INTERKULTURALITÄT, ÜBERSETZUNG, LITERATUR

Das Beispiel der Prager Moderne

DIETER HEIMBÖCKEL, STEFFEN HÖHNE,
MANFRED WEINBERG (HG.)

böhlau

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

:: **INTELLEKTUELLES PRAG IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT**

Herausgegeben von
Steffen Höhne (Weimar-Jena), Alice Stašková (Jena)
und Václav Petrbok (Prag)

Band 19

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

INTERKULTURALITÄT, ÜBERSETZUNG, LITERATUR

Das Beispiel der Prager Moderne

Herausgegeben von Dieter Heimböckel, Steffen Höhne
und Manfred Weinberg

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.de abrufbar.

© 2022 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.
Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Nicht kommerziell 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Umschlagabbildung: Prag, Wenzelsplatz / Foto um 1890. © akg images

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Tillmann Lützner, Weimar
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN (Print): 978-3-412-52364-0
ISBN (OA): 978-3-412-52366-4
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Inhaltsverzeichnis

Vorwort....7

Vom Schreiben in die Tiefe. Ein Rundgang über Brücken, Ströme und Abgründe im Werk Franz Kafkas
Achim Küpper....19

Eine andere Fremdheit.
Zum Fehlen kultureller Differenz bei Kafka
Hansjörg Bay....47

Im Dom. Zum „Proceß" der Interkulturalität bei Franz Kafka
Manfred Weinberg....71

„Aufbauende Zerstörung der Welt".
Kafkas poetische Prosa und die kubistischen Arbeiten Picassos
Ulrich Stadler....93

Kafka für die Bühne.
Das Schloss in der Dramatisierung von Max Brod
Dieter Heimböckel....119

Franz Kafkas *Eine Kreuzung* oder die literarische Erfindung einer jüdischen Identität als moderner Marranismus
Marie-Odile Thirouin....137

Verführungen
Thomas Schneider....151

Mit den Augen des Fremden. Grenzgänge/r und Kreis-Läufe in Paul Adlers Literatur
Annette Teufel....187

Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* und der Spiritismus / die Parapsychologie im deutsch-französischen Kontext
Yoshihiko Hirano....205

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Erzählen als kulturanthropologische Methode.
Georg Langers Ethnographie des Chassidismus
Andreas Kilcher.....225

Hermann Grabs intellektueller Horizont um 1933
Malte Spitz.....241

Anasthase zwischen *Zauberberg* und *Doktor Faustus*.
Walter Seidls Beitrag zum literarischen Musikdiskurs als Chiffre
für den Streit um die europäische Moderne
Martin Maurach.....253

Anarchische Utopie in Böhmen.
Paul Kornfelds Beitrag zur Herr-Knecht-Debatte
Jörg Krappmann.....269

Überlegungen zur Rezeption und Wirkung von
Hans Vaihingers Fiktionalismus im Prager Kontext
Alice Stašková.....287

„Mississippi an Dichtung". Zur Rezeption Walt Whitmans in der
deutschböhmischen und tschechischen Literatur
Štěpán Zbytovský.....305

Literarische Anthologien in den Böhmischen Ländern. Ambitionen
und Aporien des Kulturtransfers in der Moderne
Steffen Höhne.....335

Tschechischer Poetismus/Surrealismus und Prager Moderne
am Beispiel von Vítězslav Nezval
Alexander Wöll, *Anna Lena Klatt*.....365

Ko(n)-Texte schaffen. Zur kulturellen Praxis des Übersetzens
am Beispiel von Franz Werfels Beteiligung an der
Übertragung Otokar Březinas
Irina Wutsdorff.....389

Personen- und Ortsregister.....411

Adressen der Autoren.....419

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Vorwort

1. Interkulturalität und Übersetzung in der Moderne

1917 konstatierte der Germanist Josef Körner in der Zeitschrift *Donauland* die Einzigartigkeit Prags mit seinen „zwei, ja drei nach Wesen, Ziel und Geschichte getrennten Kulturkreisen" (Körner 2001: 55). Aus diesen Kulturkreisen lasse sich eine spezifische Fremdheit ableiten, welcher der Besucher Prags ausgesetzt sei:

> Er fühlt um sich das Gedränge der slawischen Großstadt, er kann leicht teilhaben an der kleinstädtisch gemütlichen Geselligkeit des üppig blühenden deutschen Vereinslebens, er wird sich sympathisch berührt fühlen durch das unverhohlene Auftreten einer von wahrem Nationalstolz bewegten Judenheit. Und wer die Stadt nach Sehenswürdigkeiten durchstreift, kann unschwer an ihren Bauten diese dreifältige Geschichte studieren. (Körner 2001: 55)

Worauf Körner mit seiner „dreifältigen Geschichte" rekurriert und was er zugleich antizipiert, ist zum einen die These von drei klar abgrenzbaren und separiert existierenden Gruppen in Prag, zum anderen die These einer isolierten deutschen Kultur in Prag. Dahinter verbirgt sich ein Denkmuster, welches auf die demographischen, sprachlichen und kulturellen Verschiebungen in Prag seit etwa der Revolution von 1848 und die damit verbundene, baulich-symbolisch untermauerte Tschechisierung einer nun „slawischen Großstadt" rekurriert, beispielsweise 1882/83 durch das Nationaltheater [Národní divadlo], 1891 das neue Gebäude des Nationalmuseums [Národní muzeum], 1912 das Gemeindehaus [Obecní dům] sowie das 1912 eingeweihte Denkmal des Historikers und Politikers František Palacký. Zugleich knüpft Körner damit an einen Diskurs an, der von einer als deutsch kategorisierten Vergangenheit Prags Ansprüche auf die Gegenwart erhebt und die deutsche Kultur in Prag gleichberechtigt neben die tschechische stellt. Ausdruck dieser Position sind u. a. die 1891 gegründete *Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen* und die von ihr herausgegebene, an ein breiteres Publikum adressierte Zeitschrift *Deutsche Arbeit* (Höhne 2019).

Eine Variante dieses von Körner geschilderten Distinktionsmodells, allerdings motiviert von Bestrebungen nach Vermittlung zwischen den Kulturen in Prag, stammt vor allem von Prager jüdischen Intellektuellen (Krolop 2005). Aus

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

diesem Kreis hat die Ghetto-These Paul/Pavel Eisners eine gewisse Popularität erreicht. Gemäß dieser hätten die Prager deutschen Autoren in einem dreifachen – nationalen, religiösen und sozialen – Ghetto gelebt (Eisner 1933), strikt abgegrenzt von den tschechischen Autoren. Johannes Urzidil (1966: 7f.) erweiterte diese die Prager deutsche Literatur prägenden Einflussfaktoren um einen vierten, den österreichischen. Max Brod verwendete zur Beschreibung der literarischen Blüte in Prag das Bild einer deutschen Sprachinsel, womit er die spezifische Situation einer Stadt mit tschechischer Majorität, deutscher Minorität und innerhalb dieser einer jüdischen Minorität erfasste, wobei die jüdische Minorität „auch im tschechischen Sektor eine (sogar wachsende) Zahl von Anhängern" gehabt habe (Brod 1959: 97). Dieses wie auch das bei Urzidil retrospektiv entwickelte Konzept fand gleichwohl schon früher Verwendung, so z. B. bei Oskar Wiener, der auf das Problem der volksfernen, „von der slawischen Umgebung streng abgeschlossenen Gesellschaft" der deutschsprachigen Prager Dichter verwies, die, in die „Flut eines fremden Volkstums" eintretend, sich „ihre Anregungen und den Stimmungsgehalt ihrer Werke aus der tschechischen Wesensart, die sie befruchtend umströmt", holen müsse (Wiener 1919: 6). Positionen einer strikten Separation konnten also durchaus mit Überlegungen zum kulturellen Transfer gekoppelt werden, woran dann auch Max Brod mit seinem Konstrukt eines ‚Prager Kreises' (Brod 1966) anknüpfen sollte und dabei eine Einordnung der Prager deutschen Literatur unter retrospektiver Verlängerung bis in den böhmischen Vormärz hinein als Vorgeschichte und unter räumlicher Berücksichtigung der Literatur außerhalb Prags vornahm.

Die Diagnose der Isolation fand auf einer 1965 in Schloss Liblice in der Nähe von Prag ausgerichteten wirkungsmächtigen Tagung zur Prager deutschen Literatur Eingang in den literaturwissenschaftlichen Diskurs (Weinberg 2014, 2017). Hier wurde die These eines dichotomen Antagonismus von Prager deutscher Literatur, der man humanistische Attribute zuschrieb, und einer pauschal des Chauvinismus und Nationalismus verdächtigten (sudetendeutschen) Literatur der deutschböhmischen und -mährischen Provinz entwickelt (Goldstücker 1967), die wiederum von der Germanistik Deutschlands und Österreichs nahezu unhinterfragt übernommen wurde, womit sie ‚Allgemeingültigkeit' gewann. Verstärkt wurde diese Profilbildung durch das Konzept einer für Prag als typisch behaupteten ‚kleinen Literatur' (Deleuze/Guattari 1975). Damit erfuhr insbesondere die Eisner'sche Ghettothese eine Aktualisierung, wobei allerdings auch Max Brod diesen Begriff zuvor verwendet hatte, und zwar in *Zwei jüdische Bücher*, erschienen in der Aufsatzsammlung *Im*

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Kampf um das Judentum (1920). Obwohl das Konzept der ‚kleinen Literatur' bei Deleuze und Guattari auf der Grundlage einer völlig verfehlten Lektüre des Kafka'schen Tagebuch-Eintrags und auch ansonsten relativer Unkenntnis der Prager Situation zur Zeit Kafkas basierte (Thirouin 2014), konnte sich diese wirkungsmächtige These in der Forschung zur Prager deutschen Literatur bis heute behaupten.[1]

Im Gegensatz zu dem einflussreichen Essay aus Frankreich übersehen die frühen Vertreter der Isolationsthese in Prag keineswegs kontextuelle Traditionen. Schon Körner ist sich dessen bewusst, wenn er an Alfred Meißner erinnert, der mit seinen literarischen, auch tschechische Stoffe wie die Hussiten aufgreifende Arbeiten die „fremdvölkische ‚Wiedergeburt'" begünstigte, gemeint ist die tschechische nationale Emanzipation, oder an Karl Egon Ebert und Siegried Kapper, die „in beiden Landeszungen Zwiesprache mit ihrer Muse" hielten (Körner 2001: 55). Körner delegitimiert a priori diese Vermittlungstradition und verweist auf die Existenz eines „bodenständig deutschen Prag", welches „ein auf sich selbst gestellter, in sich selbst bestehender Organismus" (Körner 2001: 55) sei. Er knüpfte damit explizit an den Selbstbehauptungsdiskurs z. B. der *Deutschen Arbeit* an. Josef Pfitzner wird später von ‚nationalen Zwittern' (Pfitzner 1926: 174, 300) sprechen, mit denen er landespatriotische und austriazistische Traditionen im 19. Jahrhundert genauso verwirft, wie er sich vom politischen Aktivismus im 20. Jahrhundert abgrenzt. Die der Isolationsthese zugrundeliegenden Grenzziehungen dienten schon zur Zeit Kafkas in essentialisierender Weise dazu, das Feld zu ordnen und mit Grenzziehungen zu markieren. Wenn Körner (2001: 56) von den „Janusliteraten" in Prag spricht, dann klingt dies zwar vornehmer als die Pfitzner'schen ‚Zwitter', dennoch zeigt sich bei beiden die Bemühung um die Aufrechterhaltung distinkter, ethnisch fundierter Kulturen und Literaturen bzw. eine Abwertung von hybriden Formen.

Dabei können die Abgrenzungsbemühungen, und seien sie deutsch- oder tschechischnational motiviert, die vielfältigen kulturellen Verflechtungen nicht negieren. Ungeachtet der sich in den Böhmischen Ländern durchsetzenden sprachlichen Separation, die sich immer auch als „Spannung zwischen einer polylingualen Diskursrealität und einer sich abzeichnenden monolingual-nationalsprachlichen Norm" artikuliert (Kilchmann 2019: 80), findet man vielfältige Versuche, jenseits nationaler Homogenisierung an Traditionen und

1 Zu dieser immer noch existenten, stereotypen Perspektive auf das deutsche, jüdische oder tschechische Prag siehe die konzeptionellen Überlegungen im *Handbuch der deutschen Literatur Prag und der Böhmischen Länder* (Becher et al. 2017).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Erinnerungen im „Vielvölkermosaik Mitteleuropa“ (Magris 1993: 277) und den darin inhärenten, vielfältigen Überschneidungen und Grenzüberschreitungen anzuknüpfen.

Selbst in der *Deutschen Arbeit* finden ungeachtet aller Verdrängungs-, Grenzziehungs- und Grenzlandkampftopik austriazistische, bilinguale und supranationale Tendenzen Gehör, wenn z. B. auf die gescheiterte Tradition verwiesen wird, nach der man „es immer versäumt [habe,] aus den Deutschen, Slaven, Italienern etc., aus denen Österreich besteht, Österreicher zu machen“ (Weber 1909: 328), und sich daran sogar die Forderung anschließt, „daß z. B. alle in Böhmen verwendeten öffentlichen Persönlichkeiten unbedingt beide Sprachen meistern müßten“ (Weber 1909: 328), verbunden mit der Hoffnung, „eine volle Kenntnis der anderen Landessprache […] würde beide Volksteile einander sicher auch näher bringen.“ (Weber 1909: 329) Auch wenn Weber am Primat des Deutschen als Vermittlungssprache festhält, so knüpft er doch an Positionen an, wie sie vor 1848 von Bernard Bolzano und weiteren bohemistisch oder landespatriotisch eingestellten Intellektuellen, nach 1849 von Jan Evangelista Purkyně oder Adalbert Stifter, nach der Jahrhundertwende von Franz Spina, u.a. auch in der *Deutschen Arbeit* (Höhne 2012), von František X. Šalda und Emanuel Rádl und vielen weiteren vertreten worden sind.

Und auch Eisner propagierte mit dem von seinem Lehrer Franz Spina entlehnten Symbiose-Modell gerade in seinen Prag-Anthologien ein Vermittlungskonzept, welches offen war für Formen zwischen den Kulturen, heute würde man in postkolonialer Diktion von Hybridität sprechen. Gleichwohl bleib ungeachtet aller Vermittlungs- und Transferaktivitäten ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen der symbiotischen Perspektive auf kulturell-sprachliche Kategorisierungen und den dominanten Vorstellungen von distinkter, nationaler Zugehörigkeit mit deutlich bestimmbaren Grenzen bestehen.

2. Wissenschaftshistorische Traditionen und Implikationen

Diese wenigen Beispiele mögen belegen, dass aus heutiger Perspektive und auf der Grundlage aktueller historischer und literaturwissenschaftlicher Forschungsergebnisse die insbesondere bei den älteren Profilierungen des Feldes in Prag vorherrschenden starren Grenzziehungen nicht dem Stand der For-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

schung entsprechen. Dass sich diese Einschätzung aber so lange halten konnte, erscheint umso bemerkenswerter, als sich schon zu Zeiten Eisners eine wissenschaftliche Institutionalisierung der Vermittlungs- und Transferperspektive in Form der Germanobohemistik, als akademisches Fach von Arnošt Kraus zur Erforschung der literarischen und kulturellen Wechselbeziehungen zwischen Tschechen und Deutschen begründet, durchsetzen konnte (Petrbok 2015; Březinová et al. 2021). Diese wurde zudem begleitet von einer sich mit weiter gefasstem Fokus konzipierenden Germanoslavistik unter August Schleicher,[2] die sich den vielfältigen literarischen, kulturellen und sprachlichen Interdependenzen zwischen dem ‚deutschen' und dem ‚slawischen' Kulturraum widmete und die dabei auch die jeweiligen Hybriditäten in den Blick nahm.

Diese Traditionen finden noch in den späten 1920er Jahren eine Fortsetzung. In seiner Eröffnungsrede zum *Ersten Kongress der Slavistischen Philologie* in Prag 1929 kritisierte Gerhard Gesemann nicht nur das „Brotstudium", sondern auch die nationalphilologische Orientierung. Der „größte Feind der slavistischen Konzeption ist – die Nationaldisziplin, die Nationalphilologie" (Gesemann 1929: 623), was sich zunächst als innerslawistisches Problem erweise, aber auch auf die Gesamtsituation in der Tschechoslowakei zu übertragen sei:

> Es gibt in Europa kaum ein zweites Gebiet, in dem Geistigkeit und Materialität verschiedener Völker so hart aufeinander prallt [sic] wie hier in der Čechoslovakei, – es gibt kaum ein anderes Land, in dem die verschiedenen Elemente sich so gegenseitig bestimmen und bedingen, in ihren Ausschärfungen und ihren Verständigungen, wie hier. […] Vorläufig wird alles getrennt gemacht, nicht nur nach Čechen und Deutschen, sondern natürlich auch nach den Spezialisierungen der wissenschaftlichen Profession. […] Besten Falles polemisiert man gegeneinander, der Slavist gegen den Germanisten oder der Deutsche gegen den Čechen. (Gesemann 1929: 627)

Gesemann steht mit dieser Äußerung in der Tradition eines Denkmusters, das sich auf František Palacký zurückführen lässt, der in seinem ersten Band der *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě* (1848) [Geschichte des tschechischen Volkes in Böhmen und Mähren] eine spezifische Form von „stýkaní a potýkaní" (Palacký 1881: 8) [Berührung und Widerstreit] zwischen Slawentum und Deutschtum auf fast allen Gebieten des menschlichen Lebens als

2 Zur Etablierung der Germanoslavistik in Prag s. die von Josef Janko und Franz Spina herausgegebene *Germanoslavica. Vierteljahrschrift für die Erforschung der germanisch-slavischen Kulturbeziehungen* (1931-1937); nach der Wende 1989 fortgesetzt als *Germanoslavica. Zts. für germanoslavische Studien* Bd. 1(VI) (Prag 1994) – Bd. 30 (Prag 2019). Zu Spina s. Höhne/Udolph (2012).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

strukturelles Entwicklungsmuster der Böhmischen Länder erkannt hatte. Aus dieser Erfahrung folgt noch 1929 ein Plädoyer für eine interdisziplinäre wie zwischennationale universitäre Zusammenarbeit von Historikern, Germanisten, Slavisten und „als letzte Flügelmänner die Wissenschaften der bildenden und tönenden Kunst" (Gesemann 1929: 628). Wird man auch bei Gesemann kein wissenschaftliches Verständnis für die heterogen-hybride Kultur Prags erwarten dürfen wie bei Eisner oder auch Max Brod, so offenbar doch zumindest einen Sinn für kulturelle Transferprozesse, deren Analyse durch die akademische Separierung – Milan Kundera (1991: 20) sprach einmal vom „Jalta der Universitäten" – verhindert werde.

Ausgehend von diesen wissenschaftshistorischen Überlegungen sowie der jüngeren, kulturwissenschaftlich inspirierten Forschung, welche die multinationalen, -kulturellen und -lingualen Prager Kontexte in den Blick genommen hat,[3] hat das wirkungsmächtige Bild einer isolierten und isolierbaren ‚Prager deutschen Literatur' im Sinne eines werkbiographisch und kulturregionalen, eines sozial- und ereignisgeschichtlichen sowie eines stilistisch-geistesgeschichtlichen Konzepts keinen Bestand, auch wenn es sich dabei um eine retrospektiv höchst erfolgreiche Kategorisierung handelt, die bis heute die Wahrnehmung und Beurteilung der Literaturen Prags prägt und an der einige der Akteure in Prag maßgeblich beteiligt waren. Vielmehr muss es darum gehen, kulturelle Entwicklungen in Prag im Kontext komplexer kultureller, sozialer und sprachlicher Interdependenzen zu erfassen, ein Ansatz, mit dem die kulturelle Produktion innerhalb der Stadt und zwischen den Gruppen in der Stadt als interdependente Verflechtungsphänomene untersucht werden können (Werner/Zimmermann 2002). Das in dem Konzept der *Histoire croisée* angelegte Modell einer fortlaufenden Grenzüberschreitung lässt sich als transnationale Transfergeschichte, die eine „Pluralisierung der Sichtweisen" (Werner/Zimmermann 2002: 636) anstrebt und damit „vermeintliche Homogenitäten der Nationalkulturen aufzubrechen" (Werner 2013: 27) sucht, auf die Bedingtheit der Prager Kulturen in der Moderne anwenden.

Angesichts der erwähnten Determinierungen erschien und erscheint eine Neubestimmung auch der Prager Literaturen überfällig, wobei neben Fragen der literarhistorischen und -politischen Konzeptualisierung gerade auch transkulturelle Phänomene in der *Tripolis Praga* im zeitlichen Kontext der ästhetischen Moderne in den Blick genommen werden müssen. Unabhängig

3 Neben dem schon erwähnten Handbuch, mit dem eine Bestandsaufnahme vorgelegt werden konnte (Becher et al. 2017), s. Wutsdorf/Zbytovský (2014) und zuletzt Weinberg et al. (2018) sowie Nekula (2019).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

von unter bestimmten historischen Bedingungen entstandenen, diskursiv erzeugten kollektivierenden Ordnungskonzepten und den ihnen zugrundeliegenden Prozessen „kultureller Homogenisierung und Synchronisierung nach innen“ sowie „Differenzierung nach außen“ (Bischoff/Komfort-Hein 2019: 4) nebst den damit verbundenen Praktiken der Inszenierung und der Institutionalisierung findet man Texte und Kontexte, die sich den komplexitätsreduktiven Zumutungen nach Kohärenz und Eindeutigkeit entziehen. Gerade in Städten wie Prag mit ihren vielfältigen interkulturellen Verflechtungen können tradierte Vorstellungen bezüglich einer ‚natürlichen‘ Verschränkung von Sprache, Nationalität, Konfession und kulturellem Erbe der Realität nicht gerecht werden. Aus diesen Überlegungen ergibt sich die Notwendigkeit, vorhandene, gleichermaßen topische wie stereotype Bilder und Zugangsweisen kritisch zu überprüfen und den Knotenpunkt Prag neu zu vermessen (Weinberg et al. 2018).

3. Interkulturalität, Übersetzung, Literatur und die Prager Moderne

Die international und interdisziplinär besetzte Konferenz *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*, die vom 1. bis 3. Dezember 2016 in Prag stattfand und mittlerweile als Tagungsband in der Reihe *Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert* im Böhlau-Verlag vorliegt (Höhne/Weinberg 2019), konnte fruchtbare Diskussionen um das multilinguale, konfessionelle und kulturelle Umfeld Kafkas initiieren, das bis dahin in der Forschung häufig – wenn überhaupt – eher unterkomplex behandelt wurde.

Der Schwerpunkt lag dabei auf dem interkulturellen Umfeld Kafkas und dessen Bedeutung für sein Leben und Schreiben – erstens hinsichtlich der spezifischen Interkulturalität Prags und der Böhmischen Länder zu Lebzeiten Kafkas, zweitens im Hinblick auf die Relevanz dieser spezifischen Interkulturalität für Franz Kafka in biographischer Perspektive; drittens galt die Aufmerksamkeit den bisher weitgehend übersehenen mannigfachen Spuren einer derartigen Interkulturalität in den Texten Kafkas. Eine solche Perspekti-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

vierung des Kafka'schen Werks stellte in der Kafka-Forschung ein deutliches Desiderat dar.[4]

Die – historische, biographische und literarische – Perspektivierung war Ausgangspunkt für eine Folgetagung mit deutlich erweitertem Fokus. Der nun vorliegende Tagungsband behandelt in der ersten Sektion weitere Fragen zu Franz Kafka, die auf der ersten Tagung lediglich aufgeworfen wurden, aber nicht ausdiskutiert werden konnten. In der zweiten Sektion kommen weitere Autoren der deutschsprachigen Prager Moderne hinsichtlich der Bedeutung der Interkulturalität für ihr Leben und ihre Texte zur Sprache, wobei ein expliziter Ausgriff in die Literatur der Böhmischen Länder insgesamt intendiert ist. Die dritte Sektion konzentriert sich auf das Thema der Vermittlung und Übersetzung. Die Autoren der deutschsprachigen Literatur Prags sind ja auch umfassend als Übersetzer hervorgetreten, weshalb etwa Eduard Goldstücker auf der zweiten Konferenz von Liblice 1965 „die kulturelle Vermittlerrolle zwischen Tschechen und Deutschen [...] vermittels der deutschen Sprache" zur „wahrhaft historischen Funktion" der Prager deutschen Literatur erklärt hat (Goldstücker 1967: 31). An diese Profilierung als ‚Brückenbauer' haben sich weitläufige Diskussionen angeschlossen, die allerdings sehr oft ins allzu Grundsätzliche abdrifteten. Dagegen wird hier die Vermittlungs- und Übersetzungstätigkeit der Autoren der deutschen Literatur der Prager Moderne im Detail behandelt und so ihre – über ein wohlmeinendes ‚Brückenbauen' hinausgehende – Funktion im Horizont der spezifischen Interkulturalität Prags und der Böhmischen Länder herausgearbeitet.

Literatur

Becher, Peter/Höhne, Steffen/Krappmann, Jörg/Weinberg, Manfred (Hgg.) (2017): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder*. Stuttgart: Metzler.

Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (2019): Programmatische Einleitung: Literatur und Transnationalität. – In: Dies. (Hgg.), *Handbuch Literatur & Transnationalität* (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 7). Berlin, Boston: De Gruyter, 1–46.

4 S. hierzu auch die an Kafka angelehnten programmatischen Überlegungen einer „Interkulturalität als Projekt" (Heimböckel/Weinberg 2014 u. 2019) sowie den u. a. darauf Bezug nehmenden Beitrag von Manfred Weinberg in diesem Band.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Březinova, Helena/Höhne, Steffen/Petrbok, Václav (Hgg.) (2021): *Der Wissenschaftler und Kulturpolitiker Arnošt Vilém Kraus (1859–1943)* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 17). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

Brod, Max (1920): *Im Kampf um das Judentum*. Wien, Berlin: Löwit.

Brod, Max (1959): Brief an den Verleger oder eine Art kleiner Selbstbiographie. – In: Ders., *Jugend im Nebel*. Witten, Berlin: Eckart, 93–97.

Brod, Max (1966): *Der Prager Kreis*. Stuttgart et al.: Kohlhammer.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Eisner, Paul/Pavel (1933): Německá literatura na půdě ČSR od roku 1848 do našich dnů [Deutsche Literatur auf dem Boden der ČSR seit 1848 bis in unsere Tage]. – In: *Československá vlastivěda* [Tschechoslowakische Landeskunde]. Bd. 7: *Písemnictví* [Schrifttum]. Praha, 325–377.

Gesemann, Gerhard (1929): Eins ist not. – In: *Slavische Rundschau. Berichtende und kritische Zeitschrift für das geistige Leben der slavischen Völker* I/8 (Oktober), 623–629.

Goldstücker, Eduard (1967): Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. – In: Ders. (Hg.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Berlin, Neuwied: Luchterhand, 21–45.

Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. – In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5/2, 119–144.

Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2019): Projekt interkulturality revisited. Region – interkulturalita – Kafka. – In: Petrbok, Václav/Smyčka, Václav/Turek, Matouš/Futtera, Ladislav (Hgg.), *Jak psát transkulturní literární dějiny?* [Wie schreibt man eine transkulturelle Literaturgeschichte?]. Praha: Akropolis, 81–103.

Höhne, Steffen (2012): Franz Spina – Ein Prager Slavist zwischen Universität und politischer Öffentlichkeit. – In: Ders./Udolph, Ludger (Hgg.), *Franz Spina (1868–1938). Ein Prager Slavist zwischen Universität und politischer Öffentlichkeit* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 2). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 9–37.

Höhne, Steffen/Udolph, Ludger (Hgg.) (2012): *Franz Spina (1868–1938). Ein Prager Slavist zwischen Universität und politischer Öffentlichkeit* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 2). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

Höhne, Steffen (2019): Die ästhetische Moderne und ihre Feinde: Das kunst- und literaturpolitische Programm der ‚Deutschen Arbeit' aus Prag. – In: Nekula, Marek (Hg.), *Zeitschriften als Knotenpunkte der Moderne. Prag – Brünn – Wien*. Heidelberg: Winter, 49–70.

Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.) (2019): *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 13).

Kilchmann, Esther (2019): Mehrsprachige Literatur und Transnationalität. – In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hgg.), *Handbuch Literatur & Transnationalität* (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 7). Berlin, Boston: De Gruyter, 79–89.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Koeltzsch, Ines (2012): *Geteilte Kulturen. Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag (1918–1938)*. München: Oldenbourg.

Körner, Josef (2001 [1917]): Dichter und Dichtung aus dem deutschen Prag. – In: Ders., *Philologische Schriften und Briefe*. Hrsg. von Ralf Klausnitzer. Göttingen: Wallstein, 55–66.

Kraft, Tobias (2019): Transareale Literaturwissenschaft. – In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hgg.), *Handbuch Literatur & Transnationalität* (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 7). Berlin, Boston: De Gruyter, 90–105.

Krolop, Kurt (2005): *Studien zur Prager deutschen Literatur*. Eine Festschrift für Kurt Krolop zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Klaas-Hinrich Ehlers, Steffen Höhne, Marek Nekula. Wien: Praesens.

Kundera, Milan (1991): Einleitung zu einer Anthologie oder Über drei Kontexte. – In: Chvatík, Květoslav (Hg.), *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 7–22.

Magris, Claudio (1993): Prag. – In: Glaser, Horst Albert (Hg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte Bd. 8. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880–1918*. Reinbek: Rowohlt, 277–286.

Nekula, Marek (Hg.) (2019): *Zeitschriften als Knotenpunkte der Moderne. Prag – Brünn – Wien* (= Slavica. Monographie, Hand-, Lehr- und Wörterbücher, 8). Heidelberg: Winter.

Palacký, František (1881 [1848]): *Dějiny Národu Českého v Čechách a v Moravě dle původních pramenů* [Geschichte der tschechischen Nation in Böhmen und Mähren nach Originalquellen], Bd. 1. Chicago: August Gering.

Petrbok, Václav (Hgg.) (2015): *Arnošt Vilém Kraus (1859-1943) a počátky české germanobohemistiky* [Kraus und die Grundlegung der tschechischen Germanobohemistik] (= Prameny k dějinám českého literárního dějepisectví, VI [Quellen zur Geschichte des tschechischen literarischen Schrifttums]). Praha: Academia.

Pfitzner, Josef (1926): *Das Erwachen der Sudetendeutschen im Spiegel ihres Schrifttums bis zum Jahr 1848*. Augsburg: Stauda.

Ripellino, Angelo Maria (1982): *Magisches Prag*. Tübingen: Wunderlich.

Schmitz, Walter/Udolph, Ludger (Hgg.) (2001): *Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900 Ausstellungskatalog*. Dresden: Thelem.

Thirouin, Marie-Odile (2014): Franz Kafka als Schutzpatron der minoritären Literaturen – eine französische Erfindung aus den 1970er-Jahren. – In: Höhne, Steffen/Udolph, Ludger (Hgg.), *Franz Kafka – Wirkung und Wirkungsverhinderung* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 6). Köln, Wien, Weimar: Böhlau, 333–354.

Urzidil, Johannes (1966): *Da geht Kafka*. Erw. Ausg. München: dtv.

Weber, Ottokar (1909): Prag. – In: *Deutsche Arbeit* 8/5 (Februar), 325–329.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Weinberg, Manfred (2014): Die versäumte Suche nach einer verlorenen Zeit. Anmerkungen zur ersten Liblice-Konferenz ‚Franz Kafka aus Prager Sicht 1963'. – In: Höhne, Steffen/Udolph, Ludger (Hgg.), *Franz Kafka – Wirkung und Wirkungsverhinderung* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 6). Köln, Wien, Weimar: Böhlau, 209–235.

Weinberg, Manfred (2017): Die beiden Konferenzen von Liblice. – In: Becher, Peter/Höhne, Steffen/Krappmann, Jörg/Ders. (Hgg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder*. Stuttgart: Metzler, 24–27.

Weinberg, Manfred/Wutsdorff, Irina/Zbytovský, Štěpán (Hgg.) (2018): *Prager Moderne(n). Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: transcript.

Werner, Michael (2013): Konzeptionen und theoretische Ansätze zur Untersuchung von Kulturbeziehungen. – In: Colin, Nicole/Defrance, Corine/Pfeil, Ulrich/Umlauf, Joachim (Hgg.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*. Tübingen: Narr, 23–31.

Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (2002): Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. – In: *Geschichte und Gesellschaft* 28/4, 607–636.

Wiener, Oskar (1919): Zum Geleit. – In: *Deutsche Dichter aus Prag. Ein Sammelbuch*. Leipzig, Wien: Strache, 5–9.

Wutsdorff, Irina/Zbytovský, Štěpán (Hgg.) (2014): Übersetzen. Praktiken kulturellen Transfers am Beispiels Prags. – In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5/2, 11–116.

Texte von Kafka werden in der Regel nach der kritischen Ausgabe (= Schriften, Tagebücher, Briefe Kritische Ausgabe) im S. Fischer Verlag (Frankfurt/Main) mit ff. Siglen belegt :

Briefe	Franz Kafka (1958 [1980]): *Briefe 1902–1924*. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt/Main.
KKAA	Franz Kafka (2004): *Amtliche Schriften*. Hrsg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner.
KKABr 1	Franz Kafka (1999): *Briefe 1900–1912*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch.
KKABr 2	Franz Kafka (1999): *Briefe 1913–1914*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch.
KKABr 3	Franz Kafka (2005): *Briefe 1914–1917*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch.
KKABr 4	Franz Kafka (2013): *Briefe 1918–1920*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch.
KKAD KKAD App.	Franz Kafka (1994): *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann.
KKAN I KKAN I App.	Franz Kafka (1993): *Nachgelassene Schriften und Fragmente* I. Hrsg. von Malcolm Pasley.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

KKAN II KKAN II App.	Franz Kafka (1992): *Nachgelassene Schriften und Fragmente* II. Hrsg. von Jost Schillemeit.
KKAP KKAP App.	Franz Kafka (1990): *Der Proceß*. Hrsg. von Malcolm Pasley.
KKAS KKAS App.	Franz Kafka (1982): *Das Schloß*. Hrsg. von Malcolm Pasley.
KKAT KKAT Kom. KKAT App.	Franz Kafka (1990): *Tagebücher*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley.
KKAV KKAV App.	Franz Kafka (1983): *Der Verschollene*. Hrsg. von Jost Schillemeit.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Achim Küpper

Vom Schreiben in die Tiefe. Ein Rundgang über Brücken, Ströme und Abgründe im Werk Franz Kafkas

Wo es um grundsätzlichere Fragen von Interkulturalität, Übersetzung und Literatur am Beispiel der Prager Moderne geht, da bietet sich eine Figur in besonderer Weise als Ausgangspunkt der Analysen an: die Figur der Brücke. Im Folgenden soll aus dieser Perspektive dem Zusammenhang von Brücken, Strömen und Abgründen im Werk Franz Kafkas nachgegangen werden.[1] Untersucht werden dabei nicht allein werkimmanente Brückenkonstruktionen in so zentralen Texten Kafkas wie *Das Schloß*, *Das Urteil* oder *Die Brücke* (Kap. 2). Hingewiesen wird in dem Kontext ebenso auf materielle Aspekte eines Kafka'schen Schreibens in die Tiefe (Kap. 3) wie auf konstitutive Momente einer Poetik des räumlichen und zeitlichen Übergangs (Kap. 4). Dem werkanalytischen Rundgang sei zunächst eine generellere Einleitung zur Brücke als Darstellungs- und Denkfigur (Kap. 1) vorangestellt.

1. Einleitung: Die Brücke als Darstellungs- und Denkfigur

Als Darstellungs- und Denkfigur verfügt die Brücke über eine reiche und vielseitige historische Tradition. In der Kunst- und Kulturgeschichte figuriert sie zuweilen im Sinne einer – ihrerseits oft gefährdeten – Vermittlerin zwischen unterschiedlichen, einander nicht selten zuwiderlaufenden Positionen. Als Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung scheint die Brücke gerade in historischen Übergangsepochen und Wendezeiten Konjunktur zu feiern, paradigmatisch etwa um die Jahrhundertwende 1900 (Küpper 2008).

1 Unter mehreren Aspekten schließt der vorliegende Beitrag gleichzeitig an denjenigen über den Zirkus als interkulturelles und poetologisches Modell bei Kafka (Küpper 2019) an. Auf den heitereren Zusammenhang des Zirkus folgt in komplementärer Hinsicht der finsterere der Brücken, Ströme und Abgründe.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Sei es in Claude Monets bekannten Gemäldevariationen über den Seerosenteich und die japanische Brücke von 1899. Sei es im Namen der 1905 gegründeten Künstlergruppe *Die Brücke*, deren ausdrückliches Ziel es war, zu neuen künstlerischen Ufern aufzubrechen (Lorenz 2019). Ihr Gründungsmitglied Erich Heckel kommentiert die Namensfindung der Gruppe folgendermaßen: „Schmidt-Rottluff sagte, wir könnten das ‚Brücke' nennen – das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem Ufer zum anderen führen." (Kinkel 1958/59: 24)

In ihrer Funktion als Vermittlerin zwischen Teilung und Zusammenführung hält sich die Brücke hartnäckig im Kollektiven einer künstlerischen Imagination von Episoden des Übergangs und der Transition. Als Figur einer Verbindung des Unverbundenen lebt die Brücke im heutigen Bildbestand von Film und Fernsehen munter fort: Ob in der „Nordic Noir"-Serie *Bron/Broen [Die Brücke – Transit in den Tod]* (Schweden/Dänemark/BRD 2011–2018), in der die Öresundbrücke zwischen Dänemark und Schweden als Tatort des Verbrechens nicht allein mit Gewalt zwei verschiedene Länder und Behörden, sondern in einer grotesken kriminellen Fantasie auch zwei verschiedene Leichenhälften aus zwei verschiedenen Jahrzehnten zusammenführt; ob in ihrem nordamerikanischen Remake *The Bridge* (USA/Mexiko 2013-2014), das auf die „Bridge of the Americas" zwischen El Paso und Ciudad Juárez an der Grenze zwischen den USA und Mexiko verlagert ist; ob schließlich in Steven Spielbergs Agentenfilm *Bridge of Spies* (BRD/Indien/USA 2015), in dem die zwischen Berlin und Brandenburg geteilte Glienicker Brücke zum Schauplatz des finalen Agentenaustauschs in einem geteilten Deutschland wird, durch dessen Mitte ein Kalter Krieg tobt.

Immer wieder figuriert die Brücke in der ästhetischen Konstruktion als archetypisches, wenn zuweilen auch gewaltsam eingesetztes Bindeglied zwischen Trennung und Vereinigung. Neben die künstlerische Darstellung tritt im weiteren Zusammenhang die Funktion der Brücke als Denkfigur. Exemplarisch lassen sich zunächst einige Stationen aus der Geschichte der Philosophie und der Sozialwissenschaften skizzieren.[2]

Friedrich Nietzsches Zarathustra nennt den Menschen selbst eine Brücke. In der Vorrede zum erstmals 1883 erschienenen ersten Teil von Nietzsches *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* meint dieser:

2 Vgl. zu einzelnen Aspekten dieser Geschichte auch Thiel (1999).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.
> Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist. (Nietzsche 1999: 16f.)

Als „eine spezifisch menschliche Leistung" betrachtet Georg Simmel in seinem Beitrag *Brücke und Tür* von 1909 den „Wegebau", der „das Wunder des Weges" bewirke: „Im Bau der Brücke gewinnt diese Leistung ihren Höhepunkt." (Simmel 2001: 56) Für Simmel „symbolisiert die Brücke die Ausbreitung unserer Willenssphäre über den Raum" (Simmel 2001: 56). Im Unterschied zur Tür, die zeige, „wie das Trennen und das Verbinden nur die zwei Seiten ebendesselben Aktes sind" (Simmel 2001: 57), und in der sich „die Möglichkeit dauernden Wechseltausches" auftue, verbinde die Brücke allerdings allein „Endliches mit Endlichem" (58) und lasse „in der Korrelation von Getrenntheit und Vereinigung" ausschließlich „den Akzent auf die letztere fallen" (Simmel 2001: 57), wiewohl sie beim Beschreiten nicht zuletzt „das wunderliche Gefühl" gewähren mag, „einen Augenblick zwischen Erde und Himmel zu schweben" (Simmel 2001: 58).

Martin Heidegger nimmt die Brücke zum zentralen Beispiel seines Versuchs, Bauen als Wohnen des Menschen zu denken. In seinem Vortrag *Bauen Wohnen Denken* von 1951 unterscheidet er zunächst zwischen einigen Bauten und Wohnungen: „Brücke und Flughalle, Stadion und Kraftwerk sind Bauten, aber keine Wohnungen; Bahnhof und Autobahn, Staudamm und Markthalle sind Bauten, aber keine Wohnungen." (Heidegger 2000: 147) Gerade die Brücke lässt Heidegger zufolge jedoch exemplarisch deutlich werden, inwiefern „das Bauen im Sinne des Errichtens von Dingen" seinem eigentlichen „Wesen" nach „in das Wohnen" gehöre (Heidegger 2000: 154). „Die Brücke *versammelt* auf *ihre* Weise Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen bei sich" und ist „*als* die gekennzeichnete Versammlung des Gevierts", so Heidegger, „ein Ding" (Heidegger 2000: 155), das als „ein Ort" allererst „eine Stätte einräumen" kann: „Der Ort ist nicht schon vor der Brücke vorhanden", sie kommt „nicht erst an einen Ort hin zu stehen, sondern von der Brücke selbst her entsteht erst ein Ort." (Heidegger 2000: 156) Die Brücke verstattet laut Heidegger einen „Raum eigener Art. Er ist als Abstand, als Stadion, das, was uns dasselbe Wort Stadion lateinisch sagt, ein ‚spatium', ein Zwischenraum." (Heidegger 2000: 157)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Nicht zuletzt erscheint die Brücke als eine topische Figur der Übersetzung sowie als eine traditionelle Figur der Vermittlung zwischen Kulturen, also der sprachlichen und kulturellen Kommunikation, wobei sie als solche auch nicht unproblematisch ist. In einem erstmals in *Die Zeit* vom 17. Januar 2013 erschienenen Essay über den in Belgien geborenen Ethnologen Claude Lévi-Strauss (geb. 1908 in Brüssel, gest. 2009 in Paris) schreibt Yoko Tawada:

> Es gab Zeiten, in denen man ‚Brücke' als Metapher für eine gelungene Kulturvermittlung benutzte. Heute kann man die Kulturen nicht mehr als feste Ufer verstehen, und daher kann man sie nicht mehr durch ein unbewegliches Bauwerk miteinander verbinden. Lévi-Strauss zeigt uns eine andere Brücke, bei der deutlich wird, warum sie doch noch eine spannende oder gefährliche Metapher werden kann. (Tawada 2017: 135)

Die „andere Brücke", von der Tawada spricht und die Lévi-Strauss uns zeige, ist eine Brücke aus Krokodilen, die der weiße Hase von Inaba im Gründungsmythos Japans und im Märchen durch eine List einzurichten weiß, um von der Insel, auf der er festsitzt, über die Krokodilrücken hüpfend zum Festland zurückzukehren; als der Hase das andere Ufer jedoch beinahe erreicht hat, verkündet er im Triumph seinen gelungenen Täuschungsversuch, worauf die Krokodile ihn schließlich schnappen und ihm das Fell über die Ohren ziehen (Tawada 2017: 135f.).

Die „andere Brücke" aus dem japanischen Mythos und aus der Nacherzählung Tawadas löst die Problematik der Brückenmetapher allerdings nur scheinbar, in Wirklichkeit besteht das ursprüngliche Problem der festen Ufer fort: Zwar ist die Brücke aus Krokodilrücken kein „unbewegliches Bauwerk", sondern eine autodynamische, sich selbstständig bewegende, organische Verbindungsbrücke, deren Überquerung durchaus Gefahren in sich birgt, indem die Krokodilbrücke ihren eigenen Willen und ein eigenes Leben entwickelt; doch stellen die beiden Ufer, die diese Brücke verbindet, nach wie vor „feste Ufer" und damit gerade solche Substanzen dar, als welche die heutigen „Kulturen" laut Tawada eben „nicht mehr" verstanden werden können. In der Tat taugt die traditionelle Ufermetaphorik wenig, um die aktuellen „Kulturen" zu beschreiben: So etwas wie eine Brücke zwischen den Kulturen könnte gegenwärtig allenfalls Fließendes mit Fließendem verbinden und wäre so gesehen ein recht sonderbares Konstrukt.

Zum Begriff „Interkulturalität" bemerkt Bernhard Waldenfels:

> Nimmt man […] das Wort ‚Interkulturalität' ernst, so gelangt man wie im Falle von Husserls Intersubjektivität oder Merleau-Pontys Interkorporeität zu einer Zwischensphäre, deren intermedialer Charakter weder auf Eigenes zurückgeführt noch in ein Ganzes integriert, noch universalen Gesetzen unterworfen werden kann. Was sich zwischen uns abspielt,

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> gehört weder jedem einzelnen noch allen insgesamt. Es bildet in diesem Sinne ein Niemandsland, eine Grenzlandschaft, die zugleich verbindet und trennt. (Waldenfels 2018: 110)

Es liegt nahe, eine solche Vorstellung von Interkulturalität als „Zwischensphäre" mit der Figur der Brücke zu verbinden. Die Brücke würde in dieser Optik zu einer Vermittlungsmöglichkeit, zu einem potenziellen Weg über ein derartiges „Niemandsland, eine Grenzlandschaft, die zugleich verbindet und trennt". Allerdings kann aus der Brückenvorstellung das binäre Grundproblem der zwei Ufer letztlich nicht beseitigt werden: Wenn die Brücke eine Figur des Dritten ist, wie gestalten sich dann die beiden anderen Seiten, die es zu verbinden und daher allererst zu definieren gilt? Sie können nicht als fließende Bewegungen, sondern nur als mehr oder weniger statische und solide, zumindest einigermaßen stabile und konturierbare Einheiten begriffen werden. Insofern die Brücke grundsätzlich auf die Vorstellung eines intermediären Raums bezogen bleibt, ist sie zugleich an ein traditionelles Verständnis von Kultur gebunden.

2. Brückenkonstruktionen im Werk Franz Kafkas

Einen ganz eigenen Fall stellen die Brückenkonstruktionen bei Franz Kafka dar. Der Brückenkomplex in seinem Werk wurde zwar gelegentlich schon angeschnitten, bislang jedoch noch nicht im hier anvisierten Zusammenhang behandelt. Im Folgenden sollen die relevanten Texte und Werkelemente dargestellt und näher betrachtet werden.

2.1 *Das Schloß*

Auf Brücken stößt man an vielen Stellen von Kafkas Werk. Auffallend oft finden sie sich gerade am Eingang oder am Ausgang der Texte, führen sie also gleichsam in die Geschichten hinein oder aus ihnen heraus. Eine der wohl markantesten unter ihnen ist die „Holzbrücke" am Anfang des Romans *Das Schloß*, der erstmals 1926 von Max Brod herausgegeben wurde und dessen berühmter erster Absatz lautet:

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. (KKAS 7)

Die „Holzbrücke" verbindet nicht nur die „Landstraße" mit dem „Dorf", sie schwebt zugleich unbestimmt zwischen dem Oben und Unten, zwischen der scheinbaren, nebulösen und obskuren „Leere" auf dem „Schloßberg", zu der K. „empor"-blickt, ohne das besagte „Schloß" zu sehen, und dem festen Grund und Boden, von dem er gekommen ist. Signifikant ist der konstitutive Kontrast zwischen Sagen und Sehen, zwischen narrativer Schilderung und visueller Wahrnehmung, Erzählerrede und Figurenperzeption, werden der „Schloßberg" und das „Schloß" doch zunächst allein in ihrer Unsichtbarkeit sichtbar, lediglich in ihrer Nichtwahrnehmbarkeit wahrnehmbar, vermittelt ausschließlich durch den sprachlich-narrativen Akt, nicht durch die Perzeption des Protagonisten, dessen Wahrnehmung begrenzt bleibt: „Vom Schloßberg war nichts zu sehn", „auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an."

Über die „Holzbrücke" tritt K. in die opake Welt des Schlosses ein: Es ist eine fremde, andersartige Welt des Unverständlichen und Undurchdringlichen, in der die festen Konturen der Dinge verschwimmen und sich in hibernale „Nebel und Finsternis" auflösen. Hier walten offenbar ganz eigene Gesetze und scheinen hergebrachte Logiken keine Gültigkeit zu besitzen. So oder ähnlich mögen sich Fremde, Exilierte oder Emigrierte zuweilen bis heute bei ihrer Ankunft am anderen Ort, in einer neuen ‚Heimat' fühlen. Gleichzeitig reproduziert Kafkas Werk die fundamentale Fremdheitserfahrung K.s auch für die Rezipierenden, lässt der Roman seine Leserschaft das Erleben der Fremde nachvollziehen, indem er die erzählte Welt als ebenso unverständlich und undurchdringlich präsentiert, wie sie sich für den Protagonisten darstellt.

Die Brücke fungiert als Scharnier zu dieser Welt und zugleich als Eingang zum Roman an sich, zum Reich des *Schlosses* also im doppelten Sinne des Gebäudes sowie des Buchs, wobei letztlich beide gleichermaßen fern und unzugänglich bleiben. Über die Holzbrücke am Texteingang „betritt der Landvermesser K." Klaus Kanzog zufolge „den ‚anderen Raum'" (Kanzog 2002: 17). In Kafkas Roman komme es jedoch bezeichnenderweise nicht zu einer „zweiten, internen Grenzüberschreitung", da jeder Versuch K.s, „sich in die Lebensgemeinschaft dieses ‚anderen Raums', in dem er als ‚Fremder' angesehen wird, zu integrieren", misslinge (Kanzog 2002: 17). Für Joseph Vogl bleibt die

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

gesamte Erzählwelt des Romans schließlich ähnlich in der Schwebe wie in der anfänglichen Brückensituation:

> Wie nämlich K. die Schwelle der ‚Holzbrücke' nicht wirklich verlässt, so operiert die Erzählung selbst im Übergang. Denn die Brücke des Beginns wäre nicht nur als Medium des Übertritts – ins Dorf, an den Schloßberg heran – zu verstehen. Sofern das *metaphérein* der Metapher ‚übertragen' oder ‚hinübertragen' meint, situiert sich die anfängliche Brücke auch als Metapher des Transports, als Metapher des metaphorischen Prozesses überhaupt. (Vogl 2013: 31)

In seinem Beitrag über die Holzbrücke und Kafkas *Schloß* schreibt Maurice Blanchot, es wirke beinahe so, als werde schon der ganze Sinn des Buchs vom ersten Absatz, von jener Holzbrücke getragen, die von der Straße zum Dorf führt (Blanchot 2010: 197). Für Blanchot kommt K. aus einer dritten Welt, ist er eine Verdoppelung und Verdreifachung des Fremden: fremd gegenüber der Fremde des Schlosses, fremd gegenüber der des Dorfes und fremd gegenüber sich selbst (Blanchot 2010: 197). Die Leere, die den gesamten Roman durchwalte und die wie ein Fluchtpunkt ins Unendliche erscheine, von dem aus alle erzählerische Rede ihre Perspektive erhalte und verliere, bezeichnet Blanchot als „le neutre" (200). Die Bezeichnung sperrt sich selbst gegen eine einfache oder eindeutige Übersetzung ins Deutsche: Sie kann sowohl das Neutrale als auch das Neutrum bedeuten und bildet damit ihrerseits ein Translationsproblem. Dieses „neutre" vermag laut Blanchot weder in Begriffen der Immanenz noch der Transzendenz gefasst zu werden, stattdessen ziehe es uns in eine Blanchots „neutre" lässt sich in gewisser Weise als eine Art Drittes bestimmen, das sich den Festlegungen der anderen Positionen entzieht, zwischen ihnen die Mitte oder die Schwebe hält. Möglicherwee kann dieses Dritte auch allgemeiner produktiv gemacht werden: als eine gespaltene Figur der Trennung und Verbindung bzw. der Trennung *als* Verbindung und damit als eine doppelsinnige Figur des Übergangs in kulturellen und anderen Zwischensphären. Insofern erscheint es zugleich als ein konzeptionelles Korrelat der Brückenfigur. Zu bedenken bliebe dabei allerdings nach wie vor das oben erwähnte Problem der beiden Ufer: Wird das Neutrale/Neutrum wie die Brücke als ein Drittes begriffen, so liegt die letzthin unüberwindliche Schwierigkeit in der Festschreibung der beiden anderen Positionen. Die Brücke konstituiert sicher einen traditionellen Ort außerhalb der Ordnungen: einen Zwischenraum für Selbstmörder genauso wie für Obdachlose, eine Möglichkeit nicht nur des Überstiegs, sondern auch des Ausstiegs und der Übergabe. Einen Ort außerhalb der Ordnungen zu fundieren, setzt indessen eine klare Definition der

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

jeweiligen Ordnungen voraus. Eben diese Klarheit wird bei Kafka jedoch aufgelöst ins Nebulöse und in das sich immer schon Entziehende.

Im unmittelbaren Anschluss an die im ersten Absatz des Romans beschriebene Ankunft K.s auf der „Holzbrücke" wird im Text noch eine weitere Figur des Übergangs, ein anderer Ort des Transitorischen eingeführt: Es ist das „Wirtshaus" (KKAS 7), das später, im dritten Kapitel des Romans, als „Wirtshaus zur Brücke" bezeichnet wird (KKAS 62, 71) und das folglich schon von seinem Namen her mit dem Komplex der Brücke in Verbindung steht. So instabil, undurchschaubar und unberechenbar wie die erzählte Welt an sich erscheinen allerdings auch die Benennungen in diesem Text: Dasselbe „Wirtshaus zur Brücke" ändert im weiteren Verlauf des Romans mehrfach seinen Namen, im achten Kapitel heißt es „Brückengasthaus" (KKAS 158f.), im zehnten Kapitel heißt es „Brückenhof!" (KKAS 187) Jedes Mal trägt das Wirtshaus zwar die Brücke im Namen, doch ist dies paradoxerweise das einzige konstante Element, alle anderen Bestandteile des Namens sind wechselhaft und variabel, sind ebenso wenig vertrauenswürdig oder zuverlässig wie die absonderliche Realität des *Schlosses*. Gerade durch das im wörtlichen Sinn Vorübergehende, durch das Provisorische und Transitorische seiner Bezeichnung macht das „Wirtshaus zur Brücke" seinem Namen jedoch alle Ehre.

Zu diesem Wirtshaus gelangt K. direkt nach seiner Ankunft auf der Brücke. So heißt es zu Beginn des zweiten Absatzes des Romans:

> Dann gieng er ein Nachtlager suchen; im Wirtshaus war man noch wach, der Wirt hatte zwar kein Zimmer zu vermieten, aber er wollte, von dem späten Gast äußerst überrascht und verwirrt, K. in der Wirtsstube auf einem Strohsack schlafen lassen, K. war damit einverstanden. (KKAS 7)

Das „Wirtshaus" bietet mit dem „Nachtlager" auf dem „Strohsack" einen im Prinzip genauso temporären und provisorischen Aufenthaltsort für K. wie die Brücke aus dem ersten Absatz: Es ist ein Provisorium, in dem sich der Protagonist allerdings dauerhafter einrichtet, wenn er später auch den Raum wechselt und ins vormalige Zimmer der Mägde übersiedelt (KKAS 40f.). Das Personalpronomen „man" aus dem zweiten Teilsatz – „im Wirtshaus war man noch wach" – mag als Indefinitpronomen der dritten Person neutrum dabei auch sprachformal die Fremde zum Ausdruck bringen, welcher der Ankömmling gegenübersteht und die sich gleichermaßen grammatikalisch ins Neutrale und ins Unbestimmte auflöst.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

2.2 *Das Urteil*

Sowohl den Anfang als auch das Ende der Geschichte markiert die Brücke in der Erzählung *Das Urteil* (KKAD 41-61), die laut Kafkas eigenen Angaben bekanntlich in einer einzigen Septembernacht des Jahres 1912 entstanden und 1913 erstmals im Druck erschienen ist. Zu Beginn blickt Georg Bendemann, so heißt es im ersten Absatz, „aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün." (KKAD 43) Am Schluss treibt es Georg, nachdem der Vater ihn „zum Tode des Ertrinkens" verurteilt hat (KKAD 60), „zum Wasser" (KKAD 61). Die letzten Sätze der Erzählung lauten:

> Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus, der mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen würde, rief leise: „Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt", und ließ sich hinabfallen. In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr. (KKAD 61)

Der Kreisläufigkeit von Anfang und Ende der Erzählung, die sich auf einer sprachlichen Mikroebene noch einmal in Georgs Ausruf „Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt" wiederholt, steht die vertikale Organisation der abyssischen akrobatischen Figur gegenüber, die Georg ausdrücklich „als der ausgezeichnete Turner" seiner Jugendzeit vollführt. In dieser Figur klingen zum einen Aspekte der Akrobatik aus dem Umfeld artistischer und zirzensischer Künste bei Kafka wider, die sich dort zum Thema gymnastischer Schreibübungen als körperbezogener Drahtseilakte verdichten (Küpper 2019). Zum anderen führt die im buchstäblichen Sinn mortale akrobatische Figur ein auf den Fluss in der Tiefe gerichtetes Moment des Letalen in die artistische Konstruktion ein, das in zentralen Zirkustexten wie *Auf der Galerie* etwa fehlt. Gleichzeitig wird der Passus durchzogen von einer Reihe gewaltsamer Oppositions- und Inversionsfiguren: der nutritiven, nach der Georg „das Geländer" festhält „wie ein Hungriger die Nahrung"; der auditiven zwischen dem lauten „Autoomnibus" und dem leisen Ausruf Georgs; der narrativen eines brutalen Umbruchs der Erzählperspektive im letzten Satz usw. Die Brücke erscheint hier als ein agonaler Umschlagpunkt sämtlicher Verhältnisse.

Gewiss kann die in *Das Urteil* beschriebene Brücke auch auf bestimmte Lokalspezifika der Prager Stadttopografie aus Franz Kafkas eigenem Lebensumfeld zur Zeit der Niederschrift der Geschichte im September 1912 bezogen werden. Hartmut Binder notiert in seinem Kommentar zu diesem Text:

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

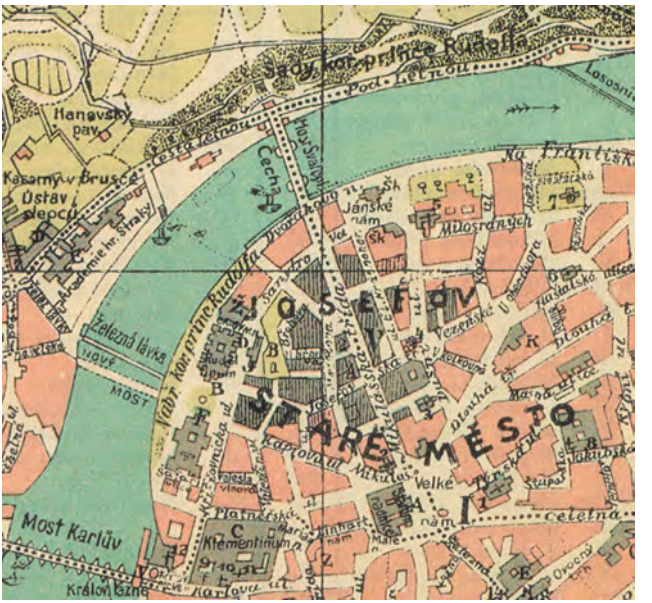

Abb. 1: Stadtplan von Prag [1913], Ausschnitt (Josefstadt) mit Niklasstraße und Čech-Brücke.

„Von seinem Zimmer aus in der elterlichen Wohnung in der Niklasstraße 36 (Juli 1907 – November 1913) sah Kafka die vorüberfließende Moldau, die 1908 dem Verkehr übergebene Čechbrücke" samt „ihrem Geländer" sowie „die ‚grüne(n) Abhänge' des Belvedere, also der Kronprinz-Rudolfs-Anlagen (Letenské Sady)" (Binder 1975: 146; siehe dazu Abb. 1).

Ausgehend von entsprechenden biografischen Details,[3] deutet Marek Nekula die in Kafkas *Urteil* dargestellte Brücke im Kontext eines nationalen Diskurses im Böhmen des 19. und 20. Jahrhunderts, der schließlich auch den öffentlichen Raum der Stadt erobert, die urbane Sphäre im Allgemeinen und die Prager Brücken im Speziellen zu nicht minder symbolträchtigen als öffentlichkeitswirksamen Aushandlungsorten politischer und ideologischer Polarisierungen werden lässt:

3 Binder (1975) macht abgesehen von den biografischen Anknüpfungsmöglichkeiten aus der zeitgenössischen Prager Stadttopografie allerdings zugleich verschiedene (literar-)historische Quellen für die mit Brücke und Fluss verbundene Situation des Selbstmords Georg Bendemanns aus Kafkas Erzählung ausfindig, so neben Dostojewskis *Schuld und Sühne* (Binder 1975: 128–130) auch die Prager Lokalsage *Die goldene Gasse* (Binder 1975: 130f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Kafkas Erzählung, in der man etliche Biographeme erkennen kann, dürfte daher nicht nur als Polemik gegen den Vater und seinen unentschlossenen Assimilationismus gelesen werden, sondern auch – durch das Motiv der Brücke – als verdeckte Polemik gegen die sprachnationalen Selbstentwürfe der Deutschen und Tschechen. (Nekula 2004: 175)

Mit der Wendung ins Agonale und Suizidale birgt Kafkas Text indessen eine Figur der Abgründigkeit, die nicht nur in die letalen Tiefen eines selbstvollstreckten Todesurteils, sondern auch in einen Abyssus der Textdeutungen führt, in dem die unterschiedlichsten, einander teils widersprechenden Auslegungen des *Urteils* konfligieren oder, um in der agonalen Begrifflichkeit der Leibesübungen zu bleiben, miteinander ringen.[4] In diesem Abgrund herrscht selbst wiederum „ein geradezu unendlicher Verkehr" (KKAD 61). Nicht von ungefähr nämlich endet der Text eben nicht mit einem Begriff der Schließung, sondern einem solchen der Öffnung: mit der semantischen Zirkulationsfläche „Verkehr", die ihrerseits weit mehr neue interpretatorische Prozesse in Gang setzt, als dass sie bereits bestehende beschließen würde.[5] Auch insofern erscheint die Brücke in Kafkas Text nicht bloß als eine extrem vieldeutige, sondern als eine durchweg paradoxe Figur: Sie ist Sprungbrett in den Tod, gymnastisches Hilfsgerät einer mortalen akrobatischen Übung in der suizidalen Situation, und zugleich ist sie Möglichkeitsspender neuer, „geradezu unendlicher" Zirkulationen, für die gerade das „Wasser" (KKAD 61), der abyssische Strom in der Tiefe, das adäquate Bild beiträgt.

2.3 Verstreute Brückenszenen: *Kinder auf der Landstraße,* Brief an Felice Bauer, *Der Verschollene*

Verstreut über das Gesamtwerk Kafkas sind, abgesehen von den bereits erwähnten, noch verschiedene kleinere Brückenszenen, die sich ihrerseits zu

4 Die enorme Fülle möglicher Interpretationen und den Reichtum literaturtheoretischer Zugänge zu Kafkas Text belegt exemplarisch der Band von Jahraus/Neuhaus (2002).

5 Max Brod erinnert sich an folgende Aussage Kafkas in Hinblick auf *Das Urteil*: „Weißt du, was der Schlußsatz bedeutet? – Ich habe dabei an eine starke Ejakulation gedacht." (Brod 1977: 114) Was die räumliche Zuordnung des erzählerischen Geschehens zur elterlichen Wohnung im Prager Stadtbild angeht, so bemerkt Kafka unter dem 12. Februar 1913 in seinem Tagebuch, nachdem er im Hause Weltsch am Tag zuvor eine Lesung der Geschichte im familiären Rahmen zum Besten gegeben hat: „Die Schwester sagte: ‚Es ist unsere Wohnung.' Ich staunte darüber, wie sie die Örtlichkeit mißverstand und sagte: ‚Da müßte ja der Vater auf dem Kloset wohnen.'" (KKAT 493) Vgl. zu topografischen und biografischen Problemen in Bezug auf Kafkas Erzählung auch Neumann (1981: 35f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

einem literarischen Komplex zusammenfügen, der nicht nur die Ufer der erzählten Welten miteinander verbindet, sondern zugleich auch Verbindungen zwischen den einzelnen Texten schafft und dadurch gewissermaßen Textbrücken innerhalb des Kafka'schen Œuvres selbst herstellt.

Eine erste dieser Brückenszenen findet sich in Kafkas früher Erzählung *Kinder auf der Landstraße* (KKAD 9–14), die in der *Beschreibung eines Kampfes* (Fassung B) enthalten, spätestens 1910 entstanden und erstmals 1913 im Band *Betrachtung* erschienen ist. Von den *Kindern auf der Landstraße* heißt es an einer Stelle:

> Auf der Wildbachbrücke blieben wir stehn; die weiter gelaufen waren, kehrten zurück. Das Wasser unten schlug an Steine und Wurzeln, als wäre es nicht schon spät abend. Es gab keinen Grund dafür, warum nicht einer auf das Geländer der Brücke sprang. (KKAD 13)

Hier deuten sich bereits zwei Momente aus der späteren Erzählung *Das Urteil* in unbestimmter Weise an: einerseits das suizidale, anderseits das akrobatische Moment des besagten Brückensprungs. Der Sprung auf das Geländer wird im Textfluss – bei aller Akkumulation von Negationen – zwar sprachlich evoziert, ob er von den Kindern aber in der Tat vollführt bzw. vollzogen wird, muss letztlich offenbleiben. Aus dem Erzählstrom lässt sich kein stabiler Sinn erschließen. So sagt auch der letzte Satz, rein sprachlich betrachtet, nichts darüber aus, ob nun tatsächlich „einer auf das Geländer der Brücke sprang" oder nicht.

Eine andere Brückenszene führt weg von Kafkas literarischem Werk und hin zu seinem Briefwechsel. In der Nacht vom 22. zum 23. Januar 1913 schreibt Kafka von Prag einen Brief an Felice Bauer in Berlin (KKABr 2: 55–58), der mit folgenden Zeilen einsetzt:

> Sehr spät, Liebste, und doch werde ich schlafen gehn, ohne es zu verdienen. Nun ich werde ja auch nicht schlafen, sondern nur träumen. Wie gestern z.B. wo ich im Traum zu einer Brücke oder einem Quaigeländer hinlief, zwei Telephonhörmuscheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun immerfort nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom „Pontus" zu hören, aber aus dem Telephon nichts und nichts zu hören bekam, als einen traurigen mächtigen wortlosen Gesang und das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl, daß es für Menschenstimmen nicht möglich war, sich durch diese Töne zu drängen, aber ich ließ nicht ab und gieng nicht weg. (KKABr 2: 55)

In Kafkas Brief öffnet sich dort, wo die „Brücke" auftaucht, eine Verbindungsstelle zwischen verschiedenen, an sich disparaten Elementen: dem „Traum", dem „Telephon" als technischer Kommunikationsapparatur, dem Rauschen der Medien und dem „Rauschen des Meeres" (beide miteinander verbunden

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

in den „Telephonhörmuscheln"), dem Hören auf „einen traurigen mächtigen wortlosen Gesang", der Akustik unmenschlicher „Töne" sowie dem Warten auf „Nachrichten vom ‚Pontus"', Letztere auch im Sinne der ovidischen Briefe aus der Verbannung am Schwarzen Meer, den *Epistulae ex Ponto*.[6] Der nächste Absatz von Kafkas Brief lautet:

> An meinem Roman schreibe ich seit 3 Tagen ganz wenig und das wenige mit Fähigkeiten, die vielleicht gerade zum Holzhacken genügen würden, aber nicht einmal zum Holzhacken, höchstens zum Kartenspielen. Nun ich habe mich eben in letzter Zeit (das ist kein Selbstvorwurf, sondern nur Selbsttrost) an den Füßen aus dem Schreiben herausgezogen und muß mich nun wieder mit dem Kopf einbohren. (KKABr 2: 55)

Nicht allein liegt in der Vorstellung aus dem letzten Satz, dass sich das Ich „an den Füßen aus dem Schreiben herausgezogen" habe und sich „nun wieder mit dem Kopf einbohren" müsse, bereits eine gewisse Antizipation der in Kafkas späterem Text *Die Brücke* entworfenen Situation (siehe dazu 2.4.). Der „Roman", von dem in Kafkas Brief die Rede ist, führt gleichzeitig schon zu einer weiteren Station des hier unternommenen Rundgangs über Brücken, Ströme und Abgründe in Kafkas Werk.

Es handelt sich um Kafkas Roman *Der Verschollene*, der größtenteils in der Zeit zwischen Ende September 1912 und dem 24. Januar 1913 entstanden ist (KKAV App. 53) – der vorhin besprochene Brief fällt damit ans Ende einer produktiven Phase – und der erstmals 1927 unter dem Titel *Amerika* von Max Brod herausgegeben wurde. Der Roman wartet mit einer weiteren Brückenszene auf. Im vierten, mit „Der Marsch nach Ramses" überschriebenen Romankapitel (KKAV 128–169) blicken Karl Roßmann und seine beiden Begleiter beim Verlassen der Stadt auf das Panorama von New York zurück:

> Sie kamen in eine ansteigende Gegend und wenn sie hie und da stehen blieben, konnten sie beim Rückblick das Panorama New Yorks und seines Hafens immer ausgedehnter sich entwickeln sehn. Die Brücke, die New York mit Boston verbindet hieng zart über den Hudson und sie erzitterte, wenn man die Augen klein machte. Sie schien ganz ohne Verkehr zu sein und unter ihr spannte sich das unbelebte glatte Wasserband. (KKAV 144)

Die hier dargebotene „Brücke, die New York mit Boston verbindet", gehört zu den Irrealitäten eines fiktiven Amerika, das sich in Kafkas Roman weniger zu einem Land der unbegrenzten Möglichkeiten, vielmehr zu einer von Grenzen aller Art durchzogenen Topografie des Unmöglichen verdichtet, die einer

6 Vgl. zu dieser Briefstelle Kafkas ausführlich Neumann (2013), auch Neumann (2018: 11–14).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

als absurd erfahrenen Welt mit absonderlichen Größenordnungen korrespondiert und in der die Brücke als eine Verbindung des Unzusammenhängenden erscheint. Sie stellt den Knotenpunkt aller Abwege und Abwegigkeiten des Romans dar.

Zugleich lässt sich die im Roman beschriebene Brücke als ein sprachliches Bauwerk lesen. Der Satz selbst stellt sich als eine Art von Brücke dar: „Die Brücke, die New York mit Boston verbindet hieng zart über den Hudson und sie erzitterte, wenn man die Augen klein machte." So wie die Brücke die Städte und zugleich die Wörter „New York" und „Boston" in eine irreale Nähe zueinander rückt, den topografischen Abstand zwischen ihnen auf der Landkarte und im Satz zu einem Raum der Unmöglichkeit zusammenzieht,[7] so fehlt auch zwischen dem Haupt- und dem Nebensatz jede Trennung, beide fließen distanzlos ineinander über: Zwischen den Finita „verbindet" und „hieng" mangelt genauso das trennende Komma, wie zwischen den bezeichneten Städten die räumliche Trennung fehlt. Auch was weiter von der Brücke gesagt wird, lässt sich auf den Text selbst und seine Lektüre beziehen, wenn man Karls Versuch einmal probehalber auf den Rezeptionsakt überträgt: Nicht allein die Brücke als Übergang ins Unmögliche flimmert Karl dann in der Ferne vor den Augen, auch der Satz an sich, die Schrift „erzittert[ ], wenn man die Augen klein macht[ ]." Dass die Brücke „ganz ohne Verkehr zu sein" scheint und sich still über „das unbelebte glatte Wasserband" legt, lässt sich zuletzt als ein invertierendes Gegenstück zum Ende von Kafkas kurz zuvor entstandener Geschichte *Das Urteil* verstehen.

2.4 *Die Brücke*

Zu einer den gesamten Text konstituierenden Figur wird die Brücke in der etwa gegen Anfang 1917 in den Oxforder Oktavheften festgehaltenen Prosaaufzeichnung Kafkas, die zu Lebzeiten des Autors unveröffentlicht blieb und

7 Vorausgesetzt ist dabei, dass Boston hier nicht etwa bloß mit Brooklyn verwechselt wurde. Auch darin läge indessen keine Lösung: Die Brooklyn Bridge (1883 fertiggestellt, zu ihrer Zeit die längste Hängebrücke der Welt) führt bekanntlich nicht über den Hudson, sondern über den East River und verbindet nicht zwei verschiedene Städte – im Roman ist von den „beiden Riesenstädten" die Rede (KKAV 144) –, sondern die benachbarten New Yorker Stadtteile Manhattan und Brooklyn (seit 1898 eingemeindet) miteinander. Auf derartige Verschiebungen in der Wirklichkeit des *Verschollenen* wurde in der Kafka-Forschung freilich schon verschiedentlich hingewiesen.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

die Max Brod mit dem Titel *Die Brücke* versehen hat (KKAN I: 304f.). Auf Kafkas kurzen Text ist von verschiedenen Seiten Licht gefallen. Im Folgenden kommt es darauf an, einige neue Perspektiven auf den Einzeltext zu öffnen und ihn zugleich als wichtigsten Textzeugen in den umfassenderen Zusammenhang der Kafka'schen Brückenkonstruktionen einzubeziehen.

Die Aufzeichnung erscheint als erste Eintragung in Kafkas zweitem Oktavheft (oder „Oktavheft B"), das wohl um den Anfang 1917 herum benutzt wurde. Sie beginnt mit folgendem Satz:

> Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich, diesseits waren die Fußspitzen, jenseits die Hände eingebohrt, in bröckelndem Lehm hatte ich mich festgebissen. (KKAN I: 304)

Dieser Satz, der sich wiederum aus sechs Teilsätzen zusammensetzt, ist selbst schon eine Art sprachliche Brückenkonstruktion. Die ersten drei Teilsätze werden zyklisch von einem „Ich" am Anfang und „ich" am Ende abgegrenzt und verbunden durch die kleine Satzbrücke – „ich war eine Brücke" – in der Mitte. Die letzten drei Teilsätze markieren die Endpunkte des Brückensubjekts: der erste „die Fußspitzen", der zweite „die Hände", der dritte das Haupt in einer abschließenden Iteration des „ich".

Diese ganze sprachliche Konstruktion stürzt im weiteren Verlauf des Texts jedoch buchstäblich in sich zusammen. Ein Wanderer kommt, springt dem Brückenmenschen „mitten auf den Leib" (KKAN I: 305), worauf dieser schließlich in die Tiefe fällt.[8] Auch dieses Ende ist bereits antizipativ im ersten Satz enthalten: zum einen in der sonderbaren präteritalen Erzählerrede, die beinahe wie eine Stimme aus dem Grab schon ab den ersten beiden Wörtern – „Ich war" – auf den fatalen Ausgang deutet; zum anderen in der expliziten, zugleich auf die Welten von Leben und Tod zu beziehenden Nennung von „diesseits" und „jenseits" im vierten und fünften Teilsatz sowie den Überstiegen zwischen ihnen; zu guter Letzt in der bereits aus dem *Urteil* bekannten Figur des Abyssischen, die hier einen Namen im „Abgrund" aus dem dritten Teilsatz findet und die in eine brausende glaziale Tiefe führt. Von dieser „Tiefe" berichtet der dritte Satz der Aufzeichnung: „In der Tiefe lärmte der eisige Forellenbach." (KKAN I: 304)

8 Görner (1999: 111f.; 2001: 64f.) betont dementsprechend eine grundsätzliche Unüberschreitbarkeit der Brücke bei Kafka und bezieht das „in seinem literarischen Werk auffällige Grenzbewußtsein" zur gleichen Zeit auf „Kafkas Erfahrung von existentiell wirklichen Grenzen im Verkehr mit anderen Menschen" (Görner 2001: 65).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Den Sturz selbst beschreibt der letzte Satz des Texts, der auf die siebenfache Frage nach der Identität des Wandernden[9] am Ende der Aufzeichnung folgt:

> Wer war es? Ein Kind? Ein Turner? Ein Waghalsiger? Ein Selbstmörder? Ein Versucher? Ein Vernichter? Und ich drehte mich um, ihn zu sehn. Brücke dreht sich um! Ich war noch nicht umgedreht, da stürzte ich schon, ich stürzte und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespitzten Kieseln, die mich so friedlich immer angestarrt hatten aus dem rasenden Wasser. (KKAN I: 305)

Nicht allein kehrt in der dritten Frage die akrobatische Figur vom „Turner" wieder, die diesmal auf den Wandernden verschoben wird. Darüber hinaus wiederholt die vom Ich vollführte gymnastische Umdréhungsfigur (mit Betonung auf der zweiten Silbe) die semantische Úmdrehung (mit Betonung auf der ersten Silbe) einer finalen interpretativen Inversion zwischen den „so friedlich" scheinenden „Kieseln" und „dem rasenden Wasser".[10] Dabei bildet die Umdrehungsfigur an sich, im achten Satz biblisch mit „Und" angeschlossen – „Und ich drehte mich um, ihn zu sehn" –, ein metasprachliches Textgelenk zwischen der Interrogation aus den ersten sieben Sätzen und der Exklamation aus dem neunten Satz: „Brücke dreht sich um!"[11] Dieser wechselt zugleich in eine Art dehumanisierte Rede in der dritten Person, die als Satzsubjekt eine nunmehr artikellose „Brücke"[12] an die Stelle des Ichs setzt und damit konstitutive Übergänge vom Belebten zum Unbelebten schafft. Schließlich stellt der

9 Auf eine ausgesprochen ähnliche interrogative Reihe in Kafkas Romanfragment *Der Proceß* weisen im Übrigen Härle/Heizmann (2009: 59f.) hin.

10 Der sprachliche Kreislauf zwischen (gymnastischer) Umdréhung und (semantischer) Úmdrehung begründet eine im regulären orthografischen Schriftbild ununterscheidbare, für den Text nichtsdestoweniger konstitutive interpretatorische Zirkulationsfigur, die unablässig zwischen körperbezogenem und bedeutungsbezogenem Umschwung oszilliert. Im textintern umspielten Begriff der Umdrehung sind beide Auslegungspotenziale gleicherweise enthalten.

11 Hierin sieht Koelb (1989) zugleich ein Umdrehen der Trope im Sinne einer körperlichen Wendung der sprachlichen Wendung: „The word ‚trope' and its German analog ‚Wendung' are both metaphorical terms that designate rhetorical processes as a kind of turning […]. Thus the bridge/person […] is already a ‚Wendung' in that it is a figure of speech. For such a 'turn' to turn again („Brücke dreht sich um!") is to undo itself, to reverse the process of figuration which brought it into existence." (Koelb 1989: 66)

12 Es fragt sich, ob einem solchen artikellosen Satzsubjekt im Deutschen („Brücke dreht sich um!") bei Kafka möglicherweise eine implizite strukturelle Übernahme, Übersetzung oder Rückübersetzung aus dem Tschechischen zugrunde liegen könnte, wo entsprechende Subjekte bekanntlich ohne Artikel verwendet werden. In dem Fall läge hier ein konkretes Beispiel textinhärenter Mehrsprachigkeit vor.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

letzte Satz des Texts eine seinerseits wiederum vierteilige Konstruktion dar, die nicht allein von repetitiven Variationen geprägt ist – „da stürzte ich schon, ich stürzte und schon" etc. –, sondern die, entsprechend der akustischen Konfiguration des Abgrunds in der lärmenden Tiefe und der Geräuschkulisse des Gebirges, von lautsprachlichen Resonanzen und Reverberationen widerhallt: Allein im letzten Satz der Aufzeichnung erklingt 14-mal der Vokal „i" und 10-mal „a", sodass der literarische zuletzt zu einem akustischen Raum, der Text zu einer klanglichen Echokammer wird.

Alle Konturen lösen sich auf, wenn neben der ostentativen sexuellen Konnotation auch eine Konfusion der Geschlechterrollen zwischen dem femininen Genus der „Brücke" und dem betont maskulinen „Mannesschritt" (KKAN I: 304) des Wanderers eintritt.[13] Die letzten Umrisse verschwimmen schließlich in der nebulösen Weite intertextueller sowie intermedialer Brückenschläge als einer anderen, ästhetisch-poetologischen Ausprägung kultureller Verbindungen. Auf ihrer Grundlage wird der Text zu einem Ort des Widerhalls und Widerscheins, an dem sich fremde Stimmen, aber auch fremde Bilder verdichten und überlagern.

In der bestehenden Forschungsliteratur wurden mindestens zwei Bezüge von Kafkas Prosaaufzeichnung auf Texte anderer Autoren nachgewiesen. Fred Bridgham rekonstruiert zahlreiche Verbindungen zwischen Kafkas *Die Brücke* und dem Werk Friedrich Nietzsches, insbesondere dem bereits angeführten *Zarathustra*, von dem Kafka nachweislich ein Exemplar besaß (Bridgham 1997).[14] Gerhard Härle und Felix Heizmann machen eine intertextuelle Verweisung von Kafkas Brückengeschichte auf Jonathan Swifts Roman *Gulliver's Travels* von 1726 plausibel, der in der Übersetzung von Franz Kotten-

13 Mit dem femininen Genus der Brücke ist hier zunächst das grammatische Geschlecht gemeint. Darüber hinaus lassen aber auch andere Elemente im Text aufhorchen, so etwa die eigens erwähnten „Rockschöße" der Brücke (KKAN I: 304), die neben ihrer primären Bedeutung eines männlichen Kleidungszubehörs zugleich eine sekundäre Lesart ermöglichen, welche ihrerseits auf den nicht weniger weiblich konnotierten Teilbezirken „Rock-" und Schoß („-schöße") aufbaut. Vgl. zu einer feministisch-allegorischen Lektüre von Kafkas Text Gross (1983), zu Aspekten eines Queer-Readings Härle/Heizmann (2009: 53–61).

14 Spahr (1962: 11f.) stellt auch schon einen Zusammenhang zwischen Kafkas Text und Nietzsches Philosophie der Brücke her, überraschenderweise sieht er den Unterschied zwischen beiden allerdings gerade in einem statischen Charakter der Kafka'schen Brückenkonzeption: „Nietzsche's bridge is dynamic, Kafka's static." (Spahr 1962: 12) Vgl. zu Verbindungen zwischen Nietzsche und Kafka allgemeiner Bridgwater (1974), Ries (1977, 2007), Balke/Vogl/Wagner (2008).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

kamp ebenfalls zum Bestand von Kafkas bescheidener Privatbibliothek gehörte (Härle/Heizmann 2009: 47–50).

Über die fremdreferenziellen Bezüge hinaus wartet *Die Brücke* unterdessen auch mit eigenreferenziellen intertextuellen Verbindungen auf, d.h. mit rekursiven Spuren und Resonanzen aus eigenen Werken Kafkas. Die Aufzeichnung von der *Brücke* begründet mit ihrer „Torsionsfigur" (Thiel 1999: 102) als Todesfigur nicht nur eine Analogie zur „Figur der Drehung im Fall" (Thiel 1999: 101) aus Kafkas wohl in etwa zwischen Mitte 1914 und Mitte 1916 entstandener, im Erstdruck 1917 erschienener Prosa-Notation *Ein Traum* (KKAD 295–298), die sich zugleich in den von Detlef Kremer entwickelten Zusammenhang der „Schrift als Grab" (Kremer 1998: 140–143) einbeziehen ließe und in der „K., von einer sanften Strömung auf den Rücken gedreht", in „der undurchdringlichen Tiefe" versinkt, noch während sein Name auf den Grabstein geschrieben wird (KKAD 298).

Der Brückentext birgt, wie es scheint, ebenfalls ein Echo auf das „Ende" von Kafkas Roman *Der Proceß*, dessen Niederschrift im Manuskript vermutlich um den 11. August 1914 begonnen, um den 20. Januar 1915 abgebrochen wurde (KKAP App. 75f.), und der erstmals 1925 unter der Herausgeberschaft von Max Brod erschien. Im letzten Kapitel geht K. mit seinen beiden „Begleitern" dort „über eine Brücke im Mondschein"; auf dem Grund fließt das „im Mondlicht glänzende und zitternde Wasser" und: „Unter ihnen jetzt unsichtbar führten Kieswege mit bequemen Bänken, auf denen K. in manchem Sommer sich gestreckt und gedehnt hatte." (KKAP 309) Autorekursive Variationen dieser Art machen aus Kafkas Brückentext nicht zuletzt auch eine Textbrücke in intertextueller Hinsicht. Dabei lassen sie Kafkas eigene Stimme aus früheren Texten zugleich als eine fremde, sich selbst fremd gewordene Stimme in diesen Text mit hineinklingen.

Zu den intertextuellen gesellen sich intermediale Referenzen. Der ominöse Wanderer wird vom Brücken-Ich wie folgt geschildert:

> Er kam, mit der Eisenspitze seines Stockes beklopfte er mich, dann hob er mit ihr meine Rockschöße und ordnete sie auf mir, in mein buschiges Haar fuhr er mit der Spitze und ließ sie, wahrscheinlich weit umherblickend, lange drin liegen. Dann aber – gerade träumte ich ihm nach über Berg und Tal – sprang er mit beiden Füßen mir mitten auf den Leib. (KKAN I: 304f.)

Das Auftreten des Wanderers – „mit der Eisenspitze seines Stockes", „wahrscheinlich weit umherblickend", „gerade träumte ich ihm nach über Berg und Tal" – nimmt nicht nur die „zugespitzten" (KKAN I: 305) starrenden Steine

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Abb. 2: Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer* [c. 1817].

vom Textende vorweg, es erinnert auch nebelartig unbestimmt an ein Gemälde. Gewisse Verbindungen und Assoziationen, denen hier einmal versuchsweise nachgegangen werden soll, ergeben sich nämlich bei der Betrachtung von Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (entstanden um 1817; Abb. 2).[15]

Sicher liegen in beiden Werken nicht bloß ganz unterschiedliche, sondern geradezu konträre Situationen vor: Bei Kafka wird eine quasi sadistische Fantasie entwickelt, in der ein allem Anschein nach bösartiger Besucher die Brücke in einem *acte gratuit* zum Einsturz bringt; bei Friedrich wird eine kon-

15 Caspar David Friedrich (geb. 1774 in Greifswald, gest. 1840 in Dresden) stammt im Übrigen seinerseits aus einer Art kulturellem Zwischenraum, unterstand die alte Hansestadt Greifswald doch seit dem Dreißigjährigen Krieg der schwedischen Krone, bevor sie 1815 zu Preußen kam.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

templative Szenerie der Stille und Erhabenheit entworfen, die offensichtlich weder eine Brücke noch eine Spur maligner Intervention oder Interaktion enthält. Nichtsdestoweniger bestehen zwischen Friedrichs Bild und Kafkas Text einige äußere Gemeinsamkeiten: der Wanderer; der Stock; das Gebirge; die nebulöse Tiefe; der Blick in die Ferne, hinab oder ins Weite; das träumerische Umherschweifen in Gedanken „über Berg und Tal"; schließlich auch die Rockschöße, die auf Friedrichs Gemälde allerdings kein Brücken-Ich, sondern den titelgebenden *Wanderer* selbst bekleiden.

Die stärkste Verbindung zwischen Kafkas Gebirgsgeschichte und Friedrichs Gebirgsgemälde ergibt sich jedoch erst aus dem, was nicht zu sehen ist, genauer: Sie entsteht erst aus dem Akt des Nicht-Sehens selbst, und zwar in der hier wie dort werkkonstitutiven Konfiguration einer Rückenfigur, die sich dem Blick eben nicht preisgibt, sondern konsequent entzieht. Gerade aus dem nebulösen Ort des Mangels abschließender Deutungsgewissheit als eines numinosen Vakuums der Interpretationen entfaltet sich die kafkaeske Brückenfantasie: So wie Kafkas Brückenmensch mit dem Rücken zum Wanderer über dem Abgrund liegt, so hat der titelgebende *Wanderer* von Friedrichs Gemälde – in einer signifikanten Verschiebung der Bildpositionen – den Betrachtenden (den Rezipierenden oder Interpretierenden des Gemäldes selbst) den Rücken zugewandt, sodass sich seine Identität und Absichten genauso wenig ermitteln lassen wie die des Wanderers aus Kafkas Text. Die identitäre Verzweiflungsfrage des Kafka'schen Brücken-Ich ließe sich insofern, ausgehend von den Bildbetrachtenden, auch auf Friedrichs Wandererfigur wenden: „Wer war es?" (KKAN I: 305)

Bereits in Friedrichs Werk schafft die Rückenfigur einen potenziellen Übergang zwischen der Darstellungs- und der Deutungsebene, zwischen dem Bild und seiner Betrachtung. Friedrichs *Wanderer* ist nicht zuletzt auch ein Betrachtender im betrachteten Bild selbst: „Die in Friedrichs Schaffen so typische Rückenfigur dient nicht nur als Bedeutungsträger im Bild; sie vermittelt auch zwischen dem Bildbetrachter und der Tiefe des Bildes – verstanden im formalen und inhaltlichen Sinne." (Wolf 2017: 58)[16] Zugleich öffnet die Darstellung vom *Wanderer über dem Nebelmeer* mit ihrer provokanten Rückenfigur einen spekulativen Möglichkeitsraum, der gerade denjenigen Ort markiert, an dem die Auslegung von Kafkas Text einsetzt. Was auf Friedrichs Gemälde ganz offenkundig fehlt, ist eben die Brücke, die bei Kafka zum zentralen litera-

16 Wolf bietet auch eine identitäre Deutung des Wanderers an: „Friedrichs Rückenfigur fungiert höchstwahrscheinlich als patriotisches Monument für einen Verstorbenen. Der Nebel veranschaulicht den Kreislauf der Natur." (2017: 58)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

rischen Sujet und Subjekt wird, am Ende der kurzen Geschichte aber in die Tiefe stürzt und damit ebenso verschwindet oder unsichtbar wird wie auf Friedrichs Gemälde. Insofern ließe sich der Kafka'sche Text auch als so etwas wie eine nachträgliche literarische Vorgeschichte zu Friedrichs Bilddarstellung lesen: als die nachgelieferte narrative Fiktion dessen, was sich unmittelbar vor dem auf Friedrichs Gemälde zu sehenden Bildereignis zugetragen hätte.

3. Vom Schreiben in die Tiefe oder: Von einem Ort jenseits der Ströme

Ein weiterer Zusammenhang kann hier lediglich angedeutet werden. Er betrifft die Materialität von Kafkas Schreiben, d.h. auch: seine Schreibgrundlagen und -utensilien (vom Papier und den Papierformaten bis hin zu den Schreibinstrumenten zwischen Stahlfeder und Bleistift) in ihrem Verhältnis zu dem verschiedentlich nachverfolgten Kafka'schen „Schreibstrom".[17] Das hydraulische Modell des Stroms liefert nicht allein eine ergiebige Beschreibungsfigur für die teils fließenden, teils stockenden, teils gerinnenden Bewegungen von Kafkas (hand-)schriftlichen Anläufen und Versuchen. Im Umfeld von Brücken, Strömen und Tiefen, in dem laut Gerhard Neumann „Kafkas ‚Durchbruch' zur Literatur erfolgte" (Neumann 2013: 545), tun sich darüber hinaus gewisse auf

17 Vgl. dazu grundlegend Kittler/Neumann (1990). In jüngerer Zeit kann dagegen der Versuch von Geyer (2019) angeführt werden, der von einer prozessorientierten Schreibweise Kafkas zwischen Deskription und Inskription spricht (Geyer 2019: 14f.) und der auf gewisse Parallelen zwischen Kafkas Schreibmaterialien und Schreibweisen hindeutet. Geyers Kritik an der etablierten „Metapher des Schreibstroms" (Geyer 2019: 70) bzw. an „der Rede vom ‚Schreibstrom'" (Geyer 2019: 71, dort Anm. 122) greift allerdings insofern zu kurz, als das Bild vom Strom keineswegs „impliziert, dass sich das Schreiben – in Analogie zum Verlauf des Wassers in einem Flussbett – in vorgezeichneten Bahnen bewegt" (Geyer 2019: 71). Der Fluss ist ja kein Kanal. Bleibt man in der Bildlichkeit, gräbt sich der Strom vielmehr sein eigenes Bett: Er sucht sich selbst seinen Weg und verändert den Grund (bzw. das Papier) dort, wo sich das Wasser (bzw. die Tinte) einschreibt. Der Strom schafft und hinterlässt seine eigenen Spuren wie die Schrift, auch wenn nicht immer ganz und nicht immer gleich klar ist, woher genau er kommt oder wohin er letztlich führt. Jederzeit kann er an- oder abschwellen, schneller oder langsamer fließen, stocken oder womöglich sogar ganz versiegen. Er erscheint damit als eine beinahe idealtypische Verbildlichung des Schreibprozesses.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

den Schreibstrom selbst bezogene Assoziationen hinsichtlich diverser Tagebuchnotizen Kafkas auf.

Über das erschöpfende Schreiben der oben angesprochenen Erzählung *Das Urteil* „in der Nacht vom 22 zum 23" September 1912 notiert Kafka in sonderbarer assoziativer Nähe zur Situation aus dem Text *Die Brücke*: „Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehn. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken." (KKAT 460) Mit dem Tagebuch an sich als Ort der Inskription verbindet Kafka bisweilen eine indessen immer schon destabilisierte Hoffnung auf statische Verwurzelung, auf Halt und Festigung. Am 25. Februar 1912 verzeichnet er im selben: „Das Tagebuch von heute an festhalten! Regelmäßig schreiben! Sich nicht aufgeben! Wenn auch keine Erlösung kommt, so will ich doch jeden Augenblick ihrer würdig sein." (KKAT 376)

Gegen Ende 1911 notiert er im vierten Tagebuchheft:

> Ich habe jetzt und hatte schon Nachmittag ein großes Verlangen, meinen ganzen bangen Zustand ganz aus mir herauszuschreiben und ebenso wie er aus der Tiefe kommt in die Tiefe des Papiers hinein oder es so niederzuschreiben daß ich das Geschriebene vollständig in mich einbeziehen könnte. (KKAT 286)

Mit der sepulkralen Imagination eines Schreibens „in die Tiefe des Papiers" erhalten die in den Geschichten widerhallenden Abgründe ein autoprogrammatisches Gegenstück, in dem sich ein Ort jenseits aller Ströme aus kulturellen und anderen Zwischensphären andeutet und wo schließlich auch der Kafka'sche Schreibstrom an ein Ziel gelangt.[18] Einer derart festigenden und verwurzelnden Vorstellung widersprechen allerdings nicht allein die ruhelosen

18 Ein mögliches Komplement zur Vorstellung vom papiernen Grab ist diejenige vom papiernen Verlies, wie sie in Gustav Janouchs umstrittenen Gesprächen mit Kafka auftaucht. Folgt man Janouchs Bericht, so habe Kafka einmal in der Kanzlei hinter einem „Berg von Büchern, Zeitschriften und Büroschriftstücken" am Schreibtisch gesessen und ihn willkommen geheißen mit den Worten: „Ich grüße Sie aus meinem Papierverlies!" (Janouch 1981: 117) Grab und Verlies sind beide gleichermaßen stille, ebenso geräusch- wie bewegungsarme Orte, die mitunter in der Tiefe warten: Räume der Ruhe und Reglosigkeit, aber auch Enklaven der Erstarrung. Nicht zuletzt erscheinen beide, Papiergrab wie Papierverlies, in mancher Hinsicht als Domänen des Dunklen. Laut Janouch bemerkt Kafka: „Das Geschriebene beleuchtet die Welt; den Schreiber läßt es im Dunkel verschwinden." (Janouch 1981: 117)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Tiefen, die sich innerhalb der Texte auftun. Bald ändern sich auch die Schreibmaterialien selbst.

Zu den fragilen Hoffnungen eines Schreibens „in die Tiefe des Papiers" als Traum von der Ein- oder Heimkehr an einen Ort jenseits der Ströme passen zunächst in gewisser Weise die verwendeten Schreibinstrumente. Kafkas Tagebuchhefte sind vornehmlich mit schwarzer Tinte beschrieben, und zwar mit einem „Federhalter", wie er ihn am 29. Mai 1910 im Tagebuch selbst erwähnt und als ein „Stück Holz" bezeichnet (KKAT 17).[19] Nur damit konnte ein verwurzelndes Schreiben, das „in die Tiefe des Papiers" vor- und eindringt, auch materiell angestrebt werden. Diese Hoffnung gibt Kafka in den späteren, circa ab Ende 1916 verwendeten Oktavheften, in denen unter anderem auch *Die Brücke* niedergeschrieben wurde, offenbar auf. In den letzten Jahren benutzt er das Tagebuch nur noch sporadisch. Im Gegensatz zu diesem sind die Oktavhefte namentlich mit Bleistift beschrieben, mit einem Schreibmaterial also, das weniger in die Tiefe eindringt als der Tintenfederhalter aus den Tagebüchern und das zudem leicht ausradierbar, wieder löschbar ist. Die Schrift an sich wird flüchtiger, und die Grundlage des Schreibens wird mobiler. Verglichen mit den eher großformatigen Quart- bzw. Tagebuchheften sind die Oktavhefte wesentlich kleiner, in Taschenformat und damit beweglicher, portabler.[20]

Mit diesen wenigen rudimentären Bemerkungen zu Kafkas Schreibmaterialien soll allerdings keineswegs eine kontinuierliche oder gar lineare Entwicklung in Kafkas Schreibsituationen angedeutet sein. Dafür sind diese viel zu unstet, zu inkommensurabel oder, wenn man so will, zu unergründlich, um im Bild der bodenlosen Tiefen zu bleiben. Aufs Ganze gesehen sind Kafkas

19 Ein solches „Holz" taucht im Übrigen später auch in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* (KKAD 252-261) wieder auf, die vermutlich um die Jahreswende 1916–17 niedergeschrieben wurde und erstmals 1918 erschienen ist. Dort erscheint das „Holz" im bildlichen Zusammenhang mit einer „Strömung", in die es diesmal allerdings „fortgerissen" wird, wenn der Knecht den Befehl zur Abfahrt der Kutsche gibt: „‚Munter!' sagt er; klatscht in die Hände; der Wagen wird fortgerissen, wie Holz in die Strömung; noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert, dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt." (KKAD 254f.).

20 Reuß (2006: 3) verbindet diesen „Wechsel des Aufzeichnungsmediums" und die „Umstellung hin zu einem mobileren Schreiben" zugleich mit einer bestimmten Veränderung von „Kafkas Schreibweise": „Das kleinere Format, das man bequem immer mit sich führen konnte, und das flüchtigere, weniger fixierte Schreibwerkzeug des Bleistifts ermöglichten ein noch experimentelleres Schreiben, das mit den literarischen Konventionen noch weniger im Einvernehmen stand, als das in den Quartheften der Fall war." (Reuß 2006: 5)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

literarische Unternehmungen ja weit weniger von Konstanz und Kontinuität als von Diskontinuitäten aller Art gezeichnet: von Um- und Abbrüchen, von permanenten (Selbst-)Widersprüchen, von unablässiger Variation und der dauerhaften Beständigkeit allein des Unbeständigen.[21]

4. Schluss: Zu einer Poetik des Übergangs

In Kafkas Brückenschreiben löst sich nicht nur das theoretische Problem allzu statischer Konstruktionen, wie es eingangs angesprochen wurde, zugunsten einer dynamischen Figur auf, die unter anderem zwischen Mensch und Objekt changiert und die variabler, aber auch vulnerabler ist als die herkömmliche Brückenkonfiguration. In einer Poetik des räumlichen wie zeitlichen ‚Übergangs' verkörpert die Brücke bei Kafka eigentlich gerade das, was sich weder auf der einen noch auf der anderen Seite verortet, sondern in einer temporären Zwischensphäre schwebt, solange die Konstruktion denn hält und der Übergang nicht zu einem Untergang wird.

Zu betonen bleibt dabei allerdings die grundlegende Gespaltenheit dieses Übergangs zwischen seiner räumlichen und seiner zeitlichen Bedeutungsdimension. Der Übergang, wie er hier verstanden wird, ist eine in sich bereits zerrissene Figur: Sie bezeichnet zwar den räumlichen Übergang von einer Seite etwa zur anderen, zugleich aber auch den Übergang im zeitlichen Sinne, d.h. das rein Temporäre und Provisorische, das Nichtdauerhafte und Unbe-

21 Wie widersprüchlich, wie variabel und wie wenig beständig Kafkas eigene Kommentare in dieser Hinsicht immer schon, sozusagen von Grund auf, waren, mag exemplarisch ein Brief von seiner Hand an Grete Bloch in Berlin vom 6. Juni 1914 aus Prag bezeugen (KKA-Br 3: 80–82). Darin entwirft Kafka zunächst die umgekehrte Bildlichkeit eines Schreibens „aus der Unterwelt hinauf" statt eines Schreibens in die Tiefe hinab: „Jeder bringt sich auf seine Weise aus der Unterwelt hinauf, ich durch das Schreiben. Darum kann ich mich, wenn es sein soll, nur durch das Schreiben, nicht durch Ruhe und Schlaf, oben erhalten." (KKABr 3: 81) Noch in demselben Brief kehrt Kafka jedoch schon wenige Zeilen später zum Bild eines Zugs in die Tiefe bzw. „ins Tiefere" zurück, wenn er anlässlich seiner Kritik an der allegorischen „Legende" aus der Feder von Gretes Bruder (KKABr 3: 81) schreibt: „Aber unüberwindbar bleibt für mich der trockene Aufbau der ganzen Allegorie, die nichts ist als Allegorie, alles sagt, was zu sagen ist, nirgends ins Tiefere geht und ins Tiefere zieht." (KKABr 3: 81f.)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ständige. So begriffen, trägt die in Kafkas Brückenkonstruktion verdichtete, doppelsinnige Figur des Übergangs also immer schon ihren eigenen Untergang in sich. Das Scheitern ist in ihr bereits angelegt und ist aus ihr auch gar nicht wegzudenken. Ebenso zwiespältig gestaltet sich die besagte ‚Zwischensphäre': Sie verweist dann nicht nur auf ein Zwischenräumliches, sondern gleichermaßen auf ein Zwischenzeitliches, einen temporären Zwischenschritt, der das Intermediäre zugleich als ein Interimistisches ausweist.

Gerade durch ihre innere Gespaltenheit wird die derart paradoxe Figur des Übergangs zu einem adäquaten Beschreibungsmodell des Kafka'schen Schaffens. Sie ermöglicht es, ein Schreiben des Übergangs in all seiner Zerrissenheit, seiner Ambivalenz und in seiner inhärenten Unmöglichkeit zu denken. Die frappierende Vulnerabilität der Kafka'schen Brückenfigur zeigt sich dabei besonders in dem Moment, in dem sich die Umdrehung der räumlichen in die zeitliche Bedeutungsoperation vollzieht und in dem die Brücke als körperliche Kippfigur zwischen Mensch und Ding schließlich einbricht.

Zusammenfassend, scheinen Kafkas Brückenfiguren mindestens in sechsfacher Weise auf Momente eines ebensolchen Übergangs beziehbar zu sein, wie er hier verstanden wird:

- erstens auf Übergänge zwischen Eigenem und Fremdem, dem Bekannten und einer obskuren Welt des Unbekannten oder Undurchdringlichen wie im Schloß-Roman;
- zweitens auf intertextuelle Verbindungen als Übergänge zwischen verschiedenen Texten, die in den vorliegenden Fällen allerdings teils autoreferenziell bleiben und denen damit etwas zuweilen Selbstbezügliches anhaftet;
- drittens auf potenzielle intermediale bzw. interartiale Verbindungen, also auf immanente Übergänge zwischen verschiedenen Medien und Künsten, deren Konturen allerdings zugleich nebulös verschwimmen;
- viertens auf Übergänge zwischen den biologischen und grammatischen Geschlechtern in der Konfusion der Genera;
- fünftens auf Übergänge zwischen belebten und unbelebten Subjekten in der limitrophen Verwandlung von Mensch und Brücke, ähnlich wie es andernorts bei Kafka die metamorphen Interspezies zwischen Menschen und Tieren sind;
- sechstens auf Übergänge zwischen einer literarischen und einer metaliterarischen Ebene, wie sie sich charakteristischerweise in der Scharnierfunktion der Brückenfigur an den Textein- und -ausgängen als neural-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

gischen Umschlagpunkten der Ebenen der Darstellung und der Deutung manifestieren.

Allgemeiner betrachtet, könnte auch möglicherweise schon die Rezeption fremder wie kafkaesker Textwelten an sich als eine Erweiterung des Alteritätshorizonts der Rezipierenden verstanden werden. Gerade die Prager Moderne scheint hierfür einen exemplarischen Raum zu öffnen.

Literatur

Balke, Friedrich/Vogl, Joseph/Wagner, Benno (Hgg.) (2008): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich/Berlin: Diaphanes.

Binder, Hartmut (1975): Das Urteil. – In: Ders., *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München: Winkler, 123–152.

Blanchot, Maurice (2010): Le pont de bois (la répétition, le neutre). – In: Ders., *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 185–201.

Bridgham, Fred (1997): Thus spake Kafka? A survey and structural report on *Die Brücke*. – In: Bourke, Eoin (Hg.), *Schein und Widerschein. Festschrift für Timothy Joseph Casey*. Galway: Galway University Press, 210–237.

Bridgwater, Patrick (1974): *Kafka and Nietzsche*. Bonn: Bouvier.

Brod, Max (^{3}1977): *Über Franz Kafka. Franz Kafka – Eine Biographie, Franz Kafkas Glauben und Lehre, Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*. Frankfurt/M.: Fischer.

Geyer, Fabian (2019): *Ästhetik der Wiederholung und der Nachahmung bei Franz Kafka*. Heidelberg: Winter.

Görner, Rüdiger (1999): ‚Poetik' der Grenze. – In: Ders./Kirkbright, Suzanne (Hgg.), *Nachdenken über Grenzen*. München: Iudicium, 105–118.

Görner, Rüdiger (2001): *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Gross, Ruth V. (1983): Fallen Bridge, Fallen Women, Fallen Text. – In: *The Literary Review* 26/4, 577–587.

Härle, Gerhard/Heizmann, Felix (2009): *„In bröckelndem Lehm festgebissen". Franz Kafkas Studie* Die Brücke*: Bedeutungspotential und Perspektiven literarischen Lernens*. Baltmannsweiler: Schneider.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Heidegger, Martin (2000): Bauen Wohnen Denken. – In: Ders., *Vorträge und Aufsätze*. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann (= Gesamtausgabe. Abt. I: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, 7). Frankfurt/M.: Klostermann, 145–164.

Jahraus, Oliver/Neuhaus, Stefan (Hgg.) (2002): *Kafkas „Urteil" und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam.

Janouch, Gustav (1981): *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt/M.: Fischer.

Kanzog, Klaus (2002): Das Betreten und Wiederverlassen des ‚anderen' Raums. Therapeutische Funktionen der ‚Grenzüberschreitung'. – In: Krah, Hans/Ort, Claus-Michael (Hgg.), *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Kiel: Ludwig, 15–33.

Kinkel, Hans (1958/59): Aus einem Gespräch mit Erich Heckel. – In: *Das Kunstwerk* 12/3, 24–35.

Kittler, Wolf/Neumann, Gerhard (1990): Kafkas „Drucke zu Lebzeiten". Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung. – In: Dies. (Hgg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*. Freiburg/Br.: Rombach, 30–74.

Koelb, Clayton (1989): The Turn of the Trope: Kafka's „Die Brücke". – In: *Modern Austrian Literature* 22/1, 57–70.

Kremer, Detlef (²1998): *Kafka. Die Erotik des Schreibens*. Bodenheim: Philo.

Küpper, Achim (2008): Übergang als Grenzerfahrung: Arthur Schnitzler. Wasser, Brücke und Insel in drei Erzählungen vom Jahrhundertende (mit einem Blick auf die Kunst um 1900). – In: *Sprachkunst* 39/2, 219–249.

Küpper, Achim (2019): Der Zirkus als interkulturelles und poetologisches Modell bei Kafka. Von akrobatischen Schreibübungen, einer Artistik in der Schwebe und sechs Variationen über die ‚Erziehung'. – In: Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 211–228.

Lorenz, Ulrike (2019): *Brücke*. Köln: Taschen.

Nekula, Marek (2004): Prager Brücken und der nationale Diskurs in Böhmen. – In: *brücken* N.F. 12, 163–186.

Neumann, Gerhard (1981): *Franz Kafka: „Das Urteil". Text, Materialien, Kommentar*. München, Wien: Hanser.

Neumann, Gerhard (2013): „Nachrichten vom ‚Pontus'". Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas. – In: Ders., *Kafka-Lektüren*. Berlin, Boston: de Gruyter, 537–577.

Neumann, Gerhard (2018): „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?" Mythen des Musikalischen bei Franz Kafka. – In: Höhne, Steffen/Stašková, Alice (Hgg.), *Franz Kafka und die Musik*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 11–34.

Nietzsche, Friedrich (1999): *Also sprach Zarathustra I–IV*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, 4). Neuausgabe. München: dtv.

Reuß, Roland (2006): Die ersten beiden Oxforder Oktavhefte Franz Kafkas. Eine Einführung. – In: *Franz Kafka-Heft* 5, 3–26.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Ries, Wiebrecht (1977): Kafka und Nietzsche. – In: Ders., *Transzendenz als Terror. Eine religionsphilosophische Studie über Franz Kafka*. Heidelberg: Schneider, 69–90.

Ries, Wiebrecht (2007): *Nietzsche/Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne*. Freiburg/München: Alber.

Simmel, Georg (2001): Brücke und Tür. – In: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*. Bd. I. Hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt (= Gesamtausgabe, 12). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 55–61.

Spahr, Blake Lee (1962): Franz Kafka: The Bridge and the Abyss. – In: *Modern Fiction Studies* 8/1, 3–15.

Tawada, Yoko (^{2}2017): Claude Lévi-Strauss und der japanische Hase. – In: Dies., *akzentfrei*. Tübingen: Konkursbuch, 135–140.

Thiel, Roger (1999): Brücken-Reflexionen. Zum Problem des Übergangs bei Simmel, Nietzsche, Heidegger und Kafka. – In: Görner, Rüdiger/Kirkbright, Suzanne (Hgg.), *Nachdenken über Grenzen*. München: Iudicium, 83–103.

Vogl, Joseph (2013): Am Schlossberg. – In: Kleinwort, Malte/Ders. (Hgg.), *„Schloss"-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*. Bielefeld: Transcript, 23–32.

Waldenfels, Bernhard (^{6}2018): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Wolf, Norbert (2017): *Caspar David Friedrich 1774-1840. Der Maler der Stille*. Köln: Taschen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Stadtplan von Prag [1913], Ausschnitt (Josefstadt) mit Niklasstraße und Čech-Brücke. „Plan d. Königl. Hauptstadt Prag und der Vororten. Gezeichnet v. Dir. Jos. Brož. Masstab: 1 : 20 000. Verlag des böhm. Landesverbandes für Fremdenverkehr im Königreiche Böhmen. V. Neubert, Prag – Smichow." © Discusmedia. – <www.discusmedia.com> [16.02.2021].

Abb. 2: Friedrich, Caspar David: *Wanderer über dem Nebelmeer* [c. 1817]. Öl auf Leinwand. 94,8 x 74,8 cm. © bpk-Bildagentur/SHK-Hamburger Kunsthalle/ Foto: Elke Walford. – <www.hamburger-kunsthalle.de> [16.02.2021].

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Hansjörg Bay

Eine andere Fremdheit. Zum Fehlen kultureller Differenz bei Kafka

Alles scheint darauf hinzudeuten, dass es sich bei Franz Kafka um einen Autor hochgradig ‚interkulturell' verfasster Texte handelt.[1] Prag, wo Kafka fast sein gesamtes Leben verbrachte, war eine kulturell vielfältige, von Differenzen durchzogene Stadt; die Zeit vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg, in der seine Kurzprosa, seine Erzählungen und Romanfragmente entstanden, war geprägt von kulturell codierten Auseinandersetzungen; zahlreiche Briefe und Tagebucheinträge belegen, dass sich der Sohn jüdischer Eltern und Angehörige einer deutschsprachigen Minderheit intensiv mit Fragen kultureller Identität beschäftigte, und auch ein Teil seiner im engeren Sinn literarischen Texte sind in geradezu ostentativ anmutender Weise bevölkert von Chinesen, Nomaden, Arabern oder Indianern. Wie also kann bei einem solchen Autor von der Abwesenheit und gar vom Fehlen kultureller Differenz die Rede sein?

Der folgende Beitrag reagiert auf die von den Herausgebern des vorliegenden Bands gestellte Frage nach der „Bedeutung des interkulturellen Umfelds Kafkas für sein Leben und Schreiben".[2] Auch wenn die Rede vom „interkulturellen Umfeld" zu harmlos klingt, um etwa dem grassierenden Antisemitismus in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg gerecht zu werden, und ich auch aus theoretischen Gründen eine andere Terminologie bevorzuge (Bay 2010: 252f.), soll diese Bedeutung hier keineswegs in Abrede gestellt werden. Eher im Gegenteil geht es mir um die Frage, warum kulturelle Differenz in Kafkas fiktionalen Texten trotz und vielleicht sogar wegen ihrer für den Autor zweifellos gegebenen Relevanz keine tragende, für die Struktur der Texte konstitutive Bedeutung gewinnt, warum sie, von wenigen Ausnahmefällen abgesehen, nicht deren Sujet bestimmt. Dabei beziehe ich mich aus-

1 Soweit möglich zitiere ich Kafkas Texte nach der Kritischen Ausgabe unter Verwendung der bekannten Siglen (KKA). Dementsprechend wird auch bei der bloßen Nennung von Titeln wie *Das Schloß* die modernisierte und mittlerweile schon wieder veraltete Rechtschreibung dieser Ausgabe übernommen.

2 So die Formulierung im Call for Papers zur Prager Tagung im Oktober 2019, mit der die – nun auf die Prager Moderne ausgeweitete – Fragestellung der Vorgängertagung (Höhne/Weinberg 2019) nochmals aufgenommen wurde.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

drücklich nicht auf die verschiedenen Konnotationen und Anspielungshorizonte, deren Überlagerung Kafkas Texte charakterisiert (Wagner 2004: 219ff.), sondern auf die erzählten Geschichten selbst. Denn auch wenn sich bei Kafka zahlreiche „Spuren" der „spezifische[n] Interkulturalität Prags und der Böhmischen Länder" (Höhne/Weinberg 2019: 14) finden, ist das im Blick auf die Verhandlung kultureller Differenz Bemerkenswerte an seinen Texten nicht so sehr das – erwartbare – Vorliegen solcher „Spuren" als eben der Umstand, dass kulturelle Unterschiede nicht tiefer in die von Kafka erzählten Geschichten eingeschrieben sind und gerade dort, wo sie besonders ins Auge fallen, bald in andere Formen der Differenz transformiert werden.

Wie sich dies im Einzelnen konkret darstellt, wird im Durchgang durch einige besonders einschlägige Texte zu zeigen sein, die auch für verschiedene Werkphasen und narrative Versuchsanordnungen Kafkas stehen. Vorab bedarf es jedoch zweier Erläuterungen. Die erste ist terminologischer Art und bezieht sich auf das Adjektiv ‚kulturell'. Denn Differenzen gibt es viele, und viele von ihnen sind in einem weiter gefassten Sinn kulturell. Ein solch weiter Begriffsgebrauch hätte hier jedoch kaum einen analytischen Wert. Als kulturell in einem engeren oder starken Sinn bezeichne ich daher im Anschluss an Überlegungen Arjun Appadurais nur solche Differenzen, auf die zur Artikulation und Mobilisierung kollektiver Identitäten Bezug genommen wird, tatsächliche oder bloß vorgestellte Unterschiede also, die für Prozesse der kollektiven Identitätsbildung, Zuordnung und Abgrenzung in Anspruch genommen werden und mit deren Hilfe dann gerne auch das konstruiert wird, was man mit einem fragwürdigen, weil substanzialisierenden, totalisierenden und homogenisierenden Plural als verschiedene ‚Kulturen' bezeichnet Appadurai (1992: 11–16).[3] Für Kafkas biographische Situation unmittelbar

3 Auch wenn er sich aus Gründen der sprachlichen Ökonomie nicht immer leicht vermeiden lässt, teile ich Appadurais Skepsis gegenüber dem substantivischen Gebrauch eines als pluralisierbar gedachten Begriffs von ‚Kultur'. Insofern dieser unterschiedliche Differenzen bündelt und kontrafaktisch für eine bestimmte Gruppe von Menschen zur Deckung zu bringen beansprucht (Bay 2010: 252), während er zugleich nahelegt, dass es sich dabei um eine Art von Objekt oder Substanz handelt, befindet er sich stets in Gefahr, in die Nähe einer Vorstellung von Ethnizität zu geraten, wie sie ehedem der Begriff ‚Rasse' artikulierte. Durch die historisch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgekommene (Fisch 1992: 747) Pluralbildung ‚Kulturen' wird diese Gefahr gewissermaßen evident – ein Effekt, der trotz aller Öffnungs- und Neubestimmungsversuche auch den traditionell von der ‚Begegnung unterschiedlicher Kulturen' her gedachten Begriff der ‚Interkulturalität' belastet (so etwa bei Heimböckel/Weinberg 2014: bes. 129). Mit Appadurai ziehe ich daher den adjektivischen Begriffsgebrauch vor und spreche unter Verzicht auf die erwähnte Bündelung von ‚kulturellen Differenzen': „If *culture* as a noun seems to carry asso-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

relevante Beispiele wären etwa sprachliche Unterschiede oder solche der Religionszugehörigkeit.

Die zweite Erläuterung betrifft die Formulierung „bei Kafka" und damit den Gegenstand und die beanspruchte Reichweite der im Titel dieses Beitrags angedeuteten These. Zunächst bezieht sich diese nicht auf das Leben Kafkas.[4] Es steht ja außer Frage, dass kulturelle Differenzen die Stadt, in der Kafka lebte, ebenso prägten wie den Staat beziehungsweise die Staaten, deren Bürger er war, und man kann davon ausgehen, dass Kafka der kulturellen Vielfalt oder Gemengelage Prags eine Vielzahl von Impulsen verdankte. Vor allem aber muss man davon ausgehen, dass die kulturellen Spannungen und der für minoritäre Gruppen zunehmend bedrohliche Umgang mit dieser Vielfalt nicht spurlos an ihm vorübergingen. Das gilt auf der lokalen Ebene, wo vor allem der tschechische Nationalismus mit einem zunehmend aggressiven Antisemitismus Hand in Hand ging. Es gilt aber auch auf der größeren nationalen und europäischen Bühne. Denn natürlich besaßen kulturelle Differenzen besondere Relevanz in einer Zeit, in der die multiethnische Habsburgermonarchie modernen Nationalstaaten weichen musste und die Idee ethnisch homogener Staaten europaweit eine hegemoniale Stellung erlangte, einer Zeit aber auch, in der sich der Antisemitismus selbst in den liberaleren europäischen Staaten als so unüberwindbar zu erweisen schien, dass nicht bloß Theodor Herzl die Hoffnung aufgab, die europäischen Juden könnten den vielfältigen Anfeindungen durch Assimilation entgehen.[5]

Ebenso wenig wie auf seine biographische Situation bezieht sich die These vom Fehlen kultureller Differenz auf Kafkas Reflexionen in Briefen oder persönlichen Notizen. Auch hier besteht gar kein Zweifel, dass er sowohl die allgemeine Lage als auch seine individuelle Situation als Angehöriger einer deutsch-jüdischen Minderheit in einer mehrheitlich von Tschechinnen und Tschechen wie auch von Christinnen und Christen bevölkerten Stadt sehr genau registrierte. Eine Vielzahl von Äußerungen belegen Kafkas zumindest

ciations with some sort of substance in ways that appear to conceal more than they reveal, *cultural* the adjective moves one into a realm of differences, contrasts, and comparisons that is more helpful." (Appadurai 1992: 12)

4 Neuere Einblicke in die hier relevanten Kontexte bieten Nekula (2016) und der perspektivenreiche Band von Duttlinger (2018).

5 Was für den Antisemitismus in West- und Mitteleuropa die Dreyfus-Affäre, der in Böhmen der Fall Hilsner korrespondierte, war für die Idee homogener Nationalstaaten die Friedenskonferenz von Lausanne, wo unter der Ägide des Völkerbunds der zwangsweise Bevölkerungsaustausch von Millionen ‚ethnischer' Griechen und Türken vereinbart bzw. nachträglich legalisiert wurde – ein Vorgang, der sich für das 20. Jahrhundert als in fataler Weise richtungsweisend erwies.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

phasenweise intensive Auseinandersetzung mit dieser, durch seine Generationszugehörigkeit nochmals spezifisch akzentuierten Situation[6], die für ihn einen Mangel an als selbstverständlich empfundener Nähe und Zugehörigkeit implizierte[7], aber wohl auch ein geringeres Maß an kultureller Selbstverständlichkeit, an nicht Hinterfragtem und Hinterfragbarem.

Wie sehr Kafka die eigene minoritäre Lage nicht nur wahrgenommen, sondern an ihr auch gelitten hat, zeigt besonders eindrücklich eine Passage aus einem Brief an Milena Pollak vom 16. November 1920. „Ich habe", schreibt Kafka hier,

> eine Eigentümlichkeit, die mich von allen mir Bekannten nicht wesentlich, aber graduell sehr stark unterscheidet. Wir kennen doch beide ausgiebig charakteristische Exemplare von Westjuden, ich bin, soviel ich weiß, der westjüdischste von ihnen, das bedeutet, übertrieben ausgedrückt, daß mir keine ruhige Sekunde geschenkt ist, nichts ist mir geschenkt, alles muß erworben werden, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit, etwas das doch jeder Mensch vielleicht mitbekommen hat, auch das muß erworben werden […]
> Es ist etwa so, wie wenn jemand vor jedem einzelnen Spaziergang nicht nur sich waschen, kämmen u. s. w. müßte – schon das ist ja mühselig genug – sondern auch noch, da ihm vor jedem Spaziergang alles Notwendige immer wieder fehlt, auch noch das Kleid nähn, die Stiefel zusammenschustern, den Hut fabricieren, den Stock zurechtschneiden u.s.w. Natürlich kann er das alles nicht gut machen, es hält vielleicht ein paar Gassen lang, aber auf dem Graben z.B. fällt plötzlich alles auseinander und er steht nackt da mit Fetzen und Bruchstücken. Diese Qual nun, auf den Altstädter Ring zurückzulaufen! Und am Ende stößt er noch in der Eisengasse auf einen Volkshaufen, welcher auf Juden Jagd macht. (KKABr 4: 369)s

Das Fehlen einer gewissermaßen ererbten und als selbstverständlich gegeben gedachten kulturellen Ausstattung, die Anstrengung, eine solche Ausstattung selbst zu „fabricieren", und die hinter dieser Anstrengung insgeheim immer schon lauernde Bedrohung durch rassistische Gruppierungen, wenn nicht eine rassistische Mehrheitsgesellschaft verbinden sich hier zu einer Situation, deren Bedeutung für Kafka kaum hoch genug zu veranschlagen ist – und zumindest dieser Aspekt seines Lebens in einem „interkulturellen Umfeld" ist

6 Besonders einschlägig sind die Bemerkungen über das „Verhältnis der jungen Juden zu ihrem Judentum" und die „schreckliche[ ] innere[ ] Lage dieser Generation" im Brief an Max Brod vom Juni 1921 (Kafka 1958: 337).

7 So jedenfalls im Tagebucheintrag vom 1. Juli 1913: „Vorvorgestern mit Weiß, Verfasser der Galeere. Jüdischer Arzt, Jude von der Art, die dem Typus des westeuropäischen Juden am nächsten ist und dem man sich deshalb gleich nahe fühlt. Der ungeheuere Vorteil der Christen, die im allgemeinen Verkehr die gleichen Gefühle der Nähe immerfort haben und genießen z.B. christlicher Tscheche unter christlichen Tschechen." (KKAT 563)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

auch für sein fiktionales Schreiben von grundlegender, weil grundentziehender Bedeutung.

Die objektive und subjektive Relevanz kultureller Vielfalt und Alterität, kultureller Zuschreibungen und, vor allem, kulturell codierter Konflikte für Kafka wird hier also ausdrücklich vorausgesetzt. Das eben macht es ja so bemerkenswert, dass kulturelle Differenz in seinen im engeren Sinn ‚literarischen' Texten – und nur auf diese bezieht sich meine These – so wenig zum Tragen kommt und sich einschlägige Figurenkonstellationen oder Sujets als falsche Fährte erweisen. Zwar gibt es in Kafkas kürzeren Prosatexten kulturell fremd und sogar exotisch anmutende Figuren, und tatsächlich kennzeichnet es zwei seiner drei Romanfragmente, dass ihre Protagonisten in ihnen unbekannte, fremde Welten vordringen. Aber sind die Indianer, Chinesen und Nomaden, die Kafkas kürzere Texte bevölkern, wirklich kulturell Andere in dem Sinn, dass sie über andere kulturelle Codes verfügen, anderen kulturellen Mustern folgen und damit auch eine kulturelle Alternative verkörpern würden? Und sind das Amerika, in dem der von zu Hause verstoßene, aus Europa ausgewanderte Karl Roßmann gerne heimisch würde, oder das Dorf am Schlossberg, in dem sich der vorgebliche Landvermesser K. festzusetzen versucht, tatsächlich fremd im Sinn der Rede von kultureller Differenz?

1. Dekonstruktion des Exotismus

Während kulturelle Codierungen in Kafkas frühen Texten sonst kaum eine Rolle spielen, findet sich doch schon in seiner ersten, Ende 1912 erschienenen Buchpublikation *Betrachtung* eine bemerkenswerte Ausnahme. Der kurze Text mit dem schönen Titel *Wunsch, Indianer zu werden* imaginiert eine Figur, die einer anderen, fremden und sogar exotischen Kultur zuzugehören scheint, und unterstreicht mit dem Wunsch, so zu sein oder zu werden wie diese Figur, gerade deren Alterität. Folgt man jedoch der Bewegung des aus einem einzigen, noch nicht einmal vollständigen Satz bestehenden Texts, so bedient er sich zwar eines kulturellen Stereotyps, indem er Indianer mit Bewegung und Freiheit assoziiert, radikalisiert dieses Stereotyp aber derart, dass von der kulturellen Identität des besagten Indianers am Ende so wenig übrig bleibt wie von dem Pferd, das hier sein Indianersein verbürgt:

> Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf. (KKAD 32f.)

Der Indianer, dessen Bild sich hier vor unseren Augen auflöst, erscheint als kulturell Anderer nur, um sich in einem Erzittern, das sich als Wechsel von Tempus und Modus in die grammatikalische Struktur des Satzes einschreibt, in eine Figur reiner Bewegung, Befreiung und Durchstreichung zu transformieren. Der Wunsch, Indianer nicht einfach nur zu sein, sondern, wie der Titel in bemerkenswerter Abweichung vom Satzanfang formuliert, zu „werden", erweist sich dabei als Wunsch nach einer Art Glättung des Raums, die man mit Deleuze und Guattari auch als Deterritorialisierung bezeichnen kann[8], als Wunsch nicht nach einer *anderen* kulturellen Identität, sondern nach der Auflösung *aller* kulturellen Ordnung und Identität in einer Bewegung purer Negation. Der Text *Wunsch, Indianer zu werden* aber erweist sich als Dekonstruktion eben des Wunsches, Indianer zu *sein* – und das heißt auch als Dekonstruktion des im exotistischen Indianertopos verkörperten Traums von einer Kultur ohne Sporen, Zügel und Zwang. Statt eine kulturelle Alternative zu entwerfen, vollzieht Kafkas *Wunsch* eine Bewegung der Durchstreichung und des Abbaus alles Kulturellen, eine Bewegung, die in der Rede von der „gemähte[n]" Heide jedoch ihrerseits als kulturelle markiert bleibt.

2. Das Andere der Kultur

Mit Pferden verbinden sich auch die Figuren, die einem zur Frage nach kultureller Alterität bei Kafka vielleicht als erste einfallen, die Nomaden, von denen das Fragment <*Beim Bau der Chinesischen Mauer* …> und der aus der Arbeit an diesem Fragment hervorgegangene, im *Landarzt*-Band veröffentlichte Text *Ein altes Blatt* berichten. Beide entstanden in jener für Kafka besonders produktiven Zeit im Winter 1916/17, in der er sich in kurzen, mit Bleistift notierten Texten von den familialen Konstellationen und der personalen Erzählsituation der sogenannten ‚Durchbruchsphase' abwandte und vermehrt kollektive Szenarien durchspielte, häufig experimentierend mit als Berichterstat-

8 Die genannten Begriffe hängen eng zusammen. Zur ‚Deterritorialisierung' Deleuze/Guattari (1976) und Deleuze/Guattari (1992: bes. 525f.); zum ‚glatten Raum' Deleuze/Guattari (1992: 663–669).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ter auftretenden Ich-Erzählern und in größerer Nähe zu gesellschaftlichen und politischen Themen. Dabei erscheinen nicht etwa die Chinesen, deren Einrichtungen in manchem an die Habsburgermonarchie erinnern, als die kulturell Fremden, sondern eben die Nomaden.[9] Von ihnen berichtet vor allem *Ein altes Blatt*, und zwar aus der Perspektive eines Schusters, der als eine Art Sprecher seiner Mitbürger die Gefährdung seines „Vaterlandes" (KKAD 263) beklagt. Was dabei verhandelt wird, ist, abstrakt formuliert, das Eindringen des Fremden in einen Raum des Eigenen und sogar in dessen Zentrum. Auf eine dem Ich-Erzähler „unbegreifliche Weise" sind die Nomaden „bis in die Hauptstadt gedrungen", obwohl diese „doch sehr weit von der Grenze entfernt ist" (KKAD 264). Ausgerechnet „auf dem Platz vor dem kaiserlichen Palast" haben sie sich breitgemacht:

> Ihrer Natur entsprechend lagern sie unter freiem Himmel, denn Wohnhäuser verabscheuen sie. Sie beschäftigen sich mit dem Schärfen der Schwerter, dem Zuspitzen der Pfeile, mit Übungen zu Pferde. Aus diesem stillen, immer ängstlich rein gehaltenen Platz haben sie einen wahren Stall gemacht. Wir versuchen zwar manchmal aus unseren Geschäften hervorzulaufen und wenigstens den ärgsten Unrat wegzuschaffen, aber es geschieht immer seltener, denn die Anstrengung ist nutzlos und bringt uns überdies in Gefahr, unter die wilden Pferde zu kommen oder von den Peitschen verletzt zu werden. (KKAD 264)

Alles scheint hier auf die Kontrastierung und den Konflikt zweier kulturell unterschiedlicher Gruppen hinauszulaufen: „Wir" vs. „sie", „Wohnhäuser" und „Geschäfte[ ]" vs. „freie[r] Himmel", Handwerkertätigkeiten vs. „Übungen zu Pferde", Reinlichkeit und Ordnung vs. wildes Treiben. Auch aufseiten der Nomaden zeigt sich dabei ein zumindest minimaler Bestand an materieller Kultur und entsprechenden Techniken; sie verfügen über Werkzeuge beziehungsweise Waffen, pflegen diese und üben sich in ihrem Gebrauch. Schaut man genauer hin, so deutet sich allerdings hier schon an, dass es sich bei den „ihrer Natur entsprechend" agierenden Nomaden nicht so sehr um Vertreter einer *anderen* Kultur handelt als vielmehr – und als Anagramm von „Natur" (Nägele 2004: 66f.) bestätigt dies noch der „Unrat", mit dem die Nomaden den sonst „immer ängstlich rein gehaltenen" Platz verunstalten – um eine durch den *Mangel* an Kultur charakterisierte Gruppe, um ein ‚Natur-' oder, um einen Begriff der zeitgenössischen Ethnologie zu verwenden, allenfalls ‚Halbkulturvolk'.

Deutlich macht dies der in der Folge erwähnte Umstand, dass die Nomaden „kaum eine eigene" Sprache haben und sich untereinander „wie Dohlen"

9 In der veröffentlichten Fassung von *Ein altes Blatt*, einem Text, der zunächst noch „Ein altes Blatt aus China" (KKAN I App. 303; KKAD App. 323) überschrieben war, ist von China und Chinesen denn auch gar nicht mehr die Rede.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

(KKAD 265) verständigen. Freilich könnte man diese Einschätzung auch der kulturellen Überheblichkeit des Ich-Erzählers zurechnen, der ihre „Grimassen" nicht zu deuten vermag, sich aber auch selbst „die Kiefer verrenk[t]" und „die Hände aus den Gelenken winde[t]" (KKAD 265), ohne sich doch verständlich machen zu können. Spätestens wenn die Nomaden einen lebenden Ochsen anspringen, „um mit den Zähnen Stücke aus seinem warmen Fleisch zu reißen" (KKAD 266), oder mit ihren ebenfalls Fleisch fressenden Pferden am Boden liegen, um sich gemeinsam „vom gleichen Fleischstück" (KKAD 265) zu nähren, wird jedoch klar, dass sie keine kulturelle Ordnung vertreten, die als – wie auch immer herabgewürdigte – Alternative zur eigenen gelten könnte. In einem ganz anderen Sinn als die Bewohner der Hauptstadt sind sie vielmehr von Anfang an „in Gefahr, unter die wilden Pferde zu kommen" (KKAD 264): Als nicht individualisierte Angehörige einer in sich weder hierarchisch noch funktional differenzierten Gruppe verkörpern die durch Beweglichkeit, Triebhaftigkeit und eben die Nähe zu ihren Pferden gekennzeichneten Nomaden nicht so sehr eine *andere Kultur* als vielmehr das *Andere der Kultur*, die Tendenz zur Verneinung und Auflösung jeglicher kultureller Ordnung (Bay 2009: 300–303).

Für die Struktur der Erzählung ist dabei entscheidend, dass diese Vertreter der Un-Kultur bereits ins Innere des wohlorganisierten „Vaterlandes" eingedrungen sind und sich just auf dem „Platz vor dem kaiserlichen Palast" tummeln. Denn das wirft beim Ich-Erzähler die Frage nach dem Kaiser als dem Vater des Vaterlandes auf, der als Garant der kulturellen Ordnung aufgerufen wäre, dem „Treiben vor seinem Schloß" Einhalt zu gebieten, ihm aber stattdessen, wie der Erzähler beobachtet zu haben meint, von seinem Fenster aus „mit gesenktem Kopf" zuschaut und auch seine Wachen „hinter vergitterten Fenstern" (KKAD 266) hält. In diesem Sinn zeugen die Aufzeichnungen, als die der Titel *Ein altes Blatt* den Bericht des Ich-Erzählers ausweist, nicht von der Begegnung und dem Konflikt zweier kulturell verschiedener Gruppen, dem er selbst und sein ‚Vaterland' zum Opfer gefallen sein könnten, sondern von der Fragwürdigkeit und inneren Schwäche der eigenen Kultur, wie sie in der Konfrontation mit den allenfalls ‚halbkulturellen' Nomaden zu Tage tritt.

Ein verwandtes Szenario der Konfrontation mit einem aller kulturellen Ordnung und Verortung abholden Eindringling entwirft im kleineren Maßstab und mit anderer Besetzung auch der im selben Band erschienene Text *Die Sorge des Hausvaters*. Auch hier wird der Ich-Erzähler, der als Hausvater die Ordnung in seinem Haus allerdings selbst garantieren sollte, mit einem Eindringling konfrontiert – und zwar mit einem, der nicht nur ob seiner Beweglichkeit „nicht zu fangen" (KKAD 283), sondern auch seiner ganzen Ver-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

fasstheit nach nicht zu fassen ist, mit einer Figur der Deterritorialisierung und Desartikulation, die die vom Hausvater vertretene Ordnung ihrer selbstverständlichen Gegebenheit beraubt und sein zunächst auf Odradek als den Eindringling gerichtetes Fragen auf ihn selbst zurücklaufen lässt (Bay 2006: 44–52). Im Unterschied zu den Nomaden allerdings erscheint das singuläre „Wesen" (KKAD 282) Odradek von Anfang an nicht als Vertreter einer ‚anderen Kultur', wird nicht als Mensch eingeführt, sondern als schwer zu beschreibendes Mensch-Ding-Hybrid.

Umso deutlicher verweist es auf die kulturelle Gemengelage Prags, wird doch die Herkunft seines Namens sowohl aus dem Slawischen als auch dem Deutschen erwogen und lässt sich doch seine sternförmige Gestalt gerade in der Verbindung mit der Mobilität und fehlenden Sesshaftigkeit Odradeks – Eigenschaften, die vor allem im antisemitischen Diskurs den Juden zugeschrieben wurden (Wagner 1999) – als Hinweis auf das Judentum lesen. Insofern kann und muss Odradek als eine kulturell wenn nicht hybride, so doch uneindeutige und auch unzugehörige Figur verstanden werden. Das unterscheidet sie von derjenigen des Hausvaters, die als kulturell fest verortet erscheint. Aber der Text erweckt gar nicht erst den Anschein, als würde dieser mit dem Vertreter einer anderen kulturellen Ordnung konfrontiert, und er belässt es auch nicht bei den genannten kulturellen Codierungen Odradeks, sondern überführt diese in eine allgemeine ‚Verfitztheit' und Unfassbarkeit, die zunehmend metatextuelle Züge gewinnt – durch das Zusammengesetztsein aus „ineinander verfitzte[n] Zwirnstücke[n]" (KKAD 282) etwa oder durch das Lachen „ohne Lungen", das klingt „wie das Rascheln in gefallenen Blättern" (KKAD 284). Zweifellos tragen die jüdische Codierung und diejenige durch die Spannung zwischen Deutschem und Slawischem dazu bei, diese metatextuelle Figur als eine lesbar zu machen, in der Kafka sein eigenes Schreiben reflektiert. Aber die Herausforderung, mit der sich der Hausvater in Gestalt Odradeks konfrontiert sieht, ist eben nicht die durch eine kulturelle Abweichung oder Alternative, sondern eine Herausforderung der kulturellen Ordnung als solcher durch ein Wesen, das sich ihr „mit nachschleifendem Zwirnsfaden" (KKAD 284) entzieht.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

3. Abschied vom Außen

Geht es in den erwähnten Texten des *Landarzt*-Bands um das Eindringen fremder Figuren in einen Raum des Eigenen, so berichten zwei der drei Romanfragmente Kafkas umgekehrt davon, wie sich die Perspektivfigur selbst in einer fremden Welt festzusetzen versucht. Zumindest im Hinblick auf Kafkas Amerika-Roman liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um eine kulturell abweichende Welt handelt. Die gelegentlichen Vergleiche des eingewanderten Protagonisten Karl Roßmann, den die für ihn ja buchstäblich neue Welt trotz allem Erstaunenswerten auch an seine europäische Herkunftsregion erinnert (Heimböckel/Weinberg 2014: 7f.), belegen diese Vermutung allerdings nur bedingt; betont werden hier eher die Menge des Verkehrs, die Technisierung der Kommunikation und allgemein das ‚Riesenhafte' der amerikanischen Verhältnisse.[10] Dafür scheint die mehrfache Erwähnung der sprachlichen Bemühungen und Schwierigkeiten der Einwanderer die Dimension des Kulturellen zu akzentuieren, und zwar jeweils spezifisch im Kontext der Frage nach einer Anpassung an die amerikanischen Gepflogenheiten. Vor allem das „Onkel"-Kapitel lässt die Frage der „Laufbahn" (KKAV 15), die sich für Kafkas Protagonisten durchgehend stellt, als Frage der rückhaltlosen Assimilation erscheinen – die Namensänderung des erfolgreichen, den *American dream* verkörpernden Onkels zeigt dies ebenso wie der Sprachunterricht, den er Karl erteilen lässt, oder die Noten „amerikanischer Märsche" und der „Nationalhymne" (KKAV 61), die er seinem klavierspielenden Neffen vorlegt. Andererseits unterstreichen aber sowohl der Reitunterricht, auf den der Onkel einen im New York der Fuhrwerke und Automobile doch erstaunlichen Wert legt, als auch der „Rennplatz" (KKAV 387), auf dem Karls Karriere mit der Aufnahme ins Theater von Oklahama einen späten Neustart erfährt, dass dieser Karl eben ein ‚Roßmann' ist – eine Reminiszenz an die Kentauren der antiken Mythologie, die der Frage der „Laufbahn" (KKAV 388), aber auch der Assimilation eine zusätzliche Wendung gibt und sie von der Auseinandersetzung mit kultureller Differenz auf diejenige mit der kulturellen Ordnung als solcher

10 Bezeichnend sind Karls Beobachtungen auf der Landstraße: „Fußgänger gab es keine, hier wanderten keine einzelnen Marktweiber zur Stadt, wie in Karls Heimat, aber doch erschienen hie und da große flache Automobile, auf denen an zwanzig Frauen mit Rückenkörben, also doch vielleicht Marktweiber, standen und die Hälse streckten, um den Verkehr zu überblicken und sich Hoffnung auf raschere Fahrt zu holen." (KKAV 141) Was Amerika hier von Europa unterscheidet, sind die Lastwägen. Auf diesen aber scheinen ähnliche „Marktweiber" mit ähnlichen „Rückenkörben" zu stehen wie in Europa.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

verschiebt. Denn was Karl nach dem Vorbild seines Onkels in Amerika ändern müsste, wäre ja eben dieser Name und das heißt, zugespitzt formuliert, seine Rossnatur. Wenn Kafkas Protagonist nach Ausweis seines Namens einen Pferdefuß hat wie jener „neue Advokat" (KKAD 251), in dessen Figur dieser Name einige Jahre später körperliche Gestalt gewinnt, so sind also auch hier die ‚wilden Pferde' nicht fern.

Auf diese Verknüpfung der Frage nach der Assimilation mit derjenigen nach dem Kulturerwerb als solchem wird noch zurückzukommen sein. Zunächst aber gilt es festzuhalten, dass eine Darstellung Amerikas als *kulturell* andere Welt in *Der Verschollene* zwar im Kapitel ‚Der Onkel' und punktuell auch in späteren Passagen anklingt, für das Romanfragment als Ganzes jedoch nicht entscheidend erscheint. Letztlich wird der aus Europa ausgewanderte Protagonist in Kafkas Amerika-Roman weniger mit einer ‚anderen Kultur' konfrontiert, als mit einer ins Groteske gesteigerten Moderne, in der alles größer, schneller und technisierter ist als in Europa[11], in der sich aber die am Anfang seiner Geschichte stehende Verstoßung aus dem elterlichen Haus in immer neuen Variationen wiederholt: Das ganze unermessliche Amerika bietet dem jungen Karl Roßmann nicht jene kulturelle Alternative, mit deren Hilfe er sich der Logik dieser Wiederholung entziehen könnte. Ob dies auch noch für das vieldiskutierte Theater von Oklahama gilt, lässt sich angesichts des fragmentarischen Charakters des Romans nicht abschließend beantworten.[12] Wenn sich Karl bei der Aufnahme in dieses Theater zum „Negro" (KKAV 405) erklärt, signalisiert dies aber jedenfalls nicht die Identifikation mit einer kulturell abweichenden Gruppe, die als solche irgendwie in Erscheinung getreten wäre, sondern seine soziale Deklassierung sowie vor allem die Fortsetzung jenes – wie auch immer zu bewertenden – Identitätsverlusts, in dessen Verlauf er bereits seine Habseligkeiten, die Photographie seiner Eltern und seinen Pass einbüßte.

11 Gegenüber seinem Verleger Kurt Wolff betont Kafka am 25. Mai 1913, er habe in seinem Romanfragment das „allermodernste New Jork dargestellt" (KKABr 2: 196). Natürlich ist die Auffassung Amerikas als Welt der Moderne ein zeitgenössischer Topos; „das Land der unbegrenzten Möglichkeiten diente […] als Projektionsfläche für alle Begleiterscheinungen der zivilisatorischen Moderne" (Heimböckel 2003: 135f.). Kafka übernimmt diese Perspektivierung in einer teils realistischen, teils traumartig-grotesken Darstellungsweise. Offensichtliche ‚Fehler' wie die, dass die Freiheitsstatue ein Schwert in der Hand hält oder New York durch eine Brücke mit Boston verbunden ist, weisen von Anfang an darauf hin, dass mit dem hier entworfenen Amerika etwas nicht stimmt.

12 Eine differenzierte Diskussion des Kapitels im Kontext zionistischer Diskussionen bietet Theisson (2008); dass es auch an die Aufnahmeprozeduren in Ellis Island erinnert, betonen Kuhn/Struck (2019: 185–191).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Auffällig freilich bleibt in Kafkas Adoleszenz- und Einwanderer-Roman die Präsenz von Figuren unterschiedlichster Herkunft und Nationalität. Vor allem im ‚Heizer'-Kapitel werden diese unterschiedlichen Nationalitäten demonstrativ hervorgehoben. Bezeichnenderweise geht dies aber gerade nicht mit der Markierung wahrnehmbarer Unterschiede zwischen den betreffenden Figuren einher. Vielmehr handelt es sich um Akzentuierungen innerhalb der Figurenperspektive Karls und des von ihm unterstützten Heizers, die durch die Häufung haltloser Verdächtigungen gegen „Irländer" (KKAV 9), „Rumäne[n]" (KKAV 13) und „Slowacke[n]" (KKAV 16) als bloßes Resultat xenophober Vorurteile erscheinen (KKAV 133). Während Karls auf sein Einwanderungsland bezogene Behauptung, man sei „hier gegen Fremde so eingenommen" (KKAV 13), dadurch unmittelbar auf ihn selbst zurückfällt, kommen tatsächliche kulturelle Differenzen also gerade nicht in den Blick. Auch in der Folge ist es – von der fragwürdigen Identifikation Karls als „Deutscher" (KKAV 171; Neumann 2007: 54; Heimböckel/Weinberg 2014: 129f.) ganz abgesehen – nicht so, dass sich der Irländer Robinson, der Franzose Delamarche oder der Italiener Giacomo, die ebenso wie die auf dem Schiff versammelten Repräsentanten des Habsburgerreichs (Neumann 2007: 53–63) als die jeweils einzigen Vertreter ihrer Gruppe erscheinen, aufgrund ihrer Herkunft voneinander unterscheiden würden. Obwohl Kafkas Amerika voll ist von Menschen unterschiedlicher Nationalität, weist es de facto keine kulturelle Vielfalt auf. Besonders deutlich zeigt sich dies auf der sprachlichen Ebene, wo zwar Schwierigkeiten mit dem Englischen erwähnt werden, die verschiedenen Herkunftssprachen der Einwanderer aber keine Rolle spielen. Was an Differenz oder auch Fremdheit bleibt, ist diejenige des Immigranten in Amerika, die aber eben nicht oder zumindest nicht primär als eine im engeren Sinn kulturelle erscheint, sondern als die eines jungen Mannes gegenüber einer ihm unvertrauten und bis ins Groteske modernen Welt.

Ein „Fremder" (KKAS 80) ist auch der vorgebliche Landvermesser K. im zehn Jahre später verfassten *Schloß*-Roman. Die Welt allerdings, in der er sich festzusetzen versucht, wirkt noch deutlich homogener und alternativloser als das weite Amerika Roßmanns. Es ist eine Welt, in deren Einförmigkeit man steckenbleibt wie in jenen ermüdenden Schneemassen, die einen hier nicht vorankommen lassen. Vor allem aber ist es eine Welt ohne Außen und das heißt eine, zu der es keine Alternative gibt. Zwar kommt der anonyme, auf den Anfangsbuchstaben reduzierte Protagonist selbst von außen, wenn er zu Beginn des Romans zögernd auf der zum Dorf führenden Brücke steht. Anders als in *Der Verschollene* bleibt dieses Außen jedoch vollkommen abstrakt; man erfährt nichts über K.s Herkunft und einen möglichen Unterschied der

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ihm vertrauten Welt zu derjenigen, in die er hier gerät. Und auch wenn der Kastellanssohn Schwarzer zu Beginn des Romans noch mit „Verweisung aus der Grafschaft" (KKAS 11) droht, gerät dieses Außen, wie Ludo Verbeeck (2007: 15–18) in einer aufmerksamen Lektüre beobachtet hat, schnell aus dem Blick. Nachdem K. einmal eingedrungen ist in die Welt von Dorf und Schloss, wird die Außenwelt gleichsam getilgt, umgibt sie das Schloss-Dorf nicht einmal mehr als Horizont.

Deutlich wird dies gerade dort, wo ein Außen doch einmal eine Rolle spielt und Frieda ans ‚Auswandern' denkt (KKAS 16f.). Insgesamt drei Mal spricht sie davon – zunächst als von einer Möglichkeit, dann als von einer Notwendigkeit, schließlich als von einer verpassten Chance (KKAS 148, 215, 398). Aber zum einen fehlt auch hier wieder jede Konkretion, verweist die Rede von „Südfrankreich" und „Spanien" (KKAS 215) auf nichts anderes als einen abstrakten Sehnsuchtstopos und allenfalls eine Welt ohne Schnee. Und zum anderen verweigert sich K. Friedas Idee mit aller Entschiedenheit:

> „Auswandern kann ich nicht", sagte K., „ich bin hierhergekommen, um hier zu bleiben. Ich werde hier bleiben." Und in einem Widerspruch, den er gar nicht zu erklären sich Mühe gab, fügte er wie im Selbstgespräch zu: „Was hätte mich denn in dieses öde Land locken können, als das Verlangen hier zu bleiben." (KKAS 215)[13]

War Kafkas früherer und deutlich jüngerer Protagonist Roßmann noch ein Einwanderer, der nicht ohne Sehnsucht an die verlassene Heimat zurückdachte, während andererseits die neue Welt zumindest den Abglanz eines Freiheitsversprechens für ihn barg, so erhofft sich der gealterte K. von der Dorf-Schloss-Welt nichts anderes, als eben dort zu „bleiben" und bleiben zu dürfen, anerkannt in seiner Zugehörigkeit zu dieser wenn auch „öden" Welt, auf die sich sein Universum zusammengezogen hat. Insofern es um diese Anerkennung geht, ist auch *Das Schloß,* wie schon *Der Verschollene*, eine Assimilationsgeschichte – eine Assimilationsgeschichte allerdings, in der kulturelle Differenz keine Rolle spielt.[14] Sollten sich die europäischen Juden dem trügerischen

13 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang Kafkas Ausruf im Brief an Milena Pollak vom 3. November 1920, nur zwei Wochen also vor dem oben zitierten Brief: „Die Reise verzögert sich noch ein wenig, weil ich im Bureau zu tun habe. […] Natürlich, es könnte eine Arbeit sein, wie jede andere; bei mir ist es ein Halbschlaf, so nahe dem Tod, wie der Schlaf ihm nahe ist. Der ‚Venkov' [eine nationaltschechische Zeitung, deren Antisemitismus Kafka im selben Brief kommentiert hatte; H.B.] hat sehr recht. Auswandern, Milena, auswandern!" (KKABr 4: 367)

14 Arendt (1976: 62) weist darauf hin, dass K. schon allein deshalb keine jüdische Figur sei, weil er keine eigentlichen Charaktereigenschaften besitze. „Für die Reinheit des Experimentes der Assimilation war es auch notwendig gewesen, auf alle sogenannten jüdischen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Versprechen der Nationalstaaten gemäß anpassen, um anerkannt zu werden und bleiben zu dürfen, so stehen Bleiben und Anerkennung bei Kafka auch ohne erkennbare Differenz in Frage. K. selbst zwar will „ununterscheidbar" (KKAS 42) werden; was ihn aber genau von den Dorfbewohnern unterscheidet, ist alles andere als klar.

