

Synkretismus und Poetik der Distanz in Richard Weiners

Obnova [Die Erneuerung]

Katja Wetz

1. Der Tod als Erzählauftakt

U hlav postele rozzáli dvě voskovice a do rukou i k nohám dali mi nějaké květiny, přinesené zdola ze zahrady. [...] Když se počala na víko vršiti hlína, duše moje opustila tělo a odvedli ji do šerých prostor [...]. Očistec byla rozlehlá místnost, všeska šedá a tak jednotvárná, že ničím nepřipoutala zraku a u ničeho nedala mysli prodléti. (WEINER 1996: 424 f.)¹

Zu Häupten des Bettes wurden zwei Wachskerzen angezündet; in die Hände und zu Füßen legte man mir Blumen, die man vom Garten unten heraufgeholt hatte. [...] Als sich Erde auf dem Sargdeckel zu häufen begann, verließ meine Seele den Körper und wurde in düstere Räume überführt. [...] Das Fegefeuer war ein geräumiges Gewölbe, alles so grau in grau und so eintönig, dass nichts die Blicke anzog und das Denken nirgendwo einen Halt fand. (WEINER 1990: 437)²

Das Leben des Erzählers ist zu Beginn der 1919 in dem Erzählband *Škleb [Die Fratze]* erschienenen Erzählung *Obnova [Die Erneuerung]* von Richard Weiner bereits beendet.

Der Tod, der gemeinhin für das Ende schlechthin steht, fungiert hier nicht als ein solches, sondern im Gegenteil als ein Anfang, als der Initiator der Erzählung. Wolfgang Iser führt in *Das Fiktive und das Imaginäre* den griechisch-antiken Arzt Alkmaion an, der sich zum Tod dahingehend äußert, dass der Mensch sterben müsse, weil er unfähig sei, Anfang und Ende zu verbinden. Für Iser führt diese Unfähigkeit dazu, dass der Tod auch zu einem Antriebspunkt werden kann.

Das würde bedeuten, Anfang und Ende als die Ungewißheiten des menschlichen Lebens imaginativ besetzen zu müssen, um jenen verweigerten Zusammenhang herzustellen. (ISER 2014: 158)

Der Tod lässt sich also als Imaginationskatalysator und sogar als ein Ursprung des Erzählens überhaupt betrachten. Denn nicht zuletzt sind Phantasie und Imagination da besonders gefragt, wo jegliches menschliches Wissen versagt und immer versagen muss, wie in der Frage, was nach dem Tod kommt. Weiners *Obnova* macht aus dem Ende, dem Tod des Erzählers, einen Anfang, den Anfang der Erzählung und bespielt so literarisch genau diese scheinbar unmögliche Verbindung von Anfang und Ende.

1 Alle folgenden Zitate stammen aus Weiner: (1996, 424-435).

2 Die deutschen Zitate stammen aus: Weiner: (1990, 437-453).

Damit ist die Erzählung in ihrer Struktur dem Erzählen des Typus ‚Scheherazade gegen den Tod‘, wo das Erzählen als lebensverlängernder Akt begriffen wird, diametral entgegengesetzt. Sie funktioniert über das Erzählen mit dem Tod, vom Tode als Beginn an. Literaturhistorisch lässt sich die Erzählung dem *fin de siècle* zuordnen, das „in der tschechischen Literatur [...] vierzig und mehr Jahre [dauert]“ (DEMETZ 2004: 5) und dem im Allgemeinen eine verstärkte Beschäftigung mit der Todesthematik und ein Hang zum Morbiden zugeschrieben wird (LUBKOLL/STETZGER 2002: 7). Als literarische Beispiele dieser Zeit können Tolstoj und Kafka herangezogen werden. In Leo Tolstoj's Novelle *Smert' Ivana Il'iča* [Der Tod des Ivan Il'ič] (1886) wird die gesellschaftliche Verleugnung und Verdrängung des Todes exemplarisch vorgeführt und der Tod ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt. Mit der fragmentarischen Erzählung *Jäger Gracns* (1917) von Franz Kafka behandelt der Prager Zeitgenosse Weiners ebenfalls den Tod von einer post-mortem-Warte aus.³ Während es bei Tolstoj um die gesellschaftlich bedingte und verursachte Unsagbarkeit des Todes geht, drückt Kafkas Erzählung vielmehr die Sagbarkeit des Todes aus (BLAMBERGER 2002: 309) und stellt damit eine mit *Obnova* vergleichbare Erzählung dar. Joachim Pfeiffer beschreibt, wie der Tod „zu einem Schlüsselbegriff der literarischen Produktionen der Jahrhundertwende“ wird und sieht die Begründung hierfür darin, dass der „Verabsolutierung des Subjekts und seiner gleichzeitigen Bedrohung durch den Verlust metaphysischer Sinnbezüge [...] die Faszination durch Tod, Vergänglichkeit und Flüchtigkeit“ (PFEIFFER 1990: 101f.) entgegengesetzt wird. Die spezielle Bearbeitung des Todesthemas in Weiners *Obnova* entspricht genau dieser von Pfeiffer beschriebenen Tendenz, stellt sie doch einerseits eine radikale Auseinandersetzung mit Subjektivität dar und andererseits die Suche nach einem metaphysisch-religiösen Zugriff auf den Tod, für den Vorstellungen gleich zweier Religionen, des Judentums wie des Christentums, herangezogen werden.

Was in Weiners *Obnova* mit der Loslösung der Seele vom Körper beginnt, ist nämlich eine synkretistische Erzählung, die jüdische und katholisch-christliche Elemente amalgamiert. Das Fegefeuer entstammt einer christlichen Jenseitsvorstellung und die Blumengabe ist ein christlicher Brauch. Dass die Seele erst zum Zeitpunkt der Bestattung den Körper verlässt, ist eine Vorstellung, die im jüdischen Glauben verankert ist, ebenso wie das Anzünden der Kerzen „[z]u Häupten des Bettes“ (437) ein jüdischer Brauch ist. Simon Philip De Vries beschreibt in seinem Werk zu jüdischen Riten und Symbolen, dass „sofort nach dem Verlö-

3 In der Prager Literatur dieser Zeit lässt sich eine auffällige Häufung von post-mortem-Erfahrungen feststellen. Weitere Zeitgenossen Weiners, in deren Werken sich dieses Motiv niedergeschlagen hat, sind z. B. Ladislav Klíma, (*Jak bude po smrti* [Wie wird es nach dem Tode sein], 1917) Jaroslav Hašek (*Dušíčka Jaroslava Haška vypravuje* [Die Seele Jaroslav Hašeks erzählt], 1920) und Max Brod (*Die erste Stunde nach dem Tode. Eine Gespenstergeschichte*, 1916).

