

Jurij Murašov

DIE ENTSTEHUNG DES NEUEN MENSCHEN AUS DEM GEISTE DER AUTOMATION. ZUR MEDIALISIERUNG DES KÖRPERS IM WERK DES KAREL ČAPEK

1. Vorbemerkung: Technische Medien und menschlicher Körper

Zu den wohl wichtigsten Ergebnissen sowohl von Friedrich Kittlers Monographie *Aufschreibesysteme* als auch Marshall McLuhans Studie *Understanding media* gehört die Beobachtung, dass sich unter Einfluss der neuen, auf Elektrizität basierten Medien im 19. Jahrhundert und dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts die ästhetische Schrift unter den Händen der Schriftsteller gleichsam zersetzt, und die Autoren verstärkt mit der Erfahrung konfrontiert werden, dass die medialen Seiten der Schrift, das Visuell-Graphische und das Akustisch-Verbale im Hinblick auf Sinnbildung nicht kongruent sind. Zusammen mit dieser Erfahrung der Unübersetzbarkeit der verschiedenen Medien, die besonders Kittler herausarbeitet, lässt sich – wie vor allem McLuhan zeigt – unter den Bedingungen der neuen elektrischen Medien eine sich abzeichnende Aufwertung der Oralität einerseits und eine damit verbundene Zunahme von Schriftskepsis beobachten, was sich u. a. an einem neu erwachenden Interesse an Traditionen der Volksdichtungen und Mythologien zeigt (Kittler 1993, McLuhan 1968 u. 1994).

In dieser dem typographischen, mechanisch-analytischen Zeitalter nachfolgenden Epoche der (synthetischen) Automation wird die schriftstellerische Arbeit, bedingt durch die Erfahrung der Inkongruenz von Stimme und visueller Schrift, von einer vertrackten Gegenläufigkeit erfasst, und zwar – erstens – im Hinblick auf das Verhältnis von Individuation und Gemeinschaftsstiftung. Denn zum einen erweist sich der Schreibprozess als ein sinnesättigter, verbaler Prozess, als ein beständiges Sprachhandeln, bei dem gleichsam aus der Tiefe der Geschichte und der Tradition jede geschilderte Tat ihre sittliche Bewertung erhält. Es ist ein Prozess, bei dem die Sprache eine moralisch-sittliche Sphäre konstituiert, in der jedes Wort – wie Bachtin sagen würde – dialogisch motiviert und ideologisch intoniert ist (Bachtin 1979, 154-300). In dieser Perspektive erweist sich die Verbalität, die der ästhetische Schreibprozess aktiviert, als Sprache der Gemeinschaftsstiftung und -versicherung. Andererseits ist aber die ästhetische Schrift ein (typo-)graphisches, visuelles Zeichensystem und in dieser

Hinsicht ein ethisch-sittlich indifferentes Medium der Darstellung. Auf der neutralen Bühne der Schrift ist der sittliche Wert von Handlungen nicht mehr direkt einsehbar. Das Medium der Schrift lockert erheblich die Bindungen gegenüber vorgängigen Sinntraditionen, eröffnet hermeneutische Spielräume und bewirkt Individuationseffekte. Diese Gegenläufigkeit von Individuation und Gemeinschaftlichkeit wirkt dabei besonders intensiv auf Nationalkulturen, deren Herausbildungsprozess in diglossisch-hybriden Kulturen erschwert und verzögert war, wie in zahlreichen slavischen Nationalliteraturen, und erzwingt dort ganz spezifische ästhetische Lösungen.¹

