

EGON HOSTOVSKÝS *DAS VERSTECK (ÚKRYT)* UND *DER LEICHENVERBRENNER (SPALOVAČ MRTVOL)* VON LADISLAV FUKS

Zur Darstellung von Geisteskrankheit in der tschechischen Literatur

von Helena Mastel (Mainz)

Erstveröffentlichung

Geisteskrankheit und Literatur

1 Ziolkowski, Theodore: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen.* Übers. v. Lothar Müller. München: dtv 1994, p. 173.

2 Einen knappen und unterhaltsamen Überblick über die sich im Laufe der Kulturgeschichte verändernden Auffassungen von Geisteskrankheit bzw. Wahnsinn bietet Porter, Roy: *Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte.* Übers. v. Christian Detoux. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 2007.

3 »Wesentliche Absicht aller Verwendung von ›Störung‹ an Stelle etwa von ›Krankheit‹, ›Psychose‹, ›Neurose‹ usw. ist es, die Festlegung auf eine bestimmte Vorstellung von ihrer Entstehung zu vermeiden.« Peters, Uwe Henrik: *Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie.* München, Jena: Elsevier, Urban & Fischer⁶ 2007, p. 531. Mit einem englisch-deutschen Wörterbuch im Anhang.

4 Bspw. in der Antipsychiatrie-Bewegung, die in ihren Ideen von Michel Foucault beeinflusst wurde. Foucault geht davon aus, dass Wahnsinn, wie ihn Psychologie und Psychiatrie beschreiben, nicht immer existiert hat, sondern durch eine Trennung, eine »Geste des Einschnitts«, als das Andere der Vernunft historisch entstanden ist. Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft.* Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp¹⁴ 2001 (stw 39), p. 8.

5 Zitiert nach Porter 2005, p. 89.

6 Zum Wechselverhältnis von Literatur und Medizin cf.: Engelhardt, Dietrich v.: *Medizin in der Literatur der Neuzeit. I. Darstellung und Deutung.* Hürtgenwald: Pressler 1991 (Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur 2), p. 12. und Ders.: *Gelcitwort.* In: Jagow, Bettina v./Steger, Florian (Hg.): *Literatur und Medizin. Ein Lexikon.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp. 1-6.

7 Cf. Engelhardt 1991, p. 104f

Darstellungen von Geisteskrankheiten erfreuen sich in der Literatur von jeher und spätestens seit der Romantik besonders großer Beliebtheit. Zur Gründung der ersten psychiatrischen Heilanstalt im deutschsprachigen Raum 1805 in Bayreuth bemerkt der amerikanische Germanist Ziolkowski:

Literarisch interessierte Spaßvögel mögen daraufhin gewitzelt haben, diese Einrichtung sei schon deshalb notwendig, um all die Irren aufzunehmen, die seit einiger Zeit mit alarmierender Häufigkeit in der Literatur des Zeitalters aufzutreten begannen.¹

Das Interesse der DichterInnen und der LeserInnen an psychopathologischen Phänomenen hat bis heute nicht abgenommen, wovon auch eine schier unerschöpfliche Forschungsliteratur zeugt. Dabei ist das Verständnis von Geisteskrankheit – sowohl in der Literatur als auch in der Medizin – vom jeweiligen kulturellen, gesellschaftlichen und historischen Kontext abhängig. Ein einheitliches Bild existiert nicht, im Laufe der Geschichte sind zahlreiche Bezeichnungen sowie ganz unterschiedliche, widersprüchliche oder sich ergänzende Vorstellungen des Phänomens Geisteskrankheit anzutreffen.² Sein heutiges Bedeutungsspektrum lässt sich schwer fassen und kaum definieren. Der Begriff ist ebenso wie die Bezeichnung Wahnsinn veraltet und wurde in der Psychiatrie durch den Terminus »psychische Störung« ersetzt.³ Nicht zuletzt wird die Existenz dieser Erscheinung bestritten,⁴ so dass sich der Gedanke aufdrängt, Geisteskrankheit sei reine Ansichtssache, wie es auch die Worte des englischen Dramatikers Nathaniel Lee nahe legen, der bei seiner Einweisung ins Bethlem Hospital, das berühmte Londoner Asyl für Geistesranke, gesagt haben soll: »Sie nannten mich verrückt, und ich nannte sie verrückt, und verdammt noch mal, sie haben mich überstimmt.«⁵

Literarisierte Geisteskrankheit wie auch andere dichterisch gestaltete medizinische Phänomene – Schmerz, unterschiedlichste Krankheiten und nicht zuletzt der Tod – beschäftigen neben der Literaturwissenschaft auch die Medizin. Sie kann sich im Spiegel literarischer Texte ein Bild von der eigenen historischen Entwicklung machen und bekommt Anregungen zu Veränderungen sowie zum besseren Verständnis ihrer selbst; Literatur wiederum schöpft in ihrer Gestaltung aus der medizinischen Theorie und Praxis.⁶

