

# ZU DEN ANFÄNGEN DES AVANTGARDE-DISKURSES IN DER TSCHECHISCHEN LITERATUR

Die Frage nach der »wirklichen Wirklichkeit« in Josef Čapeks *Lelio*

von Dáša Beracková (Prag)

Erstveröffentlichung

1 Der Umwertung des enzyklopädisch etablierten Expressionismusbegriffes wird in der tschechischen Avantgardeforschung viel Aufmerksamkeit gewidmet. Cf. dazu Brabec, Jiří: *Dvě krátké úvahy – jedna o pohybu pojmu expresionismus, druhá o Götzově a Teigově sporu z počátku dvacátých let* [Zwei kurze Betrachtungen – erstens über die Bewegung des Expressionismusbegriffes, zweitens über die Götz-Teige-Polemik am Anfang der 1920er Jahre]. In: Bauer, Michal (Hg.): *Hledání expresionistických poetik* [Auf der Suche nach den expressionistischen Poetiken]. České Budějovice: Ústav bohemistiky FF JU 2006, pp. 15-22; Papoušek, Vladimír: *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století* [Gravitation der Avantgarden. Imagination und Sprache der Avantgarden in den tschechischen literarischen Texten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts]. Praha: Akropolis 2007. Zum Begriff »ästhetische Mentalität« cf. Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln: DuMont 1996.

Die aktuelle Forschungsdiskussion über die tschechische Avantgarde kreist um die Frage, wie die traditionelle Gleichsetzung des Avantgarde-Paradigmas mit der Ästhetik des Poetismus den Interpretationszugang zur Literatur der Frühavantgarde beeinflusste. Anders als bisher sieht man in der neueren Debatte die Autorität dieses »kanonisierten« Avantgarde-Modells als Grund für die Marginalisierung anderer relevanter Realisierungen des avantgardistischen Innovations-Paradigmas. Diese Marginalisierung betrifft v.a. die in den 1920er Jahren entstandenen Texte, die offensichtliche Merkmale der avantgardistischen Poetik aufweisen.

Die traditionelle Interpretationsweise trug jedoch wesentlich dazu bei, dass man bei Versuchen, ihren avantgardistischen Charakter zum Thema zu machen, lediglich wenige aufschlussreiche Argumente fand. Einen Ausweg aus dieser Verlegenheit fand man, indem man sich zu ihrer Einordnung des Begriffs des Expressionismus bediente, aus dem sich im Laufe der Zeit eine »elastische« Bezeichnung entwickelte. Diese »Elastizität« führte im Endeffekt dazu, dass die Bezeichnung »Expressionismus« für die Poetik unterschiedlicher Texte, die der Ästhetik des Poetismus nicht entsprachen, verwendet wurde.

Die Vorgeschichte des »expressionistischen« Problems geht bekanntlich auf die Polemik zurück, die in den 1940er Jahren einige Künstler und Theoretiker mit dem Avantgarde-Verständnis des Poetismus-Theoretikers Karel Teige führten. In dieser Polemik wollten Teiges Kritiker beweisen, dass es auch eine Avantgarde-Tradition gibt, die keinen Zusammenhang mit der linksorientierten politischen Ideologie aufwies. Als in dieser Diskussion das Konstrukt des tschechischen Expressionismus auftauchte, handelte es sich ursprünglich um eine Reaktion auf das von den Poetisten geprägte Avantgarde-Modell. In der Folge wurde der Begriff des Expressionismus zum festen Bestandteil der wissenschaftlichen Sprache über die tschechische Avantgarde, scheinbar ging aber das Wissen über die Gründe seiner Einführung in die Debatte verloren. Daher wurde er zum Sammelbegriff für bestimmte Texte, ohne dass ihre Einbettung in die »ästhetische Mentalität« des beginnenden 20. Jahrhunderts genauer untersucht worden wäre.<sup>1</sup>

Die aktuelle Fragestellung lautet nun, ob in diesem dichotomischen expressionistisch-poetistischen Avantgarde-Modell nicht ausgerechnet der »rote Faden« des Avantgarde-Projekts zu kurz kam. Letztlich fehlt in der erwähnten Forschungstradition eine ausreichende Analyse des Umstandes, dass das avantgardistische Kunstprojekt seine Wurzel im Zweifel an der Gedankenwelt der Moderne und ihrer Nähe zur cartesianischen Denktradition hatte. Denn die modernistischen Erkenntnisstrategien erwiesen sich als unzureichende Herangehensweise an die Vielfalt der modernen Welt. Der avantgardistische Charakter der »vorpoetistischen« Literatur, die sich nicht mehr an der Gedankenwelt der Moderne beteiligte, wäre dabei in diesem Diskurs zu suchen, dem jedoch die tschechische Avantgarde-Forschung bisher wenig Beachtung schenkte.

