

SCHREINER, Klaus (2002): *Heilsgeschichtliche Denk- und Deutungsmuster im Dienste der Politik*. Vortrag im Rahmen der Tagung: Messianische Bewegungen im Christentum und die jesuanische Alternative. Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Tagungszentrum Stuttgart-Hohenheim.

Messianismus. – In: Jakob Klatzkin (Hg.) (1929), *Encyclopaedia Judaica* (1929): Bd. 4. Berlin: Eschkol, 1408–1418.

ZWEIG, Stefan (1955): Nachwort. – In: Max Brod, *Tycho Brahes Weg zu Gott*. Berlin: Suhrkamp, 268–273.

## Erinnerung als Komposition. Eine Untersuchung des *Prager Triptychon* von Johannes Urzidil

Anja Kreuzer

### 1. Johannes Urzidil und das *Prager Triptychon*

Das *Prager Triptychon* (im ff. PT) von Johannes Urzidil (1896–1970) ist erstmals 1960 als Erzählungsband veröffentlicht worden. Die in ihm zusammengefassten fünf Erzählungen sind zum größten Teil allerdings schon früher einzeln in Zeitschriften publiziert worden,<sup>1</sup> wie fast das gesamte erzählerische Werk Urzidils sind sie im amerikanischen Exil entstanden.<sup>2</sup> Der Autor, der seine Heimatstadt Prag auf der Flucht vor den Nationalsozialisten 1939 verließ, gehörte in den 20er und 30er Jahren zu den Mitgliedern des Prager literarischen Expressionismus, verfasste in dieser Zeit aber hauptsächlich literaturtheoretische und kulturpolitische Arbeiten (FIALA-FÜRST 1988: 144). Die im *Prager Triptychon* versammelten Texte reihen sich in die Erzählungen um die verlorene böhmische und Prager Heimat ein (DEMETZ 1997: 227), wie sie unter anderem mit den Sammlungen *Die verlorene Geliebte* und *Die erbeuteten Frauen* vorliegen (URZIDIL 1956; 1970). In ihnen hält der Autor seine Erinnerungen an das Prag der Vergangenheit aufrecht:

Wenn [...] auch das politische Schicksal der Gegenwart Prag einem anderen Weltbild als dem seiner früheren geschichtlichen Kontinuität einfügte, so lebt doch das alte Prag weiter. (URZIDIL/JAENICKE: 1966: 24)

Das *Prager Triptychon* ist bisher in seiner Gänze und vor allem im Hinblick auf Fragen der erzählerischen Konstruktion und seine Konzeption als Erzählungsband kaum interpretiert worden. Die einzelnen Texte werden oftmals als Beispiele für seine Prager Erzählungen und damit für die Beziehung Urzidils zu seiner Heimatstadt und zum so genannten Prager Kreis herangezogen,<sup>3</sup> dabei aber nicht als abgeschlossene Erzähleinheit interpretiert. Oft beschränkt sich diese Einbeziehung auf das Zitieren einzelner Textpassagen (siehe THIEBERGER 1986: 41; SERKE 1987: 201). Der einzige, der das *Prager Triptychon* einer näheren Untersuchung unterzieht, ist Trapp (1967)

<sup>1</sup> Vgl. TRAPP (1967: 59) und die Bibliographie von Věra Macháčková-Riegerová in URZIDIL (1972: 217–258).

<sup>2</sup> In dieser Arbeit soll keine Biographie des Autors gegeben werden. Eine eigenständige Biographie Johannes Urzidils ist bis heute nicht verfasst worden, lebensgeschichtliche Darstellungen finden sich aber bei SERKE (1987), SANDQVIST (1975) und FIALA-FÜRST (1988). Außerdem greifen die meist eher biographisch orientierten Forschungsarbeiten über das Werk Urzidils Einzelheiten seines Lebens auf.

<sup>3</sup> Vgl. zum Beispiel HELLING (1981: 37f., 79, 127); FIALA-FÜRST (1988: 146, 149; 1999: 81); KOVÁŘIKOVÁ (2000: 84).

in seiner Dissertation, wobei er sich allerdings hauptsächlich mit der dritten Erzählung *Weißenstein Karl* beschäftigt, die allein aufgrund ihrer Länge und ihrer zentralen Stellung als Haupterzählung des *Prager Triptychon* gelten kann. Die Arbeit Trapps ist hervorzuheben, da er sich als einer der ersten Literaturwissenschaftler intensiv mit dem Werk Urzidils auseinandergesetzt hat. Gleichwohl erscheint es notwendig, die Erzählungen Urzidils im Allgemeinen und das *Prager Triptychon* im Besonderen auch unter dem bisher eher vernachlässigten Aspekt der erzählerischen Konstruktion und Komposition zu untersuchen, da sich feststellen lässt, dass der Autor in fast allen seinen Erzählungen – mehr oder minder ausgeprägt – das Mittel des unzuverlässigen Erzählerberichts einsetzt.<sup>4</sup>

## 2. Zur Konzeption des *Prager Triptychon*

Alle fünf Erzählungen des *Prager Triptychon* können prinzipiell für sich allein stehen, was auch daraus hervorgeht, dass sie vor der Herausgabe als Erzählungsband einzeln veröffentlicht wurden. Zusätzlich zu den Titeln sind die fünf Erzählungen jedoch noch mit den Überschriften *Predella*, *Linke Tafel*, *Schrein*, *Rechte Tafel* und *Gesprenge* versehen, welche die einzelnen Elemente eines Triptychons benennen. Der Begriff Triptychon bezeichnet eine Kompositionsform in der Tafelmalerei und gehört zur Gattung des Polyptychons, des Vieltafelbildes.<sup>5</sup> Eine einheitliche Definition gibt es allerdings nicht; entweder wird damit eine dreiteilige Altartafel, ein dreiteiliger Altar oder aber ein Altar mit beweglichen Seitenflügeln bezeichnet. Im Allgemeinen ist aber ein „Verband von drei in sich einheitlichen Bildern“ gemeint (PILZ 1970: 17). Oft werden diese drei Bilder noch um eine *Predella*, eine Art Untersatz, und ein *Gesprenge* bzw. *Gepränge*, das die Verbindung mit dem Himmel darstellt, erweitert, die entweder als reiner Schmuck oder als erzählerische Ergänzung der Retabel dienen können (BRAUN 1924: 348f.). Die drei Haupttafeln sind sowohl äußerlich als auch inhaltlich aufeinander bezogen: Die meist schmalere(n) Seitenflügel des Dreitafelgemäldes sind der größeren Mitteltafel untergeordnet, das „formale Zentrum ist zugleich Bedeutungszentrum“ (LANKHEIT 1959: 15). Von einer triptychonalen Erzählform spricht man dann, „wenn sowohl drei Tafeln als [auch] drei Szenen in

<sup>4</sup> Mit dem Begriff des ‚unzuverlässigen Erzählens‘ werden in der Narratologie Behauptungen des Erzählers bezeichnet, die in Bezug auf die erzählte Welt Zweifel an der Zuverlässigkeit der Erzählerkompetenzen und -glaubwürdigkeit aufkommen lassen; dies gilt insbesondere für Ich-Erzähler. Zum unzuverlässigen Erzähler siehe MARTINEZ/SCHIEFFEL (2002); STANZEL (1982); MÜLLER (1992); KINDT (2001) und GRABOW (1998).

<sup>5</sup> Einen Überblick über die Geschichte und Entstehung von Triptychen bieten OLBRICH (1994); LANKHEIT (1959) und PILZ (1970).

einen Verband treten“ (PILZ 1970: 105) und diese durch eine „subordinierende Mitte“ (LANKHEIT 1959: 15) dominiert werden.

Als literarische Erzählform ist das Triptychon kaum eingesetzt worden. Es gibt zwar einige Werke, die diese Form verwandt haben, im Großen und Ganzen handelt es sich dabei jedoch um Ausnahmen.<sup>6</sup> Das *Prager Triptychon* von Johannes Urzidil hat als einziges Werk die Ergänzung um *Predella* und *Gesprenge* vorzuweisen. Liegt bei diesem Werk jedoch tatsächlich eine triptychonale Kompositionsform vor oder handelt es sich um eine rein äußerliche Analogie, wie Trapp (1967: 59) behauptet?

## 3. Die Erzählungen des *Prager Triptychon*

### 3.1. *Predella* – *Relief der Stadt*. Erinnerung und Mythen als Grundprinzip

In der ersten Erzählung des Bandes schildert der Erzähler die Vielfältigkeit Prags, indem er einerseits auf die Geschichte dieser Stadt, andererseits auf die Legendenbildung um Prag eingeht, die sich so miteinander verwoben haben, dass Wirklichkeit und Mythos nicht mehr ohne weiteres voneinander zu unterscheiden sind:

Mythos, Geschichte und Gegenwart wogten geschäftig durcheinander in dieser Stadt, man konnte sie nie völlig auseinanderhalten, man wußte nie genau, womit man es gerade zu tun hatte. (PT 12)

Der Erzähler berichtet von seinen Kindheitserlebnissen, den Lebensumständen, in denen er aufgewachsen ist, und Geschichten aus dem Prager Alltag mitsamt dem problematischen Zusammenleben von Tschechen und Deutschen. Er vermittelt dem Leser ein Bild der Stadt, das in seiner Mannigfaltigkeit der Plastizität eines Reliefs entspricht. Die Schilderung der verschiedenen Ereignisse und Orte folgt keiner chronologischen Ordnung, sondern ist eine bloße Aneinanderreihung, um das heterogene Bild der Stadt zu spiegeln. Im Mittelpunkt steht der Aspekt des Erinnerns, was nicht nur die Rückbesinnung auf die Kindheitserlebnisse in Prag betrifft:

Jedes Haus, jede Gasse, jeder Platz in Prag rief unaufhörlich die ganze Geschichte entlang: ‚Vergiß nicht das! Vergiß nicht jenes!‘, so daß man vor lauter Erinnerung und Vergeltungssucht das gegenwärtige Leben schier darüber vergaß. (PT 17)

Das permanente Erinnern ist dem Wesen der Stadt inhärent. Diese Gegenwärtigkeit der Vergangenheit, die zudem anthropomorphisiert wird, umfasst alle

<sup>6</sup> Zum Beispiel der Roman *Triptychon* von Claude Simon (1986), das Drama *Triptychon* von Max Frisch (1978) und der Gedichtband *Querung – Ein Triptychon* von Franz Binder (1986). Gerade im tschechischen religiösen bzw. religiös anmutenden Kontext ist diese Form ebenfalls vorhanden, vornehmlich bei den Prager Autoren oder solchen, die sich thematisch auf Prag beziehen, vgl. Jiří Karásek ze Lvovic: *Zlatý triptych* [Goldenes Triptychon]. Praha: Nakl. Alois Srdec 1919.

Facetten der Stadt, seien es die historischen oder die erdichteten:<sup>7</sup> „Erwachsenheit bedeutet Sich-Erinnern“ (PT 17). Insbesondere im Schlussteil, in dem der Erzähler nach einem Zeitsprung von vielen Jahren auf das alte Prag zurückblickt, kommt die Bedeutung des Erinnerns zum Ausdruck: Gerade die Geschichtsträchtigkeit dieser Stadt, die Legendenbildung, die verschiedenen Kulturen, die in ihr existierten und/oder einander bekämpften, machen Prag zu einer besonderen – und damit großen – Stadt, ausschlaggebend für ihren Rang ist aber nicht die Gegenwart, sondern ihre Vergangenheit, wie der Vergleich mit Rom und Athen zeigt. Die Sehnsucht nach dieser längst vergangenen Größe ist das Moment, welches das Erinnern zum Grundprinzip des Seins erhebt und damit die „Trümmerstätte“ (PT 28) der Gegenwart überdauert und besiegt: „Groß ist, was im Geist des Herzens errichtet bleibt.“ (PT 28)

Eine Sonderstellung nimmt die vom Vater des Erzählers berichtete Binnen-erzählung in *Relief der Stadt* ein, in welcher der Landeskanzleioberaktuar Virgil Suchy durch eine abstruse Verkettung der Ereignisse zum inoffiziell letzten gekrönten Tschechen wird. Die durch zahlreiche erzählerische Ungeheimheiten und Unzuverlässigkeiten gespickte Darstellung der Thronbesteigung Suchys gliedert sich nahtlos in das Netz von Mythen über Prag ein: Sie ist „nur eine der zahlreichen abstrusen Geheimüberlieferungen, die fast mit jeder Örtlichkeit Prags verbunden waren und an deren verwirrenden Mustern alle Nationen, Religionen und Stände eifrig mitwebten.“ (PT 27) Die Glaubwürdigkeit dieser skurrilen Geschichte eines fanatisch-patriotischen Beamten ist zumindest anzuzweifeln, da der einzige Zeuge für ihren Wahrheitsgehalt der Vater des Erzählers ist. Dieser wartet mit Details auf, deren Kenntnis voraussetzen würde, dass er bei den erzählten Ereignissen zugegen gewesen sei. Die Zweifel des Erzählers am Wahrheitsgehalt des Erzählten und seine Frage, woher er beispielsweise den genauen Wortlaut eines Gesprächs kenne, werden vom Vater einfach vom Tisch gefegt:

Du bist wieder einmal etwas zu neugierig. Solche Sachen weiß man eben. Was hätten sie auch sonst anderes sagen sollen? (PT 27)

Tatsächlich ist hier die Verknüpfung von Geschichte und Legende, die „das vieldeutige Kunstgeflecht“ (PT 27) um Prag bilden, wichtiger und ausschlaggebender als die Beweisführung und Belegbarkeit einzelner Ereignisse: „Denn beweisen ließ sich der ganze Vorfall nicht. Was läßt sich überhaupt beweisen?“

<sup>7</sup> Damit sind nicht nur der große Mythenkomplex gemeint, der um Prag gesponnen ist, sondern auch die vielfältigen Werke, die das literarische Prag hervorgebracht hat. Erwähnungen des Golem, von Kafka, der dort seine „Geister und Kübelreiter“ beschwor, des Parkwächters Kakitz, „unsterblich durch Werfelsche Verse“ (PT 12), sind Reminiszenzen an die Literatenszene der ‚Goldenen Stadt‘ und deren Mythisierung (HELLING 1981: 33).