Natürlich dürfen literarische Darstellungen von medizinischen Phänomenen nicht mit der Wirklichkeit verwechselt werden, es handelt sich um künstlerisch gestaltete Erscheinungen, die oft eine radikale Verfremdung der Perspektive legitimieren oder ästhetisiert fernab der Realität angesiedelt sind und in der Medizin folglich auf Einwände und Berichtigungen stoßen. Andererseits erkennen Mediziner auch häufig den Wert künstlerischer Schilderungen für die Wissenschaft an und ziehen für ihre Studien literarische Beispiele heran.⁸ Was die Geisteskrankheit angeht, so können Ärzte insbesondere aus Werken schöpfen, die Ursachen erwägen, Genese und Phänomenologie der Erkrankung beleuchten sowie über Subjektivität des psychisch Leidenden und seine Beziehung zum Psychiater nachdenken – die Geisteskrankheit also als eine medizinisch behandelbare Störung betrachten. Mit diesem naturwissenschaftlichen Erklärungsmuster konkurrieren metaphysische Deutungsmodelle, die Geisteskrankheit als Produkt höherer Kräfte, als Schicksalsschlag oder Strafe, aber auch als göttliche Gabe, verwandt mit künstlerischer Inspiration und Sehertum, erklären, sich also übernatürlichen Dimensionen von Geisteskrankheit zuwenden.⁹ Vereinfacht gesagt, lässt sich den unterschiedlichen Erscheinungsformen von Geisteskrankheit in der Literatur, aber auch in der Kulturgeschichte insgesamt, mithilfe zweier Modelle – dem medizinisch-naturwissenschaftlichen und dem metaphysischen – beikommen.¹⁰

Die beiden im Folgenden vorgestellten Werke, Egon Hostovskýs *Das Versteck (Úkryt)*, 1943) und *Der Leichenverbrenner (Spalovač mrtvol)*, 1967) von Ladislav Fuks, entwerfen zwei solche, einander konträre künstlerische Modelle von Geisteskrankheiten. Doch zunächst ein kurzer Blick auf die Parallelen zwischen den beiden Werken: Eine formale Gemeinsamkeit findet sich bereits im Genre – beide Texte sind an der Grenze zwischen Novelle und Kurzroman angesiedelt. Als Rahmensituation, in der sich der jeweilige Protago-

8 Für die Beschäftigung mit literarisierten Geisteskrankheiten seien hier stellvertretend der Mediziner und Philosoph Karl Jaspers und der Psychiater Gaetano Benedetti erwähnt. Cf. Jaspers, Karl: Allgemeine Psychopathologie. Berlin, Heidelberg: Springer⁹ 1973; Benedetti, Gaetano: Psychiatrische Aspekte des Schöpferischen und schöpferische Aspekte der Psychiatrie. Unter Mitwirkung v. Therese Wagner-Simon u. Louis Wiesmann. Göttingen: Verl. für Med. Psychologie im Verl. Vandenhoeck & Ruprecht 1975. Weitere Namen, sowohl von Befürwortern als auch von Kritikern der literarischen Verarbeitungen von Geisteskrankheiten, finden sich bei Engelhardt 1991, p. 14f.

9 Auch außerhalb der Literatur trifft man auf das Nebeneinander von naturwissenschaftlich-medizinischen und metaphysischen Erklärungsmustern für Geisteskrankheit, und das bereits in der Antike. Nach dem hippokratischen Modell der Humores aus dem vierten vorchristlichen Jahrhundert bspw. resultiert Geisteskrankheit aus einem Ungleichgewicht der vier Körpersäfte. Cf.: Porter 2005, p. 41, p. 45. Platon hingegen führt den Dichterwahnsinn auf die »Eingeistung« der Musen zurück und sieht darin die Voraussetzung zur wahren Dichtkunst, denn die Dichtung »des Verständigen [...] wird von der des Wahnsinnigen verdunkelt.« Platon: Phaidros. In: Ders.: Sämtliche Werke. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006. Bd. 2. Lysis, Symposium, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros. 21. Schamlosigkeit der beiden Reden und Ansatz zu einer neuen § 245a, p. 565.

10 Diese Trennung dient hier als zugespitzte Polarisierung und lässt sich natürlich nicht streng durchhalten, es gibt sowohl in der Kultur als auch in der Literaturgeschichte zahlreiche ambivalente Fälle, die sich schwer in die eine oder die andere Tradition einordnen lassen.

11 Politik und historische Ereignisse sind bei Hostovský in erster Linie nicht Gegenstand der Darstellung, sondern bilden lediglich eine Folie für die Vorführung persönlicher Schicksale. Cf. hierzu auch Odložilík, Otakar: Svědectví Egona Hostovského. In: Pistorius, Jirí (Hg.): Padesát let Egona Hostovského. New York: Moravian library 1958, pp. 46-50, hier p. 48.

nist, der kleine Mann der tschechischen Literatur, wiederfindet, dient die Okkupation der Tschechoslowakei durch die Nationalsozialisten. Der historische Hintergrund wird mit einem fortschreitenden geistigen Zerrüttungsprozess der Protagonisten verknüpft, die Parallelen der psychopathologischen Symptomatik reichen von Doppelgänger-Erfahrungen bis hin zu Merkmalen der Grandiosität. Unter den Bedingungen eines totalitären, zerstörerischen Regimes werden beide Protagonisten zu Mördern, allerdings enden hier die Gemeinsamkeiten. Denn während der tschechische Ingenieur im *Versteck* einen SS-Mann tötet, um den in der Résistance engagierten Dr. Aubin zu retten, und schließlich sein eigenes Leben in den Dienst des Widerstands stellt, löscht der Leichenverbrenner Kopfrkingl, mit der Aussicht auf einen Leiterposten in einer riesigen Krematoriumsanlage – m.a.W.: in Auschwitz –, systematisch den nicht-arischen Teil seiner Familie aus.