Das Bedürfnis, sich mit der Denkweise der Moderne anders als durch die Brille der cartesianischen Philosophietradition auseinanderzusetzen, wurde nämlich auch im Kulturmilieu der tschechischen Frühavantgarde zur dringenden Herausforderung. Nicht nur in den philosophischen Methoden der Lebens- und Weltinterpretation wurde etwas anderes als lediglich ein Apparat für Begründung bestimmter Standpunkte gesehen. Aus der frühavantgardistischen Perspektive wurde ebenfalls in ästhetischen Verfahren, welche nachdrücklich die Notwendigkeit der Überwindung mimetischer Darstellungsweisen thematisierten, der eigentliche Zugang zum Wesen der Dinge und zur Selbsterkenntnis gesehen. Die Verfechter dieser Ästhetik suchten die »wirkliche Wirklichkeit« im Gegensatz zum Positivismus des 19. Jahrhunderts unter der gründlich durchforschten Oberfläche. Die avantgardistische Ästhetik war also im Begriff, »mehr als« Ästhetik zu werden: Sie wollte im Grunde eine erkenntnistheoretische Methode sein und verstand sich selbst als Weg, die wahre Gestalt der Wirklichkeit zu veranschaulichen. Für die Diskussion über die tschechische Avantgarde wäre es daher sinnvoll, die Frage zu stellen, wie die tschechische Frühavantgarde an ein Kunstprojekt anknüpfte, das der Imagination nicht nur die Kraft des ästhetischen Ausdrucks, sondern auch die einer erkenntnistheoretischen Methode zuschrieb.

2 Die Sammlung enthält zwischen 1914 und 1916 entstandene Prosatexte.

3 Čapek, Josef: *Lelio*. In: Ders.: *Lelio*. Pro Delfína. Praha: Dauphin 1997, pp. 7-9.

4 Čapek, Josef: *Lelio*. In: *Die Aktion* 7 (1917), p. 672f.

5 Čapek 1997, p. 8.

Das Misstrauen gegenüber den modernistischen Ersatzwelten und die Suche nach dem »inneren Horizont« der Sachen fanden im Erstlingswerk Josef Čapeks, der Prosasammlung *Lelio* (1917), wichtige Resonanz.<sup>2</sup> Dieser Band polemisiert gegen die für die Moderne typische Vorliebe für den Dualismus von Außen und Innen und stellt diesem die Subjektverdoppelung entgegen. Allerdings ist Čapeks Subjektverdoppelung nicht identisch mit der modernistischen Ich-Spaltung des schöpferischen Subjekts zwischen der Banalität der Lebenswelt und der ätherischen Welt der Ästhetik.

Der produktiven Leistung des Subjekts, die nicht vom »Cogito« abgeleitet wird, entspricht hier eine verdoppelte Perspektive: die Verstrickung in die Lebenswelt und die gleichzeitige Transzendierung der Erfahrung des erlebenden Ich. Im Text *Lelio* realisiert sie sich in der dialogischen Konzeption des Erzählermonologs aus der Perspektive eines Ich und eines Du. Diese dialogische Tendenz macht zwei Blickpunkte zum Thema: Die Ich-Perspektive bezieht sich auf die Innenwelt des Erzählers, und im Rahmen der Du-Aussage wird der Erzähler zum Beobachter und Kommentator seines eigenen Erlebens. Die Ich-Verdoppelung schafft eine erlebende und eine transzendierende Perspektive, die den Weg zu der Erfahrung bereitet, die »wahre Form der Welt« benennen zu können. Und auch wenn der Erzähler im Endeffekt nicht zu einer solchen Erfahrung gelangen sollte, ist er doch überzeugt, dass er sich durch die Flucht vom Leben zum Traum, oder vom Körper zur Seele von der »wahren Form« entfernen würde:

