

Matthias Freise, Ulrike Katja Seiler

METAPOETIK ALS BEGEGNUNG MIT GOTT IN ČAPEKS *HORA*

Metapoetik und Zyklizität

Um einen literarischen Text mit seinem kulturellen Kontext in Verbindung zu bringen, wurde zumeist die Einbettung des Textes in die geistigen, politischen und sozialen Strömungen der Zeit untersucht. Im Strukturalismus wurde dann das Verhältnis von Text und kulturellem Kontext als eine Aktivität betrachtet, die vom Text selbst ausgeht. In der als Allusion verstandenen Intertextualität schafft sich der Text selbst seinen Kontext, indem er gezielt auf Prätexte zugreift, deren Sinnpotential aktiviert und in seine eigene Sinnstruktur einbaut. Es gibt nun noch eine höhere Stufe von Intertextualität, die im weiteren als Metapoetik bezeichnet werden soll. Hier verweist der Text nicht nur aktiv auf seinen Kontext; er verweist darüber hinaus auf seine eigene Stellung in diesem Kontext. Eine Metapoetik in diesem Sinne ist aber zu unterscheiden vom Phänomen der bloßen Selbstreferenz. Autoreferentielle Texte verweisen lediglich auf die Bedingungen ihres Entstehens, auf ihre Möglichkeit oder, paradoxal, auf ihre Unmöglichkeit. Es handelt sich bei ihnen zumeist um Selbststilisierungen, um gleichsam narzisstische Selbstrezeptionen. Das gilt auch für den Konstruktivismus, wenn er nur auf die Künstlichkeit, das „Gemachtsein“ des Textes referiert und damit narzisstisch auf den „Macher“ verweist. All das ist noch keine Metapoetik, wenn der Verweis auf den Sinntransfer zwischen Text und Kontext fehlt. In der Metapoetik verbinden sich nun Intertextualität und Selbstreferenz zum „Wissen“ des Textes um seine kulturelle Rolle. Metapoetik grenzt sich von reiner Intertextualität durch das dem Text inhärente Selbstbild ab, von der Selbstreferenz unterscheidet sie sich durch das Bewusstsein um die kulturelle Situation, die im metapoetischen Text auch zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne ist Metapoetik immer zugleich Reflexion auf die künstlerische Sinnbildung und damit selbst sinnbildend. Der sich dabei konstituierende Metasinn hebt den zugrundeliegenden Sinn nicht auf, er stellt ihn in eine Epoche, demonstriert seine Prozesshaftigkeit und reflektiert seine Rolle beim Zustandekommen des kulturellen Paradigmas. Insofern thematisiert Metapoetik nicht lediglich die poetische Technik, sondern findet in sich das Denken der Epoche, ihre charakteristische Haltung zur Welt. Metapoetik betrifft nicht nur

den Autor und sein Werk, sondern kommentiert zugleich die sinnschaffende Aktivität des Rezipienten im Umgang mit dem Text.

Die unüberschaubare Menge unterschiedlichen thematischen Materials, das in einer Epoche künstlerisch verarbeitet wird, scheint es unmöglich zu machen, die kulturelle Situation dieser Epoche zu erfassen, ja, in der Regel wird von den Zeitgenossen ihre Zugehörigkeit zu einer Epoche überhaupt bestritten. Die metapoetische Dimension von Texten, so sei hier als These formuliert, offenbart jedoch die Struktur und eröffnet damit einen Zugang zu der Identität einer Epoche. Darum kann aus ihr auf ein kulturelles Paradigma geschlossen werden. Gerade über die Metapoetik ist es zudem möglich, kulturellen Wandel zu erfassen, denn sie dokumentiert die künstlerische Situation, dass ein thematisches Material nicht mehr selbstverständlich verarbeitet werden kann, sondern diese Verarbeitung zugleich auch noch gerechtfertigt werden muss. Darin offenbart sich die Ablösung kultureller Paradigmen.

Die metapoetische Dimension literarischer Texte hat im 20. Jahrhundert von der klassischen Avantgarde bis zur Postmoderne eine ganz dominierende Stellung. Kaum ein Text kommt ohne sie aus; kaum eine Deutung kann auf ihre Berücksichtigung verzichten. Das hat seinen Grund in einer kultur- und literaturgeschichtlichen Situation, in der literarische Sinnbildung selbst in Frage gestellt wird – nicht mutwillig oder aus purem Überdruß, sondern aufgrund der zugrundeliegenden Kommunikationsstruktur der Epoche. So sind im 20. Jahrhundert die sinnliche Erfahrung einerseits und das intellektuelle Konstrukt andererseits so weit auseinandergerückt, dass nur mehr die Metapoetik in der Lage ist, den Sprung von der sinnlichen Erfahrung, die ein Kunstwerk bereitstellt, zu einer kulturellen und damit gesellschaftlichen Bedeutsamkeit zu leisten. Der Wegfall axiologischer Hierarchien verbietet auch strukturelle Hierarchisierungen innerhalb der Kunstwerke, und das dadurch erzeugte „pluralistische“ Nebeneinander sinnlicher Wirkungen und die Affirmation des puren Materials ist in der Regel nur noch als innermediale Revolte, als Auseinandersetzung mit der eigenen Daseinsberechtigung der Kunst zu motivieren.

Versteht man „Sinn“ als festen Bezug des sinnlichen Eindrucks auf eine zugehörige Kategorisierung oder Axiologisierung, dann vermeidet die Kunst des 20. Jahrhunderts konsequent, Sinn zu haben. Zugleich diffamiert sie in meta-fiktionalen Aussagen diesen Bezug als autoritär und zentralistisch. Charakteristisch ist darum das Anheimgen des Sinns an die vielfältigen Standpunkte der Leser bzw. Betrachter sowie die Vorliebe für vieldeutige Semantiken wie Ironie, Ambivalenz, Polyvalenz und Paradigmatisierung. Zugleich wird individuelle wie auch soziale Identität problematisiert, denn sie ist das Produkt und das Ziel von Sinnbildung. Demzufolge favorisiert das 20. Jahrhundert den Zerfall bzw. die Fragmentierung des Ich und die multikulturelle beziehungslose soziale Vielfalt (Kulturpluralismus). Identität als fester Bezug zwischen sinn-

licher Erlebniswelt und geistiger Form wird abgelöst durch die Gier nach sinnlicher Erfahrung auf der einen Seite und die schrankenlos portierbare intellektuelle Konstruktion auf der anderen Seite.

Als die einzige noch mögliche und legitime Sinnbildung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts erscheint somit die Metapoetik. Sie unterläuft das Sinn-Tabu der Avantgarde, selbst wenn sie es explizit propagiert. Das erzählerische Werk Karel Čapeks steht nun gerade am Übergang in dieses Kulturparadigma. Es demonstriert, wie der Verzicht auf Sinn, und damit in eins auf Identität, literarisch inszeniert und zugleich metapoetisch gedeutet werden kann. Da Čapeks Prosawerk selbst noch kein Teil der Avantgarde ist, sondern am Übergang zu ihr steht, ist sie in der paradoxen Position, eine kohärente Geschichte von der Identitätslosigkeit erzählen zu wollen.