schen des Lebenslichts [neben den Leichnam ein brennendes Licht gestellt wird, KW]. Dieses symbolisiert die Seele, die [bis zur Überführung in die Erde, KW] noch im Raum weilt.“ (DE VRIES 1981: 274)

Der dergestalt umrissene Synkretismus bestimmt den Fortgang der Erzählung. Zunächst berichtet der tote Erzähler, ein „nicht mehr ganz junger Schriftsteller“ (WIDERA 2008: 217), davon, wie seine Seele dem Fegefeuer übergeben wird. Daraufhin blickt er auf sein Leben und das Zimmer zurück, das er zeitlebens bewohnt hat und lässt an dessen verdorrtem Blumenschmuck eine kritische und durchaus ironische Selbstreflexion entspinnen. Der Tote beschreibt, was nach seinem Verschiden mit dem Zimmer passiert: Wie es zunächst leer steht, wie es dann von der Hausherrin und der Magd gereinigt und ausgeräumt wird und schließlich durch den Einzug eines jungen Paares wiederbelebt wird. Im Zuge der Gespräche des Paares mit der Hausherrin erfährt der Leser vom Suizid des Erzählers. Zuletzt löst dieser sich von seinem Zimmer, dessen Weiterleben ohne ihn feststeht, und geht in einer allgemeinen Seelenruhe auf.

2. Purgatorium – materiell und sozial

Nach dem Tod des Erzählers, betritt eine Woche lang niemand dessen Zimmer. Dieser im Text so explizit benannte Zeitraum ist hier markant. Im Judentum gibt es den Brauch der Trauerwoche, der sogenannten *Schiva*. Im Wesentlichen besteht die *Schiva* darin, dass der Trauernde in dieser Woche die Wohnung nicht verlässt, die Gemeindemitglieder ihn besuchen und mit ihm beten. Nach Ablauf der Frist von sieben Tagen kommt der Vertreter der *Chenra Kadischa*, der ehrenamtliche Gemeindegeldner für die Bestattung der Toten, um den Trauernden aus der Trauerwoche zu erlösen und ihn aus der Gemeindefürsorge zu entlassen (DE VRIES 1981: 296). Dieses Ritual der Erlösung aus der Trauer geht, so de Vries, mit einem Vers aus dem Buch Jesaja einher: „Deine Sonne wird nicht mehr untergehen, und dein Mond nicht den Schein verlieren; denn der Herr wird dein ewiges Licht sein, und die Tage deines Leidens sollen ein Ende haben.“ (JESAJA 60, 20) De Vries beschreibt die Reaktion nach dem Vers: „Jetzt stehen die Trauernden auf. Sie treten zurück ins Leben.“ (DE VRIES 1981: 296)

Der Tote, den es in *Obnova* zu betrauern gilt, ist der Erzähler, als der Trauernde erscheint das Zimmer. Denn nach Ablauf dieser exakt umrissenen Zeitspanne betreten nun die Hausherrin und die Magd das Zimmer. Die Hausherrin ist etwas ängstlich, „jako by se strachovala, že se odněkud vyplíží ponurost a ji chladně obemkne“ (427) [„als fürchte sie, daß von irgendwoher Düsternis heranschleichen und sie kalt umklammern könnte“] (442). Ihre Angst wischt sie jedoch mit dem Ausspruch „živým jest život!“ (ebd.) [„den Lebenden gehört das Leben!“] (ebd.) weg. Durch die nun geöffnete Tür fegt ein Luftzug durch das Zimmer,

welches daraufhin „[r]ázem se jako by pousmál, [...] jako někdo], kdo dlouho stišněně čekal a konečně se dočkal“ (428) [„plötzlich begann zu lächeln, [...] wie jemand, der lange mit Bangen gewartet hatte und endlich am Ziel seines Wartens war“] (ebd.). Der Spruch der Haushälterin, der für sie eine Art Selbstsuggestion ist, wird unter dem Blickwinkel des jüdischen Trauerrituals zum Neuanfang. Das Zimmer wird aus der Trauer entlassen.

Změna nenastala toliko sprovozením prachu, čoudu a onoho nedefinovatelného něčeho, čím pokoje dlouho nepoklizené mokvají a plesnivějí. Odcházelo mnohem více, bylo, jako by se uvolnila neviditelná pouta – a můj pokoj, trpící tak dlouho nezaviněně, vūčihledě se sbíral v novém pořádku. (428)

Die Veränderung rührte nicht nur von der Beseitigung des Staubs, des Qualms und jenes Undefinierbaren her, welches lange unaufgeräumte Zimmer modern und schimmeln läßt. Es entfernte sich weit mehr, es war, als hätten sich unsichtbare Fesseln zu lösen begonnen – und mein Zimmer, das so lange unschuldig gelitten hatte, erholte sich zusehends in der neuen Ordnung. (443)

Die Personifikation des Zimmers als dem Trauernden macht aus dem Ort der Handlung eine Figur der Handlung. Als solche wird es in die zeitliche Struktur der Erneuerung eingeschrieben. Die Anthropomorphisierung über die vielen Zuschreibungen menschlichen Empfindens (zittern, lächeln, sich erholen, aufatmen etc.) läßt das Zimmer außerdem zu einem Gegenüber des Erzählers werden, läßt seine Entwicklung mit der des Zimmers parallel verlaufen. Besonders deutlich wird dies auch durch die Tatsache, dass sich die Fokalisierung beim Schwenk auf das Zimmer ändert. Es wird nicht mehr über den Erzähler, sondern über das Zimmer fokalisiert, was für ersteren eine direkte Konsequenz hat:

Jednoho rána však, kdy větráný pokoj můj všecek byl roztřesen zimou a smutně hleděl do prázdna [...] s takovou bolestnou otázkou po příštím určení, kterého se už nemohl dočkat, zabolelo to prudčeji než jindy, neboť poprvé jsem docela zapomněl na sebe sama. (427)

Eines Morgens aber, als mein gelüftetes Zimmer vor Kälte zitternd, [...] mit der so schmerzlichen Frage nach seiner künftigen Bestimmung, die es nicht mehr erwarten konnte, in die Leere hinausblickte, fühlte ich mich entschieden mehr als sonst getroffen, denn ich hatte mich zum ersten Mal selbst vergessen. (441)

Die Übertragung der Wahrnehmung auf das Zimmer und die Identifizierung mit ihm führt zur Selbstaufgabe des Erzählers, zu einem Vergessen seiner selbst.