Und von wem?“ (PT 26) Der Aspekt der Mythisierung steht gleichberechtigt neben dem Aspekt des Erinnerns, die Kategorien heben sich – indem ihre Grenzen fließend werden und sie miteinander verschmelzen – gegenseitig auf. Sowohl die reale Geschichte als auch die Legenden sind die Grundpfeiler, auf denen das alte Prag ruht, gleichzeitig bilden sie die Grundprinzipien der Erzählung.

### 3.2. Linke Tafel – Die Causa Wellner. Erinnerung und Moral

In der *Causa Wellner* berichtet der Erzähler davon, wie er in seiner Studienzzeit für die Betreuung eines geistig beschränkten Jugendlichen, Helmuth Wellner, verantwortlich war, und welche Umstände dazu geführt hatten, dass sein Zögling für immer verschwand. Der Vater Helmuths bereitet mit fanatischer Hingabe einen Rechtsstreit gegen die Stadt Prag vor, in dem es um ein weit ins Mittelalter zurückreichende, längst vergessenes Überfahrtrecht der Familie geht. Das Wieder-Erinnern an dieses – im Übrigen auf einem Unrecht basierende – Familienrecht bildet die Grundlage für die Entwicklung des Geschehens. Die Hingabe, mit der Jakob Wellner sein Studium der Vergangenheit betreibt, führt schließlich dazu, dass er kaum noch in der Lage ist zu erkennen, dass sein Streben zerstörerisch auf das Familienleben wirkt. Ihm ist „sein Rechtsfall wie eine Geliebte, für die man jedes Opfer bringt.“ (PT 56) Da Helmuth, der einen ausgeprägten Gerechtigkeitsinn besitzt, von dem Streben seines Vaters zutiefst entsetzt ist, beschließen die Eltern, ihm den weiteren Fortgang des Rechtsstreits zu verschweigen. Zwangsläufig wird damit der Grundstein für ein Lügengespinnt gelegt, in das sich die Eltern mit dem Erzähler immer weiter verstricken, bis die Katastrophe sich nicht mehr aufhalten lässt und Helmuth hinter den Betrug kommt.

Die Vermutung des Erzählers, dass die Aktivitäten des Vaters sich mit dem „Bedürfnis nach Ablenkung von den Kummernissen erklären [lassen], die der Sohn Helmuth dem Ehepaar bereitete“ (PT 32), scheint plausibel. Wellners Eifer, den Anspruch auf das Überfahrtrecht wieder geltend zu machen, mutet wie eine Flucht in die Vergangenheit an, um sich nicht den Problemen der Gegenwart mit einem geistig behinderten Kind stellen zu müssen. Dabei verselbständigt sich das Erinnern zu einer eigenständigen Größe, deren Einfluss Wellner nicht mehr überschauen kann und die somit zwangsläufig zur Katastrophe führt. Auch in der *Causa Wellner* lässt sich das Grundprinzip des Erinnerns erkennen, wenn auch unter anderen Vorzeichen als in der *Predella*. Während in der ersten Erzählung der Prozess des Erinnerns als Grundlage des Seins und als Verantwortung gegenüber der Vergangenheit begriffen wird, beschreibt die zweite die Gefahren einer übermächtigen Rückwärtsge wandtheit.

Der Rückzug in die Vergangenheit verdeutlicht gleichzeitig Jakob Wellners Mangel an Verantwortungsbewusstsein gegenüber Helmuth. Dieser Aspekt

lässt sich nicht nur am Verhalten des Vaters ablesen, sondern zeigt sich generell im Umgang der Außenwelt mit dem Jugendlichen. Helmuths „kompromißlose [...] Vorstellungen von Recht und Unrecht“ (PT 49) verleiten die Eltern dazu, ihm vorzugaukeln, der Vater habe seine Bestrebungen aufgegeben. Als Helmuth von einem gutmütigen Gärtner als Hilfsarbeiter eingestellt wird, zahlt die Mutter den vermeintlichen Lohn, den Helmuth von seinem Arbeitgeber erhält. Helmuth werden somit immer wieder falsche Tatsachen vorgespiegelt, um ihn in der Illusion zu wiegen, er sei völlig normal. Auch der Erzähler bemerkt schließlich:

Das Gespinst des Unausgesprochenen, Vorenthaltenen und Entstellten um Helmuths Leben war schon zu dicht und zu verflochten, und ich selbst war unentrinnbar mit hineinverwoben. (PT 55)

Als dieses Lügengespinst durch einen Zufall ans Tageslicht kommt und Helmuth feststellen muss, dass er betrogen wurde, verschwindet er. Sein Fortgehen scheint eine logische Konsequenz darzustellen, das Vertrauen, das Helmuth in seine Umgebung hatte, ist irreversibel zerstört. Die Vorspiegelung falscher Tatsachen, die sowohl seine Eltern als auch der Erzähler – durch sein schweigendes Akzeptieren dieser Strategie – eingesetzt haben, um die Unzulänglichkeiten und Unannehmlichkeiten des Lebens vor dem Sohn zu verbergen, steht dem Moral-Empfinden des Jungen diametral entgegen. Im Schlussteil der Erzählung, als der Narrator über die Bedeutung des Spitznamens Helmuths, *Pozor*, philosophiert, wird indirekt deutlich, was zum endgültigen Verschwinden des Jungen geführt hat: *Pozor*, ein tschechisches Wort, bedeutet nicht nur „Vorsicht“, wie anfangs suggeriert wurde, sondern auch „Achtung“ und „Aufmerksamkeit“, es ist also der Mangel an Achtsamkeit – im Sinne von Respekt und Verantwortung –, der sich im Vortäuschen falscher Tatsachen widerspiegelt und somit zum Verhängnis führt.

Auffällig ist allerdings, dass die Katastrophe nicht en detail geschildert wird. Die vorangegangenen Ereignisse werden zwar genau beschrieben, das Verschwinden selbst bleibt nur angedeutet. Stattdessen erfolgt eine Unterbrechung der Erzählung. Der folgende Einschub ähnelt in erster Linie einer Landschaftsbeschreibung, in welcher der Lauf der Moldau nachgezeichnet wird. Gleichzeitig bildet diese Passage eine poetische Hommage an den Fluss:

Die silbrigen Kadenzen, die aus ihnen aufsteigenden Akkorde, die fröhlichen und kämpfenden Weisen dieses Flusses erzeugen unvergeßliche Musiken von symphonischer Vielstimmigkeit. (PT 58)

Tatsächlich scheint dieser Teil der Erzählung mit den anderen Erzählabschnitten nichts zu tun zu haben, eine Verknüpfung wird einzig und allein mit dem letzten Satz geschaffen: „Diese Tiefe verbirgt vieles.“ (PT 59) Das Verschwinden Helmuths und die Tiefe der Moldau werden auf diese Weise miteinander verknüpft, durch den eingeschobenen Moldau-Teil suggeriert

der Erzähler den Suizid und – was noch gravierender ist – sein Wissen darum, was die Unkommentiertheit des Einschubs bezeugt. Gerade aus der letzten Passage geht hervor, dass der Narrator faktisch kein fundiertes Wissen um Helmuths Verbleib nachweisen kann: Da er selbst unmittelbar nach den geschilderten Ereignissen in die Armee eingezogen wird, ist es ihm nicht mehr möglich, „an dem Schicksal der Wellners unmittelbar teilzunehmen.“ (PT 59) Bald nach Helmuths Verschwinden sterben die Eltern Wellner. Die von ihm suggerierte Kenntnis über den Verbleib seines ehemaligen Zöglings basiert also auf reiner Vermutung, er erschafft eine Legende, welche die moralisierenden Sentenzen am Schluss der Erzählung vertieft und seine faktische Unwissenheit über den weiteren Fortgang der Ereignisse verbirgt. Hier liegt aus Gründen der Kohärenz eine Wirklichkeitskonstruktion vor: Da der Erzähler seine Glaubwürdigkeit bewahren will, erdichtet er Helmuths Selbstmord. Auch in der *Causa Wellner* lässt sich – wie in *Relief der Stadt*, nur unter anderen Grundbedingungen – eine Vermischung von Realität/Erinnerung und Legende feststellen.

### 3.3 Schrein – *Weißenstein Karl. Erinnerungen eines Tunichtguts*

*Weißenstein Karl* ist die umfangreichste Erzählung des *Prager Triptychon*. In ihr erzählt der tote Weißenstein „vom Weltgebäude herab“<sup>8</sup> dem Erzähler sein Leben. Die verschiedenen Stationen seines Lebens versteht er dabei mit teils grotesken Anekdoten zu würzen. Nach einer entbehrensreichen Kindheit in der väterlichen Dorfschenke und zahlreichen fehlgeschlagenen Versuchen, eine Anstellung oder Lehrstelle zu ergattern, landet der Protagonist in Prag, wo sich einige Literaten des mitleiderregenden Burschen annehmen. In seinem Bericht zeichnen sich bereits von Anfang an gewisse Tendenzen zur Selbstübersteigerung beziehungsweise zum Größenwahn ab, welche die Person Weißensteins auf burleske Weise durch die ganze Erzählung hindurch charakterisieren. So droht beispielsweise die Aufdeckung von Schiebung mit Lebensmitteln während seines Militärdienstes, aber bevor Weißensteins Befürchtungen, am Galgen zu enden, wahr werden, endet der Krieg, und Weißenstein wird nicht mehr für seine Unterschlagung bestraft:

Ein ganzes Reich mußte untergehen, damit ich und der Waagemeister und der Fleischmagazineur und noch etliche andere Kumpane straflos davonkommen konnten. (PT 79)

Der Bericht, den diese Randfigur des Prager Literaturkreises (HAAS 1957; WERFEL 1982; BINDER 1995) dem Erzähler im Rahmengespräch<sup>9</sup> liefert,

<sup>8</sup> Hier findet sich ganz deutlich die Analogie zum Beginn der „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“ aus Jean Pauls *Siebenkäs* (PAUL 1957: 160–164). Peter Demetz hat in seinem Nachwort zum *Prager Triptychon* weitere versteckte Zitate aufgeführt (DEMETZ 1997: 228f.)