Die unter den Medienbedingungen der Elektrizität verstärkte Sensibilisierung für die Inkongruenz von Stimme und visueller Schrift weist einen zweiten für den Selbstbezug des schreibenden Individuums relevanten Effekt auf. Denn so wie Schrift emanzipatorische Effekte der Individuation produziert, konfrontiert sie das Subjekt mit der Erfahrung des Verlusts von körperlicher Sinnpräsenz im gegenständlich-toten, graphisch-visuellen Raum und damit auch der Abspaltung des Wahrheits- und Sinnerlebens von der Körpererfahrung des gesprochenen Wortes. Im Medium der Schrift muss das Bewusstsein lernen, die schmerzliche Trennung von Somatik und Semantik zu ertragen. Durch die Visualisierung der Stimme im Raum der Schrift findet und verliert sich das Individuum gleichermaßen. Dies hat zur Konsequenz, dass die Selbstreflexionen und anthropologischen Selbstversicherungen im Medium der ästhetischen Schrift begleitet werden von zwei signifikanten Formen grotesker Verzerrung der menschlichen Gestalt:² zum einen von technisch-mechanischen, apparathaften Projektionen des menschlichen Körpers (Müller-Tamm / Sykora 1999, 65-93 u. Aurich / Jacobsen / Jatho 2000), wie sie hintersinnig in Heinrich von Kleists Schrift *Über das Marionettentheater* reflektiert oder schließlich in Franz Kafkas „Strafkolonie“ ausfabuliert wird, und zum anderen von Rückprojektionen der menschlichen Gestalt in die Sphäre tierhafter Körperlichkeit, wie sie beispielsweise in Franz Kafkas Gregor-Samsa-Figur zum Ausdruck kommt.

Eben diese beiden so gegensätzlichen grotesken Verzerrungen beobachten wir auch in Karel Čapeks Werk, in dem auf der einen Seite Roboter oder ähnlich technisierte Figuren und auf der anderen Seite Molche oder Insekten als unheimliche Dopplungswesen des Menschen durch die Texte geistern. In der Abwehr dieser von zwei Seiten den Autor bedrängenden, grotesken Phantasmen von Robotern und Molchen entstehen bei Čapek die Visionen vom neuen Menschen.

¹ Dies betrifft besonders die slavischen Kulturen im österreichisch-ungarischen Herrschaftsbereich, darunter die kroatische, slovenische oder auch tschechische Kultur, in denen das Deutsche als Amts- und Bildungssprache fungierte, während die jeweilige slavische Sprache und Literatur die Basis für die national-ethnische Identität darstellte.

² Vgl. dazu aus einer psychoanalytischen, freudkritischen Perspektive: Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium“, 1991, 61-70.

Wie bei Čapek diese Phantasmen hervorgebracht, gleichzeitig aber im Namen einer neuen Ethik abgewehrt werden, soll am Beispiel des 1921 entstandenen und im gleichen Jahr mit großem Erfolg im Prager Nationaltheater uraufgeführten Dramas „R.U.R.“ im weiteren gezeigt werden.

2. Die Golemlegende und ihre Transformation

Der Titel des Dramas stellt eine Abkürzung von „Rossums Universal Robots“ dar und bezeichnet damit den Ort, an dem das Theatergeschehen spielt – eine offensichtlich amerikanische Fabrik zur Herstellung von künstlichen Menschen, sog. Robotern zum Arbeits- und auch Kriegseinsatz. Wiederholt hat die Forschung auf den Bezug des Dramas auf die Prager Golemlegenden aufmerksam gemacht und einzelne motivische Entsprechungen zwischen der jüdischen Golemgestalt und Čapeks Robotern herausgestellt. Ich möchte hier einen Schritt weiter gehen und fragen, auf welche Weise in Čapeks Drama der Golemmythos ausgelegt und transformiert wird – zumal er gerade vom Zusammenhang von Schriftechnik und anthropologischer Selbstversicherung handelt.

Der Ausgangspunkt der Golemlegende ist das im Talmud erwähnte Schöpfungsbuch *Sefer Yetzirah*, in dem davon erzählt wird, dass es möglich sei, aus den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets durch eine geheime Kombination Leben zu schaffen, indem an einen aus Lehm geformten Körper an Stirn oder Brust eine geheime Buchstabenfolge appliziert wird. Dabei ist es nicht so sehr die Sprache und die magische Macht der Verbalität als vielmehr die Technik der Schrift, die es dem Menschen erlaubt, an der göttlichen Schöpferkraft teilzuhaben. Der Golemmythos überträgt dabei das magische Sprachhandeln, das für das Sprachverständnis von oralen Kulturen charakteristisch ist, auf die alphabethische Schriftechnik, und operiert somit – kulturgeschichtlich und -typologisch gesehen – auf der Schwelle von Mündlichkeit und Schrifkultur.