Wichtig ist die Tilgung eines Außen im *Schloß*-Roman, weil sie die Alternativlosigkeit im Innern ergänzt und verstärkt. Das Erdrückende der Dorf-Schloss-Welt hängt damit unmittelbar zusammen. In ihr gibt es manches, was K. interessieren mag, aber es gibt, trotz der italienisch klingenden Namen einiger Beamter,[15] keine kulturelle Differenz. So ausweg- und alternativlos aber ist der Tendenz nach auch schon Roßmanns Amerika, wo sich die seiner Ankunft vorausliegende Verstoßungsgeschichte unablässig wiederholt, und so ausweg- und alternativlos sind Kafkas Welten im Grunde immer. Deswegen kennen sie keine kulturelle Differenz, die als solche die Alternativlosigkeit in Frage stellen würde; deswegen gibt es zu ihnen kein kulturelles Außen und in ihnen keine kulturelle Alterität und keine Räume kultureller Abweichung.

Eigenschaften zu verzichten. Durch den Verzicht auf Eigenschaften aber erzielte Kafka die Darstellung eines Menschen, dessen Verhalten weit über den Kreis rein jüdischer Problematik hinaus neu und gültig war." (Arendt 1976: 67)

15 Im Unterschied zu Sordini und Sortini im *Schloß*-Roman, deren Verwechslung die Austauschbarkeit der einander gegenseitig vertretenden Beamten unterstreicht (KKAS 295), tritt der „italienische[ ] Geschäftsfreund" (KKAP 270), dem Josef K. im ‚Dom'-Kapitel des *Proceß*-Romans einige Kunstdenkmäler seiner Stadt zeigen soll, tatsächlich als Ausländer in Erscheinung. Wenn sich seine kulturelle Abweichung in einer fremden Sprache manifestiert, die Josef K. trotz seiner Italienischkenntnisse vergeblich zu verstehen versucht, so spricht „der Italiener" allerdings nicht nur einen Dialekt, „der für K. nichts Italienisches mehr hatte" (KKAS 274), sondern trägt überdies auch noch einen Bart, der seine Mundbewegungen unsichtbar macht und das Überwuchertwerden der Sinnhaftigkeit durch die lautliche Materialität der Wörter verstärkt. Kaum zufällig erinnert das Sprechen des Italieners dabei an das Grimassieren der kaum einer eigenen Sprache mächtigen Nomaden in *Ein altes Blatt*. ‚Schwillt' diesen „Schaum […] aus ihrem Munde" (KKAD 265), so ‚quillt' dem Italiener „förmlich […] die Rede aus dem Mund" (KKAS 274), während er mit „lose in den Gelenken bewegten Händen irgendetwas darzustellen versucht[ ]" (KKAS 275), das Josef K. ebenso wenig zu begreifen vermag wie die Worte selbst. Zumindest der Tendenz nach ist der im Auftritt des Italieners sich abzeichnenden Alterität damit bereits jener Übergang von der kulturellen Differenz (mit der Josef K. aufgrund seiner Sprachkenntnisse zurechtkommen würde) zu derjenigen zwischen Kultur und Nicht-Kultur eingeschrieben, der an der Darstellung der Nomaden in *Ein altes Blatt* deutlich wurde. Wichtiger aber ist im Rahmen des Romans der Umstand, dass „der Italiener" am vereinbarten Treffpunkt im Dom nicht erscheint. Wenn ihn dort „der Geistliche" (KKAS 284) gewissermaßen substituiert, so wird, was zunächst als *kulturelle* Differenz erschien, auch hier buchstäblich aus dem Verkehr gezogen.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Man kann diesen Welten nicht entrinnen. Allenfalls kann man versuchen, sich in ihnen festzusetzen, wie K. das im *Schloß*-Roman unternimmt – mit mäßigem Erfolg und zweifelhafter Perspektive.

4. Die Frage der Assimilation

Um das Sich-Festsetzen in einer fremden Welt, um das Karl Roßmann und K. so hartnäckig kämpfen, geht es auch in demjenigen unter den Texten Kafkas, den man in der Rezeption wohl am entschiedensten auf Fragen kultureller Differenz bezogen hat: in dem wiederum im *Landarzt*-Band, zuvor aber bereits in Martin Bubers Zeitschrift *Der Jude* veröffentlichten Prosatext *Ein Bericht für eine Akademie*. Obwohl hier keine im oben skizzierten Sinn kulturelle Grenze überschritten wird, sondern diejenige zwischen Tier und Mensch, Natur und Kultur, gibt er doch weiteren Aufschluss über Kafkas Zurückhaltung gegenüber der Inszenierung kultureller Unterschiede. Tatsächlich erweist sich der seine Entwicklung ‚durchgaloppierende' (KKAD 299) Protagonist und Ich-Erzähler Rotpeter als ein Nachfahre Roßmanns und Verwandter des neuen Advokaten Bucephalus, mit dessen Geschichte der *Landarzt*-Band beginnt. Wenn der „gewesene[] Affe" von seinem Eindringen in die „Menschenwelt" (KKAD 323) berichtet, so ist diese fremde Welt allerdings nicht primär räumlicher Art. Rotpeters Transgression betrifft nicht in erster Linie den Aufenthalt, sondern die Identität der Figur. Eher als an die Bewegungen Roßmanns, Odradeks oder der Nomaden erinnert sie insofern an die, freilich in umgekehrter Richtung sich vollziehende, Verwandlung Gregor Samsas. Anders als diese aber ist Rotpeters Eindringen in die Menschenwelt kein Prozess der Verwandlung, sondern ein Prozess der bewusst vollzogenen, wenn auch keineswegs einfach nur freiwilligen Anpassung.

Angesichts des Erscheinens in Bubers Zeitschrift ist es daher wenig verwunderlich, dass *Ein Bericht für eine Akademie* als Satire auf die jüdische Assimilation gelesen wurde.[16] Die Überlegungen des gefangenen Affen erinnern

16 So schon von Brod in einem Artikel in der *Selbstwehr* von 1918: „Franz Kafka erzählt nur die Geschichte eines Affen, der, von Hagenbeck eingefangen, gewaltsam Mensch wird. Und was für ein Mensch! Ist es nicht die genialste Satire auf die Assimilation, die je geschrieben worden ist! Man lese sie nochmals im letzten Heft des *Juden*. Der Assimilant, der nicht Freiheit, nicht Unendlichkeit will, nur einen Ausweg, einen jämmerlichen Ausweg! Es ist grotesk und erhaben in einem Atemzug." (zit. nach Born 1979: 128)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

zu sehr an die Hoffnung auf das Assimilationsversprechen, als dass dies in einem solchen Publikationskontext hätte unbemerkt bleiben können:

> Ich sah diese Menschen auf und ab gehen, immer die gleichen Gesichter, die gleichen Bewegungen, oft schien es mir, als wäre es nur einer. Dieser Mensch oder diese Menschen gingen also unbehelligt. Ein hohes Ziel dämmerte mir auf. Niemand versprach mir, daß, wenn ich so wie sie werden würde, das Gitter aufgezogen werde. Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat. (KKAD 307)

So plausibel, ja unabweisbar der Bezug auf die Assimilationsbestrebungen der im eingangs zitierten Brief angesprochenen ‚Westjuden' ist, so sehr verfehlt es jedoch die Pointe des Texts, die beschriebene Anpassungsleistung ohne Berücksichtigung des denotativ Gesagten auf diesen Zusammenhang zu beziehen. Denn durch die Entscheidung für eine Affenfigur rückt Kafka die Frage der Assimilation in einen doppelten Kontext. Zum einen betont die Wahl eines äffischen Protagonisten den Aspekt des Nachäffens und der Nachahmung, der auch im Blick auf Rotpeters Fortschritte im Ausspucken, Rauchen und Saufen hervorgehoben wird (KKAD 308, 311). Dass sein Erwerb menschlicher Verhaltensweisen ausdrücklich als Nachahmung erscheint, akzentuiert den Prozess der Assimilation in einer keineswegs positiven Weise und erinnert in Verbindung mit Rotpeters Auftritten als Varietékünstler an jenes besonders von Richard Wagner verbreitete antisemitische Stereotyp, dem zufolge Juden aufgrund ihrer Geschichte und spezifischen gesellschaftlichen Situation zu origineller künstlerischer Produktion nicht in der Lage seien.[17] Zum anderen aber ruft die Affenfigur im Zeitalter Darwins auch die menschliche Gattungsgeschichte, die Frage der Menschwerdung als des Übergangs von der Natur zur Kultur und die Frage nach der Differenz zwischen Mensch und Tier in Erinnerung – ins Ontogenetische verschoben zwar und mit dem Unterschied, dass die zu erwerbenden Kulturmuster hier bereits vorgegeben sind, dafür aber im Gegensatz zur Frage der jüdischen Assimilation ganz unmetaphorisch als das, worum es in diesem Text unmittelbar geht.

17 In seinem berüchtigten Traktat über *Das Judenthum in der Musik*, auf das auch Kafkas *Josefine*-Erzählung ironisch Bezug nimmt, behauptet Wagner, der „Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet", mache es ihm unmöglich, sich „seinem Wesen entsprechend" auszudrücken und „wahrhaft" zu dichten: „Unsre ganze europäische Civilisation und Kunst ist […] für den Juden eine fremde Sprache geblieben [...]. In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen." (Wagner 1869: 14f.)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Die Pointe liegt nun gerade darin, wie Kafka diese Frage nach dem Eindringen in die Menschenwelt mit derjenigen nach der Assimilation verknüpft, wenn der „gewesene[ ] Affe" in seiner Wendung an die „[h]ohe[n] Herren von der Akademie" den Anspruch erhebt, sich im Verhältnis zu seinem ehemaligen Affentum von dem ihn befragenden Publikum nicht wesentlich zu unterscheiden:

> Ihr Affentum, meine Herren, soferne Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles. (KKAD 300)

Das sind, gerade wenn man den Text als Auseinandersetzung mit der Frage nach der jüdischen Assimilation lesen möchte, die entscheidenden Sätze in Kafkas *Bericht für eine Akademie*. Denn in der Parallelisierung des großen Griechen mit dem kleinen Schimpansen erklärt Kafkas gewesener Affe nicht nur sein Verhältnis zum unwiederbringlich verlorenen Affentum oder, wie es an anderer Stelle heißt, der „Affennatur" (KKAD 311) zur anthropologischen Konstante[18], sondern implizit auch einen dem seinen vergleichbaren Lern- oder Nachahmungsprozess.

Damit interveniert der Text in doppelter Weise in die Debatte um die jüdische Assimilation. Zum einen betont er das bloß ‚Aufgesetzte' oder Angenommene aller Kultur und jene Spannung, die Freud mit anderer Akzentuierung, aber umso treffender als *Das Unbehagen in der Kultur* (Freud 1999) bezeichnet hat, die Spannung zu einer dem Individuum auferlegten kulturellen Ordnung, hinter die doch kein Weg zurück- und aus der kein Weg hinausführt. Mit der Einsicht in den anthropologischen Charakter dieser Spannung, die er als Achillesferse menschlichen Daseins kennzeichnet, relativiert Kafkas Affe seinen Sonderstatus unter den Menschen. Das betrifft auch jene insgeheim unsichere, schwankende und in jeder Hinsicht zweifelhafte Stellung, die sich am Ende seiner assimilatorischen Anstrengungen abzeichnet.[19] Denn auch wenn diese in ihrer spezifischen Ausprägung Resultat eines besonderen, von der „Peitsche" (KKAD 311) getriebenen Entwicklungsprozesses und einer besonderen, minoritären Situation ist, müssten doch auch die Herren von der Akademie als Vertreter der Mehrheitsgesellschaft etwas Ähnliches kennen

18 Die Einschränkung „soferne Sie etwas Derartiges hinter sich haben", erweist sich schon im Folgesatz als bloß scheinbare. Sie stellt die behauptete Gemeinsamkeit nicht in Frage, sondern macht sie im Gegenteil gerade plausibel, indem sie das hinter Rotpeter liegende „Affentum" auf „etwas Derartiges" hin öffnet.

19 „Überblicke ich meine Entwicklung und ihr bisheriges Ziel, so klage ich weder, noch bin ich zufrieden. Die Hände in den Hosentaschen, die Weinflasche auf dem Tisch, liege ich halb, halb sitze ich im Schaukelstuhl und schaue aus dem Fenster." (KKAD 312)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

– ob sie sich dessen nun bewusst sein mögen oder nicht. Spezifischer aber, und das ist der zweite, im Blick auf die künstlerische Produktion relevante Punkt, macht *Ein Bericht für eine Akademie* darauf aufmerksam, dass der Erwerb kultureller Codes und Verhaltensweisen in hohem Maß auf Nachahmung beruht – dass es also, im Gegensatz zu Richard Wagners (1869: 14f.) antisemitisch grundierter Behauptung, gerade keine „angeborene Sprache[ ]" gibt, sondern Sprache, wie alle Kultur, durch „[N]achsprechen" und „[N]achkünsteln" erworben wird.

Indem er die Assimilation an kulturelle Vorgaben als ein allgemein menschliches Problem und den Erwerb kultureller Muster als einen Prozess der Nachahmung ausweist, entzieht Kafkas *Bericht für eine Akademie* der gängigen antisemitischen Perspektivierung der jüdischen Assimilation den Boden. Genau darin liegt meines Erachtens der Witz dieser „Tiergeschichte [ ]"[20], den eine allzu einfache Lektüre als satirisches ‚Gleichnis' auf die jüdische Assimilation verpasst: So sehr ihr Verlauf und zumal ihr Ende mit dem Auftritt der vom „Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres" (KKAD 313) gezeichneten Schimpansin mit Rotpeters Assimilationsprozess denjenigen der sogenannten ‚Westjuden' satirisch aufs Korn nehmen und problematisieren mag, so sehr problematisiert sie auch eine solch abwertende Problematisierung und spielt sie von Anfang an schon zurück an die Mehrheitsgesellschaft (Bay 2009: 303–308).

Schaut man von diesem Punkt aus noch einmal zurück auf Kafkas oben zitierten Brief an Milena Pollak, so fällt eine Formulierung ins Auge, die an Rotpeters Wendung an die Herren von der Akademie erinnert. Denn was Kafka hier als seine persönliche „Eigentümlichkeit" bezeichnet, den Umstand, nichts ererbt zu haben und alles erwerben zu müssen, begreift er zwar einerseits als etwas, das ihn – als den „westjüdischste[n]" unter den „Westjuden" – „von allen [ihm] Bekannten" unterscheidet. Andererseits jedoch erklärt er diesen Unterschied für zwar „graduell sehr stark", aber „nicht wesentlich". Seine Eigentümlichkeit, die ja zugleich auch als eine der „Westjuden" erscheint, besteht demnach nur in der außergewöhnlichen Stärke einer Empfindung, die, in weit schwächerer Form und wohl vielfach nur unbewusst, allen gemein sein soll. Dennoch ist Kafka dieser graduelle Unterschied wichtig genug, um ihn seiner wohl vertrautesten Adressatin gegenüber als individuelle Eigentümlichkeit hervorzuheben. Die Annahme liegt nahe, dass ein solcher

20 Gegenüber dem Herausgeber der Zeitschrift *Der Jude*, Martin Buber, betont Kafka am 12. Mai 1917: „Gleichnisse bitte ich die Stücke nicht zu nennen, es sind nicht eigentlich Gleichnisse; wenn sie einen Gesamttitel haben sollen, dann am besten vielleicht ‚Zwei Tiergeschichten'." (KKABr 3: 299)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Unterschied, der ja auch Rotpeter in die Lage versetzt, zu ‚berichten', auch am Grund von Kafkas eigenem Schreiben liegt. Er korrespondiert jener „kleine[n] Bruchstelle" (KKAN II: 423), die in den späten *Forschungen eines Hundes* einen weiteren Berichterstatter von seinen Mithunden unterscheidet: einer Bruchstelle im Verhältnis zur Kultur, die ihn deren Fremdheit wahrnehmen lässt und in Kafkas Texten wiederkehrt als jenes Moment des Kafkaesken, das noch das Alltäglichste fremd erscheinen lässt (Nägele 2006).

5. Das Fehlen kultureller Differenz

Wenn Kafka bereits in seinem frühen Text *Wunsch, Indianer zu werden* die exotistische Projektion einer kulturellen Alternative zu den Zwängen der europäischen Zivilisation dekonstruiert, so bleibt er dieser Alternativlosigkeit in der Folge treu. Gerade dort, wo kulturelle Alterität ins Auge zu springen scheint, weil nicht nur irgendwie fremde, sondern exotische Figuren auftreten, geht es bei näherem Hinsehen nicht um die Verhandlung kultureller Differenz, sondern, wie in *Ein altes Blatt*, um die Verhandlung von Kultur als solcher, um das „eigene Fremde der Kultur" (Bay 2009). Wo aber, wie in den beiden hier untersuchten Romanfragmenten, die Perspektivfiguren selbst eine kulturelle Grenze zu überschreiten scheinen, erweist sich diese Überschreitung als vordergründig und bestätigt letztlich nur die Alternativ- und Ausweglosigkeit des kulturellen Raums, in dem sie sich bewegen. Helden der Überschreitung – und damit ‚Helden' in einem textanalytischen Sinn (Lotman 1972: 342) – sind allenfalls Kafkas tiermenschliche Assimilations- und Verwandlungsfiguren, Bucephalus, Rotpeter oder, in umgekehrter Richtung, Gregor Samsa. Sie aber überschreiten keine Grenzen zwischen verschiedenen ‚Kulturen', sondern, wie auf andere Weise auch Odradek und die Nomaden, die Grenze der Kultur als solcher, diejenige zwischen Kultur und Nicht-Kultur. Dass ihre Assimilations- und Verwandlungsprozesse unabgeschlossen bleiben, bestätigt dabei abermals die Fremdheit (Bucephalus, Rotpeter) und Unentrinnbarkeit (Samsa) der kulturellen Ordnung.

Die hier vertretene These vom ‚Fehlen' kultureller Differenz hebt darauf ab, dass es sich bei alldem nicht um irgendeine Art von Zufall oder Nebensächlichkeit handelt, sondern die Abwesenheit oder auch Tilgung kultureller Differenz für Kafkas Texte konstitutiv und im Sinn einer inneren Logik not-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

wendig ist, dass kulturelle Differenz in Kafkas literarischem Universum also schlicht keinen Platz hat, weil eine kulturelle Alternative die Verhaftung in der und durch die (eigene) kulturelle Ordnung relativieren würde (Bay 2010). In genau diesem Sinn aber handelt es sich tatsächlich um ein *Fehlen* und nicht bloß um die Abwesenheit kultureller Differenz. Damit ist nicht gesagt, dass für Kafkas Schreiben unterschiedliche Traditionen, unterschiedliches kulturelles Material und vor allem die zeitgenössischen, auf kulturelle Differenz bezogenen Diskussionen und Praktiken keine Rolle spielen würden. Ebenso wenig geht es mir um die totalisierende Behauptung, dass kulturelle Differenz in Kafkas fiktionalen Texten niemals und in keiner Weise auftauchen und Bedeutung gewinnen würde. Aber wenn dies geschieht, ohne dass sie sogleich wieder in eine andere Form von Differenz transformiert wird, so nicht indem tatsächliche Differenzen zur Geltung gebracht werden, sondern indem, wie in *Der Heizer* oder dem unter Brods Titel *Das Stadtwappen* bekannten Text über den „babylonischen Turmbau" (KKAN II: 323), eine kulturelle Konkurrenz- und Zuschreibungsdynamik in Szene gesetzt wird, der keine wahrnehmbaren Differenzen korrespondieren, indem also die Konstruktion kultureller Identitäten verhandelt wird, ohne dass sich kulturelle Alterität oder gar Vielfalt konkret abzeichnen würden.[21] Wie haltlos solche Konstruktionen für Kafka sind, zeigen die genannten Titel dabei ebenso wie die komplementären Reflexionen in Texten wie <*Gemeinschaft*> oder *Eine Gemeinschaft von Schurken* (Wägenbaur 1998). So schonungslos der Prager Autor dieses Konstruktionsgeschehen jedoch reflektiert, so konsequent weigert er sich, selbst daran teilzunehmen, und so konsequent vermeidet er es, kulturelle Unterschiede konkret in Szene zu setzen.

Wie dies mit der bei Kafka zweifellos zentralen Auseinandersetzung mit der Assimilationsproblematik zusammenhängt, muss an anderer Stelle ausführlicher untersucht werden. Hier ging es zunächst nur darum, das Fehlen

21 Im Blick auf den Turmbau-Text zeigt Menke (2019), wie Kafkas Relektüre den mit dem Namen Babel verbundenen Mythos einer vorgängigen Einheit der Menschheit und ihrer Sprache dekonstruiert und zugleich die Konstruktion ‚kultureller' Einheiten im Zuge ihrer Entgegensetzung vor Augen führt. Eine Lektüre der zusammen mit dem Rotpeter-Text in Bubers Zeitschrift (und später im *Landarzt*-Band) erschienenen Erzählung *Schakale und Araber*, der zufolge diese gerade kein allegorisches Verständnis der beteiligten Figuren(gruppen) ermöglicht, sondern die Begründungsmuster kollektiver Identitäten reflektiert, bietet Weinberg (2019). Allerdings könnte man auch hinsichtlich dieser ‚Tiergeschichte' argumentieren, dass die anfängliche Inszenierung einer *kulturellen* Differenz zwischen Schakalen und Arabern im Gegensatz von Blutrausch und Peitsche untergeht.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

kultureller Differenz als solches hervorzuheben. Wenn Fremdheit bei Kafka dennoch eine entscheidende Rolle spielt und man ihn in Anlehnung an eine Formulierung Gerhard Neumanns (2012) geradezu als ‚Experten der Fremdheit' bezeichnen könnte, so geht es dabei um eine andere Fremdheit als die gegenüber kulturell Anderen und Anderem: nicht um die gegenüber einer *anderen* kulturellen Ordnung, sondern um die Fremdheit und dann auch Fragwürdigkeit der eigenen, die so selbstverständlich gegeben erscheint und doch eine dem Subjekt auferlegte bleibt.

Literatur

Appadurai, Arjun (1992): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Arendt, Hanna (1976): Die verborgene Tradition. – In: Dies., *Die verborgene Tradition. Acht Essays*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 46–73.

Bay, Hansjörg (2006): Kafkas Tinnitus. – In: Ders./Hamann, Christof (Hgg.), *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Freiburg i. Br.: Rombach, 41–68.

Bay, Hansjörg (2009): Das eigene Fremde der Kultur. Travestien der ethnographischen Situation bei Kafka. – In: *DVjs* 83/2, 287–309.

Bay, Hansjörg (2010): Transkulturelle Stockungen. Verhaftung und Verwandlung bei Kafka und Tawada. – In: Heimböckel, Dieter et al. (Hgg.), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*. München: Fink, 251–275.

Born, Jürgen (1979) (Hg.): *Franz Kafka. Kritik und Rezeption,* Bd.1: *Zu seinen Lebzeiten, 1912–1924*. Frankfurt/M.: Fischer.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.

Duttlinger, Carolin (Hg.) (2018): *Franz Kafka in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fisch, Jörg (1992): Zivilisation, Kultur. – In: Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 7. Stuttgart: Klett, 679–774.

Freud, Sigmund (1999): *Das Unbehagen in der Kultur*. – In: Ders., *Gesammelte Werke,* Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*. Frankfurt/M.: Fischer, 419–506.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Heimböckel, Dieter (2003): ‚Amerika im Kopf'. Franz Kafkas Roman ‚Der Verschollene' und der Amerika-Diskurs seiner Zeit. – In: *DVjs* 77/1, 130–147.

Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. – In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5/2, 119–144.

Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.) (2019): *Franz Kafka im interkulturellen Kontext* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jh., 13). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (2019): Vorwort. – In: Dies. (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 7–24.

Kuhn, Kristina/ Struck, Wolfgang (2019): *Aus der Welt gefallen. Die Geographie der Verschollenen*. Paderborn: Fink.

Lotman, Jurij M. ([4]1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

Menke, Bettine (2019): Zerstreuungsbewegungen. Entortendes Schreiben. – In: Höhne, Steffen/ Weinberg, Manfred (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 229–262.

Nägele, Rainer (2004): Es ist, als wäre. Zur Seinsweise eines alten Blattes. – In: Locher, Elmar/Schiffermüller, Isolde (Hgg.), *Franz Kafka. Ein Landarzt. Interpretationen*. Bozen: Edition Sturzflüge, 61–72.

Nägele, Rainer (2006): Kafkaesk. – In: Bay, Hansjörg/Hamann, Christof (Hgg.), *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Freiburg i. Br.: Rombach, 9–39.

Nekula, Marek (2016): *Franz Kafka in his Prague Contexts: Studies in Language and Literature*. Prag: Karolinum.

Neumann, Bernd (2007): *Franz Kafka. Aporien der Assimilation. Eine Rekonstruktion seines Romanwerks*. München: Fink.

Neumann, Gerhard (2012): *Franz Kafka. Experte der Macht*. München: Hanser.

Theisohn, Philipp (2008): Natur und Theater. Kafkas ‚Oklahama'-Fragment im Horizont eines nationaljüdischen Diskurses. – In: *DVjs* 82/4, 631–653.

Verbeeck, Ludo: „Auswandern" – Unnütze Prolegomena zu Kafkas *Schloß* (2007). – In: Ders. (Hg.), *Schloß-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion*. Eggingen: Edition Isele, 11–64.

Wägenbaur, Thomas (1998): Kafkas literarische Rassismusanalyse. – In: Bhatti, Anil/ Turk, Horst (Hgg.), *Reisen, Entdecken, Utopien. Untersuchungen zum Alteritätsdiskurs im Kontext von Kolonialismus und Kulturkritik*. Bern et al.: Lang, 55–68.

Wagner, Benno (1999): Das Gesetz der Wüste und das Gesetz der Großen Zahl. ‚Jüdische Wanderung' zwischen 1887 und 1922. – In: *kultuRRevolution* 38/39 (März), 35–43.

Wagner, Benno (2004): ‚Ende oder Anfang'? Kafka und der ‚Judenstaat'. – In: Gelber, Mark H. (Hg.), *Kafka, Zionism, and Beyond*. Tübingen: Niemeyer 2004, 218–238.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Wagner, Richard (1869): *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

Weinberg, Manfred (2019): Zu Franz Kafkas Erzählung *Schakale und Araber*. – In: Höhne, Steffen/ Weinberg, Manfred (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 281–302.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Manfred Weinberg

Im Dom. Zum „Proceß“ der Interkulturalität bei Franz Kafka

1. Einleitung

In meiner Rezension von Ulrich Stadlers Studie *Kafkas Poetik* (Weinberg 2020) habe ich vorgeschlagen, Rezensionen von Beiträgen zu einzelnen Texten oder dem Gesamtwerk Franz Kafkas wegen ihrer zu konstatierenden Uniformität zukünftig zu standardisieren. Am Anfang stünde dann etwa der Verweis auf Theodor W. Adornos Diktum: „Jeder Satz [der Texte Kafkas; M.W.] spricht: deute mich, und keiner will es dulden“ (Adorno 1977: 255). Dem ließe sich eine Diagnose von Manfred Engel anfügen, der eine gemeinsame Reaktion der allermeisten Kafka-Interpretationen auf dieses Dilemma darin erkennt,

> dass sie [...] das ‚Eigentliche‘ ‚hinter‘ oder ‚unter‘ der ‚uneigentlichen‘ Textoberfläche nicht wirklich suchen, sondern bereits gefunden haben. Vor jeder Interpretation wissen sie, worauf der Text hinausläuft, hinauslaufen muss – und der Interpretationsakt besteht hauptsächlich darin, einen (mehr oder weniger) plausiblen Bezug zwischen der Textoberfläche und dieser ‚Bedeutung‘ herzustellen. (Engel 2010b: 424)

Danach wäre dann die Spezifik des jeweiligen ‚Heureka‘-Rufs, der fast alle Studien zu Kafka auszeichnet, in dem rezensierten Buch zu benennen. Die Texte Kafkas werden meistens mit ausführlich referierten Kontexten material- und oft auch durchaus kenntnisreich ‚umstellt‘, und es wird dann behauptet, diese schlössen sie – meist in Form einer enträtselnden Allegorese – nun ein für alle Mal auf. Am Ende einer solchen standardisierten Rezension aber stünde die Feststellung, dass man es doch nur mit einer weiteren Mutmaßung im unendlichen Feld der Kafka-Interpretationen zu tun gehabt hat (Weinberg 2020: 142f.). Von dieser Kritik habe ich Stadlers Studie, deren höchst überzeugende Lektüren ganz anders verfahren, entschieden ausgenommen und sein Ausgehen „von den Details“ (Stadler 2019: 11) hervorgehoben, das eben nicht im Vorhinein um das Ergebnis der Interpretation weiß, sondern sich sozusagen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

von Kafkas Texten selbst in einer ‚minutiösen'[1] Lektüre leiten lässt. Entsprechend nähere auch ich mich den Kafka'schen Texten.

Allerdings lässt sich an meine eigenen Kafka-Interpretationen der letzten Jahre durchaus die Frage richten, ob sie nicht ihrerseits gerade das von mir Kritisierte unternommen haben, indem sie auf der Relevanz der spezifischen Prager Interkulturalität als Horizont von Kafkas Leben und Schreiben beharren und deren Spuren in den Texten nachzuweisen versuchen, also ebenfalls vereindeutigen. Tatsächlich will diese Perspektive aber kein neuer General-Schlüssel zu Kafkas Œuvre sein – und sie will auch nicht auf Adornos zitiertes Diktum mit der in der Kafka-Forschung so üblichen Allegorese[2] – also der Benennung genau eines vom Text Gemeinten – reagieren.

1 Ulrich Stadler identifiziert als „[d]as eigentlich Komische" der Kafka'schen Texte eben „das Minutiöse" (Stadler 2019: 47). Das unter anderem daraus resultierende ‚Kafkaeske' sei „Resultat eines Vorgangs [...], bei dem Deutungen und Erklärungen provoziert wurden und sich dann als unrichtig, untauglich, jedenfalls als revisionsbedürftig erwiesen", und „solche gewaltsamen Irritationen und Reduktionen" könnten nicht nur zu „Frustrationen" führen, „sondern auch zu Lachanfällen" (Stadler 2019: 47).

2 Ulrich Stadler nennt als einen der Beweggründe seiner Studie, dass er gegen „die skrupellose Allegorisiererei einschreiten wollte, deren Öde die Literaturwissenschaft Jahrzehnte lang dominiert hatte." Allerdings relativiert er anschließend diese ursprüngliche Absicht und plädiert dafür, „die pauschale Verdammung der Allegorese im Fall Kafkas noch einmal zu überdenken" (Stadler 2019: 10). Das ist jedoch kein Plädoyer für eine zu einfache Allegorese. Stadler schreibt, dass sich „Kafkas Bilder, Gestalten und Erzählungen" nicht als „*reine* Allegorien" [Hervorhebung von mir; M.W.] fassen ließen. „Sie können und dürfen zwar allegorisch gedeutet werden – aber nur wenn dabei obendrein die ambivalente Haltung Kafkas zu Bildern überhaupt einkalkuliert, d.h. wenn jedwede Deutung auch als defizitär im Verhältnis zum gedeuteten Bild kenntlich gemacht wird." (Stadler 2019: 93) Und weiter: „Eine allegorische Deutung ist möglich, aber sie darf die tatsächlichen Unkosten der Übersetzung nicht verschweigen." (Stadler 2019: 94) Kafkas Texte zeigten eine „Tendenz zur Allegorie", so dass „eine allegorische *Deutung* seiner Werke nicht völlig abwegig sein" (Stadler 2019: 94) könne. Und weiter: Seine „unvollkommene[n], d.h. unselbständige[n] Bilder" erforderten durchaus eine Deutung, sie würden dabei aber „einen infiniten Prozess mit immer wieder anderen Deutungen einleiten" (Stadler 2019: 94). Diese ‚Ehrenrettung' der Allegorese scheint mir nicht ganz konsequent, denn eine Allegorie als vorsätzlich ‚gemachte' fordert ja tatsächlich eine eindeutige Enträtselung. Diese aber steht im Widerspruch zu dem, was Stadler als entscheidenden Grundzug der Kafka'schen Poetik präzise herausarbeitet: Dass niemals etwas wirklich ‚klar' ist, dass die Texte vielmehr eben einen „infiniten Prozess mit immer wieder anderen Deutungen" auf den Weg bringen. Die von mir kritisierten Allegoresen setzen dagegen eben nicht auf Unauflösbarkeit, sondern auf eine eindeutige Auflösung, und sie versagen in genau dem Moment vor den Texten, in dem sie der Hauptforderung der Allegorese nach Eindeutigkeit genügen. Die ‚Ehrenrettung' der Allegorese durch Ulrich Stadler bleibt also ambivalent. Seiner Strukturdiagnose, dass Kafkas Texte zur Allegorie tendieren, stimme ich völlig zu; aber sie sind eben nur sozusagen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Im Vorwort zum Sammelband *Franz Kafka im interkulturellen Kontext* habe ich ausgeführt: Mit der verstärkten Berücksichtigung der spezifischen Prager Interkulturalität sei

> werkanalytisch in keiner Weise insinuiert, Kafkas Schreiben sei eigentlich eines über Prag gewesen. [...] Dies heißt aber wiederum nicht, dass das, was Kafka in seinen Texten in der ihm üblichen Weise sozusagen ins Bodenlose reflektiert, nicht in engem Zusammenhang mit der spezifischen Prager und böhmischen Interkulturalität steht. (Höhne/Weinberg 2019: 16)

Es gehe in einigen von Kafkas Texten um

> tiefergreifende Auseinandersetzungen mit den Grundkonstanten interkultureller Konstellationen [...], die aber dann […] auch wieder für die Prager Verhältnisse aussagekräftig sind. Dies im Detail nachzuweisen, führt immerhin auch zu präzisen Diagnosen zum grundlegenden Zusammenhang des Lebens und Werks von Franz Kafka mit Prag sowie zu einer Form der Lektüre Kafkascher Texte, die die immer noch die Kafka-Forschung dominierenden Allegoresen zugunsten ‚offenerer‘ Deutungen überwinden würde. (Höhne/Weinberg 2019: 16f.)

2. Interkulturalität in *Das Stadtwappen, Schakale und Araber* und *Ein altes Blatt*

Ich resümiere zunächst kurz meine auf Interkulturalität zielenden Lektüren von Kafkas *Stadtwappen* (Weinberg 2012) sowie von *Schakale und Araber* (Weinberg 2019; zu beiden: Weinberg 2017: 207-210).

Bei der von Max Brod *Das Stadtwappen* überschriebenen Erzählung ist dieser Tatbestand ja offensichtlich, weil sie – jenseits der Bemühungen um den babylonischen Turmbau – das interkulturelle Zusammenleben von ‚Landsmannschaften‘ in einer Stadt thematisiert. Entscheidend ist aber, wie dieses vorgestellt wird. Man liest:

> [M]ehr als um den Turmbau kümmerte man sich um den Bau der Arbeiterstadt. Jede Landsmannschaft wollte das schönste Quartier haben, dadurch ergaben sich Streitigkeiten, die sich bis zu blutigen Kämpfen steigerten. Diese Kämpfe hörten nicht mehr auf; den Führern waren sie ein neues Argument dafür, daß der Turm auch mangels der nötigen Konzentration sehr langsam oder lieber erst nach allgemeinem Friedensschluß gebaut

---

strukturell allegorisch (indem sie eine Deutung verlangen) und werden in der eindeutigen Auflösung nur eines Gemeinten tatsächlich ‚überlesen‘.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> werden sollte. Doch verbrachte man die Zeit nicht nur mit Kämpfen, in den Pausen verschönerte man die Stadt, wodurch man allerdings neuen Neid und neue Kämpfe hervorrief. (KKAN II: 319)

In der Version der *Nachgelassene[n] Schriften und Fragmente* in der Fassung der Handschriften endet die Erzählung mit dem Satz: „So verging die Zeit der ersten Generation, aber keine der folgenden war anders, nur die Kunstfertigkeit steigerte sich immerfort und damit die Kampfsucht." (KKAN II: 319) Das unauflösliche Miteinander-Verbunden-Sein der Landsmannschaften resultiert also aus einem kämpferischen Gegeneinander. Jene Interpreten, die eine Anbindung der Erzählung an Prag ablehnen, argumentieren entweder – wie etwa Peter Demetz –, dass „weniger topographische Lokalisierung des Textes" auf jeden Fall „mehr" wäre (Demetz 1994: 138), also für eine nicht auf die Diagnose der Besonderheiten eines Ortes zielende Interpretation – oder sie verstehen die Sehnsucht nach der die Stadt zerschmetternden Faust als „eschatologische ‚Sehnsucht'" (Buck 1996, 22) ihrer Bewohner, was ihr natürlich auch jeden Bezug auf einen Ort nimmt. Übersehen bleibt dabei aber, dass das ‚Gegeneinander' von Faust und Stadt(bevölkerung) das Gegeneinander der Landsmannschaften in der Stadt fortsetzt respektive auf eine neue Ebene hebt.

Das Wappen der Stadt Prag zeigt tatsächlich eine aus einem Stadttor herausgereckte, ein Schwert haltende Faust – eigentlich sogar einen ganzen Arm – und ist von daher keinesfalls mit der ‚zerschmetternden' Riesenfaust zu identifizieren. Doch ist ja mit dem letzten Satz: „Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen." (KKAN II: 323) in Kafkas Text auch keine Identität der zerschmetternden Faust mit der im Stadtwappen behauptet. So lässt sich das „Deshalb" auch dahingehend auflösen, dass der in „Sagen und Liedern" der Stadtbewohner imaginierten „Riesenfaust", die an „einem prophezeiten Tag" die Stadt „in fünf kurz aufeinander folgenden Schlägen zerschmettert" (KKAN II: 323), tatsächlich eine aus dem Stadttor gereckte, die „wehrhafte, verteidigungsbereite urbane Kraft und Macht" (Buck 1996: 22) der Stadt repräsentierende andere Faust in ihrem Wappen entgegengestellt wird. Dies passt dann allerdings höchst präzise zu vorherigen Ausführungen in der Erzählung sowie zur von Max Brod hinzugenommenen Fortsetzung, die sich im Tagebuch allerdings erst nach zehn weiteren Einträgen findet. Dieser beginnt: „Dazu kam, daß schon die zweite oder dritte Generation die Sinnlosigkeit des Himmelsturmbaues erkannte, doch war man schon viel zu sehr miteinander verbunden, um die Stadt zu verlassen." (KKAN II: 323) Das interkulturelle Zusammenleben der ‚Landsmannschaften' wird hier also als ein unauflösliches Miteinander-Verbunden-Sein beschrieben, dem aber das Gegeneinander des Kampfes vorab ja schon eingeschrieben wurde. An dieses kämpferische

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Gegeneinander lässt sich die finale Formel von der ‚deshalb‘ im Stadtwappen geführten „Faust“ anschließen: Das Gegeneinander der ‚Landsmannschaften‘ wird im Bild der einander entgegenstehenden Fäuste nur noch einmal ‚überhöht‘ respektive in eine fundamentale Dimension gerückt. Aus der Stadt heraus wird ein Außen imaginiert, das aber dem gleichen (Kultur-)Muster eines unauflösbaren Miteinanders durch ein ‚kampfeslustiges‘ Gegeneinander folgt. Der Kampf geht also weiter (oder wird noch ‚grundsätzlicher‘), nun aber mit einer anderen, einer außerbabylonischen, gar außermenschlichen Instanz.

Insgesamt bietet der Text in meiner Lektüre so etwas wie eine allgemeine Diagnose von (Inter-)Kulturalität. Diese hat aber dann doch so viel mit den interkulturellen Besonderheiten Prags zu tun, dass es nicht einleuchtet, den Verweis als „abwegig“ (Buck 1996: 22) zu bezeichnen. Dennoch gilt: Es ist kein Text über Prag! Jedoch ein Text, der Fragen reflektiert, die sich einem in Prag zur Zeit Kafkas Lebenden geradezu aufdrängten. Die ‚Vermischung‘ ist für Prag ja insofern von besonderer Bedeutung, als einer materiellen Identität der Häuser, Straßen und Denkmäler der Stadt, in der das „Gemisch von Tschechen, Juden und Deutschen“ (so mit Bezug auf Kafka und Prag: Libuše Moníková 1988: 58) lebte, eine jeweils imaginative Differenz gegenübersteht. Die (zwei bis) drei Bevölkerungsgruppen verbanden mit den gleichen materiellen Artefakten ganz Unterschiedliches. Ihr Nationalismus ließ sie zudem zumindest für die eigene Volksgruppe respektive ‚Landsmannschaft‘ jeweils eine ursprüngliche Einheit behaupten. Gerade dem stellt Kafka eine Vermischung und Verwirrung von Beginn an[3] und, wie der am Schluss stehende Verweis auf eine Prophezeiung deutlich macht, über alles Ende hinaus entgegen sowie die Diagnose, dass alle im Horizont solcher Vermischung behaupteten Einheiten erst nachträglich und damit – bezogen auf die als fremd und feindlich verstandenen (besser: konstruierten) Anderen, als Legitimation der Kämpfe gegen sie – vorsorglich hervorgebracht werden.

Dass das nicht alles ist, dass Kafkas *Stadtwappen* dies zu einer allgemeinen Diagnose ausbaut, wird aber schlechterdings daran deutlich, dass seine Parabel eben nicht in Prag, sondern in Babylon spielt. Merkwürdigerweise kommt man dieser ‚Allgemeinheit‘ aber gerade dadurch auf die Spur, dass man die Möglichkeit eines konkreten Hinweises auf das Prager Stadtwappen nicht von vornherein ausschließt. Zu einem auch die spezifische Prager Interkulturalität reflektierenden Text wird *Das Stadtwappen* gerade dadurch, dass in ihm in keiner Weise von Prag die Rede ist, sondern die Bedingungen der Möglichkeit solcher Interkulturalität als ‚Einheit im Streit‘ – oder mit Jan Křen

3 Schon vor dem Bau des Turms braucht es in Kafkas Babylon ja Dolmetscher (KKAN 318).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

bezogen auf die böhmischen Länder zu reden: der „Konfliktgemeinschaft" (Křen 1990) von Tschechen und Deutschen – in einer viel grundsätzlicheren Weise freigelegt werden, ohne dabei *über* Prag zu schreiben.

Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis kommt eine nicht über das Gesagte ‚hinauswollende', sondern dem Text ‚minutiös' und d.h. ihm in alle Komplexitäten und für Kafka typischen Abgründe hinein folgende Lektüre der Erzählung *Schakale und Araber*. Allerdings hat sich die Forschung auch hier allermeist für vereindeutigende Allegoresen entschieden.[4] Weil Kafkas Erzählung in der von Martin Buber herausgegebenen Monatsschrift *Der Jude* 1917 erstveröffentlicht wurde und weil in dieser Zeitschrift die sogenannte ‚Araberfrage', also die Frage danach, wie im von Juden besiedelten Palästina mit den Arabern umzugehen sei, diskutiert worden ist, weil zudem die Darstellung der Schakale an viele Kulturmuster der Juden erinnert, musste Kafkas Erzählung gleich ein Beitrag zu dieser Debatte und damit zur Frage nach dem interkulturellen Zusammenleben von Juden und Arabern sein.

Es wurden aber auch andere Vereindeutigungen angeboten. Scott Spector hat sich in seinem Buch *Prague Territories. National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siècle* zwar zunächst gegen eindeutige Dechiffrierungen Kafka'scher Texte gewendet und vor diesem Hintergrund auch dagegen, die Figuren in *Schakale und Araber* jeweils nur mit einer ‚Instanz' zu identifizieren (Spector 2000: 191f.), dann aber doch – als eine Deutungsmöglichkeit – folgende Zuordnung angeboten:

> Die elenden, doch zugleich angsteinflößenden Schakale stünden für die tschechischen Massen; die mächtigen und selbstgefälligen Araber seien die Deutschen in Prag, und die rätselhafte Gestalt des Erzählers/Mittlers sei kein Geringerer als Kafka selbst, der Prager Jude deutscher Muttersprache, dem der Anblick der tschechischen Schakale so viel Unbehagen bereitet, dass er es einstweilen vorzieht, sich an die Karawane der Deutschen/der Araber zu halten. (Shumsky 2013: 262f.)

Dimitry Shumsky, von dem das vorstehende Resümee von Spectors Interpretation stammt, hatte zuvor in einem eigenständigen Aufsatz (Shumsky 2009) neben der von ihm favorisierten ‚Verhandlung' der ‚Araberfrage' den Bezug auf das Zusammenleben von Tschechen, Deutschen und Juden in den Böhmischen Ländern respektive Prag nicht ausgeschlossen, diesbezüglich aber eine andere ‚Auflösung' angeboten, nämlich dass mit den Schakalen nicht die Tschechen, sondern durchaus selbstkritisch die Deutschen gemeint seien, „die ja oft ihren höheren Bildungsgrad betonten, und die ruhigen Araber, die die Oberhand in der Region hatten, die Tschechen sein sollten" (so zusammenfassend: Čapková

4 Anders immerhin Mecklenburg (2009).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

2012: 89). Offenbar verhindert also die Kenntnis der kulturellen Kontexte, in denen Kafka seine Texte schrieb, das benannte ‚Überlesen‘ nicht, sondern kann vielmehr seinerseits zu seinem Anlass werden. Die diskutierten unterschiedlichen Zuordnungen zeigen dabei aber die ‚Unfruchtbarkeit‘ eines solchen Zugangs.

Immerhin ist die Crux allzu vieler Kafka-Deutungen damit noch einmal benannt: Sie deuten ‚über die Maßen‘, statt sich viel enger an die Vorgaben der Texte Kafkas zu halten und erst einmal zu beschreiben, welche Reflexionsmuster sich in ihnen tatsächlich erkennen lassen. In der Lektüre kann man sich in der Tat etwa von manchem über die Schakale Gesagten an die Juden erinnert fühlen – doch kommt man damit eben nicht ‚durch‘. Ohne hier die Grundlagen für meine Diagnose anführen zu können, habe ich meine ‚minutiöse‘ Lektüre von *Schakale und Araber* im genannten Aufsatz so resümiert:

> Die Erzählung *Schakale und Araber* reflektiert somit durchgängig die Begründungsmuster von Zusammengehörigkeiten und Entgegensetzungen von Gruppen samt der Frage nach der Stellung eines Einzelnen in und zwischen ihnen und ruft dabei alle nur möglichen Grundlagen solcher Einheit(en) und Vielheit(en) auf (Natur, Kultur, Genealogie, Mythos, Geschichte, Blut, tierisch-reflexhafte Verhaltensmuster etc.pp.), um sie immerfort gegeneinander zu führen, zu identifizieren, zu verschieben, als Zuschreibungen aus ganz unterschiedlichen Perspektiven zu verdeutlichen und wieder zurückzunehmen. (Weinberg 2019: 303)

Um nur wenige Beispiele zu nennen: Schon der Titel gibt ja durch die nur mittels eines „und“ verbundene biologische Art der Schakale und die Ethnie der Araber die Frage nach der Konstituierung und dem Verhältnis von ‚Gruppen‘ vor. Diese werden noch durch den aus Europa stammenden Erzähler als Einzelnen und die später im Text genannten Kamele erweitert. Schon von dem am Anfang der Erzählung stehenden „Wir“ (KKAD 270) weiß man nicht, ob es eine der im Titel genannten Gruppen aufruft oder eine neue konstituiert. Wenn es kurz darauf heißt, dass „die Gefährten“ schliefen, und dann ein Araber genannt wird, der „zum Schlafplatz“ ging, stellt sich wiederum die Frage nach der jeweiligen Zugehörigkeit (von Erzähler-Ich, Gefährten und Araber[n]).

Wenn der Schakal die messianische Hoffnung (der Ermordung der Araber), die die Schakale mit dem Europäer verknüpfen, durch die genealogische Reihe seiner Mutter und „ihre[r] Mutter“ und „weiter alle[r] ihre[r] Mütter bis hinauf zur Mutter aller Schakale“ (KKAD 270) zu einem ursprünglichen Anfang zurückführt, dann wird sowohl eine (wie im Judentum matrilineare) genealogische als auch eine mythologische ‚Sicherung‘ von Gruppen aufgerufen, wobei die genealogische natürlich auch eine der Blutsverwandtschaft ist.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Während der Erzähler später die Tatsache, dass „zwei junge Tiere [...] sich mir hinten in Rock und Hemd festgebissen" (KKAD 272) hatten, als tierischen Beißreflex versteht, erläutert der Schakal dies mit der Aussage: „Sie halten deine Schleppe", und nennt es eine „Ehrbezeigung", womit tierischer Reflex und ‚Kulturmuster' als alternative Erklärungen für ein gruppentypisches Verhalten gegeneinanderstehen. Die Reflexion solcher Fragehorizonte prägt den Text bis zu seinem Schluss, wenn der hinzutretende Araber äußert: „Wunderbare Tiere, nicht wahr? Und wie sie uns hassen!" (KKAD 275) Das entspricht der anlässlich der Interpretation des *Stadtwappens* gestellten Diagnose eines unauflöslichen, zuletzt sogar gedeihlichen Miteinanders auf der Grundlage eines hasserfüllten, kämpferischen Gegeneinanders.

All das macht auch *Schakale und Araber* nicht zu einem Text über Prag und seine spezifische Interkulturalität. Es zeigt ihn aber als einen Text, der etwas ins Grundsätzlichste und wie bei Kafka üblich sozusagen ins Bodenlose hinein reflektiert, was ganz offensichtlich für Prager – seien sie Deutsche, Tschechen oder Juden oder eben gleich mehreres davon – von enormer Relevanz war. Anders gesagt: Der Text handelt nicht von der Prager Interkulturalität und ist somit keine Allegorie auf Prag, er handelt jedoch von etwas auch für die damaligen Bewohner Prags höchst Bedeutsamen. Dies aber kommt nur zum Vorschein, wenn man dem Text in seiner ganzen Ambivalenz und Widersprüchlichkeit folgt und ihn nicht als Allegorie auf das interkulturelle Zusammenleben von Juden und Arabern oder – in welcher Zuordnung auch immer – von Tschechen, Deutschen und Juden vereindeutigt.

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Marek Nekula in seiner Lektüre von Kafkas Erzählung *Ein altes Blatt*, deren Inhalt er zunächst kommentierend entfaltet. Danach wird der Text „in zeitgenössische kulturelle und vor allem diskursive Kontexte eingebettet" (Nekula 2020: 181). Schließlich geht Nekula verschiedene vereindeutigende Lesarten durch, zunächst eine „chinesisch-mongolische[ ] Lesart":

> Lässt man sich [...] darauf ein, dass die Erzählung in Kafkas Oktavheft C zunächst als „Ein altes Blatt aus China" betitelt war und dass ihr die Niederschrift des Fragments „Beim Bau der chinesischen Mauer" unmittelbar vorangeht und diese Texte dadurch intertextuell verbunden sind, könnte man die „Nomaden aus dem Norden" als Mongolen konkretisieren, die mit ihren Gebräuchen in das zivilisierte, aber nicht wehrhafte ‚Reich der Mitte' eindringen, das durch den kaiserlichen Palast in der Hauptstadt symbolisiert wird. (Nekula 2020: 187)

Es folgen mehrere „biographische[ ]" Lesarten" (Nekula 2020: 188), denen ich hier nicht im Detail folge. Entlasse man

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> den literarischen Text [...] in einen weiteren diskursiven Kontext, wie dies die psychoanalytischen Interpretationen tun, kann man – ob richtig oder nicht – im Sinne des New Historicism weitere diskursive Fäden aufgreifen, die aus dem Text heraus in sehr unterschiedliche diskursive Kontexte hineinführen.
> So kann man Kafkas Geschichte mit Andreas Kilcher [vgl. Kilcher 1999; M.W.] als eine literarische Verhandlung des zionistischen Diskurses über die Bedeutung und Funktion der jüdischen Sprachen lesen, die in einem sprachpolitischen Kampfdiskurs einander gegenübergestellt werden. (Nekula 2020: 191f.)

Man könne die „Sprachenrollen in der Erzählung“ aber auch „umdrehen“:

> Die, die nicht in einer verständlichen Sprache sprechen, sind die westlichen Hebraisten (Zionisten), auf die dabei die Eigenschaften zurückfallen, durch die sie die Ostjuden diffamieren wollen. Und weil ihnen die ‚Lebenswirklichkeit‘ des ‚jüdischen Volkes‘ fehlt, scheitern sie vor dem Palast und können den Zion nicht erreichen. (Nekula 2020: 193)

Schließlich verweist Nekula auf „eine Reihe von weiteren Lesarten dieser Geschichte“ (Nekula 2020: 194), auf die er aus Platzgründen aber nicht eingehe. Nekulas Aufsatz bietet also zunächst das Durchgehen von vereindeutigenden Interpretationen im Sinne der oben benannten Allegoresen. Aber nicht deshalb führe ich seinen Beitrag hier an, sondern wegen seiner ‚Schlusspointe‘:

> Ich kann mir gut vorstellen, dass man in diesem Moment langsam müde wird und durch die Vielzahl von möglichen Interpretationen, die die Literatur- und Kulturwissenschaft anbietet oder die sich in Bezug darauf entwickeln lassen, vielleicht sogar etwas irritiert ist. Dies ist aber durchaus ein Teil meines Arguments [...]. (Nekula 2020: 197)

Schließlich liest man:

> Die angesprochene Mehrdeutigkeit und damit verbundene Vielfalt von Interpretationen, in denen die Interpreten die Erzählung als Allegorie für die jeweilige Agenda nehmen und in unterschiedliche diskursive Kontexte einbetten, zeigt doch, dass allen etwas gemeinsam ist bzw. dass die Erzählung jenseits der biographischen und zeitgenössischen böhmischen, imperialen, jüdischen oder antisemitischen Lesart, die sich in der Zeit nach der Shoah bei Kafka besonders aufdrängt, eine universellere, zeitlose Lesart haben dürfte.
> So scheint es, dass man die vom Schuster produzierte radikale Fremdheit der Nomaden auf einer Metaebene als eine universale moralische Parabel über die ‚Interkulturalität‘ lesen kann, in der das Staunen über das Anders-Kulturelle in einer interkulturellen Begegnung nicht eine neue Qualität produziert, sondern im interkulturellen Diskurs ins A-Kulturelle pervertiert wird. Auf der Metaebene des auktorialen Subjektes findet dann in dieser Parabel eine Kritik an einer radikalen, enthumanisierenden Grenzziehung zwischen Kultur und Nichtkultur, Sprache und Nichtsprache, Geist und Nichtgeist, Mensch und Tier (Unmensch) statt, die die Schuster-Erzählung schafft und die oben angesprochenen Lesarten durch Übertragungen in konkrete Kontexte begreifbar machen wollen. So erschließt sich der Sinn dieser Erzählung erst auf der Metaebene in der kritischen Hinterfragung sowohl der Schuster-Erzählung als auch der angesprochenen Lesarten, die eine partikulare Agenda verfolgen und den Blick auf den Text nicht nur schärfen, sondern in gewisser Weise auch verstellen. Dass Kafka, der in Prag in einer Welt aufwuchs, lebte und wirkte, die von

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> mehrfachen kulturellen Bruchlinien durchzogen war und sie auch immer wieder zu überwinden wusste, sich in seinen Egodokumenten und literarischen Texten den Herausforderungen der interkulturellen Interaktion stellte, deren Fremde im interkulturellen Diskurs so oft ins A-Kulturelle pervertiert wird, wird dagegen nach dem Band *Franz Kafka im interkulturellen Kontext* kaum jemand hinterfragen. (Nekula 2020: 198)

Um es zu resümieren: Marek Nekula bietet zunächst eine Vielzahl vereindeutigender Allegoresen an, um zuletzt auf eine Meta-Ebene zu wechseln, die eben keine „partikulare Agenda" mehr verfolgt. Die These, dass eine solche Agenda jeweils etwas am/im Text verstellt, entspricht Ulrich Stadlers Forderung dass „jedwede Deutung [im Sinne einer Allegorese; M.W.] auch als defizitär im Verhältnis zum gedeuteten Bild kenntlich gemacht" (Stadler 2019: 93) werden müsse. Indem Nekula im Schritt auf die Meta-Ebene jede eindeutige Allegorese hinter sich lässt und sozusagen nur einen ‚Sinnhorizont' beschreibt, den er mit den Herausforderungen einer „interkulturellen Interaktion" verbindet, gibt er den Blick auf die Details des Textes frei und ermöglicht eine ‚minutiöse' Analyse, die sich aus den Zwängen einer vereindeutigenden Allegorese befreit hat. Er kann somit den Text als strukturell allegorisch deutlich machen, ohne ihn mit einer vereindeutigenden Allegorese gleich wieder zu verstellen. Die von ihm benannte Meta-Ebene liefert keine weitere Allegorese, sondern verdeutlicht, dass im Text etwas Allgemeineres und Grundsätzlicheres verhandelt wird (ohne dass sich dieses eindeutig benennen ließe), das eben durch jede Vereindeutigung um sein Reflexionspotential gebracht wird.

Darum folge ich im Übrigen auch nicht der Diagnose von Hansjörg Bay, die er in seinem Beitrag zu diesem Sammelband stellt. Ich stimme zwar ausdrücklich zu, dass in Kafkas Texten nicht einfach und explizit kulturelle Differenz[5] verhandelt wird, sondern diese Perspektive immer schon verschoben

5 Bay argumentiert, dass, insofern ein als „pluralisierbar gedachte[r] Begriff[ ] von ‚Kultur' [...] unterschiedliche Differenzen bündelt und kontrafaktisch für eine bestimmte Gruppe von Menschen zur Deckung zu bringen beansprucht [...], während er zugleich nahelegt, dass es sich dabei um eine Art von Objekt oder Substanz handelt", sich ein solcher Begriff stets in Gefahr befindet, „in die Nähe einer Vorstellung von Ethnizität zu geraten, wie sie ehedem der Begriff ‚Rasse' artikulierte. Durch die historisch ja erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgekommene [...] Pluralbildung ‚Kulturen' wird diese Gefahr gewissermaßen evident – ein Effekt, der trotz aller Öffnungs- und Neubestimmungsversuche auch den traditionell von der ‚Begegnung unterschiedlicher Kulturen' her gedachten Begriff der ‚Interkulturalität' belastet (so etwa bei Heimböckel/Weinberg 2014: bes. 129)." (Bay in diesem Band: 48) Allerdings ist auf dieser Seite des Aufsatzes von Dieter Heimböckel und mir vom Grundansatz des Bandes *Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv* die Rede, der allerdings seinerseits schon der Interkulturalität „eine Grenze zwischen den Kulturen – *und* ihre Überschreitung" (Rieger/Schahadat/Weinberg 1999: 11) vorausge-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

wird zu grundsätzlicheren Fragestellungen und ihren abgründigen Antworten. Dagegen finde ich, dass etwa Marek Nekulas Aufsatz sehr deutlich zeigt, dass dies nicht bedeutet, dass in Kafkas Texten Interkulturalität – die ja auch etwas Anderes ist als bloße kulturelle Differenz – keine Rolle spielt. Sie tut dies nur nicht im Zeichen ihrer vordergündigen Thematisierung, sondern ebenso hinter- wie abgründig in der Auslotung der Bedingungen ihrer Möglichkeit. Das mag man dann als Fehlen kultureller Differenz diagnostizieren, überliest so aber die Reflexion der Grundlagen alles (Inter-)Kulturellen.

3. Interkulturalität im Dom-Kapitel des *Proceß*-Romans

Das Folgende erhebt nicht den Anspruch einer Gesamt-Interpretation von Franz Kafkas *Proceß*-Roman oder auch nur seines *Dom*-Kapitels „im interkulturellen Kontext“. Sein Ziel ist viel bescheidener: nämlich erst einmal auszuloten, wie weit man mit einer solchen Perspektivierung bei diesem Romanfragment überhaupt kommt. Dabei bestand meinerseits seit Langem ein Anfangsverdacht bezüglich der Produktivität einer auf verborgen Interkulturelles zielenden Lektüre auch des *Proceß*-Romans, der sich zunächst aus dem Beginn des Dom-Kapitels, das man ja getrost als zentrales Kapitel des Fragments bezeichnen kann, speiste. In diesem kommt es zur großen Diskussion mit dem Gefängniskaplan darüber, was es mit dem Prozess, dem sich K. nach seiner eines Morgens (KKAP 7) erfolgenden Verhaftung ausgesetzt sieht, überhaupt auf sich hat. Hier findet sich die Legende *Vor dem Gesetz*, einer der wohl am meisten analysierten Texte Kafkas, den er ja sogar eigenständig publiziert hat und der (so legen es die ihr folgenden Diskussionen von K. und Geistlichem nahe) ins Zentrum des im Roman Verhandelten führt,[6] ohne dieses in irgendeiner Weise verständlicher zu machen – weder für K. noch für den Leser. Im

setzt sein lässt. Dieter Heimböckels und mein Konzept einer *Interkulturalität als Projekt* geht darüber aber ja noch einmal ausdrücklich zugunsten einer ‚Verzeitlichung‘ und manch anderer Öffnungen hinaus, so dass es keinesfalls Interkulturalität einfach als „Begegnung unterschiedlicher Kulturen“ versteht.

6 Ingeborg Henel spricht von einem „Schlüssel“ (Henel 1963: 50); Heinz Politzer sieht die Legende als „innere[n] Fahrplan“ des Romans (Politzer 1960: 463). Walter Benjamin schreibt davon, „daß man mutmaßen könne, der Roman sei nichts als die entfaltete Parabel“ (Benjamin 1977: 420).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ganzen Kapitel geht es um die Frage nach den Möglichkeiten des Verstehens von ‚etwas' – sei es visuell oder textuell.

Warum aber steht am Anfang dieses Kapitel eine Auseinandersetzung mit interkulturellen Missverständnissen? Das Kapitel beginnt: „K. bekam den Auftrag, einem italienischen Geschäftsfreund[7] der Bank [...] einige Kunstdenkmäler zu zeigen." (KKAP 270) Dieser Auftrag führt zunächst zu Reflexionen über K.s Widerwillen, überhaupt noch zu reisen. In diesem Zusammenhang ist von einer „kleinen Reise" (KKAP 271) die Rede – „Aufträge [dazu] hatten sich in der letzten Zeit ganz zufällig gehäuft" (KKAP 271); es handelt sich also um gleich mehrere kleine Reisen –, zudem wird eine „zweitägige Geschäftsreise" (KKAP 271) genannt. Im Fragment „Staatsanwalt" ist von der „Welterfahrung, welche K. während seiner langen Dienstzeit in der Bank erworben hatte" (KKAP 327), die Rede, was man angesichts der erwähnten Reisen wörtlich nehmen kann: K. hat etwas von der Welt gesehen, war öfters in der Fremde. Der Auftrag, dem Italiener einige Kunstdenkmäler zu zeigen, scheint ihn, so lästig er ist, von daher auch erst einmal vor keinerlei besondere Schwierigkeiten zu stellen: „K.'s Kenntnis des Italienischen war zwar nicht sehr groß, aber immerhin genügend" (KKAP 272). Dennoch verbringt er die Nacht zuvor mit dem „Studium einer italienischen Grammatik [...], um sich ein wenig vorzubereiten" (KKAP 272f.). Vor dem ersten Treffen steckt er noch ein „Wörterbuch" (KKAP 273) ein. Allein das alles hilft nichts: Die Kommunikation mit dem Italiener geht vom allerersten Augenblick an schief. Dieser nennt zunächst „lachend irgendjemanden einen Frühaufsteher, K. verstand nicht genau wen er meinte, es war überdies ein sonderbares Wort,

7 Ich werde in diesem Aufsatz im Weiteren vergleichsweise wenig Sekundärliteratur zitieren. Zwar wird der Italiener in der Forschung gelegentlich erwähnt, meist aber nur in der Referierung der Handlung am Anfang des Dom-Kapitels; eine tiefergehende Interpretation unterbleibt – so etwa auch in Manfred Engels Vorstellung des Romans als „Gerichtstag der Moderne". Darin heißt es lapidar: „K. soll ‚einem italienischen Geschäftsfreund der Bank [...] den Dom zeigen; dieser bleibt aus." (Engel 2008: 223) Immerhin haben Detlef Kremer und Nikolaus Wegmann in ihrem Aufsatz *Ästhetik der Schrift. Kafkas Schrift lesen „ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen"* Folgendes zur Szene mit dem Italiener angemerkt: „Im Domkapitel, dem vorletztem, vom tatsächlichen Schreibprozeß her letzten Kapitel des Romans, verdichten sich Verständnisprobleme sichtlich. Kafka hat die rätselhafte Figur des kunstliebenden Italieners offenbar nur deshalb eingeführt, um auf den Verstehens- und Auslegungskomplex vorauszuweisen, der das gesamte Dom-Kapitel mit der Exegese der Parabel *Vor dem Gesetz* beherrscht. Auf der Seite, die der Vorstellung des Italieners dient, verwendet Kafka das Wort ‚verstehen' nicht weniger als zehn Mal." Gleich anschließend ist von einer „hermeneutischen Verwirrung Josef K.s über die Unverständlichkeit des Italieners" (Kremer/Wegmann 1998: 75) die Rede. Auch hier wird der Aspekt der Interkulturalität aber nicht weiter diskutiert.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

dessen Sinn K. erst nach einem Weilchen erriet.“ (KKAP 273f.). Im weiteren Gespräch bemerkt

> K. mit großem Unbehagen, daß er den Italiener nur bruchstückweise verstand. Wenn er ganz ruhig sprach, verstand er ihn fast vollständig, das waren aber nur seltene Ausnahmen, meistens quoll förmlich ihm die Rede aus dem Mund [...]. Bei solchen Reden aber verwickelte er sich regelmäßig in irgendeinen Dialekt, der für K. nichts Italienisches mehr hatte, den der Direktor aber nicht nur verstand sondern auch sprach, was K. allerdings hätte voraussehen können, denn der Italiener stammte aus Süditalien, wo auch der Direktor einige Jahre gewesen war. (KKAP 274)

Der Direktor ist also ein Kenner jener Gegend, aus der der Italiener stammt, und versteht und spricht somit dessen Dialekt.

> Jedenfalls erkannte K. daß ihm die Möglichkeit sich mit dem Italiener zu verständigen, zum größten Teil genommen war, denn auch dessen Französisch war nur schwer verständlich, auch verdeckte der Bart die Lippenbewegungen, deren Anblick vielleicht zum Verständnis geholfen hätte. (KKAP 274)

Weder eine Relaissprache noch die Lippenbewegungen helfen weiter, womit *ex negativo* benannt wird, welche Umwege beim Verstehen eines Fremden jedenfalls gelegentlich helfen. Auch die Gestik führt hier zu keinem Verständnis: als der Italiener „einmal mit erhobenen Armen und lose in den Gelenken bewegten Händen irgendetwas darzustellen versuchte“, begreift K. es nicht, „trotzdem er vorgebeugt die Hände nicht aus den Augen ließ“ (KKAP 275). Der Vorgesetzte hilft ihm allerdings aus dieser Klemme:

> Der Direktor, der gewiß an K.’s Augen die Not erkannte, in der er sich gegenüber diesem Italienisch befand, mischte sich in das Gespräch undzwar so klug und so zart, daß es den Anschein hatte als füge er nur kleine Ratschläge bei, während er in Wirklichkeit alles was der Italiener, unermüdlich ihm in die Rede fallend vorbrachte, in aller Kürze K. verständlich machte. (KKAP 275)

Der Direktor fungiert also hier als Dolmetscher. Diese werden auch in der Erzählung *Das Stadtwappen* genannt; wie oben schon gesagt, bezogen auf eine Zeit, in der die ‚Sprachverwirrung‘ noch gar nicht über Babel gekommen ist, weil mit dem Bau des Turms noch nicht einmal begonnen worden ist, was dem Übersetzen einen grundsätzlicheren Status verleiht als nur die Übertragung von Bedeutung von einer in einer andere Sprache. K. ist im Folgenden ganz damit beschäftigt, „den Italiener zu überhören und die Worte des Direktors schnell aufzufassen“ (KKAP 276). Der Direktor wird zur Auskunftsinstanz des vom Italiener Gesagten und Gemeinten. Als der Italiener schon fort ist, äußert der Direktor noch K. gegenüber:

> Wenn er den Italiener nicht gleich im Anfang verstehe, so müsse er sich dadurch nicht verblüffen lassen, das Verständnis komme sehr rasch und wenn er auch viel überhaupt

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> nicht verstehen sollte, so sei es auch nicht so schlimm, denn für den Italiener sei es gar nicht so wichtig verstanden zu werden. Übrigens sei K.'s Italienisch überraschend gut und er werde sich gewiß ausgezeichnet mit der Sache abfinden. (KKAP 276f.)

Warum also diese lange und detailliert beschriebene Szene des Unverständnisses bezüglich eines Fremden zu Beginn des Dom-Kapitels mit K.'s entscheidendem Verstehensversuch bezüglich seines Prozesses?

Aber warum sollte man über diese vermeintliche Abschweifung überhaupt befremdet sein? Ist der Italiener nicht die perfekte Spiegelung des Gerichts, das K. den Prozess macht? Auch das Gericht ist K. völlig unverständlich; auch ihm gegenüber helfen keine Sonderwege der Kommunikation, die sich – nun metaphorisch – als Lippenbewegungen oder Gestik verstehen ließen. Vom Italiener heißt es noch: „Nachdem er sich vom Direktor verabschiedet hatte, drängte er sich an K. und zwar so dicht, daß K. sein Fauteuil zurückschieben mußte, um sich bewegen zu können." (KKAP 275) Kommt nicht auch das Gericht K. so nah, dass er – wiederum metaphorisch – ‚sein Fauteuil zurückschieben muss' (also aus der ihm vertrauten Lebensweise ausbrechen muss), um sich weiterhin bewegen zu können? Nicht zuletzt: Ist der Direktor nicht der perfekte Dolmetscher und Erklärer, nach dem sich K. während des ganzen Prozesses sehnt und den er im Advokaten Huld und im Maler Titorelli, in der Frau des Gerichtsdieners sowie in Leni zu finden hofft und schließlich im Dom-Kapitel im Gefängniskaplan vorübergehend endlich gefunden zu haben glaubt.

Im Fragment *Das Haus* ist im Übrigen von einem Halbschlaf die Rede, in dem sich K.'s Gedanken „nicht peinlich auf die Leute [beschränkte], welche mit dem Gericht zusammenhingen" (KKAP 348), sondern in dem sich alle mischen. In diesem Zustand kann er sich erstaunlicherweise perfekt im Gerichtsgebäude orientieren: „Er kannte sich immer sehr gut in allen Räumen aus, verlorene Gänge, die er nie gesehen haben konnte, erschienen ihm vertraut, als wären sie seine Wohnung seit jeher" (KKAP 349f.). Dennoch:

> Einzelheiten drückten sich ihm mit schmerzlichster Deutlichkeit immer wieder ins Hirn, ein Ausländer z. B. spazierte in einem Vorsaal, er war gekleidet ähnlich einem Stierfechter, die Taille war eingeschnitten wie mit Messern, sein ganz kurzes ihn steif umgebendes Röckchen bestand aus gelblichen grobfädigen Spitzen und dieser Mann ließ sich, ohne sein Spazierengehn einen Augenblick einzustellen, unaufhörlich von K. bestaunen. (KKAP 350)

Auch der Italiener im Dom-Kapitel trägt ein „kurze[s], scharf geschnittene[s] Röckchen" (KKAP 275) und wird durch die entsprechende Beschreibung des im Halbschlaf vermeintlich geschehenen Ausländers seinerseits noch einmal

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

mit dem Gericht in Verbindung gebracht.[8] Somit spricht viel für die Diagnose, dass das Verhältnis K.'s zum ihm unverständlichen Gericht im ersten Drittel des zentralen Dom-Kapitels an seinem Verhältnis zu einem ihm ebenfalls völlig unverständlichen Italiener gespiegelt wird.

Führt diese Diagnose aber weiter? Es lohnt sich jedenfalls, vom Dom-Kapitel noch einmal auf das erste Kapitel „Verhaftung“ zurückzuschauen. Dort zeigt sich K. zunächst „befremdet“, weil die „Köchin der Frau Grubach“ (KKAP 7) an diesem Tag nicht wie üblich um acht Uhr früh mit dem Frühstück gekommen ist. Als statt ihrer „ein Mann, den er in dieser Wohnung noch niemals gesehen hatte“ (KKAP 7), eintritt, wird dieser im weiteren Verlauf als „der fremde Mann“ (KKAP 8) bezeichnet und sehr kurz darauf gleich zweimal als ‚Fremder‘ (KKAP 8) benannt. Wenn die Abgesandten des Gerichts ‚Fremde‘[9] sind, kann man dieses selbst wohl als das Fremde schlechthin beschreiben. Es ist allerdings ein nahes Fremdes und verbirgt sich auf den Dachböden, wo immer K. sich aufhält, wie er es auch bei seinem Besuch der Kammer des Malers Titorelli bemerkt. Als grundsätzlich Fremdes ist es K. aber auch gänzlich unverständlich. Im Fragment „Der Staatsanwalt“ findet sich übrigens die Gegenwelt eines ganz und gar verständlichen Gerichts. Am Stammtisch des Staatsanwalts verhält sich K. „allen gegenüber sehr höflich und bescheiden und er verstand es [...], zwischen den Rangabstufungen der Herren richtig zu unterscheiden und jeden seinem Range gemäß zu behandeln.“ (KKAP 331) Gerade dieses Wissen um die Verhältnisse fehlt ihm angesichts des anderen Gerichts, das seinen Prozess führt, vollständig, so dass er sich ihm gegenüber alles andere als „höflich und bescheiden“ aufführt.

Ich halte es für eine durchaus spannende Beobachtung, dass sich K. bei seiner ersten Anhörung vor dem Gericht diesem gegenüber aufführt wie Kolumbus gegen über den von ihm Kolonisierten: Er meint ganz bei seiner Perspektive bleiben zu dürfen (wie Kolumbus die Berge und Flüsse kurzerhand mit spanischen Worten neu benennt), er glaubt die Versammlung zu beherrschen und verspricht sogar – auch dies der Haltung Kolumbus' entsprechend – die Verhältnisse am Gericht zu verbessern, „die Verderbnis dieses Gerichtswesens zu bekämpfen“ (KKAP 115). In späteren Phasen des Prozesses erinnert er dagegen an Hans Staden (Weinberg 2015: 247–250), der die südamerikanischen Menschenfresser, unter die er gefallen ist, durch eine

8 Auch der Mann, der K. wegen eines Schwindelgefühls bei seinem ersten Besuch des Gerichtes in ein Krankenzimmer führen will, trägt eine „graue Weste [...], die in zwei langen scharf geschnittenen Spitzen endigte“ (KKAP 101).

9 So auch Manfred Engel: „*Der Process* beginnt in medias res und mit dem Einbruch eines radikal ‚Anderen‘, ‚Fremden‘.“ (Engel 2010: 194)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

teilnehmende Beobachtung und die Berücksichtigung jedes noch so kleinen Teils ihres Verhaltens so gut zu verstehen versucht, dass er zuletzt doch nicht in ihrem Kochtopf landet. Die Beschreibung von K.'s Verhalten mit aus der Ethnographie entliehenen Begriffen funktioniert überhaupt erstaunlich gut (Neumann 2006). Seine Begegnung mit den Fremden vom Beginn und mit dem Prügler in der Abstellkammer des Versicherungsgebäudes trägt ihrerseits Züge einer teilnehmenden Beobachtung, und die Gespräche mit dem Advokaten Huld und dem Maler Titorelli ähneln Gesprächen mit vermeintlichen Experten für die völlig fremde Kultur des Gerichts.

Zurück aber noch einmal zu den beiden Fremden, die K. zunächst mitteilen, er sei verhaftet worden. Bezeichnenderweise werden die „zwei Herren"[10] (KKAP 305), die ihn am Ende in seiner Wohnung abholen, um ihn schließlich im Steinbruch zu erstechen, nicht mehr als Fremde bezeichnet: Sie erscheinen in „Gehröcken, bleich und fett, mit scheinbar unverrückbaren Cylinderhüten" (KKAP 305). K. denkt angesichts ihrer:

> das einzige was ich jetzt tun kann ist, bis zum Ende den ruhig einteilenden Verstand behalten. Ich wollte immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck. Das war unrichtig, soll ich nun zeigen, daß nicht einmal der einjährige Proceß mich belehren konnte? Soll ich als ein begriffsstutziger Mensch abgehn? [...] Ich will nicht, daß man das sagt. Ich bin dankbar dafür, daß man mir auf diesem Weg diese halbstummen verständnislosen Herren mitgegeben hat und daß man es mir überlassen hat, mir selbst das Notwendige zu sagen. (KKAP 308f.)

Hat K. also zuletzt das wesentlich fremde Gericht verstanden? Davon kann meiner Ansicht nach keine Rede sein. Verstanden hat er nur, dass er nichts verstehen konnte. Am Ende

> wußte [er] jetzt ganz genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren. Aber er tat es nicht, sondern drehte den noch freien Hals und sah umher. Vollständig konnte er sich nicht bewähren, alle Arbeit den Behörden nicht abnehmen, die Verantwortlichkeit für diesen letzten Fehler trug der, der ihm den Rest der dazu nötigen Kraft versagt hatte. (KKAP 311f.)

10 Im Übrigen werden auch der Direktor und der Italiener als „zwei Herren" beschrieben, die sich, „[a]ls K. ins Empfangszimmer eintrat aus [...] tiefen Fauteuils erhoben" (KKAP 273). Im Fragment „Das Haus" sieht er Frau Bürstner in der Mitte einer Gruppe, „die Arme um zwei Herren gelegt" (KKAP 349). Im Kapitel „Advokat / Fabrikant / Maler" werden ebenfalls „zwei Herren" (KKAP 175) erwähnt, die während seines Gesprächs mit dem Fabrikanten und dem Direktor-Stellvertreter „Papiere vom Tisch nahmen und im Direktionszimmer verschwanden" (KKAP 175). Insofern er meint, dass „sein Ansehen eine unheilbare Schädigung" erlitten habe, überlegt K., dass es „wahrscheinlich viel besser gewesen [wäre], [...] wenigstens die zwei Herren, die ja nebenan doch noch warten mußten, für sich zurückzugewinnen" (KKAP 186f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

K. hat das völlig Fremde des Gerichts also auch am Ende nicht verstanden; er verharrt in seinem Nicht-Wissen. Er versteht aber, dass dieses völlig Fremde ihn zum Tod verurteilt hat. Die Kraft, von der die Rede ist, ist dabei keine Kraft der Erkenntnis, sondern eine mangelnde Kraft des Handelns. So lässt er sich von den nicht mehr als Fremden gezeichneten Herren das Messer im Herz umdrehen.

Damit komme ich zum heikelsten Punkt dieses Aufsatzes, weil ich nun verfahren werde, wie ich es sonst der ‚Kafkologie‘ vorwerfe: nämlich ein Wort oder einen Satz in einem Text Kafkas einer vereindeutigenden Überinterpretation zu unterziehen. An der meinerseits überinterpretierten Stelle ist die Rede davon, dass er im oben erwähnten alles überblickenden Halbschlaf den Ausländer, der den Italiener des Dom-Kapitels spiegelt, welcher wiederum das wesenhaft fremde Gericht spiegelt, ‚bestaunt‘.[11]

In unserer programmatischen, interkulturalitätstheoretischen Intervention „Interkulturalität als Projekt“, in der Dieter Heimböckel und ich uns immer wieder auf Kafkas *Amerika*-Roman bezogen und so implizit auch dieses Fragment als einen zutiefst von Fragen der Interkulturalität bestimmten Roman profiliert haben, haben wir Interkulturalität sehr grundsätzlich mit dem Phänomen des Staunens zusammengebracht. In einer von Dieter Heimböckel stammenden Passage heißt es: Das die Interkulturalität prägende Staunen als „Weise bewußtwerdenden Nichtwissens“

> löst den Beobachter aus den Fesseln seiner Kulturbedingtheit und ermöglicht einen auf absolute Wertmaßstäbe verzichtenden Kulturvergleich, indem es nicht nur „die Selbstverständlichkeit eigener kultureller Erfahrungen durchbricht“ [...], sondern auch interkulturelle Grundlagenkategorien wie das Eigene und das Fremde selbst in Frage stellt. Insofern übernimmt das Staunen in der interkulturellen Konstellation gewissermaßen eine doppelte Funktion: und zwar die des Vehikels ebenso wie die der Irritation. Damit ist gleichzeitig ein Verständnis von Interkulturalität verknüpft, das sich aus bestimmten – begrifflichen, definitorischen etc. – Vorgaben zu lösen sucht und das Prozesshafte in den Vordergrund rückt. (Heimböckel/Weinberg 2015: 121)

Weiterhin heißt es:

> Interkulturalität geht [...] einher mit dem kulturanthropologischen Ausbruch aus dem, was Alfred Schütz einmal als „Denken-wie-üblich“ [...] bezeichnet hat. Im Denken-wie-üblich ist das Fremde das aufgefasste Andere. Es ist wie das Eigene eine Setzung, dessen das Denken-wie-üblich bedarf, damit es sein Üblichsein bewahrt. Interkulturalität hinterfragt daher Repräsentationen des Eigenen und Fremden nicht – sie hätte ansonsten einen Begriff davon –, sondern setzt deren Dekonstruktion voraus. Dazu gehört auch, dass sie das mit

11 Wörtlich: „dieser Mann ließ sich, ohne sein Spazierengehn einen Augenblick einzustellen, unaufhörlich von K. bestaunen.“ (KKAP 350).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> dem Eigenen und Fremden vermittelte Wissen in Frage stellt. Das, was gilt und was nicht gilt (denn dies ist das durch die Geltung Ausgeschlossene), übersetzt sie in eine Sprache, die dem Denken-wie-üblich unvertraut ist. Interkulturalität ist Übersetzung in eine unvertraute Sprache – und das heißt in eine Sprache, die davon absieht weiterzuwissen. (Heimböckel/Weinberg 2014: 113f.)

Passt das nicht alles auch auf Kafkas *Proceß*-Roman? Ist dieser nicht ein Roman, in dem der Protagonist K. durch einen Eingriff des wesenhaft fremden Gerichts aus seinem „Denken-wie üblich" gerissen wird, so aber, dass das mit dem Eigenen und Fremden vermittelte Wissen in Frage steht. K. kann sich kein Bild vom radikal Fremden machen; ihm bleibt nur, seine Erfahrungen mit dem Fremden in eine Sprache zu übersetzen, „die davon absieht weiterzuwissen".

Zuletzt ist es übrigens völlig gleichgültig, ob im *Proceß* das Wort Staunen vorkommt oder nicht, denn auch ohne ein solches Vorkommen scheint mir der Roman einen Perspektivwechsel nahezulegen, den ich in diesen Aufsatz durch die Überinterpretation des Staunens eingeführt habe. Viele Interpretationen des Romans fragen danach, wofür das Gericht in ihm eigentlich steht, was dann meist darin kulminiert, das ‚Gesetz' in der Legende *Vor dem Gesetz* mal wieder in einer Allegorese für ein bestimmtes, in der Interpretation unfehlbar Enträtseltes stehen zu lassen. Dass eine Lektüre von *Vor dem Gesetz*, die das Gesetz als das Fremde oder die Interkulturalität verstünde, nicht aufgeht, zeigt an, dass meine Ausführungen gerade nicht auf eine solche Auflösung zielen. Gemeint ist vielmehr, dass das Fremde in K.'s Leben einbricht und dass der Roman den Prozess seines Umgehens mit diesem hereingebrochenen Fremden ausformuliert. Das legt dann auch eine andere Interpretation der zentralen Legende *Vor dem Gesetz* nahe. Zu fragen ist nicht mehr, was das Gesetz eigentlich ist, sondern wie der Prozess der Auseinandersetzung des Manns vom Lande mit diesem respektive genauer mit dem offenstehenden Tor und dem Türhüter verläuft.

Dieter Heimböckel hat in unserem gemeinsamen Beitrag zum Sammelband *Jak psát transkulturní dějiny?* [Wie schreibt man eine transkulturelle Literaturgeschichte?] (Heimböckel/Weinberg 2019) das interkulturelle Staunen im Übrigen auch mit Kafkas Benennung eines „sinngemäße[n] Verschieben[s]" (Kafka 2008: 79) zusammengebracht. Ohne das hier noch näher ausführen zu können, sehe ich in der Legende *Vor dem Gesetz* das vermeintlich Entscheidende des verweigerten Eingangs in das Gesetz in die Beschreibung des Prozesses der Erwartung eines möglichen Eintritts verschoben. Es ist dabei eine Verschiebung um's Ganze, die ich auch dem *Process*-Roman zuschreibe. Das hat dann tatsächlich nichts mit der spezifischen Prager Interkulturalität zu

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

tun, ist aber als theoretisch verstandenes Interkulturalitätskonzept so überaus passend, dass es eben auch zum besseren Verständnis dieser beitragen kann.

4. Fazit

Ich hatte angekündigt, dass dieser Aufsatz nicht den Anspruch einer Gesamtinterpretation von Franz Kafkas *Proceß*-Roman oder auch nur seines *Dom*-Kapitels „im interkulturellen Kontext“ erhebt, sondern ausloten will, wie weit man mit einer solchen Perspektivierung bei diesem Romanfragment kommt. Immerhin ließ sich nachweisen, dass auch *Der Proceß* von Reflexionen zur Interkulturalität durchzogen ist, die sich in der Szene mit dem Italiener bündeln, von dort aus aber in den ganzen Roman ausstrahlen.

Dem Beginn des Dom-Kapitels gesteht auch Hansjörg Bay zu, das Kafka hier ‚kulturelle Differenz‘ gestaltet habe, fügt aber gleich – in einem interessanten Vergleich mit der Erzählung *Ein altes Blatt*, dessen interkulturelle Dimension ich oben mit Marek Nekulas Aufsatz aufgerufen habe – hinzu:

> Zumindest der Tendenz nach ist der im Auftritt des Italieners sich abzeichnenden Alterität damit bereits jener Übergang von der kulturellen Differenz (mit der Josef K. aufgrund seiner Sprachkenntnisse zurechtkommen würde) zu derjenigen zwischen Kultur und Nicht-Kultur eingeschrieben, der an der Darstellung der Nomaden in *Ein altes Blatt* deutlich wurde. Wichtiger aber ist im Rahmen des Romans der Umstand, dass „der Italiener“ am vereinbarten Treffpunkt im Dom nicht erscheint. Wenn ihn dort „der Geistliche“ (KKAS: 284) gewissermaßen substituiert, so wird, was zunächst als *kulturelle* Differenz erschien, auch hier buchstäblich aus dem Verkehr gezogen. (Bay in diesem Band: 60)

Demgegenüber scheint mir, dass die ‚gestaltete‘ Interkulturalität in der Begegnung mit dem Geistlichen gerade nicht „aus dem Verkehr gezogen“, sondern ‚nur‘ verschoben wird. Auch im restlichen Dom-Kapitel geht es ums Verstehen (s. oben das Zitat von Kremer/Wegmann), so dass das anhand des Nicht-Verstehens des Italieners Herausgearbeitete nicht ersetzt, sondern vielmehr erweitert und wieder einmal vergrundsätzlicht wird. Anders gesagt: Es muss nicht von ‚kultureller Differenz‘ die Rede sein, um Bedeutsames zu den Bedingungen der Möglichkeit von (Inter-)Kulturalität beizutragen. Diese Perspektive müsste nun noch einmal in einer Gesamt-Interpretation des *Proceß*-Romans erprobt werden. Aber dies war, wie gesagt, nicht der Anspruch dieses Aufsatzes und muss bis auf Weiteres verschoben werden.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Literatur

Adorno, Theodor W. (1977): Aufzeichnungen zu Kafka. – In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 254–287.

Benjamin, Walter (1977): Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. – In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 409–438

Buck, Theo (1996): Das Weltbild der Moderne im Spiegel der Parabel „Das Stadtwappen" von Franz Kafka. – In: Block, Friedrich W. (Hg.), *Verstehen wir uns? Zur gegenseitigen Einschätzung von Literatur und Wissenschaft. Anselm Maler zum 60. Geburtstag*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 19–34.

Čapková, Kateřina (2012): „Ich akzeptiere den Komplex, der ich bin." Zionisten um Franz Kafka. – In: Becher, Peter/Höhne, Steffen/Nekula, Marek (Hgg.), *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 3). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 81–95.

Demetz, Peter (1994): Prag und Babylon. Zu Kafkas „Das Stadtwappen". – In: Krolop, Kurt/Zimmermann, Hans Dieter (Hgg.), *Kafka und Prag*. Berlin, New York: de Gruyter, 133–140.

Engel, Manfred (2008): Franz Kafka: *Der Process* (1925) – Gerichtstag über die Moderne. – In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.), *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*. Berlin, New York: de Gruyter, 211–237.

Engel, Manfred (2010a): Der Process. – In: Auerochs, Bernd/Engel, Manfred (Hgg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 192–207.

Engel, Manfred (2010b): Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen. – In: Auerochs, Bernd/Engel, Manfred (Hgg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 411–427.

Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. – In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, H. 2, 119–144.

Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2019): Projekt interkulturality revisited. Region – interkulturalita – Kafka. [Region – Interkulturalität – Kafka. Das Projekt der Interkulturalität revisited]. – In: Petrbok, Václav/Smyčka, Václav/Turek, Matou/Futtera Ladislav (Hgg), *Jak psát transkulturní dějiny?* [Wie schreibt man eine transkulturelle Literaturgeschichte?]. Praha: Akropolis, 81–103 (Übersetzung: Václav Smyčka).

Henel, Ingeborg (1963): Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für K.s Prozeß.– In: *DVjs* 37, 50–70.

Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (2019): Einleitung. – In: dies. (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau, 7–24.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Kafka, Franz (2008): *Beschreibung eines Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlaß. In der Fassung der Handschrift* (Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 5.). Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt/M.: Fischer.

Kilcher, Andreas (1999): Kafka, Scholem und die Politik der jüdischen Sprachen. – In: Miething, Christoph (Hg.), *Politik und Religion im Judentum*. Tübingen: Niemeyer, 79–115.

Kremer, Detlef/Wegmann, Nikolaus (1989): Ästhetik der Schrift. Kafkas Schrift lesen „ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen“. – In: Gerhard Rupp (Hg.), *Ästhetik im Proceß*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 53–83.

Křen, Jan (1996) *Die Konfliktgemeinschaft. Tschechen und Deutsche 1780–1918*. München: Oldenbourg.

Mecklenburg, Norbert (2009): Interkulturalität als Traumparabel: Kafkas Erzählung *Schakale und Araber*. – In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 35, 13–34.

Moníková, Libuše (1988): *Pavane für eine verstorbene Infantin*. Roman. München: dtv.

Nekula, Marek (2020): Kafkas Nomaden. — In: Themenheft *Zur deutschen Literatur Prags und der böhmischen Länder*. Hrsg. von Marie-Odile Thirouin und Manfred Weinberg. *Études Germaniques* 75/1, 181–198.

Neumann, Gerhard (2006): Kafka als Ethnologe. – In: Bay, Hansjörg/Hamann, Christof (Hgg.), *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Freiburg i. Br.: Rombach, 325–345.

Politzer, Heinz (1960): Eine Parabel Franz Kafkas – Versuch einer Interpretation. – In: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 4, 463–483.

Rieger, Stefan/Schahadat, Schamma/Weinberg, Manfred (1999): Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv. Vorwort. – In: Dies. (Hgg.), *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Gunter Narr, 9–26.

Shumsky, Dimitry (2009): Czechs, Germans, Arabs, Jews. Franz Kafka’s „Jackals and Arabs“ between Bohemia and Palestine. – In: *Asssociation for Jewish Studies Review* 1, 71–100.

Shumsky, Dimitry (2013): *Zweisprachigkeit und binationale Idee. Der Prager Zionismus 1900–1930*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Spector, Scott (2000): *Prague Territories. National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka’s Fin de Siècle*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Stadler, Ulrich (2019): *Kafkas Poetik*. Zürich: Edition Voldemeer / Berlin: de Gruyter.

Weinberg, Manfred (2012): Franz Kafkas „Das Stadtwappen“ mit Libuše Moníková gelesen. – In: Becher, Peter/Höhne, Steffen/Nekula, Marek (Hgg.), *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 299–322.

Weinberg, Manfred (2015): Einführung (zum Kapitel „Wissen um das Fremde“). – In: Langenohl, Andreas/Poole, Ralph/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld: transcript, 247–257.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Weinberg, Manfred (2017): Prager Kreise. – In: Becher, Peter/Höhne, Steffen/Krappmann, Jörg/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder*. Stuttgart: Metzler, 195–223.

Weinberg, Manfred (2019): Zu Franz Kafkas Erzählung *Schakale und Araber*. – In: Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau, 281–302.

Weinberg, Manfred (2020): Rezension zu: Ulrich Stadler: Kafkas Poetik. Zürich: Edition Voldemeer / Berlin: de Gruyter 2019. – In: *Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* 27/1, 142–151.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Ulrich Stadler

„Aufbauende Zerstörung der Welt". Kafkas poetische Prosa und die kubistischen Arbeiten Picassos

Etwas erzählen? Aber ich weiß nichts. Gut, also ich werde etwas erzählen.
(Mann 1907/1922: 359)

Der Untertitel stellt eine Verbindung her, die nicht gerade spontan einleuchtet. Franz Kafka selber hat sich nämlich nie über Picasso geäußert – weder in seinen Tagebuchaufzeichnungen und Reisenotizen noch in seinen bislang publizierten Briefen.[1] Das will jedoch nicht viel besagen. Gerade von den ihm wichtigen Autoritäten hat er selten Aufhebens gemacht. Dass er den Namen Picassos nicht erwähnt hat, bedeutet nicht, dass er niemals Bilder des Malers gesehen hätte, und es bedeutet schon gar nicht, dass es zwischen den Werken der beiden nahezu Gleichaltrigen keinerlei Beziehungen geben würde. Gewiss, die beiden sind sehr verschieden gewesen, nicht nur aufgrund ihres Metiers und ihres Naturells, sondern auch von der Nationalität und der Herkunft her. Verbunden aber sind sie schon dadurch, dass jeder von ihnen ein enges Verhältnis zum Metier des Anderen hatte.[2] Picasso schrieb Gedichte und das

1 Auch bei Stach (2018) findet sich kein Eintrag.

2 Kafkas berühmte Tagebucheintragung vom Januar 1912: „Ich soll dem Maler Ascher nackt zu einem heiligen Sebastian Modell stehn" (KKAT 359) ist trotz des Hinweises von Max Brod (KKAT Kom.: 90) noch immer klärungsbedürftig; sie lässt jedoch unzweifelhaft erkennen, dass Kafka in Malerkreisen verkehrt hat. – Der 1888 geborene Ernst Ascher bzw. Ernest Acher ist wie Georg Karpeles bzw. Jiří Kars (s. unten Anm. 16) in der Kafka-Literatur unberücksichtigt geblieben. In den einschlägigen Künstler-Lexika von Vollmer, Bénézit und Saur werden Ascher wie Kars nur mit wenigen Zeilen bedacht. Ihre Lebensläufe in den ersten beiden Dezennien des 20. Jahrhunderts führen in die Nähe Kafkas und sind überdies ganz im Sog der französischen Kunstmetropole zu verorten. Beide sind Juden deutscher Herkunft, bei oder in Prag geboren und aufgewachsen; beide studieren in Paris und orientieren sich dort zumindest eine Zeit lang an Picasso und dessen kubistischen Arbeiten. Beide sind wohl Opfer des deutschen Nationalsozialismus geworden. Aschers Todesjahr ist nicht bekannt; Kars beging im Februar 1945 in Genf Suizid. – Wie Kafka mit Bildenden Künstlern, so stand Picasso in engem Austausch mit zeitgenössischen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Drama *Le désir attrapé par la queue*;[3] Kafka hinterließ viel mehr Zeichnungen, als bisher bekannt gewesen ist; sie sollen – so steht zu hoffen – demnächst in einer Sammelausgabe erscheinen.[4] Schließlich – und auf diese Gemeinsamkeit sei hier besonders Wert gelegt – werden Picasso wie Kafka inzwischen zu den wichtigsten Vertretern der künstlerischen Moderne gezählt. So selbstverständlich allerdings diese Etikettierung in aller Regel vorgenommen wird,[5] so unklar und verschwommen bleibt dabei zumeist der Begriffsinhalt dessen, was man unter ‚Moderne' zu verstehen hat. Der vorliegende Versuch kann vielleicht zu einer Präzisierung dieses Begriffs beitragen.[6] Vor allem soll er die historischen und biographischen Details zusammentragen, die es wahrscheinlich machen, dass Kafka kubistische Werke Picassos wahrgenommen hat. Indizien für eine solche Annahme liefern besonders zwei Zeitgenossen des Prager Autors: Der eine ist Max Brod, der allernächste Freund, der Kafka die Bekanntschaft mit Malern der Gruppe *Osma* vermittelte, einer Gruppe junger Künstler, die gegen den Akademismus der in Prag vorherrschenden Malschulen rebellierten. Der andere ist Vincenc Kramář (1877–1960), der tschechische Kunsthistoriker, der durch seine Sammeltätigkeit, seine Kenntnisse und sein Engagement wie auch durch seine Freundschaft mit Daniel Henry Kahnweiler, dem wichtigsten Pariser Kunsthändler Picassos und Braques, maßgeblich dazu beitrug, dass Prag noch vor 1914 zu einer Hochburg des Kubismus wurde.[7] Den Aktivitäten

Schriftstellern. Über seiner Türe im *Bateau-Lavoir* befestigte er ein Schild mit der Inschrift: „Au rendez-vous des poètes" (zit. n. Anne Lemonnier in Leal et al. 2019: 182).

3 Sie sind in einer Übersetzung von Paul Celan auch auf Deutsch erschienen; s. Picasso (1957).

4 S. den Bericht von Kilcher (2019) über die Entdeckung eines Skizzenhefts im Safe einer Zürcher Bank.

5 Picasso etwa wird von Danto (1984: 73) als „einer der größten Meister der Moderne" bezeichnet, und Bettina Jagow und Oliver Jahraus schreiben im Vorwort ihres Handbuchs: „Über Kafkas Bedeutung für die deutschsprachige und für die Weltliteratur müssen wir hier kein Wort verlieren" (Jagow/Jahraus 2008: 9). Der Fairness halber sei aber auf das „hier" hingewiesen; in den Beiträgen des Handbuchs werden dann sehr viel Worte aufgeboten, um die außerordentliche Bedeutung des Autors darzulegen.

6 Freilich kann dieser Versuch nur zwei zusätzliche Aspekte der kulturellen Moderne herausheben: die innige Verknüpfung von Zufall und Kalkül (Kap. 2.1) sowie das Ineinander von Ikonoklastik und Bilderliebe bzw. von Präsenz und Repräsentanz (Kap. 2.2). Verzichtet werden muss vor allem auf eine Darlegung des doppelten Ursprungs der Moderne in Klassik und Romantik um 1800; s. hierzu die grundlegende und zusammenfassende Darstellung von Schneider (2002: 86–128).

7 Wie umfassend das der Fall war und wie der Kubismus eine Kulturrevolution in Prag ausgelöst hat, die Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe und Architektur gleichermaßen ergriff, haben Švestka und Vlček (1991) in ihrem Katalog eindrücklich vor Augen geführt.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Brods und Kramářs ist es zuzuschreiben, dass Kafka schon früh in seiner Geburtsstadt auf Spuren Picassos gestoßen sein muss. Ja, er scheint selber von den kubistischen Bildern dieses Malers angetan gewesen zu sein und sie sogar gegen kritische Einwände verteidigt zu haben. Gustav Janouch jedenfalls behauptete, „mit Kafka in einer Ausstellung französischer Maler im Ausstellungsraum am Graben“ gewesen zu sein und dort „kubistische Stilleben und rosa Frauen mit riesigen Füßen“ von Picasso gesehen zu haben (Janouch 1968: 195).[8] Janouchs Behauptung, der Maler sei ein „mutwilliger Deformator“, habe Kafka mit den Worten widersprochen:

> Das glaube ich nicht [...] Er [d.i. Picasso] notiert bloß die Verunstaltungen, die noch nicht in unser Bewußtsein eingedrungen sind. Kunst ist ein Spiegel, der ‚vorausgeht‘ wie eine Uhr – manchmal. (Janouch 1968: 195)

Ob Kafka wirklich so argumentiert hat, ist allerdings unsicher. Janouch gilt nicht als verlässlicher Zeuge (Bezzel 1975: 198; Alt 2005: 561). Er lernte Kafka vermutlich Anfang April 1919, und nicht, wie er selbst behauptet hat, im März 1920 kennen. Seine Aufzeichnungen sind undatiert und wurden von ihm spät, erst in einem zeitlichen Abstand von mehr als 30 Jahren, veröffentlicht. Weniger zweifelhaft als die Worte, die Janouch Kafka in den Mund legt, sind seine Behauptungen, mit ihm in einer Ausstellung französischer Maler gewesen zu sein und dort Bilder Picassos gesehen zu haben, denn solche Ausstellungen hat es tatsächlich in Prag gegeben.[9] Belegt ist ferner, dass Kafka zwei der acht Mitglieder der Gruppe *Osma*,[10] nämlich Willy Nowak und Friedrich Feigl, persönlich kannte und von ihnen auch Bilder kaufte bzw. kaufen ließ.[11] Die 1907 gegründete Gruppe, die sich zunächst an Edvard Munch und den Malern der Dresdener *Brücke* orientiert hatte, löste sich schon nach einem Jahr wieder auf. Ihre Mitglieder organisierten sich neu in der *Skupina výtvarných umělců* [*Gruppe*

8 Der Graben war die Haupt- und Flanierstraße Prags, der „deutsche Corso“ (KKAT Kom: 30); heute: Na Příkopě.

9 Janouchs Behauptung könnte sich auf eine Ausstellung beziehen, die der französische Kunsthändler Paul Rosenberg (1881–1959) im September 1922 in Prag organisiert hat; s. die Fotografie der Räume des *Vereins Bildender Künstler Mánes* mit kubistischen Werken Picassos in Clavery et al. (2002: 154), und vor allem den Aufsatz von Liška (1991: 78-85). Er ist illustriert mit zeitgenössischen Fotografien, auf denen Picassos zu erkennen sind, die Liška größtenteils identifizieren konnte.

10 Zur *Osma* [Die Acht] zählten außer Nowak und Feigl noch Emil Filla, Max Horb, Otakar Kubin, Bohumil Kubišta, Antonin Procházka und Emil-Arthur Pittermann-Longen.

11 Abbildungen der Farblithographien Nowaks bei Stadler (2019: 178f.); über Feigl, der seinen Wohnsitz nach Berlin verlegt hatte, schrieb Kafka seiner Verlobten, er schätze diesen Maler „sehr hoch“ (KKABr 3: 204). Er bat sie, in seinem Namen ein Bild Feigls für die Hochzeit seines Cousins Robert Kafka auszuwählen und zu erwerben (KKABr 1: 281).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

bildender Künstler], in welcher der Einfluss des französischen Kubismus übermächtig wurde, und zwar vor allem dank der Autorität Vincenc Kramářs. Die Auseinandersetzung mit den Arbeiten Picassos und seiner Mitstreiter führte bei einem Teil der Mitglieder zur Propagierung eines tschechischen Kubismus, der unter dem Namen *Kubo-expressionismus* bekannt geworden ist und bei dem auch stilistische Eigenheiten der *Osma* beibehalten oder wieder aufgenommen wurden (Fabritius/Hagedorn 2005: 16f.; Lahoda 2001: 256). Kafka hat – so möchte ich behaupten – an diesen Vorgängen Anteil genommen, und zwar auf differenzierte Weise. Seine Haltung zur Bildenden Kunst, sein Geschmack und seine Optionen bei der Anschaffung von Kunstwerken blieben – wie die seines Freundes Brod – der *Osma*-Malerei und insbesondere den Arbeiten Willi Nowaks verpflichtet (Teil 1). Als Autor jedoch schuf Kafka Werke, die eine große Affinität zur radikaleren Malweise der Pariser Kubisten aufweisen. Exemplarisch soll das anhand eines Vergleichs seiner poetischen Prosa mit Arbeiten Picassos aus der Zeit um 1912 und vor allem mit dessen erster Collage gezeigt werden (Teil 2.1 und 2.2). Der abschließende Teil 3 widmet sich dann noch kurz der Frage, inwiefern Kafka und Picasso der ‚Moderne' zugerechnet werden können.

1. Kafka, Osma und Skupina

In einem Brief vom 11./12. Februar 1912 an Felice Bauer behauptete Franz Kafka: „Du, ich war einmal ein großer Zeichner, nur habe ich dann bei einer schlechten Malerin schulmäßiges Zeichnen zu lernen angefangen und mein ganzes Talent verdorben" (KKABr 2: 87). Auch wenn man bislang diese Malerin nicht ermitteln konnte, weist die Äußerung doch auf eine bezeichnende Einstellung hin: Vom „schulmäßigen Zeichnen" hielt Kafka nicht viel. Es hat offensichtlich nicht nur sein „Talent verdorben", sondern auch dazu geführt, dass er selber sein eigenes Zeichnen zu einer Nebenbeschäftigung herunterstufte. Sein Interesse für Bildende Kunst und Bildende Künstler blieb gleichwohl erhalten[12] und konzentrierte sich fortan auf die Mitglieder der erwähnten *Osma*. Diese Gruppe veranstaltete zwei Ausstellungen in den Jahren 1907 und 1908. Die Reaktion der Öffentlichkeit blieb aus oder war vernichtend. Einzig

12 Noch der unheilbar Kranke hat Anfang 1921 eine kleine Rezension über eine Kunstausstellung des Malers Anton Holub verfasst hat (KKAD 443 und KKAD App. 541f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Max Brod verfasste in der Berliner Zeitschrift *Die Gegenwart* eine enthusiastische Kritik, die in einem unverhohlenen Aufruf gipfelte, Julius Meier-Graefe und Paul Cassirer sollten diese bisher unbekannten oder verkannten tschechischen Künstler ernst nehmen, würdigen und ausstellen (Brod 1907: 316f.). Der Appell blieb nicht ohne Wirkung. Er trug ganz wesentlich dazu bei, dass die *Osma*-Maler, insbesondere der von Brod als „Genie“ gepriesene Willy Nowak (Brod 1907: 317), auch außerhalb von Prag wahrgenommen wurden. Ausstellungen in München und in Berlin, in Herwarth Waldens Galerie *Der Sturm* sowie im Kunstsalon Cassirer und Veröffentlichungen in Israel Ber Neumanns *Graphischem Kabinett* waren die Folge. Max Brod kam also auch im Bereich der Bildenden Kunst – nicht nur in der Literatur (bei Kafka und Hašek) und in der Musik (bei Leoš Janáček) – eine sehr wichtige Vermittlerfunktion zu: Er erwies sich als geschickter und effizienter interkultureller Kommunikator.

Was Brod für die Maler der *Osma* Gruppe war, bedeutete in noch größerem Ausmaß Vincenc Kramář für die Nachfolgeorganisation *Skupina*. Er wurde selber Mitglied dieser Vereinigung und sammelte wie besessen zeitgenössische Kunst, insbesondere kubistische Werke. Seit seinem ersten Ankauf einer Picasso-Radierung am 20. Oktober 1910 erwarb er 51 Werke dieses Malers, davon allein 39, die vor 1913 entstanden sind (Clavery et al. 2002: 379), darunter auch das kubistische Ölbild *Violon, verres, pipe et ancre* von 1912, das er in der Münchner Galerie Heinrich Thannhauser 1913 erstand und dann noch im gleichen Jahr der Prager Öffentlichkeit präsentierte (s. Abb. 1).
Die Picassos bildeten bei weitem das größte Kontingent seiner Privatsammlung – gefolgt von 30 Bildern des ehemaligen *Osma*-Mitglieds Emil Filla, der sich am entschiedensten dem Kubismus zugewandt hatte. Ein Großteil seiner Einkäufe tätigte er bei Kahnweiler, der sogar Originale und Bildmaterial verlieh, damit Kramář sie seinen tschechischen Freunden zeigen konnte (Fabritius/Hagedorn 2005: 367f.). Nicht zuletzt dank der geradezu missionarischen Tätigkeit dieses Sammlers und Kunsthistorikers verlagerte sich das Interesse der jungen Prager Maler immer mehr weg von Wien, München, Berlin und Dresden auf Paris und die dortige Kunst-Szene. Im Katalog der ersten umfassenden Dokumentation des tschechischen Kubismus zwischen 1909 und 1925 wird Kramář mehrfach und mit Recht als „Katalysator“ bezeichnet, der den Siegeszug der kubistischen Bewegung in Prag und Umgebung entscheidend gefördert habe (Švestka/Vlček 1991: 6 und 12). Kramář gab sein stupendes Wissen über Picassos künstlerische Entwicklung in den Jahren 1907 bis 1912 an die jungen Prager Künstler weiter. Schon vor dem Ersten Weltkrieg begann er mit der Niederschrift eines Buches, das dann allerdings erst 1921 auf Tschechisch in Brünn (Brno) unter dem Titel *Kubismus*

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Abb. 1: Pablo Picasso, *Souvenir du Havre* (*Violine, Weingläser, Pfeife und Anker*), 1912.[13]

13 Das Bild war auf der 4. Ausstellung der *Skupina* (Mai/Juni 1913) in Prag ausgestellt (Liška 1991: 83). – Kahnweiler gratulierte Kramář zum Kauf und unterstrich die große Bedeutung dieses Bildes im Schaffen Picassos (Leal et al. 2019: 77). Das Gemälde mit dem Eichenrahmen des tschechischen Architekten Pavel Janák (1882-1956) befindet sich heute in der *Národní Galerie* in Prag.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

erscheinen sollte.[14] Die Abhandlung gehört – neben Max Raphaels *Von Monet zu Picasso* (Raphael 1919) – zu den ganz frühen kunsttheoretischen Würdigungen Picassos. Zusammen mit Kahnweilers Essay von 1916, auf den Kramář immer wieder Bezug nahm, stellt sie noch heute eine grundlegende Informationsquelle für die kubistische Phase des Malers ab 1907 dar.

Kramář schuf ein eigentliches Netzwerk für die tschechischen Künstler in Prag und Paris. Sein Engagement, sein unermüdliches Wirken für den Kubismus Picassos, kann Brod und Kafka unmöglich entgangen sein. Ihre Malerfreunde Nowak und Feigl blieben zwar den impressionistischen und expressionistischen Anfängen aus der *Osma*-Zeit verpflichtet, aber sie standen selbstverständlich weiterhin mit ihren kubistisch malenden Landsleuten in Kontakt, auch wenn sich diese zeitweilig zu Studienzwecken in der französischen Metropole aufhielten. Nowak ließ sich beispielsweise die Pariser Adresse von Emil Filla schicken, der zum radikalsten Kubisten unter den Prager Malern der *Skupina* wurde und vor Ort die Arbeiten Picassos und seiner Mitstreiter studierte (Fabritus/Hagedorn 2005: 11).[15] Die beiden Parisreisen der Nowak-Anhänger Brod und Kafka im Oktober 1910 und im September 1911 sollten daher auch im Zusammenhang mit dem in Prag grassierenden Kubismusfieber gesehen werden.

Das ist merkwürdigerweise bisher nicht geschehen. Dabei gibt es noch einen weiteren Anhaltspunkt für eine solche Annahme. Die Paris-Reise mit Kafka im Jahre 1910 war für Brod nicht die erste gewesen; schon ein Jahr zuvor war er mit dem Maler, Zeichner, Grafiker und Bildhauer Georg (Jiří oder Georges) Kars in die französische Hauptstadt gefahren.[16] Kars lebte bis 1905 in Prag und ab 1908 hauptsächlich in Paris. Nicht zuletzt unter dem Einfluss Fillas suchte er dort die Nähe Picassos (Bissell 2013: 364f.).[17] Brod hat sich in seinen lakonischen Aufzeichnungen von der Reise mit Kars die Stichworte „(Kahnweiler!)“ und „Sagot (Picasso)“ notiert (Brod/Kafka 1987: 28 und 32),[18] woraus geschlossen werden kann, dass er frühe kubistische

14 Eine deutsche Übersetzung gibt es erst seit 2005 (Fabritius/Hagedorn 2005: 207–336).

15 Filla schreibt am 19. Juni 1911 an Nowak: „Mein lieber Willy. Unsere Adresse Paris, Rue Délambrem Hotel Delambre“ (Švestka/Vlček 1991: 401).

16 Zu Georg Kars, der eigentlich Karpeles hieß und 1880 oder 1882 in Krapoly bei Prag geboren wurde, s. oben Anm. 2 und Bissell (2013: 364f.).

17 S. die Chronologie von Pavla Sadilková und Lada Hubatová-Vacková (Clavery et al. 2002: 236).

18 Wie Kahnweiler handelte auch der Galerist Clovis Sagot mit Picasso-Bildern; s. das Faksimile einer Rechnung an Kramář in Clavery et al. (2002: 217). Die lakonische Notiz kann heißen, dass Brod das kubistische Porträt Sagots von Picasso aus dem Jahre 1909 gesehen hat und/oder in der Kunsthandlung Sagots auf Bilder des Malers gestoßen ist.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Arbeiten des Malers in Paris gesehen hat. Darum ist die Annahme keineswegs weit hergeholt, dass Brod durch den Cicerone seiner ersten Reise (Kars) zu einem Cicerone bei den beiden folgenden Paris-Reisen geworden ist und seinen Freund Kafka auf Picasso aufmerksam gemacht hat.[19]

Möglicherweise wurde den Spuren einer Beziehung zwischen dem Maler und Kafka bisher keine besondere Beachtung geschenkt,[20] weil dessen Reise-Aufzeichnungen von 1910 und 1911 keine Hinweise auf Atelier-Besuche oder Begegnungen mit Bildenden Künstlern aus dem Umkreis Picassos enthalten. Hartmut Binder, der ein schönes, bilderreiches Buch über Kafka in Paris herausgegeben hat, beklagt gleich eingangs „das dürftige und spröde Material", das die beiden Freunde von ihren beiden Paris-Reisen hinterlassen haben (Binder 1999: 7). Folgerichtig dominiert in seinen Kommentaren der Gestus des Hypothetischen. Sein Vorhaben, „immer noch bestehende weiße Flecken auf der Landkarte der Biographie Kafkas zum Verschwinden zu bringen," (Binder 1999: 7) kann Binder im Fall der beiden Reisen nur sehr bruchstückhaft einlösen. Nicht immer nennt er die Daten, auf denen seine Mutmaßungen bauen. Es ist anzunehmen, dass sich bei ihm auch Denkgewohnheiten und Interessen eines bildungsbürgerlich und literaturwissenschaftlich sozialisierten Biographen geltend gemacht haben.[21] Gegen eine solche Gefahr ist freilich niemand gefeit – auch ich nicht. Binders Vermutungen sind allerdings andere als die hier vorgetragenen; in seinem Buch *Kafka in Paris* kommt der Name Picassos nicht vor. Meine Spekulationen über die beiden Reisen der Freunde sollen darum vorsichtshalber ergänzt und untermauert werden mit Beobachtungen über die strukturelle Verwandtschaft von Kafkas poetischer Prosa und Picassos kubistischen Bildern um 1912.

19 Die Vermutung ist auch darum nicht abwegig, weil Kars und Brod 1909 im selben Hotel abgestiegen sind wie Brod und Kafka ein Jahr später, nämlich im Hotel Windsor, das in der Rue de Saint-Petersbourg lag, also ganz in der Nähe des von Picasso ab September 1909 neu bezogenen Ateliers am Boulevard de Clichy 11 (Leal et al. 2019: 287; Binder 1999: 12f.).

20 Eine Ausnahme machte Hugo Siebenschein mit einer These, die heute freilich schwer noch nachzuvollziehen ist. In seinem 1947 auf Tschechisch erschienenen Buch *Franz Kafka a Praha* behauptete er, Kafka sei „ein surrealistischer Landschaftsmaler wie Picasso" gewesen (zit. n. Čermák 2001: 219).

21 Binder behauptet, die Reise Brods mit Kars (die nicht sein Thema gewesen ist), sei „der modernen Kunst und dem Montmartre gewidmet" gewesen, während die Reise mit Kafka „in den Spuren Flauberts" erfolgt sei (Binder 1999: 11). So wenig die Fakten die zuletzt genannte Hypothese völlig ausschließen, so wenig ist auszuschließen, dass auch noch bei den Paris-Besuchen der beiden Freunde in den Jahren 1910 und 1911 die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst eine Rolle gespielt hat.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Beider Werke zeichnen sich – so möchte ich behaupten – dadurch aus, dass sie gegensätzliche Tendenzen zusammenzwingen, und zwar in einer Weise, die so offenkundig kein geschlossenes Ganzes herstellt, dass die Rezipienten genötigt werden, selber produktiv zu werden und sich auf die Suche nach der verlorenen Ganzheit zu begeben.[22]

2.1 Zufall und Kalkül bei Kafka und Picasso

Zusammen mit Max Brod hat Franz Kafka Französisch-Stunden bei dem Maler und *Osma*-Mitglied Willi Nowak genommen. Dabei unterhielten sich die beiden Freunde auch über Kunst im Allgemeinen und über die Malerei Nowaks im Besonderen. Kafka erwarb bei einem solchen Treffen zwei Farblithographien des Malers (Abb. bei Stadler 2019: 178f.). Dieser habe – so heißt es in Kafkas Tagebuch-Aufzeichnung vom 21. Dezember 1911 – „mit Stolz“ darauf hingewiesen,

> daß alles auf diesen Blättern Bedeutung hatte und daß selbst das Zufällige durch seine alles nachträglich beeinflussende Wirkung ein notwendiges war. So gieng neben einem Kopf ein schmaler, blasser Kaffeefleck fast das ganze Bild hinab, er war eingefügt, und nicht mehr wegzunehmen ohne Schaden für alle Proportionen. [...] Nicht zu übersehen war jedenfalls die Sicherheit, mit welcher der Maler in jedem Augenblick des Gesprächs auf das Unvorhergesehene seiner Eingebung vertraute und daß nur dieses Vertrauen seine künstlerische Arbeit mit dem besten Recht zu einer fast Wissenschaftlichen machte (KKAT 306f.).

Der Tagebuch-Schreiber sympathisiert hier mit der Haltung Nowaks, der das bloß von außen Zugestoßene in den Kreationsprozess hineinnimmt, so dass das Zufällige ein Notwendiges und das entstehende Kunstwerk ‚zu einer fast wissenschaftlichen Arbeit‘ werde. Die Engführung von Kunstwerk und Wissenschaft verblüfft einigermaßen. In Anbetracht der kritischen Seitenhiebe auf den Wissenschaftsbetrieb und auf Wissenschaft überhaupt in Prosatexten wie dem *Bericht an eine Akademie*, den *Forschungen eines Hundes* und dem *Dorfschullehrer* ist man versucht anzunehmen, dass das positive Urteil über Nowaks Arbeitsweise ironisch gemeint sein könnte. Das ist jedoch offenkundig nicht der Fall,[23] denn nur fünf Tage später argumentiert Kafka genau wie Nowak:

22 Sie geraten in eine ähnliche Situation wie einer der frühesten Protagonisten Kafkas, die Ich-Figur aus *Beschreibung eines Kampfes*: „Aber auf das Ganze brenne ich“ (KKAN I: 140).

23 Es ist sogar denkbar, dass der Hinweis auf das „fast Wissenschaftliche“ der künstlerischen Arbeit Nowaks auf den Wortführer des Prager Kubismus zurückgeht. Die ungewöhnliche Etikettierung verweist jedenfalls auf die Ansichten Vincenc Kramářs, der in seiner Schrift *Kubismus* ein Stillleben Picassos mit Birnen folgendermaßen beschrieb: „Die

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Er betont die konstruktive Funktion des Zufalls und beansprucht sie für seine eigene poetische Prosa, um sich gegenüber seinem Übervater Goethe zu rechtfertigen. Die Werke des Weimarers beanstandet er, weil sie eine bloß kalkulierte Lebendigkeit hätten, eine, die sich allein dem Vorsatz des Dichters verdanke. In seiner eigenen Prosa hingegen äußere sich nicht nur die Subjektivität des Künstlers, vielmehr könnten auch Begleitumstände zur Geltung kommen (KKAT 323). Absicht und Zufall, Inneres und Äußeres sollten beide gleichermaßen an der Entstehung des Werks beteiligt sein.[24]

Dieses Zusammenspiel widersprüchlicher Tendenzen kennzeichnet auch die Arbeit Picassos, und zwar gerade in dessen kubistischer Phase ab 1907, und es gipfelt in den Collagen, bei denen Materialien, so genannte ‚objets trouvés', verwendet werden, die dem Maler zufällig zur Verfügung standen. Nowaks Haltung und Kafkas Kritik an Goethe stimmen überdies mit einer berühmten Aussage überein, die Picasso in einem Gespräch mit dem mexikanischen Intellektuellen und Karikaturisten Marius de Zayas (1880–1961) beinahe zeitgleich, nämlich im Winter 1910/11, gemacht hatte (Leal et al. 2019: 288). In dem vielfach nachgedruckten Interview erklärte der Maler seine Art zu produzieren mit dem Statement „On me prend d´habitude pour un chercheur. Je ne cherche pas je trouve."[25] Man hat diese Äußerung vor allem als selbstbewusste Berufung Picassos auf die eigene mirakulöse Genialität interpretiert; sie ist aber mindestens ebenso ein Eingeständnis, dass sich der Künstler stets habe leiten lassen von dem, was ihm ‚von außen' zugeflogen sei, also von zufälligen Begleitumständen, denen er dann im Werk eine konstitutive Rolle zugesprochen hat.

---

wissenschaftliche Präzision ihrer Darstellung nimmt diesen Birnen jede Zufälligkeit, verleiht ihnen sozusagen den Wert Realität zu sein, und ihre Anonymität bürgt gewissermaßen für ihre Objektivität" (Kramář 1921/2005: 228). – Auch die Herausgeber des Bandes *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus* bewegen sich ganz in den Fußstapfen Kramářs, wenn sie behaupten, dass der Kubismus Picassos, Braques und Fillas „eine intellektuelle, geradezu wissenschaftlich geführte Auseinandersetzung mit der gegenständlichen Form" darstelle (Fabritius/Hagedorn 2005: 11).

24 Es ist daher kaum verwunderlich, dass sich bei Kafka wie bei Picasso immer wieder Hinweise auf ‚Spiel', ‚Spielkarte' und ‚jouer' finden; s. die folgenden Bemerkungen und Boehm (2006: 14): „Der Begriff des ‚Spiels' ist sehr gut geeignet, das Ineinander regelhafter Verbindlichkeiten und variabler Freiräume zu kennzeichnen."

25 Das Interview erschien zuerst im Mai 1911 in der spanischen Zeitschrift *America* und soll dann im selben Jahre auf Englisch in der Zeitschrift *Camera Work* von Alfred Stieglitz publiziert worden sein, wo ich es allerdings nicht finden konnte. Auf Deutsch ist das Statement nachzulesen in Picasso (1957: 9, 19 und 26).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

2.2 Die Ambivalenz der Bilder bei Kafka und Picasso

Mindestens ebenso wichtig wie die Zusammenführung von Zufall und Kalkül wurde bei Kafka wie bei Picasso das ambivalente Verhältnis zu Bildern. Für den Autor Kafka war die lebenslange Auseinandersetzung mit ihnen von zentraler Bedeutung. Brod behauptete, sein Freund sei geradezu bildbesessen gewesen; man habe mit ihm unmöglich über abstrakte Dinge reden können. „Er dachte in Bildern und sprach in Bildern.“ (Brod 1951: 36) Walter Benjamin stellte demgegenüber die Behauptung auf, es gebe keinen anderen Dichter, der das „‚Du sollst Dir kein Bildnis machen‘ so genau“ befolgt habe wie Kafka (Benjamin 1977: 428). Die gegensätzlichen Einschätzungen Brods und Benjamins scheinen unvereinbar. Sie treffen aber beide zu; denn Kafka ist es gelungen, sowohl seiner Neigung zu Bildern zu folgen wie auch dem Bilderverbot nachzukommen (Stadler 2019: 77-94). Er, der von der „Wunderkraft“ der Bilder sprach (KKABr 1: 305), hat zugleich gestanden, dass er arge Mühe habe mit sprachlichen Bildern. Im Winter 1921 notierte er sich:

> Aus einem Brief: ‚Ich wärme mich daran in diesem traurigen Winter.‘ Die Metaphern sind eines in dem Vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt. Die Unselbständigkeit des Schreibens, die Abhängigkeit von dem Dienstmädchen, das einheizt, von der Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt. Alles dies sind selbstständige, eigengesetzliche Verrichtungen, nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung. (KKAT 875)

Die Eintragung gehört zu den eher seltenen poetologischen Erörterungen des Autors. Sie beginnt mit einem Selbstzitat: Kafka hatte sich mit dem einleitenden Satz in einem Brief an Robert Klopstock von Anfang Dezember 1921 erkenntlich zeigen wollen für die Fürsorglichkeit des Freundes seiner letzten Lebensphase (Kafka 1958: 364). Jetzt, im Tagebuch, überdenkt er seine eigene briefliche Formulierung, weitet seine Überlegungen aber dann aus zu einer Reflexion über sein Schreiben überhaupt. Der kurze Text ist nur scheinbar leicht verständlich. Das liegt einmal an der Verwendung des Begriffs ‚Metapher‘, den Kafka ansonsten meidet; zum andern an der Rede vom „Schreiben“, einem Wort, das er gerne und häufig verwendet, und zwar in vielerlei Bedeutungen: als Vorgang oder als Resultat einer Tätigkeit, wobei das Resultat ein Tagebuch-Eintrag, ein Brief, ein poetisches Prosastück oder ein Gemisch aus all diesen Textsorten sein kann.

Statt möglichst viele Theorien in der längst nicht mehr überschaubaren Literatur über die Metapher zu Rate zu ziehen, soll hier versucht werden, den Argumentationsverlauf der Tagebuch-Notiz unter Zugrundelegung der skizzierten Entstehungsgeschichte nachzuzeichnen. Der kurze Text wurde im

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Winter verfasst, wahrscheinlich sogar wie der Brief an Klopstock im ungeheizten Zimmer der Schwester.[26] Von daher liegt das Sujet nahe: Es geht um Kälte und um Schutz vor ihr – im tatsächlichen (physikalischen) und im übertragenen (metaphorischen) Sinne. Verschiedene Vorgänge, die alle das Thema der Temperatur umkreisen – das Anheizen des Dienstmädchens, die Wärme-Suche der Katze und des armen alten Mannes – werden hier als „Verrichtungen" zusammengefasst. Warum Kafka bei der Erläuterung seines problematischen Verhältnisses zur Metapher das Wort ‚Bilder' vermeidet, ist unklar – möglicherweise, weil „Verrichtungen" eher Handlungen als Zustände bezeichnen; möglicherweise aber auch, weil Wärme nicht sichtbar ist. Jedenfalls spricht der Tagebuch-Schreiber den drei „Verrichtungen" Selbstständigkeit und Eigengesetzlichkeit zu, während „das Schreiben" eben diese Qualitäten vermissen lasse; es sei „hilflos" und wohne „nicht in sich selbst". Die negative Bewertung des „Schreibens" erlaubt es, die Behauptung des Tagebuchschreibers im zweiten Satz verständlich zu machen, der zufolge die „Metaphern [...] eines in dem Vielen [sind], was mich am Schreiben verzweifeln läßt." Zugleich legt sie ein Verständnis von „Schreiben" nahe, und zwar unabhängig davon, ob dieses als Produkt (wie eine Metapher) oder als Vorgang (wie eine Verrichtung) konzipiert ist. Schreiben ist „hilflos"; sein Makel besteht in seiner „Unselbständigkeit", also in dem Umstand, dass es von etwas abhängt, das es nicht selber ist, auf das es vielmehr – so kann man ergänzen – nur deutend verweist.

Als Befund über die im Brief verwendete Wärme-Metapher und über die in Kafkas Prosa verwendeten sprachlichen Bilder ist diese Interpretation der Tagebuch-Eintragung allerdings wenig befriedigend. Sie kann zwar erläutern, warum Kafka beim Metaphern-Gebrauch wie auch bei der Entstehung seiner poetischen Texte verzweifelt gewesen sein muss, nicht aber warum er dabei gleichwohl Spaß empfunden hat. Letzterer soll sich ja ebenfalls den unselbständigen, hilflosen Bildern verdanken. Wenn die Notiz ein gänzlich überzeugender Kommentar zu Kafkas poetischer Prosa wäre, dann dürfte sie nicht bloß den Gegensatz zwischen selbstständigen und unselbstständigen Verrichtungen hervorkehren, sondern müsste auch zeigen, wie Spaß entstehen, d.h. wie jener Gegensatz aufgehoben oder zumindest abgeschwächt werden kann. Das leistet, wie zu zeigen sein wird, Kafkas poetische Prosa. Die Tagebuch-Eintragung aber wäre kaum vom Autor als eine solche Prosa eingestuft worden,

26 Im unmittelbar nachfolgenden Brief, ebenfalls von „Anfang Dezember 1921", nennt Kafka das Zimmer „die kalte Hölle" (Kafka 1958: 365).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

da Kafka sich bei seinen literarischen Arbeiten in aller Regel von seinem „Widerwillen gegen Antithesen“ leiten ließ (KKAT 259).

Schon die Erwähnung des Dienstmädchens, der Katze und des armen alten Mannes als Beispiele für ‚selbständige Verrichtungen‘ in der Notiz ist irreführend. In allen Fällen wird zwar auf physikalische Wärme angespielt; die Rede aber über die drei Fälle ist denotativ, also nicht selbstständig und eigengesetzlich. Sie verweist auf etwas Anderes als auf sich selber, liefert demnach gleichfalls ‚Bilder von etwas‘. Damit kommt auch ihr eine gewisse Hilflosigkeit zu, die freilich nicht so sehr darin begründet liegt, dass sie eine Interpretation erheischt, sondern Sachverhalte deskriptiv zu erfassen sucht.

In seiner poetischen Prosa verwendet Kafka eine spezielle Technik, um die starre Opposition von selbstständigen und unselbstständigen Verrichtungen aufzulösen. Sie beruht paradoxerweise darauf, dass er die Unselbstständigkeit der Bilder besonders hervorkehrt. Die vorgebliche ‚Hilflosigkeit‘ der Metapher nämlich macht er sich zu Nutze und gewinnt aus ihr Reichtum und Lebendigkeit seiner poetischen Prosa.[27] Er bedient sich einer betont bilderreichen Sprache und profitiert auf diese Weise von der „Empfindungsqualität“ der Bilder (Charles S. Peirce).[28] Zugleich aber problematisiert er diese, indem er mehrere verschiedene dicht aufeinander folgen lässt, so dass die Insuffizienz eines jeden Bildes besonders markant zutage tritt, oder aber er reiht erzählte Bilder aneinander und stellt dann ihre Gültigkeit mit einem – gleichfalls heiklen – Kommentar infrage, d.h. er führt so eine nahe gelegene Bedeutung ‚ad absurdum‘. Man könnte sagen: Er fällt fortwährend sich selber ins Wort. Insofern ist seine poetische Prosa bildversessen und bildkritisch zugleich.[29] Spät, und fast immer an entlegener Stelle, hat er für die von ihm sehr konsequent

27 Das Verfahren, die Insuffizienz als Stärke zu interpretieren, deutet keineswegs auf einen missbräuchlichen Umgang seitens Kafkas hin; es verweist vielmehr auf etwas, was ein Metaphern-Kenner ohne ausdrücklichen Bezug auf Kafka als Ambivalenz dieser rhetorischen Figur beschrieben hat: Wegen der „simultanen Geltung und Nichtgeltung einer Gleichheit sagen wir oft: dies ist eine Metapher, mit dem Ton: dies ist ‚nur‘ eine Metapher. Der oszillierende, schweifende, etwas unbestimmte Charakter der metaphorischen Bedeutung ist ein Resultat der Verstehensbewegung, die sie in Gang setzt: die Prädikation trifft zu, sie trifft nicht zu, und sie soll doch zutreffen“ (Kurz 1982: 23). Diese „in Gang gesetzte Verstehensbewegung“ verschafft der Prosa Kafkas jedenfalls ihre besondere Lebendigkeit; s. unten Anm. 31 und 42.

28 Der Ausdruck von Peirce (1983: 64), über die Qualität der „Ikons“ entspricht in etwa dem, was Kafka die „Wunderkraft“ der Bilder genannt hat (KKABr 1: 305); s. oben.

29 Diese Ambivalenz kommt auch zum Ausdruck in einer Aufzeichnung von 1920. Kafka notiert sich den Anfang von *2. Mose* v. 4 und bricht unvermittelt das biblische Zitat ab: „Ihr sollt Euch kein Bild – “ (KKAN II: 360).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

und obendrein großflächig[30] gehandhabte Praxis auch Formulierungen versuchsweise ins Spiel gebracht. So strebt er etwa die „aufbauende Zerstörung der Welt" an (KKAN II: 105), oder er benützt ein Gleichnis von einem „mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit" hergestellten Tisch, der durch ein „wirkliches Hämmern" und zugleich durch ein „Nichts" entstehe, „wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher" würde (KKAT 855).[31] Das Neben-, Gegen- und Ineinander von aufbauenden und zerstörenden Gesten kennzeichnet die Poesie Kafkas und verleiht ihr eine verstörende Wirkung. Sehr häufig nimmt das Produkt dabei die Form eines Kampfes an, der „Laune und Verwundung" zugleich erzeugt, oder es wird ein „kaleidoskopisches Spiel", das entzückt und ermüdet (KKAN II: 33). Kafkas poetische Prosa ist – so lässt sich zusammenfassen – eine in Bildern ausgeführte Reflexion über die Funktion von Bildern. Sie unterläuft die im Tagebuch vorgenommene problematische Antithese von selbstständigen und unselbstständigen Verrichtungen. Darin ähnelt sie den zeitgleichen Arbeiten Picassos, die den Gegensatz von Präsenz und Repräsentanz aufgreifen und zugleich subvertieren.

Die Konzentration auf das Werk dieses Malers ist nicht selbstverständlich. Schon Kahnweiler hat mahnend hervorgehoben, dass die Produktion Picassos vom Winter 1908 an in engstem Zusammenhang mit der von Braque gesehen werden müsse; die „gemeinsam-parallele Geistesarbeit" der beiden dürfe man nicht in Abrede stellen (Henry [-Kahnweiler] 1916: 216).[32] Da hier jedoch historische tschechisch-französische Beziehungen und insbesondere die durch den Picasso-Sammler Kramář bestimmte Rezeption diskutiert werden,

30 Wenn wir, was die Tagebucheintragung Kafkas über die „Verrichtungen" nahelegt, erzählte Vorgänge als Bilder verstehen, dann ließe sich behaupten, dass selbst der *Process*-Roman nur aus Bildern besteht, die wieder zurückgenommen werden. Schon mit dem ersten Satz: „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet" (KKAP 7) wird ein – fragwürdiger – Kommentar gegeben, der dem Erzählvorgang zu Leibe rückt. Bis zum gewaltsamen Ende K.s melden sich Kommentare immer wieder störend zu Wort, ohne dass sie die erzählte Handlung wirklich erschöpfend erklären könnten; zu diesem Verfahren s. Stadler (2019: 17–43).

31 Der Komparativ „wirklicher" darf hier als Synonym von ‚wirksamer' gelten: Eine anschauliche und zugleich die Anschaulichkeit sprengende Darstellungsweise würde – so Kafkas Behauptung – mehr auf den Rezipienten wirken, wäre lebendiger als eine rein deskriptive Beschreibung der Schreinerarbeit; s. auch Anm. 27 und 42.

32 Der Vorwurf von einem „gegenüber Picasso oft marginalisierten Georges Braque" (Vogt 2019: 11) trifft etwa auf Dieter Honisch zu, der behauptete: „Braque war letztlich Maler und zudem ein Zauderer, was man seinen kubistischen Bildern ausnahmslos ansieht", während Picasso „dem Problem, das sich stellte, furchtlos und kühn" nachgegangen sei (Honisch 1983: 159).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ist es legitim, die Untersuchung auf den einen charismatischen Künstler zu konzentrieren.

Wie Braque hat sich Picasso geweigert, eine empirisch vorfindliche Sphäre bloß zu kopieren. Beide misstrauten wie Kafka der optischen Wahrnehmung und verzichteten auf eine mimetische Wiedergabe sichtbarer Gegenstände.[33] Picasso hat sich aber nicht einfach – wie etwa Kandinsky – einer ungegenständlichen Malerei zugewandt, sondern „aus dem Abbau der Gegenstandswirklichkeit [...] eine neue Bildwirklichkeit“ gewonnen (Honisch 1983: 154). Er hielt wie Kafka[34] an der Gegenständlichkeit fest, er brachte sie sogar durch spezifische Verfahren besonders drastisch, ja zuweilen auch ironisch zur Geltung. Und wie Kafka vertraute er auf die Kraft repräsentierender Kunst und misstraute ihr zugleich. Seine kubistischen Stillleben sind häufig oval und appellieren schon durch ihr Format nicht an ein traditionelles Tafelbild, sondern an einen gewöhnlichen Bistro-Tisch, auf dem Gegenstände versammelt sind (s. Abb. 1 oben und 3 unten; s. Leal et al. 2019: 77). Statt solche aber zu kopieren und sie auf einer scheinbar räumlichen, illusionistisch dargestellten Tischfläche anzuordnen, destruiert Picasso sie, indem er sie auf wenige signifikante Merkmale reduziert. Er liefert etwa Fragmente einer Zitrone oder einer Spielkarte, indem er das spezifische Gelb der Frucht in einem Segment als Farbe verwendet oder ein kleines, rein rotes Herz in einem Rechteck platziert (s. Abb. 1 und Abb. 2).

Die Zerlegung von geometrische Formen, die dieser Malweise zur Bezeichnung ‚Kubismus‘ verholfen hat,[35] wie auch die Implantierung von Wortfragmenten und einzelnen Buchstaben betonen die ikonoklastischen Tendenzen im Bild.[36] Sie werden noch gesteigert in den Collagen durch die Verwendung

33 Die gänzliche Ablehnung der „illusionistischen Malerei“ durch Picasso erwähnt Henry [-Kahnweiler] (1916: 219 und 209). – Kafka spricht einmal davon, dass „der äußere Anblick [...] immer täuscht“ (KKAN I: 218). S. auch seinen Kommentar über den ihm von seiner Schwester unterstellten Abbildrealismus im Zusammenhang mit dem *Urteil* (KKAT: 463 und 493; Stadler 2019: 64).

34 S. sein ‚minutiöses‘ Verfahren, das Details einer Sache als deren Hauptsache darstellt (Stadler 2019: 129–144).

35 Sie wurde ursprünglich als Schimpfwort gebraucht, bis sie – wie so häufig bei Kunstrichtungen – ihre abschätzige Bedeutung verlor. Der Kritiker Louis Vauxcelles hatte am 14. November 1908 in der Zeitschrift *Gil Blas* behauptet, Braque verachte „die Form, reduziert alles – Orte, Figuren und Häuser – auf geometrische Muster, auf Kuben.“ (zit. n. Leal et al. 2019: 286; Henry [-Kahnweiler] 1916: 210f. und 221f.).

36 Eine Neigung zu geometrischen Mustern findet sich auch bei Kafka – etwa in Formulierungen wie: „Herr in der Loge öffnet beim Lachen den Mund bis zu einem rückwärtigen Goldzahn, der dann den Mund ein Weilchen so offen hält“ (KKAT 965) oder in dem Satz

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

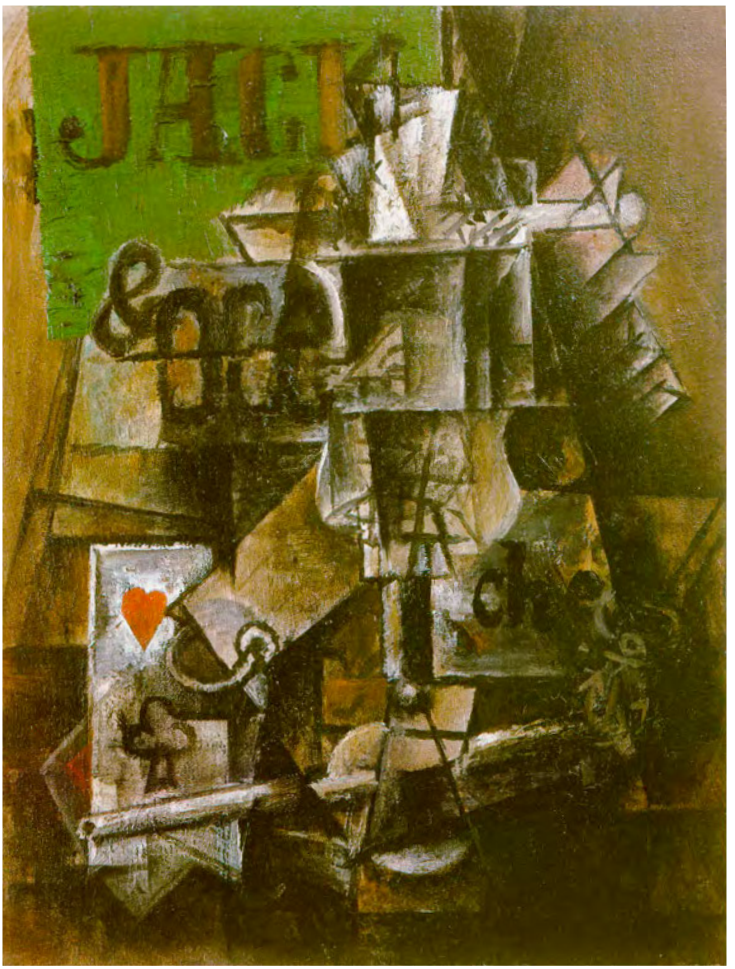

Abb. 2: Pablo Picasso, *Pernod et Cartes* (*Absinth und Spielkarten*), 1912.

von veritablen Wachstuchstreifen, Zeitungsausschnitten und Tapetenmustern, die in das Gemalte oder Gezeichnete hineingeklebt sind und schon durch die demonstrative Hervorkehrung ihrer Materialität reine Präsenz suggerieren. Gleichzeitig kommt ihnen durch ihre Zweckentfremdung und ihre Übernahme

„Er schaute aus dem Fenster", den der Autor als „vollkommen" bezeichnet hat (KKAT 30; Stadler 2019: 134f. und 146f.). Und wie Picasso und die Pariser Kubisten Fragmente von Wörtern in ihre Gemälde implantierten, so betrieb Kafka zuweilen ein Spiel mit Buchstaben, wie seine Kommentare zum *Urteil* verraten (KKAT 492).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

in ein Gemälde oder in eine Zeichnung auch eine repräsentative Funktion zu. Sie künden weniger von der subjektiven Erfindungskraft eines Genies, sondern verleihen als Fundstücke dem Werk einen objektiven, eben einen: ‚fast wissenschaftlichen‘ Charakter.[37]

Kahnweiler war es auch, der schon 1916 darauf hinwies, dass die offenkundigen Reduktionen und Zerlegungen von Formen in den kubistischen Bildern Picassos nicht bloß unter dem Gesichtspunkt der Destruktion betrachtet werden dürften, dass ihnen vielmehr eine konstruktive Kraft innewohne. Erst die Gewalt der Destruktion sei es, die „Erinnerungsbilder“ hervorrufe und den Betrachter zur produktiven Mitarbeit am Gemälde herausfordere.[38] Die „geschlossene Form [werde zwar] durchbrochen, aber damit sei zugleich ein neues Werkzeug [...] geschmiedet für den neuen Zweck“ (Henry [-Kahnweiler] 1916: 217). Kahnweiler hat sich wohlweislich davor gehütet, diesen Zweck inhaltlich festzuschreiben; und dennoch bestand er darauf, dass die kubistischen Werke unbedingt einen konventionellen Titel tragen müssten.[39] In dieser paradox anmutenden Haltung manifestiert sich seine genaue Kenntnis jener Werke. Picasso gehorcht wie Kafka einem doppelten Imperativ, der Bildfeindschaft und Bilderliebe zugleich verlangt und bei dem die Infragestellung von Kunst zur Voraussetzung einer neuen Kunst wird. Es war wohl Friedrich Schlegel, der als Erster eine solche dilemmatische Forderung erhoben hatte, als er in einem seiner *Lyceums*-Fragmente von 1797 die romantische Ironie als „Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“ pries (Schlegel 1967: 160). Sofern jenes Dilemma auch ein Kennzeichen der künstlerischen Moderne ist, müsste man deren Beginn allerdings schon auf die Zeit um 1800 zurück datieren. Es ließe sich dann behaupten, dass Kunst in einem anspruchsvollen Sinne nur modern ist, wenn sie sich ihrer eigenen Fragwürdigkeit bewusst wäre und diese auch in und mit ihrer Kunst ‚sichtbar‘

37 S. oben das Kafka-Zitat aus der Tagebuch-Aufzeichnung vom Dezember 1911 (KKAT 397).

38 Der von Kahnweiler geradezu inflationär gebrauchte Terminus (Henry [-Kahnweiler] 1916: 213, 216, 218f. und 222) ‚Erinnerungsbild‘ (= ‚image-souvenir‘) ist ein Schlüsselbegriff Bergsons, der auch in den Brentano-Kreisen Prags, zu denen Kafka Zugang hatte, eine zentrale Rolle gespielt hat (Stadler 2019: 17-43). Die Leser des *Process*-Romans würden – so heißt es dort in Anlehnung an eine Formulierung Albrecht Koschorkes – durch die eigentümliche Verfasstheit des Textes unablässig „zu einer nachlaufenden Mitautorenschaft“ gezwungen (Stadler 2019: 25).

39 Es sei – so Kahnweiler – „dringend anzuraten, kubistische Werke stets mit beschreibenden Titeln zu versehen wie ‚Flasche mit Glas‘, ‚Spielkarten und Würfel‘“ (Henry[-Kahnweiler] 1916: 219). Auf diese Weise würde die Aktivität des Betrachters zunächst einmal angereizt, und dieser könne seine „Erinnerungsbilder“ in das Gemälde hineinsehen und so zur Darstellung des „gewollten Gegenstandes“ beitragen (Henry [-Kahnweiler] 1916: 218f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

machen würde.[40] Picasso wie Kafka sind jedenfalls in ihren besten Arbeiten solchen widersprüchlichen Anforderungen nachgekommen. Picassos früheste Collage *Nature morte à la chaise cannée* (Abb. 3) entstand zeitgleich mit Kafkas *Betrachtung*.

Der Maler hat sie von Anfang an ganz besonders hoch geschätzt und sich bis zu seinem Tod nicht von ihr getrennt. Wie das Anker-Bild von 1912 (Abb. 1 oben) hat auch sie die Form einer Ellipse, nur verläuft deren Hauptachse, d.h. deren längster virtueller Durchmesser, waagrecht. Statt einer scheinbaren Aufsicht von oben ergibt sich darum ein viel suggestiverer Eindruck eines Tisches. Eine eigentlich kreisrunde Platte erscheint anamorphotisch, d.h. aus dem Blickwinkel eines Betrachters mit Abstand von einem leicht erhöhten Standpunkt aus verzerrt wahrgenommen. Diese Perspektive wird aber durch die geometrischen Formen, die Buchstaben und das Rohrstuhlgeflecht im Innern des Ovals brüsk dementiert. Die drei Buchstaben „JOU" sind wohl ein Wortfragment von ‚JOURNAL' (Zeitung), zusätzlich aber können sie auch auf JOUER (Spielen) verweisen. Aufgrund der ersten Bedeutung wird ein gerade aktuelles Moment, also etwas Zufälliges, ernst genommen und in „ein notwendiges" verwandelt (wie Kafka das am Beispiel des Kaffeeflecks bei einem Bild Nowaks bemerkt hatte). Die Zeitung ist zugleich der Inbegriff des Ephemeren: Schon am nächsten Tag ist sie ‚von gestern', und dennoch ist sie hier beteiligt an der Verwandlung einer vergänglichen Sache in ein Kunstwerk, das Bestand hat oder doch haben soll.[41] Aufgrund der zweiten Bedeutung erhält die Collage etwas Autoreflexives. Sie ist ein Bild und will und soll auch eines sein. Einzelne Gegenstände wie Zeitung, Pfeife, Messer, Jakobsmuschel und Zitronenscheibe lassen sich erahnen, tatsächlich abgebildet aber sind nur Bestandteile von ihnen (vergleichbar den ‚minutiösen' physiognomischen Details bei Kafka; s. oben Anm. 34). Sparsam, als wolle die Malerei von ihrem stärksten Mittel keinen Gebrauch machen, ist die Farbe eingesetzt. Es überwiegen die Braun-, Beige-, Schwarz- und Grautöne (Wescher 1974: 19). Die gemalten Bruchstücke von Gegenständen sind kombiniert mit realen Gegenständen, einem Wachstuch und einer Schnur, mit der die ovale Bildfläche umgrenzt und zugleich zusammengefasst ist. Das in der Collage realisierte spannungsreiche Verhältnis von wirklichen Gegenständen zu solchen, die gemalt oder gezeichnet sind, lässt sich nicht einfach bloß als Gegensatz von

40 Armin Nassehi hat aus systemtheoretischer Sicht der modernen Kunst die Fähigkeit zugesprochen, durch ihre Form beides, ihr Gelingen wie auch ihr Misslingen, sichtbar zu machen (Nassehi 2006: 173 und 183).