Die Frage nach den Verhaltensmöglichkeiten des Individuums unter dem Druck einer totalitären Diktatur knüpfen sowohl Hostovský als auch Fuks an das Motiv der Geisteskrankheit. Sie entfalten in ihren Werken jedoch zwei ganz unterschiedliche Spielarten des Problems und kommen am Ende zu gegenteiligen Antworten. Während Hostovskýs Ich-Erzähler durch eine psychische Krise seine Egozentrik überwindet, Teil einer Gemeinschaft wird und sich in seiner geistigen Umnachtung auch schöpferisch betätigt, geht Herrn Kopfrkingls geistige Verwirrung mit der Zerstörung der eigenen Familie einher. In Hostovskýs Werk handelt es sich um einen hellstichtigen Wahnsinn, während Fuks tatsächlich eine Krankheit des Geistes beschreibt.

Wahnsinn, der Weg zur Selbstlosigkeit und Künstlertum in Egon Hostovskýs *Das Versteck*

Pazourek, so der Spitzname des Ich-Erzählers aus dem *Versteck*, verlässt im März 1939 seine Familie und seine Heimat Prag und flieht nach Frankreich, wo er sich während des Zweiten Weltkriegs fast zwei Jahre lang im Keller eines befreundeten Arztes versteckt hält. Diese Erlebnisse zeichnet er in einem Rückblick auf. Die Gründe für seine Flucht sind zunächst nicht in den politischen Ereignissen zu suchen, auch wenn er die insbesondere nach dem Münchner Abkommen veränderte Stimmung in seiner Heimat, die in der Gesellschaft vorherrschenden Gefühle von Hilflosigkeit, Leid und Ausweglosigkeit durchaus spürt und teilt. Es sind vielmehr ganz private Probleme und ichbezogene Motive, die den tschechischen Ingenieur ins Ausland treiben: der Ehebruch seiner Frau am Anfang ihres gemeinsamen Lebens, Kommunikationsschwierigkeiten in der Familie, existenzielle Zweifel, der starke Wunsch nach Selbstbestimmung und nach Ausbruch aus dem überdrüssig gewordenen bisherigen Dasein sowie zuletzt die Zuneigung zur Jüdin Olga, der er schließlich nach Paris folgt.

Egozentrische Momente bestimmen auch die Anfangsphase von Pazoureks Aufenthalt in Dr. Aubins Keller. Charakteristisch für diese erste Zeit ist neben der lähmenden Angst vor der Bedrohung durch die Deutschen insbesondere der Rückzug in die eigene Innenwelt, symbolisiert im Abstieg unter die Erdoberfläche. Ein Entkommen aus diesem körperlichen und geistigen Gefängnis bietet zumindest für kurze Zeit die von Erinnerungen, Zukunftsvorstellungen und Trugbildern begleitete Flucht in die Phantasie, wobei die Grenze zwischen tatsächlich Erlebtem und in der Phantasie Erträumtem verwischt wird, so dass sich dieser Prozess schwerlich von der geistigen Verwirrung des Protagonisten trennen lässt.

Die Fesseln des Ich sprengt Pazourek, als er eine Möglichkeit zur Freiheit, die mit der Auslieferung Aubins an die SS verbunden ist, ausschlägt. Um das Leben des Arztes zu retten, greift er als letztes Mittel zum Mord am SS-Soldaten Fischer, einem ehemaligen Mitschüler, der zufällig sein Versteck entdeckt. Der Treppenaufgang als Tatort, die räumliche Schwelle zwischen Freiheit und Gefangenendasein, ist zugleich eine innere Grenzscheide zwischen psychischer Gesundheit und Geisteskrankheit. Durch den Mord überschreitet der Protagonist diese Schwelle: Zum einen schlägt er die Gelegenheit zur eigenen Freiheit aus und kehrt in sein Versteck zurück, zum anderen betritt er nun seiner Selbstdiagnose zufolge den Bereich des sich manifestierenden Wahnsinns:

Svlékl jsem kabát a kalhoty, klekl k posteli a blábolil: »Andělíčku, můj strážníčku, opatruj mi mou dušičku...« Svlékl jsem i košili a dal se do zpěvu: »Paris, je t'aime,

12 Hostovský, Egon: Listy z vyhnanství / Úkryt. Praha: Akropolis 1998. Der Text von *Úkryt* wird im Folgenden nach dieser Ausgabe unter der Sigle Ú und Angabe von Seitenzahl zitiert. Übertr. ins Deutsche v. Helena Mastel.