<sup>9</sup> Das Gespräch zwischen dem Erzähler und Weißenstein, das den Lebensbericht des Prot-

ist voll von Unzuverlässigkeiten, mit denen Weissenstein eine Wirklichkeit zu konstruieren und damit sein – oftmals unmoralisches und verantwortungsloses – Handeln zu rechtfertigen sucht. Die auffälligste Unzuverlässigkeit ist sicherlich, dass Weissenstein als Toter von seinem Leben erzählt. Eine unzuverlässige Erzählerhaltung zieht sich aber durch die gesamte Binnenerzählung. Die Konstruktion von Wirklichkeit bestimmt Weissensteins ganzen Lebensbericht. Um die eigene literarische Unproduktivität zu vertuschen, erdichtet er sich nicht allein eine Existenz als expressionistischer Autor, sondern stilisiert sich zur Zentralgestalt der Prager Literatur, deren tatsächliche Koryphäen ihr Werk nicht ohne ihn haben verfassen können: Weissenstein habe unter den „Decknamen“ der großen und bekannten Autoren Prags sein literarisches (Euvre dargeboten: „Der halbe Expressionismus ist von mir.“ (PT 75) Dabei könne er die Grenze zwischen seiner eigenen Persönlichkeit und der der anderen Autoren nicht mehr wahrnehmen, ein Umstand, den Weissenstein als die

Qualen meines mehrfachen Daseins [bezeichnet]. Ich war Jude und Christ, Tscheche und Deutscher, ich war Anton Kuh und Egon Erwin Kisch, Werfel und Rilke, ich war, ob Sie es nun glauben oder nicht, auch Sie selbst. (PT 85)

Die Funktion dieser Persönlichkeitsverwirrung liegt darin, auf phantasievolle Weise darzulegen, dass er ja ‚viel mehr‘ Dichter war als alle anderen Literaten. Weissenstein ist nicht nur ‚ein‘ Dichter, sondern ‚alle‘ Dichter!<sup>10</sup>

In dieser übersteigerten Anmaßung, sich den Ruhm bekannter Autoren auf die eigene Fahne zu schreiben, zeichnet sich einerseits Weissensteins Größenwahn in aller Deutlichkeit ab, andererseits beweist sie seine Befähigung zur Ironie. Das Beharren Weissensteins auf der Existenz einer multiplen Persönlichkeit hat zudem zwei Funktionen: einerseits soll damit seine tatsächliche literarische Unproduktivität kaschiert werden. Seine maßlos übertriebene Prahlerei garantiert ihm das Wohlwollen des Zuhörers – vorausgesetzt, dieser ist in der Lage, Weissensteins Geschichte mit Humor zu nehmen. Zum anderen hat die Schilderung der Sinnesstörung des Erzählenden die Funktion, seine spätere Reaktion auf die Schwangerschaft seiner Geliebten Philomene – das Nicht-Erinnern des Geschlechtsverkehrs – vorwegnehmend zu erläutern und damit entschuldigend die Verantwortung für das eigene Handeln von sich zu weisen. Auch als seine Tante Karla ihm nach ihrem Tode „befiehlt“, das Geld aus ihrer Börse an sich zu nehmen, zeigt sich Weissensteins Drang, jegliche Eigenverantwortung für sein Tun abzulehnen, seien die Begebenheiten seines Berichtes auch noch so unglauwürdig.

agonisten immer wieder unterbricht, werte ich als Rahmenerzählung, während die Lebensgeschichte Weissensteins hier als Binnenerzählung bezeichnet wird.

<sup>10</sup> Damit grenzt er sich auch von der Einsichtigkeit der Autorpersönlichkeit ab, die er dem Erzähler Urzidil vorwirft, der eine derartige Persönlichkeitsvermengung bei sich nicht kennt (PT 85).

Diese wenigen Beispiele aus *Weissenstein Karl* zeigen, dass – wie in den vorangegangenen Erzählungen auch – die unzuverlässige Berichterstattung ein ausschlaggebender Faktor der Erzählung ist. Der Narrator versucht – ähnlich dem Erzähler in der *Causa Wellner* – mittels des unzuverlässigen Erzählens eine Wirklichkeit zu konstruieren, die dem entspricht, was er anderen von sich vermitteln möchte.

Dies ist ein grundlegender Charakterzug Weissensteins: Er gibt sich gern als hilfsbereiter und selbstloser Mensch, tatsächlich wird dieses Bild aber ständig konterkariert. Am ausgeprägtesten zeigt sich dies in der komplizierten Dreiecks-Beziehung, die er mit der bodenständigen Vlasta und der ätherisch-zarten Philomene führt, und die schließlich zum Selbstmord beider Frauen führt. Der „Dämon der Eitelkeit“ (PT 88) veranlasst ihn, Vlasta von ihrer Nebenbuhlerin zu erzählen, er selbst sieht sich aber nicht in der Lage, die nunmehr problematische Beziehung zu Vlasta zu beenden, sondern zieht sich stattdessen aus dieser Verantwortung heraus und überlässt sie Vlasta:

Daß ich nicht von ihr loskam, war verständlich. Aber daß sie selbst mich hielt, darin war etwas Geheimnisvolles, Niederträchtiges und Böses. In ihrer unwiderstehlichen Lust lag der Wille zu töten, nicht mich, sondern über mich hinweg die andere Frau. (PT 89f.)

Indem Weissenstein ihr die Attribute der Bösartigkeit und Niederträchtigkeit, ja sogar Mordlust zuschreibt, knüpft er an altbekannte Klischees an: Das Weibliche ist „geheimnisvoll“ und dunkel, er als Mann ist ihr auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. Dass Vlasta ihn lieben könnte und sich aus Schmerz und Verzweiflung ob der ausweglosen Situation, einen Mann zu lieben, dessen Herz einer anderen gehört, nicht von ihm lösen kann, erwägt Weissenstein nicht. Ihre Empörung wird von ihm nicht als Ausdruck ihres Leidens gewertet, ganz im Gegenteil, in ihrem Schreien und Zetern glaubt er eine Art von animalischer Lust zu erkennen (PT 91). Die Beziehung zu Vlasta stellt für ihn „das unheimliche Grauen [dar], das sich mit der weiblichen Begier zur Lust am Verschlingen und Vernichten vereinigt.“ (PT 91)

Damit wandelt sich die Figur Vlastas von der Betrogenen zur Täterin. Sie hat plötzlich die Verantwortung für das, was geschieht, während er sich geschickt als Opfer ihrer dämonischen Weiblichkeit darstellen kann. Angesichts dessen wirken die Selbstanschuldigungen nach Vlastas Selbstmord schal und aufgesetzt: Weissenstein geht extrem verallgemeinernd mit dem Begriff der Schuld um, indem er sich auf einen an Selbstmitleid grenzenden Allgemeinplatz flüchtet und klagt, er sei so gefährlich für diese Welt.<sup>11</sup> Gleichzeitig versucht er aber wiederum, die Last seiner Mitschuld zu relativieren: „[...] sich allzu schuldig zu fühlen, ist vermessen.“ (PT 134)

<sup>11</sup> Vgl. hierzu den Disput zwischen Weissenstein und dem Buchhändler Masopust (PT 133).

Die Darstellung des Verhältnisses mit Philomene ist stark vom Interpretationstalent des Erzählers beeinflusst. Er selbst hält sich für zu gering, um seiner Angebeteten würdig zu sein, dies hält ihn jedoch nicht davon ab, auch eine körperliche Beziehung mit ihr einzugehen. Auch hier weist Weißenstein jegliche Eigenverantwortung oder -initiative vehement von sich:

Ich weiß jetzt nicht mehr: ging ich zu ihr oder kam sie zu mir? Wer denn, wenn er etwas tut, weiß, wie viel davon er selbst vollbringt und wie viel er erleidet? (PT 107)

Mit dieser Beschreibung erhält die Vereinigung mit der Geliebten außerdem etwas Unwirkliches und Sphärisches und wird somit in den Bereich des traumhaften Erlebens verschoben, in dem Verantwortung für das eigene Tun keine Relevanz besitzt.

Weißensteins Leugnung weiterer sexueller Beziehungen mit Philomene nach besagter Nacht steht den Aussagen der jungen, nunmehr schwangeren Frau diametral entgegen. Seine Beteuerungen, sie seitdem nicht mehr angerührt zu haben, wirken gegen die ausführliche Aufzählung der Gelegenheiten von Seiten Philomenes unglaubwürdig, zumal er selbst zugibt, sie könne vielleicht recht haben, er erinnere sich nur nicht mehr daran. Als er Philomene – die das Kind bekommen möchte – drängt, zu einem Arzt zu gehen, bestreitet er, dass es ihm vor allem um eine Abtreibung gehe. Als Philomene – ob durch einen unglücklichen Unfall oder durch geplantes Vorgehen sei dahingestellt – zu Tode kommt, gibt Weißenstein sich die Schuld, entschärft diese aber durch Verallgemeinerung: „Ich bin schuldig, einfach weil ich bin.“ (PT 151)

Der bereits in der *Causa Wellner* eingeführte Themenkomplex von Verantwortung und Moral wird hier unter gänzlich anderen Vorzeichen betrachtet. Der Protagonist Helmuth Wellner weist moralische Integrität auf. Sein Verständnis von ethischem Bewusstsein steht allerdings nicht mit seinem Umfeld in Einklang, wobei es weniger um Verantwortungslosigkeit, als um einen inadäquaten Umgang mit der elterlichen Verantwortung geht. Im *Weißenstein Karl* hingegen wird in der Selbstdarstellung des Protagonisten deutlich, was für ein Bild er anderen von sich zu vermitteln trachtet. Seine Auseinandersetzung mit Schuld und Verantwortung hat die Funktion, durch Verharren in abstrakten Allgemeinplätzen von individueller Schuld abzulenken und seinem Handeln eine schicksalhafte Note zu verleihen: Weißenstein versucht, sich zur tragischen Figur zu stilisieren.

Ein weiterer bedeutender Aspekt ist der Themenkomplex von Sprache und Dichtung. Immer wieder betont Weißenstein, dass er ein Dichter sei, wie die expressionistische Beschreibung beispielsweise des „Schicksalsbrot“ in einem Prager Kaffeehaus beweist (PT 65f.).<sup>12</sup> In dieser Textpassage zeigt sich

<sup>12</sup> Als weitere expressionistisch anmutende Passagen der Erzählung seien hier einerseits die Nacht beim Onkel Philomenes, als Weißenstein seine Unruhe in der Beschreibung der Umgebung im Gästezimmer darzulegen versucht (PT 106f.), andererseits sein ver-

nicht nur Weißensteins Affinität zur elaborierten Sprache, sondern auch sein Hang zur Unglaubwürdigkeit. Weißensteins erzählerische Unzuverlässigkeit hat neben der moralisch motivierten Funktion noch eine zweite: Das Erdichten von Tatsachen macht ihn selbst zu Dichter, wie er bei der Beschreibung des „Schicksalsbrot“ bereits angemerkt hatte, „denn sein Anblick entschied über mich und machte mich auch irgendwie zum Dichter.“ (PT 65) Das heißt: Weißenstein erschafft sich durch sein Erzählen erst eine Identität als Erzähler. Der Tatsachenbericht steht dabei im Hintergrund, primär ist das Erzählen selbst wichtig. Damit lässt sich eine Übereinstimmung des *Weißenstein* mit den beiden vorangegangenen Erzählungen erkennen: In *Relief der Stadt* erhält der völlig unbekannt Virgil Suchy erst durch die Erzählung des Vaters eine Identität, der Suizid Helmuths in der *Causa Wellner* erscheint erst durch die Suggestion des Narrators plausibel. Es herrscht also in allen drei Erzählungen ein Spannungsverhältnis zwischen Erzählen und Erzähltem.

Dies ist Weißenstein durchaus bewusst: „[...] die Sprache ist ein steter Herd der Verführungen und Undeutlichkeiten.“ (PT 147) Dennoch (oder gerade deswegen) stellt die Sprache für ihn das Mittel dar, sich aus der eigenen (literarischen) Bedeutungslosigkeit herauszukatapultieren und sich eine Wirklichkeit als ‚großer Erzähler‘ zu konstruieren. Wichtig hierbei ist allerdings, dass erst die Verknüpfung von Rahmen- und Binnenerzählung es Weißenstein in letzter Konsequenz ermöglicht, eine Identität als Erzähler zu gewinnen: Aus der Rahmenhandlung und den verschiedenen Einschüben geht hervor, dass das Gegenüber des Narrators – von Weißenstein „Urzidil“ genannt – der eigentliche Erzähler der Geschichte ist. Ihm erzählt Weißenstein seine Lebensgeschichte, auf dass dieser sie zu Papier bringe.

Allerdings vermittelt Urzidil den Lebensbericht Weißensteins auf eher ungewöhnliche Art: Er erzählt nicht einfach dessen Leben in Form einer Er-Erzählung oder lässt Weißenstein als Ich-Erzähler von sich berichten, sondern fügt einen stilistischen Kunstgriff ein, indem er ein Gespräch zwischen beiden stattfinden lässt, innerhalb dessen Weißenstein als Narrator seine Erlebnisse schildert. Der eigentliche Erzähler der Geschichte wird somit zum Adressaten der Erzählung. Dabei geht es jedoch nicht nur um eine ausgeklügeltere Möglichkeit, die Figur Weißensteins besser zu charakterisieren, sondern auch um eine besondere Form der Erinnerung. Der Protagonist wird zum Repräsentanten einer ganzen Epoche:

Wenn ich zurückblicke, so scheint mir, daß ich eben einfach das Zeitalter war mit seiner Spaltung und Zerrissenheit.

Das Zeitalter, Weißenstein, ist ein jeder.

Aber es gibt manche, die wie Sammellinsen die Erscheinungen in sich zusammendrängen. (PT 97)

zweifelt Umherirren durch die Prager Altstadt am Abend des Suizids Vlastas (PT 126) genannt.