Deshalb ist es auch nicht erstaunlich, dass die Golemlegenden seit dem 17. Jahrhundert vor allem in dem von mündlichen und mystischen Traditionen geprägten, ostjüdischen Raum ihre stärkste Verbreitung fanden, wo den schriftkundigen Rabbis die Kraft zugesprochen wurde, durch die alphabetische Geheimtechnik künstliche Menschen erschaffen zu können, die dann als Knechte oder Mägde im rabbinischen Haushalt ihren Dienst tun und als übermenschlich starke Wesen in Krisenzeiten sogar die jüdischen Ghettos vor Pogromen beschützen würden (Aurich 2000a).

In der Golemfigur realisieren sich aber nicht nur praktische Wunschphantasien von einer allzeit verfügbaren Arbeits- und Kriegsmaschine, sondern darüber hinaus erfüllt sie auch die Funktion einer anthropologischen Selbstversicherung, indem sie die Differenz zwischen einem belebten, aber noch unförmig-

riesenhaften und ungeschlechtlichen Geschöpf einerseits und dem göttlich be-seelten und sexuell differenzierten menschlichen Wesen andererseits markiert.

Eben an dieser Differenz von belebten und beseelten Wesen setzen auch die Golemlegenden an, indem sie davon erzählen, wie diese künstlichen Geschöpfe übermächtig und für den Menschen bedrohlich werden können, und wie dann durch entsprechend kundige Manipulationen das künstliche Geschöpf wieder zerstört und die Macht des Menschen über seine künstliche Kreatur wiederhergestellt werden kann.

Dies ist auch der erzählerische Kern der Legende, die sich um den berühmten Prager Rabbi Juda Löew ben Bezalel seit dem 17. Jahrhundert rankt und die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Dramen, Romanen und im Film eine lebhaft Konjunktur erlebte³ und die auch dem Roboterdrama Čapeks zugrunde liegt.

Bei Čapek wird der Bezug auf die Golemlegende zunächst vor allem diskursiv in einem den drei Akten des Dramas vorangehenden Vorspiel hergestellt. Hier wird im Dialog zwischen dem Direktor der Roboterfabrik und der jungen Helene Glory, die als Vertreterin der Liga für Humanität die Fabrik besucht, die Entwicklungsgeschichte der Roboter ausgebreitet und davon berichtet, dass die eigentliche Erfindung des künstlichen Menschen in dem bereits zurückliegenden „Zeitalter der Erkenntnis“ (Čapek 1968, 90) („věk poznání“; Čapek 1992, 102) erfolgt war. Deutlich klingen hier Motive der Golemlegende durch, wenn erzählt wird, dass im Unterschied zum aktuellen „Zeitalter der Erzeugung“ (Čapek 1968, 90) („věk výroby“; Čapek 1992, 102) in dem nun „Roboter von natürlicher Größe und in sehr anständiger, beinahe menschlicher Ausstattung“ (Čapek 1968, 91) („Teď děláme jen Roboty přirozené velikosti a velmi slušné lidské úpravy“; Čapek 1992, 103) gefertigt werden, die Roboter aber früher unförmige „Arbeitsriesen“ (Čapek 1968, 91) („pracovní obři“; Čapek 1992 103) gewesen seien. Auch das Lehmmotiv der Golemlegende wird angedeutet, wenn als substanziieller Ursprung der geschlechtslosen Roboter nicht die Mechanik, sondern eine „kolloidale Gallerte“ (Čapek 1968, 88) („koloidální rosol“; Čapek 1992, 100) genannt wird, die zu beleben einem verschrobenen Erfinder, dem Onkel des früheren Fabrikbesitzers, gelungen sei.