41 Was Gottfried Boehm 2006: 30f., mit dem Begriff der ‚ikonischen Differenz' umschrieben hat, ist hier in kaum zu überbietender Drastik zum Ausdruck gebracht.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Abb. 3: Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise canée* (*Stillleben mit Rohrgeflecht*), 1912.

Präsentation und Repräsentation beschreiben. Dieser wird vielmehr auch unterlaufen, indem Reales und Abbild des Realen auf demselben Malgrund angeordnet sind. Beide rücken in ein Konkurrenzverhältnis, relativieren sich wechselseitig und tragen gerade dadurch gemeinsam zur Entstehung des Werkes bei. Das Wechselverhältnis der beiden Darstellungsweisen macht den ästhetischen Reiz der Collage aus und sichert ihr ein hohes Maß an Lebendigkeit.[42] Auf solche Lebendigkeit ist auch Kafkas poetische Prosa angelegt, indem sie bildstürzenden und bildversessenen Strebungen gleichermaßen Raum gibt.[43] Bei beiden Künstlern nehmen die widerstreitenden Tendenzen die Form eines Kampfes oder eines „kaleidoskopischen Spiels“ an. Bei Picasso scheint das Moment des Spielerischen zu überwiegen, denn zumindest in

42 Lebendigkeit ist ein in allen Textzeugnissen hervorgehobene, zentrale Wirkungsabsicht auch der tschechischen Kubisten (Fabritius/Hagedorn 2005: 27, 52, 54f., 102, 110, 125, 145, 161 und 183); s. hierzu auch oben die Anm. 27 und 31.

43 S. etwa das Lob der „Kleinen Litteraturen“, zu denen Kafka auch seine eigene poetische Prosa gezählt hat (KKAT 313f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

seiner ersten Collage wird die Differenz zwischen Gemaltem und Vorgefundenem noch zusätzlich aufgefächert, indem zwischen beiden Bereichen fließende Grenzen installiert werden (Rathke/Rathke-Köhl 1968: 13). Das Wachstuch nämlich ist zwar wirklich eines, aber als solches ist es ein industrielles Produkt, das ein Rohrstuhlgeflecht imitiert, so dass es vorgefunden und gleichwohl geschaffen ist. Der Gegensatz von Präsentation und Repräsentation wird aufgerufen und zugleich heruntergespielt. Auch Picassos erste Collage gewinnt also ihre Eigenart durch das, was Kafka seinen „Widerwillen gegen Antithesen" genannt hat (KKAT 259).

3. Kafka und Picasso als Vertreter einer kulturellen Moderne

In Teil 1 wurde versucht, mithilfe historischer und biographischer Details, die bislang in der Literaturwissenschaft zu wenig berücksichtigt worden sind, eine Beziehung zwischen den beiden Zeitgenossen aufzudecken. Dass Picasso tatsächlich Kafka beeinflusst hat, konnte und sollte dieser Teil nicht belegen. Erst recht nicht war es in den anschließenden Teilen 2.1 und 2.2 intendiert, genetische Zusammenhänge aufzuzeigen oder gar nachzuweisen. Vielmehr sollte auf strukturelle Übereinstimmungen in den Arbeiten des Bildenden Künstlers und des Autors hingewiesen werden. Anders als in Teil 1 sollten in 2.1 und 2.2 allerdings nicht nur Hypothesen aufgestellt werden.

Franz Kafka hat seine überragende Bedeutung als Autor systematisch heruntergespielt. Nur einmal, in einer Aufzeichnung vom 19. Februar 1911, hat er sich zu der Behauptung verstiegen, „zweifellos [...] jetzt im Geistigen der Mittelpunkt von Prag" zu sein. Die im Halbschlaf festgehaltene Notiz von „2 Uhr nachts" hat er durchgestrichen – ja, er hat sie sogar aus der Welt schaffen wollen und unleserlich zu machen versucht (KKAT 30; KKAT App. 169; Stadler 2019: 180). Dass seine Texte ihm einmal zu weltliterarischer Größe verhelfen würden, hätte er nicht einmal in seinen kühnsten Träumen angenommen. Die Enge seines Lebenskreises wie auch das Provinzielle der Hauptstadt des Königreichs Böhmen und der jungen tschechoslowakischen Republik zu Kafkas Lebenszeit sind immer wieder hervorgehoben worden (Wagenbach 2006: 65-67; Čermák 2002: 217). Hervorgehoben wurde aber auch immer wieder, dass der Autor in vielerlei Hinsichten ein Außenseiter gewesen ist, was ihn in besonderem Maße befähigt haben soll, traditionelle,

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

quasi-naturwüchsige Vorgänge und Strukturen zu hinterfragen.[44] Wie es dem Prager Autor mit seiner Prosa gelingen konnte, den Provinzialismus seiner Umgebung abzustreifen, bleibt ein Geheimnis, das der vorliegende Aufsatz weder lösen konnte noch wollte.[45] Hier ging es darum zu zeigen, dass Kafka dank der Vermittlungsarbeit von Kommunikatoren und „Katalysatoren“ (Švestka/Vlček 1991: 6 und 12) wie Brod und Kramář Anschluss fand an nationenübergreifende zeitgenössische Tendenzen auch über den Bereich der Literatur hinaus.[46] Inzwischen gilt es als ausgemacht, dass seine poetische Prosa genauso wie die kubistischen Arbeiten Picassos und Braques zum Kanon der Klassischen Moderne gehören. Keineswegs aber darf diese Zugehörigkeit als radikaler Bruch mit allen Traditionen verstanden werden.[47] Kafka jedenfalls hat sich selber ausdrücklich als Epigone eingestuft (KKAT 841), und die kubistischen Arbeiten von Picasso und seinen Mitstreitern zeigen unverkennbar Merkmale, die sie mit der französischen Malerei und Druckgraphik des 19. Jahrhunderts verbinden, wie kürzlich Tobias Vogt in einer akribischen Studie über Alltagsobjekte und Wortspiele in den Pariser Bildkünsten des 19. Jahrhunderts nachweisen konnte (Vogt 2019).[48] Für den Begriff der Moderne, wie er hier zur Debatte steht, ist nicht zuletzt Charles

44 Auch Christoph Stölzl attestiert dem Werk Kafkas, dass es „zum „verbindlichen Grundbestand der Moderne“ gehöre; am Ende seiner sozialgeschichtlichen Verortung Kafkas aber schreibt er: „Rang und Faszinosum seiner Texte entziehen sich jeder soziologischen und sozialgeschichtlichen Deterministik“ (Stölzl 1975: 136).

45 Die verschiedenen Essays in dem von Švestka und Vlček 1991 herausgegebenen Ausstellungskatalog zeigen zwar sehr anschaulich, wie Prag zwischen 1909 und 1925 unter dem Generalnenner des Kubismus in vielen kulturellen Bereichen Anschluss an die europäische, insbesondere französische Avantgarde gefunden hat, sie nehmen jedoch kaum Bezug auf die Prager deutschsprachige Literatur in diesem Zeitraum. Der Name Kafkas wird zwar einige Male erwähnt, aber ohne dass deutlich würde, wie sehr dessen Werk mit kubistischen Tendenzen im Bereich der Bildenden Kunst verhängt gewesen ist.

46 Über die „durchaus auch ‚multimodal‘“ ausgerichtete Vermittlungsarbeit Brods in Bezug auf unterschiedliche Kulturen, Länder und Sprachen s. Becher et al. (2017: 81f.).

47 Auch die so genannte Moderne hat nicht erst im 20. Jahrhundert angefangen. Der Soziologe Armin Nassehi datiert ihren Beginn auf das Ende des 18. Jahrhunderts, also auf einen Zeitraum, in dem „die Kunst sich nicht mehr ausschließlich durch Leistungsbeziehungen etwa durch die religiöse Sphäre oder als Form der Selbstdarstellung von Herrschern definieren kann“ (Nassehi 2006: 185). Die moderne Kunst begreift er als Ausdruck eines Legitimationsdefizits; sie weise auf ihre eigene Kontingenz hin und spreche zugleich „ein trotziges Nein gegen die Kontingenz“ aus (Nassehi 2006: 187). – Ähnlich hat auch Sabine Schneider den Ursprung der Moderne auf die Zeit um 1800 verortet und dort an einer „Schnittstelle von Klassizismus und Romantik“ eine „Kippfigur von Distanzierung und Präsentierung“ gefunden (Schneider 2002: 108).

48 Den Hinweis auf diese Berliner Habilitationsschrift verdanke ich Andreas Beyer, Basel.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Baudelaire, wichtig gewesen, der in seiner Schrift *Le peintre de la vie moderne* von 1863 schrieb: „La modernité, c`est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l`art, dont l`autre moitié est l`éternel et l`immuable." (Baudelaire 1976: 695)

Auch wenn wir heute der Kunst nicht mehr ohne weiteres Ewigkeit und Unwandelbarkeit zusprechen würden, so ist doch in Baudelaires Definition die Dichotomie überdeutlich akzentuiert, die hier für Kafka wie für Picasso geltend gemacht und zugleich von ihnen in Frage gestellt worden ist. Beide – der Autor wie der Bildende Künstler – problematisierten, was sie schufen; aber gerade dadurch verliehen sie ihren Arbeiten eine Form, der sich die Rezipienten bis heute nur schwer entziehen können. Das taten zwar auch andere Maler und Autoren,[49] aber sofern sie es taten, unterstrichen sie damit wie Picasso und Kafka nachdrücklich ihren Anspruch auf Zugehörigkeit zur künstlerischen Moderne.

Literatur

Alt, Peter-André (2005): *Franz Kafka. Der Ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Beck.

Becher, Peter/Höhne, Steffen/Krappmann, Jörg/Weinberg, Manfred (Hgg.) (2017): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder*. Stuttgart: Metzler.

Baudelaire, Charles (1976): Le Peintre de la vie moderne. – In: Pichois, Claude (Hg.), *Œuvres complètes*. Bd. II, Paris: Gallimard, 683–724.

Benjamin, Walter (1977 [1934]): Franz Kafka, zur zehnten Wiederkehr seines Todestags. – In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 409–438.

Bezzel, Chris (1975): *Kafka Chronik. Daten zu Leben und Werk*. München, Wien: Hanser.

Binder, Hartmut (1999): *Kafka in Paris. Historische Spaziergänge mit alten Photographien*. München: Langen Müller.

Binder, Hartmut/ Parik, Jan (1993): *Kafka. Ein Leben in Prag*. Essen, München: Mahnert-Lueg.

Bissell, G[erhard] (2013): Kars. – In: Beyer, Andreas et al. (Hgg.), *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 79, Berlin: de Gruyter, 364f.

Boehm, Gottfried ([4]2006): Die Wiederkehr der Bilder. – In: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild*. München: Fink, 11–38.

49 S. etwa das Thomas Mann-Zitat oben im Motto.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Brod, Max (1907): Frühling in Prag. – In: *Die Gegenwart* 51/20, 316f. – S. a. Fabritius, Heinke/Hagedorn, Ludger (Hgg.) (2005): *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. Aus dem Tschechischen von Kristina Kallert et al., München: DVA, 31–38.

Brod, Max (o.J. /1951): *Franz Kafka als wegweisende Gestalt*. St. Gallen: Tschudy.

Brod, Max/Kafka, Franz (1987): *Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen*. Hrsg. von Hannelore Rodlauer und Malcolm Pasley, Frankfurt/M.: Fischer.

Čermák, Josef (2001): Kafka und Prag. – In: Koschmal, Walter et al. (Hgg.), *Deutsche und Tschechen. Geschichte. Kultur. Politik*. München: Beck, 217–235.

Clavery, Jana et al. (2002): *Vincenc Kramář, un théoricien et collectionneur du cubism à Prague*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Danto, Arthur C. (1984): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Fabritius, Heinke/Hagedorn, Ludger (2005): Frühling in Prag oder Wege des Kubismus [= Vorwort]. – In: Dies. (Hgg.), *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. Aus dem Tschechischen von Kristina Kallert et al., München: DVA, 5–28.

Henry [-Kahnweiler], Daniel (1916): Der Kubismus. – In: *Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift*. 3/9, 209–222.

Holm, Isak Winkel (2002): Verkörperlichung der Symbole. Franz Kafkas Metaphern zwischen Poetik und Stilistik. – In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne* 10, 303–325.

Honisch, Dieter (1983): Bemerkungen zu einem Bild von Picasso. – In: *Einblicke – Einsichten – Aussichten* (= Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 1), 153–165.

Jagow, Bettina/Jahraus, Oliver (Hgg.) (2008): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Janouch, Gustav (1968): *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt/M.: Fischer.

Kilcher, Andreas (2019): „Ich war einmal ein grosser Zeichner“. Jüngst konnte nach langwierigen Gerichtsverfahren ein Zürcher Banksafe geöffnet werden. Darin lag auch ein Skizzenheft Franz Kafkas. – In: *Neue Zürcher Zeitung* (23. August 2019), 37.

Kramář, Vincenc (1921/2005): Der Kubismus. Aus dem Tschechischen von Kristina Kallert. – In: Fabritius, Heinke/Hagedorn, Ludger (Hgg.), *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. München: DVA, 207–336.

Kurz, Gerhard (1982): *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Leal, Brigitte et al. (2019): *Kosmos Kubismus. Von Picasso bis Léger*. München: Hirmer.

Lahoda, Vojtěch (2001): Kuboexpressionismus und Rondoexpressionismus. – In: Koschmal, Walter et al. (Hgg.), *Deutsche und Tschechen. Geschichte. Kultur. Politik*. München: Beck, 253–259.

Liška, Pavel (1991): Bedeutende Ausstellungen in Prag zwischen 1911 und 1922. – In: Švestka, Jiri/ Lahoda, Vojtěch (Hgg.), *1909–1925. Kubismus in Prag. Malerei.*

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Skulptur. Kunstgewerbe. Architektur. [= Katalog der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 28. September bis 20. November], Stuttgart: Hatje, 75–85.

Mann, Thomas (1907/1922): Das Eisenbahnunglück. – In: *Novellen* 1. Bd. Berlin: Fischer, 297–312.

Nassehi, Armin (2006): Versuch einer soziologischen Antwort auf die bescheidene Frage, warum es Kunst gibt und nicht vielmehr nicht. – In: Klein, Uta et al. (Hgg.), *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn: mentis, 167–191.

Peirce, Charles S. (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hrsg. von Helmut Pape. Frankfurt/M. Suhrkamp.

Picasso, Pablo (1957): *Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse*. Dt. von Paul Celan. West-Berlin: Ullstein.

Raphael, Max (1919): *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. München: Delphin.

Rathke, Ewald /Rathke-Köhl, Sylvia (1968): *Collagen aus sechs Jahrzehnten* [= Ausstellung des Frankfurter Kunstvereins 6. April bis 19. Mai]. Offenbach/M.: Graphische Werkstätte.

Schlegel, Friedrich (1967): *Charakteristiken und Kritiken (1796–1801)* (= Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, 2. Bd.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schneider, Sabine (2002): Klassizismus und Romantik – zwei Konfigurationen der *einen* ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven. – In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37, 86–128.

Stach, Reiner (2018): *Kafka von Tag zu Tag. Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*. Frankfurt/M.: Fischer.

Stadler, Ulrich (2019): *Kafkas Poetik*. Zürich: Edition Voldemeer / Berlin: de Gruyter.

Stölzl, Christoph (1975): *Kafkas böses Böhmen. Zur Sozialgeschichte eines Prager Juden*. München: edition text & kritik.

Švestka, Jiri/Vlček, Tomáš (1991): *1909–1925. Kubismus in Prag. Malerei. Skulptur. Kunstgewerbe. Architektur* [= Katalog der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 28. September bis 20. November]. Stuttgart: Hatje.

Vogt, Tobias (2019): *Artikel der Kunst. Alltagsobjekt und Wortspiel in den Pariser Bildkünsten des 19. Jahrhunderts*. München: Fink.

Wagenbach, Klaus (2006): *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883–1912*. Berlin: Wagenbach.

Wescher, Herta (1974): *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Köln: DuMont Schauenberg.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Pablo Picasso, *Souvenir du Havre* (*Violine, Weingläser, Pfeife und Anker*), 1912. Národní Galerie, Prag. © Succession Picasso / 2021 ProLitteris, Zürich.

Abbildung 2: Pablo Picasso, *Pernod et Cartes* (*Absinth und Spielkarten*), 1912. Národní Galerie, Prag. © Succession Picasso / 2021 ProLitteris, Zürich.

Abbildung 3: Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise canée* (*Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht*), 1912. Musée national Picasso, Paris. © Succession Picasso / 2021 ProLitteris, Zürich.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Dieter Heimböckel

Kafka für die Bühne. *Das Schloss* in der Dramatisierung von Max Brod

1. Vor-Spiel

Im Juni/Juli 1954 findet erstmals das *Festival international d'art dramatique de la ville de Paris* statt. Ab 1957 wird es als *Théâtre des Nations* auch weiterhin Furore machen. Es ist eine Art internationaler Austauschbörse in Sachen Theater, wegweisend in einer Zeit, in der mit dem Eisernen Vorhang anderes als interkulturelle Verständigung und Vermittlung im Schilde geführt wird. Das Festival 1954 steht theatergeschichtlich dabei unter einem besonderen Stern. Es bildet den Auftakt zu einem vor allem auf Paris ausgreifenden Brecht-Boom, nachdem Autor und Werk jenseits des Rheins nur eingefleischten Kennern bekannt waren. Das ändert sich mit dem Gastspiel des Berliner Ensembles und der Aufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder* am 29. Juni 1954 schlagartig. Von nun an spricht man von der „révolution théâtrale de Brecht" (Barthes 1954, zit. n. Colin 2011: 236).

Obwohl der Zuschauerandrang auf das Brecht-Stück zu wünschen übrigließ, so war doch die Resonanz in der Presse und bei der Festivaljury ebenso einhellig wie enthusiastisch. *Mutter Courage* erhielt die Auszeichnung nicht nur für das beste Stück, sondern auch für die beste Regie. Einen weiteren Preis, und zwar den *Prix des Critiques*, musste sich das Berliner Ensemble allerdings mit einem Projekt aus dem Westen der geteilten Stadt teilen. Ausgezeichnet wurde das Schiller-Theater mit einer Inszenierung von Rudolf Noelte. Nachdem Noelte 1948 mit Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* am Hebbel-Theater sein vielversprechendes Regiedebut gegeben hatte, schickte er sich 1953 an, nach André Gide und Jean-Louis Barrault, die bereits 1947 mit Franz Kafkas *Der Prozess* einen seiner Romane aufsehenerregend in Szene gesetzt hatten,[1] *Das Schloss* für die Bühne zu gewinnen. Die Textvorlage dazu lieferte

1 Vgl. hierzu u.a. den namentlich nicht ausgewiesenen Spiegel-Beitrag vom 8. November 1947 unter dem Titel *Sensation um Josef K.,* in dem Bezug auf das am 11. Oktober 1947 im Pariser Théâtre Marigny uraufgeführte Stück genommen wird (<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41123519.html> [07.04.2020]).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Max Brod mit einer zweiaktigen, aus neun Szenen bestehenden Dramatisierung. Am Schlosspark-Theater Berlin kam es am 12. Mai 1953 zunächst zur erfolgreichen Uraufführung des Stücks, ehe nun die Festivalpräsentation in Paris (am 15. Juli 1954) auch international für Aufsehen sorgte. Dabei stand, was das Echo der Pariser Presse auf die Inszenierung Noeltes betrifft, dieses der Reaktion auf Brechts Stück kaum nach: „*Le Théâtre* sprach von einer ‚alptraumhaften Perfektion', *L'Information* von einem ‚königlichen Geschenk', Noeltes Inszenierung sei ‚ein reines Meisterwerk'" und „*Libération* rühmte die ‚unbestreitbare Schönheit' der Aufführung" (Rühle 2014: 531). Doch während Brechts Festivalauftritt „zu einem regelrechten deutsch-französischen Erinnerungsort" (Colin 2013: 124) avancierte, verblasste, so Günther Rühle, die Auszeichnung für Rudolf Noelte „in der Erinnerung des Westens" (Rühle 2014: 531). Hinweise auf diese – auch für die deutsch-deutsche Geschichte aufschlussreiche (Wenkel 2014: 180-184) – theaterhistorische Episode aus der Nachkriegszeit finden sich in der Forschung jedenfalls nur selten.

2. Luft-Schlösser

Verblassen wäre, in Übertragung des Wortes von Günther Rühle auf Max Brod und seine Dramatisierung von Kafkas *Das Schloss*, wohl nicht das richtige Wort. Mir fällt leider aber auch kein passenderes ein angesichts einer Rezeptionssituation, die sich bei näherer Betrachtung als merkwürdig diffus erweist. Ehe ich daher auf Brods Textfassung für die Bühne eingehe, möchte ich ein wenig durch ihre Rezeptionsgeschichte mäandern, zu der bereits der Blick auf das Theater-Festival in Paris und die nachmalige Reaktion auf Noeltes Inszenierung einen Vorgeschmack geliefert hat. Vielleicht sind Brod und seine Version des *Schlosses* an dieser merkwürdigen Geschichte nicht ganz unbeteiligt. Sicherlich aber wird man nicht alles, was im Kafka-Kontext irgendwie windschief daherkommt, ihm zuschreiben können, und von der „modische[n] Verdunkelung", die nach Hans Mayers (1996: 359) Auffassung Leben und Werk Brods nach 1945 ereilt habe, kann so unumschränkt heute gewiss keine Rede mehr sein.[2]

2 Während man sich für Max Brod lange Zeit nur im Zusammenhang mit Franz Kafka interessierte, kümmert man sich inzwischen wissenschaftlich und editorisch um sein Werk. Vgl. jüngst Höhne/Ludewig/Schoeps (2016) sowie die im Göttinger Wallstein Verlag erschienene und von Hans Gerd Koch und Hans Dieter Zimmermann herausgegebene Werkausgabe von Brod.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Wir haben es jedoch auch im Falle der *Schloss*-Dramatisierung mit einer für die Kafka-Rezeption nahezu typischen Gemengelage zu tun,[3] bei der die nachträgliche Sortierung nicht sonderlich leichtfällt. Wenn etwa ein eingefleischter Literatur-, Theater- und Opernkenner wie Hans-Joachim Kreutzer anlässlich der Münchner Erstaufführung von Aribert Reimanns *Schloss*-Oper 1995 behauptet, Brods Theaterstück habe „im Publikum wie bei der Kritik anfangs viel ablehnenden Rumor" ausgelöst – wobei er dafür „ein gewisses Widerstreben gegen Kafkas Werk" verantwortlich machte (Kreutzer 1995: 18) –, so trifft dies allenfalls bedingt (was ich gleich noch ausführlicher erläutern werde) und auf die Uraufführung in Berlin sowie die Präsentation in Paris überhaupt nicht zu. Ihren wohl glühendsten Anhänger hatte die Noelte-Version des Dramas dabei in der Person des bekannten Theaterkritikers Friedrich Luft. Ich möchte aus Lufts Rezension, die am 15. Mai 1953, also drei Tage nach der Berliner Premiere, in der *Neuen Zeitung* erschien, hier etwas ausführlicher zitieren, und zwar nicht nur deswegen, weil sich in ihr das damalige Meinungsbild der Tendenz nach widerspiegelt. Sie spricht auch einige Aspekte an, die für die Beurteilung der Dramatisierung Brods und ihrer Folgen m.E. nicht unberücksichtigt bleiben sollten. „Dieser Abend", so Luft,

> hatte das echte Fluidum des Sensationellen: das Theater traf einen Nerv der Zeit, endlich wieder einmal. Eine Darstellung wurde gegeben, die in ihrem tiefen und verwunschenen Wahrheitsgehalt bestürzte. Vor zwei Jahren, als die Gide-Barraultsche Bühnenfassung des Kafka-‚Prozesses' Aufsehen erregte, war schon zu erkennen, wieviel Dramatik, welche latente Bühnenfähigkeit Kafkas dunklem Wunderbuche innewohnte. Im ‚Schloß' wird das noch augenfälliger. Max Brods Bearbeitung und Szenenfassung ist so ausgezeichnet komponiert, der Freund des Dichters und der treue Mehrer seines Nachruhms hat den magischen Text sehr vorsichtig und mit kluger Aussparung in dialogische Form gebracht, daß auch der für Kafka nicht vorbereitete und disponierte Zuschauer angegriffen wird und bestürzt. Wenn die Aufgabe des Dichters ist, ein Zeitgefühl zu artikulieren, einen Grundakkord seiner Epoche hörbar zu machen – hier geschieht es. Daher denn haftet dieser Aufführung

3 Wenn hier von einer rezeptionsspezifischen Gemengelage die Rede ist, so ist in Bezug auf den vorliegenden Fall ihre wirkungsästhetische und theaterkritische Dimension gemeint. Literatur- und theaterwissenschaftlich fällt der Befund demgegenüber vergleichsweise unspektakulär aus, weil man sich bislang eher selten für Brod als Dramatiker und Theaterpraktiker interessiert hat. Und wo es passiert, fällt das Urteil, zumal über den Theaterautor, wenig schmeichelhaft aus: „Seine Dramen entstehen sporadisch, sie erscheinen unerheblich im Vergleich zu Romanen und Erzählungen, in der Forschung finden sie fast nur anmerkungsweise Beachtung" (Bayerdörfer 1987: 151). Auch durch eine jüngere Studie wird diese Einschätzung prinzipiell keiner Revision unterzogen (Völker 2016).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> das echte Fluidum des Sensationellen an. So erkennt sich die Zeit selten. So erschrickt man nicht oft. (Luft 1962: 159)[4]

Und die Rezension schließt mit dem Fazit:

> Ein großer Abend, sensationell durch sein Thema und dessen Gestaltung. Die kühle Eindringlichkeit, die sanfte Leidenschaft, die da walteten, machten dies zur besten Inszenierung der Spielzeit. Das Publikum merkte es schnell. Nach angemessenem Atemholen – schier endloser Beifall. (Luft 1962: 161)

Der Tenor der Kritik ist eindeutig. Die Inszenierung hat dem Theaterkritiker offensichtlich ausgesprochen gut gefallen. Weit davon entfernt, jenen „ablehnenden Rumor" zum Ausdruck zu bringen, von dem bei Kreutzer die Rede ist, lässt sich über ein Theaterstück kaum überschwänglicher sprechen. Davon abgesehen beansprucht jedoch Interesse, in welchem Bezugsrahmen Friedrich Lufts Lobgesang steht bzw. welche auch noch heute aktuellen Positionen und Meinungsbilder in seinen Ausführungen aufgerufen werden. Da ist zunächst die Frage nach dem theatralen Potential der Prosa Kafkas, bei der Luft (bewusst oder unbewusst, vermag ich nicht zu beurteilen) die Partei Walter Benjamins ergreift, indem er ausdrücklich die „Bühnenfähigkeit" des *Schloss*-Romans stark macht und insofern „Kafkas Welt" (ich schließe hiermit an eine Formulierung von Andreas Kilcher an) als „eine des Theaters fass[t]".[5] Damit ist ein Phänomen berührt, das nicht erst heute, sondern die normbewussten Geister in Atem hält, seitdem man aus ihrer Sicht Gesetze der Gattung verletzt und in epischen Texten für die Bühne intermedial geräubert habe. Vielleicht hat sich die Diskussion angesichts des Umstandes, dass Theaterspielpläne von Verlagsprospekten kaum noch zu unterscheiden sind, wie es ein Kritiker für unsere Zeit zugespitzt formuliert hat (Kralicek 2009: 33), noch einmal verschärft. Aber für Aufsehen haben Roman- bzw. Prosadramatisierungen immer schon gesorgt (Lipinski 2014: 3-8) und selbstverständlich auch, als Kafkas Werke Ende der 1940er und Anfang der 1950er die Bühne sukzessive zu erobern begannen. Für Friedrich Luft war dies freilich kein Thema, zumindest keines, das seinen Argwohn erregte. Andere Rezensenten mochten sich diesbezüglich weniger in Zurückhaltung üben und ins Zentrum ihrer Kritik die Überlegungen

4 Die von Luft angesprochene Fassung von Gide und Barrault wurde bereits 1950 übernommen für die Inszenierungen von Willi Schmidt im Schlosspark-Theater in Berlin und von Gustav Gründgens und Ulrich Erfurt an den Städtischen Bühnen Düsseldorf (Müller 1985: 155).

5 Kilcher (2008: 131) bezieht sich dabei auf Benjamins Essay *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages,* in dem es u.a. heißt: „Kafkas Welt ist ein Welttheater. In ihm steht der Mensch von Haus aus auf der Bühne." (Benjamin 1980a: 422)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

stellen, ob man *Das Schloss* so einfach und umstandslos auf die Bühne transponieren könne (Järv 1961: 113), wohl mehr ahnend als wissend, dass in jenen Tagen von Franz Kafkas Werken „geradezu ein ständiger Druck auf die Theater auszugehen" begann, „sich seines epochalen Werks auch auf der Bühne zu versichern." (Bayerdörfer 2008: 159) Die Bedeutung Max Brods, als „Mehrer" (Luft 1962) von Kafkas Nachruhm und als Dramaturg, kann in dieser Hinsicht jedenfalls gar nicht hoch genug veranschlagt werden, obwohl es zu konzedieren gilt, dass es über die Qualität seiner Dramatisierung auch anderslautende Urteile gab als das wohlmeinende Friedrich Lufts. Bedingt heißt nämlich, um den Faden der oben gemachten Einschränkung wieder aufzugreifen: dass in Rechnung zu stellen ist, dass nicht jede *Schloss*-Inszenierung den Zuspruch erhielt, wie Noeltes Umsetzung ihn erhalten hatte. Nach der Berliner Uraufführung nahmen sich zahllose Bühnen im deutschsprachigen Raum des Textes von Brod an, darunter die Spielstätten in Hamburg, Stuttgart und Zürich, aber auch in Bielefeld, Kassel und Graz.[6] Unter diesen Umständen liegt es nahe, dass der Publikumsgeschmack und die Kunst der Kritik ebenso wie die Qualität von Schauspiel, Dramaturgie und Regie auseinanderzugehen pflegen, wobei damit nicht gesagt sein soll, dass Güte im Feld des Theaters ein Privileg der Metropole sein würde, erst recht dann nicht, wenn es um die Akzeptanz eines Stückes geht. In Hamburg muss es bei der Aufführung zu wahren Tumulten gekommen sein,[7] während sie in Ulm als „Erfolg in der Theaterprovinz" verbucht wurde.[8] Anders als Verlagsprospekte handeln Spielpläne eben doch nicht mit fertigen, sondern mit beweglichen und wandlungsfähigen Gegenständen, die sich von Aufführungsort zu Aufführungsort und sogar im Verlaufe ein und derselben Spielzeit unterscheiden können. Das erklärt die Bedingtheit der Reaktionen und macht in der Summe verständlich, warum es Einstimmigkeit in diesem wie auch in vergleichbaren Rezeptionsfeldern nicht gibt bzw. gar nicht geben kann, falls sie überhaupt erwünscht ist. So sind zwar Stimmen laut geworden, die sich auf einer Linie mit Luft bewegen, aber auch solche, die im denkbar stärksten Kontrast zu ihnen stehen, als würden sie über jeweils ganz andere Gegenstände sprechen, was im Übrigen für den Text von Brod und für

6 Wunderlich (1979: 835) verzeichnet allein für den Zeitraum von 1953-1957 nicht weniger als elf *Schloss*-Inszenierung in Deutschland, Österreich und in der Schweiz.

7 Järv (1961: 31 u. 323) verzeichnet zwei Rezensionen, die auf diese Reaktion schließen lassen: (1) o.N. (1953): Tumult um Kafkas ‚Schloss' in Hamburg. – In: *Hamburger Abendpost* v. 30.09.1953; (2) mit Namenskürzel: rw (1953): Lärm um Kafkas ‚Schloss'. Begeisterungssturm gegen wilde Proteste im Schauspielhaus. – In: *Die Welt (Hamburg)* v. 29.09.1953.

8 Ulrich, Susanne (1953): Erfolg in der Theaterprovinz: Kafkas ‚Schloss' auf dem Podium in Ulm. – In: *Abendpost* v. 17.09.1953 (zit. n. Järv 1961: 311).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

seine Umsetzung gleichermaßen gilt. Da ist vom „[e]indringliche[n] Kafka" die Rede, von dem geglückten „Wagnis", das man mit der Inszenierung eingegangen sei,[9] aber eben auch davon, dass Brod Kafka amputiert und man sich mit dem Stück an dem Dichter versündigt habe.[10] Wenn jedoch eine schlechte Kritik besser ist als gar keine, wie ein medienerprobtes Wort zu versichern meint, so ist in der quantitativ beeindruckenden Vielstimmigkeit der Reaktionen womöglich eine zusätzliche Erklärung dafür zu sehen, warum sie die intermedial immer weiter ausgreifende und dabei Schritt für Schritt sich internationalisierende Aufnahme von Brods Textvorlage eher befördert als ihr geschadet hat. Brod selbst dürfte sich dadurch ermuntert gefühlt haben, die Inszenierung am Kammertheater in Tel Aviv zu unterstützen, wo er seit seiner Flucht nach Palästina 1939 lebte und als Dramaturg am Nationaltheater Habimah tätig war (Rokem 1987). Unter der Regie von Leopold Lindtberg wurde es dort in der Spielzeit 1955/56 erstmals aufgeführt, wobei es, wie Brod mit einem gewissen Stolz in seiner Autobiographie *Streitbares Leben* beteuert, „oft gespielt" worden sei und „den Aufführungen in Zürich, Berlin und an anderen großen Bühnen in keiner Weise" nachgestanden habe (Brod 1960: 510).[11] Was es bedeutete, dass sich ein Regisseur wie Ingmar Bergman des Dramas während seines Schaffens am Stadttheater Malmö annahm, wo er seit 1953 parallel zu seiner Filmarbeit tätig war, vermochte Brod aus der räumlichen Distanz und im Lichte des sich erst allmählich anbahnenden Erfolgswegs zum „Besten Filmregisseur aller Zeiten", zu dem man Bergman 1997 bei den Filmfestspielen in Cannes gekürt hat, wohl noch nicht zu übersehen. Seine Adaption hätte Brod vielleicht mit noch mehr Stolz erfüllt. In Malmö inszenierte Bergman neben

9 Dazu Järv (1961: 210 u. 184) mit zwei Angaben: (1) mit Namenskürzel: M.H. (1953): Eindringlicher Kafka. Düsseldorfs „Junge Bühne" spielt „Das Schloss". – In: *Berliner Allgemeine* v. 29.10.1953; (2) Kaun, Axel (1953): Kafka in Stuttgart. Ein Wagnis glückte zum drittenmal. In: *Die Welt (Essen)* v. 26.10.1953.

10 Vgl. auch hierzu die beiden namentlich nicht verifizierten Angaben von Järv 1961: 245f. u. 337: (1) mit Namenskürzel: hkr. (1953): Brod amputierte Franz Kafka. Stuttgarter Experiment mit „Das Schloss" ließ Publikum kalt. – In: *5 Uhr Blatt* v. 29.10.1953; (2) mit Namenskürzel: –z- (1953): Sünde am Dichter Kafka. – In: *Die Rheinpfalz* v. 07.11.1953.

11 Von Stolz (oder Eitelkeit?) zu sprechen, scheint auch mit Blick auf eine vergleichbare Äußerung nicht ganz so weit hergeholt, die Brod am Ende seiner kurzen Sichtung der Theatersaison 1955/56 am Habimah tätigte: „Es wäre falsche Bescheidenheit, wenn ich ganz darüber hinwegginge, daß meine Dramatisierung von Kafkas ‚Schloß' im ‚Kammertheater' einen besonderen Erfolg der heurigen Tel Aviver Saison bedeutet. Leopold Lindtberg ist für einige Wochen aus Zürich gekommen und hat, wieder mit *Theo Otto* gemeinsam, den seinerzeitigen Sieg der Schweizer Premiere erneuert. Shilo als K., Porat und Lanzet in den beiden Frauenrollen, erfüllten Kafkas ganze Tiefe." (Brod 1956)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Stücken von Strindberg, Ibsen, Molière sowie Goethes *Urfaust* eben auch Kafkas *Das Schloss* auf der Grundlage der Brod'schen Version, und das offensichtlich mit so großem Erfolg, dass sich die Kritik nach der Erstaufführung am 19. Dezember 1953, wie in Brigitte Steenes Handbuch zum Werk Ingmar Bergmans nachzulesen ist, vor Begeisterung förmlich überschlug:

> The critics reacted with enthusiasm. Sven Barthel in *DN*[12] termed the production a new feather in the cap of Malmö City Theatre. Danish paper *Politiken* felt that Malmö's *Slottet* was the most exciting production performed on ‚these latitudes' and was convinced that Kafka's eyes were shining on Bergman with gratitude.
>
> For years Bergman had been greeted as Sweden's most promising but also most juvenile director. Now at age 35 he was finally said to have reached maturity as a stage director. Jarl Donnér in *GHT*[13] wrote: ‚It was an unusual theatre evening and […] still another proof that the strangest directorial talent in the Swedish theatre has entered a phase of maturity, the continuation of which one anticipates with interest'. (Steene 2005: 562)

Offensichtlich hatte die schwedisch-dänische Theaterkritik ein gutes Gespür für das sich in der Inszenierung entfaltende Regie-Talent Bergmans, der bereits im Verlaufe desselben Jahres mit seinem Film *Abend der Gaukler* einen Meilenstein in seiner Filmkarriere gesetzt hatte. Was sich hier jedoch darüber hinaus zeigt, ist ein intermediales Spezifikum, insofern wir es bei der Theaterbearbeitung mit einem Medium sui generis zu tun haben, das in seiner Eigenart betrachtet und verstanden werden will und naturgemäß unterschiedliche ästhetische Umsetzungen zeitigen kann, bei denen die Frage, ob es sich jeweils um eine gelungene oder nicht gelungene Transponierung eines Dramentextes handelt, meines Erachtens von eher zweitrangiger Bedeutung ist. Aus diesem Grund ließe sich die in der Kritik vermutete Dankbarkeit, mit der Kafka auf die Arbeit von Bergman geblickt haben könnte, auch so auslegen, dass die Inszenierung Kafkas Text vor Brods Zugriff gerettet und seinem Roman die ursprüngliche Dignität wiedergeben habe. Denn schließlich hatte Kafka selbst schon einmal Skepsis darüber geäußert, ob Brod ihn und sein Werk wirklich verstehe. „Ich bin Max unklar und wo ich ihm klar bin, irrt er sich", heißt es in einem Brief an Felice Bauer vom 20. April 1914 (Kafka 2015: 612). Natürlich ist der Adressatenbezug einer solchen Äußerung in Rechnung zu stellen, und natürlich soll mit ihr auch kein Präjudiz gefällt sein, wenn es im Folgenden um Brods *Schloss*-Bearbeitung gehen wird. Sie gehört aber zu der eingangs

12 DN = *Dagens Nyheter* (Nachrichten des Tages, seit 1864).

13 GHT = *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* (Göteborger Handels- und Seefahrtszeitung, 1832-1985).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

angesprochenen Gemengelage und will als eine die Kafka-Rezeption in gewisser Weise vorwegnehmende Stimme mitgedacht werden.

3. Brods Dramatisierung oder von der ‚Unsitte der Romanbearbeitung'

Von Friedrich Luft haben wir erfahren, dass Max Brod „den magischen Text sehr vorsichtig und mit kluger Aussparung in dialogische Form gebracht" habe. Man konnte das auch ganz anders sehen und zu der Überzeugung kommen, Brod habe sich an Kafkas *Schloss* vergangen und damit einen Beitrag zur Exekution seines Werkes geleistet.[14] Brod selbst hat sich in unterschiedlichen Zusammenhängen zu seinem Vorgehen geäußert, und zwar in einer Weise, in der, bezeichnend und überraschend zugleich, beide Seiten des Meinungsspektrums ihre Positionen bestätigt sehen können. Die Luft-Position, wie ich sie einmal nennen möchte, spiegelt sich in der Bestandsaufnahme seines Vorgehens wider, die in mehreren Beiträgen im zeitlichen Umfeld der Uraufführung und kurz danach veröffentlicht wurden.[15] Womöglich oder sehr wahrscheinlich sogar hat sich Luft, weil die Textfassung der Dramatisierung von Brod 1953 noch nicht gedruckt vorlag, dabei unter anderem auf seinen im Programmheft des Schlosspark-Theaters veröffentlichten Beitrag gestützt, in dem es unter dem Titel *Zur Dramatisierung von Kafkas ‚Schloß'* heißt:

> Als ich an die Arbeit ging, zeigte sich mir etwas sehr Überraschendes: die Einfachheit und Einheitlichkeit, die der Kafkaschen Konzeption zugrunde liegt. Im Roman selbst gibt es viele Nebenhandlungen; als meine Aufgabe erkannte ich bald, die Haupthandlung herauszuheben. Einige der Nebenhandlungen, die Kafkas Roman in verwirrender Fülle bringt, sind von ihm ohnehin nicht zu Ende geführt, da er den Roman nicht vollendet hat. Ich habe nichts Substantielles hinzugefügt, mit Ausnahme der Schlußszene, durch die ich auf Grund unserer vielen Gespräche und nach mündlichen Andeutungen Kafkas den Torso zum Abschluß gebracht habe. Meine Arbeit war im Wesentlichen ein Weglassen. Dazu hier und dort ein Verknüpfen der geplanten Elemente, ein Verdeutlichen. Es mußte aber ein

14 Vgl. den Eintrag bei Järv (1961: 171): mit Namenskürzel: J., H.A. (1953): Kafka-Exekution in Wien. – In: *St. Galler Tagblatt* v. 18.11.1953.

15 Vgl. dazu Hemmerle (1958: 116), der vier Beiträge nachweist, u.z. in der *Neuen Zürcher Zeitung* (v. 15.05.1953) und in drei Programmheften (Die Rampe, Schauspielhaus Zürich, Schlosspark-Theater).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Weglassen und Verdeutlichen sein, das den geheimnisvollen Hintergrund des Werkes nicht verletzt. (Brod 1953)[16]

Das hier von Brod vorgestellte Vorgehen entspricht dem Kern der Aussage von Luft und evoziert den Eindruck einer moderaten Bearbeitung, soweit bei der Übertragung von Prosa in eine dramatische Form das Ausmaß der Eingriffe überhaupt als behutsam und maßvoll bezeichnet werden kann. Brod jedenfalls stellt sein Handeln so aus, als habe es alles getan, um die Werktreue zu wahren (was immer das mit Blick auf „den geheimnisvollen Hintergrund des Werkes" auch heißen mag). In seinem 11 Jahre später publizierten Nachwort zur erstmals veröffentlichten Druckversion des Textes klingt das alles etwas anders, entschiedener, was die Bearbeitungsdimensionen betrifft, aber auch mit einem kaum unterdrückten Seitenhieb auf den Prätext und seinen Autor versehen, als hätte, in Abwandlung eines auf Schleiermacher zurückgehenden Diktums der Hermeneutik, der Interpret den Autor am Ende besser verstanden als dieser sich selbst:

> Durch die Dramatisierung werden die wesentlichen Szenen des Romans scharf ins Licht gestellt und erweisen sich als ungemein konzis, schlagkräftig im Dialog, von natürlichster Spannung durchpulst. Im Roman selbst verlieren sich an manchen Stellen die Hauptszenen im Gestrüpp von Nebenhandlungen, die zweifellos sehr interessant und ergreifend geraten wären, wenn Kafka sie zu Ende geschrieben hätte. Aber diese Nebenhandlungen […] hat Kafka nur eben begonnen, angedeutet; der Tod hinderte ihn, sein monumentales Hauptwerk, als welches wohl ‚Das Schloß' anzusehen ist, mit voller Kraft zu Ende zu führen. Die angefangenen, aber nicht vollendeten Episoden geben dem Roman etwas Unübersichtliches, die ungewollte Romantik eines „verwilderten Romans" (um im Stil der Romantik zu sprechen). Sie führen den Leser irre. Durch das Drama werden gewissermaßen die Gewichte des Romans zurechtgeschoben, und die Grundstimmung, der Kampf des „‚Fremden' gegen die liebeleere Umwelt, tritt mit jenem starken dramatischen Akzent hervor, der solch einem Thema eigen ist. Damit beantwortet sich von selbst die Frage: Warum wurde überhaupt eine Dramatisierung unternommen? Es geschah, um dem Roman zu dienen; um das

16 Über den von Kafka (angeblich) ins Auge gefassten Ausgang des Romans hat Brod bekanntermaßen mehrfach Auskunft gegeben, so u.a. im Nachwort zur ersten Ausgabe des *Schloss*-Romans: „Ein Abschlußkapitel hat Kafka nicht geschrieben. Doch hat er es mir einmal auf meine Frage, wie der Roman enden würde, erzählt. Der angebliche Landvermesser erhält wenigstens teilweise Genugtuung. Er läßt in seinem Kampfe nicht nach, stirbt aber vor Entkräftung. Um sein Sterbebett versammelt sich die Gemeinde, und vom Schloß langt eben die Entscheidung herab, daß zwar ein Rechtsanspruch K.s, im Dorfe zu wohnen, nicht bestand – daß man ihm aber doch mit Rücksicht auf gewisse Nebenumstände gestatte, hier zu leben und zu arbeiten." (Brod 1968: 347) In Brods Dramatisierung versammelt sich die Gemeinde allerding nicht an K.s Sterbebett, sondern an seinem Grab. Auch von seinem Recht, im Dorf zu leben und zu arbeiten, ist dort nicht die Rede. Vielmehr erhält dieses Recht eine bezeichnende Wendung zum „Wohnrecht im Grabe" (Brod 1964a: 76).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> explizit zu machen, was im Gewirr des Unvollendeten verlorenzugehen drohte. (Brod 1964b: 79)

Etwas sichtbar machen zu wollen, „was bei Kafka undeutlich und verschlüsselt" (Kilcher 2008: 132) bleibt, ist das eine und für die dramatische Umsetzung fallweise berechtigte Anliegen, dem Text die „ungewollte Romantik eines ‚verwilderten Romans'" zu unterstellen, etwas anderes, das nicht mehr nur in der dienenden Funktion aufgeht, unter der Brod sein Tun am Ende fasst. Weil Kafka den Leser angeblich in die Irre führt, sucht Brod, Schneisen in das unübersichtliche Text-Gelände zu schlagen, indem er dramaturgisch die Gewichte des Romans zurechtschiebt, wie er sagt, und eine Grundstimmung am Werk sieht, die es zu akzentuieren gelte. Das heißt: Er stellt Eindeutigkeit her – mit der Konsequenz, dass alles dem Ziel untergeordnet wird, „aus der unvollendeten Erzählung ein vollständiges Theaterstück zu machen", wie es Maurice Blanchot (1993: 121) in seiner vehementen Kritik an Brods Vorgehen einmal formuliert hat. Aber ist diese Kritik berechtigt? Was sind ihre Beweggründe, worauf zielt sie ab und vor allem: Worauf gründet sie konkret? Dass Brod das bereits in einer *Schwejk*-Bearbeitung (1927) zusammen mit Hans Reimann erprobte Handwerk des Dramatiseurs erfasst und verstanden habe, darauf hat bereits Kreutzer hingewiesen. Brod habe gewusst, wie man die Erzählerrede in Dialoge überführe, breite Textpassagen in Szenenangaben verwandle und eine von der Kapiteleinteilung des Romans unabhängige szenarische Struktur entwickle. Weniger überzeugend sei demgegenüber ausgefallen, was Brod auf der Ebene der Fabel eingefallen sei. Sie sei bei ihm viel einfacher als bei Kafka, „auch leichter überschaubar" (Kreutzer 1995: 20), wobei die neun, eher pragmatisch auf zwei Akte verteilte Szenen überwiegend dem ersten Teil des Romans, „strukturell gesprochen, seinen expositorischen Partien" (Kreutzer 1995: 20), entnommen seien. Alles sei darauf ausgerichtet, wie es in Brods Nachwort heißt, den Fokus auf den Kampf des Fremden gegen „die liebeleere Welt" zu richten, wobei er diesen Kampf in eine Katastrophe münde lasse, mit deren Doppelmotivierung er das Ende des Stücks entscheidend geschwächt habe: Die aus dem *Prozess* adaptierte Türhüterlegende wirke wie ein Fremdkörper, und K.s Begräbnis am Ende, mit dem er sich auf ein Gespräch mit Kafka berufe, sei schon allein mangels quellenkritischer Überprüfbarkeit eine Lösung, die eine gewisse Mutwilligkeit bezeuge. Der Schluss sei aber wohl so gemeint, „daß wir ihn als authentisch, im Sinne Kafkas, ansehen sollen." (Kreutzer 1995: 27)

An diesem Befund gibt es im Großen und Ganzen wenig zu deuteln. Er dokumentiert die Aneignung eines Textes, dem eine bestimmte Lesart unterlegt

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

werden soll. Und diese Lesart ist in sich durchaus schlüssig. Zur Türhüterlegende (Brod 1964a: 73) passt, dass der Landvermesser in das Fremdenbuch seiner Unterkunft den Namen „Josef Ka" (Brod 1964a: 11) eintragen lässt, womit ein zusätzlicher Rekurs auf den *Prozess* vorgenommen wird, wie sich ohnehin die Herstellung von Beziehungen und Kohärenzen als ein wesentliches Merkmal der Dramatisierung Brods erweist. Was dramaturgisch durch den für das klassische Dramenverständnis bestimmenden Einheitsgedanken gegründet sein mag, führt in der Entfaltung des Sujets zu einer Bestimmtheit, die in einem bemerkenswerten Gegensatz zu der von Brod behaupteten Unverletzlichkeit des geheimnisvollen Hintergrundes von Kafkas Romanwerk steht. Exemplarisch hierfür ist eine Selbstbeschreibung K.s in der 3. Szene des Dramas, mit der seine bei Kafka sich rätselhaft gebende bzw. uneindeutig verhaltende Figur regelrecht einer ‚Entzauberung' unterzogen wird:

> Weinen Sie nicht Frieda. – Jeder von uns hat sein Leid zu tragen. Sehen Sie mich, ich stehe ganz allein in der Welt. Alles, was ich im Brückenhof geredet habe – es ist Ihnen vielleicht zu Ohren gekommen – alles war Geflunker. Ich habe weder Weib noch Kind. Ich habe nirgends eine Heimat. Ich bin auch kein Landvermesser. Daß man mich hierher eingeladen hat, einen Posten anzutreten – kein Wort daran wahr. Ich habe auch nie Gehilfen gehabt, nie Apparate. Ich bin, wenn man so sagen kann, gänzlich nackt und bloß auf Erden. Aber ich fasse nun an und gerade hier will ich mir ein Leben aufbaun. Hier oder nirgends. Ich hab's oft genug versucht, alles ist gescheitert. Daß einem nach so viel Fehlschlägen noch etwas Mut bleibt, das ist eigentlich erstaunlich. Der Zufall hat mich in dieses Dorf geweht. Hier bleibe ich: das ist mein letzter verzweifelter Versuch. (Brod 1964a: 25)

Die bei Kafka mit der Figur K. von Anfang an einhergehenden Ungereimtheiten – ist er nur ein Landvermesser oder nicht, hat man ihn seines Berufes wegen bestellt oder nicht, was hat es überhaupt mit seiner Landvermesserschaft auf sich –, all das also, was Blanchot als den „komplexe[n] Mythos des Landvermessers" (Blanchot 1993: 122) bezeichnet hat, wird bei Brod bereits im ersten Drittel seines Dramas zugunsten der vergleichsweise recht einfachen Geschichte eines Mannes aufgelöst, „der in einem fremden Land vergeblich eine Anstellung und ein haltbares Familienglück sucht." So ist, schreibt Blanchot, um seine Kritik an Brod auf die Spitze zu treiben, wie „durch Hexerei […] aus Brods Stück der Geist des Werkes verschwunden, ist durch die Sucht nach Pathetischem und Menschlichem alles verschwunden, wodurch Kafkas Werk uns erschüttert und was es tatsächlich so menschlich macht" (Blanchot 1993: 123). Blanchot prinzipiell Recht zu geben, fällt wie im Falle Kreutzers nicht schwer, zumal Brod in struktureller Hinsicht und angesichts seiner dramaturgischen Strategie, über den Sinnbezirk von Heimatsuche, Fremdheit und Erschöpfung ein engmaschiges internes Verweisungsnetz herzustellen, nichts

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

unversucht gelassen hat, um seiner Lesart Plausibilität zu verleihen.[17] Ob Blanchot allerdings wirklich im Recht ist bzw. angemessen verfährt, steht auf einem anderen Blatt. Ich habe da jedenfalls meine Zweifel. Sie gründen einerseits darauf, dass in seiner Argumentation wie in vielen zeitgenössischen Reaktionen ein bis heute fortwesendes Dogma nachhallt, demzufolge man bei der Adaption bzw. Transposition eines Textes diesem ebenso wie seinem Autor gerecht werden müsse. Dahinter verbirgt sich ein traditionelles Autor- und Werkverständnis, das Originalität und Schöpfertum sanktifiziert, und ein Anspruch auf Authentizität, der sich schon allein durch und mit Kafka und dessen Prinzip des Fragmentarismus ad absurdum führen ließe. Dass Brod aus seiner Absicht keinen Hehl machte, Kafka gerecht werden oder ihn besser verstehen zu wollen, als er selbst, das ist das eigentliche und Missverständnisse erzeugende Problem, nicht aber, dass er, wie es im Untertitel seiner Dramatisierung heißt, ein Werk „Nach Kafka" für die Bühne geschrieben hat. Das „Nach" verpflichtet erst einmal zu nichts, zumindest nicht dazu, dem Werk, auf das man sich bezieht, unverbrüchlich die Treue zu halten, was übrigens schon allein aus Gründen der Gattungsdifferenz unmöglich ist. Bei Blanchot kommt noch etwas hinzu, dessen Bedeutung für seine Aversion gegen Brods Vorgehen nicht unterschätzt werden darf: dass dieser sich nämlich erkühnt, wenn nicht sogar erdreistet habe, ein literarisches Werk seinem angestammten Gattungskreis zu entreißen. Denn es bedeute schon eine Art Raub,

> wenn man ein Werk von einer Form in die andere überträgt, wenn man aus einem vorhandenen Werk ein neues schafft, wenn man es zwingt, etwas zu sein, was es nicht sein kann, indem man ihm einen anderen Wachstums- und Entwicklungsraum aufdrängt. Wer das unternimmt, darf mit den Machenschaften des modernen Nihilismus nicht allzu streng sein. (Blanchot 1993: 121)

Von der „Unsitte der Romanbearbeitung" war bereits andeutungsweise die Rede.[18] Hier scheint sie wieder auf und zeugt von der beachtlichen Konstanz dieser Einstellung. Es verwundert daher nicht, dass der ehemalige Feuilletonchef der *Zeit*, Paul Hühnerfeld, in seine Kritik der Hamburger *Schloss*-Inszenierung von Albert Lippert in das gleiche Horn blies wie Blanchot und Brod zu einem – immerhin zwar „wohlmeinenden", aber dennoch zu einem – „Räuber"

17 Im Lichte dieses Strukturkonzepts erklärt es sich auch, warum Brod, seiner eigenen Aussage zufolge, ursprünglich mit dem Gedanken gespielt hat, seiner Dramatisierung „den verdeutlichenden Titel ‚Der Fremde' zu geben." (Brod 1953)

18 So der Titel eines namentlich nicht gezeichneten Artikels in der *FAZ* vom 21. April 2005 (zit. n. Lipinski 2014: 3).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

abstempelte (Hühnerfeld 1953).[19] Damals wie heute sehen es aber gerade diejenigen, die mit dem Theater vertraut sind oder für das Theater arbeiten, erfreulicherweise anders. So hat sich Jean-Louis Barrault, nach seiner erfolgreichen Adaption des *Prozess*-Romans in Zusammenarbeit mit André Gide, 1957 noch einmal an Kafka gewagt und mit Brods Textvorlage eine nachweislich überaus positiv aufgenommene *Schloss*-Inszenierung auf den Weg gebracht.[20] Daher machen gerade die Inszenierungen von Bergman, Barrault und Noelte deutlich, dass die Kritik am Text von Brod (jenseits des Kafka-Vergleichs) zu kurz greift, wenn sie dessen Aufführung außer Acht lässt. Dass sich die Gattungsgemäßheit eines Theatertextes letztendlich erst in der Inszenierung erfüllt, ist ein Allgemeinplatz und muss hier nicht noch einmal gesondert hervorgehoben werden. Sie zu vernachlässigen, verleitet zu (auch in den Philologien aufgrund ihrer Textlastigkeit häufig nachweisbaren) Einseitigkeiten in der Auseinandersetzung mit dem Theater, zu denen Blanchot und andere Kritiker seiner Zeit ganz offensichtlich geneigt haben.

4. Brod statt Kafka?

Wie sieht es also mit der seinerzeitigen Einschätzung eines Rezensenten aus, dessen Fazit zu Brods *Amerika*-Dramatisierung ich zum Abschluss meiner Ausführungen als Frage auf die Romanbearbeitung des *Schloss*-Romans übertragen möchte: „Brod statt Kafka"? (Drews 1957) Ja, warum denn nicht, lautete darauf noch meine unmissverständliche Antwort in meinem Tagungs-Vortrag, aus dem der vorliegende Beitrag hervorgegangen ist. Bei der ansonsten wohlmeinenden Aufnahme meiner Ausführungen stieß diese Feststellung von mir allerdings auf beachtlichen (und hier nicht weiter zu vertiefenden) Widerspruch, wobei ich, zugegebenermaßen etwas leichtfertig und zugespitzt, meine Einschätzung mit einem Vergleich zu stärken versucht habe, der auch aus meiner nachträglichen Sicht noch etwas hinkt: indem ich nämlich meinte, dass Frank Castorfs Umgang mit Dostojewski bislang auch nicht darauf ausgerichtet gewesen sei, dessen Authentizität dramatisch zu verbürgen, und dass kein Zuschauer jemals mit der Idee ins Theater gegangen wäre, diese Erwartung

19 Heute tendiert man mehr dazu, die Räuber als ‚Trittbrettfahrer' zu bezeichnen (Roßmann 2009).

20 Die Premiere im Pariser Théâtre Sarah Bernhardt fand am 23. Oktober 1957 statt.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

vorgeführt zu bekommen. So ohne Weiteres lässt sich Castorfs Regietheater mit der Dramaturgie Brods nun doch nicht in eins setzen, zumal Brods Ausgangsposition, als Sachwalter und Mehrer von Kafkas Werk und Ruhm, einen solchen Vergleich der Prämisse nach auch nicht zulässt. Dasjenige zu retten bzw. explizit zu machen, „was im Gewirr des Unvollendeten verlorenzugehen drohte" (Brod 1964b: 79), war schließlich das von Brod ausgegebene Ziel. Wenn dieser Anspruch die Messlatte für die Beurteilung seiner Dramatisierung bildet, dann fällt sie nolens volens zu Lasten der Adaption aus und mündet unweigerlich in die Einschätzung, dass ein solches Verfahren dem Prätext in letzter Konsequenz weniger genutzt als vielmehr geschadet habe. Das wäre die Linie, die Maurice Blanchot vertrat, als er Brod eine „irreführende Lesart" unterstellte, „von der aus es künftig schwerer sein wird, zur verborgenen und wie erloschenen Wahrheit des Originals zurückzukehren" (Blanchot 1993: 121), und das wäre die Linie, die, bezogen auf den Kafka-Biographen, auch von Walter Benjamin vertreten worden war, als er Max Brod einen „auffallenden Mange[l] an Takt" vorgeworfen hatte (Benjamin 1980b: 527).

Mit dem „Mangel an Takt" hat es bei Brod, was sein Verhältnis zu Kafka betrifft, allerdings seine eigene Bewandtnis. Denn war es nicht auch „Mangel an Takt", dass er sich über Kafkas Verfügung hinwegsetzte, alles, was an Manuskripten, Briefen und in Zeitschriften Gedrucktes von ihm überliefert sei, zu verbrennen? Die Nachwelt war und ist sich einig in der Auffassung, dass Brod gut daran getan hatte, den letzten Willen seines Freundes zu ignorieren. Aber ein Freundschaftsbeweis und taktvoll war dieses Vorgehen im strengen Sinne sicherlich nicht. Wer daher von „Mangel an Takt" spricht, hat auch in Erwägung zu ziehen, welche Ermöglichung in diesem Fall von ihm ausging. Dass Brod daraus die Lizenz einer aus eigenem Dünken entwickelten editorischen und analytischen Praxis ableitete, steht dabei auf einem anderen Blatt und hat genugsam die Kritik der Kafka-Forschung hervorgerufen. Und es ist gerade auch diese Lizenz, mit der Brod seine *Schloss*-Dramatisierung ‚nach' Franz Kafkas gleichnamigem Roman zu Papier brachte.

Anders als in der editorischen Praxis ist mit dem dramaturgischen ‚nach' die Verpflichtung auf Authentizität und Texttreue jedoch kassiert. Der Verfasser macht ebenso wie diejenigen, die sich in einem Bühnenstück auf seinen Text berufen, damit deutlich, dass es sich, was ohnehin in der Natur einer Prosabearbeitung liegt, um eine Adaption und mithin um eine Interpretation des Prätextes handelt. Wer sich auf den Gedanken des Originals zurückzieht, sollte sich besser erst gar nicht darauf einlassen, der Inszenierung eines Romans beizuwohnen. Er wird nur enttäuscht und muss sich (nicht nur von Theaterpraktikern) obendrein den Vorwurf gefallen lassen, dem Medium, dem seine

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Aufmerksamkeit gilt, nicht mit der gebührenden Anerkennung begegnet zu sein. Denn dass es sich bei einer Dramatisierung und Inszenierung um Medien handelt, die unter Berücksichtigung ihrer Eigenheiten zu erfassen und zu beurteilen sind, ist intermedial ein Allgemeinplatz und steht eigentlich außer Frage. Bei der Bewertung der Brod'schen Romanbearbeitung ist es insofern nicht unerheblich, ob man seine Arbeit von Kafkas Text her denkt, wie Maurice Blanchot, oder ob man sich auf den Vorgang der Umsetzung selbst bezieht, wie das etwa Friedrich Luft mit Blick auf Brods „ausgezeichnet komponiert[e]" Bearbeitung und Szenenfassung getan hat (Luft 1962: 159). Es gab und gibt eben nicht nur Stimmen, die bei Brod eine Exekution des *Schloss*-Romans am Werk sahen, sondern auch solche, die ihm im Feld des Theaters ein ausgesprochenes Talent für Dramaturgie bescheinigten (Bayerdörfer 1987: 152). Sollte die imponierende und bereits angesprochene Phalanx derjenigen Theaterregisseure, denen wir Inszenierungen nach Brods Dramatisierung verdanken, zur Stützung dieses Arguments nicht zureichen, so genügt ein Blick jenseits des Schauspiels, um einen Eindruck von ihrer Wertschätzung und Wirkmächtigkeit zu erhalten. Hierzu gehört nicht nur das 1954 vom Südwestfunk und von Radio Bremen aufgelegte Hörspiel in der Regie von Karlheinz Schilling und die *Schloss*-Verfilmung von Rudolf Noelte aus dem Jahre 1968 (mit Maximilian Schell in der Hauptrolle; Sauermann 2008), sondern auch die beiden *Schloss*-Opern von André Laporte (UA 1986)[21] und Aribert Reimann (UA 1992; Kreutzer 1995). In einem Gespräch äußerte sich Reimann einmal über Brods Dramatisierung, über die in ihr liegenden stofflichen Probleme, die ihn zwar dazu veranlasst hätten, einen nicht geringen Teil des Stücks zu streichen und dafür auf den Romantext zurückzugreifen; gleichzeitig aber räumte er ein, dass er, ohne die Dramatisierung gesehen zu haben, vielleicht nicht „den Mut gehabt" hätte, den „*Schloß*-Stoff zu komponieren. […] Was gut ist an der Dramatisierung, ist die Raffung des Textes. Brods Szeneneinteilung ist sehr gut." (Hiekel 1995: 47)

Also: Brod statt Kafka? Offensichtlich ist es so, dass man diese Frage nicht oder zumindest nicht in dieser Form stellen sollte. Denn sie geht an einigen

21 Laportes Textfassung geht, wie nach ihm bei Reimann auch, sowohl auf den Roman als auch auf Brods Dramatisierung zurück. Vgl. Gross (2004: 22), wobei dieser Beitrag einen kurzen Überblick zur Übernahme der Brod'schen Romanbearbeitung vorlegt, der angesichts des tatsächlichen Ausmaßes ihrer Rezeption doch ein wenig erstaunt: „The only known performances of Brod's dramatization have been productions by lngmar Bergman in Stockholm in 1953, by the Habimah in Tel Aviv in 1976, and most recently in New York City by the Metropolitan Opera in January 2002 adapted from the German by David Fishelson and Aaron Leichter."

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

nicht unmaßgeblichen Realitäten vorbei. Sie geht daran vorbei, dass (1) der Text (ganz simpel gesprochen) ohne seinen Urheber nicht zu denken ist, dass sie (2) die dramaturgische Vermittlung zwischen Text und Bühne unberücksichtigt und dass sie (3) die Transformation auf der Bühne außer Acht lässt. Wenn heutigen Tags *Schloss*-Adaptionen in der Regel auf Brods Dramatisierung verzichten und sich auf das Original beziehen, so scheint die Rezeptionsgeschichte über sie freilich ihr Urteil gesprochen zu haben. Das Stück sei ihm „einfach viel zu konventionell" gewesen (Hiekel 1995: 47), bekannte schon Reimann bezeichnenderweise, und deswegen habe er sich für seine Umarbeitung entschieden. Eine solche Einschätzung fällt freilich nicht vom Himmel, noch verdankt sie sich einer puren Eingebung, sondern sie ergibt sich aus dem Vergleich der Interpretations- und Umsetzungsangebote unter der Voraussetzung ihrer zeitlichen Bedingtheit und Realisationsmöglichkeiten. Zur Geschichte der Kafka- und speziell der *Schloss*-Rezeption gehört aber auch, dass Brod sie nicht nur als Biograph und Editor, sondern auch in produktionsästhetischer Hinsicht beeinflusst hat. Zu welchem Urteil man auch immer über die inzwischen reiche Bühnengeschichte von Kafkas Werk kommen mag: Ohne die differenzierte Auseinandersetzung mit Brods Dramaturgie, mit ihrer Motivation, Ausrichtung und Rezeption sowie mit ihren Wirkungseffekten, wäre sie nur unzureichend erzählt.

Literatur

Barthes, Roland (1954): Théâtre capital. – In: *France-Observateur* v. 08.07.1954.

Bayerdörfer, Hans-Peter (1987): „Der bücherfreudige Hirtenknabe" – Max Brod und das Theater. – In: Pazi, Margarita (Hg.), *Max Brod 1884–1984. Untersuchungen zu Max Brods literarischen und philosophischen Schriften*. New York u.a.: Peter Lang, 151–175.

Bayerdörfer, Hans-Peter (2008): Zurück zu ‚grossen Texten'. Dramaturgie im heutigen Erzähltheater. – In: Pelka, Artur/Tigges, Stefan (Hgg.), *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript, 159–182.

Benjamin, Walter (1980a): Franz Kafka. Zur zehnten Widerkehr seines Todestages. – In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 409–438.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Benjamin, Walter (1980b): Max Brod, Franz Kafka. Eine Biographie. (Erinnerungen und Dokumente.) – In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. III. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 526–529.

Blanchot, Maurice (1993): Kafka und Brod (1954). – In: Ders., *Von Kafka zu Kafka*. Aus dem Franz. übers. v. Elsbeth Dangel. Frankfurt/M.: Fischer, 117–128.

Brod, Max (1953): Zur Dramatisierung von Kafkas ‚Schloß'. – In: *[Programmheft] Schloßpark-Theater* 1952/53, H. 23, o.S.

Brod, Max (1956): Medea in Tel Aviv. – In: *Die Zeit* (26.01.1956) <https://www.zeit.de/1956/04/medea-in-tel-aviv>[07.04.2020].

Brod, Max (1960): *Streitbares Leben. Autobiographie*. München: Kindler.

Brod, Max (1964a): *Das Schloss. Nach Franz Kafkas gleichnamigem Roman*. Frankfurt/M.: Fischer.

Brod, Max (1964b): Nachwort. Zur Dramatisierung von Kafkas ‚Schloß'. – In: Ders., *Das Schloss. Nach Franz Kafkas gleichnamigem Roman*. Frankfurt/M.: Fischer, 77–79.

Brod, Max (1968): Nachwort zur ersten Ausgabe (1926). – In: Kafka, Franz, *Das Schloß. Roman*. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer, 347–354.

Colin, Nicole (2011): *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*. Bielefeld: transcript.

Colin, Nicole (2013): Berliner Ensemble (BE). – In: Dies./Defrance, Corine/Pfeil, Ulrich/Umlauf, Joachim (Hgg.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*. Tübingen: Narr, 124f.

Drews, Wolfgang (1957): Brod statt Kafka. ‚Amerika' in Zürich uraufgeführt. – In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (04.03.1957).

Gross, Ruth V. (2004): Finding the Right Key to Kafka's *Castle*. André Laporte's Opera *Das Schloss*. – In: *Journal of the Kafka Society of America* 25/1-2, 17–22.

Hemmerle, Rudolf (1958): *Franz Kafka. Eine Bibliographie*. München: Lerche.

Hiekel, Jörn Peter (1995): Porträt. Aribert Reimann: „Musik sagt auch das Unsagbare". – In: *Takt. Magazin der Staatsoper München*, 6 (Juni 1995), 44–55.

Höhne, Steffen/Ludewig, Anna-Dorothea/Schoeps, Julius H. (Hgg.) (2016): *Max Brod (1884–1968). Die Erfindung des Prager Kreises*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

Hühnerfeld, Paul (1953): Die wohlmeinenden Räuber. – In: *Die Zeit* (11.06.1953) <https://www.zeit.de/1953/24/die-wohlmeinenden-raeuber> [07.04.2020].

Järv, Harry (1961): *Die Kafka-Literatur. Eine Bibliographie*. Malmö, Lund: Bo Cavefors.

Kafka, Franz (2015): *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt/M: Fischer.

Kilcher, Andreas B. (2008): *Franz Kafka. Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Kralicek, Wolfgang (2009): Muss man alles gleich dramatisieren? Warum kommen in letzter Zeit so viele Romane auf die Bühne? Fünf Thesen zu einem Trend. – In: *morgen* 3, 32–35.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Kreutzer, Hans-Joachim (1995): Der Tod des Fremden. Von Kafkas Romanfragment ‚Das Schloß' zu Aribert Reimanns Oper. – In: *Programmheft zur Neuinszenierung ‚Das Schloß' von Aribert Reiman am 27. Juli 1995 im Nationaltheater München*. München, 18–27.

Lipinski, Birte (2014): *Romane auf der Bühne: Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater*. Tübingen: Narr.

Luft, Friedrich (^{2}1962): Kafka/Brod „Das Schloß", Schloßpark-Theater. – In: Ders., *Berliner Theater 1945–1961. Sechzehn kritische Jahre*. Velber bei Hannover: Erhard Friedrich Verlag, 159–161.

Mayer, Hans (1996): Max Brod und Franz Kafka. – In: Ders., *Der Widerruf. Über Deutsche und Juden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 357–371.

Müller, Hartmut (1985): *Franz Kafka. Leben – Werk – Wirkung*. Düsseldorf: Econ.

Rokem, Freddie (1987): Max Brod as ‚Dramaturg' of Habimah. – In: Pazi, Margarita (Hg.), *Max Brod 1884–1984. Untersuchungen zu Max Brods literarischen und philosophischen Schriften*. New York u.a.: Lang, 177–191.

Roßmann, Andreas (2009): Trittbrettfahrt. Schon wieder ein Roman auf der Bühne. – In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 47 (22.11.2009).

Rühle, Günter (2014): *Theater in Deutschland 1945–1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M.: Fischer.

Sauermann, Eberhard (2008): Kafkas Roman *Das Schloß* in den Verfilmungen von Noelte/Schell und Hanneke. – In: Neuhaus, Stefan (Hg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 215–238.

Steene, Brigitte (2005): *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Völker, Klaus (2016): Max Brod und das Theater. – In: Höhne, Steffen/Ludewig, Anna-Dorothea/Schoeps, Julius H. (Hgg.), *Max Brod (1884–1968). Die Erfindung des Prager Kreises*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 85–101.

Wenkel, Christian (2014): *Auf der Suche nach einem ‚anderen Deutschland'. Das Verhältnis Frankreichs zur DDR im Spannungsfeld von Perzeption und Diplomatie*. München: de Gruyter Oldenbourg.

Wunderlich, Heinke (1979): Dramatisierungen und Verfilmungen. – In: Binder, Hartmut (Hg.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Bd. 2. Stuttgart: Kröner, 825–841.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Marie-Odile Thirouin

Franz Kafkas *Eine Kreuzung* oder die literarische Erfindung einer jüdischen Identität als moderner Marranismus

Diesem Beitrag liegt eine Monografie von Philippe Zard aus dem Jahre 2017 zugrunde: Sie trägt den Titel *Von Shylock bis Cinoc. Essai sur les judaïsmes apocryphes* (Zard 2017) und handelt von der Darstellung von Juden und Judentum in literarischen Texten von Shakespeares *Kaufmann von Venedig* bis Georges Perecs *Das Leben Gebrauchsanweisung* (Perec 1978). Im dritten Teil fokussiert sich Zard auf ein Phänomen, das er als Paradigma der Moderne in Europa definiert, nämlich die Einschreibung jüdischer Spurenelemente in Texten von Schriftstellern, die gar keinen oder nur noch einen eingeschränkten Zugang zu ihrem jüdischen Erbe haben. Diese Schriftsteller, deren jüdische Identität weder nach innen noch nach außen feststeht (damit sind vor allem Franz Kafka, Walter Benjamin, Joseph Roth, Georges Perec und Patrick Modiano gemeint), bezeichnet Zard als Exulanten aus dem Judentum, denn das Judentum sei für sie ohne ihr Zutun in eine unerreichbare Ferne gerückt, und zwar aus dreierlei Gründen – wegen Selbsterschöpfung der Tradition oder aufgrund der Assimilation der Eltern oder Großeltern an die Mehrheitsgesellschaft und -kultur oder im Anschluss an die Verfolgungen, denen die Juden Europas im auslaufenden 19. und im 20. Jahrhundert ausgesetzt waren, so dass die Bande mit der jüdischen Lebenswelt zerrissen wurden (Zard 2017:12). Autoren, die diese zum Teil gewaltigen Entfremdungsprozesse über sich ergehen lassen mussten, fänden in der Literatur – so Zard – einen Ort, wo das Gefühl der unüberbrückbaren Distanz zum jüdischen Erbe zum Ausdruck kommen könne, aber auch einen Ort, wo das verlorene jüdische Erbe eventuell in allerlei ‚apokryphen', d. i. der jüdischen Tradition fremden, weil höchst subjektiven Formen, Wandlungen, Mutationen neu entstehen könne (Zard 2017:12f.).

Philippe Zard bezeichnet die Formen, die abweichende jüdische Identitäten in der Literatur des 20. Jahrhunderts annehmen, mit dem Sammelbegriff Neu-Marranismus (*néo-marranisme*).[1] Er wisse zwar, wie abgenutzt die Meta-

1 Vom Begriff „Neu-Marranismus" macht schon der französische Philosoph jüdischer Abstammung Edgar Morin in einem viel breiteren Sinn Gebrauch (Zard 2017: 13).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

pher des Marranischen sei, die von der Kritik oft als „*concept à tout faire*“, als ein allzu allgemeiner und verwaschener Begriff betrachtet wird (Méchoulan 1978: 83–88). Aber eigentlich eigne sich die Metapher besonders gut für die geschilderte Situation. Historisch bezieht sich nämlich der Begriff ‚Marranismus‘ wie bekannt auf das „Phänomen des iberischen spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen jüdischen Konvertitentums“, so Dan Diner (2007: 64).[2] Dabei umfasst dieser Begriff ein breites Spektrum an menschlichen Situationen, von dem ehrlichen und sogar eifrigen katholischen Engagement der Konvertiten bis hin zum Doppelleben der Kryptojuden (Yovel 2009: 145–183),[3] aber meistens unterstellt das Wort „eine nur zum Schein vollzogene Konversion und ein [geheimes] fortgesetztes Praktizieren des angestammten Glaubens“ (Zepp 2010: 29). Im Gegensatz zum historischen Marranismus gehe es mit dem literarischen Neu-Marranismus jedoch nicht darum, ein gefährliches Geheimnis für sich zu behalten, sondern um die Möglichkeit für Schriftsteller jüdischer Abstammung, ihre jüdische Identität zu prüfen und an die verlorengegangene, also neu zu belebende, gegebenenfalls neu zu erfindende jüdische Tradition wieder anzuknüpfen – oder damit zu brechen: Das Spektrum an Situationen sei in dem Fall genau so breit wie sbeim historischen Marranismus, so stellt Zard fest. Gemeinsam haben allerdings Marranismus und Neu-Marranismus eines: Die Erfahrung einer fragmentarischen, widersprüchlichen, unvollständigen jüdischen Identität, bei der das entfremdende Element – das verschwommene Jüdische – ‚von innen‘ komme, nicht etwa ‚von aussen‘ drohe (Zard 2017: 146). Deshalb könne das Marranische auch als Modell für das Judentum der Moderne verwendet werden, einer Zeit, da das Jüdische aus welchem Grund auch immer bis zur Unkenntlichkeit verdrängt werden sollte oder musste.[4] Für Philippe Zard bezeichnet also der Begriff

2 Zur Etymologie des „Marranen“ s. Zepp (2010: 29): Der Begriff sei „in verschiedener Weise aus unterschiedlichen Sprachen hergeleitet“ worden, vom aramäisch-hebräischen *mar anus* („Erzwungener Konvertit“) oder von einem spanischen Schimpfwort („Schwein“) oder auch von einer Vermengung des arabischen *barrān, barrāni* („Fremder“) mit dem lateinischen *verres* („Wilder Eber“). Zur Wandlung des „Marranen als ‚Typus jüdischer Existenz‘“ s. Ludewig/Lund/Ferruta 2011: 9: „Historisch mit der Zwangstaufe im Spanien des 14. und 15. Jahrhunderts verbunden, hat sich die Bezeichnung Marrane in der Moderne zu einem Identitätsbegriff entwickelt, der im Spannungsfeld zwischen Verfolgung und (Selbst-)Verpflichtung, zwischen Exklusion und Exklusivität anzusiedeln ist.“

3 Yirmiyahu Yovel unterscheidet hauptsächlich zwischen Kryptojuden, assimilierten Konvertiten und Skeptikern, die sich weder zum Judentum noch zum Christentum bekennen (Yovel 2011: 116–119; Zard 2017: 176).

4 Zum Transfer der historischen marranen Erfahrung in die deutsch-jüdische Moderne, wo Juden das Judentum ablegen mussten, um Teil der deutschen Kultur zu werden, s.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Neu-Marranismus diese spezifische moderne Akkulturation des Judentums, bei der das verdrängte Jüdische, ob entstellt, sublimiert oder verworfen, gewollt oder ungewollt präsent bleibe, wenigstens Fragmente davon.[5]

Dabei spiele die Literatur die Rolle der Szene, wo sich dieser ‚Hader' mit sich selbst, i. e. mit dem jüdischen Erbe in sich, bestens austragen lasse.[6] Philippe Zard geht nämlich von der Annahme aus, jüdische Literatur fange dort an, wo das jüdische Gebet verstumme: Jude sein bedeute in der Zeit der Assimilation nicht mehr, jüdische Gebete zu verrichten, sondern die Geschichte derer erzählen zu können, die diese Gebete konnten (Zard 2017: 395f.). Von Martin Buber über Franz Kafka bis Georges Perec bleibe etwas von dieser versunkenen jüdischen Lebenswelt erhalten: So habe Franz Kafka noch Martin Bubers chassidische Geschichten gelesen, die vom Baal Schem Tov erzählen, der noch Gott anbeten konnte (Robertson 1988: 192–202); dafür wisse Georges Perec höchstens, dass seine Mutter in Auschwitz ermordet wurde, weil ihre und seine Vorfahren die Geschichten kannten, die vom Baal Schem Tov erzählen: Vom Baal Schem Tov selbst weiß Perec nichts mehr, dafür weiß er von Kafka (Zard 2017: 396f.). Kann man unter diesen Umständen noch von Perec als einem jüdischen Autor sprechen, fragt Zard? Was ist ein jüdischer Autor überhaupt? Die Antwort lautet: Nicht etwa ein Autor jüdischer Abstammung oder einer, der über jüdische Themen schreibe, sondern „un sujet juif qui écrit" – ein jüdisches Ich, das schreibt. Denn Literatur sei ein Subjektivierungsprozess: Sie trage im Abstand von sozialen und politischen Kollektiven zur Selbstprüfung und Selbstbehauptung eines

den Vortrag von Andreas B. Kilcher am 28. Februar 2013 im Jüdischen Museum Hohenems: „Marranismus. Imaginationen eines verborgenen Judentums" (<https://www.youtube.com/watch?v=RAkoy8vvsHw> [10.3.2020]). Tatsächlich wurden die Marranen in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts – sowohl im Drama als auch im (historischen) Roman – zum beliebten Thema. Aber wie Andreas B. Kilcher das am Beispiel von Heines *Almansor* und Kafkas Tiergeschichten nachweist, entsteht dabei auch eine für diese deutsch-jüdische Moderne typische „marranische Schreibweise", eine „doppelte Sprechweise" bei Autoren, die das Thema Judentum nicht direkt ansprechen können oder wollen.

5 Anders als Zard und dessen Auffassung vom Judentum als unbequemem Erbe spricht Joachim Prinz vom modernen Marranismus als Beleg für „Jewish tenacity" und von den Marranen als „some residue of ‚Jewishness' which may, perhaps, be enough to preserve for the Jewish spirit the glorious reputation of invincibility" (Prinz 1973: 196).

6 Philippe Zard erinnert mit Recht daran, dass vom jüdischen Standpunkt aus Literatur nicht an sich legitim ist, denn Literatur bedeute Distanznahme vom Buch der Bücher, Entfernung vom Ursprung (Zard 2017: 401).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Ich bei (Zard 2017: 397f.).[7] Ein jeder Autor schaffe den ihm eigenen Idiolekt aus all dem, was er ist oder zu sein meint, wobei das Jüdische eine entscheidende oder kaum eine Rolle spielen könne. Zwischen Autoren, die zu ihrem Judentum stehen, und Autoren, denen die jüdische Abstammung wenig oder nichts bedeutet, sei schließlich der Unterschied nur ein Unterschied im Grad, nicht im Wesen, solange Schriften da sind, die das – wenn auch mittelbar, auf Umwegen, nebulös – reflektieren (Zard 2017: 402).[8] Zard hat allerdings nicht vor, Autoren gegen ihren Willen als jüdische Autoren abzustempeln oder bei ihnen vermeintliche, essentialisierte jüdische Eigenschaften aufzudecken, sondern er fokussiert sich auf abwandelnde, heterodoxe, hybride Ausdrucksformen des Jüdischen, wenn dieses sich nicht mehr von selbst versteht, i. e. kaum noch mit der tradierten jüdischen Religion, Kultur und Lebenswelt zu tun hat.

Dan Diner hat im Werk von Hannah Arendt „verschlüsselte und verborgene jüdische Spurenelemente" ausfindig gemacht, die er eben auch als „marranische Einschreibungen" bezeichnet. „Solche Elemente", so schreibt er, „können unterschiedlicher Form und Gestalt sein." Sie nähmen die Form von „diskursiven Emblemen und Figürlichkeiten", von „erzählerischen Strategien" oder noch von biographischen Motiven an (Diner 2007: 64). In leichter Abwandlung davon spricht Zard – etwa bei Joseph Roth oder Franz Kafka –

7 S. Zepp (2010: 181f.): Der Begriff des Marranischen steht „für eine literaturwissenschaftliche Perspektive, die nicht die Eindeutigkeit kultureller Herkunft und Zugehörigkeit als Fixpunkt propagiert, sondern umgekehrt die Literatur gerade als einen möglichen Ort begreift, der den Einzelnen vor den Zumutungen und Festschreibungen des Kollektivs bewahrt und dadurch auf Distanz geht, dass er ihnen Freiheit und Individualität entgegensetzt." Philippe Zard verweist auf Jacques Derrida, der in ähnlicher Weise behauptet, sein Geheimnis hüte den Marranen noch mehr, als dieser sein Geheimnis hüte (Zard 2017: 209). S. Derrida (1996: 146): „Si l'on appelle marrane, par figure, quiconque reste fidèle à un secret qu'il n'a pas choisi, là même où il habite chez l'habitant ou chez l'occupant, chez le premier ou chez le second arrivant, là même où il séjourne sans dire non, mais sans s'identifier à l'appartenance, eh bien, dans la nuit sans contraire où le tient l'absence radicale de tout témoin historique, dans la culture dominante qui par définition dispose du calendrier, ce secret garde le marrane avant même que celui-ci ne le garde."

8 S. Zard (2017: 397, 407, 412): „La tentation est grande, évidemment, de repérer partout des traces et des héritages. […] Ce que l'expérience européenne de l'assimilation a rendu possible, c'est aussi la faculté, pour un individu, de s'arracher à la chaîne de ses origines : ce serait un impérialisme à l'envers que d'annexer à l'histoire juive des auteurs et des artistes qui ne se reconnaissent que dans l'histoire européenne. […] notre approche de prédilection est existentialiste, et non essentialiste. Elle présuppose que l'écrivain n'est juif que s'il le veut, quand il le décide. Il n'y a pas d'œuvre juive par la grâce de la naissance de son auteur, mais toujours en rapport avec une intentionnalité."

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

nicht von ‚Verschlüsselung', sondern von ‚Verschiebungen', die jüdische Spurenelemente im Text erleben: Solche spielerische Transposition sei dadurch bedingt, dass die jüdischen Elemente sich nicht direkt ausdrücken und sich damit ins Unendliche abwandeln ließen (Zard 2017: 416). Unter diesen Umständen sei es nicht einmal notwendig, so Philippe Zard, sie zu identifizieren, um einen Text zu interpretieren, der sich keinesfalls auf seinen jüdischen Bestandteil als darin verschlüsselte Chiffre reduziere. Dafür bereichere natürlich die Wahrnehmung jüdischer Spurenelemente das Verständnis, das man von einem Text haben kann (Zard 2017: 414). Denn diese Spurenelemente

> erscheinen wie Gedächtnisschichten, die, zwar verschüttet, dennoch die darüber liegenden Ebenen fundieren und durch sie hindurchscheinen. Dies bietet nicht nur Erkenntnisgewinn i[m] Hinblick auf die vielfältigen Verschränkungen von Zugehörigkeiten […], es macht auch im Hinblick auf die bisherige Forschung zu diesen Texten die Zeit- und Kontextgebundenheit einer Vergegenwärtigung der [eigenen] Vergangenheit deutlich. (Zepp 2010: 183)

Das weist Zard anhand eines Beispiels aus Kafkas Schriften nach, denn Kafkas widerspruchsvolles, nie eindeutiges Verhältnis zum eigenen Judentum betrachtet er als typisch für die sogenannten ‚Neu-Marranen' unter den Schriftstellern der Moderne. „Was habe ich mit Juden gemeinsam?" fragt nämlich Kafka in dem viel zitierten Tagebucheintrag vom Januar 1914. „Ich habe kaum etwas mit mir gemeinsam und sollte mich ganz still, zufrieden daß ich atmen kann in einen Winkel stellen." (KKAT 622) Mit dem „zähen Judentum" in sich, wie es immerhin später im Tagebuch heißt (KKAT 727), befasst sich Kafka eigentlich ab 1911 zunehmend unter dem Eindruck persönlicher Erfahrungen und Begegnungen, auch überpersönlicher Umstände: Das belegen sein waches Interesse am Jiddischen, später auch am Zionismus, das partielle, dafür eifrige Lernen des Hebräischen, Lektüren zur jüdischen Geschichte, Literatur und Religion … (Nekula 2003: 19–44).[9] Die planlose Annäherung an den nicht selbstverständlichen Teil seiner Identität wird in den persönlichen Schriften und von Zeitzeugen dokumentiert, jedoch auch im Werk indirekt thematisiert, wie Zard am Fragment gebliebenen Text *Eine Kreuzung*

9 Zum komplexen Sachverhalt, den im Fall Kafka sozialgeschichtliche Umstände, literarische Berufung und Werk bilden, s. Robertson (1988). Zur Geschichte von Kafkas Position zum Judentum (und Christentum) s. Wimmer (2012). Zu Kafkas „jüdischer Entwicklung" ab 1911 s. Cohen (1991), und zur Wiederentdeckung seines von der Kritik lange übersehenen Judentums s. Suchoff (2012: 13-61).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

(KKAN I: 372-374) von Ende März oder Anfang April 1917 mit Recht zu erkennen glaubt.[10]

Die ersten Zeilen davon lauten: „Ich habe ein eigentümliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm. Es ist ein Erbstück aus meines Vaters Besitz, entwickelt hat es sich aber doch erst in meiner Zeit, früher was es viel mehr Lamm als Kätzchen, jetzt aber hat es von beiden wohl gleichviel" (KKAN I: 372). Diesem Text liegt eigentlich ein Kinderlied zugrunde, *Chad Gadja*, das Kinder traditionsgemäß am Seder-Abend, dem Auftakt zur Pessach-Woche, vortragen. Das Pessach-Fest, der Grundstein zur jüdischen Identität, erinnert an die Befreiung des jüdischen Volkes aus ägyptischer Sklaverei. Am Seder-Abend trifft sich die ganze Familie zu einem feierlichen Essen, das nach einer genau vorgezeichneten Ordnung (*seder*[11]) verläuft: So erhält jedes Familienmitglied ein Haggadahbuch, aus dem in der vorgeschriebenen Ordnung gemeinsam gelesen und gesungen wird. Das Lied *Chad Gadja* bildet den traditionellen Abschluss der Haggada. Es liege schon in einer Prager Ausgabe derselben aus dem Jahre 1590 vor (Zard 2017: 575). Sicher kannte Kafka die Version aus *Des Knaben Wunderhorn*, die auf „Johann Christof Wagenseils Übersetzung eines hebräischen Textes aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts" zurückgehen soll (Arnim/Brentano 1987: 433): „Ein Zicklein, ein Zicklein / Das hat gekauft das Väterlein […]" (Arnim/Brentano 1987: 267–269).[12] Eigentlich geht *Chad Gadja* eher auf ein hauptsächlich aramäisches Original zurück, von dem Übertragungen in Hebräisch und in einer Reihe von Diaspora-Sprachen bestehen.[13] Im Gegensatz zur *Wunderhorn*-Fassung geht es bei vielen deut-

10 Das zu Lebzeiten Kafkas unveröffentlicht gebliebene Fragment stammt aus dem in Oxford aufbewahrten Oktavheft D (KBodAIII,4) (KKAN I App.: 87–89). Es erschien posthum im Sammelband *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, das Max Brod und Hans Joachim Schoeps 1931 im Kiepenheuer Verlag herausgaben (Kafka 1931: 54–56). Dort weist der Text zahlreiche editorische Eingriffe auf, nicht zuletzt inhaltliche, da einige Varianten in den Text übernommen wurden, dafür andere nicht.

11 Zu dieser Ordnung s. z.B.: <https://www.talmud.de/tlmd/?s=haggadah&submit=Suche> [10.3.2020].

12 Der Text steht im Kinderlieder-Anhang zum *Wunderhorn* aus dem Jahre 1808 unter dem Titel: „Für die Jüngelcher von unsern Leut" (Arnim/Brentano 1987: 267).

13 S. eine abgewandelte Fassung auf Französisch, „Biquette" [Zieglein], bei der der Band zum jüdischen Original und Hintergrund ganz verlorengegangen oder der jüdische Stoff gleichsam umgedreht worden ist, da nicht Gott am Ende der Kette steht, sondern der Teufel (Weckerlin 1870: 38–40). Der Herausgeber aus dem 19. Jahrhundert weiß nichts davon (Weckerlin 1870: 40): „On retrouve cette chanson non seulement dans presque toutes les provinces, y compris cette pauvre Alsace, mais dans presque tous les pays de l'Europe; sa coupe est ce qu'on appelle vulgairement une *scie*. […] Nous ne dirons rien du fond [qui doit être fort ancien], mais les paroles sont du XIX^{e} siècle, ou à peine du XVIII^{e} ; comme l'air

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

schen Nachdichtungen um „ein kleines Lamm" oder „ein Lämmchen", nicht um ein „Zicklein" wie bei Brentano, noch um ein „Böcklein" wie bei Heine (Heine 1994: 129).[14] Dieser Umstand spricht dafür, dass Kafkas Erinnerung mit dem Seder-Abend im Familienkreis am 24. März 1917 verbunden sein könnte, bei dem das Lied auf Deutsch vorgesungen wurde. *Chad Gadja* handelt von einem Lamm, das von „meinem Vater" für zwei Münzen gekauft wird; das Lamm wird von der Katze gefressen, die vom Hund gebissen, der vom Stock geschlagen, der vom Feuer verbrannt, das vom Wasser gelöscht, das vom Ochsen getrunken, der vom Metzger geschächtet, der vom Todesengel geholt, der von Gott selbst mitgenommen, also besiegt wird. Der Sinn des Liedes, das zur Gattung des Zählreims[15] gehört, ist umstritten: Es soll entweder „die Schicksale des jüdischen Volkes [schildern], das die Reihe seiner Unterdrücker hindurch kosten muß[,] bis es der Herr erlöset" (Arnim/

est un lambeau d'air de chasse, nous lui avons conservé son caractère." [Kursivierung im Original]

14 Das Lamm als Mahlbestandteil erinnert an das Schlachten eines Lammes am Abend des Auszugs aus Ägypten, dessen Blut das jüdische Volk vor Gottes Zorn bewahrt: „Redet zu der ganzen Gemeinde Jisraels also: Am zehnten dieses Monats nehme sich ein jeglicher von ihnen ein Lamm für ein Stammhaus, ein Lamm für ein Haus. […] Ein Lamm ohne Fehler, männlich, einjährig sollt ihr haben; von den Schafen oder von den Ziegen dürft ihr nehmen. Und es bleibe euch in Verwahrung bis zum vierzehnten Tage dieses Monats, und die ganze versammelte Gemeinde Jisrael schlachte es gegen Abend. Und sie sollen nehmen von dem Blute und tun an die beiden Pfosten und an die Oberschwelle, an den Häusern, in welchen sie es essen[. Und sie] sollen das Fleisch essen in dieser Nacht, gebraten am Feuer, mit ungesäuertem Brote; und bittere Kräuter sollen sie dazu essen. […] Und so sollt ihr es essen: Eure Lenden gegürtet, eure Schuhe an euren Füßen, und euren Stab in eurer Hand, dass ihr es esset in Eile; Pessach ist es für HaSchem. Und ich werde ziehen durch das Land Mizrajim in dieser Nacht, und schlagen alle Erstgeburt im Land Mizrajim von Mensch bis Vieh, und an allen Göttern Mizrajims werde ich Strafgerichte üben, Ich, HaSchem. Und das Blut sei euch zum Zeichen an den Häusern, in welchem ihr seid, und ich werde das Blut sehen, und werde an euch vorbeischreiten, und es wird euch keine verderbliche Plage treffen, wenn ich im Land Mizrajim schlage. Und dieser Tag sei euch zum Andenken, und ihr sollt ihn feiern als Fest für HaSchem; bei euren Nachkommen sollt ihr als ewige Satzung ihn feiern. […] Und es soll geschehen, wenn eure Söhne zu euch sprechen: Was soll euch dieser Dienst? So sprecht: Ein Pessach-Opfer ist es für HaSchem, der vorbeischritt an den Häusern der Kinder Jisrael in Mizrajim, als er die Mizrajim schlug und unsere Häuser verschonte." (<https://www.talmud.de/tlmd/die-torah-eine-deutsche-uebersetzung/die-torah-bo/#Kapitel_12> [13.3.2020]).

15 S. Erk/Böhme (1894: 530): „Erzählende Lieder, darin jede folgende Strophe das Vorhergesagte rückwärts wiederholt und am Schlusse das Ganze in umgekehrter Folge aufgezählt wird, heißen Zählgeschichten; sie dienten zum Zeitvertreib und zur Gedächtnisübung. Die älteste ist die von den zwölf heiligen Zahlen."

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Brentano 1987: 433); oder die kettenartige Struktur, die als Gedächtnisübung für Kinder dient, soll den Prozess nachahmen, nach dem die Erinnerung an den Auszug aus Ägypten an die nächste Generation vermittelt wird (Zard 2017: 570f.).

In der Tat handelt Kafkas Fragment von Vermittlung und Überlieferung. Das wird vom Titelentwurf *Ein Erbstück* bestätigt (KKAN I App.: 310), der schließlich gestrichen wurde, weil er zu explizit war (das Wort „Erbstück" taucht zweimal im Text auf, in der ersten und in der letzten Zeile) oder auch weil Kafka eher das Hybride am Geerbten hervorheben wollte, indem er dieses Erbstück von vornherein als „Kreuzung" definiert. Auch die um die gleiche Zeit entstandene Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* (KKAD 282–284), die mit unserem Text die Vatergestalt gemeinsam hat, inszeniert ein eigenartiges Mischwesen: Es gleicht einer „flachen sternartigen Zwirnspule" und trägt den eigentümlichen Namen Odradek, der – weder deutsch noch slawisch – „aus keiner Sprache", also „aus dem Nichts stammen soll" (Nekula 2003: 15–17). Wie Odradek macht das „eigentümliche Tier, halb Kätzchen, halb Lamm" aus unserem Text (KKAN I: 372) Störungen und Ungereimtheiten im Prozess der Identitätsbildung und Traditionsübermittlung sichtbar: Was verbindet einen assimilierten Westjuden noch mit dem Pessach-Ritual? Was wird dabei vererbt? Was bleibt vom jüdischen Erbe übrig bis auf unverständliche Fragmente, die zusammengeschlossen keinen Sinn ergeben?

Tatsächlich treten in Kafkas Text Kinder auf, die „die sonderbarsten Fragen" stellen, wie am Seder-Abend das jüngste Kind traditionsgemäß vier Fragen stellt, beginnend mit den Worten „*Ma nishtana* …" („Warum unterscheidet sich diese Nacht von allen anderen Nächten?"); darauf antwortet der Familienvater, indem er von der Errettung des jüdischen Volks durch Gott erzählt: „Einst waren wir Sklaven …" Bei Kafka bekommen die Fragen der Kinder aber keine Antwort: „[K]ein Mensch [kann] sie beantworten" – „ich gebe mir auch keine Mühe", setzt der Ich-Erzähler fort, „sondern begnüge mich ohne weitere Erklärungen damit, das zu zeigen, was ich habe." (KKAN I: 373) Das Erbe ist also zum unlösbaren Rätsel geworden, ohne Ursache, ohne Zweck. Selbst die Konfrontation mit äußerlich verwandten Tieren, also Katzen und Lämmern, ergibt keine „Erkennungsscenen": Es bleibt bei einer „gegenseitigen" Wahrnehmung „als göttliche Tatsache", was so viel bedeutet wie undeutbarer Rest von Gottes Werk. Dabei habe das Mischtier „auf der Erde zwar unzählige Verschwägerte, aber vielleicht keinen nahen Blutsverwandten" (KKAN I: 373f.): Der Zusammenhalt nach innen hat so wenig Bestand wie der nach außen. Mit seinem vereinsamten Erbstück, mit dem er so wenig anzufangen weiß wie der Müllersohn aus dem *Gestiefelten Kater* der

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Brüder Grimm[16], fühlt sich der Ich-Erzähler jedoch seltsam verbunden, weil es „Schutz" braucht und sowieso „gar nicht von [ihm] zu trennen ist": Es ist ihm genauso fremd wie „heilig". So „eigentümlich" es auch sei, es ist übrigens ganz harmlos und hat „noch niemals eine Mordgelegenheit ausgenutzt" (KKAN I: 373f.).

Es wäre wahrscheinlich überspitzt, in diesem Satz eine leicht ironische Anspielung auf Ritualmordbeschuldigungen gegen Juden erkennen zu wollen. Wie eben gezeigt, lassen sich jedoch viele Details im Text mit dem Thema Judentum als entfremdetem Erbe über den unkonventionellen Einsatz vom *Chad Gadja*-Lied in Beziehung setzen. Philippe Zard identifiziert hier drei Verfahren, mit denen das Erlebnis vom jüdischen Traditionsverlust in eine Originalschöpfung umgesetzt wird (Zard 2017: 572f.):

- Erstens durchwebe Kafka den Text mit kaum erkennbaren Zitaten aus dem Lied und dem damit verbundenen Ritual; somit lade er den Leser zu einer Art Versteckspiel ein, wie beim Seder Kinder ein Stück Matze verstecken und wieder auffinden sollen, damit es als letzte Speise vor dem Segensspruch gegessen wird.
- Zweitens isoliere Kafka vier von zehn Figuren aus dem Lied: Lamm, Katze, Hund und Fleischer; die ursprüngliche Reihenfolge geht verloren, so dass der dargestellte Erlösungsprozess ausbleiben muss: Nicht

16 *Der gestiefelte Kater* erscheint in der ersten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1812). Dass sich dieser Text in Kafkas Erinnerung mit *Chad Gadja* vermengt, beweist meines Erachtens das in den *Nachgelassenen Schriften und Fragmenten* nachstehende Fragment, das sich von der jüdischen Quelle entfernt und eine eindeutigere Variation zu Grimms *Gestiefeltem Kater* bildet, jedoch nach zwei Zeilen missglückt: „Ein kleiner Junge hatte als einziges Erbstück nach seinem Vater eine Katze und ist durch sie Bürgermeister von London geworden. Was werde ich durch mein Tier werden, mein Erbstück? Wo dehnt sich die riesige Stadt?" (KKAN I: 374) Als wahrscheinliche Quelle für dieses Fragment führt Ulrich Stadler (2010: 51f.) neben Ludwig Tiecks Bearbeitung des Perraultschen Stoffs auch eine englische Märchensammlung auf, die für weitere Texte Kafkas (*Die Sorge des Hausvaters* und *Kleine Fabel*) wichtig gewesen sei: „Joseph Jacobs (1854–1916), ein Volkskundler und Historiker des Judentums, veröffentlichte 1894 in seinen *English Fairy Tales* eine Erzählung mit dem Titel *Dick Whittington and His Cat*, die von einem angeblich wirklich existierenden armen jungen Mann gleichen Namens handelt, der mithilfe seiner Katze um 1400 zum Bürgermeister von London geworden sein soll. Diese 1911 in deutscher Sprache erschienene Erzählung muss Kafka gekannt haben. Er hat nur *ex negativo* auf den glückhaften Ausgang des Märchens von Jacobs Bezug genommen. Das sprechende Ich klagt über eine manifeste Ungerechtigkeit und fordert eine ihm angeblich vorenthaltene Belohnung ein mit der Frage, wo sich denn die *ihm* zustehende ‚riesige Stadt' ausdehne."

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Gott steht am Ende der Kette, sondern „das Messer des Fleischers", das ironisch die Rolle der übrigens verweigerten „Erlösung" übernimmt.[17]

- Drittens verwandle Kafka das im Lied herrschende Kettenprinzip ins Überschichtungsprinzip: Damit setze sich der kumulative Kausalzusammenhang in Hybridität um; es entstehe ein unentwirrbares Knäuel von Bedeutungen, die sich im Zusammenhang miteinander entfalten bis zur kompletten Verselbstständigung.

Das ist es, was an dem von Philippe Zard entwickelten Begriff ‚Neu-Marranismus' überzeugt: Er erlaubt, Kafkas Verhältnis zum Judentum nicht nur negativ als Konflikt, Verlust oder Mangel zu definieren, sondern als Ausgangspunkt für einen schöpferischen, einzigartigen Prozess, bei dem das Jüdische Wandlungen erfährt und sich mit anderen Elementen vermengt.[18] *Eine Kreuzung* ist keine Allegorie des jüdischen Identitätsverlusts, denn es entwickelt sich frei von seiner Hauptquelle, dem *Chad Gadja*-Lied, das dem Text zugrunde liegt, ohne dessen Sinn zu monopolisieren.[19] Zweifelsohne stellt das Mischtier aus *Einer Kreuzung* eine Art heterodoxer jüdischer Identität bildlich dar; dafür lebt es auch sein eigenes Leben als Darstellung eines seltsamen Erbes. Zwar spielt hier das *Chad Gadja*-Lied die Rolle des Prüfsteins, an dem sich traditionsgemäß jüdische Identitäten messen – es liegen übrigens zwei Beispiele aus der englischsprachigen Literatur vor, bei denen das Lied offensichtlich diese Rolle

17 Im zweiten Kapitel des Romanfragments *Der Rabbi von Bacherach* (1840) lässt Heinrich Heine von Jäkel dem Narren das *Chad Gadja*-Lied singen („Ein Böcklein, ein Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwey Suslein …"), dessen letzte Strophe jedoch ausfällt: Damit verändert sich der Sinn der Pessach-Botschaft, indem die Erlösung des jüdischen Volks aus seinem Leiden nicht in Erfüllung geht und als Illusion entlarvt wird. Nachdem der judenfeindliche Trommelschläger vor dem Tor sowie der ängstliche Torhüter und der Narr hinter dem Tor den Rabbi und seine Frau ins Judenquartier hereingelassen haben, ruft dieser aus: „Wie schlecht geschützt ist Israel! Falsche Freunde hüten seine Thore von außen, und drinnen sind seine Hüter Narrheit und Furcht!" (Heine 1994: 126, 131).

18 In diesem Punkt stimme ich Philippe Zard nicht ganz zu. Zard behauptet nämlich, Kafkas ‚neu-marranischer' Umgang mit Bedeutungen betreffe spezifisch jüdische Identitätsfaktoren (Zard 2017: 441). Es scheint mir, dass Kafka mit nichtjüdischen Identitätsfaktoren oder Realien genauso verfährt wie mit jüdischen und dass auch Spuren davon in seinem Werk präsent und manchmal schwer von jüdischen Spurenelementen zu trennen sind, wie *Eine Kreuzung* zeigt, die auch an Perrault und Grimm anknüpft. David Suchoff (2012: 2f.) berücksichtigt diese Tatsache mit, indem er Kafkas Interesse für jüdische Sprachen und Tradition zum transnationalen Mittel macht, vermeintlich getrennte nationale und sprachliche Realien in seinem Werk humorvoll in Einklang zu bringen.

19 Für eine weitere, überzeugende Interpretation dieses Textes s. z.B. Ulrich Stadler (2011: 45–50).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

spielt, allerdings mit anderen Ergebnissen als bei Kafka:[20] Israel Zangwills Erzählung *Chad Gadya !* (1904)[21] und *Ulysses* von James Joyce (1922).[22] Aber *Eine Kreuzung* geht über die Auseinandersetzung mit jüdischer Identität hinaus und entwickelt sich frei zu einem selbständigen literarischen Objekt, das sich nicht auf den existentiellen Bestandteil reduzieren lässt, auch wenn dieser dazu gehört.[23] In diesem Sinne behauptet David Suchoff, Kafkas wachsendes

20 Zangwills Erzählung *Chad Gadya!* (1904), die mit dem Selbstmord eines jungen assimilierten venezianischen Juden endende Geschichte, lädt zur Wiederkehr zur jüdischen Tradition ein: Der Dichter André Spire leistete der Einladung Folge, nachdem die Erzählung bei ihm eine tiefe seelische Erschütterung ausgelöst hatte (Zard 2017: 570–572); Leopold Bloom, die Hauptgestalt aus Joyces *Ulysses* (1922), findet zwar nicht zum Judentum zurück, aber integriert es stufenweise in eine für die Moderne typische zusammengestellte Identität (Zard 2017: 196–198).

21 S. Zangwill (1906: 453–470): „*One only kid, one only kid, which my father bought for two zuzim.*" Die Hauptfigur ertrinkt im Canal Grande, kurz bevor das Lied ausklingt (Zangwill 1906: 470): „But as he sank for the last time, the mystery of the night and the stars and death mingled with a strange whirl of childish memories instinct with the wonder of life, and the immemorial Hebrew words of the dying Jew beat outwards to his gurgling throat: ‚Hear, O Israel, the Lord our God, the Lord is One.' / Through the open doorway floated down the last words of the hymn and the service:- / *And the Holy One came, blessed be He, and slew the Angel of Death, who had slain the slaughterer, who had slaughtered the ox, which had drunk the water, which had extinguished the fire, which had burnt the staff, which had smitten the dog, which had bitten the cat, which had devoured the kid, which my father baought for two zuzim. Chad Gadya! Chad Gadya!*" [Kursivierungen im Original]

22 Auch bei Joyce bleibt Gottes Auftritt aus, so dass sich der Sinn des Lieds mit der Lehre einer allgemeinen Gewaltübung deckt (Joyce 1993: 101): „Poor papa with his hagadah book, reading backwards with his finger to me. Pessach. Next Year in Jerusalem. Dear, O dear! All that long business about that brought us out of the land of Egypt and into the house of bondage *alleluia. Shema Israel Adonai Elohenu*. No, that's the other. Then, the twelve brothers, Jacob's sons. And then the lamb and the cat and the dog and the stick and the water and the butcher. And then the angel of death kills the butcher and he kills the ox and the dog kills the cat. Sounds of bit silly till you come to look into it well. Justice it means but it's everybody eating everyone else. That's what life is after all." [Kursivierung im Original]

23 In seinem Essay unterscheidet Zard eigentlich nicht zwischen Gershom Scholems und Walter Benjamins Auffassung von Kafkas Werk als heterodoxer Abweichung von der jüdischen Erzähltradition einerseits und Hannah Arendts Auffassung von Kafkas Werk als Vorwegnahme der gesamten europäischen Kultur- und Sinnkrise andererseits. Zu Scholems und Benjamins Lektüre von Kafka schreibt Zard nämlich: „Le kafkaïsme est un talmudisme […]. Continuité, rupture: Scholem et Benjamin ont, les premiers, été sensibles à l'accointance entre la narrativité kafkéenne et les formes héritées de la pensée juive […] – Scholem en voyant dans Kafka l'auteur d'une Kabbale hérétique, Benjamin en repérant dans ses œuvres une *Aggada* sans *Halakha*, c'est-à-dire une tradition narrative dont la doctrine n'est pas donnée" (Zard 2017: 439–441). Arendts Lektüre von Kafka heißt Zard aber gleichzeitig gut: „La conscience juive est [chez Kafka] le miroir déformant et grossissant de

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Interesse am Judentum sei nicht Ausdruck erlebter Identitätserschütterung, sondern produktiver Umgang mit dem eigenen Judentum als „offenem Wesen" gegenüber konkurrierenden Zugehörigkeiten, wie sich das in humorvollen literarischen Darstellungen niederschlägt (Suchoff 2012: 2).

Literatur

Arnim, Achim von/Brentano, Clemens (1987 [1805–08]): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Kritische Ausgabe. Bd. 3. Hrsg. und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam.

Cohen, Laurent (1991): *Variations autour de K.: Pour une lecture juive de Franz Kafka*. Paris: Intertextes.

Derrida, Jacques (1996): *Apories*. Paris: Galilée.

Diner, Dan (2007): Marranische Einschreibungen. Erwägungen zu verborgenen Traditionen bei Hannah Arendt. – In: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart* 22, 62–71.

Erk, Ludwig/Böhme, Franz Magnus (1894): *Deutscher Liederhort*. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Heine, Heinrich (1994 [1840]): *Der Rabbi von Bacherach. (Ein Fragment)*. – In: Ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 5. Hamburg: Hoffmann und Campe, 107–145.

Joyce, James (1993 [1922]): *Ulysses*. Hrsg. von Hans Walter Gabler mit Wolfhard Steppe und Claus Melchior. London: The Bodley Head.

Kafka, Franz (1931): *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Max Brod und Hans Joachim Schoeps. Berlin: Kiepenheuer.

Ludewig, Anna-Dorothea/Lund, Hannah Lotte/Ferruta, Paola (Hgg.) (2011): *Versteckter Glaube oder doppelte Identität? Das Bild des Marranentums im 19. und 20.*

la crise de la culture héritée du processus de sécularisation et d'exil du divin" (Zard 2017: 434). Ergänzend hierzu möchte ich bemerken, dass Hannah Arendt mit ihrer Lektüre Margarete Susman nahesteht, die auch ganz von Scholems Auffassung abweicht, wie Abraham Rubin feststellt: „It was not the triumphal resurgence of modern Jewish culture that Susman identified with Kafka's writing, but its very disintegration. If Kafka's fiction reflected the reality of modern European Jewry, it was because it had succeeded in capturing its progressive and inevitable dissolution. […] as opposed to Scholem, Susman interprets [Kafka's] writing as a site in which the Jewish and the non-Jewish elements merge to the point where they are practically indistinguishable." (Rubin 2015: 4f.)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Jahrhundert/Concealed Faith or double Identity? The Image of Marranism in the 19th and 20th Centuries. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.

Méchoulan, Henry (1978): Quelques remarques à propos du marranisme: un concept à tout faire. – In: *Ethnopsychologie* 33/1, 83–100.

Nekula, Marek (2003): *Franz Kafkas Sprachen. „… in einem Stockwerk des innern babylonischen Turmes…"*. Tübingen: Niemeyer [*„…v jednom poschodí vnitřní babylonské věže…"/Jazyky Franze Kafky*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2003].

Perec, Georges (1978): *La Vie mode d'emploi. Romans*. Paris: Hachette [*Das Leben Gebrauchsanweisung. Romane*. Übers. von Eugen Helmlé. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 1982].

Prinz, Joachim (1973): *The Secret Jews*. New York: Random House.

Robertson, Ritchie (1988): *Kafka: Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Stuttgart: Metzler [*Kafka, Judaism, Politics and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1985].

Rubin, Abraham (2015): The ‚German-Jewish Dialogue' and its Literary Refractions: The Case of Margarete Susman and Gershom Scholem. – In: *Modern Judaism* 35/1, 1–17.

Stadler, Ulrich (2010): Über zweierlei Arten des Umgangs mit Zukunftslosigkeit. Robert Walsers und Franz Kafkas Prosastücke *Das Kätzchen* und *Eine Kreuzung*. – In: Kondrič Horvat, Vesna (Hg.), *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*. Berlin: Weidler, 41–62.

Suchoff, David (2012): *Kafka's Jewish Languages: The Hidden Openness of Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Jean-Baptiste Weckerlin (Hg.) (1870): *Chansons et rondes enfantines*. Paris: Garnier.

Wimmer, Gernot (Hg.) (2012): *Franz Kafka zwischen Judentum und Christentum*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Yovel, Yirmiyahu (2011): *L'Aventure marrane. Judaïsme et modernité*. Paris: Seuil [*The Other Within. The Marranos*. Princeton/ N. J.: Oxford: Princeton University Press, 2009].

Zangwill, Israël (1906 [1904]): Chad Gadya! – In: *Dreamers of The Ghetto*. London: William Heinemann, 453–470.

Zard, Philippe (2017): *De Shylock à Cinoc. Essai sur les judaïsmes apocryphes*. Paris: Classiques Garnier.

Zepp, Susanne (2010): *Herkunft und Textkultur. Über jüdische Erfahrungswelten in romanischen Literaturen 1499–1627*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Thomas Schneider

Verführungen

Man kann das Haus nicht kennen, in dem man wohnt.
Hermann Ungar, *Die Verstümmelten*

1. Ansatz

Im Folgenden sollen einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Protagonisten von Paul Leppins *Severins Gang in die Finsternis* und Hermann Ungars *Die Verstümmelten* herausgearbeitet werden. Der Vergleich, der um die Analyse einer zentralen Textstelle aus Ungars Erzählung *Ein Mann und eine Magd* sowie Hinweise auf Entsprechungen in Ludwig Winders Roman *Die jüdische Orgel* ergänzt wird, hat seine Berechtigung zunächst in einer Vielzahl von offensichtlichen Analogien, die von der Lebenswelt der Protagonisten über ihre familiär induzierte neurotische Verfassung bis zu ihrer pathologischen Sexualität und den mit ihr verbundenen Gewaltphantasien reichen. Die Analogien führen dabei durch die motivischen und strukturellen Zusammenhänge hindurch zu tiefer gelagerten Schichten, die die Konstruktion von Szenarien erlauben, durch welche die jeweiligen Textprozesse wie durch virulente Subtexte bestimmt erscheinen. Ablesbar sind diese Szenarien an zentralen sexuellen Verführungsszenen, wie sie sich mehr oder weniger explizit in allen Texten finden und für das Seelenleben der Protagonisten prägend sind. In ihrer anders kaum zu erklärenden Effektivität verweisen diese Verführungsszenen auf vorgängige Szenen, deren traumatisierende Wirkung sich nachträglich in ihnen entfaltet. Rekonstruierbar ist mit der Konstellation dieser Nachträglichkeit die der Urszene als der Wahrnehmung des elterlichen Koitus durch das Kleinkind, das nicht in der Lage ist, auf diese Wahrnehmung somatisch und psychisch angemessen zu reagieren. Die Rätselhaftigkeit und Maßlosigkeit der Szene mit ihrem aus der Perspektive des Kindes ununterscheidbaren Ineinander von Libido und Aggression ist zentral die eines universalen Inzests, an dem in allen möglichen Positionen des Familiendreiecks teilzunehmen das Kind in der Phantasie genötigt wird. Die Urszene ist damit die Verführungsszene

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

schlechthin.[1] Als solche steht sie schon im Zentrum von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, wo sie die symbolische Ordnung außer Kraft setzt und mit genau der – romantisch inflationären und von Hoffmann bereits analytisch durchschauten – Maßlosigkeit von Mutter- und Vater-Imagines einhergeht, mit der auch die Protagonisten der späteren Romane zu kämpfen haben. Durch ihre Verrätselung und Maßlosigkeit entziehen sich die Elemente des durch die Korrespondenz von Ur- und Verführungsszene eingesetzten libidinösen Aggressionsfeldes ihrer Übersetzbarkeit in eine symbolische Ordnung funktionierender Signifikanten, an deren Stelle ein permanentes Ausagieren-Müssen der unverarbeiteten Eindrücke tritt. Um deren Unsäglichkeit – „die grauenhafte unbegreifliche Erinnerung" (Ungar 2001: 74) – herum konstituieren sich auch die literarischen Texte als permanenter Versuch, ‚alles zu sagen', und können doch selbst nur, wie es an einer verräterischen, weil die Erzählhaltung kurz vor Einführung der Verführungsszene unmotiviert aufbrechenden Stelle in den *Verstümmelten* heißt, „mit allen Vorbehalten" (Ungar 2001: 19) davon sprechen.[2] Zum Austrag der Überwältigung der kindlichen Phantasie in der

1 Vgl. zu dieser Auffassung und zum Status der Urszene zwischen Realität, Wahrnehmung, Zurückphantasieren und Urphantasie neben Freuds eigenen, vor allem im *Wolfsmann* (2000a) diskutierten Hypothesen die von Laplanche (2017) in einer Relektüre Freuds entwickelte *allgemeine Verführungstheorie* mit ihrem zentralen Theorem des rätselhaften Signifikanten, auf das diese Ausführungen rekurrieren. Sie sind das Ergebnis einer ersten Annäherung an die Thematik und stellen auf der Basis möglichst genauer Textbeobachtungen zunächst nur den Versuch dar, die textuellen Schichtungen und ihre Überlagerungen über die Textgrenzen hinaus freizulegen. Das Ineinander der Theoreme von Grundstörung, Urszene und Ödipuskomplex, mit dem deutend gearbeitet wird, ist dabei kein geschlossen systematischer Zusammenhang, sondern der Versuch, den komplexen res mixtae des Unbewussten, wie die Texte sie präsentieren, wenigstens annähernd zu entsprechen. Es ist keine Frage, dass hier weitere Differenzierungen und Präzisierungen möglich und notwendig sind. Die psychoanalytische Terminologie mit ihren klinischen Diagnosen, die in Begriffen wie ‚Surrogat', ‚Rekonvaleszent', ‚Geschlechtsorgan' oder ‚Missbrauch' ihren Anhalt an den Texten selber hat, dient dabei auch einer möglichst neutralen Darstellung von Komplexen, in die sich eine männlich dominierte Literaturwissenschaft allzu lange sentimental einzufühlen versucht und dadurch nichts anderes getan hat, als Männerphantasien zu bedienen und zu wiederholen. Weiterführend sind von Hoffs (2003) in vielem analoge Diagnosen von *Familiengeheimnissen* in Ungars *Verstümmelten*, die jedoch auch Ungenauigkeiten (der Lektüre) und (daraus folgende) Inkonsequenzen (der Deutung) aufweisen, welche nicht zuletzt die Behandlung der Religionen betreffen. – Für vielfache Anregung und Kritik danke ich den Studierenden, mit denen ich diese Zusammenhänge in meinem Seminar *Psyche und religiöser Diskurs* im Wintersemester 2019/20 an der Karls-Universität diskutieren konnte.

2 In seinem Brief an Thomas Mann vom 30. Mai 1921 thematisiert Ungar diese „Vorsicht der Aussage, ihre letzte Unbestimmbarkeit", gerade in Bezug auf den Wechsel der Erzähl-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Urszene und den daraus resultierenden sexualpathologischen Strebungen mit den ihnen entsprechenden Gewaltphantasien bietet sich den Protagonisten wie den Texten selbst die Ambivalenz religiöser Diskurse an, deren Verdrängung des Sexuellen nur die andere Seite von dessen unverarbeiteter Anwesenheit ist. Als explosive diskursive Speicher psychischer Energien erweisen sie sich als problematische und zuletzt notwendig scheiternde Lösungsversuche des Schuldzusammenhangs, als welchen die Texte die individuellen Familienromane zeichnen. In allen Texten finden sich zentrale Kirchen- bzw. Tempelszenen, in denen die infantile Sexualität der Protagonisten mit den jeweiligen religiösen Diskursen kurzgeschlossen wird. Die früh und fundamental gestörte Vermittlung von Einzelnem und Allgemeinem, als welche die Initiation durch Verführung verstanden werden kann und für die die Diskurse der Religion als phantasmatischer Ausdruck fungieren, wird in der *Jüdischen Orgel* ausdrücklich als zu (be)greifender „Grenzpunkt zwischen Diesseits und Jenseits" (Winder 1999: 30) fixiert. Als der Punkt, in dem das Individuum sich eigentlich in seiner Allgemeinheit sollte begreifen können, ist er der am wenigsten intelligible: die Krypta der Texte, die auch kein „Nachschlüssel" (Ungar 2001: 19) öffnet. Initiation, die das Infans einer Überwältigung durch sexuell aufgeladene rätselhafte Signifikanten aussetzt, pervertiert und unterminiert die Struktur der symbolischen Ordnung und überantwortet die dem diskursiven Ineinander von Verrätselung und Perversion ausgelieferten Subjekte einer permanenten Suche nach dem Punkt der Einsetzung ihres undurchschaubaren Schicksals – einer Suche, die in ihrem Suchtcharakter zum Schicksal selber wird. Die scheiternde Übertragung ins Allgemeine hat zur Konsequenz, dass ganze Schichten der Psyche als symbolisch nicht repräsentierte un(auf)gehoben bleiben und ein dem Subjekt fremdes Eigenleben entwickeln. Noch und gerade die unausgesetzte Selbstreflexion, die selbst wie ein Ausagieren wirkende permanente Rückwendung auf sich selbst, durch welche die Protagonisten die regressiven Ich-Anteile zu reintegrieren suchen, wird ohne Anhalt am Allgemeinen zu einer ebenso verzweifelten wie aggressiven Suche nach (sexuellen) „Angriffspunkten" (Winder 1999: 30), aus deren Scheitern heraus sich das einzelne Subjekt zuletzt in das Phantasma vom Opfer als dem einzig noch funktionierenden Mechanismus seiner Rettung flüchtet, während doch gerade dieses Phantasma nur Moment des Schuldzusammenhangs ist, aus dem es die Flucht ermöglichen soll.

haltung beim Schreiben der *Verstümmelten* von der „‚Ich'-" zur „‚Er'-Form" (Ungar, zit. n. Sudhoff 1990: 249).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

2. Analogien

Die unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen und veröffentlichten Romane *Severins Gang in die Finsternis* (1914) und *Die Verstümmelten* (1922/23) sind Darstellung und Kritik der (klein-)bürgerlichen Gesellschaft und ihrer entfremdeten Arbeitswelten, die im *Severin* als Hintergrund und in den *Verstümmelten* ausführlich als Aktionsfeld des Protagonisten thematisiert werden. Position und Tätigkeit als Angestellte bedeuten für beide Protagonisten keine von ihrer Person abtrennbaren Äußerlichkeiten, sondern bestimmen diese bis in ihre physische und psychische Verfassung. Ist Severin „von quälender Büroarbeit zerrüttet" und macht gerade „[d]as einförmige Gleichmaß" seiner Arbeit „seine Hände zittern" (Leppin 1988: 7), so wird Polzer durch seine Banktätigkeit „in kurzem ein anderer. Alles zerfloss an seiner Tätigkeit. Regelmäßigkeit, Pünktlichkeit, die unausweichliche Gewissheit des nächsten Tages zerstörten ihn. Er ging auf in Tätigkeiten, die seine Zeit zerlegten" (Ungar 2001: 23).[3] Das destruktive Ineinander von allgemeiner mechanischer Ordnung und individueller, noch die innere, subjektkonstitutive Zeiterfahrung betreffender seelischer Auflösung führt bei Severin zu einem hysterischen Protestverhalten und bei Polzer zu einer zwangsneurotischen Überidentifikation mit der Ordnung. Dabei erscheint die bürgerliche Gesellschaft in ihrer Totalität als kollektivneurotische Zwangsordnung, die in sich fragil ist und Auflösungserscheinungen aufweist, die im *Severin* auf den Ersten Weltkrieg vorausdeuten und in den *Verstümmelten* auf diesen wie auf die gesellschaftlichen Verhältnisse der 1920er Jahre bezogen werden können. Der „Niederbruch" (Leppin 1988: 89), die Diagnose, dass „[d]ie einmal gestörte Ordnung […] immer neue Gesetzlosigkeit nach sich ziehen [musste]" (Ungar 2001: 109f.) und „dass nun alles unaufhaltsam im Gleiten sei" (Ungar 2011: 112), markiert jeweils den Beginn eines individuellen und eines allgemeinen Kontrollverlustes.

Die Protagonisten der Romane sind als in diesen sowohl repressiven wie in sich labilen Ordnungen Sozialisierte im Innersten so von diesen Ordnungen bestimmt, dass sie gerade dadurch aus ihnen herausfallen und psychische Symptome von einer Stärke entwickeln, die sie zu pathologischen Fällen werden lässt, an denen wiederum die Pathologie der bürgerlichen Gesellschaft als

3 Zum sozialen Hintergrund vgl. Kracauers Studie *Die Angestellten* von 1929: „‚Das steht doch schon alles in den Romanen', erwiderte eine Privatangestellte, als ich sie bat, mir aus ihrem Büroleben zu erzählen." (Kracauer 1971: 10)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ganzer abgelesen werden kann. Severin kennzeichnen Qual und Zerrüttung, Kränklichkeit, „[e]in ungesunder und nervöser Mißmut", „Unruhe", „Müdigkeit" (Leppin 1988: 7), „Bitterkeit" (Leppin 1988: 8), „verdrießliche Unrast" (Leppin 1988: 10) bis hin zu „ohnmächtige[m] Grauen" (Leppin 1988: 41) und „maßlose[r] Angst" (Leppin 1988: 50) – eine Symptomreihe, die problemlos um weitere Textstellen ergänzt werden kann und auf ein tiefes neurotisches Ungenügen an der Wirklichkeit verweist, dem ein ebenso tiefes neurotisches Ungenügen an der Frau entspricht.[4] Polzer ist mit seinem Komplex aus Sparsamkeit, Reinlichkeit und Ordnungszwang, aus Schuldbewusstsein und Scham sowie mit seinem sadomasochistischen Strafbedürfnis und einer fundamentalen Sexualangst ein stark autoritärer und zwangsneurotischer Charakter. Es ist dabei für beide Protagonisten charakteristisch, dass ihre neurotische, zum hysterischen Ausagieren tendierende Symptomatik die Grenze zu einer solchen psychotischer Art nicht immer zu wahren vermag, sondern in ihren extremen Ausprägungen auf eine spezifische Disposition zwischen Neurose und Psychose verweist, deren Ursache psychoanalytisch als Grundstörung zu fassen versucht worden ist.[5] Darauf verweisen bei beiden Protagonisten vor allem die Gewaltphantasien, die von Severin nur tendenziell,

4 Vgl. etwa „Gefühle des Ekels und der Traurigkeit" (Leppin 1988: 25), „die Starrheit, die ihn lähmte" (Leppin 1988: 40f.), „fade Übelkeit" (Leppin 1988: 50), „Traurigkeit ohnegleichen" (Leppin 1988: 52), „hoffnungslose Traurigkeit" (Leppin 1988: 89). Diese neurotische Verfassung hat im Unterschied zu der oft affirmativ konstatierten Sentimentalität eines Prager Décadent eine eindeutige Krankheitsdimension. Das korrespondierende neurotische Ungenügen an der Frau bezieht sich in dem ausdrücklichen „Im Grunde aber ließ sie ihn kalt." (Leppin 1988: 19) zwar nur auf Severins Geliebte Zdenka, mit dieser aber auf die Frauen, zu denen er anders als zu denen aus der Halbwelt prinzipiell eine erwachsene Beziehung haben könnte. Die Dimension dieses Ungenügens wird daran deutlich, dass es immer wieder in Gewaltphantasien umschlägt, z.B. in die „grimmige Lust, daß er ihr Leben in seinen Händen hielt und es zerknittern konnte" (Leppin 1988: 70). Es ist dies eine der Männerphantasien, die wie die von Theweleit (1977) für dieselbe Epoche analysierten bereits nicht mehr nur aus einer neurotischen Verfassung erklärt werden können und die in den Interpretationen gerade des *Severin* meist ebenso unbesprochen bleiben wie die noch weit extremeren Gewaltphantasien und Missbrauchsszenen in *Daniel Jesus*. Selbst die offen zugänglichen Keller der Texte werden gemieden.

5 Die von Michael Balint entwickelte Theorie der ‚Grundstörung' thematisiert mit der „verschlungene[n] Vorgeschichte" (Balint, zit. n. Falzeder 1985: 58) des Ödipuskomplexes Störungen im Bereich der „primäre[n] Liebe" (Falzeder 1985: 51) zwischen Mutter und Kind, die fundamental alle späteren Symbolisierungsversuche, von denen die ödipale Konfliktsituation als bereits symbolisch strukturierte der zentrale ist, affizieren und damit noch die späteren neurotischen Konfliktlösungsversuche unterminieren. – Zum autorbiographischen Hintergrund bei Ungar vgl. Sudhoffs Diagnose einer „Grundstörung, die das Kleinkind erlitt" (Sudhoff 1990: 107), und die er konkret als „mütterliche Versagungen"

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

weil zuletzt doch gehemmt, und von Polzer nicht selbst, sondern durch einen „Stellverteter" (Ungar 2001: 114) ausagiert werden und die unmittelbar mit ihrer pathologischen Sexualität und ihrem aggressiven Abwehrverhalten gegenüber dem weiblichen Körper verbunden sind. Im Zentrum dieses Komplexes steht eine extreme Ich-Schwäche, die deutliche Züge einer infantilen Regression aufweist und die Protagonisten daran hindert, zu selbstbestimmten, souveränen Subjekten zu werden, die sich bewusst und handelnd auf eine in Distanz zu ihnen befindende Außenwelt beziehen. Severin, der mit einem „kränkliche[n] und bartlose[n] Bubengesicht" (Leppin 1988: 7)[6] eingeführt wird und im Verlauf des Textes mehrfach die Position des Kindes einnimmt, endet gerade mit seinem nicht ausgeführten Gewaltakt als „Kind" (Leppin 1988: 100) im „Schoß" (Leppin 1988: 101) der Prostituierten Mylada, Polzer phantasiert aus seiner infantilen Position gegenüber der Witwe Klara Porges heraus genau jenen Matrizid, den sein ‚Stellvertreter', der Christ und Metzger Sonntag, dann als rituelles Opfer inszeniert. Extreme Gewaltphantasien und extreme Ich-Schwäche korrespondieren einander: Die Gewaltphantasien stehen sowohl für das Unmaß der infantilen Wünsche wie für die infantile Reaktion auf die entsprechende libidinöse Wunschversagung. Severins ‚Bombe' und Polzers bzw. Sonntags ‚Messer' sind auch Erweiterungen und Panzerungen männlicher Körper, denen in ihrer Perspektive von der Außenwelt wie von den Frauen nur Versagung, Fragmentierung und Vernichtung drohen.[7]

Eine deutliche Analogie zwischen beiden Protagonisten besteht in ihrem fundamental problematischen Verhältnis zum anderen Geschlecht und der damit verbundenen zentralen Bedeutung von Sexualität als einer extremen und pathologischen Form des Erlebens, dessen Intensitäten keine einer sexuellen Befreiung sind, sondern als zwanghaftes Ausleben der neurotischen Besetzungen verstanden werden müssen, das in seiner intensiven Verquickung von Sexualität und Gewalt jederzeit in agonale Handlungen überzugehen droht. Die mit diesem Erleben verbundenen psychischen Aufladungen sind weder

(Sudhoff 1990: 109) und psychoanalytisch als „Störung der primären Objektbeziehungen" (Sudhoff 1990: 107) identifiziert.

6 Vgl. die analoge Beschreibung des nicht erwachsen gewordenen und die regressiven Ich-Anteile des Protagonisten repräsentierenden Freundes in Kafkas *Urteil*: „der fremdartige Vollbart verdeckte nur schlecht das seit den Kinderjahren wohlbekannte Gesicht, dessen gelbe Hautfarbe auf eine sich entwickelnde Krankheit hinzudeuten schien" (KKAD 43).

7 Vgl. zu dieser Problematik Theweleits (1977) Diskussion der Grundstörung in Bezug auf Ursachen männlichen Abwehr- und Gewaltverhaltens. In Anknüpfung an seine Ausführungen in *Männerphantasien* hat Theweleit das Theorem der Grundstörung im Kontext der Diskussion von Ursachen der gegenwärtigen terroristischen männlichen Gewalt mehrfach aktualisiert (Baum/Theweleit 2020: 51).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

sublimierbar noch in soziale Zusammenhänge ein- und übertragbar, sondern drängen auf Formen aggressiver Abfuhr, die die Phantasie einer Destruktion menschlicher Gemeinschaft überhaupt implizieren. Mit dieser Form von Sexualität fallen die Protagonisten aus dem Sozialen heraus: Severin als sich in die ästhetische Subkultur flüchtender Décadent, der am Ende zugleich mit seiner Geliebten Mylada auch noch diese Form von Gemeinschaft, die „Gilde" (Leppin 1988: 90), zu der er ausdrücklich gezählt wird, zerstören möchte; Polzer als überangepasster Angestellter, der sich aus dem gesellschaftlichen Leben in den am Ende zum „Bunde" (Ungar 2001: 125) aller überhöhten Familienraum zurückzieht und in Klara Porges gerade dessen Zentrum zu vernichten sich genötigt fühlt. Eine ebenso extreme wie präzise Formulierung einer solchen sexualpathologisch induzierten Asozialität findet sich in Winders Roman *Die Jüdische Orgel*, dessen Protagonist Albert Wolf bestimmende Züge seiner Sexualität mit Severin und Polzer teilt und deren reduktiven und sozialdestruktiven Charakter nüchtern konstatiert: „Wenn ich aber anders als die andern bin: kann es jemals eine Gemeinschaft geben, wo ich bin? Oder bin ich nur das Geschlechtsorgan eines Dämons?" (Winder 1999: 33)

Die Frage nach der Genese ihrer problematischen Verfassung ist die aller Protagonisten. In einem analytischen, nämlich neurotischen Sinne ‚dämonisch' ist an ihrem Zustand nicht nur die auffällige Symptomatik, sondern die wie ein weiteres Symptom damit zusammenhängende und alle anderen Lebensäußerungen zugleich bestimmende und hemmende emotionale und intellektuelle Konzentration auf ein einziges – auf das eine zentrale Problem und der unausgesetzte Versuch, dieses eine Problem in seinem Kern zu erinnern und zu lösen, um der Undurchschaubarkeit und der damit verbundenen Unergründbarkeit und Abgründigkeit der eigenen Psyche und deren destruktiven Konsequenzen endlich zu entkommen: einen Grund für ihr deviantes Verhalten zu finden, der als durchschauter zugleich die Basis eines Neuanfangs sein könnte. Versucht Severin – wie Wolf wissend, dass er „auf einer schlimmen und unseligen Fährte ging" und dass „auf seiner Spur […] die Freude [welkte]" (Leppin 1988: 69) – „[m]it einer dumpfen und grüblerischen Spannung […] zum hundertsten Male die Spur zu ergründen, die ihn seitab in eine unselige Wildnis des Lebens führte" (Leppin 1988: 79), so erscheint Polzer, der beim Verlassen des „überschuldet[en]" Vaterhauses ausdrücklich „keine Erinnerung" (Ungar 2001: 25) will, später gerade Erinnerung als die einzige Rettung aus seinen lähmenden Verstrickungen: „Oh Gott, etwas lag dunkel in seinem Kopf wie ein Stein, etwas Entsetzliches war geschehen. Man mußte sich erinnern." (Ungar 2001: 152) Ist Bedingung der Rettung, dass „man sich bloß entsinnen könnte", so scheitert diese daran, dass „es […]

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

wohl schon zu lange her [war]" (Ungar 2001: 151) – eine Zeitbestimmung, die für alle Protagonisten gilt, deren Erinnerungsprozesse in Phasen der frühen und frühesten Kindheit führen, mit denen jeweils analoge Szenarien verbunden sind: Der „unselige[n] Wildnis des Lebens" (Leppin 1988: 79) Severins entsprechen strukturell bzw. in der Abwesenheit von Struktur Polzers „Vorstellungen von wüsten Szenen" (Ungar 2001: 20) – Hinweise auf früh angelegte Störungen, die als destrukturierende jede spätere soziale Strukturierung wie auch die Möglichkeit ihrer Analyse und Artikulation vorweg unterminieren. Über diese Analogien hinaus sind die Erinnerungsprozesse der Protagonisten in ihrer Struktur auch dadurch geprägt, dass sie eine (un)bestimmte Grenze nicht zu überschreiten vermögen. In immer wiederholten Anläufen werden zwar jeweils Szenen der Kindheit erinnert, die aber als noch erinnerbare gerade darauf verweisen, dass sie nicht bzw. noch nicht das sind, was eigentlich erinnert werden soll und permanent zur Erinnerung drängt. Insofern funktionieren die bewussten Kindheitserinnerungen wie Deckerinnerungen, die von einem nicht erreichbaren Kern generiert werden und diesen zugleich darstellen und verbergen. Die Erinnerungsprozesse stoßen auf einen unauflösbaren Rest – auf ein Äußerstes der Erinnerung, das nicht er-innert: nicht in das Ich integriert werden kann und gerade als ein solches Außen dessen Innerstes konstituiert. In dieser Indifferenz von Innen und Außen fallen Konstitution und Dekonstitution von Subjektivität strukturell zusammen und sind die Protagonisten zentral dezentriert: einer innersten Entfremdung ausgesetzt, von der ihr späteres Ausgesetztsein die soziale Außenseite darstellt. Die Unmöglichkeit der er-innernden –: der internalisierenden Aufnahme dieses Außen in das eigene Innen, konstituiert das gesamte Leben der Protagonisten als ungenügende und in diesem Sinne auch emotional zutiefst unbefriedigende, versagende, weil nicht sättigende Erinnerung. Ihre verzweifelte Fixierung auf diesen retrospektiven Modus der Existenz ist dabei als reflexiver ebenfalls nur Moment der prinzipiellen Struktur der Wiederholung, in der sie gefangen sind: Effekt von deren ursprünglicher Einsetzung, der sie noch und gerade in den angestrengten Versuchen ihrer Befreiung gehorchen.

3. Verführungsszenen

Was von allen Protagonisten bewusst und mehr oder weniger präzise als prägend erinnert wird, sind Szenen aus ihrem Leben bis zur Pubertät, die im Un-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

terschied zu der Zeitbestimmung eines unbestimmt Vorvergangenen zeitlich genau situierbar sind und Phasen der späten, frühen und frühesten Kindheit betreffen. Von diesen Szenen erweist sich jeweils eine als zentral und funktioniert wie ein Relais zwischen der bewussten Erinnerung und dem nicht (mehr) Erinnerbaren, von dem sie abkünftig ist und das nachträglich die Intensität ihrer Besetzung bestimmt. Diese zentrale Szene ist in einem genauen Sinne jeweils eine Familienszene, insofern die trianguläre Struktur der Kleinfamilie für sie bestimmend ist. Die konstitutive Bedeutung nicht der realen Personen, sondern der familiären Struktur impliziert, dass die Personen von Vater und Mutter ersetzt und ihre jeweiligen Positionen im Familiendreieck durch Substitute eingenommen werden können. In beiden zentralen Szenen der Texte: in der Uferszene Severins (Leppin 1988: 58ff.) wie in der Ladenszene Polzers (Ungar 2001: 19f.), wird die Mutter durch die Tante des Protagonisten bzw. die Schwester des Vaters ersetzt – eine Substitution, die zugleich Einsetzung der späteren Übertragungen auf andere Frauen und vor allem auf die jeweils zentrale Frauengestalt ist: Severins Tante Regina wird über die Figur der „Nonne vom Ufer" (Leppin 1988: 61) mit der Prostituierten Mylada und zuletzt mit deren imaginärer Schwester identifiziert, Polzers Tante als Witwe mit der Witwe Klara Porges und über diese mit der inzestuösen Imago einer ebenfalls nicht existenten Schwester. Die Substitution der Mutter durch eine ihre Position einnehmende Tante bzw. Schwester funktioniert als Transistor inzestuöser Phantasien, weil mit den Positionen von Tante und Schwester die familiäre Nähe und damit die Nähe zu jenem Tabubruch gegeben ist, der durch die Ersetzung zugleich verdrängt und verschoben und durch diese auch textinternen Mechanismen überhaupt erst sagbar wird. Die Konstellation der Zentralszenen ist in beiden Texten eine genaue, nämlich zugleich ent- und verbergende Deckerinnerung, die als solche auf die Unsagbarkeit und Unsäglichkeit nicht erinnerbarer Szenen verweist.

Sowohl die Uferszene Severins wie die Ladenszene Polzers sind Szenen der Verführung: nicht im Sinne einer unmittelbar körperlichen und gewaltsamen Verführung, sondern durch eine ihnen implizite und konstitutive Rätselhaftigkeit, genau jenes Moment, das das gesamte nachfolgende Leben der Protagonisten auf den Versuch reduziert, ein irgendwann eingesetztes und durch diese rezenten Szenen traumatisch reaktiviertes Rätsel zu lösen. Wie auch immer diese Szenen gedeutet werden können, es ist ihre Rätsel-Struktur, die das Verhalten der Protagonisten: ihre Devianz wie die vergebliche Anstrengung, die Genese ihrer Devianz zu erinnern, konstituiert. Die gelingende Erinnerung nicht dieser Szenen, sondern dessen, was sie implizieren, wäre als Lösung des Rätsels die Erlösung der Protagonisten von dem sie beherr-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

schenden Bann – und durch die Freisetzung des Genotextes auch die Auflösung der Texte in ihrer metonymischen und metaphorischen Struktur. Den Zusammenhang einer sich zentral über Akte der Verführung vermittelnden familial codierten Sexualität hat Ungar in der Initialszene der Erzählung *Ein Mann und eine Magd* so paradigmatisch wie analytisch präzise gestaltet. Als Verführungsszene par excellence blendet sie die sexuelle Initiation des Protagonisten in die Paradiesszene der *Genesis* als Einsetzungsszene der jüdisch-christlichen Kultur und bezieht damit auch die Effekte von deren Struktur auf die Problematik der Sozialisation von Kindern in kleinfamilialen Konstellationen.[8] Genau insofern ist für diese Szene zentral, dass der namen- und elternlose Protagonist sich zwar als „ein neuer Anfang", als eine Person „ohne Tradition" (Ungar 2002a: 9) versteht, die Verfassung seiner Psyche aber der Prägung durch vorgängige Strukturen unterliegt.[9] Die Autodiagnose: „Nichts Bewußtes hat mich der Vergangenheit verbunden" (Ungar 2002a: 9), bedeutet deswegen keine aus der Generationenfolge ausscherende Einsetzung einer Subjektivität ex nihilo, sondern deren unbewusste und darum umso stärkere Bestimmung durch Diskurse, die sich gerade dadurch auszeichnen, jenes Unbewusste diskursiv zu produzieren, das Subjektivität an und auf eine uneinholbare Vergangenheit fixiert. Die Produktion dieses Unbewussten erfolgt durch ein Ineinander von Verführung und Verrätselung. In der ödipalen Konstellation der Initialszene ruft der verkommene Greis Rebinger als Substitut der Vater-Instanz des elternlosen Protagonisten vor dessen Augen die als Mutter-Substitut fungierende Magd Stasinka lüstern mit dem Wort „Kalle" (Ungar 2002a: 17) an und setzt mit diesem rätselhaften Signifikanten die Sexualität des Protagonisten als rätselhafte und damit seine Psyche als das Rätsel ein, das zu lösen ihm lebenslang aufgegeben ist. Nicht wird die Sexualität –

8 Auf 1 Mose 2-3 verweisen dabei die Motive von geschlossenem Garten, Baum, angebissenem Apfel sowie die des (sexuellen) Erkennens und der Verführung. Der locus amoenus ist bei Ungar freilich von vorneherein ein locus terribilis.