Die Erinnerung an das vergangene Zeitalter scheint also in der Figur Weißenstein seinen Prototyp gefunden zu haben. (BINDER 1995: 152) Die Auflösung der Erzählerkategorie – der eigentliche Erzähler wird zum kommentierenden Adressaten – ermöglicht es, Weißenstein selbst zu Wort kommen zu lassen, ohne die Distanz zum Erzählten aufgeben zu müssen (TRAPP 1967: 75): Der Aspekt des Erinnerns wird im *Weißenstein Karl* auf völlig andere Weise verwirklicht als in den bisherigen Erzählungen. Anstatt einfach von dem zu Erinnernden zu berichten, lässt der ursprüngliche Erzähler den Gegenstand der Erinnerung selbst berichten. Eine ähnliche Form des Erinnerns findet sich auch in *Vermächtnis eines Jünglings*.

### 3.4. Rechte Tafel – *Vermächtnis eines Jünglings*. Wider das Vergessen

Die Erzählung *Vermächtnis eines Jünglings* ist in erster Linie der Erinnerung an den früh verstorbenen Prager Schriftsteller Karl Brand gewidmet. Gleichzeitig dient sie aber auch dem Gedenken der Prager expressionistischen Literatur im Allgemeinen, indem in ihr – sehr viel ausführlicher als im *Weißenstein Karl* – die bedeutenden Autoren dieser Zeit im intimen Rahmen des Literaturcafés vorgestellt und charakterisiert werden.

Die Hauptperson der Erzählung ist der junge, an Tuberkulose erkrankte Karl Brand. Er ist eine Randfigur im Kreis der Schriftsteller, die sich im Café Arco treffen. Der Ich-Erzähler, selbst ein Teilnehmer der losen Literatenrunde, zeichnet ein Porträt des Todkranken und beschreibt dessen langsames und qualvolles Sterben. Brand lebt mit seiner Familie auf engstem Raum in einem charakteristischen Kleinseitner Haus:

Es war eines jener typischen uralten Prager Häuser der Menschen ‚kleiner Verhältnisse‘, ein Bauungetüm von behaglicher Gespenstigkeit“ (PT 180).<sup>13</sup>

In einer Unterhaltung zwischen ihm und dem Erzähler beklagt der junge Dichter, wie sehr er darunter leidet, durch seine Krankheit eine zusätzliche Belastung für seine ohnehin arme Familie darzustellen. Dabei bedient er sich einer weiteren literarischen Anleihe: Er sieht sich selbst als „Parasit, der das Geld aufzehrt“, die Worte, mit denen ihn der Erzähler zitiert, erinnern an Gregor Samsa aus Kafkas *Verwandlung*: „Ich liege da oder krieche herum, wanzen- und mistkäferartig und zu nichts gut.“ (PT 182)

Hier wird mittels der Literatur ein Zustand beschrieben, der für den Tuberkulose-Kranken eine passende Beschreibung seiner Befindlichkeit zu sein scheint (BINDER 1990: 316), gleichzeitig bezieht sich diese Art von Literarisierung auch auf den Protagonisten selbst: Der reale Karl Brand hatte eine

<sup>13</sup> Der hier von Urzidil in Anführungszeichen gesetzte Begriff der ‚kleinen Verhältnisse‘ hat eine literarische Bezugsgröße: Franz Werfel hat – inspiriert von Brands Wohnverhältnissen – im Jahr 1927 eine gleichnamige Erzählung verfasst, die das Leben in den beengten Räumen thematisiert (WERFEL 1931; s. a. BINDER 1990).

Erzählung *Die Rückverwandlung des Gregor Samsa* als Fortsetzung von Kafkas *Verwandlung* verfasst (BINDER 1990: 286). Die Entlehnungen aus der Dichtung stellen also einerseits eine Hilfe dar, die gegebenen Umstände bildhaft in Szene zu setzen, andererseits bieten sie dem Narrator die Möglichkeit, in dieser indirekten Form an die Werke der Prager Literaten zu erinnern. Für den Erzähler sind aber nicht nur die allseits bekannten, ‚großen‘ Autoren der Prager Literatur bedeutungstragend, sondern auch diejenigen, deren Name ihre Zeit nicht überdauert hat:

Und auch jene Dichter, von denen man später kaum mehr etwas vernahm, erfüllten ihre Sendung. Denn nicht nur von den triumphierenden, auch von den still vorbeigegangenen Geistern nährt sich die Welt, nicht nur von dem, was bleibende Erscheinung erlangt, sondern auch von dem, was tagtäglich hinabgetragen wird zu den tiefsten Bewahrungsstätten, die keine Fanfare aufstört. (PT 192)

Am Beispiel von Wanda, die explizit keine literarischen Bestrebungen verfolgt, zeichnet der Erzähler teils spöttisch, teils bewundernd das Bild eines Idealtypus. Wanda steht für eine bestimmte Haltung: Es ist weder literarische Produktion, noch elaborierte Sprache, noch fundiertes Wissen, was sie dem Arco-Kreis zugehörig macht, es ist ihre Einstellung zum Leben und zur Welt. Ihre Kunst ist nicht kommerziell, sie ist selbstlos, hilfsbereit und fähig, Liebe zu schenken, unabhängig davon, ob diese erwidert wird. Diese Haltung entspricht dem Ideal dieser ganzen Generation von Schriftstellern – die Orientierung am Menschen und am Leben steht im Vordergrund. Dies lässt sich auch an der Charakterisierung Kafkas und Werfels ablesen, die der Erzähler im Rahmen der Darstellung des Arco-Kreises vornimmt: Herkömmliche Bewertungskategorien werden abgelehnt – „recht oder unrecht zu haben gehört zu den Privilegien des Durchschnitts“ (PT 195) –, es geht um die Hinterfragung derselben und um die Erweiterung des eigenen Denkspektrums, wie an der Person Kafkas veranschaulicht wird: „Ich lerne. Das ist alles.“ (PT 195)<sup>14</sup> Die intensive Atmosphäre, welche die Prager Literaten umgibt, ist gleichzeitig Aufbruch und Ende, die Protagonisten befinden sich in einer Art Schwebezustand, der eine Schwelle zwischen Vergangenheit und Zukunft darstellt.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Urzidil sieht es ohnehin als ein Charakteristikum Kafkas an, immer auf der Suche zu sein, wie er es in seinem Buch *Da geht Kafka* formuliert hat: „Sein war die Leidenschaft der Suche und der Flucht, die beiden Daseinsformen virulenten Begehrens, während Entsaugung und Verzicht eben eher großväterlich sind.“ (URZIDIL 1966: 21).

<sup>15</sup> In seiner Vorrede *Erinnerung an Karl Brand* zu dem von Johannes Urzidil herausgegebenen Nachlass Brands hat Franz Werfel (1973: VIII) das den Autoren des Arco-Kreises Gemeinsame, welches sich aus der Zeit heraus ergibt und sich darum in der Literatur widerspiegelt, zusammengefasst: „Diese Grenzlandschaft, diese Unbestimmtheit des Realen, diese Heimatlosigkeit in der Welt und dies schmerzlich-einzige Zuhause sein im Traum, das Unvermögen zum Stehen und die heilige Freude am eingebildeten Flug [...]“

Verbildlicht wird dies durch die Erwähnung der Stadt, mit der diese Stimmung so eng verbunden zu sein scheint:

Draußen aber türmte sich Prag, das alte und das neue, überlagert von schwelenden Bier- und Selchwarengerüchen, mit seinen Libussa-Legenden, hussitischen und anderen Fensterstürzen, dem alchimistischen Brodeln, den Rennbahnen des Golem, den neueren Welten der Neruda und Čapek, der ewig alten Welt des nationalen Haders und den blühenden Gärten, voll von Träumen und von ewig nachklingenden Musiken Mozarts und Smetanas. (PT 196)

Diese Charakteristik der Stadt erinnert an die Beschreibung in *Relief der Stadt*, auch hier wird von einem ‚alten‘ Prag im Gegensatz zu einem ‚neuen‘ gesprochen. In *Vermächtnis eines Jünglings* bezieht sich der Wandel vor allem auf die politische und lebensweltliche Veränderung, die der Erste Weltkrieg mit sich bringt und die eine Zäsur setzt, welche die Mitglieder des Kreises in alle Winde zerstreuen wird.

Der todkranke Brand ist dabei derjenige, in dem sich die verzweifelte Suche dieser Dichtergeneration nach dem Leben, nach Authentizität und nach dem Verborgenen am eindrucklichsten widerspiegelt. Die todbringende Krankheit und die damit verbundene Unfähigkeit, ein normales Leben zu führen, machen erst einen Dichter aus Brand:

Das Versagte, das Unerreichbare nun aus dem Geiste zu formen und zu verwirklichen, dieses Bedürfnis erzeugte fast zwangsläufig den Dichter. Traum wurde zur eigentlichen Substanz seines Lebens, und die Bilder der Träume, der Verzichte, das Begehren und die Empörung gegen das Hinschwinden wurden zum Inhalt seiner Aussagen. (PT 174f.)

Das Schreiben ist für Brand ein Mittel, seine bedrückende Situation zu bewältigen und seinem Leben Sinn zu geben: „Ich kann aber keinen anderen Sinn entdecken, als was ich schreibe. Denn anderes ist ja nicht vorhanden.“ (PT 182) Eine weitere Motivation zum Schreiben liegt in der Hoffnung, durch die Dichtung den nahenden Tod zu überdauern, weshalb er den Erzähler bittet, für die Veröffentlichung des Werkes zu sorgen. Nach Brands qualvollem Sterben<sup>16</sup> löst der Erzähler sein Versprechen ein. Im Anschluss an die Erzäh-

<sup>16</sup> Die letzten verwirrten Worte Brands sind fast ausnahmslos dem Werk Karl Brands entnommen: Der Ausruf „Leben ist schön!“ stammt aus der Erzählung *Der Elende* (BRAND 1973a: 39). Der *Sang der Flugleichten* ist ein Gedicht, welches – wie fast das gesamte Werk Brands – die Auseinandersetzung mit dem Tod thematisiert. Der „Fall im Bogen flugumflogen“ ist ein Zitat aus diesem Gedicht (BRAND 1973b: 1). Der Ausruf „Kairo!“ bezieht sich wohl darauf, dass Brand vor Ausbruch des Krieges ursprünglich nach Ägypten wollte, um dort zu arbeiten. Der Aufenthalt im Süden war auch dazu gedacht, eine Besserung seiner Krankheit zu bewirken (vgl. PT 174). In *Da geht Kafka* interpretiert Urzidil den Schrei als einen „Ausbruch leidenschaftlicher Lebenssehnsucht, ein Traumschrei nach Sonne, Farben, orientalischen Gluten, de[n] tantalischen Durst nach einem Lebendigsein, wie es dem Jüngling in dem grauen, schimmelnden Gemäuer des alten Kleinseitener Hauses, darin er hinsiechte, versagt blieb.“ (URZIDIL 1966: 51)

lung lässt er Werfel und Kafka in ihrem Gedenken an den jung verstorbenen Dichter zu Worte kommen.<sup>17</sup>

Dein Vermächtnis? Der kurze, keuchende Schrei, den ein atemlos Verfolgter ausstoßen darf, wenn er, unter eine Haustür geduckt, für eine kleine Weile sich sicher wähnt. Dein Werk? Eine Scherbe auf dem großen Scherbenberg der gemordeten Generationen. Deine Kraft? Du bist nicht allein. (PT 200)

Brand gilt hier nicht nur als ein Opfer dieser todbringenden Krankheit, sondern auch als Opfer seiner Zeit, der sein Werk anheim fällt. Gleichzeitig scheint das, was Brand zeit seines Lebens angestrebt hat, die – zumindest literarische – Unsterblichkeit, ein vergeblicher Wunsch: „selbst die Erinnerung wird ohnmächtig“ (PT 200), wie Werfel bedauert, und Brand werde das gleiche Schicksal ereilen wie die vielen anderen Namenlosen:

Sie wissen alle, daß ihnen versagt bleibt: die Unsterblichkeit, die nur dem Heiteren winkt, die Liebe, die nur der Seligselbstumfriedete erntet, das Lebensglück, das der freudig Luggewillte, der Gläubige allein gewinnt. (PT 200)

Auch Kafka spricht von dem

Dreitage- und Nächteschrei, man hat in Wirklichkeit keinen Laut davon gehört, und wenn es hörbar geworden wäre, wäre man ein paar Zimmer weiter gegangen, es gibt keinen anderen ‚Ausweg‘ als diesen. (PT 201)

Hier scheint die Vergeblichkeit der Bemühungen, seine Identität mittels Dichtung zu wahren und nicht dem Vergessen preisgegeben zu werden, offenbar zu werden. Dabei geht es nicht nur um das physische Sterben, sondern um das Zerschneiden einer ganzen Generation an den Gegebenheiten der Zeit.