Mit dieser Rückverlagerung der Erfindung der Roboter in das „Zeitalter der Erkenntnis“ (Čapek 1968, 90) („věk poznání“; Čapek 1992, 102) wird auch die Referenz auf das für die Golemlegende so zentrale Medium der Schrift hergestellt – und zwar durch das Motiv des schriftfundierten, universitären Bildungswissens, mit dem sowohl der „Erfinder Rossum“ (Čapek 1968, 178) („vynálezce Rossum“; Čapek 1992, 155) als auch die Roboter attribuiert werden. Der Direktor der Roboterfabrik beschreibt den alten Rossum, der das Geheimnis des Lebens entschlüsselt hat, als einen Exzentriker, der „von industrieller Herstellung

³ Vgl. z. B. Arthur Holitscher, *Der Golem* (1908), Gustav Meyrink, *Der Golem* (1916) und Paul Wegener *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920).

keine Ahnung“ (Čapek 1968, 90) („o tovární výrobě neměl poněti“; Čapek 1992, 102) hätte und dessen eigentlicher Platz die „Universität“ (Čapek 1968, 90) gewesen wäre. Gleichzeitig ist auch von den unbeseelten Robotern die Rede, die über „eine unglaubliche Verstandesintelligenz“ (Čapek 1968, 91) („mají úžasnou rozumovou inteligenci“; Čapek 1992, 103) verfügen und aufgrund ihres „phantastischen Gedächtnisses“ (Čapek 1968, 95) („mají úžasnou paměť“; Čapek 1992, 107) gleichfalls „ganz gut an Universitäten unterrichten“ (Čapek 1968, 95) („Mohli by docela dobře učit na univerzitách“; Čapek 1992, 107) könnten. Wenn Čapek in offensichtlich satirischer, zivilisationskritischer Absicht den alten Rossum und die Roboter gleichermaßen mit der Institution der Universität in Verbindung bringt, kommt jetzt das zentrale Sujet der Golemlegende ins Spiel – die mit dem Medium der Schrift verbundene Omnipotenzphantasie und das Problem der Differenz zwischen beseelten Menschen und den künstlichen Golemgeschöpfen. Hier setzt dann auch die eigentliche Handlung des Dramas ein, in der es um den Aufstand der Roboter gegen die Menschen geht.

Dem Motiv der Schrift kommt auch für die dramatische Sujetentfaltung eine entscheidende Funktion zu. Der Aufstand der Roboter richtet sich nämlich nicht so sehr direkt gegen die Menschen, sondern beginnt vielmehr mit einem symbolischen Renitenzakt gegen die menschliche Schriftkultur, indem der Roboter Radius in der Bibliothek, in die er zum Studium gesteckt worden ist, in einem Wutanfall Statuen und Bilder zertrümmert und damit genau gegen jenes Merkmal des Visuellen rebellierte, das das Medium der Schrift gegenüber der mündlichen Sprache auszeichnet. Gemäß der Logik der Golemlegende lässt Čapek damit die Roboter gegen das geheimnistragende Medium der Schrifttechnik rebellieren, das es dem schöpferischen Menschen ermöglicht hatte, die belebten Arbeitsmaschinen zu erschaffen. Doch im Gegensatz zur Golemlegende siegt bei Čapek letztlich die blinde, idoloklastische Wut der Robotergeschöpfe.

3. Der telegraphisch entgrenzte Raum der theatralischen Repräsentation

Der Gegensatz von Sprache und Schrift, der den Aufstand der Roboter gegen die Menschen auslöst und dynamisiert, prägt den formalen Aufbau des Dramas, das eine Zweiteilung in ein als „komisch“ („o vstupní komedii“) ausgewiesenes Vorspiel und drei Akte eines als „kollektiv“ („kolektivní drama“) bezeichneten Dramas aufweist. In beiden Teilen wird der Visualität bzw. Verbalität im Hinblick auf die theatralische Repräsentation ein unterschiedlicher Stellenwert zugewiesen.