Während der Reinigung des Zimmers erfährt der Leser mehr über das diesseitige Leben des Erzählers. Die beiden Frauen, die Hausherrin und die Magd, teilen den Eindruck, dass der Verstorbene auch zu Lebzeiten nicht lebte. Die Hausherrin konstatiert: „Činil vždycky dojem, že zabloudiv cestou. [...] Dnes to mohu říci: Byl ubožák mrtev dříve, než umřel.“ (432) [„Er machte immer den Eindruck, als hätte er sich unterwegs verirrt. [...] Heute kann ich es sagen: Der arme Kerl war schon tot, bevor er gestorben ist.“] (449) Beide Leben des Erzäh-

lers, das diesseitige wie das jenseitige, weisen Parallelen auf. Die zurückgezogene Art zu Lebzeiten korrespondiert mit seiner Situation im Fegefeuer, welche auch isoliert ist. Dort nämlich gehen „haštěřivé bytosti“ (424) [„zänkische Wesen“] (437) eine Gemeinschaft ein, während der Erzähler beschreibt: „Já však žil samotářsky, ostýchaje se a nedůvěřuje, a oni mě nechali na pokoji.“ (425) [„Ich aber lebte zurückgezogen, voller Scheu und Misstrauen, und man ließ mich in Frieden.“] (438)

Gemeinsam ist beiden Lebensformen, dass sie sich auf je einen fest umrissenen Raum konzentrieren: Zimmer hier, zurückgezogene Ecke im Fegefeuer dort. Man könnte das Zimmer als jüdischen und das Fegefeuer als christlich-katholischen Raum zunächst dichotomisch auffassen. Aber beide Räume interagieren miteinander. Aus dem Erzählort des Fegefeuers erwächst dem Erzähler nämlich die Erkenntnis über sich selbst und zwar über sein Verhältnis zu dem Zimmer. Dieses Verhältnis ist von einer Schuld bestimmt, die sich aus der Erkenntnis über ein ungelebtes Leben⁴ speist:

Byl to jasný pocit soustrasti nad smutným údělem, jehož já cítil se neblahým strůjcem. Měl jsem přesné vědomí, že jsem viníkem vůči pokoji, v němž jsem se po tak dlouho prořešoval denně na svém životě, až i prostora, kde se tak dále, tak ochořela, že i nyní ještě, kdy mě není, kdy jsme už zapomení já i náhodnost mého pozemského bytí, pokoj můj stále ještě strádá následky mého truchlého nerozumu, osamělý, vyvržený a snad i zapomenutý – jako malomocný. (427)

Ein deutliches Mitgefühl mit seinem traurigen Schicksal machte sich bei mir bemerkbar, als dessen unseliger Schöpfer ich mich empfand. Ich fühlte mich schuldig gegenüber diesem Zimmer, in dem ich mich so lange an meinem Leben versündigt hatte, bis auch der Raum, in dem dies geschah, erkrankte und auch jetzt noch, obwohl es mich nicht mehr gab, obwohl man mich und die Zufälligkeit meines irdischen Daseins längst vergessen hatte, an den Folgen meines trostlosen Unverstands litt, einsam, ausgestoßen, vielleicht auch vergessen – als wäre er ein Aussätziger. (441)

Das starke Gefühl der Schuld gegenüber dem eigenen Leben ist mit der Schuld dem Zimmer gegenüber verflochten. Die Versündigung am eigenen Leben deutet den Suizid an, von dem die Haushälterin später berichtet. Aber im Gegensatz zum toten Erzähler wird das Zimmer als ein Patient beschrieben, der den kritischen Punkt der Krankheit überwindet und beginnt, sich zu erholen. Einerseits überträgt der Erzähler seine Verfassung auf das Zimmer, andererseits macht die Personifizierung aus dem Zimmer einen eigenständigen Agenten. Dadurch löst sich das Zimmer zwar von der Identifikation mit dem Erzähler, aber die Parallele zum Schicksal des Erzählers bleibt dennoch bestehen. Besonders interessant ist dabei die Engführung des Prozesses, den der Erzähler und das Zimmer gleichzeitig durchlaufen, versteht man das Fegefeuer als *purgatorium*, als Reinigungsort,

4 Hier besteht eine Parallele zu Tolstojs Novelle, in der der Topos des ungelebten und verwirkten Lebens auch eine zentrale Rolle spielt und dessen gedankliche Bearbeitung durch den Protagonisten ebenfalls durch den Tod, bzw. im Angesicht des Todes, ausgelöst wird.

wortwörtlich: Beide werden also gereinigt – das Zimmer im wörtlichen Sinne und der Erzähler im übertragenen.

Deutlich wird bei der Schilderung der Hausherrin, die den Erzähler als isoliert und abgeschottet beschreibt, dass der Suizid des Erzählers den Charakter eines sozialen Todes trägt. Karin Priester, die in ihrer komparatistischen Studie zum Mythos Tod unter anderem den Aspekt des sozialen Todes untersucht, stellt fest, dass er mit zwei weiteren Schritten einhergeht, die auch im Leben des Erzählers in *Obnova* nachvollzogen werden können: „Zunächst der ‚soziale‘ Tod, dann zunehmende Identitätsauflösung und schließlich der biologische, freiwillig auf sich genommene Opfertod als Schlussstrich unter eine zwar gesuchte, aber nicht gefundene [...] Identität.“ (PRIESTER 2001: 100) Diese Beschreibung entspricht dem, was der Leser aus den Schilderungen der Hausherrin und aus den eigenen Reflexionen des Erzählers von dessen prämortalem Leben erfährt: ein Leben in sozialer Abgeschlossenheit als mittelloser und zunehmend desillusionierter Schriftsteller, der mit dem Suizid dieser Situation entflieht.

Die Identitätsfrage wird allerdings auch aus dem Jenseits gestellt. Denn die Reinigung des Erzählers geht mit einem Prozess der Selbsterkenntnis einher, der von den verdorrten Blumen und der peniblen Ordnung im Zimmer ausgelöst wird.