Dieses Eingestehen der Vergeblichkeit scheint dem zu widersprechen, was der Narrator über die Wichtigkeit der „still vorbeigegangenen Geister“ (PT 192) für die Welt gesagt hat. Indem der Erzähler Brand aber selbst zu Wort kommen lässt und damit seine Rolle vom reinen Objekt des Erinnerens zum Subjekt des Erinnerens umwandelt, hebt er diese Schlussfolgerung wieder auf: Der Narrator berichtet nicht nur von dem langsamen und qualvollen Sterben des jungen Dichters, sondern lässt dessen Dichtung mit einfließen. Den Anspruch auf Glück, welcher nicht nur dem gestorbenen Brand, sondern seiner ganzen Generation verwehrt wird, kann der Erzähler nicht einlösen, er versucht aber, ihn vor dem Niedergang in den „Orkus“ zu bewahren, indem er ihm nicht nur die Erzählung widmet, sondern ihn seine Kunst wie seine Träume, Ängste und Hoffnungen selbst verbalisieren lässt.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Werfels Text in *Vermächtnis eines Jünglings* ist eine gekürzte Version seines Nachrufes (WERFEL 1973: VII-XI).

<sup>18</sup> Dies passt sehr gut zu der Mahnung, die Urzidil in seinem Nachwort zu dem Band *Karl Brand: Vermächtnis eines Jünglings* formuliert hat: „Er ist der Repräsentant eines Ty-



Dies zeigt sich am deutlichsten in der Binnenerzählung, die der sterbende Brand dem Ich-Erzähler vorträgt und die starke Anklänge an die Erzählweise Kafkas zeigt. Diese Erzählung ist tatsächlich eine etwas gekürzte und sprachlich geringfügig veränderte Version der Erzählung *Novelle im Traum* von Karl Brand (1973c: 29–34). In ihr befasst sich der junge Mann in der Art eines autonomen inneren Monologs mit der Geschichte des eigenen Sterbens. Die traumartige Stimmung entsteht durch die schnellen Szenenwechsel, das Verschwimmen und Ineinandergehen von Persönlichkeitsgrenzen sowie die Zeit- und Tonlosigkeit des Geschehens. Die geschilderten Begebenheiten sind höchst unreal, nur in der Form des Traums lassen sie sich nachvollziehen. Das unzuverlässige Erzählen dient der Veranschaulichung einer surrealistischen Szenerie.

Grundthema der Binnenerzählung ist die Vision des eigenen Sterbens, wobei die Dialektik in der Wahrnehmung eine große Rolle spielt. Zum einen ist der Erzähler der Kranke, in seinen „krankvermorschten Leib“ „eingekerkert“, zum anderen steht er neben dem Todgeweihten, ist losgelöst von ihm und der Krankheit und voller Leben. Diese Gespaltenheit im Empfinden des Narrators findet am deutlichsten ihren Ausdruck, als er gezwungen ist, seinem eigenen Beerdigungszug beizuwohnen. Das Motiv der Wiedergeburt ist sowohl für die Binnenerzählung als auch für die Erzählung *Vermächtnis eines Jünglings* im Ganzen von Bedeutung: Ein seltsames, katzenartiges Wesen bringt den Narrator der Binnenerzählung dorthin, „wo ewig Neues aus dem Gewesenen emportaucht“; es ist das „Phönixreich ewiger Gerechtigkeit“ (PT 185). Diese Definition schließt ein tatsächliches und endgültiges Sterben per se aus. Außerdem wird die ewige Wiedergeburt mit Gerechtigkeit gleichgesetzt. Auffällig ist, dass der Ort, an den die Katze den Erzähler führt, dem Haus, in dem Brand tatsächlich wohnt, verblüffend ähnlich scheint. Hier gehen der Tod – verkörpert durch die Leblosigkeit der Örtlichkeit, das grüne Licht und die Dunkelheit, die jedwede Orientierung schier unmöglich macht – und das Leben, das in einem Kessel siedet und pulsiert, nahtlos ineinander über.

Die Wiedergeburt findet tatsächlich aber auf literarischer Ebene statt: Mittels des unzuverlässigen Erzählens wird ein ästhetisches Konstrukt erschaffen, das die Vision des Sterbens und die Dialektik im Empfinden des Erzählers adäquat darstellen kann. Die Binnenerzählung kann aber nur im Zusammenhang mit der gesamten Erzählung gedeutet werden, Gerechtigkeit kann dem todgeweihten Brand nur widerfahren, indem er durch die Literatur neu aus seinem „krankvermorschten Leib“ geboren wird. Nur innerhalb der Literatur ist dies möglich, ohne das Mittel des unzuverlässigen Erzählens kann solches nicht geschehen. Außerhalb der Binnenerzählung glaubt Brand, seinen Tod

pus, der wenigstens einmal in ganzer Feierlichkeit zu Worte kommen möge.“ (URZIDIL 1973: 50)

nur überdauern zu können, wenn seine Literatur fortbesteht. So erdichtet er sein eigenes Sterben,<sup>19</sup> um in und mit der Dichtung weiterleben zu können. Hier wird der Zusammenhang mit der Gesamterzählung offensichtlich: Die Binnenerzählung ist unter dem Aspekt der Identitätswahrung – und damit der Erinnerung – durch die Literatur zu verstehen, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Hier schließt sich das *Vermächtnis eines Jünglings* den übrigen vorangegangenen Erzählungen an: Durch das unzuverlässige Erzählen wird eine neue, andere Realität erschaffen, die den jeweiligen Interessen des Narrators entspricht.

Auch das *Vermächtnis eines Jünglings* stellt somit eine Erzählung der Erinnerung dar: einerseits an den Prager Kreis, dessen Protagonisten im Einzelnen und in ihrem Verhältnis zur Stadt Prag charakterisiert werden, andererseits setzt Urzidil mit dieser Erzählung dem fast unbekanntem Dichter Karl Brand ein Denkmal. Ähnlich wie in *Weissenstein Karl* lässt er den Gegenstand des Erinnerens selbst zu Wort kommen.

### 3.5. Gesprengte – Die Zauberflöte. Destruktion der Vergangenheit

*Die Zauberflöte* ist die subtilste Erzählung des Bandes. In ihr wird der Erzähler, der durch eine nächtliche Stadt spaziert, von einem „bucklicht Männlein“ in eine traumartige und scheinbar längst vergangene Szenerie entführt. Handlungsort ist ein Opernhaus. Im Foyer trifft der Erzähler auf alte Bekannte, die allerdings wohl schon dem Jenseits angehören. Dabei charakterisiert er die Opernbesucher auf höchst groteske Weise, die eine scharfe Gesellschaftskritik unüberhörbar werden lässt. Aufgeführt wird die *Zauberflöte*, während der Darbietung kommt es jedoch zu einem Tumult auf der Bühne, ungezügelter Chaos bricht aus und schließlich begräbt der herunterfallende Kronleuchter das Publikum unter sich – das Theater geht in Flammen auf. In dieser Erzählung lässt sich eine durchgängig unzuverlässige Erzählstruktur feststellen. Das Geschehen im Opernhaus, das Inferno, in dem es endet, wie auch die schnellen Wechsel erinnern eher an eine Traumhandlung denn an Reales: Die gesamte Szenerie ist von einem unverkennbar traumartigen Surrealismus geprägt und weist dabei stark destruktive Züge auf.

Auffallend ist, dass der Erzähler auf die unrealen Ereignisse, in die er so plötzlich hineingerät, nicht weiter eingeht. Es ist „spät nach Mitternacht“ – eine recht ungewöhnliche Uhrzeit für Opernaufführungen –, und das Auto, das plötzlich aus dem Nichts auftaucht, um ihn mit „überraschender Geschwindigkeit“ zum eigentlich weit entfernten Opernhaus zu bringen, erinnert an die Schilderung von Traumsequenzen, in den Gegenstände zur rechten Zeit

<sup>19</sup> In seinem Nachwort zu dem von ihm herausgegebenen Nachlass Brands schreibt Urzidil (1973: 51) gleichsam bestätigend: „Karl Brand hat sich wirklich ins Jenseits hintübergedichtet und es nicht bloß tönend im Munde getragen.“

und am rechten Ort plötzlich auftauchen und raumzeitliche Bezugsgrößen an Relevanz verlieren. Erst als das geheimnisvolle Männchen das „völlig dunkel und verlassen“ wirkende Opernhaus aufschließt, erwacht es zum Leben:

[...] im gleichen Moment war die Eingangshalle in strahlendes Licht getaucht. Ich fand mich mitten in einem Gewühl von Gestalten, nackten Schultern, festlichen Kavalieren, livrierten Dienern. (PT 207)

Es scheint, als verlasse der Narrator während seiner Unterhaltung mit dem Männlein die Gegenwart (und damit in gewisser Hinsicht die Realität) und tauche in die Vergangenheit ein. Raum und Zeit ändern sich offenbar, auch wenn dies erst in letzter Konsequenz mit dem Eintreten der beiden Männer in das Theater deutlich wird. Hierbei handelt es sich aber mitnichten um eine ‚Zeitreise‘: der Erzähler reist nicht in die Vergangenheit, sondern er gerät in eine unwirkliche, traumartige Szenerie, die außerhalb der Zeit steht. Die Figuren darin entstammen der Vergangenheit, sie haben ehemals real existiert. Die Vergangenheit ist in und mit ihnen präsent, da sie sich nicht oder kaum – im Falle der Logendame Fräulein Schikaneder – verändert haben. Ihre Beschreibung gerät zur harschen Gesellschaftskritik an einem vermeintlichen Bildungsbürgertum, den Besuchern der *Zauberflöte*. Sie sind gesichtslose „Schatten“, die aufgrund ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit meinen, ihr angebliches Wissen, bei dem es sich tatsächlich nur um Phrasen handelt, selbstgefällig zur Schau tragen zu müssen. Sie sind überheblich und egozentrisch, und das einzige, woran ihnen wirklich liegt, ist nicht die Musik, die zu hören sie gekommen sind, sondern sich selbst in offiziellem Rahmen zu präsentieren und den Schein des Bildungsbürgers aufrecht zu erhalten.

Einzige Ausnahme ist der als „Harfenspieler der Prosa“ Bezeichnete, er scheint außerhalb des Geschehens zu stehen. Aber auch der dem Narrator bekannte Lyriker entspricht dieser Bildungsbürgerschablone, da er seine Gesprächspartner „nur als Resonanzobjekt“ (PT 212) benutzt. Interessant ist das kurze Gespräch zwischen dem Erzähler und dem Lyriker, in dem einerseits das Surreale der Situation zur Sprache kommt, andererseits eine Vorwegnahme der am Ende der Erzählung erfolgenden Deutung des Geschehens formuliert wird: Auf die Äußerung des Lyrikers, er habe gedacht, der Erzähler säße noch „behaglich im Zeitzug“, entgegnet der Erzähler – und dies ist das erste Mal, dass er Zweifel am realen Gehalt des Geschehens zu haben scheint –, er wisse nicht, ob er wache oder träume. Daraufhin antwortet der Lyriker:

Beides [...]. Das einstige Ich und das jetzige Ich und das zukünftige Ich sind immer gleichzeitig da. Das ist die ewige Dreieinigkeit. (PT 212)

Der Aufstand der Bühnendarsteller im zweiten Akt scheint wie das Aufbegehren gegen die Grundsätze der Bourgeoisie, tatsächlich bleiben die Forderungen der Künstler, die sie vom Bühnenrand dem Publikum entgegenschleudern, jedoch unverständlich. Somit entsteht der Eindruck, der ganze

Aufbruch sei nur eine Farce, ein zielloses Aufbegehren ohne Konkretisierung. Ob das Schaukeln des Kronleuchters vom Aufbruch auf der Bühne oder von der Ignoranz des Publikums hervorgerufen wird, ist nicht eruierbar. Der Erzähler schafft aber einen kausalen Zusammenhang zwischen diesem Ereignis und der Reaktion der Zuschauer, sodass das Geschehen den Anschein einer Bestrafung vermittelt.

In dieser unwirklichen Stimmung wird die Vergangenheit einerseits durch die Opernaufführung, andererseits durch die Theaterbesucher verkörpert. Sie scheint statisch zu sein: keiner der Anwesenden hat sich wirklich verändert, weder äußerlich, noch von der Geisteshaltung her – alles ist beim Alten. Im Rahmen des Traumes – denn als solcher werden die Geschehnisse im Nachhinein von dem buckligen Männlein bezeichnet (PT 217) – wird die Vergangenheit zerstört. Das unzuverlässige Erzählen hat dabei die Funktion, ein Alptrauumszenario zu erschaffen, das gleichzeitig die Schönheit – verkörpert durch die Oper – wie auch die Hässlichkeit und das Negative der Vergangenheit visualisiert. Parallel symbolisiert es sowohl die Vergänglichkeit des Gewesenen, indem dieses symbolisch durch den herabstürzenden Kronleuchter zerschmettert wird, als auch die immerwährende Wiederkehr desselben, welche sich in der Ahnung des Erzählers und in der Äußerung und dem Gebaren des Fräulein Schikaneder zu manifestieren scheint: So merkt der Erzähler an, dass er das Ganze „schon seit Jahren dunkel befürchtet habe“ (PT 215), und Fräulein Schikaneder ruft, dass „da *wieder einmal* alles zugrunde geht“ (PT 216; Hervorhebung der Verfasserin).