Besonders deutlich wird Čapeks Übergangsstellung in einem Zyklus sämtlich metapoetisch zu deutender Erzählungen, den er 1919 unter dem Titel *Boží muka* veröffentlicht hat.¹ Der erste Teil dieses Zyklus umfasst fünf Erzählungen, wobei die beiden Eröffnungserzählungen (*Šlépěj I* und *Lida I*) nach der mittleren Erzählung in umgekehrter Reihenfolge thematisch fortgesetzt werden (*Lida II* und *Šlépěj II*). Es ergibt sich für den Zyklus also eine Ringkomposition, die als wesentliches Element bei der Erschließung einer Gesamtaussage des Zyklus zu berücksichtigen wäre. Vor allem die innerhalb dieses Ringes zentrale, von den anderen Erzählungen eingerahmte Erzählung *Hora* (Der Berg) erhält durch ihre kompositionelle Stellung eine Schlüsselrolle für die Deutung des Gesamtzyklus. Für die „äußeren“ Erzählungen dieser Ringkomposition, *Šlépěj* und *Elegie* (*Šlépěj II.*), hat Matthias Freise in seinem Aufsatz *Auf den Spuren von Karel Čapek*² die metapoetische Dimension deutlich gemacht. Sie besteht im Wesentlichen in einer Reflexion über das Verhältnis zwischen Autor und Held, zwischen der fiktiven Welt und ihrem Schöpfer, der in ihr eine Fußspur hinterlässt bzw. seinen Figuren einen Besuch abstattet. So gibt er den fiktiven Figuren Rätsel auf und inspiriert sie zu philosophischen Überlegungen. Der Autor erschien als der Gott der fiktiven Welt, dessen Wirken nicht an die der fiktiven Welt immanenten Gesetze von Kausalität und Logik (die Fabel), sondern nur an seinen eigenen, den fiktiven Figuren unzugänglichen Plan (das Sujet) gebunden ist.

Doch Gott ist bei Čapek nicht nur eine Metapher für die Autorfunktion. Vielmehr gilt auch umgekehrt, dass die Autorfunktion auf Gott in seiner Beziehung zum Menschen und seiner Kultur hinweist. Es wird also zu zeigen sein, inwieweit die Erzählungen des Zyklus *Boží muka* eine über die bloße Selbstreferenz hinaus gehende metapoetische Dimension haben und damit die in ihnen inszenierten „Begegnungen mit Gott“ auf mehr als nur auf die narrativen Hierarchien

¹ Zitate aus *Boží muka* im weiteren nach: Karel Čapek, *Boží muka. Kniha novel*, Praha 1981.

² *Zeitschrift für Slawistik* 40 (1995), Heft 2, 145-156.

literarischer Texte verweisen. Vielmehr reflektieren die Erzählungen des Zyklus zugleich den kulturellen Prozess der Säkularisierung, wenn man diesen nicht lediglich als Emanzipation von religiösen Sinnangeboten, sondern generell als fortschreitende Sinndestruktion versteht. Durch diese Rückwendung von der selbstreferentiellen in die kulturelle Reflexion bleiben alle durch eine solche Begegnung mit Gott aufgerufenen erkenntnistheoretischen und theologischen Probleme in Geltung. Andererseits hebt aber der selbstreferentielle Aspekt der Metapoetik die Erzählungen über die Illustration religiöser oder philosophischer Probleme hinaus. Diese Wechselseitigkeit von kultureller Referenz und ästhetischem Selbstbezug bringt die Dimension der Geschichtlichkeit von Kultur zum Vorschein, auf die alle Metapoetik letztlich verweist.

Dies gilt sowohl für die hier zu untersuchende Erzählung *Hora* als auch für den gesamten Zyklus. Die implizite metapoetische Aussage stellt das Sinnzentrum der Erzählung *Hora* und zugleich das zyklische Sinnzentrum von *Boží muka* dar. Zu zeigen, wie die metapoetische Aussage von *Hora* mit den anderen Erzählungen des Zyklus vernetzt ist, kann jedoch im Rahmen dieses Beitrags nur angedeutet werden. Verwiesen sei jedoch auf einen Brief Čapeks an S.K. Neumann vom 5.12.1917:

Je to (Boží muka) kniha prointelektualistická, kniha krize a rozvratu všeho racionálního. Klíčem je třeba „Elegie“, pak „Hora“.
 Es ist dies (Boží muka) ein prointellektuelles Buch, ein Buch der Krise und der Zersetzung von allem Rationalem. Seine Schlüssel sind vielleicht „Elegie“ und „Hora“.

Kompositionell könnte *Hora* innerhalb des Zyklus entweder den Dreh- und Wendepunkt des Zyklus abgeben – dann hätten wir es mit einer narrativen, diachronen zyklischen Struktur zu tun –, oder aber seinen Gipfel- und Scheitelpunkt – in diesem Fall wäre der Zyklus paradigmatisch strukturiert, in einer eher räumlich zu denkenden Simultanität und Zuordnung seiner Teile. Zwar sind die nach der Mitte des Zyklus positionierten Erzählungen jeweils auch als zeitliche Fortsetzungen ihrer Pendanten erkennbar. In der Sinnstruktur zumindest von *Elegie (Štěpěj II)* gibt es jedoch keine Anhaltspunkte für eine narrative Wende oder Drehung, die Erzählung erscheint ihrem Sinn nach als eine Variante der ersten. Auch der Titel *Hora* für die zentrale Erzählung des Zyklus verweist eher auf eine paradigmatische Struktur.

Die Jagd

Im Steinbruch am Fuß eines Berges wird ein Toter mit zerschmettertem Gesicht gefunden. Alle Identitätsmerkmale sind aus der Kleidung entfernt worden, doch auf seinem Kopf liegt unbeschädigt ein Hut. Deshalb schließt man darauf, dass

es sich um Mord handelt. Der mutmaßliche Mörder wird von verschiedenen Zeugen sehr unterschiedlich beschrieben. Bei allen hat er Grauen erregt, doch niemand hat ihm wirklich ins Gesicht geblickt, weil es immer verhüllt war. Als man ihm näher kommt, flieht er in Dunkelheit und Nebel auf einen nahegelegenen Berg. Die Verfolger teilen sich in drei Gruppen. Zwei Männer, der Kommissar und Slavík, ein Neugieriger, gehen auf einem Pfad zu einer Berghütte (samota) auf dem Gipfel. Zwei andere Männer, der Detektiv Pilbauer und Jevíšek, ein Geiger und Komponist, der in der Nähe des Berges wohnt, gehen auf der Fahrstraße nach oben. Die verbleibenden Männer sollen den Berg umzingeln. Die jeweils zwei Männer, die den Berg besteigen, unterhalten sich unterwegs über die Beweggründe ihrer Verfolgung. Zunächst werden Weg und Gespräch von Kommissar Lebeda und Slavík erzählt. Sie erreichen die Berghütte, wo sich der Mörder auf dem Dachboden verborgen hat. Der Kommissar steigt hinauf, doch der Mörder entkommt durchs Dachfenster.

Nun stehen Pilbauer und Jevíšek im Mittelpunkt. Auch sie äußern sich zu den Beweggründen der Verfolgung. Als Jevíšek plötzlich einen Schatten durchs Dickicht huschen sieht, eilt er hinterher. Er trifft auf den Verbrecher, spricht mit ihm, sieht ihn jedoch nicht. Jevíšek hat Mitleid mit dem Verbrecher und will ihm helfen. Doch dieser will sich nicht helfen lassen. Jevíšek verliert ihn. Am nächsten Morgen wird Jevíšek von Slavík, Pilbauer und dem Kommissar zu Hause besucht. Sie erzählen, dass der Mörder abgestürzt sei. Der Kommissar ist ermattet, Pilbauer in Erinnerung versunken, Slavík von Selbstquälerei geplagt. Jevíšek erzählt, dass er mit dem Mörder gesprochen habe und schließt mit den Worten:

Kdy byste ho je slušeli – Ach, jak dobře byste mu mohli rozumět! (52)
Hätten Sie ihn nur gehört – Ach, wie gut hätten Sie ihn verstehen können!