[V] sobě uspokojené a samo sobě cílem, připomínalo divadelnost interiéru, vystaveného za výkladcem továrny na nábytek, a nikoliv jeviště pütek a smíření – ustavičně se střídajících – jež svádí a slaví člověk sám se sebou. (426)

[In sich zufrieden und Ziel ihrer selbst, ließ diese Ordnung an theatralische Interieurs in Schaufenstern von Möbelhäusern denken, nicht aber an eine Bühne der Kämpfe und Versöhnungen, die ein Mensch – in stetem Auf und Ab – mit sich selber führt und feiert.] (440)

Post mortem erkennt der Erzähler sein Leben als ungelebt, verwirkt. Der selbst angelegte Raum aus verwelkenden Blumen verhindert die Erfüllung von Träumen und hinterlässt das Gefühl der Unzulänglichkeit. Nicht einmal das Erleben von Höhen und Tiefen ist in diesem toten Ausstellungsraum möglich. Dies gipfelt in dem Eindruck des Erzählers, dass die Einrichtung und das Zimmer selbst personifiziert als Ankläger mit dem Vorwurf auftreten, „že [...] žil, toliko na vědomí berá“ (426) [„[er] hätte nur zur Kenntnis nehmend gelebt“] (440, Herv. i. O.).

Der Tod und die Distanz, die durch ihn möglich wird, befördern nun die Selbsterkenntnis des Erzählers, wenn er nach der Reinigung seines Zimmers über seine zu Lebzeiten selbst gesetzten Hindernisse sinniert und ausruft: „Jak samozřejmým se mi vše jevílo, jak ochotně jsem chápal!“ (429) [„Wie selbstverständlich schien mir nun alles, wie willig ich begriff!“] (444) Das Begreifen im Tod steht hier im Kontrast zu dem zur-Kennntnis-nehmend geführten Leben. Die Opposition Leben und Tod korrespondiert mit der Opposition Kennntnis und

Erkenntnis, wobei diese Selbsterkenntnis für den Erzähler ein Schritt auf dem Weg zur Erlösung ist.

Die Spannung zwischen Schuld und Erlösung ist auch in Zusammenhang mit dem synkretistischen Gewebe (aus jüdischen und christlich-katholischen Versatzstücken) zu sehen. Eine Schuld ohne Erlösungsaspekt schreibt Peter Zajac der jüdischen Tradition zu, während er der christlichen Tradition das „Moment der Erlösung“ apostrophiert (ZAJAC 2008: 205). Damit überwiegt in der Erzählung zunächst die jüdische Tradition mit der Schuld des Erzählers, die bereits zu Lebzeiten in Form einer nicht näher bestimmten Versündigung an Leben und Zimmer ständig vorhanden war, dann aber zunehmend in eine christliche Erlösungsvorstellung übergeht. Während also das Leben des Erzählers zunächst dem für Weiner üblichen Umgang mit Schuld entspricht, indem er oftmals „das Moment der unbegründbaren, individuell nicht verursachten Schuld, der subjektiven, apriorischen Schuld [akzentuiert], die mit einem bodenlosen Grauen einhergeht“ (ebd.), gerät der Fortgang der Erzählung im Fegefeuer zu einer christlichen Heilserwartung. Dieser versöhnliche Ausgang korrespondiert mit der Überschrift, unter welcher *Obnova* und eine weitere Erzählung innerhalb der Sammlung *Škeľeb* angeordnet sind: *Smířlivý akord* [Versöhnlicher Akkord].

Die Ablösung des Zimmers vom Erzähler schließt mit der Beschreibung:

Konečně dáno vše do pořádku, i zavřena okna. A týmž okamžikem stal se pokoj jakoby novou bytostí, zcela odlišnou od oné, kterou já ho znával. Z dalekého odstupu, odkud já naň zíral, jevil se téměř mladickým, obrozen. (428)

[Endlich war alles aufgeräumt, waren auch die Fenster geschlossen. Und im gleichen Augenblick wurde das Zimmer zu einer Art neuem Wesen, gänzlich verschieden von dem, das ich gekannt hatte. Von meiner weit entfernten Warte aus betrachtet, wirkte es fast jugendlich, wiederbelebt.] (443)

Die Wiederbelebung des Zimmers kommt nach der materiellen *Auflösung* – alle persönlichen Gegenstände des Erzählers wurden entfernt – nun einer sozialen *Erlösung* gleich: noch am selben Tag – und damit genau nach Ablauf der Trauerwoche – zieht neues Leben ein. Eine „reizende junge Frau“ und ihr Mann, ein Offizier auf Fronturlaub, besichtigen das Zimmer und ziehen, trotz der Information, dass der Vormieter hier Selbstmord begangen habe, ein. Auch hier wird die Angst vor dem Tod, bzw. das ungute Gefühl dem Zimmer gegenüber, mit einer Inversion des Spruchs der Hausherrin quittiert: „Život živým!“ [„Das Leben den Lebenden!“] (Die Hausherrin vor der Reinigung: „Živým jest život!“ [„Den Lebenden das Leben!“]). Diese Sprüche initiieren jeweils verbal die Erlösung aus der Trauer, zunächst die materielle durch Reinigung, nun die soziale durch Wiederbelebung des Zimmers.

Mit der farbenfrohen neuen Einrichtung des Paares schreitet die optische Entwicklung des Raumes voran. Auffällig sind besonders – und dies ist mit der

einwöchigen Trauerphase des Zimmers ein weiterer Hinweis auf den Bibelvers – die Lichtattribute. So, wie im Bibelvers das Licht dafür spricht, dass die Tage des Leidens ein Ende haben, ist dies für das Zimmer der Fall, wenn das neue Leben des Zimmers und des Paares in einem „kurze[n], aber heftige[n] Lichtschauer“ (451) [„krátká, ale prudká sprcha světelná“ (433)] beginnt.

Paní Běta, v náručí čerstvé květiny, vběhla do ní a dala se jí chvíli laskati. [...] Pokoj je vděčně obemknul, zabezpečil jejich štěstí. (433)

[Frau Běta lief mit frischen Blumen im Arm mitten hinein ins Licht und lies sich von ihm eine Zeitlang liebkoosen. [...] Das Zimmer umarmte sie [beide, KW] zum Dank, besiegelte ihr Glück.] (450)

Und später: „Počalo se šeriti a v stříbřitém, skutečně stříbřitém šeru krásně vyhlížely obě lidské postavy.“ (433) [„[I]n dem silbrigen, wirklich silbrigen Zwielicht sahen die beiden Menschengestalten wundervoll aus.“] (ebd.) Die Trauerwoche, die *Schiva* des Zimmers ist nun endgültig vorüber, das Zimmer wird von der Trauer erlöst und tritt zurück ins Leben.