13 Daemrich, Horst S./Daemrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke 1995² (UTB 8034), p. 108.

14 Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2004, p. 67.

15 Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner 1999⁵, p. 101.

16 Daemrich 1995, p. 109.

17 Seine Protagonisten versuchen bspw. mithilfe eines Doppelgängers, ihre Einsamkeit zu überwinden, oder bemühen sich darum, die eigene Verantwortung und Schuld loszuwerden, indem sie diese auf den Doppelgänger laden. Cf. Tureček, Otto: *Vliv Dostojevského na ranné dílo Egona Hostovského*. In: Pistorius, 1958, pp. 58-61, hier p. 59f. Zudem tauchen Hostovskýs Doppelgänger bei intellektuell gereiften Charakteren auf, deren innere Spaltung eines ihrer wesentlichen Kennzeichen ausmacht. Cf. Kautman, František: *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha: Evropský Kulturní Klub 1993, p. 5.

18 Die Verknüpfung Wahnsinniger – Kind durchzieht gemeinsam mit anderen außergewöhnlichen Doppelgängerpaaren leitmotivisch Hostovskýs Werk. Cf. Pistorius, Jiří: *Příslib splátky na dluh*. In: Ders. (Hg.) 1958, pp. 8-37, bes. p. 28.

19 »Jako bych sám sebe pozoroval, jako by část mé bytosti nebyla přítomna v maškarádě myšlenek a v ohňoslávě dojmů.« (Ú, p. 179) [Ich beobachtete mich gleichsam selbst, als ob ein Teil meines Wesens im Maskenfest der Gedanken und im Feuerwerk der Eindrücke nicht anwesend war.].

20 »A nebyl jsem to já, kdo jednal a hovořil. Byl to jen můj stín [...]« (Ú, p. 179) [Das war nicht ich, der handelte und redete. Das war nur mein Schatten [...]].

21 »Mé druhé já [...]« (Ú, p. 184) [Mein zweites Ich [...]].

je t'aime, je t'aime...« Vzlykal jsem, polykal slzy a dával se. »Je t'aime, je t'aime, je t'aime...« Ano, zešilel jsem. (Ú, p. 186)¹²

[Ich zog Mantel und Hose aus, kniete ans Bett und fieberte: »O Engel rein, Beschützer mein, behüte meine Seele...« Ich zog auch das Hemd aus und fing an zu singen: »Paris, je t'aime, je t'aime, je t'aime...« Ich schluchzte, verschluckte mich an den eigenen Tränen und würgte. »Je t'aime, je t'aime, je t'aime...« Ja, ich habe den Verstand verloren.]

Schon vorher gibt es zahlreiche Hinweise auf Pazoureks zunehmende geistige Zerrüttung, auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden soll; lediglich das im *Versteck* in diesem Zusammenhang verwendete Motiv des Doppelgängers soll kurz näher betrachtet werden.

In der Literatur lassen sich grob zwei Doppelgängertraditionen unterscheiden: Einerseits dient die Figur des Doppelgängers einem Autor zur »Motivation der Handlung« durch Verwechslung von Personen oder Vorspiegelung einer falschen Identität, andererseits eignet sich der Doppelgänger durch Beleuchtung innerer Zustände und individueller Vorstellungen von Personen zur »Motivation von subjektbezogenen Reaktionen.«¹³ Innerhalb der zweiten Tradition wird die Doppelung seit der Entdeckung des Unbewussten in der Romantik nach innen verlagert, so dass »ein Riss zwischen Eigenem und Fremdem« das Ich spaltet.¹⁴ Diese Spaltung wird in der Dichtung zum einen in »Medien der Doppelung des Ichs« wie Schatten oder Spiegelbild, zum anderen im »reinen Phantom-Doppelgänger« gestaltet,¹⁵ der unabhängig von einer physischen Ähnlichkeit als Spiegelung des Unbewussten einer Person erkennbar wird.

Das Problem des Doppelgängers und der Ich-Spaltung spielen im Werk Hostovskýs eine wichtige Rolle.¹⁷ Im *Versteck* ist das Doppelgängermotiv mehrdeutig und kompliziert gestaltet: Einen kleinen spielenden Jungen bezeichnet Pazourek als seinen Doppelgänger, als er ihn vom Versteck aus beobachtet,¹⁸ Fischer wird dem Protagonisten durch Ähnlichkeiten der Gesten und Bewegungen zum Spiegelbild, und schließlich empfindet der Ich-Erzähler sich selbst bei der Begegnung mit dem Soldaten als innerlich zerrissen. Diese Zerrissenheit kommt einer Spaltung der Person gleich, so fühlt sich der Protagonist als ein außerhalb seines Körpers stehender Beobachter der Situation,¹⁹ spricht von sich als einem Schatten²⁰ oder von seinem zweiten Ich²¹ und erlebt sich auf Grund der widersprüchlichen Gefühle – Hoffnung auf Rückkehr zu seiner Familie und Angst vor den Konsequenzen für Dr. Aubin – als gespalten.²²