9 Das Motiv des neuen Anfangs als eines absoluten und die damit verbundene Imagination von Elternlosigkeit findet sich in der Form der Ablehnung von Erinnerung auch bei Polzer – „Er wollte keine Erinnerung." (Ungar 2001: 25) – und bei Adam Wolf in der *Jüdischen Orgel* zusätzlich als ausdrückliches Herausspringenwollen aus dem Schuldzusammenhang der Geschlechterkette: „verscheuchen wollte er die Erinnerung, der Erste und Letzte eines neuen Geschlechts wollte er sein". Die für Wolf damit verbundene Rachephantasie: „eine Rasse für sich wollte er sein, alle andern zu höhnen, zu schänden, zu verneinen" (Winder 1999: 51), prägt wie die Gewaltphantasien der anderen Protagonisten als abstrakte Negation des Schuldzusammenhangs mit dem „Siehe, ich mache alles neu!" aus Offenbarung 21,5 noch die christliche Imagination eines absoluten Neuanfangs, in dem das Neue in seiner gnostischen Abstraktheit selbst zum eigentlichen Absoluten wird.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

die zentrale Quelle innerer Angst – durch die Grenzziehungen einer funktionierenden Vater-Instanz in eine funktionierende symbolische Ordnung eingetragen und durch die symbolische Distanzierung artikulierbar und lebbar gemacht, sondern genau im Moment ihres Erwachens als traumatische erfahren: „Etwas Neues brach in mich ein, da ich sie erkannte: Stasinka! […] Nun bestürzte mich plötzlich der Sprudel einer schlafenden, ungerührten Quelle in mir." (Ungar 2002a: 17f.) Rebinger fungiert in dieser Szene ausdrücklich als die Instanz des Dritten, über die das sexuelle Erkennen funktioniert. Der Protagonist sieht Stasinka nicht unmittelbar, sondern er sieht, wie Rebinger sie sieht: Indem er „dem starren Blick seiner Augen" (Ungar 2002a: 17) folgt, werden ihm „die Augen geöffnet" (Ungar 2002a: 17) – eine Öffnung, die als Fixierung mit ihrer Schließung identisch ist. Der Indifferenz des Blicks, der als fixierter und fixierender bannt anstatt zu unterscheiden, entspricht die des Sprechakts: Der „lallende" ist der „in Nacht versunkene Greis" (Ungar 2002a: 18), in dem zuletzt die Position des Vaters mit der des Infans zusammenfällt.[10]

Das Moment der Devianz, das den Sohn, anstatt ihm Wege zu zeigen, auf Abwege führt, realisiert sich dabei im Sprechakt, der verrätselt, anstatt zu lösen, verführt, anstatt zu führen, und bannt, anstatt zu befreien. Von Rebinger, in dessen Namen die Ambivalenz von Rebbe = Rabbi = Vater und Rebus = Rätsel – Ratgeber und Rätselmacher – eingeschrieben ist, ergeht mit der Anrufung der Magd zugleich ein Ruf an den Protagonisten. Durch die Insignifikanz von ‚Kalle' ist dieser Ruf rein performativ, als performativ reiner zugleich jedoch unrein. Das insignifikante ‚Kalle' nähert sich durch die Assonanz phonetisch dem insignifikanten ‚Lallen' an und markiert damit eine zugleich gesetzte und aufgehobene Differenz, deren innere Ambivalenz sehend und blind macht. Durch das Hören des ihm unbekannten Wortes

10 Der auf Lacan rekurrierende Begriff der symbolischen Ordnung meint einen sich über Differenzen strukturierenden sozialen und diskursiven Zusammenhang, in dem der Wert jeder Position sich aus ihrer Differenz zu den anderen Positionen ergibt. Für die psychischen Besetzungen der Positionen ist entscheidend, dass der Ödipuskomplex als fundamentale Strukturierung der symbolischen Ordnung unter den sozialen Bedingungen kleinfamilialer Sozialisation die Initiation in diese Ordnung darstellt. Diese Initiation ist umso gefährdeter, je gestörter bereits die primäre Liebe zwischen Mutter und Kind, je devianter die initiierenden Instanzen und je traumatisierender die Wahrnehmungen der Urszene sind – Momente, deren Ineinander die von keiner emotionalen Grundversorgung aufgefangenen und darum emotional fungiblen Seelen der hier behandelten Texte prägt. – Autorbiographisch wäre in Bezug auf Ungar Sudhoffs bereits erwähnte Diagnose einer ‚Grundstörung' um seine Hinweise auf die fehlende symbolische Vater-Instanz: die „Doppelgesichtigkeit" und „Doppelbotschaften" des Vaters, die es „verhinderten, dass es zu einer eindeutigen Vateridentifikation kam" (Sudhoff 1990: 109), zu ergänzen.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

weiß der Protagonist „nichts und alles“ (Ungar 2002a: 17). Im Anfang ist das Rätselwort: Initiation, die Einsetzung in die symbolische Ordnung als Ordnung von Differenzen, wird in ihr Gegenteil pervertiert, indem die Instanz der Differenz als deviante und ambivalente die fundamentale Differenz nicht repräsentiert, sondern in einem bedeutungslosen Signifikanten zugleich errichtet und untergehen lässt. Im Akt der Bezeichnung der Magd Stasinka durch einen Signifikanten ohne Signifikat wird der Bezeichneten keine Position in der symbolischen Ordnung als einer Ordnung von Bedeutungen zugewiesen, sondern fallen Signifikant und Signifikat als indifferente auseinander und als solche wiederum strukturell zusammen. Der Signifikant wird zum Objekt und das Objekt zum Signifikanten, und beide fungieren als psychisch unendlich austauschbare Dingvorstellungen. Der Sprechakt ‚Kalle‘ ist nicht Einsetzung einer intelligible Bedeutungen generierenden Differenz, sondern insignifikanter Ruf, in dem alle Differenzen zusammenstürzen. Da nicht mehr artikuliert: zwischen Signifikant und Signifikat unterschieden werden kann, entsteht eine Indifferenz, die als solche, nämlich rein strukturell und diesseits ihrer möglichen Besetzungen, bedrohlich und lockend zugleich ist. Sie fungiert als schwarzes Loch im Zentrum der symbolischen Ordnung, die unrettbar in deren Sog gerät – wie der Protagonist selbst, dessen „Leben“ durch die scheiternde Initiation „aus seiner Bahn gerissen“ (Ungar 2002a: 18), nämlich auf eine zugleich zentrifugale und zentripedale Fluchtbahn gesetzt ist. Auf dieser Bahn wird er nie einholen können, was ihn seit je eingeholt hat. Das Objekt seines Begehrens, das er nicht selbst gewählt hat, bleibt in seiner Indifferenz symbolisch undarstellbar und wird als nicht repräsentierbare und artikulierbare Entität für den Protagonisten im genauen Sinne zu einem Monstrum, mit dem er nicht kommunizieren, sondern gegen dessen Ambivalenz aus Lockung und Drohung er sich nur agonal verhalten kann. Wie für Severin und Polzer bleibt ihm in seiner Perspektive als Ausweg zuletzt nur die Ökonomie des Opfers.[11]

Der strukturelle Zusammenhang von Indifferenz und Ambivalenz ist dabei ein konstitutiver. Dass die als Person durch eine animalische Stumpf- und Stummheit gekennzeichnete Magd Stasinka für den Protagonisten zu einem gerade in seiner Indifferenz ambivalenten Objekt wird, ist in ihrer Anrufung als ‚Kalle‘ impliziert: Die Insiginifikanz des Wortes markiert eine Indifferenz,

11 Die Ökonomie des Opfers wäre in ihrer jeweiligen Spezifik für jeden Text genau zu bestimmen. Hier sei nur auf die mögliche grundsätzliche Unterscheidung einer Nicht-Annahme des (Sohnes-)Opfers (in der jüdischen Tradition der Abraham-Isaak-Erzählung?) in *Ein Mann und eine Magd* und seine als desaströseste Form „angewandte[r] Demut“ (Ungar 2001: 136) durchschaute christliche Verwirklichung in den *Verstümmelten* hingewiesen.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

die als nicht differenziert wahrnehmbare die Wahrnehmung auf die Ambivalenz von alles und/oder nichts reduziert. Zugleich ist die Insignifikanz Bedingung der Möglichkeit psychischer Besetzungen, die sich als wiederum ambivalente erweisen. Wie das Wort auf der performativen Ebene als insignifikantes signifiziert, als greisenhaft gelalltes infantil vorsprachlich und als solches wiederum zugleich reiner und unreiner Ruf ist, so eignet gerade diesem Wort eine Vielzahl ambivalenter Bedeutungen, die es in seiner Insignifikanz umso effektiver generiert und transportiert und die den psychischen Besetzungen, die es für den Protagonisten hat, genau entsprechen. Die rein performative Funktion, die das Wort in der Szene hat, wird von ihm selbst gesagt, indem das Substantiv ‚Kalle' auf die Verben ‚kallen' im Sinne von ‚laut reden / rufen' und ‚liebkallen' im Sinne von ‚liebkosen' verweist. Geht diese Bedeutungsschicht des Signifikanten demnach ganz in seiner Funktion reiner Signifikation auf, so ist diese zugleich dadurch verunreinigt, dass der als Vater-Wort fungierende Signifikant in der Gaunersprache verwendet wird, wo er die sich überlagernden Bedeutungen von Geliebter, Braut und Prostituierter trägt, die zuletzt noch durch das von ‚kallen' bzw. ‚kelen' auch mitgemeinte ‚Gerinnen von Milch' auf die Figur der Mutter verweisen, die für den Protagonisten durch Stasinka substituiert und in ihrer Person später zur Prostituierten gemacht wird.[12] Die Überdetermination des Signifikanten ist eine Konsequenz seiner Unbestimmtheit und terminiert in der Ambivalenz von Mutter und Prostituierter als jener extremsten und problematischsten Grenzverwischung, die hier wie für die Protagonisten der anderen Texte das insistierendste und irritierendste Phantasma darstellt.

Initiale Verführungsszenen dieser Art sind es, die das Leben männlicher Protagonisten spätestens seit dem *Sandmann* „feindlich zerstören" (Hoffmann 2003: 9) und „Schuld wie Zerstörung" (Ungar 2002a: 18) ausliefern. Wird der Protagonist aus *Ein Mann und eine Magd* durch das Versagen der Vater-Instanz „aus seiner Bahn gerissen" (Ungar 2002a: 18), so sind die „Eindrücke" der Initialszene für den Protagonisten der *Verstümmelten* „von den nachhaltigsten

12 Zur Etymologie vgl. Grimms *Deutsches Wörterbuch*. Nicht zuletzt hat ‚Kalle' als eine Ableitung von ‚Karl' auch eine androgyne Konnotation. ‚Karl' selbst ist ursprünglich eine Diminutivbildung zu Mann und impliziert die Bedeutungen freier, junger und alter Mann sowie über die Liquidmetathese ‚kral' auch die Bedeutung ‚König'. Stasinka wäre damit sowohl als Partner(in) in einem Zweikampf wie auch als die letztlich Siegende und Herrschende eingesetzt. Zur Herleitung von ‚Kalle' aus dem hebräischen *kalá* (‚Braut') und den Bedeutungen des Jiddischen *kále* vgl. Rosten (2013: 287f.)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Folgen für sein späteres Leben“ (Ungar 2001: 20).[13] Die Initialszenen mit ihrem traumatisierenden Effekt und dessen subjektdestruktiven Konsequenzen sind von derselben Struktur. Auch die Konstellation der Initialszene Polzers ist eine ödipale. Er beobachtet, wie der Vater „im Nachtgewand“ aus dem „Zimmer der Tante“ kommt und „[h]inter ihm […] für einen Augenblick wie ein Schatten das Bild von des Vaters Schwester“ (Ungar 2001: 19) erscheint. Es ist dies die für Polzer traumatisierende Beobachtung, die ihn „unbeweglich“ (Ungar 2001: 19) macht und die zentrale Fixierung seiner Psyche bildet. Die Konstellation der Szene ist die einer ebenfalls verkommenen und devianten, das Inzest-Tabu überschreitenden Vater-Figur, ein nur als „Bild“ erscheinendes und als „Schatten“ (Ungar 2001: 19) unbestimmtes Mutter-Substitut und der zugleich in die Szenerie ein- und ausgeschlossene Sohn, für den Öffnung und Schließung der Szene, hier: der „Tür zum Zimmer der Tante“ (Ungar 2001: 19), in eins fallen. Devianz der Vater-Figur und Indifferenz des Mutter-Substituts: Der Ausfall von Differenz strukturiert und destrukturiert auch hier die Psyche des Sohnes, für den sich aus dem durch die Grenzüberschreitung in der Vater-Instanz selbst aufgehobenen Inzest-Tabu ein um „Vorstellungen von wüsten Szenen“ (Ungar 2001: 20) kreisendes Imaginäres ergibt, dessen Chaos ihn lebenslang beherrscht und das er durch zwangsneurotische Abwehrmechanismen seinerseits zu bannen gezwungen ist. Im Zentrum dieser Szenen, die sich in jener „Gesetzlosigkeit“ (Ungar 2001: 110) realisieren, in der die Lebensversuche Polzers projektiv enden, steht mit der „Vorstellung eines unbestimmt schwarzen Körpers“ (Ungar 2001: 27), zu dem sich der initiale ‚Schatten‘ verdichtet, auch hier eine durch die Negation der Differenz in der Gestalt des Vater-Neins generierte Indifferenz, die sich jeder Symbolisierung und damit der Möglichkeit von Artikulation verweigert.[14] Der Mutter-Imago des „unbestimmt schwarzen Körpers“ entspricht deswe-

13 Diese Fluchtbahnen der Psyche sind identisch mit der „Bahn des Wunderbaren“ (Hoffmann 2003: 12), deren destruktives Potential im *Sandmann* romantikkritisch herausgearbeitet wird. In der Form des (klischeehaft auch auf die Stadt Prag übertragenen) Gespenstischen ist das Moment des Wunderbaren noch im *Severin* präsent, während *Die jüdische Orgel* und *Die Verstümmelten* in ihrer analytischen Direktheit auf jede romantische Reminiszenz verzichten.

14 Vgl. zu diesem Komplex Kristeva (2007). Der von Kristeva unter der Metapher *Schwarze Sonne,* ausgehend von Freuds *Trauer und Melancholie* aufgezeigte Zusammenhang von Ding als introjiziertem intransigentem Mutter-Objekt und scheiternder Ablösung als scheiternder Symbolisierung lässt sich an den Lebensgeschichten der Protagonisten bis in die entsprechenden Ding-Motive verfolgen. Das mit dem „runde[n] Stein“ (Leppin 1988: 50) verbundene Acting out Severins endet – Freuds Annahme, „dass das Ding sich nur als *Schreien* zeigt“ (Kisteva 2007: 22), bestätigend – in einem „Schrei“ (Leppin 1988: 51) und

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

gen der „schwarze Rock" des toten Vaters – korrespondierende Indifferenzen wie die ex nihilo auftauchenden „schwarze[n] Kittel" (Hoffmann 1985: 15) der (elterlichen) Partner in der Urszene des *Sandmanns*. Die Aufhebung der Differenz, wie sie sich in der Realisierung des Inzests durch die Instanz des Inzest-Tabus vollzieht, fixiert die symbolische Ordnung in einem und auf ein asymbolisches Zentrum, in dessen Inintelligibilität sie zugleich mit der zentralen kultur- und sozialkonstitutiven Unterscheidung in sich zusammenfällt.

Die vom Protagonisten erinnerte Verführungsszene ist im *Severin* weniger explizit gestaltet, auch wenn sie nach der Regression des Protagonisten zum „Kind" (Leppin 1988: 53) in der Schlussszene des ersten Teils die zentrale Szene des als „kindliche Andacht" (Leppin 1988: 57) einsetzenden Abstiegs in die Kindheit darstellt, mit der der zweite Teil des Romans beginnt.[15] Erinnert wird ein „Bild aus seiner Knabenzeit" (Leppin 1988: 58), mit dem „die alte und lange vergessene Sehnsucht seiner Knabenseele" (Leppin 1988: 60) heraufkommt. Mit der Konstellation von Vater, Sohn und Tante ist die Struktur auch dieser Szene die ödipale des Familiendreiecks. Entsprechend sind die emotional aufgeladenen „kindlichen Ahnungen" Severins mit der „erste[n] Inbrunst" verbunden, „von der seine Kindheit heimgesucht wurde" (Leppin 1988: 59). Es ist ausdrücklich die Anamnese „dieser Inbrunst" (Leppin 1988: 59), die die Szene mit all ihren Ambivalenzen bestimmt. Wie in *Ein Mann und eine Magd* wird die ödipale Struktur in religiöser Metaphorik inszeniert und endet wie die deutlichste und ausführlichste Erinnerung an die Mutter in den *Verstümmelten* in einer Kirche. Die Devianz des Vaters ist hier eine nur angedeutete. Er ist es, der mit dem Sohn am „Kai" (Leppin 1988: 58) auf die Tante wartet und mit ihm „zum Ufer pilgert" (Leppin 1988: 59) und den Sohn damit früh an Orte führt, die in der späteren Wieder-Holung der früh(er)en Szenen gerade ihr Potential als Grenzorte entfalten: Der zweideutigen Nonne begegnet Severin „am Rande des Ufers" (Leppin 1988: 58), also nahe an der Grenze bzw. ihrer Überschreitung. In tautologischen Formulierungen wird die Grenze dabei zugleich markiert und fixiert: Dem ‚Rand des Ufers' entspricht die Nonne als „vermummte" (Leppin 1988: 60). Wie das Rätselwort ‚Kalle' und die Magd Stasinka transportiert die rätselhafte Figur

antizipiert die Bombe, die gerade als „Ding" nicht äußerlich, sondern Introjekt, nämlich „ein schwarzes Herz" und als dieses ein „Spielzeug für Kinder" (Leppin 1988: 91) ist.

15 Anders als in den *Verstümmelten* und in der *Jüdischen Orgel* finden sich im *Severin* zwar keine Anzeichen der klassischen Urszene, aber umso mehr ausdrückliche Hinweise auf die Kindheit und die in dieser angelegten Konstellationen und Phantasmen, deren Bedeutung für das spätere Verhalten des Protagonisten an dem weiter unten thematisierten kryptisch-konkreten Bezug zur Mutterbrust endgültig deutlich wird.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

der Nonne Ambivalenzen – die doppelt entkörperlichte und desexualisierte hat „junge Augen", die den Protagonisten in „eine[m] Augenblick" (Leppin 1988: 60) zu bannen vermögen, nicht anders als wenig später der „kurze Blick" (Leppin 1988: 64) der Prostituierten Mylada. Die Überlagerung von desexualisierter und hypersexualisierter Frau wird potenziert durch die eindeutig matrilineare Codierung der Nonne. Ihre Augen haben einen „Stern in der Mitte" (Leppin 1988: 60), der identisch mit dem der Augen der Tante ist und in dem hier überdeutlich aufgerufenen katholischen Kontext kaum anders denn als Symbol für die Gottesmutter Maria verstanden werden kann. Genau diese Aufladungen bestätigen sich, wenn es „die Nonne vom Ufer" ist, deren Augen in der Wiedererkennungsszene in der Kirche „brannten" und Severin mit der Formel „Gegrüßet seist du Regina!" (Leppin 1988: 61) zu der Substitution von ‚Maria', der überhöhten Mutter, durch ‚Regina', die Tante, verführen. Die innere Ambivalenz der indifferenten und als solche strukturell verführerischen und bedrohlichen Figur der Nonne mit ihren indifferent „graue[n]", weil zugleich „jungen" und „fromme[n]" Augen (Leppin 1988: 60) spaltet sich in der Kirchenszene in eine Frau, die „schwarz" und deren Gesicht „weiß" ist (Leppin 1988: 61), eine Potenzierung der Ambivalenz, die zu der zweideutigen Umschreibung einer sakralen Formel führt, die deren inzestuösen Gehalt nicht mehr verheimlichen kann. Die Ambivalenz der ‚Heimsuchung', als welche die „erste Inbrunst" (Leppin 1988: 59) der Kindheit psychoanalytisch genau erfasst wird, kommt zu sich in einer Heim-Suchung, die gerade als Heimkehr im Unheimlichen endet – eine Struktur, in die sich die Kirchenszene mit der Schlussszene im Animierlokal teilt. Der Abstieg in die Kindheit endet in einer Absteige, mit einem die Zweideutigkeit genau bezeichnenden Wort aus der *Jüdischen Orgel*: in einem „Lasterdom" (Winder 1999: 102).

4. Mutter-Substitute

In der paradigmatischen Initialszene von *Ein Mann und eine Magd* nehmen der Greis Rebinger und die Magd Stasinka für den elternlosen Protagonisten die Positionen von Vater und Mutter ein. Die Komplettierung des ödipalen Dreiecks durch Stasinka wird durch ihre mütterlichen Attribute unterstrichen: Sie versorgt das Haus mit Wasser aus einem Brunnen, und wiederholt werden ihre „schweren dicken Brüste" (Ungar 2002a: 16) erwähnt, auf die allein

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Rebingers Blicke fixiert sind – und in die blickend dem Protagonisten, der bis zu diesen Augen-Blicken noch kein „Weib […] bei mütterlicher Zärtlichkeit" (Ungar 2002a: 17) gesehen hat, „die Augen geöffnet" (Ungar 2002a: 17) werden.[16] Dass der Protagonist seine instantane Fixierung auf Stasinka unmittelbar im Anschluss an die Szene „zu einer Liebe, die Religion und Sitte der Leidenschaft entkleidet haben, wie die Liebe zu einer Mutter" (Ungar 2002a: 18), durch Überhöhung zu relativieren sucht, kann nur mehr als Abwehr der Intensität verstanden werden, mit der er ihr als „dem ersten Weib", wie er genau weiß, „für immer verfallen" (Ungar 2002a: 18) ist. Die Formulierungen wiederholen nicht nur die „erste Inbrunst" (Leppin 1988: 59) Severins, sondern versuchen deren ambivalente Implikationen durch ihre Übertragung in die allgemeinen Diskurse von Religion und Kultur auch auf dieselbe Weise abzuwehren. Aber hier wie dort misslingt die Aufhebung der primären Fixierungen und Traumatisierungen durch ihre Übertragung in Diskurse des Allgemeinen, weil noch und gerade diese sich als von jenen in ihrer Struktur geprägt erweisen. Für Severin wiederholt sich die ‚Heimsuchung' der frühesten Kindheit gerade in der Kirche, die sich damit als Relaisstation genau jener Substitutionen erweist, die der Text selbst ausdrücklich als „Surrogate" (Leppin 1988: 26), die nicht das Eigentliche sind, benennen. Nimmt die Tante Regina im ödipalen Dreieck die Position der Mutter ein, ist sie über die Metapher des „Stern[s]" (Leppin 1988: 60) mit der Nonne verbunden, und ruft Severin die Nonne mit der Formel „Gegrüßet seist du Regina!" (Leppin 1988: 61) an, so werden Tante Regina und Nonne durch den mit der veränderten Formel zugleich herausgestellten und verdrängten Bezug zur Gottesmutter Maria als Mutter-Substitute verstehbar. Die religiöse Überhöhung erweist sich dabei als eine Verdrängung des erotischen Anteils der Erinnerungen Severins, wie sie nicht zuletzt als sinnliche Eindrücke untergründig in der gesamten Uferszene präsent sind.[17] Gerade die potenzierte Verdrängung aber scheitert. Was als „von kindlichen Ahnungen durchzitterte[r] Reiz" einsetzt, kulminiert in der Zweideutigkeit der Nonne, deren doppelte Entkörperlichung zur „vermumm-

16 Der mit diesem Erblicken eingesetzte Zusammenhang von Bann und „Abwehr" ist derselbe wie in den *Verstümmelten*: „Ihr Blick, mit dem sie ihn in zärtlich-mütterlicher Art zu umfangen suchte, beängstigte ihn." (Ungar 2001: 26)

17 Vgl. die „muffige Erinnerung" (Leppin 1988: 58), die „Gerüche nach Kellerluft" und deren Verbindung mit „Weihrauch" (Leppin 1988: 59) und den „warmen Dunst […], dessen leise Fäulnis ihn erregte" (Leppin 1988: 60). Vgl. auch das „Moschusgeruch wollte ihn trunken machen" (Winder 1999: 25) aus der Bordell-Szene der *Jüdischen Orgel* und die analoge Überlagerung niederer und hoher Gerüche in Gestalt von „Jauche und Weihrauch" (Winder 1999: 89).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ten Nonne“ (Leppin 1988: 60) nur die Abwehr der Präsenz ihres Körpers ist und deren Augen in der Kirche „unter der Kapuze“ – wie (gerade noch) abgeschirmt – „brannten“ (Leppin 1988: 61). Über diese Augen aber ist die Nonne direkt mit der Prostituierten Mylada verbunden, die Severin mit demselben Blick bannt, die Verbindung selbst aber zugleich weiter, und zwar in eine unbestimmte Vergangenheit und auf eine potentielle Schwester verschiebt, die „Regina [hieß] und […] eine Nonne [war]“ (Leppin 1988: 81). Bedingung der Möglichkeit solcher Verschiebungen ist ein Tertium, das zugleich die sich jeweils einstellenden psychischen Besetzungen trägt. Wenn aber Tante Regina und Nonne als Substitute der Mutter verstehbar sind und Mylada Tante Regina und Nonne ersetzt, dann ergibt sich aus der Gleichung Mylada als das finale Mutter-Substitut. Nach allen Verschiebungen fallen in ihr die sozial streng geschiedenen Rollen von Mutter und Prostituierter zu einer letzten und umso stärker besetzten Ambivalenz von de- und hypersexualisierter Frau zusammen.[18]

Wie im *Severin* Mutter und Prostituierte in der Figur von Mylada zusammenfallen, so werden in *Ein Mann und eine Magd* die Magd Stasinka und in den *Verstümmelten* die Witwe Klara Porges im Verlauf des Textgeschehens zu Prostituierten. Allen Texten ist es gemeinsam, dass die bewusste Erinnerung an die Mutter als Bedingung der jeweiligen Übertragungs- und Verschiebungsprozesse minimal ist. Der Protagonist aus *Ein Mann und eine Magd* ist explizit elternlos, Severin ruft das Bild seiner Mutter an einer einzigen, wenn auch zentralen Stelle auf, und in den *Verstümmelten* ist die Erinnerung selbst in sich gespalten. Von Polzers Mutter heißt es, dass sie „kurz nach seiner Geburt verstorben war“ (Ungar 2001: 18) – die Bestimmung eines Zeitraums, die durch die (vermutete) Erinnerung daran, dass „sie ihn an ihr Sterbelager habe bringen lassen“ (Ungar 2001: 22), bereits problematisch erscheint und durch die deutlichen Erinnerungen Polzers an seine regelmäßigen „ersten Kirchenbesuche“ (Ungar 2001: 34) mit der Mutter vollends fraglich wird. Die Aufspaltung der Erinnerung an die Mutter in drei kaum miteinander in Übereinstimmung zu bringende Zeitangaben verweist auf deren kryptische Verortung: Die Mutter ist auch in diesem Text als abwesende das subtextuelle

18 Vgl. zu dieser Ambivalenz von Mutter und Prostituierter die initiale Verführungsszene in Musils *Törleß*, wo die aus „der Enge desselben Gedankens“ und dem „seelische[n] Zusammenhang“ resultierende extreme Irritation des Protagonisten als „ein sich Winden unter dieser Ideenverschlingung“ beschrieben wird. Auch die Fixierung des Blicks ist die gleiche: „Törleß sättigte sich mit den Augen an Božena und konnte dabei seiner Mutter nicht vergessen.“ (Musil 1978: 33) Zu dem Motiv der Sättigung vgl. unten die Ausführungen zum Komplex der Nahrungsaufnahme.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Tertium, das die Austauschbarkeit der anderen Frauenfiguren auf der Ebene des Phänotextes ermöglicht. Wie im *Severin* nimmt in den *Verstümmelten* eine Tante des Protagonisten die Position der Mutter ein. Die Formulierung, dass „die Schwester des Vaters seine tote", also physisch bereits nicht mehr präsente „Mutter aus dem Hause gedrängt habe" (Ungar 2001: 19), weist ebenso auf die psychische Dimension dieser Verdrängung wie die „unverstellte Abneigung", mit der Polzer ihr „vom ersten Augenblick an" (Ungar 2001: 19), also ohne sie auch nur ansatzweise als Person zu kennen, entgegentritt. Das Ersetzungsverhältnis kulminiert in der zentralen Verführungsszene, in der die Tante bzw. Schwester in der Position der Mutter inzestuös präsent ist. Die Übereinstimmungen zwischen ihr und Klara Porges als der beherrschenden Mutterfigur des Textes sind offensichtlich: Beide sind „kinderlose Witwe[n]" (Ungar 2001: 19), tragen ihr Haar in der Mitte gescheitelt und sind physisch von einer Fleischlichkeit, auf die Polzer mit einer „Abscheu" (Ungar 2001: 19) reagiert, die durch die zugleich assoziierten Reinigungsvorgänge noch verstärkt wird. Die Substituierbarkeit reicht bis in die Formulierungen: Der „Abneigung" gegenüber der Tante „vom ersten Augenblick an" (Ungar 2001: 19) entspricht die „Beklommenheit" gegenüber Porges „vom ersten Augenblick an" (Ungar 2001: 27), eine Beklommenheit, die Polzer wie die „Abscheu" (Ungar 2001: 19) gegenüber dem Körper der Tante wiederum ausdrücklich „erfüllt" (Ungar 2001: 27) – zu einem Erfüllt- bzw. Ausgefülltsein der Psyche führt, das dem Körperbild der Frauen entspricht. Dass diese Abscheu bei der Begegnung mit beiden Frauen identisch als aus seiner Vergangenheit stammend behauptet wird, weist darauf hin, dass beide nicht die originalen, sondern nachträgliche Auslöser der starken emotionalen Reaktion sind. Der „Schatten", als welcher ihm die Tante in der Inzestszene als „Bild" erscheint (Ungar 2001: 19), verdichtet sich denn auch bei der Begegnung mit Porges konsequent zu der „Vorstellung eines unbestimmt schwarzen Körpers" (Ungar 2001:, 27), die bzw. der mit Macht im Hinter- bzw. Untergrund der Konfrontation präsent ist und den Protagonisten zu einer Ohnmacht verurteilt, gegen die er sich vergeblich wehrt, weil er ihren Ursprung nicht zu erinnern vermag. Wenn es heißt, dass „[d]er Zwang zu dieser Vorstellung [zu]nahm, je voller die Formen wurden" (Ungar 2001: 27), so bestätigt diese die spätere Schwangerschaft antizipierende Formulierung die Insistenz der Muttercodierung ein weiteres Mal. Es ist gerade der „Blick, mit dem sie ihn in zärtlich-mütterlicher Art zu umfangen suchte" (Ungar 2001: 26), der Polzer „beängstigte" und auf den er „mit Abwehr" (Ungar 2001: 26) reagiert.

Wie vermittelt und verschoben auch immer, die Erinnerung der Mutter ist in ihrer das Textgeschehen tragenden Insistenz und Intensität in sich ambiva-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

lent: Aufruf und Abwehr zugleich. *Severin* und *Verstümmelte* bestätigen genau diese Ambivalenz in einer weiteren Analogie. Was die ‚voller werdenden Formen' früh im Text andeuten, wird in der Schwangerschaft der Witwe zu einer körperlichen Wirklichkeit, auf die Polzer nur mit einer Verstärkung seiner immer schon aktiven Abwehr reagieren kann: „Aber täglich schien der grauenvolle Leib gewachsen, der seine widerwillig gezeugte Frucht barg." (Ungar 2001: 127) Severins Reaktion auf die Schwangerschaft Susannas ist eine bis in die Wortwahl identische: „Ihre Gestalt wuchs groß und gebieterisch in der Dämmerung, und Severin sah voll Grauen, dass sie ein Kind erwartete." (Leppin 1988: 51) „Wie eine Vision" sieht er später „ihren Leib, den die Mutterschaft entstellte, und zitterte" (Leppin 1988: 65) – wie Polzer also genau in dem Moment, in dem er sich als erwachsener Mann er- und beweisen soll.[19] In der panischen Abwehr der Schwanger- bzw. Mutterschaft offenbart sich als an einem Extremzustand die Unfähigkeit der männlichen Protagonisten, die Position der Mutter innerhalb einer symbolischen Ordnung zu verstehen, weil sie als über deviante Väter sozialisierte zu dieser Position so wenig Zugang haben wie zu der Position der Vaterschaft. Das Scheitern der Symbolisierung zeigt sich in den *Verstümmelten* nicht zuletzt daran, dass Polzer mit Porges' Schwangerschaft ein „Kind in dem missbrauchten Bauch, auf dem sie alle gelegen waren, einer wie der andere auf seinem Kinde, auf seinem Bauch" (Ungar 2001: 148) und damit eine Szene universalen Missbrauchs assoziiert, in der die Positionen aller Beteiligten austauschbar sind.

An die Stelle der Auseinandersetzung mit den erwachsenen Positionen von Vater und Mutter tritt die Imagination des reinigenden und erfüllenden Opfers, wie es der Christ Sonntag stellvertretend für den Protagonisten vollzieht.[20] In allen Texten fungiert die Idee des Opfers als projektive Lösung: In

19 Die Darstellung der Protagonisten als „Zitterer" (Ungar 2001: 48) ergibt sich aus dem Ineinander ihres durch die Verdinglichung der Zeit in der entfremdeten Arbeit hervorgerufenen Zitterns und des Zitterns als Reaktion auf Situationen, die sich in ihrer Ambivalenz der symbolischen Repräsentation entziehen. Die psychisch induzierte Desintegration der Physis hat ihr genaues Urbild dabei am „zitternden Körper" des Vaters, an den die Söhne „gekettet" (Ungar 2002a: 16) sind.

20 In Kafkas *Urteil* ist der Zusammenhang derselbe: Genau in dem Moment der scheiternden Ablösung, die als äußerliches ‚Zu-Decken' des Vaters nicht dazu führen kann, dass der Protagonist die erwachsene Position des bzw. eines Vaters einnimmt, steht der nicht symbolisierte Vater im Realen halluzinatorisch als imaginäres Schreckbild auf. Von den Inzestphantasien, die das libidinöse Aggressionsfeld dieses Textes bis in ein sich-Decken von Vater und Sohn durchziehen, soll zuletzt das Opfer des Sohnes befreien, in dem sich allerdings die Phantasie des totalen Inzests und damit die Geschlossenheit der Struktur gerade erfüllt.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Ein Mann und eine Magd soll der Sohn in einer Rachephantasie geopfert werden, Severin „fühlt sich von einer Last befreit" (Leppin 1988: 67), nachdem das Kind „mausetot" (Leppin 1988: 66) ist, und plant mit seinem Selbstmordattentat die Opferung aller, und in den *Verstümmelten* wird mit dem Opfer der Mutter auch das des Kindes, das sie trägt, imaginiert. Was nicht sich einstellen darf und unter Inkaufnahme von Gewalt abgewehrt wird, ist die Konstellation des Familiendreiecks als eine verantwortliche Beziehung erwachsener Personen. Wie in jedem Opfer aber ist auch in diesen das Scheitern angelegt, am explizitesten in den *Verstümmelten*, wo es vom Kopf der Enthaupteten heißt: „Der Haarknoten war gelöst. Aber der Scheitel war nicht zerstört. Polzer bemerkte es genau." (Ungar 2001: 151) Was mit dieser finalen Ambivalenz als Ergebnis der Opferung, die eigentlich vom Wiederholungszwang befreien sollte, wiederkehrt, ist die Szene des Todes seiner Mutter, wo „sie ihn an ihr Sterbelager habe bringen lassen, auf dem sie mit gelöstem Haar lag" (Ungar 2001: 22) und wo er sich unter Tränen mit ihr vereinigt – eine Verschiebung und Umkehrung der phantasierten inzestuösen Vereinigung. In genauer Entsprechung ergeht Polzers anamnetische, das quasi-therapeutische Gespräch mit Porges einleitende Frage „Wo war das alles schon geschehen?" an das „Gesicht einer Leiche", deren „Haar […] zerrauft" (Ungar 2001: 143) ist.[21] Der Matrizid ersetzt nicht die Ablösung von der Mutter und befreit nicht von den Inzestphantasien. Die nicht symbolisierte Mutter bleibt die waltende, deren Gewalt die Protagonisten bis zuletzt unterliegen. Dass Susannas „Gestalt" durch ihre Mutterschaft „groß und gebieterisch in der Dämmerung [wuchs]" (Leppin 1988: 51), weist ebenso auf die Herkunft der *Finsternis*, in die *Severins Gang* führt, wie die Ersetzungen der Mutter durch die Namen der Herrscherinnen Maria und Regina. *Die jüdische Orgel* benennt diese Fixierung genau: Etelka, die Geliebte Adam Wolfs, ist über die Farben „blond und blau" und „blau-gold" zugleich an dessen früheste Erfahrung mit der Mutter wie an seine erste Erfahrung mit einer Prostituierten – ein „massiges Weib" (Winder 1999: 24), das ihn „[w]ie einen Säugling" (Winder 1999: 25) behandelt – rückgebunden und trägt nicht nur die Farben der Gottesmutter, sondern ist als Substitut der als „hohe gebietende Frau" (Winder 1999: 14) bezeichneten Mutter „das thronende Weib", das Wolf „umkreist" (Winder 1999: 30). Als

21 Die zugleich sexuelle und Sexualität abwehrende Konnotation einer Vereinigung unter Tränen wird auch an einer Szene zwischen Polzer und seinem Freund Karl Fanta deutlich. – Das Motiv des (jüdischen) ‚Scheitels' ist für *Die Verstümmelten* zentral. Die hier thematisierten Zusammenhänge könnten sämtlich auch ausgehend von den in ihm fixierten Ambivalenzen – oben und unten / weibliches Haar und weibliches Geschlechtsorgan / Sexualität (Höhepunkt) und Tabu – entwickelt werden.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

zentraler Fixpunkt seiner Psyche ist Etelka ausdrücklich „indifferent" (Winder 1999: 30 u. 31) und gerade in ihrer Indifferenz wie die als Kalle = Karl = kral über den Protagonisten herrschende Magd Stasinka der zentrale „Angriffspunkt" (Winder 1999: 30).[22]

5. Vater-Repräsentationen

Die Übertragung und Aufspaltung der Vater-Funktion auf die drei Greise erfolgt in *Ein Mann und eine Magd* präzise nach den von Lacan eingeführten Registern: Der biologisch alt und hilflos gewordene Klein nimmt die Rolle des realen Vaters, der großspurige Jelinek die des imaginären und der verkommen-lüsterne Rebinger die des symbolischen Vaters ein.[23] Während der Protagonist zu den ersten beiden ein distanziertes Verhältnis hat, ist er auf Rebinger, der ausdrücklich „der alte Rebinger" heißt und als solcher „ganz besonders alt" (Ungar 2002a: 12) ist, fixiert: „an die Leiden dieses zitternden Körpers, dieser ausgelöschten Seele" als an die Verfallsform der Instanz des Symbolischen „gekettet" (Ungar 2002a: 16). Die Abtrennung der realen und imaginären Funktionen heben diese Gestalt in eine Position, zu der kein menschlicher Zugang möglich ist: Er wird zum „Feind" (Ungar 2002a: 16). Dadurch, dass der Protagonist sich als Sohn zugleich auch auf derselben Ebene wie die Ersatzvaterfiguren befindet – „sie waren doch meinesgleichen!"

22 Zur Funktion der Farbsymbolik in der *Jüdischen Orgel* vgl. die Substitutionen: Mutter: „blauer Sonntagsmorgen" / „goldene Lichter" / „kleine Kinderwange" / „große Mutterbrust" (Winder 1999: 7); Prostituierte: „kleines blondes Mädchen" [sic] / „blaues Band" (Winder 1999: 23); Etelka: „Vision zweier Farben: blond und blau" (Winder 1999: 32; vgl. auch 68). Irritierende Überlagerungen genau dieser Art sind in Texten aus diesem Umkreis inflationär. Auf Musils *Törleß* wurde schon hingewiesen, Leppins *Daniel Jesus* endet mit der orgiastischen Inthronisierung einer Mutter, die zuvor von ihrem Sohn geschändet worden war, in Leppins *Blaugast* wird die mütterliche Züge tragende Prostituierte Wanda als „Zen tralhure" (Leppin 1984: 57) bezeichnet und in den *Verstümmelten* stellt der die Konstellation aus seiner Außenseiterposition durchschauende Karl Fanta den etymologischen Kern des Namens Porges heraus, indem er die Witwe in seiner ungehemmt zynischen Art „Mutterschwein" (Ungar 2001: 120) nennt. Eine direkte Identifikation von Mutter und Hure als „Weg zur himmlischen Liebe" findet sich auch in dem Abschnitt *Visionen und Heilige* in Leppins Essaysammlung *Venus auf Abwegen* (Leppin 1920: 100f.).

23 Vgl. zu den Lacanschen Registern des *Realen*, *Imaginären* und *Symbolischen* die entsprechenden Einträge in Evans (2002).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

(Ungar 2002a: 12) –, wird die potentielle Vater-Funktion zusätzlich zu ihrer Aufspaltung und Devianz noch einmal unterminiert. Präsent ist sie einzig als imaginäre: in dem „große[n] Bild, das unseren Wohltäter darstellte" (Ungar 2002a: 11) – den Gründer des Siechenhauses, zu dem bzw. zu dessen Bild der Protagonist ein abstraktes Schuldverhältnis entwickelt, das sich nicht in ein symbolisch funktionierendes übersetzt und nicht kommunikativ, sondern nur auf der Ebene des Imaginären ausgetragen wird; als „Hass gegen dieses Bild", das er heimlich „einmal nachts […] mit einem großen Tuche […] verhängte" (Ungar 2002a: 11).

Die Momente von Aufspaltung der Vater-Funktion, Identität von Vater und Sohn und imaginärer Repräsentation des Vaters finden sich analog im *Severin*. Für Severin bilden Lazarus Kain, Doktor Konrad, Nikolaus und Nathan Meyer eine Vater-Reihe, ohne dass eine dieser Figuren die Vater-Funktion angemessen auszufüllen in der Lage wäre. Mit Lazarus teilt Severin „ein ähnliches Leiden" und eine „ungestillte Inbrunst", sein „Mitleid […] mit dem Alten, der seit Jahren seine Seele an tote Bilder vergeudete" (Leppin 1988: 14), gilt seinem eigenen Verhalten: „beide blickten den jungen Frauen nach" (Leppin 1988: 14), und Lazarus ist es, der ihm verführerisch „von seiner Tochter" (Leppin 1988: 15) spricht. Mit Nikolaus verbindet Severin trotz dessen „Überlegenheit" (Leppin 1988: 29) „etwas Unklares und Unergründetes" (Leppin 1988: 28), und Nathan wird auf der Beerdigung Konrads wie in dessen Nachfolge wiederholt als „große[r] Mensch" (Leppin 1988: 43 u. 45) eingeführt – als „die große Gestalt des Mannes" (Leppin 1988: 90), an die Severin sich später glaubt anlehnen zu können, die ihn aber nur umso sicherer zu Mylada und dann zu seinem finalen Attentat verführt, indem er die Bombe, die er Severin in seinem Zimmer finden lässt, als „Spielzeug für Kinder" (Leppin 1988: 91) bezeichnet. Die Identität der Gefühlswelten, in die sich die männlichen Figuren des Textes teilen und in der die Position des Sohnes bzw. des Kindes, in die Severin immer wieder zurückfällt, von der des Vaters ununterscheidbar und der Vater als der nicht erwachsen gewordene Sohn erkennbar wird, wird durch den Zusammenschluss aller zur „Gilde" (Leppin 1988: 90) noch einmal bestätigt. Aus der Verbrüderung der Männer resultiert eine Art Bruderhorde, in der Severins Suche nach einem Halt scheitern muss, weil niemand der Identischen die Funktion der Differenz im Sinne der symbolischen Vater-Funktion auszufüllen in der Lage ist.[24] Wie in *Ein Mann und eine*

24 Vgl. zur Identität von Vater und Sohn auch *Das Urteil*: „Aber den Vater muß glücklicherweise niemand lehren, den Sohn zu durchschauen." (KKAD 56) – und zur agonalen Komponente gerade dieser Identität Ungars *Geschichte eines Mordes*: „Mir ist, als fürchtete er mich, der ich als einziger ihn so ganz durchschaute." (Ungar 2002b: 52)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Magd ist diese auch im *Severin* einzig auf der imaginären Ebene präsent. Den „absonderlichen und traumhaften Baum" auf dem ikonisch hinter Lazarus' Tocher Susanna „in der Ecke" (Leppin 1988: 47) hängenden Landschaftsbild erkennt Severin in einem Fiebertraum blitzartig als jenen Baum, den er auf der Beerdigung Konrads wie ein diese potentielle Vater-Figur ersetzendes Totem „immer angeschaut" hat und der ihm „sonderbar und grotesk erschienen" (Leppin 1988: 49) ist. Er sucht ihn mit den Augen wieder, als er mit der Absicht des Vatermordes den Laden von Lazarus Kain betritt – an seiner Stelle aber die schwangere Susanna: an der Stelle des repräsentierten Vaters also die reale Mutter, erblickt, mit Entsetzen darauf reagiert und das gegen den Vater gerichtete aggressive Potential seiner Sohnesposition in dem zweimaligen „Schrei" des Namens „Jesus" (Leppin 1988: 51) bekennt.[25]

Severins Verzweiflung über das Fehlen des Vaters und damit über das Fehlen der Möglichkeit einer Identifikation mit einer ihn innerlich stabilisierenden Position schlägt um in regressive Akte, in denen mit der scheiternden Identifikation zugleich schon jene Aggressivität ausagiert werden soll, die das finale Attentat motiviert. Der erste Akt ist ein mimetischer: Indem Severin „sich die Stirne an einem Baumstamm wund" (Leppin 1988: 52) stößt, gleicht er sich dem projektiv von ihm getöteten Vater Lazarus Kain an, von dem es an der entsprechenden Stelle heißt, dass „[e]ine Furche […] in der Mitte gegen die Stirne zu[lief], als ob sich dort die Haut über einen gespaltenen Knochen spannte" (Leppin 1988: 50). Die Identifikation ist eine umso intensivere, als die Aggression gegen den Baum qua Totem qua Vater sich durch die Identifikation mit dem zu tötenden Vater zugleich gegen ihn selbst richtet. Wie Polzer und Wolf ist er seinem Vater „hassenswert ähnlich" (Winder 1999: 42). Aggression und Autoaggression potenzieren sich, wenn Severin in dem zweiten, sich unmittelbar anschließenden Akt „mit den Zähnen in seine Rinde" (Leppin 1988: 52) beißt und mit diesem Versuch der Einverleibung des Totems, das die Stufe der Einverleibung kulturgeschichtlich doch gerade ablöst, die regressivste Form von Identifikation zu realisieren versucht. Indem er dabei aber um die letzte Identität von Vater und Sohn weiß, ist dieser Akt zugleich einer der projektiven Selbstverzehrung. Kurz vor Severins endgültigem „Niederbruch" (Leppin 1988: 89) taucht genau diese Aggressivität noch einmal auf. Innerlich fragmentiert und terrorisiert – „zerstückelt und erschreckt" (Leppin 1988: 88) und endgültig in der „Finsternis" (Leppin 1988: 88) angelangt, in die sein Gang führt –, reagiert er mit einer in ihrer

25 Vgl. die in vielem analoge Stelle der Identifikation des Protagonisten als „Jesus!" (KKAD 60) im *Urteil*.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Schwäche umso verzweifelteren Form von Aggressivität auf die Dysfunktion des Totems: „Hinter dem Gittertore des Kirchhofs stand der Baum neben dem Grabe Konrads, der ihn einmal bis in den Schlaf verfolgt hatte. Severin lachte, als er vorüberkam. Er nahm eine Scholle von der Erde und warf sie über die Mauer." (Leppin 1988: 88) Die Beerdigung des Vaters wird nicht als endgültige Ablösung im Sinne einer stabilisierenden Identifikation mit dem Vater als Instanz, sondern als Verwerfung des Vaters erlebt. An Severins archaischem Verhalten von Angriff und Einverleibung gegenüber dem symbolischen Vaterersatz und seiner nur vordergründig abschließenden Beerdigung des Vaters durch sein hilflos-aggressives Bewerfen der Grabstätte und des Baumes, „der ihn einmal bis in den Schlaf verfolgt hatte", mit einer „Scholle von der Erde" (Leppin 1988: 88) wird die Verwerfung konkret. Analog misslingt der Abschied Polzers von seinem Vater: War er „im Traume grenzenlos über seinen Anblick erschrocken" (Ungar 2001: 20), so „berührte ihn" der tote Vater „nicht anders als der Anblick eines fremden Gegenstandes. Er fühlte sich nicht an seinen Vater erinnert." (Ungar 2001: 24) Die ausbleibende Erinnerung des Vaters: seine Reduktion auf ein Ding, die den Sohn hilflos zurücklässt, führt noch auf der Beerdigung zu regressiven Ersatzhandlungen: „In seiner Hilflosigkeit tastete er mehrmals nach den Knöpfen seiner Hose, um sich immer von neuem zu vergewissern, daß sie geschlossen sei." (Ungar 2001: 24) In einer drastischen Metapher wird der Vater als „Feind" für Adam Wolf endgültig zum Verworfensten: „Du bist mir fremd geworden, ein böses Stück Vergangenheit, Stück für Stück von mir abgetrieben wie ein Bandwurm in den Kot meiner Vergangenheit." (Winder 1999: 35)

Der in seiner Devianz fehlende und nicht als Instanz verinnerlichte Vater treibt sein Unwesen im Imaginären. Die Darstellung der imaginären Substitution des Vaters ist in den *Verstümmelten* von analytischer Präzision. Sämtliche Ambivalenzen des durch die initiale Verführungsszene eingesetzten Imaginären sind in jenem Heiligenbild konzentriert, das als symbolischer Ersatz des väterlichen Halts gerade vor diesen Ambivalenzen und ihrer Unlebbarkeit bewahren soll. Wie in dem rätselhaften Signifikanten ‚Kalle', der verführt, überlagern sich in diesem Bild, das vor Verführung bewahren soll, das Rätsel der Verführung aber nur reproduziert und potenziert, die strukturelle und inhaltliche Ebene. Das Bild, das als Darstellung eines „Patron[s]" (Ungar 2001: 35) die Vater-Instanz repräsentieren und deren Funktion der Abwehr der zu Severins ‚Finsternis' analogen „unkontrollierbaren Dunkelheit" (Ungar 2001: 35) und des damit verbundenen Pavor nocturnus erfüllen soll, ist selbst dunkel und „geheimnisvoll" mit Polzers „Schicksal verknüpft" (Ungar 2001: 35). Für ihn funktioniert es gerade nicht als symbolisches, sondern rein imaginär.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Die Tatsache, dass „[e]r […] an das Bild und nie an den Patron [dachte]" (Ungar 2001: 35), verweist darauf, dass die ikonische Substitution des fehlenden Vaters als Geschenk der Mutter Gabe und Wiedergabe der Mutter ist, deren Präsenz nicht im, sondern als Bild die symbolische Funktion überlagert und in den Hintergrund drängt, aus dem sie hervortritt. Die Mutter ist der eigentliche Grund des Bildes, in dem die in der Repräsentation des Vaters verkörperte Distanz zur Mutter und deren Präsenz ununterscheidbar zusammenfallen. Die aus dem Zusammenfall der Positionen von Vater und Mutter resultierende Indifferenz wird durch die Identifikation Polzers mit der im Bild dargestellten Figur noch potenziert: Gabe der Mutter, ist der Patron als Franz von Assisi eine Sohnesfigur und namensgleich mit dem Protagonisten.[26] Als Heiliger wiederum steht Franz von Assisi durch seine Stigmatisierung für eine ins Extrem getriebene Imitatio Christi, jene Heiligung des Sohnes, die gerade als über das Opfer führende Identifikation mit dem Vater zu dessen Ablösung führt und das Christentum im Unterschied zum Judentum zur Sohnesreligion macht. Genau dieser Ablösung des Vaters auf der Inhaltsebene des Bildes entspricht die mit ihm einhergehende Ersetzung der symbolischen Vaterfunktion durch eine nur imaginäre. Wissend um ihre Dysfunktionalität, lehnen Karl Fanta und Klara Porges die ikonisch-imaginäre Darstellung der Vater-Sohn-Identifikation inhaltlich und im Namen des jüdischen Bilderverbots ab. Das Bild vermag den Protagonisten nicht zu retten, sondern nur als religiösen und psychischen Fall zu spiegeln. Der Zusammenfall aller Positionen, die inhaltliche und strukturelle Indifferenz, die im Bild konzentriert ist, wird um eine performative Dimension ergänzt. Der Versuch, das Bild, das ihn halten soll, in seinem Fall zu halten, muss misslingen. Der Fall des Bildes ist als der des „Heiligen" (Ungar 2001: 46) der Fall des Protagonisten.

6. Urszenen

In dem Bild, das der Destrukturierung wehren soll, implodiert jede Struktur. Indem in ihm die Positionen von Vater, Mutter und Sohn zusammenfallen, erweist es sich als Bild des universalen Inzests. Es ist genaues Deckbild der Verführungsszene: Wie in dieser der Vater „[a]us dem hellen Rahmen der Tür" tritt und „[h]inter ihm […] für einen Augenblick wie ein Schatten das

26 Die Namensgleichheit erstreckt sich dabei auch auf Franz Fanta, den Sohn seines Freundes Karl Fanta, den Polzer als Spiegel seiner selbst begehrt.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Bild von des Vaters Schwester" (Ungar 2001: 19) erscheint, so rahmt es eine Vater-Darstellung, in deren Hintergrund die Mutter steht, deren Gabe das Bild ist. In der Verdichtung des ‚Schattens' zu der zwanghaften „Vorstellung eines unbestimmt schwarzen Körpers" in „Klara Porges' Gegenwart" (Ungar 2001: 27) realisiert sich das Ur-Bild und löst als Erscheinung des Imaginären im Realen Angst aus. Das Wiederholungs- und Ersetzungsverhältnis ist eindeutig. Polzer sieht später „[i]n dem Glaseinsatz der Tür […] Frau Porges' Schatten sich bewegen" (Ungar 2001: 45). Weil Ersetzung, darf das Bild nicht sein, wo die Witwe ist. In Porges' Ablehnung der Übertragung des Bildes an die Wand über dem Bett in ihrem gemeinsamen Zimmer überlagern sich das jüdische Bilderverbot und die mit ihm gemeinte Ablehnung der Darstellung der Vater-Instanz – „Ich weiß nicht, was Ihr [Christen; T.S.] mit diesen Bildern habt" (Ungar 2001: 112) – und die Ablehnung der emotionalen und erotischen Besetzungen des Bildes. Porges verbrennt das Bild mit der Begründung: „Wenn du mich" – und nicht das Bild und die in ihm repräsentierten Figuren von Vater, Mutter und Sohn, also die inzestuöse Ursprungsfamilie, aus der er sich nicht zu lösen vermag – „lieb hättest, hättest du es selbst getan." (Ungar 2001: 112)[27] Nach der Verbrennung des Bildes verwirklicht sich der Zusammenfall, der im Bild noch imaginär aufgehoben schien: „Alles mußte zusammenstürzen", und Polzer selbst muss „fallen" (Ungar 2001: 113).

Die Rahmung der Verführungsszene bzw. des in der Tür erblickten „Schatten[s] der Tante", der die Einbildung von Nacktheit und „wüsten Szenen" generiert, „die von den nachhaltigsten Folgen für sein späteres Leben sein sollten" (Ungar 2001: 20), wiederholt sich als Einhegung des emotionalen Chaos durch das Bild als Bild, das „gerahmt und unter Glas" (Ungar 2001: 34) ist. Mit dem durch seine Verbrennung endgültig freigesetzten Gehalt des Bildes verliert auch Polzer seine letzte ihn haltende Rahmung und ist selbst „fassungslos" (Ungar 2001: 113), weil er ab jetzt den in dem Bild noch imaginär gebannten Phantasien schutzlos ausgeliefert ist. Seine „Fassungslosigkeit" (Ungar 2001: 124) bedeutet zugleich, dass mit der Zerstörung des Bildes auch der „böse Geist" (Ungar 2001: 124) freigesetzt ist und „sich rächen wird" (Ungar 2001: 113). Karl Fantas Analyse: „Der böse Geist war stärker als dein Schutzheiliger" (Ungar 2001: 124), spaltet die in der Figur des Heiligen imaginär identifizierten und keine haltbare und Halt gebende Synthese bildenden Positionen von Vater und Sohn und damit die des bösen und guten

27 Vgl. die in Bezug auf die regressiven Ich-Anteile des Protagonisten fast gleichlautende Formulierung im *Urteil*: „Wenn du solche Freunde hast, Georg, hättest du dich überhaupt nicht verloben sollen." (KKAD 48)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Vaters noch einmal auf. Mit der Freisetzung der Positionen erwartet Polzer die Bestrafung in Form der Rache des bösen Vater-Anteils. Die zu erwartende Rache des Vaters aber ergeht für den versuchten Vatermord und den Inzest. Dessen Spuren sind im Text allgegenwärtig. In Bezug auf die in ihrer Substituierbarkeit bereits thematisierten Frauenfiguren von Mutter, Tante, Magd und Witwe wiederholt sich jeweils der mit der Zerstörung des Bildes endgültig freigesetzte Zusammenhang von Inzestphantasie, Angst, Schuld und Strafe, wie er sich in der Kirchenszene mit der Mutter an der Zweideutigkeit der „großen dunklen Bilder" (Ungar 2001: 34) auf eine Weise entzündet, dass er „die Kirche bedrückt von Vorstellungen von Sünden und Martern und geängstet von dem Gedanken, das Heilige verletzt zu haben" (Ungar 2001: 34f.), verlässt. Die Formulierung ‚das Heilige' verweist dabei auf das Heilige schlechthin, auf das Inzesttabu als das Grundgesetz der Kultur, dessen Verletzung in der Unheimlichkeit der Kirche auch Severin als „das schwüle Feuer unheiliger Wünsche" (Leppin 1988: 84) imaginiert.

Auf der Ebene des Bewusstseins wird der „Gedanke, das Heilige verletzt zu haben" (Ungar 2001: 35), zu jenem einen Gedanken, dessen Insistenz Polzer wehrlos „ausgeliefert" (Ungar 2001: 88) ist. Die nicht nur irritierende, sondern tendenziell subjektdestruktive Insistenz dieses Gedankens kann nur aus seiner inzestuösen Besetzung verstanden werden. Er ist „der entsetzliche Gedanke" (Ungar 2001: 27f.), „ein großer, unbegreiflicher und fürchterlicher Gedanke", „unergründlich" und „zu groß da" (Ungar 2001: 50). Als „ein großer und furchtbarer Gedanke in ihm, den er nicht verstehen und nicht überwinden konnte", ist es – die Kirchenszene aufgreifend – „dieser sündhafte, gotteslästerliche Gedanke, daß er der Schwester beiwohne, die nie gelebt hatte" (Ungar 2001: 88). Die imaginäre Schwester fungiert als Deckbild.[28] In seiner unaufhebbaren und verstörenden Präsenz bezieht der Gedanke sich auf „die grauenhafte unbegreifliche Erinnerung", die gerade in ihrer insistierenden Bestimmtheit unbestimmt bleibt und auf die im Text unmittelbar das abwehrende „Nein" (Ungar 2001: 74) folgt. Das ‚Nein' des Protagonisten ersetzt vergeblich das fehlende Nein des Vaters, dessen inzestuöses Verhalten

28 Zum Geschwisterkomplex und der „in den Phantasien meist die Rolle des reinen Frauenideals" übernehmenden „Schwester als ideale[m] Ersatz der Mutter" (Rank 2015: 444) vgl. die Ausführungen von Rank, dessen materialreiche Studie von 1912 die Bedeutung inzestuöser Phantasien (nicht nur) für die Literatur insgesamt herausgestellt hat. Zu einer Vertiefung der Thematik in Bezug auf die *Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil)* vgl. Schoene (1997).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

die Inzest-Phantasien des Sohnes gerade ein- und freisetzt.[29] Diese sind der Gehalt des Pavor nocturnus, der auf einer körperlichen Ebene mit immer denselben Sinneseindrücken verbunden ist, durch die der Protagonist in Drohung und Lockung an das seine Erinnerung bannende und nicht freigebende Geschehen fixiert ist. In Konsequenz der Verführungsszene verbringt

> Polzer […] nun seine Nächte bis gegen den Morgen schlaflos. Er horchte. Er glaubte Türen knarren zu hören und vorsichtig tastende Schritte auf den morschen Dielen des alten Hauses. Er fuhr aus dem Schlummer und ihm war, als hätte er einen unterdrückten Schrei gehört. Er war von bitterem Ekel erfüllt. Dabei trieb ihn Neugierde, nachts sich vor die Tür der Tante zu schleichen. Nie konnte er etwas anderes als ihren Atem hören. (Ungar 2001: 20)

Dem Horchen des Protagonisten „mit seinem maßlos geschärften inneren Ohr" (Ungar 2001: 22) entspricht das Gehörte als maßloses, weil die sozialkonstitutiven Grenzen auflösendes Geschehen. Die Situation, der er zu lauschen gezwungen ist, ist die der Urszene. Die „Verschwörung" und der „Anschlag gegen ihn", denen er allnächtlich „wehrlos" (Ungar 2001: 36) ausgeliefert ist, sind in Wirklichkeit wenig mehr als Wahrnehmungen von Geräuschen des Knarrens, Schnarrens und Atmens, gerade als solche aber auf eine Weise besetzt, dass sie den Protagonisten mit „bitterem Ekel" (Ungar 2001: 20) und „Grauen" (Ungar 2001: 50) erfüllen. Sie kulminieren in dem „unterdrückten Schrei" (Ungar 2001: 20), an dem die für die Urszene typische Wahrnehmung des Geschehens als Aggression des Vaters ebenso deutlich wird wie die für die Psyche des Protagonisten konstitutive Synthese von Libido und Aggression. Die Maßlosigkeit der durch die nächtlichen Situationen ausgelösten Angst ist der desaströse Effekt eines universalen Inzests, wahrgenommen „[d]amals, als der Vater von der Witwe kam, der Schwester, der Tante" (Ungar 2001: 89) – vom urväterlich unbeschränkten Verkehr mit allen Frauenfiguren, die im Text als Substitute der Mutter fungieren. Dass „[d]er Anschlag gegen ihn knarrte, atmete und […] an der Tür [lauerte]" (Ungar 2001: 36), ist zugleich Umkehrung seines eigenen Lauerns und Projektion seiner Angst, den Anschlag – das Verbrechen des Inzests – zu begehen. Von monströser Präsenz: „zu groß da" und abgründig: „unergründlich" – absolut an- und abwesend wie der ‚schwarze Körper', wird der ambivalente Komplex auf die weniger tabuisierte Vorstellung übertragen, „als habe er seiner Schwester beigewohnt" (Ungar 2001: 50), von der er sicher sein kann, dass er sie nie hatte.

29 Zu einer strukturell und bis zu dem ausdrücklichen ‚Nein' identischen Formulierung einer Abwehr des Inzests in Wolfgang Koeppens Erzählung *Joans tausend Gesichter* vgl. Schneider (2012).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Die Darstellung der Urszene ist mit der paradigmatischen im *Sandmann* von der Traumatisierung des Protagonisten über metaphorisch verschobene Elemente wie die der schwarzen Körper bis in ihre auditive Wahrnehmung hinein identisch: „Türen knarren" (Ungar 2001: 20) – „[d]ie Haustür knarrte" (Hoffmann 2003: 13), „schnarrende Geräusche" (Ungar 2001: 35) – „mit […] schnarrender Stimme" (Hoffmann 2003: 15). Nicht anders die Wahrnehmung der Urszene in der *Jüdischen Orgel*: „Einmal erwachte Albert, im Nebenzimmer atmete es heiß, ein Bett knarrte, er verstand nicht […]. […] Grauen war da, marternder als alles Grauen im Vaterhaus." (Winder 1999: 16) Auch hier ist das Geschehen in seiner Drastik nur durch seine Verschiebung an einen anderen Ort sagbar. Der Oberkantor Samuel Gehorsam, in dessen Haus der Protagonist während seiner Gymnasialzeit lebt, ist durch seine Funktion und mit seinem Namen als Substitut der Vater-Instanz erkennbar, und das Horchen des Protagonisten ist Übertretung des im Namen des Vaters repräsentierten Verbots. Dem „maßlos geschärften inneren Ohr" (Ungar 2001: 22) Polzers entspricht die Wahrnehmung Wolfs bis in deren halluzinatorischen Charakter: „[U]nnatürlich scharf war sein Gehör. Selbst wenn es nichts zu hören gab, knarrte ein Bett, atmete es heiß." (Winder 1999: 21; vgl. auch 24) Die Verlagerung in ein anderes Haus dient dabei zugleich der distanzierenden Entschuldung des Vaterhauses, von dem als einem „überschuldet[en]" (Ungar 2001: 25) auch der Protagonist der *Verstümmelten* sich zu befreien versucht. In einer letzten Schicht des Textes transportieren *Die Verstümmelten* die Inzestphantasie in einer Metaphorik, die ebenso konkret wie kryptisch, grundlegend wie abgründig ist und sich wie zum Zwecke ihrer gleichzeitigen Sagbarkeit und Verbergung (un)auffällig über den Text verstreut findet. In ihr verdichten sich zunächst das Motiv der ‚Schwester' als imaginäres Substitut der Mutter, das Motiv des ‚Kastens' als Ersatzbildung für das weibliche Geschlechtsorgan und das Motiv des ‚Schlüssels' als Ersatzbildung für den Phallus. Die entsprechende Aussage: „Sie gab ihm so wenig zu essen, dass er gezwungen war, sich einen Nachschlüssel zu ihrem Kasten anzufertigen und nachts heimlich im Hause des Vaters zu stehlen" (Ungar 2001: 19), wird durch die Frage: „Was knarrte? Hatte der Kasten geknarrt?" (Ungar 2001: 146) mit der auditiven Wahrnehmung der Verführungs- bzw. Urszene kurzgeschlossen und zusätzlich durch die sich anschließende Steigerung der Straftat vom ursprünglichen Diebstahl zum Mord – „ein schleichender Schritt, ein Mörderschritt" (Ungar 2001: 146) – nachträglich in ihrer tabuverletzenden Dimension verstehbar. Es ist dabei die konkrete Ebene der Überschreitung des Verbots der Nahrungsaufnahme, die den Abgrund der ambivalenten Sexualität des Protagonisten, die für seine Psyche konstitutive Identität von Libido und Aggression, dar-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

stellt. In dem zentralen Angsttraum, in dem die Motive der Verführungsszene aufgerufen werden, riecht es „entsetzlich wie von frischen Semmeln“ (Ungar 2001: 72). Einzig die Anamnesis gerade der mit dieser Szene verbundenen Besetzungen wäre die „Rettung“ (Ungar 2001: 71, 220): „Man muß zurückkehren. Man muß wieder im Laden stehen und den Scheitel der Tante sehen. Man muß es bis zu Ende tragen, dachte er.“ (Ungar 2001: 154) Polzers gegenüber Porges geäußertes analytisches Begehren: „Alles sollte sie sagen“ (Ungar 2001: 147), bezieht sich ausdrücklich auf ein Sprechen über die Verführungsszene und muss scheitern, weil deren inzestuöse Dimension strukturell weder erinnerbar noch sagbar ist. Anstatt „es bis zu Ende zu tragen“ (Ungar 2001: 154), überträgt Franz Polzer genau die Szene, „[w]ie sie den Knaben verführt habe“ (Ungar 2001: 147), auf sein homosexuelles Spiegelbild Franz Fanta.[30]

Ebenso konkret und kryptisch und mit der frühkindlichen Nahrungsaufnahme verbunden ist die zentrale inzestuöse Erinnerung Severins. Seine extreme Fixierung, die Tatsache, dass „er im Kreise um einen Punkt herumging wie ein angepflocktes Tier“ (Leppin 1988: 41), wird in metaphorisch exakter Korrespondenz an einer Stelle aufgegriffen, die mit der einzigen expliziten Erinnerung an die Mutter beginnt, um sich durch ihren intensivierenden Abstieg in die früheste Kindheit hindurch über die „Lieder“ (Leppin 1988: 78) der Dienstmädchen seiner Kindheit direkt auf seine von Mylada dominierte Gegenwart zu beziehen:

> Da hatte das Fieber eine merkwürdige, kreisrunde Stelle genagt, die sich weich anfühlen mochte und mit einer feinen Membran bedeckt war. Es fiel ihm auch ein Vergleich ein; er

30 Vgl. zum therapeutischen, „erlösend[en]“ (Winder 1999: 33) Aspekt des Alles-Sagens die gleichlautenden Formulierungen in der *Jüdischen Orgel*. Dass damit zugleich „alles aus [wäre]“ (Winder 1999: 33), wäre auf die psychischen wie die Text- und Deutungsprozesse zu beziehen, die ihren Motor in den ursprünglichen Verrätselungen haben und mit deren Lösung an ihr Ende kämen. Anstatt alles zu sagen, transportieren die Texte das nicht sagbare Ganze in nebensächliche Details, die gerade als solche von auffälliger Insistenz sind. Dazu gehören vor allem die sinnlichen Wahrnehmungen von Gerüchen, Farben und Geräuschen, aber auch Dinge wie ‚Kasten‘ und ‚Nachschlüssel‘, die direkt mit der Verführungsszene verbunden sind und eindeutig nicht in ihrer Alltagsfunktion aufgehen. Der „Geruch frischer Semmeln, der dem Vater wohl aus dem Laden immer anhaftete“ (Ungar 2001: 19), ist durch das ‚wohl‘ mit einem deutlichen Unsicherheitszeichen versehen und evoziert die Ejakulation, wenn man das in ‚Semmeln‘ enthaltene ‚Semen‘/‘Samen‘ vernimmt; eigentlich angenehm, erinnert der Geruch als „entsetzlich[er]“ (Ungar 2020: 72) hier mit der Form der Semmel auch an das weibliche Geschlechtsorgan, so wie der ebenfalls den Höhepunkt markierende ‚Scheitel‘. Vgl. zu diesen und weiteren Einzelheiten Povolná (2020). Der ‚Kasten‘ ist der, in dem die ‚Semmeln‘ aufbewahrt werden, und steht zugleich für Bett, weibliches Geschlechtsorgan und – als dem Protagonisten verwehrte Möglichkeit emotionaler Sättigung – auch für die Mutter als ausfallender emotionaler Container.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> erinnerte sich an die Bonbons, die er sich damals für einen Kreuzer auf dem Markte kaufte. Wenn der Zucker im Munde zerfloß, dann spürte er unter der papierdünnen Rinde die flüssige Fülle mit der Zungenspitze. Lange war dieses Gefühl in ihm verschollen gewesen und nicht mehr wiedergekommen. Jetzt war es wieder da, klar und bestimmt und Severin erkannte es wieder. (Leppin 1988: 78)

Die auf eine „banale Süßigkeit" (Leppin 1988: 78) verschobene Erinnerung des Saugens an der Mutterbrust evoziert nicht anders als die ödipal codierte ‚Madeleine' in Prousts *Recherche* einen „Schwarm von vertrauten, durch die Jahre verwaschenen Bildern" (Leppin 1988: 78). Nach der Erinnerung der Mutterbrust und ihrer durch „Dienstmädchen" vermittelten Übertragung auf die Prostituierte Mylada verzieht „ein bettelhafter Schmerz […] seine Lippen zum Weinen" (Leppin 1988: 78) – eine Wiederholung der infantilen Reaktion auf die verweigerte Brust, an der die Genese männlicher Sentimentalität in ihrer Abkunft von frühkindlichen Versagungen noch einmal kenntlich wird.

Die Krypten der Texte bilden konkrete – in ihrem Bezug zur Nahrungsaufnahme des Infans geradezu konkretistische und zur Maßlosigkeit der Urszene drastische – Szenen der frühesten Kindheit, deren Gehalt durch rezente Verführungsszenen nachträglich reaktiviert wird und durch die in und mit den Verführungsszenen scheiternde Symbolisierung traumatische Effekte zeitigt. Indem die dysfunktionelle symbolische Ordnung und die problematische Subjektivität der Protagonisten auseinanderfallen, wird das Individuum zu einem Fall, der sich außerhalb des Sozialen situiert und dessen durch Verrätselung (de)konstituierte seelische Erfahrungswelt nicht über Sprache ins Soziale eingebracht, sondern nur metaphorisiert oder ausagiert werden kann. Als ästhetische sind die Texte selbst Effekte dieses in ihrer Krypta wesenden Prozesses, dessen sozialdestruktives Potential zur Übertragung in religiöse Diskurse drängt – eine Übertragung, die kein Austragen der Problematik, sondern nur die Reinszenierung und Intensivierung der problematischen seelischen Gehalte in Diskursen ist, die selbst nur den vergeblichen Versuch einer Lösung desselben, auch in ihren Krypten hausenden Problems darstellen. Den matrilinear codierten Kirchenszenen im *Severin* und den *Verstümmelten* entspricht in der *Jüdischen Orgel* der auch hier auffällig über das Geräusch des ‚Knarrens' funktionierende zentrale Kurzschluss einer patrilinearen Tempelszene mit der inzestuösen Urszene: Geist, das Gehorchen (-Müssen) im Tempel, ist hier unvermittelt identisch mit der intrafamiliären Sexualität, die er verdrängt, dem Horchen(-Müssen) im „Knabenbett" (Winder 1999: 72). Wie in der paradigmatischen Überblendung von sexueller und religiöser Verführungsszene in *Ein Mann und eine Magd* verweist die Möglichkeit solcher unmittelbaren Übertragungen neurotischer Seelenzustände in die

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Zusammenhänge religiöser Diskurse auf einen sowohl die infantilen wie die religiösen Szenen in ihrem neurotischen Charakter strukturierenden gemeinsamen Erfahrungsgehalt. Die Texte projizieren ihn in eine in ihrem Status unbestimmte Vorzeit, die wesentlich durch die Feindschaft zum Vater gekennzeichnet ist. Der „Feind" (Ungar 2002a: 16) des Protagonisten von *Ein Mann und eine Magd*, der „alte Rebinger" (Ungar 2002a: 12), ist „ganz besonders alt" (Ungar 2002a: 12), und gegen „das Feindliche", auf das Adam Wolf in der *Jüdischen Orgel* „mit Hass ohnegleichen" reagiert, personifiziert sich in „Vater, Großvater, Urahn" (Winder 1999: 26) – eine unabschließbare Reihe, die auf eine „tausendjährige Quelle" verweist, von der ausgehend „der Dämon" sich „vererbt" (Winder 1999: 34). Was der ‚Dämon' für Wolf, ist der mit Rache drohende „böse Geist" (Ungar 2001: 124) für Polzer, und der Unvergleichlichkeit von Wolfs Hass entspricht die von Polzers Hass „gegen den Vater", wenn er „im Traume grenzenlos über seinen Anblick erschrocken" (Ungar 2001: 20) ist. ‚Hass ohnegleichen' und ‚grenzenloses Erschrecken': Das Unmaß des Vater-Verhältnisses verweist durch die Verführungs- und Urszenen der Texte hindurch auf eine Disposition, die noch im *Severin*, der die Urszene in der Ausdrücklichkeit der anderen Texte nicht kennt, zu in ihrem regressiven Charakter archaischen Verhaltensweisen gegenüber einem zwischen Realem, Imaginärem und Symbolischem fluktuierenden Vater-Ersatz führt. In der *Jüdischen Orgel* wird diese archaische Disposition ausdrücklich als hereditäre benannt. In ihr verliert sich mit der individuellen Zeit der Protagonisten die der Geschichte in einer Vorvergangenheit, deren Status zwischen Projektion und Realität dem Ab-Grund der Familienszenen in einer ‚letzten Unbestimmbarkeit' entspricht.

7. Wolfsmänner

In der Aufhebung von Geschichte: dem alle Texte prägenden „Nichts wird gut, nichts ist vergangen" (Ungar 2001: 147), werden die Texte zu zeitlosen Szenen, in denen sich die Moderne mit Archaischem amalgamiert, das in den Momenten des regressiven Verhaltens der Protagonisten wie in denen der unvermittelten Rückbindung des Höchsten an das Niedrigste unverarbeitet in die Texte ragt. Strukturell fällt in allen Texten die Instanz der Differenz als Instanz des Sozialen mit der aus dem Sozialen ausgeschlossenen Indifferenz zusammen und zeichnet in der *Jüdischen Orgel* ausdrücklich auch den Namen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

des Vaters *Wolf Wolf*, der in dem Kurzschluss von Tempel- und Urszene und der Identifikation von Vater und Ausscheidung dann endgültig verworfen wird. Archaische Rückbindungen dieser Art charakterisieren auch den fast zeitgleichen Fall des *Wolfsmanns*. Auch Freuds Patient bezieht den in seiner Sprache mit ‚Hauch' identischen Geist als ‚Heiligen Geist' auf „das starke Atmen" als „Nachahmung des Geräusches, das er beim Koitus vom Vater ausgehend gehört hatte" (Freud 2000a: 183).[31] Von der Urszene führen die Assoziationen in diesem Fall über den sich als „von Sinnlichkeit beherrscht" erweisenden Vater nicht anders als in der Initiationsszene von *Ein Mann und eine Magd* zu der Geschichte Adams als einer der „Verführung" und wie in allen hier behandelten Texten zu dem Zwang, sich selbst allein von dorther zu verstehen und „die Tatsache der Verführung immer von Neuem zu reproduzieren" (Freud 2000a: 184). Es ist die Unmöglichkeit der Erinnerung der ein inneres Außen ein- und das Subjekt darin aussetzenden Szenen, die zur Lösung in der Form ihrer Übertragung in die sich in ihrer strukturellen Ambivalenz dafür anbietenden religiösen Diskurse drängt. Die Analogien reichen bis zu Polzers Identifikation mit Christus – der Steigerung seiner Identifikation mit Franz von Assisi zu seinem „Ich bin das Opfer" (Ungar 2001: 71) – und der „Identifizierung mit der Christusgestalt" (Freud 2000a: 225) beim Wolfsmann. Die Funktion der religiösen Metaphorisierung des eigenen Schicksals ist als „Mischung von Befriedigung, Sublimierung, Ablenkung vom Sinnlichen auf rein geistige Prozesse, und die Eröffnung sozialer Beziehungen, die sie dem Gläubigen bietet" (Freud 2000a: 226), in diesen Fällen dieselbe. Als „Lösungsversuche desselben Problems" (Freud 2000b: 428), die eine konsequente Analyse des neurotischen Kerns durch dessen Tabuisierung verhindern, bleiben jedoch gerade die religiösen Ersatzbildungen dem Kernkomplex verhaftet. *Die Verstümmelten* zeichnen sich wie kaum ein anderer Text dadurch aus, dass sie solche Ersatzbildungen bis in ihre neurotischen und psychotischen Gehalte zurückverfolgen und davon ausgehend zu einer genauen Unterscheidung der Diskurse von Judentum und Christentum kommen. In der Figur des Christen Sonntag als einer „Mischung von Heiligem und Wildschwein" (Ungar 2001: 105; vgl. auch 119) und seinem als ‚Blutbündnis' (Freud 2000b: 422) funktionierenden inzestuösen ‚Bunde aller' (Ungar 2001: 125 u. 133) ergeht Kritik dabei zentral an dem christlichen Lösungsversuch, der paulinischen Konzep-

31 Zur Metaphorik des Wölfischen als Einbruch des Sexus ins Kinderzimmer vgl. auch die Schilderung des „Keuchen[s]" der in „Wolfsschluchten" (Leppin 1984: 75) spielenden Urszene aus Leppins *Blaugast*: „Ungeheuer, wie der Wolf in der Kinderfabel, erhob sich das Grauen, als ersticktes Geflüster, das schwüle Geheimnis im Nebenzimmer erstmalig Gestalt annahmen und ihn verdarbten [sic]." (Leppin 1984: 67)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

tion des Sohnesopfers, in deren Zentrum, ganz wie in dem Heiligenbild des Protagonisten, mit der Christusfigur genau die monströse Indifferenz steht, die abgewehrt werden soll. Das Opfer prolongiert den Schuldzusammenhang, den es beenden soll, und generiert eine unendliche Wiederholung von Opfern. Es gibt kein „letzte[s] Blut" (Ungar 2001: 134). Im Wissen um die Sinnlosigkeit des Opfers kommen die Texte noch einmal überein, ob sie nun wie *Severins Gang in die Finsternis* zu einer ästhetisierenden Reinszenierung des libidinösen Aggressionsfeldes tendieren oder wie immanent *Die Jüdische Orgel* und ausdrücklich dann *Die Verstümmelten* einen analytischen Zugang zu ihm suchen.

Literatur

Baum, Antonia/Theweleit, Klaus (2020): Zu wenig Körperkontakt. – In: *Die Zeit*, Nr. 10 (27. Februar), 51.

Evans, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant.

Falzeder, Ernst (1985): Primäre Liebe und Grundstörung. Die Untersuchungen Michael Balints über frühe Objektbeziehungen. – In: *Werkblatt – Zeitschrift für Psychoanalyse und Gesellschaftskritik*. Nr. 4-5, 3/4 <http://www.werkblatt.at/archiv/4-5_Falzeder.pdf> [05.04.2020].

Freud, Sigmund (2000a): Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [„Der Wolfsmann"]. – In: Ders., *Studienausgabe, Band VIII: Zwei Kinderneurosen*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt/M.: Fischer, 125–232.

Freud, Sigmund (2000b): Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. – In: Ders., *Studienausgabe, Band IX: Fragen der Gesellschaft Ursprünge der Religion*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt/M.: Fischer, 287–444.

Geisenhanslüke, Achim (2018): *Wolfsmänner. Zur Geschichte einer schwierigen Figur*. Bielefeld: transcript.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch* <http://dwb.uni-trier.de/de/> [05.04.2020].

Hoff, Dagmar von (2003): *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln: Böhlau.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2003): *Der Sandmann*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried (1971): *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Kristeva, Julia (2007): *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*. Frankfurt/M.: Brandes & Apsel.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Laplanche, Jean (2017): *Die allgemeine Verführungstheorie und andere Aufsätze*. Frankfurt/M.: Brandes & Apsel.

Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1986): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Leppin, Paul (1920): *Venus auf Abwegen. Zur Kulturgschichte der Erotik*. Hamburg, Berlin: Hoffmann & Campe.

Leppin, Paul (1984): *Blaugast. Ein Roman aus dem alten Prag*. München, Wien: Langen Müller.

Leppin, Paul (1988): *Severins Gang in die Finsternis. Ein Prager Gespensterroman*. Ravensburg: Peter Selinka.

Leppin, Paul (2001): *Daniel Jesus*. Heidelberg: Elfenbein.

Musil, Robert (1978): Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. – In: Ders., *Gesammelte Werke 6: Prosa und Stücke*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt, 7–140.

Povolná, Anna (2020): *Darstellung der Urszene im „Sandmann" und in den „Verstümmelten"*. Hausarbeit im Rahmen des Seminars *Psyche und religiöser Diskurs*. Prag: Karls-Universität Wintersemester 2019/20.

Rank, Otto (2015): *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*. Dresden: Fachbuchverlag.

Rosten, Leo (2013): *Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie*. München: dtv.

Schneider, Thomas (2012): Komplizenschaft. Überlegungen zum Text-Analyse-Begehren am Beispiel von Wolfgang Koeppens Erzählung *Joans tausend Gesichter*. – In: Kotůlková, Veronika/Rykalová, Gabriela (Hgg.): *Perspektiven der Textanalyse*. Tübingen: Stauffenburg, 219–230.

Schoene, Anja Elisabeth (1997): *„Ach, wäre fern, was ich liebe!" Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Sudhoff, Dieter (1990): *Hermann Ungar. Leben – Werk – Wirkung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Theweleit, Klaus (1977): *Männerphantasien. 1. Band: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Frankfurt/M.: Roter Stern.

Ungar, Hermann (2001): Die Verstümmelten. Roman. – In: Ders., *Sämtliche Werke 1: Romane*. Hrsg. v. Dieter Sudhoff. Oldenburg: Igel, 15–157.

Ungar, Hermann (2002a): Ein Mann und eine Magd. – In: Ders., *Sämtliche Werke 2: Erzählungen*. Hrsg. v. Dieter Sudhoff. Oldenburg: Igel, 9–46.

Ungar, Hermann (2002b): Geschichte eines Mordes. – In: Ders., *Sämtliche Werke 2: Erzählungen*. Hrsg. v. Dieter Sudhoff. Oldenburg: Igel, 47–94.

Unwin, Vicky (2021): *The Boy from Boskovice: A Fathers's Secret Life*. London: Unbound.

Winder, Ludwig (1999): *Die jüdische Orgel*. Salzburg, Wien: Residenz.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Annette Teufel

Mit den Augen des Fremden. Grenzgänge/r und Kreis-Läufe in Paul Adlers Literatur

Der gebürtige Prager Paul Adler gehörte ganz ohne Zweifel nicht zur „medialen Konstruktion" (Höhne 2016: 161) des Prager Kreises. Diese Exterritorialität liegt in seinem Fall nicht allein in Max Brods erfolgreichem „Kampf um die Deutungshoheit" (Kilcher 2016) der Prager Literatur begründet – auch wenn dem Erfinder des Prager Kreises Adlers Dichtung buchstäblich zu verrückt[1] und ihr Autor nicht hinreichend zionistisch war;[2] aus beiden Gründen verortete er ihn jenseits des Prager Kreises – mit Brods eigenen Worten: „ganz abseits" (Brod 1966: 82).

Tatsächlich hatte Adler aber die Stadt auch allzu früh – schon 1901 – verlassen; und als er sich 1933 unter dem Druck der NS-Diktatur entschließt, nach Prag zurückzukehren, ist es ein Gang ins Exil und Paul Adler – als Dichter – bereits seit mehr als 10 Jahren verstummt. Hinzu kommt, dass außer einigen Jugendgedichten kein einziger literarischer Text in Prag entstanden ist und nur wenige, frühe Texte hier veröffentlicht wurden. Die Heimat des Dichters und Bohemiens ist darum wohl eher im Transit zwischen der ersten deutschen Gartenstadt, Hellerau, seinem Wohn- und Verlagsort, und der für viele Prager Autoren höchst attraktiven ‚Hauptstadt der Moderne', Berlin,[3] zu verorten, der Adler nicht nur mental, sondern durch kontinuierliche Mitarbeit an expressionistischen Zeitschriften, insbesondere an Franz Pfemferts *Akti-*

1 Vgl. etwa Brod (1966: 83), wo dieser mit Blick auf Adlers *Nämlich* moniert, der „Teufel" trete „nicht nur in persona [auf], leider auch im Stil. Alles spielt sich in ununterbrochenem Irresein ab, von den ersten zehn Seiten abgesehen."

2 In einem frühen Aufsatz in Bubers Zeitschrift *Der Jude* hatte Brod zwar versucht, Adler als jüdischen Dichter dem Prager zionistischen Kreis zu subsumieren, und seine Dichtung gar als „Kiddusch Haschem in dem von Hugo Bergmann dargelegten Sinne" charakterisiert (Brod 1916: 463); in seinen „Ex-Post-Festlegung[en]" über den Prager Kreis (Höhne 2016: 163) wird er diese Zuordnung allerdings zurücknehmen.

3 Vgl. Spector (2019: 103) mit dem Hinweis, dass „in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg […] nicht mehr Wien, die Reichshauptstadt, eine starke Sogkraft auf die deutschsprachigen Literaten in Prag aus[übte], sondern Berlin und sogar andere Städte im Deutschen Reich." Von dort – nicht von Wien – nahm die Entdeckung und Vermarktung einer „neue[n] Literaturwelle aus Prag" ihren Ausgang.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

on, verbunden blieb. War Adler also tatsächlich – wie Brod behauptete – ein Autor, der „ganz abseits" der Prager Literatur(en) stand?

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, die Anschlussfähigkeit von Adlers Dichtung an Prag und die Prager Literatur(en) zu erkunden, indem er Spuren des spezifischen ‚Projektes Interkulturalität' in Adlers Texten nachgeht und dadurch neue Perspektiven mindestens auf sein Werk, womöglich aber zugleich auf die Prager Literatur(en) eröffnet. Eine solche Spurensuche scheint reizvoll – führen doch nahezu alle Prosatexte Paul Adlers ihre Protagonisten in eine Fremde, die sie nicht nur staunen macht,[4] sondern in der sie sich – interkulturell – zu bewähren haben: Bereits die frühe Erzählung *Franz* (1911) führt ihren jungen Helden über die Grenze von Zivilisation und Wildnis; *Der Spiegel des Kindes* (1912) erzählt im neuromantischen Stil von einer Reise in das ‚romantische' Prag; der ‚Geschichtenkreis' *Elohim* (1914) stellt gleich mehrere Wanderer zwischen den Welten vor; *Nämlich* (1915) versucht den Grenzgang des Ich-Erzählers zwischen Normalität und Irrsinn zu protokollieren; und die Helden von Adlers Roman *Die Zauberflöte* (1916) reisen keineswegs nur durch die Zeit – von der biblischen Schöpfungsgeschichte in die Moderne –, sondern durch unterschiedlichste Räume. Der Protagonist der späten Erzählung *Der Anachoret* (1918) reist aus Deutschland zunächst auf die indonesischen Sundainseln und sodann nach Zypern aus, und die Titelfiguren von *Zoe und Zoephilon* (1920) wandern ins Paradies. – All diese Texte handeln mithin von Grenzgängen in die Fremde und sind auf die Interaktion eines Fremden mit der ihm unbekannten Kultur fokussiert; stets mitreflektiert werden in ihnen die für die Problematik der Interkulturalität im Allgemeinen und das Prager ‚Projekt Interkulturalität' im Speziellen so aufschlussreichen Fragen nach dem Verhältnis von Gruppen und Einzelnem sowie von Fremdheit und Zugehörigkeit.[5]

Nicht zu leugnen sind andererseits zwei offensichtliche Schwierigkeiten, die sich bei dem Versuch, Adlers Texte als Reflexionen über eine (Prager?) Realität zu lesen, stellen. Erstens: Adlers Literatur ist keine realistische Litera-

4 Vgl. Heimböckel/Weinberg (2017: 33) mit dem Hinweis, dass Interkulturalität „von einem Nicht-Wissen [über das Fremde] her zu denken [ist]. Die Anerkennung solchen Nicht-Wissens, das sich im ‚Staunen' über das Fremde widerspiegelt, löst den Beobachter aus den Fesseln seiner Kulturbedingtheit und ermöglicht einen […] Kulturvergleich."

5 Vgl. den Katalog der Fragen, „die für einen Prager von umfassender Relevanz waren", bei Weinberg (2019: 298): „Zu welcher Gruppe gehöre ich? Welche Kriterien gibt es für die Zurechnung zu einer Gruppe? Sind Gruppen natürlich-genealogisch oder durch Kultur oder durch den Rückbezug auf einen Mythos konstituiert? […] Und wie ist die Stellung eines Einzelnen in einer Gruppe oder zwischen all diesen Gruppen?"

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

tur; sie wendet sich in einer für die sogenannte ‚absolute Prosa' typischen Weise (pseudo-)historischen, mythischen, phantastischen oder wahnhaften Stoffen zu, keinen empirischen Welten.[6] Aus diesem Grund führen die literarischen Grenzgänge Adlers Protagonisten zweitens nicht einfach nur in eine fremde Kultur, sondern häufig aus dem Bereich des Irdischen in ein Jenseits – den Himmel oder den Abgrund; die daraus erwachsende Begegnung des Menschlichen mit dem Göttlichen kann aber gewiss nur bedingt als eine inter*kulturelle* Begegnung bezeichnet werden.

Dieser Prämissen eingedenk, wende ich mich im Folgenden drei Fallbeispielen zu, die je unterschiedliche Grenzgänge schildern und dadurch Rückschlüsse auf Adlers Vorstellungen von dem Ort und der Funktion des Fremden in der Kultur der ‚Anderen' erlauben.

1. Akkulturation in der Fremde: *Der Spiegel des Kindes* (1912)

Die erste, noch konventionell verfasste Erzählung, mit der Paul Adler programmatisch Abschied von den eigenen neuromantischen Anfängen nimmt (Teufel 2014: 79–84), führt nach Prag und erzählt die Geschichte einer Integration durch erfolgreiche Teilhabe an der Kultur der ‚Anderen'. Das vermittelt zunächst die Rahmenhandlung: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts reisen zwei romantisch gesinnte Freunde, Ludwig und Friedrich,[7] aus Preußen nach Prag, um die Geschichte der Stadt, die sie bislang nur aus historischen Studien kannten, erleben zu können. Durch einen freundlichen Zufall begegnen sie auch sogleich einem Bekannten Friedrichs, Karl Egon Ebert, den sie „nach den Eindrücken, die er seiner Geburt in jenen Mauern verdankte", befragen und um die Erzählung „eine[r] besondere[n] böhmische[n] Fabel für eine altertümliche Dichtung" bitten (Adler 1912c: 1). Dass der deutschsprachige Dichter des tschechischen Nationalepos *Wlasta* diese ‚besondere böhmische Fabel' gerade nicht erzählt, sondern aus dem Munde des Preußen Ludwig zu hören begehrt – „eine Novelle aus dem Geist seiner Erwartung" der „altertümlichen Schätze" von Prag (Adler 1912c: 1) –, erstaunt noch kaum. Erstaunlicher

6 Zum expressionistischen Programm ‚absoluter Prosa' vgl. Baßler (2015: 211–220); den Protagonisten, so Baßler, geht es um „Poiesis, nicht Mimesis" (Baßler 2015: 217) von Realität.

7 Die Namen der Protagonisten klingen gewiss nicht zufällig an die der gleichfalls gemeinsam reisenden romantischen Dichterfreunde Ludwig Tieck und Friedrich Wackenroder an.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ist schon der Erfolg, den der Fremde mit seiner Erzählung von der Begegnung mit einem Prager Kind erzielt:

> „O, ihr dürft überzeugen", rief […] Ebert in halb lachender Verlegenheit aus, „wer vermöchte mit Euch, von der romantischen preußischen Richtung, zu streiten! […] Es lebe unser gotisches Prag und jeder von Euch draußen, der es so recht herzlich zu schätzen weiß!" (Adler 1912c: 1)

Dieser Erfolg eröffnet dem Fremden nicht nur den Zugang zur Prager Künstlerszene – Eberts „Freude[n]" „in dem Weingewölb des alten Vaters Noack" (Adler 1912c: 2) –; er qualifiziert ihn geradezu, Prager zu sein: „Vielleicht", mutmaßt Ebert, „werdet Ihr gar selbst heimisch; Ihr bleibt lange, und könnt auch die Bekanntschaft des kleinen Kindes fortsetzen, das Euch so liebenswürdige Gedanken eingab." (Adler 1912c: 2)

Der Schlüssel zu dieser Integration ist also offenbar Ludwigs Novelle, die – als ein erster Spiegel – die Ereignisse in der fiktionalen Wirklichkeit deutet und reflektiert: Die Integration des Fremden, erzählt sie, setzt eine behutsame Annäherung an die Kultur der ‚Anderen', die Reflexion bestehender Grenzen und deren Überbrückung voraus. Im glücklichen Fall wird dem Fremden dadurch zuteil, was Ludwig und Friedrich von ihrer Reise erhofften: ein lebendiges Bild von der Geschichte der ‚Anderen'. Eben das führt Ludwigs Novelle vor. Die Stadt Prag wird darin von einem „kleine[n], knallrot bekleidete[n], slawische[n] Mädchen" (Adler 1912c: 2) verkörpert, das den Erzähler wie Dantes Beatrice zur Einsicht führt. Schon von Weitem hatte er es gesehen, sich aber nur vorsichtig, um es nicht zu erschrecken, genähert. Tatsächlich läuft das Kind, während Ludwig, „neben dem Gartenzaun", an der Grenze entlang, „langsam hinunter stieg", „in Kinderart" auf ihn zu; und um die Sprachgrenze zu überbrücken – Ludwig wusste ihm „keine Worte zu sagen" (Adler 1912c: 2) –, nimmt er es bei der Hand. Dennoch erwartet er, dass ihn das Mädchen darauf „zu seinen Eltern, Gärtnern oder Soldaten [sic!] führen" würde (Adler 1912c: 2). Zu seinem Erstaunen bringt ihn das Kind jedoch in sein Haus, zu den Spielsachen, unter denen er mit noch größerem Staunen, das ihm förmlich die Sprache verschlägt,[8] einen Zauberspiegel entdeckt, in dem er lebendige Bilder der Prager Geschichte erschaut. Bezeichnenderweise ist das Mädchen aus Prag an diesem Spiegel nicht interessiert; wiewohl Ludwig beharrlich „durch zudringende Zeichen von dem Kinde zu erforschen [sucht], ob es den Turm gleich mir mit seinem verschwundenen

8 Vgl. Adler (1912c: 2): „Jesus, wie wurde mir da", ruft er aus, „als ich in einem Spiegelchen, das dort auf einer Kommode stand, den Turm des Meisters Peter, so wie ich ihn in meinen Träumen oft geschaut hatte, mit seiner jetzt verbrannten Spitze sah!"

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Zierat sehe“ (Adler 1912c: 2), schaut es nicht einmal in den Spiegel hinein – und überlässt ihn dem Fremden für „eine farbige Zeichnung“ (Adler 1912c: 2).

Dieser „Spiegel des alten Zauberers Virgil“, so erweist sich, zeigt alles, „was jemals an ihm vorbeigegangen ist“ (Adler 1912c: 2), und er wartet als Spiegel im Spiegel nun seinerseits mit einer Deutung der Integration – in der Novelle wie in der Rahmenhandlung – auf: Die freundliche Aufnahme Ludwigs verdankt sich demnach keinem Zufall und auch nicht nur seinem individuellen Verdienst. Sie ist vielmehr die Signatur der Prager Kultur, die – wie der Spiegel zeigt – seit je keine tschechische *oder* deutsche, sondern eine böhmische war. Eben darum erscheint im letzten der Spiegelbilder aus der Geschichte, die allemal die Stadt als Mädchengestalt, das seinen (nicht selten deutschen) Geliebten erwartet, reflektieren, kein anderer als Ludwig selbst: Er ist der traditionelle ‚Andere‘, den die Stadt Prag freundlich empfängt: „Anno 1810 oder mehr: Ein Kind läßt einen hagern Mann ins Haus und ist noch achtlos gegen Fremde und Spiegel“ (Adler 1912c: 2). – So erweist sich der Fremde in dieser frühen Erzählung paradoxerweise als Träger der Prager Tradition und als Teil der Kultur der ‚Anderen‘.

Diese gelungene interkulturelle Begegnung, die in eine Akkulturation des Fremden mündet, wird in Adlers Geschichte indes gleich zweifach von der (fiktiven) Realgeschichte desavouiert: Erstens vermag Ludwigs Erzählung – im schroffen Gegensatz zum romantischen Programm (Schmitz 1995: 293f.) – die Welt gerade nicht zu romantisieren: „Geht jetzt beide in die Stadt hinein“, lautet Eberts unmissverständlicher Rat an die romantischen Freunde, „und betrachtet unsern Turm und die grüne Narrenkappe, die sie ihm aufgesetzt haben, endlich mit leibhaften Augen.“ (Adler 1912c: 2) – Zweitens verortet Adlers Erzählung von 1912 die erzählte Geschichte in der Vergangenheit: in der Zeit vor der Gründung des deutschen Nationalstaats und vor der Zuspitzung der Nationalitätenkonflikte in Prag; mit Adlers Worten:

> Zur Zeit, da das heitere Antlitz der Stadt Prag noch nicht mit Zank umwölkt war […]. Dazumal kümmerte sich das frei in alle Vergangenheit schwärmende Poeten- und Künstlervolk recht wenig um die, andern Leuten so verhaßte, Politik des Staatskanzlers; noch um den Kaiser Franz, den man um des Besitzes seines Karlsbades und seiner Wienerstadt willen pries. Man sah die Domspitze seiner königlichen, böhmischen Hauptstadt am Fluß hinter den schroffen Felswänden auftauchen, und freute sich auf die Sächsischen oder österreichischen Freunde, die man als Kommissäre und Räte, als vom Bundesrat Abgeordnete oder als freie Geister und Schriftsteller in den geräumigen Prager Häusern antreffen würde. (Adler 1912c: 2)

„Anno 1810 oder mehr“ (Adler 1912c: 2), so Adlers These, war dies noch eine berechtigte Erwartung.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

2. Transit durch die Fremde: *Der Berg des U-Tao-Tse* (1914)

In einer für Adlers Œuvre typischen Weise entwickelt die frühe Prag-Erzählung das Grundmuster, das die späteren Texte variieren (Teufel 2021). Zu diesen Variationen zählt seit dem ‚Geschichtenkreis' *Elohim* (1914) ein Moment der Berufung, das den Fremden zur Teilhabe an der Kultur der ‚Anderen' – und womöglich zu deren Rettung – prädestiniert. Wer unter welchen Voraussetzungen und wozu berufen ist – oder im Gegenteil nicht –, ist eines der Themen dieser ersten selbständigen Publikation von Paul Adler, die trotz der motivischen Korrespondenzen in zweifacher Hinsicht einen Neuanfang markiert: Der ‚Geschichtenkreis' ist als erster Adler-Text dem expressionistischen Programmdiskurs über „ein absolutes Kunstwerk" verpflichtet, das er hinsichtlich seiner Textverfahren, so Moritz Baßler, „aber de facto (noch) nicht ist" (Baßler 2021). Zweitens bilden die *Elohim* den Auftakt zu einem Hauptwerk, das „inmitten einer vielspältigen Kultur" nach „eine[r] poetische[n] Formel der ganzen Natur und Geschichte" sucht.[9] Diese Formel, die Adler aus der lurianischen Kabbala bezog – die Zerspaltenheit alles Seienden in Gut/Böse, Materielles/Geistiges und Heiliges/Unheiliges –, wendet *Nämlich* auf den Menschen und *Die Zauberflöte* auf dessen Geschichte an, während die *Elohim* an vier verschiedenen Kulturen Modelle der Schöpfung und Neuerschaffung der Welt erproben.[10] Durch die Wahl ihrer Protagonisten – eines frommen israelitischen Gärtners, eines taoistischen Malers, eines Papstes und eines (fiktiven) Philosophen namens Platon – überprüft der ‚Geschichtenkreis' gleichzeitig populäre zeitgenössische Erlösungsmodelle – Kunst, Religion, Mystik und Wissenschaft – im Blick auf ihr Potential für die Errettung einer apokalyptischen Welt.

Zur Betrachtung interkultureller Fragestellungen und deren textimmanenter Reflexion eignet sich am besten die zweite Legende des Bandes, *Der Berg des U-Tao-Tse*, da sie erneut von der Begegnung eines „Fremde[n]" (Adler 1914: 37, 39, 46) mit einer Gruppe von ‚Anderen' erzählt. Der Fremde ist in dieser Legende, die die Geschichte eines sagenumwobenen Malers der Tang-Zeit[11]

9 So Adler (1912b: 1688) in einer Besprechung von Theodor Däublers *Nordlicht;* eben diesen für ihn vorbildlichen Ansatz machte sich Adler zu eigen.

10 Zur Dreieinheit von Adlers Hauptwerk und dessen Anlehnung an die Kabbala Isaak Lurias vgl. Teufel (2014: 165–170).

11 Adlers Legende selbst verortet ihn – als eine von zahlreichen Verrätselungen – in der „Sing-Zeit" (Adler 1914: 40). – Der chinesische Maler Wu-Tao-Tzu, dessen Lebensdaten nicht bekannt sind, wurde als stilbildender Maler verehrt, wiewohl keines seiner Gemälde

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

mit der um 1900 auch im deutschen Sprachraum populären Legende um Laotse[12] verschränkt, ein Lehrmeister namens Nomotus. Wie Ludwig ist er ein Künstler – ein Maler –, und wie er bringt er ein Wissen um die Kultur, die er entdecken will, mit: Bereits „als Knabe" hatte er „an der Wand eines alten Tempels" die Kopie eines Gemäldes des großen Meisters bestaunt (Adler 1914: 47); und um endlich das Original betrachten zu können, bricht der Maler, nachdem er die „Schüler über die grünen Inseln verstreut" hat (Adler 1914: 37), in die Fremde, das Land U-Tao-Tses, auf. Anders als in *Der Spiegel des Kindes* misslingt die ersehnte Annäherung aber zunächst; denn die „Barbaren" der Ebene verwehren Nomotus, indem sie ihn „mit dem Tode" bedrohen, den Zutritt zu ihrem Land, so dass er „seine […] vorzüglichste […] Spur" (Adler 1914: 39) verlassen und nach anderen Wegen suchen muss.

Wenn er am Ende tatsächlich ans Ziel gelangt, verdankt sich dies zum Ersten der schon erwähnten Berufung:[13] der freundlichen Begegnung mit einem Greis, der „in Aufzug und Art also erscheint, wie unten in China das Volk den Ältesten der Dinge, den Himmel, malt"; zum Zweiten muss der Fremde vor dem kritischen Blick der ‚Anderen' bestehen: „Ohne eine solche vorgängige Betrachtung [durch ein modernes Fernglas!], und ohne daß der Greis dieses Berges ihm den Weg zeigt, kann niemand zu uns die Richtung finden und wird niemand hier oben als ein Freund angesehn." (Adler 1914: 50). Die apostrophierte freundliche Aufnahme beschränkt sich indes auf eine Führergestalt, die in dieser Erzählung kein reizendes Mädchen, sondern ein mürrischer „Kahlkopf" (Adler 1914: 49) ist, der Nomotus leidenschaftslos die Tradition und Kultur seines Volkes (die er immerhin kennt) auseinandersetzt. Bezeichnenderweise war jener Spinosus einst selber ein Fremder – er kommt, wie er sagt, „aus weiter Ferne" (Adler 1914: 52) – und scheint eben dadurch zur Unterweisung und Integration des „Ankömmlings" (Adler 1914: 43) qualifiziert: Er offeriert Nomotus, in „die Gemeinschaft" mit den „Männern der Waage" einzutreten; nicht nur könne er eine „der leerstehenden Hütten" zu seinem „Wohnort machen" und die „Früchte" des „kargen Bodens" mit ihnen teilen: „Auch seid Ihr frei, hier an allen Künsten und Tätigkeiten teilzunehmen, die wir, mitunter in Gruppen, auf unsern Tennen ausüben" (Adler 1914: 51f.). Schon hier, während der ersten, einführenden Unterredung,

überliefert ist. Die Legende berichtet, dass er einst vor den Augen des Kaisers in sein eigenes Bild eintrat und verschwand (Chang 1987: 84).

12 Vgl. das Verzeichnis der Übersetzungen des *Tao-te-king* in Laozi (2005: 129–131), in deren Kontext auch die Legende um Laotse in Europa bekannt wurde. Zwischen 1870 und 1910 erschienen allein in deutscher Sprache mehrere Übersetzungen.

13 Vgl. auch die ausdrückliche Bezeichnung des Fremden als „Berufene[n]" (Adler 1914: 51).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ahnt der nomen est omen ‚spitzfindige' Spinosus allerdings, dass Nomotus einen „noch weitern Weg zu gehn" hat (Adler 1914: 52), der der seine ist.

Denn was den ‚Fremden' von den ‚Anderen' unterscheidet – auch von Spinosus, dessen Name gewiss nicht zufällig an den einer Kenngestalt aufgeklärter Religiosität anklingt –, sind seine „Suche nach dem Gotte" (Adler 1914: 50) und sein lebendiges Interesse am Ursprung der ihm noch unvertrauten Tradition: an jenem Gründungsmythos, der den Bewohnern des Landes, augenscheinlich seit langem, gleichgültig ist: Er ist, wie Spinosus erläutert, „zu Stein geworden", zu einem „verwitterten und überrieselten Block", dessen Worte „zerfielen" (Adler 1914: 41 und 47). Nomotus dagegen erfährt aus dem Mythos nicht nur vom Schicksal des von ihm bewunderten Malers, der zur Beglaubigung seiner Kunst in sein eigenes Bild eintrat und verschwand; Nomotus entdeckt – mit einem Ausruf größten Erstaunens[14] –, dass er selber in jenem Gemälde steht: in U-Tao-Tses Berglandschaft, die die Wirklichkeit ist.

Wie in allen Legenden des im Juli 1914 – unmittelbar zu Ausbruch des Ersten Weltkriegs[15] – erschienenen Bandes ist es eine brüchige, apokalyptische Wirklichkeit; denn der Berg ist „schon mehrmals zerbrochen" und allein „durch die zornige Begeisterung" eines „einzelnen großen Mönch[es] […], der hier allen als die Verkörperung des Gottes gilt" (Adler 1914: 52, 49f.), neu errichtet worden. Im Volk dagegen ist „der starke Glaube […] ausgestorben" (Adler 1914: 49); es hat sich längst der Weltsicht und dem ‚Fortschritt' des Westens zugewandt. – Eben daraus, so die These von Adlers Text, erwächst die Mission des Fremden in dieser Kultur: Er ist berufen, aus der Kenntnis der Tradition und dem Glauben an den Gründungsmythos die ‚fremde' Kultur zu retten, indem er sie neu erschafft. Dass gerade bei seinem Erscheinen nicht nur erneut der Berg zerbricht, sondern der große Mönch verstirbt (Adler 1914: 57), ist ein unmissverständliches Zeichen seiner Berufung: Sie befähigt Nomotus, der Apokalypse – im scharfen Kontrast zu den ‚Anderen' – mit Tatkraft entgegenzutreten. In dieser Tat gewinnt Nomotus eine neue Identität:

> „Der große Mönch U-Tao-Tse ist gestorben. Wer schichtet unsern Berg? Wer verkörpert den Gott? Wer wandert auf dem Gletscher? […] Ist keiner, der sich wagt?" // Der große

14 Vgl. Adler (1914: 47): „‚Ich bin hier in seinem Bild […]!' rief Nomotus aus."

15 Aus entstehungsgeschichtlichen Gründen können die *Elohim* nicht als Antwort auf die Realität des Ersten Weltkriegs konzipiert gewesen sein; von den Zeitgenossen wurden sie jedoch als solche rezipiert (und beworben): als Appell zur Völkerverständigung und zum Frieden; vgl. insb. die enthusiastische Besprechung durch Ludwig Rubiner in der *Aktion* (Rubiner 1916). Tatsächlich spiegeln die *Elohim* die apokalyptischen Ängste am Vorabend dieses Kriegs.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Mönch: U-Tao-Tse Nomotus drängte die hundert heftigen Schultern von sich fort und sagte, indem er einen Stab von einer unsichtbaren Hand an sich nahm, indessen der Berg unter seinen Füßen verloren ging, mit vernehmbarer und von einer Wand vierfach zurückgestrahlter Stimme: „Ich." (Adler 1914: 57)

Während Ludwig in *Der Spiegel des Kindes* in die Gruppe der ‚Anderen' hineingeführt wurde, ist die Existenz in der Gruppe – umringt „von Armen und Schultern, von harten Bärten und Kutten", die ihn „in die Mitte" nehmen (Adler 1914: 56) – hier lediglich ein Übergang, der Berg mithin ein transitorischer, überdies höchst instabiler Raum, den der Protagonist auf dem Weg zu seinem eigentlichen Bestimmungsort zu passieren hat: über dem Gletscher, hinter dem der Kenner und Bürge des Mythos in erneuter Einsamkeit verbleibt. Im Volk U-Tao-Tses aufzugehen, bleibt dem Fremden in diesem Text versagt – es widerspräche seiner Berufung; wohl aber sichert er durch seinen einsamen Gang auf den Gipfel dessen Existenz. Dass diese Mission gerade dem Künstler gelingt, während Vertreter der Institution Kirche und vor allem der Wissenschaft geradezu kläglich scheitern,[16] vermag vor dem Hintergrund der Kulturkritik und der Kunstauffassung von Adlers Generation nicht zu verwundern.

3. Kreis-Lauf in ewiger Fremde: *Die Zauberflöte* (1916)

Die letzte Dichtung, die auf interkulturelle Fragestellungen hin überprüft werden soll, ist *Die Zauberflöte*, auch wenn sie bestenfalls fremde Kulturen – richtiger: Religionen – und keine (gar menschlichen) Gruppen in den Blick nimmt. Dennoch entwirft *Die Zauberflöte* – ein absurder Geschichtsroman, der sich im Kreise dreht – aus der Erfahrung des Ersten Weltkriegs heraus nicht nur das Bild einer buchstäblich lieblosen Welt, sondern zugleich eine Kontrafaktur der bisherigen Erzählmuster.

Dass die Welt auch hier im Argen liegt, weist schon der titelgebende Intertext von Mozarts Oper aus, und wie in der Oper erwächst aus dieser Misere Taminos Mission: Er muss den Bruch der Welten durch einen Liebesbund

16 So in den Legenden *Das unechte Buch der Johanniden* und *Der Tor Platon,* ebenfalls in *Elohim,* 59–82 und 83–104.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

mit Pamina heilen.[17] Dafür jedoch hat Adlers Tamino, mindestens am Beginn des Romans, denkbar schlechte Voraussetzungen; denn nicht Sarastros Prüfungen trennen ihn von Pamina; das Mädchen ist vielmehr – nicht anders als der ‚göttliche Sarastro'[18] – aus Adlers Text verschwunden. Darum eilt Tamino, getrieben von einer halbherzigen Suche nach Pamina, aber einer aufrichtigen Sehnsucht nach Gott, durch die Welt(-Geschichte): vom Alten Ägypten über den Garten Eden und die griechische Unterwelt bis ins moderne Berlin und Venedig – und wieder zurück. Obschon er in diesen Räumen wie Nomotus eine partiell neue Identität erhält – er ist Adam im Paradies, der Theseus der griechischen Unterwelt und im modernen Berlin der Schüler Karl Tamin –, zeigt er im Gegensatz zu seinen literarischen Vorgängern kein Interesse an den Kulturräumen, in die er gerät. Er will sie lediglich – möglichst rasch – auf dem Weg zu seinem Ziel passieren und keineswegs darin heimisch werden, mehr noch: Er lehnt es ab, sie kennenzulernen. Das bezeugt sein Umgang mit Frauen und Göttinnen, die Tamino – wie Spinosus den Fremden Nomotus – in ihre (Mysterien-)Religionen einzuweihen versuchen. Während Nomotus diese Einführung dankbar annahm, scheut Tamino sie wie ein förmliches Sakrileg. Dadurch verfehlt er jedoch die Chance jenes interkulturellen Lernens,[19] das – wie die Figur des Nomotus zeigte – den Fremden zu jenem Anderen macht, der seiner Berufung zu folgen und die Welt (der ‚Anderen') zu retten vermag: zu ‚U-Tao-Tse Nomotus'. Tamino dagegen beharrt in jedem der Räume, die er durchwandert, auf seiner vermeintlich wahren und einzigen Identität, die er durch fremde Einflüsse nicht irritiert wissen will: Brot und Wein – bei Adler „der Dienst des syrischen Dionysos" – scheut er, als ein ägyptischer „Priester hoher Kaste", wie den „Genuß" von „Blut"; ja, er ‚misstraut', wie er erklärt, allein schon „dem süßlichen Duft aus diesem Kelche": „Dein Rausch betäubt die Sinne wie der Mond [der Isis], den ich eben wegen desselben Prunkes erschlug." (Adler 2021: 57, 62)

17 Vgl. Uerlings (2006: 30): Der Liebesbund von Tamino und Pamina soll „eine neue Verbindung der beiden Welten" – des Sonnenreichs und des Reichs der Nacht – stiften, die mit dem Tod von Paminas Vater auseinandergebrochen waren. Ziel der Vermählung ist mithin die Restitution der „verlorengegangenen Welteinheit".

18 Vgl. etwa dessen Bezeichnung als „Abgott" in Mozart (1988: 57 – 1. Aufzug, Nr. 8).

19 Vgl. Heimböckel (2019: 272): „Im Denken-wie üblich ist das Fremde das aufgefasste Andere. Es ist wie das Eigene eine Setzung, dessen das Denken-wie-üblich bedarf, damit es sein Üblichsein bewahrt. Interkulturalität hinterfragt daher Repräsentationen des Eigenen und des Fremden, indem sie sie einer Dekonstruktion unterzieht und so das mit dem Eigenen und Fremden vermittelte Wissen in Frage stellt."

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Diese Verweigerungshaltung des vielgesichtigen Helden erklärt Paul Adler – ein Meister der Synkretismen – im Rückgriff auf kabbalistische Mythen aus einem Unfall im Vorgang der Schöpfung selbst (Teufel 2014: 359-363): Adlers Tamino erfuhr die Erschaffung Evas als den Verlust seiner Ganzheit, ein buchstäbliches Un-Heil, das ihm eine unermessliche Angst vor allem Weiblichen einpflanzt. Darum hofft – und glaubt – Tamino, nur allein, mit seinem Flötenspiel, „*allmächtig*" (Adler 2021: 10; Herv. i.O.)[20] – d.h., Gott ebenbürtig – werden zu können. Diese Hoffnung macht sein Selbstbild aus, das er nicht preiszugeben willens und in der Lage ist. Aus diesem Grund erscheint ihm bereits Pamina, bei genauer Betrachtung, als nicht eigentlich standesgemäß: eine „ärmliche nackte Puppe", deren Herz, wie Tamino meint, „so offenbar meinem eignen größern Herzen nicht zu erwidern vermag" (Adler 2021: 9) Aus demselben Grund verstößt er die altägyptische Isis, in deren Mysterien er in Mozarts Oper eingeweiht wird, und aus wieder demselben Grund weist er in den Trümmern des jüdisch-christlichen Paradieses Lilith zurück und entflieht als Theseus dem „neue[n] Mysterium" (Adler 2021: 58), in welches ihn Fides (‚Glaube'), eine fiktive griechische Unterweltgöttin, einzuführen versucht. Die Frauen und Göttinnen, die Tamino stets mit Liebe empfangen, sind allemal Hexen und Huren für ihn.

Damit verkennt Tamino jedoch den prinzipiellen Zusammenhang von Liebe und Heil, von dem die Märchenoper erzählt: Nur durch die Liebe reichen „Weib und Mann" bekanntlich „an die Gottheit an" (Mozart 1988: 45 – 1. Aufzug, Nr. 7)[21] – und nur als Liebende vermögen sie, den Bruch der Welten zu heilen. Doch diese Mission – die Rolle auf dem Welttheater, das in Adlers Roman bezeichnenderweise Mozarts *Die Zauberflöte* aufführt – hat Adlers Tamino vergessen, in der Moderne sogar buchstäblich, sodass er die Reise durch Zeit und Raum am Ende von Neuem beginnen muss: „ENDE WIE ANFANG DER ZAUBERFLÖTE" (Adler 2021: 148; Herv. i. O.) lauten die letzten Worte von Adlers Roman.

20 Zitiert wird hier das Libretto der Oper; vgl. Mozart (1988: 33): „Hiermit [mit der Zauberflöte] kannst du allmächtig handeln,/ der Menschen Leidenschaft verwandeln./ Der Traurige wird freudig sein,/ den Hagestolz nimmt Liebe ein." (1. Aufzug, Nr. 5)

21 Assmann (2006: 80) zufolge verkündet das zitierte Duett – das bezeichnenderweise schon in der Oper nicht von Tamino und Pamina, sondern von ihr und Papageno gesungen wird – eine „Liebesanthropotheologie": Pamina und Papageno besingen „das Mysterium der Liebe", dessen Ziel „die Vervollkommnung des Menschen in Richtung auf das Göttliche" ist.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

4. Paul Adler – ein Prager Dichter?

Ob Adlers Dichtung tatsächlich, wie die Lektüren es nahelegen könnten, auf die interkulturelle Realität im Prag der Vorkriegszeit referiert, kann nicht eruiert werden. Weder hat Adler – wie Kafka – Tagebuch noch einen umfangreichen Schriftwechsel geführt, die Schreibanlässe und Selbstdeutungen dokumentierten. Noch viel weniger hatte er einen Freund wie Max Brod; und seine nicht-poetischen Texte nehmen auf Prag zumindest keinen unmittelbaren Bezug. So bleibt lediglich festzustellen, dass diese Texte vergleichbare Fragen zu den Voraussetzungen kultureller Zugehörigkeit formulieren, Fragen, die Adler auch hier aus der Position eines Fremden – und das heißt nicht zuletzt: eines Juden – diskutiert.

Denn virulent wird die Frage einer überindividuellen Identität für Adler erst vor dem Hintergrund des modernen Zionismus, der dem europäischen Judentum die Möglichkeit einer nationalen Zugehörigkeit – zum jüdischen ‚Volk' – offerierte. Paul Adler konnte dieser Offerte nichts abgewinnen; ein Verständnis des „Judentum[s] als Volk, in das der einzelne integriert ist" (Hoffmann 2003: 213), lehnte er bis in die späten 1920er Jahre kategorisch ab, da das Konzept der Nation sich aus seiner Sicht – längst vor dem Großen Krieg der Nationen – überlebt hatte und somit weder zur Begründung einer staatlichen noch einer kulturellen Gemeinschaft geeignet war.[22] Die Gründung von Nationalstaaten im 20. Jahrhundert – auch eines jüdischen Staates – war Adler zufolge daher ein gänzlich anachronistisches Unterfangen; das belegt nicht nur sein Plädoyer für einen multinationalen, sozialistischen Staat in Palästina, sondern auch die Empfehlung an Tomaš G. Masaryk, die erste Tschechoslowakische Republik nach Schweizer Vorbild zu kantonisieren (Teufel 2014: 470, 477).[23]

Auf diese Ablehnung des Konzepts der Nation gründet sich ebenso Adlers Skepsis gegenüber dem – für ihn gleichzeitig höchst attraktiven – Programm des Kulturzionismus. Im Anschluss an einen jahrelangen Disput mit Martin Buber über die ‚jüdisch-nationale Frage' fasst Paul Adler, nach eigenen Angaben 1915, seine Position zusammen:

22 Das spiegelt insbesondere die seit 1911 mit Martin Buber und seit 1915 mit Alfons Paquet geführte Korrespondenz; vgl. dazu im Detail Teufel (2014: 106–122).

23 Zur Präsenz des Schweizer Modells in den Diskursen der jungen Tschechoslowakischen Republik vgl. Havlin (2007).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Es ist mir […] im Denken und im Fühlen gleich unmöglich, die nackte natürliche Gesamtheit aller profanen Kohns und Markusse (unterschiedslos natürlich meiner eigenen Vorfahren und Seitenverwandten) zu meinem Seligmacher und Heilsträger zu machen. […] Ich vermag es nicht, die Masse meines Volkes *aufrichtig* zu lieben; die göttliche *un*wesentliche Oekonomie des ‚Sandes am Meer' ist mir, als einem ganz ausgeprägten Individualisten, unbegreiflich. Hingegen liebe ich die Rabbiner und Propheten auch aller anderen Völker. (Adler 1918: 8; Herv. i. O.)

Der Synkretismus, der die Dichtung Paul Adlers so nachhaltig prägt, war demnach „nicht allein ein poetisches Programm, sondern der Kern seiner Weltanschauung" (Hoffmann 2003: 212), aus der heraus er einerseits mit Begeisterung Bubers Impulsen zu einer religiösen Erneuerung folgte, deren Bindung an eine national und/oder konfessionell verfasste Gruppe andererseits mit derselben Entschiedenheit verwarf: Adler träumte – wie Max Brod monierte – statt von der jüdischen Wiedergeburt von einer „Kirche der Seelen" (Brod 1916: 463):[24] einer Kirche, die auf den Glauben an Gott – und nur an ihn – gebaut wäre.[25]

Schon hier zeichnet sich ab, was Adlers Dichtungen und spätere publizistische Texte ausbuchstabieren: Entscheidend für die kulturelle Zugehörigkeit ist nach Adlers Überzeugung nicht die ererbte, „natürlich-genealogisch[e]" (Weinberg 2019: 298), vorzugsweise nationale Herkunft aus einer Gruppe; entscheidend ist vielmehr die individuelle Leistung des Einzelnen, sein Wissen um die Kultur, seine Liebe zu ihr und sein Engagement. Darum verteidigt Paul Adler nachdrücklich das ‚Recht' des zur „nicht einheitlichen Erbmasse" (Adler 1934: 3) gehörenden ‚Gastes'– und zwar ab Ende der 1920er Jahre, vor dem Hintergrund eines europaweit salonfähig gewordenen Antisemitismus, ausdrücklich als Jude:

> Der Jude wird sich also z.B. das Recht nehmen, Deutscher zu sein, soweit es ihm beliebt: etwa Goethe besser zu verstehen als sein Nachbar, so wie der Deutsche Paulus oder die Relativitätstheorie oder die Leitartikel der ‚Judenpresse' in sich aufnehmen darf. […] Auch im 20. Jahrhundert […] wird der Jude Güter – materielle wie geistige – teils im Lande erzeugen und verzehren, teils mit überraschender Wirkung zwischen Ost und West vermitteln. (Adler 1927: 28f.)

24 Adler selbst spricht von einer *„unsichtbare*[n] *Kirche* der sterblichen Seelen" (Adler 1912a: 453; Herv. i. O.).

25 Vgl. Adler (1916: 290): „Glaubensaxiom ist die Richtung auf Gott. Glauben heißt: mit seinem Gemüt auf Gott gerichtet sein." Statt sich darauf zu fokussieren, würde jeder entwickelte Kirchenglaube, so Adler, „den Glauben an eine Unzahl von verschiedenartigen göttlich-menschlichen Einrichtungen, Historien, Auffassungen, ja sogar von menschlichen Individuen, zur Erlangung der Seligkeit erheischen." (Adler 1916: 289)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

In dieser Auffassung dürften Adler – wiewohl er sich nie explizit darauf beruft – zumindest drei biographische Erfahrungen bestärkt haben: seine fast ein Jahrzehnt dauernde Wanderschaft durch Europa, dessen Kultur sich der ‚Fremde' anzueignen strebte; sodann sein Wohnort, das ‚Klein-Europa' Hellerau,[26] dessen Kunstreform in außergewöhnlichem Maß von europäischen – auch Prager – Intellektuellen getragen wurde[27] –, und eben Prag, wo die Zugehörigkeit des Jüdischen zur deutschen Kultur zumindest um 1900 – auch wenn sich bereits eine knappe Mehrheit der Prager Juden an die tschechische Kultur assimiliert hatte – noch beinah selbstverständlich war[28] und wo auch der junge Dichter Paul Adler rasch eine freundliche Aufnahme fand: Schon nach der Publikation erster Gedichte war er 1903 als ein ‚deutscher Dichter in Böhmen' ausgezeichnet worden (*Beschlüsse der Vollversammlung* 1903: 835).

Dass die daraus bezogenen Hoffnungen auch für Adler schon während des Ersten Weltkriegs – jenes Taumels der Nationalismen, der auch Prag affizierte (Höhne 2017: 61) – obsolet wurden, sei ausdrücklich betont. Mit der in den Texten der 1910er Jahre formulierten Auffassung von der Verantwortung des Einzelnen für seine kulturelle Zugehörigkeit allerdings fügt sich Adler dann doch recht präzise in die interkulturelle Konstellation von Prag: jenes ‚Projekt der Interkulturalität', in dem „die interkulturelle Aktivität ein Experiment" (Heimböckel/Weinberg 2017: 33) ist, bei dem die Grenzen stets aufs Neue und individuell ausgelotet und passiert werden müssen.

26 Vgl. Mendelssohn (1993: 49): „Ich bin in Deutschland geboren […]. Aber ich bin in Europa aufgewachsen. […] Hellerau war mein persönliches, ureigenstes, unverlierbares Europa."

27 Auffällig viele Promotoren der Hellerauer Kunstreform hatten einen europäischen Hintergrund; erinnert sei hier nur an den aus Neapel stammenden Begründer und Mäzen des sogenannten Festspielhauses Wolf Dohrn, an den Genfer Musikpädagogen Émilie-Jaques Dalcroze, der die Hellerauer ‚Bildungsanstalt für rhythmische Erziehung' leitete, und Adlers Verleger und langjährigen Wandergefährten Jakob Hegner, der aus Wien stammte. Aus dem nahegelegenen Prag siedelten sich in der Gartenstadt außer Paul Adler der Dichter und Feuilleton-Redakteur Camill Hoffmann sowie der Musikkritiker und Leiter des Dresdner Synagogenchors Leo Fantl an – gemeinsam mit seiner ersten Frau Grete, die einen der Hellerauer ‚Salons' unterhielt. – Zum ‚Prager Kreis' in Hellerau vgl. Teufel (2018: 26–30), zur Zusammensetzung der Künstlerkolonie ausführlich Sarfert (1999).

28 Vgl. Spector (2000: 36–52), der sich u.a. auf Felix Weltsch beruft, der „those years at the turn of the century" förmlich als „idyllic time" einer deutsch-jüdischen ‚Kultursymbiose' erinnerte (Weltsch 1956: 257).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Literatur

Adler, Paul (1912a): Gesellschaft. – In: *März* 6/2 (1912), 406–411 und 453–457.

Adler, Paul (1912b): Nordlicht [Rezension.]. – In: *Das literarische Echo* 14/24 (1911/12), 1683–1690.

Adler, Paul (1912c): Der Spiegel des Kindes. – In: *Bohemia* 85/81 (22.03.1912), 1f.

Adler, Paul (1914): Der Berg des U-Tao-Tse. – In: Ders., *Elohim*. Dresden-Hellerau: Hellerauer Verlag, 35–57.

Adler, Paul (1916): Glauben aus unserer Zeit. – In: *Die Aktion* 6 (1916), H. 22/23, 287–293.

Adler, Paul (1918): Über das Judentum. – In: *Der Anbruch* 1/13 (1917/18), 8.

Adler, Paul (1927): Gibt es ein jüdisch-christliches Problem? – In: *Der Jude* 9/4 (1925/27), 23–29.

Adler, Paul (1934): Münchhausen einst und jetzt. – In: *Prager Presse* (21.05.1934), 3.

Adler, Paul (2021 [1916]): *Die Zauberflöte. Roman* (= Gesammelte Werke, 3). Dresden: Thelem, i.V.

Assmann, Jan (2006): *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. Darmstadt: WBG.

Baßler, Moritz (2015): *Deutsche Erzählprosa 1850-1950*. Berlin: Erich Schmidt.

Baßler, Moritz (2021): Legenden, Lyrismen, Historismus. Zur Textur von Paul Adlers *Elohim*. – In: Almai, Frank/Teufel, Annette (Hgg.), *Paul Adler: Bilanz und Perspektiven der Forschung. Beiträge der 1. Internationalen Paul-Adler-Konferenz*. Dresden: Thelem, i.V.

Beschlüsse der Vollversammlung [der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Kultur in Böhmen] vom 7. Juli d.J. [1903]. – In: *Deutsche Arbeit* 2/10, 835.

Brod, Max (1916): Unsere Literaten und die Gemeinschaft. – In: *Der Jude* 1 (1916/17), 457–464.

Brod, Max (1966): *Der Prager Kreis*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer.

Chang, Chung-yuan ([5]1987): *Tao, Zen und schöpferische Kraft*. Köln: Diederichs.

Havlin, Michael (2007): Die Schweizer Eidgenossenschaft im politischen Denken Masaryks. – In: *brücken* N. F. 15, 343–356.

Heimböckel, Dieter (2019): Sinngemäße Verschiebung. Franz Kafkas Roman *Der Verschollene* und das ‚Projekt der Interkulturalität'. – In: Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 263–279.

Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2017): Interkulturalität. – In: Becher, Peter/Höhne, Steffen/Krappmann, Jörg/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der böhmischen Länder*. Stuttgart: Metzler, 30–35.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Höhne, Steffen (2016): Der Prager Kreis als mediales Forum und als mediale Konstruktion. – In: Ders./Ludewig, Anna Dorothea/Schoeps, Julius H. (Hgg.), *Max Brod (1884–1968). Die Erfindung des Prager Kreises*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 161–174.

Höhne, Steffen (2017): Zur Geschichte der böhmischen Länder. – In: Becher, Peter/Ders./Krappmann, Jörg/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der böhmischen Länder*. Stuttgart: Metzler, 52–66.

Hoffmann, Daniel (2003): „Eine Vision von jüdischer Art". Paul Adlers Roman *Die Zauberflöte* von 1916. – In: *Trumah* 13, 209–226.

Kilcher, Andreas B. (2016): Der Kampf um die Deutungshoheit. – In: *Neue Zürcher Zeitung* (08.08.2016).

Laozi (2005): *Tao Te King. Das Buch vom Sinn und Leben*. Übersetzt von Richard Wilhelm. Mit einem Nachwort von Heiner Roetz. München: dtv.

Mendelssohn, Peter de (1993): Aus einer pädagogischen Provinz. – In: Ders.: *Hellerau: mein unverlierbares Europa*. Dresden: Hellerau-Verlag, 49–51.

Mozart, Wolfgang Amadeus ([6]1988): *Die Zauberflöte. Textbuch*. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König. Mainz: Schott, München: Piper.

Rubiner, Ludwig (1916): Paul Adler. *Elohim*. – In: *Die Aktion* 6, Nr. 22/23, 310.

Sarfert, Hans-Jürgen ([4]1999): *Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie*. Dresden: Hellerau-Verlag.

Schmitz, Walter (1995): „Die Welt muß romantisiert werden …". Zur Inszenierung einer Epochenschwelle durch die Gruppe der ‚Romantiker' in Deutschland. – In: Birus, Hendrik (Hg.), *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 290–308.

Scholem, Gershom (1970): Martin Bubers Auffassung des Judentums. – In: Ders., *Judaica 2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 133–192.

Spector, Scott (2000): *Prague Territories: National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de siècle*. Berkeley [u.a.]: Univ. of California Press.

Spector, Scott (2019): ‚Unbestimmter Wohnsitz': Heimat und Erbe bei Max Brod und Franz Kafka. – In: Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 97–113.

Teufel, Annette (2014): *Der „un-verständliche" Prophet. Paul Adler, ein deutsch-jüdischer Dichter*. Dresden: Thelem.

Teufel, Annette (2018): Sächsisch-böhmisches Europa – Paul Adler und der ‚Prager Kreis' in Hellerau. – In: *Dresdner Hefte* 135 (= 36/2018): *Dresden, Böhmen, Prag. Szenen einer Nachbarschaft*, 24–32.

Teufel, Annette (2021): „… eine poetische Formel der ganzen Natur und Geschichte" – Paul Adler: Werk und Werkausgabe. – In: Almai, Frank/Dies. (Hgg.), *Paul Adler: Bilanz und Perspektiven der Forschung. Beiträge der 1. Internationalen Paul-Adler-Konferenz*. Dresden: Thelem i.V.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Uerlings, Herbert (2006): Theoretische Neugier und produktive Einbildungskraft. Romantische Mythopoetik, Mozart und Novalis. – In: Vietta, Silvio/Ders. (Hgg.), *Moderne und Mythos*. München: Fink, 25–47.

Weinberg, Manfred (2019): Zu Franz Kafkas Erzählung *Schakale und Araber*. – In: Höhne, Steffen/Ders. (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Wien, Köln, Weimar, 281–302.

Weltsch, Felix (1956): The Rise and Fall of the Jewish-German Symbiosis: The Case of Franz Kafka. – In: *The Leo Baeck Institute Year Book* 1/1, 255–276.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Yoshihiko Hirano

Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* und der Spiritismus / die Parapsychologie im deutsch-französischen Kontext

1. Meyrink und Schrenck-Notzing

Albert von Schrenck-Notzings Werk *Materialisations-Phänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie* (Schrenck-Notzing 1914a) setzte sich insbesondere der Anzweiflung und Kritik von akademischer Seite aus. Seiner „Verteidigungsschrift", mit der er den Einwänden sogleich widersprach, *Der Kampf um die Materialisationsphänomene* (Schrenck-Notzing 1914b), waren die affirmativen Besprechungen seines vorausgehenden Werkes beigefügt, die zwischenzeitlich in den journalistischen Medien veröffentlicht worden waren. Darin findet sich auch der Zeitungsartikel Gustav Meyrinks:

> Einen bedeutenden Fortschritt auf dem Gebiete erzielte Schrenck-Notzing damit, daß er bei den sogenannten „Sitzungen" bei Licht und in Gegenwart namhafter Gelehrter feste Anhaltspunkte gewann, aus welchem Stoff die bisher unerklärlichen Materialisationsphänomene zustande kommen. (Schrenck-Notzing 1914b: 151)

Meyrink hat sich damals noch keine von Schrenck-Notzing veranstalteten mediumistischen „Sitzungen", d. h. „Séancen", angesehen,[1] während er selber dagegen „viele hundert Sitzungen mit allen möglichen Medien" vergebens „abgehalten" hat (Meyrink 1973b: 390). Diese kurze Rezension, die ursprünglich zur Ausgabe vom 12. November 1913 der *Münchner Neuesten Nachrichten* beigetragen wurde,[2] fällt in die Zeit, als er gerade das Manuskript seines Ro-

1 Für Schrenck-Notzings *Experimente der Fernbewegung (Telekinese) im psychologischen Institut der Münchener Universität und im Laboratorium des Verfassers* (1924) hat neben Thomas Mann, Ludwig Klages, Alfred Schuler usw. auch Meyrink einen Beitrag geliefert und die Authentizität der Séance am 12. Juni 1922 bezeugt, bei der er selber zugegen war (Schrenck-Notzing 1924: 251f.).

2 Die uns jetzt zugängliche Erstausgabe von Schrenck-Notzings *Materialisations-Phänomene* soll dem Titelblatt nach fälschlicherweise 1914 veröffentlicht worden sein, während der Autor doch das Erscheinungsjahr auf „1913" datiert (Schrenck-Notzing 1914b: VII).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

mans *Der Golem* angefertigt und in den Druck gegeben hatte, um es daraufhin von 1913 bis 1914 in der Monatsschrift *Die weißen Blätter* erscheinen zu lassen.[3] Die markante Reaktion Meyrinks weist darauf hin, dass die seit Mitte des 19. Jahrhunderts florierenden okkultistischen Diskurse und Praxen, die Schrenck-Notzing geteilt hatte, endlich auch Meyrink tangierten, der sich zumal in seiner Prager Zeit mit allerlei mystischen oder mystizistischen Sekten befasste und dabei jedesmal enttäuscht wurde (Smit 1988: 155ff.). Meyrink, der anfangs „als hochgelobter Autor skurriler bis scharf-zynischer Satiren in Erscheinung getreten" war, ließ dann „mit seinem Erstling *Der Golem* eine Reihe von Romanen" wie *Das grüne Gesicht* (1917), *Walpurgisnacht* (1917), *Der weiße Dominikaner* (1921) und *Der Engel vom westlichen Fenster* (1927) aufeinanderfolgen, „die in zunehmendem Maße auf magische Praktiken und Geheimlehren zurückgriff" (Müller-Tamm 2004: 560). Bei dieser Koinzidenz von Schrenck-Notzing und Meyrink handelt es sich somit um einen Bezugspunkt der zeitgenössischen Argumentation, die mit dem eigenartigen Duktus des Spiritismus oder der Parapsychologie nicht zuletzt über die „Materialisationsphänomene" geführt wurde.

In Meyrinks Roman *Der Golem*, der das bunte mystische oder mystizistische Gedankengut eklektizistisch umfasst, ist vor allem die Kabbala, als ob sie dessen Leitmotiv wäre, mehrmals erwähnt und ostensiv aufgezeigt (Meyrink 1915: 28, 49, 57, 137, 140, 163, 209, 288, 312), indem einerseits schablonenmäßig auf die alte Golemsage um den Rabbi Löw und andererseits intensiv auf das düstere Milieu der Prager Judenstadt um die Jahrhundertwende rekurriert wird. Hier richten wir aber unser Augenmerk mehr darauf, dass in diesem Roman „unter der ganz exotisch und futuristisch aufgefaßten Fassade des Prager Ghettos und der vermeintlichen Kabbalistik" (Scholem 1977: 209)[4] die Bezugssysteme des damaligen deutschen und französischen Okkultismus (ganz zu schweigen von dem englischen), die von Carl du Prel, Camille Flammarion, Charles Richet, Albert von Schrenck-Notzing, Max Dessoir usw. befolgt wurden, als verborgene Requisiten eingesetzt sind.

3 Weder Theodor Harmsen noch Hartmut Binder, die beide auf das starke Interesse Meyrinks an den Experimenten von Schrenck-Notzing hinweisen, beziehen es auf den *Golem*-Roman (Harmsen 2009: 168; Binder 2009: 480ff.).

4 Beate Rosenfeld verweist auf „jenen Pseudokabbalismus" in *Der Golem*, „der alles Geheimwissen unter dem Namen Kabbala begreift" (Rosenfeld 1934: 164). Dagegen hat Bella Jansen schon früh die Motive im *Golem*-Roman verfolgt, die aus der Kabbala und der Gnosis stammen (Jansen 1922: 19ff.). Robert Stockhammer weist auch darauf hin, dass Meyrink die Kabbala nicht nur als „Gegenstand" einführte, sondern auch als „Generierungsprinzip" (Stockhammer 2000: 40).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

2. Die Dissoziation der Psyche

In *Der Golem* erlebt der erste Erzähler, der anscheinend in den 1910er Jahren als Reisender in einem Hotel in Prag übernachtet, wie sich seine Psyche im Halbschlaf vom eigenen Leib loslöst und sich ‚plötzlich' mit dem zweiten Ich identifiziert, mit einem gewissen Athanasius Pernath, der etwa 1890 im Prager Ghetto gelebt hat:

> Ich weiß nur, mein Körper liegt schlafend im Bett, und meine Sinne sind losgetrennt und nicht mehr an ihn gebunden. – Wer ist jetzt ‚ich', will ich plötzlich fragen […]. (Meyrink 1915: 3)

> Da stand ich plötzlich in einem düsteren Hofe und sah durch einen rötlichen Torbogen gegenüber – jenseits der engen, schmutzigen Straße – einen jüdischen Trödler an einem Gewölbe lehnen […]. (Meyrink 1915: 5)

Gleich zu Beginn ist das Motiv ausgewiesen, das den ganzen Roman durchzieht: die Dissoziation der Psyche. Im Gesamttext ist ja von den Abspaltungen des Ichs wiederholt die Rede. Pernath begegnet etwa in dem „Gemach ohne Zugang", dem mutmaßlichen Versteck des Golems, seinem eigenen Ebenbild:

> Stunden und Stunden kauerte ich da – unbeweglich – in meinem Winkel, ein frosterstarrtes Gerippe in fremden, modrigen Kleidern! Und er drüben: ich selbst. Stumm und regungslos. So starrten wir uns in die Augen – einer das gräßliche Spiegelbild des andern. (Meyrink 1915: 127)

Diese Szene nimmt eine andere vorweg, in der Pernath zuletzt an der Schwelle des in Flammen stehenden Zimmers seinen „Doppelgänger" in verklärter Gestalt betrachtet (Meyrink 1915: 334).

Die Dissoziation der Psyche bei Meyrink ist auch auf eine okkultistische Quelle zurückzuführen. Er hat die autorisierte Übersetzung von Camille Flammarions zuerst 1900 erschienenem Buch *L'inconnu et les problèmes psychiques* im Jahre 1908, aus dessen Vorjahr die erste Disposition zum *Golem*-Roman datiert (Lube 1971: 525), unter dem Titel *Rätsel des Seelenlebens* veröffentlicht. Dass dieses durch mehrere Auflagen gegangene Werk des französischen Astronomen, in dem diverse, reichhaltige Fallberichte über „Telepathie, seelische Manifestationen, ‚Geister'erscheinungen, Hellsehen, Mentalsuggestionen, Wahnträume, Magnetismus, Hypnotismus, Spiritismus und gewisse religiöse Glaubenswahrheiten" (Flammarion 1908: XII) gesammelt und erörtert wurden, auf den *Golem*-Roman einen Einfluss ausübte,

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

wurde schon 1917, kurz nach dessen Erscheinen, von Kurt Pinthus nachgewiesen. Pinthus stellt die Lehre Flammarions wie folgt dar:

> Flammarion nimmt […] im menschlichen Körper ein seelisches Fluidum an, das […] über den Körper hinauszuwirken, sogar sich völlig von ihm loszulösen vermag. Manche Wesen also […] können ohne körperliches Hinzutun vermittels dieses Fluidums […] andere Menschen beeinflussen, in sie eindringen, ihre Gedanken erkennen, ihnen erscheinen. (Pinthus 1917: 372)

Diese „Äthervibration, […] die sich von einem Gehirn zum andern fortpflanzt und in ihm die Illusion einer äußeren Wirklichkeit hervorruft" (Flammarion 1908: 205), mag gewissermaßen auch den Beginn des *Golem*-Romans bestimmen (Cersowsky 1989: 58ff.), in dem die ‚Sinne' des Erzählers sich ja „völlig" von dem „Körper" loslösen. Bei Flammarion sind z. B. manche Somnambulen erwähnt, die zum Hellsehen und zur Vorahnung trotz der Entfernung von Raum und Zeit befähigt sind. In dieser Hinsicht sei auf das archaische Motiv des Somnambulismus in *Der Golem* aufmerksam gemacht. Der Roman beginnt:

> Das Mondlicht fällt auf das Fußende meines Bettes und liegt dort wie ein großer, heller, flacher Stein. Wenn der Vollmond in seiner Gestalt zu schrumpfen beginnt und seine rechte Seite fängt an zu verfallen, [...] dann bemächtigt sich meiner um solche Zeit des Nachts eine trübe, qualvolle Unruhe. (Meyrink 1915: 1)

Durch die Influenz des Mondlichts[5] geht das Ich in die Trance über: „Ich schlafe nicht und wache nicht." (Meyrink 1915: 1) Laut des *Universal-Lexicons*, das Mitte des 18. Jahrhunderts von Johann Heinrich Zedler herausgegeben wurde,

> heissen Mondsüchtige solche Leute, welche nach dem unterschiedenen Lauff des Mondes unterschiedenen ausserordentlichen Bewegungen unterworffen sind, und dahero entweder bey ab- oder zunehmenden Monden bald mehr, bald weniger zu leiden haben, oder auch wol gar bey hellem Monden-Scheine des Nachts wie unsinnige und rasende Leute herumstreichen, und allerhand unziemliche, oder doch ungewöhnliche Dinge vornehmen. (Zedler 1739: 1111)

Laponder, der spätere Gefängnisgenosse Pernaths, ist auch als „Mondsüchtiger" charakterisiert, der „unter dem Einfluß des Vollmonds stand" (Meyrink 1915: 303):

5 Fast zur gleichen Zeit wie Meyrink, nämlich 1914, hat Isidor Sadger, ein Freud-Schüler, *eine medizinisch-literarische Studie* mit dem Titel *Über Nachtwandeln und Mondsucht* veröffentlicht und versucht, einen möglichen Einfluss des Mondlichts auf den Somnambulismus psychoanalytisch zu erklären (Sadger 1914).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Die Zelle war vom Schimmer des Mondes matt durchdämmert und ich konnte sehen, daß Laponder regungslos, fast starr, dalag. […] Erst spät nach Mitternacht, als ein dünner Mondstrahl auf sein Gesicht fiel, kam eine leise Unruhe über ihn und er bewegte unhörbar die Lippen, wie jemand, der im Schlaf spricht. (Meyrink 1915: 298)

Hier dient die Psyche des Somnambulen, von dessen eigentlichem Ich entfremdet, dann als ein Medium, das auch die Worte der Abwesenden empfängt und weitergibt. In welchem kulturellen oder interkulturellen Kontext ist aber die auf die Gedankenübertragung bezogene Konzeption vom Somnambulismus situiert?

3. Der Somnambulismus und die Hypnose

Anfang des 18. Jahrhunderts hat A. M. J. Chastenet de Puységur, ein Schüler von Franz Anton Mesmer, den von seinem Meister aufgestellten „animalischen Magnetismus" von „le somnambulisme naturel" unterschieden und in „le somnambulisme provoqué" umbenannt (Puységur 1811: 73ff.). Dieser wurde dann Mitte des 19. Jahrhunderts von James Braid als die von dem Operateur suggerierte „hypnotism" definiert (Braid 1843: 14ff.). Aufgrund dieser Geschichte hat Charles Richet, der spätere Professor für Physiologie in Paris und Nobelpreisträger, schon 1875 und d. h. noch als „Student" bewiesen, dass die Hypnose in der Tat „ein normales physiologisches Phänomen" sei und sich darin keine „magische oder magnetische Wirkung" finde (Richet 1923: 33). Insofern der betreffende Aufsatz von Richet in Anlehnung an Puységur als *Du somnambulisme provoqué* betitelt war, waren darin der „somnambulisme" und der „hypnotisme", trotz des Unterschieds von „spontané" und „provoqué", doch ursprünglich als dasselbe Phänomen angesehen (Richet 1880: 337).[6] Mit dem Hinweis: „Einige Jahre später lieferte ich auch die ersten Beispiele der Verdopplung der Persönlichkeit", hat er 1883 den Aufsatz *La personnalité et la mémoire dans le somnambulisme* veröffentlicht; und „diese Wechsel der Persönlichkeit" als Thema „werfen ein überraschendes Licht auf alle sogenannten spiritistischen Phänomene" (Richet 1923: 33).[7] Derlei Er-

6 Dieser Aufsatz wurde zuerst im *Journal d'anatomie et de la physiologie* veröffentlicht und dann 1880 in der *Revue philosophique de la France et de l'étranger* wieder abgedruckt.

7 Carl du Prel erörtert, „in welchem Verhältnis der Somnambulismus zum Spiritismus steht", und bemerkt: „Der Somnambulismus läßt uns in uns selbst einen Spirit entdecken, dessen Fortleben nach dem Tode uns gewiß erscheint." (Du Prel 1893: 10) Der Dissens besteht

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

gebnisse des jungen Richet „nehmen" zwar „im wesentlichen den Standpunkt CHARCOT-Schule ein" (Schrenck-Notzing 1888: 5), aber Schrenck-Notzing hat in der *Vorrede des Uebersetzers* zum Buch von Richet darauf hingewiesen, dass dessen Aufsatz von 1870 „damit geradezu den Anstoss zum Studium des Hypnotismus" gegeben habe, das dann von „Charcot in Paris 1878, Bernheim und Beaunis in Nancy 1882-84" gefördert wurde (Schrenck-Notzing 1891: 1f.).[8] Übrigens hatte Schrenck-Notzing in den 1880er Jahren fast zeitgleich mit Sigmund Freud Nancy besucht, um „bei *Bernheim*, *Liébault*, *Beaunis*, *Liégeois* und ihren Mitarbeitern die neue Suggestions- und Hypnosetherapie kennenzulernen" (Walther 1962: 13).

Max Dessoir, der spätere Professor für Psychologie in Berlin, mit dem sowohl Schrenck-Notzing als auch Meyrink bekannt waren, setzte mit seinem Bändchen *Das Doppel-Ich* wie folgt an:

> Psychologische Untersuchungen haben uns gelehrt, in welcher engen Verbindungen die Vorgänge während der Hypnose mit seelischen Prozessen im normalen Zustand stehen, und daraus ist ein neues Verständnis für die eigentliche Natur des Somnambulismus erwachsen. Hier haben die Anhänger der Nancy-Schule Großes geleistet. (Dessoir 1890: 1)

Dieses Vortragsmanuskript Dessoirs erschien als der erste Band der *Schriften der Gesellschaft für Experimental-Psychologie zu Berlin*, und in deren Einleitung stand die Zusammenfassung des von Dessoir verfassten Programms der 1888 gegründeten „Gesellschaft", dessen ganzer Text zuerst in der Zeitschrift *Sphinx* veröffentlicht worden war (Dessoir 1888). Demgemäß sollten „unsere Untersuchungen […] in erster Linie dem als Grundlage zu betrachtenden Gebiet des Hypnotismus" gelten, und „als besonderes Stadium der Hypnose betrachten wir den Somnambulismus, der künstlich erzeugt werden und spontan auftreten kann" (Dessoir 1890: I).

Auch bei Meyrink lässt sich aus *Der Golem* der Rekurs darauf ersehen, und zwar eine kritische Einstellung gegenüber dem Hypnotismus als medizinischem Eingriff: Pernath erfährt, dass er ehemals aus Liebeskummer irrsinnig geworden sei und durch ärztlichen Hypnotismus seine Erinnerungen gänz-

---

laut Schrenck-Notzing darin: „die Nancyschule und mit ihr alle Ärzte und Psychologen von Fach verstehen unter ‚Somnambulismus' nur den Schlaf mit Amnesie nach dem Erwachen, während Puységur und mit ihm du Prel als das eigentlich Charakteristische dieses Begriffes das Freiwerden übersinnlicher Fähigkeiten betrachten." (Imkoff 1889: 365) Du Prel und seine Anhänger glaubten trotzdem weiterhin „an ein magnetisches Agens neben der Suggestion, an die von der Medizin geleugneten somnambulen Fähigkeiten und an Spiritismus im eigentlichen Sinne des Wortes" (Peter 1922: 246).

8 Henri-Étienne Beaunis hat auch ein Buch publiziert, das mit dem gleichen Titel wie bei Richet versehen war (Beaunis 1886).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

lich eingebüßt habe. Indem wir den obigen historischen Kontext überblicken, kommt die verborgene Kohärenz der ‚Mondsucht' und des Hypnotismus im *Golem*-Roman in Sicht: Während die Hypnose als der von dem Arzt ‚künstlich erzeugte' Somnambulismus das Gedächtnis von Pernath verdrängt, befreit der ‚spontane' Somnambulismus durch das Mondlicht hingegen die im Unterbewusstsein gebannte multiple Persönlichkeit. Dass Meyrink nicht nur in die Homogenität von Somnambulismus und Hypnose eingeweiht war, sondern auch in die sogenannte Gefahr des ärztlichen Hypnotismus, ging mutmaßlich aus den Diskussionen hervor, mit denen Schrenck-Notzing sich bis 1894 befasste.