Vše, co žiješ, je bázeň a zjitření, a již nemáš ničeho svého. Duše, spící prázdňým snem, a necitlivá těla, rozpjatá na operačních stolech, vy budete vzkříšeny, já však nejsem uspán a žiji stonásobnou úzkostí! Chloroform jsou tyto čtyři prázdné zdi, chloroform je nemá skvělost nehybně letního žáru, chloroform je žalný zvuk varhan, tajemná dvouhlasá virgule, hřbitovním vápnem, zsinálými sloupky a stupnicemi bílí jejich hudba stěny tohoto interiéru odloučeného od celého světa. Já však nejsem uspán a můj duch vzlyká bázní, odnášen z pravé tvárnosti světa na temných křídlech smutku. Tvá přítomnost jest jen poslední bolest hynutí a odcházení, a kde jsi přebýval v radosti, květiny jsou zvadlé, tvoje nástroje jsou opuštěny a na tvé knihy se uložil prach.<sup>3</sup>

Alles, was du lebst, ist Furcht und Bitternis, und nichts gehört dir mehr an. Seelen, schlafend in leerem Traum, und fühllose Körper, hingestreckt auf Operationstischen, ihr werdet erweckt werden, ich aber bin nicht eingeschláfert und lebe in hundertfacher Beklemmung! Chloroform sind diese vier leeren Mauern, Chloroform ist der stumme Glanz reglos sommerlicher Glut, Chloroform ist der klagende Orgelton, geheimnisvolle zweistimmige Virgula, mit Friedhofskalk, fahlen Typen und Tonleitern tüncht ihre Musik die Wände dieses, von der ganzen Welt geschiedenen Interieurs. Ich aber bin nicht entschlafen und mein Geist schluchzt vor Furcht, enttragen der wahren Form der Welt auf den dunklen Flügeln der Trauer. Deine Gegenwart ist nur der letzte Schmerz des Schwindens und Hingangs, und wo du in Freude geweilt, sind die Blumen verwelkt, deine Instrumente sind verlassen und auf deinen Büchern liegt Staub.<sup>4</sup>

Im Motiv der verlassenen Instrumente und Bücher offenbart sich die grundsätzliche Frage nach dem Charakter der schöpferischen Erfahrung, die die Erkenntnis der »wahren Form« ermöglichen würde. Gegenstände, die an den traditionellen künstlerischen Topos erinnern, werden allerdings als anästhetisches Mittel – Chloroform – und als »von der ganzen Welt geschiedenes Interieur« bezeichnet. Die Ich-Perspektive wird folglich von der Du-Perspektive mit der Möglichkeit konfrontiert, in die Sphäre der vollkommenen Schönheit zu fliehen. Diese wird durch eine ästhetisch makellose Lilienblüte, ein symptomatisches Motiv der Dekadenz, repräsentiert, die im »hypnotischen Rhythmus« emporwächst, sich aus des »faszinierten Herzens Spannung« nährt und die das Subjekt in Gefahr bringt, dieser ästhetischen Anästhesie wehrlos zu verfallen:

Štíhle vyrůstá, zelené listy se rozvíjejí a sklánějí k zemi, vzhůru zvolna se rozvíjí a vznáší smutná škála, lomená, mrtvě nývá a slavnostní svou vznešenou neradostností, a na útlé lodyze již rozkvétá, žíví se z napětí svého fascinovaného srdce, ach, zvolna trhá ti duši ten němý hypnotický rytmus, zvolna rozvíjí se bledý květ lilie. Kéž by jí nebylo, kéž by nerostla, kéž by byla v některé daleké zahradě nebo kdesi na oltáři, kéž by byl ten květ ze zinku a natřen bělobou! To zjevení vyrostlo z tvé úzkosti, již nemáš síly a přál by sis umřítí.<sup>5</sup>

6 Čapek 1917, p. 673.

7 Čapek 1997, p. 8.

8 Čapek 1917, p. 673.

9 Čapek, Josef: Rukopis nalezený na ulici. In: Čapek 1997, p. 11.

10 Čapek, Josef: Handschrift, auf der Straße gefunden. In: Ders.: Der Sohn des Bösen. Übers. v. Otto Pick. Berlin-Wilmersdorf: Der rote Hahn 1918, p. 34.