Die Entscheidung gegen die persönliche Freiheit und für das Leben des Arztes ist ein bedeutender Schritt des Protagonisten aus seinem bisher recht egozentrischen Dasein. Eine Steigerung und zugleich einen Höhepunkt erfährt seine Selbstaufopferung in der Bereitschaft, sein Leben in den Dienst des Widerstands zu stellen, obwohl das für ihn den sicheren Tod bedeutet. Dadurch überwindet er aber auch Isolation und Einsamkeit und wird Teil eines größeren Ganzen, was im Motivkomplex Untergrund, zusammengesetzt aus Kellerloch und Untergrundbewegung, gestaltet ist.²³ Während das Leben im Versteck als menschenunwürdige Existenzform geschildert wird, die es zu überwinden gilt,²⁴ lässt Pazoureks Opferbereitschaft und sein Anschluss an die Résistance deutlich eine Analogie zum Opfertod Jesu und dem letzten Abendmahl erkennen:²⁵

Obklopili mě. Tiše se smáli. Dotýkali se mne. A hladili mě. Měli chléb a víno, musil jsem s nimi jíst a pít. Byl jsem jejich. Tentokrát navždy. (Ú, p. 200)

[Sie umringten mich, lachten leise, berührten mich und streichelten mich. Sie hatten Brot und Wein, ich musste mit ihnen essen und trinken. Ich gehörte zu ihnen. Dieses Mal für immer.]

So führt der Weg des Ich aus dem Kellerloch, begleitet von einer inneren Krise und geistiger Zerrüttung, schließlich zum Absoluten.

Neben der Überwindung der Ichbezogenheit wird an die geistige Zerrüttung des Protagonisten auch eine Wandlung des Ingenieurs zum Künstler geknüpft, an deren Ende ein strukturiertes, klar aufgebautes und in einen Rahmen eingebettetes künstlerisches Werk steht. Zwar wird deutlich, dass der in den Aufzeichnungen zu Wort kommende Künstler unter geistiger Zerrüttung leidet, die sicherlich in sein Werk mit einfließt.²⁶ Sein psychi-

22 »Jako by ve sklepení byli tři lidé: Fischer, rozmlouvající s člověkem, jenž dychtil po návratu k životu, po světě a pozemském štěstí, a pak ještě třetí bytost, děsící se vyjednávání s ďáblem, vidoucí všechny jeho nástrahy a chystající se odklidit ho do pekla stůj co stůj.« (Ú, p. 183) [Im Keller waren gleichsam drei Personen: Fischer, der mit einem Menschen sprach, den es nach Rückkehr zum Leben, nach Licht und irdischem Glück verlangte, und dann noch ein drittes Wesen, das sich vor der Verhandlung mit dem Teufel entsetzte, das all seine Lockungen sah und sich anschickte, ihn in die Hölle zu schicken, koste es, was es wolle.] Die Erfahrung der eigenen Gespaltenheit ist in ähnlicher Weise bei Jaspers 1973, p. 55 beschrieben: »Das wirkliche Verdoppelungserlebnis, dies Erlebnis der eigenen Spaltung, ist dann vorhanden, wenn beide Reihen seelischer Vorgänge gleichzeitig nebeneinander so entwickelt sind, daß man von Persönlichkeiten reden kann, daß beide in eigenartiger Weise erleben, daß auf beiden Seiten Gefühlszusammenhänge bestehen, die nicht mit denen der anderen Seite zusammenfließen, vielmehr sich gegenseitig fremd gegenüberstehen.«

Übertragen auf Hostovskýs Protagonisten heißt das, die eine Seite sehnt sich nach der Rückkehr zum früheren Leben, während die andere in dem Deutschen eine Gefahr erkennt. Auf diese Weise empfindet der Protagonist wider-sprüchliche Gefühle, die in zwei Personen einander gegenüberstehen.

23 Zu den Parallelen zwischen dem *Versteck* und Dostoevskij's *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* cf. Kaibach, Bettina: Hostovský und Dostoevskij: der Untergrundmensch auf Tschechisch. In: Dostoevsky Studies 12 (2008), p. 105-121.

24 Zum Untergrund als Existenzform des modernen Menschen bei Hostovský cf. Kautman 1993, p. 98f.

25 Cf. auch Papoušek, Vladimír: Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru. Praha: H & H 1996, p. 94 f. Allerdings merkt Papoušek an, dass der Protagonist seine Aufgabe ohne Zögern bereitwillig annimmt, was so nicht zutrifft, denn der Zustimmung gehen Ablehnung und innere Auseinandersetzung voraus.

26 Da eine auktoriale Erzählerinstanz fehlt, ist der Leser in seinem Urteil auf sich gestellt. Als sich immer deutlicher abzeichnet, dass der Protagonist in der Isolation seines Kellerverstecks extremer psychischer Belastung ausgesetzt ist und sogar unter Wahnvorstellungen leidet, sollte der Leser eigentlich vorsichtig werden und ihn hinterfragen. Die Ich-Perspektive birgt jedoch die Gefahr, dass sich der Leser mit dem Erzähler identifiziert, statt einen distanzierteren Standpunkt einzunehmen.

schers Zustand ist jedoch nicht ausschließlich als geistiger Verfall anzusehen, vielmehr entwickelt sich im Zuge seines Wahnsinns auch eine schöpferische Kraft, die bereits in seinen bewusst organisierten und künstlerisch gestalteten Phantasievorstellungen anklingt und in seinen Aufzeichnungen schließlich zur vollen Entfaltung kommt.

