

Reinhard Ibler

DER EINSAME AVANTGARDIST: ZUR DEUTUNG VON RICHARD WEINERS POETIK *LAZEBNÍK (DER BADER)*

1. Die tschechische künstlerische Avantgarde der Zwischenkriegszeit war – wie die gesamte europäische Avantgarde – weitgehend ein Gruppenphänomen. Vielfältige programmatiche Ansprüche (Drews 1983, 79ff.) und eine enge, die Grenzen zwischen Kunst und Leben überschreitende Kooperation von Kunstschaffenden der verschiedensten Sparten, Theoretikern und Kritikern setzten a priori eine kollektive Ausrichtung in den gemeinsamen antitraditionalistischen und antiillusionistischen Bestrebungen (Bollenbeck 1987, 39) von Expressionisten, Poetisten, Surrealisten usw. voraus. Angesichts der Tatsache, daß kollektive 'Stimmen' nach außen hin naturgemäß lauter und eindringlicher wirken als individuelle, besteht – zumal im Rahmen der literaturgeschichtlichen Notwendigkeit zu Verkürzung und Abstraktion – die Gefahr, wichtige Einzelleistungen aus dem Auge zu verlieren, sofern sie nicht, wie etwa Kafka, zum Mythos erhoben werden. Eine solche Vernachlässigung hat in der tschechischen Literatur namentlich Richard Weiner (1884 – 1937) erfahren, dessen dichterisches und erzählerisches Schaffen jahrzehntelang relativ unbeachtet blieb und erst heute, im Zeichen der Wiederentdeckung bedeutender dichterischer Individualisten dieser Zeit wie Ladislav Klíma, Jaroslav Durych, Jakub Deml oder Josef Váchal, auf zunehmendes Interesse stößt; gleichwohl steht eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke nach wie vor aus.

Es gibt eine Reihe von Gründen für die mangelnde Beachtung Weiners seitens der Leserschaft. Natürlich darf hinsichtlich der Rezeptionsmöglichkeiten die gesellschaftspolitische Situation in den Jahren der Okkupation, ferner des Machtwechsels nach dem Zweiten Weltkrieg sowie schließlich der 'Normalisierung' nach 1968 nicht außer acht gelassen werden. In diesen nur von jeweils kurzen Liberalisierungsphasen unterbrochenen Zeiten entsprachen extreme individualistische Postulate, wie diejenigen Weiners, nicht der vorherrschenden Ästhetik und Kulturideologie.¹ Andererseits sollte aber auch nicht vergessen werden, daß die Werke Weiners für das breite Lesepublikum von jeher eine besondere Herausforderung darstellten. Dies gilt bereits für den Großteil seiner in den 10er Jahren erschienenen Texte, vor allem aber dann für sein Schaffen der späten 20er und frühen 30er Jahre, das wie etwa seine Gedichtzyklen *Mnoho*

noci (1928; Viele Nächte) und *Mezopotamie* (1930), die Prosasammlung *Lazebník* (1929; Der Bader) sowie der Doppelroman *Hra doopravdy* (1933; Spiel im Ernst) unter der Prämissen kausallogischer Plausibilität – wie sie der in der Regel kleinbürgerliche Durchschnittsleser seinerzeit erwartete² (und wohl auch heute noch erwartet) – kaum mehr verständlich ist. Jedoch ist diese 'erschwerte Lesbarkeit' kein eigentliches Novum Weiners, sondern gehört zu den Spezifika avantgardistischer Bemühungen um neue dichterische Ausdrucksformen, vor allem aber um die Schaffung neuer Erkenntnismöglichkeiten durch die Auflösung des konventionellen Verhältnisses von Zeichen und Inhalt. Daß Weiners 'Unverständlichkeit' im Gegensatz zu anderen Äußerungen der Avantgarde Kunst in der Kritik nicht selten eher pejorativ eingeschätzt wurde, mag auch daran liegen, daß man ihm sein gesellschaftliches Einzelgängertum, seine kompromißlose Absage an jegliches ideologische Dogma wie auch seine Verweigerung nationaler Loyalität (er verbrachte lange Jahre fern seiner Heimat, in Paris) als nihilistisch-anarchistischen Eskapismus vorhielt (so u.a. sein 'Intimfeind' Karel Čapek) und man ihn auf diese Weise von vornherein zum ungeliebten Außenseiter stempelte. Neben seiner gesellschaftlichen Außenseiterrolle, in die er nicht zuletzt auch aufgrund seiner jüdischen Herkunft und seiner Homosexualität gedrängt wurde, spielte er von jeher auch den Part des künstlerischen Einzelgängers.

Bei näherer Betrachtung präsentiert sich Weiners Oeuvre im kulturellen Kontext seiner Zeit jedoch wesentlich weniger systemfremd, als dies in der literaturgeschichtlichen Darstellung, wo diesem Autor – wenn überhaupt – meist nur wenige Zeilen gewidmet werden (vgl. z.B. Buriánek 1981), den Anschein hat. Sein künstlerisches Anliegen entspricht in vollem Maße dem allgemeinen avantgardistischen Anspruch, "[...] gegen den *Funktionsverlust* von Kunst und Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft" (Bollenbeck 1987, 39) zu revoltieren. Zudem zeigt sein Schaffen zunächst eine deutliche Nähe zum Expressionismus (s. Mourková 1988), später zum Surrealismus³: Auch wenn Weiner stets seine Distanz zu den zeitgenössischen Kunstrichtungen hervorhob, so setzte er sich doch intensiv mit verschiedenen von ihnen auseinander, so daß gewisse ästhetische und poetologische Einwirkungen gar nicht ausbleiben konnten (Chalupecský 1992, 31ff.; Spitzbardt 1992, 255f.). Avantgardistisch ist auch die in seinem Werk spürbare innere Wechselbeziehung von Kunst und Leben, von produktivem Schaffen und künstlerischer Selbstreflexion. Bereits in der 1919 erschienenen Erzählung *Prázdná židle* (Der leere Stuhl) wird die Problematik von der Unmöglichkeit des Erzählens im Rahmen eines dennoch entstehenden narrativen Ganzen als komplexes Wechselspiel von Objekt- und Metaebene gestaltet. Noch radikaler wird diese Korrelation in seiner 'Poetik' *Lazebník* (Der Bader) vorgeführt, mit der wir uns im folgenden näher auseinandersetzen wollen. Es wird zu zeigen sein, daß Weiner in seiner künstlerischen Konsequenz gerade in

diesem Text weit über die Postulate und die ästhetische Konzeption des Surrealismus hinausging.

Der Titel *Lazebník* bezieht sich sowohl auf die 'Poetik' (der hier unser ausschließliches Interesse gelten soll) als auch auf die Gruppe von vier Erzählungen, die zusammen mit diesem umfangreichen einleitenden Text eine Art Prosazyklus bilden. In diesen Erzählungen, die jeweils eine bestimmte Sphäre jener zweiten in bzw. hinter unserem Bewußtsein verborgenen, durch Traum, Phantasie, Vision usw. konstituierten Realitätsebene sichtbar machen wollen, geht es unter anderem um die künstlerische Evokation von Traumgebilden (*Long is the Way to Tipperary...*) bzw. traumartigem Erleben der äußeren Wirklichkeit (*Správkáři loutek*, dt. Die Puppendoktoren) sowie die Aufwertung eher bedeutungsloser Vorfälle der äußeren Wirklichkeit zu wesentlichen Ereignissen im Rahmen der inneren Wirklichkeit (*Valná hromada*, dt. Die Hauptversammlung) oder- umgekehrt- die Entlarvung von scheinbaren Ereignissen als nichtig (*Ela*).

2. Wenn wir uns in den *Bader* einlesen, so werden wir unabhängig davon, ob wir gemäß dem Untertitel tatsächlich eine 'Poetik' oder – durch den Titel skeptisch gemacht – einen künstlerischen Text erwarten, vermutlich mit gesteigerter Aufmerksamkeit reagieren, da unsere Spekulation sich in beiderlei Hinsicht als nicht ganz zutreffend herausstellt, zumindest wenn man von konventionellen Parametern ausgeht. Die textuelle Darstellung folgt jenem Typus kommunikativer Ausrichtung, wie wir sie beispielsweise aus dem ersten Teil von Dostoevskis *Zapiski iz podpol'ja* (Aufzeichnungen aus dem Kellerloch) kennen. Die Senderrolle auf der Darstellungsebene hat ein stark die eigene Persönlichkeit in den Vordergrund rückendes und dabei permanent das eigene Bewußtsein reflektierendes Sprechersubjekt inne. (Da – wie sich noch zeigen wird – im Text künstlerische und poetologische Spezifik in einer eigenartigen Wechselbeziehung stehen, sei hier auf eindeutige Funktionsbegriffe wie 'Erzähler' und 'Autor' verzichtet; statt dessen wird im folgenden neutral vom 'Sprecher' oder 'Sprecher-subjekt' die Rede sein.) Die dimensionale Integration dieser Sprecherrolle in ein raumzeitliches Kontinuum lässt sich zumindest rudimentär rekonstruieren. Die Darstellungssituation entspricht dem augenblicklichen Zustand, in dem sich ein Autor befindet, der sich anschickt, zu einer von ihm fertiggestellten Erzählung eine erläuternde Vorbemerkung zu schreiben. Dabei geraten ihm die geplanten "nekolik slov" (9; "einige Worte", 7)⁴ mehr und mehr zu einem umfassenden Exkurs über das Schreiben, die Sprache, das Denken und die menschliche Existenz schlechthin. Er beginnt damit, sich über den gerade in Entstehung befindlichen Text Gedanken zu machen.