Gleich zu Beginn baut die Erzählung einen deutlichen Gegensatz auf. Das am Grund (na dně) eines Steinbruchs, unter der Felswand spielende Kind, das den Toten findet, markiert eine extrem von unten nach oben gerichtete Froschperspektive, der eine extreme Vogelperspektive gegenübergestellt wird:

Kdo by stál nahoře nad lomy, viděl by celou ves jako na dlani; [...] viděl by vyběhnout drobnou mužskou postavu a spěchat po vsi s rozčileným chvatem mravence. (32)

Wer oben über den Steinbrüchen stünde, sähe das ganze Dorf wie auf der Handfläche; [...] er sähe eine winzige Männergestalt herauslaufen und mit der erregten Hast einer Ameise das Dorf durchheilen.

Sodann werden beide Perspektiven aufeinander bezogen. Von oben erscheint das „Unten“ lächerlich; von unten, angesichts der furchtbaren Höhe des Felsens, würde man dagegen „einen Schauer von Entsetzen und Andacht verspüren“. Das

Gegenüber der Perspektiven wird so zum Dialog zweier Haltungen, einer göttlichen, die über die menschliche Wirrnis lacht, und einer menschlichen, die vor Gottes Erhabenheit zittert. Dieses Gegenüber ist noch keine wirkliche Begegnung des Menschen mit Gott, verweist jedoch implizit auf die Besuche Gottes bei seinen Geschöpfen in den Šlěpěj-Erzählungen. Der Berg im Titel der Erzählung erwirbt die Qualität eines Gottesortes oder -sitzes.

Hatte sich Gott in *Elegie (Šlěpěj II)* als alter Bettler und Vater der Musen auf dem Berg verborgen und von dort auf den Menschen geschaut, „damit man ihn nicht sähe“, so erscheint Gott in *Hora* in der Figur des namenlosen Mörders verkörpert, der vor den Menschen auf den Berg flüchtet. Für die Parallele vom Mörder in *Hora* zum Gott-Autor in den Šlěpěj-Erzählungen spricht auch, dass in *Hora* die Verfolger unten, wo der Tote liegt, Fußspuren des Mörders entdecken, Spuren von sehr großen Stiefeln und damit der Spur in Šlěpěj ähnlich. Während in den Šlěpěj-Erzählungen die „göttliche“ Natur der entsprechenden Figuren kaum angedeutet war, ist der Mörder in *Hora* durch einer Vielzahl von Bildern und Anspielungen als Gottes- oder Christusfigur zu identifizieren. Der Mörder, der gejagt wird, verhüllt sich und wird von den Zeugen als „riesig und entsetzlich“ beschrieben, er verbreitet ein „namenloses Grauen“. Seine Namenlosigkeit verweist auf die Weigerung Gottes, Moses seinen Namen zu nennen, und sein Rückzug auf den Berg auf die Begegnung Moses' mit Gott auf dem Berg Horeb. Darauf verweist neben der lautlichen Ähnlichkeit von *Hora* und *Horeb* auch die Erwähnung des brennenden Dornbuschs in *Elegie (Šlěpěj II)*. Der Berg ist „der höchste Berg der Gegend“ und sein Gipfel ist in Nebel gehüllt. Ist er damit einem Götterberg ähnlich, so wird er durch Anthropomorphisierung dem Mörder äquivalent: sein „ungeheurer Körper“ verweist auf die Riesengestalt des Mörders. Das Gesicht des Unbekannten hatte einen „quälenden“ (mučíný) Eindruck gemacht, was auf den Zyklustitel *Boží muka* verweist. Der Kutscher, der ihn aus dem Städtchen wegfahren soll, hat den merkwürdigen Namen „s pomocí Boží“ (mit Gottes Hilfe). In Sv. Anežka (St. Agnes) quartiert sich der Unbekannte ein, bevor er den Berg besteigt, der später umzingelt wird – der Name des Ortes verweist auf das Agnus dei, auf die Rolle Christi als Opferlamm für die Menschheit. Er weist insofern auf den Tod auch des Mörders voraus, den er mit dem Opfertod Christi in Verbindung bringt.

In der Metaphorik der „offenen Wunde“, die durch den Steinbruch in der Flanke des Berges klafft, liegt im Kontext mit dem am Fuß des Berges aufgefundenen Leichnam eine Anspielung auf die Lanzenwunde Christi am Kreuz. In Bezug auf diese Wunde wird in der Erzählung erstmals das Attribut „rätselhaft“ gebraucht, das Slavík später mehrfach für den Mörder und seine Tat verwendet. Das Haus auf dem Gipfel, das dem Mörder kurzzeitig als Zuflucht dient, verlässt der Unbekannte über ein Fenster im Dachgiebel, also in einer Art von Himmelfahrt. An eben diesem Giebel liest Slavík die altschechische Aufschrift:

Deg Bůh sstestj domu tomu, / vystawěl gsem, newjm komu. (44)
 Gott, lass dem Hause Glück geschehen, / Ich hab's erbau't, weiß nicht für
 wen.

Diese Worte kann man als Verweis auf Gott und implizit zugleich auf den Unbekannten als dem kurzzeitigen Nutzer des Hauses und speziell des Giebel Fensters verstehen. Der Geiger und Komponist Jevříšek reflektiert über seine Kunst, die ihm eine Suche nach etwas Übermenschlichem zu sein scheint, das dem Menschen entfliehen muss. Dabei kommt ihm die Analogie dieser Suche, die als Suche nach dem Göttlichen zu verstehen ist, zu der aktuellen Verfolgungsjagd in den Sinn. Schließlich begegnet er dem Mörder, der unentwegt „Jesus Christus!“ ausruft, zunächst das Vaterunser betet und schließlich wie Jesus Gott darum bittet, ihm seinen Tod zu ersparen. Sehr deutlich kommt die Analogie des Mörders mit Gott in einer Doppeldeutigkeit zum Ausdruck, die dem Kommissar unterläuft. Er spricht von „jenem da oben“, und Slavík fragt nach: „Gott?“, worauf der Kommissar erläutert: „Nein. Der Mensch. Der Verbrecher, welcher flieht.“ Schließlich erklärt Slavík, wer dem Rätsel begegne – und das Geschehen, dem er beiwohnt, ist für ihn das allergrößte Rätsel – empfinde „Timor Dei“, d.h. Gottesfurcht.

Wir sehen also, dass der Mörder vielfach in einer Analogie zu Gott, dabei aber zumeist konkreter in einer Analogie zu Christus steht. Für einen Gott-Autor, der wie in den Štěpěj-Erzählungen seine Geschöpfe auf der Erde besucht, wäre eine solche Konkretisierung durchaus angebracht. Man könnte die Besuche des Autors in der fiktiven Welt als avantgardistisches Spiel mit der Grenze zwischen Fiktion und Realität, zwischen dem „allwissenden“ Autor und den „unwissenden“ Helden deuten. Doch aufgrund der Übergangsstellung Čapeks in der kulturellen Entwicklung wird diese Grenze nicht einfach spielerisch aufgehoben, sondern sie wird zum Gegenstand einer impliziten metapoetischen und metakulturellen Reflexion,³ die im weiteren erschlossen werden soll. Dafür sind alle literarischen Verfahren des Textes symbolisch auszuwerten.⁴

Vor dem Hintergrund der in der Erzählung allgegenwärtigen Gottes- und Christus-Allusionen in der Figur des mutmaßlichen Mörders erscheint es am

³ Man kann die Übergangsstellung Čapeks in dieser Hinsicht mit der des russischen Literatur- und Kulturtheoretikers Michail Bachtin vergleichen. Mit seiner Theorie eines Dialogs zwischen Autor und Held thematisiert Bachtin eine erst durch die avantgardistische Aufhebung der Instanzenhierarchie und mit ihr der Grenze zwischen Leben und Kunst möglich gewordene Begegnung. Er versucht ihr aber, anders als die Avantgarde selbst, einen Sinn zu verleihen und weist so bereits über den immanenten kulturellen Horizont der Avantgarde hinaus.