Dass es sich um eine Erscheinung handelt, die sich endlos wiederholend immer wieder selbst gebiert, offenbart sich im letzten Abschnitt der Erzählung. Im Garten des Theaterhauses – das nun wieder unbelebt wirkt, als hätte das Vorangegangene gar nicht stattgefunden – trifft der Erzähler erneut auf das Männlein, das ihm verdeutlicht, dass das eben Erlebte lediglich ein ästhetisches Konstrukt ist, der Erzähler und sein „Traum“ sind eins:

[...] wieder werden Sie mit den Karawanen des Traums zurückkehren auf die alten Bühnen, in die verschollenen Orchester, die längst vereinsamten Zuschauerräume, alle Rollen werden Sie singen und spielen, Regisseur, Dirigent und erster Geiger sein, als Publikum werden Sie Beifall klatschen, als sausender Kronleuchter alles zerschmettern und immer von neuem dem Traum nachhängen, bis er seine Deutung beendet hat. (PT 218)

Das heißt, Erzähler und Erzähltes, Protagonist und Traum sind identisch, der Traum ergibt sich aus dem Sein des Narrators, ist ihm immanent. Die Vergangenheit, die in dem Traum behandelt wird, ist damit ein Teil von ihm selbst. So ergibt auch die rätselhafte Äußerung des Lyrikers über die „ewige Dreieinigkeit“ des Seins einen Sinn: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft „sind immer gleichzeitig da“ (PT 212), gehören zur Persönlichkeit des Erzählers und machen ihn zu dem, was er ist.

Die ewige Wiederkehr des Traums kann dabei nur beendet werden, wenn der Traum die Deutung seiner selbst abgeschlossen hat. Auf die Frage des Erzählers, wann dieser Zeitpunkt eintrete, antwortet das Männchen mit einer religiösen Allegorie:

Im Norden Indiens [...] steht noch ein altes Heiligtum, über dessen Torbogen sich ein verwehtes Wort des Herrn verfangen hat: Jesus, dessen der Friede ist, sagte: Die Welt ist eine Brücke. Gehe du über sie, aber lasse dich nicht darauf nieder. (PT 218)

Der Aspekt des Erinnerns steht somit gegen den Aspekt der Rückwärts-gewandtheit. Indem der Erzähler sich immer wieder der statischen Vergangenheit zuwendet, ist er gezwungen, sie stets wieder zu erleben. Die Botschaft in den Worten des anderen lautet, dass nur derjenige Frieden im Leben erlangen kann, der die Erinnerung an die Vergangenheit zwar in sich trägt, da sie ein Teil seiner selbst ist, der aber seinen Blick nicht nach hinten wendet, sondern nach vorn richtet. Diese Botschaft ist essentiell für den Prozess des Erinnerns. Erinnern bedeutet nicht die Rückwendung zur und das Verweilen in der Vergangenheit, sondern das Mittragen der Vergangenheit auf dem Weg durch das Leben und die Welt.

Die Deutung dieser Erzählung kann aber noch umfassender sein: Die ewige Wiederkehr des Immergleichen und der umfassenden Zerstörung kann als Sinnbild für die unaufhörliche Wiederholung der Geschichte betrachtet werden. Das Ende der Traumdeutung wäre damit eine dialektische Aufhebung von Geschichte in dem Sinne, dass die Historie überwunden und zugleich bewahrt wird. Die Brücke, über die man gehen, auf der man aber nicht verweilen soll, symbolisiert die Distanz, die der Protagonist zur Geschichte gewinnen muss, da nur mit der Überwindung der eigenen Verstricktheit Versöhnung mit und Bewältigung von historischen Gegebenheiten erreicht werden kann.

Auch in der Erzählung *Die Zauberflöte* bildet das Erinnern einen der Hauptaspekte, allerdings geht es hier nicht nur um das Gedenken allein, sondern auch um das Wie des Erinnerns. Anknüpfend an die Äußerung des Protagonisten aus *Weißenstein Karl*, „Lernen ist Wiedererinnerung“ (PT 145) wird hier der Modus des Erinnerns thematisiert. Allerdings kann kein Lernprozess stattfinden, wenn Erinnern nur Rückwärts-gewandtheit zur statischen Vergangenheit bedeutet. Dass diese Problematisierung in der letzten Erzählung des Bandes zur Sprache kommt, ist durch die ästhetische Komposition der fünf Erzählungen im *Prager Triptychon* bestimmt.

#### 4. Das *Prager Triptychon* als Zyklus

Der Zyklus als literarische Erzählform bezeichnet eine „inhaltlich und formal in sich geschlossene Reihe zusammengehöriger Werke“ (WILPERT 2001: 925), die zwar prinzipiell für sich allein stehen, aber durch ein oder mehrere Grundthemen miteinander verknüpft sind. Hierbei handelt es sich nicht um

eine bloße Aneinanderreihung mehr oder weniger verwandter Themenkomplexe, sondern die Leitmotive, die in jedem der Einzeltexte zu erkennen sind, bilden eine Art semantischen Mittelpunkt, der sich in den Texten teils erkennbar, teils nur angedeutet in verschiedenen Variationen offenbart (WILPERT 2001: 925; WÜNSCH 1975: 235–237). Die Einzeltexte kreisen um diese Mitte, ihre Abfolge ist dabei aber nicht willkürlich, und mit dem letzten Text schließt sich der Kreis zum Anfang (BRAUNGART 1996: 10).<sup>20</sup> Aufgrund der besonderen Position im Zyklus kommen dem ersten und dem letzten Text „automatisch eine besondere Bedeutung zu“ (WÜNSCH 1975: 199). Um von einem Zyklus sprechen zu können, ist wichtig, ob sich eine zyklische Kohärenz erkennen lässt, d.h. ob in einem Einzeltext Motive gefunden werden können, die als Modell für die jeweiligen anderen Einzeltexte gelten (WÜNSCH 1975: 220). Dabei ist die Bezeichnung ‚Zyklus‘ kein eigenständiges „Merkmal eines Textkorpus [...], sondern nur ein Name für eine Summe vorliegender und nachweisbarer Merkmale des Corpus“ (WÜNSCH 1975: 237). Diese Merkmale können Motive oder Themen sein, allerdings auch durch Titel oder Untertitel angezeigt werden: „verschiedene Formen der Wiederaufnahme und Anknüpfung“ dieser Merkmale innerhalb des Textcorpus stellen die zyklische Kohärenz her (BRAUNGART 1996: 11; FIEGUTH 2000: 113f.; MERTNER 1986: 140f.). Der Text steht somit in einem bestimmten Bezug einerseits zum Textcorpus im Ganzen, andererseits zu den anderen Einzeltexten (ORT 1984: 1111). Von der Bezeichnung als Zyklus ausgenommen sind Reihen von Texten, die nicht durch innertextuelle Merkmale eine Kohärenz bilden, sondern durch einen äußeren erzählerischen Rahmen miteinander verklammert sind (ORT 1984: 1111; LÄMMERT 1967: 47f.). Meist wird der Zyklus-Begriff in der Lyrik verwendet (BRAUNGART 1996: 7),<sup>21</sup> auf einer formal-analytischen Ebene lassen sich die Kriterien auch auf Prosa übertragen (ORT 1984: 1111). Wichtig ist, dass der Zyklus-Charakter des Werkes vom Autor intendiert ist; dabei ist unwichtig, ob das Werk bereits in seiner Entstehung als Zyklus konzipiert war oder ob die einzelnen Texte im Nachhinein zu einem solchen zusammengefügt wurden. Entscheidend ist einzig, ob das Werk aufgrund der formalen Kategorien als Zyklus identifiziert werden kann (MÜLLER 1932: 6; BRAUNGART 1996: 12; FIEGUTH 2000: 113).

Wie aus den vorangegangenen Einzelbetrachtungen der Erzählungen hervorgeht, gibt es verschiedene Motive, die in mehr oder minder allen Texten in unterschiedlichen Variationen erkennbar sind. Eines der augenscheinlichsten Leitmotive ist Prag beziehungsweise die Erinnerung an Prag. Alle Texte nutzen die Stadt als Kulisse für das Geschehen. Die Stadt Prag ist als literari-

<sup>20</sup> Die Kreis-Metaphorik leitet sich aus dem griechischen *kyklos* = Kreis ab.

<sup>21</sup> Joachim Müller (1932: 8) vertritt die These, dass sich der Begriff nur auf Lyrik anwenden lasse.

sches Motiv bei vielen Prager Autoren zu finden, sie scheint aufgrund ihrer Vielfältigkeit und ihrer fast magisch anmutenden Stimmung „das Wunschbild einer großen, unstillbaren Sehnsucht“ zu verkörpern (HELLING 1981: 33). Auch im *Prager Triptychon* – und insbesondere in *Relief der Stadt* – ist Prag nicht einfach eine Stadt, die eine Kulisse für die jeweiligen Erzählungen stellt, sondern sie hat ein Eigenleben, „ist selbst die Fabel, eine handelnde Figur mit eigenem Charakter.“ (FIALA-FÜRST 1988: 146)<sup>22</sup>

Lediglich in der *Zauberflöte* erscheint Prag als Örtlichkeit nicht. Es sprechen jedoch einige Indizien dafür, dass die Ereignisse in einem Prager Theater stattfinden: Der Erzähler spricht von der „unendliche[n] Direktion Angelo Neumann“ (PT 209) und bezieht sich damit auf den ehemaligen Direktor der Prager Oper, und auch die überwiegend böhmischen Opernsänger, die er erwähnt, haben – zumindest zum größten Teil – unter anderem in Prag gesungen.<sup>23</sup> Nicht zuletzt aufgrund des Titels *Prager Triptychon* kann man – auch wenn es nirgendwo im *Gespreng* ausdrücklich erwähnt wird – davon ausgehen, dass sich die geschilderten Ereignisse zumindest teilweise in Prag abspielen.

Ein weiteres Motiv, der Themenkomplex von Verantwortung, Schuld und Moral, ist in der *Causa Wellner* und im *Weißenstein Karl* offensichtlich. Aber auch in den anderen Erzählungen ist dieses Motiv präsent. Verantwortung liegt darin, nicht zu vergessen. Das heißt: Erinnern ist Verantwortung gegenüber der Geschichte, gegenüber sich selbst, gegenüber der Gegenwart und Zukunft, was insbesondere in der *Zauberflöte* thematisiert wird. Mit der letzten Erzählung schließt sich der Kreis: Wurde in *Relief der Stadt* das Erinnern an sich als verantwortungsvoller Akt zur Maxime erhoben, mahnt die letzte Erzählung das Wie des Erinnerns an, den verantwortungsvollen Umgang. Bis auf die *Causa Wellner*, in der das Thema nur peripher behandelt wird,<sup>24</sup> und die letzte Erzählung beschäftigen sich alle Texte mit dem Thema Lite-

22 Im Vorwort zu einem Bildband über die „Goldene Stadt“ bezeichnet Urzidil Prag als „ein vielgestaltiges Lebewesen mannigfacher Vergangenheiten. [...] Was Prag ausdrückt und anziehend macht, ist das simultane Wirken jener historischen, geistigen und sinnlich-sittlichen Symbiose und Antibiose, die das Ganze wie das Einzelne verursachte, bestimmte und innerlich überlebte.“ (URZIDIL/JAENICKE 1966: 9)

23 Hermann Winkelmann (1849–1912), Leo Slezak (1873–1946) und Erik Schmedes (1868–1931) waren große Tenöre der Jahrhundertwende, die hauptsächlich als Wagner-Sänger bekannt wurden. Ob der Erzähler mit „Burian“ Carl Burian (1870–1924) oder dessen Bruder Emil Burian (1876–1926) meint, lässt sich nicht eruieren; beide sind ebenfalls bekannte Opernsänger gewesen (vgl. KUTSCH/RIEMENS 1987; KESTING 1993). Angelo Neumann war Direktor des Deutschen Theaters in Prag, der erstmals bekannte Schauspieler und Sänger engagierte und dem Prager Theater um die Jahrhundertwende zu internationalem Ruhm verhalf (FATH 1998/6: 438f.).

24 Der Erzähler der *Causa Wellner* betont, dass die Rezeption von Literatur eine gewissermaßen ‚heilende‘ Wirkung auf Helmuth Wellner hat, und die Auseinandersetzung mit

ratur und Dichtung; wird es nicht ausdrücklich erwähnt, so findet es mithilfe literarischer Zitationen Eingang in die Erzählung. Hieran wird deutlich, dass keine klar definierte Grenze zwischen der Geschichte Prags, den Mythen um die Stadt und den Werken der Prager Literatur besteht. Ein erweiterter Begriff von Dichtung erlaubt zudem, alle Erzählungen unter diesem Motiv zusammenzufassen: Im *Prager Triptychon* geht es nicht nur um Literatur als in unterschiedlichem Maße erwähnter Themenbereich, sondern auch um das Er-Dichten und Konstruieren von Wirklichkeit.