Skládám klavu do dlaní; úsilovně přemýšlim; ó, krásy syntaxe a slovní morfologie!; přemýšlim, sleduje bezdéký fialové řádky, a trnu jakoby před čímsi nebyvalým [...] (9)

Ich lege den Kopf in die Hände; denke angestrengt nach; oh, Schönheiten der Syntax und der Morphologie!, ich denke nach, unwillkürlich den violetten Zeilen folgend, und erschaudere, erstarre wie vor etwas nie Dagewesenem [...] (7)

Auch kurze Andeutungen des aktuellen zeitlichen und räumlichen Darstellungs-kontextes werden einbezogen: "jak dlouho čtu? sotva dvě minuty!", "je půl šesté večer, doba aperitivů", "kavárenský šum" (9; "wie lange lese ich schon? höchstens zwei Minuten!", "es ist halb sechs Uhr abends, Aperitifzeit", "Kaffeehauslärm", 7). Es ist ein Monolog, der in der Entfaltung des semantischen Potentials aber keineswegs 'monologisch', d.h. geradlinig, sukzessive und homogen vorgeht. Die ausgeprägte innere 'Dialogizität' der Rede (vgl. Mukařovský 1940) äußert sich am nachhaltigsten in zweierlei Beziehung: 1. in der Sprunghaftigkeit, semantischen Heterogenität und Spontaneität des mitunter sogar konzeptionslos scheinenden Diskurses und 2. in der Einbeziehung des 'Lesers' als potentiell reagierendem Gegenüber.

Gerade dieser wiederholte Bezug auf ein fiktives, als Leser (bzw. kollektiv Leserschaft) angesprochenes Empfängersubjekt gehört zu den wesentlichen Charakteristika des vorliegenden Textes. Der fiktive Leser, der außerhalb eines konkreten raumzeitlichen Relationsgefüges angesiedelt ist, ist gedankliches Konstrukt des Sprechers, Bestandteil seines Bewußtseins, in gewisser Hinsicht auch seine 'Schöpfung'. Ähnlich wie das Gegenüber in Dostoevskij's erwähntem Kurzroman nimmt dieser direkte Adressat hier die Funktion eines Korrektivs, einer Kontrollinstanz ein. Mitunter mutmaßt der Sprecher eine kritische Haltung oder Reaktion beim fiktiven Leser, z.B. "A protože [...] vidím na rtech čtoucích bloudit úsměv" (14; "Und weil ich [...] ein spöttisches Lächeln über die Lippen der Leser huschen sehe", 16f.), was ihn gelegentlich auch um Verständnis bitten läßt, etwa in der Art "pochopí čtenář" (15; "wird der Leser [schon] verstehen", 18). Es entspricht der ausgeprägten 'Dialogizität' des Redediskurses, daß das Spektrum an Einstellungen auf das Gegenüber aber noch sehr viel breiter ist. Es reicht von ironischen Spitzen⁵ über Bitten und Warnungen⁶, Rechtfertigungen des eigenen Denkens⁷ bis hin zu verhältnismäßig offener Polemik⁸. Der Leser ist für ihn das eine Mal die Instanz 'normaler' Alltagserfahrung⁹, das andere Mal Unwissender¹⁰, potentiell Andersdenkender¹¹, dann wiederum Partner¹². Auch wenn der Sprecher sich durchaus als Teil des von ihm kritisierten Kollektivs betrachtet¹³, so geht er doch davon aus, daß die künstlerische Kommunikation meist nicht von Konsens, sondern in erster Linie von Skepsis und Mißtrauen beherrscht wird:

Spisovatelův vztah k čtenáři určován zpravidla tím, tento že pokládá onoho za pokrytce, ne-li za lháře, onen tohoto pak za nevěřícího Tomáše. Odtud všechna ta osudná nedorozumění. Odtud i cosi horšího: to, že čtenář, aby svou nevěru ošálil, se staví nedoslýchavým; to, že spisovatel se posléze opravdu jme lhát, až se práší, protože ví, že ta nejnestoudnější lež se nejsnadněji pašuje tehdy, pronášíme-li ji jako pravdu. (32)

Das Verhältnis des Schriftstellers zum Leser ist in der Regel dadurch bestimmt, daß dieser den anderen für einen Heuchler, ja für einen Lügner hält, und der andere diesen für einen Ungläubigen Thomas. Daher all die fatalen Mißverständnisse. Daher noch etwas Schlimmeres: daß sich der Leser, nur um seinen Unglauben zu überlisten, schwerhörig stellt; und daß der Schriftsteller schließlich in der Tat das Blaue vom Himmel herunterlügt, weil er weiß, daß die unverschämteste Lüge am besten dann zu schmuggeln ist, tragen wir sie als Wahrheit vor. (48)

Im Verlauf der Textlektüre wird klar, daß der 'Leser' für den Sprecher keine abstrakte Idealgröße darstellt, sondern variabler Teil eines in sich differenzierteren, heterogenen Kollektivs ist. Dies wird besonders deutlich an den Stellen des Textes, wo sich der Sprecher explizit an die Leser wendet, die trotz eventueller Verständnisschwierigkeiten oder bestimmter Einwände überhaupt bis dahin gekommen sind, d.h. die Lektüre nicht abgebrochen haben (vgl. č. 17, 82; dt. 21, 139). Und der Schluß des Textes ist sogar an ganz konkrete Leser gerichtet, nämlich die tschechischen Literaturkritiker, die – wie beispielsweise der in der abschließenden Fußnote genannte Miroslav Rutte – Weiner vorschnell als Surrealisten bezeichneten (č. 94f.; dt. 160f.). Generell kann man sagen, daß die appellative Funktion im *Bader* stark ausgeprägt ist. Die dialogische Tendenz kommt in dieser Hinsicht vor allem dadurch zum Ausdruck, daß der Sprecher den fiktiven Leser teils für sich zu gewinnen sucht, zum Teil sich von ihm aber auch distanziert. Zudem weist auch die im Textverlauf variiierende Ausfüllung der Leserrolle (idealer Leser, kritischer Leser, konkreter Leser bzw. bestimmte Lesergruppe) in diese Richtung.

Noch stärker als die appellative tritt die emotive Funktion in den Vordergrund, während demgegenüber der Bezug auf den dargelegten Sachverhalt, die Darstellungsfunktion, angesichts der intensiven Subjektivierung der Rede zumindest phasenweise zurücktritt. In welch komplexer Weise die Strukturierung des Diskurses erfolgt und welche Rückschlüsse sich auf Denken und kommunikative Orientierung des Sprechers ziehen lassen, wird bereits am Beginn des Textes klar:

Pocit, že je nezbytno předeslat následujícímu cestopisu několik slov, zmocnil se mě *náhle*. (9)

Das Gefühl, es sei notwendig, der nachstehenden Reisebeschreibung einige Worte vorauszuschicken, bemächtigte sich meiner *jäh*. (7)

Bereits dieser erste Satz lässt an der Absicht des Sprechers, einen objektiven, sachbezogenen Diskurs zu entfalten, wie wir ihn von einer Poetik eigentlich erwarten dürften, Zweifel aufkommen. Denn weniger das *Objekt* der intendierten Betrachtung, die Reisebeschreibung, steht im Mittelpunkt dieser Äußerung als vielmehr das *subjektive Gefühl* des Sprechers bei diesem Vorhaben. Und noch etwas gerät in Widerspruch zur Objektivität eines Sachdiskurses, nämlich die (kursive) Hervorhebung ausgerechnet der adverbialen Umstandsbestimmung 'náhle' (jäh, plötzlich). Diese – ebenfalls überraschende – graphische Akzentuierung evoziert die Frage nach dem Grund solchen Vorgehens. Eine zumindest partielle Antwort darauf vermag der nächste Satz zu bieten, der aber in dieser Hinsicht für weitere Überraschungen sorgt.

První věta, a všechno se už kymáčí: pochybnost, dostojím-li slibu, slibuje pouhých několik slov; a skrupule, nebylo-li by mě myšlence odpovídalo lépe, kdybych byl řekl spíše, že se mě zmocnil *náhly* pocit nezbytí, než že se mě zmocnil náhle. (9)

Der erste Satz, und schon gerät alles ins Wanken: Zweifel ob ich mein Versprechen halten kann, wenn ich lediglich einige Worte verspreche; und Skrupel, ob es meinem Gedanken nicht besser entspräche zu sagen, daß sich meiner ein *jähes* Gefühl der Notwendigkeit bemächtigte, statt zu sagen, es habe sich meiner jäh bemächtigt.
(7)

Die Hervorhebung kündigt gewissermaßen die objektüberschreitende Bewegung des Sprechers auf eine Meta-Position an. Dieser beginnt jetzt darüber zu reflektieren, ob es richtig war, im ersten Satz eine adverbiale Konstruktion an Stelle einer attributivischen zu wählen. Er behält also im Darstellungsvorgang nicht das Diskursniveau des ersten Satzes bei, sondern erhebt sich gleichsam auf eine übergeordnete, *metasprachliche* Ebene, indem er seine einleitende Äußerung zum *Objekt* der Betrachtung macht.

Was sich hier in der syntaktisch besonders markierten Position des Textanfangs überraschend und eigenartig ausnimmt, erweist sich bald als eines der grundlegenden Verfahren der Textkonstitution: Neben der thematischen Spannweite wird der Charakter des Textes vor allem von der inneren Heterogenität des Diskurses bestimmt, seinem Oszillieren zwischen theoretischer Ambition (eine Poetik zu schreiben), metatheoretischer Reflexion und dem wiederholten Hinweis auf subjektive Handlungen und Befindlichkeiten (z.B. "Skládám hlavu do dlani", "přemýšlím", "trnu", 9 / "Ich lege den Kopf in die Hände", "ich denke nach", "erschaudere", 7). Aus der zunehmend sichtbar werdenden *Unmöglich-*

keit, eine *Poetik* zu schreiben, wird im mehrfachen Wechsel von Objekt- und Metapositionen sowie in der starken Bindung des Diskurses an die subjektiven Bewußtseinsdispositionen des Sprechers – die Abweichungen, Korrekturen, das Zögern, Abwägen usw. – statt dessen die *Möglichkeit* der Herausbildung eines *Sujets* und damit eines *künstlerischen Textes* immer eviderter.