Schrenck-Notzing hatte 1888 bei der Universität München seine Dissertation *Ein Beitrag zur therapeutischen Verwerthung des Hypnotismus* eingereicht, in deren Kasuistik er immer wieder die „völlige Amnesie nach dem Erwachen" aus der Hypnose erwähnte, die er selber bei den „Versuchen im Münchner Krankenhaus" beobachtete (Schrenck-Notzing 1888: 57ff.), während er behauptete, dass „die Ansicht, als müsse" das posthypnotische „Erwachen mit Amnesie verbunden sein – eine namentlich in Deutschland vielfach vertretene Meinung – ganz irrig" sei (Schrenck-Notzing 1888: 15). Im folgenden Jahr veröffentlichte er in *Sphinx*[9] einen Aufsatz unter dem Pseudonym „Franz Imkoff", um das von forensischer Seite vor der Gefahr des Hypnotismus warnende Buch von du Prel, *Das hypnotische Verbrechen und seine Entdeckung*, zu widerlegen,[10] indem er seine eigene Schrift mit demselben Titel versah. Wäh-

9 Meyrink hat an der theosophischen Gesellschaft teilgenommen, die 1884 in Elberfeld etabliert und im folgenden Jahr von „dem Besuch von H. P. Blavatsky" gefördert wurde. Zu deren Mitgliedern haben Wilhelm Hübbe-Schleiden, Franz Hartmann, Carl du Prel, Max Dessoir, Ernst Haeckel u.a.m. gezählt; einige davon wurden dann die hauptsächlichen Beiträger zu *Sphinx* (Miers 1993: 617). Da auch Schrenck-Notzing von 1886 bis 1891 in *Sphinx* weiter schreibt, müssen seine Artikel Meyrink ins Auge gefallen sein. Meyrink war 1892 ein Mitglied der 1890 von Alois Mailänder gegründeten spiritistischen Gesellschaft geworden, zu der auch Hübbe-Schleiden und Franz Hartmann gehörten (Smit 1988: 151ff.).

10 Schrenck-Notzing und du Prel haben zuerst gut zusammengearbeitet: „Das deutsche Pendant zur Londoner Society for Psychical Research waren die 1886 gegründete Psychologische Gesellschaft in München, unter der Leitung des Privatgelehrten und Philosophen Carl du Prel […] und des Arztes Albert von Schrenck-Notzing […] sowie die 1888 gegründete Gesellschaft für Experimental-Psychologie in Berlin, zu deren Mitgliedern die Ärzte Max Dessoir […] und Albert Moll […] zählten. Eine Besonderheit des ‚wissenschaftlichen Okkultismus' in Deutschland war, dass sich die wichtigsten Experimentatoren – Max Dessoir, Albert Moll und Albert von Schrenck-Notzing – zugleich um die Etablierung der ärztlichen Hypnose als Behandlungsverfahren bemühten. Sie waren Anhänger der französischen Hypnose-Schule von Nancy […]. Das Publikationsorgan der beiden Gesellschaften war die von Hübbe-Schleiden 1886 begründete Zeitschrift *Sphinx*, die sich mit Okkul-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

rend du Prel darauf aufmerksam machte, dass „die innerliche Spontaneität des Schläfers" durch den Hypnotismus „unterdrückt" werde (du Prel 1889: 12) und „die intellektuelle Verwirrung" mithin „bis zur gänzlichen Gedächtnisentleerung getrieben werden" könne (du Prel 1889: 17),[11] war Schrenck-Notzing der Meinung, dass diese sich lediglich „bei solchen" finde, „deren Suggestibilität […] groß genug ist, um vor allen Dingen amnestisch nach dem Erwachen zu werden", wie „die Nancyschule (Liébeault und Bernheim) den Beweis geliefert" habe (Imkoff 1889: 361f.). In dieser Kontroverse war nämlich die vom Arzt suggerierte „posthypnotische Amnesie" berührt,[12] an der Pernath gelitten haben soll. Schrenck-Notzing hat weiterhin 1894 ein Bändchen *Der Hypnotismus im Münchener Krankenhause (links der Isar). Eine kritische Studie über die Gefahren der Suggestivbehandlung* in Druck gegeben (Schrenck-Notzing 1894), um wiederum das den medizinischen Hypnotismus anzweifelnde Buch eines Arztes anzufechten.

4. Von der multiplen Persönlichkeit zum ‚Materialisationsphänomen'

In Dessoirs oben genanntem Buch *Das Doppel-Ich* (1890) waren nicht nur Traum, Somnambulismus, Epilepsie usw. exemplifiziert, sondern es hatte auch die doppelte Persönlichkeit behandelt, wobei Schrenck-Notzing im Anschluss an Dessoir 1896 ein Bändchen unter dem Titel *Ueber Spaltung der Persönlichkeit*

tismus, Spiritismus und Theosophie befasste." (Wolf-Braun 2009: 146) Aber 1889 „kam es zu einer Spaltung der Münchener Gesellschaft, bei der die ‚metaphysische' Gruppe um Carl du Prel austrat und der Rest der Münchener Gruppe um Schrenck-Notzing mit der Berliner Gesellschaft fusionierte" (Wolf-Braun 2009: 147).

11 Auch du Prel hatte zwar die Dichotomie von einem „natürlichen" und einem „künstlichen Somnambulismus" angenommen, die dieselbe Quelle der beiden Phänomene voraussetzt, aber er unterteilt, anders als Richet, den Letzteren weiter in „Hypnose" und Mesmerismus, um diesen zu rehabilitieren (du Prel 1885: 120ff., bes. 134ff., 155ff.). Moll bezeichnet du Prel als „einen entschiedenen Anhänger des thierischen Magnetismus" (Moll 1900: 307).

12 Moll greift auch dieses Problem auf: „Ich will hier bemerken, dass man sämmtliche erwähnte Suggestionen, die das Gedächtniss beeinflussen, auch posthypnotisch machen kann. […] Ebenso ist es möglich, in einem Theil der hypnotischen Zustände noch vor dem Erwachen durch das Verbot der Erinnerung Amnesie zu erzeugen. Man ist ferner […] im Stande, posthypnotische Amnesie für bestimmte Vorgänge zu schaffen […]." (Moll 1890: 106f.) Die Schreibung entspricht der Vorlage.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

(sogenanntes Doppel-Ich) veröffentlicht. Beide Autoren betonten, dass das „Gedächtnis", das mit dessen Kontinuität den Schein der vereinigten Persönlichkeit versichert (Dessoir 1890: 5; Schrenck-Notzing 1896: 2f.), bei den multiplen Persönlichkeiten einen Abbruch erleidet. Bei Schrenck-Notzing heißt es:

> Ueberall aber besteht ein Erinnerungsdefect; dieses Merkmal ist das *wichtigste und einzige Zeichen*, das alle Zustände von Vervielfältigung der Persönlichkeit angefangen, von der Isolierung einer kleinen Vorstellungsgruppe bis zur völligen Spaltung der Psyche charakterisiert. (Schrenck-Notzing 1896: 10f.; Herv. i. O.)

Damit ist aber nicht nur gemeint, dass zwischen den multiplen Persönlichkeiten gleichfalls einige ‚Erinnerungsdefekte' bestehen, sondern es ist bei Schrenck-Notzing auch angedeutet, dass die sekundäre oder die tertiäre Persönlichkeit so die Oberhand gewinnen mag, dass sie die primäre weiter in ihrem „Gedächtnis" behält (Schrenck-Notzing 1896: 1), während die primäre hingegen weder die sekundäre noch die tertiäre agnoszieren kann. Während Dessoir sich darauf beschränkt, das „Doppel-Ich" mit der Duplizität des Ober- und Unterbewusstseins einer Person zu begründen (Dessoir 1890: 5), amplifiziert Schrenck-Notzing darüber hinaus sein Argument noch bis zur multiplen Persönlichkeit.

Schrenck-Notzing hatte bereits in den 1880er Jahren an den von du Prel veranstalteten Séancen teilgenommen (Peter 1922: 242). Er hat 1887 in Bezug auf die „hypnotisch oder post-hypnotisch" angestellten „Experimente übersinnlicher Eingebungen" sein Interesse an den „höheren physikalischen Phänomenen im Gebiete des Übersinnlichen" gezeigt, „wie sie z. B. im Mediumismus auftreten" (Schrenck-Notzing 1887: 381). Dann hat er 1891 das Buch von Richet unter dem Titel *Experimentelle Studien auf dem Gebiete der Gedankenübertragung und des sogenannten Hellsehens* ins Deutsche übersetzt (Richet 1891), woraufhin er 1894 in Rom den Autor kennenlernte und die Gelegenheit ergriff, mit ihm an der Séance um Eusapia Palladino, das berühmte Medium aus Neapel, teilzunehmen (Walther 1962: 16). Die Séancen um Palladino wurden dann mehrere Jahre fortgesetzt, und Schrenck-Notzing kann vielleicht inzwischen das Symptom der mutmaßlichen multiplen Persönlichkeit konstatiert haben, wie sie bei den bekannten Medien wie Palladino, Eva C., Willi Schneider usw. öfters der Fall war (Walther 1962: 21f.). Allerdings wird diese nicht als ein lediglich innenpsychischer Vorgang, sondern als ein physischer Status verstanden, in dem das Medium in der Trance nicht nur eine volle Spaltung der Psyche erlitt, sondern auch einen Teil des Ichs als leib-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

haltige Gestalt dissoziierte.[13] Dort sollte eine multiplizierte Persönlichkeit ja realiter zu multiplen Personen werden. Damit wurde auch bei Schrenck-Notzing seinerseits der Übertritt (oder gar die Abweichung) von der Psychologie zur „Parapsychologie" (Dessoir 1889: 342) durchgeführt, und zwar nicht zur „subjektiven Parapsychologie", sondern zur „objektiven", um es mit Richet zu sagen, zur „Parapsychophysik" (Richet 1923: 3, 49, 305). Dabei handelt es sich auch um das Moment, das im *Golem*-Roman die beiden Komplexe verlinkt: die somnambulen oder hypnotischen Erscheinungen einerseits, die Apparition des Golems als des Doppelgängers andererseits.

Schrenck-Notzing hat, nachdem er beschrieben hatte, wie das Medium Mrs. Esperance das Phantom „Jolanthe" erscheinen ließ und das Medium Florence Cook das Phantom „Katie King",[14] aus dem Aufsatz von Richet den „Materialisationsprozeß gelegentlich seiner Sitzungen in Algier" angeführt:

> Dann erscheint plötzlich aus dieser Transformierung der weißlichen Leuchtkugel hervorgegangen, gerade und rasch, wie aus einer Falltür emporsteigend, das *Phantom ‚Bien Boa'*. Seine Statur scheint mir nicht besonders groß zu sein. Er ist ein faltenreiches Gewand gehüllt mit einem Gürtel um die Taille [...]. Der Gang „Bien Boas" ist hinkend und zögernd. Ich kann nicht sagen, ob er geht oder rutscht. ... Ohne den Vorhang zu öffnen, sinkt er plötzlich zusammen und verschwindet auf dem Boden. (Schrenck-Notzing 1914a: 8f.; Herv. i. O.)[15]

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Meyrink, der die Werke Schrenck-Notzings schätzte, auch diese Textstelle las, ja es ist sogar zu vermuten, dass er bei der Anlage des *Golem*-Romans bereits diesen Aufsatz von Richet zu Kenntnis genommen hatte. In dem ersten der beiden Artikel *Die Materialisationssitzungen in Algier*, die zu den Nummern von Februar und März 1906 der von Alexander

13 Schrenck-Notzing stand dem Spiritismus, der wie du Prel das an den Medien zu konstatierende paranormale Phänomen etwa als die Wirkung der Toten ansah, immer kritisch gegenüber. Über das Mädchen mit der multiplen Persönlichkeitsstörung, an dem mit den Anfällen der Ohnmacht je drei ‚Ich' abwechselnd auftreten, schreibt er ironisch: Wenn sie „in die Hände der Spiritisten, anstatt in die eines psychiatrisch gebildeten Arztes gerathen" wäre, „so würde sie wohl zur Rolle des Mediums verurtheilt gewesen sein". „Dem Geisterglauben gemäss wären" die multiplen Persönlichkeiten „zu Spirits avancirt, die sich nach einander des Körpers" des Mädchens „bemächtigen" (Schrenck-Notzing 1896: 9).

14 Über Florence Cook und „Katie King" als die „materialisierten" Gestalten äußert sich auch Meyrink in seiner okkultistischen Monographie *An der Grenze des Jenseits* (1923), indem er sich auf mehrere Quellen beruft (Meyrink 1973b: 393ff.).

15 Hier ist der Name des Mediums vorenthalten. Es handelte sich um Marthe Beraud unter dem Pseudonym Eva C(arrière) aus Algerien, der die meisten Seiten in diesem Buch gewidmet sind. Die „Materialisationsphänomene" von Eva C. erwähnt Schrenck-Notzing auch später (Schrenck-Notzing 1914a: 507).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

N. Aksákow herausgegebenen Zeitschrift *Psychische Studien* beigetragen wurden, hat Ludwig Deinhard einen Teil dieses Aufsatzes von Richet ins Deutsche übersetzt (Deinhard 1906: 82f.), auf den Schrenck-Notzing sich auch berief. Es ist bereits belegt, dass Meyrink damals ein Abonnent dieses Periodikums war (Binder 2009: 112). Außerdem ist in Cesare Lombrosos Werk *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici* (1909) neben den Fällen von Mrs. Esperance und Florence Cook auch der Bericht Richets mit einer fotomechanischen Abbildung paraphrasiert (Lombroso 1909: 194ff.). Es ist auch möglich, dass Meyrink die deutsche Übersetzung dieses Buches von Lombroso (Lombroso 1909 od. 1910: 244ff.)[16] in die Hand nahm, da er in seinem Essay *An der Grenze des Jenseits* dessen Namen zweimal nannte (Meyrink 1973b: 389, 447).

Der Puppenspieler Zwakh beschreibt den Golem wie folgt:

> Immer wieder begibt es sich nämlich, daß ein vollkommen fremder Mensch, bartlos, von gelber Gesichtsfarbe und mongolischem Typus aus der Richtung der Altschulgasse her, in altmodische, verschossene Kleider gehüllt, gleichmäßigen und eigentümlich stolpernden Ganges, so, als wolle er jeden Augenblick vornüber fallen, durch die Judenstadt schreitet und plötzlich – unsichtbar wird. (Meyrink 1915: 52)

Dieser Habitus des Erscheinens, des Benehmens und des Verschwindens des Golems korrespondiert denn mit dem obigen „Materialisationsphänomen" bei Richet, das von Schrenck-Notzing vermittelt wurde.

5. Animismus und Spiritismus

Übrigens bildet der Text über die ‚mediumistischen Phänomene' den strittigen Punkt der beiden Positionen des Okkultismus. Aksákow unterscheidet diese in seinem Buch *Animismus und Spiritismus* ihrer angenommenen Genese gemäß: Während der sogenannte „Spiritismus" sie auf irgendwelche übersinnliche „Geister" zurückführt, vielleicht auf die der Verstorbeben, schreibt hingegen der „Animismus" sie dem „unbewussten Wirken des lebenden Menschen" zu (Aksákow 1894: XXIX). Daran anschließend formuliert du Prel seinerseits als Spiritist diese Definition mit anderen Worten: „Der Animismus umfaßt diejenigen Phänomene, deren ‚Ursache', der Spiritismus jene anderen, deren

16 Die Übersetzung der *Ricerche* Lombrosos erschien im Verlag Julius Hoffmann in Stuttgart, in dem bereits 1908 Meyrinks deutsche Übersetzung des Buches von Camille Flammarion *Rätsel des Seelenlebens* veröffentlicht worden war.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

bloße ‚Bedingung' das Medium ist, deren Ursache aber in unsichtbaren oder nur ausnahmsweise sichtbaren intelligenten Wesen liegt." (du Prel 1893: 35; Herv. i. O.) Schrenck-Notzing scheint zwar den „Spiritismus" gewissermaßen zuzulassen, aber er stützt sich doch prinzipiell auf die psychogenetische These des „Animismus" (Pytlik 2006: 681). Er bestimmt somit die „Materialisationserscheinungen" als „die Bildung von Formen und Stoffen aus der organischen […] Materie", die den „bestimmten Vorstellungen und Gedankenbildern des Mediums" entspreche. Diese könnten aber einerseits „aus dem Gedächtnis […], aus den psychischen Unterströmungen des Mediums oder auch dem Vorstellungsinhalt eines der Anwesenden stammen", der andererseits „im spiritistischen Sinn von Kräften und Intelligenzen außerhalb des Mediums" (Schrenck-Notzing 1914a: 18) liege.[17] Diese Dichotomie ist in den sich widersprechenden Interpretationen der kuriosen Golem-Phänomene bei Meyrink wiedergegeben. Der alte Zwakh misst ihm folgende Bedeutung bei:

> könnte es da nicht sein, daß auch auf die stetige Anhäufung jener niemals wechselnden Gedanken, die hier im Getto die Luft vergiften, eine plötzliche, ruckweise Entladung folgen muß? – eine seelische Explosion, die unser Traumbewußtsein ans Tageslicht peitscht, um […] hier ein Gespenst zu schaffen, das in Mienen, Gang und Gehaben, in allem und jedem das Symbol der Massenseele unfehlbar offenbaren müßte, wenn man die geheime Sprache der Formen nur richtig zu deuten verstünde? (Meyrink 1915: 54f.)

Der Golem wird „teils als materialisierte Kollektivseele des Ghettos gesehen, teils aber als Doppelgänger des Helden" (Frank 1955: 159; 1957: 27). Jedenfalls stammt der Golem, ob massenhaft oder individuell, aus dem humanen Unterbewusstsein. C. G. Jung definiert in *Psychologie und Alchemie* das Leitmotiv dieses Romans als „ein Hervortreten des Unbewußten" und dessen Drängen „in die Bewußtheit" (Jung 1944: 80). Flammarion hat sich bereits eine Bemerkung notiert, als wollte er die Manifestation des Golems bei Meyrink antizipieren:

17 In Hans Ludwig Helds Buch *Das Gespenst des Golem. Eine Studie der hebräischen Mystik mit einem Exkurs über das Wesen des Doppelgängers*, dessen Beginn auf 1916 zurückdatiert, wo „das Problem des *Golem* […] erst wieder mit dem *Meyrink*schen gleichnamigen Roman in das Interesse des Tages gerückt" wurde (Held 1927: 9; Herv. i. O.), weist der Autor darauf hin: „Ohne Frage […] bildet das Problem des Golem einen bemerkenswerten Beitrag zur erweiternden und berichtigenden Erforschung des *Animismus*, […] die dessen gesamte Phänomene in das Reich des Unterbewußtseins zurückweist", während er selber „trotz allem dafür" halte, „daß der zureichende Grund für die Phänomene des Spiritismus in einer außer uns stattfindenden Wirksamkeit zu suchen sei" (Held 1927: 14f.; Herv. i. O.). Übrigens hielt Held am offenen Grab von Meyrink eine Trauerrede (Binder 2009: 684).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Es scheint manchmal, als ob das „Phantom", das durch das Unterbewußtsein des Betreffenden hervorgerufen wird, einige stoffliche Elemente des Organismus an sich zu ketten weiß. (Flammarion 1908: 270)

Dem Schema des Animismus oder der Parapsychologie nach ließe sich also die Apparition des Golems als ein „Materialisationsphänomen" des „Unbewußten" auffassen, das von Pernath als einem Medium vermittelt wird.

Hillel, der Mentor Pernaths, schreibt dagegen die eigentliche Herkunft des Golems der Totenwelt zu, wobei das Unbewusste lediglich einen Übergang ausmachen soll: „Nimm an, der Mann, der zu dir kam und den du den Golem nennst, bedeute die Erweckung des Toten durch das innerste Geistesleben." (Meyrink 1915: 88) Der Golem soll dementsprechend als die Seele eines „Toten" angenommen werden, der von dem übersinnlichen Bereich als dessen Ursprung ausgeht, „das innerste Geistesleben" durchfährt und dann als die „materialisierte" Gestalt beschworen wird.

Diese entgegengesetzten Meinungen in Bezug auf das Wesen des Golems sind nicht je als das Urteil eines authentischen auktorialen Erzählers präsentiert, sondern als die Aussagen der im Roman auftretenden Personen relativiert. Zumindest ist festzustellen, dass die Dichotomie von Animismus und Spiritismus diesem Roman zugrunde liegt. Da Meyrink aber in seinem nächsten Roman *Das grüne Gesicht* den Spiritismus als „die furchtbarste Pest" kennzeichnete, „die jemals die Menschen befallen hat",[18] und die „Lehre" der Spiritisten, „mit den Toten verkehren zu können", als „eine Täuschung" verurteilte (Meyrink 1917: 359),[19] gehört doch auch die Charakteristik des Golems als die „Materialisation" der Psyche des Lebenden prinzipiell zur „animistischen" Parapsychologie.

---

18 Diese Wendung Meyrinks klingt an diejenige von Eduard von Hartmann an: „Der Spiritismus droht gegenwärtig eine öffentliche Kalamität zu werden, auf welche jede Regierung ihr Augenmerk zu richten hat […]." (Hartmann 1885: 15)

19 Meyrinks Inklination zur Parapsychologie korrespondiert mit Flammarion, der, so Priska Pytlik, indem er „eine wissenschaftliche Begründung des Spiritismus" anstrebte, gerade „mit seinem Buch *Rätsel des Seelenlebens* (1900), das von Meyrink ins Deutsche übersetzt wurde, zu den zentralen Persönlichkeiten der historischen Parapsychologie" gehört (Pytlik 2006: 648). Während Flammarion „die Existenz einer unbekannten seelischen Kraft" schließlich „im Menschen" anerkennt (Flammarion 1908: 204) und bemerkt, dass „diese Vorkommnisse" denn „nichts Übernatürliches an sich" hätten (Flammarion 1908: 205), formuliert du Prel als Spiritist die „seelische" oder „geistige Kraft" doch gewissermaßen anders. In seinem Buch *Der Tod – das Jenseits – das Leben im Jenseits* heißt es: „Betrachten wir die Phänomene des Occultismus, so finden wir dieselben in der That nie durch eine rein geistige Kraft erzeugt, sondern alle Seelenfunktionen sind vermittelt durch eine übersinnliche Materie." (du Prel 1899: 53)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

6. Das „Spukhaus“ oder die Lokalität des Spiritus

Im Romantext Meyrinks taucht das Adjektiv „gespenstisch“ häufig auf, das sich vorwiegend auf das Milieu des Ghettos und das Verhalten von dessen Einwohnern bezieht. Darunter ist aber die Formel „der gespenstische Golem“ zweimal benutzt (Meyrink 1915: 28, 126); ferner gibt es auch das den Golem allegorisierende Substantiv „Gespenst“ (Meyrink 1915: 41, 55, 64, 88, 266). Ein Kapitel des Romans ist „Spuk“ betitelt (Meyrink 1915: 110), und im darauffolgenden findet sich der Satz „der Golem spukt“ (Meyrink 1915: 136), der ihn als Geistererscheinung suggeriert. Diese Metaphorik gilt nicht nur der Modalität des Erscheinens und des Verschwindens des Golems aus dem Hörensagen, sondern auch dessen anscheinend realer, spezieller Lokalität. Wie oben zitiert, kommt der Golem immer wieder „aus der Richtung der Altschulgasse her“:

> Gewöhnlich biegt er in eine Gasse und ist dann verschwunden. Ein andermal heißt es, er habe auf seinem Wege einen Kreis beschrieben und sei zu dem Punkte zurückgekehrt, von dem er ausgegangen: einem uralten Hause in der Nähe der Synagoge. (Meyrink 1915: 52)

Der Golem tritt nicht aus dem Ghetto als einem verschlossenen Gebiet heraus, das einem Gebäudekomplex zu vergleichen ist.[20] Diese örtliche Bezogenheit konzentriert sich auf das „Gemach ohne Zugang“, das als die Wohnung des Golems vermutet wird. Gegen Ende des Romans verneint aber der Verwalter dieses Hauses die Existenz des „Gemachs ohne Zugang“ überhaupt. Damit ist dieses als die Konstruktion von Pernaths Unterbewusstsein auszulegen, das auch ihm selbst sonst unzugänglich ist. Diese Interpretation legt gerade Pernath als der Protagonist vor, beziehungsweise der Autor selbst:

> Mein krankhafter Widerwillen, der Erinnerung an verflossene Ereignisse nachzuhängen, – dann der seltsame, von Zeit zu Zeit immer wiederkehrende Traum, ich sei in ein Haus mit einer Flucht mir unzugänglicher Gemächer gesperrt, […] alles das fand mit einem Male seine furchtbare Erklärung: Ich war wahnsinnig gewesen und man hatte Hypnose angewandt, hatte das – ‚Zimmer‘ verschlossen, das die Verbindung zu jenen Gemächern meines Gehirns bildete […]. Die Geschichte von dem ‚Golem‘, die Zwakh vor einer Stunde erzählte, zog mir durch den Sinn, und plötzlich erkannte ich einen riesengroßen, geheim-

20 Mohammad Quasim weist auf die „Räume“ der „düsteren Ghettohäuser“ hin, „die seit jeher zur Literatur der Angst gehören“, wie sie „in den englischen Schauerromanen […] fast immer als notwendige Requisiten vorhanden“ sind (Quasim 1981: 136). Stephan Berg ordnet die Apparition des Golems, die auf eine bestimmte Örtlichkeit bezogen wird, in die Tradition der „Schloßphobien der ‚gothic novel‘ “ und der „beängstigenden Häuser der ‚schwarzen Romantik‘ “ ein (Berg 1991: 216).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> nisvollen Zusammenhang zwischen dem sagenhaften Gemach ohne Zugang, in dem jener Unbekannte wohnen sollte, und meinen bedeutungsvollen Traum. (Meyrink 1915: 63f.)

Das Gebäude, das von einem „Geist" oder „Gespenst" bewohnt wurde, wurde von alters her „Spukhaus" genannt. Der Anfang des modernen Spiritismus datiert ja auf 1848, wo das „Spukhaus" in Hydesville in den USA erschien, wie es Meyrink auch in *An der Grenze des Jenseits* ausführte (Meyrink 1973b: 375f.). Es war aber erst in den 1920er Jahren, dass Richet und Schrenck-Notzing die Problematik des „Spukhauses" aufgriffen. Richet zählt zwar zu der „Parapsychophysik" auch die „Spukhäuser" (Richet 1923: 305). Es wäre aber weit hergeholt, die „Spukhäuser" in die „Materialisationsphänomene" der humanen Psyche einzuordnen. Richet konstatiert, dass es „in Wirklichkeit […] keine Parapsychologie ohne Medium" gibt (Richet 1923: 34f.), und kommt zu dem Schluss, dass es „in vielen sogenannten Spukhäusern […] nicht im geringsten" spuke, sondern „sie werden" nur „von Medien bewohnt, die sich ihrer Kraft nicht bewußt sind" (Richet 1923: 444). Hingegen hat er doch zugegeben, dass es „Spukhäuser" gebe, „in welchen eine vom Willen und von der Laune der Anwesenden scheinbar unabhängige Gestalt auftritt" (Richet 1923: 382).[21] Schrenck-Notzing, der auch seit 1921 mehrere Monographien über die „Spukhäuser" aufeinanderfolgen lässt (Schrenck-Notzing 1921: 529ff. u.a.), erkennt diese Aporie und wird genötigt, von dem „medialen Spuk", der „nur bei Anwesenheit bestimmter Personen ins Leben" tritt, nun den „lokalen Spuk" zu eliminieren:

> die fraglichen Phänomene sind an einen bestimmten Ort gebunden (alte Schlösser, einsame Wohnhäuser, außerdem Stätten, an denen sich einmal schwere Verbrechen, besonders solche gegen die Personen, wie Mord, Totschlag, Folter, Vergewaltigung usw., ereignet haben). (Schrenck-Notzing 1928: 513)

Wenn man aber den real existierenden „Spukhäusern" irgendwelche lokalen Wirkungen zuschreibt, die nicht von dem Unbewussten der medialen Personen stammen, liegt es klar auf der Hand, dass die Parapsychologie hier nicht mehr zuständig ist.

Indem Meyrink „das Gemach ohne Zugang" letztlich nicht als eine Entität erwies, sondern als die Vision suggerierte, auf die das gesperrte Unterbewusstsein Pernaths projiziert wurde, ist er zunächst dem möglichen Widerspruch der Parapsychologie in Bezug auf das „Spukhaus" entkommen. Es wäre aber nicht angebracht, sein Œuvre nur deshalb ganz und gar mit der Formel der Parapsychologie zu erschöpfen, weil er zumindest im *Golem*-Ro-

21 Die Übersetzung „scheinbar unabhängig" steht für „semble indépendante" im Urtext, also ist es eigentlich so neutral gemeint, wie: „anscheinend unabhängig" (Richet 1922: 626).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

man prinzipiell die psychogenetische Einstellung zu den paranormalen Phänomenen bewahrt. Er erwähnt z. B. zweimal die „Spukhäuser", die er selber in Levico in Südtirol erlebte. Laut seines postum erschienenen Manuskripts *Die Verwandlung des Blutes* hat er angesichts der „physikalischen Veränderungen an Gegenständen", wie z. B. des „Niedersturzes einer Zimmermauer unter explosionsartigen Begleiterscheinungen", mit seinen Augen festgestellt, dass „tatsächlich objektive und nicht etwa rein subjektive Vorgänge" stattfanden und „es sich keineswegs um sonderbare Sinnestäuschungen" handelte (Meyrink 1981: 252). Wie er in seinem Essay *Das Zauberdiagramm* (1928) gesteht, hat er „derartige Geschehnisse" nicht als eine Erscheinung aus dem Unterbewusstsein des Mediums angenommen. Obgleich er selbst ein „Augenzeuge derart krasser mediumistischer physikalischer Vorgänge in einem Spukhause" wurde, konnte er von der Existenz eines Spiritus jenseits des Mediums überzeugt werden. „Von diesem Zeitpunkte an" habe er daher „Versuche auf dem Gebiete des Spiritismus und was damit direkt zusammenhängt, nicht mehr angestellt" (Meyrink 1973a: 264). Somit verlässt Meyrink nunmehr die Position der Parapsychologie, auf die er sich in der Zeit von *Der Golem* stützte, und verfolgt in späteren Jahren seine eigene Mystik um das Übersinnliche.

Literatur

Aksákow, Alexander N. (²1894): *Animismus und Spiritismus. Versuch einer kritischen Prüfung der mediumistischen Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothesen der Hallucination und des Unbewussten*. Erster Band. In's Deutsche übersetzt von Gr. C. Wittig. Leipzig: Mutze.

Beaunis, Henri-Étienne (1886): *Le somnambulisme provoqué. Études physiologique et psychologiques*. Paris: Baillière.

Berg, Stephan (1991): *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.

Binder, Hartmut (2009): *Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie*. Prag: Vitalis.

Braid, James (1843): *Neurypnology; or, The Rationale of Nervous Sleep, Considered in Relation with Animal Magnetism*. London: Churchill.

Cersowsky, Peter (1989): *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik", insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*. München: Fink.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Deinhard, Ludwig (1906): Die Materialisationssitzungen in Algier. – In: *Psychische Studien* 33/2, 74–85.

[Dessoir, Max] (1888): Programm der Gesellschaft für Experimental-Psychologie zu Berlin. – In: *Sphinx* 3/5, 296–300.

Dessoir, Max (1889): Die Parapsychologie. Eine Entgegnung auf den Artikel: „Der Prophet". – In: *Sphinx* 4/1, 341–344.

Dessoir, Max (1890): *Das Doppel-Ich*. Leipzig: Günther.

du Prel, Carl (1885): *Die Philosophie der Mystik*. Leipzig: Günther.

du Prel, Carl (1889): *Das hypnotische Verbrechen und seine Entdeckung*. München: Verlag der Akademischen Monatshefte.

du Prel, Carl (1893): *Der Spiritismus*. Leipzig: Reclam.

du Prel, Carl (1899): *Der Tod – das Jenseits – das Leben im Jenseits*. München: Selbstverlag.

Flammarion, Camille (1908): *Rätsel des Seelenlebens*. Autorisierte Übersetzung von Gustav Meyrink. Stuttgart: Hoffmann.

Frank, Eduard (1955): Gustav Meyrinks Leben und Werk im Lichte der Grenzfragenpsychologie. Versuch einer Deutung. – In: *Neue Wissenschaft. Zeitschrift für Parapsychologie* 5/5-6, 150–162.

Frank, Eduard (1957): *Gustav Meyrink. Werk und Wirkung*. Büdingen-Gettenbach: Avalun.

Harmsen, Theodor (2009): *Der magische Schriftsteller Gustav Meyrink. Seine Freunde und sein Werk beleuchtet anhand eines Rundgangs durch die Meyrink-Sammlung der Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam unter Verwendung weiterer Sammlungen*. Amsterdam: In de Pelikaan.

Hartmann, Eduard von (1885): *Der Spiritismus*. Leipzig u.a.: Friedrich.

Held, Hans Ludwig (1927): *Das Gespenst des Golem. Eine Studie aus der hebräischen Mystik mit einem Exkurs über das Wesen des Doppelgängers*. München: Allgemeine Verlagsanstalt.

Imkoff, Franz [Schrenck-Notzing, Albert von] (1889): Das hypnotische Verbrechen und seine Entdeckung. – In: *Sphinx* 4/6, 361–365.

Jansen, Bella (1922): Über den Okkultismus in Gustav Meyrinks Roman *Der Golem*. – In: *Neophilologus* Jg. 7/1, 19–23.

Jung, Carl Gustav (1944): *Psychologie und Alchemie*. Zürich: Rascher.

Lombroso, Cesare (1909): *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Lombroso, Cesare (1909 od. 1910): *Hypnotische und spiritistische Forschungen*. Berechtigte Übersetzung von Carl Grundig. Stuttgart: Hoffmann.

Lube, Manfred (1971): Zur Entstehungsgeschichte von Gustav Meyrinks Roman ‚Der Golem'. – In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 15/9, 521–541.

Meyrink, Gustav (1915): *Der Golem*. Leipzig: Wolff.

Meyrink, Gustav (1917): *Das grüne Gesicht*. Leipzig: Wolff.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Meyrink, Gustav (1973a): Das Zauberdiagramm. – In: Ders., *Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes*. Hrsg. von Eduard Frank. München u.a.: Langen Müller, 264–273.

Meyrink, Gustav (1973b): An der Grenze des Jenseits. – In: Ders., *Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes*. Hrsg. von Eduard Frank. München u.a.: Langen Müller, 372–447.

Meyrink, Gustav (1981): Die Verwandlung des Blutes. – In: Ders., *Fledermäuse. Erzählungen, Fragmente, Aufsätze*. Hrsg. von Eduard Frank. München u.a.: Langen Müller, 205–290.

Miers, Horst E. (1993): *Lexikon des Geheimwissens*. München: Goldmann.

Moll, Albert (²1890): *Der Hypnotismus*. Berlin: Kornfeld.

Müller-Tamm, Jutta (2004): Die untote Stadt. Prag als Allegorie bei Gustav Meyrink. – In: *Weimarer Beiträge* 50/4, 559–575.

Peter, Josef (1922): Dr. A. von Schrenck-Notzing, sein Werdegang und Lebenswerk. Dargestellt zum 60 Geburtstag des Forschers. – In: *Psychische Studien* 49/5, 241–254.

Pinthus, Kurt (1917): Zu Gustav Meyrinks Werken. – In: Meyrink, Gustav, *Gesammelte Werke*. Bd. 6. Leipzig: Wolff, 327–382.

Puységur, A. M. J. Chastenet de (1811): *Recherches, expériences et observations physiologiques sur l'homme dans l'état de somnambulisme naturel, et dans le somnambulisme provoqué par l'acte magnétique*. Paris: Dentu.

Pytlik, Priska (2005): *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn: Schöningh.

Pytlik, Priska (Hg.) (2006): *Spiritismus und ästhetische Moderne. Berlin und München um 1900. Dokumente und Kommentare*. Tübingen: Francke.

Quasim, Mohammad (1981): *Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung*. Stuttgart: Heinz.

Richet, Charles (1880): Du somnambulisme provoqué. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. Tome 10 (Octobre), 337–484.

Richet, Charles (1883): La personnalité et la mémoire dans le somnambulisme. – In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. Tome 15 (Mars), 225–242.

Richet, Charles (1891): *Experimentelle Studien auf dem Gebiete der Gedankenübertragung und des sogenannten Hellsehens*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Albert Freiherrn von Schrenck-Notzing. Stuttgart: Enke.

Richet, Charles (1922): *Traité de métapsychique*. Paris: Alcan.

Richet, Charles (1923): *Grundriß der Parapsychologie und Parapsychophysik*. Mit einem Geleitwort von Albert Freiherrn von Schrenck-Notzing. Ins Deutsche übertragen von Rudolf Lambert. Stuttgart u.a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Rosenfeld, Beate (1934): *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Breslau: Priebatsch.

Sadger, Isidor (1914): *Über Nachtwandeln und Mondsucht. Eine medizinisch-literarische Studie*. Leipzig u.a.: Deuticke.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Scholem, Gershom ([2]1977): *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1887): Experimente übersinnlicher Eingebungen, hypnotisch oder post-hypnotisch. – In: *Sphinx* 2/6, 381–387.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1888): *Ein Beitrag zur therapeutischen Verwerthung des Hypnotismus*. Leipzig: Vogel.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1891): Vorrede des Uebersetzers. – In: Richet, Charles: *Experimentelle Studien auf dem Gebiete der Gedankenübertragung und des sogenannten Hellsehens*. Stuttgart: Enke, 1–37.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1894): *Der Hypnotismus im Münchener Krankenhause (links der Isar). Eine kritische Studie über die Gefahren der Suggestivbehandlung*. Leipzig: Abel.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1896): *Ueber Spaltung der Persönlichkeit (sogenanntes Doppel-Ich)*. Wien: Hölder.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1914a): *Materialisations-Phänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie*. München: Reinhardt.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1914b): *Der Kampf um die Materialisationsphänomene. Eine Verteidigungsschrift*. München: Reinhardt.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1921): Der Spuk in Hopfgarten. Eine gerichtliche Feststellung telekinetischer Phänomene. – In: *Psychische Studien* 48/10, 529–552.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1924): *Experimente der Fernbewegung (Telekinese) im psychologischen Institut der Münchener Universität und im Laboratorium des Verfassers*. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von (1928): Berichte über Spontanphänomene. Richtlinien zur Beurteilung medialer Spukvorgänge. – In: *Zeitschrift für Parapsychologie. Vormals Psychische Studien* 9, 513–521.

Smit, Franz (1988): *Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen*. Aus dem Niederländischen übertragen von Konrad Dietzfelbinger. München u.a.: Langen Müller.

Stockhammer, Robert (2000): *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945*. Berlin: Akademie.

Walther, Gerda ([2]1962): Dr. med. Albert Freiherr von Schrenck-Notzing. Leben und Werk. – In: Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von, *Grundfragen der Parapsychologie. Gesammelte Aufsätze der Parapsychologie*. Hrsg. von Gerda Walther. Stuttgart: Kohlhammer, 11–31.

Wolf-Braun, Barbara (2009): Parapsychologische und psychiatrische Konstruktionen des Mediumismus um 1900. – In: Hahn, Marcus/Schüttpelz, Erhard (Hgg.), *Trancemedien und neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*. Bielefeld: transcript, 145–170.

Zedler, Johann Heinrich (1739): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 21: Mi-Mt. Halle u.a.: Zedler.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Andreas Kilcher

Erzählen als kulturanthropologische Methode. Georg Langers Ethnographie des Chassidismus

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg brach aus St. Petersburg unter der Leitung von Shlomo Rappoport, bekannter als Anski, eine Gruppe von Folkloristen zu einer ethnographischen Expedition in den jüdischen Ansiedlungsrayon des zaristischen Russlands, genauer nach Wolhynien und Podolien in der Ukraine, auf. Diese Ethnographen waren, wie Anski, als assimilierte Juden zugleich überzeugte Sozialisten, Mitglieder des „allgemeinen jüdischen Arbeiterbundes", sowie zugleich auch Anhänger der antizaristischen sozialistischen *Narodnik*-Bewegung, deren ideelles Programm die Hinwendung „zum Volk" war (*khozhdeniye v narod*). In drei Expeditionen im Sommer 1912, im Sommer 1913 sowie 1914 machten sie sich auf die Suche nach einer ursprünglichen ‚jüdischen' Volkskultur fernab von den Zentren und Ideen der Moderne, der Lebens- und Glaubenswelt der Ostjuden. Rund 70 Stethl besuchten sie, machten zahlreiche Fotos, nahmen auf Wachswalzen Lieder auf und sammelten hunderte von Legenden, Bräuchen, Zeremonien, Beschwörungen, Sprichwörtern und Gleichnissen der Ostjuden, nicht wenige unter ihnen Chassidim. Anski verfasste 1915–1917 auf der Grundlage eines Fragebogens auch einen umfassenden Bericht, während im Museum der 1909 gegründeten jüdischen historisch-ethnographischen Gesellschaft in Petersburg ab 1913 hunderte von Objekten ausgestellt wurden (Safran 2010).

Anskis ethnographische Expedition war zwar die bekannteste, dennoch weder die einzige noch die erste ihrer Art. Dabei waren auch Schriftsteller involviert. Bereits 1890 reiste der jiddische Schriftsteller Isaak Leib Perez aus Warschau in die polnische Provinz, um daraufhin, allerdings in einem sehr viel weniger elaborierten Expeditionsbericht, statt dessen vor allem in zahlreichen Erzählungen das Leben der Ostjuden auf dem Land zu beschreiben, Erzählungen, die zuerst auf Jiddisch, dann aber auch unter Titeln wie *Erzählungen und Skizzen* (1905), *Volkstümliche Geschichten* (1913), *Chassidische Geschichten* (1917) und *Jüdische Geschichten* (1919) auch im deutschen Sprachraum sehr populär wurden. Perez ging dabei noch weiter als Anski, der sein ethnographisches Beschreibungsprojekt in dem 1913 auf Russisch und Jiddisch verfassten Drama *Der Dybbuk* ebenfalls auch literarisch umsetzte. Das 1921 und 1922

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Abb. 1: Der Folklorist Zusman Kisselhof, 1912 im ukrainischen Kremenez, Aufnahme jiddischer Lieder.

auch in gleich zwei deutschen Übersetzungen erschienene jüdisch-ethnographische Drama über die Besessenheit einer Frau durch den Geist ihres verstorbenen Geliebten wurde sodann in der hebräischen Bearbeitung durch Chaim Nachman Bialik ab 1922 das erfolgreichste Stück des jungen hebräischen Theaters *Habima* in Moskau.

Dieser im weiteren Kontext ethnographischer Interessen entstandenen Literatur gilt im Folgenden meine Aufmerksamkeit. Es ist dies genauer eine ethnoliterarische Hybridform, in der literarischen Darstellungsweisen eine privilegierte ethnographische Funktion zugesprochen wurde sowie auch umgekehrt Modelle und Paradigmen ethnographischer Forschung bevorzugt in literarischen Formen umgesetzt wurden (Kilcher/Safran 2016). Was neben Perez und Anski eine Reihe weiterer Schriftsteller und Künstler insbesondere im Vorfeld und Umfeld des Ersten Weltkriegs begründeten, unter ihnen namentlich auch Arnold Zweig und Hermann Struck als Soldaten des militärischen Verwaltungsgebietes „Ober Ost", war also ein eigenes Format jüdischer Ethnoliteratur. Ihr Anspruch lag darin, ihren Gegenstand, nämlich das als ursprünglich angenommene jüdische Leben der Ostjuden, nicht nur mit

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

objektivierenden bzw. quantifizierenden wissenschaftlichen Methoden und Darstellungsweisen wie etwa der Statistik, sondern vornehmlich auch mit den narrativen und bildgebenden Verfahren der Literatur zu beschreiben. Den ethnographischen Erkenntnisanspruch verknüpften sie mit epischen und dramaturgischen Möglichkeiten literarischer Darstellungs- und Erzählformen.

Es liegt auf der Hand, dass diese kulturanthropologisch funktionalisierte Ethnoliteratur wesentlich auch ein Unternehmen der Übersetzung und der Vermittlung war. Die wissenspoetologische Erwartung an ihre narrativen und imaginativen Verfahren bestand darin, eine aus der Perspektive der Zentren der Moderne als zugleich fremd und ursprünglich verstandene alltägliche wie religiöse Volkskultur der Ostjuden angemessener und präziser beschreiben zu können als die objektivierenden und quantifizierenden Methoden der Sozialwissenschaften. Damit zielte sie offenkundig auf einen mehrschichtigen Prozess transkultureller Übersetzung. Erstens leistete diese Ethnoliteratur eine Vermittlung auf der Ebene des Gegenstandes und seiner Perspektivierung, eine Vermittlung genauer zwischen modernen und traditionellen jüdischen Lebensmodellen, was namentlich im historischen Umfeld des Ersten Weltkriegs auch in der terminologischen Gegenüberstellung von assimiliertem ‚Westjudentum' und unassimiliertem, originärem ‚Ostjudentum' verhandelt wurde. Geleistet wurde dies in einer Vielzahl von programmatischen Texten wie von Nathan Birnbaums Essay *Was sind Ostjuden?* (1916) bis hin zu Joseph Roths *Juden auf Wanderschaft* (1927).

Zweitens leistet die Ethnoliteratur eine Vermittlung auch auf philologischer und sprachlicher Ebene, indem es wesentlich auch darum geht, von jener Kultur Dokumente zu sammeln, Aufzeichnungen zu erzeugen und dabei aus der Sprache der Ostjuden – primär dem Jiddischen, aber auch dem Hebräischen – in die europäischen Sprachen zu übersetzen. Dieser Übersetzungsvorgang erfolgte in der Ethnoliteratur drittens auch auf der Ebene der Methode, genauer darin etwa, dass jene sprachliche Übersetzung auch mit einer Transposition und Umarbeitung einherging, so in Martin Bubers Verfahren des „Nacherzählens" der chassidischen Geschichten der Ostjuden, vor allem aber in der kulturanthropologischen Funktionalisierung der Literatur als eines privilegierten wissenschaftlichen Beschreibungsmittels.

Diese allgemeineren Beobachtungen zum Phänomen ethnoliterarischer Beschreibung der Ostjuden seien im Folgenden an einem bisher in diesem Kontext nicht beachteten Beispiel exemplifiziert. Beinahe zeitgleich zu Anski, im Sommer 1913 sowie – ebenfalls wie Anski – erneut im Sommer 1914, machte sich von Prag aus ein gerade mal 19-jähriger Schüler, Sohn eines wohlhabenden assimilierten tschechisch-jüdischen Wein- und Spirituosenhändlers

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

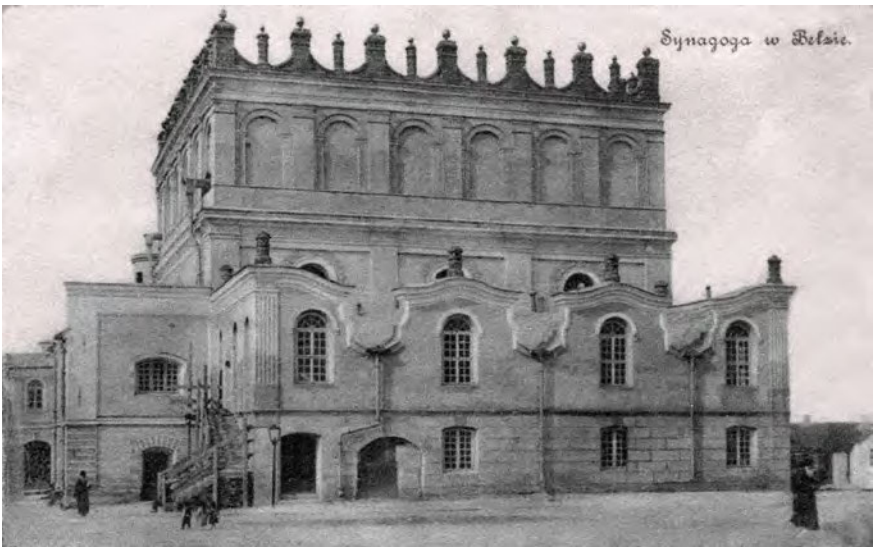

Abb. 2: Die Synagoge in Belz, erbaut 1843.

– und sicher nicht zur Freude desselben –, auf den Weg nach Belz in der Westukraine. Sein Ziel war es, sich dort einer chassidischen Gruppierung anzuschließen, die Mitte des 19. Jahrhunderts von Rabbi Schalom Rokeach (1781–1855) begründet und nach dem Ort die ‚Belzer' genannt wurde, wobei sie sich auch durch den Bau einer beeindruckend großen, festungsähnlichen Synagoge behauptete.

Dass dieser Schulaussteiger namens Jiři Langer, der sich deutsch Georg und zugleich hebräisch Mordechai nannte, Bruder des sechs Jahre älteren, damals schon ambitionierten und bald sehr erfolgreichen und bekannten Schriftstellers František Langer war, ist schon deshalb bemerkenswert, weil jener dem Judentum in seiner konsequenten tschechischen Assimilation kaum Beachtung geschenkt hatte. Als sich in radikaler Abkehr vom Lebensentwurf seines Vaters und seines älteren Bruders der jüngere zu den Chassidim aufmachte, war das allerdings – im Gegensatz zu Anski und Perez – weder ein ethnographisches Projekt, noch hatte er literarische Ambitionen. Vielmehr verfolgte er, zunächst zumindest, ein sehr persönliches Ziel: Er war auf einer existenziellen Suche, die ihn offensichtlich so sehr drängte, dass er die Schule abbrach. Wonach er suchte, war ihm damals wohl kaum klar, immerhin aber erhoffte er sich Antworten auf seine Fragen offensichtlich in einer radikalen Alternative zum modernen tschechisch- oder deutsch-assimilierten jüdischen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Abb. 3: „Devět Bran“ und „Die neun Tore“.

Leben in Prag: im zutiefst religiösen Leben des Chassidismus. Rückblickend beschrieb Langer 1937 diesen Aufbruch im Jahr 1913:

> Ein neunzehnjähriger Junge, wie alle damalige Jugend in den erlöschenden Traditionen der Vorkriegsgeneration erzogen, verlässt 1913 Prag, getrieben von einer geheimen Sehnsucht, die er sich auch jetzt, mit dem Abstand so vieler Jahre, noch immer nicht zu erklären weiß, und bricht an einem Sommertag auf gen Osten, in die Fremde. Ahnt er, was er an diesem Tag verliert? Die europäische Zivilisation, ihre Bequemlichkeiten und Errungenschaften, die Lebenserfolge, die man Karriere nennt? (J. Langer 2012: 37)

Dieser hier angesprochene zeitliche und räumliche „Abstand“ ist allerdings entscheidend. Was nämlich um 1913 als persönliche Suche gedacht war und ihn fünf Jahre unter den Chassiden von Belz leben ließ, erfuhr nach seiner Rückkehr nach Prag, im Rückblick also, eine grundlegende Perspektivenverschiebung. Die Beschreibung *ex post* wurde nunmehr zu einer Art ethnoliterarischem Unterfangen. Das endgültige Produkt dieser literarischen Formation und Transformation war das 1937 in tschechischer Sprache unter dem Titel *Devět Bran* erschienene Buch, das Langer gut zwanzig Jahre nach einer fünfjährigen Lebenszeit bei den Belzer Chassidim verfasste; es erschien erstmals 1953 in einer allerdings verstümmelten deutschen Übersetzung durch Friedrich Thieberger unter dem Titel *Neun Tore*; eine vollständige Übersetzung erschien erst 2013. Während sein Aufbruch nach Osten um 1913, wie gesagt, keineswegs ein ethnographisches Unterfangen war, so haben aber doch seine rückblickenden Versuche, das Leben der Belzer Chassidim bzw. genauer sein Leben unter ihnen zu beschreiben, deutliche Züge eines solchen. Es ist die These dieses Beitrags, dass sich Langers *Neun Tore* wesentlich auch als ethnoliterarische

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

(Selbst-)Beschreibung der ostjüdischen chassidischen Lebenswelt verstehen lässt. Dies ist der Fall nicht etwa obwohl, sondern vielmehr gerade weil es primär auf unmittelbarer persönlicher Erfahrung beruht, und erst sekundär auf vermitteltem Wissen. Mehr noch: Nicht nur der Umstand, dass Langer unter den Chassidim unter der Leitung des dritten Belzer Rabbis Yissachar Dov Rokeach (1854–1926) fünf Jahre lebte, sondern auch, dass er dieses Leben zugleich auch aus einer raumzeitlichen Distanz beschrieben hatte, also mit jenem „Abstand", macht sein Schreiben zu einem ethnoliterarischen. Denn beides: Nähe und Distanz, gehört wesentlich zur ethnographischen Schreibweise. Langers Dialektik von Nähe und Distanz bei der nachträglichen Verschriftlichung seiner Erfahrung kann genauer als Umsetzung der ethnographischen Methode der teilnehmenden Beobachtung gelten, das der polnische Sozialanthropologe Bronisław Malinowski bei seinen Forschungsaufenthalten in Papua-Neuguinea von 1915 bis 1918 als Verfahren der ‚Feldforschung' begründete und in Büchern wie *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea* (1922) umsetzte, denen sein Leben u.a. bei den Trobriandern zu Grunde liegt. Und schon dreißig Jahre zuvor lebte der amerikanische Ethnologe Frank Hamilton Cushing unter dem Namen *Tenatsali* fünf Jahre von 1879 bis1884 bei den Zuni-Indianern in New Mexico (Girtler 2002).

Nun war Langer zwar kein Ethnologe und Anthropologe wie Hamilton, Malinowski oder auch Anski. Dennoch konnte sein fünfjähriges Leben bei den Chassidim die Erfahrungsgrundlage bieten, um Beschreibungsverfahren zu entwickeln, die der professionellen Ethnographie in Form und Funktion weitreichend entsprechen. So wird bei genauerem Hinsehen deutlich, dass jene Dialektik von Nähe und Distanz nicht erst seine lange nachhallende Beschreibung, sondern auch schon seinen Aufenthalt bei den ostjüdischen Frommen leitete. Das zeigt sich schon daran, dass das religiöse Leben mit seinem „Puritanismus" fernab der westeuropäischen Zivilisation Langer alles andere als leichtfiel, und so kehrte er nunmehr als „Mordechaj", wie er bei den Chassidim genannt wurde, zunächst nach einigen Monaten wieder nach Prag zurück (J. Langer 2012: 47, 55). Allerdings war nun nicht nur sein Name hebraisiert; auch äußerlich war er stark verändert. Er trat auf in der Gestalt eines frommen Juden, wie sowohl der mit ihm gut bekannte Max Brod als auch František Langer höchst anschaulich beschrieben: Im assimilierten Prag erschien der zum Ostjuden verwandelte Mordechai nun als ein Exot. In *Der Prager Kreis* erinnert sich Brod:

> Heimgekehrt trug er, zum Schrecken seiner tschechisch assimilierten großbürgerlichen Familie, eine Zeitlang die chassidische Tracht: den seidenen Kaftan und den breitkrempigen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Abb. 4: Jiří Mordechai Langer.

> Pelzhut […]. In dieser Gestalt ging Langer als Rudiment des Mittelalters durch die neuzeitlichen Straßen Prags und ließ sich eines schönen Tages bei mir melden. Eine Szene, die aus Meyrinks *Golem* ins Leben herübergeschlüpft sein könnte. (Brod 1966: 156f.)

Was Brod allerdings auch tat: Als assimilierter ‚Westjude' ließ er sich, zeitweise gemeinsam mit Franz Kafka, bei Langer in jüdischem Wissen unterrichten: „Ich verdanke Georg Langer unendlich viel Belehrung in den kabbalistischen und in sonstigen jüdischen Wissensgebieten." (Brod 1966: 157) Fast übereinstimmend mit Brod charakterisierte František seinen Bruder Jiří, allerdings ohne diese Rückkoppelung des jüdischen Wissens: Er kam nach Prag

> […] in einem schäbigen, kaftanähnlich geschnittenen schwarzen Rock […], der vom Kinn bis zum Boden reichte, und auf dem Kopf hatte er einen runden, breiten Hut aus schwarzem Plüsch […], Wangen und Kinn waren von einem rötlichen Bart überwachsen und vor den Ohren hing ihm das Haar in spiraligen Locken bis zu den Schultern, die Pejes. (F. Langer 2012: 15)

In Prag wies der innere Kompass Mordechais jedoch bald wieder nach Osten, und so machte er sich nach einer Art Vision, bei der ihm der „Heilige von Belz" (F. Langer 2012: 19) erschienen war, ein zweites Mal auf, um nunmehr bis zum Ende des Ersten Weltkrieges ein *chaver* der Belzer Gemeinde zu werden und sich tief in die Literatur von Talmud, Kabbala und Chassidismus einzulesen. Nach Kriegsausbruch mussten die Belzer Chassidim im August 1914 vor den russischen Truppen fliehen. Sie gelangten vom ukrainischen Belz südlich in das ostungarische Ratzfert und von da aus 1918 wieder nördlich ins ukrainische Mukačevo, wo sie bis 1921 blieben. Langer selbst erhielt in Ratzfert einen Einberufungsbefehl, konnte dem Kriegsdienst jedoch dank eines medizinischen Gutachtens seines Bruders František, der Militärarzt war,

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

entgehen – unter dem Vorwand von „Geisteskrankheit". Langer blieb bis 1918 bei den Belzern in Ratzfert. Er begleitete den Belzer Rebbe und seine Entourage auch im Sommer 1916 in den böhmischen Kurort Marienbad, das auch von Ostjuden besucht wurde; hier gab es chassidische Hotels und Betstuben (Triendl-Zadoff 2007). Die Präsenz des Belzer Rabbis in dem westlichen Kurort zog dennoch Aufmerksamkeit auf sich. Es entstanden Fotos, und sogar das *Berliner Tageblatt* berichtete, wobei die Erscheinung des Rabbis vor allem hier ins Exotische überhöht wurde und ein populär-ethnographisches Interesse deutlich wird, das sich freilich von demjenigen Langers grundlegend unterscheidet. Während dieses eine bloße Außensicht bietet, die auch mit Stereotypen arbeitet, ging es Langer wesentlich auch um die Innensicht, die von der komplexen Spannung von Identifikation, Mitleben und zugleich dennoch Distanzierung gezeichnet ist:

> Das wesentliche Interesse jedoch zieht ein sonderbarer Fremdling auf sich, der im Mund der Völker der Wunderrabbi von Belz heißt: ein riesengroßer, starker, merkwürdiger Mann, mit einem Fabelbart und rätselhaften Augen. Er ist wie ein Fürst unter seinen Gesippen. Dieser Magus aus galizischen Gauen soll in seiner Heimat weite, reiche Ländereien besitzen, und nicht durch seine Wortgewalt und durch seine Gelehrsamkeit nur, auch durch die suggestive Art, wie er die Seelen der Menschen behandelt, soll er sehr berühmt sein. Er ist mit großem Gefolge von Familie und Schülerschaft hier und hat in einem Hotel einundzwanzig Zimmer gemietet. […] seine ‚Wunder' aber bestehen nicht etwa in Visionen, Prophezeiungen, Gebetsmystik oder in Vorschriften der Laienmedizin, sondern in seinem ‚Rat'. (BT 1916: 2)

Bekannt ist, dass sich in diesem Kriegssommer 1916 nicht nur ostjüdische, sondern auch westjüdische Gäste in Marienbad aufhielten, unter ihnen Franz Kafka, der Langer im März 1915 in Prag vermittelt über Max Brod kennengelernt hatte. Wiewohl Kafkas Beschreibung des Ostjudentums, erkennbar auch an einem „wir", zwar an anderer Stelle – besonders deutlich bei seiner Beschreibung des jiddischen Theaters und der jddischen Sprache, der er im Februar 1912 eine bemerkenswert engagierte öffentliche Rede widmete – auch Züge ethnographischer Kontamination von Identifikation und Distanz aufweist (Liska 2009). Im Tagebuch beschrieb Kafka ihn treffend als „der Westjude, der sich den Chassidim assimiliert hat" (KKAT 733; Grözinger 1992). In Marienbad suchte Kafka Langer in der Entourage des Rabbis auf, die er, wie er in Briefen an Brod schrieb, mit einer „seltsamen Mischung von Begeisterung, Neugierde, Skepsis, Zustimmung und Ironie" beobachtete. Langer freilich, so sah es Kafka, stand gegenüber den Bezlern an einem ganz anderen Punkt: „L. sucht oder ahnt in allem tiefern Sinn, ich glaube, der tiefere Sinn ist der, daß ein solcher fehlt und das ist meiner Meinung nach genügend. Es

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Abb. 5: Der Bezler Rebbe und seine Entourage in Marienbad, Sommer 1916.

ist durchaus Gottesgnadentum, ohne die Lächerlichkeit, die es bei nicht genügendem Unterbau erhalten müßte." (KKABr 3: 180)

1918 brach Langer sein chassidisches Lebensexperiment ab. Von Ratzfert aus kehrte er über Wien nach Prag zurück, ein schwieriger Neuanfang war gefordert. Er war zunächst arbeitslos, konnte dann aber von 1922 an bis 1935 als Religionslehrer arbeiten. Zugleich fand er neue, auch wissenschaftliche Wege, sich mit dem Erlebten und Erfahrenen auseinanderzusetzen. Dazu gehörte insbesondere die Psychoanalyse, die es ihm erlaubte, Elemente des religiösen Lebens nun mit modernen Mitteln zu beschreiben. Die Psychoanalyse wurde gewissermaßen Langers auto-ethnographische Methode. Er publizierte in psychoanalytischen Zeitschriften und Verlagen zu Themen jüdischer Religion, namentlich auch der Kabbala, und legte mit dem auf Deutsch verfassten Buch *Die Erotik der Kabbala* 1923 eine kongeniale Verbindung von Psychoanalyse und Kabbala vor. Brods Aussagen über seine Hilfe bei der Fertigstellung dieses Buches werfen auch ein Licht auf Langers Sprachkenntnisse: „Er schrieb in tschechischer, deutscher und hebräischer Sprache, ein echter Sohn Prags und der hier zusammenstoßenden drei Volkskulturen. Das etwas unbeholfene Deutsch seines ersten Buchs *Die Erotik der Kabbala* habe ich stilistisch durchgesehen, das Buch im kleinen Prager Verlag Flesch zum Druck befördert." (Brod 1966: 157) Schon diese Publikationen gründeten auf Langers Erfahrung bei den Chassidim.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

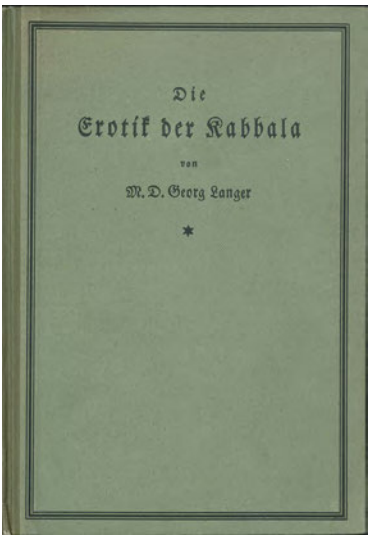

Abb. 6: Georg Langer: „Die jüdischen Gebetsriemen“ und „Die Erotik der Kabbala“.

Obwohl diese in den zwanziger Jahren entstandenen Schriften seinen Erfahrungsgegenstand grundsätzlich versachlichen, sind die dabei eingesetzten Schreibregister keineswegs homogen objektivierend. Sie verbinden essayistische mit erzählenden Elementen und nähern sich schon darin ethnoliterarischen Formexperimenten einer wissenschaftlichen Methode an. Zugleich entwickeln sie in der methodischen Kombination von Psychoanalyse und Ethnographie eine Art Ethno-Psychoanalyse, die an Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1913) anschließen konnte. 1928 etwa publizierte Langer in der psychoanalytischen Zeitschrift *Imago* den Essay *Zur Funktion der Jüdischen Türpfostenrolle*. 1931 folgte der Essay *Die jüdischen Gebetriemen* (1931), der auch als Einzeldruck im *Internationalen Psychoanalytischen Verlag* erschienen war. So deutet er das Ritual der Gebetriemen nicht nur dezidiert psychoanalytisch, sondern führt dieses auch auf archaische rituelle Handlungen unterschiedlicher Kulturen zurück, die gemäß seiner psychoanalytischen Interpretation letztlich sexuell konnotiert sind.

> Wir müssen den Ursprung der Fesselungsabsicht […] in einem verdrängten Wunsch des Unbewußten suchen und werden kaum fehlgehen, wenn wir sie als ursprünglich einem anderen Organe geltend als dem harmlosen linken – ‚schwächeren‘ – Arm, an sehen werden, um so mehr, als ja das Fesseln durch die Psychoanalyse als ein Symbol der Kastration, in unserem Falle also der Selbstkastration, bekannt ist. (Langer 1931: 7)

Wenn Langer dabei im Anschluss an Frieda Fromm-Reichmann eine „Identifizierung mit dem Totem-Vater-Tier“ (Langer 1931: 9; vgl. auch Fromm-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

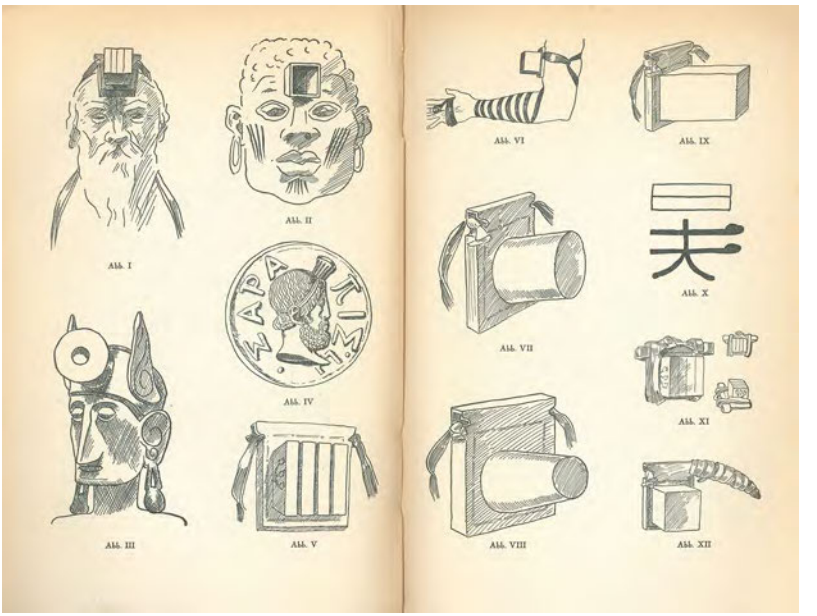

Abb. 7: Vergleichsgegenstände zum Gebetsriemen.

Reichmann 1927: 240) durch den Sohn beobachtet, so bringt er dies zugleich mit einer Varietät von afrikanischen (Abbildung II und III) und gräko-romanischen (Abbildung IV, Dionysos) phallischen Totem-Ritualen in Verbindung, wie er auch durch vergleichende Abbildungen vor Augen führt.

Was Langer bei seiner Darstellung der „Verwandtschaft" des Gebetriemenrituals insbesondere auch „mit afrikanischen Kulturkreisen" leistet, ist auch eine Exotisierung und Verfremdung jenes zentralen und – vermeintlich – genuinen Elementes jüdischer Religion. Methodisch kann darin ein komplementäres Gegenstück zur teilnehmenden Beobachtung gesehen werden. Die Auto-Ethnographie des Jüdischen weist darin zwei Richtungen auf: Nicht nur wird das Fremde durch dessen Erleben zum Eigenen, zugleich wird auch das Eigene zum Fremden, zum Exotischen (Kristeva 1990).

Dieses Beispiel kann deutlich machen, wie bewusst der an der Psychoanalyse geschulte Langer nun mit ethnographischen Methoden umging, als er im Rückgriff auf seine Lebenszeit unter den Chassidim sich an das Unterfangen machte, deren religiöse Praktiken zu beschreiben. Deutlich wird, dass dies nicht in einer homogenen Form zu leisten war. An der Seite psychoanalytischer Essays in deutscher Sprache standen erzählerische Texte in tschechischer Sprache. Diese erschienen schon in den zwanziger Jahren in kürzeren Texten

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

im *Židovský kalendář* [Jüdischer Kalender] und mündeten 1937 in dem Buch *Devět Bran*. Nicht nur konnte er in der erzählenden Form eine noch viel weitergehende subjektive Perspektive einnehmen; er bediente sich auch weitreichender literarischer Register. Mit diesen aber folgte er weniger europäischen literarischen Mustern, vielmehr übernahm er diejenigen des Chassidismus selber, d.h. genauer der chassidischen Erzählliteratur: den *shivhei*, *devarim* und *sippurej maasioth*. Diese Erzählweise ist zunächst grundsätzlich hagiographisch ausgelegt und zelebriert die Wundertaten ihrer Rabbiner; zugleich aber ist sie (etwa bei dem Baal Schem Tov oder bei Nachman von Bratzlaw) – ins Mythische und Magische gesteigert – an der Vollbringung jener Wunder selber und der ‚Wiederherstellung der Weltordnung', dem *tikkun ha-olam*, beteiligt (Kilcher 2019: 147–160).

Mit eben dieser Verbindung von subjektiver Erfahrung auf der einen und – um mit Kafka zu sprechen – ‚Assimilation' an das genuine narrative Genre des Chassidismus auf der anderen Seite schuf Langer eine hybride Schreibweise, die als eine Form von Ethnoliteratur verstanden werden kann. Hier vor allem stellte sich jene Dialektik von Nähe und Distanz ein, die sein Vorgehen als teilnehmende Beobachtung erscheinen lassen kann. Es ist die Perspektive des Westjuden unter Ostjuden, der sich chassidisch assimilierte, um diese Rolle dann zwar wieder äußerlich abzulegen, sie aber innerlich, intellektuell und schreibend neu anzunehmen: durch Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, um es mit Freud auch psychoanalytisch zu formulieren. Sein ethnoliterarisches Schreiben bringt auf diese Weise die raumzeitliche physische Distanz mit einer imaginären Nähe zusammen, die im Text der *Neun Tore* als eigentümliche Mischung von Exotisierung und Nostalgie erkennbar wird. Mit den Mitteln des ethnoliterarischen Erzählens leistet dieses Buch damit eine imaginär-literarische Wiederkehr eines fremd Gewordenen, dem er sich zwischenzeitlich erwartungsvoll und mit großem Aufwand angenähert hatte, ohne dass er es aber vollauf als sein Eigenes annehmen konnte. Das einleitende Kapitel weiß sehr genau um dieses ethnoliterarische Schreibdispositiv:

> noch heute, nach Jahren, stehen mir alle diese Gestalten vor Augen. Nicht nur die ich persönlich gekannt, auch die, von denen ich nur gehört oder in alten hebräischen Büchern gelesen habe, werden in ihrer ganzen Größe und Kraft vor mir lebendig. Ich fühle mich überwältigt. Etwas drängt mich, zur Feder zu greifen und alles treu niederzuschreiben, so gut ich kann. (J. Langer 2012: 38)

Diese Verschachtelung von Innen- und Außensicht, von Fremdem und Eigenem zeigt auch die Verbindung der erzählenden inklusiven „wir"-Form, wenn er von den Chassidim spricht, mit der Adressierung seiner Leser als „ihr". Der Erzähler jener Geschichten aus dem Leben der Belzer Chassiden und den

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

legendenhaften Wundertaten ihrer als Heilige verehrten Rabbiner, Shalom Rokeach, der Seher von Lublin, Eliezer von Lischansk etc., dieser Erzähler weiß sehr genau, wovon er spricht, hatte er doch Teil an diesem Leben. Zugleich aber weiß er auch, dass er von einem anderen Leben kommt und wieder dahin zurückgekehrt war. Und er weiß auch, zu wem er spricht: zu einem damals (1937) tschechischen Publikum, für das jene Welt genauso exotisch war wie für die Leser des *Berliner Tagblatts*. So identifizierte sich Langer gleichzeitig mit der Innen- und der Außensicht, auch indem er beides in sich vereinte:

> Bilder aus dem Alltag sind auf diesen Seiten nur spärlich vertreten. Eher mag es Euch scheinen, als wärt Ihr für kurz in ein fernes exotisches Land versetzt, in dem andere Blüten blühen und andere Sterne strahlen. In uralte Zeiten, wo die Wirklichkeit Traum und der Traum Wirklichkeit war. Und doch, ganz so ist dem nicht. Alles hat sich in unserer nächsten Nachbarschaft zugetragen und vor gar nicht langer Zeit; vor einem Augenblick. Denn was anderes als ein Augenblick sind siebzig, hundertfünfzig Jahre für eine Literatur, die in den Spiegel einer dreitausendjährigen Geschichte blickt! Beschwerlich ist der Weg ins Reich der Chassiden. Wer sich durchs Dickicht der Urwälder schlägt, unerfahren und unzulänglich gerüstet, wagt keineswegs Kühneres als der, der beschlossen hat, in die chassidische Welt einzudringen, die wenig ansehnlich ist, ja abstoßend in ihrer Wunderlichkeit. Nur einzelne Kinder des Westens haben diese Reise getan. (J. Langer 2012: 37)

Es muss aufhorchen lassen, kann aber nach dem Gesagten keineswegs erstaunen, dass Langer sein chassidisches Unterfangen hier mit demjenigen anthropologischer Feldforscher à la Malinowski in Papua-Neuguinea ausdrücklich vergleicht. Sein Urwald aber lag nicht im fernen Pazifik, sondern bloß einige hundert Kilometer östlich von Prag. Doch die Art und der Umfang des Unterfangens, das für Langer letztlich ein Lebensprojekt wurde, war demjenigen dieser zeitgenössischen Pioniere der Anthropologie durchaus analog, seine Vermischung von Leben, Wissenschaft und Literatur nicht weniger kühn und herausfordernd.

Dieses Unterfangen bestand insgesamt aus den zwei Teilen Erfahrung und Expedition auf der einen und Beschreibung und Narration auf der anderen Seite. Beide Formen der Verarbeitung waren mit Grenzüberschreitungen und Verwandlungen, mit Vermischungen und Konversionen verbunden. Zum einen handelte es sich darum, die eigene (westjüdische assimilierte) Lebenswelt zu verlassen und in die ostjüdische Welt der Chassidim wie „in ein fernes exotisches Land" einzudringen, um mit seinen Bewohnern zu leben und eins zu werden. Aus Georg wurde so Mordechaj mit Bart und Kaftan in der Entourage des Belzer Rebbes, für seine Anhänger ein Gerechter, Heiliger und Wundertäter. Zum anderen aber handelte es sich darum, dieses Leben wieder zu verlassen, jedoch nur um es ausgehend von dieser fünfjährigen Erfahrung nun intellektuell wieder und wieder durchzuarbeiten und in einer

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Breite von Texten so angemessen wie möglich zu beschreiben. Dies war das längere Werk: Es dauerte von seiner Rückkehr nach dem Ersten Weltkrieg über Wien nach Prag bis in die späten dreißiger Jahre, als er beim Einmarsch der Nationalsozialisten in Prag 1938 nach Tel Aviv fliehen musste, wo er 1943 verstarb (Koschmal 2010). Was dabei entstand, war ein vielgliedriges, heterogenes Werk, in dem Langer keineswegs zu einer klaren und autoritären wissenschaftlichen oder literarischen Form fand. Vielmehr experimentierte er mit unterschiedlichen, wenn auch teils verwandten Schreibweisen. Sie nahmen – neben pädagogischen Arbeiten wie einer tschechischen Einführung in den Talmud (1938) – wesentlich zwei Formen an: ethno-psychoanalytische Essays und ethno-literarische Erzählungen. Während aber die Essays mit der Psychoanalyse ein externes Beschreibungs- und Deutungsmuster einsetzten und die beschriebene Welt tendenziell als Fremdes exotisierten, schmiegten sich die ethnoliterarischen Erzählungen formal wie methodisch näher an die genuine Form chassidischer Literatur an, um aber eine Hybridform zu entwickeln, die die Dialektik von Eigenem und Fremdem dennoch nicht auflöst.

Literatur

Brod, Max (1966): *Der Prager Kreis*. Stuttgart: Kohlhammer.

BT (1916): *Berliner Tageblatt* (20.7.1916), AA Nr. 368, 2.

Fromm-Reichmann, Frieda (1927): Das jüdische Speiseritual. – In: *Imago* XIII, 235–246.

Girtler, Roland (2002): *Methoden der Feldforschung*. Wien: Böhlau.

Grözinger, Karl-Erich (1992): *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka*, Frankfurt/M.: Eichborn.

Kilcher, Andreas (2019): Medizin zwischen Mythos und Magie. Erzählen als Heilen im Chassidismus. – In: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 29, 147–160.

Kilcher, Andreas/Safran, Gabriella (Hgg.) (2016): *Writing Jewish Culture. Paradoxes in Ethnography*. Bloomington: Indiana University Press.

Koschmal, Walter (2010): *Der Dichternomade: Jiří Mordechai Langer, ein tschechisch-jüdischer Autor*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

Kristeva, Julia (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Langer, Georg (1931): *Die jüdischen Gebetriemen. Mit Anhang: Verwandtschaft mit afrikanischen Kulturkreisen. Das Feuer – Die Schlange,* Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Langer, František (2012): Mein Bruder Jiří. – In: Langer, Jiří Mordechai, *Die neun Tore. Geheimnisse der Chassidim*. Übersetzt von Kristina Kallert, hrsg. und mit einem Essay von Andreas Kilcher. Wuppertal: Arco, 7–33.

Langer, Jiří Mordechai (2012): *Die neun Tore. Geheimnisse der Chassidim*. Übersetzt von Kristina Kallert, hrsg. und mit einem Essay von Adler, Paul (2021 [1916]): *Die Zauberflöte. Roman* (= *Gesammelte Werk*e. Hrsg. von Annette Teufel; 3). Dresden: Thelem, i.V. Andreas Kilcher. Wuppertal: Arco.

Liska: Vivian (2009): *When Kafkas says „We". Uncommon communities in German-Jewish literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Safran, Gabriella (2010): *Wandering Soul: The Dybbuk's Creator, S. An-sky*. Harvard: Harvard University Press.

Triendl-Zadoff, Mirjam (2007): *Nächstes Jahr in Marienbad. Gegenwelten jüdischer Kulturen in der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Bildnachweise

Abb. 1: Krzemieniec, ca. 1912. Zusman Kisselhof, on the S. An-Sky Ethnographic Expedition, making sound recordings of Jewish folklore. RG 120 / yarg120po1649. From the Archives of the YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Abb. 2: Die Synagoge in Belz, erbaut 1843. Wikimedia commons, gemeinfrei.

Abb. 3: Devět Bran, Buchumschlag, Foto Andreas Kilcher. Buchumschlag, Foto Andreas Kilcher. Die neuen Tore, Buchumschlag, mit der freundlichen Genehmigung des Arco Verlages, Foto Andreas Kilcher.

Abb. 4: Jiří Mordechai Langer. Mordechai Georgo Langer. -Jiří Langer. Abraham Schwadron collection, The National Library of Israel, The Pritzker Family National Photography Collection. NNL_ARCHIVE_AL002780978/NLI, Nr. 990027809780205171.

Abb. 5: The Belzer Rebbe, out for a walk with his Hasidim, at a health resort . RG 120 / yarg120po_forward27145c001. From the Archives of the YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Abb. 6: Die jüdischen Gebetriemen, Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien 1931, Buchumschlag, Foto Andreas Kilcher. Die Erotik der Kabbala, Verlag Dr. Joseph Flesch 1923, Buchumschlag, Foto Andreas Kilcher.

Abb. 7.: Die jüdischen Gebetriemen, Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien 1931, 10-11.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Malte Spitz

Hermann Grabs intellektueller Horizont um 1933

1. Die letzte Generation Prager deutschsprachiger Literatur

Die gebürtige Pragerin Helena Tomanová-Weisová veröffentlichte 1996 im Argo Verlag einen schmalen, zweisprachigen Band mit ihren Erinnerungen an jene auf Deutsch schreibende Autorinnen und Autoren, denen sie als Theaterschauspielerin vor 1938 in Prag begegnet war. Neben Valerie von Rhonfeld, Paul Leppin, Max Brod, Rubert Guttmann und Egon Erwin Kisch hatte sie damals auch Hermann Grab kennengelernt. Sie traf ihn in der Prager Akademie für Musik und darstellende Kunst, wo er in den 1930er Jahren als Musiklehrer tätig war. Über Grab, seinen Debutroman *Der Stadtpark* und den gleichnamigen Prager Ort hielt sie Folgendes fest:

> Der Stadtpark war lange Jahre ein Wahrzeichen der Prager Innenstadt. Heute ist er, ein wehrloses Opfer der Technik, fast vollständig verschwunden. Der Bau der Metro hat ihn zu einem namenlosen, von vielen Zugangswegen durchzogenen Gebilde gemacht, wo nur ein Teil der Promenade und die 1916 datierte Gedenktafel des Botaniker Presl an die Zeit erinnern, als dieser Park zur Kindheit von zwei Generationen deutsch schreibender Prager Literaten gehörte. […] Die Anlage war 1890 fertiggestellt worden, und ein Jahr später besuchte Kaiser Franz Joseph anläßlich der Jubiläumsaustellung die Stadt Prag. Damals richtete – wie im Stadtarchiv vermerkt – Seine Majestät im neuen Ausstellungspalais huldvollst einige Worte an den später nobilitierten Großindustriellen Grab, der in Alt-Lieben die k. u. k. privilegierte Fabrik für Wachsleinwand und Teppiche, M. Grab und Söhne, leitete. Sie war die größte ihrer Art in der alten Monarchie und hängt mit dem Roman *Der Stadtpark* insofern zusammen, als der von Seiner Majestät Angesprochene Hermann Grabs Vater war. Damals stand die Zeit noch im Zeichen neuer, von Großindustriellen gegründeten Dynastien. Das Buch von Hermann Grab hingegen kam im Zeitbild-Verlag zu einem denkbar ungünstigen Zeitpunkt heraus: im Jahr 1935, als auf dem Parteitag der Nationalsozialisten die Nürnberger Gesetze proklamiert wurden. Damit war die Weiterentwicklung der Prager deutschen Literatur in ihrer spezifischen Eigenart auf immer unterbunden. Eine Geisteshaltung, die einer in Jahrhunderten gewachsenen Symbiose deutscher, jüdischer und tschechischer Wesensart entsprach, mußte ausgemerzt werden. (Tomanová-Weisová 1996: 60)

Auch Max Brod hatte schon im Jahr 1966 eingesehen, dass seine berühmt gewordene, frühere und ganz ähnliche Einsicht aus dem Jahr 1907 sehr optimistisch gewesen war. Denn nach dieser habe es in Prag damals nicht mehr

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Tschechen, Deutsche oder Juden gegeben, sondern alle seien nur noch Prager gewesen und hätten in jener ‚Symbiose' gelebt (Höhne/Weinberg 2019: 15).

Der Schriftsteller und Musikpädagoge Hermann Grab gehörte indes einer späteren Generation an als Max Brod oder Franz Kafka und erfuhr ‚dieses' Prag demnach bereits von Beginn an anders. Der immense wirtschaftliche Erfolg der Familie Grab fand seine gesellschaftliche Entsprechung in ihrer Nobilitierung. Sie förderten das 1888 eröffnete Neue Deutsche Theater und die Universität der böhmischen Hauptstadt mit finanziellen Mitteln in eindrucksvoller Höhe. Doch im Unterschied zu seinen Eltern und der Generation Brods sah sich Hermann Grab schon in jungen Jahren mit der Auflösung jener Welt konfrontiert, die die Faszination der Stadt Prag verbürgte. War er 1918 noch im jugendlichen Alter gewesen, erlebte er die Umbrüche des Jahres 1933 als 30-jähriger angehender Schriftsteller und Angestellter in einer Anwaltskanzlei anders als jene, die schon auf ein 50-jähriges Leben zurückblickten. Von Hermann Grab gibt es dementsprechend auch keine essayistischen Erinnerungen über die Besonderheiten der Prager deutschsprachigen Literatur wie von Brod, auch wenn Prag als Ort für ihn und sein Werk fraglos eine grundlegende Bedeutung besaß; doch eine Explikation dessen schien nicht notwendig gewesen zu sein. Was unterschied also Grabs Blick auf seine Geburtsstadt von dem Brods oder Kafkas? Seine Erfahrungen scheinen auch für die letzte Generation der Prager deutschsprachigen Literatur vor deren künstlerischem Ende solitär zu sein. Welcher Horizont war Hermann Grab im europäischen Umbruchsjahr 1933 somit zu eigen, von welchen Konstanten der Stadt zeigte sich sein Schaffen beeinflusst und welche Sicht auf Prag und die Gesellschaft prägte sein Schaffen?

2. „[Z]wischen Vergangenheit und letzter Gegenwart zwischen Provinz und Europa"

Der im Mai 1903 Geborene hatte 1933 neben dem Jura- auch das Studium der Philosophie und Soziologie beendet und arbeitete jetzt in einer Prager Anwaltskanzlei. Gleichzeitig schrieb er an seinem Debutroman. Das Jahr stellte also auch persönlich eine entscheidende Zäsur für ihn dar. Zwar galten zu diesem Zeitpunkt die Nürnberger Gesetze noch nicht und auch die Annektierung der Tschechoslowakei geschah erst knapp fünf Jahre später, doch Hermann Grab beobachtete wie auch andere mit Argusaugen, was sich nach der

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar in Deutschland abspielte. Ereignisse wie der Reichstagsbrand im Februar und der Boykott jüdischer Geschäfte, Anwaltskanzleien und Arztpraxen sowie die Bücherverbrennung auf dem Berliner Bebelplatz am 12. Mai 1933 und das „Reichskulturkammergesetz" in den folgenden Monaten registrierten vor allem jene Bürger Prags, denen, wie Hermann Grab, aufgrund ihrer jüdischen Herkunft die Gefahren eines wachsenden Antisemitismus bekannt waren.

Nach seinen Studienjahren in Heidelberg, Berlin und Wien war Grab kurz zuvor nach Prag zurückgekommen. In die einzige Stadt, in der noch ein „altes Mitteleuropa lebendig" und das Leben sehr billig sei – wie er damals an seinen Freund Theodor W. Adorno schrieb:

> [M]an kann mit 350 M wie ein Grosskapitalist leben, mit 400 M wie ein König und mit 500 M wie ein Amerikaner! Nicht nur in dem äusseren Aspekt, in den hundert Kirchen, den Türmen und Brücken, den alten steilen Strassenzügen, den Adelshäusern und in den Gärten – die Menschen selbst sind so einzigartig bestellt – zwischen Vergangenheit und letzter Gegenwart zwischen Provinz und Europa, zwischen Ghetto und grosser Welt, zwischen Ost und West, zwischen Nord und Süd – sie sind ganz schief und doch stehen sie auf der Erde. (Hermann Grab an Theodor W. Adorno, vermutlich Ende 1933)

Sein großbürgerliches Elternhaus, das mit der deutschsprachigen Kultur verbunden war und ihn als Jugendlichen römisch-katholisch taufen ließ, hatte seine Aufenthalte in Deutschland finanziert. Verschiedene Kontakte wie den zu Adorno hatte er knüpfen können. Vor allem die Stadt und Universität von Heidelberg – damals ein Schmelztiegel transnationaler Begegnung – sowie die sich dort institutionalisierende Soziologie in der Nachfolge von Max Weber durch dessen Bruder Alfred beeindruckten ihn. Insbesondere die Forschungen von Max Scheler im nicht fernen Köln schulten sein Denken. Zurück in Prag hatte er außerdem im Rahmen seiner journalistischen Tätigkeiten als Musikreferent beim *Prager Montagsblatt* gerade Max Brod kennengelernt, der ihn sofort im Bereich der Presse förderte und in einen kulturzionistischen Kreis einführte. In diesem Rahmen hielt Grab im Oktober 1933 einen Vortrag über Marcel Proust, dem die Coda seiner intellektuellen Beschäftigung in diesen Jahren abgelesen werden kann.

Seine Tätigkeiten standen zwar miteinander in Verbindung, denn auf sein Jurastudium folgte die Tätigkeit in der Anwaltskanzlei, er verfolgte mit ihnen aber ganz offensichtlich auch differente Bestrebungen. Entlang seines Debutromans *Der Stadtpark* kollidiert dies miteinander. Denn die Erzählung, situiert im großbürgerlichen, deutschsprachigen Rahmen, scheint einer anderen Intention zu folgen als Grabs Nähe zum Kulturzionismus.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Dieser als Konstellation gedachte Horizont Grabs sei dabei nicht als eine undurchlässige Grenze verstanden. Ausgehend von einander beeinflussenden Elementen in einer konstitutiven Vielfalt der kulturellen und soziologischen Hintergründe in Prag – wie das Aufeinandertreffen verschiedener intellektueller Milieus, Sprachen oder künstlerischer Disziplinen – kann die Denkfigur des Horizonts dazu dienen, Irritationen wie die erwähnte zu befragen. Als scheinbar gegensätzliche Betätigungsfelder des Autors und Musikers sind um 1933 besonders vier Perspektiven festzustellen, die Hermann Grab bestimmen und seinen Horizont in diesen Jahren als Gesamt bilden.

3. Outsider und jüdische Diaspora

Die Voraussetzung der ersten Perspektive – das Kennenlernen von Max Brod – beschreibt Brod in seinem Rückblick auf den *Prager Kreis* (Brod 2016: 307). Er lernte Hermann Grab in den Redaktionsräumen des *Prager Tagblattes* kennen, wo Grab Artikel über Konzertabende, neue Musik und ähnliche kulturelle Themen abgab. Brod war von Beginn an eingenommen von Grab, er las seine frühen Versuche des Romanprojekts und wurde von ihm auch in die verschiedenen Anwesen der Familie eingeladen. In seiner Rückschau schildert Brod Grab über mehrere Seiten:

> Einsam in seiner sofortigen Vollendung ohne sichtbare Vorbereitungsstufe steht ein anderer junger Poet (und Musiker), Hermann Grab, mit seinem einzigen Buch *Der Stadtpark* da. Nur 110 Seiten. Aber was für Seiten! […] Man hat Grab mit Kafka, mit Proust verglichen. Die Wahrheit besagt ganz schlicht, daß er ein völlig Eigener ist – obwohl er selbstverständlich bei manchem Meister gelernt hat, was erlernbar ist. Aber die Hauptsache kommt (ich bin fast müde, dieses Selbstverständliche zu wiederholen) aus geheimnisvollen Quellen emporgeschossen, unbegreiflich, ewig entrückt, heilig. Grab weiß einem Teil unserer Erdenwelt neue Bedeutung abzugewinnen, und zwar auf eine Art, die den rätselhaften Kern der Menschen und der wie Menschen lebenden Dinge […] sichtbar macht. A priori glaubt man, in die viele banale Literatur von eh und je verfangen, daß ein solch neuer Zugang zum Weltmittelpunkt gar nicht mehr möglich ist. Ist er dann im Werk eines Dichters gegeben, und zwar auf eine anscheinend leichte, rasche, selbstverständliche, durchaus nicht forcierte oder manierierte Art gegeben, wie dies eben in der Art der echten Kunst liegt, die aus dem Vollen (ex plenitudine) schafft: dann hat man plötzlich das beglückende Gefühl, daß es noch tausend andere solche neue Zugänge gibt, die auf die einfachste Art zu entdecken sind – man muß sich nicht einmal sehr anstrengen dabei, muß nur auf das einzig Wesentliche achten, dann ergibt sich das Neue unerschöpflich ganz von selbst. Diese Art der Betrachtung und Darstellung kommt bei Hermann Grab zur zartesten und nobelsten

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Wirkung. Mit all ihrem sensationellen Schnaufen und Rasen finden andere, von Eigenliebe geblendet, solch erhellende und frei entriegelnde Zugänge nicht. (Brod 2016: 303f.)[1]

Hervorzuheben an Brods Würdigung ist seine Formulierung, dass die „Hauptsache" Grabs aus „geheimnisvollen Quellen emporgeschossen" komme. Diese Rhetorik Brods, die auf etwas Unergründliches deutet, steigert die Würdigung Grabs über die Konstatierung seiner Eigenheit hinaus. Einen Aufnahmeritus zu ‚seinem Prager Kreis' vorwegnehmend, der nicht mehr stattfinden konnte, schreibt Brod einige Seiten weiter, Grab war „zweifellos […] vom Schicksal dazu ausersehen, der Führer der nächsten Prager literarischen Generation zu werden" (Brod 2016: 310). Weil Grab wie viele andere von Nationalsozialismus und Antisemitismus aus Prag vertrieben wurde, ist es nicht dazu gekommen. Wenn die Hauptsache bei Grab aus „geheimnisvollen Quellen emporgeschossen" sei, dann sind damit überdies genau die kulturellen Bedingungen Prags angesprochen, aus denen heraus Grab seinen eigenen Zugang zur Wirklichkeit entwickelte. Jene Bedingungen, die unerklärt bleiben, wenn versucht wird, ausschließlich die einzelnen nationalkulturellen Aspekte zwischen Deutsch-, Juden- und Tschechentum unabhängig voneinander zu ordnen.

Am 20. November 1932 erschien anlässlich des zehnten Todestages Marcel Prousts im *Prager Tagblatt* ein Artikel von Hermann Grab. Er schildert die Geschichte des Ruhms und Einflusses des französischen Autors auf die gesamte Welt, sein Leben in Krankheit, den jähen Rückzug ins Private und seine Fähigkeit der Gesellschaftsanalyse.[2] Es ist davon auszugehen, dass Max Brod jenes Memorandum gelesen hat, als er Grab zu jüdischen Kulturkursen einlud, die er gemeinsam mit der *Women's International Zionist Organisation* organisierte. Hermann Grab sollte hier einen Vortrag halten, sein Thema war Marcel Proust als ‚jüdischer' Autor.

Mark Gelber, der den kulturellen Zionismus in Berlin, Wien und Prag untersucht hat, betont, dass dieser als Projekt allgemein und dessen Kulturpolitik im Besonderen danach strebte, offen und inklusiv zu sein. Kulturzionistische Zeitungen und Zeitschriften sowie Verlage begriffen viele Kulturpersönlichkeiten weltweit mit ein, die teilweise schon tot, noch produktiv oder als Juden bzw. ‚judenfreundlich' identifiziert wurden (Gelber 2000; Gelber 2016). Da Proust unter dieser Perspektive innerhalb des Kulturzionismus von

1 Später, in einem Brief an Ernst Schönwiese, Grabs Verleger nach dem Zweiten Weltkrieg, berichtet Brod, dass Grab zu seinem engsten Kreis in Prag gehört habe. Vgl. Max Brod: Brief an Ernst Schönwiese, Tel Aviv 24. Dezember 1951. Nachlass Ernst Schönwiese 29_93, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

2 *Prager Tagblatt* 1932, Nr. 274 vom 20.11.1932, Beilage *Der Sonntag*, 2.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Interesse sein konnte, mag es nicht überraschen, dass Grab über den französischen Autor einen Vortrag hielt, irritieren konnte es sein damaliges Publikum trotzdem. Denn von Proust hatte es nur wenig und von dessen Judentum bis dahin kaum etwas gehört oder gelesen (Keller 2009: 704).

Wie sich sein Freund H. G. Adler später erinnerte, meinte Grab von sich selbst, Proust „so ungefähr als erster Prager gelesen" zu haben. Er fand – so Adler weiter –

> einen Gefährten in einem kultivierten russischen Emigranten, Dr. [Michel de] Forstetter, der sich in Prag als Französischlehrer hauptsächlich in der ersten deutsch-jüdischen Gesellschaft ernährte, mit Grab aber offenbar in eine schon eher freundschaftliche Beziehung geraten war. (Hobi 1969: 24)

Grab traf also auf dem Umweg über einen russischen Emigranten einen Gesprächspartner zur französischen Literatur. Einerseits weist dies wieder darauf hin, dass Proust sonst nicht viel Interesse im Prag der späten 1920er und frühen 1930er Jahre erweckte. Der Umstand dieses Wissenstransfers bestätigt auf der anderen Seite erneut auch die Interkulturalität Prags sowie des Horizonts von Hermann Grab, da französische Literatur durch einen russischen Emigranten in Prag thematisch importiert wurde.

Die französische Literaturkritikerin Pascale Casanova hat in ihrem Buch *Le République Mondial des Lettres* schon 1999 festgestellt, dass als Reaktion oder Begleiterscheinung des Etablierens der Nationalliteraturen im 19. Jahrhundert Anfang des 20. Jahrhunderts vermehrt Schriftstellerinnen und Schriftsteller einzelner Nationen in ganz Europa und in verschiedenen Sprachen gelesen wurden. Demnach sei ein Schriftsteller wie Marcel Proust dadurch europäisch, dass er nicht wie andere französische Autoren nur von der französischen Elite, sondern auch von Eliten anderer Nationen gelesen und rezipiert wurde (Casanova 1999: 157). Dass Hermann Grab und mit ihm Michel de Forstetter zu einer so vorgestellten Elite in Prag gehörten, belegt einerseits ihre intellektuelle Vernetzung. Konkret reflektiert diese Beobachtung andererseits Grabs Vortrag im Rahmen der jüdischen Kulturkurse, denn in diesem führt er Proust als einen europäischen Autor ein. Entlang von dessen Schreibweise verständigt sich Grab hintergründig darüber hinaus über seine eigene.

Eine sein Werk betreffende Zäsur beziehungsweise überhaupt erst der Beginn seiner künstlerischen Produktion ist zudem für die Zeit um 1933 festzuhalten. Nachdem Grab in den Jahren zuvor sein Hochschulstudium abgeschlossen und eine Zeitlang unentgeltlich im Rahmen einer Art Referendariat in einer Anwaltskanzlei gearbeitet hatte, stieß er in beiden Bereichen an eine Grenze. In Philosophie und Soziologie reflektiert dies seine sozialwissenschaftliche Dissertation *Der Begriff des Rationalen in der Soziologie Max Webers*

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

von 1927 – eine entschiedene Absage an Max Webers Konzept der Rationalität. Denn bei Weber hatte Grab eine Verabschiedung jeglicher Verbindlichkeiten im Rahmen der ‚Entzauberung' ausgemacht, deren Konsequenzen er nicht mittragen wollte. Bald darauf wandte er sich von der akademischen Wissenschaft ab (Grab 1927; Spitz 2017: 6). Seine anschließende praktische Tätigkeit in der Bürokratie verfolgte er sodann mit nur wenig Interesse. Wie sich seine Kollegen erinnerten, nutzte er jede Gelegenheit, um sich mit ihnen über seine Leidenschaft zu Literatur und Musik auszutauschen (Hobi 1969: 27). Grabs Vortrag über Proust im Jahr 1933 belegt gleichzeitig, dass er sein Verhältnis zum Judentum und zum kulturellen Zionismus reflektierte. Im Augenblick, wo zu beobachten war, dass der Antisemitismus in Deutschland an Einfluss gewann, entstand bei ihm erstmalig das Bedürfnis, sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen.

Mit der Wahl seines Vortrags zu Proust zeigt sich somit nicht nur eine ästhetische Neigung zur französischen Literatur. Es werden insgesamt in diesem Moment Erfahrungen erkennbar, die sein Vortrag explizit werden lässt: Die praktische Arbeitswelt, die ihm zunehmend entfremdet erschien, offenbarte für ihn Erfahrungshorizonte, die er mit der jüdischen Erfahrung von drohender bzw. stets latenter Ausgrenzung verwandt sah. Seine Ausführungen über Proust fungierten somit als eine Selbstverständigung, in der er die zeitgenössische Existenz als eine fremdgewordene mit der Erfahrung der jüdischen Diaspora verknüpfte. Letztlich war jede und jeder Außenseiter geworden: „Die Einsamkeit des Outsiders, dem sich das Leben nur mit seiner Außenseite zu nur ästhetischer Beziehung darbietet, es ist die Einsamkeit des jüdischen Menschen überhaupt darin enthalten." (zit. n. Cramer 1994: 478)

Die Situation der Diaspora, in der sich Grab bewusst jetzt auch selbst befand, war dabei deutlich charakterisiert als eine zwischen den nationalkulturellen Festschreibungen einer deutschen Kultur in einem tschechischen Nationalstaat, in der sich die jüdische Bevölkerung als Minderheit verortet. In anderen Worten: Jüdische Isolationserfahrung verschränkte sich mit Moderneerfahrungen.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

4. Konstellation Prager Presse und Musik

Zur gleichen Zeit, in der er sich mit seinem Verhältnis zum Judentum auseinandersetzt – und dies betrifft nun den zweiten Aspekt seines Horizonts – publizierte er im *Prager Montagsblatt* ausschließlich Artikel über Musik- und Theateraufführungen. Die Fragen, die er in seinem Vortrag über Proust im Rahmen der jüdischen Kulturkurse bezüglich der Alternative von Zionismus und Assimilation stellte, scheinen auf den ersten Blick weitaus dringender gewesen zu sein als die Bewertung der kulturellen Ereignisse in Prag. Doch wie seine zwischen 1932 und 1938 verfassten Texte für das *Prager Montagsblatt* andeuten – es sind insgesamt mehr als 200 –, arbeitete er mit diesen Besprechungen gerade die Verbindungspunkte des deutschsprachigen und tschechischen Kulturbetriebs heraus. Die Lektüre dieser suggeriert somit auch, dass der Raum einer ‚deutschen Kultur' in Prag nicht zu separieren war. Ob dies ganz selbstverständlich war, weil die Bereiche in Prag selbstverständlich miteinander verknüpft waren, oder ob Grab jetzt besonders das Übergreifende zu thematisieren versuchte, könnte die Frage einer ausführlichen Studie sein. Dennoch ist bereits an den Titeln der Artikel einiges erkennbar: Zwar konzentrieren sich die Artikel im *Prager Montagsblatt* quantitativ zuvorderst auf Konzerte italienischer und deutscher Barockmusik sowie der Wiener Klassik – was wiederum der damaligen Aufführungspraktik folgte –, unter ihnen finden sich aber nicht zuletzt auch hochschätzende Artikel über tschechische Komponisten.[3]

Zu nennen wären hier bspw. Grabs Einschätzungen zu Hans Krása, einem Schüler des auch von Grab bewunderten, früheren Prager Musikdirektors Alexander Zemlinsky, sowie zu den Komponisten Bohuslav Martinů und Jaroslav Křička. Die jüngsten Werke, die in dieser Zeit uraufgeführt wurden, sind in der Mehrzahl von tschechischen Musikern geschrieben worden. Die Konzerte beschränkten sich hingegen vornehmlich auf deutsche und italienische Musik; besonders auf die Interpretation älterer Werke von Wagner, Strauss, Mozart, Verdi und Puccini. Grabs Interesse ging jedoch darüber hinaus. Er beherrschte die tschechische Sprache sehr gut und konnte somit später, im französischen Exil, auch eigens von ihm bearbeitete tschechische Nationallieder gemeinsam mit der Musikerin Růžena Herlingerová aufführen, wobei er sie „wirklich orchestral begleitet", wie diese damals empfehlend be-

3 Die bisher vollständigste Liste der Artikel, die Grab zwischen 1932 und 1938 im *Prager Montagsblatt* veröffentlichte, ist publiziert in Cramer (1994: 327–337).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

richtete (Herlingerová 1939). Diese Aufführungen für die tschechische Exilarmee in Frankreich stellten Grab vom militärischen Frontdienst frei.

Den dritten Schwerpunkt seiner Publikationen in der Prager Presse bilden Texte zur Musikpädagogik. So wirkte er in dieser Zeit nicht nur als Musiklehrer, mit seinen Texten sprach er der Musik auch eine eminente gesellschaftliche Relevanz als Erziehungsmöglichkeit der Jugend zu. Doch dafür musste nach seiner Ansicht die Pädagogik reformiert werden, wofür er sich auch mit mehreren öffentlichen Vorträgen einsetzte. Diese Ideen und Konzepte blieben für ihn im New Yorker Exil ab 1940 relevant, fragte er sich doch dort, wie durch Musikpädagogik transferiert und zurückgewonnen werden kann, was an Wissen und Erziehung im Faschismus verloren ging.

5. Das gesellschaftliche Zerfallen

Ein drittes und viertes Element seines Horizonts berührt einerseits Grabs Tätigkeit in einer Anwaltskanzlei, andererseits die Entstehung seines Romans *Der Stadtpark*. Die Arbeitswelt der Anwaltskanzlei, in der Hermann Grab halbtags und unentgeltlich zwischen Oktober 1931 und Januar 1933 arbeitete, ist mit den Stichworten Bürokratisierung und Modernisierung zu beschreiben. Ähnlich wie bei Kafka war auch für Grab ein wachsender Einfluss von Bürokratie kaum mehr zu übersehen. Über sein Verhältnis zur Konzipiententätigkeit berichteten später Kollegen, dass auch er deutlich unter den täglichen Zwängen dieser Arbeit litt. So vereinnahmte ihn diese Arbeit auch nicht allzu lang. Als er nicht nur von der Presse, sondern auch als Privatlehrer und Musikreferent ausreichend Aufträge erhielt, um seinem Wunsch nach finanziell unabhängig vom Elternhaus zu sein, kehrte er dem Beruf für immer den Rücken.

Im Exil schrieb er später eine Erzählung mit dem Titel *Die Advokatenkanzlei*. Sie thematisiert vordergründig den Einbruch des Nationalsozialismus in Prag, impliziert aber auch seine Desillusionierung von der juristischen Tätigkeit, die in den späten 1920er Jahren begann und 1933 zum Berufsende führte. Die Erzählung beginnt in beiläufiger, für Grab typischer Ironie mit der Beschreibung eines Anwaltsbüros mitsamt den Bücherregalen, die die gesamte Bibliographie von Recht und Gesetzen birgt:

> Scharfsinn und Vorsicht haben das System unseres Gesetzeswerkes gestiftet. Wie könnten Handel und Verkehr gedeihen, Fleiß und Wohlstand Früchte tragen, hätten wir nicht das feinsinnig und mächtig angelegte Gebäude unseres Rechts? Die Richter, mit Gelehrsamkeit

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> und Menschenkenntnis ausgestattet, legen die Gesetze aus, die Advokaten, mit Weisheit und Geschick, vermitteln zwischen Menschen und Gesetz. Die Advokaten studieren die Gesetze und die Entscheidung des Obersten Gerichts. Die oberstgerichtlichen Entscheidungen standen in Lederbänden, mit goldenen Lettern auf den Buchrücken hinter Glasscheiben in der Bibliothek des Chefs. Ein Spannteppich bedeckte den Fußboden, der kalte Rauch von Zigaretten lag für gewöhnlich in der Luft. In den Sommermonaten hielt der Chef mitunter ein Fenster offen, dann hörte man die Hupensignale von der Straße, das Geräusch von bremsenden Automobilen auf dem glatten Pflaster und manchmal brachte ein lauer Windstoß den Geruch von Frühlingsluft und von Benzingasen herauf. (Grab 1995: 32)

Der Windstoß wird bald stärker, unbeeindruckt von den Gesetzen breiten sich die Nationalsozialisten aus, gerade auch in der Prager Anwaltskanzlei. Grab stellt im Fortgang der Novelle ein ausgehöhltes Rechtssystem dar, in dem trotz der Anwesenheit all dieser Gesetzestexte und Instanzen, denen eigentlich mit Bewunderung sich zuzuneigen ist, kein Recht mehr Geltung besitzt. Je näher die Bücher der Handlung kommen, desto mehr verblasst ihre Wirkmacht.

Anhand seines in der Zeit um 1933 entstehenden Romans *Der Stadtpark* lässt sich Grabs Horizont in einem letzten Gedanken betrachten. Diese Erzählung von einem Jungen, der talentiert ist und gut behütet aufwächst – somit alle Chancen auf Erfolg im Leben auf seiner Seite sein müssten –, der aber trotzdem an der Erwachsenenwelt und am Erwachsenwerden scheitert, versammelt exemplarisch die Aspekte und Themen, mit denen Grab sich um 1933 auseinandersetzte. Den Prozess der Entindividualisierung, der mit der modernen Bürokratie begann und vom Nationalsozialismus weitergetrieben wurde, spürte Grab in der grundlegenden Ausgangssituation der Gesellschaft vorgeformt: So bildet gerade die im Roman ausgestaltete Kindheit den Auftakt der Sozialisierung.

Grab hat man sich in dieser Zeit als einen Suchenden vorzustellen, der mal als Konzipient, mal als Journalist, Soziologe, Schriftsteller oder Kulturzionist versuchte, den Fragen der Zeit zu begegnen. Doch da ihm diese Tätigkeiten bisher keine Lösungen bereithielten, ging er mit seinem Roman einen Schritt zurück und betrachtete eine Kindheit, die stellvertretend für seine und mindestens die der gesamten Generation zu lesen ist:

> Aber wie sollte man annehmen, daß man in diesem Lebensalter [in der Kindheit, in der sich der Protagonist Renato mit seinen 12 Jahren befindet; M.Sp.] daran denkt, die Dinge miteinander in Einklang zu bringen? Auch später, wenn es uns etwa gelungen sein mag, der Wahrheit etwas näher zu kommen, auch dann haben wir gewiß noch lange nicht die volle Wahrheit, die alle Dinge miteinander harmonieren läßt. Der menschlichen Optik ist die Welt offenbar nur in Ausschnitten gegeben und nur so weit als die Ausschnitte in Widersprüchen zueinander stehen. Und wenn in den Jahren, die wir die Jahre der Reife nennen, die Probleme sich lösen, die Welt sich zu ordnen beginnt, dann sollen wir uns nicht darüber

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> täuschen: wahrscheinlich haben wir oberflächliche Kompromisse geschlossen, während uns die wahre Harmonie verborgen bleibt. (Grab 1996: 10)

In einer Zeit, als andere Schriftstellerinnen und Schriftsteller historische Romane schrieben, sich auf die Suche machten nach geschichtlichen Parallelen zur aktuellen Situation, blickte Grab in das gerade erst Vergangene, um sich zu fragen, wie sich in der Kindheit jeder einzelnen Person das spätere Schreckbild einer gesamten Gesellschaft vorbereitete.

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Briefe von/an Hermann Grab*. Frankfurt/M.: Theodor W. Adorno Archiv (Signatur 497).

Brod, Max (2016): *Der Prager Kreis*. Hrsg von Hans-Gerd Koch und Hans Dieter Zimmermann. Göttingen: Wallstein.

Casanova, Pascale (1990): *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil.

Cramer, Doortje (1994): *Von Prag nach New York ohne Wiederkehr. Leben und Werk Hermann Grabs (1903-1949)* (= Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, 25). Frankfurt/M.: Peter Lang.

Gelber, Mark H. (2000): *Melancholy Pride. Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Gelber, Mark H. (2016): Max Brod und der Prager Zionismus. – In: Höhne, Steffen/Ludewig, Anna-Dorothea/Schoeps, Julius H. (Hgg.), *Max Brod (1884–1968). Die Erfindung des Prager Kreises* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 9). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 241–250.

Grab, Hermann (1927): *Der Begriff des Rationalen in der Soziologie Max Webers. Ein Beitrag zu den Problemen der philosophischen Grundlegung der Sozialwissenschaft*. Karlsruhe: G. Braun.

Grab, Hermann (1995): *Hochzeit in Brooklyn*. Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik.

Grab, Hermann (1996): *Der Stadtpark*. Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik.

Herlingerová, Růžena (1939): *Brief an Manfred George, 25. August 1939 aus Lion sur Mer*. Marbach: Deutsches Literaturarchiv (Bestand Manfred George: 75.2781a, 4 Blatt).

Hobi, Karl (1969): *Hermann Grab. Leben und Werk*. Diss. Freiburg.

Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (2019): Vorwort. – In: Dies. (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 13). Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 7–24.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Keller, Luzius (Hg.) (2009): *Marcel-Proust-Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Schönwiese, Ernst (1951): *Max Brod: Brief an Ernst Schönwiese, Tel Aviv 24. Dezember 1951*. Wien: Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Nachlass Ernst Schönwiese 29_93).

Spitz, Malte (2017): *Hermann Grab/Theodor W. Adorno. Bericht einer unveröffentlichten Korrespondenz* (= Sonderdruck, 5). Berlin.

Tomanová-Weisová, Helena (1996): *Setkání V Praze/Begegnungen in Prag*. Praha: Argo.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Martin Maurach

Anasthase zwischen *Zauberberg* und *Doktor Faustus*. Walter Seidls Beitrag zum literarischen Musikdiskurs als Chiffre für den Streit um die europäische Moderne

1. Einführung: Walter Seidls *Anasthase* und das Problem des kulturellen Fortschritts

Am Ende stellt sich der vermeintliche Ernst Křenek auf dem Bayreuther Festspielhügel als bürgerlicher Herr Riesel heraus, der „noch immer bei Schenker & Co." arbeitet (Seidl 1930: 103f.). Die bloße Vermutung, der Repräsentant der tschechischen musikalischen Moderne besuche die Richard-Wagner-Festspiele, setzt jedoch in Walter Seidls Roman *Anasthase und das Untier Richard Wagner* von 1929 (datiert auf 1930) bei einer als „Hornbrillenschlange" bezeichneten Besucherin interkulturellen Konfliktstoff frei: „‚Was macht *der* in Bayreuth?' bemerkt eine Spröde mit Hornbrille, ‚der müßte seine Anregungen doch eigentlich in Afrika suchen!'" (Seidl 1930: 104)

Gerade die Musik der ‚klassischen Moderne' der 1910er und 1920er Jahre gilt als interkulturelle Sprache jenseits von Übersetzungsproblemen. Andererseits wird aber gerade sie schon vor Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) zur Chiffre politischer Konflikte, zum zentralen Medium von Auseinandersetzungen um Fortschritt und Dekadenz, ja Primitivismus, um Nationalismus und Kosmopolitismus, Emotion und ‚ratio'. Ist die Moderne ihrem ‚Wesen' nach international und kosmopolitisch, ist sie vor allem ‚westlich' und ‚französisch'? Ist Wagner als letzter Romantiker ein Symptom für kulturelle und politische Rückwärtsgewandtheit der Deutschen? Ist die Moderne per se human oder ist für sie gerade das Neben-, ja Ineinander von Aufbau und Zerstörung kennzeichnend, der „Weg um die Kugel", welcher höchste Verfeinerung und Primitivität, Zivilisation und Barbarei verbindet, ja vereint? (Mann 1982a: 372-374). Unabtrennbar ist hiervon auch die Problematik des Judentums bzw. des Antisemitismus in der Moderne.

Auch Walter Seidls kleiner Roman nimmt – sozusagen zwischen *Zauberberg* (1924) und *Doktor Faustus* – diese kulturkritische Debatte auf. An seinem

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Ende landet die Hauptfigur Anasthase, einst ein Vorkämpfer vor allem der französischen Avantgarde, als Kustos in der Villa Wahnfried, allerdings nach einem deutungsbedürftigen Wechsel in der Erzählperspektive. Seidls Position soll hier analysiert werden, und zwar nach einer kurzen biographischen Einführung (2.) besonders anhand der Frage nach dem Nationalismus oder Internationalismus in der musikalischen Moderne (3.), den deutsch-französischen Beziehungen im Leben der Hauptfigur Anasthase (4.) und den jüdischen Figuren in *Anasthase* sowie im *Doktor Faustus* (5.). Ausblick und Fazit ergeben sich dann aus dem Vergleich der Behandlung der Erzählperspektive am Schluss der drei Romane (6.).

2. Ein kurzer Blick auf Walter Seidls Leben

Walter Seidl wurde 1905 im damaligen Troppau geboren.[1] Im Ersten Weltkrieg fiel sein Vater, ebenso wie der von Anasthase im Roman. Seidl sollte als Sohn protestantischer Eltern zuerst Offizier werden und wurde auf die Militärrealschule in Bruck an der Leitha geschickt. Der Mutter verdankte er später die Förderung seiner musischen Interessen. In den 1920er Jahren studierte er in Grenoble Literatur- und Musikwissenschaft sowie Französisch und war ab 1930 als ein Freund von Max Brod Musikkritiker am *Prager Tagblatt*, für das er auch Reiseberichte verfasste, auch noch aus dem bereits von den Nationalsozialisten beherrschten Deutschland. 1937 erkrankte Seidl auf einer Italienreise an Typhus und starb mit 32 Jahren in Neapel. Seine Asche ist auf dem Prager Urnenfriedhof beigesetzt.

Außer seinen journalistischen Arbeiten veröffentlichte Seidl zwei weitere Romane, darunter *Der Berg der Liebenden* (1936), sowie einige Prosa- und Theaterstücke. Sein Bruder Kurt war Komponist, Seidl selbst spielte Violine. Als im April 1933 die *Richard-Wagner-Stadt München* auf Initiative des Dirigenten Hans Knappertsbusch in den *Münchner Neuesten Nachrichten* gegen Thomas Manns Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners* protestierte, verteidigte Seidl den Nobelpreisträger in einem offenen Brief an Richard Strauss, einen Mitunterzeichner des Protests. Mann kannte Seidls *Anasthase*-Roman und hatte dem Verfasser bereits 1932 geschrieben, er habe darin eine auch ihn beschäftigende Problematik wiedererkannt (Sudhoff 2002: 385, 399). Die Kampagne

1 Diese und die folgenden biographischen Angaben nach Sudhoff (2002).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

gegen seinen Wagner-Vortrag war für Mann ja ein Motiv, nicht in das nationalsozialistische Deutschland zurückzukehren.

3. Nationalismus und Internationalismus – in Bayreuth und in der Avantgardeszene

Die Hauptfigur von Seidls Roman, ein Musikkritiker namens Anasthase, hat eine deutsche Mutter und einen französischen Vater. Gegen Ende der Handlung besucht er gemeinsam mit einer Zufallsbekanntschaft, einer gelehrten Mentorenfigur namens Saul Ring, eine Aufführung des *Tristan* in Bayreuth. Zunächst erscheint das dortige Publikum als internationale Gesellschaft, ähnlich wie Thomas Mann 1933 „das grandiose Zugleich und Ineinander von Deutschheit und Mondänität" (Mann 1982b: 773) in Wagners Werk selbst konstatieren wird. Er geht so weit, zu sagen, Wagner würde „man heute ganz sicher einen Kulturbolschewisten nennen" (Mann 1982b: 778). Seidl hatte das offenbar anders gesehen. So trägt bei ihm Saul Ring einen „weißen Tropenanzug" und glaubt, man werde ihn „für einen südamerikanischen Krösus" halten. Bald aber überwiegt der Eindruck, bei den Festspielen „wird eine nationale Ehrenangelegenheit ausgetragen": Schmisse, „Eiserne Kreuze", ‚strenggekämmtes' Haar dominieren als äußere Kennzeichen des Publikums (Seidl 1930: 102). Wir befinden uns etwa in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre. Es heißt dann einerseits: „Unter den Fremdsprachigen ragen durch Menge und körperliche Höhe auch hier die Briten hervor" (Seidl 1930: 103); andererseits aber auch: „Da und dort, grazil und duftend, schwebt eine Wolke höhere Welt: Eine Pariserin!! Man sucht in ihre Nähe zu gelangen, gewissermaßen an ihrer Sphäre zu saugen – da spricht sie Berlinerisch." (Seidl 1930: 103)

Anasthase hat vor dieser Reise in Paris Zugang zu Kreisen der musikalischen Avantgarde gefunden und diese energisch propagiert. Zunächst ist ihm das möglich dank des Mäzenatentums eines Herrn Bloume, „Hochfinanz – Hauptaktionär herrschender Zeitungsunternehmungen und geheimer kommerzieller Staatsrat", der als ‚geistiges Steckenpferd' die „atonale Musik" fördert (Seidl 1930: 39). Die modernen Komponisten erscheinen Anasthase so: „[...] hochaktiv, vielseitig interessiert, frisch und kampflüstern waren die meisten dieser amerikanisch aussehenden Zwanzig- und Dreißigjährigen" (Seidl 1930: 41), die zudem einen „atonalen Heiland" „vom Osten" erwarten, einen Russen (Seidl 1930: 43). Allerdings werden auch die musikalischen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Modernisten durch auf Wagner anspielende Metaphern ironisiert: „[D]ie jung-siegfriedhafte Respektlosigkeit, mit der die morsche Kunstgötterwelt des Höchst-Anerkannten und Längst-Gültigen hier in Trümmer geschlagen wurde" (Seidl 1930: 42), stößt damals in Paris bei Anasthase auf Sympathie. Diese Wortwahl soll wohl auf eine unterschwellige Verflechtung, ja mögliche Austauschbarkeit von Wagners Musik der Zukunft und der musikalischen Moderne hindeuten, die auch Anasthase umtreibt.

Denn in Bayreuth wollte dieser seine Wagnerfaszination endlich kritisch überwinden. Er verlangt von Saul Ring, „daß er ihn auf dieser ‚Pilgerfahrt' begleite", und zwar so eindringlich,

> daß einige Vorbeigehende erstaunt stehenblieben und in Unkenntnis der Sachlage eher zu vermuten schienen, ein Korse bewege da einen schwäbischen Landgeistlichen orientalischer Physiognomie, daß er ihm bei der Vollstreckung einer Blutrache an die Hand gehe. (Seidl 1930: 93)

Nationale und kulturelle Stereotypen scheinen einander hier in ihrer Häufung zu widersprechen, zumindest das ‚Schwäbische' und das ‚Orientalische'. Der Deutsch-Franzose Anasthase erscheint gleichsam zum Landsmann Napoleons radikalisiert sowie die musikästhetische Frage, pro oder contra Wagner, zum archaischen, außergesetzlich auszutragenden Stammeskonflikt. Eine „Blutrache" dürfte wiederum jenseits des für einen „schwäbischen Landgeistlichen" auch nur entfernt Vorstellbaren liegen; wäre da nicht das Oxymoron ‚orientalisch', das dieses Vorstellbare nicht nur entgrenzt, sondern wohl auch auf Saul Rings Judentum hindeutet.

Kulturelle Stereotypen werden in Seidls Roman also mehrdeutig und mit unterschiedlichen Funktionen verwendet. Noch mehr, der Vorkämpfer der Avantgarde als „Korse", welcher mit Hilfe eines eher gemäßigten, aber doch orientalisch verfremdeten mitteleuropäischen Bürgers archaische Blutrache am deutsch-national konnotierten Spätromantiker und Frühmodernen Wagner üben will, erscheint wie eine Vorwegnahme des angedeuteten, im *Doktor Faustus* ausgeführten Dilemmas der Moderne als Barbarisierung, als hinter das Liberal-Humane zurückfallender Archaismus und Brutalismus. Es geht eben nicht nur um Geschmack oder das Schöne, sondern um Leib und Leben. Aus Manns Wagner-Vortrag von 1933 lässt sich andererseits auch ableiten, in welchem Maße die Problematik des angeblichen Zwölftonkomponisten Leverkühn für Mann eigentlich noch die Wagner-Problematik ist.

Vorgreifend sei gesagt, dass einschlägige nationale Stereotype selbstverständlich auch im *Doktor Faustus* eine Rolle spielen, am ehesten vergleichbar vielleicht in der Gestalt des Saul Fitelberg, der, gleichfalls Jude, außerdem

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

sprachlich das Französische affektierend, Adrian Leverkühn seine Dienste als Manager und Impresario anbietet (s. Abschnitt 5).

Auch Leverkühns Herkunft selbst ist natürlich von Bedeutung: Anhand seines ‚die elementa spekulierenden' Vaters (Mann 1982a: 16) wird das den ganzen Roman strukturierende und auch das kulturanalytische Hauptproblem abbildende Leitmotiv der Mimese eingeführt, der täuschenden Nachahmung lebendiger Strukturen durch leblose Kristalle. Dieses wird sich noch spiegeln in der Notengleichheit von Höllengelächter und Engelschor in Adrians Komposition „Apocalipsis cum figuris" (Mann 1982a: 378) und illustriert so das Problem einer gegen Gut und Böse gleichsam indifferenten, aber formal perfektionierten Kompositionstechnik, also einer Immoralität der Kunst, die unter dem Teufelspakt des heraufziehenden Faschismus zwar Höchstleistungen vollbringen kann, bei denen aber zwischen Verfeinerung und Dekadenz, Barbarei und Zivilisation nicht mehr zu unterscheiden ist.

Im *Doktor Faustus* geht all das, wie natürlich auch bereits im *Zauberberg*, auf den in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) verhandelten Gegensatz zwischen ‚Kultur' und ‚Zivilisation' zurück, von denen Erstere im Konflikt mit dem Bruder Heinrich als in Deutschland, Letztere als in Frankreich verankert gesehen wird. Gegenstand der Auseinandersetzung war ja zunächst die Frage, wie weit Kunst und Literatur auf die Parteinahme für den Pazifismus, für Demokratie und Fortschrittlichkeit verpflichtet werden können oder ob sich ihr Sinn darin doch nicht erschöpft. Aus Settembrinis humanistischer Perspektive wird die Musik im *Zauberberg* bekanntlich von vornherein unter der Prämisse eingeführt, sie sei „politisch verdächtig" (Mann 1962: 105).

Von dieser bei Thomas Mann entwickelten Problemlage aus und besonders angesichts der Verbildlichung kulturkritischer Positionen durch bestimmte Länder erscheint es sinnvoll, die durch Anasthases Herkunft und Lebenslauf insgesamt angedeutete deutsch-französische, romantisch-moderne Konfliktkonstellation im gleichnamigen Roman etwas genauer zu betrachten.

4. Debussy und der Weihnachtsbaum: Anasthases Leben zwischen Deutschland und Frankreich

Wie bei Leverkühn ist auch Anasthases Vater Alfaric zumindest ein Hobby-Gelehrter, der, wie es heißt, „sein ganzes Leben eigentlich damit [verbrachte], daß er an einem Werke über Chateaubriand schrieb" (Seidl 1930: 6). Auf einer

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Studienreise durch Deutschland lernt er eine Mathilde Schünemann kennen, „jung und durchaus militärischer Abstammung“ (Seidl 1930: 6), die ihn heiratet und ihm an die Saône folgt. Zunächst bleiben beide kinderlos, bis eines Abends Alfaric in einem Konzert das Streichquartett von Claude Debussy hört und in einer enthusiastischen Steigerung seines Lebensgefühls mit Mathilde seinen Sohn zeugt (Seidl 1930: 6f.). Anasthase, geboren 1906, der zunächst Claude heißen soll, muss auf Befehl von Mathildes „Oheim“, einem für die „Bayreuther Blätter“ schreibenden General, nach dessen „verblichene[r] Lieblingsschwester Anasthasia Freifrau von Marklohe“ (Seidl 1930: 7) getauft werden.

Damit sind sozusagen die Fronten etabliert, denn an dem Wunsch seiner Mutter, dass Anasthase „an beiden Völkern das Schöne lieben“ solle (Seidl 1930: 12), wird er sein Leben lang leiden. Das zeigt sich schon in früher Kindheit, als ihm der weihnachtliche Lichterbaum als „etwas ganz, ganz Deutsches“ (Seidl 1930: 11) präsentiert wird, er aber, der diesen im Stolz seinen Spielkameraden zeigt, von ihnen verprügelt wird und einen Blechtopf übergestülpt bekommt; ein Schelm, wer hierbei an die Pickelhaube denkt (Seidl 1930: 12). Das typisch Französische ist sein Weihnachtsgeschenk, nämlich Debussys „La boîte à joujoux“ als Bilderbuch (Seidl 1930: 11).

Schon Hans Castorp im *Zauberberg* erfährt die Möglichkeit von Liebe nur durch Leid und Tod. So entspricht der emotionalen Erweckung von Anasthases Vater durch die Musik Debussys bei Anasthase selbst die schon erwähnte *Tristan*-Aufführung in Bayreuth: Anasthase, der bis dahin nur die Musik, aber keinen Menschen lieben konnte, vor allem keine Deutschen – so wie sich Adrian Leverkühn später im *Doktor Faustus* mit dem Teufelspakt einem Liebesverbot unterwirft –, Anasthase also wird nach dem zweiten Akt des *Tristan* endlich die Liebe erleben (s. Abschnitt 6).

Das Thema des deutsch-französischen Kulturgegensatzes geht natürlich bei Mann wie auch bei Seidl über Nietzsches Unterscheidung des Apollinischen und des Dionysischen auf Schopenhauer zurück. Schopenhauer hatte in der gleichsam interesselosen ästhetischen Anschauung der äußeren Form eine der Möglichkeiten gesehen, das rastlose Toben des Weltwillens kontemplativ wenigstens vorübergehend zum Schweigen zu bringen. Nietzsche führt gelegentlich Georges Bizet als ‚ironische Antithese‘ gegen Richard Wagner ins Feld. Eine ähnliche Rolle dürfte bei Seidl Debussy spielen, welcher allerdings die Antithese von Romantik und Moderne schärfer zuzuspitzen erlaubt; die Letztere erscheint hier als das Apollinisch-Kontemplative. Reduziert man dieses auf die Form, also die ‚sophisticatedness‘ der Zivilisation, und das Dionysische auf den teutonisch-schwerblütigen Gehalt, findet man bereits bei Seidl

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Kulturgespräche, wie sie Thomas Mann noch die Kommilitonen von Adrian Leverkühn führen lässt. Eine Figur namens Deutschlin verkündet dort, dass die „im Westen Form, aber keine Tiefe", die „Russen" dagegen „Tiefe, aber keine Form" hätten; beides zusammen hätten „nur wir Deutsche" (Mann 1982a: 125). Ähnlich behauptet Anasthases Onkel, der Wagner-Propagandist, „daß auf dem Kontinent letzten Endes eben nur die Franzosen und die Deutschen eine Kultur hätten" (Seidl 1930: 75).

Erst in Seidls letztem Roman, dem *Berg der Liebenden* von 1936, wird die wie der Autor in Grenoble studierende Hauptfigur, bezeichnenderweise unter dem doppelten Eindruck von Debussy einerseits und Arthur Honegger andererseits, erkennen, dass „französische Kunst und französisches Leben [...] nicht eine, sondern zwei, einander widerstrebende Grundhaltungen deutlich erkennen" ließen. Diese komplexere Auffassung kann schließlich dort das deutsch-französische Trauma mildern, wo nicht versöhnen (Seidl 2002: 228).

Welche Deutung Seidl anhand seiner Musikkritiker-Figur dem Kulturstreit geben möchte, lässt sich letztlich nur vom Ende des deutsch-französischen Motivstrangs her vermuten. Anasthases Vater fällt im Ersten Weltkrieg; Sohn und Mutter ziehen nach Paris, wo es Anasthase gelingt, als Verächter alles Deutschen und als Propagandist der internationalen musikalischen Moderne in Künstlerkreise aufzusteigen und auch zu etwas Geld zu kommen. Der Vater erscheint ihm noch einmal in einer Traumvision vom Ersten Weltkrieg, während er zu den Einzelheiten des Selbstmords von Saul Ring befragt wird: „In grünlicher Ferne sieht er [Anasthase; M.M.] einen Mann stehen in einem zerfallenen Soldatenmantel. Aus seiner Erscheinung strömt nur Gutes zu ihm – mit ungeheuerer Freude erkennt er den Vater!" (Seidl 1930: 141)

Dieser schickt ihn jedoch schon von weitem fort und warnt ihn vor den „Deutschen", den „Nibelungen", die ihm schaden wollten (Seidl 1930: 141). Am Horizont erkennt Anasthase nun einen „Wald von ungeheueren, strahlenden, glitzernden Weihnachtsbäumen", in dem er sich „Rettung" und „Friede" erhofft (Seidl 1930: 141). Für den kleinen Anasthase war ja der erste Lichterbaum das Symbol seiner mütterlicherseits deutschen Heimat, das ihm gleich den Neid der Franzosenkinder zugezogen hat (Seidl 1930: 12). Auch hier folgt eine alptraumhafte Desillusionierung: Der Weihnachtsbaumwald brennt in „trocken höllischer Hitze"; trotzdem gelangt Anasthase nicht hinaus, sondern muss wie gelähmt darauf warten, ob ihm nicht „ein verkohlter Schlangenkörper […] in den Mund hineinfallen wird"; diese brennen nämlich über den Kerzen (Seidl 1930: 141).

Die Transformation des Weihnachtsbaum-Idylls vom Anfang in einen ‚locus terribilis' scheint also weiterhin vor den Deutschen zu warnen, zu-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

gleich auch jeden Weg zurück in die Kindheitswelt zu versperren und jenen Deutschlandbesuch in München und Bayreuth, auf dem Anasthase Saul Ring und die Liebe kennengelernt hat, endgültig abzuschließen. Anders als im *Zauberberg* holt hier die Traumvision die Vergangenheit herauf; die Zerstörung der europäischen Vorkriegswelt wird für Anasthase gewissermaßen im Bayreuth der 1920er Jahre nachgeholt. Eine Entsprechung zum musikalischen Heimatsymbol, Schuberts *Lindenbaum* auf dem Schlachtfeld (Mann 1962: 655), gibt es hier nicht, der ‚ganz, ganz deutsche' Lichterbaum (Seidl 1930: 10f.) wird grausam entzaubert. Der Schluss des *Zauberberg* wird noch für einen Vergleich mit den letzten Seiten des *Anasthase* von Bedeutung sein.

5. Saul Ring und Saul Fitelberg: Jüdische Figuren in *Anasthase* und *Doktor Faustus*

Natürlich ist ein umfassender Vergleich der wesentlichen Konstellationen in *Anasthase* und im *Doktor Faustus* hier nicht möglich. Sinnvoll erscheint aber ein Vergleich zumindest zweier jüdischer Figuren. In *Anasthase* wird der bereits erwähnte Saul Ring als Antiquar eingeführt; die Titelfigur lernt ihn unter grotesken Umständen bei dem Versuch kennen, eine etruskische Vase durch die Türen des Münchner Hauptbahnhofs zu bugsieren. Ring erinnert Anasthase zunächst an seinen menschenscheuen, gelehrten Vater (Seidl 1930: 83); als jener, befreit von der Sorge um die Vase, zu sprechen beginnt, verliert sich dieser Eindruck jedoch bald (Seidl 1930: 85), und beide werden sich immer mehr voneinander entfremden. Noch in München zeigt sich jedoch z.B., dass Ring mit einer Drehtür am Eingang eines Cafés nicht zurechtkommt, die er als einen ‚diabolischen Mechanismus' und aus diesem Anlass sich selbst als „Zivilisationsverächter" bezeichnet (Seidl 1930: 86).

Ring, der sich selbst unmusikalisch nennt (Seidl 1930: 112), kann dennoch für Anasthase sogar auf musikalischem Gebiet zum Mentor werden, indem er ihm z.B. den bisher verachteten Mozart näherbringt. Daraufhin weiht Anasthase ihn in sein quälendes Ringen um Wagner ein: Dass er die „Verlogenheit und Übertriebenheit der Kunst Wagners" intellektuell nicht bestreiten könne, aber „von ihrem Feueratem doch immer wieder hingerissen wurde" (Seidl 1930: 90); dass er, kurz gesagt, als Propagandist der internationalen musikalischen Avantgarde heimlich doch immer wieder der deutschen Spätromantik Wagners verfällt. Saul Ring versucht auch dem Komponisten des *Tristan* sei-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

nen historischen Ort zuzuweisen, ähnlich wie zuvor Mozart, was Anasthase jedoch nicht akzeptieren kann. Der gemeinsame Besuch einer Aufführung des Musikdramas in Bayreuth soll endgültige Klärung bringen; dort findet Anasthase die Liebe und Ring den Tod.

Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus* wird 1923 auf dem einsamen Hof von Frau Schweigestill in Pfeiffering von einer Figur namens Saul Fitelberg heimgesucht. Fitelberg, aus Ljublin stammend, aber seit zwanzig Jahren in Paris lebend und ständig Deutsch und Französisch mischend, zitiert selbst die Versuchung Christi, wenn er Leverkühn „die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit" anbietet (Mann 1982a: 399), ihn also als seinen Impresario durch halb Europa führen möchte, um seine Werke aufführen zu lassen und ihm Zugang zur großen Gesellschaft sowie zur künstlerischen Avantgarde zu verschaffen.

Fitelberg scheitert natürlich an der Distanz des Komponisten zu allen Menschen, wenn man so will, an der negativen Auserwähltheit des Teufelsbündlers, der ja für den politischen und kulturellen Irrweg der Deutschen schlechthin stehen soll. Die Konstellation erscheint hier gegenüber *Anasthase* gewissermaßen umgekehrt. Fitelberg charakterisiert Leverkühns Musik mit Attributen wie „Schwerfälligkeit, Unbeweglichkeit, grossièreté", „Uneleganz" (Mann 1982a: 402), welche ja durchweg französische Stereotypen des deutschen Nationalcharakters darstellen. Demgegenüber sei „ein Deutscher, un boche qui par son génie appartient au monde et qui marche à la tête du progrès musical", „eine extrem pikante Herausforderung an die Neugier [...] des Publikums" (Mann 1982a: 401). Das, also die Verbindung von Deutschsein und Fortschrittlichkeit, ist für Fitelberg das entscheidende Argument und weckt seinen Geschäftssinn. Zwar ist auch hier der nicht selbst schöpferische Anwalt der Moderne ein Franzose bzw. Jude, seiner Herkunft nach letztlich Ost und West verbindend wie Anasthase. Aber die schöpferische Modernität selbst mit all ihrer Ambivalenz erscheint nicht in einem Franzosen, sondern im Deutschen verkörpert, der den unerwünschten Besuch von Saul Fitelberg am ‚wuchtigen Langtisch', dem „Haupteinrichtungsstück des Bauernsaales" von Leverkühns Behausung, über sich ergehen lässt (Mann 1982a: 399). Der historistische Part wiederum liegt bei Manns humanistischem Erzähler, Serenus Zeitblom.

Quasi im Abgehen begibt sich auch Fitelberg endgültig auf die Ebene der Nationalcharaktere bzw. kulturellen Stereotypen. Er behauptet eine „Verwandtschaft der Rolle von Deutschtum und Judentum auf Erden" (Mann 1982a: 407) und warnt die Deutschen vor Hochmut; sie sollten vielmehr

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> dem Juden erlauben, den médiateur zu machen zwischen ihnen und der Gesellschaft, den Manager, den Impresario, den Unternehmer des Deutschtums - er ist durchaus der rechte Mann dafür, man sollte ihn nicht an die Luft setzen, er ist international, und er ist pro-deutsch... (Mann 1982a: 407)

Die Szene hat also einen allegorischen Sinn und greift Motive aus den Studentenszenen des *Doktor Faustus* wieder auf, in denen bereits von der Sonderrolle der Deutschen neben den Juden die Rede war. Erscheint bei Seidl der Deutsch-Franzose Anasthase als theoretischer Verfechter der Avantgarde, der sich aber wegen seiner gefühlsmäßigen Vorlieben einmal sogar ärztlich auf einen Wagner-Komplex untersuchen lässt (Seidl 1930: 52), so bei Mann der aus Ljublin stammende Pariser Jude Saul Fitelberg als kaufmännischer, aber von Selbstzweifeln nicht angekränkelter Manager der Moderne. Bei Thomas Mann ist die musikalische Moderne in dieser Konstellation nicht westlich-international, sondern deutsch und damit allerdings dem faschistischen Teufel verfallen, während die Figur des Juden, welche bei Seidl Anasthase mehr oder weniger sanft auf einen historistischen Mittelweg zu lenken versucht, auch noch im *Doktor Faustus* ihr Geschäftsangebot als Versuch der Vermittlung und insofern Rettung einzufädeln versucht. In einem Kontext, welcher die Hölle als Gestapo-Folterkeller verbildlicht, also im *Doktor Faustus*, mag man die monologischen Reden des Saul Fitelberg sowohl ironisch-satirisch lesen, wie sie zweifellos zunächst gemeint sind, als auch als einen quasi am Rande der Verzweiflung ausgestoßenen Ruf nach einer Aussöhnung zwischen Deutschen und Juden. Den Deutschen wird hier neben ihrer historischen Schuld auch eine Verantwortung für den kulturellen Fortschritt zugeschrieben. Die Konnotation erscheint kaum abweisbar, dass sie neben den Juden gleichsam als ein zweites, ein zunächst im Negativen auserwähltes Volk dastehen. Bei Seidl kann von einer derartigen deutschen Sonderrolle jedoch nicht die Rede sein; er sieht diese vor allem im Medium des Wagnerkults ironisch-skeptisch.

6. Von Paris nach Wahnfried: Der Schluss von *Anasthase* im Vergleich mit Thomas Manns Romanen

Im *Doktor Faustus* werden Motive aus *Tristan und Isolde* direkt in die Romanhandlung übernommen bzw. darin imitiert; vor allem die tragisch scheiternde Brautwerbung für einen Dritten. Bei Seidl geht es um die überraschende Wirkung des Liebestodes auf Anasthase, die den einstigen Verfechter der interna-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

tionalen musikalischen Avantgarde schließlich als Kustos der Villa Wahnfried enden lässt.

In Bayreuth amüsieren sich zunächst beide, Anasthase und Ring, über die Wagner-Industrie und deren Werbe-Einfälle und erfinden scherzhaft alle möglichen nach Wagner'schen Gestalten benannten Firmen, Geschäfte und Organisationen, so etwa „das Heiratsvermittlungsbüro ‚Hunding'" (Seidl 1930: 97). Dieser Spott verfliegt jedoch mit Beginn der Aufführung völlig; Anasthase wird bereits vom Vorspiel und vom ersten Akt des *Tristan* überwältigt, so dass Ring ihn einen „Wagnerianer" nennt. Anasthase verbeißt seinen Zorn darüber und beginnt Ring sogar zu bemitleiden wegen dessen „ungelebten Historikerlebens" (Seidl 1930: 113). Er warnt den Juden dann vor Wagners gefühlsaufstörender Wirkung, die auf Täuschung beruhe (Seidl 1930: 114f.). Möglicherweise verdankt Anasthase neben seiner Existenz auch seine jetzige Deutung Rings jener einstigen Überwältigung seines Vaters durch Debussys Musik. Ring reagiert mit einem hysterischen Lachanfall, der für seinen jüngeren Bekannten eindeutig ein „Katastrophenlachen" ist (Seidl 1930: 116).

Nach dem zweiten Akt von *Tristan und Isolde* tritt trotz des Beifalls kein Darsteller vor den Vorhang, woran Anasthase die Kunstreligion erkennt: „Also doch: Kirche!" (Seidl 1930: 119) Anasthase und Ring verlieren einander in dieser Pause, während Ersterer die Moderne für sich selbst mit der These zu retten versucht, der *Tristan* sei eben Wagners modernstes Werk. Im Lokal phantasiert er sich in eine Szene aus Debussys *Pelleas und Melisande* hinein und versäumt darüber, rechtzeitig zum dritten Akt ins Festspielhaus zurückzukehren. Dem Vorspiel lauschen er und ein junges Mädchen, dem es offenbar genauso ergangen ist, noch durch die verschlossene Tür; dann verlassen beide gemeinsam den Festspielhügel. In einem Park, natürlich bei Mondschein, nennen die beiden einander dann Pelleas bzw. Melisande. Debussy und der Weihnachtsbaum, also seine zweifache kulturelle Verwurzelung, kehren in Anasthases Gedanken wieder. Er vergleicht die Szene der jungen Dame gegenüber dann – wie er später erfährt, eine bulgarische Waise, die ihrem Vormund zeitweise nach Bayreuth entkommen ist (Seidl 1930: 134) – mit dem zweiten Akt des *Tristan*, was sie zurückweist. Dann definiert er aber ihrer beider Situation „drohend", wie es heißt:

> Unter hunderten von Menschen hat kein blinder Zufall uns beide [...] vom dritten Akt ferngehalten! [...] In zwei Akten haben wir Wagners Sehnsucht, Wagners Erwartung, Wagners Träume geteilt; den dritten Akt – den dichten wir uns jetzt selbst, hörst du? Wahrhafter als er! Unsern Liebestod – den leben wir!! (Seidl 1930: 132)

Die beiden lieben einander dann tatsächlich im Park bis zum Morgengrauen, was sich heute stellenweise ein bisschen wie ein Edelporno liest. Anderntags

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

im Hotel erklärt Anasthase sein Dilemma zwischen Wagner und der Moderne für überwunden bzw. als nur theoretisch interessant; Wagner ist ihm dagegen „ein ganz Großer" (Seidl 1930: 117), eben weil er ihn zur Liebe geführt habe.

Unmittelbar darauf stellt sich heraus, dass Saul Ring sich in derselben Nacht das Leben genommen hat. Darauf folgen nun, während Anasthase vernommen wird, die oben erwähnten Traumvisionen, insbesondere die seines Vaters im Ersten Weltkrieg. Dessen Warnung vor den Deutschen schlägt Anasthase jedoch in den Wind. Selbstverständlich hat die Geliebte seiner einzigen Nacht Bayreuth noch am Morgen danach zusammen mit ihrem Vormund verlassen (Seidl 1930: 145), und Anasthase bleibt nichts, als den Sarg des Saul Ring in der Bahn nach München zu geleiten. In bitterer Ironie glaubt Anasthase „im Rhythmus des ausfahrenden Zuges" ausgerechnet „eine Melodie Gustav Mahlers" (Seidl 1930: 145) zu erkennen, also des österreichischen Antipoden Wagners, dessen Musik gerne jeden Mythos zerstört oder durch Komik relativiert.

Anasthase wird nun Kustos in der Villa Wahnfried (Seidl 1930: 147). Davon erzählt der Abschnitt „Postludium" (Seidl 1930: 146-148), welcher klar in zwei Teile zerfällt: In dem ersten spricht der Erzähler, welcher sich seit den einleitenden Seiten (Seidl 1930: 5) zum ersten Mal wieder in der ersten Person nennt, Anasthase mit „Du" an und nennt ihn „Claude": „Mir aber bist du [...] immer das Geschöpf einer berückenden Musik Debussys geblieben" (Seidl 1930: 146); er macht sich Sorgen um Anasthases weiteres Schicksal und begleitet ihn „unwahrnehmbar" während der Überführung des Sarges von Saul Ring. Als er ihn in sich hineinmurmeln hört: „Wagner wirkt", versucht er ihn zu überzeugen, dass Wagners Musik mit seinem Erlebnis von Liebe und Tod nichts zu tun habe, dass es sich vielmehr nur um eine „zufällige Gleichzeitigkeit im Ausbruch längst angesammelter Seelengewitter" gehandelt habe (Seidl 1930: 147). Im zweiten Teil des „Postludiums" steht nun aber dem Erzähler die Zukunft Anasthases endlich wieder klar vor Augen, und die Erzählperspektive kehrt zur dritten Person zurück: Anasthase führt in feierlichem Schwarz „täglich von neun bis elf Uhr […] Fremdengruppen" durch die Räume der Villa Wahnfried und zeigt „für wenige ganz, ganz Würdige" buchstäblich Wagners letztes Hemd (Seidl 1930: 148).

Dass der „fanatische Strahl seiner Augen" ganz erloschen sein soll (Seidl 1930: 147), erscheint allerdings nicht völlig plausibel, da er regelmäßig vor Gericht erscheinen muss, „in Strafsachen Honegger, Prokofieff, Schönberg, Bartok und anderer, die alle wegen persönlich beleidigender Äußerungen in Anasthases Streitschriften die Klage gegen ihn überreicht haben." (Seidl 1930: 148) Diese „Streitschriften" gegen die klassische Moderne muss Anasthase

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

offenbar nach seinem Seitenwechsel verfasst haben, also innerhalb des Jahres, das seit seinem ersten Bayreuth-Besuch vergangen sein soll (Seidl 1930: 147).

Nicht nur Anasthases Alptraum vom Vater im Ersten Weltkrieg, der ihn nach dem Selbstmord Rings heimsucht, mag hier an den Schluss des *Zauberberg* denken lassen. Hans Castorp, der auf dem Berghof ja auch eine emotionale Steigerung und Erweiterung seiner Erlebnisfähigkeit erfahren hat wie Anasthase in Bayreuth – „Augenblicke kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs" (Mann 1962: 657) –, wird von „Schatten am Wege" ebenfalls unsichtbar, unter „dreitausend fiebernden Knaben" (Mann 1962: 655) über das Schlachtfeld des anonymen, technisierten Massenkrieges verfolgt, er singt „bewußtlos" Fragmente aus Wilhelm Müllers bzw. Franz Schuberts *Lindenbaum*, und, wie schon erwähnt, wechselt der „Geist der Erzählung" (Mann 1962: 655) zum Schluss in die Anrede in der zweiten Person Singular („Lebewohl, Hans Castorp"), um seinen Helden in ein ungewisses Schicksal zu verabschieden: „[...] wir möchten nicht hoch wetten, daß du davonkommst." (Mann 1962: 657)

Anasthases Traumvision kann diesen offenbar nicht davon abhalten, sich ganz auf die Seite der Deutschen und ihrer wagnerianischen, zunehmend nationalistisch gefärbten Spätromantik zu schlagen. Nicht einmal die beschwörende Anrede seines Erzählers vermag das. Das Ende des *Zauberberg* bedeutet in erster Linie den Untergang jener alten Welt, für dessen Vorgeschichte im „Vorsatz" die „Zeitform der tiefsten Vergangenheit" (Mann 1962: 3) gewählt wurde. Wie Castorp, dessen Mittelmaß oder Über-Mittelmaß der Erzähler ja ausführlich erörtert (Mann 1962: 30f. et passim), soll wohl auch Anasthase mit seinem Schicksal eine gewisse repräsentative Durchschnittlichkeit verkörpern, wenn er auch keineswegs das zur Hölle fahrende Deutschland so eindeutig personifiziert, wie es in jenem Michelangelos Sünder nachempfundenen Schlussbild des *Doktor Faustus* geschieht (Mann 1982a: 510). Aus dem typisch deutschen Charakter der beiden Mann'schen Hauptfiguren entspringt schließlich jene Parallele zwischen beiden im vergangenen Jahrhundert von Deutschen ausgelösten Kriegskatastrophen, wenn im letzten Satz des *Zauberbergs* nach einer „aus diesem Weltfest des Todes" einmal steigenden Liebe gefragt wird (Mann 1962: 657), während Serenus Zeitblom am Schluss des *Faustus*-Romans um „ein Licht der Hoffnung" „aus letzter Hoffnungslosigkeit" betet (Mann 1982: 510). Die Warnung vor einer neuen Katastrophe scheint bei Seidl zwar in seiner alptraumhaften Erinnerung an den Ersten Weltkrieg konzentriert; diese erhält aber doch als vergebliche Warnung an Anasthase eine prophetische Dimension.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Zugleich ist die Aufspaltung der Erzählerinstanzen in allen drei Romanen eine Figuration der Ironie und dokumentiert insofern wohl in zentraler Weise den Versuch, der sprachtranszendierenden Dimension der Musik gerecht zu werden und ihre kulturelle Ambivalenz zu erfassen. Während der Erzähler des *Zauberberg* in der finalen Du-Anrede eine Art spöttisches Mitleid durch seine Distanziertheit schimmern und so die Inkommensurabilität der untergehenden bürgerlichen Welt mit der fortschrittlichen Barbarei des technisierten Massenkriegs erkennen lässt, ist es im *Doktor Faustus* ja der humanistische Gymnasialprofessor Serenus Zeitblom, durch dessen bewusst als unzulänglich hingestellte, also ironisch wirkende Sichtweise wir von der sich dem Faschismus ausliefernden Dämonie der modernen Kunst erfahren. Bei Seidl schließlich verrät die zeitweilige Du-Anrede an Anasthase gleichsam einen Versuch der Rettung seiner frankophonen, fortschrittlichen Seite, bevor er, wenn auch in der dritten Person nicht ohne Ironie, dem Wagner-Kult überlassen werden muss, der schließlich von den deutschen Faschisten missbraucht werden sollte.