Bei den neuen Bewohnern des Zimmers fällt der tote Erzähler jedoch nicht dem Vergessen anheim. Sein Schicksal beschäftigt sie auch nach dem Einzug weiter, so dass die Parallelität zwischen Erzähler und Zimmer weiter aufrechterhalten bleibt. Während sich der Offizier inhaltlich an die Figur des Erzählers erinnert – er geht ihm nicht aus dem Kopf – erinnert die junge Frau strukturell an ihn. Denn sie personifiziert, ebenso wie der Erzähler, das Zimmer. Im Gegensatz zu ihm beschwört die Personifikation hier nicht den Bereich der Krankheit, sondern den der Erlösung. So kann die junge Frau den Befreiungsprozess des Zimmers und die Gedanken ihres Mannes abschließen:

Na takové věci se nemyslí. Nás se to už netýká. Nebot' viz, jak vlídně nás přijaly ty čtyři stěny! Obnovily se úzase, že vykvétá život mezi nimi. (434)

[An solche Sachen denkt man nicht. Das hat mit uns nichts mehr zu tun. Denn schau, wie freundlich uns die vier Wände aufgenommen haben! In Verwunderung über das Leben, das zwischen ihnen zu blühen beginnt, haben sie sich völlig erneuert.] (451)

Die junge Frau Běta übernimmt ihre Beschreibung des Zimmers direkt vom Erzähler, indem sie es als „jungendlich, erneuert“ apostrophiert. Sie wird also zur Aussageinstanz (über das Zimmer) im Diesseits. Die Übertragung der für das Zimmer verantwortlichen Aussageinstanz vom Erzähler auf die junge Frau befeuert die Erlösung sowohl des Zimmers als auch des Erzählers noch einmal. Im Modus des Traums korrespondieren die Aussagen des Erzählers und der jungen Frau schon an früherer Stelle. Während der Erzähler beim Einzug des jungen Paares beobachtet: „Bylo mi, že bývalé mé obydlí sní o vzdušných zámcích příští družnosti.“ (433) [„Mir war, als hätte sich meine einstige Wohnung ein Luft-

schloß künftiger Geselligkeit erträumt.“] (449), formuliert bereits kurz darauf die junge Frau: „Bude to velmi pěkné [...] pěknější, než jsem si představovala. [...] Nikdy se tomuto pokoji o ničem takovém ani nesnilo!“ (433) [„Das wird sehr schön, schöner als ich dachte. [...] von so etwas hat das Zimmer bisher nicht einmal geträumt!“] (450)

Was sich zuerst im Modus des Traumes ankündigt, wird in der Wachablösung des Erzählers durch die junge Frau Wirklichkeit. Als ihr Mann die Situation schließlich auf einen einfachen Nenner bringt: „Pokoj popeli jeho. [...] Je tam, my zde. Tot' vše.“ (435) [„Friede seiner Asche. [...] Er ist dort, wir sind hier. Das ist alles.“] (453), greift die Erlösung auf den Erzähler über, dem sich daraufhin „klid – blaženost zmocnil se mě“ (ebd.) [„eine Ruhe, die zugleich die Seligkeit war, bemächtigte [...]“] (ebd.). Als Frau Běta später noch eines der verdorrten Blumensträußchen des Erzählers findet und es ins Feuer wirft, verschwindet dessen letzte Spur und er beschreibt:

Od těch dob se květiny dlouho držely a dny mého očistce, snášené bez žehrání, plynuly do moře věčnosti, jeden za druhým, naplňující podivné poslání. (434)

[Seit jener Zeit hielten die Blumen dort sehr lange, und die Tage meines Fegefeuers, die ich ohne Murren ertrug, flossen in das Meer der Ewigkeit, einer nach dem anderen, und erfüllten eine sonderbare Bestimmung.] (451)

Die innerweltliche Erlösung des Zimmers von der Trauer geht parallel zur metaphysischen Erlösung des Erzählers von statten.

3. Mystische Stufen

Über die Verbindung des verstorbenen Erzählers und dessen Zimmer sowie über die von jüdischen und christlichen Elementen wird in *Obnova* die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit von Erlösung verhandelt. Während zum Schluss die Erlösung des Zimmers feststeht, bleibt die des Erzählers allerdings in der Schwebel. Die Selbsterkenntnis, die die Erlösung des Erzählers befeuert, ruft mystische Aspekte auf den Plan. Nach Thomas von Aquin besteht die zentrale Erfahrung der Mystik in der *cognitio dei experimentalis*, die drei Charakteristika des Phänomens beschreibt: „Es ist erkenntnisorientiert, es ist eine Erfahrung und es ist auf Gott bezogen.“ (SPÖRL 1997: 16) Die moderne Mystik zeichnet sich jedoch nicht mehr durch eine Fokussierung auf und Verortung in Gott aus, vielmehr findet sie einen Ort jenseits religiöser Vorstellungen.

Der Ort dieser modernen und neuen ‚Mystik‘ ist [...] die Kunst, insbesondere die Literatur, da es dort – im Gegensatz zu den Wissenschaften, wo das erkennende Subjekt dem zu erkennenden Objekt gegenübersteht – möglich ist, die Einheit des Subjekts mit der Welt (künstlerisch) zu realisieren. (SPÖRL 1997: 14)

In der modernen Literatur wird die Beziehung

zwischen der modernen Mystik ohne Gott, die nur zwei mystische Stufen kennt, *purgatio* (Reinigung) und *illuminatio* (Erleuchtung), und der Mystik eines ‚transzendenten Gottes‘ einschließlich der dritten, religiösen Stufe der Vereinigung mit dem Einen (*unio mystica*) (ZAJAC 2008: 207)

verhandelt. Weiners *Obnova* illustriert die ersten zwei mystischen Stufen exemplarisch: *purgatio*, die Reinigung, die ironischer Weise eine tatsächliche Reinigung des Zimmers ist, und *illuminatio*, die Erleuchtung des Erzählers im Jenseits, die einer Selbsterkenntnis gleich kommt. Die *unio mystica* jedoch, die Vereinigung mit Gott, findet bei Weiner trotz der religiösen Anlage der Erzählung nicht statt – zumindest nicht in unmittelbarer Gottesnähe, sondern allein in einer Zurückgezogenheit in sich selbst.