⁴ Eine solche Auswertung legen auch die Dialoge nahe, in denen die Figuren über den Sinn ihres Tuns reflektieren, ohne zu einer sinnvollen Antwort zu kommen. Auch darin ist *Hora* den Štěpěj-Erzählungen gleich.

zweckmäßigsten, eine Auswertung der Symbolik von der Beziehung der anderen Figuren zu ihm ausgehen zu lassen. Als sich der Gejagte auf den Gipfel des höchsten Berges zurückgezogen hat, tritt der Kommissar aus dem Haus am Fuße dieses Berges hinaus:

[...] a pohlížel na ohromné těleso hory, jako by je vyzýval v boj. (39)

[...] und blickte auf den ungeheuren Körper des Berges, als fordere er ihn zum Kampf heraus.

Der Berg, der mit dem Mörder metonymisch und metaphorisch verschmilzt, symbolisiert Gott, den Erhabenen, der hier von dem Kommissar und seinen Helfern zum Kampf herausgefordert wird. So ist die Jagd auf den Mörder zugleich als eine Jagd auf Gott zu verstehen.

Über Grund und Methode dieser Jagd lassen sich der Kommissar und auch der Detektiv ausführlich aus. Er handele, so meint der Kommissar, nicht im Namen seiner Person, sondern im Namen einer Macht, deren einziges evidentes Urteil der Befehl ist. Ihre Technik ist die organisierte Menschenbeherrschung, so heißt es später, und ihre Kraft ist das Gesetz. Was zunächst wie eine Theorie des Totalitarismus anmutet, kann dies doch nicht sein, wenn man die Erläuterungen von Detektiv Pilbauer hinzuzieht. Pilbauer gehorcht dem Befehl, dies sei das vernünftigste. Der, der Befehle gibt, fehle jedoch, und im übrigen sei zu befehlen die größte aller Verirrungen. Diese Worte können nicht auf den Totalitarismus bezogen werden, der doch ohne einen obersten Befehlshaber nicht auskommt. Die merkwürdigen Worte Pilbauers verweisen auf eine „Befehls“-Struktur, die einen ersten oder obersten Befehl sowie überhaupt den Menschen als Befehlsgeber ausschließt. Eine solche Struktur weist die Kausalität auf, die Kette von Ursachen und Wirkungen. Ihr zu gehorchen, ist „das Vernünftigste“, wie Pilbauer sagt, sie gibt Pilbauer die geradezu ungläubliche Sicherheit, mit der er sich in einem ihm vollkommen unbekanntem Gelände im Dunkeln bewegt, während der Künstler Jevššek, der sich der Logik der Kausalität nicht unterwirft, in dem ihm eigentlich vertrauten Gelände ständig vom Weg abkommt. Pilbauer trifft den Weg „nach dem Befehl“ der Kausalität, und der Kommissar erläutert ihre Macht, indem er betont, sie löse kein Rätsel, sondern entscheide nur über die Dinge, darin liege ihre Stärke und Selbstverständlichkeit. Sie ist eine Technik, kein Erkenntnisinstrument, eine Technik der Beherrschung von Natur und Mensch, nach der Entscheidungen gefällt werden können. Sie ist ein Gesetz, das keine Person erlassen hat und das auch keine Person für sich in Anspruch nehmen kann. Wer sich der Kausalität unterwirft, handelt nicht im Namen seiner selbst, sondern im Namen des Natur-Gesetzes.

Slavík kritisiert diese Vorgehensweise als „furchtbar unintelligent“:

Místo abychom tajemství řešili, chceme je jen vyzvědět. [...] Snad ho chytíme, ale bude to už jen surová zajímavost faktu. (41)

Anstatt das Geheimnis zu lösen, wollen Sie es nur erkunden. [...] Vielleicht fangen wir ihn, aber es wird nur mehr das rohe Interesse des Faktums sein.

Die Kausalität führt nur von Fakten auf neue Fakten. Das Geheimnis der Erkenntnis, das eigentliche Warum des Weltzusammenhangs wird so, durch kausalitätsgeleitetes Fragen, nie gelöst. Kausalitätsgeleitetes Fragen aber ist Wissenschaft im modernen Verständnis. Sie wird von dem philosophisch denkenden Slavík als „bloße Bärenjagd“ bezeichnet. Den metafiktionalen und zugleich philosophischen Kommentar dazu finden wir in Slavíks Notizbuch:

Podstata organisace: udělat z tebe hmotu. Jsi těleso výkonné, vedené cizí vůlí; Jsi část – a tedy věc *podstatně* závislá. Uznáv vůdce, přeložil's motivy a cíl, vůli a rozhodování do něho; i nezbyvá tobě než duše pasivní, kterou cítíš *jako utrpení*... (40)

Wesen der Organisation: aus dir Materie zu machen. Du bist ein ausübender Körper, von einem fremden Willen gelenkt; du bist ein Teil – und also eine *wesentlich* abhängige Sache. Den Führer erkannt habend, hast du die Motive und das Ziel, den Willen und die Entscheidung auf ihn übertragen; und es verbleibt dir nur eine passive Seele, die du *als ein Leiden* empfindest.

Im Lichte der Kausalität wird der Mensch als ein bloß ausübender Körper verstanden, als ein Teil der materiellen Natur. Dieselbe Rolle wie die Kausalität in der Wirklichkeit spielt die Fabel im Erzähltext. Der Held ist ihr unterworfen, ohne dass es einen Autor für sie gäbe, denn die Fabel richtet sich nach der inneren Logik der Handlung, nicht nach dem Belieben des Autors. Empfendet man als Held diese Einordnung als eine Passivität – der Kommissar und der Detektiv verstehen sie unreflektiert als eine Aktivität –, dann empfindet man sie als ein Leiden. Die literarische Figur wird zum bloßen Mechanismus. Dem hält der Kommissar entgegen, die „Praxis“, d.h. die Kausalität, sei ein sehr nützliches Werkzeug, wie ein Revolver oder eine Zange. Ihr zu folgen sei der einzig rechte und sichere Weg. Was man mit ihr berührt, verwandelt sich in ein Werkzeug, auch der Mensch, auch, so der Kommissar, Slavík.

Slavík ist also nach Meinung des Kommissars nicht Geschöpf seines Autors, sondern Spielball der kausalen Kräfte. Die Macht, der er unterworfen ist, ist keine Autorpersönlichkeit, sondern ein abstraktes Prinzip. Es gibt jedoch jemanden, der sich dieser Macht entwindet: „jener oben“, so der Kommissar. Er meint damit den Verbrecher, doch Slavík missversteht ihn gar nicht, wenn er zurückfragt: Gott? – hat doch der Verbrecher mit Gott gemeinsam, dass sein Tun nicht „auszurechnen“, mit Kausalität nicht zu ermitteln ist. Darum kann der Mörder in dieser Geschichte auch weder ermittelt noch gestellt, sondern nur

getötet werden. Die Antwort der Natur, der Kausalität auf den Tod ist nur wieder der Tod, es gibt kein Verstehen. Durch die Erklärung der Welt nach dem Prinzip der Kausalität, also durch die moderne Wissenschaft, kann Gott nicht „erkannt“, sondern nur wie der Mörder in die Enge getrieben und schließlich „getötet“ werden, d.h. für sein Wirken verbleibt immer weniger Raum, bis es gänzlich verneint wird. Dem entspricht die Entmachtung und schließlich der Tod des Autors in der Literatur der Moderne. Vom ehemals allmächtigen Schöpfer wird er zunächst zum Handwerker des Wortes, dann zum bloßen Vorwand für den auf sich selbst verweisenden Text und schließlich zum Usurpator des Textes, dessen Macht gebrochen werden muss.⁵

Doch schon in *Štěpěj* und *Elegie (Štěpěj II)* versagte die Kunst kausalen Schließens angesichts des Rätsels, das den fiktiven Figuren aufgegeben war. In *Hora* stehen den „Kausalitätsdienern“ Lebeda und Pilbauer der Komponist und Geiger Jevřšek sowie der Hauptheld Slavík gegenüber. Letzterer ist durch seinen Namen (Nachtigall), durch die Notizen, die er sich macht, durch seine herzliche Freundschaft zu Jevřšek und durch seine perspektivische Nähe zum Erzähler als Dichter und Philosoph zu erkennen. Das Gegenüber der „kausalen Schließer“ und der „Philosophen und Künstler“ wird in der Geschichte dadurch akzentuiert, dass jeweils einer der einen und einer der anderen „Fraktion“ gemeinsam den Berg besteigen, auf dem sich der Mörder verborgen hält, wobei beide Paare jeweils kontrovers über den Sinn ihres Tuns reflektieren.