Vom Umfang her und gemessen an seiner Virtuosität stellt Seidls kleiner Roman natürlich eher ein Kammerspiel zwischen Manns, wie er selbst einmal sinngemäß von Tolstoi sagte, ‚epischen Lasten' dar. Hinsichtlich der Behandlung des kulturkritischen Themas im Gewand der Musikgeschichte und der zeitkritischen Konfrontation interkultureller Beziehungen zwischen Ost und West formuliert er zwischen beiden Romangiganten in wesentlich größerer Knappheit jedoch eine eigene Position, die zwar über Manns Bild des Ersten Weltkriegs hinausgeht, aber die darauffolgende deutsche Katastrophe verständlicherweise kaum umrisshaft erahnen kann.

Literatur

Mann, Thomas (1982a; zuerst 1947): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Thomas (1982b [1933]): Leiden und Größe Richard Wagners. – In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M.: Fischer, 716–779.

Mann, Thomas (1962 [1924]): *Der Zauberberg*. Berlin, Frankfurt/M.: Fischer.

Seidl, Walter (1930): *Anasthase und das Untier Richard Wagner*. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Seidl, Walter (2002 [1936]): *Der Berg der Liebenden. Erlebnisse eines jungen Deutschen*. Mit einem Nachwort hrsg. von Dieter Sudhoff. Wuppertal: Arco.

Sudhoff, Dieter (2002): Erinnerung an einen Verschollenen. Nachwort – In: *Walter Seidl, Der Berg der Liebenden*, hrsg. von Dieter Sudhoff. Wuppertal: Arco, 375–402.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Jörg Krappmann

Anarchische Utopie in Böhmen. Paul Kornfelds Beitrag zur Herr-Knecht-Debatte*

Die Diskussion um Symmetrie und Abhängigkeit in dem wechselseitig verschränkten Verhältnis zwischen Herr und Knecht ist seit längerem selbst asymmetrisch geworden. Im Anschluss an die linkshegelianische Lesart (Iring Fetscher in Kojève 1958: 8) der *Phänomenologie des Geistes* durch Alexandre Kojève konzentrierte sich der poststrukturalistische Diskurs samt seiner Spielarten lediglich auf die sozialtheoretische Komponente der Herr-Knecht-Debatte. Die Ubiquität dieser Deutungsvariante einschließlich ihrer Transformationen veranschaulicht die profunde Zusammenfassung von Hannes Kuch (2013: 171–221), die sich mit den bekannten Akteuren Bataille, Derrida, Sartre, Lacan, Foucault, Deleuze und Butler, aber auch mit „Interpretationen weniger weit rezipierter Autoren wie etwa der Sklaverei-Kritiker David Brion Davis, Orlando Patterson, der postkolonialen Autoren William Edgar Burghardt du Bois, Franz Fanon, Paul Gilroy, sowie feministischer Theoretikerinnen [...] und marxistischer Denker" (Stein 2017: 253) auseinandersetzt.

Dieses – ebenso beindruckende wie wirkmächtige – ‚Diskursgeschwader' ließ dabei fast vergessen, dass das Verhältnis zwischen Herr und Knecht bzw. zwischen Herr und Diener seit der Antike auch ein literarischer Topos ist. Die Fülle an literarischen Bearbeitungen zeigte bereits der motivgeschichtliche Überblick von Elisabeth Frenzel (Frenzel 1980: 38–50), aber erst Nina Birkner konnte die Virulenz der intertextuellen Bezüge von der Aufklärung bis in die Gegenwart offenlegen (Birkner 2016). Da das breitgefächerte europäische Textkorpus dieser Publikationen – von Diderots *Jacques le Fataliste* bis zu Tolstois *Herr und Knecht* bzw. im deutschsprachigen Bereich von Grillparzers *Ein treuer Diener seines Herren* über Walsers *Jacob van Gunten* bis zu Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* – mit Ausnahme von Ebner-Eschenbachs *Božena* nicht auf die Literatur der Böhmischen Länder eingeht, soll diese Lücke hier zumindest teilweise gefüllt werden.

Um ein Desiderat handelt es sich dabei freilich nicht, da auf die Bedeutung des Herrschaftsverhältnisses zwischen Herr und Knecht für literarische

* Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Projekts *Unknown Worlds – Other Societies – New People. Transcultural Processes in Austrian Future Fiction of the Inter-War-Period*, das von der Grantova Agentura der tschechischen Republik (GAČR, Registernummer 20-02986S) gefördert wird.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Texte aus dieser Region besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits zusammenfassend (Budňák 2010) oder anhand von einzelnen Autoren hingewiesen wurde (u.a. von Sternburg 1994; Müller-Funk 2009; Lahl 2013; Puech 2019). Da auf Hermann Ungar und Ludwig Winder, deren literarische Texte von dieser Thematik geradezu bestimmt zu sein scheinen, im weiteren Verlauf noch näher eingegangen wird, sei an dieser Stelle nur an Hans Müller (*Pierre, der Neinbringer* 1909) und Franz Kafka (*Die Wahrheit über Sancho Pansa* 1917) erinnert, die unabhängig voneinander kontrafaktische Umdeutungen am konventionellen Herr-Knecht-Verhältnis vornahmen. Im selben Jahr wie Kafkas aphoristische Skizze erschien mit Paul Kornfelds *Legende* einer der seltsamsten Texte der Literatur der Böhmischen Länder, deren Sujet ebenfalls durch ein Herr-Knecht-Verhältnis bestimmt wird.

Die Handlung beginnt mit dem Entschluss des Grafen Wratislav, die seit der Kindheit bestehende Freundschaft mit seinem Diener Wladislav dadurch zu bekräftigen, dass er diesem einen Teil seines Landes schenkt, um fürderhin auf gleicher sozialer Ebene miteinander verkehren zu können. Der Diener, beharrend auf seiner als Berufung verstandenen Rolle, lehnt diese Umverteilungsmaßnahme vehement ab, muss sich aber aufgrund der Befehlsgewalt des Grafen darein schicken. Aus seiner psychischen Verzweiflung heraus sucht er jede Gelegenheit zu nutzen, das Verhältnis wieder zurechtzurücken. Während dem Diener aber von nun an äußerlich alles zu glücken scheint, wird der Graf von mehrfachem Unbill heimgesucht. Ein geheimnisvolles Männlein unterbreitet ihm einen Schuldschein, eine Naturkatastrophe vernichtet seine Ernte, und das Gutshaus wird von einem unzufriedenen Vielfraß in Brand gesteckt. Jedes Mal kann der Diener seinem Herrn aushelfen, aber dadurch steigt auch die Schuld des Herren, der darum dem Diener immer weitere Teile seines Besitzes überschreibt, bis er sich – nun mittellos – bei diesem selbst als Diener verdingen muss. Da nun beide Diener sein wollen, artet ihre Beziehung „in groteske Spiegelgefechte aus" (Korosa 1999):

> Nach höflichem, aber trotzigem Gruß näherte er sich zielbewußt und energischen Schrittes dem Grafen und schickte sich an, ihm beim Ankleiden behilflich zu sein; und ohne ein Wort zu sagen, begann er damit. Er hob einen Stiefel […] vom Boden auf, ging zum Grafen hin, und auf einen Fuß niederkniend, hielt er ihm den offenen Schaft entgegen, so daß jener, hätte er gewollt, nur hätte hineinzuschlüpfen brauchen. Wratislav aber tat so, als sähe er es nicht, ging hinaus und holte, da Wladislav auch die seinen noch nicht an den Füßen hatte, dessen Stiefelpaar: Er kniete selbst vor dem knieenden Wladislav nieder und hielt ihm einen Stiefel entgegen. […] Wladislav versuchte nun, ihn [den Stiefel; J.K.] über den auf der Erde stehenden Fuß zu ziehen, da das aber unmöglich gelingen konnte, hob er mit plötzlichem Ruck der einen Hand das Bein des Grafen; der aber erwiderte auf gleiche Art und hob mit schneller Bewegung Wladislavs Bein in die Höhe; jetzt zog Wladislav den

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> anderen Fuß zu sich heran, der Graf tat's auch, und nun versuchten beide, sich einander zu entziehen, und es kam bald so, daß sie einander hin- und herzogen, dann einer den anderen durchs Zimmer zerrte und schleifte, und schließlich, Arme und Beine ineinander verwickelt, das Gesicht des einen bei den Füßen des anderen, beide sich auf der Erde wälzten. (Kornfeld 1999: 82–84)

Mögen die einzelnen Szenen für sich wie Referenzen an den zeitgenössischen Slapstick im Kino wirken, zeitigt die Uneinsichtigkeit der beiden Akteure bald schwerwiegende psychische Folgen, die letztlich in einen hasserfüllten Gewaltausbruch des Dieners münden. Aus Mitleid über dessen anschließende verzweifelte Niedergeschlagenheit findet der Graf eine Lösung, um der Konsequenz einer „abgrundtiefen Feindschaft zu entgehen" (Kornfeld 1999: 103). Sie übergeben ihren gesamten Besitz an die Dorfbevölkerung und verlassen in Besitzlosigkeit als gleichrangige Freunde vereint ihre Heimat.

Als Ende der 1970er Jahre das Interesse an der deutschen Literatur aus Prag stieg, geriet alsbald auch Paul Kornfeld in den Fokus der Forschung. Neben den Arbeiten dauerhafter Fürsprecherinnen wie Margarita Pazi (1974; 1978; 1983; 1991) und Manon Maren-Griesebach (1960; 1977a; 1977b: 1986) sowie einem ausführlichen biographischen Medaillon in Jürgen Serkes *Böhmischen Dörfern* (Serke 1987: 282–299) entstanden auch zwei Monographien (Haumann 1996; Weber 1997), die versuchten, Kornfelds vielschichtiges Schaffen zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit zu verorten. Die *Legende* wurde dabei weitgehend als vorgezogene literarische Umsetzung der Forderungen nach einem neuen Menschen- und Weltbild angesehen, die Kornfeld in seinem kulturkritischen Essay *Der beseelte und der psychologische Mensch* (1918) erhob. Dieses „Manifest" (Maren-Grisebach 1977: 45) gilt neben Kasimir Edschmids *Expressionismus in der Dichtung* (1918) als paradigmatischer Text für die durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs geläuterte Spätphase des Expressionismus, obwohl der Epochenbegriff dort nicht explizit genannt wird.[1] Die enge Bindung von Erzähltext und programmatischer Äußerung in den bisherigen Textanalysen zeigt u.a. die Auflösung der chronologischen Publikationsfolge in der Arbeit Webers, der nach Kornfelds Dramen *Die Verführung* (1916) und *Himmel und Hölle* (1919) sowie dem Essay von 1918 die allerdings bereits im Februar 1917 in René Schickeles Zeitschrift *Die*

1 Edschmid veröffentlichte seinen Beitrag erst im März 1918 in der *Neuen Rundschau* (Jg. 29, Bd. 1) nach Kornfelds Essay, der bereits in der ersten Nummer der neu gegründeten Zeitschrift *Das junge Deutschland* erschienen war. Er geht aber auf eine Rede zurück, die Edschmid am 17. Dezember 1917 vor dem *Bund Deutscher Gelehrter und Künstler* gehalten hatte.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

weißen Blätter erschienene *Legende* geradezu als Conclusio der expressionistischen Phase Kornfelds anbietet.

Mit dem Pathos expressionistischer Verkündigungsdramen kritisiert Kornfeld in diesem Manifest die psychologische Betrachtungsweise des Menschen als oberflächlich. Die Psychologie beschreibe nur die Eigenschaften und Fähigkeiten der Individuen und diene der zeitgeistigen Optimierung des Einzelnen in einer weitgehend von ökonomischen Grundsätzen bestimmten, hierarchisch zersplitterten Gesellschaft. Nicht an der Seele, wie es ihr Name vorgibt, sei die Psychologie interessiert, sondern nur am Charakter. Die entscheidende Aufgabe der Kunst wäre es nun, „den Menschen zu erinnern, daß er Gottes ist und eine Seele hat" (Kornfeld 1982: 224). Erst ein wieder beseelter Mensch könne erkennen, „wie alle Wirklichkeit nur Schein ist und hinschwindet vor dem wahren menschlichen Dasein" (Kornfeld 1982: 224.). Auf die *Legende* übertragen, reflektiert der Streit zwischen Herr und Diener das Verhalten des psychologischen Menschen. Der Konflikt entsteht und eskaliert, weil beide ihr gesellschaftliches Handeln über Kausalitäten und psychologische Motivationen definieren. Sie befinden sich – um mit Heidegger zu sprechen – im Zustand der Seinsvergessenheit und müssen erst alles Weltliche entäußern, das den Blick auf ihre Seele verstellt, die das eigentlich wesenhafte Sein des Menschen ist. Als beseelte Menschen gelingt ihnen die Flucht in die Welt, die eigentlich eine Flucht aus der konkreten Welt ist, deren Bedingungen sie bisher verhaftet waren.

Kornfelds Stellungnahme in der Herr-Knecht-Debatte scheint damit weit entfernt von den aktuellen Auseinandersetzungen zu diesem Themenbereich. Diese konzentrieren sich in Ansätzen bereits seit den 1930er Jahren immer stärker auf den Begriff der Anerkennung, den Hegel vor allem in seinen Jenaer Vorlesungen als Verdeutlichung und Weiterführung der phänomenologischen Entstehung eines Selbstbewusstseins einsetzte. Den Wert dieser Anerkennungsdiskussion für eine Formulierung von normierenden Richtlinien gesellschaftlichen Zusammenlebens stellt Judith Butler in ihrem kürzlich erschienenen Beitrag *Warum jetzt Hegel lesen* heraus, indem sie die Beziehung von Herr und Knecht als ein Verhältnis beschreibt,

> in dem zwei beseelte, lebendige und bewusste Gestalten ihrer Ähnlichkeit inne werden und diese Anerkennung des eigenen Selbst als eines anderen oder des anderen als des Eigenen zum Ausgangspunkt dessen wird, was man Selbstbewusstsein nennt. [...] Die Szene der Begegnung ist die Szene des Selbstbewusstseins. Wir können nicht einfach sagen, es gäbe hier ein Subjekt, das sich seiner selbst bewusst sei, und dort ein anderes, das sich seiner selbst bewusst sei, weil nämlich keines von beiden ohne die Begegnung mit dem anderen sich seiner selbst bewusst wäre. Es ist die Begegnung, die Selbstbewusstsein artikuliert,

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> weshalb das Selbstbewusstsein per definitionem gesellschaftlich ist. Die *Phänomenologie des Geistes* handelt also ganz wesentlich von der Emergenz der Sozialität. (Butler 2020: 42f.)

Das Problem poststrukturalistischer Lesarten von Hegels Phänomenologie kann deutlicher nicht aufgezeigt werden. Die Argumentation geht von der „Unselbständigkeit des Selbstbewusstseins" (Hegel 1989: 145) aus, wie sie in Abschnitt IV.A der *Phänomenologie des Geistes* unter der Überschrift „Herrschaft und Knechtschaft" ausgeführt wird. In der logischen Struktur Hegels geht diesem Kapitel aber eine allgemeine Begründung des Selbstbewusstseins voraus (Hegel 1989: 137–144), die im Begehren nach Selbstgewissheit verankert ist. „Geist ist Beziehung auf sich im Anderen seiner selbst" (Jaeschke 2016: 149). Diese Begierde wird später im Herrschaftskapitel zur Grundlage des Strebens nach Anerkennung und seiner sozialen Folgen, hier aber wird sie allgemein durch den Regress auf sich selbst begründet:

> Der Gegenstand der Begierde des lebenden Wesens, verstanden als das, was das Begehren befriedigt, ist das Lebendige selbst, aber nicht etwa ein anderes Lebendiges, wie man beim unmittelbaren Lesen der Sätze meinen könnte und leider auch die meisten Leser Hegels zu meinen scheinen, sondern das lebendige Wesen selbst. (Stekeler 2014: 643)

Lesarten, welche die Phänomenologie des Geistes als Emergenz der Sozialität verstehen, verkennen den logisch-apriorischen Zugang Hegels und unterstellen seiner Philosophie eine rein sozialpolitische Stoßrichtung. Anders gesagt: Die Beziehung von Herrschaft und Knechtschaft ist nur eine der Konsequenzen aus der Entstehung des Selbstbewusstseins, die von Hegel zur Verdeutlichung ausformuliert wurde. Diese – vereinfachend gesagt – textstrategische Vorgehensweise, einen schwer verständlichen Gedanken mittels Exemplifizierung zu veranschaulichen, kann auf Kornfelds Erzählung übertragen werden.

Das Bindeglied zwischen Hegel und Kornfeld ist dabei die Gnosis, die in der Moderne als „gemeinsame Denkfigur" (Pauen 1994: 11) wieder aktualisiert wurde. Kornfelds Kenntnis der Gnosis wurde bereits mehrfach konstatiert und beruhte nicht zuletzt auf der rabbinischen Familientradition (Haumann 1996: 3–5; Weber 1997: 15–16). Zahlreiche gnostische Versatzstücke, vor allem aber die Beschreibung der Welt als Ort des menschlichen Leidens, aus der nur Selbsterkenntnis „die Erhebung der Seele ins Überirdisch-Göttliche" (Pazi 1974: 136) ermöglicht, finden sich in den religiös geprägten Verkündigungsdramen des Expressionismus. Zu den wichtigsten Vertretern dieses „ethisch-kommunionistischen Expressionismus" (Sokel 1970: 191), der die Suche nach dem Ideal eines Neuen Menschen und die Hinwendung zum Menschlichen selbst, die die erste Gedichtsammlung von Franz Werfel prägt, religiös aus-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

buchstabierte, wird neben Alfred Wolfenstein und Reinhard Sorge auch Kornfeld gerechnet.

Als Standardwerk für eine Beschäftigung mit der Gnosis galt um 1900 noch Ferdinand Christian Baurs voluminöse zweibändige Abhandlung *Die christliche Gnosis* von 1835, in der Hegels Phänomenologie und Religionsphilosophie als vorläufiger End- und Höhepunkt der historischen Entwicklung gnostischen Denkens präsentiert wird. Bereits für Baur ist die von Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* begründete „Selbstermächtigung des Subjekts" (Pauen 1994: 13), die die Attraktivität der Gnosis in der Moderne ausmachte, dabei der entscheidende Faktor. Als letzter Anhaltspunkt für das Beziehungsgeflecht zwischen Gnosis, Hegel und den religiösen Vorstellungen der modernen Literatur mag hier der Hinweis auf Walther Rathenaus Studien *Zur Mechanik des Geistes* (1913) und *Von kommenden Dingen* (1917) genügen, in denen der expressionistische Übersetzungsprozess von Geist in Seele – allerdings ohne Kornfelds antagonistische Konsequenz – bereits weitgehend vollzogen wurde (Heimböckel 1996: 265–272). Aus einer Überlegung zum „Reich der Seele" (Rathenau 1918: 166) in *Von kommenden Dingen* entlehnte Kornfeld auch das Motto, das er der *Legende* voranstellte.[2]

In Übertragung der Hegel'schen Textstrategie auf Kornfelds Erzählung wird das handlungsbestimmende Herr-Knecht-Schema dann ebenfalls zur Veranschaulichung eines Prozesses, an dessen Ende Selbstgewissheit und Selbsterkenntnis in der (nach gnostischem Verständnis) feindseligen Welt zu erreichen ist. Die beiden Protagonisten werden nach dieser Lesart zu zwei Ausprägungen desselben Ich, von denen ein Teil den anderen beobachtet, um sich seiner selbst gewiss zu werden. Im Akt des Aus-sich-Heraustretens wird das eine Selbstbewusstsein ein anderes Selbstbewusstsein. Dieser Akt der Doppelung – Hegel spricht von „Bewegung" (Hegel 1989: 146) – ist aus dialektischer Sicht notwendig um eine bestimmte Stufe der Erkenntnis zu erreichen. Anschließend kann und muss die Doppelung wieder aufgehoben werden:

> Es [das Selbst; J.K.] muß dies sein *Anderssein* aufheben; […] *erstlich*, es muß darauf gehen, *das andere* selbständige Wesen aufzuheben, um dadurch *seiner* als des Wesens gewiß zu werden; *zweitens* geht es hiermit darauf, *sich selbst* aufzuheben, denn dies Andere ist es selbst. (Hegel 1989: 146; Herv. i. O.)

2 „Wo Saat ist in der Menschenbrust, / Erscheint Gott selbst, um glühend sie zu pflegen." Das Motto fehlt in der Neuauflage der Legende im Schöffling Verlag. Es wird von Kornfeld wortgleich übernommen in die Figurenrede (Beate) der Tragödie *Himmel und Hölle* (Kornfeld 1919: 55). Bei Rathenau ist auch die stärkere Gewichtung der Seele gegenüber dem Geist bereits angedeutet, die Kornfeld in seinem Essay vollzieht; zu Rathenaus Hegelrezeption s. Berglar (1987: 70–76).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Trotz der Isolierung der entscheidenden Textstelle ist dieser geistige/rationale Akt schwer nachzuvollziehen, und Hegel trägt zum leichteren Verständnis nicht gerade bei, wenn er in der Folge den rationalen Akt als ‚Tun' bezeichnet: „Jeder sieht das Andere dasselbe tun, was es tut; jedes tut selbst, was es an das andere fordert, und tut darum, was es tut, auch nur insofern, als das Andere dasselbe tut" (Hegel 1989: 146f.). Sätze wie dieser führten eben zu der einseitigen sozialphilosophischen Deutung, die bereits diskutiert wurde, aber dieser Satz gibt auch den entscheidenden Anstoß für eine Deutung von Kornfelds *Legende*. Ein Textbeispiel für die Umsetzung dieses rationalen Aktes in die Textebene wurde in der Szene des gegenseitigen Anziehens der Stiefel bereits gegeben. Die folgende Wiedergabe einer gescheiterten Mahlzeit betont, noch enger an Hegel anschließend, das visuelle Element:

> Die beiden standen, jeder den leeren Stuhl vor sich, einander gegenüber. Der Graf erhob einigemal erstaunt den Blick zu Wladislav, einige Zeit verging, dann hob er langsam die Hand und wies einladend auf den leeren Platz vor sich. Wladislav ahmte die Bewegung nach und erhob ebenfalls seine Hand. So geschah es noch öfter, von Zeit zu Zeit. – Geduldig und unbeirrt stand der Graf in dienstbereiter Stellung, hie und da durch einen Blick oder durch eine höfliche, diskrete Bewegung Wladislav zum Beginn der Mahlzeit auffordernd. Der ahmte den Grafen in allem nach und versuchte wohl die gleiche Höflichkeit und Zurückhaltung der Bewegungen, konnte aber nicht verhindern, durch deren ungewollte Heftigkeit seine Ungeduld zu verraten. (Kornfeld 1999: 72f.)

Die Asynchronität der spiegelbildlichen Doppelungen am Ende der Textstelle ist der Dichtungslogik geschuldet, da hier Wladislav noch die Rolle des in seiner Berufsehre gekränkten Dieners verkörpert. Gröbere Verhaltensabweichungen zwischen den Protagonisten, die nicht nur Ausdruck innerer Regungen, sondern offensichtlich erkennbare Unterschiede in der Beurteilung der Ereignisse aufzeigen würden, erlaubt sich der Text nicht oder präsentiert sie als unstatthaftes Durchbrechen der Parallelitätsstruktur.[3] Dagegen sind textuell Spuren gelegt, die auf eine innere Einheit der beiden Protagonisten hindeuten. Um nicht weitere Textstellen heranziehen zu müssen, sei abermals auf die Stiefelszene verwiesen, in der der Versuch, „sich einander zu entziehen", scheitert und stattdessen die parallel gedoppelten Hilfsaktionen zur Vereinigung des Konvoluts an Gliedmaßen zu einem einzigen Körper führen. Anders als bei der Darstellung solcher Aktionen, bei denen der ironische Grundton der grotesken Erzählung zu berücksichtigen ist, konnte Kornfeld in der Namensgebung seiner Protagonisten frei agieren. Über das sicherlich mit-

3 „Belustigt schaute er in des Grafen Gesicht, in der Erwartung auch dort ein Lächeln zu finden; doch fand er es nicht und fand nur Ernst in dessen Zügen. Er versuchte nochmals zu lachen, doch es gelang ihm nicht" (Kornfeld 1999: 71).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

intendierte böhmisch-slawische Lokalkolorit hinaus sorgt die phonetische Ähnlichkeit des Namenspaars Wladislav/Wratislav für einige Verwechslungen und Missverständnisse beim Leser, insbesondere wenn die Figuren im Text einzeln auftreten und für sich agieren.

Rezipienten, die mit der tschechischen Historie vertraut waren, konnte zudem bekannt sein, dass der Přemyslidenfürst Vratislav II. 1085 als Vratislav I. der erste König von Böhmen wurde. Ebenso, dass ihm Vladislav I. und Vladislav II., dessen Regierungszeit auch den Hintergrund für Adalbert Stifters historischen Roman *Witiko* (1867) bildet, im 12. Jahrhundert auf diesen Thron folgten (Alexander 2008: 43–50). Diese historischen Bezüge konnten aber auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts kaum innerhalb eines deutschsprachigen Publikums vorausgesetzt werden, schon gar nicht außerhalb der Böhmischen Länder. Wegen seiner allgemeinen Abneigung gegenüber der zeitgenössischen Politik sowie „jeder staatlichen Organisationsform" (Haumann 1996: 210) verzichtete Kornfeld auch in den anderen Texten im Umfeld der Legende auf historische Allusionen, stattdessen bevorzugte er sprechende Namen (Bitterlich, Dr. Vogelfrei und Frau Veilchen in der *Verführung*, Graf Umgeheuer in *Himmel und Hölle*). Deswegen ist auch die Annahme gerechtfertigt, die Ähnlichkeit des Namenspaares Wladislav/Wratislav als sprechende(n) Namen zu verstehen, als erstes textuelles Anzeichen für die „Einheit in seiner Verdoppelung" (Hegel 1989: 145), durch das sich die Präferenz der philosophisch-phänomenologischen Komponente des Verhältnisses von Herrschaft und Knechtschaft ankündigt. Um diese These zu plausibilisieren, muss jedoch zunächst die Handlung der Erzählung zu Ende geführt werden.

Nach zwanzig Jahren, die laut eigener Auskunft friedlich und ereignislos verliefen, kehren Wratislav und Wladislav wieder in die Heimat zurück, die sich inzwischen in ein „Idyll" (Kornfeld 1990: 113) mit utopischen Zügen verwandelt hat: „jeder Mensch und jedes Ding in diesem Dorf schien anders geworden. Aller Menschen Ton war milder und sanfter ihre Gebärde. Ihr Blick aus größer gewordenen Augen war voll jener Ruhe der frommen Tiere, voll von jener Gelassenheit der unbesorgten Menschen" (Kornfeld 1999: 109). Die Erlösung von Herr und Diener hat sich während ihrer Abwesenheit verstärkt und auf die gesamte Gemeinde übertragen: Alle weltliche Sorge ist aus der Gemeinschaft gewichen, niemand altert. Die Zeit verläuft, aber nicht mehr die Lebenszeit der Bewohner, einschließlich von Graf und Diener, die sich am Ort wieder niederlassen. „Das Glück über diesem Land schien ewig werden zu sollen, unwandelbar und unveränderlich" (Kornfeld 1999: 113). Doch die Ewigkeitsprognose für diese glückselige Agonie wird – „das Ende des neunzehnten Jahrhunderts war gekommen" (Kornfeld 1999: 114) – durch

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

den Absturz eines Flugzeuges jäh untergraben. Nach der so erfolgten Wiederentdeckung des vergessenen Dorfes ziehen rasch moderne Wissenschaft, Bildungstourismus und Fortschrittsoptimismus in die Gemeinde ein und beschädigen die elysische Harmonie. Das materialistische Credo eines Professors – „Glauben ist des Menschen unwürdig! Das Wissen sei ihr Glaube." (Kornfeld 1999: 124) – wird letztlich zum Fanal, das die Zerstörung des Dorfes und den Tod aller Einwohner einleitet.

Die Auseinandersetzung zwischen Herr und Knecht mündet in eine Endzeitvorstellung, die zugleich eschatologische wie utopische Züge trägt. Der Raum, in dem sich die Transformation in eine friedliche Gemeinschaft vollzieht, ist eingegrenzt auf die (ehemaligen) Besitztümer des Grafen. Eine gewisse Abgeschiedenheit des Ortes ist bereits zu Beginn der Erzählung anzunehmen, da nur ein Fremder das Dorf betritt, der von den Einheimischen als Sensation bestaunt wird. Aber erst nach der Transformation wird der Raum explizit zur „Insel" (Kornfeld 1999: 116). Die isolierte Lage garantiert die unbemerkte Existenz der Gemeinde, ist aber als Vergangenheitsutopie prekär, da ihre Insularität dem technischen Fortschritt außerhalb unterworfen ist. In dem Moment, in dem die Statik der raumutopischen Idylle des 17. Jahrhunderts durch das abgestürzte Flugzeug auf das zeitutopische Modell des Fortschrittsdenkens der Moderne trifft, beginnt sie zu zerfallen. Der Text demonstriert somit gleichsam den gegenwärtigen Stand der Utopieforschung, die „den Paradigmenwechsel vom Ideal der Perfectio zu dem der Perfectibilité im Übergang von der ständischen zu einer funktionsorientierten Gesellschaft" verortet (Voßkamp 2018: 142). Allerdings ist es in der *Legende* der Graf und damit ein Repräsentant der ständischen Gesellschaft, der den Entwicklungsprozess in Gang setzt, und nicht das bürgerliche Subjekt der Aufklärung, für das zunehmend „ein dauerndes irdisches Glück, ein Zustand der Vollkommenheit, mit der Vorstellung von Langeweile verbunden werden" konnte (Voßkamp 2018: 141). Insofern fällt der Graf hier aus seiner historischen Rolle und erweist sich als ‚Sprachrohr' des Autors.

Dieser Rollenwechsel ist bereits in der Grundkonstellation der Erzählung angelegt, die kaum ein Herrschaftsverhältnis beschreibt, sondern eher eine zwar arbeitsteilige, aber partnerschaftlich organisierte Bewirtschaftung des Gutes. Denn nach getaner Arbeit „saßen die beiden als gute Freunde inmitten des großen Saales, Wein vor sich, den Kopf in die Hände und Arme auf den Tisch gestützt, und berieten […], lachten oder schwiegen freundlich miteinander" (Kornfeld 1999: 9f.). Ein konkreter Anlass, diese Situation im Sinne einer Auflösung sozialer Ungerechtigkeit zu verändern, besteht also kaum. Der anfängliche Gedanke, der dem Grafen „durch seine wachsende Über-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

zeugungskraft immer mehr Qual verursachte" (Kornfeld 1999: 10), entspringt demnach auch keiner sozialpolitischen oder sozialphilosophischen Überlegung, sondern löst ein Lebensexperiment aus, dessen Sinn letztlich im Aufzeigen seiner Möglichkeit liegt. Die Veränderung selbst ist existenziell, denn „die Menschheit ist eine Summe von Menschen, und das einzige Mittel, sie zu ändern, ist der Einzelne. Wenn auch nur ein Einziger sich wahrhaft ändert, ändert sich das Gesicht der Welt" (Kornfeld 1982: 227).[4] Was im programmatischen Essay als Postulat erhoben wird, darf innerhalb der Kunst nicht zur Predigt verkommen. Es muss nach Kornfeld durch Gestaltung sublimiert werden, um wirken zu können. Die literarische Ausgestaltung in der Erzählung zeigt dann anhand des Herr-Knecht-Topos eine mögliche Variante der Veränderung des Subjekts. So wird die *Legende* zur Legende, die gattungstheoretisch bekanntlich zu den exemplarischen Formen der Literatur gezählt wird.

Der philosophische Grundgedanke rückt hier so in den Vordergrund, dass in der Streitfrage *Heiligendichtung oder Intellektualitätsgeschichte?* (so der Untertitel von Maren-Grisebach 1986) für Letzteres plädiert wurde. Aber es kann bezweifelt werden, dass hier eine Entscheidungsfrage überhaupt angebracht ist. Zum einen, weil der Text den Prozess einer Selbsterkenntnis und Selbstvergewisserung beschreibt, der zu einer Konzentration auf die Beseeltheit des Subjekts und dessen Erlösung aus der Welt führt. Dargestellt wird also ein gnostisch-religiös präfigurierter Lebensentwurf. Zum anderen, weil der Text über eine ‚sakrale' Figur verfügt, die als vermittelnder Paraklet dem suchenden Menschen den Weg weist. Gemeint ist das „schmächtige Männchen" (Kornfeld 1999: 29), das zweimal in der Geschichte auftritt. Zuerst als Triebfeder der Auseinandersetzung zwischen Graf und Diener, indem er – wie anfangs bereits angedeutet – einen Schuldschein vorweist, dessen Herkunft zwar den Beteiligten unbekannt ist, aber an dessen Gültigkeit auch kein Zweifel besteht. Durch die Begleichung der Schuld des Grafen durch den Diener wird der Streit wieder forciert, der zuvor einem vorzeitigen Rückfall in die Freundschaft zu Beginn der Handlung und somit einem Abbruch des Gedankenexperiments zu unterliegen drohte. Der wunderbare Eindruck der sonderbaren Gestalt wird von einem betäubenden Nelkengeruch unterstützt, der sie umgibt. Dass es sich bei dieser Begegnung um mehr als nur um eine Episode im Gesamtnarrativ handelt, deutet sich durch die Identifizierungsversuche des Grafen an, der den Unbekannten erst als Teufel, dann als Gott selbst dechiffriert, was dieser zwar durch eine abwehrende Geste verlegen zurückweist, aber auch seine

4 Auf den Einsatz des experimentellen Denkens bei Hegel und die moderne Umsetzung bei Nietzsche hat Friedrich Kaulbach mehrfach hingewiesen (vgl. besonders Kaulbach 1990).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

„Augen in unendlicher Güte" (Kornfeld 1998: 33) strahlen lässt. In einer Haltung der Verklärung, „die Hände wie in großer Freude gefühlvoll zum Himmel gestreckt" (Kornfeld 1998: 111), tritt das Männchen als steinernes Standbild wieder in Erscheinung, das die friedfertige Gemeinde beschützt. Auf die Symbolkraft des Nelkengeruchs als göttlicher Wohlgeruch im christlichen und gnostischen Kontext wurde bereits hingewiesen (Haumann 1996: 168f.). Hier sei nur ergänzend hinzugefügt, dass dem Begriff ‚Pneuma' in den (sonst variierenden) gnostischen Kosmologien eine zentrale Bedeutung zugemessen wird. Pneuma ist – arg verkürzt – ein Element, um die göttliche Sphäre, den Geist Gottes (Psyche), mit der materiellen Welt zu verbinden, indem er dem Menschen die Seele (Psyche) einhaucht (so die ursprüngliche Wortbedeutung von Pneuma). Dieser „Doppelcharakter von Psyche" (Tröger 2001: 30), der in der *Legende* durch den Nelkengeruch nur angedeutet wird, bildet die Basis für das dualistische Menschenbild in Kornfelds Essay *Der beseelte und der psychologische Mensch*.[5] Ein drittes Mal tritt der fremde Mann schließlich als auf Nelkengeruch spezialisierter Parfümfabrikant in Erscheinung, der als einer der Ersten das Dorf nach der Entdeckung besucht und sich nahtlos in das entrückte Leben im Einklang mit der Natur einfügt. Die weltliche Inkarnation des Männchens kann das Dorf nicht vor der Zerstörung bewahren, überlebt aber den Untergang und kann so die Geschichte der anarchischen Utopie weitertragen.[6]

Der religiöse Zuschnitt unterscheidet Kornfelds Erzählung von der Legendendichtung des politischen Expressionismus oder Aktivismus, etwa der gleichnamigen *Legende* (1913) von Kurt Hiller oder dem Drama *Die Gewaltlosen* (1919) von Ludwig Rubiner, ein sozialutopisches Ideenwerk, das der Autor

5 Unter der Überschrift „Der fremde Mann" (die Bezeichnung findet sich auch in der Legende, u.a. Kornfeld 1998: 30) befasste sich Hans Jonas ausführlicher mit der Figur des Vermittlers in der Gnosis und kommt zu dem (in der Formulierung auch auf Hegels Phänomenologie zutreffenden) Ergebnis, dass „von einer aktiv-passiven Doppelrolle ein und desselben Subjekts zu sprechen" ist (Jonas 2000: 108).

6 Ein autorbezogener Textzugang dürfte hinter der Figur des Fremden auch eine Selbststilisierung Kornfelds erkennen. Der Kleinwuchs, der kahle zur Schulter hin gesenkte Kopf und die stets verschmitzt lächelnde Mimik entsprechen doch recht genau den Bildern und Beschreibungen, die über Kornfeld überliefert sind. Zudem war Kornfeld – im Gegensatz zu seinem Konterpart Max Brod – dafür bekannt, seine körperlichen Defizite in der Öffentlichkeit mit Humor zu inszenieren (vgl. u.a. die Auskunft seiner Verlobten Fritta Brod in Serke 1987: 291). Dementsprechend würde er dann in der Rolle des Parfümfabrikanten der versammelten (Prager) Stadtgesellschaft aus Missachtung vor „einer überhitzten und vorwiegend destruktiven Intelligenz" vor die Füße kotzen (Antwort Kornfelds auf die Rundfrage „Warum haben sie Prag verlassen"? Krolop 2005: 93).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

laut Vorwort als Legende ausweist. Dieser Aktivismus setzt wie Kornfeld auf die Tat als auslösendes Element der Veränderung, aber es fehlt der religionsgestützte „innere Erlebnisakt" (Lämmert 1965: 150), der bei Kornfeld vorausgesetzt wird. Der religiöse Zuschnitt macht aber auch deutlich, dass Kornfeld den Herr-Knecht-Topos anders handhabt als etwa Hermann Ungar und Ludwig Winder, deren Texte bisher die Betrachtungen zum Herrschaftsdiskurs in der Literatur der Böhmischen Länder im 20. Jahrhundert bestimmten. Sowohl der machtgierige Bauernproletarier Adam Dupic bei Winder (*Die nachgeholten Freuden* 1927) als auch der anarchistische Diener Modlizki bei Ungar (*Die Klasse* 1927; *Die Gartenlaube* 1928/1930; *Colberts Reise* 1930) repräsentieren das slawische bzw. tschechische Element der Habsburgermonarchie, dessen soziopolitische Bedingungen und Möglichkeiten am Übergang von einem minoritären zu einem majoritären Status – mit dem Ersten Weltkrieg als momentum post quem – literarisch ausgelotet werden. Zu einem Zeitpunkt, als in Deutschland die Welle von Romanen losbrach (Ernst Glaeser: *Jahrgang 1902*; Ludwig Renn: *Krieg*, beide 1928), in denen Kosten und Folgen des Krieges bilanziert wurden, konnten auch Ungar und Winder ein erstes Fazit über die gesellschaftlichen Vor- und Nachteile des Untergangs der Habsburgermonarchie und der Errichtung der Ersten Tschechoslowakischen Republik ziehen, unter besonderer Berücksichtigung der sich wandelnden Machtverhältnisse zwischen Deutschen und Tschechen (einschließlich der jüdischen Bevölkerungsteile beider Seiten). Entscheidend ist dabei nicht der Zeitpunkt der Handlung, sondern das Wissen um das vorläufige Ergebnis der Ereignisse. Die Darstellung der subversiven Unterwanderungsstrategie des Dieners Modlizki (Lahl 2013: 68f.) oder der weniger subtilen finanziellen Destabilisierungstaktik des Aufsteigers Dupic obliegt jeweils einer nachträglichen Bewertung der soziopolitischen Folgen.

Eine derartige Abschätzung der Folgen aus nachträglicher Perspektive war Kornfeld bei der Konzeption der *Legende* nicht möglich. Eher ist sein Ausgangspunkt mit dem Hegels zu vergleichen. Während Hegel aber nach dem Erlebnis der Schlacht von Jena 1807 glaubte, den Weltgeist gesehen zu haben, blickte Kornfeld 1917 in den Abgrund der entfesselten Materialschlachten des Ersten Weltkriegs. Wie stark er davon persönlich betroffen war, belegt ein Tagebucheintrag:

> Ich bin buchstäblich nahe daran, in Tränen auszubrechen. Ich möchte brüllen. Meine Meinung verleugnend, könnte und möchte ich zu rasender Revolution brüllen. Es ist, als müßte nun aller Glaube an Gott und Geist versagen, aller Glaube an aufsteigende Menschheit, und als müßte man nun Worte Worte sein, Predigt Predigt und Kunst Kunst sein

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> lassen und nur mit Schwertern und Feuern dreinfahren und die Gemeinheit mit Gewalt vertilgen. (Kornfeld, 4. März 1918, in: Pazi 1983: 79)

Die Wut und die Verzweiflung, die sich hier am Tag nach dem Frieden von Brest-Litowsk entladen, kann Kornfeld in der ein Jahr zuvor erschienen *Legende* noch zügeln. Mehr als eine auf Abruf stehende Vergangenheitsutopie im eschatologischen Modellentwurf des herrschaftsbefreiten Dorfes war aber auch zu diesem Zeitpunkt nicht vermittelbar.

Was bei den bisherigen Überlegungen zu kurz kam, ist der Handlungsraum Böhmen und die Frage, ob dieser Region über die universale Dimension des Gedankenexperiments hinaus eine besondere Bedeutung zukommt. Immerhin konkretisiert Kornfeld durch die Situierung der Handlung in einen eng umrissenen geographischen Raum eine Unbestimmtheitsstelle, die fester Bestandteil der „autonomen Kunstwelt" (Krause 2008: 164) des Expressionismus ist.[7] Auch Kornfeld verwendet in seinen expressionistischen Dramen vor und nach der *Legende* keine konkreten raumzeitlichen Bestimmungen, um den Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Texte zu unterstützen. Es ist also nach einem Grund für die in der *Legende* veränderte Schreibweise zu fragen.

Ein Herrschaftsdiskurs, wie er in der Legende narrativ entfaltet wird, bestimmte das Verhältnis zwischen Tschechen und Deutschen in den Böhmischen Ländern seit dem Mittelalter. Er nahm aber ab Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend dramatischere Züge an, vor allem nachdem die deutsche Bevölkerung erst im Machtzentrum Prag marginalisiert und nach 1919 in der Tschechoslowakischen Republik zur Minderheit ‚degradiert' wurde. Überblickt man die *Quellen zu den deutsch-tschechischen Beziehungen* (Alexander 2005), die Manfred Alexander zusammengestellt hat, so fällt zuvorderst eines auf: Kaum ein Text kommt ohne Berufung auf oder Zurückweisung von asymmetrischen Machtstrukturen aus, und meist werden dazu Metaphern aus der Herr-Knecht-Debatte eingesetzt. Bei der Schilderung des Revolutionsverlaufs von 1848 rechtfertigt sich František Palacký in einem Brief an seine Frau gegen die Vorwürfe seines Schwiegervaters, eines Gutsbesitzers (!) am Rande des Böhmerwalds: „Wir verlangten von jeher nichts als vollständige Gleichberechtigung, die volle Gleichheit mit den Deutschen, nicht die Unterordnung der Letzteren; […] wir waren unterjocht, wollen es aber niemanden entgelten

7 „Im Jahre 1613 lebte im südlichen Böhmen, dort, wo die letzten Hügel des Böhmerwaldes in Ebene vergehen, auf seinem Gute, das groß und blühend und sonnenbeschienen in allen Farben schillerte, Graf Wladislav" (Kornfeld 1998: 9). Ein weiterer Anklang an die böhmische Kultur ist die bereits erwähnte Figur vom Vielfraß, die weniger auf Strindberg zurückzugeht (wie in der Forschung bisher vermutet wurde) als auf die Figur des Otesánek aus dem gleichnamigen Märchen von Karel Jaromír Erben.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

lassen“ (Alexander 2005: 34). Auf die historischen Vorannahmen, Werturteile und Unterstellungen dieser Passage muss in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden, aber sie bilden den Hintergrund, vor dem folgender Ausschnitt aus Kornfelds *Legende* zur Beschreibung der deutsch-tschechischen Konfliktgemeinschaft wird:

> Von ihrem Willen nicht abweichend und ihn täglich und stündlich zum Trotz erhärtend und diesen Trotz, gereizt durch den Widerstand und erzürnt über die eigene Unzulänglichkeit, zur Verbissenheit steigernd, konnte keiner hoffen, den anderen zur Nachgiebigkeit zu zwingen; und unablässig zu diesem Ziel hinstrebend und unbeirrt in ihren Bemühungen, es zu erreichen, wichen sie einander nicht aus. Einer suchte den anderen und versäumte keine Gelegenheit, auf irgendeine Art zu zeigen und durch eine Handlung und eine Bewegung zu beweisen, daß er auf seinem Recht bestehe (des anderen Diener zu sein), und daß er gesonnen sei, die Konsequenzen dessen bis ins letzte zu verfolgen“ (Kornfeld 1998: 84f.)

Verbissene Rechthaberei und Unnachgiebigkeit prägten auch den nationalen Diskurs der Böhmischen Länder in der Moderne. Die Auseinandersetzungen um das Böhmische Staatsrecht waren zu Kornfelds Prager Zeit noch virulent, ebenso die Inszenierung (angeblich) historischer Dokumente oder die Kontroverse um die Erstbesiedelung der Böhmischen Länder, die der noch jungen Wissenschaft Archäologie Reputation verschaffte (Brather 2004: 11–27). Kaum ein historisches Ereignis, das von einer Instrumentalisierung in nationaler Absicht verschont geblieben wäre. Die Darstellung der nationalen Kämpfe in der Presse und nicht zuletzt in der umfangreichen Grenzlandliteratur beider Seiten ist dabei oft nur einen Schritt entfernt von den skurrilen Spiegelgefechten, wie sie im Kapitel *Der Kampf* in Kornfelds Legende ausgetragen werden. Die Strategie aber, die Kornfeld zur Lösung des festgefahrenen Streits in der *Legende* anbietet, basiert auf einer konsequenten Ausblendung der Historie. Dieser Streit beginnt 1613 und wird über mehrere Jahre ausgetragen, bevor Graf und Diener das Dorf 1618 verlassen,[8] um durch Böhmen in die „Welt“ zu ziehen:

> Sie zogen wohl ohne Ziel und Plan auf Straße und Straße, von Ort zu Ort. Ohne Wunsch und Begierde, weil ihr einziger Wunsch, miteinander in Eintracht zu leben, in Erfüllung gegangen war. […] Dahingleitend auf dem Strom ihres unbewegten Daseins, durchtränkt von der Zufriedenheit, die, wie jene des Schlafes, sich selbst nicht ahnt, ließen sie sich von Ort zu Ort, von Land zu Land, von einem Jahr ins andere tragen, und ihr Leben war das eines stillen Tieres oder Baumes, als hätte jener Strom nicht Quelle und nicht Mündung. (Kornfeld 1999: 106f.)

8 Eine genaue Rekonstruktion des zeitlichen Ablaufs der Handlungssequenzen in Haumann (1996: 176f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Die explizite Zeitangabe zu Beginn der *Legende* betont die Besonderheit dieser Wanderung durch ein vom Dreißigjährigen Krieg verheertes Land. Kein Wort von den historischen Ereignissen in Böhmen, kein Wort von der Schlacht am Weißen Berg (1620), die den regionalen Konflikt eskalieren ließ und im 19. Jahrhundert zu einem Musterbeispiel nationaler Mythenbildung wurde (Höhne 2017: 54; Mikulec 1992). Mitten im Krieg entsteht der erlösende Friede der Dorfgemeinschaft, der durch das Setzen eines Nullpunktes in der Herr-Knecht-Kontroverse von Wladislav und Wratislav garantiert wird. Dass die beiden Protagonisten danach nicht mehr getrennt im Text auftreten, sondern nur als ein einziges Subjekt handeln, verweist auf den Akt der inneren Selbsterkenntnis und Selbstvergewisserung, der dem Gedankenexperiment des Textes zugrunde liegt. Vorgeschlagen wird also auch hier eine individuelle Lösung und kein kollektiver Ausgleich der konkurrierenden Ethnien, der durch die politischen Interessen und Vorbehalte beeinträchtigt würde, die sich im historischen Prozess angestaut haben.

Der gnostische *Traum von der Selbsterlösung des Menschen* (Brumlik 1992) korreliert bei Kornfeld mit der expressionistischen Suche nach dem Neuen Menschen. Die Verlagerung des Experiments nach Böhmen schränkt diesen allgemeinen Anspruch nicht ein, verleiht dem Text aber eine zusätzliche Deutungsebene, die freilich 1917 weit davon entfernt war, Realität werden zu können. Und so zerbricht am Ende der *Legende* das Ideal einer friedlichen Koexistenz, weil der „Fortschritt schließlich doch ankommt […] und der schlafenden Zeit ihre historische Violenz zurückerstattet" (Brittnacher 2008: 211).

Literatur

Alexander, Manfred (Hg.) (2005): *Quellen zu den Deutsch-Tschechischen Beziehungen 1848 bis heute*. Darmstadt: WBG.

Alexander, Manfred (2008): *Kleine Geschichte der böhmischen Länder*. Stuttgart: Reclam.

Baur, Ferdinand Christian (1835): *Die christliche Gnosis oder die christliche Religions-Philosophie in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Tübingen: Osiander.

Berglar, Peter (1987): *Walther Rathenau. Ein Leben zwischen Philosophie und Politik*. Graz: Styria.

Birkner, Nina (2016): *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung. Figurationen interdependenter Herrschaft*. Berlin, New York: de Gruyter.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Brather, Sebastian (2004): *Ethnische Interpretationen in der frühgeschichtlichen Archäologie. Geschichte, Grundlagen und Alternativen*. Berlin, New York: de Gruyter.

Brittnacher, Hans Richard (2008): Zeit der Apathie. Vergangenheit und Untergang in Alfred Kubins ‚Die andere Seite'. – In: Müller-Funk, Wolfgang/Tuczay, Christa Agnes (Hgg.), *Faszination des Okkulten. Diskurse zum Übersinnlichen*. Tübingen: Francke.

Brumlik, Micha (1992): *Die Gnostiker. Der Traum von der Selbsterlösung des Menschen*. Frankfurt/M.: Eichborn.

Budňák, Jan (2010): *Das Bild des Tschechen in der deutschböhmischen und deutschmährischen Literatur*. Olomouc: Universitätsverlag.

Butler, Judith (2020): Warum jetzt Hegel lesen. – In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* XIV/2, 39–56.

Frenzel, Elisabeth (1980): *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner.

Haumann, Wilhelm (1996): *Paul Kornfeld. Leben – Werk – Wirkung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([2]1989): *Phänomenologie des Geistes* (Werke Band 3). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Heimböckel, Dieter (1996): *Walther Rathenau und die Literatur seiner Zeit. Studien zu Werk und Wirkung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hiller, Kurt (1973): Legende – In: Ders., *Die Weisheit der Langenweile. Eine Zeit- und Streitschrift*. Bd. 1 [Nachdruck der Erstausgabe]. Nendeln: Kraus, 140–141.

Höhne, Steffen (2017): Zur Geschichte der Böhmischen Länder. – In: Becher, Peter/Höhne, Steffen/Krappmann, Jörg/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder*. Stuttgart: Metzler, 52–66.

Jaeschke, Walter ([3]2016): *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule*. Stuttgart: Metzler.

Jonas, Hans (2000): *Gnosis. Die Botschaft des fremden Gottes*. Frankfurt/M.: Insel.

Kaulbach, Friedrich (1990): *Philosophie des Perspektivismus. Teil 1. Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche*. Tübingen: Mohr.

Kojève, Alexandre (1958): *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens*. Hrsg. von Iring Fetscher. Stuttgart: Kohlhammer.

Kornfeld, Paul (1919): *Himmel und Hölle. Eine Tragödie*. Berlin: Fischer.

Kornfeld, Paul (1982): Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und anderes. – In: Anz, Thomas/Stark, Michael (Hgg.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart: Metzler, 222–238.

Kornfeld, Paul (1999): *Legende*. Frankfurt/M.: Schöffling.

Korosa, Traude (1999): *Rezension von Paul Kornfeld: Legende* <https://www.literaturhaus.at/index.php?id=1831> [3.9.2020].

Krause, Frank (2008): *Literarischer Expressionismus*. Paderborn: Fink.

Krolop, Kurt (2005): Hinweis auf eine verschollene Rundfrage: „Warum haben Sie Prag verlassen?" – In: Ders., *Studien zur Prager deutschen Literatur*. Wien: Praesens, 89–102.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Kuch, Hannes (2013): *Herr und Knecht. Anerkennung und symbolische Macht im Anschluß an Hegel*. Frankfurt/M., New York: Campus.

Lahl, Kristina (2013): Die Subversion des sozialen Machtgefüges. Sozialkritik bei Hermann Ungar und Ludwig Winder. – In: Horňáček, Milan/Voda Eschgfäller, Sabine (Hgg.), *Beiträge zur deutschmährischen Literatur und Kultur der Zwischenkriegszeit*. Olomouc: Universitätsverlag, 57-79.

Lämmert, Eberhard (1965): Das expressionistische Verkündigungsdrama. – In: Steffen, Hans (Hg.), *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 157–178.

Maren-Grisebach, Manon (1960): *Weltanschauung und Kunstform im Frühwerk Paul Kornfelds*. Hamburg: Diss. Typoskript.

Maren-Grisebach, Manon (1977a): Paul Kornfelds Leben. – In: *Paul Kornfeld, Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa 1916–1932*. Heidelberg: Lambert Schneider, 15–28.

Maren-Grisebach, Manon (1977b): Kornfelds Manifest als Programmschrift des Expressionismus. – In: *Paul Kornfeld, Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa 1916–1932*. Heidelberg: Lambert Schneider, 45–48.

Maren-Grisebach, Manon (1986): Paul Kornfelds „Legende": Heiligendichtung oder Intellektualitätsgeschichte? – In: Schumacher, Hans (Hg.), *Spiegel im dunklen Wort 2. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Lang, 101–114.

Mikulec, Jiří (1992): *Pobělohorská rekatolizace v českých zemích* [Die Rekatholisierung nach der Schlacht am Weißen Berge in den Böhmischen Ländern]. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Müller-Funk, Wolfgang (2009): Nach Kafka. Ludwig Winders ‚Die nachgeholten Freuden' (1927) als Parabel der Lust an der Macht. – In: Ders., *Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Sonderzahl, 310–322.

Pauen, Michael (1994): *Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne*. Berlin: Akademie.

Pazi, Margarita (1974): „Smither kauft Europa", über eine unbekannte Komödie von Paul Kornfeld. – In: *Orbis litterarum* XXIX, 133–159.

Pazi, Margarita (1978): Paul Kornfeld. – In: Dies., *Fünf Autoren des Prager Kreises*. Frankfurt/M.: Lang, 211–255.

Pazi, Margarita (1983): Zu Paul Kornfelds Leben und Werk. Tagebücher aus seiner Frankfurter Zeit 1914–1921. – In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27, 59–85.

Pazi, Margarita (1991): Paul Kornfeld und Berlin. – In: Dies./Zimmermann, Hans Dieter (Hgg.), *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 127–144.

Puech, Chantal (2019): *Ludwig Winder – das Prosawerk. Wege aus der Unmündigkeit – eine Ethik des Handelns und der Pflicht*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Rathenau, Walther (1918): *Von kommenden Dingen. Gesammelte Schriften in fünf Bänden,* Band 3. Berlin: Fischer.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Rubiner, Ludwig (1919): *Die Gewaltlosen*. Drama in 4 Akten. Potsdam: Kiepenheuer.

Serke, Jürgen (1987): *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Wien: Zsolnay.

Sokel, Walter H. (1970): *Der literarische Expressionismus*. München: Langen-Müller.

Stein, Sebastian (2017): Rezension zu Hannes Kuch: *Herr und Knecht. Anerkennung und symbolische Macht im Anschluß an Hegel*, und zu Folko Zander: *Herrschaft und Knechtschaft*. – In: *Hegel Studien* 50, 252–261.

Stekeler, Pirmin (2014): *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar. Band 1: Gewissheit und Vernunft*. Hamburg: Meiner.

Sternburg, Judith von (1994): *Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders*. Paderborn: Igel.

Tröger, Karl-Wolfgang (2001): *Die Gnosis. Heilslehre und Ketzerglaube*. Freiburg: Herder.

Voßkamp, Wilhelm (2018): *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*. Berlin, Boston: de Gruyter.

Weber, Markus (1997): *Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Paul Kornfelds literarisches Werk*. Frankfurt/M.: Lang.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Alice Stašková

Überlegungen zur Rezeption und Wirkung von Hans Vaihingers Fiktionalismus im Prager Kontext

Kaum ein Werk der systematischen Philosophie hat im 20. Jahrhundert eine derart eigentümliche Wirkung entfaltet wie die im Jahre 1911 erschienene *Philosophie des Als Ob* von Hans Vaihinger (1852–1933), die den sprechenden Untertitel „System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus, mit einem Anhang über Kant und Nietzsche“[1] trägt. Diese Wirkung hat nicht zuletzt damit zu tun, dass etliche Literatur- und Kunsttheoretiker sowie Literaten zu den Lesern, aber sogar auch zu den durchaus zahlreichen Nachfolgern Vaihingers gehörten.[2]

Mehrere Motive, Reflexionen und Verfahren bei einigen Autoren aus mehreren Fachgebieten sollen im Folgenden als eine – zum Teil implizite – Auseinandersetzung mit Vaihingers Thesen und deren Konsequenzen betrachtet werden.[3] Zunächst sollen diejenigen Aspekte von Vaihingers Fiktionalismus dargelegt werden, die mit Blick auf Literatur, Literaturtheorie sowie Diskussionen zur Ästhetik in der Zwischenkriegszeit als besonders relevant erscheinen. Daraufhin gilt es, die ungewöhnliche Rezeption und Nachwirkung von Vaihingers Werk kurz zu skizzieren, wobei auch seine Antwort auf die Sprachphilosophie Fritz Mauthners erwähnt werden soll. Schließlich werden einige Autoren, Konzepte und Phänomene gesichtet, bei denen man über eine Anverwandlung des Fiktionalismus diskutieren könnte. Es handelt sich um bestimmte Denkmotive im Rahmen des Prager Strukturalismus, konkret bei Jan Mukařovský, um die produktive Bezugnahme auf Vaihinger bei Karel Čapek sowie um eine Weiterentwicklung des Fiktionalismus bei Emil Utitz.

1 Hans Vaihinger: *Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlin 1911. Im Folgenden wird nach dieser, ersten Ausgabe zitiert.

2 Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine Skizze, die im Rahmen eines größeren Projekts zur Rezeption und Wirkung von Vaihingers Fiktionalismus in der Literatur sowie in der Literatur- und Kunsttheorie insbesondere des mitteleuropäischen Kulturraums entsteht.

3 Dabei geht es jedoch, dies sei betont, nicht um eine Untersuchung zur durchaus differenzierten Rezeption von Vaihingers Als ob-Philosophie im Kontext der tschechischen Philosophie.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

1. Zu Vaihingers Fiktionalismus

Vaihingers Buch ist, obwohl bereits zwischen 1876 und 1878 entstanden, zum ersten Mal im Jahre 1911 erschienen, allerdings anonym; der damals 59-jährige Philosoph, Kant-Forscher, -Herausgeber, und -Kommentator, der als ein wichtiger Vertreter des Neokantianismus gelten kann, gab sich dabei zunächst nur als Herausgeber aus. Man kann pointiert sagen, dass hier Vaihinger geradezu performativ im Sinne der Idee seiner Philosophie verfuhr, indem er sein in der Folge einflussreiches Werk in eine Herausgeber-Fiktion einhüllte. Bei der Offenlegung seiner Autorschaft reflektierte er dementsprechend den Zusammenhang von Herausgeberschaft, Autorschaft und Fiktion an seinem eigenen Beispiel und im Sinne der eigenen Fiktionalitätstheorie:

> ich tat es [die Veröffentlichung als bloßer Herausgeber; A.S.] aus der natürlichen Scheu, einem Werk, das ich seinem wesentlichen Inhalte nach vor 35 Jahren abgefasst habe, das ich aber heute in ganz anderer Form abfassen würde, direkt meinen Namen zu geben. So erlaubte ich mir die ästhetisch-literarische Fiktion, als ob Herausgeber und Verfasser verschieden sein könnten. Und sie sind auch verschieden: Denn, wenn ich auch sachlich vollständig noch heute mich zu den Anschauungen der ‚Philosophie des Als Ob' bekenne, sie offen und energisch vertrete und die volle Verantwortung für das ganze Buch übernehme, so bekenne ich doch gleichzeitig, dass, so wie ich jetzt bin, ich dieses Werk heute in dieser Form nicht hätte schreiben können, mit all den Mängeln, vielleicht aber auch mit all den Vorzügen eines Jugendwerkes, dem es nun aber doch noch, wie es allen Anschein hat, beschieden ist, in meinem Alter eine bedeutsame Rolle zu spielen. (Vaihinger 1911b: 523)

Vaihingers *Philosophie des Als Ob* ist primär eine Erkenntnistheorie in pragmatischer Hinsicht. Ihr Ziel besteht darin, die Notwendigkeit und Leistungskraft der Fiktionen als „Kunstgriffe", „Hilfsbegriffe und Hilfsoperationen des Denkens" (Vaihinger 1911a: 18) darzulegen. Fiktionen im Allgemeinen bestimmt Vaihinger als „Vorstellungsgebilde […], welche in der Wirklichkeit keinen Vertreter finden" (Vaihinger 1911a: 24). Disziplinär situiert sich sein System auf dem Gebiet der Logik, hier schließt Vaihinger an Immanuel Kant an; allerdings verortet er die Fiktionen, anders als Kant, an der Schnittstelle von Denkoperationen und deren sprachlicher Ausformulierung. Indem er den Partikelkomplex „als ob" untersucht, der dazu diene, „ein vorliegendes Etwas mit den Konsequenzen aus einem unwirklichen oder unmöglichen Falle gleichzusetzen" (Vaihinger 1911a: 591), konzentriert er sich auf die Bedingung der Möglichkeit einer wirksamen Mitteilung der Erkenntnis. Auch hier erscheint er als ein Vollender der radikal erkenntnistheoretischen Aufklärung. Außer Immanuel Kant zählt Vaihinger Arthur Schopenhauer sowie Friedrich Nietzsche zu seinen Gewährsmännern, den Letzteren hinsichtlich der Auf-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

wertung des Scheins sowie in der Betonung dessen, dass die Philosophie dem Leben zu dienen habe.[4] Der Leitbegriff von Vaihingers Theorie des Fiktionalismus schließlich ist die Zweckmäßigkeit.

Vaihingers zentrale These lautet, dass sich das Denken, soweit es dem Leben zu dienen hat, außer streng logischer Operationen auch der ‚Kunstgriffe' der Fiktionen bedient. Was sind nun genau die Fiktionen? Es sind bewusste Irrtümer im Bezug auf die Wirklichkeit, die zu richtigen Ergebnissen führen. Zum Begriffsinhalt der Fiktion gehören daher vier Merkmale: erstens ihr Widerspruch gegenüber der Wirklichkeit („dem Gegebenen") und, in gesteigerter Form auch gegenüber sich selbst (Vaihinger 1911a: 24). Zweitens sind die Fiktionen nur vorübergehend; nachdem sie ihre erkenntnisfördernde Funktion erfüllt haben, werden sie aufgegeben und von anderen Fiktionen ersetzt. Drittens muss die Fiktion als solche bewusst vollzogen werden, und viertens ist sie jeweils zweckmäßig (Vaihinger 1911a: 171–175). Verkürzt gesagt, sind die Fiktionen „bewusst-falsche" und zugleich „praktisch-brauchbare"[5] Kunstgriffe des Denkens.

Der Begriffsumfang der Fiktion ergibt sich durch die Abgrenzung von der Hypothese. Während die Hypothese einer Theorie dient, auf Wahrscheinlichkeit beruht und durch eine nachträgliche Verifikation bestätigt wird – sie „sieht", so Vaihinger, „einer *definitiven Fixierung* entgegen[…]" (Vaihinger 1911a: 148, Hervorhebung im Text) –, dient die Fiktion der Praxis, gründet auf dem bewussten Widerspruch zur Realität und wird nachträglich nicht verifiziert, sondern justifiziert. Indem sie im Nachhinein gerechtfertigt wird, löst sie sich in ihrem Status als Fiktion auf. Die Hypothese zielt auf das sachliche Wissen und ist somit Zweck, die Fiktion ist ein methodisches und formales Verfahren und mithin ein Mittel der praktischen Umsetzbarkeit der Erkenntnis.[6]

Das sprachliche Vehikel dieser Denkoperation ist der irreale Komparativsatz („Konditionalsatz" in Vaihingers Terminologie): Das „als ob" und entsprechende andere Partikeln („Wie wenn", „as if", „comme ci", „quasi", im Tschechischen „jakoby" oder „jako by") indizieren, dass eine der Realität widersprechende Bedingung angenommen wird. Von dieser werden dann Konsequenzen abgeleitet, die trotz der Irrealität dieser Bedingung im Leben funktionieren und zutreffen.

4 Vgl. insb. das Vorwort des Verfassers (Vaihinger 1911a: Xf.).

5 So z.B. die popularisierende Darstellung von Bernhard Fließ (1922: 8).

6 Vgl. Vaihinger (1911a: 148-149). Die französischen Ausdrücke, auf die Vaihinger im Rückgriff auf d'Alembert verweist, sind *découverte* für Hypothese und *invention* für Fiktion (Vaihiunger 1911a: 149f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Für eine Untersuchung darüber, ob und gegebenenfalls wie sich die Literatur sowie die Literatur- und Kunsttheorie mit Vaihingers Fiktionalismus auseinandersetzten, sind zwei Aspekte dieser Philosophie von zentraler Bedeutung. Erstens ist es die Reichweite von Vaihingers These, dass das Denken, soweit es sich im Leben als nützlich erweist, prinzipiell durch permanente Konstruktionen von Fiktionen verfährt. Das gesamte praktische Leben, so das Fazit im Sinne der damaligen Anhänger von Vaihingers Als-Ob-Theorie, beruht auf Fiktionen: auf bewusst-falschen und gerade deswegen praktischen sowie brauchbaren Kunstgriffen und Umwegen. Zu diesen gehöre der Begriff des freien Willens genauso wie die Infinitesimalrechnung, dazu gehören aber für ihn ebenso Begriffe, auf denen die juristische Praxis beruht, sowie der Begriff von Gott.

Für Vaihingers Rezeption durch Literaten und Literatur- und Kunsttheoretiker ist – dies führt zum zweiten zentralen Aspekt – seine Unterscheidung der wissenschaftlichen von den ästhetischen Fiktionen aufschlussreich. Durchaus im Sinne der Nachfolge von Christian Wolff[7] bleibt für ihn die Ästhetik, als Disziplin und als künstlerische Praxis zugleich verstanden, ein Analogon der Logik. Beide hängen nach seiner Auffassung weitgehend von gleichen „*elementaren, psychischen Grundprozesse*[*n*]" (Vaihinger 1911a: 131, Hervorhebung im Text) ab, und beide seien jeweils kein Selbstzweck, sondern dienten einem Zweck außerhalb von sich selbst. Die Logik diene der theoretischen und praktischen Erkenntnis, die Ästhetik dagegen „dem Zwecke, gewisse erhebende oder sonst wichtige Empfindungen in uns zu wecken" (Vaihinger 1911a: 131). Ebenso wie in der Wissenschaft sind nach Vaihinger auch die Folgen einer künstlerischen Arbeit mit Fiktionen praktisch brauchbar und im realen Leben wirksam, wiewohl oder gerade weil die Fiktion sich selbst und der Realität widerspricht. Es handelt sich somit um die eindeutige Absage an eine radikal aufgefasste Kunstautonomie (in Form etwa des von Vaihinger kritisierten *l'art pour l'art*). Entsprechend impliziert diese Absage eine klare Antwort auf die uralte Frage „Wozu die Kunst?". Die Kunst als Verfahren und als Ergebnis zugleich des *fingere* – des freien Gestaltens – zeitige reale Wirkungen im Leben des Betrachters oder Lesers. Diese Auffassung steht in der Tradition des einstigen horazischen *prodesse aut delectare*, genauer: des Gedankens eines Nutzens durch Vergnügen. Insoweit gehört hier Vaihingers Fiktionalismus auch zur Tradition der Legitimationsdiskurse zugunsten der

7 Vaihinger beruft sich auf Johann Christoph Gottsched und auf den späteren Friedrich Nicolai; vgl. Vaihinger (1911a: insb. 137).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Dichtung und der Künste.[8] Daher kann er als eine moderne, zeitgemäße philosophische Grundlage für diejenige Auffassung von Literatur gelten, die, in der Nachfolge der Avantgarde, einer radikalen Kunstautonomie entsagt. Diese Auffassung hebt den Weltbezug der Literatur und Kunst wesentlich hervor; so tun es die Konzepte der funktional-strukturalistischen Literatur- und Kunsttheorie in der Zwischenkriegszeit sowie Schriftsteller wie etwa Karel Čapek oder Hermann Broch, für die (allerdings in unterschiedlicher Art und Weise) Ästhetik immer schon Ethik ist. Den beiden genannten Aspekten von Vaihingers *Philosophie des Als Ob* – erstens dem universalen Anspruch seiner These, der zufolge das Leben zu einem guten Zweck auf Fiktionen beruhe, zweitens der Apologie wissenschaftlicher und ästhetischer Fiktionen als notwendig, praktisch, nützlich und unentbehrlich – dürfte sich nun der ungemeine Erfolg seines Buches verdankt haben.

2. Nachwirkungen und Konsequenzen von Vaihingers Fiktionalismus

Die Schrift *Philosophie des Als Ob* erlebte binnen 17 Jahren zehn Auflagen. Seit der zweiten, durchgesehenen Fassung von 1913 erschien sie unter dem Namen ihres Autors, wobei im Jahre 1923 eine erste Volksausgabe veröffentlicht wurde. Bald stellten sich zwei Phänomene ein.

Ein erstes ist die große Anzahl an popularisierenden Darstellungen von Vaihingers Fiktionalismus und die damit einhergehende Verbreitung der entsprechenden Redensarten.[9] Als Pendant hierzu aus früheren Zeiten kann wohl allenfalls die Resonanz von Kants *Kritik der reinen Vernunft* gelten, mit der die *Philosophie des Als Ob* damals tatsächlich gerne verglichen wurde.[10] Das zweite Wirkungsphänomen geht auf Vaihingers Behauptung von der Universalität der Fiktionen zurück. Dementsprechend gab es nicht nur einige Abhandlungen zum Als Ob in den von Vaihinger mitherausgegebenen *Kant-Studien*, sondern Vaihinger entschloss sich im Jahre 1919, gemeinsam mit

8 Zur Tradition der Rechtfertigung der Kunst vgl. Zelle (2009).

9 Zu diesen gehört außer dem universell einsetzbaren „Als Ob" sowie der korrespondierenden Wendungen auch der geradezu inflationär gebrauchte und verhandelte Begriff des Symbols.

10 Zur unmittelbaren Wirkung und Rezeption von Kants erster Kritik vgl. Pietsch (2010).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Raymund Schmidt ein wissenschaftliches Journal zu gründen und herauszugeben, das sich eigens der Erforschung der Als Ob-Phänomene widmete: *Annalen der Philosophie. Mit besonderer Rücksicht auf die Probleme der Als-Ob-Betrachtung.* Als Ziel wurde die „Verbindung von Positivismus und Idealismus" proklamiert, die der „Blindheit gegen die geistigen Werte" entgegenwirken sollte. Eine interdisziplinäre Zusammenarbeit auf gemeinsamer Basis der Als-Ob-Philosophie wurde zu diesem Zweck intendiert. Mitwirkende stammten aus den Gebieten der Philosophie, Theologie, Jurisprudenz und Medizin, ferner aber dann auch aus der Mathematik sowie den „unorganischen und [den] organischen Naturwissenschaften" (Vaihinger und Schmidt 1919: IVff.), schließlich aus der Nationalökonomie und Kunstgeschichte bzw. Ästhetik. „Die allgemeine Bedeutung der Philosophie des Als-ob" wurde in der ersten Nummer der *Annalen* emphatisch beschworen:

> Das sind aber nicht nur die Gebiete der Philosophie und Einzelwissenschaft, sondern auch Kunst, ‚bildende' wie ‚redende' und ‚mimische' und ‚tönende', sowie das i. e. S. sogenannte praktische Leben. Man braucht nur an die Kapitel Politik und Moral, Industrie und Gesellschaft, Krieg und Frieden, an die ‚Geschichte' im ganzen zu denken, um zu sehen, welche Problemreihen sich da auftun. Die Philosophie des Als-ob ist prinzipiell allumfassend. (Dittrich 1919: 26)

Schließlich wurde auch eine Editionsreihe mit dem Titel *Bausteine zu einer Philosophie des Als-Ob* gegründet und von Vaihinger betreut. Deren Ziel war es, das fiktionale Verfahren auf allen Gebieten der menschlichen Tätigkeit zu überprüfen – oder vielmehr es nachzuweisen. Zu den bereits genannten Disziplinen kamen nun auch noch die Geographie, Pädagogik und vor allem Theologie und Religionswissenschaft hinzu.

Die ungemein große Resonanz der Als-Ob-Philosophie ist – außer wohl auch auf die außerordentliche Sprachmächtigkeit Vaihingers – auf den universalen Charakter seiner These zurückzuführen. Vaihingers aufklärerischer erkenntnistheoretischer Optimismus, seine Umsetzung von Nietzsches Diktum einer Philosophie fürs Leben sowie auch die Nähe zu bestimmten Ausprägungen des Pragmatismus ermöglichten es, in seinem Fiktionalismus die Antwort auf jenes Problem zu geben, das etwa der Vaihinger-Leser Hermann Broch als Zerfall der Werte beschrieb. Dabei fungierte diese Philosophie auch als eine Art ‚Metafiktion', als (so wörtlich) „überlegene Denkart", die das Auseinanderdriften verschiedener philosophischer Schulen erklärte und zu

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

akzeptieren half.[11] In diesem Sinne wurde der Fiktionalismus als universales Remedium für zentrale Gegenstände der Kulturkritik rezipiert.

Ein kontrastiver Vergleich mit der Sprachkritik von Fritz Mauthner kann gerade die ‚optimistische' Wirkung der Als-Ob-Philosophie genauer aufzeigen. Die grundlegende Skepsis, die Mauthner in seiner (Vaihinger gut bekannten) Sprachkritik gegenüber der Erkenntnisfunktion der Sprache anmeldete, erscheint als eine Art Radikalisierung von Vaihingers Fiktionalismus *avant la lettre* (Mauthners sprachkritische Arbeiten sind zwischen 1901 und 1911 erschienen).[12] Mauthner leugnete die Referentialität oder, lebensweltlich formuliert, den Weltbezug des sprachlichen Zeichens. Darüber hinaus – und im Sinne seiner Sprachphilosophie durchaus konsequent – wollte er die epistemische Leistung des irrealen Konditionalsatzes als Hypothesenbildung nicht akzeptieren. Mauthner erweist sich hier als ein besonders konsequenter Vollender der radikalen Aufklärung; die Sprachkritik als Aufklärung müsste entsprechend in eine Art Selbstauflösung der Sprache münden: „Das wäre freilich die erlösende Tat, wenn Kritik geübt werden könnte mit dem ruhig verzweifelnden Freitode des Denkens oder Sprechens, wenn Kritik nicht geübt werden müßte mit scheinlebendigen Worten." (Mauthner 1906: 120)[13]

Die *Philosophie des Als Ob* von Vaihinger, der sich auf Mauthner, wiewohl persönlich sein Gönner, kritisch bezieht, kehrt diese Perspektive um. Sie geht davon aus, dass die als irreal angenommenen Bedingungen im Nachhinein durch die Praxis bestätigt werden können. Die Fiktionen ermöglichen, folgt man Vaihinger, gerade in ihrer als solcher erkannten und zugegebenen Fiktionalität die Aufdeckung von zum Beispiel physikalischen oder auch moralischen Gesetzen. Dass allerdings die Anwendung der jeweiligen Teilphiloso-

11 Vgl. Kowalewski (1932: 229): „Wir brauchen eine überlegene Denkart, welche […] eine umfassende Sammlung und Befriedung der zerstreuten und verfeindeten philosophischen Energien vollzieht. Solche überlegene Denkart hat uns *Hans Vaihinger* mit seiner *Philosophie des Als Ob* geschenkt." (Hervorhebungen im Text). Vgl. auch Sperl (1932: 212f.): „Fiktion und Fiktoid erweisen sich […] sogar als z.B. außerordentlich brauchbare, bzw. geradezu unentbehrliche *Hilfsmittel für Gewinnung wissenschaftlicher Wahrheit*, ja darüber hinaus als höchst *geeignet zur Erreichung der verschiedensten Zwecke auf allen Gebieten des Kulturlebens*" (Hervorhebungen im Text).

12 In seiner philosophischen Selbstbiographie setzt sich Vaihinger an einer Stelle von Mauthner explizit ab, nämlich mit Blick auf Schillers Verse „Nur der Irrtum ist das Leben, und das Wissen ist der Tod", die „in gewisser Hinsicht die Grundlage [seiner eigenen] Fiktionslehre geworden" seien, denen dagegen Mauthner eine Relevanz „für den biologischen Fiktionalismus" abspreche (Vaihinger 1921: 177 und Anm. 1 ebd.).

13 Vgl. auch Mauthner (1901-1902, Bd. 3: 650). Vgl. zu diesem Aspekt einer Tradition der radikalen Aufklärung auch Stašková (2021).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

pheme von Vaihingers Theorie zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen führen kann, sei nun an drei Fallbeispielen dargelegt.

3. Zur Rezeption und Wirkung von Vaihinger: drei Beispiele

Als eine mögliche, durchaus als produktiv einzuschätzende Vaihinger-Inspiration, die eine eingehendere Untersuchung verdienen würde, erscheint jene Tendenz innerhalb des Prager Strukturalismus, die darin besteht, das poetische Artefakt als Kunstwerk und als ein *fait social* zugleich zu betrachten. Als ästhetisches Objekt gilt ein poetischer Text in diesem Kontext zwar als ein autonomes Zeichen, das als System die Strukturen in sich selbst reguliert. Zugleich bleibe das Werk aber ein soziales Faktum, mit Worten Jan Mukařovskýs eine „Sache" (Mukařovský 1974a: 45), und realisiere an seiner Struktur etwas historisch Gegebenes. Entsprechend bildeten, wie Mukařovský darlegt, bestimmte Verfahren der damals zeitgenössischen Poesie eine Analogie zur Funktionsweise der modernen Welt; sie strukturierten mithin die Erfahrung mit der Wirklichkeit und orientierten den Menschen in dieser Welt.

Dies dürfte ein Echo der Beteuerung Vaihingers sein, „dass die ganze Vorstellungswelt in ihrer Gesamtheit nicht die Bestimmung hat, ein *Abbild der Wirklichkeit zu sein* – es ist dies eine ganz unmögliche Aufgabe – sondern *ein Instrument, um sich leichter in derselben zu orientieren*" (Vaihinger 1911: 22). Diese Orientierung geschieht, wie Mukařovský in seiner Analyse der Zeichenorganisation Poesie seiner Zeit vorführt, nicht mittels Denotation oder Referenz, sondern sie kann zum Beispiel darin identifiziert werden, dass in der surrealistischen und (tschechischen) poetistischen Dichtung in besonderer Weise der Tropus der Synekdoche verwendet wird. Die von ihm an der konkreten Verwendung der Synekdoche festgestellte, spezifische Art der Verselbständigung des Signifikanten offenbart nach Mukařovský bestimmte Mechanismen, die für semiotische Prozesse der 1930er Jahre überhaupt charakteristisch sind: Insbesondere das zunehmend dominante Stellvertretungsprinzip, kraft dessen das zu Vertretende an Bedeutung verliert, was etwa in der Nationalökonomie (man befindet sich ja in der Zeit der Inflation nach der Wirtschaftskrise von 1929) oder in der Naturwissenschaft der Fall sei. Die Analyse der autonom regulierten Struktur eines Werkes zeige also, dass die Kunst, „die dem heutigen Menschen einen Weg zur Erkenntnis und damit auch zur Be-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

herrschung des allmächtigen Zeichens andeutet, wirksam ihre ureigenste Aufgabe erfüllt" (Mukařovský 1974b: 286).

Mein zweites Fallbeispiel bildet das Œuvre von Karel Čapek (1890-1938). Bereits als Student der Philosophie untersuchte Čapek die zeitgenössischen pragmatistischen Theorien auf ihre ethische Brauchbarkeit hin. In seinen 1913–15 an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität Prag verfassten Studien, zum Teil unter dem Titel *Pragmatismus čili Filosofie praktického života* [Pragmatismus oder die Philosophie des praktischen Lebens] im Jahre 1918 veröffentlicht, nannte er ein teils zustimmendes, teils kritisches Kapitel „H. Vaihingera filosofie fikcí" [Hans Vaihingers Philosophie der Fiktionen] (Čapek 1925: 25-31). Im Rahmen seiner Zusammenfassung von Vaihingers Opus nennt er den Autor „prvním zástupcem ‚instrumentální' teorie pravdy" [den ersten Vertreter einer ‚instrumentalen' Wahrheitstheorie] (Čapek 1925: 25). Insgesamt betont Čapek, dass der Akzent bei Vaihinger jeweils auf „praktickém potvrzení, na experimentálním vyzkoušení upotřebitelnosti našich logických útvarů" [einer praktischen Bestätigung, einer experimentellen Erprobung der Brauchbarkeit unserer logischen Gebilde] (Čapek 1925: 26) liege. Dieser experimentell erprobende Charakter des Fiktionalismus erscheint ihm als eine konsequente Einlösung von Vaihingers Auffassung, der zufolge „[p]oslední účel myšlení není tedy myšlení, nýbrž jednání a koneckonců mravní jednání. Popíráme tedy, že by svět námi představený měl poznávací hodnotu; proti tomu tvrdíme, že má praktickou hodnotu." [der letzte Zweck des Denkens also nicht das Denken ist, sondern Handeln und letzten Endes moralisches Handeln. Wir bestreiten also, dass die von uns vorgestellte Welt einen Erkenntniswert habe; dagegen behaupten wir, dass sie einen praktischen Wert hat.] (Čapek 1925: 28). „Jediný smysl bytí je praxe" [Der einzige Sinn des Seins ist die Praxis] (Čapek 1925: 29), so resümiert Čapek die moralphilosophische Konsequenz von Vaihingers Als-Ob-Theorie. Zugleich jedoch macht er auf einen inneren Widerspruch zwischen dieser Schlussfolgerung und Vaihingers Methodik und Erkenntnistheorie aufmerksam: Gegeben seien nach Vaihinger die Wahrnehmungen (Čapek erwähnt zu Recht die Nähe zu den Auffassungen Machs und Avenarius', vgl. Čapek 1925: 24), die durch Fiktionen erst strukturiert werden. Dabei ginge es auch um Verzerrungen, falsche Annahmen, eine Falsifizierung der Wirklichkeit als „notwendiges Übel",[14] die eine gegebene Realität verdecken würden. Die Art und Weise jedoch, wie Vaihinger in seiner *Philosophie des Als Ob* die Fiktionen als „Werkzeuge" dieser nach seiner Einschätzung notwendigen Manipulation einer als

14 Vgl. „falšování a překrucování skutečnosti a nutné zlo" (Čapek 1925: 28).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

solchen nicht erkennbaren Wirklichkeit untersucht, lasse, so die Kritik Čapeks, den tätigen Menschen, den „Meister dieser Werkstatt" vermissen; „ve skutečnosti však praxe a zrovna praxe by nemohla žíti a dýchati v nepoznatelném, počitkovém světě Vaihingerově" [in der Wirklichkeit könnte jedoch Praxis und gerade eben Praxis in unerkennbarer Wahrnehmungswelt Vaihingers nicht leben noch atmen] (Čapek 1925: 29).

Gerade diese Kritik an Vaihingers Methodik und Erkenntnistheorie – bei prinzipiellem Respekt gegenüber dessen konsequenter Aufwertung der Prozesse sowie des Zwecks der Fiktionsbildung – wird, so sei als These formuliert, in Čapeks eigenen fiktionalen Arbeiten produktiv. Dies lässt sich an der „noetisch" („noetická" im Sinne von „erkenntnis- und wissenstheoretisch") genannten Trilogie zeigen, die aus den Romanen *Hordubal*, *Povětroň* [Der Meteor] und *Obyčejný život* [Ein gewöhnliches Leben] von 1933-34 besteht.[15] Zentral sind dabei zwei Aspekte: Erstens rückt Čapek hier den von ihm bei Vaihinger vermissten „Meister dieser Werkstatt" der praxisfördernden Fiktionen in mehrfacher Hinsicht ins Zentrum. Zweitens laboriert er unermüdlich gerade an jenem *Ignorabimus*, jenem Nicht-Wissen-Können, das Vaihinger nach Čapeks Auffassung zur erkenntnistheoretischen Bedingung der Notwendigkeit von Fiktionen erklärt.[16]

In allen drei Romanen wird anhand von als solchen thematisierten Fiktionen offensiv und explizit erprobt, wie die Konstruktion der Fiktion im Leben fungiert.[17] Die Texte präsentieren sich mithin als Werkstätte der fiktionalen Erzeugung von Wirklichkeiten, wobei die Urheber dieser Fiktionen selbst als

15 Allerdings gilt es hier einem möglichen Missverständnis vorzubeugen: Es kann im Vorliegenden nicht darum gehen, Čapeks spätere Poetik, seine Welten und Verfahren, in ihrer Eigentümlichkeit restlos auf einige vereinzelte Motive seiner frühen philosophischen Auseinandersetzungen zurückzuführen; Poetik und Philosophie bilden bei ihm – wie auch bei vielen in dieser Hinsicht vergleichbaren Autoren, wie etwa Hermann Broch – einen komplexen Zusammenhang. Der Fokus liegt stattdessen auf einer konkreten Analyse von zwei für Čapeks literarisches Œuvre wichtigen Aspekten, die vor dem Hintergrund seiner Kritik an gerade hiermit zusammenhängenden Momenten bei Vaihinger genauer beschrieben werden können.

16 Auf Emil Du Bois-Reymonds Schrift *Über die Grenzen des Naturerkennens* von 1872 beruft sich Vaihinger in der *Philosophie des Als Ob* mehrfach, dies insbesondere mit Blick auf die vom Objekt der Forschung abstrahierende Methodik der Naturwissenschaften (Vaihinger 1911: 450). Zu „Philosophie des Als Ob" als Vaihingers „große[r] Ignorabimus Schrift" vgl. Krüger (2018: 50ff.).

17 Im Folgenden wird der Begriff „Fiktion" im dargelegten Sinne von Vaihinger verwendet. Eine Analyse des erzählerischen Frühwerks von Čapek wäre in dieser Hinsicht ebenfalls interessant; ich konzentriere mich hier auf die späteren Romane wegen der expliziten Metareflexion zu den Fiktionalitätsverfahren, mit der sie aufwarten.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Personen in der Handlung auftreten oder als Erzeuger alternativer Erzählungen imaginiert werden. Hierzu dient im ersten Teil der Trilogie in privilegierter Weise zunächst die Technik der Perspektivierung, deren Möglichkeiten Čapek nutzt und auch zur Schau stellt.

Im Roman *Hordubal* wird zunächst die Wirklichkeit durch die Titelfigur präsentiert; nach deren Ermordung werden die Umstände in der Perspektive anderer dargestellt, durch Vertreter von Institutionen (Untersuchungsinstanzen, Gericht) oder von sozialen Gruppen (Familie, Dorf, Stadt). Was am Ende dieser an detektivische und kriminalnarrative Mustern angelehnten Erzählung vorliegt, ist keine genaue Rekonstruktion des tatsächlichen Hergangs oder eine nun entdeckte Wahrheit, sondern eine Vielfalt an Ansichten und dementsprechend auch an Möglichkeiten. Daraus resultiert prinzipiell keine erkenntnistheoretische Skepsis, denn die Ansichten der Romanfiguren widersprechen den wenigen ermittelten, als sicher zu geltenden Fakten nicht (Ermordung Hordubals durch seine Frau und ihren Liebhaber). Vielmehr driften sie erst in dem Moment auseinander, in dem sie zu Haltungen werden und in Praxis übergehen. Vor dem Hintergrund von Vaihingers *Philosophie des Als Ob* und deren kritischer Lektüre durch Čapek erscheint der Roman also als experimentell durchgeführte Antwort auf die Frage, was passiert, wenn man nicht nur die Art und Weise analysiert, wie Fiktionen das Wahrgenommene strukturieren, sondern die jeweiligen Urheber dieser Fiktionen als Parameter fokussiert. Es erweist sich, dass gerade die Inzidenz der Fiktion in der Praxis – im Handeln des Menschen, im Roman des fiktiven Personals – vollends bestätigt und darüber hinaus auch genauer erkennbar wird.

Diese Problemstellung kristallisiert sich im ersten Roman der Trilogie erst aufgrund einer Interpretation heraus, die von Čapeks möglicher Auseinandersetzung mit Vaihingers Theoremen sowie auch von seiner frühen Kritik an Vaihingers Perspektive ausgeht. Im zweiten Teil der Trilogie werden diese Momente selbst explizit reflektiert und auch in die Handlung des Romans mit einbezogen. Erscheinen doch die beiden Personen, die die Erzählung vorantreiben, als Fiktionalisten *par excellence* in Vaihingers Sinne: ein Arzt (genauer: mehrere Ärzte), als Vertreter der wissenschaftlichen Handhabung von Fiktionen, sowie der Dichter als Repräsentant der ästhetischen Fiktionsbildung. Ins Krankenhaus wird ein von einem Flugzeugunfall entstellter Mann unbekannter Identität eingeliefert: Die ihn pflegende Nonne, ein Hellseher und der Dichter präsentieren ihre Mutmaßungen bezüglich des Unbekannten, die man als „Fiktionen" in Vaihingers Sinne auffassen könnte. Ansichten, Diagnosen und Mutmaßungen des Chirurgen und des Internisten werden ebenfalls eingeblendet. Alle orientieren sich an einigen wenigen bekannten Fakten

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

sowie an ihren Eindrücken. Lag der Akzent in *Hordubal* darauf, wie Menschen als Urheber von Fiktionen infolge dieser in der Praxis agieren, so konzentriert sich der Text *Povětroň* [Der Meteor] nun auf den Anlass, auf die unterschiedlichen Verfahren und Typen der Fiktionalisierung sowie schließlich auf die epistemische Leistungskraft der Fiktion, das heißt ihren Beitrag zur Erkenntnis und zum Wissen. Die als Metareflexion im Text eingeblendeten Ausführungen der Figur des Dichters liefern dabei auch eine Art Theorie der dichterischen Fiktionsbildung. „Mně nestačí, co vidím, chci vědět víc – a proto vymýšlím povídačky" (Čapek 1971: 128) [Mir genügt nicht, was ich sehe; ich möchte mehr wissen – und darum denke ich mir allen möglichen Kram[18] aus.] (Čapek 1981: 170). Der Dichter im Text begründet die poetische Fiktionsbildung durch den Wissensdrang, um dann über das Verhältnis zwischen Fiktionsbildung und Realität zu sinnieren:

> „Dejme tomu, že něco píšu," opakoval básník po roztržité chvilce. „Já vím, že je to ... jenom fikce. A já vím, člověče, co to fikce je, já vím, jak se to dělá: řekněme, jeden díl zkušenosti, tři díly fantazie, dva díly logické kombinace a ostatek je chytrácký kalkul: aby to bylo nové, aby to bylo časové, aby se v tom něco řešilo nebo dokazovalo a hlavně, hlavně, aby to působilo. Ale to je přitom to divné," vybuchl básník tlumeně, ‚že ty všechny triky, ta celá mizerná literátština nechává v člověku, který ji provozuje, zatracenou a vášnivou iluzi, že to má co dělat se skutečností.' (Čapek 1971: 129)
>
> [„Angenommen, ich schreibe etwas", wiederholt der Dichter, nachdem er eine Weile geistesabwesend geschwiegen hat. „Ich weiß, es ist ... nur Fiktion. Ich weiß doch, Menschenskind, was Fiktion heißt, ich weiß, wie's gemacht wird: sagen wir, ein Teil Erfahrung, drei Teile Phantasie, zwei Teile logische Kombination, und der Rest ist pfiffiges Kalkül: es soll neu sein, aktuell sein, es soll etwas gelöst oder bewiesen werden, und vor allem soll's Eindruck machen. Das merkwürdige daran ist", stößt der Dichter gedämpft hervor, „alle diese Tricks ... die ganze elende Schriftstellerei erzeugt in dem, der sie betreibt, die verdammte, leidenschaftliche Illusion, dies habe etwas mit der Wirklichkeit zu tun." (Čapek 1981: 170)

Die Produktion der Fiktion wird hier sowie auch an den anderen expliziten Fiktionen im Roman (dem erzählten Traum der Nonne, der Vision des Hellsehers) als eine jeweils vom Subjekt geprägte, spezifische Strukturierung und Manipulation der Wahrnehmung bestimmt; am Ende der Erzählung allerdings werden die Grundlagen der präsentierten Fiktionen durch eingetroffene Informationen zur Identität des Piloten, wiewohl nur bruchstückhaft, einigermaßen bestätigt. Die epistemische Leistung der Fiktion, die Vaihinger hervorgehoben hat, jene prinzipielle Richtigkeit in Bezug auf die Wirklichkeit, wird somit in Čapeks Text erprobt und vorgeführt.

18 Im Original meint „povídačky" herablassend bloß erfundene „erzählte Geschichten".

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Auch weisen die Fiktionen in diesem Roman zunächst drei der insgesamt vier von Vaihinger festgelegten Merkmale auf: Sie stehen im Widerspruch zur Wirklichkeit, indem sie tun, als ob man über den unbekannten Patienten etwas wissen könnte. Dabei werden sie als bewusste Fiktionen präsentiert – alle drei in der Ich-Form erzählenden „Fiktionalisten" betonen die Fiktionalität ihrer Erzählungen (Traum, Vision, Dichtung). Auch der prekäre und provisorische Charakter ihrer Konstruktionen wird herausgestellt und nach dem Tod des Unbekannten, durch die partiellen Informationen, die dann über ihn eintreffen, auch aufgelöst. Nun könnte man die Frage stellen, ob diese im Text vorgeführten Fiktionen, gleichermaßen im Sinne der vierten Eigenschaft der Fiktionen nach Vaihinger, als „zweckmäßig" zu betrachten sind. Auch diese Frage ist zu bejahen; allerdings nicht mit Blick auf die in der erzählten Welt als solche präsentierten Fiktionen, sondern erst aus der Perspektive auf den gesamten und ganzen Text dieses Romans als Dichtung. Die gesamte Poetik des Romans *Povětroň* als Ganzes bekennt sich zu jener Auffassung von Dichtung, der gemäß die Literatur Erkenntnis und Wissen befördert und entsprechend auch Haltungen parat hält.

Über die etwas altmodisch formulierte Aufgabe der Dichtung aus der Feder Vaihingers hinaus (Kunstprodukte dienten, das sei nochmals zitiert, „dem Zwecke, gewisse erhebende oder sonst wichtige Empfindungen in uns zu wecken" [Vaihinger 1911a: 131]) wird bei Čapek die epistemische Leistung der ästhetischen Fiktion in den Vordergrund gerückt. Die Bestimmung der Poesie als Erkenntnisprozess wird im Roman auch betont in der ansatzweise entwickelten Theorie der literarischen Produktion, die – wie auch immer verspielt und ironisch – in den Verlautbarungen der Dichterfigur im Roman aufscheint: Es ist die logisch-ordnende Dimension des *fingere*, die das Wissen und die Erkenntnis als Zweck der Dichtung plausibel macht. Die Leserhaltung, die einer solchen Zwecksetzung entspricht, wird im Romantext an der Figur des Arztes modelliert, der die Erzählung des Dichters über den unbekannten Patienten liest; eine Erzählung, die ihm explizit als eine fiktionale vorgelegt wird. Als ein im Text eingebetteter Leser präformiert der Arzt bestimmte Lesehaltungen, die nun darin aufgehen, dass er die (als solche) präsentierte Fiktion kritisch mit der eigenen, wissenschaftlichen Sicht auf das Gegebene konfrontiert. Wichtiger noch, als es das Nachwort des Autors zu erkennen gibt, in dem die Grundzüge der „noetischen" Poetik und mithin der Praxisbezug der Fiktion dargelegt werden, sind die poetischen Verfahren im Romantext selbst. Sie setzen jenes Konzept der Fiktion als Kunstgriff ins Werk, der entsprechend der oben zitierten Formulierung der Vaihinger-Nachfolge „bewußt-falsch" und dennoch oder gerade darum „praktisch-brauchbar" ist. Als

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

in doppelter Weise fiktional (in der erzählten Welt sowie als Teil eines Romans) können die präsentierten Versionen jeweils keinen Anspruch auf eine exklusiv wahrhaftige Erkenntnis der Sachverhalte erheben; in ihrer Zweckmäßigkeit rechtfertigen sie sich, gemeinsam mit dem Roman, ohne dass sie allerdings verifiziert werden.[19]

Ein drittes Beispiel einer – diesmal expliziten – Anwendung von Vaihingers Fiktionalismus bietet die Simulations- und Schauspieler-Typologie von Emil Utitz. In seiner Studie „Zur ‚Als-Ob-Theorie' in der Kunstphilosophie", die Utitz 1922 in Vaihingers damals durchaus auch fiktionalistisch gefärbten *Kant-Studien* publizierte, versuchte er, seine vorangehenden Ergebnisse – namentlich aus den von ihm selbst erwähnten Studien *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* von 1914 und 1920 (Utitz 1922: 470), *Psychologie der Simulation* (1918) und *Kultur der Gegenwart* (1921) (Utitz 1922: 472) – mit fiktionalistischen Argumenten zu stützen. Seine bis dahin psychologische oder anthropologische Fundierung findet er nun erkenntnistheoretisch bekräftigt. Dies sucht er mithilfe einer Konfrontation seines eigenen Begriffs der „Simulation" (als „bewußte Vorspiegelung nicht vorhandener Sachverhalte" [Utitz 1922: 477]) mit der Fiktionstheorie darzulegen. Dabei unterscheidet Utitz zwischen künstlerischer Fiktion und der Simulation im nichtkünstlerischen Kontext. Insgesamt dränge das Erleben beim künstlerisch veranlagten Individuum nach einer Objektivierung in der Kunst. „[K]ünstlerische Sinngebung", so Utitz, „wächst von Anfang an auf einem Boden, der gar keinen Weg in ‚wirkliches' Handeln und Tun gestattet. Denn die Tat, in der jene Erlebnisse ihre Erfüllung gewinnen, zu der sie emporwachsen und reifen, kann nur das Kunstwerk sein." (Utitz 1922: 475f.) Analog dazu tragen bestimmte Simulationen, wie das Verkleiden oder die Rollencharaktere auf einem Maskenball (seinerzeit ein Lieblingsbeispiel nicht nur von Utitz), Spuren der spielenden Persönlichkeiten selbst: „In dieser Simulationsform wirken sich jedenfalls echte Ichseiten aus, und darum bezeichnen wir sie auch als zentrale Simulation" (Utitz 1922: 482). Der genuine Beitrag Utitz' zu Vaihingers Theorie könnte in der Ansicht bestehen, dass nicht nur die Fiktionen untereinander verschiedene Unterarten und Kategorien aufweisen, sondern vor allem der Übergang von Fiktion – bei Utitz, der performative Formen untersucht, in Form von Simulation – und Realität (verstanden als eine Art Authentizität) ein prinzipiell gradueller ist. Es gibt, so Utitz, genauso „Fiktionsstufen" wie „Echtheitsgrade", mit denen verschiedene Typen von Simulationen erfasst

19 In Sinne der oben ausgeführten Differenz zwischen der zu verifizierenden Hypothese und der sich rechtfertigenden Fiktion von Vaihinger.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

werden können (Utitz 1922: 482). In der Ausführung seines Ansatzes zur Erfassung einer solchen Übergängigkeit konzentriert sich dann Utitz speziell auf die Schauspielkunst.

Mit Utitz' Reflexion über die Potentiale von Vaihingers Fiktionalismus zeichnet sich in der Nachwirkung der *Philosophie des Als Ob* eine Tendenz ab, den Dualismus von Fiktion und Realität prinzipiell aufzuheben und die Welt – weiterhin in einer durchaus optimistischen Weise – als eine von Fiktionen zu guten Zwecken bestimmte aufzufassen. Auch auf diesen Optimismus der einstigen Mode der Als-Ob-Philosophie schaut eine Kolumne aus dem Jahre 1938 mit einer sarkastisch gefärbten Wehmut zurück. Seit etwa Mitte der 1930er Jahre ist es um den Fiktionalismus bemerkenswert still geworden und dieser Artikel aus der Tageszeitung *Lidové Noviny* vom 11. März 1938[20] verweist indirekt auf eine mögliche Ursache dafür, dass diese Philosophie offenbar an Faszinationskraft verloren hat. Dieser Text trägt den Titel „Vy neznáte jakobysmus?": „Kennen Sie den Jakobysmus [das heißt Als ob-ismus] nicht?", abgeleitet vom tschechischen Äquivalent der Partikel Als ob, „jakoby" oder „jako by". Es handelt sich um einen spöttischen Nachruf auf die Euphorie der Fiktionalismus-Nachfolge der 1920er und frühen 1930er Jahre. Dabei wird hier die – allerdings eigenwillig referierte und interpretierte – Vaihinger'sche Idee der Fiktion genutzt, um die zeitgenössische politische Situation beißend satirisch darzustellen:

> Nevěděl, chudák, zakladatel jakobysmu, že jeho učení najde největší ohlas v oblasti, na niž vůbec nemyslil. Jeho idea totiž záležela v tom, že ve světě lidském, jenž je světem představ, existuje mnoho věcí, které vůbec nemají reální existenci, ale jakousi existenci mají přece, protože lidé se na ně dívají, jako by existovaly. (Blažek 1938: 2)
>
> [Er, der Arme [Vaihinger], Begründer des ‚Jakobysmus', wusste nicht, dass seine Lehre den größten Widerhall auf einem Gebiet finden wird, an das er gar nicht dachte. Seine Idee bestand nämlich darin, dass es in der menschlichen Welt, die eine Welt der Vorstellungen ist, viele Dinge gibt, die gar keine reale Existenz besitzen, dennoch aber eine Art von Existenz haben, denn sie werden von den Menschen betrachtet, als ob sie existieren würden.]

Der Artikel wendet nun – ähnlich wie es einst die Vaihinger-Nachfolge in allen möglichen Disziplinen getan hat – den so verstandenen Fiktionalismus auf die zeitgenössische geopolitische Situation an, um das Verhalten der Akteure sarkastisch anzuprangern:

20 Ich bedanke mich bei Michal Topor dafür, dass er mich auf diese Kolumne sowie auch auf weitere Quellen aus der Presse – konkret *Lidové Noviny*, *Venkov* und *Prager Presse* – aufmerksam gemacht hat.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Chudák Vaihinger! Ve svém hlubokomyslném traktátu uvádí všechny možné druhy fikcí, ale pravou konjunkturu fikcionalismu propásl. Jak by jásal, kdyby se díval na dnešní mezinárodní situaci a na metody dnešních diplomatů. Udělá se pakt, jako by byl namířen proti rudým bolševikům, a zatím míří do srdce britské říše. Udělá se vzpoura proti vládě, jako by byla bolševická, a zatím to fašismus dobývá Španělska. Udělá se dohoda se sousedním státem, jako by byla zajišťována jeho nezávislost, a zatím si tam pan soused zajišťuje místečko na slunci. Nabízí se jinému sousedu přátelství, jako by teplá vlna lásky odplavila všechny spory, a zatím jde zas o nějaký ten kousek Evropy, jejž by bylo příjemné zhltnout [...] Udělá se veliký projev, jako by šlo o zajištění míru, a zatím...
Zatím celý ostatní svět dělá ze sebe jakobystu, aby tamten jakobysta nezačal střílet, a tak se fikce vrací k fikcionalistům a jen nezasvěcení, to jest veškeré lidstvo, neznající Vaihingra a jeho politické žáky, žasnou nad nepochopitelnými věcmi, které se tu dějí. A přece je to všechno tak jasné. V některých částech světa je jako by válka a v jiných jako by mír. A podle zásad fikcionalismu stačí k udržení míru věřit, jako by stále byl, až tato vaihingerovská fikce za Chamberlainova přispění projeví svou realitu. Kéž bys měl pravdu, jakobysto! (Blažek 1938: 2)

[Der arme Vaihinger! In seinem tiefsinnigen Traktat führt er alle möglichen Arten von Fiktionen an, aber die echte Konjunktur des Fiktionalismus hat er verpasst [Vaihinger ist 1933 im Alter von 90 Jahren in Halle verstorben, Anm. A.S.]. Wie würde er frohlocken, wenn er die heutige internationale Situation und die Methoden heutiger Diplomaten sehen würde! Man macht einen Pakt, als ob es gegen die russischen Bolschewiken gerichtet wäre, und unterdessen zielt es auf das Herz des britischen Reichs. Man macht einen Aufstand gegen die Regierung, als ob sie bolschewistisch wäre und unterdessen erobert der Faschismus Spanien. Man macht einen Vertrag mit dem Nachbarstaat, als ob man seine Unabhängigkeit absichern wollte, und dabei sichert sich der Herr Nachbar dort sein Plätzchen in der Sonne. Man bietet einem anderen Nachbar die Freundschaft, als ob die warme Welle der Liebe alle Streitigkeiten wegspülte, wobei es wieder um irgendein Stückchen Europas geht, das es angenehm wäre, zu verschlingen. […] Man hält eine große Rede, als ob es um die Friedenssicherung ginge, und dabei …
Und dabei macht sich die ganze übrige Welt zu einem Jakobysten, damit jener Jakobyst nicht anfängt zu schießen, und so kehrt die Fiktion zu den Fiktionalisten zurück, und nur die Nicht-Eingeweihten, das heißt die gesamte Menschheit, Vaihingers und dessen politischer Schüler unkundig, staunt ob der unbegreiflichen Dinge, die da passieren. Und dabei ist das alles so klar. Es ist, als ob es in einigen Teilen der Welt Krieg gäbe und in anderen, als ob der Friede herrschte. Und nach den fiktionalistischen Grundsätzen reicht es zur Erhaltung des Friedens zu glauben, als ob der Frieden immer noch währte, bis diese Vaihingersche Fiktion unter Chamberlains Zuarbeit ihre Realität offenbart. Hättest du Recht, oh Jakobyst!]

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Literatur

Blažek, Karel (1938): Vy neznáte jakobysmus? [Kennen Sie den Jakobismus nicht?]. – In: *Lidové Noviny* (11. März 1938), 1f.

Čapek, Karel (²1925): *Pragmatismus čili Filosofie praktického života* [Pragmatismus oder die Philosophie des praktischen Lebens]. Praha: Topič.

Čapek, Karel (1971): *Hordubal. Povětroň. Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel.

Čapek, Karel (1981): *Hordubal. Der Meteor. Ein gewöhnliches Leben*. Berlin, Weimar: Aufbau.

Dittrich, Ottmar (1919): Die allgemeine Bedeutung der Philosophie des Als-ob. – In: *Annalen der Philosophie* 1, 1–26.

Fließ, Bernhard (1922): *Einführung in die Philosophie des Als Ob*. Bielefeld, Leipzig: Velhagen und Klasing.

Kowalewski, Arnold (1932): Die Haupteigenheiten der Philosophie des Als Ob. – In: Seidel, August (Hg.), *Die Philosophie des Als Ob und das Leben. Festschrift zu Hans Vaihingers 80. Geburtstag*, Berlin: Reuther & Reichard, 227–235.

Krüger, Tobias (2018): *Meerfahrten: Poetik und Ethik eines Narrativs zwischen Wissenskultur und Weltverhalten*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Mauthner, Fritz (1901–1902): *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 3. Stuttgart, Berlin: Cotta.

Mauthner, Fritz (1906): *Die Sprache*. Frankfurt/M.: Rütten und Loening.

Mukařovský, Jan (1974a): Das Beabsichtigte und Unbeabsichtigte in der Kunst. – In: Ders., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Ullstein, 31–65.

Mukařovský, Jan (1974b): Semantische Analyse des dichterischen Werks: Nezvals Absoluter Totengräber. – In: Ders., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Ullstein, 263–286.

Pietsch, Lutz-Henning (2010): *Topik der Kritik. Die Auseinandersetzung um die Kantische Philosophie (1781–1788) und ihre Metaphern*. Berlin, New York: de Gruyter.

Sperl, Johannes (1932): Zeitbedingtes und Überzeitliches in der Philosophie des Als Ob. – In: Seidel, August (Hg.), *Die Philosophie des Als Ob und das Leben. Festschrift zu Hans Vaihingers 80. Geburtstag*. Berlin: Reuther & Reichard, 202–215.

Stašková, Alice (2021): Marginalien. Zu Fritz Mauthners Bezugnahmen auf Hamann und Novalis. – In: Jičínská, Veronika (Hg.), *Fritz Mauthner (1849–1923). Zwischen Sprachphilosophie und Literatur* (=Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 17). Köln, Weimar, Wien, 67–78.

Vaihinger, Hans (1911a): *Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Berlin: Reuther & Reichard.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Vaihinger, Hans (1911b): Erklärung betr. meine Autorschaft an der ‚Philosophie des Als Ob'. – In: *Kant-Studien* 16, 522–523.

Vaihinger, Hans/Schmidt, Raymund (1919): Programm der Zeitschrift. – In: *Annalen der Philosophie* 1, III–VI.

Vaihinger, Hans (1921): Wie die Philosophie des Als Ob entstand. – In: Schmidt, Raymund (Hg.), *Die deutsche Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Bd. 2. Leipzig: Meiner, 175–203.

Zelle, Carsten (2009): ‚Querelle du Theâtre': Literarische Legitimationsdiskurse (Gottsched – Schiller – Sulzer). – In: *German Life and Letters* 62/1, 21–38.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Štěpán Zbytovský

„Mississippi an Dichtung". Zur Rezeption Walt Whitmans in der deutschböhmischen und tschechischen Literatur

I descend upon all those cities, and rise from them again.
(Walt Whitman: Salut au Monde!; Whitman 1892: 117)

In Louisiana sah ihn Whitman ragen.
In Böhmen ich – Wuchs Gottes für und für.
Auch hier die Riesenkrone und ihr Wellenschlagen,
auch hier der seligen Brandung Flug und Jagen,
der Arme, Herzen, Kiefer, Münder Gier. […]
(Jaroslav Vrchlický: Baum des Lebens; Vrchlický 1928 [1909])

1. Einleitung

In Darstellungen der tschechischen wie auch der deutschböhmischen Literaturgeschichte finden sich Hinweise auf die Impulse, welche zentralen Autoren beiderseits – bei weitem nicht nur Kafka, Werfel oder Vrchlický – durch die Rezeption der Poesie Walt Whitmans zuteilwurden. Dieses Thema wurde allerdings bisher nicht komparativ untersucht, obwohl es für die allgemeine Betrachtung der Verhältnisse beider literarischer Gebiete nützlich wäre festzustellen, welche Transferprozesse, Analogiebildungen, Differenzierungen oder gar Wechselabhängigkeiten im Zusammenhang mit der Rezeption des aus tschechischer sowie deutscher Sicht fremdsprachigen Phänomens des (seinerzeit sich etablierenden) modernen Weltliteraturkanons zustande kamen.[1] Mein Beitrag versucht diese Fragen in Bezug darauf zu beantworten, welche Rolle der Name Whitmans und verschiedene Whitman-Auffassungen in

1 Die Forschung widmet sich diversen Aspekten der Weltliteratur *als* Kulturtransfer (z.B. Goßens 2011), außerhalb ihres Interesses blieb bisher die Rolle der Weltliteratur im Transfer von Kulturgütern und Texten, die nicht als Teil der Weltliteratur wahrgenommen werden.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Literaturkritik, programmatischen Äußerungen und Selbstkommentaren der Autoren spielten. Speziell ist dabei die Frage zu berücksichtigen, welche Rolle der Bezugsgröße ‚Whitman' in der Kulturvermittlung über die Sprachgrenze hinweg zukommt – und eventuell bei der performativen Bestimmung von Kulturgenzen selbst.

Anlässlich der Erstausgabe der *Grashalme* in deutscher Übersetzung schrieb der Weltbürger Walt Whitman über seinen langjährigen Wunsch, „Zulaß und Zuhörerschaft unter den germanischen Völkern zu gewinnen" (Whitman 1889: xii).[2] In Bezug auf das gemeinte deutschsprachige Publikum wurde der Wunsch erstmals 13 Jahre nach der Erstveröffentlichung der *Leaves of Gras* erfüllt. Ferdinand Freiligrath publizierte 1868 aus dem Londoner Exil zehn Gedichtübertragungen in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung*. In der Vorrede dazu drückte er seine Präferenz für Whitman als einen „seltsam neuen Genossen" aus, als Vertreter einer von der europäischen Tradition unabhängigen Poesie. Whitman wird hier als der erste genuin amerikanische Dichter dargestellt, als *poeta democraticus*. Die Themen Whitmans und besonders ihr politisch-sozialkritischer Aspekt waren für Freiligrath entscheidend, stilistische und formale Neuerungen fanden weniger Beachtung:

> Hat die Zeit so viel und so Bedeutendes zu sagen, daß die alten Gefäße für den neuen Inhalt nicht mehr ausreichen? Stehen wir vor einer Zukunftspoesie, wie uns schon seit Jahren eine Zukunftsmusik verkündigt wird? Und ist Walt Whitman mehr als Richard Wagner? (Freiligrath 1868: 1999)

Die Zeitgenossen würden die Frage gewiss verneinen; die ersten Versuche, Whitman in Deutschland zu propagieren, erreichten keine Breitenwirkung. Die erwähnte erste Übersetzung der *Grashalme* erschien erst deutlich später, 1889 in Zürich, angeregt durch den Verleger Jakob Schabelitz und besorgt von Thomas William Rolleston und Karl Knortz. Bemerkenswert war Rollestons bereits früher geäußerte Auffassung der Whitman-Wirkung in Deutschland: Die Deutschen seien durch die angelsächsische positivistische Philosophie bedrückt und können gerade durch eine tiefgreifende Irritation des süffisanten Bildungsbürgertums, die Whitman herbeiführt, zu ihrer eigenen Weltanschauung und Denkweise, dem Idealismus, zurückgebracht werden (Rolleston 1883: 46f.).

Die Übersetzung wurde von der Kritik durchaus positiv angenommen, erreichte jedoch keine beträchtliche Resonanz. Zu ihren Lesern gehörte auch Johannes Schlaf, der in den folgenden zwei Dekaden mit einer Reihe von Tex-

2 So lautet der Schlusssatz aus dem Brief Whitmans an die Übersetzer Karl Knortz und Thomas William Rolleston, der in der Einleitung zu diesem Band abgedruckt wurde.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ten[3] und einer eigenen Übersetzung der *Grashalme* zum führenden Whitman-Propagator in der deutschsprachigen Kultur wurde, ja zum Auslöser eines Whitman-Kults um und nach 1910.

Schlafs Auffassung geht über die Freiligrath'sche Charakteristik Whitmans als Sozialkritiker und über die als Kulturreformator und Kulturbefreier, wie er Rolleston und Knortz vor Augen stand, hinaus. Dass ihm – wie es Schlaf in seinem ersten umfangreicheren Whitman-Essay und Nekrolog in einem zu erkennen gibt – die Begegnung mit Whitman ermöglichte, die Eingeschränktheit der naturalistischen Poetik zu erkennen und die Fülle der σύλληψις als des wahren „Verhältnisses zwischen der menschlichen Seele und der *ganzen* inneren und äußeren Welt [als] Hauptzug von Whitmans Wirkung“ (Schlaf 1892: 983) zu entdecken, das ist schließlich nur ein Nebeneffekt der Wirksamkeit von Whitman als Heiler der vereinsamten und verfremdeten modernen Menschheit und Prophet einer neuen Humanität des neuen Zeitalters.[4] Schlafs Übersetzung – so die Analysen von Walter Grünzweig (1991: 50–64; 1995: 39–42) – gibt in der Regel den Rhythmus der Whitman'schen Verse adäquater als Rolleston/Knortz wieder, an vielen Stellen ist allerdings seine Mythisierung Whitmans in pathetischer Überzeichnung oder in der Präferenz messianischer Motivik vor anderen Übertragungsoptionen spürbar. Nicht wenige junge Literaten, darunter auch die angehenden Expressionisten wie Johannes R. Becher, Oskar Maria Graf, Armin Wegner, Ernst Stadler, aber auch viele Anhänger der Wandervogel- oder der FKK-Bewegung, begrüßten Whitman in der Schlaf'schen stark interpretierenden Übersetzung, die ab 1907 in einer Reclam-Leseausgabe massenhafte Verbreitung fand. Berühmte Essays von Hermann Bahr und Gustav Landauer prägten – neben der Deutung von Schlaf – die deutschsprachige Whitman-Rezeption vor und während des Ersten Weltkriegs.

Hermann Bahr zeigte sich im Aufsatz *Barbaren* (vorwiegend eine Besprechung der Werke George Bernard Shaws und Johannes V. Jensens; 1908) begeistert für die „neue Barbarei“ als experimentelle Antwort auf die Unfähigkeit der traditionsverbundenen Kunst und Literatur, auf die Herausforderungen des technischen Zeitalters wirksame (und nicht nur skeptische) Antworten zu geben. Während ein Zurück-zur-Natur-Duktus gewiss zur Schlaf'schen Wahrnehmung Whitmans gehört, sah Bahr in ihm einen Sänger

3 Zuerst ein Artikel für die *Freie Bühne* (Schlaf 1892) und v.a. das Buch *Walt Whitman* (Schlaf 1897).

4 Bereits Thorstenberg (1911) betrachtete den *Walt Whitman Cult in Germany* und zeigte, wie schnell Schlafs Auffassung ein breites und positives Echo hatte – z.B. in Karl Federns *Essays zur amerikanischen Litteratur* (1899).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

der modernisierten Welt.[5] Die Aufwertung des ‚Barbarismus' ist Bestandteil der Bahr'schen Kulturkritik, die sich gegen den Kanon und Zentralisierungstendenzen wendet – von der Artikelserie *Entdeckung der Provinz* (1899–1900) bis zur Propagation der tschechischen Kultur als exemplarischen Synthese-Kultur (Ifkovits 2007: 28f.).

Genauso universalistisch, ohne Rückbindung an die amerikanische Lebensweise oder Weltanschauung, wurde Whitman von Gustav Landauer gedeutet. In seinem Artikel von 1917 sucht er zu erklären (freilich verspätet nach den expressionistischen Whitman-Verehrern), dass der Geist der Whitman'schen Poesie einen neuen Menschen und eine neue Gemeinschaft zu gründen fähig ist: Über kleine Kreise der neuen Gesinnung schließen sich die Whitman-Nachfolger schließlich zu einer Gesellschaft zusammen, die den Kapitalismus überwinden und jeglichen Nationalismus tilgten werde.

Nicht zuletzt provozierte die Übersetzung Schlafs eine Reihe von Nachahmungen, Auseinandersetzungen oder auch Parodien (Grünzweig 1994), wie es etwa der Fall von Christian Morgensterns Gedicht *Der Zimmergesang der Demokratie* bezeugt: „Ich singe den Gesang meiner Tapete, meines Plafonds, meines Fußbodens, meiner Türen, meiner Fenster, meiner Umzimmer, Unter- und Überzimmer. / […] Camerados! / Singt mit mir den Zimmergesang, den millionenhaften!" (Morgenstern 1928: 66)

2. Whitman im deutschböhmischen Kontext

Bis tief in die 1900er Jahre betreffen die Erwähnungen „Whitmans" in deutschböhmischen Zeitungen vor allem den Fußballspieler Paul Whitman oder den Historiker Sidney Whitman. Vor der Verbreitung von Schlafs Whitman-Übertragung lassen sich auch keine positiven Bezugnahmen seitens deutschböhmischer Autoren auf Whitman finden.

Am 26. November 1899 gastierte Richard M. Meyer im *Concordia*-Verein mit einem Vortrag über die Weltliteratur der Gegenwart und führte dabei aus,

5 1912 stilisiert Bahr Whitman als den größten Innovator der Dichtung nach Goethe, denn er stelle dar, „was an Gedanken und Empfindungen und welcher neue Rhythmus im Menschen entsteht, wenn er aus der Absonderung in das Leben der Gemeinschaft tritt. Er hat den demokratischen Menschen für die Kunst entdeckt." (Bahr 1912: 36) Thorstenberg (1911: 78f.) weist darauf hin, dass bereits Karl Federn und der Whitman-Übersetzer Otto Eduard Lessing einen weitgehend identifizierenden Goethe-Whitman-Vergleich gezogen haben.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

dass der markanteste und naivste Nachahmer des biblischen Tons in der modernen Literatur – so der Bericht von Friedrich Adler (1899) – Whitman sei. Ein Feuilleton Richard von Kraliks mit dem Titel *Die Aeltesten und die Jüngsten* wies jedoch im April 1900 zurück, dass man Whitmans Bibellektüre für seine „Geschmacklosigkeiten“ verantwortlich machen könnte: „Man muß vielmehr viel weiter zurückgehen, bis zu den ersten unbeholfenen Aufzeichnungen, die auf den ältesten Culturstätten der Welt vorgefunden wurden, wenn man Derartigem begegnen will.“ (Kralik 1900: 2) Unter „Geschmacklosigkeit“ sind also nicht etwa homoerotische oder sonstige seinerzeit provokante Aspekte der Dichtungen Whitmans, sondern vielmehr die klobige und unbeholfene Form gefasst, die sich als originell ausgebe. Was in Bahrs Perspektive etwas später belebende ‚Barbarei‘ werden sollte, war für Kralik Beleg von Plumpheit nicht nur Whitmans, sondern eines Typus der „jüngeren Dichter“, die wohl „immer wieder ein paar todte Dichter aus[graben]“ und zu Propheten der Novität erklären. Eigentlich gelte aber – Kralik belegt es durch den Vergleich von Whitmans Aufzählungs- und Reihungsstil mit einem akkadischen Hymnus –: „Die Menschheit ist alt geworden. Sie wird vor Alter kindisch.“ (Kralik 1900: 2)

Ebenso skeptisch zeigt sich die konservative *Deutsche Arbeit*, in der im August 1906 ein Aufsatz Otto Eduard Lessings über *Neue Bahnen in der Weltliteratur* mit dem Untertitel *Walt Whitmann* [sic!] erschien.[6] Einleitend wiederholt Lessing die seinerzeit verbreitete These: „Noch gibt es keine amerikanische Kultur.“ Und fügt hinzu: „Wohl aber gibt es Kultur in Amerika.“ (Lessing 1906: 392) Und diese These bestätigt seine Darstellung Whitmans, den er zunächst als eine genuin amerikanische Erscheinung wahrnimmt: Insbesondere rügt Lessing die von der Whitman-Gemeinde suggerierte „Verklärung Whitmans zu Gott“ (Lessing 1906: 394). Doch auch bei Whitman selbst finde man „den z.T. äußerst geschmacklosen Ausdruck pantheistischen Naturgefühls und universaler Sympathie, wie wir sie bei vielen Dichtern und Philosophen kennen“ (Lessing 1906: 396) – von Spinoza über Goethe bis Novalis. Daraus – und aus der nachfolgenden Suche nach Inspirationen der *Grashalme* durch die indischen und griechischen Epen und den Whitman bekannten Werken von Dante, Rousseau und Goethe – wird die Originalität des Dichters relativiert. Auch Whitmans eigenem Beitrag zur Entstehung des ‚Mythos Whitman‘ (u.a. vermittels selbstverfasster anonymer Rezensionen)

6 Lessing wirkte als Germanist an den Universitäten Michigan und Illinois und absolvierte 1903–1907 einen Forschungsaufenthalt in München, während dessen er auch Prag besuchte und mit August Sauer im brieflichen Kontakt war. 1905 erschien seine Übersetzung von Whitmans *Prosaschriften*.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

wird Aufmerksamkeit gewidmet. Positiv werden jedoch Whitmans Vitalismus und vor allem sein individualistischer Demokratismus hervorgehoben – um schließlich wieder auf die Gefahr zu sprechen zu kommen, die zeitgenössischen Whitmanianer würden diese Qualitäten wie auch den „gesunden sinnlich-geistigen Monismus" Whitmans zugunsten eines „theosophisch blassen Mystizismus" unterschlagen (Lessing 1906: 403).

Es lässt sich allerdings nicht behaupten, dass ‚vor Schlaf' Whitman im deutschböhmischen Kontext kein positives Echo gefunden hätte. Zu den frühen deutschböhmischen Propagatoren Whitmans gehörte seinerzeit beispielsweise Erna Schödl, die Tetschener Schauspielerin, Musikerin und Publizistin. Einer aus der Reihe ihrer Prager Vorträge über die Gegenwartsliteratur im Deutschen Kasino war am 20. November 1906 gerade Whitman gewidmet.

3. Kafka und die expressionistische Generation

Um 1910 lässt sich ein Wandel des Whitman-Bilds in der deutschböhmischen Publizistik beobachten; Whitman wird als Typus des sozial engagierten Dichters erwähnt. Das *Prager Tagblatt* kolportiert im November 1910 anlässlich eines Berichts über Bahrs Vortrag über „den großen amerikanischen Lyriker" das Bild des in Werk und Leben gleichermaßen engagierten Dichters; der „Poet und Menschenfreund" kenne alle Bewohner Bostons und pflege eine besondere Freundschaft mit den Omnibuskutschern (N.N. 1910: 10). Einen neuen Ton, der die Whitman-Rezeption der expressionistischen Generation einleitet, schlägt im April 1911 Willy Haas in den *Herder-Blättern* an einer exponierten Stelle des Essays *Rationalistische und transzendente Morallehre* an, wenn er Whitman als Prototyp der „wilde[n], unberechenbare[n]" Liebe (neben der kosmischen Liebe Goethes und der ekstatischen des Franziskus von Assisi) anführt (Haas 1911: 9).

Über Franz Kafkas Whitman-Lektüre sind wir gut informiert; leider aus einer unzuverlässigen Quelle. Gustav Janouch schreibt dem Schriftsteller in seinen *Gesprächen mit Kafka* die Aussagen zu, dass er die tschechische Whitman-Übersetzung Jaroslav Vrchlickýs kannte und nicht so sehr die formale Innovativität Whitmans achtete (was eine Reaktion auf die Debatte in der

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

tschechischen Literatur sein dürfte – dazu siehe unten).[7] Stattdessen – durchaus in Übereinstimmung mit dem Fokus Schlafs – schätzte er angeblich die glückliche Verbindung von Natur- und Zivilisationsbetrachtung. Als sicher gilt, dass neben der Schlaf'schen auch die zweibändige Ausgabe der Übertragungen von Whitmans Gedichten aus der Feder von Hans Reisiger Bestandteil der Handbibliothek Kafkas war (Blank 2004: 328). Abgesehen von der Frage, ob es sich bei dem Rest von Janouchs Bericht um eine der erfundenen Schilderungen handelt oder nicht, harmonisiert die darin geäußerte Einstellung Kafkas insofern mit den Akzenten der Whitman-Rezeption der zum Expressionismus gezählten deutschböhmischen Autoren, dass darin eine neue „Lebensempfindung“ einer Generation unterstrichen und die formalen Fragen in den Hintergrund gerückt werden.

Für den signifikantesten Whitmanianer der deutschböhmischen Literatur wurde und wird zurecht Franz Werfel gehalten. Werfel selbst kannte Schlafs Übersetzung der *Grashalme* von 1907, und neben der Lektüre russischer Realisten soll sie (seinem Leipziger Notizbuch 1913 zufolge – Grünzweig 1991: 183) das größte Leseerlebnis jener Jahre und eine wichtige Inspiration für sein eigenes Schaffen gewesen sein. Bereits seit dem ersten Gedichtband *Der Weltfreund* wurde auf die Verwandtschaft mit Whitman hingewiesen – was auch für eine Schar von Prager Zeugen belegt, dass den böhmischen Altersgenossen Werfels Whitman wohl bekannt war.[8]

Manche Kritiker versahen diese Verknüpfung mit negativem Vorzeichen – so etwa der kurz davor aus Prag nach Duino umgezogene Bibliothekar und Schriftstellerkollege Johannes Thummerer, der in der *Deutschen Arbeit* zunächst Whitmans eigene „dichterische Absicht“ erläutert und sie in dem Motto zusammenfasst: „Alles sehn, alles hören, alles fühlen, alles sein.“ (Thummerer 1914: 519) Werfel wird – trotz seines wohl größeren Gespürs für soziale Ungerechtigkeit und das Thema der Schuld – als konsequenter Epigone Whitmans vorgestellt: „Auch Werfel will alles sein, alles hören und

7 „Darauf beeilte ich mich zu bemerken, daß Jaroslav Vrchlický, welcher – nach Ansicht der offiziellen Prager Literaturwissenschaft – ‚dem tschechischen Schrifttum das Fenster in die Welt geöffnet hatte‘, auch Walt Whitmans *Grashalme* schon vor Jahren als ein kurioses Sprachexperiment ins Tschechische übersetzte. ‚Das weiß ich‘, sagte Doktor Kafka. ‚Das Formale von Walt Whitmans Gedichten hat in der Welt einen ungeheueren Widerhall gefunden. Dabei liegt Walt Whitmans Bedeutung aber eigentlich ganz woanders. Er hat die Betrachtung der Natur und der ihr augenscheinlich ganz entgegengesetzten Zivilisation zu einer einzigen berauschenden Lebensempfindung zusammengeschlossen, weil er ständig die kurze Dauer aller Erscheinungen vor sich sah.‘“ (Janouch 1968: 225)

8 Von einer Inspiration schreibt in seinen Memoiren etwa der Verleger Kurt Wolff (1964: 903).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

sehn, mit allen fühlen, will Natur werden" – ja, er sei „von dem Amerikaner bis auf die kleinsten Schattierungen abhängig" (Thummerer 1914, 519f.). Am selbständigsten wirke Werfel dort, wo er mit einem kindlichen und naiven Blick spielt (während dasselbe etwa in Otto Picks Lyrik zur „naivtuenden Affektiertheit" [522] ausarte). Positiv hebt Thummerer dagegen die ebenfalls im Kurt Wolff Verlag publizierten Werke Georg Heyms und Max Brods hervor.

Andere, etwa der aus Prag stammende Felix Stössinger, begrüßten ein durch Whitman angeregtes „vordringendes und zurückhaltendes Gefühl zur Wirklichkeit" Werfels (Stössinger 1912: 1778). Er komme von Whitman „den langen Weg, der in weitem Bogen um Verhaeren in die deutsche Lyrik führt. Whitman übertrug das demokratische Prinzip seines Landes aus der Politik auf den Kosmos und berauschte sich an der Massenhaftigkeit der Dinge, deren Gleichwertigkeit er feierte" (Stössinger 1912: 1778). Die Differenz besteht darin, dass Werfel „die Mannigfaltigkeit nicht anbetet, sondern ehrlich liebt", was als eine positive Überwindung des „lyrischen Amerikanismus" (Stössinger 1912: 1779) verstanden wird. Möglicherweise wäre allerdings das, was Stössinger hiermit meint, treffender als Überwindung des ‚Whitmanismus' der europäischen Whitman-Verehrer zu bezeichnen.

Eine der emphatischsten Formulierungen der Whitman-Nachkommenschaft Werfels lieferte nachträglich ein anderer Prager Whitman-Verehrer, Johannes Urzidil, der im Nachwort zur Neuausgabe der Schlaf'schen *Grashalme*-Übersetzung 1968 nicht nur den inzwischen üblich gewordenen Befund wiederholte, dass Werfel „als erster und entschiedenster […] in seinem frühesten Gedichtband *Der Weltfreund*, aber auch in seinen nachfolgenden Bänden" von Whitman geprägt war, sondern gar eine personale Identifikation der beiden Dichter suggerierte, denn Werfel soll „überhaupt mit dem dichterischen Rhythmus seines ganzen Lebens" (Urzidil 1968: 235) Whitman gefolgt sein.

Was Werfels eigene Äußerungen betrifft, fallen sie angesichts der zeitgenössischen Verknüpfungen mit Whitman recht spärlich aus. Es ist keine eingehende Auseinandersetzung mit Whitmans Poetik oder Weltsicht belegt, eher punktuelle Erwähnungen oder deutlich spätere Erinnerungen, die offensichtlich situativ geprägt sind.[9] So berichtete Werfel in einem Brief an Alma Mahler-Werfel im August 1918 über seine dichterischen Anfänge:

9 Erschöpfend sind die auf Whitman bezogenen Aussagen Werfels sowie die zeitgenössischen Echos von Kurt Hiller, Richard Rieß, Ernst Lissauer, Kurt Pinthus u.a. in Grünzweig (1991: 181–183) gesammelt, den Großteil seiner Ausführungen zu Werfel (S. 184–191) machen Reflexionen zu mehr oder weniger evidenten Affinitäten im poetischen Schaffen beider Autoren aus.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Ich hatte Walt Whitman erst viel später kennengelernt, als man schon lange behauptete, ich mache ihm nach! – Ich bin glücklich, daß diese Seele gelebt hat, in der ich so viel Bestätigung finde. […] Das ist die Demokratie, der Sozialismus, die Menschliebe, wie ich an sie glaube. (zit. n. Abels 1990: 26)

Gleichzeitig mit (und gerade dank) der Relativierung einer ‚genetischen‘ Einflussnahme, die vielleicht mit den Epigonentums-Vorwürfen zu tun hat, wird hier allerdings eine Wesensverwandtschaft mit Whitman ausdrücklich bestätigt. Zwei Jahrzehnte später, bereits im amerikanischen Exil, erinnert sich Werfel wiederum deutlich anders und bestätigt seine oben zitierte Notiz über eine produktive Whitman-Rezeption von 1913:

> Ich möchte jetzt nur über gewisse entscheidende geistige Erfahrungen sprechen, die ein junger Europäer zwischen den Jahren 1900 und 1910 diesem Lande verdankt. Ich war erst siebzehn oder achtzehn Jahre alt, als mir Walt Whitmans ‚Leaves of Grass‘ in die Hände kamen. Nie kann ich diese berauschenden Tage vergessen, als mein Geist von diesem Mississippi an Dichtung überschwemmt wurde. Bis auf jenen Tag hatte ich geglaubt, es gebe eine aristokratische Hierarchie von für die Dichtung geeigneten Gegenständen. Aber Walt Whitmann lehrte mich und meine Generation, daß es im Reich der Wirklichkeit nichts Gemeines gebe, daß […] in der abgetragensten Idee eine explosive dichterische Kraft verborgen sei, die tausendfach das ästhetische Geheiligte übertrifft. Walt Whitman, der Prophet kosmischer Demokratie, lehrte uns weit mehr: daß ein mystischer göttlicher Liebesstrom das All erfüllt, ein Strom, in dessen Umarmung alle Geschöpfe in gleicher Weise ihren religiösen Wert erhalten. Und durch sein eigenes erhabenes Beispiel zeigte er uns, daß der Dichter die Antenne dieses Stromes sein kann. Das Beispiel dieses homerischen Amerikaners wirkt weiter auf eine noch unbekannte Zukunft fort.[10]

Es verwundert wohl nicht, dass diese nachdrücklichen Worte im amerikanischen Exil, in einem Weihnachtsinterview 1940 in New York ausgesprochen wurden. Mögen manche Konturen dieses Whitman-Bilds und Annahmen bezüglich seiner Zukunftswirkung durch die Exilsituation verstärkt worden sein, so lässt sich davon ausgehen, dass die Grundzüge dennoch der authentischen Erfahrung des jungen Dichters entsprechen: Whitman steht damit v.a. für eine Generationserfahrung grundlegender, produktiver und optimistischer Revolutionierung der Lyrik wie auch der Weltsicht.

1918 publizierte der junge Jurist und Journalist Friedrich Bill[11] in der Brünner expressionistischen Zeitschrift *Der Mensch* ein längeres Gedicht *Walt*

10 Gespräch mit Klaus Mann (*Decision*, New York, 01.01.1941, 42f.) abgedruckt auf Deutsch in Werfel (1975: 886).

11 Geb. 1894 im mährischen Prossnitz, lebte Bill in Brünn, Prag, Wien, Aussig, Ecuador und New York, wo er 1976 starb. Er war Mitarbeiter des *Prager Tagblatts* und Chefredakteur der Zeitschrift *Aufruf*. Zur Biographie Bills siehe Friedrich Bill Collection, Biographical Essays, URL: <https://archive.org/stream/friedrichbillcol01bill#mode/1up> [Stand 02.12.2020].

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Whitman, das wohl 1915 an der Front entstand und mit einer bewegten Einleitung in Prosa eröffnet wird:

> Es war mir, als müßte ich am Wege sterben. Was ich sah - noch immer scheut es nicht das Licht des Tages - quälte meine Augen, was ich hören mußte, verletzte meine Ohren. […] Mauern türmten sich vor mir auf, von jenen bejubelt, die an ihnen nicht zerschellten. Fahnen im Winde verwehten mir die Sonne. Ich wollte flüchten. Die Kräfte schwanden mir und ich sank hilflos zusammen. Da kamst Du des Weges, Walt Whitman, nahmst mich in Deine starken, gütigen Arme, sahst mich mit Deinen treuen Augen an und sprachst diese Worte, an deren wunderwirkendem Balsam ich gesundete:
>
> Allons! Wer du auch seist: komm und reise mit mir!
> Reisest du mit mir, so findest du, was nimmer ermüdet.
> Nimmer ermüdet die Erde. […] (Bill 1918: 147)

Auch hier wird schließlich deutlich, dass das von Whitman gerettete lyrische Ich keinen individuellen Fall darstellt, sondern als Sprecher des Generationskollektivs der Mobilisierten aufgefasst ist: „Allons! Straße liegt vor uns!" (Bill 1918: 147)

Johannes Urzidil will sich nach der Erinnerung von Peter Demetz in seinen literarischen Anfängen an der Whitman'schen Langzeilen-Form inspiriert haben (Demetz 1999: 26)[12] und sah sich lebenslang Whitman verbunden (Urzidil 1968: 234; 1969: 147). In dem bereits zitierten Nachwort zu den *Grashalmen* schildert auch er die Whitman-Rezeption primär als ein Generationenphänomen:

> Man konnte fast von einer dämonischen Allgegenwart Whitmans in den Zeitschriften, Aufsätzen und Veröffentlichungen sprechen. […] Die Bekenntnisse dieser jungen deutschen Literatur zu Whitman waren schon vor dem Ersten Weltkrieg enthusiastisch und schier unzählbar. (Urzidil 1968: 234)

Das bestimmende Prisma dieser Generationserfahrung war auch nach Urzidils Rückblick gerade die Schlaf'sche Übersetzung und Interpretation von Whitman, aus der die angehenden Mitglieder der expressionistischen Generation die „Grundakkorde von Kameradschaft, Liebe und Demokratie" wie auch den Wunsch „nach freier Gleichberechtigung der Geschlechter" (Urzidil 1968: 233) schöpften.[13]

Insgesamt ist das Korpus von Äußerungen deutschböhmischer Autoren zu Whitman nicht besonders umfassend; der deutlichste gemeinsame Nenner

12 Als Beispiel können die frühen Beiträge Urzidils in der *Aktion* dienen – etwa das Gedicht *Erneuerung* (Urzidil 1916) – oder Gedichte aus der Brünner Zeitschrift *Der Mensch* wie *Lied zur Versöhnung* und *An einen großen Redner* (Urzidil 1918).

13 Eine Übersicht der frühexpressionistischen Würdigungen Whitmans bietet Grünzweig (1991: 87–97).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

besteht im Bild der befreienden, vereinigenden, ja rettenden Whitman-Erfahrung der ganzen Generation. Formalen und thematischen Affinitäten ihrer Poesie zu Whitmans Schaffen kann v.a. im Frühwerk Werfels plausibel nachgegangen werden, ebenso bei Hugo „Sonka“ Siebenschein (Ifkovits 2007: 331). Beim frühen Werk von Urzidil, Bill oder auch Paul Kornfeld (Haumann 1996: 147f.) lässt sich vermuten, dass direkte Whitman'sche Impulse bereits mit denjenigen der durch Whitman angeregten Frühexpressionisten zusammenwirkten.

4. Erste tschechische Whitmanianer

„Waren für die Expressionisten Rimbaud und Nietzsche von entscheidender Bedeutung,“ – schreibt Jiří Stromšík in seinem Aufsatz über die tschechische Rezeption der europäischen Avantgarde – „so sind für ihre tschechischen Generationsgenossen Whitman, Verhaeren, die französischen Kubisten und Apollinaire an erster Stelle (und etwa in dieser zeitlichen Reihenfolge ihrer Rezeption) zu nennen“ (Stromšík 2000: 36). Damit soll weder die Bedeutung einer Whitman-Rezeption für die Expressionisten geleugnet noch der Eindruck erweckt werden, dass Whitman in die tschechische Literatur etwa erst durch den Futurismus vermittelt wurde, der ihn für seine Selbstsicherheit, Liebe zur Modernität und Ubiquitätsvisionen schätzte. Auch lässt sich die Vermutung Grünzweigs (1991: 246) nicht bestätigen, dass die tschechische Rezeption Whitmans maßgeblich über die deutschsprachige vermittelt wurde. Vielmehr zeigt sich, dass sie eigene Wege ging und anders produktiv war.

Bereits seit Anfang der 1890er Jahre genoss Whitman Respekt seitens der tschechischen Dichter; die Geister schieden sich allerdings an der Frage der adäquaten Interpretation.[14] Als wahrscheinlich Erster erwähnte Whitman in der tschechischen Presse der Dichter Josef Václav Sládek, der die Jahre 1868–1870 in den USA verbrachte und sechs Jahre später die zeitgenössische ame-

14 In den 1880er Jahren überwiegen eher reservierte Stimmen, wie etwa der Kommentar des Anglisten und Germanisten Václav Emanuel Moureks (1882: 597) zu den *Grashalmen*: „Nelze jim upříti jakési rázovité síly a hloubky obsahu; avšak umělé formy a lahody zevnější nedbají pranic, a jsouli tedy drahé kameny, jsou zajisté velmi neobroušené.“ [Man kann ihnen eine gewisse urwüchsige Kraft und inhaltliche Tiefe nicht absprechen, doch achten sie die künstlerische Form und geschmackvolles Äußere mitnichten. Wenn da also Edelsteine liegen, sind es gewiss sehr ungeschliffene Edelsteine.]

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

rikanische Kultur und Literatur für die Zeitschrift *Osvěta* besprach. Whitman präsentiert er als singuläre Erscheinung: „Vrazil do literatury s ‚barbarským skřekem' […] a] skácel nemilosrdně všechny dosavadní pojmy o verši." [Er stürmte in die Literatur mit einem ‚barbarischen Geschrei' […] und] stürzte erbarmungslos alle bisherigen Begriffe vom Vers.] (Sládek 1876: 825) Sládek registriert nicht nur die Missachtung seitens der englischen Kritik, sondern auch das allmähliche Desinteresse der Amerikaner für das Werk des damals 55-jährigen Dichters.

Noch vor dem Tod Whitmans hat Sládek seinen Englisch-Schüler und Dichterkollegen Jaroslav Vrchlický mit Whitmans Werk bekannt gemacht. Der Mitstreiter der frühmodernistischen *Lumír*-Literaturgeneration von Sládek oder Julius Zeyer gegen die „Modernen"[15] (z.B. den Dichter Josef Svatopluk Machar, den Kritiker František Xaver Šalda oder den späteren Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk) ist als erster signifikant produktiver tschechischer Whitman-Übersetzer hervorgetreten. Im Sonett *Walt Whitman* von 1891 stilisiert er den Dichter zum Sänger des lebendigen und singenden Kosmos:

Kdo jsi? - Jsem atom, který žitím zpívá.
Co žádáš? - Nic! - Kam spěješ? - Zpátky k matce,
jež od věků mne v svojí nesla látce,
zkad vstala zázrakem má duše snivá. (Vrchlický 1891: 107)

Wer bist Du? – Teil des Alls, der dieses Sein besungen.
Was willst du? – Nichts! – Wohin? – Zur Mutter, strebe,
zum Schoße ich, wo ich seit Urzeit lebe,
Dem wunderbar mein Traumherz sich entrungen. (Vrchlický 1921)

1895 wurden Vrchlickýs erste Whitman-Übertragungen publiziert – vierzehn Gedichte in einer repräsentativen Anthologie aus englischsprachiger, französischer und deutscher Gegenwartslyrik *Z cizích Parnassů* [Aus fremden Parnassen]. Als den ersten „wahrhaft amerikanischen" Dichter präsentiert Vrchlický im Vorwort den Romantiker William Cullen Bryant, bei dem „die ganze große Natur der sich träge wälzenden Flüsse und Prärien seines Landes atmet" (Vrchlický 1895: II). Der zweite große Amerikaner sei Whitman. Im Unter-

15 Wie sehr die Generation um das *Manifest der tschechischen Moderne* (1895) trotz aller Distanzierung von Vrchlický schöpfte, belegen mehrere Studien, z.B. Brabec (1964). Skovajsa (2005: 11) paraphrasiert diesen Befund etwas salopp, doch treffend: „Vrchlický přinášel do Čech západní kulturu, nastupující generace mu sála z prsu a stála mu na ramenou. Právě prostředky, kterými je on sám vyzbrojil a vybavil, jej odstřelila." [Vrchlický brachte die westliche Kultur nach Böhmen, die kommende Generation saugte aus seiner Brust und stand auf seinen Schultern. Gerade mit den Mitteln, mit denen er sie bewaffnete und ausrüstete, schossen sie ihn ab.]

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

schied zur späteren deutschböhmischen Rezeption wird primär der formalästhetische Aspekt der Whitman'schen Poesie fokussiert:

> přiznám, že tyto bezzákonné verše mi daly víc práce než jinde sloky nejsložitější. Často jsme s přítelem J. V. Sládkem mluvili o formě této místy bizarní, ale vždy velké poezie a vždy bez výsledku. […] podávám, co jsem dovedl. Snad někdo jiný najde cestu jinou a lepší, já mu z hloubi srdce zatleskám. (Vrchlický 1895: III)
>
> [Ich gestehe, dass mir diese gesetzlosen Verse mehr Arbeit bereitet haben als anderswo die kompliziertesten Strophen. Häufig habe ich mit dem Freund Josef Václav Sládek über die Form dieser stellenweise bizzaren, aber immer großen Poesie gesprochen, und immer ohne Ergebnis. […] ich lege vor, was ich zustande brachte. Ein anderer findet vielleicht einen anderen und besseren Weg; ich werde ihm herzlichen Beifall klatschen.]

Vrchlický, der Virtuose der tschechischen Versformen, setzt hier die festgestellte „Gesetzlosigkeit“ keineswegs mit der Absenz der Form gleich, vielmehr räumt er ein, an der Formfrage bei Whitman möglicherweise gescheitert zu sein. Fast scheint hier die Rede von einer Super-Form in freien Rhythmen zu sein. Besonders schätzte Vrchlický die merkwürdige Komposition der Rhapsodie *A March in the Ranks Hard-prest*. Später fand er einen Zugang zu Whitmans Form über eine (leider nicht näher erläuterte) Verbindung mit dem biblischen Vers und dem „Streckvers“ als Form der rhythmischen Prosa, die der Poet Walt (!) in Jean Pauls Roman *Flegeljahre* (1804 u. 1805) verfasst (Vrchlický 1899: 108).

In thematischer Hinsicht spielt die „amerikanische“ Attribuierung für Vrchlický keine wesentliche Rolle, sondern er schreibt Whitman eine universale Botschaft zu: „Nevím, jestli kde se ozvala nota lidskosti ryzeji a původněji.“ [Ich weiß nicht, ob irgendwo die Note der Menschlichkeit reiner und ursprünglicher erklang.] (Vrchlický 1895: III) In seinen *Glossy k novější poesii francouzské* [Glossen zur neueren französischen Poesie] von 1897 stellt er zudem Whitman als Vorbild eines Dichterlebens dar:

> Žíti jen svému povolání, svému umění, jíti za svou chimerou bez ohledu na zakázky knihkupce a nakladatele, na choutky obecenstva, na směry vládnoucí a na hlasy kavárnické a časopisecké kritiky. Býti svým, světem v sobě. (Vrchlický 1897: 178)
>
> [Nur seinem Beruf zu leben, seiner Kunst, der Chimäre zu folgen ohne Rücksicht auf Bestellungen der Buchhändler und Verleger, auf Gelüste des Publikums, auf herrschende Richtungen und Kritikerstimmen aus den Kaffeehäusern und Zeitschriften. Ganz selbst zu sein, eine Welt in sich.]