Ein wichtiger Aspekt hierbei ist das Motiv der Entfremdung/Groteske,<sup>25</sup> lediglich die *Causa Wellner* weist weder entfremdende noch groteske Elemente auf. In *Relief der Stadt* verkörpert der tote Suchy auf dem Thron der böhmischen Könige mit seinem verrenkten Körper und dem durch den plötzlichen Tod entstellten Antlitz das Groteske. Der Lebensbericht von Weißenstein weist eine Fülle grotesker Anekdoten auf, sei es der Mord seines Arbeitgebers an der Ehefrau wegen „zu scharfer Kuttelsuppe“ (PT 69), der Tod der Mutter des Herrn Fanta beim Mürbeteig-Kneten (PT 93) oder das Gespräch mit der toten Tante Karla (PT 111). In der übertrieben komischen Darstellung dieser Begebenheiten „wird das Erhabene des Todesereignisses verfremdet durch Trivial-Alltägliches“ (TRAPP 1967: 136). Dass der Protagonist der Haupterzählung als Toter seine Lebensgeschichte erzählt, ist dabei eher als Entfremdung denn als Groteske zu verstehen; hier geht es vor allem um die Auflösung der Erzählerkategorie. Ähnlich entfremdende Elemente finden sich in der Binnenerzählung im *Vermächtnis eines Jünglings* und in der *Zauberflöte*: Das in beiden Erzählungen evidente Alptrauumszenario hat die Funktion, innerhalb der Texte eine Sphäre des Unwirklichen zu schaffen, die es ermöglicht, die Ereignisse möglichst eindrücklich zu schildern.

Das Motiv der Sozial- oder Gesellschaftskritik hingegen lässt sich in allen fünf Erzählungen des *Prager Triptychon* gleichermaßen erkennen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine kategorische Anprangerung der Verhältnisse, sondern eher um eine zurückhaltende Beschreibung sozialer Gegebenheiten:

Oftmals fast lakonisch werden Zustände und Begebenheiten gezeigt, ohne daß ausdrücklich Anklage gegen eine bestimmte Klasse beziehungsweise bestimmte Personen erhoben wird. (TRAPP 1967: 156)

Dichtung „sein Fühlen und Denken zu sammeln und zu ordnen“ scheint (PT 38).

25 Trapp schreibt in seiner Dissertation, dass „auffallend oft [...] im Werk Urzidils das Todeserlebnis Hintergrund einer grotesken Handlung“ ist. Dabei ist das Groteske „keine eindeutige Stilfigur, sondern eine Struktur, die ausgerichtet ist auf die Entfremdung der Welt.“ Nach Trapp ist das Charakteristische des Grotesken „die Disparität seiner Teile, deren Ganzes ein disharmonisches, heterogenes Bild ergibt, eine Vermischung sich eigentlich ausschließender Elemente. Es bewirkt Lachen und Schaudern gleichermaßen.“ (TRAPP 1967: 131). Da nicht alle entfremdenden Elemente im *Prager Triptychon* zum Komischen zu zählen sind, soll hier die Unterscheidung zwischen Groteske und Entfremdung bestehen bleiben.

Die *Zauberflöte* bildet dabei gewissermaßen eine Ausnahme. Auf satirische Weise wird die Blasiertheit und die Überheblichkeit der Opernbesucher verspottet, indem ihre angebliche Affinität zum Bildungsbürgertum als elaboriert vorgetragene Belanglosigkeit entlarvt wird. Außerdem gilt dem Erzähler die Ignoranz des bürgerlich-dünkelhaften Publikums als Auslöser für die Katastrophe, die mit dem Herabstürzen des Kronleuchters über den Schauplatz der Ereignisse hereinbricht. Bei allen Erzählungen des *Prager Triptychon* bleibt das Motiv der Sozial- beziehungsweise Gesellschaftskritik jedoch im Hintergrund. Es ist manchmal auslösendes Moment wie in der *Causa Wellner* oder in der *Zauberflöte*, dann wieder erläuterndes Beiwerk, um das Verständnis für die Erzählung und damit ihre Intensität zu erhöhen, „es bleibt akzidentuell, da es letztlich dem Dichter um anderes geht.“ (TRAPP 1967: 156)

Nach der Summe der vorliegenden und nachgewiesenen Motive kann man prinzipiell davon ausgehen, dass sich das *Prager Triptychon* als eine von Urzidil intendierte zyklische Dichtung bezeichnen lässt, eine zyklische Kohärenz wäre allein durch das Prag-Motiv hergestellt.

##### 5. Das Prinzip Erinnerung und seine Umsetzung

Obendrein wird das *Prager Triptychon* durch ein den genannten Motiven übergeordnetes Prinzip zur Einheit konzipiert: Durch den ganzen Erzählungsband zieht sich immer wieder das Thema des Erinnerens, es ist allgegenwärtig und kann darum als konstituierendes Hauptmotiv des Bandes bezeichnet werden. Dieses übergeordnete Prinzip des Erinnerens scheint in einem Satz Weißensteins seine Entsprechung zu finden: „Auf alle die einfachen Dinge, die lange vergessen wurden, sollte man nicht aufhören hinzuweisen. Lernen ist Wiedererinnerung.“ (PT 145) Diese Aussage des Protagonisten in der Haupterzählung kann gleichermaßen als Programm des gesamten Bandes gelten; die einzelnen Erzählungen lösen dieses Programm in jeweils unterschiedlichen Variationen ein. Dabei wird deutlich, dass es nicht nur um das Erinnern an sich geht, aus dem Gedenken an die Vergangenheit erwächst ein Lernprozess für Gegenwart und Zukunft. „Das Erzählen der Erinnerung Urzidils ist nie eine feierliche Beschwörung der Vergangenheit, sondern deren kritischer Vergleich mit der Gegenwart.“ (FARESE 1986: 17)

Auffällig ist, dass in den fünf Erzählungen mitnichten nur die vergangene – in die Fiktion umgesetzte – Realität geschildert wird: Die Ausschmückung der Erzählungen mittels der unzuverlässigen Berichterstattung nimmt eine nicht unerhebliche Rolle ein. In allen fünf Erzählungen des *Prager Triptychon* findet somit eine Vermischung von Realität/Erinnerung und Legendenbildung durch unzuverlässiges Erzählen statt. Das Erinnern steht im Vordergrund, das unzuverlässige Erzählen wird dabei als Methode eingesetzt, den Aspekt des Erinnerens anschaulicher zu gestalten. Tatsächlich erscheinen die Passagen im Erzählbericht, die durch unzuverlässiges Erzählen geprägt sind,

mehr Authentizität aufzuweisen als die scheinbar realen, sie fügen sich in das Prag-Bild ein, das der Ich-Erzähler in der *Predella* entworfen hat.

##### 6. Das Prager Triptychon – ein Triptychon?

Im *Prager Triptychon* lässt sich eine zeitliche Gliederung erkennen: In der *Predella* schildert der Erzähler seine Kindheitserinnerungen, *Linke Tafel*, *Schrein* und *Rechte Tafel* haben die Jugend (beziehungsweise die Studienzeit) zum Thema. In der *Causa Wellner* ist es ein – literarisch interessierter und gelegentlich dichtender – Student, der die Betreuung des Protagonisten übernimmt. Weißenstein, der im *Schrein* seine Lebensgeschichte erzählt, berichtet hauptsächlich über seine Zeit als junger Mann in Prag und stellt dabei en passant den Kreis junger Schriftsteller dar, die sich in den Prager Kaffeehäusern treffen. In *Vermächtnis eines Jünglings* gehört der Erzähler ebenso dem Zirkel der Jungliteraten an wie die Hauptfigur der Erzählung, Karl Brand. In der *Zauberflöte* schließlich werden Alter und Vergänglichkeit thematisiert. Der vorliegende Erzählungsband weist somit eine nachvollziehbare zeitliche Struktur auf. Hierbei ist aber nicht von einer rein chronologischen Zeitachse wie bei Trapp auszugehen, der eine konzeptuelle Einheit des *Prager Triptychon* negiert, da Weißenstein im *Schrein* stirbt und im *Vermächtnis eines Jünglings* wieder quicklebendig am Tisch des Café Arco sitzt (TRAPP 1967: 59).<sup>26</sup> Tatsächlich liegt im *Prager Triptychon* eine Dreigliederung in Kindheit, Jugend und Alter vor, bei denen die drei Mitteltafeln – die drei mittleren Erzählungen – eine Einheit bilden. Zu dieser Dreigliederung scheint auch im übertragenen Sinne die Bemerkung des Lyrikers in der *Zauberflöte* über die „ewige Dreieinigkeit“ zu passen: „Das einstige Ich und das jetzige Ich und das zukünftige Ich sind immer gleichzeitig da.“ (PT 212) Unweigerlich drängt sich die Analogie mit der Dreigliedrigkeit des Flügelaltars auf. Lässt sich das *Prager Triptychon* jedoch auch inhaltlich als Triptychon bezeichnen?

Die *Predella* des Bandes, *Relief der Stadt*, bildet die Basis des *Prager Triptychon*, sie ist der Grundstock, auf dem alle anderen Erzählungen aufbauen. In ihr wird nicht nur das übergeordnete Prinzip des Bandes, die Erinnerung, genannt, sondern auch die Verantwortung, die mit dem Aspekt des Erinnerens einhergeht: „Groß ist, was im Geist des Herzens errichtet bleibt.“ (PT 28) Gleichzeitig wird bereits der kompositorische Akt zugrunde gelegt: „Knabenträume sind schöpferisch. Sie bauten mir die Stadt aus und bauten sie kunstgerecht.“ (PT 9) Die Basis des *Prager Triptychon* ist somit also das Relief der Stadt Prag, das die Kulisse für die anderen Erzählungen bereitstellt.

<sup>26</sup> Überdies erscheint dieser Punkt, den Trapp für seine Argumentation verwendet, hinfällig: Da Weißenstein im *Schrein* bereits tot ist, als er seine Lebensgeschichte erzählt, liegt ebenfalls eine Inkonsistenz vor.

Das Gesamtziel des Bandes ist das Prinzip der Erinnerung, das mit gestalterischen und künstlerischen Mitteln umgesetzt werden soll.

Die drei Tafeln des *Prager Triptychon* stellen verschiedene Variationen dieses übergeordneten Hauptmotivs dar, ihre Themenschwerpunkte sind neben dem Erinnern die Bereiche Dichtung/Literatur und Verantwortung. Im Zentrum steht die Erzählung *Weißenstein Karl*, wie auch der *Schrein* das Zentrum eines Triptychons bildet. Diese Erzählung unterscheidet sich nicht nur durch ihren Umfang, ihr Protagonist Weißenstein wird als Prototyp seiner Epoche verstanden, als zentrales Beispiel, als „Sammellinse“ für sein Zeitalter.<sup>27</sup> Die Erzählungen der linken und der rechten Tafel – mit deutlich weniger erzählerischen Anomalien – rahmen die Haupterzählung ein und ergänzen sie. Außerdem stellten die Tafeln „drei niemals zur völligen Geltung kommende Dichternaturen“ dar, wie Urzidil in einem Brief an Langen Müller erläuterte. (BINDER 1995: 106)

Das *Gesprenge* des Bandes entspricht ebenfalls seinem Vorbild aus der Kunst des Vieltafelbildes: Während die *Predella* den Untersatz bildet, auf dem die restlichen Erzählungen basieren und die drei Tafeln mit subordinierender Mitte das zugrunde gelegte Prinzip in Variationen abbilden, stellt die *Zauberflöte* sozusagen die Quintessenz des Bandes dar, das Fazit.<sup>28</sup> In ihr wird mit der Deutung des „Traums“ durch das bucklige Männlein der Schlüssel zu einem verantwortungsvollen Umgang mit der Vergangenheit und der Erinnerung offeriert. Damit wird das Prinzip des Erinnerns auf eine Meta-Ebene gehoben, die der Verbindung mit dem Himmel des Gesprenges eines Flügelaltars entspricht.

Das *Prager Triptychon* erfüllt auf literarischer Ebene somit alle Kriterien eines mittelalterlichen Flügelaltars. In der konzeptionellen Zusammenstellung der einzelnen Erzählungen zu einem Band entwirft der Autor ein „suggestive[s] Gemälde“ (FARESE 1986: 12), das den Aspekt des Erinnerns in allegorischer Form zu einem Triptychon formt. „Der Dichter ist der Historiker seiner Visionen. Indem er aus dem Erlebenden zum Betrachtenden wird, erzeugt er die Form.“ (URZIDIL 1961: 18)

#### Literatur:

BINDER, Franz (1986): *Querung – Ein Triptychon. Gedichte*. München: Rauchfuss.