Das Quartett

a) Slavík

Schon zu Beginn der Erzählung wird Slavík eine besondere Stellung im Perspektivsystem eingeräumt. Unmittelbar nach der Gegenüberstellung des erhabenen Standpunkts oben und des ehrfürchtigen menschlichen Standpunkts von unten heißt es von ihm:

[...] cítil se sirý mezi oblohou a zemí, mezi stráněmi a domky [...] (32)
 [...] er fühlte sich verwaist zwischen Himmel und Erde, zwischen Hängen
 und Häuschen [...]

Mit dieser Standortbestimmung wird Slavík in der Erzählung vorgestellt. Er erscheint so als möglicher Vermittler zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, zwischen Oben und Unten, der aber dieser Rolle nicht gerecht werden kann, da er „verwaist“ zwischen beiden Sphären steht, d.h. den Kontakt zu beiden verloren hat. Doch er weiß um beides, und so ist er auf der Suche. Er

⁵ Vgl. Matthias Freise, „After the Expulsion of the Author“, *Face to Face. Bakhtin in Russia and the West*, Carol Adlam etc., (Eds.) Sheffield 1997, 131-141.

begreift das Verhalten des Täters nicht als eine kausale Rechenaufgabe, sondern als ein Rätsel, als ein der Kausalität spottendes Paradoxon. Wie schon die Fußspur in *Štěpěj* erscheint auch in bezug auf den Mörder eine „äußere“, d.h. naturimmanente Erklärung unmöglich. Slavík sucht eine „innere“, d.h. eine die immanente Logik der fiktiven Welt überschreitende geistige Lösung. Er sucht nicht die offenen Enden der Fabel zu verbinden, sondern er sucht das Sujet, den inneren, auf Sinn bezogenen Grund für das Geschehen. Im Unterschied zur ersten Erzählung des Zyklus gibt es hier jedoch die Gegenposition des Kommissars, der auf eine „äußere Lösung“ beharrt.⁶ Für diese Lösung steht der Revolver, der gleichsam als unwiderlegbares Gegenargument gegen Slavíks Forderung nach einer inneren Lösung erscheint:

„Materialismus je vůbec bez tajemství. [...] Zkrátka čekal jsem vnitřní řešení.“ „Nemáte snad s sebou revolver?“ ptal se komisař. (41)
 „Der Materialismus ist überhaupt ohne Geheimnis. [...] Kurz, ich habe eine innere Lösung erwartet.“ „Haben Sie vielleicht einen Revolver bei sich?“ fragte der Kommissar.

Der Revolver, Instrument der „Bärenjagd“, hilft letztlich nicht, den Verbrecher zu finden, sondern dient nur dazu, ihn in den Tod zu treiben. So versagt auch Pilbauer, der „nach dem Befehl“ doch so zielsicher geht, als der Verbrecher vor ihm auftaucht, während Jevříšek ihm zu folgen und zu begegnen vermag. Die „innere Lösung“ soll nicht das Verbrechen aufklären das Slavík „nicht interessiert“, sondern das, was an der Situation „unerkklärlich“ ist. Wir werden somit durch Slavík geradezu gewaltsam auf die metapoetische Ebene gestoßen. Es geht hier nicht, sagt er gleichsam dem Leser, um einen Mord und seine Aufklärung; die Erzählung hat ein Geheimnis, birgt ein Rätsel, und das zu lösen, seid ihr aufgerufen! Nicht die fiktionsimmanente „Aufklärung“ der Kriminalgeschichte, sondern der hinter dieser Geschichte stehende symbolische oder allegorische Sinn liefert die Daseinsberechtigung für die Erzählung und die in ihr auftretenden Figuren. Der Kommissar stellt eine Verbindung zwischen beidem her:

Snad by bylo možno zúrodnit pole pouhou modlitbou: ale bylo by to technický špatně. Snad jsou vnitřné cesty ty nejkratší a nejpřímější ze

⁶ Vgl. die spätere Erzählung *Štěpěje* aus dem Erzählband *Povídky z jedné kapsy* (1928), in der der Hauptheld Rybka verbissen nach natürlichen Ursachen (für das Enden der Fußspur) sucht. Der herbeigerufene Kommissar sucht hier nicht mehr nach Naturkausalität, sondern nach sozialen Gesetzmäßigkeiten. Eine „innere Lösung“ gibt es in dieser Erzählung nur auf der Ebene der Symbolik. Vgl. dazu und zu den Unterschieden zwischen *Štěpěj* und *Štěpěje* Freise 1995 (wie Fußnote 2).

všech; ale jsou technicky nesprávné. Snad by bylo možno uhádnout zločin pouhým mravním tušením; ale intuice je neodborná. (42)

Vielleicht wäre es möglich, ein Feld durch ein bloßes Gebet fruchtbar zu machen; aber das wäre technisch schlecht. Vielleicht sind die innerlichen Wege die kürzesten und direktesten von allen, aber sie sind technisch unrichtig. Vielleicht wäre es möglich, ein Verbrechen durch eine bloße sittliche Ahnung zu erraten, aber die Intuition ist nicht fachgemäß.

Der Kommissar erkennt also die Existenz des Sujets an. Zugang zu ihm könnte durch den Dialog mit dem Autor (Gebet) oder durch das (uns von Gott eingegebene) sittliche Gefühl hergestellt werden. Über das Sujet, d.h. den Sinn, würde man sogar auf kürzerem Wege zu Antworten auch auf diejenigen Fragen kommen, die lediglich die Fabel aufwirft. Der Grund, diese Wege abzulehnen, liegen in der Technik, d.h. der wissenschaftlichen Handlungsanweisung zur Lösung von Problemen. Auch der mögliche Erfolg rechtfertigt kein Abweichen von ihr.

Slavík aber bleibt auch der Erfolg versagt, er findet den Sinn, die „innere Lösung“, nicht, er ringt die ganze Zeit um sie, das Geschehen erklärt er immer wieder für rätselhaft, widersprüchlich, paradox, ungewöhnlich, unsinnig, dunkel, unbegreiflich, sonderbar, beklemmend, seltsam und unerklärlich. Die Welt ist ihm dunkel – so eine der ganz wenigen Metaphern der Erzählung, er fühlt sich in ihr verloren.⁷ Seine schließliche „Einsicht“, die ihm das Rätsel zu beantworten scheint, führt weder auf das Opfer („und selbst wenn ich niemals diesen Namen erführe.“) noch auf den mutmaßlichen Mörder („...der mit dem Finger auf den Mörder gedeutet hätte“). Sie besteht lediglich darin, das Opfer werde niemals vermisst werden, niemand werde je nach ihm fragen. Seine Identität wurde ausgelöscht. Wir werden auf diese „Erkenntnis“ zurückkommen, wenn es um die Identität von Mörder und Opfer geht. Hier soll nur deutlich werden, dass Slavík eine bloß negative, apophatische Erkenntnis Gottes bzw. des Autors gewinnt, den positiven Sinn von dessen Tun jedoch nicht ergründen kann. Dabei hätte ihn seine dichterische oder philosophische Intuition bereits zu Beginn der Ereignisse auf die richtige Spur führen können, denn er war es, dem die Steinbrüche wie eine offene Wunde in der Flanke des Berges erschienen waren. Was ihm damals lediglich „furchtbar und rätselhaft“ erschienen war, verweist in seinem symbolischen Sinn auf den Tod Christi und damit auf die göttliche Identität von Mörder und/oder Opfer, zugleich aber auch auf die „technische“ Aktivität des Menschen, Steine zu brechen, die etwas mit diesem Tod zu tun hat. Auch die Dämme die das Kind, metonymischer Stellvertreter für die ach so