Am Ende der Erzählung wendet sich der Erzähler von den Geschehnissen in seinem ehemaligen Zimmer ab. Diese Abwendung lässt sich zunächst auch mit der klassischen, also Gott einschließenden, mystischen Praxis kurzschließen, in der der Mystiker in einer ‚Abwendung von den konkreten Dingen [...] die Vielheit dieser Welt im *Nichts* der Gottheit, in dem alles Eines ist [nichtet]. So nichtet sich der Mensch auch selbst im göttlichen *Nichts* und wird Eins mit ihm – eine unitive *Nichtungsmystik*.‘ (ARIEL 1993: 21) Bei Weiners Erzählung lässt sich jedoch keine Gottesnähe feststellen. Die Schlussformel ‚a dny mého očistce, [...] plynuly do moře věčnosti, jeden za druhým, naplňující podivné poslání‘ (435) [„und die Tage meines Fegefeuers flossen [...] in das Meer der Ewigkeit, einer nach dem anderen, und erfüllten eine sonderbare Bestimmung“] (451), die auf die Abwendung von der empirischen Realität folgt, mutet zunächst hermetisch an. Begreift man dieses religiös unmotiviert Aufgehen als eines in einer Form von Leere oder Nichts, als welche das ‚Meer der Ewigkeit‘ dann zu verstehen ist, so wird deutlich, dass es sich hierbei um die moderne Form der Mystik, um eine Mystik ohne Gott, handelt. Diese zeichnet sich auch dadurch aus, dass gegenüber dem Mangel an weltimmanentem Sinn und dem Desiderat an Lebenssinn ein

in der Mystik erfahrbare[s] radikal transzendente[s] Sinnzentrum[] als Ausweg erschein[t]. Die radikale Transzendenz, in der dieses Zentrum gedacht wird, lässt es semantisch als Nichts erscheinen – unbestimmbar, un verfügbar, zugleich aber kein nichtiges Nichts, sondern aus sich selbst heraus Sinn stiftend. (CHARVÁT 2006: 202)

Nicht in Gott geschieht damit das letzte Aufgehen, sondern in einem sinnstiftenden Nichts.

Damit schließt sich für den Erzähler in *Obnova* die moderne Form des auf Thomas von Aquin zurückgehenden dreigliedrigen mystischen Kreises, bestehend aus Erkenntnis, Erfahrung und Bezogenheit auf Gott: durch die purgatorische Reinigung wird die Selbsterkenntnis befeuert, anstatt mit Bezug auf Gott findet die moderne mystische Erfahrung bezogen auf ein nicht näher bestimmtes, aber in seiner Unbestimmtheit sinnstiftendes Nichts statt und besonders der

dritte Punkt, der der Erfahrung, trifft bei *Obnova* zu: „Die mystische Erfahrung hat [...] den Charakter einer Inspiration oder Offenbarung.“ (SPÖRL 1997: 17) Mit der postmortalen mystischen Erfahrung des Erzählers geht die Inspiration für die Erzählung überhaupt erst einher.

Die Erzählung endet mit dem Eintreten des dritten Teils des mystischen Phänomens, der Bezogenheit auf Gott bzw. im modernen Fall auf ein Nichts. Diese Zuwendung geht mit der Abkehr von der unmittelbar wahrnehmbaren Welt einher, denn die Mystik hat ihren Platz im Inneren des Subjekts. Außerdem „[ist] nicht Mitteilung [...] Aufgabe der literarisch-mystischen Schau, sondern Evokation – die Evokation des Nicht-Mitteilbaren.“ (ZAJAC 2008: 207)⁵ Die radikale Subjektivität, der die Erzählung *Obnova* durch die Fokalisierung über den toten Erzähler unterworfen ist, unterstützt diese Verortung der mystischen Erfahrung im Inneren des Subjekts. Die Evokation des Nicht-Mitteilbaren bewerkstelligt die Erzählung innerfiktional über den Erzählort des Fegefeuers als eine post-mortem-Erfahrung.

4. Ironie und Distanz

Auffällig an der letzten Passage der Erzählung, in der das letzte trockene Blumensträußchen des Erzählers verbrannt wird, ist die extreme zeitliche Raffung. Während der Erzähler bisher nahe am Geschehen war, tilgt das Verbrennen der Blumen, dieser „unbewusst symbolische Akt“ (WIDERA 2008: 218), die letzte diesseitige Spur des Erzählers und initiiert damit den Bruch in dessen direkter Teilhabe. Erzählzeit und erzählte Zeit klaffen ab hier auseinander. Der Erzähler betrachtet das Zimmer nicht mehr nur räumlich aus der Distanz, „z dalekého odstupu“ (429) [„[von einer] weit entfernten Warte“] (443), sondern markiert nun auch eine zeitliche Distanz. Mit dem Ende dieser direkten Teilhabe wird die Abwendung vom Zimmer eingeleitet, mit der die Erzählung dann endet.

Distanz spielt in unterschiedlichen Ausprägungen eine zentrale Rolle in der Erzählung: Zunächst einmal ist der Erzähler im Fegefeuer räumlich entfernt vom Geschehen, was es ihm ermöglicht, das eigene und das neu eingezogene fremde Leben erkenntnisgewinnend zu betrachten. Des Weiteren spielt Distanz auch auf der Ebene der Darstellung eine Rolle. Der Distanzbegriff lässt sich an das Erzählverfahren der Ironie rückbinden, die in den Reflexionen des Erzählers zu entdecken ist. Denn Ironie ist ein Distanzphänomen, das den Akt der Aussage

5 Zajac orientiert sich an dieser Stelle an Martina Wagner-Egelhaaf, die mystische Elemente bei Robert Musil untersucht hat. (Martina Wagner-Egelhaaf (1998): „Musil und die Mystik der Moderne“, in: Braungart, Wolfgang/Fuchs, Manfred/Koch, Manfred (Hgg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*. Paderborn et Al.: Schöningh. 195-215.

vom Ausgesagten entfernt. So wird z. B. der Prozess, in dem beschlossen wird, dass die Erzählerseele ins Fegefeuer kommt, übertrieben bürokratisch dargestellt:

Uplynula nějaká doba – nevím jak dlouhá. Tehdy přistoupil ke mně jakýsi nevzhledný zjev a ospale se mnou sdělil, že relegace mojí duše do očistce – o jejím oprávnění prý byly dosud některé pochybnosti – shledána dodatečně odůvodněnou. (424)

[Es verging eine Zeit – ich weiß nicht mehr, wie lange es gedauert hatte – da trat eine unansehnliche Erscheinung an mich heran und teilte mir verschlafen mit, dass die Relegierung meiner Seele ins Fegefeuer – an deren Rechtmäßigkeit es bis dahin einige Zweifel gegeben habe – für hinreichend begründet befunden worden sei.] (437)

Weiner selbst koppelt die Ironie an das Judentum. In dem Aufsatz *Kde moje místo? [Wo ist mein Platz?]* von 1918 betrachtet er die Ironie als eine jener Neigungen, die nicht nur zu den rein individuellen Charakteristika zu zählen sei. Vielmehr begreift er sie als „typický židovské“ (WEINER 1918: 294) [„typisch jüdisch“ (WEINER 2005: 48)] und konstatiert: „jejich prostřednictvím vím se židem“ [„durch sie verstehe ich mich als Jude“] (WEINER 2005: 48) Mit der ironischen Darstellung der Relegierung seiner Seele ins Fegefeuer und der kritischen Hinterfragung seiner selbst, weist der Erzähler also für Weiners Begriffe typisch jüdische Eigenschaften auf. In diesem Sinne holt die Erzählung das Jüdische über den Aussageakt der Ironie wieder ein und ästhetisiert die Verkoppelung von Distanz, Ironie und Judentum zugleich.⁶

Denn zur Ironie als Distanzphänomen in der Darstellung bzw. im Aussageakt tritt ein weiterer Aspekt der Distanz hinzu: Distanz als Merkmal des Aufbaus der erzählten Welt.