Konventionelle Verfahren der Textkonstitution im Sinne semantischer Kohärenzbildung werden bisweilen auf ein Minimum reduziert. Dabei wird der Anschein erweckt, als ob jegliche planvolle Selektion und Komposition, insbesondere die kontinuierliche, kausal aufeinanderbezogene Folge sinnhafter Teilelemente an verschiedenen Stellen unterbrochen ist. Vielmehr ergießt sich alles in einen gleichsam ungefiltert dahinfließenden, (scheinbar) spontan und zufällig zustandekommenden Bewußtseinsstrom. Hierarchische Bezüge und Differenzierungen der semantischen Struktur nach Relationierungen wie 'vor- und nachgeordnet', 'primär' und 'sekundär' usw. werden weitgehend aufgehoben. Statt dessen wird das 'ungeordnete', konturenlose (bzw. nur schwach konturierte) Sich-Überkreuzen und -Überlagern von Bedeutungsebenen, von konnotativen und assoziativen Feldern, wie es das menschliche Denken in seinem 'vorsprachlichen' Zustand determiniert, simuliert, sprachlich gestaltet und zum künstlerischen Verfahren erhoben (gewisse Parallelen zur Stream-of-Consciousness-Technik im modernen Roman drängen sich auf). Das in der Rolle des Autors auftretende Sprechersubjekt ist sich der Ungewöhnlichkeit und Originalität dieses Verfahrens bewußt und schwört den Leser darauf ein. Es verpflichtet ihn gewissermaßen zur Loyalität gegenüber dem Ausdruck des Autors:

Varuji čtenáře, aby nenaléhal; varuji, neboť ho podezírám, že by vskutku raději, kdybych místo "bydlí v zázraku" byl, jak se říká, užil nějakého rčení kloudnějšího. A také že ano; čtenář nálehá. Jakáž tedy pomoc; jsem nucen udeřit pěstí do stolu [...]. (18f.)

Ich warne den Leser davor, zu drängen, ich warne ihn, denn ich habe ihm im Verdacht, es wäre ihm wirklich lieber gewesen, ich hätte statt "er wohnt im Wunder" irgend eine, wie man so sagt, passendere Wendung gewählt. Und es ist so; der Leser drängt. Wie soll ich ihm helfen; ich bin gezwungen, mit der Faust auf den Tisch zu hauen [...]. (24)

Im Bewußtsein, daß die meisten Leser gegenüber dem 'Text' andere Erwartungen hegen und beliebig substituierbare und paraphrasierbare Ausdrucksmuster erwarten, warnt der Sprecher sie davor, sich beim Lesen zu sehr von den konventionellen Parametern der Textkonstitution und Sinnbildung leiten zu lassen. Es ist für die Rezipienten aus seiner Sicht unabdingbar, sich zusammen mit ihm als Autor auf das Wagnis des Neuen und Ungewohnten einzulassen und

die Autorität des Texturhebers nicht anzuzweifeln, anderenfalls sollen sie das Buch besser gleich aus der Hand legen.

3. Eine der schwierigsten Fragen in bezug auf den *Bader* ist diejenige nach der Gattung dieses Werks. Es wurde darauf hingewiesen, daß die im Untertitel angeführte Bezeichnung "Poetika" (Poetik) schon hinsichtlich des Diskurstypus problematisch ist, zumindest wenn man von einem traditionellen Literaturverständnis ausgeht. Gattungen sind aber prinzipiell keine starren, unveränderlichen Zuordnungskategorien, in denen man Texte wie in Schubladen ablegen kann, hat man nur die richtige Schablone einmal gefunden. Nach heutiger Auffassung handelt es sich dabei vielmehr um außerordentlich komplexe zeichenhafte Entitäten, die im subjektiven Bewußtsein wie auch innerhalb der kulturellen Kommunikation veränderlich und darüber hinaus relativ leicht austauschbar sind. Gattungen *interpretieren* Texte von einer bestimmten Seite her, was aber eben die Legitimation anderer Interpretationen (und damit Gattungszuordnungen) nicht ausschließt. Deshalb soll im folgenden kurz erörtert werden, welche wesentlichen gattungstypologischen Zuordnungsmöglichkeiten für den *Bader* relevant sind und was diese im Hinblick auf die Interpretation des Werks zu leisten imstande sind.

Eine solche Gattungskonzeption macht evident, daß eigentlich bereits die Frage, ob es sich beim *Lazebník* um eine Poetik handelt oder nicht, falsch gestellt ist. Richtiger und für das Verständnis des Werks wesentlich ergiebiger wären etwa folgende Formulierungen: Welche Merkmale des Textes rechtfertigen die Zuordnung zur Kategorie 'Poetik' und welche lassen hier eher Zweifel aufkommen? Was könnte den Autor zu dieser (vermutlich ja nicht zufällig gewählten) Bezeichnung motiviert haben und welche Schlußfolgerungen lassen sich daraus ziehen?

Gehen wir von einer zeitgenössischen Definition des Begriffs 'Poetik' aus. Jan Mukařovský faßt in seinem einschlägigen Artikel in *Ottův slovník* kurz und bündig zusammen: "Poetika je estetika a teorie básnictví." (Mukařovský 1937, 1181: "Die Poetik ist die Ästhetik und Theorie der Dichtkunst.") Es geht also um die Erforschung von Wesen und Funktionen des wortkünstlerischen Schaffens. Auch wenn diese Zielsetzung auf den ersten Blick nicht das Hauptanliegen des *Baders* ist, so lassen sich gewisse Berührungspunkte mit obiger Definition nicht leugnen. Bereits die mehrfach wiederholten Beteuerungen des Sprechers, der (auf die 'Poetik') folgenden Reisebeschreibung einige Bemerkungen vorausschicken zu wollen, weisen in diese Richtung. Zwar erscheinen die wenigen, eher rudimentären Hinweise auf den folgenden Text der Sammlung, *Long is the Way to Tipperary*, abstrus und zufällig. Wenn wir jedoch besagten Prosatext, der seinerseits wiederum der herkömmlichen Vorstellung von einer Reisebeschreibung grundlegend widerspricht und eigentlich die Aufzeichnung, ja die dichteri-

sche 'Inszenierung' eines Traums (vgl. Kunstmann 1974, 324) darstellt, gelesen haben, dann mag die Unvollständigkeit und Unverständlichkeit dieser Passagen in der 'Poetik' etwas plausibler erscheinen. In *Long is the Way to Tipperary* sind unterschiedliche Bedeutungs- und Assoziationsketten auf größtenteils alogische Weise miteinander verbunden, so daß dieser Text unter den Prämissen einer nachvollziehbaren lokalen, temporalen und kausalen Determinierung gar nicht gelesen werden kann. Weiners Ringen um eine Poetik und das – letztlich planvolle! – Scheitern dieses Vorhabens haben viel mit seiner Absicht zu tun, den Leser von solchen konventionellen Erwartungsmustern abzubringen und ihn auf ein neues Literaturverständnis (eine neue Poetik) einzustimmen. Weiners avantgardistischer Ästhetik zufolge sind die Spielregeln in den Sphären der Kunst und des Nachdenkens über Kunst dieselben: Wo Logik und traditionelle Denkmuster auf der *poetischen* Ebene ausgeschaltet bleiben sollen, dort muß dieser Vorgang folgerichtig auch den *metapoetischen* Bereich erfassen. Man könnte also von einer gewissen Konsequenz in der Destruktion herkömmlicher Sinnbezüge sprechen, was im vorliegenden Fall über die Diskursebene hinaus ein weiteres Mittel zur *Verschmelzung* von künstlerischer und poetologischer Sphäre in *einem* Text ist. Auf diesem Hintergrund transzendierte die metapoetische Position ihren ursprünglichen Gegenstandsbereich und erlangt eine breitere Dimension: Dort wo die Schranken zwischen Kunst und Theorie fallen, wird auch der Übergang von Kunst und Leben fließend. Die Poetik erfährt eine funktionale Erweiterung, sie wird zur *Erklärung des Lebens*:

Jenomž si ovšem nejsem docela jist, napadlo li už čtenáře, že vše, co tuto píší, není ničím jiným než znenáhlým soustředováním vojsk ustavenovených na dobytí klíčové pevnosti, onoho jediného opravdového klíče k životu, kterým jest poetika. (32)

Nur bin ich mir natürlich nicht ganz sicher, ob dem Leser bereits aufgefallen ist, daß alles, was ich hier schreibe, nichts anderes ist als die allmähliche Konzentration der Truppen, die zur Eroberung der Schlüsselfestung bestimmt sind, jenes einzigen wahren Schlüssels zum Leben, der die Poetik ist. (49)

Der Terminus "Poetik" ist aber nicht die einzige Gattungsbezeichnung, die für den Autor im Blick auf den Text von Relevanz ist. Im Text selbst finden sich zwei weitere charakterisierende Begriffe, die den *Bader* von einer anderen semantischen Richtung her determinieren. So verwendet der Sprecher an mehreren Stellen die an und für sich abwertende Bezeichnung "pamflet" (Pamphlet). Nach herkömmlicher Auffassung würden sich "Poetik" und "Pamphlet" als weitgehend unvereinbare Kategorien gegenüberstehen. In Weiners Verständnis von Literatur ergänzen sie sich jedoch durchaus auf komplementäre Weise.

Pamatuje-li se čtenář ještě, zdůrazňovali jsme počátkem tohoto pamphletu záměr podat poetiku nejen této knížky, nýbrž všech svých zapomenutých prací minulých i budoucích. (65)

Wenn sich der Leser noch erinnert, haben wir zu Beginn dieses Pamphlets die Absicht unterstrichen, eine Poetik nicht nur dieses Buches vorzulegen, sondern aller unserer vergessenen Arbeiten in Vergangenheit und Zukunft. (108)

Wer eine Poetik im traditionellen Sinne erwartet, kann das, was er konkret zu Lesen bekommt, tatsächlich als eine Art Polemik empfinden. Gerade im wiederholten Verweis auf den Pamphletcharakter des Textes zeigt sich deshalb nicht nur ein wichtiger Impuls der Rezeptionslenkung – wie der Autor also den Text verstanden wissen will –, sondern dahinter verbirgt sich auch das Wissen um die konkrete Wirkung bei einem Teil der Leserschaft. Es ist sozusagen ein ironisch-polemischer Seitenhieb auf die überkommenen Vorstellungen von Literatur und Kunst. Darin kommt aber auch das literarhistorische Selbstverständnis des Autors zum Ausdruck, der sich – da er explizit neue Wege beschreiten will – in einer Schwellensituation der literarischen Entwicklung wähnt. Und hier schließt sich der argumentative Kreis: Das Pamphlet war in der Literaturgeschichte immer eine beliebte Form der Auseinandersetzung mit überkommenen und veralteten Strukturen und stellte oft einen wichtigen Beitrag zu deren Überwindung dar.