⁷ O.M. Malevič, „Vývoj stylu raných próz Karla Čapka“, *Česka Literatura* 19, 1971, Nr. 5/6 409-427, hier: 426 ist der Ansicht, durch diese Metaphern würde die ganze Erzählung einen symbolischen Sinn gewinnen. Dieser steckt jedoch vermittels der metapoetischen Dimension des Textes auch und gerade in der „ganz normalen“ (Malevič) Erzählerrede.

kleinen und törichten Menschen, baut, verweisen auf diese Aktivität des Menschen. Die Rede des Kommissars von der richtigen Technik und vom fachgerechten Handeln verstärkt diesen Aspekt noch.

Die Verbindung von dieser Technik zum Tod Christi bzw. Gottes zieht Slavík nicht. Entsprechend dem wörtlichen Sinn des Zyklustitels bleibt er im quälenden Nichtwissen und erreicht nicht das Wissen um den Sinn der Qual. Er ist enttäuscht von der Methode des Kommissars, kann jedoch die Alternative, die „innere Lösung“, nicht formulieren. Er „wollte ihn [den Mörder] kennen lernen“, nur darum hatte er ihn verfolgt. Da die Verfolgung aber nur zum Tod des Unbekannten geführt hat, plädiert Slavík am Schluss für den Verzicht:

„...vždy raději držet s tajemstvím než... než...“ Slavík se zamračil. „Je mrtev, uštván.“ (52)

„immer lieber das Geheimnis zu wahren, als...als...“ Slavík verfinsterte sich. „Er ist tot, zu Tode gehezt“.

Slavík sucht nach dem Autor, nach dem Göttlichen, er möchte es „gerne kennen lernen“, es quält ihn das Rätsel, doch letztlich bleibt ihm als einzige Alternative zum Töten, zum zu Tode Hetzen der Verzicht auf Erkenntnis. Er erreicht zwar das Haus auf dem Gipfel, symbolisch die Wohnung Gottes bzw. des Autors, doch der Aufschrift auf dem Giebel zufolge hat er als Dichter oder Philosoph zwar dieses Haus erbaut, er weiß jedoch nicht für wen. Das Göttliche bleibt von ihm unerkant. Das ist um so bemerkenswerter, als Slavík über weite Strecken der Perspektivträger der Erzählung und damit das alter ego des Erzählers ist.

Über Slavík wird immer wieder gesagt, dass er entsetzt sei. Zudem bemerkt er, dass die Verfolgung zwei große Gefühle in ihm entstehen lässt: Stolz und Grauen. Es fragt sich nun, worauf Slavík stolz ist und wovor ihm graut. Nicht der Verbrecher scheint in ihm Grauen zu erzeugen, sondern die Verfolgungsjagd, d.h. der Umgang mit Gott. Die Eigenheit dieser Jagd besteht darin, dass sie im Dienste der großen Macht, der Aufklärungsidee geschieht. Alle, die dieser Idee folgen, gehören zu einer Organisation, die unter dem Befehl des Kommissars, des Führers steht. Doch wer zu dieser Organisation gehört, hat „die Motive und das Ziel, den Willen und die Entscheidung auf ihn [den Führer] übertragen. Und es bleibt dir nur die passive Seele, welche du als Leiden empfindest“, schreibt Slavík in sein Notizbuch. In einer solchen Situation befindet sich Slavík selbst. Er unterliegt dem Befehl des Kommissars wie auch alle anderen an der Verfolgung Beteiligten. Als sie den Weg verlieren, schickt der Kommissar Slavík voran und erst als der Weg wiedergefunden ist, erkennt Slavík mit einem „Schauer des Entsetzens“, dass sie hätten abstürzen können – er erkennt also, dass er sich mitschuldig macht und den Sturz des Menschen in die Unmenschlichkeit mit zu verantworten hätte. Und so sehr Slavík an einer „inneren Lösung“

des Falls interessiert ist, so sehr muss er doch erkennen, dass er, um auf den Berg zu kommen, um diesen verhüllten, fliehenden Gott erkennen zu können, dem Befehl des Kommissars folgen, also eine äußere Lösung mit herbeiführen muss. Doch je höher sie klettern und je näher sie dem fliehenden Gott kommen, um so mehr entfernt sich Slavík von seinem Ziel, eine innere Lösung zu finden. Der Fliehende wird schließlich in den Tod getrieben, die Chance auf eine innere Lösung ist vertan. So ist auch die Inschrift auf dem Giebel zu verstehen, die Slavík ins Auge fällt, als er das Fenster dort beobachtet, damit der Verbrecher nicht entkommen kann: „Ich baut dies Haus... Weiß nicht für wen.“ Diese Inschrift ist eine Art dichterische Selbsterkenntnis: waren es die Philosophen, die als kulturelle Vordenker sozusagen ein Haus hoch oben auf einem Berg dicht bei Gott bauten, so stellt sich für sie jetzt die Frage, für wen dieses Haus eigentlich gebaut wurde. Der Mensch muss, um auf diesen Berg zu Gott zu gelangen, Teil der Organisation werden, die ihn schließlich seiner Individualität beraubt. Und Gott wird, will man sich ihm annähern, zu Tode gehetzt. Der Philosoph Slavík muss also erkennen, dass das ursprüngliche aufklärerische Ziel verfehlt wurde. Die Identität des Toten konnte nicht festgestellt, mit anderen Worten, die Emanzipation des Menschen konnte nicht verwirklicht werden. Vielmehr ist der Mensch zu einem Werkzeug der Macht geworden, wie der Kommissar selbst sagt und wie Pilbauers vom Werkzeug abgeleiteter Name auch bestätigt.

b) Jevíšek

Jevíšek ist als Musiker Slavík äquivalent. Das wird nicht nur durch den Künstlerberuf deutlich, sondern auch durch die Umarmung der beiden bei ihrer ersten Begegnung. Während Slavík die Sackgasse, in die er als Dichter oder Philosoph geraten ist, in der Giebelinschrift wiedererkennt, wird diese Zwickmühle in Jevíšeks Leben und künstlerischem Schaffensprozess deutlich. Er geht auf die Suche nach dem Mörder, weil er mit seiner musikalischen Komposition nicht vorankommt. Weil die Kunst für ihn ein Suchen ist, das manchmal einer Erschütterung bedarf, erhofft sich Jevíšek eine derartige Erschütterung bei der Suche nach dem Mörder. Auch seine, die künstlerische, Suche ist nicht kriminalistisch, nicht kausalitätsgestützt. „Sie könnten keine Kunst machen“, sagt er zum Detektiv, denn auf der Grundlage der Kausalität und der vorgegebenen Ordnung, auf die Pilbauer sich stützt, ist kein künstlerisches Schaffen möglich. Umgekehrt gibt die Kunst nicht die Sicherheit, die die Orientierung an der Kausalität bietet – Der Detektiv bewegt sich sicher im Dunkeln, Jevíšek stolpert und kommt vom Weg ab – weil sie keinen „Befehl“, keinen Zwang kennt. Die Kunst gibt darum keine Gewissheit, ihre Suche scheint ohne Ende, und Jevíšek scheint den Detektiv darum zu beneiden, dass dieser etwas diesseitiges, innerfiktionales sucht, was ihm nicht immer wieder entfliehen kann.