<sup>27</sup> Urzidil verstand den *Weißenstein Karl* auch als „Errungenschaft“, die eine besondere Hervorhebung benötige. (BINDER 1995: 107)

<sup>28</sup> Urzidils Auswahl dieser Erzählung begründete er damit, dass „das den Altar krönende Gesprenge [...] ins Traumhafte [leitet] wie eben auch die Erzählung *Die Zauberflöte*.“ (zitiert nach BINDER 1995: 107)

BINDER, Hartmut (1990): Ein vergessenes Kapitel Literaturgeschichte: Karl Brand und seine Beziehung zu Kafka und Werfel. – In: *Euphorion* 84, 269–316.

BINDER, Hartmut (1995): Weissenstein, der Weltverbesserer. Vom literarischen Nachleben eines böhmischen Goldschmiedgehilfen. – In: *brücken* N. F. 3, 101–165.

BRAND, Karl (1973a): Der Elende. – In: Johannes Urzidil (Hg.), *Karl Brand: Vermächtnis eines Jünglings. Nachdruck der Wiener Ausgabe von 1920*. Nendeln: Kraus, 35–42.

BRAND, Karl (1973b): Sang der Flugleichten. – In: Johannes Urzidil (Hg.), *Karl Brand: Vermächtnis eines Jünglings. Nachdruck der Wiener Ausgabe von 1920*. Nendeln: Kraus, 1.

BRAND, Karl (1973c): Novelle im Traum. – In: Johannes Urzidil (Hg.), *Karl Brand: Vermächtnis eines Jünglings. Nachdruck der Wiener Ausgabe von 1920*. Nendeln: Kraus, 29–34.

BRAUN, Joseph (1924): *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. München.

BRAUNGART, Wolfgang (1996): Zur Poetik literarischer Zyklen. – In: Károly Csúri, *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion*. Tübingen: Max Niemeyer, 1–27.

DEMETZ, Peter (1997): Nachwort. – In: Johannes Urzidil, *Prager Triptychon*. Wien: Residenz.

FARESE, Giuseppe (1986): Johannes Urzidil – Ein Schriftsteller der Erinnerung. – In: Johann Lachinger, Aldemar Schiffkorn, Walter Zettl (Hgg.), *Johannes Urzidil und der Prager Kreis. Vorträge des römischen Urzidil-Symposions 1984* (=Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 36). Linz: Landesverlag, 12–20.

FATH, Rolf (Hg.) (1998): *Reclams Opernlexikon*. 6 Bände. Stuttgart: Reclam.

FIALA-FÜRST, Ingeborg (1988): Die Prager Erzählungen im Spätwerk Johannes Urzidils – Die Heimatstadt als verlorene Geliebte. – In: Hartmut Binder (Hg.), *Franz Kafka und die Prager Deutsche Literatur – Deutungen und Wirkungen*. Bonn: Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen, 143–150.

FIALA-FÜRST, Ingeborg (1999): Die misslungenen literarischen Anfänge eines großen Humanisten. Johannes Urzidils expressionistische Lyrik. – In: Aldemar Schiffkorn (Hg.), *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposion Prag. Sammelband der Vorträge, Primärbibliographie und Register* (= Edition Grenzgänger, 26). Linz: Edition Grenzgänger, 79–89.

FIEGUTH, Rolf (2000): Der Gedichtzyklus als Modell poesiegeschichtlichen Wandels. – In: Reinhard Ibler (Hg.), *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur internationalen Konferenz, Magdeburg 18.-20. März 1997* (= Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, 5). Frankfurt am Main: Lang, 113–125.

FRISCH, Max (1978): *Triptychon. Drei szenische Bilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GRABOW, Astrid (1998): *Erzähler und Struktur der Erzählung. Untersuchungen zu Leo Perutz' Erzählungensammlung „Herr, erbarme dich meiner“*. Magisterarbeit. Hamburg.

HAAS, Willy (1957): *Die literarische Welt*. München: Paul List.

HELLING, Christa (1981): *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation* (= Veröffentlichungen der Universität Triest, 7). Triest: Del Bianco Industrie Grafiche.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří (1919): *Zlatý triptych* [Goldenes Triptychon]. Praha: Nakl. Alois Srdce.

KINDT, Tom (2001): *Ich-Erzählung und literarische Moderne*. Dissertation. Hamburg.

KOVÁŘIKOVÁ, Alena (2000): Sprache, Heimat und Nation bei Johannes Urzidil. – In: Lothar Bluhm (Hg.), *Spurensuche. Alfred Döblin – Ernst Wiechert – Johannes Urzidil – Jochen Klepper: Deutsch-polnisch-tschechische Begegnungen mit einer vergessenen Klassik der Moderne* (= Schriften zur Kulturwissenschaft, 39). Hamburg: Dr. Kovac, 83–91.

LÄMMERT, Eberhard (1967): *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.

LANKHEIT, Klaus (1959): *Das Triptychon als Pathosformel* (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Band 4). Heidelberg: Carl Winter.

MARTINEZ, Matias, SCHEFFEL, Michael (2002): *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. Aufl. München: Beck.

MERTNER, Edgar (1986): Kipling und die Gattung des Short-Story-Zyklus. – In: Raimund Borgmeier (Hg.), *Gattungsprobleme in der anglo-amerikanischen Literatur. Beiträge für Ulrich Suerbaum zu seinem 60. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, 140–154.

MÜLLER, Joachim (1932): Das zyklische Prinzip in der Lyrik. – In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 20, 1–20.

MÜLLER, Hans-Harald (1992): Zur Funktion und Bedeutung des ‚unzuverlässigen Ich-Erzählers‘ im Werk von Ernst Weiß. – In: Peter Engel, Hans-Harald

rald Müller (Hgg.), *Ernst Weiß – Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang. Beiträge zum ersten internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlass des 50. Todestages, Hamburg 1990* (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, 31). Bern, New York: Lang, 186–196.

OLBRICH, Harald (Hg.) (1994): *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. Band VII. Leipzig: Seemann.

ORT, Claus Michael (1984): Zyklische Dichtung. – In: Klaus Kanzog, Achim Masser (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 4. Berlin, New York: de Gruyter, 1105–1120.

PAUL, Jean (1957): *Siebenkäs. Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*. Hamburg: Rowohlt.

PILZ, Wolfgang (1970): *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*. München: Wilhelm Fink.

SANDQVIST, Gisela (1975): *Johannes Urzidil – Prag, New York: Vom Untertan der österreichischen Monarchie zum amerikanischen Staatsangehörigen* (= Veröffentlichungen der Stockholmer Koordinationsstelle zur Erforschung der deutschsprachigen Exilliteratur, 19). Stockholm.

SERKE, Jürgen (1987): *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Wien: Zsolnay.

SIMON, Claude (1986): *Triptychon*. Hamburg: Rowohlt.

STANZEL, Franz K. (1982): *Theorie des Erzählens*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

THIEBERGER, Richard (1986): Johannes Urzidil und die deutsche Sprache. – In: Johannes Lachinger, Aldemar Schiffkorn, Walter Zettl (Hgg.), *Johannes Urzidil und der Prager Kreis. Vorträge des römischen Urzidil-Symposiums 1984* (= Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, 36). Linz: Landesverlag, 40–46.

TRAPP, Gerhard (1967): *Die Prosa Johannes Urzidils. Zum Verständnis eines literarischen Werdegangs vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Bern: Herbert Lang.

URZIDIL, Johannes (1961): *Über das Dichten*. In: *Spektrum des Geistes*. Literaturkalender. Ebenhausen: Langewiesche-Brandt, 18–19.

URZIDIL, Johannes (1966): *Da geht Kafka*. München: dtv.

- URZIDIL, Johannes (1970): *Die erbeuteten Frauen*. München: dtv.
- URZIDIL, Johannes (1972): *Bekenntnisse eines Pedanten. Erzählungen und Essays aus dem autobiographischen Nachlass*. Zürich, München: Artemis.
- URZIDIL, Johannes (1973): Nachrede. – In: Ders. (Hg.), *Karl Brand: Vermächtnis eines Jünglings. Nachdruck der Wiener Ausgabe von 1920*. Nendeln: Kraus, 49–51.
- URZIDIL, Johannes (1956): *Die verlorene Geliebte. Erinnerungen an Prag*. Zürich: Schweizer Druck- und Verlagshaus.
- URZIDIL, Johannes (1997): *Prager Triptychon*. Wien: Residenz.
- URZIDIL, Johannes/JAENICKE, Anselm (1966): *Prag – Glanz und Mystik einer Stadt*. Krefeld: Scherpe.
- WERFEL, Franz (1931): *Kleine Verhältnisse*. Berlin: Fischer.
- WERFEL, Franz (1973): Erinnerung an Karl Brand. – In: Johannes Urzidil (Hg.), *Karl Brand: Vermächtnis eines Jünglings. Nachdruck der Wiener Ausgabe von 1920*. Nendeln: Kraus, VII-XI.
- WERFEL, Franz: Weissenstein, der Weltverbesserer. – In: Peter Demetz (Hg.), *Alt-Prager Geschichten*. Frankfurt am Main: Insel, 243–252.
- WILPERT, Gero von (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. verbesserte Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner.
- WÜNSCH, Marianne (1975): *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien „Literatur“ und „Realität“*. Probleme und Lösungen (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 37). Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer.

„...*Es wäre sehr hübsch und gar nicht paradox, wenn mir Prag zu einer Premiere verhelfen würde...*“ Einige Bemerkungen zur Beziehung Arnold Zweigs zu den deutschsprachigen Autoren aus der Tschechoslowakei

Viera Glosiková

Es ist keine große Übertreibung, wenn man behauptet, dass die Tschechoslowakei auf den Wegen von Leben und Schaffen von Arnold Zweig eine beinahe schicksalhafte Rolle gespielt hat. Über Prag hat er sich vor dem deutschen Faschismus gerettet und über Prag ging seine Rückkehr nach Europa aus dem palästinensischen Exil. Aber auch dazwischen und bereits vor 1933 war Arnold Zweig in mancher Hinsicht mit der Tschechoslowakei innig verbunden, was sich in persönlichen Kontakten zu deutschsprachigen Intellektuellen und Schriftstellern aus der Tschechoslowakei manifestierte.

Schon vor dem Zweiten Weltkrieg wurde eine ganze Reihe von literarischen Werken Arnold Zweigs ins Tschechische übersetzt und herausgegeben, so erschien *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (ZWEIG 1929)<sup>1</sup> bereits 1929 auf tschechisch, *Junge Frau von 1914*<sup>2</sup> 1932, *De Vrient kehrt heim*<sup>3</sup> 1933, *Erziehung vor Verdun*<sup>4</sup> 1936 und *Einsetzung eines Königs*<sup>5</sup> 1938. Sämtliche genannten Romane erschienen somit innerhalb von zwei Jahren nach der deutschen Originalausgabe auf Tschechisch. Allein aus dieser Tatsache kann man schließen, dass Arnold Zweig in der Vorkriegs-Tschechoslowakei kein unbekannter Autor war, hinzu kamen seine persönlichen Kontakte, von denen nicht nur publizierte Erinnerungen, sondern auch zeitgenössische Besprechungen seiner Bücher zeugen (VÁCLAVEK 1930, 1936a, b).

Auf einige Aspekte der Bindungen Zweigs an die aus der Tschechoslowakei stammenden und in verschiedenen Bereichen wirkenden Intellektuellen, vor allem die Prager deutschsprachigen Autoren, wollen die folgenden Bemerkungen hinweisen.

- 1 Übersetzt von František Vavřín (1884–1936). Die 2. Auflage des Romans in tschechischer Übersetzung erschien 1930, die 3. im Jahr 1938.
- 2 Der Roman in der Übersetzung Ivan Olbrachts erschien u. d. T. *Mladá žena z r. 1919* im Prager Verlag Družstevní práce mit einem Umschlag des Graphikers und Malers Ladislav Sutnar und mit einer Zeichnung von Emanuel Frinta. Eine 2. Auflage erschien 1936.
- 3 Der Roman erschien 1933 unter dem Titel *Hříšník de Vrient* in der Übersetzung von Anna Čermáková (Verse von V. Vitinger), Praha: L. Mazáč.
- 4 Jaroslav Zaorálek übersetzte den Roman mit graphischer Gestaltung von Ladislav Sutnar und einer Zeichnung von Emanuel Frinta u. d. T. *Výchova před Verdunem*, der im Verlag Družstevní práce in Prag herauskam.
- 5 Der Titel des 1938 in der tschechischen Übersetzung von Jaroslav Zaorálek im Prager Verlag Družstevní práce herausgegebenen Romans war *Nastolení krále*.