Das Vorspiel erfüllt eine doppelte Funktion: Es bietet einerseits die für das Verstehen der Handlung notwendigen Informationen zur Geschichte der Roboter; andererseits aber parodiert es traditionelle theatralische Formen der Ver-

wechslungskomödie, wenn nämlich Helene Glory, die moralisch bewegte Besucherin, die in der Roboterfabrik arbeitenden Menschen und Roboter nicht auseinander zu halten vermag und die Erfahrung macht, dass in der Sphäre der visuellen Evidenz kein Unterschied zwischen Mensch und Roboter besteht. Diese Szenen tragen komische und parodistische Züge, wenn Helene Glory die Roboter-Diener für Menschen und dann umgekehrt die leitenden Angestellten für künstliche Geschöpfe hält. Aus dem Spiel von Täuschung und Wirklichkeit der traditionellen Verwechslungskomödie wird aber bei Čapek ontologisch-philosophischer Ernst: die visuelle Sphäre der theatralischen Repräsentation verwandelt sich in eine Trugwelt, in der erst durch intensive Kommunikation, durch umständliche Befragungen und durch die dialektische Kraft des Wortes das ethische wer-ist-wer ermittelt und Lüge von Wahrheit geschieden werden kann.⁴

Diese unter der Dominanz des Verbalen sich vollziehende Entdifferenzierung des visuellen Theaterraums nach innen geht mit einer Entgrenzung des theatralischen Raumes in ein imaginäres Außen einher. Im Drama schreitet die Handlung nicht im Wechselspiel von Tat und Reflexion fort, das im traditionellen, geschlossenen Drama den prinzipiellen Unterschied von visueller Repräsentation und verbaler Singgabe reproduziert und bestätigt, sondern die sog. „kollektive“ („kolektivní“) Handlung vollzieht sich bei Čapek als räumliche Expansion und Entgrenzung des verbalen Kommunikationsraumes: Von einer Szene zur nächsten weitet sich der Radius der über Telegraphie und Telefon aus aller Welt eintreffenden Berichte über zunehmende Roboteraufstände. Die in den geschlossenen Räumen der Roboterfabrik spielende Theaterhandlung besteht in einer mit der telegraphischen Entgrenzung der Kommunikation zunehmenden Intensivierung der Reaktionen auf das, was übertragen wird. Telefon und Telegraphie erfüllen dabei nicht nur die traditionelle Funktion des Botenberichts, sondern durch die Simultanität von Ortsgeschehen und globalen, weit entfernten Ereignissen wird die Differenz von hier und dort, von visuell-theatralischer Repräsentation und verbaler Omnipräsenz aufgehoben. Durch die Kraft des Wortes ist im Hier und Jetzt des kleinen Theaterraums die ganze Welt gegenwärtig.

4. Scham und Mitleid: Das ethische Profil der Neuen Menschen

Mit dem Sieg der Roboter über die Menschen ist es jedoch in Čapeks Drama nicht getan. Die Roboter liquidieren zwar die gesamte menschliche Belegschaft der Roboterfabrik, verschonen aber Alquist, einen der Leiter der Abteilung für Psychologie und Erziehung der Roboter. Im gesamten Verlauf des Dramas hatte er als einziger unter den leitenden Angestellten immer wieder, gegen die

⁴ Der Konflikt zwischen Sehen und Sprechen, der in der Tradition von Sophokles' „Ödipus Rex“ als unentrinnbare Bedingung jeder Individuation fungiert, wird bei Čapek entdramatisiert und eigentlich trivialisiert: Das Visuelle ist prinzipiell trügerisch und nur das Wort gewährt ethisch-moralische Sicherheit.

menschlichen Hybris warnend, seine Stimme erhoben und dabei sehr deutlich eine christliche Mitleidsethik propagiert. Von Alquist nun erhoffen und erwarten die Roboter die geheime Formel ihrer Reproduktion zu erfahren, die von den Menschen im Augenblick ihres Untergangs vernichtet worden ist. Obgleich Alquist in der letzten Szene des Dramas versucht, dem Anführer der Roboter Damon klar zu machen, dass es nicht möglich sei, „aus dem Reagenzglas das Geheimnis des Lebens“ (Čapek 1968, 152f.) „tajemství života ze zkumavky“; Čapek 1992, 178) entstehen zu lassen, wird er von Damon nun gezwungen, Experimente an „lebenden Körpern“ (Čapek 1968, 152) („živá těla“; Čapek 1992, 178) der Roboter vorzunehmen, um deren Reproduktionsgeheimnis zu entschlüsseln. Damon selbst stellt sich ihm als erstes Objekt zur Verfügung.