Schlank wächst sie empor, die grünen Blätter entfalten sich und neigen sich zur Erde, langsam entfaltet und reckt sich die traurige Skala, gebrochen, tödlich schmachmend und feierlich in ihrer erhabenen Freudlosigkeit, und am zarten Stengel erblüht schon, nährt sich von deines faszinierten Herzens Spannung, ach, zerreißt dir langsam die Seele jener stumme hypnotische Rhythmus, entfaltet sich sacht die blasse Blüte der Lilie. O daß sie nicht wäre, daß sie nicht wüchse, daß sie in irgendeinem fernen Garten wäre oder irgendwo auf einem Altar, o daß diese Blüte aus Zink wäre und mit Bleiweiß bestrichen! Diese Erscheinung ist deiner Bangheit entwachsen, du hast keine Kraft mehr und wünschst zu sterben.<sup>6</sup>

Das Ich sucht jedoch nicht nach Schönheit, sondern nach der »wahren Form« der Welt, die mit der ästhetischen Vollkommenheit nicht gleichzusetzen ist. Die »Bangheit« in der Lebenswelt führt den Erzähler nicht zwangsläufig zur Aufspaltung in die unproduktive sinnliche und die produktive geistige Realisierung des Seins. Im modernistischen Verständnis würde erst die Befreiung von der Schwere des Sensuellen eine Aktivierung der schöpferischen Kraft ermöglichen. In *Lelio* wäre jene Ich-Spaltung im Gegenteil ein Hindernis auf dem Weg zur »wahren Form« und würde das Schöpferische zu Grunde richten. Obwohl isoliert, unglücklich und verzweifelt, lehnt das Ich in Čapeks Text die Ersatzwelten ab, indem es sich durch die Selbsterfahrung in der verdoppelten, erlebenden und beobachtenden Perspektive zu bestimmen versucht.

Des Weiteren gewinnt in diesem Text das Motiv des Auges und des Blickes, das eigentlich alle Realisierungen des Diskurses der »wirklichen Wirklichkeit« kennzeichnet, an Bedeutung. In *Lelio* geht es um die Geste der Augenverhüllung, die verhindern soll, dass die Augen in ihrer Unfähigkeit, das zu erblicken, wonach sie suchen, einem falschen Schein der Schönheit, der allerdings der Wirklichkeitswert fehlt, unterliegen:

Když všechen duch je jasný a myšlenka se rodí světlem, já zde jsem strašně izolován, zavržen do klína nicoty, zastíraje si oči před podobami zmaru, bolesti a zoufalství.<sup>7</sup>

Wenn aller Geist klar ist und der Gedanke im Licht geboren wird, bin ich hier furchtbar isoliert, in den Schoß des Nichts geschleudert, meine Augen verhüllend vor den Gestalten der Verderbnis, des Schmerzes und der Verzweiflung.<sup>8</sup>

Als weitere Strategie zur Überwindung der Selbsttäuschung wird in Čapeks Texten der Schreibprozess thematisiert. In der Erzählung *Handschrift, auf der Straße gefunden* kann der Protagonist die Zeit, die er beim Verbleiben im falschen Schein verlor, wiedergewinnen, indem er aus Ereignissen Geschichten schafft. Zur Chance, das gespaltene Ich dieses Schreibenden zu vereinigen, wird diese Strategie allerdings erst durch die beobachtende Perspektive, die der objektive Blick eines zufälligen Lesers repräsentiert:

Ty, jenž jsi sklonil oči k těmto řádkům a nasloucháš slovům přicházejícím z dálky, ale přece ještě z tvého světa, já nemohu před tebe předstoupiti pevným a hlasitým krokem a učiniti se viditelným. Co bylo mým životem, je tu pouhými slovy, zakletými ve značkách písma. Jsou to jen slova, co čteš; mezi ně a na průmětnu stránek vstupují krokem vratkým a mátožným. Kéž by se otvíraly tyto stránky životu většimu a věčnějšímu než je můj! Ale užijíš-li mne na nich spíše podobnějšího přízraku než člověku, snad zaslechneš ještě tichý vzdech srdce právě tam, kde před tvým zrakem bude zdánlivě hasnout zborcený stín.<sup>9</sup>

Du, der du die Augen auf diese Zeilen senkest und den Worten lauschest, die von ferne, aber doch noch aus deiner Welt herüberkommen, ich kann nicht vor dir hintreten mit festem und tönendem Schritte und mich klar sichtbar machen. Was mein Leben gewesen, sind hier bloße Worte, verzaubert in den Zeichen der Schrift. Es sind nur Worte, was du liest; zwischen sie und in die Projektion der Seiten trete ich mit schwankendem und gespenstigem Schritt. Mögen sich diese Seiten einem größeren und ewigeren Leben öffnen, als das meine ist. Aber falls du mich auf ihnen eher einem Phantom als einem Menschen ähnlich erblickst, so vernimmst du vielleicht noch das stille Aufseufzen des Herzens gerade dort, wo es scheinen wird, daß vor deinem Blicke ein gestürzter Schatten erlischt.<sup>10</sup>