Auf diese Weise wird die Geisteskrankheit aufgewertet und in die Tradition des romantischen Wahnsinnsmotivs gestellt, das nicht nur die dunkle Seite der menschlichen Seele symbolisiert, sondern auch mit künstlerischer Produktivität verwandt ist.²⁷ Der romantische Dichter setzt gewohnheitsmäßig seine lebhaftere Einbildungskraft zur Erzeugung von Fiktionen ein und läuft dabei Gefahr, die Grenze zwischen Realität und Phantasie nicht mehr zu beachten und sich in seinen Visionen zu verlieren, wie dies auch bei Pazourek zu beobachten ist. Darüber hinaus ist der Abstieg unter die Oberfläche in den Keller mit einem Rückzug in die eigene Innenwelt verbunden, ähnlich dem romantischen Bergbaumotiv, das den Abstieg in die Tiefen der Seele symbolisiert,²⁸ oder anderen Szenerien wie unterirdischen Grotten und Höhlen, die als »Chiffren für die Idee einer unterhalb der bekannten Welt oder gar jenseits der Schwelle zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein liegenden Wirklichkeit« dem Interesse der Romantik an den »Nachtseiten von Natur und Seele« Rechnung tragen.²⁹

Natürlich ist Hostovskýs *Versteck* nicht mit einer romantischen Künstlerallegorie gleichzusetzen, es geht nicht um die Initiation eines Künstlers oder um den Weg eines Dichters zur Poesie. Das Motiv der Geisteskrankheit wird hier jedoch ähnlich wie in der Romantik metaphysisch gedeutet und in Zusammenhang mit Künstlertum gebracht.

Der erleuchtete Leichenverbrenner – Geisteskrankheit und Mord bei Ladislav Fuks

Auf ein ganz anderes Bild von Geisteskrankheit trifft der Leser im *Leichenverbrenner* von Ladislav Fuks. Der Protagonist Karel Kopfrkingl scheint auf den ersten Blick ein tschechischer Durchschnittsbürger im Prag der 1930er Jahre zu sein, ein liebevoller Familienvater und pflichtbewusster Angestellter in einem Krematorium. Mit der Okkupation der Tschechoslowakei und dem zunehmenden Gewicht der nationalsozialistischen Ideologie, vorgeführt an dem Deutschen Willi Reinke, einem Freund der Hauptfigur, offenbart sich jedoch Kopfrkingls pathologisches Wesen. Unter Willis wachsendem Einfluss besinnt er sich seiner deutschen Wurzeln und tritt schließlich der Sudetendeutschen Partei bei, woraufhin ihm die Mitarbeit an einer neuen geheimen Gasverbrennungseinrichtung in Aussicht gestellt wird.³⁰ Allerdings stehen dem beruflichen Aufstieg die jüdischen Wurzeln seiner Frau im Weg, so dass er sie und auch den Sohn Mili kurzerhand umbringt.³¹ Die Ermordung der Tochter Zina kann nur noch durch die Verwahrung des Protagonisten in einer psychiatrischen Anstalt verhindert werden, die nicht mehr explizit geschildert, jedoch im offenen Schluss angedeutet wird.

Eine objektive und distanzierte Beschreibung von Kopfrkingls geistigem Zustand durch einen allwissenden Erzähler erhält der Leser nicht. Die Ereignisse werden vielmehr in der personalen Erzählsituation geschildert, wobei die szenische Darstellung und die Innenperspektive der Hauptfigur überwiegen.³² Ein frühes Urteil über Kopfrkingls Geisteszustand wird dadurch erschwert, dennoch entsteht mithilfe zahlreicher Andeutungen und Motive schnell der Eindruck, dass die Eigenarten des Protagonisten den Rahmen des Harmlos-Befremdlichen sprengen und pathologische Züge tragen.

Ein besonders auffälliges Beispiel für die latente Pathologie liefert Kopfrkingls Beziehung zu Frauen. Auf den ersten Blick gibt es nur die scheinbar glückliche Ehe mit Lakmé. Immer wieder tauchen jedoch Hinweise auf Kopfrkingls Untreue auf, allerdings versteckt, so dass sich der Leser die sexuellen Abenteuer des Protagonisten nur indirekt erschließen kann: Dessen Besuche im Freudenhaus Malvaz etwa werden ausgeblendet, lassen sich aber aus der Bekanntschaft mit einer Prostituierten dieses Hauses³³ und den regelmäßigen medizinischen Untersuchungen auf mögliche Geschlechtskrankheiten folgern. Nach Lakmés Ermordung sucht Kopfrkingl das Malvaz nicht mehr auf, sondern umgibt sich ganz ungeniert mit zahlreichen Geliebten aus dem deutschen Casino, darunter die blonde Marlen, ein arisches Pendant zur Jüdin Lakmé.³⁴ Über das ausschweifende Sexualleben des Protagonisten hinaus gibt es zahlreiche Andeutungen auf pathologische Dimensionen seines Umgangs mit Frauen – von Huldigungen der toten Schönheiten³⁵ über eine ausgeprägt erotische Beziehung zum Tod bis hin zu Nekrophilie.³⁶ Ob die Hauptfigur tatsächlich sexuell schwer gestört ist, bleibt