Als aber Alquist die Experimente an dem Roboterpaar Helene bzw. Primus fortsetzen möchte, vollzieht sich eine mystische Verwandlung der Robotergeschöpfe: Sie entdecken füreinander das Gefühl des Mitleidens und beknien Alquist wechselseitig, den jeweils anderen zu verschonen, um sich selbst als Opfer für das tödliche Experiment zur Verfügung zu stellen. Das Drama endet mit einer Schöpfungsvision: Nachdem Alquist tief bewegt das Paar entlassen hat, liest er den biblischen Bericht vom sechsten Tag der Genesis und beschwört zusammen mit expressionistischen *tabula-rasa*-Phantasien die mitleidende Liebe als Ursprung menschlicher Geschichte und ewiges Erneuerungsprinzip des menschlichen Lebens:

Es [das Leben; J.M.] beginnt wieder aus Liebe, es beginnt nackt und klein; ausgesetzt in der Wüste, und nichts wird ihm zum Nutzen gereichen, was wir gemacht und gebaut haben, nicht Städte und nicht Fabriken, nicht unsere Kunst, nicht unsere Gedanken; und doch wird es nicht zugrunde gehen, das Leben. Nur wir sind zugrunde gegangen. Häuser verrotten und Maschinen, die Namen der Großen fallen ab wie welkes Laub; nur du, Liebe, erblüht auf dem Kehrrichthaufen und vertraut den Winden den Samen des Lebens an. (Čapek 1968, 159f.)

Zase se začne z lásky, začne se nahý a maličký; ujme se v pustině, a nebuďte mu k ničemu, co jsme dělali a budovali, k ničemu města a továrny, k ničemu naše umění, k ničemu naše myšlenky, a přece nazahyne! Jen my jsme zahynuli. Rozvali se domy a stroje, rozpadnou se systémy a jména velikých opadají jako listí; jen ty, láske, vykveteš na rumišti a svěříš větrům semínko života. (Čapek 1992, 178)

Diese Ursprungsvision, mit der das Drama endet, ist in mehrerlei Hinsicht interessant. Zunächst im Hinblick auf das ethische Profil des neuen Menschen. Sowohl im jüdischen wie im christlichen Verständnis wird der Eintritt des Menschen in den Raum der Geschichte mit seiner Vertreibung aus dem Paradies markiert. Für diesen christlich-jüdischen Beginn der Geschichte sind drei Momente wesentlich. Erstens wird das erotische Begehren über die Visualität ent-

facht; zweitens wird der Erkenntnis- und Selbstversicherungsakt des männlichen (bzw. weiblichen) Subjekts an die natürliche Geschlechterdifferenz rückgekoppelt; und drittens führt der erotisch-sexuelle Selbstbezug der menschlichen Gattung zu einer schuldhaften Ablösung von der göttlichen Ursprungsinstantz. Ganz ähnlich wie im Ödipusmythos stehen hier die Triade von erotischem Begehren, Visualität und Schuld am Anfang der Geschichte.

Der neue Mensch, den Čapek am Ende des zivilisations- und technikkritischen Dramas erstehen lässt, bedeutet hingegen eine Art Zurücksetzung des Ursprungspunktes von Geschichte in einen eigentlich vorhistorisch-paradiesischen Raum, in dem die erotisch-sexuelle Liebe durch die mitleidende Menschenliebe, die Kategorie der Schuld durch die der Scham und die Dominanz der begehrenden Visualität durch die gemeinschaftsstiftende Verbalität substituiert ist.