Der im Verhältnis zum Inhalt des Textes konkreteste Gattungsbegriff, der sich auf eines der zentralen Anliegen des Buchs bezieht, ist "snář" (Traumbuch)

Nazvali jsme tuto knihu Snářem. Povězme nejprve, že neběžeme toto slovo ve smyslu obvyklém. Snář tento snu nevykládá; uchovává je; je herbářem snu. Je snad něčím nad to, či tím aspoň být chce. Později se ukáže, jestli se mu to podařilo. (65)

Wir haben dieses Buch ein Traumbuch genannt. Stellen wir als erstes fest, daß wir dieses Wort nicht im herkömmlichen Sinne verwenden. Dieses Traumbuch erklärt keine Träume; es bewahrt sie; es ist ein Traum-Herbarium. Vielleicht ist es etwas darüber hinaus, oder möchte es zumindest sein. Erst nachher wird sich zeigen, ob ihm das gelungen ist. (108)

Das neue künstlerische Sehen, das Weiner dem Leser vermitteln will, hat sehr viel mit jenen Wahrnehmungen zu tun, die uns durch Träume zuteil werden. In den vier auf die 'Poetik' folgenden Erzählungen stehen unterschiedliche Formen dieses traumhaften bzw. traumähnlichen Sehens und Empfindens im Mittelpunkt. Aber auch in der 'Poetik' entfaltet sich der Traum-Begriff zu einer der zentralen Kategorien, was zum Schluß des Textes hin sogar in eine Art Traum-

theorie mündet. Auf diesen Zusammenhang wird noch ausführlicher einzugehen sein.

Auch in der – alles in allem spärlichen – Sekundärliteratur machen sich die Anstrengungen um die gattungsmäßige Determinierung des *Baders* bemerkbar. So versucht Heinrich Kunstmünn, der zunächst rein funktional vom "Titel-Essay" (Kunstmünn 1974, 323) spricht, im Terminus "polemischer Monolog-Traktat" (ebd.) eine sehr umfassende Begriffsbestimmung, der Stil, Redeform und Perspektive mit einschließt. Während Kunstmünn jedoch eher die Funktion der 'Poetik' als begleitender Metatext im Auge hat, hebt Peter Urban vornehmlich den künstlerischen Charakter hervor, wenn er betont, es handle sich um eine "Erzählung von der Idee des Erzählers und seiner scheinbaren Unmöglichkeit" (Urban 1991, 167). All diese Bemühungen sind letzten Endes ein Zeichen dafür, daß *Lazebnik* nicht nur ein strukturell und von seiner Sinngebung her außergewöhnlich komplexer Text ist, sondern daß sich darüber hinaus der funktionale Referenzbereich, innerhalb dessen er primär wirksam ist, nur schwer lokalisieren läßt. Gerade aber in seiner Komplexität und in der Radikalität, mit der er sich konventionellen Gattungserwartungen und Zuordnungskategorien entzieht, schafft er sich im kulturellen Wirkungsspektrum eine weitgehend isolierte Stellung, die zu einer gesteigerten Form der Autoreferentialität (Kravar 1987, 246) führen muß. Ein solch extremer Impuls kann jedoch, um kommunikativ wirksam zu werden, nur in der Sphäre der Kunst eine Heimat finden. Man könnte in gewisser Hinsicht von einem *artifizierten Metatext* sprechen, der seine metasprachliche Funktion zwar nicht einbüßt, diese im wesentlichen aber nur im Verweisungszusammenhang der eigenen textuellen Grenzen erfüllen kann. Zwar handelt es sich hierbei um kein neues Verfahren, denn wir kennen schon aus der Romantik zahlreiche Belege der Artifizierung meta- und paratextueller Komponenten (Vorworte, Fußnoten, Widmungen usw.). Hier aber wird dieser Vorgang quasi auf die Spitze getrieben: Der geplante Paratext ("Vorbemerkung") wächst sich zu einem autonomen Text aus, der zudem zu den Referenztexten in 'Konkurrenz' tritt und diese letztlich – nicht nur quantitativ – dominiert. Der oben festgestellten Neigung der 'Poetik' zur Universalisierung, zur Öffnung auf das 'Leben' hin, steht also ihre radikale funktionale Selbstgenügsamkeit gegenüber. Es ist diese dialektische Spannung zwischen (angestrebter) extrem Allgemeingültigkeit und absoluter Einmaligkeit, die Tendenz, sich auf die eigenen Grenzen zu reduzieren und doch ständig über sie hinaus zu wollen, die den Charakter dieses Textes bestimmt.

4. Haben wir bislang primär vom *Wie* und *Warum* des *Lazebnik* gesprochen, so wollen wir im folgenden auf einige der markantesten Erscheinungen des *Was* eingehen. Die Radikalität, mit der Standpunkte bezogen und Erwartungsmuster durchbrochen werden, zeigt sich sehr deutlich auch auf der thematischen Ebene.

Verkürzt könnte man es folgendermaßen ausdrücken: Die bislang mehrfach konstatierte Tendenz zur Entfaltung extremer Positionen findet ihre semantische Entsprechung in der Thematisierung von Grenzphänomenen und Grenzzuständen. Obwohl die nur schwache Markierung der Komposition des gleichsam 'ungefiltert' dahinströmenden Diskurses eine Segmentierung nach Sinneinheiten erschwert, lassen sich doch einige – sich natürlich immer wieder überschneidende – Isotopien herausfiltern. Es geht vornehmlich um

- a) die Grenzen der Sprache,
- b) die Grenzen der Erkenntnis,
- c) die Grenzen des Seins,
- d) die Grenzen der Kunst.

a) Die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache sind das Thema, das gleich am Anfang des Textes aus den einleitenden Erwägungen über die eigenen Worte heraus entwickelt wird. Der Sprecher polemisiert gegen die Sprache des 'aufgeklärten' Menschen: "odstínená, skladná, metodická a spořádaná řeč lidstev, 'dospívšich vysokého stupně civilizace'" (10; "die nuancierte, zusammenklappbare, methodische und wohlgeordnete Sprache jener Menschheiten [...], 'die eine hohe Zivilisationsstufe erreicht haben'", 10). Diese Sprache "a její podařená odnož: foneticko-analytické písmo" (10; "und ihr wohlgelungener Sprößling: die phonetisch-analytische Schrift", 10) repräsentieren für ihn eine Art 'Käfig' (klec). Denn sowohl die Ausdrucksmöglichkeiten sprachlicher Systeme als auch die Erkenntnismöglichkeiten, die diese dem Menschen bieten, sind äußerst beschränkt. Gerade die Einschränkungen durch Regeln und Normen haben über die Jahrhunderte hinweg das quasi unbegrenzte Erkenntnis- und Verständigungspotential, wie es namentlich durch die menschliche Phantasie repräsentiert wird, eingeengt. Der Leidtragende dieser Entwicklung ist nach Weiner der moderne, 'aufgeklärte' Mensch der europäischen Zivilisation, während bei Kulturen, die sich zumindest partiell etwas von ihrem ursprünglichen Status bewahren konnten, gewisse Überreste dieses geistigen Potentials sichtbar sind.

Jak nezávidět Krovákům, že nemají slovesa "milovat", a Číňanům, nesdílným jako jejich kaligramy. Nemohou se dohovořit, mohou aspoň trochu doufat, že se posléze dorozumějí: s lidmi i s nelidským. (10f.)

Wie soll man nicht die Buschmänner beneiden, die das Wort "lieben" nicht haben, und die Chinesen, die verschlossen sind wie ihre Kaligramme. Unfähig zur Verständigung durch Sprache, bleibt ihnen doch ein wenig Hoffnung, sich am Ende dennoch zu verstehen; mit den Menschen und mit dem Nichtmenschlichen. (10)

Eine Ausnahme, was diese begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Sprache angeht, sind für das Sprechersubjekt die *Namen*, vor allem so lange sie nicht konkreten Personen zugeordnet sind. Namen als solche verfügen über keinen spezifischen Inhalt. Darin liegt der mit ihnen potentiell verbundene Erkenntnisgewinn – etwa auch im Sprachkunstwerk. Ihr Vorteil besteht darin, "že evokují realit bez počtu" (15; "daß sie Realitäten ohne Zahl evozieren", 18). Der Sprecher bezeichnet sie deshalb als 'Sesam-Wörter' (slova-sézamy): "Slovy bezpočetných možností, kliči passe-partout." (15; "Wörter ungezählter Möglichkeiten, Dietriche, die in jedes Schloß passen.", 18). Es sind die durch unsere moderne Sprache im automatisierten, starren Bezug zwischen Ausdruck und Inhalt geschaffenen Schranken, die den Wörtern diese im Namen verborgenen Möglichkeiten grenzenloser Semiose nehmen und uns damit den Weg zu einer die Grenzen der ratio überschreitenden Erkenntnis versperren.

Kdybychom nebyli lenošními otroky asociací, byla by takovým sézamem každá modulovaná sonorita, každá sonorita členěná, každé "slovo". (15)

Wären wir nicht die faulen Sklaven von Assoziationen, wäre solch ein Sesam jede modulierte Klangfolge, jede gegliederte Klangreihe, jedes "Wort". (18)

Namen sind also Grenzphänomene. Sie stehen an einem eigenartigen Scheitelpunkt zwischen maximaler semiotischer Produktivität und minimalen Ausdrucksmitteln. Sie vermögen einen Eindruck von jener Leistungsfähigkeit zu geben, welche Sprache und Denken durch die zunehmende Erstarrung der Zeichenrelationen eingebüßt haben.

b) An diese Problematik knüpft das Thema über die Grenzen der Erkenntnis direkt an. Weiner führt in *Lazebník* eine Art Großangriff auf alle Formen vermeintlich überlegener – 'zivilisierter' und 'kultivierter' – Erkenntnis.¹⁴ Dabei bleiben Aufklärung und Rationalismus ebensowenig verschont wie deren Gegenpart, Aberglauben und Mystizismus¹⁵, die letzten Endes nur als Substitute für die Auswüchse zivilisatorischen Denkens gelten und im Prinzip die gleichen Ziele verfolgen, nämlich den Menschen in seiner Bewußtseins- und Handlungsfreiheit einzuschränken. Der Sprecher demonstriert dies am nachhaltigsten am – bereits oben angeklungenen – Beispiel des Verhältnisses von Europäern und 'Eingeborenen'.