Durch den Tod des Erzählers und den Erzählort im Fegefeuer, dieser „entfernten Warte“, ist die gesamte Anlage der Erzählung unter dem Vorzeichen von Distanz konstruiert. Auffällig an der Perspektive, aus der der Erzähler sein einstiges Zimmer betrachtet, ist die Ähnlichkeit zur Sicht des Publikums auf eine Guckkastenbühne. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass der Erzähler selbst Theatervokabular verwendet. Er spricht von der „divadelnost interiéru, vystaveného za výkladcem továrny na nábytek“ (426) [„Ordnung theatralischer Interieurs“] (440) und von einer „jeviště pútek“ (426.) [„Bühne der Kämpfe“] (440.). Vor diesem Hintergrund wirken alle Figuren, die Hausherrin und die Magd sowie das junge Paar, wie *dramatis personae* eines Theaterstücks und der Erzähler gerät in die Position eines Rezipienten. In Anbetracht der Tatsache, was und wie der Erzähler beschreibt, verstärkt sich dieser artifizielle Charakter noch: Die Deskription der verdorrten Blumenarrangements vor Bücherreihen wirkt wie die Beschreibung eines barocken Vanitas-Stillebens. Die Beschreibung seines zuletzt

6 S. hierzu auch Petr Máleks Aufsatz im vorliegenden Themenheft, in dem ausgehend von *Kde moje místo [Wo ist mein Platz]* Weiners Umgang mit Judentum und Ironie als Fremdheitsphänomen untersucht wird.

erlebten Umfelds unter stark ästhetischen Gesichtspunkten (Blumenschmuck, Einrichtung, Licht) setzt sich bei der Reinigung und vor allem beim Einzug des Paares fort, durch den sich das Bild zu einem farbenfrohen, lichtdurchtränkten Interieur ändert. Der Guckkasten fungiert hier für die Betrachtung des Erzählers wie der Bilderrahmen für den Kunstbetrachter bei Georg Simmel: „Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.“ (SIMMEL 1922: 47) Die Erzählung gerät damit zu einer Erzählung über eine ästhetische Erfahrung.

Paul Liessmann betrachtet ästhetische Erfahrung in Anlehnung an Hans Robert Jauss als eine Selbsterfahrung, die als Fremderfahrung zu Stande kommt. „Die Sinnhaftigkeit unserer Erfahrungen zu erfahren“ (LIESSMANN 1991: 94), ist der Zweck der ästhetischen Erfahrung. „Wer sich also den Gefährdungen einer ästhetischen Erfahrung aussetzt, muß gewärtigen, in der Erfahrung der Erfahrung seine bisherigen Erfahrungen als fragwürdig zu erfahren.“ (LIESSMANN) Genau das widerfährt dem Erzähler in *Obnova*. In der Erfahrung der Distanzerfahrung durch das Fegefeuer hinterfragt er seine bisherigen Erfahrungen skeptisch und reflektiert den Sinn seiner Existenz. Letzteres geschieht vor allem im Vergleich zu dem Schauspiel, welchem er auf der Bühne seines Zimmers gewahr wird, als es von ihm verlassen ist. Die Theaterkonstellation, die der Text ausstellt, mit dem Erzähler als reflektierenden Zuschauer lässt sich als (Analogie zu) ästhetische(r) Erfahrung überhaupt begreifen. „In der ästhetischen Erfahrung tritt der Erfahrende gleichsam in Distanz zu sich und erfährt sich beim Machen von Erfahrungen.“ (LIESSMANN)

Dass ausgerechnet der Tod eine ästhetische Erfahrung ist und mit ihr eine distanzierte Betrachtung nach sich zieht, erinnert an das Malstrom-Motiv, wie es z. B. bei Edgar Allan Poe auftritt (*A Descent into the Maelström*, 1841) und unter anderem von Adorno in dessen Betrachtungen zur Ästhetik rezipiert wird. Bei diesem Motiv handelt es sich um die Situation eines Schiffbrüchigen, der in dem Moment, in dem keine Hoffnung auf Rettung mehr besteht, keine Angst mehr verspürt, sondern plötzlich fähig ist, seine Situation distanziert zu betrachten und sie unter ästhetischen Gesichtspunkten wahrzunehmen. Mit dem Aufgreifen dieses Motivs wird ein Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Ästhetik in einer spezifischen Situation hergestellt, der unmittelbaren Todesnähe.

Mit der aus der Distanz zum eigenen Schicksal gewonnenen präzisen Wahrnehmung des eigenen Untergangs kommt dem Fischer [dem Protagonisten aus Poes Erzählung KW] aber die rettende Idee – aus der Betrachtung, die klar und genau ist, weil kein Lebensinteresse mehr in sie verwoben ist, erwächst die Möglichkeit, das Leben wiederzugewinnen. (LIESSMANN 1991:229)

Dieses Wiedergewinnen ist hier in dem Sinn zu verstehen, dass der Schiffbrüchige im Moment der Hoffnungslosigkeit über einen existenziellen Verstehens-

prozess seines Lebens, der durch die distanzierte Betrachtung angestoßen wird, wieder Herr seines Lebens wird. Genau dieses Motiv taucht auch in Weiners poetologischem Text *Lazebník* (1929) [*Der Bader. Eine Poetik.*] auf. Auch hier sieht ein Schiffsbrüchiger inmitten des Sturms gelassen seinem sicheren Ende entgegen. Diesen Zustand nennt der Erzähler „bydlet v zázraku“ [„im Wunder wohnen“] (WEINER 1991: 26) und auch hier geschieht eine distanzierte Betrachtung. Eine Parallele zu der Konstellation in *Obnova* ist die Tatsache, dass der Weiner'sche Protagonist, sobald er im Wunder wohnt, nicht mehr leidet, „denn er sieht sich der Erkenntnis [...] gegenüber. Weiner modelliert diesen Zustand sehr metaphorisch als eine räumliche Distanzierung des Ich von der äußeren Welt.“ (RABLOFF 2010: 193) Erkenntnis und Distanz gehen Hand in Hand. In *Obnova* ermöglicht gerade die Perspektive über die „weit entfernte Warte“ die Selbsterkenntnis des Erzählers, so dass aus dem Zur-Kennntnis-Nehmen zu Lebzeiten ein Begreifen aus der Distanz wird.