Das ethische Profil von Čapeks neuen Menschen berührt sich damit auf signifikante Weise mit anthropologischen Visionen vom ursprünglich guten, schuldfreien und positiven Menschen, wie sie sich – jenseits der jeweiligen ideologisch-politischen Intentionen – sowohl in religiösen Konzeptionen beispielsweise eines Vladimir Solov'evs oder in den verschiedenen sozialistisch-kommunistischen Entwürfen finden lassen.⁵

Entscheidend bei dieser Vision vom neuen Menschen ist, dass die mystische Verwandlung der Roboter eine Prozedur darstellt, die ausschließlich in und durch das Wort geschieht und keinerlei Referenzsicherheiten in der Sphäre des Visuellen bietet. Die Geburt des neuen, paradiesisch unschuldigen Menschen bedeutet gleichzeitig, pointiert gesagt, den Sieg der Verbalität über die Visualität, des Ohres über das Auge und letztlich aber auch einen Sieg der Ethik über die theatralische Ästhetik.

5. Ausblick: Zur Doppelstimmigkeit im Roman *Krieg mit den Molchen* (*Válka s mloky*)

Wie dieser aus der Spannung von Stimme und Schrift, von Verbalität und Visualität resultierende Gegensatz und Konflikt von Ethik und Ästhetik in Čapeks Werk sich im Laufe der 20er und beginnenden 30er Jahre intensiviert, sei kurz mit einem Ausblick auf den Roman *Krieg mit den Molchen* (*Válka s mloky*) von 1936 angedeutet.

Ähnlich wie beim Drama „R.U.R.“ handelt es sich beim Roman „Der Krieg mit den Molchen“ um eine katastrophische Vision von Kampf und Niederlage der Menschheit gegen eine menschenähnliche Gattung, die der Mensch zunächst als Arbeits- und Kriegstiere eingesetzt hatte. Während es sich im Drama „R.U.R.“ bei den menschenähnlichen Geschöpfen um technische Hervorbrin-

⁵ Scham, Mitleid und Ehrfurcht stellen für Solov'ev anthropologische Grundlagen, die „primären Gegebenheiten der Sittlichkeit“ jeder Moralphilosophie dar (Solov'ev 1976, 71-90).

gungen des Menschen handelt, sind es hier prähistorische, jedoch mit einer rudimentären Sprachfähigkeit und Intelligenz ausgestattete Naturgeschöpfe, die ein verschrobener Kapitän und Weltenbummler auf einer südpazifischen Insel entdeckt hat und die dann mit Hilfe eines finanzstarken Unternehmens industriell genutzt worden sind. Populationen von Molchen werden gezüchtet, um sie an private Unternehmen oder staatliche Institutionen als Arbeits- und Kriegswesen zu verkaufen. Ähnlich wie die Roboter entwickeln auch die Molche allmählich Selbstbewusstsein, genauer gesagt: ein kollektives Selbstbewusstsein, das sich schließlich gegen die menschliche Gattung richtet, die dann – so wird am Ende des Romans angedeutet – von der molchischen Übermacht besiegt wird.

Der Roman, der mit einer Unzahl satirisch-kritischer Zeitbezüge ausgestattet ist, weist den gleichen Aufbau auf wie das Drama „R.U.R.“ In einem ersten Teil werden ebenso wie in „R.U.R.“ Gattungs- und Genretraditionen, der Abenteuerroman und Tarzan- und Südseefilme als konstitutive Bestandteile einer visuellen Kultur parodiert und verlacht, wobei auch hier diese trughafte Welt der Visualität mit der jüdischen Kultur identifiziert wird. Entsprechend zum Drama „R.U.R.“ wird in einem zweiten Teil der zunächst auktorial perspektivierte Raum polyphon entgrenzt, wobei auch hier die Entgrenzung durch das Medium der Telegraphie erfolgt: der Fortgang der katastrophischen Handlung wird im Wesentlichen anhand von Zeitungsausschnitten präsentiert, die ein Kleinbürger in seiner Prager Wohnstube sammelt und die als Stimmen aus aller Welt von der nahenden Katastrophe berichten.