Durch das Verfahren der Fiktionalisierung, der Überführung des Ereignisses in den Bereich des Ästhetischen, soll die Verflechtung der Außen- und Innenwelt zur Sprache gebracht

11 Die Suche nach dem Weg »unter die Haut« der Dinge scheint die Berührungsstelle der Kunst-, Literatur- und Philosophiediskurse dieser Zeitmentalität zu sein, die Probleme zur Sprache brachte, welche eigentlich die »Mentalität« des gesamten 20. Jahrhunderts prägten. In Bezug auf die Affinität des Ästhetischen zum Existenziellen in der Kunst und Literatur der Frühavantgarde wäre noch anzumerken, dass für die narrativen Theorien des 20. Jahrhunderts der von der Husserl'schen Phänomenologie ausgehende Gedanke Wilhelm Schapp's über die Realisierung des Seins als »der Verstrickung in Geschichten« inspirativ wurde. Cf. Schapp, Wilhelm: In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding. Hamburg: Richard Meiner 1953.

12 Čapek, Josef: Plynoucí do Acherontu. In: Čapek 1997, p. 26.

13 Čapek, Josef: In den Acheron strömend. In: Čapek 1918, p. 47f.

14 Čapek, Josef: Syn zla. In: Čapek 1997, p. 59f., hier p. 64.

werden. Dieser Aspekt wird in Čapeks Prosa zum Zweifel an der Erkenntnisdisposition eines solchen ästhetischen Ausdrucks, der die imaginative Kraft in der Sphäre des Ideals isoliert. Der Anlass zur Fiktionalisierung der Ereignisse kann hier nicht mit dem Bedürfnis, die Tragweite der Lebenswelt zu verneinen, motiviert werden: Die Fiktion eröffnet eher – und das ist eigentlich der springende Punkt, in dem sich unterschiedliche Diskurse der avantgardistischen »ästhetischen Mentalität« berühren – dem alltäglichen Blick auf die Welt die Möglichkeit, unter die Oberfläche und »zu den Sachen selbst« vorzudringen.<sup>11</sup> Im Text *In den Acheron strömend* wird das imaginative Verfahren, das das Ereignis des Selbstmordes eines Mannes zur Geschichte macht, als Weg unter die Oberfläche dargestellt. Dies geschieht mit dem Anspruch, den »wahren Charakter« dieses Falles zu enthüllen. Vor dem imaginierenden Blick eröffnen sich ungewohnte Verkettungen, die die ordinären Ereignisse als essenzielle Geschichten lesbar machen:

Díve než se vrátím k vlastnímu tématu, musím tu zaznamenati příběh jistou měrou paralelní, který se mi nyní neodbytně vnucuje ve volné souvislosti s vlastním jádrem tohoto vypravování. Pokusím se podati ho zde tak, jak se vrací v mých vzpomínkách; byť by se ten nárys mohl mnohému zdáti pouhou fantastickou divagací, domnívám se, že i fantasmie může někdy vystihnouti pravou povahu případu ve směru reálním.<sup>12</sup>

Ehe ich auf das eigentliche Thema zurückkomme, muß ich hier einen, in gewissem Maße parallelen Vorfall verzeichnen, welcher sich mir unabweislich in freiem Zusammenhang mit dem eigentlichen Kern dieser Erzählung aufdrängt. Ich versuche ihn hier so wiederzugeben, wie er in meinen Erinnerungen wiederkehrt; mag dieser Abriss auch manchem eine bloße phantastische Divagation dünken, so behaupte ich, daß auch die Phantasie manchmal den wahren Charakter eines Falles in realer Richtung zu ergründen vermag.<sup>13</sup>