Bis hierher scheint Jevříšek in einer Analogie zu Slavík zu stehen, mit dem Unterschied, dass er „ohne Interesse“ mit auf den Berg geht – hier haben wir Kants Definition des Ästhetischen – während Slavík aus „Neugier“, d.h. aus Erkenntnisinteresse mitgeht. Mit Hilfe der Kausalität findet man, jagt dabei jedoch den Autor bzw. Gott zu Tode. Kunst und philosophische Metaphysik verzichten auf die Kausalität und darum scheint ihre Suche ergebnislos zu sein. Doch von diesem Punkt an unterscheidet sich Jevříšek, der Künstler, von Slavík, dem Philosophen und Dichter. Während Slavík am Schluss auf Erkenntnis verzichtet, bringt Jevříšek das Quartett, dessen Komposition ins Stocken gekommen war, schließlich zu Ende. Dieser Erfolg verdankt sich entscheidend den Erlebnissen auf der Mörderjagd, den „Erschütterungen“, die Jevříšek gesucht und offensichtlich gefunden hat. Die eigentliche, die Sinn-fundierte Begründung für Jevříšeks künstlerisches Problem und seine Lösung finden wir aber nicht auf der thematischen, sondern auf der metapoetischen Ebene der Erzählung, auf der Jevříšek als Komponist, d.h. als Autor von Musikstücken, eine Schlüsselrolle gebührt. Wie der Autor selbst verhält er sich z.B. in dem folgenden Dialog mit dem Detektiv:

„To máte falešné kníry?“ vyhrkl [Jevříšek], když se toho sám nejméně nadál. „Ne, k čemu?“ divil se veliký muž „Vy tedy nejste za někoho přestrojen?“ „Ne, to jsem já sám“ řekl detektiv skromně. (44)
 Da haben Sie einen falschen Schnurrbart? stieß er [Jevříšek] hervor, als er sich dessen am wenigsten versah. „Nein, wozu?“ wunderte sich der große Mann. „Sie sind also nicht als jemand verkleidet?“ „Nein, das bin ich selbst,“ sagte der Detektiv bescheiden.

Nur der Autor kann sich darüber wundern, dass der Held, der von ihm aus gesehen nur die Verkörperung einer Rolle darstellt „er selbst“ ist, dass er eine eigene menschliche Existenz beansprucht, nicht nur Geschöpf von seinen Gnaden ist. Weil er in ihm eine lebendige menschliche Seele erkannt hat, fasst Jevříšek nach dieser Replik „mit einem Schlag eine Zuneigung“ zu diesem Menschen.

Noch deutlicher wird die metapoetische Funktion Jevříšeks in der Analogie zwischen dem Kunstwerk, das Jevříšek komponiert, und der Erzählung *Hora* selbst als Kunstwerk. Auch die Erzählung ist als „Quartett“ komponiert, insofern sie in den Stimmen der vier individualisierten Hauptpersonen – Kommissar Lebeda, Detektiv Pilbauer, Slavík und Jevříšek – vier verschiedene Haltungen, Fragestellungen und Zielsetzungen darstellt.⁸ Auf die „musikalische“ Rolle der vier Protagonisten in der Komposition verweist insbesondere die folgende Szene:

⁸ Auch die Befragung der vier Zeugen, von denen jeder ein anderes Bild des Gesuchten entwirft, folgt der kompositorischen Logik eines Quartetts.

Struna se rozzvučela, a Jevříšek utrl rukou, jako by se spálil. Slavík se zarazil v řeči, komisař se zachvěl a Pilbauer zvedl svá těžká víčka. (51)
Die Saite ertönte, und Jevříšek fuhr mit der Hand zurück, als hätte er sich verbrannt. Slavík stockte in der Rede, der Kommissar erbebte und Pilbauer erhob seine schweren Lider.

Die vier Figuren reagieren auf den Geigenton, indem sie selbst auf unterschiedliche Weise „erzittern“, sie erklingen wie Instrumente zum gemeinsamen Schlussakkord der Erzählung. Damit repräsentiert der Komponist in gewisser Weise den Autor, allerdings nicht den göttlichen, allwissenden „abstrakten Autor“, sondern den realen Autor, der sucht (Jevříšek: „der Künstler sucht immer“) und sich nie sicher ist, ob er gefunden hat:

- Krása mi nedá spát a nedá mi klidu; nikdy, nikomu nedá jistoty (46).
- Die Schönheit lässt mich nicht schlafen und lässt mir keine Ruhe; niemals, niemandem gibt sie Gewissheit.

Doch damit ist der reale Autor mit seiner Suche nicht in derselben Situation wie seine fiktiven Figuren. Er hat Privilegien. So fällt auf, dass von allen Figuren nur Jevříšek am Ort der Jagd, in St. Agnes, zu Hause ist, und zwar „im ererbten Häuschen, wo er geboren war“ (S.39). Diese für die Fabel ganz unfunktionale Information erweist das Heimrecht des Komponisten beim Abstrakten Autor, bei Gott. Er ist es auch, der die von Slavík nur abstrakt geforderte und „Angst des Geistes“ (bázeň ducha) genannte Gottesfurcht („timor Dei“), empfindet (trochu se bál, S.44) und diagnostiziert („Báli jsme se ho“, S. 39). Auch Jevříšeks Suche unterscheidet sich von der der anderen drei Protagonisten. Er selbst sieht die Analogien und Unterschiede:

Vždyť i já stíhám, napadlo ho, - tu a tam najdu stopu či uslyším ohlas; ach, věčně se vzdalující ozvuk něčeho dokonalého! Anděla, jenž zpívá! (46).

Ich verfolge ja auch, fiel ihm ein – hier und da finde ich eine Spur oder erhorsche ein Echo; ach den ewig sich entfernenden Widerhall von etwas Vollkommenem! Eines Engels, der singt!

Eine Spur zu finden ist, wie wir aus der Erzählung *Štěpěj* wissen, der erste Schritt zur Begegnung mit dem Göttlichen.⁹

Das Erhören eines Echos jedoch hat Jevříšek – nicht zuletzt als Komponist – den anderen Protagonisten voraus. Welchen Widerhall er dabei vernimmt, klärt sich sogleich auf. Der singende Engel, nach dem Jevříšek sucht, ist nichts „Übermenschliches, das dem Menschen entfliehen muss“. Es ist er selbst:

⁹ Zur Spur, die Pilbauer findet, s.u. 250

„Co to zpíváte?“ zeptal se Pilbauer najednou. Jevíšek se lekl a zalil horkem: „Já že jsem zpíval?“ (46)
 Was singen sie da?“ fragte Pilbauer auf einmal. Jevíšek erschrak und Hitze durchströmte ihn: „Ich habe gesungen?“

Ein Engel ist ein Vermittler zwischen Gott und dem Menschen, ein Bote, der göttliche Kunde bringt. War Slavík, wenn er „zwischen Hang und Häusern“ hing, weder hier noch da, so ist Jevíšek ein echter Wanderer zwischen den Welten – nicht Gott, aber der, der ihm begegnet. Sein Gesang aber und nicht die befehlende Stimme, der Pilbauer gehorcht, ist die „höhere Stimme“. Diese Melodie, die er „als Engel“ unbewusst gesungen hat, und nicht die „Donnerkadenz der in Ewigkeit gebietenden Stimme“ ist das gesuchte Motiv, ohne das die Komposition nicht weitergehen will, das Motiv Gottes. Gott ist nicht der Oberbefehlshaber der Kausalität, ihn dort zu suchen, heißt ihn zu jagen und doch immer zu verfehlen. Gott ist vielmehr etwas zutiefst Menschliches:

Vyšší hlas neporoučí. Vyšší hlas dovolává se tvé bolesti. (50)
 Die höhere Stimme befiehlt nicht. Die höhere Stimme ruft deinen Schmerz an.