Das Interessante ist aber, dass die kritische Auseinandersetzung und Zurückweisung einer visuell fundierten Schrift- und Filmkultur sich nicht auf den Erzählerdiskurs beschränkt, sondern den Text als ganzes erfasst und auf verschiedenen Ebenen Dopplungs- bzw. Spaltungsprozesse freisetzt, die den Gegensatz von visueller Wahrnehmung und verbaler, ethischer Sinngebung intensivieren. Dies reicht von der lautlich-graphischen Ebene, auf der mit der Differenz von lautlicher und graphischer Performanz der Worte operiert wird, bis zur Darstellung der Figuren, die mit gegensätzlichen Stimmen ausgestattet sind, von der die eine sich lustvoll an der äußeren, gegenständlichen visuellen Schönheit delectiert, während eine zweite „kritisch“ (Čapek 1981, 66) („kritický“; Čapek 1989, 63) und „kühl“ (ebd.) („chladný“; ebd.) diese Augenlust zurückweist und die äußere, rein visuelle Seite der Dinge als eigentlich ungestalt und grotesk verzerrt wahrnimmt. Mit eben einer solchen Dopplung der Stimme endet auch der Roman, wenn im Schlusskapitel mit dem Titel „Der Autor spricht mit sich selbst“ (Čapek 1981, 305) („Autor mluví sám se sebou“; Čapek 1989, 245) der Sieg der Molche über die Menschheit – ähnlich wie in der Genesisvision im Drama „R.U.R.“ – nun als reinigendes Sintflutereignis gedeutet und als ein Versprechen auf einen möglichen Neubeginn der menschlichen Gattung ausgelegt wird.

Die Vision vom neuen Menschen resultiert hier nicht aus einer Abwehr des Phantasmas eines mechanisiert-gegenständlichen, menschlichen Körpers wie in dem Drama „R.U.R.“, sondern aus der Abwehr der bedrängenden Phantasien einer auf seine tierhafte Körperlichkeit reduzierten menschlichen Gestalt – einer Phantasie, die aber gleichermaßen aus der Erfahrung der inneren Inkonsistenz der ästhetischen Schrift und der Inkongruenz von Visualität und Verbalität im Hinblick auf die ethische Selbstversicherung resultiert. Dies ist eine Schreiberfahung, die Čapek in einem Artikel von 1929 mit dem Zeitalter der Elektrizität in Verbindung bringt, wenn er schreibt: „Was die Phantasie betrifft, so hat Edison mehr getan als die ganze Masse der Dichter“ („Pokud jde o fantazii, učinil pro ni Edison více než velmi mnoho básníků“; Čapek 1991, 318).

L i t e r a t u r

- Aurich, R. / Jacobsen, W. / Jatho, G. (Hrg.) 2000. *Künstliche Menschen, manische Maschinen, kontrollierte Körper*, Berlin.
- Aurich, R. 2000a. „Was ist der Golem? Legende, literarische und filmische Figur. Dokumente und Erinnerungen“, *Künstliche Menschen, manische Maschinen, kontrollierte Körper*, 73-79.
- Bachtin, M. 1979. „Das Wort im Roman“, R. Grübel (Hrg.) *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M., 154-300.
- Čapek, K. 1968. „R.U.R.“, Kruntorad Paul, *Modernes Tschechisches Theater*, Neuwied/Berlin, 81-160.
- 1981. *Der Krieg mit den Molchen*, Zürich.
- 1989. *Válka s mloky*, Praha.
- 1991. „Vláda strojů“, *Od člověka k člověku II.*, Spisy XV, Praha, 316-318.
- 1992. „R.U.R.“, *Dramata*, Spisy VII, Praha, 93-178.
- Kittler, F. 1993. *Aufschreibsysteme 1800–1900*, München.
- Lacan, Ja. 1991. „Das Spiegelstadium“, *Schriften II*, Weinheim, Berlin, 61-70.
- McLuhan, M. 1968. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf/Wien.
- 1994. *Die magischen Kanäle. Understanding media*, Dresden.

- Müller-Tamm, P. / Sykora, K. 1999. „Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne“, P. Müller-Tamm / K. Sykora (Hrg), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln, 65-93.
- Solov'ev, V. 1976. „Die Rechtfertigung des Guten“, *Deutsche Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 5, München, 71-90.