Že byste byli dejme tomu Kfováky. Ptali byste se, "co je to?", ptali tak, jako se ptáte skutečně, ale ptali byste se rezignovaně, totiž bez nejmenšího stínu naděje, že se vám dostane odpověď. Otázka tato rozmnnožila by prostě vás poklad otázek starších, stejně nezodpově-

děných jako tato zde, stejně opuštěných, stejně se vzdavších, totiž otázek, jejichž smyslem je být otázkami a ničím jiným, otázek-příčli, po nichž se stoupá tam, kde otázka a odpověď jsou dvěma marnými slovy na označení jediné věci podstatné, to jest k životu-snu nezhřešivých. –

Vy však jste bílými Evropany. Nikoliv, vás tajemství prý nedrží. Vy víte, co to jest operace analogiemi. Jste už po staletí a po tisíciletí v osidlech lichváře, který vám nabídl onen lavinový obchod jako prima imperialistickou "aféru". (38)

Angenommen ihr wärt Buschmänner. Ihr würdet fragen "was ist das?", so fragen, wie ihr wirklich fragt, nur würdet ihr resigniert fragen, nämlich ohne einen Funken Hoffnung, ihr könnetet Antwort bekommen. Diese Frage würde einfach euren Schatz an alten Fragen vermehren, die ebenso unbeantwortet geblieben sind wie diese, ebenso vernachlässigt, ebenso aufgegeben, also Fragen, deren Sinn ist, Frage zu bleiben und sonst nichts, Fragen-Sprossen, über die man dorthinauf klettert, wo Frage und Antwort zwei vergebliche Wörter sind zur Bezeichnung der einzige wesentlichen Sache, das heißt hinauf zum Leben-Traum der Schuldlosen.

Ihr aber seid weiße Europäer. Mitnichten hält euch das Geheimnis in Bann. Ihr wißt, was eine Operation, genannt Analogiebildung, ist. Ihr seid seit Jahrhunderten und Jahrtausenden gefangen in den Fallstricken des Wucherers, der euch den Lawinenhandel angetragen hat als prima imperialistische "Affäre". (58f.)

Das Übel der Welt besteht für ihn also vornehmlich im Streben des Menschen nach 'aufgeklärter' Erkenntnis, die eigentlich nur eine "Pseudo-Erkenntnis" ist. Seine Kritik richtet sich deshalb gegen die verschiedensten Formen des 'Urteilsvermögens' (s. 25ff. bzw. 37ff.) sowie gegen den Hang zu Klassifizierungen und hierarchischem Denken (s. 27ff. bzw. 40ff.). Der moderne Mensch, namentlich derjenige der westlichen Zivilisation, hat die Ursprünglichkeit und Spontaneität eingebüßt, die ihn sein Leben unbelastet von präjudizierten Denkschemata und Existenzmodellen leben ließen. Der Sprecher sieht nur eine Möglichkeit, sich diesem aufzotroyierten Zwang zu entziehen: die absolute Reduktion des Menschen auf sein Ich und die Selbstbeschränkung auf die Erfordernisse des Augenblicks. Dieser 'Maßstab der Opportunität' wird in die Form einer paradoxen (Quasi-)Gesetzmäßigkeit gekleidet: "Nejadekvátnějším 'poznáním' jest ono, které se mi nejlépe zamlovává; jinými slovy ono, jehož rozkyv se nejvíce bliží rozkyvu mého spirituálního hladu" (29; "Die adäquateste 'Erkenntnis' ist diejenige, die mir am besten paßt; mit anderen Worten diejenige, die den Schwingungen meines geistigen Hungers am nächsten kommt", 43). Diesen 'Schwingungen' als Ausdruck der Freiheit steht kontrastierend die 'Starrheit' der Pseudo-Erkenntnis gegenüber.

Ihren sinnfälligsten Ausdruck im menschlichen Bewußtsein erhalten die 'Schwingungen' im *Traum*, dem zentralen Motiv des Textes. Der Traum schafft im menschlichen Bewußtsein diejenigen Nischen, in denen noch 'echte' Erkenntnis möglich ist; er ist eine tiefere Wahrheit, eine 'Vision des Absoluten' (Vlašin 1974, 430).¹⁶ In diesem Sinne ist er nicht nur eine zusätzliche Form der Wahrnehmung, sondern er erhebt den Menschen gewissermaßen in eine andere, autonome Dimension des Seins.

Na svahu v sen nikdo – ni ty, ni ty, ni on –, neodpíráme protimluvu, že už není, co ještě je, i že již je, co ještě není. Na svahu v sen přitákáme všichni – ty, ty a on –, že věci, které by být jen mohly, jsou skutečnější těch, jež se naparují realitou, že však ani to, co jen možné, neodolá vždy bílému žehu absurdního a světlo a tma že nejsou jen kvantitami, nýbrž zneprátněnými světy různých podstat, a přesto zázračně zámemnými druh za druhá: zavřels oči; pak jsi je zase otevřel. Nemůžeš být tím i oním; jste dva. (22)

Auf dem Abhang in den Traum bestreitet niemand – weder du noch du noch er – den Widerspruch, daß nicht mehr ist, was noch ist, und daß schon ist, was noch nicht ist. Auf dem Abhang in den Traum bejahren wir alle – du, du und er –, daß Dinge, die nur sein könnten, wirklicher sind als diejenigen, die ihre Realität prahlerisch vor sich hertragen, daß hingegen nicht einmal das, was nur möglich wäre, immer der Weißglut des Absurden widersteht, daß schließlich Licht und Finsternis nicht nur Quantitäten sind, sondern verfeindete Welten verschiedener Wesenheiten, und dennoch auf wunderbare Weise eines gegen das andere austauschbar: du hast die Augen geschlossen; dann hast du sie wieder geöffnet. Du kannst nicht eins sein *und* das andere; ihr seid zwei. (31)

Diese autonome Seinsform nähert das Traumerlebnis an zwei Grenzsphären der menschlichen Existenz an: den Tod und die Kunst.

c) Das Interesse für den Traum und das Unterbewußte verbindet Weiner mit der surrealistischen Dichtung. Für die französischen Surrealisten, die sich in erster Linie auf Freuds Traumtheorie beriefen, wurde der Traum "als Sprache des Unbewußten zum geeigneten Medium der Entdeckung neuer Ausdrucks- und Wahrnehmungsweisen, die im Inneren wie im Äußeren ein Mehr an lebendiger Wirklichkeit versprachen." (Fritz 1987, 357) Aber die Surrealisten waren für Weiner letzten Endes zu 'bürgerlich' und zu sehr ihrer künstlerischen Pose verhaftet, als daß er sich mit dieser Richtung hätte voll identifizieren können. Sein Verständnis eines immanenten Zusammenhangs von Kunst und Leben ging weiter.

Die Betonung der inneren Verwandtschaft von Traum, Tod und Kunst weist auf ein anderes kulturelles Umfeld hin, dem der *Bader* in starkem Maße verpflichtet ist. Ende der zwanziger Jahre stand Weiner der Pariser postsurrealistischen Künstlergruppe der Simplisten (Chalupecký 1992, 32; Kvapil 1968, 139), die sich auch *Le Grand Jeu* nannten, nahe.¹⁷ Die radikale Kunstauffassung ihrer Mitglieder, die im Gegensatz zu den Surrealisten " [...] auch das Absolute lebbar machen, sich dem Transzendenten öffnen" (Sacher 1986, 157) wollten, beruhte nicht zuletzt auf der Provokation von Grenzerfahrungen, sei es der Todesnähe (russisches Roulette) oder rauschhafter bzw. bewußtseinstranszender Zustände (Drogen, Schlafentzug usw.). Diese extremen persönlichen Erfahrungen benutzten sie als wesentliche Impulse für ihr künstlerisches Schaffen. Auch wenn Weiner bald ebenfalls zu dieser Gruppe auf Distanz ging, so ist deren ästhetische und poetologische Konzeption dennoch ein zentraler Schlüssel zum Verständnis des *Lazebník*. Dies gilt auch für die Quasi-Synonymisierung von Todesnähe und Traum. Beide Zustände weisen eine maximale Distanz zu den Wahrnehmungsformen aufgeklärter Pseudo-Erkenntnis auf und vermögen aus dieser Distanz heraus ein Höchstmaß an Freiheit zu garantieren.¹⁸ Zur Demonstration dieser Auffassung von Freiheit benutzt der Sprecher mehrmals das Bild von einem Schiffbrüchigen, für den es keine Rettung mehr gibt. Gerade in dieser letzten Erkenntnis der Unmöglichkeit, sein Leben doch noch zu retten, und dem immer klarer werdenden Bewußtsein des nahen Todes liegt die Erfahrung von absoluter Freiheit, eine Erfahrung, die sich rationalistischer Wahrnehmung entzieht und als 'Wunder' erlebt wird.

Muž svislých paží nemá však již žádné naděje, a proto právě vám ho stavím za vzor. Nevím, je-li mezi vámi kohó, jenž by byl s to neprávě vznéstí se tak vysoko, kde onen muž, nýbrž aťsi jen dohlédnout tam: On v zázraku bydlí. (19)

Der Mann mit den herabhängenden Armen aber hat keine Hoffnung mehr, und gerade deshalb mache ich ihn euch zum Vorbild. Ich weiß nicht, ob einer von euch imstande ist, ich will nicht sagen, sich so hoch zu erheben wie jener Mann, sondern auch nur bis dorthin zu schauen: Er wohnt im Wunder. (24f.)