Das Thema des Erkenntniswertes ästhetischer Strategien wird in Čapeks Texten noch radikalisiert, und zwar durch die Frage nach den Konsequenzen dieser Annäherung an die Welt, in der der Autor eigentlich in die Rolle des Weltschöpfers gerät. Im Prosatext *Der Sohn des Bösen* ist die doppelte Erzählperspektive bemerkenswert, bei der der Erzähler eine zusätzliche Autorenposition einnimmt. Hier schreibt der Erzähler vor den Augen des Lesers eine Geschichte und reflektiert zugleich seine schöpferische Erfahrung. Dieses Erzählverfahren thematisiert den Willen des Autors, sein Werk mit dem Wesen der Sachen zu identifizieren. Der Wechsel zwischen der Perspektive des Erzählers und der Position des Schöpfers erlaubt die Fragestellung, ob die auktoriale Berechtigung zur unbeschränkten Manipulation der erzählten Welt auch die Möglichkeit eröffnet, in die Ordnung anderer, nicht-ästhetischer Welten einzugreifen und sie aus der elitären schöpferischen Sicht zu korrigieren. Dieser Autor, der bei der Selbstbeobachtung im Spiegel die Täuschung des Spiegelbildes und aller Oberflächen durchschauen kann, gerät zur Überzeugung über seine Fähigkeit, eine Welt von »echterer« Wirklichkeit schaffen zu können. Den von ihm direkt angesprochenen Lesern wird allerdings eine solche Fähigkeit abgesprochen und ihr Glaube ans Spiegelbild als Entfernung von der wahren Erkenntnis bezeichnet. Das Motiv des Papiers und der Feder deutet an, dass die »wirkliche Welt« im Schreibprozess entsteht und dass sich ihre Wirklichkeit durch den Eingriff des Autors in die Weltanschauung des Lesers dieses Textes etabliert:

Nemyslete si, že nevím, jak bych počal, a že nemám ničeho říci, když se odvracím od připraveného papíru a odkládám péro, tak sytě namočené, že jeho hrot napuchuje kašovitou boulí zaschlého inkoustu, co pozorně se zhlížím v kapesním zrcátku [...] Prohlížím se zevrubně v kapesním zrcátku, cením zuby, nadýmám si tváře jazykem, nahlížím si pod víčka i do nosu, předvádím si žilky a sliznice. Ano, šklebím se a vbodávám oči do mastného stínu mezi kořínky vlasů, šilhám si za uši a lezu si až do chřtánu, zrovna jako vy činíte se svými zrcátky, jste-li sami a nevíte-li si jinak se sebou rady. Nemyslete si však, že to dělám v takové chvíli otupělosti jako vy [...] Na tom, co jsem tak dobře prohlédl, jsem postavil svůj počet a rozpředl plán. Ode mne nečekejte soucitu a slitování. Jsem nepřitelem rozvážlivým, který vše řádně promyslí; neslibujte si ode mne slabosti, které byste přelstili. Nechte si říci, že se mi záhy podařilo pochopit vše, čeho je potřeba; dnes jsem obrněn nato-lik, že až do chvíle, kdy byste mně mohli dohonit (a toho nedocílíte), nic mne nepodlomí.<sup>14</sup>



15 Čapek, Josef: Der Sohn des Bösen. In: Čapek 1918, p. 5f., 9f.

16 Es seien v.a. die Erstlingstexte von Richard Weiner *Netečný divák* [Der unberührte Zuschauer, 1917] und Bohuslav Reynek *Rybí šupiny* [Fischschuppen, 1922] erwähnt, bei denen man von der Berührung mit der »strengsten« Formulierung des Problems »der Sachen selbst«, der phänomenologischen Philosophie, sprechen kann.

Glaubt nicht, ich wüßte nicht wie zu beginnen, und ich hätte nichts zu sagen, wenn ich mich von dem vorbereiteten Papier abkehre und die Feder weglege, die so sattsam eingetaucht ist, daß ihre Spitze zu einer breiigen Beule eingetrockneter Tinte aufschwillt, indes ich mich aufmerksam im Taschenspiegelchen betrachte [...] Ich mustere mich umständlich im Taschenspiegel, fletsche die Zähne, lasse mit der Zunge die Wangen anschwellen, gucke mir unter die Lider und in die Nase, führe mir die Äderchen und Schleimhäute vor. Ja, ich verziehe das Gesicht und bohre die Augen in den fetten Schatten zwischen den Haarwurzelchen, schiele mir hinter die Ohren und krieche mir bis in die Gurgel hinein, geradeso wie ihr es mit euern Spiegelchen tut, wenn ihr allein seid und euch sonst keinen Rat wisset. Glaubt aber nicht, ich tue es in einer solchen Weile der Abgestumpftheit wie ihr [...] Auf dem, was ich so gut untersucht hatte, baute ich meine Berechnungen auf und spann ich meinen Plan. Von mir erwarten nicht Mitleid und Erbarmen. Ich bin ein bedächtiger Feind, welcher alles gehörig durchdacht hat; versprecht euch keine Schwachheiten von mir, welche ihr überlisten würdet. Laßt euch sagen, daß es mir frühzeitig gelungen ist, alles zu begreifen, was notwendig ist; heute bin ich so gepanzert, daß bis zu dem Augenblick, wo ihr mich einholen könntet (und das werdet ihr nicht erzielen), mich nichts zerbrechen wird.<sup>15</sup>