1906 gibt Vrchlický die Auswahl der *Grashalme* unter dem Titel *Stébla trávy* heraus. In seiner eigenen Poesie ist Whitmans Spur deutlich in dem späten, nach

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Vrchlickýs erstem Schlaganfall[16] entstandenen vitalistischen Gedichtband *Strom života* [Baum des Lebens] sichtbar: In dem eingangs zitierten Titelgedicht (Anspielung auf Whitmans Gedicht *I saw in Louisiana a live-oak growing*) stellt er eine Verbindung zwischen sich und Whitman sowie den Standorten „Louisiana" und „Böhmen" als gleichwertige Zugänge zur beiderseitig angestrebten und besungenen Lebensquelle her.[17] Es wird hier nochmals klar, dass Vrchlický mit seinem „böhmischen" Zugang den geschlossenen Versformen (v.a. gereimten Fünfhebern) treu geblieben ist.

5. Šalda und die erste Generation der tschechischen Moderne

Vrchlickýs Übersetzungen erfuhren vor dem Ersten Weltkrieg keine besondere Verbreitung, was allgemein das Schicksal seiner Übertragungen aus dem Englischen war. Verantwortlich dafür war auch die harsche Kritik Šaldas an Vrchlickýs angeblichem Eklektizismus und leerer Rhetorik.[18] Während

16 Vrchlický erlitt ihn im Sommer 1908 und konnte danach nicht mehr lesen.

17 Die vitalistische Hervorhebung des Lebens-Begriffs als Zentrum der Whitman'schen Poesie teilte übrigens die Generation der *Moderní revue* mit Vrchlický. Das betrifft etwa auch Jiří Karásek, der aber gleichzeitig auch die Formfrage in den Vordergrund rückt: „Whitman dokázal, že látkou poesie jest život a že jen lidé slabí a neschopní života se utíkají k minulosti, k jejím hotovým formám a mrtvým konceptům, jež lze pohodlně do nekonečna obkreslovati. […] Tedy prosaismus Whitmanův jest jen zdánlivý. Znamená rozšíření, smělé obohacení básnického jazyka, sem tam na úkor běžného vkusu, ale nikde na úkor vnitřní pravdy." [Whitman hat nachgewiesen, dass die Materie der Dichtung das Leben selbst ist und dass nur schwache und lebensunfähige Menschen sich zur Vergangenheit flüchten, zu ihren fertigen Formen und toten Konzepten, die gemütlich und unendlich nachgezeichnet werden können. […] Der Whitman'sche *Prosaismus* ist nur scheinbar. Er bedeutet eine Erweiterung, eine mutige Bereicherung der dichterischen Sprache, ab und zu auf Kosten des üblichen Geschmacks, aber niemals auf Kosten der inneren Wahrhaftigkeit.] (Karásek 1906 [1900]: 112f.)

18 Anlässlich der Sonettsammlungen Vrchlickýs vom Anfang der 1890er Jahre (einschließlich des Sonetts *Walt Whitman*) beschrieb Šalda die angeblichen Mängel folgendermaßen: „Sonet žádá také, nemá-li být pouhým rétorickým cvičením, slepeným kartovým domkem, zoufalou honbou za známými rolničkami rýmů - veliký jasný zcelený charakter básnický, básnickou individualitu […]" [Ein Sonett erfordert auch, wenn es nicht bloße rhetorische Übung, zusammengeklebtes Kartenhaus, verzweifelte Jagd nach bekannten Schellen des Reims sein soll – einen großen, klaren und einheitlichen Dichtercharakter] (Šalda 1950 [1896]: 132)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Vrchlický für Šalda die stagnierende, erstarrte Literatur repräsentierte, wies er Whitman die Rolle eines Inspirators zu ihrer Wiederbelebung zu. Dennoch lässt sich sein Interesse an formalen Aspekten der Whitman'schen Poesie als mit Vrchlickýs Fokus durchaus kompatibel lesen: Whitman sei gerade deswegen so wirksam, weil er es schaffe, „bez všech komposičních pravidel a vtipů, bez sujetu, bez rýmu a zdánlivě i bez rytmu a formy, bez všeho malicherného a dráždivého koření literární kuchyně“ [ohne alle Kompositionsregeln und -witze, ohne Reim und Sujet, scheinbar ohne Rhythmus und Form, ohne all das läppische und würzige literarische Küchenkraut] (Šalda 1948 [1901]: 39). Und 1903 heißt es:

> Ceníme proto Walta Whitmana, že jeho volný širý verš má v sobě větší rytmické bohatství než starý uzavřený, že je bohatší rytmickými zárodky a možnostmi než jiné verše příliš pevně ukuté, že je povolnější k rytmické fluktuaci vesmíru.“
>
> [Wir schätzen Whitman, weil sein freier breiter Vers einen größeren rhythmischen Reichtum innehat als der alte geschlossene, weil er reicher an rhythmischen Keimen und Möglichkeiten ist als fest geschmiedete Verse, weil er der rhythmischen Fluktuation des Weltalls nachgiebiger ist.] (Šalda 1948 [1903]: 99)

Dennoch inszenierte Šalda Vrchlický als einen Antipoden Whitmans: Trotz gewisser Sympathie in thematischer und weltanschaulicher Hinsicht scheitere der tschechische Parnassist kläglich daran, dass er seinen Ausdruck eben nicht wie Whitman „z tísně chvíle a z posledních nutností dobových“ [aus der Not der Stunde und aus der letzten Not des Zeitalters] (Šalda 1954 [1912]: 72) schöpfe, sondern nur eine „odvozeninu a ne prvotný útvar stylový“ [eine Ableitung und kein urtümliches Stilgebilde] (Šalda 1954 [1912]: 73) biete. Als Kritiker mit maßgeblichem Einfluss auf die (Um-)Gestaltung des Kanons der modernen tschechischen Poesie nutzte also Šalda Whitman bei der Profilierung der zentralen Opposition der tschechischen Moderne, deren Pole seine eigene und Vrchlickýs Literaturauffassungen ausmachten.

Als der nach Vrchlický nächste publizistisch tätige und auch nach persönlicher Verbindung trachtende Bewunderer Whitmans trat das Mitglied des Umkreises der *Moderní Revue* Emanuel z Lešehradu auf. Im Jahrzehnt der in Deutschland kulminierenden Whitmania gab er eine Auswahl eigener Übertragungen von Whitman'schen Gedichten heraus – 1901 als *Výbor z básní* [Gedichte-Auslese] und 1909 unter dem Titel *Básník zítřku* [Der Dichter von morgen]. Im Vorwort von 1909 sprach er Whitman eine zentrale Stellung in der Weltliteratur zu und fasste zusammen: Whitman sei „Amerikán tělem i duší, dobrodruh, *pantheista, básník demokracie*, nadšený pěvec života, jeho bolesti i radosti“ [Amerikaner mit Leib und Seele, Abenteurer, *Pantheist, Dichter*

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

der Demokratie, begeisterter Sänger des Lebens, seiner Schmerzen und Freuden] (Lešehrad 1909: [3]).

Whitman habe weder Vorläufer noch Wesensverwandte in der amerikanischen Literatur, seine Poesie sei „tak spontanní, tak upřímná a *přirozená*, mocná a démonická jako příroda sama" [so spontan, so aufrichtig und *natürlich*, so mächtig und dämonisch wie die Natur selbst] (Lešehrad 1909: [3]). Das Problem der Form reduziert Lešehrad auf die Befreiung vom Normativen: „Whitman neřídí se pravidly […] a zpívá svůj ‚barbaric yawp' hned vážně, hned naivně, jak mu právě napadne." [Whitman richtet sich nicht nach den Regeln […] und singt sein ‚barbaric yawp' gleich ernsthaft, gleich naiv, wie es ihm gerade einfällt.] (Lešehrad 1909: [3]) Er schätzt Whitmans Diesseitsoptimismus und die Poetisierung des bisher als unpoetisch Betrachteten. Eine dauernde Stellung unter den größten Dichtern der Gegenwart sicherten ihm jedoch wohl diejenigen Dichtungen, in denen er mit „obrovským prorockým *pathosem*, překvapující krásou" [ungeheuerem prophetischem *Pathos* und überraschender Schönheit] (Lešehrad 1909: [5]) vom Kosmos, dem Sinn der Menschenexistenz und der Welt singe, wohl nicht ohne Reminiszenzen bezüglich der „Philosophie des Ostens". Mit der derart emphatisch behaupteten Originalität Whitmans kontrastieren Lešehrads eigene Übersetzungen, die in einer fast plagiathaften Nähe zu denjenigen Vrchlickýs stehen (Skovajsa 2005: 101–111).[19]

6. Tschechische Avantgarde vor 1914

Stanislav Kostka Neumann bereicherte nach 1910 die tschechische Lyrik um eine futuristische Note; in seinem eigenen Schaffen trat sie den vitalistischen und anarchistischen Tönen zur Seite. Whitman (neben Verhaeren) hat er dabei vielfach als Gewährsmann angesprochen, wobei Neumann weniger die pantheistische Schau der Welt, sondern vielmehr den Zivilismus, die Bejahung der Modernisierung und die beinah panerotische Solidarisierung mit den Mitmenschen wie auch mit den Dingen hervorhob:

19 Eine religiös konnotierte Deutung Whitmans stellt weiterhin z.B. das Buch *Světový názor náboženský a moderní* (Religiöse und moderne Weltanschauung, 1914) des Essayisten und Kritikers František Václav Krejčí dar, der in seinem Plädoyer für eine Dekonfessionalisierung der Religion und eine monistische Weltanschauung Whitman und Březina als deren Zeugen präsentiert.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Z nejmodernějších teprve Walt Whitman cele a bez výhrady oddal se modernímu životu v lásce a pochopení. Nebylo mu, ryzímu Američanu, překonávati evropskou hypochondrii a to vše, co stará kultura a tradice nese sebou jako přítěž. […] ve Whitmanovi jsou in nuce všechny karakteristické známky nového umění, třebaže poslední futuristický manifest vrhl i jej mezi to, po čem hodil svým ‚merde‘. (Neumann 1913: 1)
>
> [Von den Modernsten gab sich erst Walt Whitman ganz und vorbehaltlos dem modernen Leben in Liebe und Verständnis hin. Er, wahrhafter Amerikaner, brauchte die europäische Hypochondrie nicht zu überwinden und all das, was die alte Kultur und Tradition an Ballast mitschleppen. […] in Whitman sind in nuce alle charakteristischen Zeichen der neuen Kunst enthalten, obwohl das letzte futuristische Manifest auch nach ihm sein ‚merde‘ warf.]

Dank der Vermittlung Neumanns teilte Karel Čapek**,** der spätere signifikanteste Literat im intellektuellen Kreis um Masaryk, mit dem gleichaltrigen Werfel die Vorliebe für Whitman. Allerdings lernte er ihn später als Werfel kennen – wohl erst im Sommer 1912.[20] In seinem Essay *Moderní lyrika francouzská* (Moderne französische Lyrik) vom Mai 1913 stellt er überraschend Whitman an den Anfang seiner Ausführungen. Whitman fungiert hier als Gegensatz zu der in der tschechischen Kultur gut bekannten französischen Poesie von Verlaine über Laforgue, Rimbaud, Corbier bis zu Jammes. Diese Lyrik Frankreichs sei geprägt durch Musikalität, vage Symbolträchtigkeit, Geheimnis und Intimität. Whitman dagegen wird als Dichtertypus präsentiert, der „mluví jako veřejný řečník, stojící uprostřed všech a všeho, přítomný a na všechny se rozhlížející“ [als öffentlicher Redner spricht, mitten unter allen und allem stehend, gegenwärtig und auf alle herumblickend] (Čapek 1913a: 366). Whitmans Poesie habe ein „einziges Thema“ – die natürliche und die politische Welt in wechselseitiger Durchdringung, seine Sendung sei es „aby vše pojmenoval a podal o tom ‚zprávu s hlediska amerického“ [alles zu benennen, um darüber vom amerikanischen Blickpunkt her zu berichten] (Čapek 1913a: 366). Den „amerikanischen“ Blickpunkt präzisiert dann Čapek als unvoreingenommene Wahrnehmung, die eine Welt findet, die „úplně čerstvý, aktuální a krajně přítomný ve všech podrobnostech“ [vollkommen frisch, aktuell und äußerst präsent in allen Details] (Čapek 1913a: 367) ist. Die ethischen Solidaritätsakzente nennt Čapek den „liberalen“ (Čapek 1913a: 367) Blickpunkt Whitmans.

Erst über die Whitman’sche Folie würdigt Čapek die wahre Modernität der freien Rhythmen Duhamels oder Vildracs. Die neue Lyrik wird öffentlich, ihr Thema die „ohromná realita světa fysického a sociálního“ [ungeheure Realität

20 Sein Bruder Josef schreibt in seinem Brief vom 14.10.1912 an seine künftige Gattin Jarmila Pospíšilová explizit, er habe Whitman erst im Sommer des Jahres kennengelernt (Čapek 1980: 96). Es ist anzunehmen, dass dies dank der neuen Bekanntschaft der Brüder Čapek mit Stanislav Kostka Neumann während des Sommeraufenthalts in Bílovice geschah.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

der physischen und sozialen Welt] (Čapek 1913a: 368). Gegenüber Whitman seien die französischen Dichter allzu reflektierend und wenig naiv, sie legten Abstraktionen dort vor, wo die neue, neu berührte Wirklichkeit im direkten und intensiven Ausdruck (wie bei Whitman) *beben* sollte. Bereits ein Jahr zuvor hat Čapek Whitman in einer Besprechung der modernen französischen Lyrik verwendet – und beschrieb die durch Whitman angeregte Form subtiler als Vrchlický oder Šalda:

> Krátce lze si mysliti místo mechanické pravidelnosti volnou a proměnlivou soustavu zvuků, přízvuků a délek. […] nejedná se vůbec o hudebnost veršů samu o sobě; mnohem spíše city a představy jako krajní proměnlivost a heterogenita rozkládají se takto v přízvuky, délky a tóny, že se pozdvihují, přerývají a mění, a zkrátka že používají všech myslitelných druhů přízvuku, rýmu i délky nikoliv pod zákonem pravidelnosti, nýbrž pod zákonem změny (a ovšem pod nátlakem intenzity výrazu). Podle toho lze si představiti (z fonetického stanoviska) jakousi volnou prozódii, jež v podstatě je systémem zvukových změn […] a v níž i veškerá následnost je řízena principem změny a stálého pohybu; neboť změna je jediný princip, který se nemůže státi principem mechanické pravidelnosti. Cíl této plné volnosti a pohyblivosti je ryze formální, totiž konstruktivní cestou organizovaná forma. (Čapek 1912: 235)
>
> [Kurz, statt der mechanischen Regelmäßigkeit ist ein freies und variables Gefüge von Klängen, Akzenten und Längen denkbar. […] es handelt sich keineswegs nur um die Musikalität der Verse. Vielmehr legen sich die Emotionen und Vorstellungen als äußerste Variabilität und Heterogenität so in Akzente, Längen und Töne aus, dass sie sich erheben, überlappen und ändern, kurzum, dass sie alle denkbaren Arten von Akzent, Reim und Länge nicht unter dem Gesetz der Regelmäßigkeit, sondern unter dem Gesetz der Veränderung (und gewiss unter dem Zwang der Ausdrucksintensität) einsetzen. Dementsprechend ist eine (aus phonetischer Sicht) freie Prosodie vorstellbar, die im Wesentlichen ein System klanglicher Veränderungen ist […]. Jegliche Aufeinanderfolge ist darin durch das Prinzip der Veränderung und ständigen Bewegung gesteuert, denn die Veränderung ist das einzige Prinzip, welches nicht zum Prinzip mechanischer Regelmäßigkeit werden kann. Der Zweck dieser vollen Freiheit und Beweglichkeit ist durch und durch formal, nämlich eine konstruktiv organisierte Form.]

Vor dem Ersten Weltkrieg propagierte Čapek den freien Vers auch im übereinstimmenden Austausch mit Stanislav Kostka Neumann, etwa in der Zeitschrift *Scena* im Frühling 1914: „Správný volný verš je přísná a nesnadná veršová technika; je o tolik nesnadnější než pravidelný verš, oč těžší je laborovat v nové formě než hladce užívat staré, docela hotové a připravené.“ [Der richtige freie Vers ist eine strenge und schwierige Verstechnik; sie ist desto schwieriger als der regelmäßige Vers, je schwerer es ist, an einer neuen Form zu laborieren als mühelos eine alte, fertige und einsatzbereite zu nutzen.] (Čapek 1914: 215) Hier wird Whitman nicht mehr als Schrittmacher genannt, dennoch ist ersichtlich, wie bedeutend die Auseinandersetzung mit ihm und über ihn für

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

die tschechische Debatte um den freien Vers und die Formen moderner bzw. avantgardistischer Lyrik war. Auch Josef Čapek schätzte in seinen programmatischen Essays Whitmans unbedingen Mut „vyjádřit se nově“ [sich neu auszudrücken] (Čapek 1958 [1913]: 83), und genauso wie Karel wusste er Whitmans „básnické výrazy živých kolektivit lidských“ [dichterische Darstellungen lebendiger menschlicher Kollektivitäten] (Čapek 1913b: 302) zu schätzen. Ausgesprochen politisiert wurde Whitman in der tschechischen Literatur erst etwas später.

7. ‚Whitman'sche Demokratie' um 1918

Unmittelbar vor und nach der Gründung der Tschechoslowakei wurde für manche tschechischen Intellektuellen der Hinweis auf Whitmans Demokratismus besonders aktuell. Zwar nicht in dem Sinne, dass der tschechische Anspruch auf Selbstbestimmung direkt von Whitmans Bild gesellschaftlicher Verhältnisse abgeleitet worden wäre, doch gewiss so, dass der ‚Geist' der neuen Demokratie, die Erwartungen und Zukunftsentwürfe, die mit dem neuen Staat verbunden waren, auch durch Hinweise auf Whitman profiliert wurden.

Šalda verteidigte in seinen Kritiken in der Zeitung *Venkov* [Das Land] von 1918 und 1919 die Verpflichtung des Schriftstellers zum politischen Engagement (Šalda 1919c) – und nannte Whitman als Gewährsmann der im neuen Staat aufzubauenden Ordnung. Bereits im Januar 1919 schrieb er im Artikel *Výchova k demokracii* [Erziehung zur Demokratie], dass Demokratie im Whitman'schen Sinne – wenn sie nicht in Ochlokratie und Demagogie entarten soll – in erster Linie mit Kreativität zusammenhängt:

> To jsou úvahy, nad nimiž jest se zamysliti především nám, kdož stojíme na prahu mladé české republiky. Býti opravdu demokratem, znamená býti tvořivý, tvořivý básnicky, filosoficky, nábožensky. (Šalda 1919a: 2)
>
> [Das sind Betrachtungen, über die vor allem wir nachdenken müssen, die wir auf der Schwelle der jungen tschechischen Republik stehen. Ein wirklicher Demokrat zu sein, bedeutet schöpferisch zu sein, in dichterischer, philosophischer und religiöser Hinsicht.]

Die Demokratie könne ihre Existenz nur dann rechtfertigen, wenn sie kreativer als die bisherige Ordnung werde. Šaldas urteilte die bisherige tschechische engagierte Poesie, die sich den Ideen der Demokratie verschrieb, als unterdurchschnittlich ab, es handele sich vielmehr um negative Reaktionen als um

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

eine positive Aktion. Um der Kunst und Poesie den ihnen gebührenden Status zu verschaffen – nämlich den Status von „podstatnými, opravdu *tektonickými* složkami života veřejného" [wesentlichen, tatsächlich *tektonischen* Komponenten des öffentlichen Lebens] (Šalda 1919a: 3) –, wird zur Rückbesinnung auf Whitman als Dichter der amerikanischen Demokratie aufgerufen. Gleichzeitig warnte Šalda davor, was angeblich geschah (ohne konkrete Namen zu nennen): dass Whitmans eigenartige Form zur nachgemachten Formel wird (Šalda 1919b: 3).

Mit den durchaus nüchternen Formulierungen Šaldas kontrastieren etwa die emphatischen des Theatermachers und Kritikers Josef Kodíček, der im Juni 1919 in der Zeitung *Tribuna* Whitmans zentralen Appell an den Menschen zusammenfasst – „býti plným člověkem" [ein voller Mensch zu sein] (Kodíček 1919: 10) – und ihn als religiöses Moment einer weltlichen Selbstvergöttlichung des Menschen beschreibt:

> Tímto sebezbožněním jest naplněna jeho „demokracie", nikoliv demokracie v technickém slova smyslu, ale spolupráce kamarádů, z nichž každý jest plný jako bůh, jedinečný a nenahraditelný. Walt Whitman jest první prorok jednoty v této naší době, opravdový nejhlubší její výraz. (Kodíček 1919: 10)
>
> [Durch diese Selbstvergöttlichung ist seine „Demokratie" beseelt, nicht Demokratie im technischen Sinn, sondern eine Zusammenarbeit von Kameraden, von denen jeder voll wie Gott ist, einzigartig und unersetzlich. Walt Whitman ist der erste Prophet der Einheit in dieser unserer Zeit, ihr wirklicher tiefster Ausdruck.]

Die angeführten Beispiele zeigen trotz ihrer unterschiedlichen Diktion, dass Whitman nach der Gründung der Tschechoslowakischen Republik als Korrektiv einer lediglich formalen Demokratie-Auffassung – und implizit womöglich auch als Korrektiv einer nationalen Imprägnation des Staatsaufbaus – eingesetzt wurde. In der deutschsprachigen Presse der ersten Jahre nach 1918, etwa in der *Deutschen Zeitung Bohemia*, trat Whitman als Demokrat in einen anderen Kontext – den der grundsätzlichen Kritik an Demokratie-Defiziten der ČSR im Bereich der Minderheiten- und Kulturpolitik. Diese Intention wurde z.B. deutlich, als zum 30-jährigen Todestag Whitmans ein Abschnitt aus seinen *Democratic Vistas* (1871) auf der Titelseite abgedruckt wurde: „Literatur, Dichtung, Aesthetik eines Landes sind hauptsächlich deshalb von Bedeutung, wenn sie den Frauen und Männern dieses Landes Stoff und Anregung zur Persönlichkeitsbildung geben […]." (Bohemia, 25.03.1922: 1) Im Kommentar zu den im Feuilletonteil abgedruckten Gedichten wurde prononciert darauf hingewiesen, dass Whitman „Sänger der Demokratie, wohlgemerkt: der amerikanischen" (*Bohemia*, 25.03.1922: 2) sei.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

8. Whitman in der tschechisch-deutschen Literaturvermittlung: Otokar Březina

Der Weltliteratur kommt gewiss eine Rolle in der Literaturvermittlung über nationalkulturelle Grenzen hinweg zu. Das soll hier demonstriert werden anhand der Rolle, die Whitman in der Vermittlung von Otokar Březinas Lyrik an das deutsche Publikum zufiel. Der symbolistische Dichter Březina befasste sich, wie seine Briefe belegen, spätestens 1895 mit Whitman. Er berichtete dem Komponisten und Pädagogen František Bauer-Martinkovský von seiner Lektüre Whitmans, eines „großen und originellen Künstlers, der in harten, ungeschickt gebauten Versen seine gewaltigen Hymnen der amerikanischen Seen, Prärien und Urwälder donnert“ (zit. n.h Vojvodík 1998: 99; Orig. Březina 2004: 306).[21]

Der erste große Erfolg moderner tschechischer Lyrik im deutschsprachigen Kulturmilieu ist mit der Übersetzung der Gedichtsammlung *Hände* von 1908 verbunden (tsch. *Ruce*, 1901), die gleichzeitig die erste und wichtigste Buchübersetzung Emil Saudeks war. Březina ist in seinem letzten Gedichtband etwas weniger auf Schuld-, Todesthematik, Gnosis, Kosmogonie oder Bilder starker Individualitäten konzentriert, vielmehr tritt er in den teilweise chorischen Gedichten als vitalistischer Herold des Triumphs der Humanität und einer weltweiten, kosmisch überhöhten Verbrüderung der Menschheit auf, wie es eines der berühmtesten Gedichte *Kolozpěv srdcí* (*Rundgesang der Herzen*) zum Ausdruck bringt:[22]

> Wegen des Blutes, das strömt aus Äonen von Äonen aus athletischen Schultern,
> Welche heben die Schwere der Vergangenheit, wie Angeln von Gefängnistüren!
> Wegen der erhabenen Ursache der Freude von Millionen!
> Wegen des geheimnisvollen Wertes des Todes der Brüder, die für uns starben
> (Und alle, die waren, in allen Jahrtausenden, auf dem ganzen Umkreis der Erde,
> starben für uns)
> Wegen aller Staaten, gesät von Millionen
> Von Händen und noch nicht geerntet!
> […] Wegen aller Schönheit, die noch nicht lodert auf Wangen.
> Wegen der ungesühnten Schuld,
> Wegen der Steine, die nicht in Brot verwandelt sind,
> Wegen der Reichtümer, die an die Brüder noch nicht verteilt sind,

21 Inwieweit, wie genau und in welchen Werkphasen Březina von Whitman angeregt war, soll hier aber nicht erörtert werden.

22 Eingehend setzt sich Vojvodík (1998: 269–304) mit einzelnen Gedichten und der Gesamtkonzeption des Gedichtbands auseinander.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Wegen der Küsse, die noch warten auf Lippen,
Süß ist das Leben! (Březina 1908: 36)[23]

Zur gleichen Zeit lebte Saudek seine eigene Begeisterung für Whitman aus, den er anhand der deutschen Übertragung Schlafs kennenlernte.[24] Schlafs eigener Zugang zu Whitman ist übrigens dem von Saudek seinerzeit geäußerten Verhältnis zu Březina nicht unähnlich: Neben der Rolle einer beinah erotisch aufgeladenen Autorität schrieb Saudek Březina auch eine erlösende Wirkung zu.[25] Whitman nannte Saudek flüchtig in seinem Vorwort als einen Wesensverwandten Březinas – und diese Anmerkung entfaltete Richard Dehmel Anfang November 1908 in einer brieflichen Reaktion auf Saudeks Zusendung der *Hände* mit viel Lob und Dank:

> Diese Psalmen sind denen Whitman's [sic!] durchaus ebenbürtig und überragen sie sogar an kosmischen Perspektiven. […] ich verehre und bewundere die Kraft, mit der hier in die Gemütshingebung ans Ewige alles Vernunftleben unserer Zeit einbegriffen ist, diese grosse, gläubige Liebe, die über jeden Zweifel triumphiert, indem sie ihn mit in den Herzschlag der Welt fügt. Und so reihe auch ich mich willig in seinen „Rundgesang der Herzen" (mir die liebste von den Hymnen) und bitte Sie dem frommen Dichter meinen ergriffenen Dank auszurichten." (Dehmel an Saudek 03. 11. 1908, LA PNP, Nachlass O. Březina)

Seitdem nutzte Saudek wiederholt Hinweise auf diese Äußerung Dehmels (oder allgemein auf die Whitman-Analogie) zur Propagation des Werks Březinas; neben tatsächlichen Berührungspunkten in der Poetik beider Autoren kam dadurch sicherlich auch der Anspruch zum Ausdruck, Březina auch durch eine derartige Bezugnahme einen gebührenden Rang im modernen

23 Die Übersetzungen Saudeks wurden später, insbesondere nach der Publikation der Übertragungen von Otto Pick, als weniger gelungen, weil etwas zu mechanisch und stellenweise willkürlich kritisiert. Dazu Zbytovský (2020: 210–225).

24 In einem Brief an den Literaturhistoriker Miloslav Hýsek schreibt er am 28.05.1908: „Jsem zaujat Walt Whitmanem! Kupte si překlad Schlafův v reklamce!" [Walt Whitman fesselt mich! Kaufen Sie sich Schlafs Reclam-Übersetzung!] (Brief von Emil Saudek an Miloslav Hýsek, LA PNP, Nachlass M. Hýsek).

25 „[S]tudoval a studuju z duší nábožnou, nejsa s to se dosti nasýtiti: Vaší velkolepou řečí, vašími zcela neznámými obrazy, učím se jim nazpaměť, překládám si je pro sebe a spřízněné duše do němčiny […] Smím Vás milovat?" [Ich studierte und studiere Sie mit einer andächtigen Seele und kann nicht satt werden: Ihrer grandiosen Sprache, Ihrer ganz ungeahnten Bilder, ich lerne sie auswendig, übersetze sie für mich und verwandte Seelen ins Deutsche […]. Darf ich Sie lieben?] (Brief Saudeks an Březina, 14.09.1903, LA PNP, Nachlass O. Březina) 1916 beteuert Saudek dem Dichter: „Celý můj život, jeho smysl, je vetkán do lásky k Vašemu dílu; z Vašich myšlenek jsem si načerpal vláhu pro vzrůst vznětů vlastních." [Mein ganzes Leben, sein Sinn, ist in die Liebe zu Ihrem Werk eingewoben; aus Ihren Gedanken habe ich meine eigenen bewässern können.] (Saudek an Otokar Březina, 10.07.1916, LA PNP, Nachlass O. Březina).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Poesie-Kanon zu verschaffen. Bald aber zeichnete sich Saudeks Bedarf nach einer deutlicheren Differenzierung zwischen Whitman und Březina ab. Ende November 1908 schickte er einen Essaybrief an Hermann Bahr, in dem er Březina in den hierfür eigens konstruierten Kontext einer spezifischen südböhmischen Mystik-Tradition vom Laientheologen des 15. Jahrhunderts Petr Chelčický bis zu František Bílek, Bildhauer und Freund Březinas, stellt (wobei er Südmähren, wo Březina lebte und wirkte, einfach einschließt). Dabei verweist er nicht nur auf die Äußerung Dehmels, sondern lässt die ganze Darlegung mit einem Vergleich zwischen Březina und Whitman anfangen:

> Otokar Březina ist ein hochgelehrter, sehr belesener Mann; er beherrscht eine ganze Anzahl von Sprachen perfekt und liest nur Originale, fast nie Übersetzungen. […] Walt Whitman verschliesst ebenso wenig wie Březina seine Augen vor den Abgründen, den Kontrasten des Lebens, vor dem Schmerzensreichtum, der alles Geschehen hartnäckig begleitet. Beide flüchten sich nicht zu irgend einer Art von Nichtsehenwollen oder Nichtsehenmüssen. Keine Narkotika, keine Weltflucht.[26]

Whitman wird als Vitalist beschrieben, der mit seinem Lebenslustgefühl jeglichen Schmerz durchdringt und überwindet. Daher können – so Saudek – der Krieg, die Kindsgeburt, der Tod selbst hymnisch besungen, ja liebkost werden.[27] Březina arbeite sich mühsamer zur Harmonie seiner Weltanschauung herauf, sein Ausgangspunkt sei

> ein schwer getragener Weltschmerz, ein kosmischer Pessimismus, das unmittelbare, animalische Genussvermögen ist bei ihm von vornherein durch Skepsis zersetzt. Wir sind „Fluchtbeladene“, „depossedierte Fürsten“, Blinde, „dienstbar der Schwere der Erde.“ […] Die Rettung sieht dieser Schmerz nur in der Zukunft, in einer andern Gestaltung, nicht etwa bloss der gesellschaftlichen Verhältnisse, nicht der Art der Menschen, sondern des ganzen Kosmos. Diese Perspektive macht ihn erst zum Mystiker.[28]

Während Whitman als großartiger Lebens-Anwalt erscheine, sei Březina gleichermaßen „Anwalt und Ankläger des Lebens“, welches (nur) wegen der zukünftigen umfassenden Umgestaltung der Lebensformen, einer „Socialrevolution des Kosmos“[29], lebenswert sei:

> Die Hymne „Rundgesang der Herzen“ ist für den Vergleich mit W.W. am lehrreichsten. Ich fasse zusammen: hier ein Dichter, der die Welt auch in ihrer konkreten, gegenwärtigen materiellen Form, schön und lebenswert findet – obgleich ihm die Perspektive in andere Sphären auch recht ist – einer der sie bejaht, weil sie als Phänomen der Schönheit in allen ihren Berührungen ihm so prickelnd erscheint. Dort ein Sänger der Welt des Geistes, die

26 Saudek an Bahr, 27. 11.1908, Österreichisches Theatermuseum, Nachlass Hermann Bahr.
27 Auch hier weist Saudek auf die eingehende Lektüre der Schlaf'schen Übersetzung hin.
28 Saudek an Bahr, 27. 11.1908, Österreichisches Theatermuseum, Nachlass Hermann Bahr.
29 Saudek an Bahr, 27. 11.1908, Österreichisches Theatermuseum, Nachlass Hermann Bahr.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> in den konkreten Lebensformen erst aufdämmert […]. Hier ein Kraft- und Blutmensch, der sich im Kampf wohlfühlt, ein philosophischer Monist, dort, einer der sich nur auf Schlachtfeldern wo der Geist kämpft, erhebt, ein geistiger Bergsteiger und Athlet […].[30]

Der Gefahr, Březina als bloßen Whitman-Nachfolger vorzustellen, wird dadurch um einer Konturierung seiner dichterischen Individualität willen entgegengewirkt. Diese Intention und Saudeks Deutung (Verbindung Březinas mit dem tschechischen reformatorischen Mystizismus) bestätigt ein Artikel Camill Hoffmanns im *Literarischen Echo*.[31]

Nachdem 1920 der zweite von Saudek (zusammen mit Werfel) übersetzte Gedichtband Březinas (*Winde von Mittag nach Mitternacht*) erschien, verband Hermann Bahr in seinem öffentlichen Tagebuch[32] ein immenses Lob an Březina und der (noch) überzeugenderen Übersetzungsleistung mit einer Darstellung Březinas als einer synthetischen Dichtererscheinung par excellence. Das Zweite wird auch vermittels einer Bezugnahme auf Whitman zustande gebracht:

> Seit Jahren träumt mir von einem zweiten Barock, das, wie jenes erste nordsüdlich gewesen, nun dazu auch noch westöstlich wäre und wenn jenes gotische [sic!] Seelendrang mit der Sonne Lateins vermählt, jetzt dazu durch abendländische Kraft noch Asiens allerheiligstes Urgeheimnis mit der unschuldigen Jugendlust Amerikas verschwistern sollte! Von einer zugleich seelischen wie geistigen Spannung träumt ich, so hoch und so weit, daß in ihr Raum noch für Dostojewski, doch aber irgendwie über Goethe hin schon auch für Walt Whitman wäre! Wie oft, wenn ich dann aus diesem Traum von einem Dichter, der beides wäre, Walt Whitman und Dostojewski zugleich, erwachte, wie hab ich mich dann oft selber ausgelacht! Und siehe, jetzt ist mir's aber erfüllt: in Brezina sind wirklich Whitman und Dostojewski heiter lächelnd beisammen […]. Denn das ist ja das Ungeheure der Dichtung Brezinas, wie hier Stimmen aller Völker durch Aeonen einander zurufen, wie hier Urlauten der böhmischen Erde der Schrei der Zukunft antwortet, wie Patriarchenluft um den Mund dieses Futuristen weht! (Bahr 1920: 5)

So allumfassend diese Synthese gedacht ist, so schematisch und fürs Erfassen der poetischen Eigenart Březinas wenig brauchbar fällt sie letztendlich aus. Nur wenig wahrscheinlich ist, dass Bahr die Darstellung mit Propagationsabsicht bewusst überzeichnete – vielmehr war diese emphatische Emporhebung Březinas seinerseits vollkommen ernst gemeint.[33] Jedenfalls war sie aber nicht imstande, ein breites Interesse für die seit 1914 aufgeschobene Gedichtband-

30 Saudek an Bahr, 27. 11. 1908, Österreichisches Theatermuseum, Nachlass Hermann Bahr.

31 Vgl. den bejahenden Brief Saudeks an Miloslav Hýsek, 28.04.1909, LA PNP, Nachlass M. Hýsek.

32 Das Tagebuch wurde 1916–1931 konsekutiv veröffentlicht im *Wiener Neuesten Journal*.

33 Dass derartige Äußerungen Bahrs von tschechischen Autoren und Kritikern häufig nicht verständnisvoll quittiert wurde, belegen die kritischen bis spottenden Reaktionen Arne

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Publikation[34] anzuregen. Das kritische Echo war positiv, doch nur auf einzelne Besprechungen beschränkt; ein für literarische Neuigkeiten interessiertes Publikum hielt wohl bereits nach anderen poetischen Ansätzen Ausschau als nach einem der Höhepunkte des theologisierenden Symbolismus in der tschechischen Lyrik – und für breite Lesermassen war diese Poesie kaum geeignet. Ähnlich wie die Whitmans.

9. Fazit

Eines der gemeinsamen Felder der deutschböhmischen und tschechischen Moderne stellt die Rezeption Whitmans hinsichtlich ihrer zeitlichen Disposition und ihrer Produktivität nicht dar. Vielmehr zeigt sich, dass sie auf beiden Seiten denkbar unterschiedlich verlief. Bei den deutschböhmischen Autoren kann insgesamt nicht der hohe Signalwert und die nachhaltige Funktionalisierung des Namens Whitmans festgestellt werden, wie es für den tschechischen Kontext der Fall ist. Mehrere Gründe hierfür können erwogen werden. Eine Rolle wird die Reichweite der Whitman-Rezeption im gesamtdeutschsprachigen Kontext gespielt haben, die bis zu den Vermittlungsaktivitäten Schlafs eher am Rande des Interesses stand und mit dem Stereotyp kultureller Rückständigkeit Amerikas ringen musste. Die Tatsache, dass die ablehnende Einstellung der konservativen deutschböhmischen Kritiker gegenüber Whitman noch dominanter war als in Deutschland, erklärt dann einigermaßen die nachdrückliche Darstellung der Whitman-Entdeckung seitens Werfels, Urzidils oder Bills als ein zentrales kollektives Erlebnis, das zur Metonymie der Revolte und Selbstverständigung der expressionistischen Dichtergeneration wurde. In der tschechischen Literatur war die Entwicklung eher durch eine kontinuierliche (doch sich wandelnde) positive Aufnahme geprägt, deren Anfänge mit den Bestrebungen der Generation Vrchlickýs und Sládeks zusammenhängen, die tschechische Literatur der Weltliteratur (außerhalb der deutschsprachigen) zu öffnen. ‚Whitman‘ spielte dann eine wichtige (Neben-)

Laurins, Josef Kodíčeks, Otokar Fischers auf Bahrs Thesen über die tschechische Kultur als exemplarische synthetische Kultur (Ifkovits 2007: 41–43).

34 Teilweise war daran die Einschränkung der Buchproduktion während des Kriegs schuld, teilweise Polemiken zwischen den Übersetzern Saudek und Pick (Zbytovský 2020).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Rolle in den Diskussionen um die Definition der tschechischen Moderne und ihrer Ausdrucksformen.

Andererseits wurde jedoch Whitman in der Vermittlung der modernen tschechischen Lyrik in den deutschsprachigen Kontext (deren Schwerpunkte um den Ersten Weltkrieg Otokar Březina und Petr Bezruč waren) als Bezugsgröße nachhaltig genutzt, nicht nur um thematische und stilistische Berührungspunkte hervorzuheben, sondern auch um eine vergleichbare Dynamik der Entdeckung einer überwältigenden dichterischen Größe von der Peripherie (des bisherigen Weltliteratur-Kanons sowie der Ästhetik) zu deklarieren. Außerdem scheint der Whitman-Bezug diejenigen Aspekte im Werk des Symbolisten Březina unterstrichen zu haben, die für den Geschmack der angehenden frühexpressionistischen Autorengeneration und ihres Publikums in Deutschland und Österreich attraktiv waren.

Nach dem Ersten Weltkrieg scheint das Signalwort „Whitman" seine poetologisch-programmatische Brisanz verloren zu haben, die es davor für die tschechische Moderne, die deutschen und deutschböhmischen Akteure und Zeitgenossen der expressionistischen Generation sowie für die Vertreter der tschechischen Avantgarde besaß. Dafür wurde Whitman teilweise für Zwecke der politischen Bildung instrumentalisiert – im Kontext des tschechoslowakischen Amerikanismus und der Demokratie-Debatten. Was keineswegs bedeutet, dass alles Übrige vom Whitman-Erbe inzwischen ‚ausgefochten' wäre.

Literatur

Abels, Norbert (1990): *Franz Werfel mit Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Reinbek: Rowohlt.

Adler, Friedrich (1899): Concordia-Vortrag IV. – In: *Prager Tagblatt* 23/330 (28.11.), 2f.

Bahr, Hermann (1908): Barbaren. – In: *Neue Rundschau* 19/12, 1774–1781.

Bahr, Hermann (1920): Tagebuch. 1. Juli. – In: *Neues Wiener Journal* 28/9597 (25.07.), 5f.

Bill, Friedrich (1918): Walt Whitman. – In: *Der Mensch* 1/11–12, 147f.

Brabec, Jiří (1964): *Poezie na předělu doby* [Poesie auf der Epochenschwelle]. Praha: ČSAV.

Březina, Otokar (1901): *Ruce* [Hände]. Praha: Eigenverlag.

Březina, Otokar (1908): *Hände. Gedichte*. Wien: Moriz Frisch.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Březina, Otakar (2004): *Korespondence I (1884–1908)*. Hrsg. von Petr Holman. Brno: Host.

Brod, Max (1966): *Prager Kreis*. Stuttgart et al.: Kohlhammer.

Čapek, Josef (1958 [1913]): Tvořivá povaha moderní doby [Schöpferischer Charakter der modernen Zeit]. – In: Ders., *Moderní výtvarný výraz* [Der moderne künstlerische Ausdruck]. Praha: Československý spisovatel, 83–94.

Čapek, Josef (1980): *Dvojí osud* [Doppeltes Schicksal]. Hrsg. von Jiří Opelík et al. Prag: Odeon.

Čapek, Karel (1912): Anthologie de l’effort. – In: *Umělecký měsíčník* 1/8 (Mai), 232-235.

Čapek, Karel (1913a): Moderní lyrika francouzská [Moderne französische Lyrik]. – In: *Lumír* 41/8 (18.05.), 366–370.

Čapek, Karel (1913b): Jules Romains. – In: *Přehled* 11/18 (24.01.), 301–303.

Čapek, Karel (1914): Volný verš a nová poezie [Freier Vers und neue Poesie]. – In: *Scena* 2 (27.03.), 212–215.

Demetz, Peter (1999): Johannes Urzidil – Lesen/Wiederlesen. – In: *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposion Prag*. Linz: Edition Grenzgänger, 25–34.

Freiligrath, Ferdinand (1868): Walt Whitman. – In: Augsburger Allgemeine Zeitung 71/131 (10.05.), 1999–2000.

Goßens, Peter (2011): *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Grünzweig, Walter (1991): *Walt Whitmann* [sic!]. *Die deutschsprachige Rezeption als interkulturelles Phänomen*. München: Wilhelm Fink.

Grünzweig, Walter (1994): „Teach me your rhythm“. The Poetics of German Lyrical Response to Whitman. – In: Folsom, Ed (Hg.), *Walt Whitman: The Centennial Essays*. Iowa City: University of Iowa Press, 226–239.

Grünzweig, Walter (1995): *Constructing the German Walt Whitman*. Iowa City: Univ. Press.

Haas, Willy (1911): Rationalistische und transzendente Morallehre. – In: *Herder-Blätter*, April 1911, 9–17.

Hauman, Wilhelm (1996): *Paul Kornfeld: Leben, Werk, Wirkung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hoffmann, Camill (1909): Otokar Březina. – In: *Das literarische Echo* 10/15 (01.05.), 1058–1061.

Ifkovits, Kurt (2007): *Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil. Briefe, Texte, Dokumente*. Bern et al.: Lang.

Janouch, Gustav (1968): *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt/M.: S. Fischer.

Karásek, Jiří (ze Lvovic) (1898): *Ideje zítřku. Henrik Ibsen – Walt Whitman* [Ideen des Morgen]. Praha: Hugo Kosterka.

Karásek, Jiří (ze Lvovic) (1906 [1900]): Walt Whitman. – In: Ders., *Umění jako kritika života* [Kunst als Lebenskritik]. Praha: Hugo Kosterka, 106–123.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Kralik, Richard (1900): Die Aeltesten und die Jüngsten. – In: *Prager Tagblatt* 24/97 (08.04.), 1-2.

Landauer, Gustav (1917) Walt Whitman. – In: *Der Almanach der neuen Jugend auf das Jahr 1917*. Berlin: Neue Jugend, 43–52.

Lešehrad, Emanuel (1901): *Výbor z básní* [Gedichte-Auslese]. Praha: Weinfurter.

Lešehrad, Emanuel (1909): *Básník zítřku* [Der Dichter von Morgen]. Praha: Lapáček.

Lessing, Otto Eduard (1906): Neue Bahnen in der Weltliteratur. I. Walt Whitmann [sic!]. – In: *Deutsche Arbeit* 5/11 (August), 392–403.

Morgenstern, Christian (1928): *Die Schallmühle. Grotesken und Parodien*. München: Piper.

Mourek, Václav Emanuel (1882): Henry Wadsworth Longfellow. – In: *Osvěta* [Erbauung] 12/7, 591–601.

Neumann, Stanislav Kostka (1913): Oltář umění a nový patos. – In: *Lidové noviny* [Volkszeitung] 21/227 (20.08. Morgenausgabe), 1–2.

N. N. (1910): [Walt Whitman als Omnibuskutscher]. – In: *Prager Tagblatt* 34/317 (17.11.), 10.

Novák, Arne (1925): Jaroslav Vrchlický und seine deutschen Verehrer. – In: *Prager Tagblatt* 50/284 (6.12.), Beilage *Dichtung und Erlebnis*, 5.

Rolleston, Thomas William (1883): Walt Whitman. – In: Ders./ Cotterill, H. B., *Ueber Wordsworth und Walt Whitman. Zwei Vorträge gehalten vor dem literarischen Verein in Dresden*. Dresden: Tittmann, 38–60.

Šalda, František Xaver (1950 [1896]): Poslední sonety samotáře [Die letzten Sonette des Einzelgängers]. – In: Ders., *Kritické projevy* [Kritische Äußerungen], Bd. 3. Praha: Melantrich, 132–143.

Šalda, František Xaver (1948 [1901]): Hrdinný zrak [Heldenblick]. – In: Ders., *Boje o zítřek* [Kämpfe ums Morgen]. Praha: Melantrich, 36–42.

Šalda, František Xaver (1948 [19XXX]): Nová krása. Její genese a charakter [Neue Schönheit. Ihre Genese und ihr Charakter]. – In: Ders., *Boje o zítřek* [Kämpfe ums Morgen]. Praha: Melantrich, 84–110.

Šalda, František Xaver (1954 [1912]): Smrt Jaroslava Vrchlického a jeho dílo [Jaroslav Vrchlickýs Tod und sein Werk]. – In: Ders., *Kritické projevy* [Kritische Äußerungen], Bd. 9. Praha: Československý spisovatel, 70–75.

Šalda, František Xaver (1919a): Výchova k demokracii [Erziehung zur Demokratie]. –In: *Venkov* [Das Land] 14/17 (19.01.), 2f.

Šalda, František Xaver (1919b): Básník americké demokracie [Dichter der amerikanischen Demokratie]. – In: *Venkov* [Das Land] 14/129 (01.04.), 2f.

Šalda, František Xaver (1919c): Básník a politika [Der Dichter und die Politik]. – In: *Venkov* [Das Land] 14/170 (20.07.), 2f.

Schlaf, Johannes (1892): Walt Whitman. – In: *Freie Bühne für den Entwickelungskampf der Zeit* 3, 3. Quartal, 977–988.

Schlaf, Johannes (1897): *Walt Whitman. Lyrik des Chat Noir. Paul Verlaine*. Leipzig: Spohr.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Skovajsa, Ondřej (2005): *Vrchlický, Whitman a Šalda obsypaní papoušky* [Vrchlický, Whitman und Šalda, umringt von Papageien]. Praha: FF UK.

Sládek, Josef Václav (1876): První století severoamerické republiky. – In: *Osvěta* 6/11 (November), 818–830.

Stromšík, Jiří (2000): Rezeption der europäischen Moderne in der tschechischen Avantgarde nach 1910. – In: Schenk, Klaus (Hg.), *Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur*. Tübingen, Basel: Francke, 29–68.

Stössinger, Felix (1912): Der Weltfreund. – In: *Die Neue Rundschau* 23/12 (Dezember), 1778–1780.

Thomke, Hellmut (1972): *Hymnische Dichtung im Expressionismus*. Bern: Francke.

Thorstenberg, Edward (1911): The Walt Whitman Cult in Germany. – In: *The Sewanee Review* 19/1, 71–86.

Thummerer, Johannes (1914): Die Dichter des „neuen Weltgefühls“. – In: *Deutsche Arbeit* 13/8 (Mai), 517–522.

Urzidil, Johannes (1916): Erneuerung. – In: *Die Aktion* 6/51–52 (23.12.), 707.

Urzidil, Johannes (1918): Lied zur Versöhnung. An einen großen Redner. – In: *Der Mensch. Monatsschrift für Kultur* 1/11–12, 132.

Urzidil, Johannes (1968): Nachwort. – In: *Walt Whitman, Grashalme*. In Auswahl übertragen von Johannes Schlaf. Stuttgart: Reclam, 221–235.

Urzidil, Johannes (1969/1999): Brief J. Urzidils an Věra Macháčková-Riegrová, 12.05.1969. – In: *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposion Prag*. Linz: Edition Grenzgänger, 147f.

Vojvodík, Josef (1998): *Symbolismus im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und eschatologischer Existenz. Motivische Semantik im lyrischen Werk von Otokar Březina*. München: Sagner.

Vrchlický, Jaroslav (1891): *Nové sonety samotáře* [Neue Sonette eines Einzelgängers]. Praha: Otto.

Vrchlický, Jaroslav (1895): *Z cizích Parnassů* [Aus fremden Parnassen]. Praha: Bursík & Kohout.

Vrchlický, Jaroslav (1897): *Glossy k novější poesii francouzské* [Glossen zur neueren französischen Poesie]. – In: Ders.: *Nové studie a podobizny* [Neue Studien und Bildnisse]. Praha: Šimáček, 147–213.

Vrchlický, Jaroslav (1906): *Stébla trávy. Výbor* [Grashalme. Eine Auswahl]. Praha: B. Kočí.

Vrchlický, Jaroslav (1908): William Cullen Bryant. – In: *O knihách a lidech* [Über Bücher und Menschen]. Praha: Grosman a Svoboda, 108–121.

Vrchlický, Jaroslav (1909): *Strom života* [Der Baum des Lebens]. Praha: J. Otto.

Vrchlický, Jaroslav (1921): Walt Whitman. Übs. von Grete Straschnow. – In: *Prager Presse* 1/186 (02.10.), 11.

Vrchlický, Jaroslav (1928): Der Baum des Lebens. Übs. von Paul Eisner. – In: *Prager Presse* 7/43 (12.02.), Beilage *Dichtung und Welt*, Nr. 7, 1.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Werfel, Franz (1975): *Zwischen oben und unten. Prosa Tagebücher Aphorismen Literarische Nachträge*. Hrsg. von Adolf D. Klarmann. München.

Whitman, Walt (1889): *Grashalme*. Übs. von K. Knortz u. T. W. Rolleston. Zürich: Schabelitz.

Whitman, Walt (1892): *Leaves of Grass* [„deathbed edition"]. Philadelphia: David McKay.

Whitman, Walt (1905): *Prosaschriften*. In Auswahl übersetzt und eingeleitet von Otto Eduard Lessing. München, Leipzig: Piper.

Wolff, Kurt (1964): Vom Verlegen im allgemeinen und von der Frage: wie kommen Verleger und Autoren zusammen? – In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 11/12, 894–904.

Zbytovský, Štěpán (2020): Prager Vermittler und Übersetzer im Kurt Wolff Verlag. – In: *Etudes Germaniques* 75/1 (janvier-mars 2020), 199–231.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Steffen Höhne

Literarische Anthologien in den Böhmischen Ländern. Ambitionen und Aporien des Kulturtransfers in der Moderne

1. Das Paradigma der Kulturvermittlung und die Textsorte Anthologie

Literarische Vermittlung bzw. Transfer zwischen Kulturen erscheint dort notwendig, wo Vorstellungen von Kulturen als distinkte Entitäten existieren, die durch interne Homogenitäts- und externe Abgrenzungsgebote geprägt zu sein scheinen und deren Beziehung von wechselseitig aufeinander bezogenen Hierarchisierungen und Valorisierungen determiniert wird. Dieses Kontinuum ist Ergebnis einer auf Herder zurückgehenden Vorstellung von national codierten Kulturen bzw. Literaturen und Sprachen. Handelt es sich bei solchen Kulturen auch um idealisierte, normative Konstrukte, so bilden diese doch einen wirkungsmächtigen Referenzrahmen, der die Deutungs- und Handlungsspielräume der Akteure determiniert, wobei die wechselseitige Abgrenzung und Polarisierung im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch auf kulturellem Gebiet zu einer Entfremdung gerade zwischen den bürgerlichen Schichten in den Böhmischen Ländern führte, für die Konzepte exkludierender Integration – für die Böhmischen Länder sinnfällig im Leitmotto ‚Svůj k svému' [Jeder zu den Seinen] – zum Maßstab politischer, kultureller und sprachlicher Orientierung geworden war. Ein Ende dieses wechselseitigen Isolierungsprozesses war um 1890 erreicht, auch wenn die Auslegung einer völligen Kontaktlosigkeit sicher etwas zu apodiktisch erscheint (Krolop 2005: 21).

Denn gegen dieses häufig beschriebene und durchaus dominante Desintegrationsnarrativ (Křen 1996) spricht ein aus unterschiedlichen Motiven und Intentionen resultierendes Vermittlungsnarrativ, verstanden als ‚Gespräch' zwischen den Kulturen und über die Sprachgrenzen hinweg, welches in der Moderne an Bedeutung gewinnt. Diese Vermittlung verläuft über literarische und publizistische Texte, über Periodika und vor allem über Übersetzungen, wobei in der Forschung häufig die Kulturvermittler selbst, aber auch einzelne

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Texte oder Periodika oder literarische Richtungen im Zentrum des Interesses standen (Krolop 2005; Džambo 2010; Becher/Džambo/Knechtel 2010; Weinberg/Wutsdorff/Zbytovský 2018).

Bisher kaum Berücksichtigung fand dagegen die Anthologie, obwohl diese Textsorte geradezu paradigmatisch bei der Vermittlung eines literarischen ‚Kanons' bzw. bei Kanonisierungsprozessen eine zentrale Rolle einnimmt. Hinzu kommt, dass im Umfeld der Prager Moderne eine Vielzahl an Textsammlungen publiziert wurden, die immer auch im Dienst eines interkulturellen Austauschs standen (Höhne 2020). Aus diesem Grund befasst sich der Beitrag anhand einer Fallstudie mit den von Paul/Pavel Eisner verantworteten Anthologien.

2. Zur Textsorte Anthologie

Unter der Textsorte Anthologie werden im Folgenden nicht-periodisch erscheinende Textsammlungen verstanden, die neu zusammengestellte Texte oder Textauszüge von mehr als einem Autor enthalten und die im Gegensatz zu literarischen Taschenbüchern bzw. Almanachen (Weyers 2013) in erster Linie schon veröffentlichte Texte bzw. Autoren präsentieren.

Bei Anthologien handelt es sich um konfigurierte Korpora im Hinblick auf künstlerische, didaktische, moralische und unterhaltende Zwecke,[1] die als Instrumente der Repertoirebildung oder Kanonisierung mit wertstiftender Relevanz dienen. Gemäß dieser Diktion vermitteln Anthologien in der Regel einen Überblick über Autoren oder literarische Richtungen, sie dokumentieren eine literarische Epoche, Gattung oder Richtung, setzen aber auch motivisch-thematische Schwerpunkte und besitzen literaturpolitische Ambitionen (Häntzschel 2007: 98) im Sinne einer „in kanonischer Absicht mustergültig-vorbildlichen Textsammlung" (Häntzschel 2013: 260)[2] bis hin zu Konstruktionen bzw. Affirmationen nationalliterarischer Traditionen im 19. Jahrhundert.

1 Als Auswahlkriterien werden in der Forschung genannt: sittliche oder ästhetisch normsetzende Musterhaftigkeit, national- oder religionsgeschichtliche Bedeutung, politische Tendenz, dokumentarische Präsentation, soziale Gebrauchsfunktion (Bark 2000).

2 Anthologien sind nach Bark (2000: 30), „exemplarische u. eigentüml. Bildner des literar. Kanons: sie wählen Literatur zum Zweck der Bewahrung u. Weitergabe des Musterhaften u. Erinnerungswürdigen aus, u. sie ebnen zugl. ein, was in der Literatur widerständig, kritisch oder auch nur vereinzelt ist."

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Im Kontext sich formierender (national)kultureller Bewegungen insbesondere in multilingualen bzw. -kulturellen Gesellschaften kommt ihnen zum einen eine integrative Funktion zu, mit deren Hilfe über die Bestandsaufnahme hinaus eine Valorisierung des Eigenen und eine Abgrenzung vom Fremden intendiert ist. In diesem Fall lässt sich vom Typus der ‚Eigenanthologie' sprechen. Hiervon abzugrenzen ist der im Rahmen des Kulturtransfers stehende Anthologie-Typus, bei dem der grenzüberschreitende kulturelle Austausch im Fokus steht – entweder gemäß dem supranationalen Paradigma im Sinne einer jegliche nationalphilologische Konzeptualisierung überschreitenden weltliterarischen Perspektive (Frank 1994: 9), die eine Auswahl bzw. ‚Ausstellung' aus dem Gesamtfundus der Texte beabsichtigt, oder gemäß dem Transferparadigma als Vermittlung einer als national kategorisieren Literatur in eine andere. In letzterem Fall lässt sich von ‚Fremd- oder Übersetzungsanthologien' sprechen, die insbesondere im Fall der Böhmischen Länder bzw. dem Deutschen und Tschechischen von impliziten oder expliziten Unvertrautheitsverhältnissen bzw. Valorisierungen auf einer Skala überlegen-unterlegen ausgehen, an denen ein auf Binarität setzendes Modell großer vs. kleiner Literatur im literarischen Feld anknüpft[3] und deren Repertoire ‚Ausstellung' und ‚Transfergegenstand' zugleich ist, da das jeweilige Repertoire um Neu- oder Erstübersetzungen erweitert wird (Frank 1994: 8).

Anthologien lassen sich ferner auf einer Skala zwischen stärker subjektiv-ästhetischen Interessen der verantwortlichen Herausgeber auf der einen, nationalrepräsentativen Ambitionen bis hin zu einem ideologischen Programm auf der anderen Seite einordnen. Immer handelt es sich um eine primär funktionale Textsorte, also eine Textsorte zweiter Ordnung (Häntzschel 2013: 261), da nicht „der Autonomieanspruch des einzelnen Werkes, die Komplexität seiner Bedeutsamkeit" als Aufnahmekriterium fungiert, sondern das Vergleichbare (Wiedemann 1969: 2) bzw. das als typisch Erkannte. Entsprechend spielen imagologische Interessen eine zentrale Rolle, verweisen Anthologien doch häufig auf kulturelle Selbst- und Fremdwahrnehmungen, denen Privilegierungen genauso zugrunde liegen wie Blockierungen und Tabuisierungen.

Nach welchen Strategien kann nun kulturelle Vermittlung verlaufen? Geht man von der These aus, dass Kulturvermittlung über spezifische Textsorten erfolgt, die eine (produktive) Rezeption ermöglichen und Wirkungen entfalten, dann ist in diesem Prozess – und dies gilt für alle Anthologie-Typen – immer auch eine (selbst-)reflektierende Auseinandersetzung mit der jeweils anderen,

3 Das hier verwendete Konzept der kleinen Literatur knüpft an die Konnotation bei Milan Kundera (1994) an.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

nationalen, regionalen oder lokalen Kultur intendiert. Im Falle der eigenkulturellen Anthologie steht zwar die Abgrenzung von einem fremdkulturellen bzw. -sprachlichen Umfeld im Zentrum, allerdings impliziert dies – latent und indirekt – eine Auseinandersetzung mit den als fremdkulturell kategorisierten Autoren, Texten und Anthologien, wobei sich diese Abgrenzung je nach Kontext auf das tschechische, das jüdische, das Prager deutsche, aber auch das reichsdeutsche bzw. vor 1918 das weitere habsburgische Feld erstrecken kann.

Für die Transfer-Anthologie in ihren beiden Untertypen gilt, dass kulturelle Vermittlung als Form der Grenzüberschreitung verläuft, die in transnationalen Zwischenräumen entsteht bzw. diese konstituiert. Deshalb sind sowohl die Strategien der Vermittlung bzw. der Intentionen als auch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und politischen Machtverhältnisse, auf deren Basis Prozesse von Inklusion und Exklusion verlaufen, zu berücksichtigen. Es geht also immer auch um die Frage nach den Handlungsspielräumen, den Widerständen und Grenzen von Vermittlung und somit um eine gleichwohl häufig unidirektionale Transfergeschichte zwischen den Kulturen und um eine Wissenstransfergeschichte, die im Unterschied zur älteren Beziehungs- und Einflussgeschichte die Mehrdimensionalität von Kultur und die Wechselseitigkeit zwischen Kulturen reflektiert, ohne allerdings Vorstellungen distinkter Kulturen in Frage zu stellen.

Anthologien beanspruchen Repräsentativität für Texte, die den Korpora einer Welt-, National-, Regional- oder Lokalliteratur bzw. -kultur zugeordnet werden sollen. In ihnen erfolgt immer auch ein Umschlag von ästhetischer Autonomie in literaturpolitische Hegemonie. Letztlich erheben Anthologien, und sei es über das Prinzip der Auswahl, den Anspruch auf ein Deutungsmonopol.

3. Paul/Pavel Eisner und die Anthologie im Dienste der Kulturvermittlung

Einer der wichtigsten und wirkungsmächtigsten Mitarbeiter und Herausgeber von Anthologien in Prag bzw. den Böhmischen Ländern in der Moderne war Paul/Pavel Eisner, der als einer der wenigen in beide Sprachen, Deutsch und Tschechisch, übersetzte und in beiden Sprachen publizierte. Von Eisner, dem die „simultane Tatsache zweiter Muttersprachen zuteil wurde“ (zit. n. Petrbok 2011: 42), der sich, wie er Václav Černy am 22. August 1946 schrieb, identitär

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

zwischen Deutschen und Tschechen verortete (Koeltzsch et al. 2011: 41–43) und für den Sprache kein Differenzkriterium darstellte, stammen die Metaphern einer landestypischen Symbiose[4] sowie des Prager dreifachen Ghettos (Eisner 1933), mit denen auf der einen Seite das Konzept einer übernationalen, verbindenden Kultursymbiose, auf der anderen die „vielfältigen und widersprüchlichen Integrations- und Ausgrenzungsprozesse in der böhmischen und insbesondere in der Prager Gesellschaft" skizziert werden sollten (Koeltzsch 2012: 196). Im Hinblick auf Eisners Anthologien erscheint zunächst das Konzept der Symbiose, die ‚Schicksal des Landes' sei, dominant. Ein Konzept, mit dem Eisner sich insbesondere gegen Rückkopplungen nationaler Identitätsbildungen in den Medien stellte und z. B. in der *Přítomnost* (Eisner 1927) das Modell eines nicht-linguozentrischen Kulturbegriffs entwickelte.

Eine der Hauptschwierigkeiten im Hinblick auf eine kulturelle Vermittlung zwischen Tschechen und Deutschen lag dabei nach Eisner in einem fundamentalen, wechselseitig zunehmenden Prozess der Entfremdung zwischen beiden nationalen Gruppen und einer damit verbundenen Unkenntnis des jeweils anderen literarischen Schaffens. Die *Slavische Rundschau* erwähnt in ihrer Kulturchronik einen Vortrag Eisners im *Masarykův lidovýchovný ústav* [Masaryk-Institut für Volksbildung] in Prag zum Thema *Deutsche und Čechen,* in dem dieser gleichermaßen die „čechische kulturelle Germanophobie" wie die deutsche „Indolenz und Unterschätzung alles Tschechischen" (Eisner 1929b: 335)[5] anprangert und er sich für eine wechselseitige kulturelle Verständigung einsetzt.

Um derartige Akzeptanz- und Wissensdefizite zu überwinden, schien die Textsorte Anthologie mit ihrem Anspruch auf Repräsentativität und, per Komplexitätsreduktion, da eine Auswahl aus einer Vielzahl potentieller Texte vorgenommen wird, auf Orientierung besonders gute Möglichkeiten der Vermittlung zu bieten. Die Komplexität literarischen Schaffens wird in der Anthologie genealogisiert, systematisiert und auf ein überschaubares Maß reduziert.

Im Folgenden werden die von Eisner verantworteten sechs deutschsprachigen Anthologien zwischen 1917 und 1932 untersucht, ferner wird ein kursorischer Blick auf die Textsammlungen in tschechischer Sprache gelenkt, an denen Eisner beteiligt war. Deutschsprachige Anthologien, die Eisner

4 „Údělem této země je symbiosa" [Das Schicksal dieses Landes ist die Symbiose] (Eisner 1930: 9). Zu dem Konzept der Symbiose s. a. Eisner (1937). Zum Konzept der böhmischen Synthese und Symbiose, das u. a. von Eisners akademischem Lehrer Franz Spina in die Diskussion gebracht wurde, s. Havlin (2012).

5 Die Vortragsreihe lief unter dem Titel *Závislost české a německé kultury* [Die Abhängigkeit der tschechischen und der deutschen Kultur] im Prager Masaryk-Institut.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

herausgab, sind in chronologischer Reihenfolge die *Tschechische Anthologie. Vrchlicky – Sova – Březina* (1917), auf die eine *Slowakische Anthologie* (1920) folgte. 1927 schlossen sich die *Volkslieder der Slawen* und im Jahre 1928 die Sammlung *Die Tschechen. Eine Anthologie aus fünf Jahrhunderten* an. 1930 folgte die Anthologie *Landsleute. Deutsche Prosa aus der Čechoslovakei von Adalbert Stifter bis Franz Werfel*, 1932 *Prag in der deutschen Dichtung. Eine Anthologie*. Vor allem während des Protektorats beteiligte sich Eisner an weiteren Anthologien.

3.1 Paul Eisner als Herausgeber von Anthologien tschechischer und slowakischer Lyrik

Die beiden frühen Anthologien von 1917 und 1920 sind motiviert von dem Bedürfnis, eine unbekannte Literatur der Moderne dem deutschsprachigen Publikum näher zu bringen (Thirouin 2011: 53), wobei Eisner sich in dieser frühen Phase als Deutscher kategorisierte und entsprechend seine – unidirektionale – Vermittlungstätigkeit begründete. „Ich will doch nicht tschechisch oder für die Tschechen schreiben" (zit. n. Thirouin 2002: 300).[6] Und wenn Eisner auch von einem Konzept zweier distinkter Literaturen ausging (Kostrbová 2011: 142) und er mit der Sammlung „die deutschen Kulturmenschen über tschechische Kulturdinge" informieren wollte (Thirouin 2011: 53) und somit einem imagologischen Interessen verpflichteten Modell folgte, so steht zumindest die erste Anthologie in einem austriazistischen Kontext. Erschienen 1917 als 21. Band der von Hugo von Hofmannsthal herausgegebenen Österreichischen Bibliothek,[7] lässt sich durch den Reihenkontext durchaus gemäß Hofmannsthals Intention von einer Veranschaulichung der Einheit der Monarchie, von einem kulturhistorischen Zusammengehörigkeitsgefühl und von einem Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Mission der Monarchie während des Ersten Weltkriegs sprechen[8] – eine Identifikation, die

6 Eisner verstand sich, so im Brief an Rudolf Pannwitz vom 5.6.1918, als Deutscher: „Erlauben Sie mir eine ‚tatsächliche Feststellung'. Sie halten mich für einen Tschechen. Ich bin es nicht. Nach dem Gesetz der stärkeren geistigen Attraktion gehöre ich den Deutschen. Instinkt und Gewissen ziehen mich zu den Slaven. So bin ich der Zerrissenste von allen. Daher meine peinigende Ungeduld, daß etwas geschehen möge, damit dieses Grauen ein Ende nimmt." (Thirouin 2002: 281)

7 Von Hofmannsthals *Österreichischer Bibliothek* lagen zu diesem Zeitpunkt (Juni 1917) 26 Bändchen in vier Serien vor.

8 Diese Idee von Österreich als einer übernational verbindenden Kultursynthese wurde nach dem Ersten Weltkrieg von Hofmannsthal, aber auch von Pannwitz und Eisner auf Europa

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

sich nach Hofmannsthal aus dem Zusammenspiel der unterschiedlichen nationalen Literaturen ergeben müsse.[9] Ist bei Eisner auch wenig von einer austriazistischen Mission zu spüren, womit er sich von der *Österreichischen Bibliothek* abgrenzt, so legte er doch den Hauptakzent in der Präsentation der tschechischen Lyrik auf die Abkehr von nationaler Begrenzung und auf die – produktionsästhetisch betrachtet – europäischen Beeinflussungen einer Poesie, die bis zu Jaroslav Vrchlický nur „die Binnenliteratur eines kleinen Volkes" gewesen sei (Eisner 1917: 96):

> Er [Vrchlický] selbst ist eine wunderbare Synthese slawischer Veranlagung und romanischer und germanischer Einwirkungen mit den reichsten eigenen Mitteln, von ungeheurer Absorptionsfähigkeit und phänomenalem formalem Können. (Eisner 1917: 96)

Eisner geht von der These aus, dass in Bezug auf Vrchlický und die von diesem inspirierten Sova und Březina der

> ganze Westen Europas […] an dem Werden dieses Dichters [Vrchlický] beteiligt [sei], der von den Tschechen der extensivste war, wie Březina der intensivste ist, vor allem hat aber die romanische Renaissance unauslöschliche Spuren in ihm hinterlassen: […]. (Eisner 1917: 96)

Will man eine Affinität dieser Anthologie mit Hofmannsthal konstatieren, dann sicher mit dem Konzept der elastischen, fließenden Grenze zwischen den Kulturen und dem Konzept wechselseitiger Beeinflussungen, welches elementarer Teil jener österreichischen Mission als „Ausgleich der alteuropäisch lateinisch-germanischen Welt mit der neu-europäischen Slawenwelt" sei (Hofmannsthal 1979: 456f.). Und hier ließe sich, bereits 1917, tatsächlich das erst später ausformulierte Konzept der Eisner'schen Synthese postulieren (Kostrbová 2011: 153), zumal insbesondere Březina, nach Hofmannsthal der vollkommenste Repräsentant der österreichischen Literatur, als „Synthese des ‚Slawentums' und der ‚westlichen Tradition'" fungiert (Kostrbová 2011: 157). Eisners erste Textsammlung hebt sich damit deutlich von zeitgleich entstandenen ab. Dies gilt insbesondere für Franz Pfemferts Aktions-Anthologie *Jüngste tschechische Lyrik* (1916), die dem Transfermodell eines kulturellen Austauschs verpflichtet ist.[10]

---

projiziert (Thirouin 2011).

9 In der *Vorrede* zum *Deutschen Lesebuch* akzentuiert Hofmannsthal die Verbindung aus „literarischem Gewissen" und „Nation". „Nur in der Literatur finden wir unsere Physiognomie, da blickt hinter jedem einzelnen Gesicht, das uns bedeutend und aufrichtig ansieht, noch aus dunklem Spiegelgrund das rätselhafte Nationalgesicht hervor." (Hofmannsthal 1984: 5)

10 Zur Gegenüberstellung von Eisner (1917) mit Pfemferts Anthologie *Jüngste Tschechische Lyrik* (1916), die nicht auf den Nenner konservativ vs. fortschrittlich reduziert werden

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Mit der *Slowakischen Anthologie* setzte Eisner (1920) die Konzeption der ursprünglichen Österreichischen Bibliothek fort,[11] in deren Rahmen eine *Tschechische Bibliothek* geplant war, die aber nie über „Bruchstücke des Gedachten" (Thirouin 2011: 55) hinauskam. Vorarbeiten flossen dann noch in die *Volkslieder der Slawen* (Eisner 1927) und in *Die Tschechen. Eine Anthologie aus fünf Jahrhunderten* ein (Eisner 1928).

3.2 Volkslieder als imagologisches Konzept

> Die vorliegende Sammlung slawischer Volkslieder in deutschen Übertragungen will den deutschen und durch die bewährte Vermittlung der deutschen Sprache den europäischen Leser überhaupt in die liedmäßige Volksdichtung der Slawen einführen. (Eisner 1927: 5)

Auch hier ruft Eisner zunächst den Vermittlungsanspruch auf, stärker als zuvor kommt allerdings ein imagologischer Aspekt zum Ausdruck, da die *Slawischen Volkslieder* eine kulturhistorische und völkerpsychologische Selbstverortung der einzelnen slawischen Volksliedtraditionen auf der Basis charakteristischer Eigenschaften beanspruchen (Eisner 1927: 5). Begründet wird auch diese Auswahl zum ersten mit der völligen Unbekanntheit des slawischen Volkslieds, was auch für das tschechische gelte:

> das tschechische Volkslied ist für die deutsche Literatur Neuland, da die vor Jahrzehnten erschienenen Übersetzungsversuche unzulänglich waren und heute verschollen und vergessen sind; […]. (Eisner 1927: 6)

Diese Unkenntnis hänge mit der weitgehenden Marginalisierung des Volkslieds im Rahmen der Herausbildung einer westeuropäischen Kunstliteratur zusammen, die umso schwerer wiege, als dadurch das Verständnis für die slawischen Kulturen insgesamt verstellt werde:

> Die Daseinsberechtigung für seine Arbeit erblickt der Herausgeber in zwei Tatsachen: in der außerordentlichen Bedeutung des slawischen Volkslieds für die Erkenntnis des slawischen Seelen- und Geisteslebens und in der geringen Beachtung, die Westeuropa diesen wichtigen Dokumenten der slawischen Volksseele zuwendet. (Eisner 1927: 5)

Die Verkennung des Volkslieds, so Eisners Qualitätsargument, ergebe sich aus der wesentlich stärker ausgeprägten (zivilisatorischen) Trennung von Volks- und Kunstpoesie in den romanischen und germanischen Literaturen,

---

könne, s. Kostrbová (2011: 151).

11 Diese knappe Sammlung unterteilt Eisner in die Sektionen *Was die Mädchen singen, Was die Burschen singen, Rede und Widerrede, Gestalten und Schicksale.* Ein Teil der hier versammelten Volkslieder wird in die *Volkslieder der Slawen* (Eisner 1927) übernommen.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

während diese bei den Slawen noch eine Einheit darstelle, somit keine vergleichbare Distinktion zwischen sogenannter ernsthafter und unterhaltender Literatur vorliege. Eisner konstatiert einen Einfluss des Volkslieds auf die gesamte slawische Kunstlyrik, auch in der Moderne, genannt werden Expressionismus und Surrealismus.

Als Auswahlprinzip aus dem Material aller slawischen Völker und Stämme nennt Eisner gemäß dem imagologischen Konzept das „Zusammentreffen des Typischen, d. h. rassen- und stammpsychologisch wie kulturhistorisch Bezeichnenden, mit der ästhetischen Vollendung der Gebilde" (Eisner 1927: 6), somit Lieder,

> die für Art und Formung, Inhalt und Geist der betreffenden Volksdichtung bezeichnend sind und die ohne übermäßige Einbußen an sprachlichen und dichterischen Werten übertragbar waren; daneben wurde getrachtet, bezeichnende Züge des slawischen Volkslebens und der slawischen Seele festzuhalten. (Eisner 1927: 6f.)[12]

Die Aufgabe der Anthologie müsse daher darin bestehen, neben der jeweiligen Genese „ein charakteristisches Profil einer jeden der vertretenen Volksdichtungen durch nachdrückliches Verweilen bei den ihre innerste Sonderart ausmachenden Sonderzügen herauszuarbeiten." (Eisner 1927: 7) Neben dem spezifisch Eigenen geht es Eisner auch um das Gemeinsame, um die in allen Volksliedern vorkommenden Stoffe und Motive und damit um einen übergeordneten ‚Kunstrieb', um „das Vorherrschen gewisser Seelenzüge und ihr[en] Ausdruck, wie ihn der bei jeder Rasse, bei einem jeden Volk anders geartete Kunsttrieb zeugt." (Eisner 1927: 8) Die Vorstellung von einer „slawischen Urseele" dient ihm als Grundlage, auf der eine Einheit aller slawischen Volkslieder behauptet werden kann (Eisner 1927: 32). „Ihr vorherrschender Zug ist die Gegenständlichkeit, der Realismus, das Unmystische, das völlig Irdische und Diesseitige ihrer innersten Wesenheit." (Eisner 1927: 32) Diese für die Slawen charakteristische Bindung an die alte ‚heidnische Urseele' knüpft in Herder'scher Diktion an die dem Volkslied zugeschriebene „unverdorbene Klarheit natürlicher Poesie" an, die „zu den literarischen Ursprüngen der eigenen Nation" zurückführe (Bödeker 1996: 184), und bietet eine Erklärung dafür, weshalb gerade die slawischen Volkslieder „Keimzelle aller slawischen Kunstdichtung" seien. Denn diese seien „Symbol und Siegel der slawischen

12 Die Anthologie umfasst Volkslieder bei den Großrussen (11–17 bzw. 1–90), den Kleinrussen (17–19; 91–137), den Weißrussen (20; 139–161), den Polen (20–23; 163–201), den Wenden (23f.; 203–213), den Tschechen (24–26; 215–256), den Slowaken (26f.; 257–280), den Slowenen (27f.; 281–302), den Serbokroaten (28–31 bzw. Kroaten 303–348, Serben 349–418) und den Bulgaren (31f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Seele selbst.“ (Eisner 1927: 2) Vom Konzept der ‚Urseele‘ bzw. des Volksgenius gelangt Eisner allerdings, über Kollárs Modell der ‚slawischen Wechselseitigkeit‘ hinausgehend, zu einem allgemeinen Modell übergreifender Synthese. Denn die

> Erkenntnis des Fremden führt auf das Eigene zurück. Nicht als slawische Ruhmeshalle wurde dieser Band zusammengetragen. Suchen wir uns in dem fremden Blut, um das eigene besser zu finden! Lernen wir (durch die slawischen Volkslieder) das eigene herrliche Volkslied besser kennen! (Eisner 1927: 8f.)

An die damit skizzierte „Blutgemeinschaft, die umfassender ist als die nationale“, kann sich der literaturpolitische Appell anschließen: „So möge dieses Buch dazu beitragen, Ost und West des Erdteils einander nahezubringen, das gemeinsame Vaterland zu erkennen und zu schaffen.“ (Eisner 1927: 9) In der auf das Vorwort folgenden Einleitung präzisiert Eisner seinen kulturvergleichenden Ansatz, in dem das slawische Volkslied mit dem romanischen und germanischen in Relation gesetzt wird, um die „musikalische und dichterische Eigenschaft“ sowie die „kulturhistorische und rassenpsychologische Bedeutung“ des Volkslieds zu verdeutlichen (Eisner 1927: 11). Hierbei wird vor allem die Abgrenzung vom deutschen Volkslied akzentuiert:

> Es sind Lieder von dieser Welt und Lieder einer durchaus irdischen Sehnsucht. Hier flimmert kein Mondstrahl, hier haucht keine Blaue Blume, hier erstrahlt nicht das ‚Urlicht‘ des deutschen Volksliedes, hier klingt nicht der Klang der versunkenen Glocke die Tiefen empor. (Eisner 1927: 32)

3.4 „Was sind die Tschechen?“

In der Anthologie *Die Tschechen. Eine Anthologie aus fünf Jahrhunderten* knüpft Eisner an die ältere Idee einer Sammlung tschechischer Literatur aus dem Jahr 1917 an, die auf Hugo von Hofmannsthal anlässlich seines Prag-Besuchs (vom 19.-25. Juni 1917) zurückgeht. Die geplante *Tschechische Bibliothek*[13] konnte wegen einer kriegsbedingten, distanziert abwartenden Haltung auf

13 S. den Brief Eisners an Hofmannsthal vom 9.1.1918 über die Mitarbeiter an der Tschechischen Bibliothek. Neben Hermann Bahr und Rudolf Pannwitz erwähnt Eisner „die beiden Mann, Rilke, Hesse u. a. als schützende Genien für das Unternehmen.“ Erwähnt wird ferner, der „mir persönlich nicht ganz sympathische Kreis um Franz Werfel wäre wohl auch nicht zu vermeiden, da er Verdienste um die Sache hat und gut informiert ist (Brod, Pick, Werfel u. a.) […] Begrüßen würde ich auch H. Willy Haas. Die čechischen Mitarbeiter wird Šalda unter den erwähnten Bedingungen gewinnen, und sein Name bürgt dafür, daß es eine Elite sein wird.“ (zit. nach Thirouin 2002: 266)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

tschechischer Seite nicht verwirklicht werden.[14] Da „die erkannte Notwendigkeit von 1917 auch eine Notwendigkeit von 1928 ist", so Eisner (1929: 7), habe er den Plan wieder aufgegriffen, allerdings steht die literarische und damit geistige tschechische Tradition nicht mehr im Kontext einer österreichischen Idee, sondern in dem der tschechoslowakischen Demokratie (Kostrbová 2011: 146):

> Das vorliegende Buch unternimmt den Versuch in Dokumenten und Zeugnissen des Schrifttums einen Querschnitt durch Geist und Seele des westlichsten, im Herzen Mitteleuropas sitzenden Slawenvolkes zu geben, mit dem sich zu befassen die europäische Geistesgeschichte schon zu wiederholten Malen Anlaß hatte und in noch höherem Maße Anlaß hätte nehmen müssen, was vor allem von den Deutschen als den Mitbewohnern und Nachbarn der Tschechen gilt. (Eisner 1928: 7)

Auswahlkriterien sind die „ideelle und ästhetische Bedeutung" und somit Qualität der Texte, deren „dokumentarischer Wert als Aussage von einem konstitutiven Zug des nationalen Geistes oder der nationalen Seele" zeugen müsse, womit eine nationalidentifikative Dimension angesprochen ist, denen aber auch „Aktualität" zukomme (Eisner 1928: 9). Es handelt sich somit um Texte des kulturellen Gedächtnisses (Assmann 1988).

Ging es in der Anthologie von 1927 eher um die kulturvergleichende Bestimmung einer volksgebundenen Mentalität, so soll hier ein geistesgeschichtlich fundiertes Narrativ (re)konstruiert werden. Eisner unterteilt das Textmaterial sowohl chronologisch nach Epochen als auch nach Gattungen sowie thematisch, ohne diese Trennung konsequent durchzuhalten.

Die erste Sektion *Gott und Staat* versammelt programmatische (religions-) philosophische und politische Texte von Jan Hus, Petr Chelčický und Jan Amos Komenský (Comenius) bis zu František Palacký, Karel Havlíček und Tomáš G. Marsaryk.[15] Eisner akzentuiert, ausgehend von einem prinzipiell

14 Zu diesen Schwierigkeiten s. den Brief Eisners an Pannwitz vom 16.4.1918 (Thirouin 2002: 277f.). Die 1917 gesammelten Texte stellte Eisner Rudolf Pannwitz zur Verfügung, die dieser als Grundlage für seine Studie *Der Geist der Tschechen* (1919) verwendete. Am 5.1.1918 kündigt Eisner (Brief an Pannwitz) die Zusendung einer Reihe von Gedichten „von Ihnen bisher gänzlich unbekannten Dichtern" an (zit. nach Thirouin 2002: 257). Hierbei handelt es sich um Übersetzungen von Jan Neruda, Josef Václav Sládek, Josef Svatopluk Machar, Viktor Dyk und Petr Bezruč, die für die *Österreichische Bibliothek* angefertigt worden waren. Nach Einstellung des Projekts im Dezember 1917 waren sie für die ebenfalls nicht verwirklichte *Tschechische Bibliothek* vorgesehen (s. Brief Eisner an Pannwitz vom 22.1.1918 und Brief Otokar Fischer an Pannwitz vom 20.12.1919). Eisner nahm diese Texte schließlich in seine Anthologie *Die Tschechen* (1928) auf.

15 Bereits im Brief an Pannwitz vom 22.1.1918 erwähnt Eisner für die ursprünglich geplante *Tschechische Bibliothek* eine Aufnahme der „grossen Erscheinungen der Reformation, also

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

begrenzten Einfluss sogenannter kleiner Nationen, deren zu bestimmten Zeiten dennoch vorzufindende europäische Bedeutung, gefolgt von Phasen des Niedergangs (Eisner 1928: 11). Er knüpft darüber hinaus an die Kontroverse um Masaryks *Česká otázk*a [Die tschechische Frage] an,[16] die zwar einer geschichtsphilosophischen Selbstverständigung über die Rolle der eigenen Nation diente, bei Eisner aber zu einem Bestimmungsversuch tschechischer Mentalität erweitert wird:

> Eigentümlich an dieser geistig-religiösen, von nationalen und sozialpolitischen Beweggründen begleiteten und die gesamte äußere und innere Struktur der Nation umwandelnden Bewegung sind ihr tiefer sittlicher Ernst, ihr durchaus demokratischer und völkischer Charakter, ebenso aber – so zumindest in den radikalen Sekten des Hussitentums und in den Anfängen der Brüder-Unität – eine gewisse bilderzerstörerische Engstirnigkeit und ein verhängnisvoll sich auswirkender puritanischer Zug. (Eisner 1928: 11)

Dieses Nachdenken über die eigene Geistesgeschichte setzt mit Jan Hus, mit dem der Topos der „Liebe zur Wahrheit" aufgerufen wird (Eisner 1928: 12; Deutschmann 2009) sowie mit dem Demokratie-Topos bei Chelčický ein (Eisner 1928: 12). Hieran schließt sich mit Komenský das „Geschenk der tschechischen Reformation an die Welt" (Eisner 1928: 13) an, auf die das ‚Temno', das „Jahrhundert der Totenstarre" (Eisner 1928: 14), folge, an die sich die neuzeitliche Wiedergeburt anschließe, die nicht mehr religiös, sondern von „nationalem und kulturellem Trachten beherrscht" werde (Eisner 1928: 14) und die Grundlage moderner tschechischer Wissenschaft und Dichtung bilde. Damit ist wie bei Masaryk eine Traditionslinie von der böhmischen Reformation bis zur Národní obrození und deren Vollendung in der Republikgründung sowie der neuen, nachimperialen europäischen Ordnung, dem *Nová Evropa*, gezogen; ein Paneuropa, als dessen Vorläufer Comenius gilt (Eisner 1928: 14). Entsprechend wird Palackýs Programm, dessen historische Synthese „die nationale Vergangenheit zum Gemeingut des Volkes" machte (Eisner 1928: 15) und der damit zum „Vater der Nation" avancierte (Eisner 1928: 16), ein Vorgänger Masaryks:

> In ihm als dem vorläufigen Abschluß zeigt die tschechische Geistesgeschichte eines halben Jahrtausends eine überraschend gesetzmäßige Geschlossenheit der Linie und Zielstrebung. (Eisner 1928: 17)

Wie Masaryk verbindet Eisner ein idealistisches Verständnis von Geschichte mit den naturrechtlichen Konzepten von Freiheit und Gleichheit.

Hus, Chelčický, Comenius u. a." (zit. nach Thirouin 2002: 263).

16 Zu dieser Kontroverse s. die Textsammlung von Miloš Havelka (1995) und die zusammenfassenden Aufsätze von Havelka (2006a, b) sowie Deutschmann (2011).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Die Sektion *Seele* setzt mit der durch puritanische Reformation und Gegenreformation verstärkten „Vernichtung der geistigen Kultur" (Eisner 1928: 109) ein, wodurch eine echte tschechische Dichtung erst in der Wiedergeburtszeit ab dem späten 18. Jahrhundert entstehen konnte. Von hier werden drei Traditionen lyrischen Schaffens abgeleitet: mit Jan Kollár die „Dichtung des politischen Pathos" (Eisner 1928: 110) mit einer „allnationalen Sammlung" und einer Politisierung der Literatur (Eisner 1928: 111). Parallel dazu verlief die Weiterentwicklung der Volksdichtung und damit einer volkskundlichen Tradition. Als dritte Tradition firmiert die Bekenntnislyrik der singulären Erscheinungen. Eisner nennt sie ‚einsame' Dichter, zu denen vor allem Karel Hynek Mácha gerechnet wird. Das Fazit der literarischen Entwicklung der letzten hundert Jahre, wobei Eisner von František Ladislav Čelakovský 1828 ausgeht, lautet:

> eine wichtige nationale Sendung wurde erfüllt, eine nationale Dichtersprache von der letzten Vollendung geschaffen und in einer Reihe von Erscheinungen – bei der strengsten Auslese Březina, Sova und einzelnem aus Vrchlickýs Werk – zumindest unsichtbar jene Grenze überschritten, welche die bloß nationale Funktion und Bedeutung einer Literatur von der durch keinerlei Sprach- und Siedlungsgrenzen umschriebenen trennt. (Eisner 1928: 114)

Die dritte Sektion *Welt* versammelt Prosatexte. Als Spezifika der tschechischen Literatur erscheinen hier das Defizit des Gesellschaftsromans, für den in den bäuerlichen und kleinbürgerlichen tschechischen Schichten die Grundlage fehlte, und die dominierende Stellung der Autorinnen im Vergleich zu anderen Nationalliteraturen. Mit Němcová setzte eine neue Tradition ein, an der

> eine Anzahl von Epikern des Dorfes, Monographisten einer Landschaft, Darstellern völkischer Lebens- und Wesensäußerungen und Gestaltern von völkischen Schicksalen weiterwirken. (Eisner 1928: 262)

Ferner finden in dieser Sektion Werke aus „nationaler Notwendigkeit" Aufnahme, zu denen Texte von Alois Jirásek und Zykmund Winter gerechnet werden (Eisner 1928: 264). Dass gerade diese Werke und Autoren im deutschen Sprachraum eher unbekannt sind, verleitet Eisner zu Aufwertungs- und Valorisierungsstrategien. Per Analogisierung wird Karolina Světla als tschechische George Sand kategorisiert (Eisner 1928: 262), Jakub Deml als tschechischer Peter Altenberg (Eisner 1928: 266), per Universalisierung erreicht Jaroslav Durych „Weltformat" (Eisner 1928: 264). Diesem Verfahren dienen auch Verweise auf Einflüsse des als statushöher betrachteten französischen Naturalismus auf den tschechischen (Eisner 1928: 265). Die steuernde Rolle des Anthologisten zeigt sich in der Abwertung Jaroslav Hašeks, der namentlich nicht erwähnt wird und dessen *Švejk* in der Anthologie mangels Relevanz und

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Repräsentanz nicht enthalten ist. Lediglich der Titel wird kurz erwähnt.[17] In der letzten Sektion *Deutendes Wort* versammelt Eisner schließlich essayistische Texte von František X. Šalda, Otokar Březina, Ladislav Klima und Arne Novák. Eisner folgt dem Telos der Nationalliteratur, seine Methode kann als freie Interpretation geisteshistorischer Zusammenhänge verstanden werden. Stärker als in den anderen deutschsprachigen Anthologien Eisners erfolgt hier eine Rückbindung an das nationale Projekt. Mit der Sammlung geht es Eisner nicht nur um die Vermittlung einer unbekannten literarischen Tradition, sondern – stärker als 1917 – sowohl um die Kompensation einer bezweifelten Kulturfähigkeit im Kontext der ‚großen' Literaturen als auch um die Kompensation des Traumas einer langen Fremdbestimmung, auf die die Anthologie mit einer „Gebärde des Erwachens und Zu-sich-selbst-Kommens nach Jahrhunderten der Überfremdung und Selbstentfremdung" antwortet (Plessner 1994: 24). Das Arrangement der Texte und der ihnen zugrundeliegenden Narrative erzeugt im Einklang mit den Debatten um den Sinn der tschechischen Geschichte ein nationales Selbstbild, das sich in der Begegnung mit dem vor allem deutschen Fremdbild konstituiert. Entsprechend kann wie gegen Masaryk auch gegen Eisner der Vorwurf des Ahistorismus erhoben werden, da auch er konkrete historische Fakten und kulturelle, insbesondere literarische Verflechtungen außer Acht lässt und stattdessen ein geschichtsphilosophisch grundiertes und mit einem Sendungstopos valorisiertes nationalliterarisches Narrativ konstruiert. Der Anthologie liegt die immanent enthaltene imagologische Frage nach dem Wesen, also der Mentalität des Tschechentums und nach dem Sinn seiner nationalen Existenz zugrunde, die bereits im Kontext der Habsburgermonarchie, später dann im Rahmen des neuen Nationalstaats unter den Bedingungen des ‚Nová Evropa' von Masaryk u. a. formuliert worden war und deren Spätwirkungen sich noch in der Reformperiode vor bzw. nach dem Prager Frühling 1968 mit den Debatten um den Stellenwert einer kleinen Nation finden lassen.[18]

17 „Hier wäre ein kurzes Wort von Schwejk selbst, dem weltberühmtesten aller tschechischen Bücher zu sagen. Gewiß ist er ein nicht alltägliches Stück Humors, eines Humors mit tieferer Bedeutung, die in der passiven Auflehnung der geknechteten Bürgerkreatur gegen den Götzen Staat beruht; als ein für die tschechische Literatur und den tschechischen Geist besonders bezeichnendes Buch kann er aber aus vielen Gründen nicht gelten und jedes der vorstehend genannten Bücher ist in diesem Betracht dokumentarischer als er." (Eisner 1928: 268)

18 S. hierzu neben dem schon erwähnten Kundera die einschlägigen Essays von Jan Patočka, insb. *Was sind die Tschechen?* sowie *Unser Nationalprogramm und die heutige Zeit*.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Die deutschböhmische Kritik urteilte skeptisch. Josef Mühlberger erkennt zwar im *Witiko* in der Anthologie ein „in jeder Hinsicht […] verdienstvolles Buch," welches den Sudetendeutschen zu empfehlen sei,

> die oft, gar arg umstellt von häßlichen Vorurteilen, das um sie aufsteigende Leben (denn als solches stellt sich das geistige Leben der Tschechen dar!) des anderssprachigen Nachbarvolkes gar nicht kennen. (Mühlberger 1928: 353)

Andererseits äußert Mühlberger Skepsis hinsichtlich einer weitergehenden Wirkung, die aus einer derart geschichtshermeneutischen Darstellung tschechischer Literatur zu erwarten wäre, zumal auch Mühlberger von einem literarischen Disktinktionsmodell ausgeht, welches allerdings keinesfalls zu irgendeiner Form von literarischem Desinteresse berechtige:

> wir glauben nur zum geringsten Teile an deutsch-tschechische Beziehungen auf dem Gebiete der Dichtung, Kunst und Kultur überhaupt. (Gäbe es diese wirklich, so müßte in all den Jahrhunderten doch schon ein Ausgleich zustande gekommen sein!). Wir glauben andererseits, daß es uns Deutschen unwürdig ist, dem Nachbarvolke, dessen beste Eigenart sich gerade in unserer Zeit (abgesehen von argen Irrungen, Irrwegen und Verleumdungen) gesund und stark entfaltet, ein derart geringes Interesse entgegenzubringen. Wir wissen ja, kurz gesagt, gar nicht, worum es unseren anderssprachigen Nachbarn geht, wir wissen nichts von ihren Hoffnungen und Sehnsüchten, von ihrem schweren kulturellen Ringen. Wir leben mit unverantwortlicher Gleichgültigkeit neben ihnen hin (die Tschechen trifft allerdings derselbe Vorwurf in noch weit höherem Maße) und kämpfen gegen einen Feind, der in manchen Stücken ein konstruktives Gebilde unserer Phantasie ist. (Mühlberger 1929: 64)

3.5 Was sind die Deutschböhmen resp. Prager Deutschen?

Um 1930, im Rahmen der sich nach der hoffnungsvollen aktivistischen Phase unter den Nachwirkungen der Weltwirtschaftskrise, die sich auch auf alltagskultureller und intellektueller Ebene auswirkten, wieder verschlechternden Beziehungen zwischen Deutschen und Tschechen, deutet sich auch eine Schwerpunktverschiebung in der Mittlertätigkeit Eisners an, der sich jetzt verstärkt mit seinen Anthologien an die tschechischen Leser wendet (Krolop 2011: 297). Bereits im Oktober 1921 hatte er sich brieflich kritisch mit der Entfremdung von der deutschen Kultur auseinandergesetzt:

> Die Tschechen sind allem, was deutscher Geist heisst, vollkommen entfremdet. Es wäre eine große und edle Aufgabe, sie ganz behutsam und mit unendlicher Vorsicht mit den dauernden und wirklich wertvollen Erscheinungen der deutschen Geisteswelt vertraut zu machen. Statt dessen lesen sie (und sie lesen die *Presse* sehr fleißig) verlogene Hochstapler des Geistes wie Werfel. Dazu nehme man die Tatsache, dass auch ganz unchauvinistische

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> und sehr hochstehende Tschechen buchstäblich kein deutsches Buch zu Gesicht bekommen und langsam auch die Übung im deutschen Lesen verlieren. Resultat: geistige Geringschätzung des deutschen Volkes und endgültige Abkehr. Die resultierende Entfremdung ist viel verhängnisvoller als die politischen Balgereien. (zit. n. Thirouin 2002: 380)

Beispiele für eine Abwertung der deutschböhmischen als einer nicht-autochthonen Literatur konnte Eisner leicht finden. In den Kontroversen um den Prager Roman schrieb F. X. Šalda (1918) in einer Rezension zu Max Brods *Tycho Brahes Weg zu Gott* von Kolonisten, die keine Romane, sondern nur Zeitungen besäßen, während Arne Novák (1922) über die Minderheit räsonierte, die in jahrhundertelanger Kolonisation über die böhmischen Grenzen gekommen sei und kein Recht auf Selbstbestimmung besitzen würde. Gegen derartige Positionen will Eisner die deutschböhmische Literatur im tschechischen kulturellen Feld positionieren. Zielgruppe von Eisners schon im Titel programmatischer *Landsleute*-Anthologie,[19] als Lesebuch für die Schulen mit deutsch-tschechischen Worterläuterungen in den Fußnoten sowie einem Wörterbuch im Anhang versehen (Eisner 1930: 145–187),[20] seien die „wirklich gebildeten Tschechen" (Eisner 1930: 3). Eisner folgt einem Begründungsmuster, nach dem die Qualität dieser deutschen Literatur aus der Verwandtschaft mit und der Komplementarität zur tschechischen Literatur über die gemeinsame Heimat sowie eine Distinktion zu den reichsdeutschen Autoren hergeleitet werden könne, womit er diese Literatur zugleich in einen austriazistischen Kontext stellt. Diese habe „eine andere Artung, ein anderes Wesen, eine andere Seele als in den Dichtern aus dem Reich. Man nannte es einstmals das ‚österreichische' an ihnen." (Eisner 1930: 3) Diese austriazistische Tradition, mit Verweis auf landschaftliche Topoi bei Adalbert Stifter, Jakob Julius David, Gustav Leutelt und Robert Michel sowie Topoi einer gemeinsamen

19 Bei Landsleuten handelt es sich um „eingeborene des eigenen landes" (DWb 12, Sp. 140). Die Anthologie umfasst Auszüge aus Stifters *Witiko* (*Die Tat Odolens*, 7-25), von Marie von Ebner-Eschenbach *Die Spitzin* (26-43), von J. J. David *Der Maler der Hanna* (1904) aus der Titelerzählung des Bandes *Die Hanna. Erzählungen aus Mähren* (44–52), von Gustav Leutelt *Glashütte und Wald im Isergebirge* (58–61) aus dem Roman *Hüttenheimat* (1916), von Rilke *Die Turnstunde* (62–70), von Robert Michel einen Auszug aus dem Roman *Jesus im Böhmerwald* (1927) (71–79), von Erwin Guido Kolbenheyer *Deutsche Universität* aus dem Roman *Monsalvatsch* (1917) (80–99), von Oskar Baum *Blinde Kindheit* aus der Erzählung *Nacht ist umher* (1929) (100–112), von Franz Kafka *Im Veitsdom* aus dem *Prozeß* (1925) (113–121), von Max Brod *Tycho und der hohe Rabbi* aus dem Roman *Tycho Brahes Weg zu Gott* (122–128), von Franz Werfel *Das Sterben der Pferde* aus *Barbara oder die Frömmigkeit* (129–144).

20 Die Reihe *Deutsche Lektüre,* eine Sammlung deutschsprachiger Lesestoffe für die Schule und die breite Öffentlichkeit, wurde von dem Germanisten Hugo Siebenschein redigiert.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Vergangenheit bei Max Brod und Franz Kafka argumentativ gestützt, mündet in dem bereits an Vrchlický konstatierten Symbiose-Topos:

> ein organisches Verwebtsein mit slavischen Geistes- und Seelenzügen […]. Sie zeigen germanisches Erbgut, Einwirkungen der slavischen Landschaft und slavischen Menschentums; und zu diesen beiden Gegebenheiten tritt dann oft noch die Eigenart jüdischen Blutes; so geben diese Dichter künstlerische Zeugenschaft von dem elementaren Walten der Symbiose, des Zusammen- und Ineinanderlebens der Stämme und Volksseelen in unseren Ländern. (Eisner 1930: 3)

Seitens der sudetendeutschen Kritik wurden derart auf Ausgleich und Symbiose zielende Positionen ignoriert, worauf Walter Maras im *Witiko* hinweist:

> In der letzten Zeit ist, wie auch aus den hier laufenden Notizen zu ersehen ist, von tschechischer Seite vieles getan worden, sudetendeutsche Dichter dem tschechischen Publikum nahezubringen. Von sudetendeutscher Seite ist so gut wie nichts unternommen worden. Die einzige sudetendeutsche Stelle, die sich mit Fragen der tschechischen Literatur beschäftigt, ist unsere Zeitschrift. (Maras 1931: 283)

Als eine Art Kommentar zu der Anthologie *Prag in der deutschen Dichtung* kann Eisners (1929a) Rezension in der *Slavischen Revue* gelten. Ausgangspunkt ist eine intensive wie souveräne Auseindersetzung der tschechischen Dichtung seit der Národní obrození mit der „Prager Stadtseele" (Eisner 1929a: 23), ein Prozess, in dem die Stadt zum unhinterfragbaren und unteilbaren kulturellen Zentrum der tschechischen Nation wird.[21] Gegen diese vereinnahmende Aneignung Prags und eine damit verbundene ethnozentrische Einstellung, die andere Kulturen ausgrenzt und abwertet bzw. gar nicht wahrnimmt, positioniert Eisner eine zweite, gleichwohl entfremdete Prag-Literatur, eine deutschsprachige. Stellte die tschechische Literatur Prags eine ‚Tagansicht' dar, so bezeichnet Eisner, darin zugleich die spätere Ghetto-These antizipierend (Eisner 1933), die deutsche als ‚Nachtansicht':

> Ihr dichterischer Aspekt von Prag ist nicht historisch-national und kaum jemals sozial, er ist metaphysisch gefärbt. […] Das primäre Erlebnis war hier das der Blutfremdheit, des unheimlich schwankenden Bodens, der halbverschütteten Gräber einer überreichen Vergangenheit, die nicht zur Ruhe kommen kann und sich unter die Lebenden mischt. War der

21 „In der Regel spiegelt sich Prag in der čechischen Dichtung als Wehmut über versunkene Herrlichkeit, als Landesmutter, als Gral der Nation, als Unterpfand einer nationalen Morgenröte; später tritt in den Spiegelungen mehr und mehr das soziale, endlich – nach dem Umsturz – auch das metropolitische Moment in den Vordergrund, im Einklang mit den äußeren Entwicklungsphasen der Hauptstadt." (Eisner 1929a: 23)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> deutschböhmische Dichter Jude, kamen noch die im Blut fortwebenden Schatten des Ghettos hinzu. (Eisner 1929a: 23f.)[22]

Die jeglichen Synthese-Anforderungen widersprechende, wechselseitige Unterschätzung und Unkenntnis der jeweils anderen Kultur motiviert Eisner, speziell die auf Prag bezogene deutsche Dichtung dem tschechischen Lesern zu präsentieren, und zwar mit der Anthologie *Prag in der deutschen Dichtung*.[23] Es geht Eisner vor allem um die emotionale Bindung an Prag, die er in der deutschböhmischen wie der deutschen Literatur generell beobachtet hat. Der literarische Topos Prag soll in seiner Entstehung und Bedeutung dem tschechischen Leser anhand von ausgewählten Texten deutscher und österreichischer Autoren vermittelt werden, hier vor allem durch Auszüge aus den beiden Libussa-Dramen von Clemens Brentano und Franz Grillparzer. Eisner will so zeigen, wieso eine mehrheitlich tschechische Stadt überhaupt zu einem Topos in unterschiedlichen Literaturen avancieren konnte und welche Konsequenzen die demographische Verschiebung, gemeint ist die zunehmende Tschechisierung der Stadt seit Mitte des 19. Jahrhunderts, auf die gegenwärtige Literatur habe:

> Prag ist für sie das Denkmal einer Vergangenheit, in der deutscher Geist und deutsche Hände einen wesentlichen Anteil hatten, eine Stätte der Schönheit, an der deutscher Schönheitsdrang mit geschaffen hat; zugleich aber die Stätte einer Schritt für Schritt geräumten völkischen Position, eines nationalen Rückzugsgefechts; Vertrautheit und Fremdheit, magische Anziehung und trotzige Abneigung, Liebe und Haß mischen sich für sie in der einzigartigen Atmosphäre der Stadt. (Eisner 1932: 4)[24]

---

22 Diese konträre Aneignung von Prag exemplifiziert Eisner (1929a) in seiner Besprechung an einer Novelle von Karel Čapek-Chod, *Nejzápadnější Slovan* [Der westlichste Slawe] und der Novelle *Gorgyra* von Peregrynus Tyss, einem Prager deutschen Dichter. Zu dieser stereotypen Zuschreibung von „melancholisch in die Vergangenheit blickender deutscher und optimistisch der Zukunft zugewandter tschechischer Literatur" s. Wutsdorff (2018: 24), wobei die kulturelle Selbstzuschreibung des alten deutschen Prag gegen das neue tschechische insbesondere im Umfeld der *Deutschen Arbeit* propagiert wurde (Höhne 2021; s. a. Escher 2018: 54; Krolop 2010).

23 In einem späteren Vortrag nennt Eisner es einen „Skandal" bzw. „eine Schande […], wenn eine so beispiellose Erscheinung wie Franz Kafka nicht übersetzt und kritisch gewertet, wenn keine ordentliche čechische Auslese Rilkes herausgegeben wird, […]." (Eisner 1929b: 335)

24 Entsprechend wird in der Anthologie der erste Teil (*Dichter aus Deutschland und Österreich*) mit einem Auszug aus Brentanos *Die Gründung Prags* (die Vision Libussas im 5. Akt) und von Auszügen aus Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* (*Kaiser Rudolf nimmt Abschied von Prag*) sowie *Libussa* eingeleitet. Ferner findet man Texte von Wilhelm Müller (*Die Prager Musikantenbraut*), Ada Christen (*Auf dem alten jüdischen Friedhof*), Detlef von Liliencron (aus: *Poggfred* und *Golem*). Rudolf Pannwitz (*Abend am Quai*, *Der Judenfriedhof*, *Das Nationale*). Der

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Entgegen der vorigen Postulierung einer Synthese geht es hier um eine Historisierung und Musealisierung der deutschen Literatur in ihrem zeitenthobenen Verhältnis zur böhmischen Hauptstadt:

> Das besondere Verhältnis der deutschen Seele zu Prag bewirkt, daß die Stadt zumeist in einer zeitlosen Retrospektive angeschaut wird; das private, unkollektive, die Gegenwart des Tages meidende ästhetische […] Moment tritt hierbei ebenso in den Vordergrund wie der elegische Unterton, die Zeitflucht und das Intime. (Eisner 1932: 4)

Konstatiert wird eine rein ästhetische Aneignung, aus der – durch die Abtrennung von der tschechischen Mehrheitskultur – die Konstruktion der wirkungsmächtigen Ghetto-These erfolgt, nach der nationale Momente genauso wie „Umstände der sozialen Herkunft und Schichtung […] den deutschen Dichter an einem überpersönlichen Erleben der Stadt im kollektiven Sinne" hindern würden, was laut Eisner sowohl „die dichterische Ausdeutung an kollektiver Gegenwart oder an kollektiver Zukunft" impliziere (Eisner 1932: 5). Zwar wird einschränkend vermerkt, dass es Max Brod, Camill Hoffmann, Otto Pick und Rudolf Fuchs in einem Teil ihrer Lyrik gelungen sei, „unverbindliche Reminiszenzen und Retrospektiven" (Eisner 1932: 5) zu überwinden, was auch im Hinblick auf Rilke konzediert wird (Eisner 1932: 5f.), der auf eine Stufe mit Stifter als größtem Erzähler gestellt wird. Dennoch gelangt Eisner zu dem Schluss, dass „das Erlebnis Prags in der deutschen Dichtung ein an keinerlei Zeit, Strömung, ja auch nur Wollen gebundenes Phänomen ist und dass dieses Phänomen sich auch in der Zukunft manifestieren wird." (Eisner 1932: 6) Aus dieser, aus unterschiedlichen räumlichen Aneignungsansprüchen resultierenden ‚ghettoisierten' Position folgt nach Eisner, und hier stimmt er mit anderen Kulturvermittlern wie Max Brod, Rudolf Fuchs oder Otto Pick überein, die Betonung der kulturpolitischen Bedeutung der Prager Autoren, die mit ihren Übersetzungsleistungen einen Zwischenraum zwischen Tschechen und Deutschen konstituieren und damit

> ethnisch-nationale Grenzen erodieren, die gegenseitige Wahrnehmung von Tschechen und Deutschen positiv beeinflussen beziehungsweise deren Selbstbild einer überlegenen Kulturnation hinterfragen. (Kostrbová 2011: 157f.)

In diesem Rahmen sei der Leitfaden, die 1935 erschienene Darstellung *Čo čist? Z literatury německé* [Was soll man lesen? Aus der deutschen Literatur] erwähnt,

---

zweite Teil (*Dichter aus Böhmen*) setzt mit Karl Egon Ebert ein, es folgen Texte von Moritz Hartmann, Hugo Salus, Franz Herold, Rainer Maria Rilke, Hedda Sauer, Paul Leppin, Camill Hoffmann, Emil Faktor, Adolf Schirmer, Max Brod, Anne Turnwald, Rudolf Fuchs und Franz Werfel.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

die in dieser Tradition der Vermittlung steht.[25] Die Auswahl orientiert sich, wie Eisner (1935: 11) vermerkt, an den Orientierungsbedürfnissen der tschechischen gebildeten Leser. Ausgangpunkt ist die aktuelle Trennung der deutschen Literatur nach 1933 in eine offiziell anerkannte und eine des Exils, auf deren Wechselwirkung und landschaftliche Prägung Otokar Fischer (1935) im Vorwort hinweist. Daher werden, unabhängig von den literaturpolitischen Restriktionen, Texte beider Literaturen vorgestellt, explizit auch solche, die im Dritten Reich Anerkennung finden. Hinzu kommen viele Texte aus dem deutschsprachigen Ausland, womit vor allem Wien und Prag gemeint sind. Eisner empfiehlt, so der Anspruch, neben erstens künstlerisch anerkannten Texten, als Beispiel fungiert hier Thomas Mann, zweitens Texte, die mit moralischem Anspruch auf die Herausforderungen der Zeit reagieren, genannt wird Jakob Wassermann, drittens ausgehend von den Erfahrungen des Weltkriegs Texte, die auf die Krise der Zeit und auf die Krise der politischen Institutionen Bezug nehmen. Viertens werden Texte aufgenommen, die sich mit der slawischen bzw. tschechischen Welt befassen (Eisner 1935a: 11). Die Anthologie beabsichtigt somit einen Überblick über das deutschsprachige literarische Schaffen seit dem Weltkrieg (S. 13–45), wobei als Grundlage die Verlagspublikation, nicht die Entstehung herangezogen wird. Sortiert nach Unterkapiteln empfiehlt der Leitfaden Texte, die sich mit dem Weltkrieg befassen.[26] Hieran schließen sich Texte zur Krise des Individuums *(Krise jedinců)* (S. 46–52) mit den möglicherweise ersten Auszügen aus Franz Kafkas Romanen *Der Prozeß* und *Amerika* auf Tschechisch, ferner aus *Das Schloß* an.[27] Hinzu kommen Auszüge aus Hermann Hesses *Steppenwolf* sowie Texte von Hermann Stehr, Joseph Roth, Karl Friedrich Borée und Arthur Schnitzler. Die Sektion *Česká minulost a český člověk* [Die tschechische/böhmische Vergangenheit und der tschechische Mensch] vereint Texte vorwiegend aus den 1930er Jahren, die Stoffe aus der böhmischen/tschechischen Vergangenheit aufgreifen (S. 53–59).[28] Hinzu kommen Texte unter dem Kapitel *Věčný žid* [Der ewige Jude] (S.

25 Dieser Leitfaden, eine Auskoppelung aus Wellek et al. (1935), ist als Band II/2 der von Hugo Siebenschein edierten Reihe *Čo čist? Informace o světové literatuře* [Was soll man lesen? Aus der Weltliteratur] erschienen.

26 Hier sind so unterschiedliche Texte bzw. Textauszüge versammelt wie von Erich Maria Remarque, Edwin Erich Dwinger, Ludwig Renn, Georg von der Vring, Fritz von Unruh, Theodor Plivier, Egon Erwin Kisch, Arnold Zweig, Karl Kraus, Robert Neumann, Hans Fallada, Alfred Döblin, Leonhard Frank.

27 Im gleichen Jahr erschien allerdings Eisners Übersetzung *Zámek* [*Das Schloß*]. S. hierzu die umfassende Darstellung von Hultsch (2014).

28 Hier Auszüge aus Robert Michel (*Die Burg der Frauen. Ein Lied vom Wyschehrad*, 1934), Josef Mühlberger (*Hus im Konzil*, 1930), Oskar Wöhrle (*Johannes Hus. Der letzte Tag*, 1932), Alfred

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

60–68).[29] Weitere Texte werden als nationale Tragödien (u. a. Werfel: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, 1934) (S. 69–70), als Legenden und Märchen (Hermann Hesse, *Narziß und Goldmund*, 1931; Franz Werfel, *Die Geschwister von Neapel*, 1931; Robert Michel, *Jesus im Böhmerwald*, 1927) (S. 71–735) sowie unter katholische Gedanken (u. a. Gertrud von Le Fort, *Das Schweißtuch der Veronika*, 1930) (S. 73–75) eingeordnet. Abschließend findet man unter dem Unterkapitel *Mimo program* [Aus dem Programm] (S. 76–85) weitere Textauszüge mit unterschiedlicher thematischer Zuordnung von Thomas Mann, Franz Werfel, Alfred Döblin, René Schickele, Mechthilde Lichnowsky, Wilhelm von Scholz, Wilhelm Schäfer und Robert Walser. Beschlossen wird die Anthologie mit Auszügen aus der Lyrik von Rainer Maria Rilke *(Sonette an Orpheus)* und Franz Werfel *(Der Weltfreund, Neue Gedichte)*.

Ungeachtet von den Annahmekriterien dominieren Texte aus dem österreichischen und vor allem dem Prager deutschen Kontext, womit Eisner dann doch an die vorigen Anthologien, insbesondere die *Landsleute*-Sammlung und *Prag in der deutschen Dichtung* (Eisner 1930, 1932) anknüpft.

3.6 Ausklang

Anthologien bilden Zwischenräume verdichteter transkultureller Kommunikation, aus denen sich zwar keine Kanonisierungen jenseits nationalsprachlicher Zuordnung ableiten lassen, wohl aber werden „starre sprachlich-nationale und ethnisch-kulturelle Grenzziehungen" in Frage gestellt (Koeltzsch 2012: 340). Dies gilt auch für Eisner. Anhand der deutschsprachigen Anthologien Eisners, die unter dem Leitmotto einer interkulturellen Verständigung stehen, lassen sich sowohl Verfahren der Alterierung im Sinne von Einbürgerung erkennen, wenn z. B. tschechische Lyrik oder Volkslieder in den deutschen Sprachraum vermittelt werden; als auch Verfahren der Alienisierung (Bachmann-Medick 2004: 161), wenn Eisner kategoriale Unterschiede z. B. zwischen slawischem und westlichem Volkslied oder zwischen einer Prager deutschen und einer Prager tschechischen Literatur konstruiert. Insofern lässt sich die in der Literatur

Döblin (*Wallenstein*, 1930), Franz Werfel (*Barbara oder die Frömmigkeit*, 1929), Paul Wiegler (*Das Haus an der Moldau*, 1934) und Oskar Jellinek (*Das ganze Dorf war in Aufruhr*, 1930).

29 Das Unterkapitel *Věčný žid* versammelt Auszüge aus Thomas Manns aus Josephs-Trilogie, von Lion Feuchtwanger (*Jud Süß*, 1925; *Der Jüdische Krieg*, 19325; *Geschwister Oppenheim*, 1933), Joseph Roth (*Hiob*, 1933), Arnold Zweig (*De Vriend keert heim*, 1933) sowie von Max Brod Auszüge aus *Rëubeni. Fürst der Juden. Ein Renaissanceroman* (1930) und aus *Die Frau, die nicht enttäuscht* (1934).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

zu den Übersetzungsanthologien vorzufindende Trennung von prospektiver und retrospektiver Zielrichtung nicht auf Eisner übertragen (Eßmann 2004: 282), schließlich sollen seine Anthologien sowohl das Interesse an der zunächst tschechischen, dann deutschen Ausgangsliteratur fördern, also retrospektiv wirken, und zugleich in den jeweiligen Zielkulturen verankert werden, also prospektiv wirken. Diese Wirkung zeigt sich ungeachtet Eisners nationalkultureller Setzungen; er folgt einem holistischen Modell von Kultur, und dieses vertritt er ungeachtet einer von Josef Nadler stammenden biologistischen Argumentation und Metaphorik und einem ebenfalls von Nadler entlehnten volkskundlich geprägten Konzept von Nationalliteratur. Denn letztlich ging es Eisner in seinen Anthologien weniger um Kulturtransfer, als vielmehr um den Versuch, die Leser für das Konzept der Symbiose zu sensibilisieren (Wögerbauer 2010: 111), welches auf seinen akademischen Lehrer Franz Spina zurückgeht (Höhne 2012). Und dieses Konzept der landestypischen Symbiose in volkskultureller Tradition geht von einer charakterlichen, gemeint ist eine mentalitätshistorische Affinität zwischen Deutschböhmen und Tschechen aus, zwischen denen ein höherer Grad an kultureller Nähe konstatiert wird als zwischen den Deutschböhmen und den Reichsdeutschen (Wögerbauer 2011: 224). Eisner, der sich mit dem Gestus eines „Kenners und Meinungslenkers" (Bark 1992: 684) als ein Prozesse der Rezeption legitim beeinflussender Akteur akzentuiert, erweist sich in seiner Rolle als Anthologist als ein „machtvoller Stratege" (Beil 1996: 262), er ist die „prägende Instanz", der die „Auswahl der Texte, ihre Anordnung sowie die Ziele und Funktionen seiner Sammlung bestimmt." (Eßmann 2004: 278)

Abschließend sei zumindest ein kurzer Ausblick auf die Zeit nach dem Münchner Abkommen und der Einrichtung des Protektorats Böhmen und Mähren geworfen, eine Phase, in der nicht nur jegliche Modelle von Synthese oder Symbiose obsolet wurden, sondern erstmals in der Geschichte der Böhmischen Länder die Existenz einer nationalen Gruppe, der Tschechen, auch physisch in Frage gestellt wurde. Nach 1938 trat Eisner nicht mehr als Herausgeber von Anthologien auf. Allerdings wirkte er, vor allem mit Übersetzungen, an einer Reihe von Sammlungen mit, die nun unter dem Primat nationaler Selbstbehauptung standen, was insbesondere die vier von Vincy Schwarz während des Protektorats herausgegebenen Sammlungen *Věčné Čechy. Obrazy a vidiny z českých dějin v německé poesii* [Das ewige Böhmen. Bilder und Ideale aus der böhmischen Geschichte in der deutschen Poesie] (1939), *Ohlasy z Čech. České dějiny ve světové poesii* [Stimmen aus Böhmen. Böhmische Geschichte in der Weltpoesie] (1940), *Město vidím veliké …cizinci o Praze* [Ich sehe eine große Stadt … Fremde über Prag] (1940) und *Ta krásná země. Čechy*

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

v zrcadle světové poesie [Jenes schöne Land. Böhmen im Spiegel der Weltpoesie] (1941) betrifft (Řehák 2011: 92–94). Eine detailliertere Analyse dieser Sammlungen soll einer weiteren Studie vorbehalten bleiben, hier sei nur kurz der paradigmatische Wechsel skizziert, den auch die Anthologien nach 1938 dokumentieren.

Die Sammlung *Věčné Čechy* vereint deutschsprachige Texte über die Geschichte Böhmens, u. a. Auszüge aus den Libussa-Dramen von Clemens Brentano *(Die Gründung Prags)* und Franz Grillparzer, Texte von Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, von deutschböhmischen Autoren wie Karl Egon Ebert, Moritz Hartmann, Alfred Meißner bis hin zu einschlägigen Texten der Moderne von Rainer Maria Rilke, Rudolf Pannwitz und weiteren). *Ohlasy z Čech* und *Ta krásná země* erweitern diese Perspektive um weltliterarisches Textmaterial, während die Sammlung *Město vidím veliké* Texte über Prag zusammenführt. Diese Sammlungen stehen weniger in einem retrospektiven Kontext der Erinnerung und Vermittlung, sie sollen vielmehr prospektiv den Nachweis für die Bedeutung Prags bzw. Böhmens als weltliterarischer und somit den nationalen Rahmen überschreitender Stoff liefern und damit mobilisierend wirken. Gleichzeitig akzentuieren sie implizit den nationalsozialistischen Bruch mit den Traditionen, die bis zum Jahr 1938 von einem ernsthaften literarischen Interesse an der Kultur der Böhmischen Länder zeugten.[30] Und damit rückt in einer Zeit höchster Bedrohung erneut die kompensatorische Dimension von Literatur, hier verkörpert in den Anthologien, ins Zentrum. Für ein Modell der Symbiose blieb natürlich unter einer rassisch radikalisierten, fundamentalen Infragestellung der tschechischen Kultur kein Raum.

Anthologien

Eisner, Pavel/Paul (1917): *Tschechische Anthologie: Vrchlický, Sova, Březina* (= Österreichische Bibliothek, 21). Leipzig: Insel.

Eisner, Pavel/Paul (1920): *Slowakische Anthologie*. Leipzig: Insel.

Eisner, Paul (1927): *Volkslieder der Slawen*. Leipzig: Bibliographisches Institut.

30 Eisner wirkte während des Protektorats noch an einer Reihe weiterer Anthologien mit, s. Seifert (1940), Podroužek (1841a, b; 1942a, b); Kraus/Podroužek(1941) sowie Peřinová/Podroužek (1944).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Eisner, Pavel/Paul (1928): *Die Tschechen. Eine Anthologie aus fünf Jahrhunderten*. München: Piper.

Eisner, Pavel/Paul (1930): *Landsleute. Deutsche Prosa aus der Čechoslovakei von Adalbert Stifter bis Franz Werfel. Anmerkungen und Wörterbuch* von O. Lederer (= Deutsche Lektüren, 6) Prag: Státní nakl.

Eisner, Pavel/Paul (1932): *Prag in der deutschen Dichtung. Text, Anmerkungen, Wörterbuch* (= Deutsche Lektüren, 19). Prag: Státní nakl.

Eisner, Pavel/Paul (1935): *Čo čist? Z literatury německé* [Was soll man lesen? Aus der deutschen Literatur]. Praha: Borový.

Wellek, René/Lesná-Krausová, Milada/Eisner, Pavel (1935): *Co číst? z literatur germánských posledních deseti let* [Was soll man lesen? Aus der germanischen Literatur der letzten zehn Jahres]. Praha: Fr. Borový.

Anthologien mit Eisners Beteiligung als Übersetzer und/oder Mitarbeiter:

Pfemfert, Franz (1916): *Jüngste tschechische Lyrik* (= Die Aktion). Berlin.

Schwarz, Vincy (1939): *Věčné Čechy. Obrazy a vidiny z českých dějin v německé poesii* [Das ewige Böhmen. Bilder und Ideale aus der böhmischen Geschichte in der deutschen Poesie] (= Edice Kořeny, 4). Praha: Toužimský a Moravec.

Schwarz, Vincy (1940): *Ohlasy z Čech. České dějiny ve světové poesii* [Stimmen aus Böhmen. Böhmische Geschichte in der Weltpoesie] (= Edice Kořeny, 5). Praha: Toužimský a Moravec.

Schwarz, Vincy (1940): *Město vidím veliké …cizinci o Praze* [Ich sehe eine große Stadt … Fremde über Prag]. Praha: Borový.

Seifert, Jaroslav (1940): *Láska v písních celého světa* [Liebeslieder aus der ganzen Welt]. Praha: Družstevní práce.

Schwarz, Vincy (1941): *Ta krásná země. Čechy v zrcadle světové poesie* [Jenes schöne Land. Böhmen im Spiegel der Weltpoesie] (= Edice Kořeny, 7). Prag: Toužimský a Moravec.

Kraus, Arno/Podroužek, Jaroslav (1941): *Ukolébavky* [Wiegenlieder]. Praha: Kmoch.

Podroužek, Jaroslav (1941a): *Matky* [Mütter]. Praha: Plzák.

Podroužek, Jaroslav (1941b): *Dětsky písně z celého světa* [Kinderlieder aus der ganzen Welt]. Praha: Kmoch.

Podroužek, Jaroslav (1942a): *Milovaní pod palmami* [Liebe unter Palmen]. Praha: Kmoch.

Podroužek, Jaroslav (1942b): *Veselé pohádky* [Lustige Märchen]. Praha: Plzák.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Peřinová, Taťána/Podroužek, Jaroslav (1944): *Kvítí milodějné* [Liebeskräuter]. Praha: Plzák.

Literatur

Bachmann-Medick, Doris (2004): Von der Poetik und Rhetorik des Fremden zur Kulturgeschichte und Kulturtheorie des Übersetzens. – In: Frank, Armin Paul/Turk, Horst (Hgg.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin: ESV, 153–192.

Bark, Joachim (1992): Anthologie. – In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1. Tübingen: Niemeyer, 678–685.

Bark, Joachim (2000): Anthologie. – In: *Sachlexikon Literatur*. Hrsg. von Volker Meid. München: dtv, 29f.

Becher, Peter/Džambo, Jozo/Knechtel, Anna (Hgg.) (2010): *Prag – Provinz. Wechselwirkungen und Gegensätze in der deutschsprachigen Regionalliteratur Böhmens, Mährens und Sudetenschlesiens*. Wuppertal: Arco.

Beil, Ulrich J. (1996): Zwischen Fremdbestimmung und Universalitätsanspruch. Deutsche Weltliteraturanthologien als Ausdruck kultureller Selbstinterpretation. – In: Eßmann, Helga/Schöning, Udo (Hgg.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Berlin: ESV, 261–310.

Bödeker, Birgit (1996): Konzepte von Weltliteratur in deutschsprachigen Versdichtungsanthologien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. – In: Eßmann, Helga/Schöning, Udo (Hgg.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Berlin: ESV, 183–204.

Deutschmann, Peter (2009): *Wahrheit und Lüge in der tschechischen Literatur. Vortrag im Panel ‚Semantik der Lüge in Literatur und Geschichte'*, 10. Deutscher Slavistentag, Tübingen 3.10.2009.

Deutschmann, Peter (2011): Der Streit um den Sinn der tschechischen Geschichte und seine Implikationen. – In: Deutschmann, Peter/Munz, Volker/Pavlenko, Ol'ga (Hgg.), *Konfliktszenarien um 1900: politisch – sozial – kulturell. Österreich-Ungarn und das Russische Imperium im Vergleich. Сценарии конфликтов на рубеже XIX-XX веков: политические – социальные – культурные. Австро-Венгерская и Российская империи*, Wien: Praesens, 299–321.

Džambo, Jozo (Hg.) (2010): *Praha-Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler*. Passau: Stutz.

Eisner, Paul/Pavel (1927): Kapitola o českoněmeckém soužití [Ein Kapitel über das tschechisch-deutsche Zusammenleben]. – In: *Přítomnost* 19 (19.5.), 294–296.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Eisner, Paul/Pavel (1929a): Die Gorgo von Prag. – In: *Slavische Rundschau. Berichtende und kritische Zeitschrift für das geistige Leben der slavischen* Völker I/1-2 (Januar-Februar), 23–30.

Eisner, Paul/Pavel (1929b): Deutsche und Čechen. – In: *Slavische Rundschau. Berichtende und kritische Zeitschrift für das geistige Leben der slavischen Völker* I/4 (April), 334f.

Eisner, Paul/Pavel (1929c): Otokar Březinas Sendung. – In: *Slavische Rundschau. Berichtende und kritische Zeitschrift für das geistige Leben der slavischen* Völker I/5 (Mai), 345–351.

Eisner, Paul/Pavel (1930): *Milenky. Německý básník a česká žena* [Geliebte. Der deutsche Dichter und die tschechische Frau]. Praha.

Eisner, Paul/Pavel (1933): Německá literatura na půdě ČSR od roku 1848 do našich dnů [Deutsche Literatur auf dem Boden der ČSR seit 1848 bis in unsere Tage]. – In: *Československá vlastivěda* 7: *Písemnictvi* [Tschechoslowakische Landeskunde, Schrifttum]. Praha, 325–377 [Deutsche Übersetzung: Die deutsche Literatur auf dem Boden der ČSR von 1848 bis 1933. In: *Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich* 9,10 [2002/2003], 124–199).

Eisner, Pavel/Paul (1935a): Úvod [Einführung]. – In: Ders. (Hg.), *Čo čist? Z literatury německé* [Was soll man lesen? Aus der deutschen Literatur]. Praha: Borový, 11f.

Eisner, Paul/Pavel (1937): Zwei Literaturen und ein Argot. – In: Warschauer, Frank (Hg.), *Prag heute*. Prag: Orbis, 35–47.

Escher, Georg (2018): Labile Moderne. Verunsicherungen des Urbanen in deutschsprachigen und tschechischen Prag-Texten. – In: Weinberg, Manfred/Wutsdorff, Irina/Zbytovský, Štěpán (Hgg.), *Prager Moderne(n). Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: Transcript, 53–65.

Eßmann, Helga (2004): Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. und 20. Jahrhunderts. – In: Frank, Armin Paul/Turk, Horst (Hgg.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin: ESV, 273–307.

Fischer, Otokar (1935): Předmluva [Vorwort]. – In: Eisner, Pavel/Paul (Hg.), *Čo čist? Z literatury německé* [Was soll man lesen? Aus der deutschen Literatur]. Praha: Borový, 7–10.

Frank, Armin Paul (1994): Einleitung. Übersetzungsanthologien als Forschungsgegenstand. – In: Gulya, János/Lossau, Norbert (Hgg.), *Anthologie und interkulturelle Rezeption*. Frankfurt/M.: Lang, 7–12.

Häntzschel, Günter (2007): Anthologie. – In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Bd. 1. Berlin, Boston: de Gruyter, 98–100.

Häntzschel, Günter (2013): Sammelwerk. – In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hrsg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin: de Gruyter, 260–265.

Havelka, Miloš (Hg.) (1995): *Spor o smysl českých dějin 1938–1989* [Streit um den Sinn der tschechischen Geschichte]. Praha. Torst.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Havelka, Miloš (2006a): *Spor o smysl českých dějin 1938–1989. Posuny a akcenty* české *otázy* [Streit um den Sinn der tschechischen Geschichte. Einwicklungen und Akzente zur tschechischen Frage]. Praha: Torst.

Havelka, Miloš (2006b): Die Debatten über den Sinn der tschechischen Geschichte 1895–1989. – In: *Geschichtsschreibung in den böhmischen Ländern im 20. Jahrhundert. Wissenschaftstraditionen, Institutionen, Diskurse* (= Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum, 28). Hrsg. von Christiane Brenner, K. Erik Franzen, Peter Haslinger und Robert Luft. München: Oldenbourg, 45–60.

Havlin, Michael (2012): Eine Begriffsgeschichte der deutsch-tschechischen ‚Symbiose' nach Franz Spina. – In: Höhne, Steffen/Udolph, Ludger (Hgg.), *Franz Spina (1868–1938). Ein Prager Slavist zwischen Universität und politischer Öffentlichkeit* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 2). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 261–280.

Höhne, Steffen (2012): Franz Spina. Ein Prager Slavist zwischen Universität und politischer Öffentlichkeit. – In: Ders./Udolph, Ludger (Hgg.), *Franz Spina (1868–1938). Ein Prager Slavist zwischen Universität und politischer Öffentlichkeit* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 2). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 9–37.

Höhne, Steffen (2020): Geschichte und Kultur der Böhmischen Länder im Spiegel der deutschsprachigen Anthologien. – In: *Etudes Germaniques*. Sonderheft: Zur deutschen Literatur Prags und der böhmischen Länder. Hrsg. von Marie-Odile Thirouin und Manfred Weinberg, 21–53.

Höhne, Steffen (2021): Prag in der Deutschen Arbeit. Zur kulturellen Konzeption und Konstitution einer ‚Hauptstadt'. – In: Wutsdorff, Irina (Hg.), *Prag im / Feuilleton/ in Prag* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert). Köln, Weimar, Wien: Böhlau [in Druck].

Höllerer, Walter (1970): Vorwort. – In: Bark, Joachim/Pforte, Dietger (Hgg.), *Die deutschsprachigen Anthologie Bd. 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800–1950*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, VII–XI.

Hofmannsthal, Hugo von (1979 [1917]): Die österreichische Idee. – In: Ders., *Reden und Aufsätze II 1914–1924*. Frankfurt/M.: Fischer, 454–458.

Hofmannsthal, Hugo von (1984 [1926]): Vorrede des Herausgebers zur ersten Auflage. – In: *Deutsches Lesebuch. Eine Auswahl deutscher Prosa aus dem Jahrhundert 1750–1850*. Leipzig: Reclam, 5–11.

Hultsch, Anne (2014): Kafka-Rezeption in der ČSR bis 1957. – In: Höhne, Steffen/Udolph, Ludger (Hgg.), *Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung* (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jh., 6). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 13–60.

Koeltzsch, Ines (2011): Zwischen den Kulturen. Zur Einführung. – In: Dies./Kuklová, Michaela/Wögerbauer, Michael (Hgg.), *Übersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 9–15.

Kostrbová, Lucie (2011): Vrchlický – Sova – Březina. Eisners erste Buchveröffentlichung und ihre Kontexte. – In: Koeltzsch, Ines/Kuklová, Michaela/Wögerbauer,

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Michael (Hgg.), *Übersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 141–159.

Křen, Jan (1996): *Die Konfliktgemeinschaft. Tschechen und Deutsche 1780–1918* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum; 71). München: Oldenbourg.

Krolop, Kurt (2005): Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des ‚expressionistischen Jahrzehnts'. – In: Ders., *Studien zur Prager deutschen Literatur*. Herausgegeben von Klaas-Hinrich Ehlers, Steffen Höhne und Marek Nekula. Wien: Praesens, 19–52.

Krolop, Kurt (2010): Die tschechisch-deutschen Auseinandersetzungen über den ‚Prager Roman' (1914–1918). – In: Becher, Peter/Knechtel, Anna (Hgg.), *Praha – Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen*. Passau: Stutz, 175–183.

Krolop, Kurt (2011): Paul Eisner und die deutsche Literatur in der Tschechoslowakei. – In: Koeltzsch, Ines/Kuklová, Michaela/Wögerbauer, Michael (Hgg.), *Übersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 295–305.

Kundera, Milan (1994): *Verratene Vermächtnisse. Essay*. München: Hanser.

Maras, Walter (1931): Sudetendeutsche Prosa tschechisch. – In: *Witiko* 3/5, 283.

Mühlberger, Josef (1928): Zwei deutsche Bücher über Tschechisches. – In: *Witiko* 1/4, 353f.

Mühlberger, Josef (1929): Bemerkungen zu dem Kapitel: Deutsch-tschechische Kulturbeziehungen. – In: *Witiko* 1. Stück, S. 64f.

Novák, Arne (1922): *Krajané a Sousedé* [Landsleute und Nachbarn]. Prag 1922.

Petrbok, Václav (2014): Böhmische und mährische Juden als Kulturvermittler zwischen Deutschen und Tschechen. Prolegomena zu einem vielseitigen Thema. – In: Bogner, Ralf/Leber, Manfred (Hgg.), *Neun plus eins. Literarische Beziehungen zwischen Deutschland und seinen Nachbarn*. Saarland: University Press, 75–95.

Pick, Otto (1922): Einleitung. – In: Ders. (Hg.), *Deutsche Erzähler aus der Tschechoslowakei*. Reichenberg, Prag, Leipzig, Wien: Heris-Verlag, VII–XV.

Řehák, Daniel (2011): Ein Nachlass zu Lebzeiten. Eisners Schaffen während der Okkupation. – In: Koeltzsch, Ines/Kuklová, Michaela/Wögerbauer, Michael (Hgg.), *Übersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 87–108.

Šalda, František X. (1918): Židovský román staropražský [Ein altprager jüdischer Roman]. – In: *Venkov* (2.2.1918).

Storck, Christopher (1999): *Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914*. Köln: Wissenschaft und Politik.

Thirouin, Marie-Odile (Hg.) (2002): *Briefwechsel Rudolf Pannwitz, Otokar Fischer, Paul Eisner*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Thirouin, Marie-Odile (2011): Der junge Paul Eisner als Korrespondent von Rudolf Pannwitz (1917–1922). – In: Koeltzsch, Ines/Kuklová, Michaela/Wögerbauer, Michael (Hgg.), Ü*bersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 45–57.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Weinberg, Manfred/Wutsdorff, Irina/Zbytovský, Štěpán (Hgg.) (2018): *Prager Moderne(n). Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: Transcript.

Weyers, Bianca (2013): Almanach/Jahrbuch. – In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hrsg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin: de Gruyter, 311–316.

Wiedemann, Conrad (1969): Vorspiel der Anthologie. Konstruktivistische, repräsentative und anthologische Sammelformen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. – In: Bark, Joachim/Pforte, Dietger (Hgg.), *Die deutschsprachige Anthologie Bd. 2: Studien zu ihrer Geschichte und Wirkungsform*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1–47.

Wögerbauer, Michal (2010): Von Paul Eisner zu Pavel Železný? Ein Prager Kulturvermittler zwischen den zwei Weltkriegen. – In: Džambo, Jozo (Hg.), *Praha – Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler*. Passau: Stutz, 107–120.

Wögerbauer, Michal (2011): Mediale Strategien der Vermittlung im Wandel. Eine quantitative Analyse von Paul Eisners Beiträgen in tschechoslowakischen Periodika (1918–1938). – In: Koeltzsch, Ines/Kuklová, Michaela/Ders. (Hgg.), *Übersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 219–232.

Wutsdorff, Irina (2018): Prager Moderne(n)? Die deutsch- und tschechischsprachige Literatur in vergleichender Perspektive. – In: Weinberg, Manfred/Dies./Zbytovský, Štěpán (Hgg.), *Prager Moderne(n). Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: Transcript, 21–51.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Alexander Wöll, Anna Lena Klatt

Tschechischer Poetismus/Surrealismus und Prager Moderne am Beispiel von Vítězslav Nezval

1. Einleitung

Wenn man sich mit dem tschechischen Poetismus und Surrealismus beschäftigt, wird man unvermeidlich auf Vítězslav Nezval stoßen. Schließlich war er nicht nur Mitbegründer des Poetismus und tschechoslowakischer Kultusminister. Er zählt auch zu den führenden tschechischen Surrealisten der 1930er Jahre. Umso erstaunlicher ist, dass die Forschungsliteratur zum tschechischen Surrealismus seinem ‚schwarzen Roman' *Valérie a týden divů* [Valerie und die Woche der Wunder] nur sehr geringe Beachtung schenkt. Dieser ‚poetistische Schauerroman' scheint gerade auf den ersten Blick der Inbegriff eines surrealistischen Werkes zu sein, welches Motive wie den Traum, das Unterbewusste, Sexualität und sexuelle Abweichungen – um nicht zu sagen: Perversionen – in den Mittelpunkt rückt.

Ein junges Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenwerden, in der Nacht ihrer ersten Menstruation, erlebt in einem traumartigen Zustand eine ganze Reihe von Abenteuern, die von versuchter Vergewaltigung durch einen Priester, über Inzest mit ihrem Bruder bis hin zu Vampirismus reichen. Sie wird Zeugin der unterdrückten Gelüste ihrer Großmutter, wird mit der Scheinheiligkeit der Kirche konfrontiert und darf doch am Ende nach der vollkommenen Zerstörung der alten Welt in die utopische Harmonie einer Surrealität, einer Synthese ihrer Alpträume und der scheinbaren Realität, eintauchen. Guiseppe Dierna charakterisiert Valérie gar als „[p]erhaps the most surrealististic of Nezval's fiction" (Dierna 2005: 199) in dem Nachwort zur englischen Übersetzung *Valerie and Her Week of Wonders*. Das facettenreiche Werk bietet jedoch mehr als nur eine Veranschaulichung des „vollzogenen Paradigmenwechsel zum Surrealismus in der tschechischen Avantgarde" (Nesswetha 2009: 226). Erst eine genaue Lektüre gibt einen Eindruck von der – auch interkulturellen – Vielschichtigkeit der Lesarten. Es gilt, was Wolfgang Friedrich Schwarz für Nezvals Schaffen insgesamt feststellt:

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Paradigmen wie Symbolismus, Poetismus, Nadrealismus und Surrealismus […] können sich synchron überlagern. […] Für den literarischen Einzeltext ist zu bedenken, daß eine solche Synchronie kein bloßes Nebeneinander von heterogenen Versatzstücken bedeuten muß. Wie die Synthese in einem speziellen Fall aussieht, [ist] zu zeigen. (Schwarz 1987: 115)

Auch in *Valérie* lassen sich solche Überlagerungen feststellen. Neben den dominanten surrealistischen Elementen finden sich poetistische Einflüsse und in Ansätzen kommunistisches Gedankengut. Eingebettet sind diese in das Genre der *Gothic novel*, wie Nezval selbst durch den Untertitel ‚Černý roman' (Schwarzer Roman) expliziert. In eine ähnliche Richtung gehen Anja Tippners Überlegungen in ihrer umfassenden Monographie zum tschechischen Surrealismus: „Im Surrealismus tschechischer Prägung verbinden sich Psychoanalyse, ein kulturorientierter Marxismus und erkenntnistheoretische Ansätze wie der Prager Strukturalismus" (Tippner 2009: 10). Unsere These ist, dass der Roman im Kontext der Prager Moderne eine kreative Dekonstruktion der überkommenen kulturellen Traditionen und Sitten der tschechischen Nation vornimmt, indem im Rahmen von strukturellen und motivischen Dichotomien zunächst alte Denkweisen vorgeführt und zerstört werden, um dann auf diesen ‚Ruinen' (Meyer 1998: 166–169) eine poetistisch wirkende utopische Zukunftsvision aufzubauen, die teilweise an die Vorstellungen der Bewegung der tschechischen Wiedergeburt – *české národní obrození* – des 19. Jahrhunderts anknüpft.

2. Werkrelevante Tendenzen der tschechischen Avantgarde

2.1 Der Poetismus als Nezvals spezifische Form des Surrealismus

Nachdem Nezval Mitte der 1920er Jahre zusammen mit Karel Teige den Poetismus begründet, wendet er sich Anfang der 1930er Jahre nach und nach dem Surrealismus zu und unterhält auch einige Kontakte zu französischen Surrealisten (Schamschula 2004: 51). Während einige Aufsätze versuchen, diese Phasen voneinander abzugrenzen, beispielsweise indem sie verkünden, dass sich in *Valérie* der vollzogene Paradigmenwechsel zum Surrealismus veranschaulichen lasse, scheint es insgesamt einen Konsens zu geben, dass der Versuch, Nezvals Werke jeweils in ausschließlich eine Strömung einzuordnen, wenig zielführend ist. Christa Hansen-Löve stellt fest, dass so viele Elemente des Poetismus in den tschechischen Surrealismus eingedrungen seien, dass

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

man sogar von einem poetistischen Surrealismus sprechen könne (Hansen-Löve 1979: 316). Es gebe eben keinen radikalen Bruch, sondern eher den Versuch, eine „Entwicklung der eigenen künstlerischen Methode durch die Erweiterung der kreativen Möglichkeiten und kunsttheoretischen Begründungen" (Hansen-Löve 1979: 316) herbeizuführen.

Der reine Poetismus zielte darauf ab, „to emulate the intoxicating spirit of everyday life for its own sake" (Thomas 2007: 105), bzw. wurde laut Karel Teige, dem führenden Theoretiker des Poetismus, die Kunst des Poetismus „in der Atmosphäre frühlingshafter Geselligkeit geboren […]; dem Pessimismus hat man aufrichtig abgeschworen. […] [S]ie [also die Kunst des Poetismus; A.W.] dreht sich in einem herrlich duftenden Park, denn es ist der Weg des Lebens" (Teige 1968: 46f.). Diese sehr optimistische Weltanschauung wird in den 1930er Jahren durch die Anziehungskraft des ‚Düsteren' erweitert. Der Übergang der tschechischen Avantgarde zum Surrealismus fiel dann laut Dierna mit dem Zeitpunkt zusammen, „when Poetism was finally able to accept […] that which inspires horror can be the bearer of beauty" (Dierna 2005: 203), was Nezval feststellt, nachdem er Murnaus *Nosferatu* 1933 im Kino sieht. Trotzdem hält er weiter an der „Rolle des bewußt-willentlichen Gestaltens" (Hansen-Löve 1979: 322) fest und räumt somit dem Unbewussten im künstlerischen Schaffensprozess etwa durch *écriture automatique* im Gegensatz zu den französischen Surrealisten keinen Raum ein. Ondřej Cikán bemerkt hierzu: „Was die Poetisten den Surrealisten (bis zur Annäherung am Anfang der 30er Jahre) am meisten vorwarfen, war deren Überzeugung, dass sich Dichtung in einem Automatismus ohne Reflexion schreiben ließe." (Cikán 2018: 200)

Letztlich sei Nezval bereit gewesen, „das surrealistische Programm in seiner poetistischen Realisierbarkeit zu akzeptieren" (Cikán 2018: 323). Er betont die grundsätzliche Nähe der Strömungen z.B. hinsichtlich des Prinzips der Imagination. Anja Tippner zufolge habe Nezval darauf bestanden, dass der Poetismus nicht tot sei, sondern auf einer höheren Ebene weiterlebe (Tippner 2009: 37). Zudem habe Nezval die Meinung vertreten, „daß der Poetismus […] [eine] Vorstufe zum Surrealismus darstellte" (Hansen-Löve 1979: 324). Konkret bedeutet das, dass sich einige Ähnlichkeiten (teilweise unter anderen Vorzeichen) zwischen Poetismus und Surrealismus feststellen lassen und dass der Poetismus dem tschechischen Surrealismus Nezvals eine besondere Note verliehen hat. Das motivische Konzept Traum, welches später noch genauer beleuchtet wird, gehört beispielsweise schon seit dem Poetismus zu Nezvals Texten. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist das ‚neue Sehen', welches durch „eine Verfremdung der Außenwelt unter dem Vorzeichen

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

einer positiven, vitalistischen Lebensphilosophie“ (Hansen-Löve 1979: 331) erreicht wird. Der Künstler habe die Aufgabe, gegen (alte) (Seh-)Gewohnheiten anzukämpfen:

> Když byla slova nová, svítila vedle sebe ve své neustálé, rodné intenzitě. Ponenáhlu jejich častým užíváním se vytvořila frazeologie. [...] Bylo třeba, abych tuto frázi rozpojil, mám-li evokovati původní její smysl. Logikaje právě to, co dělá ze svítivýchslov fráze. Logicky patři sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položithvězdu na stůl, skleniciv blízkosti pianina a andělů, dveřev sousedství oceánů. Šlo o to,odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den. (Nezval 1928: 551)

> [Als die Wörter neu waren, leuchteten sie nebeneinander in ihrer unaufhörlichen eigenen Intensität. Nach und nach entwickelte sich durch ihre häufige Verwendung die Phraseologie. [...] Die Logik ist gerade das, was aus den leuchtenden Wörtern Phrasen macht. Logischerweise gehört das Trinkglas dem Tisch, der Stern dem Himmel, die Tür den Stufen. Deswegen sehen wir diese Dinge nicht. Es war nötig, den Stern auf den Tisch zu legen, Glas in die Nähe des Pianinos und der Engel, die Tür in die Nachbarschaft des Ozeans. Es ging darum, die Wirklichkeit zu enthüllen, ihr eine leuchtende Form zu geben wie am ersten Tag. (Cikán 2018: 201)]

Dieses Streben zieht sich bis in seine surrealistische Phase; „für ihn blieb […] das Interesse am Neu-Sehen der Alltagswirklichkeit immer lebendig“ (Hansen-Löve 1979: 347). Jetzt treten auch immer mehr irrationale Elemente und Auseinandersetzungen mit dem Unterbewussten in Nezvals Werke. Gerade den Traum sieht er als Möglichkeit für unbegrenzte Veränderungen der Persönlichkeit und Quelle der Inspiration (Hansen-Löve 1979: 351). Hansen-Löve zufolge wird die Kunst für Nezval nun „zu einem Instrument der Aufdeckung von Tiefenschichten des Ich“ (Hansen-Löve 1979: 352). Wie noch zu zeigen ist, lässt sich dies noch globaler denken. Es geht nämlich nicht ausschließlich um die ‚Tiefenschichten des Ich‘, sondern vielmehr um die Offenlegung der Tiefenschichten des kulturellen Bewusstseins. Kunst wird im Rahmen der surrealistischen Strömung als angemessenes Mittel zur Erkenntnis und der Verschriftlichung von Erkenntnis angesehen; erst eine solche Perspektive mache das „Zusammendenken von inkommensurablen Positionen“ (Tippner 2009: 80), also die Auseinandersetzung mit Dichotomien, möglich. Gleichzeitig lassen sich Einflüsse der sich parallel entwickelnden strukturalistischen Prager Linguistischen Schule beobachten.