Es ist nicht zu übersehen, daß Weiner mit der Evokation solch extremer Erfahrungen in die Nähe der existentialistischen Philosophie rückt (Kunstmann 1974, 315; Kvapil 1968, 139). Bedeutsame Parallelen werden gerade durch das ähnliche Traumverständnis geschaffen: "Mit allen nur erdenklichen Mitteln versucht Weiner, ganz im Sinne Heideggers, den *Überstieg* aus der *Geworfenheit*, man möchte fast sagen, zu erzwingen, und zwar vorwiegend mit Hilfe des Traums, der für diesen Dichter gewissermaßen das Bild des Absoluten ist." (Kunstmann 1974, 315) Besonders auffällig ist die – bislang in der Forschung

weitgehend ignorierte – gedankliche Nähe Weiners zur Philosophie von Karl Jaspers, bei dem die Konzeption von Grenzerfahrung und Grenzbewußtsein ebenfalls zu den zentralen Kategorien seiner Lehre gehört. Jaspers zählt neben Leiden, Kampf und Schuld vor allem den Tod (bzw. die erfahrbare Nähe zu ihm) zu denjenigen Grenzsituationen, die existentielle Selbsterkenntnis, d.h. die Grenzen objektiver Erkenntnis transzenderende Erfahrungen, überhaupt erst ermöglichen (Jaspers 1956, 201ff.). Zudem gehört für Weiner das Motiv der unklaren Schuld und die Frage nach der moralischen Verantwortung des Menschen zu den zentralen Problemen der Kunst (Vlašín 1974, 425).

d) Weiner geht in dieser Hinsicht nun weiter und ordnet auch die Kunst der Sphäre extremen Erlebens zu. Denn die Kunst vermag die Schranken der Pseudo-Erkenntnis zu sprengen und dabei die Leistungsfähigkeit der Sprache als epistemologisches Instrument entscheidend zu erweitern. Da es sich um Wahrnehmungs- und Erfahrungsformen handelt, die dem modernen, 'aufgeklärten' Menschen verloren gegangen sind, fällt dem Künstler die vordringliche Aufgabe zu, sie dem Bewußtsein des Menschen wieder verfügbar zu machen, d.h. sie den Rezipienten von neuem zu lehren: Darin besteht die Verantwortung der Kunst, ihre moralische Aufgabe.

Proč se [básníci, R.I.] hanbí, udá-li se jim býti moralisty, to jest udá-li se jim *připomenout odpovědnost* a připomínkou onou měnit lidi v solné sloupy [...] (66)

Warum schämen sie [die Dichter, R.I.] sich, wenn ihnen zuteil wird, Moralist zu sein, das heißt, wenn ihnen zuteil wird, *an die Verantwortung zu erinnern* und durch dieses Erinnern Menschen in Salzsäulen zu verwandeln [...] (110f.)

Im Gegensatz zu Dichtern, die in ihren Werken nur die althergebrachte Pseudo-Erkenntnis bestätigen, im Grunde also nur Altes wiederholen, muß der einem Ethos verpflichtete Dichter¹⁹ eben auch Dinge sichtbar machen können, die der Ratio nicht unmittelbar zugänglich sind. Dies kann – in der Auffassung Weiners – unter anderem durch die spontane sprachliche Verknüpfung von Phänomenen geschehen, die *anscheinend*, genauer gesagt: entsprechend rationaler Erkenntnis, nicht zusammengehören, bzw. durch ihre Integration in originelle, neuartige, noch nicht dagewesene semantische Kontexte. Der Sprecher führt eine ganze Reihe von Beispielen solcher neuartiger Bedeutungskomplexe an, z.B. "déšť modlící se na střeše naší nádvorní kolny v růženec; zelený pruh západní oblohy trvající po západu slunce o něco málo déle, než odpovídá atavisticky zmechanizované lidské paměti" (67; "der Regen, der auf dem Dach des Schuppens in unserem Hof einen Rosenkranz betet; der grüne Streifen am westlichen Himmel,

der nach dem Sonnenuntergang ein wenig länger vorhält, als es dem atavistisch mechanisierten Gedächtnis des Menschen entspricht", 111).

Die hierin aufscheinende avantgardistisch geprägte ästhetische Konzeption, die sich bewußt von herkömmlichen Kunstauffassungen absetzt, stellt wiederum eine paradoxe Einheit aus maximalem Anspruch und minimalem Funktionalisierungsgrad dar: der angestrebte hohe Erkenntnisgewinn durch die Kunst besteht gerade im Bewußtsein von deren Vergeblichkeit. "Vedle této pozitivní marnosti je všechno ostatní leda jen dobré a užitečné." (73; "Neben dieser positiven Vergeblichkeit ist alles übrige nur gut und nützlich.", 122). Damit wird aber auf der metatextuellen Ebene eben jener Impuls geschaffen, den wir oben als das wesentliche Merkmal des Textes auf der Objektebene ausgemacht haben, nämlich sein extremer Grad an Selbstreferenz. Dies wiederum kann im Rahmen der künstlerischen Kommunikation nicht nur die Befreiung des Textes aus den Fesseln vorgeblicher Zweckhaftigkeit bedeuten, sondern gleichzeitig seine Fähigkeit signalisieren, auf die *innere* Welt der Teilnehmer an der Makrokomunikation zu verweisen, d.h. ihre innersten Gedanken, Gefühle, Lebenseinstellungen usw. anzurühren und Reflexionen darüber auszulösen. "Umění je efekt, jímž působí všechno to, čím jsme vrháni v ono marné, saharské a obrodné rozpomínání, které trvá vteřinu a zabírá věčnost." (73; "Kunst ist der Effekt, der all das bewirkt, wodurch wir in jenes vergebliche, der Sahara gleiche und wiederbelebende Erinnern geworfen werden, das eine Sekunde andauert und eine Ewigkeit ausfüllt.", 122f.). Gerade hierin aber zeigt sich der von Weiner intendierte unauflösliche Zusammenhang von Kunst und Träumen.

Díme tolíko, že poklekneme jen tehdy před obrazem, básní, hudbou, dovedou-li aspoň slovem, aspoň tónem, čeho jsou s to ony světelné expozice snu a vzpomínek. (74f.)

Wir sagen lediglich so viel, daß wir nur dann vor einem Bild, einem Gedicht, einer Musik niederknien, wenn sie wenigstens mit einem Wort, wenigstens mit einem Ton dasselbe zustandebringen wie jene Weltausstellungen von Träumen und Erinnerungen. (124f.)

Aus dieser Homologie versucht der Sprecher eine Art 'Funktion' der Kunst abzuleiten. "[...] a nejspodnějším smyslem 'umění' je nám všem, těm zde vědomě, těm tam, aniž tušili, aby vyplavilo zapomenuté sny" (77; "[...] und der verborgenste Sinn der 'Kunst' ist für uns alle, dem einen bewußt, dem andren, ohne daß er's ahnt, die vergessenen Träume auftauchen zu machen", 129). Dabei wendet er sich vehement gegen eine Instrumentalisierung der Kunst, wie sie in psychoanalytisch begründeten Ansätzen zutage tritt, da hierin wiederum nur eine – in seinem Sinne – oberflächliche Zweckhaftigkeit angestrebt werde. Nahtürlich in der natürlich als Verzicht auf eine pragmatisch begründete Teleo-

logie verstandenen Zweck- und Bedeutungslosigkeit aber sieht er die Hauptantriebskraft für ihre Existenz und ihr Funktionieren. Er demonstriert dies an einer an und für sich zufälligen, unter 'objektiven' Maßstäben praktisch bedeutslosen Szene aus seinem Leben, an die er sich aber immer wieder erinnert und von deren 'Traumcharakter' er spricht. Dieser Traumcharakter "[...] netkví v anekdotické drobnosti a bezvýznamnosti onoho výjevu; tkví však v nepoměru oné drobnosti a bezvýznamnosti k neutuchající síle, s níž mě vábí, abych se v ní zase a zase zhližel [...]" (88; "[...] liegt nicht in der anekdotischen Geringfügigkeit und Bedeutungslosigkeit dieses Auftritts; er liegt vielmehr im Mißverhältnis zwischen seiner Geringfügigkeit und Bedeutungslosigkeit zu der unvermindert anhaltenden Kraft, mit der er mich lockt, mich immer und immer wieder in ihm zu betrachten [...]", 149). An eben dieser Stelle verweist er erneut auf seine *poe-tologische* Intention, und hier kann man diesen Begriff sogar in seiner ursprünglichen Bedeutung verstehen. Er betont, daß er – im Gegensatz zu seinen simplistischen Freunden, aber auch zu den Surrealisten und Vertretern anderer avant-gardistischer Richtungen – Kunst nicht nur als selbstzweckhaftes Spiel, als unverbindliche kommunikative Betätigung betrachtet, sondern ihr sehr wohl eine "moralische" Aufgabe zuweist.

Pátrám – a nikoliv dnes poprvé – po možnostech, jak jich využitkovat jako virtuelně nejmocnějších základu písemnictví "morálního", jediného to písemnictví nikoliv "marného", a – 6, toho paradoxu, není-li pravda? – nikoliv marného proto, že staví právě na tom, co pokládáme za nejmarnější: na snech a utkvělých, lpících, snových, evokativních vzpomínkách. (89)

Ich forse – und nicht erst seit heute – nach Möglichkeiten, die man als virtuell mächtigste Grundlagen für eine "moralische" Literatur nutzen könnte, der einzigen Literatur, die nicht "vergeblich" ist, und zwar – Welch Paradox, nicht wahr? – nicht vergeblich deshalb, weil sie genau auf dem aufbaut, was wir für das Vergeblichste halten: auf Träumen und auf eingeprägten, haftengebliebenen, traumhaften, evokativen Erinnerungen. (150)

Eine solche Zielsetzung – das sprachkünstlerische Erstehenlassen von Träumen – läßt sich allerdings nur dadurch erreichen, daß man durch die Sprache das Wesen der Träume, namentlich ihre Konturen- und Dimensionslosigkeit, nachzuahmen und zu rekonstruieren versucht. Dies wiederum heißt nichts anderes, als die Sprache aus den Fesseln der Semiotik, aus der festgefahrenen Relation von Ausdruck und Inhalt zu befreien. Und dies ist eben der Sinn und Zweck des oben angesprochenen Verfahrens, dem geläufigen Lexikon immanente Wörter (sog. "Kaleidoskop-Wörter", die eine Grundverständigung überhaupt gewährleisten) in neue semantische und syntaktische Kontexte zu integrieren. Natürlich

setzt ein solcher künstlerischer Anspruch auch eine veränderte makrokomunikative Ausrichtung, d.h. eine besondere Form der Rezeption voraus. Es geht nicht darum, die vom Autor sprachlich entfalteten Traumerlebnisse zu deuten, sei es in ihnen reale Gegebenheiten bzw. Verhältnisse auszumachen oder sie psychoanalytisch auszulegen. Eigentlich sind die sprachlichen Zeichen hier lediglich 'Katalysatoren', um dem Leser dessen eigene Traumerlebnisse in der Form von freien Assoziationen und spontanen, augenblicklich wirksamen Wahrnehmungen neuer Lebenszusammenhänge entdecken zu lassen. Der Text stellt aus rezeptionsästhetischer Sicht nur ein 'Gerüst', einen 'Rahmen', dar.