Äußerst kommunikativ gegenüber seinen Lesern demonstriert der Erzähler in der Rolle des Geschichtenschöpfers seine schöpferische Kraft. Er macht die Leser mit der Logik des schöpferischen Prozesses bekannt, erklärt ihnen seine Motivwahl und zeigt, wie das Schicksal des Helden dieser Geschichte seiner Kontrolle unterliegt. Das grundsätzliche Problem der Gleichsetzung der künstlerischen Tätigkeit mit dem Akt der Welterschöpfung wird folglich in der Kommunikation des Erzählers mit dem Leser zur Sprache gebracht. Vom Erzähler in der Autorenrolle werden nämlich zwei Typen des Lesers angesprochen. Einer wird kleingeschrieben und sucht in der gelesenen Geschichte nach einem Abbild seines eigenen Erlebens und nach der Gelegenheit, sich einzufühlen. Einem solchem Leser gegenüber erteilt sich der Erzähler das Recht, mehr als nur Autor dieser Fiktion zu sein. Dieser Leser wird von ihm zur Einfühlung in die Handlung direkt aufgefordert und ermutigt, sein Weltbild durch das in dieser Geschichte Angebotene zu ersetzen.

Der Leser, der großgeschrieben wird, wird als »teilnahmsloser« Zuschauer bezeichnet. Dieser Leser, der sich nicht in die Geschichte einfühlen möchte, sondern nach ihrer inneren Logik sucht, greift mit einer komplizierten Sprache in die Aussagen des Erzählers ein und übt an seinen schöpferischen Verfahren Kritik. Dieser teilnahmslose Blick wird also zur Konkurrenz der elitären Einstellung des Erzählers, der sich vorher die Fähigkeit zuschrieb, alle durchblicken zu können. Und das Misstrauen des Lesers zielt gerade auf diese Überzeugung. In seiner Reaktion auf diese Leserstimme wird vom Erzähler die Identität der auktorialen Macht mit dem welterschöpferischen Akt letztendlich bezweifelt, jedoch beharrt er auf der göttlichen Essenz seiner Disposition, die unter der Oberfläche verhüllte innere Gestalt der Sachen veranschaulichen zu können.

Die typologische Anknüpfung an die Gedankenwelt der Frühavantgarde, die an die Macht der ästhetischen Verfahren glaubte, den Zugang zum Wesen der Sachen zu ermöglichen, ohne die Wirklichkeit der Lebenswelt zu verneinen, ist nicht nur in den Texten Josef Čapeks auffallend. In den oben genannten Texten erscheinen häufig die Motive des Auges und des Beobachters, dessen Blick den Sinn der Verflechtung des Äußeren und Inneren zum Vorschein bringt. Vor diesem Hintergrund wären Čapeks Texte aus dieser Zeit im Kontext des Diskurses der »wirklichen Wirklichkeit«, der alle Formen der epochalen Reflexion der Krise der Moderne kennzeichnet, zu interpretieren. Das von Josef Čapek eröffnete Thema des Durchdringens der Oberfläche und des Außen-Innen-Chiasmus bringen andere Autoren noch deutlicher zur Sprache.<sup>16</sup> Die Berücksichtigung dieses Kontextes in ihren Texten scheint für die Beantwortung der Frage nach den Varianten des Avantgarde-Paradigmas in der tschechischen Literatur einen produktiven Ansatz zu bieten.

**Dáša Beracková** studierte Germanistik und Slavistik an der Comenius-Universität in Bratislava. Sie promoviert am Institut für tschechische Literatur der Karls-Universität in Prag.  
Kontakt: dasaberackova@gmail.com