In *Obnova* kommt die Ausgangssituation zwar nicht der katastrophalen Dimension eines Schiffbruchs gleich. Da der Tod des Erzählers von diesem selbst gewählt und verursacht ist, ist es nicht der Schreckmoment, der zu diesem „Im-Wunder-Wohnen“, zu dieser gelassenen Erkenntnis über das Leben und zu ästhetisch betrachtender Distanz führt. Dennoch lassen die distanzierte Betrachtung der Geschehnisse im irdischen Zimmer und die sich daran entspinnde Selbsterkenntnis in Kombination mit der stark ästhetisierten Beschreibung der Interieurs einen Vergleich mit dem Malstrom-Motiv zu.

Distanz erscheint damit als konstitutives Element der Erzählung sowohl auf narrativer als auch auf semantischer Ebene. Denn das moderne Nachdenken über den Tod in *Obnova*, das über die zwei Pfeiler Religion bzw. Mystik auf der einen und Distanz auf der anderen Seite gespannt ist, ist eine Reflexion über die Möglichkeit des Erzählens überhaupt. Als literarische Strategie verbinden sich hier religiöse Konzepte und Rituale, die (im Sinne einer Thanatotechnik) die Erzählbarkeit vermitteln. Die Stationen der Erzählerentwicklung können mit der mystischen Praxis kurzgeschlossen werden.

Distanz fungiert in *Obnova* als poetisches Prinzip, das die Erzählung des Verstorbenen erzähllogisch nachvollziehbar macht und die Erzählung zu einem selbstreflexiven ästhetischen Erfahrungsbericht werden lässt, in dem über die Guckkastenbühne-Perspektive die Kluft zwischen empirischer Wirklichkeit und dem Erzähler-Ich symbolisch dargestellt wird.

Distanz als poetische Strategie kommt gleich zu Beginn der Erzählung zum Einsatz und wird performativ ausagiert und exemplarisch ausgestellt, wenn mit dem Tod des Erzählers und seinem Ausscheiden aus der empirischen Realität der Auftakt zur Erzählung einsetzt.

Literatur

- ARIEL, David S. (1993): *Die Mystik des Judentums. Eine Einführung*. München: Dietrichs.
- BLAMBERGER, Günter (2002): Der Tod nach dem Tode Gottes. Über die Lust am Spiel mit der Tradition thanatologischer Phantasmen in der Literatur der Jahrhundertwende. – In: Lubkoll, Christine (Hg.), *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 299-312.
- CHALUPECKÝ, Jindřich (2013): *Expresionisté. Richard Weiner. Jakub Deml. Ladislav Klíma. Podivný Hašek* [Expressionisten. R. W., J. D., L. K., Der wunderliche Hašek]. Praha: Torst.
- CHARVÁT, Filip (2006): *Richard Weiner oder Die Kunst zu scheitern. Interpretationen zum Erzählwerk*. Ustí nad Labem: Acta universitatis purkynianae.
- DEMETZ, Peter (Hg.) (2004): *Fin de siècle. Tschechische Novellen und Erzählungen*. München: DVA.
- DE VRIES, Simon Philip (1981): *Jüdische Riten und Symbole*. Wiesbaden: Fourier.
- ISER, Wolfgang (2014): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- LIESSMANN, Konrad Paul (1991): *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*. Wien: Passagen.
- LUBKOLL, Christine/Steutzger, Inge (2002): Einleitung. – In: Dies. (Hgg.), *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*. Freiburg i. Br.: Rombach, 7-20.
- MÁLEK, Petr (2013): ‚Kde moje místo?‘ Richard Weiner a otázka židovské identity: moderní umělec jako ‚cizinec‘ [Wo ist mein Platz? R.W. und die Frage der jüdischen Identität: der moderne Künstler als Fremder]. – In: Klimeš, Ivan/Wiendl, Jan (Hgg.), *Kultura a totalita. Národ* [Kultur und Totalität. Nation]. Praha: Filozofická fakulta Univ. Karlovy, 323-353.
- PFEIFFER, Joachim (1997): *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen: Niemeyer.
- PRIESTER, Karin (2001): *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*. Berlin: Philo.
- RABLOFF, Ute (2008): Ästhetische Distanz als literarische Strategie bei Karel Matěj Čapek-Chod und Richard Weiner. – In: Krehl, Birgit/Schmid, Herta (Hgg.), *Kapitel zur Poetik. Die zehner Jahre in der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde*. München: Sagner, 184-199.
- SIMMEL, Georg (1922): Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. – In: *Zur Philosophie der Kunst*. Berlin: Kiepenheuer, 46-54.
- SPÖRL, Uwe (1997): *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn: Schöningh.
- WEINER, Richard (1918): Kde moje místo? [Wo ist mein Platz]. – In: *Národ* [Nation] 23, 293ff.
- WEINER, Richard (1990): Die Erneuerung. – In: Sacher, Peter (Hg.), *Tschechische Erzähler des 19. und 20. Jahrhunderts*. Zürich: Manesse, 437-453.
- WEINER, Richard (1991): *Der Bader. Eine Poetik*. Berlin: Friedenauer.
- WEINER, Richard (1996): Obnova. [Die Erneuerung] – In: Trochová, Zina/Mourková, Jarmila (Hgg.), *Netečný divák a jiné prózy. Látce. Škelel* [Der gleichgültige Zuschauer und andere Prosa. Die Furien. Die Fratze]. Praha: Torst, 424-435.
- WEINER, Richard (2005): Wo ist mein Platz? – In: Weiner, Richard, *Kreuzungen des Lebens. Erzählungen, Essays, Feuilletons, Briefe*. Hrsg. V. Steffi Widera. München: DVA, 45-52.

WIDERA, Steffi (2008): „So sehr uns zu gleichen und dabei unser pures Gegenteil zu sein!“ – Der Tod in der Prosa Richard Weiners. – In: Krehl, Birgit/Schmid, Herta (Hgg.), *Kapitel zur Poetik. Die zehner Jahre in der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde*. München: Sagner, 213-227.

ZAJAC, Peter (2008): Richard Weiner und die Avantgarde. – In: Krehl, Birgit/Schmid, Herta (Hgg.), *Kapitel zur Poetik. Die zehner Jahre in der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde*. München: Sagner, 201-212.