Literárně mluveno: chci psát rámce. Čtenář vyplní si je sám. Na mně jest přimět ho oněm rámci k tomu [...], aby do nich kladl, aby do nich *musil kládat* jen to, v čem se poznává, to, po čem se mu nena-pravitelně stýská. (91)

Literarisch gesprochen: ich will Rahmen schreiben. Der Leser möge sie selbst ausfüllen. Meine Aufgabe ist, ihn mit diesen Rahmen dazu zu bringen [...], daß er in sie einsetzt, daß er in sie nur das *einsetzen muß*, worin er sich erkennt, das, wonach er sich unverbesserlich sehnt. (154)

Es geht in erster Linie darum, durch die künstlerische Evokation traumhafter Erlebnisse im Leser verborgene Seiten des Bewußtseins zu wecken und auf diese Weise ihm zu einer erweiterten Erkenntnis (seiner selbst und des Lebens) zu verhelfen. In diesem Sinne ist es auch gemeint, wenn Weiner am Ende des Postskriptums *Lazebníkův ranec* (Der Ranzen des Baders) den *Bader* als "realistisches Buch", als "Buch des Lebens" (199) bezeichnet. Der Sprecher – und mit ihm wohl auch der Autor – ist sich bewußt, daß er mit seiner 'Poetik' an gewisse Grenzen stößt: an die Grenzen der Erkenntnis, die unter Verzicht auf objektivier- und generalisierbare Parameter ohne totale Isolierung des Subjekts nicht möglich wäre; an die Grenzen der Sprache, die bei einer absolut konsequenten Auflösung der Beziehung von Ausdruck und Inhalt ihre eigentliche, kommunikative Funktion verlieren und damit ebenfalls zur Isolation des Menschen beitragen würde; an die Grenzen der Kommunikation, da auch die Toleranz des Lesers und seine Bereitschaft, sich auf neue Erfahrungsmuster einzulassen, beschränkt sind; dort nämlich, wo das Interesse, die 'Lust' am Lesen nicht mehr gewährleistet ist, kann es zu einer Verweigerungshaltung seitens des Rezipienten kommen, was für die Intentionen des Autors wiederum kontraproduktiv wäre: Er könnte seinen 'moralischen' Auftrag nicht erfüllen und würde sich letzten Endes selbst in die Isolation manövriren. Für den Autor heißt dies, sich stets auf einem schmalen Grat zwischen der Darbietung erweiterter Erkenntnisformen (die aber beim Leser auf Unverständnis stoßen können) und einem Streben nach Verständlichkeit (die wiederum die Gefahr des Abrutschens in rationale Pseudo-

Erkenntnis in sich birgt) bewegen zu müssen. Ein Behelfsmittel bei diesem Balanceakt sind die sog. "Reißzwecken" (rysovací hřebíčky), textuelle Elemente, die – wie z.B. die (S. 16 bzw. 20 so bezeichneten) Figuren der "Traumerzählung" *Long is the Way to Tipperary* – Parameter herkömmlicher Erkenntnis sind und den Einstieg in die neue, 'echte' Erkenntnis der Traumwelt erleichtern (und auf metakommunikativer Ebene einen intertextuellen Traditionszusammenhang herstellen).

5. Zum Schluß sei eine nicht unwesentliche, für die Interpretation der 'Poetik', aber auch das Verständnis des ganzen Prosazyklus m.E. sogar entscheidende Frage angeführt: Welche Rolle spielt der Titel für das Verständnis des Werks? So einfach und plausibel der Titel *Lazebník* für sich genommen klingen mag, so problematisch ist sein Verhältnis zum Text selbst. Denn weder in der "Poetik" noch in den anderen Texten des Zyklus tritt etwa die Figur eines Baders auf oder wird auf das damit zusammenhängende Bedeutungsfeld Bezug genommen. Nicht einmal das Lexem 'lazebník' oder verwandte Begriffe sind zu finden. Allerdings liegt m.E. der Schlüssel zur Lösung dieses Problems wohl in der 'Poetik' selbst. Denn bei genauerem Hinsehen wird klar, daß Weiner hier das Grundprinzip seiner darin entwickelten Kunstkonzeption bereits anwendet und anschaulich macht. Denn es sind eben die Vorurteile des konventionellen Denkens, der 'Pseudo-Erkenntnis', die einen kausallogisch begründbaren Konnex von Titel und Text a priori annehmen und das – zumindest scheinbare – Fehlen eines solchen Konnexes zum 'Problem' machen. Gerade der neue, unerwartete und ungewöhnliche Zusammenhang aber ist es, der dem Leser die Möglichkeit zu einer erweiterten, die Grenzen objektivierbarer Erfahrung sprengender (Selbst-)Erkenntnis bietet.

Es ist allerdings klar, daß der Titelbegriff 'Bader' nicht die Funktion eines "Sesamworts" einnehmen kann, das spontan mit jeder beliebigen Bedeutung versehen werden könnte: Inhaltlich ist es aufgrund der sprachlichen Konventionen von vornherein mit einer begrenzten Anzahl von Bedeutungsrelationen – auch solchen konnotativer und assoziativer Natur – verbunden, die der Leser natürlich nicht ohne weiteres aus seinem Gedächtnis löschen kann. Diese Bedeutungen bleiben auch im Verlauf der Textlektüre erhalten. Denn der Titel, der "die konziseste Information über den Text, eine in wenige Lexeme gefaßte Vororientierung" (Greber 1992, 100) gibt, ist ein semiotisches Signal, das im Verlauf der Textrezeption als – zumindest unterschwelliger – semantischer Hintergrund erhalten bleibt.

Der heute ausgestorbene Beruf des Baders wurde zur Zeit der Entstehung und Veröffentlichung des Werks, damit also auch zur Zeit seiner Erstrezeption noch ausgeübt, war für den Leser deshalb mit einem auf die aktuelle Lebenswirklichkeit beziehbaren semantischen Gehalt verbunden. In Darstellungen zu diesem

Berufsbild – etwa in zeitgenössischen Lexika – wird einerseits das teils sehr heterogene Tätigkeitspektrum des Baders, das vom Haare- und Bartschneiden über balneologische Aufgaben bis hin zu einfachen medizinischen Behandlungen und chirurgischen Eingriffen reicht, hervorgehoben, andererseits der mit dieser Zwitterstellung seit alters verbundene schlechte Ruf, den die Bader aufgrund der feindseligen Einstellung von Friseuren und Ärzten, die in ihnen eine mißliebige Konkurrenz sahen, innerhalb der Gesellschaft hatten (Ottův slovník 1900, 744).²⁰ Insbesondere diese pejorative Einschätzung dürfte Weiner mit im Auge gehabt haben, da er mit dem Motto "...cech lazebnický byl v opovržení..." (7; "... die Zunft der Bader stand in verächtlichem Ruf...", 5)²¹ dem Rezipienten ein deutliches Signal in dieser Richtung setzt. Möglicherweise wollte er durch die Voranstellung eines solchen Mottos eine freie assoziative Verknüpfung von Bader und Dichter schaffen: beide 'wildern' gewissermaßen 'im fremden Revier', beide verfügen nicht über ein einheitliches Berufsbild, sondern sehen sich immer wieder vor zum Teil sehr unterschiedliche Aufgaben gestellt, beide sind leicht Anfeindungen von den verschiedensten Seiten her ausgesetzt und werden häufig nicht ernstgenommen. In der Geschichte sind die wiederholten Versuche nachgewiesen, dem Beruf des Baders ein Ende zu setzen (Ottův slovník 1900, 744), ein Schicksal, das ihn im 20. Jahrhundert – der Ära zunehmender Spezialisierung – schließlich von selbst ereilen sollte. Was also hätte für eine 'Poetik der Vergeßlichkeit' besser Pate stehen können als gerade dieser Berufsstand?

Auch Weiner, der Suchende, der Unverstandene und der Moralist, mag sich innerhalb der festen, programmatischen Positionen seiner Gilde in gewisser Weise wie ein Bader vorgekommen sein. Er war zu sehr mit den Herausforderungen und Fragestellungen des Lebens befaßt, als daß er in der mitunter verspielten, künstlichen Welt der Poetisten und Surrealisten (besonders in seiner Heimat) hätte auf Verständnis rechnen dürfen. Andererseits konnte er sein Streben nach Wahrheit und den Kampf gegen seine dauerhafte innere Verzweiflung lange Zeit nur im dichterischen Schaffen bewältigen. Richard Weiner ist der einsame Avantgardist, der die aktuellen Probleme, welche die künstlerischen Richtungen seiner Zeit in verschiedenen Formen kollektiver 'Gruppentherapien' zu bewältigen suchten, verinnerlichte und seinem subjektiven Bewußtsein zumutete. In dieser Hinsicht ist er auch ein Prophet der Postmoderne. Eine intensive Erforschung seines Beitrags zur tschechischen Literatur könnte aufschlußreiche Erkenntnisse über das Entstehen der Postmoderne aus dem Versagen der Avantgarde heraus zutage fördern.

ANMERKUNGEN

¹ So erschienen wichtige Ausgaben bzw. Neuauflagen der Werke Weiners vorwiegend in den 60er Jahren.