27 Schmitz-Emans 2004, p. 73.

28 Ziolkowski 1994, pp. 29-81.

29 Schmitz-Emans 2004, p. 64.

30 Zu Kopfrkingls Fungieren als Willis Marionette bzw. zu seinem charakteristischen Wesenszug, fremde Meinungen nach einem bestimmten Muster zu adaptieren, cf. Kovalčík, Aleš: *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse*. Praha: H + H 2006 (Profil 6), bes. p. 57f. und p. 97.

31 Zu den zahlreichen Motiven und Symbolen, die auf die Ermordung von Lakmé und Mili durch Kopfrkingl vorausdeuten, cf. Koříňková, Draho-míra: *Motivická výstavba Fuksova Spalovače mrtvol*. In: *Česká literatura. Časopis pro literární vědu* 25/6 (1977), pp. 531-538, hier p. 537.

32 Die Nähe des Erzählers zum Protagonisten ist auch für andere Werke von Fuchs charakteristisch. Cf. Pohorský, Miloš: *Úzkostné sny L. Fukse*. In: *Česká literatura. Časopis pro literární vědu* 20/2 (1972), pp. 151-164, hier p. 157; Lederbuchová, Ladislava: *Ladislav Fuchs a literární mystifikace*. In: *Česká literatura. Časopis pro literární vědu* 34/3 (1986), pp. 234-243, hier p. 236 und Koříňková 1977, p. 532.

33 »Tamhlela černá u vchodu mi profilem a popsím připomíná jednu známou, [...] Maličkou od Malvaze, horší prostitutku.« Fuchs, Ladislav: *Spalovač mrtvol*. Praha: Československý Spisovatel 1967, p. 71. Der tschechische Text wird im Folgenden nach dieser Ausgabe unter der Sigle SM und Angabe von Seitenzahl zitiert. [»Die Schwarze dort neben dem Eingang erinnert mich im Profil und Oberkörper an eine Bekannte, [...] die Kleine vom Malvasier, eine billige Prostituierte.«] Für den deutschen Wortlaut wird auf die Übers. v. Peter Sacher zurückgegriffen: Fuchs, Ladislav: *Der Leichenverbrenner*. Übers. v. Peter Sacher. Mindelheim: Sachon 1987, p. 111, zitiert unter der Sigle L und Angabe von Seitenzahl.

34 Sowohl Lakmé als auch Marlen heißen ursprünglich Marie und bekommen den jeweils anderen Namen von der Hauptfigur verliehen.

35 Die Anziehungskraft mancher verstorbenen Frauen auf Kopfrkingl, deren sterbliche Überreste bis zur Verbrennung im Einsargungsraum aufbewahrt werden, ist offensichtlich. Wenn die toten Schönen nicht gleich nach der Trauerfeier eingeäschert werden können, weil die vorhergehende Einäscherung noch nicht abgeschlossen ist, nutzt der Protagonist die Wartezeit, um ihrer Schönheit zu huldigen, und ist betrübt, wenn der

offen, wobei dies jedoch für den Leseindruck – einmal aufgekommen kaum zu verdrängen – im Grunde genommen keine Rolle spielt. Nicht zuletzt ist Kopfrkingls sexuelles Verlangen, neben seinem Machtstreben, Ausschlag gebend für die Ermordung Lakmés.³⁷

Die letzten Zweifel an Kopfrkingls zerrüttetem Geisteszustand werden durch die Figur eines tibetischen Gesandten beseitigt, der den Leichenverbrenner nach fast zwanzigjähriger Suche als vermeintlichen Buddha auf den Thron nach Lhasa beruft. Bei dieser Figur handelt es sich offenbar um ein Trugbild, einen inneren Doppelgänger des Protagonisten, der genau wie die Hauptfigur betont, Abstinenzler zu sein, ständig lächelt und deutsch spricht. Wie in Egon Hostovskýs *Versteck*, so trifft man auch hier auf einen Doppelgänger, der innere Zustände und individuelle Vorstellungen des Protagonisten aufzeigt – in Kopfrkingls Fall die Überzeugung von der eigenen Erleuchtung und Auserwähltheit.