> Insbesondere Mukařovskýs Auffassung, ein Kunstwerk sei nicht nur ein ‚Artefakt‘, sondern auch ‚ästhetisches Objekt‘, das durch die Realisierung und Konkretisierung im Bewusstseins des Betrachters oder Lesers entsteht, korrespondiert mit der surrealistischen Vorstellung vom Kunstwerk als einer Aufforderung an den Rezipienten, die Grenzen der Alltagswahrnehmung zu überschreiten. (Tippner 2009: 83)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Ein weiterer elementarer Aspekt im künstlerischen Schaffen der tschechischen (ebenso wie der französischen) Surrealisten ist der Bezug auf die Psychoanalyse. Die Kunstwerke sind oftmals durchdrungen oder dominiert von der Darstellung unterdrückter sexueller Perversionen, der ödipalen Auseinandersetzung mit dem Vater in verschiedenen Variationen ebenso wie dem Sehnen nach Kindlichkeit und der Suche nach dem „verlorenen Paradies der Kindheit" (Gauthier 1980: 147). Ähnliches gilt für die Themen Gewalt, Schmerzen und physische sowie psychische Übergriffe, welche sich Tippner zufolge als Verweis auf totalitäre Systeme verstehen lassen (Tippner 2009: 197f.). Analoge Schlüsse lassen sich interessanterweise hinsichtlich des psychoanalytischen Topos in Bezug auf die *Gothic novel* ziehen, die auch von den Surrealisten sehr geschätzt wurde. Kelly Hurley schreibt in ihrem Buch *British Gothic fiction, 1885–1930*:

> [I]f the genre serves to manage a culture's disturbances and traumatic changes, its thematic preoccupations will allow us to track social anxieties at one remove, in the register of supernaturalism. […] [A] psychoanalytic reading of the Gothic might identify the genre's monster as the ‚return of the repressed': the embodiment of unbearable or unacceptable fears, wishes, and desires that are driven from the consciousness [...]. (Hurley 2003: 197)

Wenn also diese Motive und Topoi gerade zu Zeiten gesellschaftlichen Umbruchs zu erwarten sind, bietet es sich an, den Zusammenhang zwischen Revolution und Surrealismus genauer zu betrachten.

2.2 Revolutionärer Surrealismus

Nezval spricht 1936 in einem Artikel über Freud und den Surrealismus „von der historischen Notwendigkeit […], die Menschheit vollständig sozial zu befreien" (Schwarz 1987: 118), und laut Xavière Gauthier hat der (französische) Surrealismus versucht, ein Maschinengewehr aus Körper-und Geschlechtsteilen, versinnbildlicht in Hans Bellmers Plastik *Mitrailleuse en état de grâce*, auf die bürgerliche Welt der 1920er Jahre zu richten, denn „Erotik ist zugleich ein konstitutives Element dieser Bewegung, eines ihrer Ziele und bevorzugte Waffe, […] um ihrer Revolte Ausdruck […] zu verleihen" (Gauthier 1980: 17). Diesen Versuch, Revolution und Erotik im Surrealismus zu verbinden, untersucht Gauthier in ihrer Monographie *Surrealismus und Sexualität*. Die „subversive Kraft" (Gauthier 1980: 23) des Eros liege in der Möglichkeit, einen Skandal zu erzeugen und damit Aufmerksamkeit zu erlangen und zum Nachdenken anzuregen. Den französischen Surrealisten um Breton gehe es jedoch vorwie-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

gend um eine sexuelle Befreiung, die nur durch Veränderungen der sozialen Strukturen zu verwirklichen sei (Gauthier 1980: 24).

L'âge d'or von Buñuel etwa ist vor allem „ein langer Protest gegen die verwesende Gesellschaft der Pfarrer, hohen Funktionäre, Familien und Polizisten" (Gauthier 1980: 24), die unter Aufbringung aller ihrer Kräfte versuchen, Liebe zu verhindern. Dieser Zusammenhang lässt sich jedoch auch umgekehrt denken. In *Valérie* frönen die bedrohlichen Charaktere, inklusive des Pfarrers und der Großmutter, ihren pervertierten (sexuellen) Gelüste. Hier steht also die Scheinheiligkeit der Gesellschaft gegenüber der Sexualität im Vordergrund, die aufgrund der intensiven Verdrängung nun mit voller Gewalt hervorbrechen muss und ein Zeichen für die Ver- und Überkommenheit des Wertesystems ist. Insgesamt ist die Revolution für den Surrealismus die „Frucht einer destruktiven Praxis" (Gauthier 1980: 40): Gesetze und Moralvorstellungen werden zerstört, das alte Wertesystem ‚implodiert' aufgrund der revolutionären Wucht.

Ähnlich beschreibt Alfred Thomas die Entwicklung der tschechischen Kultur der Zwischenkriegszeit. Die Schrecken des Ersten Weltkriegs hätten zu einer Repolitisierung der Literatur geführt, die nun zu einem „vehicle of protest and satire aimed against the conservative forces" (Thomas 2007: 104) wird. Begleitet wird diese Entwicklung von dem „utopian desire to forge a new, fairer society on the ruins of Habsburg empire" (Thomas 2007: 104f.). So betont auch Teige die gesellschaftliche Funktion des Surrealismus „als destruktive Kraft im Rahmen der alle Lebensbereiche umfassenden revolutionären Umgestaltung der Welt" (Hansen-Löve 1979: 319). Hier lassen sich bereits einige Parallelen zwischen surrealistischen und kommunistischen Bestrebungen ablesen.

Zwar standen Kommunismus und Surrealismus überwiegend in einem Konfliktverhältnis zueinander, waren aber gleichzeitig zwei der dominierenden Einflüsse auf die tschechische Avantgarde, wie Alfred Thomas in *The Bohemian Body* (2009) mit der Kapitelüberschrift „Between Paris and Moscow" ebenfalls impliziert. Beide Kräfte verstanden sich als Befreier, und Breton vertrat zeitweise die These, dass sich „sein Kampf nicht von dem des Proletariats trennen lasse" (Gauthier 1980: 26). Ihre Unterschiede finden hingegen vor allem in der Rolle, die sie jeweils der Sexualität zuordnen, Ausdruck. Für die Surrealisten stehe die sexuelle Revolution im Vordergrund, sie ist „der Anfang und das Ende" (Gauthier 1980: 27). Für die Marxisten hingegen gibt es kein sexuelles Problem. Ein ausuferndes sexuelles Leben sei bürgerlich und eine Verfallserscheinung (Gauthier 1980: 29). Für sie ist der Anfang und das Ende der soziale Kampf (Gauthier 1980: 28). Im tschechischen Surrea-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

lismus findet teilweise eine Synthese dieser Vorstellungen statt, aber er „did not solve the ideological tensions […]. Rather, these tensions become more submerged" (Thomas 2009: 130). Diese Spannungen lassen sich exemplarisch an Nezvals *Valérie* zeigen.

3. Romankonstruktion

Der Roman ist ein Gemenge aus sehr unterschiedlichen Komponenten, die die Vielschichtigkeit des Werkes erst ermöglichen. Als sorgfältig konstruiertes Ganzes setzt sich *Valérie* u.a. aus Elementen des Fortsetzungsromans und der *Gothic novel* zusammen und verbindet, wie bereits diskutiert, verschiedene literarische Strömungen der tschechischen Avantgarde. An den Fortsetzungsroman erinnern vor allem der Fokus auf einen einzelnen Protagonisten und der Aufbau der Kapitel, „short chapters where many things happen – a repeating microstructure that concludes with a sudden, unexpected turn of events" (Dierna 2005: 199f.). Gleichzeitig bricht das Werk Strukturen auf, da es nicht alle Regeln befolgt, beispielsweise keine bestimmte Zeit und keinen konkreten Ort für die narrative Handlung definiert (Dierna 2005: 200).

Die chronologische Struktur erscheint nach mehrfachem Lesen zunächst sehr übersichtlich. Der Roman lässt sich laut Dierna (2005: 217) nämlich dreiteilen. Kapitel 1-32 erzählen den Traum der Protagonistin Valérie bzw. lassen sich dem Unterbewusstsein zuordnen, Kapitel 33-36 gehören der ‚Realität' bzw. dem Bewusstsein an, die dann in den Kapiteln 37 und 38 in eine ‚neue Realität' bzw. in die Surrealität übergehen. Schon das erste Kapitel endet damit, dass Valérie zu Bett geht, und das zweite Kapitel beginnt mit dem nächsten Morgen, ohne dass jedoch Valéries Aufwachen direkt thematisiert wird. Zu Beginn des 20. Kapitels erwacht sie in völliger Dunkelheit; das ‚richtige' Erwachen ist im Gegensatz dazu von Licht begleitet und durch einen lexikalischen Wechsel gekennzeichnet. Statt des Verbs ‚procitnout' (erwachen), welches z.B. in Kapitel 20 und 22 verwendet wird, wird ihr Erwachen am Anfang des 33. Kapitels mit ‚probudit se' (wach werden, aufwachen) wiedergegeben, „Valérie se probudila krásná a svěží, její pokoj byl zaplaven sluncem" (Nezval 1994: 119) [„Als Valerie erwachte, war sie schön und frisch. Ihr Zimmer war von der Sonne durchflutet." (Cikán 2018: 165)] Sie ist frisch und munter und somit in einer völlig anderen, wenn nicht gar gegensätzlichen, Gemütslage im Vergleich zu den vorangegangenen Kapiteln. So war sie vorher vor allem von

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Müdigkeit beherrscht, wie u. a. an der achtmaligen Erwähnung, dass Valérie sich müde fühle oder sei, deutlich wird. Entweder spricht sie selbst es an, „jsem unavena“ (Nezval 1994: 69) [Ich bin müde.] oder sie wird als müde beschrieben, „byla unavena“ (Nezval 1994: 81) [Sie war müde.].

Der zweite Teil des Romans ist im Gegensatz dazu durch den Wachzustand Valéries gekennzeichnet, wobei jedoch die Bezeichnung Realität oder Bewusstsein zu weit geht. Denn auch in diesem Teil lässt sich ein Eindringen der Traumwelt aus den ersten 32 Kapiteln feststellen. Orlík, ein Junge, den sie in ihrem Traum zum ersten Mal trifft und der sich schließlich als ihr Zwillingsbruder herausstellt, taucht auf und übermittelt Valérie eine Nachricht. Ein Skapulier, welches Valérie während des Traumes erhalten hat, existiert auch im zweiten Teil des Romans weiter, obwohl Valérie es zunächst nicht finden kann. Diese Geschehnisse lassen sich logisch nur erklären, indem man entweder davon ausgeht, dass das Traumgeschehen auf irgendeine Art und Weise ‚wirklich‘ stattgefunden hat, also realer ist als Träume üblicherweise sind. Eine zweite Möglichkeit wäre, dass Valérie die 32 Kapitel geträumt hat und die Geschehnisse, wie etwa Orlíks Nachricht, welche Valérie bei einem zweiten Versuch nicht wieder zum Vorschein bringen kann, weiterhin nur in Valéries Fantasie stattfinden, also ihrem Unterbewusstsein zuzuordnen sind.

Anja Tippner betont, dass sich die Verwendung von psychoanalytischem Wissen im tschechischen Surrealismus grundsätzlich anders gestalte als im französischen (Tippner 2009: 87). Nezval etwa „situiert die Psychoanalyse […] vor allem auf dem Gebiet der Kulturtheorie und weniger in der Psychotherapie […]“ (Tippner 2009: 87) und „Freuds *Traumdeutung* [wurde] erst 1938 ins Tschechische übersetzt“ (Tippner 2009: 87), also drei Jahre nachdem Nezval *Valérie* verfasst hatte. Zudem sei darauf hingewiesen, dass das Traummotiv nicht erst in Nezvals vorwiegend surrealistischer Phase in den 1930er Jahren auftaucht, sondern bereits in Nezvals Poetismus Verwendung findet. Die „Umwertung […] in Richtung Surrealismus erfolgte […] bei Nezval schrittweise“ (Hansen-Löve 1979: 322). Der Traum dient jedoch zunehmend „[a]ls Motivation der Verknüpfung divergierender Details und Wirklichkeitsfragmente“ (Hansen-Löve 1979: 344) und löst so nach und nach „die Motivation der kindlichen Optik (als Ursache der Verfremdung), wie sie in der ersten poetistischen Phase vorherrschte“, ab (Hansen-Löve 1979: 344). Dieser von Hansen-Löve konstatierte Übergang lässt sich in *Valérie* sehr gut nachvollziehen Mit der Protagonistin, die sich gerade an der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsenwerden befindet, ist eine noch eher kindliche Optik gegeben, der Traum als Verfremdung aber dominiert eindeutig. Dieser

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

steht im Surrealismus „für die Kehrseite des Wirklichen, für sein Anderes" (Tippner 2009: 102).

Diese Reflexion des Unbewussten wird im tschechischen Surrealismus auch zur „Kulturkritik der eigenen Gesellschaft […], indem sie [also die Reflexion des Unbewussten; A.W.] der als restriktiv erlebten Wirklichkeit eine andere, befreite (Sur)realität entgegenstellen wollen" (Tippner 2009: 133). Es geht also um nichts weniger als die Befreiung des Menschen. Man könne das Ziel des tschechischen Surrealismus in einem Wort mit Kulturrevolution beschreiben, die „nicht nur die politische Befreiung der unterdrückten Klassen, sondern auch die kulturelle Befreiung des Individuums aus den Zwängen und repressiven Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft" (Tippner 2009: 128) anstrebt. Ähnlich wie Štyrský in *Emilie přichází ke mně ve snu* [Emilie kam zu mir im Traum] (Tippner 2009: 172) greift Nezval auf den Chronotopos der Idylle zurück, um der restriktiven Wirklichkeit eine ‚befreite Surrealität' entgegenzustellen. Im Gegensatz zu Štyrský wird dieser nicht nur kurz aufgegriffen, um diese Idylle sofort zu zerstören, sondern steht am Ende für die befreite Surrealität und ist somit dem ursprünglichen bachtinschen Chronotopos der Idylle, wie Bachtin sie selbst beschreibt, sehr viel näher: „Die Bewegung des Romans führt den Hauptthelden (oder die Helden) aus der großen, doch fremden Welt der Zufälligkeiten in die zwar kleine, aber gesicherte und stabile heimische Mikrowelt der Familie" (Bachtin 2008: 168). Die Parallelen sind unübersehbar. Schließlich durchläuft Valérie gleichfalls zunächst eine Aneinanderreihung von Abenteuern in einer ‚fremden Welt der Zufälligkeiten' und findet ihr glückliches Ende im Schoße ihrer Familie, welche sich als Keimzelle für eine „future society based on love" (Thomas 2007: 121) entpuppen könnte. Diese Vorstellung einer utopischen Zukunft gab es bereits innerhalb der Gruppe Devětsil, einer künstlerischen Avantgardegruppierung, welcher Nezval in den 1920er Jahren angehörte. Für diese sei – so Alfred Thomas – die kommunistische Revolution eine fesselnde, die Fantasie anregende Vorstellung gewesen, auch wenn ihre Ansichten zu hedonistisch und individualistisch für die kommunistische Bewegung waren. Bevor Valérie jedoch in der utopischen Zukunft ankommen kann, muss sie zunächst die Prüfungen und Hindernisse überstehen und überwinden, mit denen sie sich im Rahmen der *Gothic novel*-Anleihen im ersten Teil des Romans konfrontiert sieht. Daher soll dieses Genre im Folgenden etwas genauer vor dem Hintergrund seiner Funktion in *Valérie* betrachtet werden.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

3.1 *Gothic novel*

Die Wahl dieses Genres weist zum einen auf bestimmte politische Gegebenheiten hin, da das Genre oft mit (kulturellen) Umbrüchen in Verbindung gebracht wird. Gleichzeitig deutet diese Wahl eben auf den Surrealismus, der die *Gothic novel* als „antithesis of ‚realistic' psychological prose" (Dierna 2005: 201) schätzte, da dieses Genre auch das Unbewusste anspricht; etwa auch in Freuds Interpretationen des *Sandmanns* von E.T.A. Hoffmann. Für Nezval war die *Gothic novel* zudem eine Möglichkeit, um auf Erinnerungen aus der Kindheit zurückzugreifen, „as if a magnet reach[ed] into the very depths of memory" (Dierna 2005: 203). Zunächst soll jedoch die Verbindung zu revolutionären Ereignissen gezogen werden.

Robert Miles etwa untersucht die steigende Begeisterung für das Genre in den 1790er Jahren, also den Jahren der französischen Revolution. Natürlich ist das Genre nicht so einheitlich, dass jede *Gothic novel* als politisch motiviert bezeichnet werden könne. Einige

> follow *Otranto* in featuring a castle teetering under the weight of past sins and auguring renewal through collapse, which is to say revolution […], but not all; some appear to be simply exploiting the current antiquarian vogue. (Miles 2003: 45)

Zudem könne man keine Rückschlüsse auf die politische Motivation der Autoren ziehen. Vielmehr würden „narratives […] consumed partly because they allow writers and readers to rehearse, to imaginatively air and work through, anxieties that perplex the culture" (Miles 2003: 59). Auch Kelly Hurley führt aus, dass das Genre der *Gothic novel* vor allem in Zeiten des kulturellen Umbruchs auftauche: „The Gothic […] reemerges in times of cultural stress in order to negotiate anxieties for its readership by working through them in displaced (sometimes supernaturalized) form" (Hurley 2003: 194). Zumindest in der englischen Literatur scheinen die jeweiligen Aufschwünge der *Gothic novel* teilweise eine Art Seismograph für Umbrucherscheinungen in der Gesellschaft zu sein. Eine ähnliche Rolle kommt möglicherweise auch Nezvals Roman zu.

Zunächst sollte jedoch geklärt werden, welche Elemente typisch für die *Gothic novel* sind. Zunächst ist der Ort des Geschehens relevant, ein „(seemingly) antiquated space" (Hogle 2003: 2) beispielsweise, wie in *Valérie* ein großes, altes Haus oder eine Gruft bzw. ein Grabgewölbe. „Within this space […] are hidden some secrets from the past […] that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise" (Hogle 2003: 2). Diese Heimsuchungen können in unterschiedlichsten Ausprägungen, etwa in Form von Geistern

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

oder anderen monströsen Wesen, auftreten. Terry Hale fügt den typischen Markern einer *Gothic novel* u. a. „a virtuous, distressed heroine" und „scenes of pursuit and capture" (Hale 2003: 76) hinzu. Auch Valérie wirkt wie eine *damsel in distress*, ist allerdings nicht der Prototyp einer hilflosen Jungfrau. Sie fühlt sich zwar teilweise überfordert von all den Enthüllungen, mit denen sie konfrontiert wird, sieht aber gleichzeitig die Figuren um sich herum in einem sehr differenzierten Licht und wird auch selbst zur aktiven Beschützerin und Retterin. So kommt sie ihrem Zwillingsbruder Orlík mehrfach zur Hilfe und kümmert sich sowohl um Richard, einen ambivalenten Vampircharakter, welchen sie zeitweise für ihren Vater hält und der gleichzeitig eine der Heimsuchungen ist, die Valérie verfolgen, als auch um die Großmutter. Hurley erweitert die *Gothic novel*-Definition noch

> in terms of theme (the genre's preoccupation witch such taboo topics as incest, sexual perversion, insanity, and violence; […]), […] narrative strategies (confusion of the story by means of narrative frames and narrative disjunction; the use of densely packed and sensationalist, rather than realistic, plotting) […]. (Hurley 2003: 191)

Dabei sind diese Elemente auch in *Valérie* zu beobachten und könnten in leicht abgewandelter Form alle ebenfalls den Surrealismus beschreiben. Von herausragender Bedeutung ist darüber hinaus sowohl für die *Gothic novel* allgemein als auch für das hier untersuchte Werk ein Schwanken zwischen Dichotomien und die schrittweise Verwischung von klarer Trennung bzw. Grenzüberschreitungen jeglicher Art, die jeweils auf tiefer liegende Konflikte verweisen. Die Charaktere der ersten *Gothic novels* waren beispielsweise hin- und hergerissen zwischen der Anziehungskraft von aristokratischem Reichtum und der katholischen Pracht sowie dem Wunsch, diese alten Werte und Ordnungen zu zerstören und sich egalitären Wertesystemen zuzuwenden (Hogle 2003: 4). Gleichzeitig ließen sich die damaligen Werke auch als Ausdruck von Angst vor möglichem Chaos, welches mit solchen Umbrüchen einhergeht, verstehen (Hogle 2003: 5). Zumindest wird immer auf das Verschwimmen von ehemals eindeutig gezogenen Grenzen verwiesen, seien dies moralische, ökonomische oder religiöse Abgrenzungen (Hogle 2003: 8). Auch die Grenzen zwischen so grundlegenden Gegensatzpaaren wie Tod/Leben (Hogle 2003: 9), das Selbst/das Andere, maskulin/feminin (Kavka 2003: 210f.) werden verwischt und es kommt zu einer Verschmelzung von Unwahrscheinlichem und Wahrscheinlichem (Clery 2003: 23). Ausdruck finden diese Prozesse u. a. in Form von sogenannten ‚Schwellenkörpern' bzw. ‚liminal bodies',

> bodies that occupy the threshold between the two terms of an opposition, like human/beast, male/female, or civilized/primitive, by which cultures are able to organize experi-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> ence. By breaking down such oppositions the liminal entity confounds one's ability to make sense of the world. (Hurley 2003: 190)

Dass ein solches Aufeinanderprallen und Verschwimmen von Gegensätzen auch in *Valérie* auf verschiedenen Ebenen stattfindet, ist bereits angeklungen. Diese Beobachtungen stützen die anfangs aufgestellte These der Dekonstruktion von als überkommen empfundenen, kulturellen Dichotomien und sollen nachfolgend noch erweitert werden. Kapitel 3.2. widmet sich daher den noch nicht diskutierten Dichotomien im Detail.

3.2 Dichotomien und Grenzüberschreitungen

Das Grenzmotiv wird bereits im Vorwort evoziert. Wer sich nicht auf Grenzüberschreitungen einlassen wolle bzw. „nejméně ty, kdož se bojí pohledět přes hranice, ‚dneška'" (Nezval 1994: 3) [„am wenigsten jene, die sich ängstigen, über die Grenzen des 'Heute' hinauszublicken" (Cikán 2018: 9)], solle den Roman beiseitelegen, da er vermutlich nicht viel anfangen könne mit einem Abenteuer, „který klepe na okraj směšného a bezcenného" (Nezval 1994) [„das an die Grenzen des Lächerlichen und Wertlosen klopft" (Cikán 2018: 9)], obwohl der Roman natürlich weniger an der Grenze des Lächerlichen und Belanglosen angesiedelt ist, als vielmehr an den Grenzen der kulturellen Konventionen und traditioneller Dichotomien. Dies könnte u. a. darin begründet liegen, dass sich die tschechische Avantgarde der 1930er Jahre insgesamt in einem Zustand der Zerrissenheit befand. So waren die Modernisten und Avantgardisten hin- und hergerissen zwischen ihrem „commitment to a revolutionary future and nostalgia for poetic traditions" (Thomas 2007: 127) sowie zwischen „‚masculine' Moscow and ‚feminine' Paris" (Thomas 2007: 128). Die Meinung, dass Letzteres die Arbeit der tschechischen Surrealisten beeinflusste, vertritt auch Anja Tippner (2009: 53). Innerhalb des Werkes finden sich – neben den bereits diskutierten Gegensätzen auf struktureller Ebene – v. a. die Gegensatzpaare Sicherheit/Unsicherheit, Männlichkeit/Weiblichkeit, Jugend/Alter, Kindheit/Ewachsenenalter, Leben/Tod, Mensch/Monster, Tugend/Laster. Nesswetha (2009: 224) bemerkt in ihrem Aufsatz, dass es auf der Beziehungsebene zwischen den Protagonisten Schwankungen zwischen Nähe und Ferne sowie Vertrauen und Bedrohung geben würden. Valéries Zustand ist neben dem Schwanken zwischen Wachsein und Schlafen auch davon bestimmt, dass sie sich an der Schwelle zum Erwachsenwerden befindet. An dieser Schwelle ist sie noch ganz Unschuld in Person, die in allem versucht,

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

das Gute zu sehen, und wird im Laufe ihrer Abenteuer immer wieder mit unbequemen Erkenntnissen konfrontiert, denen sie sich nicht entziehen kann:

> Chtěla si zakrýti tvář rukou, aby neviděla pokoření své babičky. Ale její průvodce si přál, aby nepropásla nic z bizarní podívané […]. (Nezval 1994: 28)
>
> [Sie wollte sich das Gesicht mit der Handfläche verdecken, um die Erniedrigung ihrer Großmutter nicht sehen zu müssen. Doch ihr Geleiter wünschte, dass sie keinen Augenblick dieses bizarren Schauspiels verpassen möge. (Cikán 2018: 43f.)]

Zudem bestimmt ein Schwanken zwischen Sicherheit und Bedrohung Valéries Gefühlslage. Gerade in Orlíks Nähe fühlt sie sich sicher (Nezval 1994: 29, 74), auch wenn sie ihm am Anfang nicht vollständig traut:

> hoch nad ní přestával mít tu zvláštní moc, která ji nutila pro přečtení jeho dopisu, aby vyslovovala často jeho jméno. Byla si takřka jista, že ho neuposlechne a že nebude píti nápoj, jehož účinku se bála. (Nezval 1994: 37)
>
> [ließ die wundersame Macht, die der Knabe über sie besaß und die sie gezwungen hatte, seinen Brief zu lesen und dann immer wieder seinen Namen zu wiederholen, langsam nach. Sie war sich so gut wie gewiss, ihm nicht zu gehorchen und ein Getränk, vor dessen Wirkung sie sich fürchtete, nicht zu sich zu nehmen. (Cikán 2018: 57)]

Sie schwankt also zwischen Vertrauen und Misstrauen gegenüber Orlík, bis sie sicher ist, dass sie ihm trauen kann. Die beiden besitzen eine besondere Bindung, die im nächsten Kapitel näher ausgeführt wird. Andere Personen und Institutionen, denen sie zu Anfang vertraut, werden jedoch später zu einer (möglichen) Bedrohung. Sophie Teulière (2013: 4) stellt dies exemplarisch anhand der zwei ‚Gesichter' des Hauses dar, welches am Ende in sich zusammenbricht. Es steht symbolisch für die absolute Macht von scheinbar legitimierten Personen, z. B. der Großmutter oder des Missionars, welche versichernd wirken sollte, da sie jeweils die soziale und familiäre Ordnung repräsentiert, sich aber ins Gegenteil verkehrt. Ihre Großmutter etwa „repräsentiert zunächst das klassische und idyllische Bild einer alten, frommen und guten Frau" (Nesswetha 2009: 224), wandelt sich jedoch zu einer lüsternen Alten, die nach ewiger Jugend strebt und bereit ist, diesem Ziel auch das Wohl ihrer Enkelin unterzuordnen. Am Ende schreitet Valérie zaghaft in den Spuren ihrer Großmutter, „která jí už ne prípadala jako dobrá žena hodná úcty, nýbrž jako lačný netvor" (Nezval 1994: 38) [„die ihr nun nicht mehr wie eine gute, ehrwürdige Frau erschien, sondern wie ein geiler Unhold." (Cikán 2018: 58)]

Von dem Wunsch nach Jugend ist nicht nur die Großmutter beseelt, sondern auch der alte Gutsbesitzer, welcher Hedvika, ein Mädchen aus Valéries Nachbarschaft, heiratet und sich wünscht, von ihr ein Stück Jugend zurückzuerhalten: „Vrátíš mi kus mládí" (Nezval 1994: 58) [„Du wirst mir ein Stück

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

der Jugend zurückbringen." (Cikán 2018: 82)] Diese Dichotomie ist aber eigentlich nur der Ausdruck eines grundlegenderen Gegensatzpaares, nämlich dem zwischen Leben und Tod. Dieser Zusammenhang wird u.a. an einer Aussage der Großmutter deutlich: „Chcí žít, Richarde, chcí zůstat mladá" (Nezval 1994: 91) [„Ich will leben, Richard, ich will jung bleiben" (Cikán 2018: 126)]. In der Großmutter verbindet sich darüber hinaus auch das Gegensatzpaar lüstern/tugendhaft. Wieder jung werden möchte sie nämlich auch, um einem ehemaligen Liebhaber weiterhin zu gefallen. Nachdem sie sich dank Richards Unterstützung kurzfristig verjüngen kann, verfügt sie über einen ausgesprochenen Sexualtrieb und akquiriert aktiv verschiedene Sexualpartner. Gerade Letzteres ist normalerweise männlich konnotiert. Diese Umkehrung von typisch männlichen und weiblichen Eigenschaften ist ein Motiv, welches sich ebenfalls durch den Roman zieht: Orlík und Valérie retten sich mehrmals gegenseitig aus Gefahrensituationen, so dass hier beide abwechselnd die männlich aktive Beschützerrolle und die weiblich passive Opferrolle einnehmen. Im 5. Kapitel wechselt Orlík sogar kurzzeitig sein Geschlecht: „[K] podstavci lucerny byla přivázána dívka" (Nezval 1994: 22) [„An den Laternendeckel war ein Mädchen gefesselt" (Cikán 2018: 35)], das jedoch Orlík in Valéries Kleidung ist. Er selbst sagt, er sei wie Valéries Schwester, um kurz darauf jedoch mit Nachdruck zu betonen, dass er kein Mädchen sei: „Nejsem dívka, slyšíte […]" (Nezval 1994: 23) [„Ich bin kein Mädchen, hören Sie?" (Cikán 2018: 36)].

Ein weiteres Gegensatzpaar Mensch/Monster beruht auf dem oben erwähnten Konzept der *liminal bodies*. Zu diesen lässt sich in *Valérie* zum einen die Großmutter zählen – wie die oben beschriebenen Dichotomien, die in dem Charakter der Großmutter zusammenlaufen, bereits deutlich machen: Sie wird von Valérie an einer Stelle ganz explizit als Ungeheuer ‚netvor' wahrgenommen. Der zweite eindeutig *liminal body* ist Richard, der stellenweise auch als Iltis/Ratz (Tchoř) bezeichnet wird:

> připadalo jí, že vidí tváří v tvář škaredý obličej Tchoře. Zdál se jí být spíš larvou na strašení dětí než skutečným lidským obličejem. (Nezval 1994: 13)
>
> [es kam ihr jedenfalls vor, von Angesicht zu Angesicht in die hässliche Fratze des Ratzes zu blicken. Sie schien ihr eher eine Maske zu sein, mit der man Kinder erschreckt, als ein tatsächliches menschliches Antlitz. (Cikán 2018: 36)

Später betont Valérie, dass er trotz allem doch ein Mensch sei, und sie will ihn vor dem Tod bewahren. Zu dem Mensch-/Tier-Gegensatz gesellt sich in der Person Richard aber auch Leben und Tod. So wird im Verlaufe des Romans deutlich, dass er eine Art Vampir ist, der seine Jugend und sein langes

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Leben durch Blutverzehr erhält. Richard und die Großmutter sind, obwohl sie stellenweise Valéries Leben bedrohen, insgesamt ambivalente Charaktere. Die Großmutter wird von Gewissensbissen geplagt und wandelt sich am Ende wieder zu der gütigen alten Frau, die hauptsächlich aufgrund unkontrollierbarer Eifersucht und verdrängter Bedürfnisse, zu dem schreckenerregenden Monster in Valéries Traum geworden war. Zudem empfindet Valérie fast durchgängig Mitleid mit ihrer Großmutter, welches sich in dem mehrfach wiederholten Ausspruch „ubohá babička" (u.a. Nezval 1994: 78, 122, 126) [„Die arme Großmutter!" (Cikán 2018: 108, 170, 176)] ausdrückt.

Laut Thomas ist die Umkehrung traditioneller Dichotomien ein Mittel, mit dem „Czech surrealists articulate in personal terms the political failure of the avant-garde to forge a new society based on left-wing principles" (Thomas 2007: 136). Der Roman *Valérie* geht hier noch einen Schritt weiter und lässt nach der Kollision und Vermischung von Dichotomien, die meist Kultur strukturierende Funktionen ausüben, Valéries alte Welt völlig auslöschen, so dass auf den Ruinen eine neue errichtet werden kann. Die Auflösungserscheinungen durchdringen bereits das Romangeschehen und deuten auf das Ende hin. Valérie wünscht sich schon zu Beginn ihrer alptraumhaften Abenteuer in einer Kutsche dies alles hinter sich zu lassen, und später bemerkt Richard nebenbei, dass „za chvíli se dům zhroutí jak papírová hračka" (Nezval 1994: 82) [„übrigens bricht das Haus bald zusammen wie ein Spielzeug aus Papier" (Cikán 2018: 115)]. Dieser Kollaps ist dann das Ende aller Konflikte und Valérie überschreitet zusammen mit ihrer Kernfamilie die letzte Grenze, nämlich die zur Surrealität und zu einem utopischen Dasein in der tschechischen Idylle, die durch die aus dem sonstigen Rahmen fallende, ausführliche, romantisch anmutende Landschaftsbeschreibung eingeleitet wird (Nezval 1994: 135). Sie enthält den poetistischen Aufruf, sich gut umzuschauen und die Wunder des Alltags bzw. der Natur wahrzunehmen. Orlík sagt am Ende zu Valérie: „nic není úchvatnějšího než dívat se na nesčetná tajemství, kterými jsme obklopení" (Nezval 1994: 136) [„nichts ist überwältigender, als die unzähligen Geheimnisse zu schauen, von denen wir umgeben sind" (Cikán 2018: 190)].

Der Roman handelt vordergründig von einem jungen Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenwerden. In einer psychoanalytischen Lesart wird es aufgrund des Familiengeheimnisses seiner Herkunft von Alpträumen geplagt wird und am Ende glücklich mit seiner Familie vereint. Um jedoch den gedanklichen Sprung zu dem Roman als Abrechnung mit überkommenen kulturellen Werten und zur programmatischen Schrift Nezvals zu vollenden, müssen noch Sexualität und Geschlechterrollen im Surrealismus und in *Valérie* detaillierter thematisiert werden.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

4. Sexualität und Geschlechterrollen in *Valérie*

Ein Blick auf die Geschlechterrollen in *Valérie* könnte sich als lohnend erweisen, da die Kategorien Weiblichkeit/Männlichkeit nicht nur verwendet werden, um Individuen zu charakterisieren, sondern auch auf ganze Nationen angewendet werden. In seinem Vorwort zu *Bohemian Body* zeigt Alfred Thomas anhand der Verfilmung von *Otesánek* exemplarisch, inwieweit sich Parallelen zwischen „the female body and the body politic" (Thomas 2007: xi) ziehen lassen, und betont, „[r]egardless of the political and economic conditions that may have prevailed at any one time, the homology among gender, sexuality, and politics has been a constant in the imaginary of modern Czech culture" (Thomas 2007: xi). Ähnlich wie Europa insgesamt wurde auch die tschechische Nation im 19. Jahrhundert entweder als bedrohte Jungfrau oder als beschützende Mutter verstanden. In ihrer Funktion als Mutter wurden Frauen dann auch als Zukunftsgarant für die Nation gesehen (Thomas 2007: 32), wobei Thomas (2007: 11f.) darauf hinweist, dass dieses an der Oberfläche positive Frauenbild eben auch misogyn ist, indem es Frauen auf ihre Rolle als Mutter reduziert. Gleichzeitig habe die tschechische Literatur jedoch eine lange Tradition von selbstständigen, unabhängigen Frauen (Thomas 2007: 129). In diese lässt sich Valérie ebenfalls einordnen. So wird auch an den französischen Nationalmythos um Jeanne d'Arc angeknüpft, mit der Valérie sich verbunden fühlt: „Zarděla se při pomyšlení, že i ona je hrdinkou" (Nezval 1994: 121) [„Da errötete sie bei dem Gedanken, auch selbst eine Heldin zu sein." (Cikán 2018: 168)]. Sie ist ein starker Charakter und „is ardently seeking out her own sexuality and the trials that would allow her to attain it" (Dierna 2005: 217).

Dies wird zum ersten Mal an der bereits erwähnten Episode zwischen Valérie und Orlík nach der Predigt deutlich. Valérie übernimmt hier den aktiven, also ‚männlichen' Part und befreit den zur Passivität verurteilten Orlík, welcher darüber hinaus noch Frauenkleidung trägt. Und gerade Kleidung ist „ein Zeichen der Unterscheidung der Geschlechter" (Gauthier 1980: 150), so dass der Kleiderwechsel auch auf einen Bruch mit traditionellen Rollenmodellen verweist. Es kommt jedoch nicht zu einer Umkehrung der Rollen, sondern eher zu einer Annäherung, da sich Orlík und Valérie mehrfach gegenseitig retten, so dass sie auch jeweils aktive und passive Rollen tauschen. Hier ist also nicht zutreffend, was Gauthier in Bezug auf die Frau in surrealistischen Kunstwerken verallgemeinernd feststellt, dass sie ausschließlich „passives Organ männlichen Begehrens" (Gauthier 1980: 140) sei. Dieser ‚misogyne

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Surrealismus' tritt in *Valérie* nur in Verbindung mit der Scheinheiligkeit der Kirche auf. Der Priester reduziert Frauen auf einzelne Körperteile und verwendet blumige Vergleiche:

> Jsi alabastrové podání ruky v morovém domě plném much. Jsi nádoba, jejíž hrdlo žehnám palcem. Jsi dosud nerozpůlené granátové jablko. Jsi ulita, v níž budou zníti budoucí věky. Jsi poupě, které rozpukne, až dozrá čas. Jsi lodičkou z listu růže na rozbouřeném oceánu. Jsi broskev krvácející červenou krví. (Nezval 1994: 19)
>
> [Du bist das alabasterne Reichen einer Hand im verpesteten Hause voller Fliegen. Du bist ein Gefäß, dessen Hals ich mit meinem Daumen segne. Du bist ein noch ungeteilter Granatapfel. Du bist ein Schneckenhaus, darin die Zeitalter der Zukunft erklingen werden. Du bist eine Knospe, die aufbricht, wenn die Zeit gereift ist. Du bist ein Schifflein aus einem Rosenblatt auf stürmischem Ozean. Du bist ein Pfirsich, dem rotes Blut entspringt. (Cikán 2018: 29)]

Diese Predigt ist eng mit der versuchten Vergewaltigung durch den Missionar Grácian verknüpft, der Valérie ebenfalls auf ihre Körperteile reduziert: „Jaká máte ňadra!" (Nezval 1994: 46) [„Was für Brüste Sie haben!" (Cikán 2018: 68)] oder „Oh, jaká kolena" (Nezval 1994: 47) [„Oh, was für ein Knie" (Cikán 2018: 69)]. Diese ‚Entmenschung' Valéries wird noch dadurch verstärkt, dass sie in diesem Kapitel zunächst nicht einmal Valérie ist, sondern nur Jungfrau: „[Ř]ekla polekaně panna" (Nezval 1994: 47) [„sagte die Jungfrau erschrocken" (Cikán 2018: 68)]. Die konstatierte „ungleiche Aufteilung der Welt" (Gauthier 1980: 142), in der die Frau schön und unschuldig ist und der Mann den aktiven Part übernimmt, wird hier bereits als überkommene kulturelle Tradition aufgegriffen und der Institution Kirche zu Lasten gelegt. Analog zu Gauthiers Analyse der Bilder Clovis Trouilles lässt sich feststellen, dass das Werk die „Heuchelei einer Kirche, die, indem sie die Welt entsexualisieren wollte, der Sexualität die Würze der Sünde gegeben hat" (Gauthier 1980: 152), vorführt. Die Darstellung der Kirche ist, im Gegensatz zu den anderen Bedrohungen Valéries, nicht im geringsten Maße ambivalent. Grácian stellt eine Bedrohung für ihren Körper und ihr Leben dar. Das ganze Ausmaß der Heuchelei wird in seiner Hassrede deutlich, in der er die Schuld für seine Taten Valérie anlastet und die Tatsachen verdreht:

> Byl jsem pozván do domu, kde žije ďábel. […] Hned prvé noci, když jsem se modlil breviář […], ďábel se mi zjevil. Vybral si nejsvůdnější roucho naší pramáteře Evy a jal se přede mnou tančiti nestydaté tence. ‚Pojď […], opusť Boha!' […] Třelo se svými úlisnými boky o lože, kam jsem se chystal ulehnouti, a slibovalo mi královskou rozkoš, jestliže zapomenu na našeho Pána a poddám se jeho svodům. (Nezval 1994: 107)
>
> [Ich wurde in das Haus eingeladen, darin der Teufel wohnt. […] Gleich in der ersten Nacht, als ich das Breviar betete […], ist mir der Teufel erschienen. Er hatte das verfüh-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> rerische Kleid unserer Urmutter Eva gewählt und tanzte schamlose Tänze vor meinem Angesicht. ‚Komm […], verlass Deinen Gott!' […] Sie rieb sich mit ihrem anschmiegsamen Becken am Bette, in das ich mich zu begeben beabsichtigt hatte, und versprach mir königliche Lust, wenn ich mich ihren Verführungen hingäbe und unseres Herrn vergäße. (Cikán 2018: 148f.)]

Einen sehr viel größeren Raum nimmt der Mythos des Platon'schen Kugelmenschen in *Valérie* ein: „ein vollständiges menschliches Wesen, männlich und weiblich zugleich, zufrieden und glücklich" (Gauthier 1980: 49), das von einem Gott zerschnitten wurde, so dass die Teile nun erst wieder zusammenfinden müssen. Dieser Mythos werde im Surrealismus oft in verkürzter Form auf die Monogamie reduziert (Gauthier 1980: 49ff.) und solle in einer Verschmelzung enden, die so total ist, dass „die beiden Elemente des Paares nicht mehr verschieden sind, sich nicht mehr voneinander unterscheiden" (Gauthier 1980: 52). Allerdings würde ihnen immer Erstarrung und der Tod drohen, da sie nichts getrennt voneinander machen könnten und wollten (Gauthier 1980: 54). Der gleiche Mythos wird zwar auch im Roman aufgegriffen, allerdings anders umgesetzt. Die beiden ‚Hälften', Valérie und Orlík, ähneln sich bereits von Anfang an. Die erste Information, die Valérie über Orlík erhält, ist, dass er genauso wie sie 17 Jahre alt ist. Zudem schreibt Orlík Valérie in seinem Brief, in dem er sie um Kleidung bittet, damit sie sich unbemerkt treffen können: „Tak budete mít alespoň pocit, že stojíte sama vedle sebe" (Nezval 1994: 17) [„So werden Sie dann zumindest das Gefühl haben, als stünden an Ihrer Seite Sie selbst." (Cikán 2018: 27)]. Sie sind gar durch ein so starkes Band verbunden, dass Valérie, nachdem sie den ersten Brief erhalten hat, zunächst nicht aufhören kann, Orlíks Namen zu wiederholen. Das sich Annähern und wieder Entfernen mündet jedoch nicht, wie zunächst zu erwarten wäre, in eine Liebesbeziehung. Stattdessen stellt sich nach und nach heraus, dass die beiden „Bruder und Schwester" (Nezval 1994: 132 und Cikán 2018: 185), darüber hinaus noch Zwillinge, sind. Dies ist auch deswegen überraschend, da aus einer Bruder-Schwester-Beziehung normalerweise keine Nachkommen hervorgehen, die für den Aufbau einer neuen Gesellschaft notwendig wären. Obwohl Inzest ebenso wie jegliche andere sexuelle Abweichung von der ‚Normalität' gern verwendete Motive im Surrealismus sind, führt das Wissen über ihre Verwandtschaft zu einer vollständigen Abkehr von der sich vorher andeutenden sexuellen Anziehung zwischen Valérie und Orlík. Gleichzeitig gab es im stalinistischen Russland einen ähnlichen Versuch „to merge gender and sexual identities into an undifferentiated androgyny […]. This was, however, a later aspiration to transform an already-established socialist society into a perfect communist state" (Thomas 2007: 111).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Beide Varianten verweisen darauf, dass hier zwar eine Sexualthematik abgehandelt wurde, es aber eigentlich um eine programmatische Erschaffung einer neuen Gesellschaft geht. Dass diese, statt auf einer Liebesbeziehung aufzubauen, auf Geschwisterlichkeit beruht, wirkt wie ein bereits angedeutetes Abwenden vom Surrealismus hin zu kommunistischen Vorstellungen. Für die Kommunisten ist, wie bereits besprochen, Sexualität nur ein untergeordnetes Phänomen bzw. eher Ausdruck der rückständigen Bourgeoisie. In Bezug auf Valérie bedeutet das, dass sie sich zunächst erfolgreich gegen die sexuellen Übergriffe der bourgeoisen Gesellschaft wehren muss, um dann in utopischer Brüderlichkeit mit ihrer Familie leben zu können. Auch lässt sich feststellen, dass es Nezval mit dem Roman sehr wohl gelungen ist, was die meisten Surrealisten Gauthier zufolge nicht geschafft haben, nämlich „die Gitter zu zerbrechen, die traditionell die Männerwelt und die Frauenwelt voneinander trennen" (Gauthier 1980: 213). Gleichzeitig streicht sie als Stärke des Surrealismus hervor, „dass er es gewagt hat zu sagen: ‚Alle Macht der Liebe'." (Gautier 1980: 237). In *Valérie* steht hingegen die Vereinigung der beiden Geschwister mit ihren Eltern im Vordergrund, was sich beispielsweise mit der Parallele zwischen Kleinfamilien und kleinen Nationen verstehen lässt, die in Nerudas *Povídky malostranské* [Kleinseitner Geschichten] gezogen wurde und die „an important feature of Czech literature in late nineteenth and the twentieth century" (Thomas 2007: 41) werden sollte.

5. Fazit

Gerade dieses letzte Kapitel, welches sich stark von den anderen abhebt, scheint der Schlüssel zum Verständnis des gesamten Werkes zu sein. Während Kapitel 1–37 eher der Schaffensphase Nezvals entstammen, die in den 1930er Jahren vom Surrealismus geprägt war, repräsentiert Kapitel 38 einen Rückgriff auf poetistische Elemente der 1920er Jahre und gleichzeitig eine Vision einer kommunistischen Utopie. Wenn man sich an dem wie bei Alfred Thomas dargestellten ‚Gendern' der tschechischen Nation als weiblich, oft auch als Jungfrau, im 19. Jahrhundert orientiert und dem Verweis auf Jeanne d'Arc folgt, ließe sich *Valérie* als Allegorie für die junge tschechische Nation lesen. Zunächst fremdbestimmt bis bedroht in einer Welt voller Spannungen, die die traditionelle Ordnung mit sich bringt, schafft sie es, durch das Aufbrechen von Gegensätzen und dem Schaffen neuer Synthesen in eine verhei-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

ßungsvolle Zukunft zu treten. Die kommunistischen Einflüsse werden auch daran deutlich, dass Sexualität hier kein Mittel ist, um die bürgerliche Gesellschaft zu schockieren, wie es in surrealistischen Werken überwiegend der Fall war. Demgegenüber ist Sexualität, vor allem in ihren pervertierten Spielarten wie Inzest, Vergewaltigung, aber auch in Form von Promiskuität (wie bei der jungen Großmutter) und von traditioneller Ehe (zwischen einem jungen Mädchen und einem älteren Mann), in diesem Roman vielmehr Ausdruck einer bourgeoisen Welt, von der sich Valérie letztlich distanziert.

Gleichzeitig spiegeln die Dekonstruktion von traditionellen Dichotomien und das Abwenden von der alten Welt latente Umbrucherscheinungen in der jungen Tschechoslowakei. In einer Rezension wird dies wie folgt beschrieben: „It, too, finds itself in the middle of societal and cultural transformation. The Great War brought about a revival of mystical tales and great interest in French Surrealist thought. It also places itself right at the doorstep of World War II" (Klíma 2006: 53). Es sollte auch nicht vernachlässigt werden, dass Nezval schon in seinem Vorwort auf die Vieldeutigkeit des Werkes hinweist, so dass ein umfassendes Verständnis keineswegs gesichert ist:

> Napsal jsem tuto knihu z lásky k tajemství starých vypravovánek, pověr a romantických knih, […] jež se kdysi mihly před mýma očima a jež mi nedopřály svěřit svůj obsah. (Nezval 1994: 3)
>
> [Ich habe dieses Buch aus Liebe zu den Geheimnissen alter abergläubischer Geschichten und romantischer, in Fraktur gedruckter Bücher geschrieben, die mir einst vor den Augen vorbeihuschten, ohne mir Einblick in ihren Inhalt zu gewähren.] (Cikán 2018: 9)

So konnten nur einige Aspekte beleuchtet und der Versuch unternommen werden, zumindest diese in einen kohärenten Sinnzusammenhang zu bringen. Dieses vielschichtige Werk konnte, wie bereits in der Einleitung angesprochen, nicht in all seinen Facetten beleuchtet werden, so dass einige Aspekte noch im Dunkeln der Nezval'schen Labyrinthstrukturen verborgen liegen, deren Analyse noch ganz andere mögliche Lesarten zu Tage fördern könnte. In weiteren Untersuchungen sollten etwa die Tiermotive (Iltisse, Nachtfalter, Hähne, Hennen etc.) nicht außer Acht gelassen werden. Auch die Tempuswechsel zwischen Präsens und Präteritum wurden bisher nicht thematisiert. Des Weiteren wäre sicherlich die Auseinandersetzung zwischen Orlík und seinem Vormund Richard, etwa aus der psychoanalytischen Perspektive des ödipalen Konfliktes, lohnenswert. Hier könnte dann auch eine Verbindung zur wechselnden Herkunftsgeschichte von Valérie und Orlík, die im Laufe des Romans immer wieder abgewandelt wird, bis die Großmutter am Ende das Geheimnis um die Eltern von Orlík und Valérie lüftet, geknüpft werden.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Zu guter Letzt wurde das metaphysische Motiv in *Valérie* nur am Rande im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der Institution Kirche gestreift. Hier müsste sich ergänzend eine Analyse der magischen Elemente des Romans ebenso anschließen wie eine Analyse des christlichen Subtexts, der die Abrechnung mit der Kirche möglicherweise noch in ein anderes Licht rücken könnte. So lässt sich die Jungfrau Valérie schon in die Nähe einer christlichen Marienverehrung rücken; auffällig ist auch die immer wiederkehrende Zahl Drei, die auf die Dreieinigkeit verweisen könnte. Das bisher leider stark vernachlässigte Werk von Nezval bietet also noch einen ganzen Fundus an möglichen Untersuchungen, die *Valérie* vielleicht auch noch stärker intertextuell analysieren könnten. Von den bisherigen Interpretationen geht eigentlich auch nur Ondřej Cikán auf den etwas eigenartigen Schluss des Textes ein, wenn er schreibt:

> Der Stil des letzten und 38. Kapitels steht in scharfem Gegensatz zum sonstigen Roman. Plötzlich befinden wir uns in einer extrem romantischen Szenerie, das Schlösschen, der Balkon und das nahende Gewitter evozieren darüber hinaus die berühmte Szene aus Goethes *Leiden des jungen Werther*, als die angebetete Lotte das aufziehende Gewitter mit dem einzelnen Wort „Klopstock" zusammenfasst. (Cikán 2018: 211)

Der Text lebt geradezu von einer im Kontext der Moderne entstandenen Parodie auf romantische Gothic Novel-Elemente und nutzt Elemente von ‚pulp fiction', Groschenromanen und am Ende auch vermutlich direkt aus *Daphnis und Chloe* von Longos das Motiv des Echos, unter dessen Einfluss sich Chloe letztlich in ein übernatürliches und musisches Wesen verwandelt. Eine ähnliche „Überhöhung" ereignet sich auch in den letzten Abschnitten mit Valerie:

> Der romantisch gelaunte Orlík hat für Valerie keine Antwort, die Bilder, die er beschreibt, sind leer. Erst Valerie erfüllt sie mit dem Traum, mit den Gefühlen und mit erotischer Spannung. Durch das melancholische Schlussgedicht erhebt sie die romantischen Bilder endgültig weit über das jünglinghafte Gerede, von dem sie an ähnlichen Abenden mit ihren ersten Liebschaften noch Stunden wird ertragen müssen. Somit dürfen wir aus dem letzten Kapitel der *Valerie und der Woche der Wunder* durchaus ein poetisches Programm herauslesen: Erst Assoziationen erheben ein Bild zu einem Gedicht. (Cikán 2018: 212)

Besser kann man die Stellung des Poetismus im Kontext der Prager Moderne wohl kaum zum Ausdruck bringen.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Literatur

Bachtin, Michail M. (2008): *Chrontopos*. Berlin: Suhrkamp.

Čoupková, Eva (2018): Gothic Elements in the Novel Valérie a týden divů by the Czech writer Vítězslav Nezval. – In: Łowczanin, Agnieszka/Malecka, Katarzyna (Hgg.), *Gothic Peregrinations. The Unexplored and Re-explored Territories*. London: Routledge (Routledge Studies in Nineteenth-Century Literature, Band 40), 223–234.

Cikán, Ondřej (2018): *Vítězslav Nezval, Valerie und die Woche der Wunder. Poetistischer Schauerroman*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen. Wien/Prag: Ketos.

Clery, E. J. (2003): The genesis of „Gothic fiction". – In: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 21–39.

Dierna, Guiseppe (2005): On Valerie, Nezval, Max Ernst and Collage. Variation on a Theme. – In: Nezval, Vítězslav: *Valerie and Her Week of Wonders*. Prag: Twisted Spoon Press, 199–226.

Gauthier, Xavière (1980): *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*. Berlin: Medusa.

Hale, Terry (2003): French and German Gothic. The beginnings. – In: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 63–84.

Hansen-Löve, Christa (1979): Die Wurzeln des tschechischen Surrealismus. Vítězslav Nezval. – In: *Wiener slawistischer Almanach* 4, 313–377.

Hogle, Jerrold E. (2003): Introduction. The Gothic in Western Culture. – In: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 1–20.

Hurley, Kelly (2003): British Gothic fiction, 1885–1930. – In: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 189–207.

Kavka, Misha (2003): The Gothic on screen. – In: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 209–228.

Klíma, Cynthia A. (2006): May by Karel Hynek Mácha; Marcela Sulak; Valerie and Her Week of Wonders by Vítězslav Nezval; David. Short Review. – In: *The Slavic and East European Journal*, 50 (3), 533–535.

Meyer, Holt (1998): „…meines eig'nen Gottes Trümmer". K. H. Máchas bohemitas und die Allegorisierung von Geschichte und Macht in Konstruktionen nationaler Identität. – In: Horn Eva/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Opladen, Wiesbaden, 162–182.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Miles, Robert (2003): The 1790s: the effulgence of Gothic. – In: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 41–62.

Nesswetha, Julia (2009): Vítězslav Nezvals Schwarzer Roman „Valérie a týden divů". Surrealistische Visionen bedrohlicher Nähe. – In: Dzieweczyński, Mariusz et. al. (Hgg.), *Bliskość i Oddalenie. Nähe und Ferne. Blízkost a Vzdálenost*. Dresden: Neisse Verlag, 217–227.

Nezval, Vítězslav (1928): Kapka inkoustu. – In: *Antologie Avantgarda známá neznámá I* [Anthologie der bekannten und unbekannten Avantgarde]. Hrsg. von Štěpán Vlašín et al. Praha: Svoboda. 539-551 <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/mkapka.htm> [09.11.2020].

Nezval, Vítězslav (1994): *Valérie a týden divů*. Prag: Kentaur.

Nezval, Vítězslav (2005): *Valerie and Her Week of Wonders*. Prag: Twisted Spoon Press.

Schamschula, Walter (2004): *Geschichte der tschechischen Literatur. Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Schwarz, Wolfgang Friedrich (1987): Ironiestruktur und Paradigmenwechsel in Vitězslav Nezvals Dramatik der zwanziger Jahre: „Strach". Zur Semiotik des Übergangs vom Poetismus zum Surrealismus. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 19, 101–122.

Teige, Karel (1968): *Liquidierung der Kunst. Analysen, Manifeste*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Teulière, Sophie (2013): Interdit et transgression dans Valérie ou la semaine des merveilles de Vítězslav Nezval. – In: *Slavica bruxellensia*, 9, 2–14 <http://slavica.revues.org/1341> [09.11.2020].

Thomas, Alfred (2007): *The Bohemian Body. Gender and Sexuality in Modern Czech Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Tippner, Anja (2009): *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Irina Wutsdorff

Ko(n)-Texte schaffen. Zur kulturellen Praxis des Übersetzens am Beispiel von Franz Werfels Beteiligung an der Übertragung Otokar Březinas

Übersetzen ist in den Kulturwissenschaften, zumal in den interkulturell orientierten, in der letzten Zeit zu einer programmatischen Kategorie geworden. Es geht dabei nicht mehr allein um das Transferieren einzelner Texte von einer Sprache in eine andere, und schon gar nicht um die Adäquatheit von Übersetzungen. Vielmehr ist das Übersetzen aufgrund seiner Prozesshaftigkeit und Dynamik für allgemeinere Überlegungen zur Verfasstheit von Kulturen interessant geworden. Wie Übersetzer und Übersetzerinnen aus ihrer täglichen Arbeit wissen, lassen sich Texte eben nicht, wie es die so häufig benutzte Brückenmetapher suggeriert, einfach vom Ufer der einen Sprache zum Ufer der anderen Sprache über-setzen. Ein solcher reibungs- und bruchloser ‚Transport' aus einer Sprache in eine andere ist kaum möglich, nicht nur die jeweiligen linguistischen Besonderheiten stehen dem oft im Weg, sondern insbesondere auch die unterschiedlichen Kontexte, in denen *translandum* bzw. *translat* an Ausgang und Ziel des Übersetzungsprozesses stehen. Mit jeder Übersetzung geht insofern eine Transformation einher, die im Grunde nicht nur den zu übersetzenden Text betrifft, sondern auch den Ausgangs- wie den Zielkontext durch den mit der Übersetzung verbundenen kulturellen Kontakt verändert. Dass damit das Bild von Kulturen als festgefügten Entitäten ins Wanken gerät, hat das Übersetzen konzeptionell interessant gemacht für eine Kulturwissenschaft, die einer solchen Vorstellung sowieso skeptisch gegenübersteht und die diskursive Dynamik jedweder kulturellen Prozesse betont, wie sie sich in Situationen des Kulturkontakts besonders deutlich zeigt.

Für die so häufig und zu Recht betonte Vermittlertätigkeit zwischen tschechischer und deutschsprachiger Kultur, durch die viele der Vertreter der deutschsprachigen Literatur in Prag und den Böhmischen Ländern sich auszeichneten, bedeutet eine solche Betrachtung, verstärkt eben jene dem Übersetzen eigene Elastizität in den Blick zu nehmen. Es bedeutet, die Kongruenzen, aber auch die Diskrepanzen zu berücksichtigen, die zwischen Ausgangs- und Zielkontext, sei es in kulturhistorischer, sei es in ideologischer Hinsicht bestehen. In einer akteurzentrierten Sichtweise bedeutet es dann

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

auch, nach den Motivationen für die Übertragungen zu fragen: Mit welcher Intention wird mittels einer Übersetzung versucht, einen (fremden) Text in den Diskurs des eigenen oder auch eines anderen Kontexts einzuspeisen?

Štěpán Zbytovský (2017) hat sich vor diesem kulturtheoretischen Hintergrund mit den Implikationen der so häufig verwendeten Brückenbauer-Metapher für die „Konzeption der deutsch-tschechischen Kulturvermittlung in Böhmen" auseinandergesetzt, indem er dem jeweiligen Selbstverständnis zentraler und in dem Zusammenhang immer wieder genannter vermittelnder Akteure nachgegangen ist, namentlich Otokar Fischer, Otto Pick, Max Brod und Rudolf Fuchs. Dabei zeigt sich eine große Spannbreite und Heterogenität, was einer pauschalen Charakterisierung der Vermittlungspraxis entgegensteht. Zbytovský kann deshalb weder der von Scott Spector (2000) entwickelten These folgen, die häufig jüdischen Autoren hätten sich mit ihrer Mittlertätigkeit ihr eigenes Territorium einer „middle nation" (Spector 2000: 195 u.ö.) erschrieben, also das „Projekt einer substitutiven, quasi-nationalen Identitätsbildung" (Zbytovský 2017: 26) betrieben, noch der von Hillel J. Kieval in Reaktion hierauf vorgetragenen Sichtweise, die Vermittlertätigkeit sei vor dem Hintergrund des bis ins beginnende 20. Jahrhundert hinein prägenden Nationalismus und des dann aufziehenden Faschismus als „clear voices of dissent" (Kieval 2005: 27) zu bewerten. Zbytovský kommt vielmehr zu dem Schluss:

> Die hier skizzierten Beispiele belegen mehr als deutlich, dass ihre Akteure kaum dem Profil eines Mediators entsprechen, der Verständigung zwischen Kulturen stiftet, für diese auch persönlich haftet und etwa dem nationalistischen Denken mit seinen Exklusionsbehauptungen entgegengestellt werden könnte. Entweder wird die Rolle eines mit politischer Emphase tätigen Kulturvermittlers implizit bestritten – wie bei Otto Pick –, wird, wie bei Max Brod, eine zwischenkulturelle Vermittlung ausgesprochen nationalistisch begründet oder die Übersetzung legt das Problem des Verhältnisses zwischen den durch die Übersetzerintention und durch den Text vermittelten ideologischen Gehalten frei, wie es der Fall von Fuchs zeigt. Gleichzeitig ist ersichtlich, dass diese Autoren zu unterschiedlich sind, als dass sie eine einheitliche Interessengemeinschaft im Sinne einer ‚middle nation' bilden könnten. (Zbytovský 2017: 37)

Als „geeignete Metapher für die Kulturvermittlung" erscheint ihm dann doch die so oft strapazierte des Brückenbaus, verbunden allerdings mit dem Vorschlag einiger Korrekturen, die mit den „realen Eigenschaften einer Brücke" durchaus übereinkommen (Zbytovský 2017: 40):

> Keine Brücke verbindet zwei Räume en bloc. Es werden zwei ‚Infrastrukturen' verbunden, deren Wirkungsbereich unterschiedlich sein kann, doch erstreckt er sich wohl nie auf das gesamte linke oder rechte Ufer. […] Das Fungieren der beiden durch eine neue Brücke verbundenen Infrastrukturen verändert sich grundlegend, sie werden in ihren Struktur-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> eigenschaften neu erzeugt – und ihre weitere Entwicklung kann wiederum die Funktion der Brücke grundlegend verändern. Und jede Brücke ist gleichzeitig eine Überwindung und ein Markstein der Grenze, des Bruchs, des Unüberbrückbaren, in die dem Brückengänger ein neuer Einblick gewährt wird. Daher: ein Plädoyer für die Brücke. (Zbytovský 2017: 40f.)

In diesem Sinne einer äußerst dynamischen Auffassung von Übersetzen und kultureller Vermittlung soll auch hier verfahren werden, zumal es die Verdienste der so gern als ‚Brückenbauer' bezeichneten Akteure keinesfalls schmälert, nach Motivationen für konkrete Übersetzungen zu einem konkreten Zeitpunkt zu fragen, wie ich dies hier am Beispiel von Franz Werfels Beteiligung an der Übertragung eines Gedichtbands von Otokar Březina tun werde. Wie noch weitere Nachdichtungen nicht nur dieses tschechischen Dichters erschien sie im Kurt Wolff Verlag,[1] jenem für die expressionistische Literatur in Deutschland so zentralen Verlag, bei dem Werfel zeitweise als Lektor tätig war und in dem auch seine eigenen Werke bis 1924 erschienen.[2] Die Texte, mit denen Übersetzungen aus dem Tschechischen im Kurt Wolff Verlag mitten im Ersten Weltkrieg begleitet wurden, sprechen eine deutliche Sprache. Werfel schreibt bekanntlich in seiner „Vorrede zu den ‚Schlesischen Liedern' des Petr Bezruč", die 1916 in der Übersetzung Rudolf Fuchs' erschienen: „Unser Herz fühlt connational mit allen Unterdrückten aller Völker." (Werfel 1975: 477) Ebenfalls in dieser Vorrede schreibt Werfel mit einiger Emphase über Otokar Březina und schließt in einem Brief an Kurt Wolff vom 17. Juli 1917 an die Verbindung, die für ihn zwischen den beiden tschechischen Dichtern besteht, an, wenn er fragt: „Was ist mit dem Bezruč? Wollen Sie nicht auch jetzt das Březina-Werk bringen. Es ist eine politisch wertvolle Zeit dafür. Soll ich Březina einleiten?"[3] Wenn Werfel hier die Zeitgemäßheit Březinas behauptet, mag er dabei auch im Sinn gehabt haben, dass in dem 1916 im Kurt Wolff Verlag erschienenen und 1917 gleich noch einmal aufgelegten „Alma-

1 In seiner Studie zu *Prager Vermittler[n] und Übersetzer[n] im Kurt Wolff Verlag* listet Štěpán Zbytovský (2020: 202–205) alle bei Kurt Wollf erschienenen Übersetzungen aus dem Tschechischen auf und erläutert, dass sie innerhalb des nicht unerheblichen Anteils von Übersetzungsliteratur an der Verlagsproduktion zusammen mit Übersetzungen aus dem Russischen die dritte Stelle einnahmen.

2 Zur Rolle Walter Hasenclevers, Kurt Pinthus' und Franz Werfels in der Geschichte des Kurt Wolff Verlags s. Schuhmann (2000).

3 Franz Werfel: Brief an Kurt Wolff. In: Kurt Wolff. Briefwechsel eines Verlegers 1911–1963. Hrsg. von Bernhard Zeller u. Ellen Otten. Frankfurt/M.: Scheffler 1966, S. 117 (zit. n. Schuhmann 2000: 198). Werfel schließt mit seiner Frage an die Idee an, dass er eine beim Kurt Wolff Verlag längere Zeit geplante Březina-Gesamtausgabe in deutscher Sprache einleiten würde, worüber seit 1915 korrespondiert worden war (Binder 2003: 18 und 26).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

nach neuer Dichtung" *Vom jüngsten Tag* das Panorama der jungen Expressionisten ebenfalls mit einem Gedicht von Březina beschlossen worden war, dessen Titel im Angesicht des Krieges bereits „offenkundig als politische Demonstration zu verstehen" (Schuhmann 2000: 187) war: „Modlitba za nepřátelé" als „Gebet für die Feinde" in einer Nachdichtung Albert Ehrensteins (*Vom jüngsten Tag* 1916: 254–257; 1917: 252–255).[4] Werfels Begeisterung für Březina allerdings war wohl nicht allein politisch motiviert. Über eine Absage an den gerade tobenden Krieg hinaus konnte er bei der hymnischen und eschatologisch gefärbten Lyrik Březinas auch eine Bestätigung seiner eigenen poetologischen Ideen finden, wie er sie in dem offenen Brief *Die christliche Sendung*[5] ebenfalls 1916 (Werfel 1975: 560-575) zum Ausdruck gebracht hatte. Klaus Schuhmann sieht die Autoren des Kurt Wolff Verlags trotz der Einheitlichkeit, die der gemeinsame Auftritt in dem Almanach *Vom jüngsten Tag* suggeriert, in dieser Zeit der „Kontroversen und Positionsbestimmungen im Vorfeld der Novemberrevolution" „im Widerstreit zwischen christlicher und aktivistischer Sendung" (so die Überschrift des Kapitels zu dieser Phase bei Schuhmann 2000: 167-187). In diesem Sinne dürfte Werfel auch nach Kriegsende noch die Beschäftigung mit Březina der Selbstversicherung sowie der Bekräftigung des eigenen Standpunkts innerhalb der Diskussionen der Zeit gedient haben. In Březinas messianischem Symbolismus konnte er eine Bestärkung seines messianischen Expressionismus finden.

Meinem Versuch, diese These ganz konkret anhand eines der Gedichte von Březina, deren Übertagung Werfel mit Saudek besorgt hatte, zu untermauern, möchte ich zunächst aber noch einige weitere Überlegungen dazu

4 Die Aufnahme dieses Gedichts in den Almanach geht ebenso wie die erste im Kurt Wolff Verlag erschienene Březina-Übersetzung, der von Otto Pick zusammengestellte und übersetzte Band *Hymnen* (1913), auf Anregungen Werfels zurück, der – wie viele seiner Zeitgenossen – von der 1908 im Wiener Verlag Moritz Frisch erschienenen, von Emil Saudek vorgenommenen ersten Übertragung von Březinas Lyrik ins Deutsche, dem Band *Hände* (orig. *Ruce*, 1901), sehr angetan gewesen war. Bei der Nachdichtung des Gedichts „Gebet für die Feinde" konnte Ehrenstein sich sowohl auf die publizierte Version Picks (der das Gedicht ebenfalls in seiner Auswahl *Hymnen* aufgenommen hatte) als auch auf die inzwischen von Emil Saudek angefertigte Variante stützen. Zu diesen Zusammenhängen s. Binder (2003: 12 bzw. 20), der Ehrensteins Text als „stilistische Bearbeitung oder Verbesserung einer deutschen Vorlage, die ohne Einsicht in den Originaltext erfolgte" (Binder 2003: 20), bezeichnet.

5 Es handelt sich um „[e]in[en] offene[n] Brief an Kurt Hiller. Geschrieben im Felde, Hodow, 1916", der in den Periodika *Die Neue Rundschau* (28/1 Januar 1917, S. 92-105) und *Tätiger Geist*, dem zweiten der *Ziel*-Jahrbücher (1917/18 München, S. 203–221), erschien (so der editorische Vermerk in Werfel 1975: 902).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

voranstellen, wie ein kulturwissenschaftlich geweitetes Verständnis von Übersetzen sich auf den Prager Kontext anwenden ließe.

1. Zum Übersetzen als kultureller Praxis

„Kulturen werden nicht nur übersetzt, sie konstituieren sich vielmehr in der Übersetzung und als Übersetzung." So fasst Doris Bachmann-Medick (2004: 454) prägnant den Kern des aktuell wieder verstärkt beachteten *translational turn*, den sie in ihrer einschlägigen Übersicht (2006: 238-283) über „Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften" zu den wichtigen „Cultural turns" zählt.

Da es hier um Franz Werfel als Übersetzer und Vermittler gehen wird, sei folgende Anmerkung angefügt: Diese in der jüngeren Kulturtheorie elaborierte Sichtweise auf die Übersetzungshaftigkeit jedweder Kultur findet sich bereits als Argument in den Kontroversen der Zeit, konkret in einer tschechischen Reaktion auf Werfels *Glosse zu einer Wedekind-Feier* (Werfel 1975: 202f.)[6], in der er die im April 1914 erfolgte Aufführung der *Lulu* in tschechischer Sprache im Intimen Theater in Prag enthusiastisch als „Beweis dafür, daß in den letzten Jahren der schwarze Abgrund zwischen den Nationen in Prag von

6 Der Abdruck dieser häufig zitierten Glosse geht auf Kurt Krolop zurück, der „im Laufe [s]einer Recherchen zur Geschichte der Prager deutschen Literatur eine Reihe von Werfel-Texten [hatte] wiederentdecken können, die seit ihrer Erstveröffentlichung versunken und vergessen gewesen waren und die [er] seinerzeit Adolf D. Klarmann für den Gedicht- und Essay-Band seiner Werfel-Edition zur Verfügung gestellt [hat]". Krolop selbst hatte den Text „erstmals 1964 in den *Philologica Pragensia* unter dem Titel *Ein Manifest der ‚Prager Schule'* publizieren und mit einem Kommentar versehen können [= Krolop 2005: 65-73], der sie in den literatur- und kulturgeschichtlichen Kontext der Prager Vorkriegsjahre vor 1914 einzuordnen trachtet." (Krolop 2005: 75) 1995 konnte Krolop dann diesen Artikel mit einer Studie in der Zeitschrift *brücken* („‚Wir aber wollen wieder teilnehmen an Prag.' Franz Werfel und seine Vaterstadt" = Krolop 2005: 75-87) ergänzen, in dem er einerseits Werfels Behauptung „es gibt in Prag einen neuen Willen und eine geistige Jugend" (s.o.) als „schriftliche, weil mündlich verweigerte Antwort auf die in der 7. Prager Vorlesung Karl Kraus' programmatisch vorgetragene Diatribe *Gegen die Jugend*" (Krolop 2005: 77) einordnet, andererseits die „Reaktion der tschechischen Öffentlichkeit auf die[] Glosse" (Krolop 2005: 78) dokumentiert und vor allem dem deutschsprachigen Leser in Übersetzung zugänglich macht. Dieser Studie verdanke ich den Hinweis auf die oben zitierte Reaktion Viktor Dyks. Die Studien Kurt Krolops werden hier aus der anlässlich seines 75. Geburtstags besorgten Zusammenstellung (Krolop 2005) zitiert.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

manchem heilsamen Funken überblitzt wird", und als Zeichen „eine[s] neuen Willen[s] und eine[r] geistige[n] Jugend" (Werfel 1975: 202) begrüßt hatte, aber auch gegen den „Haß", mit dem „die tschechische Nation […] sich selbst die bitterste Wunde" schlage, vermerkt hatte:

> Denn es ist nicht zu leugnen, die tschechische Kultur kann nur ein Kind der deutschen Kultur sein, in deren Mitte sie lebt. – Prag ist von Wien und Berlin nur sieben Schnellzugstunden entfernt. Und in dem vermessenen Augenblick, wo dieses Volk, alle historische Notwendigkeit vergessend, mit einer plötzlichen Selbständigkeit prahlt, wird es auch schon seine eigene und merkwürdige Kulturmöglichkeit verloren haben, und trotz letzter europäischer Chiks, barbarisch sein. (Werfel 1975: 203)

Gegen eine solche Betrachtungsweise der tschechischen Kultur als entweder in Filiation gegenüber der deutschen Kultur stehend oder aus falscher Selbstgewissheit heraus in völliger Kulturlosigkeit endend, wandte der tschechische Dichter Viktor Dyk sich in seiner Antwort auf Werfels Glosse im Feuilleton-Teil der tschechischen Zeitschrift *Lumír*, die unter dem Titel *Němci v Čechách a české umění* [Die Deutschen in Böhmen und die tschechische Kunst] einer „längeren Grundsatzerklärung zum Thema" (Krolop 2005: 81) gleichkam:

> A zde mluvme rovněž otevřeně: není dnes národa, který by mohl říci, že v té či oné době bral pouze ze sebe, že nikdy nepřijal odjinud. Ale není také národa, který by necítil, že to, co přijal, nutno po svém zpracovati který by si nebyl vědom, že pozornosti trvalé a vážnosti trvalé může získati tím, co přináší nového a svérázného, nikoliv však tím, co bylo právě jenom reflexem cizích literatur a cizích kultur. (Dyk 1914: 333)

> Und hier sei gleichfalls offen gesagt: es gibt heute keine Nation, die von sich behaupten könnte, sie habe zu allen Zeiten nur aus sich selbst geschöpft, sie habe anderswoher nie etwas übernommen. Aber es gibt auch keine Nation, die nicht empfände, daß sie, was sie übernommen hat, auf ihre eigene Weise verarbeiten muß, der nicht bewußt wäre, daß sie andauernde Beachtung und Wertschätzung nur mit dem erringen kann, was sie an Neuem und Eigenständigem einbringt, nicht aber damit, was nichts anderes sein könnte als nur ein Reflex fremder Literaturen und fremder Kulturen. (Übersetzung von Kurt Krolop 2005: 83)

Dyk argumentiert hier auch auf einer allgemeinen Ebene, um Übernahmen aus anderen kulturellen Kontexten und Adaptionen an den eigenen Kontext als ein Merkmal darzustellen, das keinesfalls nur bei der tschechischen Kultur anzutreffen wäre. Wenn auch implizit, so greift er damit aber dennoch einen zumindest für die Anfangsjahre der tschechischen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert sehr charakteristischen Zug auf, den der Kultursemiotiker Vladimír Macura in seiner Typologie der Wiedergeburtskultur (1995) später als „překladovost" [Übersetzungshaftigkeit] bezeichnen sollte (so die entsprechende Kapitelüberschrift bei Macura 1995: 61–78): Die noch junge tschechischsprachige Kultur musste sich geradezu, um möglichst rasch einen voll-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

gültigen, alle kulturellen Bereiche abdeckenden Status zu erlangen, Fremdes qua Übersetzung inkorporieren. Übersetzen wurde in dieser kulturhistorischen Situation vor allem als ein Heimisch-Machen verstanden, weshalb Anpassungen des Übersetzten an die Erfordernisse des Zielkontextes gang und gäbe waren. Dyk knüpft in seiner Abwehr der Vorstellung, die tschechische Kultur könne lediglich ein „Kind der deutschen" (Werfel 1975: 203) sein, wohl durchaus an diese frühe, von vielfältigen Übersetzungen aus dem Deutschen geprägte Kulturphase an und verteidigt sie, indem er auf den kulturellen Eigenwert, die „eigene Weise [zu] verarbeiten" (Dyk 2005: 83), verweist, die mit jeder Übersetzung verbunden ist.

Macura arbeitete in seinen Studien zur tschechischen Wiedergeburt mit der vor allem von Jurij Lotman entwickelten kultursemiotischen Methode, in der dem Übersetzen und dessen Dynamik eine zentrale Rolle zukommt. Für Lotman stellen im Grunde alle semiotischen Prozesse, die beim Kontakt unterschiedlich geprägter kultureller Zeichensysteme entstehen, Übersetzungen dar. Zum Verständnis kultureller Zeichenprozesse entwarf er unter dem Titel „Semiosphäre" (Lotman 2010a: 163–290) das Modell eines semiotischen Raums, der jedem semiotischen Akt, jeder Kommunikation immer schon vorausgeht und zugleich durch sie beständig verändert und erneuert wird. In einem solchen semiotischen Raum bezieht jede Äußerung sich auf einen vorfindlichen Code, um überhaupt verständlich sein zu können, und sie tritt damit zugleich in eine Wechselwirkung mit diesem Code, beeinflusst dessen beständige Veränderung und Erneuerung mit.[7] Die Semiosphäre ist in Lotmans Modell damit Gedächtnisspeicher und Informationsgenerator gleichermaßen. Letzteres ist sie insbesondere aufgrund der Asymmetrien, die immer in ihr anzutreffen sind: Denn die Semiosphäre ist nicht etwa von einer einheitlichen Sprache, sondern stets von mehreren Sprachen durchzogen, weshalb es beständig zu Übersetzungsprozessen kommt. In informationstheoretischer Perspektive sieht Lotman nun diese Übersetzungen, die immer in mehr oder weniger großem Maße inadäquate Momente enthalten werden, einen Mehrwert an Information generieren. Weil mit der Übertragung in die Zielsprache immer auch eine Wechselbeziehung mit deren Semiosphäre bzw.

7 „Gleichzeitig vollzieht sich im gesamten Raum der Semiosphäre […] auch eine ständige Erneuerung des Codes. Damit ist jede einzelne Sprache umgeben von einem semiotischen Raum, und nur kraft ihrer Wechselwirkung mit diesem Raum kann sie funktionieren. Der kleinste Funktionsmechanismus der Semiose, ihre Maßeinheit, ist nicht die einzelne Sprache, sondern der gesamte semiotische Raum einer Kultur. Ebendiesen Raum bezeichnen wir als *Semiosphäre*. […] [Sie ist] zugleich Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung der Kultur." (Lotman 2010a: 165)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

deren kulturellen Kontexten verbunden ist, lässt jede Übersetzung geradezu zwangsläufig neue Bedeutungsmöglichkeiten entstehen.[8] Nicht nur das Übersetzte wird insofern im Prozess der Übersetzung transformiert, sondern es verändert auch selbst den Kontext, in den hinein es übersetzt wird.

Diesen Punkt hat in einer an der Akteur-Netzwerk-Theorie orientierten soziologischen Betrachtungsweise Andreas Langenohl (2014) in seinem „Entwurf einer Kulturtheorie des Übersetzens" noch weitergehend herausgearbeitet: Jede Übersetzung, so seine These, schafft sich ihren Kontext erst selbst. „Übersetzungsdynamiken, so das kulturtheoretische Argument, beruhen weniger auf präexistenten Kontexten, zwischen denen sie vermitteln, sondern solche Kontexte werden in der Praxis der Übersetzung erst erzeugt, d.h. aufgerufen, thematisiert und perspektiviert." (Langenohl 2014: 17)

Als etwas Derartiges nun, nämlich eine Konstituierung erst des erwünschten Kontextes mit Hilfe einer Übersetzung, ließe sich Werfels Březina-Übertragung betrachten. Ingeborg Fiala Fürst hat – mit aller gebotenen Vorsicht und entsprechend vorsichtig formulierend – die Frage aufgeworfen, ob sich von einer Beeinflussung Werfels durch die von ihm übersetzten Gedichte Březinas sprechen ließe, um die Frage beinahe im selben Atemzug wieder zu verwerfen, weil die Antwort in den Bereich „komparatistischer Spekulation" (Fiala-Fürst: 33) fallen würde:

> [Man] könnte […] der Versuchung erliegen, die Ton- und Duktusänderung von der ersten Gedichtsammlung Werfels, dem emotional gradlinigen, manchmal gar kindlich naiven Ausdruck des *Weltfreunds* zum hymnischen, pathetischen, gesteigerten Ausdruck der späteren Sammlungen *Wir sind* und *Einander* auf die Wirkung der kosmisch-mystischen, hymnischen, exaltierten, symbolistisch-üppigen Verse Březinas zurückzuführen. Die Versuchung ist tatsächlich groß, doch diesem komparatistischen Höhenflug stehen […] warnende Tafeln „Vorsicht Dünneis" im Wege (denn wer würde es wagen, endgültig, druckreif und gegen alle kritischen Stimmen gewappnet, entscheiden zu wollen, ob Werfels hochexpressionistischer Ton der Sammlungen *Wir sind* und *Einander* von Březina beeinflußt wurde, oder vielmehr auf Walt Whitman oder vielleicht gar auf Ernst Stadler hinweist, oder ob es Werfels ureigene Ausdrucksweise war) […]. (Fiala-Fürst 2001: 34f.)

Statt nach einer etwaigen Beeinflussung zu fragen, will ich hier versuchen, mit Hilfe eines exemplarischen *close reading* eines Březina'schen Originals und der

8 „Das stellt uns vor einen unlösbaren Widerspruch: Uns interessiert gerade die Kommunikation mit jenem Bereich, der die Kommunikation erschwert – und sie im äußersten Fall verunmöglicht. Mehr noch, je schwieriger und inadäquater die Übersetzung eines sich nicht überschneidenden Raums in die Sprache des anderen ist, desto wertvoller wird die Tatsache dieser paradoxen Kommunikation in informativer und sozialer Hinsicht. Man kann sagen, die Übersetzung des Nicht-Übersetzbaren ist Träger hochwertiger Information." (Lotman 2010b: 13)

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

von Werfel mit Saudek angefertigten Übertragung den möglichen Gründen für Werfels Hinwendung zu Březinas Lyrik nachzugehen, die literaturhistorisch eine Rückwendung zu einer älteren Generation bedeutet.[9] Im Anschluss an die dargelegten theoretischen Überlegungen, dass bei Übersetzungsprozessen alle daran beteiligten Momente – vom Ausgangskontext über den zu übersetzenden Text bis zum Zielkontext – von jener für das Übersetzen so kennzeichnenden Elastizität erfasst werden, so dass es zu Verschiebungen kommt, ließe sich nämlich danach fragen, inwieweit Werfel mit seiner Übertragung (auch) eine Veränderung des Zielkontextes erreichen wollte, nach einer strategischen Motivation also für die zunächst merkwürdig anmutende, nachträgliche übersetzerische Würdigung eines eigentlich schon nicht mehr aktuellen Dichters.[10]

Das konkrete Beispiel, an dem ich diese erörtern will, ist Otokar Březinas symbolistischer Lyrikband *Větry od pólů* aus dem Jahre 1897, der 1920 in einer gemeinsam von Franz Werfel und Emil Saudek angefertigten Übersetzung erschien. Dem Unternehmen haftet etwas Unzeitgemäßes an, insofern hier ein Werk aus einer zwar noch nicht lange, aber doch bereits vergangenen Stilepoche in einem inzwischen von ganz anderen Stilvorstellungen geprägten Umfeld erscheint. Zu der Verschiebung, mit der jede Übersetzung rechnen und umgehen muss, wenn sie einen Text aus einem nicht nur sprachlichen, sondern immer auch kulturell geprägten Kontext in einen anderen überträgt, kommt hier also noch eine zeitbedingte Verschiebung, da die Stilerwartungen sich (eigentlich) geändert hatten. Schematisch gedacht hätte eine solche Über-

9 Auch Fiala-Fürst (2001: 33f.) betont, dass „die tschechischen von Werfel, Pick, Fuchs, Urzidil übersetzten Dichter allesamt einer anderen, nämlich der älteren dichterischen Generation und somit einem anderen literarischen Stil angehörten als ihre Prager Übersetzer: so ist Březina, der insgesamt alle Prager der Werfel-Generation faszinierte, bereits 1868 geboren (Antonín Sova 1864, Petr Bezruč 1867, Fráňa Šrámek 1877). Von der tschechischen Literaturgeschichtsschreibung wird Březina zum Symbolismus, Impressionismus, also zu den – für die Werfelsche expressionistische Generation ‚abgetanen und verflossenen' – literarischen Strömungen der Moderne gezählt."

10 Anzumerken ist allerdings zweierlei: Březina war, wie Zbytovský (2020: 205) vermerkt, in den 1910er und 20er Jahren mehrfach für den Literaturnobelpreis nominiert: 1916, 1917, 1918, 1920, 1921, 1928 und 1929. Auch von den Dichtern der tschechischen Avantgarde wurde Březina für seine Bildmächtigkeit sehr geschätzt, also keinesfalls als überkommen abgetan. Ausdrücklich gewürdigt wird er in Vítezslav Nezvals kommentierter Anthologie *Moderní básnické směry* (1937) [Strömungen moderner Dichtung], in der Nezval jene Dichter vorstellt, die er als Vorgänger seiner eigenen (zu der Zeit surrealistischen) Dichtung erachtet. Vgl. zu den Affinitäten, aber auch den Unterschieden zwischen Nezvals poetistischer und Březinas symbolistischer Poetik-Konzeption Wutsdorff (2003) S. a. den Beitrag von Wöll in diesem Band.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

tragung des fremd Gewordenen zwischen zwei Polen zu wählen: entweder das (inzwischen) Unzeitgemäße als solches und damit als markiert Fremdes wiederzugeben oder es auf eine Art und Weise zu übersetzen, die es für das Zeitgenössische vereinnahmt. Unzeitgemäß wäre die Übertragung im einen Fall gegenüber dem Zielkontext, im zweiten gegenüber dem Ausgangskontext. Werfel tut in gewisser Weise beides. Denn wenn er die messianisch gefärbte Lyrik Březinas überträgt, trägt er damit zugleich eine Stimme in den ihm zeitgenössischen Kontext hinüber, in der er einen Gleichklang mit seiner eigenen messianischen Gestimmtheit spürt. Indem er versucht, die fremde und für manche womöglich bereits befremdende Stimme Březinas mit der Übersetzung in den zeitgenössischen Kontext einzuschreiben, sucht er auch eine Verstärkung seiner eigenen Stimme, sucht mit der Unterstützung des Übersetzten den eigenen Kontext in eine Richtung zu beeinflussen, in der Březinas Lyrik eben nicht mehr zuvörderst als symbolistische und damit als eigentlich bereits unzeitgemäß empfunden wird, sondern in der sie als messianische im Werfel'schen Sinne den Zeitgeist trifft. Zu fragen ist also: Was geschieht mit Březinas Lyrik, wenn Werfel mit der Unterstützung Saudeks sie im Deutschen nachdichtet? Welche Momente verstärkt Werfel, welche vernachlässigt er eventuell? Zu welchen Verschiebungen kommt es hierbei? Lässt sich eine Strategie ablesen, die dem zugrunde liegt?

2. Zu Werfels Březina-Übertragung

Otokar Březinas Band *Větry od pólů* aus dem Jahre 1897, wörtlich: *Polarwinde* (bzw. *Passate*, wie der [Arbeits-]Titel lautet, unter dem das Buchprojekt im Kurt Wolff Verlag bis kurz vor Erscheinen gehandelt wurde),[11] erschien 1920 als *Winde von Mittag nach Mitternacht* „in deutscher Nachdichtung von Emil Saudek und Franz Werfel". 1923 wird dort noch Březinas ursprünglich aus dem Jahre 1903 stammende, 1919 erweiterte Essaysammlung *Hudba pramenů* „aus dem Tschechischen übertragen von Emil Saudek unter Mitwirkung von Franz Werfel" unter dem Titel *Musik der Quellen* herauskommen. Ebenfalls 1920 erschien im selben Verlag als „einzig berechtigte Übertragung von Otto Pick" Březinas Lyrikband *Stavitelé chrámu* aus dem Jahre 1899 unter dem Titel *Baumeister am Tempel*. Mit weniger großer Verzögerung zum Original war dem bereits 1913

11 Die Titeländerung geht auf Emil Saudek zurück (Zbytovský 2020: 222f.).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

eine Auswahl von Březinas Gedichten vorausgegangen, eine „berechtigte Übertragung von Otto Pick“ unter dem Titel *Hymnen*, die 1917 sogar eine weitere Auflage erlebte. Nimmt man hinzu, dass die Anregung zu dieser Ausgabe auf Franz Werfel zurückgeht, den Kurt Wolff im Frühjahr 1913 um Vorschläge für die kurz zuvor gegründete Editionsreihe *Der jüngste Tag* gebeten hatte, wird deutlich, welch große Bedeutung Werfel Březina offenbar zumaß.

Dieser Zusammenstellung Otto Picks einer Auswahl von Březinas Gedichten war bereits 1908 *Hände*, eine Übersetzung des Bandes *Ruce* (1901) durch Emil Saudek, vorangegangen. Eine Zeitlang wurde sogar der Plan einer vierbändigen Gesamtausgabe von Březinas Werken in deutscher Sprache erwogen, wobei sowohl Emil Saudek als auch Otto Pick als Übersetzer fungiert hätten. Zuletzt hat Štěpán Zbytovský (2020) die Begleitumstände dieses letztlich gescheiterten Projekts anhand von Archivmaterialien detailliert aufgearbeitet.[12] Beide Übersetzer, die in nicht immer ganz klarer – und vor allem nicht beide Seiten zufriedenstellender – Rollenteilung für diese Übersetzungen als „Verfasser“ (Pick) bzw. „Mitwirk[ender]“ (Saudek) verantwortlich sein sollten,[13] waren sehr um die Nähe zu Březina bemüht und beschwerten sich beide brieflich bei ihm über die als mangelhaft empfundene Übersetzungsarbeit des jeweils anderen. Wie Zbytovský rekonstruiert, spielten dabei aber nicht etwa nur verletzte Eitelkeiten eine Rolle, sondern durchaus auch deutliche Unterschiede in den „prinzipiellen Übersetzungsauffassungen“ (Zbytovský 2020: 211) „zwischen dem *translator doctus* Saudek und dem *translator poeticus* Pick“ (Zbytovský 2020: 219). Es ist jedenfalls diesen Querelen geschuldet, dass schließlich Franz Werfel ins Spiel kam, als der Wolff Verlag 1918 vorschlug, das während des Krieges unterbrochene Projekt einer Březina-Gesamtausgabe wieder aufzunehmen (Zbytovský 2020: 220). Was die gemeinsame Arbeit an der Übersetzung von *Větry od pólů* betrifft, war Saudek darauf bedacht, Werfels Rolle dem Verlag gegenüber als Mitwirkung darzustellen und seinen eigenen Part Březina gegenüber als eine Art Korrektur der „Retuschen“ Werfels im Sinne der Treue zum Original, als dessen intimer Kenner er sich verstand:

12 Štěpán Zbytovský kann dabei auf eine Studie von Hartmut Binder (2003) zurückgreifen, in der dieser „Die Březina-Ausgabe des Kurt Wolff Verlags“ (so der Untertitel) nennt, wobei er sich auf die Korrespondenz von Otto Pick, Emil Saudek und Franz Werfel sowie Otokar Březina stützt und anhand derer Vergleiche der Übersetzungsvarianten aller drei in Hinblick auf Versbau, Metrum, Rhythmik, Reim, Redefiguren und syntaktischen Aufbau vornimmt.

13 Zbytovský (2020: 211) zitiert die „Abschrift Verlagsvertrag“ aus dem Privatnachlass Emil Saudek.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Moje spolupráce s p. Werfelem byla překrásná; poznáte, že tento básník svými retušemi věci velmi prospěl. Jestiť on ovšem dnes uznaným mistrem slova! Jsem šťasten, že jsem svými znalostmi věcnými a slovesnými, bez nichž by se německý básník byl často octl na výších sice básnických a hudebně skvělých – ale málo odpovídajících originálu – ku konečnému zdaru mohl přispěti. (Emil Saudek an Otokar Březina, 01.07.1919, LA PNP, Nachlass Otokar Březina; zit. n. Zbytovský 2020: 222)

> Meine Zusammenarbeit mit Werfel war wunderschön; Sie werden erkennen, dass dieser Dichter durch seine Retuschen der Sache sehr wohl tat. Ist er doch heute ein anerkannter Meister des Wortes! Ich bin glücklich, dass ich mit meinen Sach- und Sprachkenntnissen, ohne die ein deutscher Dichter häufig zwar in dichterische und musikalisch glanzvolle Höhen geraten, doch dem Original wenig treu sein würde, zu dem schlussendlichen Gelingen beitragen konnte. (Übers. Zbytovský 2020: 222)

Werfel wiederum schreibt zwischenzeitlich an den Verlag, er habe „die Übersetzung von Březina (Saudek) ganz in meine Hand genommen“,[14] versichert bei Übersendung des Manuskripts an den Kurt Wolff Verlag aber, „dass die Arbeit ohne Saudeks erste Übersetzung und seine Kenntnis des Tschechischen sowie der ‚Philosophie und Symbole Březinas‘ nicht denkbar“ gewesen wäre.[15]

Die erste und von Otto Pick besorgte Zusammenstellung von Gedichten Březinas in deutscher Sprache, der Band *Hymnen* (1913), enthält – in abweichender Reihenfolge und über die Anthologie verstreut – auch fünf Gedichte aus *Větry od pólů*, was einen Vergleich mit der späteren Übertragung des gesamten Zyklus von Saudek und Werfel nahelegt:

Březina: *Větry od pólů*	Pick: *Hymnen*	Saudek/Werfel: *Winde von Mittag nach Mitternacht*
4. Kde jsem už slyšel…?	7. Wo schon vernahm ich? …	4. Wo denn hörte ich schon
5. Modlitba za nepřátelé	2. Gebet für die Feinde	5. Gebet für die Feinde
7. Šťastní	1. Die Glücklichen	7. Die Glücklichen
12. Město	3. Die Stadt	12. Die Stadt
17. Příroda	6. Die Natur	17. Natur

Tab. 1: Position und Titel der auch in der von Otto Pick zusammengestellten und übersetzten Anthologie *Hymnen* enthaltenen Gedichte in Březinas Originalband, bei Pick und in der von Saudek und Werfel besorgten Übersetzung des Gesamtbandes

14 Unveröffentlichter Brief, bei Zbytovský (2020: 221) zitiert n. Binder (2003: 42).

15 Zbytovský (2020: 222) mit Zitat aus einem Brief von Franz Werfel an Kurt Wolff, vermutlich 1.7.1919 (zit. n. Binder 2003: 41).

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Durchaus signifikant ist der Unterschied in der Titelgebung bei dem letzten Gedicht, das in beiden Übersetzungen zu finden ist: Das Tschechische hat keine Artikel, Pick setzt einen bestimmten voran, Saudek und Werfel keinen. Der selbst schon abstrakte Titel erhält so eine noch größere Allgemeingültigkeit. Die Tendenz, die Bildlichkeit der Březina'schen Gedichte noch mehr, als dies schon im Original der Fall ist, vom Konkreten zu lösen und ins Allgemeine zu heben, kennzeichnet auch sonst die Übersetzung von Saudek und Werfel. Gerade im Vergleich mit der Pick'schen Übertragung, die meist sehr nah am Original bleibt, wird dies noch deutlicher, weshalb ich sie mit heranziehen werde, wenn ich jetzt exemplarisch einige Verse (Vs. 1-9, 15-21, 28-31) aus dem Gedicht *Šťastní* (*Die Glücklichen*) betrachte:

Nebezpečná mlčení lehla do našich samot a v hlubinách lesů,
kde nejvyšší vrcholy stromů šeptaly o rozkoších světla,
dlouhý výkřik se zachvěl – a žízeň se sklonila k pramenu krve.

Mezi námi a hvězdami táhnou oblaky země.
Tisíci ohnivých očí do našich nocí se výsměšně dívají města
a v zahradách hudby, kam hvězdy se třásly jak rosa, vůněmi vydechla žádost.
Staletí příští a minulé viny potkávají se v šílenství davů
a ruce, jež umdlené zdvižením k výši a k modlitbám klesly,
o žhavých dotknutích šílí a čisté naše snění nás neposlouchá.
[…]
Tak promluvila tma k vaší duši, ale němá k bolesti vaší
a k pohledům vašim, jež ztratily hloubku, zůstane země:
sen její bloudí daleko před vámi, slabými, v tisíciletích,
vonný a třesoucí se v paprscích Nejvyššího.

Ó Šťastní, kteří jste vstali z těch chvílí volní a čistí
a otevřeli své oči, zavřené vírem větru nepřátelského!
Podobni Silným, když vyšli v den smrti s modlitbou na rtech:
[…]
Ó Šťastní, kteří jste vstali z těch chvílí volní a čistí
a modlitbou svojí jediným úderem křídel dostihli vonných snů země:
ze zahrad neviditelných, štípených tisíci mrtvých, jež čekají vašeho díla,
vdechnete zhluboka vůně posilující. (Březina 1897: 18f.)

Gefährliches Schweigen fiel in unsere Einöden und in die Tiefen der Wälder,
wo die höchsten Wipfel der Bäume von den Wundern des Lichtes flüsterten,
ein langer Aufschrei erbebte – und es neigte sich Durst zu der Quelle des Blutes.

Zwischen uns und den Sternen ziehen die Wolken der Erde.
Mit tausend feurigen Augen in unsere Nächte blicken spöttisch die Städte
und in den klingenden Gärten, wohin die Sterne tropften wie Tau, entstieg
den Düften Begier.
Jahrhunderte künftiger und vergangener Schuld begegnen sich im Wahnsinn der Menge

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Und die Hände, die müde vom Recken zur Höhe und in Gebeten, sich senkten,
schwärmen von glühenden Berührungen und nicht gehorcht uns unser reineres Träumen.
[…]
So sprach zu eurer Seele das Dunkel, doch stumm eurem Schmerze
und euren Blicken, die die Tiefe verloren, bleibet die Erde:
weit irrt, vor euch Schwachen, ihr Traum in Jahrtausenden,
duftend und bebend in den Strahlen des Höchsten.

O Glückliche, die ihr aus diesen Augenblicken frei und rein euch erhobet,
öffnend die Augen, die vom Sturmwind des Feindes geschlossnen.
Den Starken ähnlich, als sie am Tage des Todes auszogen, Gebet auf den Lippen:
[…]
O Glückliche, die ihr aus diesen Augenblicken frei und rein euch erhobet
Und durch euer Gebet mit einem Flügelschlag die duftenden Träume der Erde erreichtet:
Aus den unsichtbaren Gärten, bepflanzt mit tausenden Toten, die eueres Werkes dort harren,
einatmet ihr tief die stärkenden Düfte. (Übers. Pick = Březina 1913: 5–7)

Auf unsere Einsamkeit sank ein gefährliches Schweigen und in der Tiefe der Wälder,
wo die höchsten Wipfel der Bäume flüsterten von der Wollust des Lichts,
hob sich ein langer Schrei – und es neigte der Durst sich zu den Quellen des Blutes.

Zwischen uns und den Sternen zieht das Gewölk der Erde.
Mit tausend feurigen Augen funkeln höhnisch in unsere Nächte die Städte.
Und in den Musiken der Gärten, wo die Sterne sprühten wie Frühtau, aufstöhnte in Düften die Begierde.
Gezeiten künftiger und vergangener Schuld begegnen einander im Wahnsinn der Menge,
Hände, die in Gebeten sich müde rangen zum Himmel
treibt es zu heißer Umschlingung und der reine Traum will uns nicht mehr gehorchen.
[…]
Die Finsternis also sprach sie zu euch, aber stumm euren Schmerzen,
stumm euren Blicken, die ihre Tiefe verloren, stumm bleibt die Erde.
Ihr Traum schweift vor euch in der Weite, vor euch den Schwachen, ins Tausendjährige, –
Ein Duft und Gezitter im Strahle des Höchsten.

O ihr Glücklichen, die ihr erstanden seid aus dieser Weile zur Freiheit und Reinheit,
nun habt ihr die Augen geöffnet, die dem feindlichen Sturmwind sich schlossen!
So taten die Starken, wenn sie den Tag des Todes verließen, ein Gebet auf den Lippen:
[…]
O ihr Glücklichen, die ihr auferstanden seid aus dieser Weile zur Freiheit und Reinheit,
mit einem Flügelschlag eures Gebets habt ihr erreicht den Traumduft der Erde:
aus unsichtbaren Gärten, an deren Wachstum als Reis die unzähligen Toten gepfropft sind, eures Werkes zu harren,
tief atmet ihr ein die stärkenden Düfte. (Übers. Saudek/Werfel = Březina 1920: 27f.)

Durchaus typisch ist, dass Saudek/Werfel „oblaky“ aus Březinas „Mezi námi a hvězdami táhnou oblaky země“, was Pick ganz konkret mit „Wolken“ übersetzt hatte, als „Gewölk“ wiedergeben und damit ins Allgemeinere überhö-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

hen. Der Vers „Hände, die in Gebeten sich müde rangen zum Himmel" ist eigentlich eine Interpretation, die die Müdigkeit mit den Gebeten verbindet, während bei Březina, wie bei Pick übersetzt, wiederum konkreter die Hände sinken, ermüdet davon, sich zum Gebet zu heben. Der Traum der Erde, der vor den Schwachen irrt, ist bei Březina Träger der Attribute „duftend und bebend in den Strahlen des Höchsten" (Pick) – „sen její bloudí daleko před vámi, slabými, v tisíciletích, / vonný a třesoucí se v paprscích Nejvyššího" – bei Saudek/Werfel werden hieraus monolithisch für sich stehende Substantiva: „Ein Duft und Gezitter im Strahle des Höchsten". Noch deutlicher sind die Verschiebungen in der refrain-artig wiederholten Schlussapostrophe der titelgebenden „Glücklichen": Werfel/Saudek verstärken hier den bei Březina zwar angelegten, aber nicht explizierten Verweis auf christliche Auferstehungs- und Erlösungsmotivik, wenn die Glücklichen bei ihnen zunächst „erstanden" und im zweiten Anlauf „auferstanden" sind, während sie im Original beide Male lediglich ‚aufstehen'. Auch hier wird das den Glücklichen zugesprochene Attribut ‚frei und rein' substantiviert und zum von ihnen losgelösten Ziel der Bewegung: „zur Freiheit und Reinheit" erstehen sie bei Saudek/Werfel. Eine weitere deutliche Verschiebung ist die Unterschlagung des Wörtchens „podobni": Bei Březina sind die Glücklichen jenen im Anschluss geschilderten Starken ‚ähnlich', bei Saudek/Werfel sind sie es, die am Tag des Todes aufbrechen. Auch das Feindliche ist – anders als in beiden Übersetzungen – bei Březina nicht personifiziert, sondern lediglich Attribut des Windstoßes, der die nun wieder geöffneten Augen verschlossen hatte. Insgesamt lässt sich eine Tendenz zur Abstrahierung der an sich schon wenig konkreten Březina'schen Bilder bei Saudek/Werfel finden, andererseits eine Verstärkung der Wortfelder ‚Tod' und ‚Feind', die in stärkerem Maße als bei Březina von den Starken überwunden werden, während bei ihm die Glücklichen kraft Versenkung ins Gebet die Stärke haben, Tod und Feindschaft zu überwinden.

Nun hat Werfel zwar nicht, wie er es Wolff gegenüber brieflich erwogen hatte, Březina eingeleitet, sich aber 1916 in der Vorrede zu Bezručs *Schlesischen Liedern* (Werfel 1975: 476-484) recht ausführlich zu ihm geäußert – wesentlich mehr jedenfalls, als man in einem eigentlich einem anderen Dichter gewidmeten Text erwarten würde. Im Angesicht des Weltkriegs war diese Vorrede ihm Anlass zu einem „Wort über das Volk der Tschechen", jenem „Volk inmitten der Mitte Europas" (Werfel 1975: 481), das „die tiefe Einfalt und Menschlichkeit gehabt" habe, „frei zu bleiben von der Bewunderung für die Bedrücker", die Werfel in der „Abstraktion", der „technische[n] Konstruktion des technisch konstruktiven Zeitalters" (Werfel 1975: 480) erkennt. Den „Hussitismus" macht er als „die unauslöschliche, wenn auch für Jahrhunderte zerstör-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

te, schöpferische Tradition des tschechischen Volkes" aus, der „keineswegs" als „Ausbruch eines lange zurückgehaltenen Nationalhasses" zu verstehen sei, sondern „als die größte und reinste Erhebung zu einem heiligen Leben, die uns das späte Mittelalter beschert hat" (Werfel 1975: 481). Dieser „schöpferische[n] Tradition" sieht er „in merkwürdige[r] rhythmische[r] Übereinstimmung zeitlich so auseinanderliegende Geister wie Chelčický, Comenius und Otokar Březina" angehören, um über Letzteren folgendermaßen fortzufahren:

> Unser Zeitgenosse Březina scheint noch ein Mann der böhmischen Kirche zu sein, einer von den ‚Brüdern des gemeinsamen Lebens', oder einer aus der ‚Unitas fratrum'. Seine Verse von gewaltiger Strombreite sind ohne Dynamik, ohne Steigerung, am Beginn nicht schmäler als an der Mündung. Sie sind wie ein Herbeiströmen von Menschen an einen heiligen Ort, wie eine tiefe Wallfahrt, die sich zu formen beginnt. Ein Gedicht dieses Mannes hat schon im Dichterischen jene Form, der für das Leben der Menschheit seine Sehnsucht gilt. Jedes seiner Gedichte ist eine Gemeinde, eine hohe Brüderschaft. (Werfel 1975: 481)[16]

Der Akzent liegt ganz auf der auch in der Übersetzung betonten Christlichkeit, die für Werfel nicht etwa allein auf inhaltlicher Ebene, sondern vor allem auch in der Form der Dichtung Březinas zum Ausdruck kommt.[17] Was er hier an Březina preist, stimmt überein mit Gedanken zu Form und Rolle der Dichtung, wie er sie in dem fiktiven *Brief an einen Staatsmann* (Werfel 1975: 210-215), der in dem von Kurt Hiller 1916 herausgegebenen Jahrbuch *Das Ziel. Aufrufe zum tätigen Geist* erschien[18], sowie im selben Jahr in dem an diesen adressierten offenen Brief *Die christliche Sendung* (Werfel 1975: 560–575) formuliert hatte. Es geht Werfel in diesem Zusammenhang[19] um die Suche nach dem Ort und Stellenwert, nach der „Sendung" der Dichtung im Angesicht einer Welt, die

16 Fast wortgleich verwendete Werfel diese Charakterisierung noch einmal in einem kurzen, „Ein großer Mystiker unserer Zeit: Otokar Březina" überschriebenen Text für die *Literarische Welt* (Berlin, 12. April 1929, S. 3, wieder abgedruckt in Werfel 1975: 427).

17 Allerdings wird Werfel sich später, 1919, als er mit der übersetzerischen Arbeit an Březinas Dichtung konfrontiert ist, recht negativ über die Form äußern: „Ich selbst habe mich bemüht, bei äußerster Treue dem Original gegenüber, wirksame schöne und soweit das möglich ist *verständliche* Gedichte herauszubringen. Ich habe alles beibehalten, selbst den monotonen Rhythmus – aber wo es nur ging durch Alliteration, Assonanz, Binnenreim Leben hineingebracht. Es ist natürlich nicht alles gelungen, aber ich kann mit gutem Gewissen sagen, mehr kann man für B. nicht tun, als wir getan haben." (Franz Werfel an Kurt Wolff, vermutlich 1.7.1919, bei Zbytovský [2020: 222] zit. nach Binder [2003: 41])

18 Laut editorischer Anmerkung in Werfel (1975: 896) erschienen in *Das Ziel. Aufrufe zum tätigen Geist*. Hrsg. von Kurt Hiller (München 1916, S. 91–98).

19 Zum Zusammenhang beider Schriften vgl. Schuhmann (2000: 169f.), der den offenen Brief dabei als „Abschiedsbrief" aus dem „Umkreis der Hiller-‚Aktivisten'" charakterisiert.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

nach Veränderung verlangt. Dabei grenzt er den Dichter (so im *Brief an einen Staatsmann*) bzw. den „neuen Christen" (so im offenen Brief an Kurt Hiller) vom politisch Tätigen, vom Aktivisten ab. An den Staatsmann gerichtet, ein Gespräch aufgreifend, das den fiktiven Anlass zu dem Brief gibt, heißt es dort:

> Lassen Sie mich Ihrem *‚politischen Sinn der Poesie'*, den Sie an jenem Nachmittag behaupteten, den meinen entgegensetzen. […] Da jedes Gedicht eine Materialisation der Frage nach dem Sinn ist, kann ich mir auch kein anderes Gedicht denken, als ein *tragisches*. (Objektiv ist ja auch jedes Menschenschicksal tragisch, indem es an der Katastrophe der Geburt und des Todes teilnimmt, und nur mangelndes Bewußtsein läßt Idyllen zu.) Das ewige unerbittliche *Bewußtsein vom Schöpfungsfehler*, die lebendige Erkenntnis vom obersten *Mißlungenheitskoeffizienten* und seine *Korrektur* zu sein, das scheint mir die beste Definition der Dichtung. Alle Poesie stellt eine Verwandlung dar, die Verwandlung der Wirklichkeit in die Richtigkeit, die Verwandlung der Sündhaftigkeit in die Erlöstheit, die Verwandlung der Welt in die Vorwelt (ins Paradies). (Werfel 1975: 213; Herv. i.O.)

In dem offenen Brief an Hiller wird dann die Zivilisationskritik noch deutlicher:

> Der Christ sieht heute sehr deutlich den Urquell aller Verzweiflung, den Mikrobenherd im Geschwür der aussätzigen, sich krümmenden Menschheit.
> Es ist die Zivilisation!
> Was ist die Zivilisation?
> Die Zivilisation ist der Zustand der menschlichen Geschichte, der mit dem Augenblick einsetzt, da die erste Abstraktion in soziale Tat verwandelt wird. (Werfel 1975: 570)

„Das Wesen der christlichen Sendung" ist es demgegenüber für Werfel, „den Menschen immer wieder unerbittlich zur Realität zurückzuführen. Hierin berührt sie sich durchaus mit der Sendung der Poesie." (Werfel 1975: 570) Der „politische Aktivismus" wolle „[d]as Übel mit den Mitteln des Übels heilen" (Werfel 1975: 571):

> Denn steht in dem Mittelpunkt der aktivistischen Sendung die *Tat*, so steht im Mittelpunkt der christlichen Sendung die *Lehre*, ist der Stoff, in dem der Aktivist wirkt, die *Verhältnisse* des Menschen, so ist der Stoff des Christen das *Bewußtsein* des Menschen. Der Aktivist schafft eine *Partei* und beherrscht sie durch Disziplinargesetz (Richtung von oben nach unten, immanentes Machtgesetz, Stoß von außen), der Christ verbreitet sich wellenhaft zur *Gemeinde* (Richtung von unten nach oben, Wirkung vom Zentrum auf die Peripherie)! Propagandamittel des Aktivisten, das *Manifest*, Propagandamittel des Christen, das *Beispiel*. (Werfel 1975: 571; Herv. i.O.)

Mit diesem Schlüssel liest Werfel offenbar auch Březina, in dessen Dichtung sich ja tatsächlich eine solche „wellenhafte" Bewegung zur „Gemeinde" finden lässt, und zwar in dem zu übersetzenden Zyklus in zunehmendem Maße. Denn mit *Větry od pólů* wird *der* Březina übertragen, der sich auf dem Weg von einem dekadenten zu – wie Josef Vojvodík (1998) es charakterisiert hat – ei-

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

nem eschatologischen Symbolismus befindet. Und Werfel tut dies zu einem Zeitpunkt, da sein eigenes Dichten und Denken – nicht zuletzt aufgrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, an dem er selbst teilgenommen hatte – von einer tiefgreifenden Suchbewegung gezeichnet ist und sich in einem Umbruch befindet. Es ist bereits nicht mehr von jenem hoffnungsfrohen ‚Oh Mensch!'-Pathos des frühen Expressionismus geprägt, das in Werfels erstem Lyrikband *Der Weltfreund* (1911) den Ton gesetzt hatte und von den Zeitgenossen als bahnbrechendes Signal des Aufbruchs nicht nur zu einer neuen Art des Dichtens, sondern des Weltempfindens wahrgenommen worden war. „Mein einziger Wunsch ist, Dir, o Mensch, verwandt zu sein", so lautet der geradezu zur Formel gewordene Eingangsvers des *An den Leser* betitelten Gedichts in diesem Band (Werfel 1912: 110), das in der von Kurt Pinthus (1959: 279) zusammengestellten Anthologie des Expressionismus dann die Rubrik „Liebe den Menschen" eröffnete. Liebe zu und von allen Menschen und Dingen und aller Natur sind damals der Schlüssel zu einem In-der-Welt-Sein und Die-Welt-in-sich-Spüren: „Ich fühle schon, / Wie mich alles liebt, / Weil ich alles liebe!", heißt es in „Ich habe eine gute Tat getan" (Werfel 1912: 105f.), das Pinthus (1959: 197) unter der ebenfalls bezeichnenden Rubrik „Erweckung des Herzens" einsortierte. Die etwas naive Züge tragende Emphase, mit der Werfel in diesen frühen Werken den „Geist von Liebe und Frömmigkeit" (Bergheim 2009) beschworen hatte, war zum Zeitpunkt, als er sich mit der Nachdichtung Březinas beschäftigt, bereits abgeklungen. Der in zeitlicher Nähe 1916/17 entstandene Zyklus *Der Gerichtstag* (erschienen 1919) bezieht wie schon der 1915 erschienene *Einander* deutlich die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs mit ein. Hier finden sich Klagen über die Allgegenwärtigkeit von kollektiver wie individueller Schuld und Tod, über eine Verunsicherung, die Identität, aber auch die Sprache und ihre Ausdrucksmöglichkeiten betrifft: „Einzig durch die Rückkehr zu Gott scheint die Überwindung des beklagten Weltzustands möglich", so fasst Brigitte Bergheim (2009) den Tenor bereits dieses Lyrikbandes zusammen.

Eine solche Ausrichtung konnte Werfel in Březinas von eschatologischem Streben geprägter mythopoetischen Lyrik finden. Der Entwicklungsweg, den Březina beschritten hatte, verlief dabei allerdings gewissermaßen umgekehrt zu dem Werfels: Wie Josef Vojvodík (1998: 21) gezeigt hat, wandelt Březinas Symbolismus sich nach einer ästhetizistischen dekadenten Frühphase zu einem eschatologischen, der zunächst als gnostisch-eschatologischer und dann als theologisch-eschatologischer realisiert werde. Allerdings handelt es sich nicht um die Überwindung des einen Modells durch das andere, sondern um den

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

> Versuch, die dekadente ‚Vergangenheit', die Erfahrung des *descensus* in die Sphäre des (dekadenten) Kunst-Todes, in das Wertsystem des eschatologischen Symbolismus zu integrieren. Die Phase des dekadenten Symbolismus, mit dem Postulat der ästhetischen Existenz in der autonomen (mythisierten) Kunst-Welt, wird als eine wichtige Durchgangsphase der schöpferischen Entwicklung und als eine notwendige Voraussetzung für den produktiven *ascensus* in der Phase des eschatologischen Symbolismus begriffen. (Vojvodík 1998: 22)

Březina selbst hatte sein fünf Lyrikbände umfassendes Schaffen dabei als ein einziges Buch verstanden wissen wollen (Vojvodík 1998: 10). Und *Větry od pólů*, dem von Saudek und Werfel nachgedichteten Band, kommt dabei schon chronologisch eine zentrale Stellung zu, ist es doch der mittlere von Březinas Bänden, in dem seine eigene Variante einer Mythopoetik zum Durchbruch kommt, bei der er gnostische und christliche Erlösungsmotivik aufgreift. Wie auch Miroslav Červenka (1990: 358) betont hat, ist in diesem Band Březinas „dichterische Methode wie seine idealistische gedankliche Konzeption mit größter Sicherheit und Eindeutigkeit verwirklicht" („[uskutečnily] se autorova básnická metoda i jeho idealistická myšlenková koncepce […] s největší jistotou a jednoznačností"). Die Gedichte sind gekennzeichnet vom Streben zu Gott, der aber, wie Červenka (1990: 359) betont, niemals als solcher apostrophiert, sondern über Superlative, etwa als „der Höchste" („Nejvyšší"), angerufen wird. Zu ihm, so fasst Červenka die zugrundeliegende Konzeption zusammen, führen verschiedene Wege, über die es zu unbarmherzigen Auseinandersetzungen auf Erden kommen kann, die aber doch durch Mitleid und schmerzvolle Liebe selbst zum Feind im Wissen um die letztlich umfassende Gemeinschaft überwunden werden können, wie es prägnant in *Modlitba za nepřátelé* [Gebet für die Feinde] zum Ausdruck gebracht wird (Červenka 1990: 359). Damit hebt Červenka genau jenes oben bereits erwähnte Gedicht hervor, das im Kurt Wolff Verlag gleich dreimal in drei verschiedenen Übertragungen erschienen ist: Zum ersten Mal in einer Nachdichtung Alberts Ehrensteins in dem Almanach *Vom jüngsten Tag*, wo es die gegen den Krieg gerichtete Haltung der in der Anthologie vertretenen Expressionisten unterstrich, zum zweiten Mal in der von Otto Pick übersetzten Auswahl von Gedichten Březinas, den *Hymnen*, und zum dritten Mal in der von Werfel und Saudek angefertigten Nachdichtung des gesamten Zyklus, zu dem dieses Gedicht gehört. Ähnlich wie die für die Feinde Betenden, nämlich von einer im Wissen um die Existenz von Feindschaft in der Welt doch vom Streben zum Höchsten inspirierten, allumfassenden Liebe beseelt, sind auch die titelgebenden „Glücklichen" des Gedichts, dessen Übersetzung ich hier näher angesehen habe. Die existentielle Problematik, der Březina 1897 Gestalt gegeben hatte, war für Werfel um das Ende des Weltkriegs offenbar eine ähnliche. Insofern war es

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

auch ein treffender Zufall, dass er, zu der Zeit selbst in einem Umbruch seines Denkens und Dichtens begriffen, zur Mitarbeit an diesem mittleren von Březinas Lyrikbänden aufgefordert wurde, der vielleicht am stärksten sowohl die (einst dekadent-ästhetizistisch gefasste) Todesthematik als auch die eschatologische Perspektive enthält, wobei Werfel mit seiner Nachdichtung beide Pole verstärkt und Březina damit in seine Zeit, wie er sie sah, holt.

Literatur

Bachmann-Medick, Doris (2004): Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung. – In: Jäger, Friedrich/Straub, Jürgen (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2 *Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 449–465.

Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.

Bergheim, Brigitte (2009): Werfel, Franz. Das lyrische Werk. – In: *Kindlers Literatur-Lexikon*, Stuttgart: Metzler <http://www.kll-online.de> [01.10.2020].

Binder Hartmut (2003): Otto Pick, Emil Saudek und Franz Werfel als Übersetzer. – In: *Sudetenland* 44/1, 12–66.

Březina, Otokar (1897): *Větry od pólů*. [Winde von den Polen]. Praha: Moderní revue.

Březina, Ottokar (1913): *Hymnen*. Berechtigte Übertragung von Otto Pick. Leipzig: Kurt Wolff.

Březina, Otokar (1920): *Winde von Mittag nach Mitternacht*. In deutscher Nachdichtung von Emil Saudek und Franz Werfel. München: Kurt Wolff.

Červenka, Miroslav (1990): Větry od pólů – Otokar Březina – 1891. – In: Ders./ Macura, Vladimír/ Med, Jaroslav/Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945* [Wörterbuch der Gedichtbände. Werke tschechischer Poetik von der Wiedergeburt bis zum Jahr 1945]. Praha: Československý spisovatel, 358–360.

Dyk, Viktor (1914): Němci v Čechách a české umění [Die Deutschen in Böhmen und die tschechische Kunst]. – In: *Lumír* 42 (1913/14) 7, 331–337.

Fiala-Fürst, Ingeborg (2001): *Weltfreund – Der Gast im Haus*. Zur Lyrik von Franz Werfel und Jiří Wolker. – In: Schwidtal, Michael/Bok, Václav (Hgg.), *Jugend in Böhmen. Franz Werfel und die tschechische Kultur – eine literarische Spurensuche*. Wien: Edition Praesens, 31–49.

Kieval, Hillel J. (2005): Choosing to bridge. Revisiting the Phenomenon of Cultural Mediation. – In: *Bohemia* 46/1, 15–27.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Krolop, Kurt (2005): *Studien zur Prager deutschen Literatur. Eine Festschrift für Kurt Krolop zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Klaas-Hinrich Ehlers, Steffen Höhne und Marek Nekula. Wien: Edition Praesens.

Langenohl, Andreas (2014): Verknüpfung, Kontextfiguration, Aspiration. Skizze einer Kulturtheorie des Übersetzens. – In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5/2, 17–27.

Lotman, Jurij M. (2010a): *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Hrsg. und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe u. Alexander Schmitz. Berlin: Suhrkamp.

Lotman, Jurij M. (2010b): *Kultur und Explosion*. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Hrsg. und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Berlin: Suhrkamp.

Macura, Vladimír (²1995): *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* [Im Zeichen der Geburt. Die tschechische nationale Wiedergeburt als Kulturtyp]. Jinočany: H&H.

Pinthus, Kurt (Hg.) (1959): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hamburg: Rowohlt.

Schuhmann, Klaus (2000): *Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913–1919)*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Spector, Scott (2000): *Prague Territories. National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siecle*. Berkeley: University of California Press.

Vojvodík, Josef (1998): *Symbolismus im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und eschatologischer Existenz. Motivische Semantik im lyrischen Werk von Otokar Březina*. München: Otto Sagner.

Vom jüngsten Tag (1916, ²1917): *Vom jüngsten Tag. Ein Almanach neuer Dichtung*. Leipzig: Kurt Wolff.

Werfel, Franz (²1912): *Der Weltfreund. Erste Gedichte*. Berlin-Charlottenburg: Juncker.

Werfel, Franz (1975): *Zwischen oben und unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge*. Aus dem Nachlass hrsg. von Adolf Klarmann. München, Wien: Langen Müller.

Wutsdorff, Irina (2003): Symbol und Assoziation. Zur Konzeption des poetischen Bildes im Symbolismus (Březina) und Poetismus (Nezval). – In: Schmid, Herta (Hg.), *Kapitel zur Poetik. Vrchlický und der tschechische Symbolismus. Beiträge zum Internationalen Bohemistischen Vrchlický-Symposium an der Universität Potsdam vom 4. bis 7. Dezember 1997*. München: Otto Sagner, 259–270.

Zbytovský, Štěpán (2017): Brückenbauer, Brückensprenger, Brückenreparateure. Anmerkungen zur Konzeption der deutsch-tschechischen Kulturvermittlung in Böhmen. – In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien Slowakei*, N.F. 25, 23–43.

Zbytovský, Štěpán (2020): Prager Vermittler und Übersetzer im Kurt Wolff Verlag. – In: *Études Germaniques* 75/1, 199–231.

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Personenregister

Adler, Friedrich 309
Adler, Hans Günther 246
Adler, Paul 187-192, 194-200
Adorno, Theodor W. 71-72, 243
Aksákow, Alexander N. 215
Alexander, Manfred 281
Altenberg, Peter 347
Appadurais, Arjun 48
Arendt, Hanna 59, 140, 147-148
Ascher, Ernst (Ernest Acher) 93
Assmann, Jan 197

Bachmann-Medick, Doris 393
Bachtin, Michail Michajlovič 373
Balint, Michael 155
Bark, Joachim 336
Barrault, Jean-Louis 119, 121-122, 131
Barthel, Sven 125
Bartók, Béla 264
Baßler, Moritz 189, 192
Bataille, Georges 269
Baudelaire, Charles 114
Bauer, Felice 29-30, 96, 125
Baum, Oskar 350
Baur, Ferdinand Christian 274
Bay, Hansjörg 80, 89
Beaunis, Henri Étienne 210
Becher, Peter 113
Bellmer, Hans 369
Bénézit, Emmanuel 93
Benjamin, Walter 81, 103, 122, 132, 137, 147
Beraud, Marthe (Pseudonym Eva C., Eva Carrière) 213-214
Bergheim, Brigitte 406
Bergman, Ingmar 124-125, 131, 133
Bergmann, Hugo 187
Bergson, Henri 109
Bernhardt, Sarah 131
Bernheim, Hippolyte M. 210, 212
Beyer, Andreas 113
Bezruč, Petr 330, 345, 391, 397, 403
Binder, Hartmut 27, 100, 206, 392, 399

Birkner, Nina 269
Bizet, Georges 258
Blanchot, Maurice 24-25, 128-133
Blavatsky, Helena Petrovna 211
Bloch, Grete 41
Boehm, Gottfried 102, 110
Borchert, Wolfgang 119
Borée, Karl Friedrich 354
Braid, James 209
Braques, Georges 94, 102, 113
Brecht, Bertolt 119-120, 269
Brentano, Clemens 109, 143, 352, 357
Breton, André 369-370
Březina, Otokar 320, 325-328, 330, 340-341, 347-348, 389, 391-392, 396-408
Bridgham, Fred 35
Broch, Hermann 291-292, 296
Brod, Max 8, 12, 23, 29, 31, 33, 35, 50, 61, 66, 73-74, 93-97, 99-101, 103, 113, 119-121, 123-134, 142, 187-188, 198-199, 230-233, 241-245, 254, 279, 312, 344, 350-351, 353, 355, 390
Buber, Martin 61, 64, 66, 76, 139, 187, 198-199, 227
Buñuel, Luis 370
Butler, Judith 269, 272

Čapek, Karel 287, 291, 295-299, 321-323
Čapek-Chod, Karel 348
Casanova, Pascale 246
Cassirer, Ernst 97
Castorf, Frank 131-132
Čelakovský, František Ladislav 347
Celan, Paul 94
Černy, Václav 338
Červenka, Miroslav 407
Chamberlain, Arthur Neville 302
Charcot, Jean-Martin 210
Chelčický, Petr 327, 345, 346, 404
Christen, Ada 24
Cikán, Ondřej 367, 385
Cohen, Laurent 141
Cook, Florence 214-215
Cramer, Doortje 248

D'Alembert (Jean-Baptiste le Rond) 289
Dalcroze, Émilie-Jaques 200
Dante Alighieri 190, 309
Danto, Arthur C. 94
Darwin, Charles 62
Däubler, Theodor 192
David, Jakob Julius 350
Davis, David Brion 269
De Zayas, Marius 102
Debussy, Claude 257-259, 263-264
Deinhard, Ludwig 215

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Deleuze, Gilles 9, 52, 269
Demetz, Peter 74, 314
Deml, Jakub 347
Derrida, Jacques 140, 269
Dessoir, Max 206, 210-213
Deutschmann, Peter 346
Diderot, Denis 269
Dierna, Guiseppe 365, 367
Diner, Dan 138, 140
Döblin, Alfred 354-355
Dohrn, Wolf 200
Donnér, Jarl 125
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 27, 131, 328
Dreyfus, Alfred 49
Du Bois, William Edgar Burghardt 269
Du Bois-Reymond, Emil 296
Du Prel, Carl 206, 209-215, 217
Durych, Jaroslav 347
Duttlinger, Carolin 49
Dwinger, Edwin Erich 354
Dyk, Viktor 345, 393-395

Ebert, Karl Egon 9, 189-191, 353, 357
Ebner-Eschenbach, Marie von 269, 350
Edschmid, Kasimir 271
Ehrenstein, Albert 392, 407
Eisner, Paul/Pavel 8, 10-12, 336, 338-356
Engel, Manfred 71, 82, 85
Erben, Karel Jaromír 281
Erfurt, Ulrich 122
Evans, Dylan 172

Faktor, Emil 353
Fallada, Hans 354
Fanon, Franz 269
Fantl, Leo 200
Feigl, Friedrich 95, 99
Feuchtwanger, Lion 355
Fiala-Fürst, Ingeborg 397
Filla, Emil 95, 97, 99, 102
Fischer, Otokar 329, 345, 354, 390
Fishelson, David 133
Flammarion, Camille 206-208, 215-217
Flaubert, Gustave 100
Fließ, Bernhard 289
Forstetter, Michel de 246
Foucault, Michel 269
Frank, Leonhard 354
Franz I./II. 241
Franz Joseph 241
Frenzel, Elisabeth 269
Freud, Sigmund 63, 152, 164, 184, 208, 210, 234, 236, 369, 372, 374
Friedrich, Caspar David 36-38
Fuchs, Rudolf 353, 390-391, 397

Gauthier, Xavière 369, 380-381, 383
Gelber, Mark 245
Geyer, Fabian 38
Gide, André 119, 121-122 131
Gilroy, Paul 269
Glaeser, Ernst 280
Goethe, Johann Wolfgang von 102, 125, 199, 308-310, 328, 357, 385
Gottsched, Johann Christoph 290
Grabs, Hermann 241-250
Grillparzer, Franz 269, 352, 357
Grimm, Jakob 145-146, 163
Grimm, Wilhelm 145-146, 163
Görner, Rüdiger 33
Gross, Ruth V. 34, 133
Gründgens, Gustav 122
Guattari, Félix 9, 52
Guttmann, Rubert 241

Haas, H. Willy 310, 344
Haeckel, Ernst 211
Härle, Gerhard 33-35
Hansen-Löve, Christa 366, 368, 372
Harmsen, Theodor 206
Hartmann, Eduard von 217
Hartmann, Franz 211
Hartmann, Moritz 353, 357
Hašek, Jaroslav 97, 347
Hasenclever, Walter 391
Haumann, Wilhelm 282
Havelka, Miloš 346
Havlíček, Karel 345
Havlin, Michael 198, 339
Heckel, Erich 20
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 272-275, 278-280
Hegner, Jakob 200
Heidegger, Martin 21, 272
Heimböckel, Dieter 80-81, 87-88
Heine, Heinrich 139, 143, 146
Heizmann, Felix 35
Held, Hans Ludwig 216
Hemmerle, Rudolf 126
Henel, Ingeborg 81
Herder, Johann Gottfried 310, 335, 343
Herlingerová, Růžena 248
Herold, Franz 325, 353
Herzl, Theodor 49
Hesse, Hermann 344, 354-355
Hiller, Kurt 279, 312, 392, 404-405
Hilsner, Leopold 49
Hitler, Adolf 243
Hoff, Dagmar von 152
Hoffmann, Camill 200, 328, 353
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 152, 374

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Hoffmann, Julius 215
Hofmannsthal, Hugo von 340-341, 344
Höhne, Steffen 11, 120
Honegger, Arthur 259, 264
Horb, Max 95
Hubatová-Vacková, Lada 99
Hübbe-Schleiden, Wilhelm 211
Hühnerfeld, Paul 130
Hultsch, Anne 354
Hurley, Kelly 369, 374-375
Hus, Jan 345-346, 354
Husserl, Edmund 22
Ibsen, Henrik 125, 178

Jacobs, Joseph 145
Jagow, Bettina 94
Jahraus, Oliver 28, 94
Janáček, Leoš 97
Janák, Pavel 98
Janouch, Gustav 39-40, 95, 310-311
Jansen, Bella 206
Järv, Harry 123-124, 126
Jeanne d'Arc 380, 383
Jellinek, Oskar 355
Jirásek, Alois 347
Jonas, Hans 279
Joyce, James 147
Jung, Carl Gustav 216

Kafka, Franz 9, 13-14, 19, 23-43, 47-52, 55-67, 71-73, 75-82, 87-89, 93-97, 99-114, 119-134, 137, 139-148, 156, 170, 198, 231-232, 236, 242, 244, 249, 270, 305, 310-311, 350-352, 354
Kafka, Robert 95
Kahnweiler, Daniel Henry 94, 97-99, 106-107, 109
Kandinsky, Wassily 107
Kant, Immanuel 287-288, 291, 300
Karpeles (Kars), Georg (Jiří oder Georges) 93, 99
Kaulbach, Friedrich 278
Kieval, Hillel J. 390
Kilcher, Andreas B. 79, 94, 122, 139
Kisch, Egon Erwin 241, 354
Klages, Ludwig 205
Klarmann, Adolf D. 393
Klima, Ladislav 348
Klopstock, Robert 103-104
Knappertsbusch, Hans 254
Koch, Hans Gerd 120
Koelb, Clayton 34
Koeppen, Wolfgang 179
Kojève, Alexandre 269
Kolbenheyer, Erwin Guido 350
Kollár, Jan 344, 347
Kolumbus, Christoph 85
Komenský, Jan Amos (Comenius) 345-346
Kornfeld, Paul 270-276, 278-283, 315
Koschorke, Albrecht 109
Kottenkamp, Franz 35
Kowalewski, Arnold 293
Kracauer, Siegfried 154
Kramař, Vincenc 94-99, 101-102, 106, 113
Kraša, Hans 248
Kraus, Karl 354, 393
Kremer, Detlef 35, 82, 89
Křen, Jan 75
Křenek, Ernst 253
Kreutzer, Hans-Joachim 121-122, 128-129
Křička, Jaroslav 248
Kristeva, Julia 164
Krolop, Kurt 393
Krüger, Tobias 296
Kubin, Otakar 95
Kubišta, Bohumil 95
Kuch, Hannes 269
Kuhn, Kristina 57
Kundera, Milan 12, 337, 348

Lacan, Jacques 161, 172, 269
Laozi 193
Laplanche, Jean 152
Laporte, André 133
Le Fort, Gertrud von 355
Leichter, Aaron 133
Leppin, Paul 151, 172, 184, 241, 353
Leutelt, Gustav 350
Lévi-Strauss, Claude 21-22
Liébeault, Ambroise-Auguste 212
Liliencron, Detlef von 352
Lindtberg, Leopold 124
Lippert, Albert 130
Liška, Pavel 95
Lombroso, Cesare 215
Lotman, Jurij 395
Ludewig, Anna-Dorothea 120, 138
Luft, Friedrich 121-123, 126-127, 133
Luria, Isaak 192

Mácha, Karel Hynek 347
Machar, Josef Svatopluk 316, 345
Macura, Vladimír 394-395
Mahler, Gustav 264
Mailänder, Alois 211
Mann, Heinrich 344
Mann, Thomas 114, 152, 205, 253-259, 261-262, 265-266, 344, 354-355
Mara, Walter 351
Maren-Griesebach, Manon 271
Marsaryk, Tomáš G. 345
Martinů, Bohuslav 248
Mauthner, Fritz 287, 293
Mayer, Hans 120
Mecklenburg, Norbert 76
Meier-Graefe, Julius 97
Meißner, Alfred 9, 357
Mendelssohn, Peter de 200

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Menke, Bettine 66
Merleau-Ponty, Maurice 22
Mesmer, Franz Anton 209
Meyrink, Gustav 205-208, 210-211, 214-220, 231
Michel, Robert 350, 354-355
Michelangelo Buonarroti 265
Miles, Robert 374
Mme. D'Esperance (Elizabeth Hope) 214-215
Modiano, Patrick 137
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 125
Moll, Albert 211-212
Monet, Claude 19, 99
Morin, Edgar 137
Mozart, Wolfgang Amadeus 195-197, 248, 260-261
Mühlberger, Josef 349, 354
Mukařovský, Jan 287, 294, 368
Müller, Hans 270
Müller, Wilhelm 265, 352
Munch, Edvard 95
Murnau, Friedrich Wilhelm 367
Musil, Robert 168, 172, 178

Nadler, Josef 356
Nassehi, Armin 110, 113
Nekula, Marek 12, 27, 49, 78-81, 89
Němcová, Božena 347
Neruda, Jan 345, 383
Neuhaus, Stefan 28
Neumann, Gerhard 29-30, 39, 66
Neumann, Israel Ber 97
Neumann, Robert 354
Nezval, Vítězslav 365-369, 371-374, 376, 379, 383-385, 397
Nicolai, Friedrich 290
Nietzsche, Friedrich 20, 35, 258, 278, 287-288, 292, 315
Noelte, Rudolf 119-121, 123, 131, 133
Novák, Arne 348, 350
Nowak, Willy 95-97, 99, 101-102, 110

Palacký, František 3, 11, 281, 345-346
Palladino, Eusapia 213
Pannwitz, Rudolf 340, 344-345, 352, 357
Paquet, Alfons 198
Patočka, Jan 348
Patterson, Orlando 269
Pazi, Margarita 271
Peirce, Charles S. 105
Perec, Georges 137, 139
Perrault, Charles 145-146
Pfemfert, Franz 187, 341
Picasso, Pablo 93-103, 106-114
Pick, Otto 312, 326, 329, 344, 353, 390, 392, 397-403, 407
Pietsch, Lutz-Henning 291
Pinthus, Kurt 208, 312, 391, 406
Pittermann-Longen, Emil-Arthur 95
Platon 192, 195, 382
Plivier, Theodor 354
Politzer, Heinz 81
Pollak, Milena 50, 59, 64
Povolná, Anna 181
Procházka, Antonin 95
Prokofieff, Sergej O. 264
Proust, Marcel 182, 243-248
Puccini, Giacomo 248
Puységur, Armand Marie Jacques de Chastenet de 209-210
Pytlik, Priska 217

Quasim, Mohammad 218

Rank, Otto 178
Raphael, Max 99
Rathenau, Walther 274
Reimann, Aribert 121, 133-134
Reimann, Hans 128
Remarque, Erich Maria 354
Renn, Ludwig 280, 354
Reuß, Roland 40
Rhonfeld, Valerie von 241
Richet, Charles 206, 209-210, 212-215, 219
Rilke, Rainer Maria 344, 350, 352-353, 355, 357
Robertson, Ritchie 141
Rosenberg, Paul 95
Rosenfeld, Beate 206
Rosten, Leo 163
Roth, Joseph 137, 140, 227, 354-355
Rubiner, Ludwig 194, 279
Rühle, Günther 120

Sadger, Isidor 208
Sadilková, Pavla 99
Sagot, Clovis 99
Šalda, František X. 10, 316, 318-319, 322-324, 344, 348, 350
Salus, Hugo 353
Sand, George 347
Sarfert, Hans-Jürgen 200
Sartre, Jean-Paul 269
Saudek, Emil 325-329, 392, 397-403, 407
Sauer, Hedda 353
Saur, Klaus Gerhard 93
Schäfer, Wilhelm 355
Scheler, Max 243
Schell, Maximilian 133
Schickele, René 271, 355
Schiller, Friedrich 119, 293, 357
Schilling, Karlheinz 133

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Schirmer, Adolf 353
Schlegel, Friedrich 109
Schleiermacher, Friedrich 127
Schmidt, Raymund 292
Schmidt, Willi 122
Schmidt-Rottluff, Karl 20
Schneider, Sabine 94, 113
Schneider, Thomas 179
Schneider, Willi 213
Schnitzler, Arthur 354
Schoene, Anja Elisabeth 178
Schoeps, Julius H. 120
Scholem, Gershom 147-148
Scholz, Wilhelm von 355
Schönberg, Arnold 264
Schönwiese, Ernst 245
Schopenhauer, Arthur 258, 288
Schrenck-Notzing, Albert von (Pseudonym Franz Imkoff) 205- 206, 210-216, 219
Schubert, Franz 260, 265
Schuhmann, Klaus 391-392, 404
Schuler, Alfred 205
Schwarz, Vincy 356
Schwarz, Wolfgang Friedrich 365
Swift, Jonathan 35
Seidl, Walter 253-256, 258-259, 262, 265-266
Serke, Jürgen 271, 279
Shakespeare, William 137
Shumsky, Dimitry 76
Siebenschein, Hugo 100, 315, 350, 354
Simmel, Georg 21
Sládek, Josef Václav 315-317, 329, 345
Sorge, Reinhard 274
Sova, Antonín 340-341, 347, 397
Spahr, Blake Lee 35
Spector, Scott 76, 187, 200, 390
Sperl, Johannes 293
Spielberg, Steven 20
Spina, Franz 10-11, 339, 356
Spire, André 147
Stach, Reiner 93
Staden, Hans 85
Stadler, Ulrich 71-72, 80, 95, 106, 145-146
Stašková, Alice 293
Steene, Brigitte 125
Stehr, Hermann 354
Stifter, Adalbert 10, 276, 340, 350, 353
Stockhammer, Robert 206
Stölzl, Christoph 113
Strauss, Richard 248, 254
Strindberg, August 125, 281
Struck, Wolfgang 57
Suchoff, David 141, 146-147
Sudhoff, Dieter 155, 254
Švestka, Jiri 94, 113
Světla, Karolina 347

Tawada, Yoko 22
Teige, Karel 366-367, 370
Teulière, Sophie 377
Thannhauser, Heinrich 97
Theweleit, Klaus 155-156
Thiel, Roger 20
Thomas, Alfred 370, 373, 379-380, 383
Tieck, Ludwig 145, 189
Tippner, Anja 366-367, 369, 372, 376
Tolstoi, Lev Nikolaevič/Leo 266, 269
Tomanová-Weisová, Helena 241
Topor, Michal 301
Trouille, Clovis 381
Turnwald, Anne 353
Tyss, Peregrynus 352

Uerlings, Herbert 196
Ungar, Hermann 151-152, 155, 160-161, 173, 270, 280
Unruh, Fritz von 354
Urzidil, Johannes 8, 312, 314-315, 329
Utitz, Emil 287, 300-301

Vaihinger, Hans 287-302
Vauxcelles, Louis 107
Verdi, Guiseppe 248
Vladislav I. 276
Vladislav II. 276
Vlček, Tomáš 94, 113
Vogl, Joseph 24, 35
Vogt, Tobias 113
Vojvodík, Josef 325, 405-406
Vollmer, Hans 93
Vratislav II./I. 276
Vrchlický, Jaroslav 305, 310-311, 316-320, 322, 329, 340-341, 347, 351
Vring, Georg von der 354

Wagenseil, Johann Christof 142
Wagner, Richard 62, 64, 248, 253-256, 258-260, 262-264, 266, 306
Walden, Herwarth 97
Waldenfels, Bernhard 22
Walser, Robert 269, 355
Wassermann, Jakob 354
Weber, Alfred 243
Weber, Max 243, 246-247
Wegmann, Nikolaus 82, 89
Weinberg, Manfred 12-13, 66, 188
Wellek, René 354
Weltsch, Felix 29, 200
Werfel, Franz 273, 305, 311-313, 315, 321, 328-329, 340, 344, 349-350, 353, 355, 389, 391-394, 396-408

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Wiegler, Paul 355
Wimmer, Gernot 141
Winder, Ludwig 151, 157, 270, 280
Winter, Zykmund 347
Wöhrle, Oskar 354
Wolfenstein, Alfred 274
Wolf, Norbert 38
Wolff, Christian 290
Wolff, Kurt 57, 311-312, 391-392, 398-400, 403-404, 407
Wunderlich, Heinke 123
Wutsdorff, Irina 352, 397

Yovel, Yirmiyahu 138

Zangwill, Israel 147
Zard, Philippe 137-141, 145-147
Zbytovský, Štěpán 12, 326, 390-391, 397, 399-400, 404
Zedler, Johann Heinrich 208
Zelle, Carsten 291
Zemlinsky, Alexander 248
Zepp, Susanne 138, 140
Zimmermann, Hans Dieter 120
Zweig, Arnold 226, 354-355

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Ortsregister

Algier 214

Basel 113
Bayreuth 253, 255-256, 258, 260-261, 263-265
Berlin 20, 30, 41, 95, 97, 113, 119-124, 187, 196, 210-212, 232, 237, 243, 245, 255, 287, 394, 404
Bielefeld 123
Boston 31, 57, 310
Bremen 133
Bruck an der Leitha 254
Brünn (Brno) 97, 313-314

Cannes 124
Ciudad Juárez 20

Dresden 36, 95, 97
Düsseldorf 122, 124

El Paso 20
Elberfeld 211

Graz 123
Greifswald 36
Grenoble 254, 259

Hamburg 123, 130
Heidelberg 243
Hellerau 187, 200
Hohenems 139
Hydesville 219

Jena 272, 280
Jerusalem 147

Karlsbad 191
Kassel 123
Köln 243
Krapoly 99

Lausanne 49
Levico 220
Ljublin 261-262
London 145, 211, 306

Malmö 124-125
München 97, 205, 211-212, 254, 260, 264, 309

Nancy 210-212
Neapel 200, 213, 254-255
New York 31, 56-57, 133, 249, 313

Oxford 32, 142

Paris 21, 93-94, 96-97, 99-100, 108, 113, 119-121, 131, 209-210, 255-256, 259, 261-262, 370, 376
Prag 7-14, 19, 27-30, 41, 43, 47-49, 55, 66, 72-76, 78-79, 88, 93-95, 97-99, 101-102, 109, 112-113, 142 , 155, 160, 164, 187-192, 198, 200, 206-207, 227, 229-233, 237-238, 241-246, 248-250, 254, 271, 279, 281-282, 287, 294-295, 301, 309-313, 336, 338-340, 344, 348-357, 365-366, 368, 385, 389, 391, 393-394, 397

Stockholm 133
Stuttgart 123-124, 215

Tel Aviv 124, 133, 238, 245
Troppau 254

Ulm 123

Wien 8, 97, 187, 191, 200, 233, 238, 243, 245, 248, 313, 328, 354, 392, 394

Zürich 123-124, 126, 306

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Adressen Band- bzw. Reihenherausgeber

Prof. Dr. Dieter Heimböckel
Université du Luxembourg /
Campus Belval
Fakultät für Geistes-, Erziehungs-
und Sozialwissenschaften
Institut für deutsche Sprache, Literatur
und für Interkulturalität
2, avenue de l'Université
L-4365 Esch-sur-Alzette
dieter.heimboeckel@uni.lu

Prof. Dr. Steffen Höhne
Hochschule für Musik
Franz Liszt Weimar
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Platz der Demokratie 2/3
D-99423 Weimar
steffen.hoehne@hfm-weimar.de

Dr. Václav Petrbok
Institut für tschechische Literatur
Tschechische Akademie der
Wissenschaften
Na Florenci 3
CZ-110 00 Praha 1
petrbok@ucl.cas.cz

Prof. Dr. Alice Stašková
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Institut für Germanistische
Literaturwissenschaft
Fürstengraben 18
D-07443 Jena
alice.staskova@uni-jena.de

Prof. Dr. Manfred Weinberg
Karls Universität Prag
Philosophische Fakultät
Kurt Krolop Forschungsstelle für
deutsch-böhmische Literatur
Náměstí Jana Palacha 2
11638 Praha 1
Manfred.Weinberg@ff.cuni.cz

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH

https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Adressen Autoren

Dr. Hansjörg Bay	Universität Erfurt Neuere deutsche Literaturwissenschaft Nordhäuser Str. 63 99089 Erfurt hansjoerg.bay@uni-erfurt.de
Prof. Dr. Yoshihiro Hirano	Takadai 3-4-10 JP-617-0847 Nagaokakyo-shi HiranoYoshihiko@aol.com
Prof. Dr. Andreas Kilcher	ETH Zürich Prof. für Literatur- und Kulturwissenschaft Clausiustrasse 59 CH-8092 Zürich akilcher@ethz.ch
Anna Lena Klatt, M.A.	Humboldt-Universität zu Berlin Institut für Slawistik und Hungarologie Unter den Linden 6 10099 Berlin anna.lena.klatt@googlemail.com
Prof. Dr. Jörg Krappmann	Palacký-Universität Philosophische Fakultät Institut für Germanistik Křížkovského 10 CZ-771 80 Olomouc krappmann@centrum.cz
PD Dr. Achim Küpper	Freie Universität Berlin Institut für Deutsche und Niederländische Philologie Habelschwerdter Allee 45 14195 Berlin a.kuepper@fu-berlin.de

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Dr. Martin Maurach
Ginsterweg 33
21335 Lüneburg
maurach@t-online.de

Dr. Thomas Schneider
Karls Universität Prag
Philosophische Fakultät
Institut für germanische Studien
Nám. Jana Palacha 2
CZ-116 38 Praha 1
schneider.cz@email.de

Malte Spitz
Selma Stern Zentrum für Jüdische Studien Berlin-Brandenburg /
Kulturwissenschaftliche Fakultät
Europa-Universität Viadrina
Spitz@europa-uni.de

Prof. em. Dr. Ulrich Stadler
Deutsches Seminar der Universität Zürich
Schönberggasse 9
CH-8001 Zürich
u.stadler@ds.uzh.ch

Dr. phil. Annette Teufel
Technische Universität Dresden
Zentrum Mittleres und Östliches Europa
Professur für Medienwissenschaft und
Neuere deutsche Literatur
01062 Dresden
annette.teufel@tu-dresden.de

Dr. Marie-Odile Thirouin
Université Lumière Lyon 2
Faculté LESLA
Département des lettres
18 quai Claude Bernard
F–69007 Lyon
marieodilethirouin@orange.fr

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0

Prof. Dr. Alexander Wöll
Universität Potsdam
Institut für Slavistik
Am Neuen Palais 10, Haus 01
14469 Potsdam
awoell@uni-potsdam.de

Prof. Dr. Irina Wutsdorff
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Institut für Slavistik
Bispinghof 3
48143 Münster
irina.wutsdorff@uni-muenster.de

Dr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.
Karls Universität Prag
Philosophische Fakultät
Kurt Krolop Forschungsstelle für
deutsch-böhmische Literatur
Náměstí Jana Palacha 2
11638 Praha 1
stepan.zbytovsky@ff.cuni.cz

© 2022 Böhlau Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412523664 | CC BY-NC 4.0