- ² "Die kleinbürgerliche Welt ist eine erkennbare und verwaltbare Welt, die sich dem pragmatischen Zugriff der Ratio nicht entzieht, und letzten Endes auch eine Welt, die in Mechanisierung und Bürokratisierung ihre Sinnerfüllung findet; eine Vorhölle für jede sensible Intelligenz, die ihr Unbehagen angesichts der nahenden Katastrophen mitteilen möchte [...]" (Sacher 1986, 158).
- ³ Nach J. Chalupeckýs Ansicht verstand Weiner 1924 als einziger unter den tschechischen Künstlern und Intellektuellen die Bedeutung von Bretons in diesem Jahr erschienenen *Manifeste du Surréalisme*. Weiner hob besonders den antiutilitaristischen, freiheitlichen Charakter der neuen Kunstrichtung hervor (Chalupecký 1980, 15). In einem anderen Beitrag weist Chalupecký darauf hin, daß Weiner eine Art Surrealist 'avant la lettre' (Chalupecký 1937, 6) gewesen sei, da er verschiedene der programmatischen Forderungen des Franzosen bereits vor diesem formuliert hatte. Zur surrealisch geprägten Lyrik Weiners vgl. Götz 1930, 70ff.
- ⁴ Die Seitenangaben hinter tschechischen Zitaten beziehen sich auf die Ausgabe Weiner 1974, diejenigen hinter der deutschen Entsprechung auf die Übersetzung von Peter Urban (= Weiner 1991). Sonstige Übersetzungen stammen von mir.
- ⁵ So beispielsweise, wenn er nach weit ausholenden, bisweilen umständlichen Vorbemerkungen äußert: Čtenář, který doufám uzná, že jsem se do vlastní věci pustil dlouho neklikuji [...] "(14; "Der Leser, der, wie ich hoffe, erkennt, daß ich mich ohne Umschweife auf meine eigene Sache gestürzt habe [...]", 16).
- ⁶ "Prosím čtenáře, aby sobě povšiml, [...]" (18; "Ich bitte den Leser zu beachten [...]", 24); "Varuji čtenáře, aby nenaléhal" (18; "Ich warne den Leser davor, zu drängen", 24).
- ⁷ "[...] než provedeme před žasnoucím čtenářem nezvratný důkaz o všem" (39; "[...] bevor wir dem staunenden Leser für alles, was wir behaupten, den un widerleglichen Beweis erbringen", 61).
- ⁸ "A také že ano; čtenář naléhá. Jakáž tedy pomoc; jsem nucen udeřit pěstí do stolu a vykřiknout: 'Hlupáci a lháři! [...]" (19; "Und es ist so; der Leser drängt. Wie soll ich ihm helfen; ich bin gezwungen, mit der Faust auf den Tisch zu hauen und zu rufen: 'Dummköpfe und Lügner! [...]", 24).
- ⁹ "Apelujme zatím na čtenářovu obrazivost prvního stupně" (17; "Appellieren wir zunächst an des Lesers Einbildungskraft erster Ordnung", 22).
- ¹⁰ "Jestli to čtenáře posud nenapadlo, nyní to tedy ví." (32f.; "Sollte das dem Leser bisher nicht aufgefallen sein, so weiß er es jetzt.", 49).

- ¹¹ "Je-li mezi čtenáři někdo, kdo snad nesouhlasí, nechť se zvedáním ruky neunavuje." (25; "Sollte es unter den Lesern jemanden geben, der hier nicht einverstanden ist, möge er sich die Mühe ersparen, die Hand zu heben.", 37).
- ¹² "Každým způsobem doufám aspoň v tolik, že lidé dobré vůle ocení po zásluze skutečnost, že jsem jim s demonstrací své myšlenky drahocenného času příliš neutrácel." (25; "Ich jedenfalls hoffe 'zumindest darauf, daß Menschen guten Willens verdientermaßen die Tatsache würdigen, daß ich mit der Demonstration meines Gedankens ihre kostbare Zeit nicht über Gebühr in Anspruch genommen habe.", 36).
- ¹³ "[...] a kladu-li na první místo sebe, to ne že bych se vypínal, nýbrž právě naopak" (45; "[...] und ich setze mich hier an die erste Stelle, nicht um mich aufzuspielen, sondern gerade im Gegenteil", 72).
- ¹⁴ "Nedůvěruje obyčejnému rozumu, nedůvěruje tradiční řeči" (Králík 1937, 364: "Er mißtraut dem gewöhnlichen Verstand, er mißtraut der traditionellen Sprache").
- ¹⁵ Zu den metaphysischen Ansichten Weiners und seiner spezifischen Form der Suche nach Gott vgl. Chalupecký 1992, 37f.
- ¹⁶ Dieses Streben nach einer übergeordneten Form der Erkenntnis kennzeichnet den Großteil von Weiners späterem Schaffen. "In einer raschen Entwicklung, zwischen 1927 und 1931, verarbeitete er für sich nicht nur den Gegensatz zwischen Rationalem und Irrationalem, sondern auch den Widerspruch zwischen Individuum und Absolutem, den Weiner in der mystischen Einheit von Mensch und Natur aufzulösen trachtete; in seiner Poetik *Der Bader* erarbeitete er eine Traumtheorie, die den Traum, den Weiner metaphysisch interpretierte, sowohl als Absolutum ('Der Traum ist unser wahrster Gott') als auch als jene Einheit von Mensch und Natur ('wo die Menschen Schmach nicht kennen, denn einzig und allein dort ist die edle Weisheit der Tiere und Dinge ihnen zugänglich') in den Mittelpunkt seiner literarischen Arbeit rückte." (Sacher 1986, 160)
- ¹⁷ J. Chalupecký bezeichnet *Lazebník* sogar als " [...] simplistický příspěvek do dějin české literatury nebo český příspěvek do dějin simplismu." (Chalupecký 1992, 38: "[...] simplistischen Beitrag zur Geschichte der tschechischen Literatur oder tschechischen Beitrag zur Geschichte des Simplismus.") Nach P. Sacher ist Weiners Werk " [...] künstlerisch das Bedeutendste, was im Umkreis von Le Grand Jeu entstanden war." (Sacher 1986, 157)
- ¹⁸ "[...] život je sen ničím nerušený; ledaže nastane den, kdy sen tento náhle zhoustne, kdy se jeho obrysy stanou přesnějšími a vystoupí z vlysů, kam byly předtím jen vyryty: návrat, rozloučení, sloučení, smrt." (59) – "[...] das Leben ist Traum, den nichts stört; nur daß einmal der Tag anbricht, an dem dieser Traum sich jäh verdichtet, an dem seine Umrisse deutlicher werden und aus

dem Fries, in den sie bis dahin nur eingemeißelt waren, heraustreten: Umkehr, Abschied, Vereinigung, Tod." (98)

¹⁹ Bei aller zeitweiligen Nähe zum Surrealismus und zum Simplismus unterschied sich Weiner von den Vertretern dieser Richtungen besonders durch seinen hohen ethischen Anspruch. Von der Kunst erhoffte er sich eine Antwort auf die Frage nach der richtigen Lebenseinstellung (vgl. Chalupecký 1992, 41; siehe a. Vlašín 1974, 429).

²⁰ Im Mittelalter etwa gehörte der Bader zu den sog. 'unehrlichen' Berufen.

²¹ Dieses Motto wurde einem Artikel im Jahrgang 1929 der Zeitschrift *Právo lidu* entnommen.

L i t e r a t u r

- Bollenbeck, G. 1987. "Avantgarde", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main: D. Borchmeyer, V. Žmegač, 38 – 45.
- Buriánek, F. 1981. *Česká literatura první poloviny XX. století*, Praha.
- Chalupecký, J. 1937. "Weiner" (Fragment), *Listy pro umění a kritiku*, 5, 4 – 10.
- Chalupecký, J. 1980. *O dada, surrealismu a českém umění*, [o.O.] (Jazzpetit. 2).
- Chalupecký, J. 1992. *Expresionisté*, Praha.
- Drews, P. 1983. *Die slawische Avantgarde und der Westen*, München (Forum slavicum. 55).
- Fritz, H. 1987. "Surrealismus", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main: D. Borchmeyer, V. Žmegač, 356 – 362.
- Götz, F. 1930. *Tydě století*, Praha.
- Greber, E. 1992. "Mythos – Name – Pronomen. Der literarische Werktitel als metatextueller Indikator", *Wiener Slawistischer Almanach*, 30, 99 – 152.
- Jaspers, K. 1956. *Philosophie*. 2. Buch: Existenzherhellung, Berlin – Göttingen – Heidelberg.
- Králik, O. 1937. "Richard Weiner" (Pokus o studii), *Listy pro umění a kritiku*, 5, 364 – 367.
- Kravar, Z. 1987. "Metatextualität", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main: D. Borchmeyer, V. Žmegač, 246 – 249.

- Kvapil, J. 1968. "L'avant-garde tchécoslovaque d'entre les deux guerres et l'avant-garde parisienne", *Philologica Pragensia*, 11, 129–140.
- Kunstmann, H. 1974. *Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert*, Köln-Wien.
- Mourková, J. 1988. *Bulřiči a občané*, Praha.
- Mukařovský, J. 1937. "Poetika", *Ottův slovník naučný nové doby*, díl IV, svazek 2, Praha, 1181–1183.
- Mukařovský, J. 1940. "Dialog a monolog", *Listy filologické*, 67, 139–160.
- , 1900. "Lazebník", *Ottův slovník naučný*, 15, 744.
- Sacher, P. 1986. "Die konsequent praktizierte Verzweiflung: Richard Weiner", *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 40, 156–161.
- Spitzbardt, W. 1992. "Nachwort", *Richard Weiner. Der gleichgültige Zuschauer*, Leipzig, 255–269.
- Urban, P. 1991. "Bibliographische Notiz", *Richard Weiner. Der Bader*, Berlin, 163–167.
- Vlašín, Š. 1974. "'Lichý člověk' naši meziválečné literatury", *Richard Weiner. Lazebník. Hra doopravdy*, Praha, 425–440.
- Weiner, R. 1974. *Lazebník. Hra doopravdy*, Praha.
- Weiner, R. 1991. *Der Bader. Eine Poetik*, Übers. P. Urban, Berlin.