Šťastné lidstvo. Spasil jsem je. Jistě už nikdy nebude na světě pronásledování, nespravedlnost a utrpení, jistě už ne, ani koně... Pánové, teď nastává ten nový řád. (SM, p. 138)

[Glückliche Menschheit. Ich habe sie erlöst. Jetzt wird es bestimmt keine Verfolgung, kein Unrecht und kein Leid mehr geben auf dieser Welt, nie wieder, auch für die Pferde nicht... Meine Herren, die neue Ordnung ist da. (L, p. 223)]

Dieses Selbstbild lässt auf eine krankhafte Überbewertung der eigenen Person schließen, die sich jeglicher moralischer Bedenken mithilfe eines grenzenlosen Opportunismus kurzerhand entledigt – mit einem Wort ein lebensfeindlicher und zerstörerischer Größenwahn. Die Berufung zum Dalai Lama überschneidet sich in einigen Punkten mit der Ernennung des Protagonisten zum Leiter einer riesigen Krematoriumsanlage – von der Notwendigkeit der Geheimhaltung bis hin zur Auserwähltheit und Erlöserfunktion der Hauptfigur. Dadurch wird Kopfrkingls Wahn mit seiner Karriere in der nationalsozialistischen Ordnung in Verbindung gebracht – der Einzelfall eines psychopathischen Mörders wird in einer krankhaften Ordnung, die seinen Aufstieg nicht nur ermöglicht, sondern zudem auch fördert, zur Regel.³⁸

Der Wahnsinn Kopfrkingls ist kein Medium von Hellsicht, sondern tatsächlich eine Krankheit. Freilich steht hier nicht die Genese einer psychischen Störung oder ein bestimmtes Krankheitsbild im Blickpunkt, sondern vielmehr eine Geisteshaltung. Im Einzelfall wird sie als Grausamkeit, Brutalität und schließlich Geisteskrankheit gezeichnet und führt unweigerlich ins Irrenhaus. Im Kollektiv mündet sie jedoch in einer totalitären, menschenverachtenden Ordnung, im *Leichenverbrenner* als nationalsozialistische Endlösung heraufbeschworen.

Schlussbemerkung

Literarische Darstellungen von medizinischen Phänomenen sind in erster Linie immer Kunstprodukte, die mit der medizinischen Theorie und Praxis oftmals nicht in Einklang zu bringen sind. Sie erheben in der Regel aber auch nicht diesen Anspruch. Das gilt gleichermaßen für die beiden hier vorgestellten Werke, die kein psychiatrisches, sondern ein literarisches Anliegen verfolgen. Sowohl Hostovský als auch Fuchs greifen vor dem gleichen historischen Hintergrund ihrer Kurzromane in Verbindung mit einem erschütterten bzw. verzerrten Weltbild auf das Motiv der Geisteskrankheit zurück: Die psychische Zerrüttung der beiden Protagonisten äußert sich beispielsweise in der Figur des Doppelgängers, die als Spiegelung ihres Unbewussten erkennbar wird, die ihre psychische Verfassung, unterdrückten Gefühle und seelischen Vorgänge zum Ausdruck bringt. Die Autoren funktionalisieren die Geisteskrankheit jedoch auf unterschiedliche Weise: Während Hostovský seinen Protagonisten durch eine seelische Störung schließlich zur Selbstlosigkeit führt und ihm dabei zum Schöpferischen verhilft, beleuchtet Fuchs die zerstörerische Macht eines brutalen Mörders und einer krankhaften Ordnung.

Sarg mit der Schönen nicht mehr auf dem Abstellgleis warten muss, sondern gleich nach der Zeremonie in den Ofen geschoben wird.

36 Cf. hierzu Bubeníček 2001, pp. 125-131. Kopfrkingls Begründung, er lasse sich von Dr. Bettelheim wegen seiner Arbeit im Krematorium auf Geschlechtskrankheiten untersuchen, ist zwar scheinbar aus der Luft gegriffen, legt aber die Vermutung nahe, dass Kopfrkingl tatsächlich in Berührung mit den Toten kommt.

37 Die Entscheidung, sich von seiner Frau scheiden zu lassen, obwohl das gegen seinen Grundsatz verstößt (SM, p. 62; L, p. 95) trifft Kopfrkingl just dann, als er von Marlen berührt wird: » [...] a pan Kopfrkingl se také usmál na Ernu a plavovlásky, ta, jež byla jak anděl a prvotřídní herečka, se mu náhle opřela o rameno a pak... pan Kopfrkingl řekl: ›Mohu se přece dát rozvést, pánové.‹ (SM, p. 108). [...] und auch Herr Kopfrkingl lächelte Erna und die Blondinen an, und die, die einem Engel und einer erstangigen Schauspielerin glich, lehnte sich plötzlich an seine Schulter, und dann... sagte Herr Kopfrkingl: ›Ich kann mich doch scheiden lassen, meine Herren.‹ (L, p. 173)] Zur Scheidung kommt es nicht, stattdessen ermordet er Lakmé unter dem Vorwand, ihr größeres Leid zu ersparen.

38 Diese Beobachtung ließe sich auch auf die kommunistische Ideologie übertragen, denn Willis Verherrlichung der Partei weist deutliche Anklänge an die spätere Glorifizierung des kommunistischen Regimes auf. Auf diese Weise wird nicht nur die nationalsozialistische Ideologie entlarvt, sondern auch die kommunistische und jede andere totalitäre, menschenverachtende Ordnung.

Helena Mastel, geb. 1979, Studium der Slavistik und Germanistik in Heidelberg und Prag, seit Oktober 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Slavischen Institut der Universität Mainz, Dissertationsvorhaben zu Tatjana Tolstaja.
Kontakt: mastel@uni-mainz.de