Jevíšek war aus Suche nach Erschütterung mit auf die „Jagd“ gegangen,¹⁰ und genau diese Erschütterung erfährt er als menschliche Erschütterung, sie ist die Erfahrung menschlichen Leides, menschlicher Todesangst. Er kann das Leid eines anderen Menschen fühlen, und ihm allein ist es darum wie Moses vergönnt, dem Mörder, d.h. Gott zu begegnen und mit ihm zu sprechen. Dabei ist er zutiefst erschüttert, denn der Mörder zeigt sich als kranker, schwacher, gehetzter Mensch. Jevíšek spricht mit ihm und hört, wie der Verbrecher Gott und Christus um Hilfe anruft, wie er wie Christus das Vaterunser betet. Jevíšeks Herz wird daraufhin von strahlendem Weiß erfüllt, eine Metapher für eine Einsicht in das Dasein Gottes. In diesem Zusammenhang ist wohl auch sein Name zu verstehen, der, von dem Wort *jevit* (offenbaren) abgeleitet, auf die Offenbarung verweist; Jevíšek ist einer, dem etwas offenbart wurde.

Doch es stellt sich die Frage, was Jevíšek offenbart wurde. Der Mörder versucht nicht wie Christus im Garten Getsemaneh zunächst seinem Schicksal zu entgehen und fügt sich dann Gottes Willen, sondern er sagt umgekehrt

¹⁰ Den Mörder oben auf dem Berg gewahr werdend, tritt Jevíšek auf dieser „Jagd“ in eine andere Sphäre ein, denn der durch die ganze Erzählung unbarmherzig niederprasselnde Regen hört plötzlich auf und an seine Stelle tritt geradezu eine Vision himmlischer Sphären: „Nebe se vyčistilo a měsíc prozářil husté mlhy mlečnou světlostí; širý kraj zahalil se měkkým a téměř sladkým tichem.“ (47)
 Der Himmel wurde rein und der Mond durchstrahlte die dichten Nebel mit milchiger Helle; die weite Landschaft hüllte sich in weiche und fast süße Stille.

zunächst: „Es geschehe dein Wille“ und dann: „lass mich entrinnen.“ Der Mörder gebraucht also die Worte Christi in umgekehrter Reihenfolge. Damit verliert er seine göttliche Seite und wird zum Menschen, denn es ist göttlich, sich seinem Schicksal zu fügen und nur allzu menschlich, ihm entgehen zu wollen. Wenn Jevříšek nach diesem Ausruf des Mörders „Schmerz, Begeisterung, Grauen, Liebe und Verwunderung, Freude, Weinen und leidenschaftliche Tapferkeit“ empfindet,¹¹ dann deshalb, weil ihm im vermeintlich Göttlichen die Menschlichkeit begegnet ist, die in ihm eine Reihe menschlicher Gefühle erregt. Diese Begegnung mit der Menschlichkeit ist es, die ihn selbst zum Engel werden lässt. Das kommt einerseits in dem „strahlenden Weiß“, das Jevříšeks Herz erfüllt, zum Ausdruck, denn Engel erscheinen traditionell in einem leuchtend weißen Gewand. Andererseits zeigt sich Jevříšeks engelhaftes Wesen in den Worten, mit denen er sich an den Mörder wendet und die denen ähnlich sind, die ein Engel in der Christnacht zu den Hirten spricht: „Kommen Sie, sie bewachen nur die Wege. Ich gehe mit Ihnen. Fürchten Sie sich nicht.“ Jevříšek hat also etwas gefunden, doch nicht das, was er als Künstler bisher suchte, nicht etwas Göttliches, sondern die Menschlichkeit.

Die Begegnung mit der Menschlichkeit ist es schließlich auch, die ihn am Schluss der Erzählung einen Ton auf der Geige spielen lässt, der alle vier in seiner Wohnung Anwesenden berührt. Jevříšek, offenbar über sich selbst erschrocken, entschuldigt sich für diesen Ton, der nach Slavíks Worten wie eine Klage (*zalkání*) klingt. Er ist die Klage über den Tod der Menschlichkeit, die der Mensch bei seiner Jagd nach Gott selbst mit zu Tode gehetzt hat. Das hier verwendete sehr poetische tschechische Wort für Klage – *zalkání* – verweist dabei auf sein „prosaisches“ Synonym *nařikání* bzw. *nařikati*, mit dem Jevříšek die Äußerungen des gejagten Verbrechers umschreibt. Dieses prosaische Klagen wird von ihm in den poetisch klagenden Geigenton transformiert, und dieser klagende Ton ist es dann, der dann auch bei den drei anderen „Jägern“ zu einem Moment des Verstehens führt, durch das der „Erfolg“ der Jagd in Frage gestellt wird. Der „Befehlsempfänger“ Pilbauer ist in Erinnerung, wohl an die verlorene Menschlichkeit, versunken. Slavík macht sich Vorwürfe, wohl weil er selbst an der Jagd auf die Menschlichkeit beteiligt war. Der Kommissar ist nicht glücklich angesichts des erreichten Zieles, dass der Verbrecher unschädlich gemacht wurde, sondern geplagt und ermattet, voll der Trauer und der Schwäche eines kranken Kindes. Dieser „Akkord“ ist der Schlussakkord des Quartetts, es ist die Antwort der Menschen auf den „letzten Ton, der überhoch und wie eine Lerche

¹¹ „Tu poštil Jevříšek bolest, nadšení, hrůzu, - lásku a poranění, radost, pláč a vášnivou statečnost.“ (47)

flatternd, nach Beendung ruft“,¹² also ihre Antwort auf das Motiv Gottes, die „höhere Stimme“.

Der Schluss der Erzählung ist als Pointe konzipiert. Jevříšek behauptet vom Verbrecher, den Slavík unentwegt rätselhaft genannt hat, er sei gar nicht rätselhaft gewesen - man hätte ihn verstehen können, wenn man ihn nur gehört hätte. Rätselhaft ist Gott nur für den Philosophen, für den Slavík steht. Die Philosophie verlegt Gott in eine unerreichbare Transzendenz oder als „Ersten Bewegter“ nach Aristoteles an den Anfang einer nie anfangenden Kausalkette.¹³ Jevříšek unterstreicht also gegen den Philosophen Slavík die Menschlichkeit des Verbrechers, d.h. die wahrhafte Identität Gottes als unsere Menschlichkeit. Diese ist kein Rätsel, sondern eine Aufgabe. Schließlich beschwört er wie ein Prophet, wie Moses nach seiner Rückkehr vom Sinai, dass man Gott verstehen kann, wenn man auf ihn hört. Die Klage des gehetzten Mörders war letztlich mit der „höheren Stimme“ identisch, denn sie rief Jevříšeks Schmerz an. Die Folge ist nicht nur die Vollendung des Quartetts, also der Erzählung *Hora*, sondern auch eine „Nachfolge Christi“, die in der folgenden Metaphorik sichtbar wird:

Vtom zazněl výstřel. Od hory k hoře letěla poplachem ozvěna, vždy vzdálenější, tišší, strašnější. Opět nastalo ticho, krutější než předtím; tu teprve pochopil Jevříšek, že tu je sám a sám, [...] a z jeho srdce že stále prýští trhlínkou starost a drobně, stísněně proudí nesmírný žal. (49)
Da ertönte ein Schuss. Von Berg zu Berg flog der Widerhall, immer entfernter, stiller, schrecklicher. Wieder trat Stille ein; grausamer als vorher; da erst begriff Jevříšek, dass er ganz allein da war [...] und dass seinem Herzen durch einen Riss Sorge entströmte und unendliches Leid bang verrieselte.

Der Musiker Jevříšek reagiert auf das rein akustische Erlebnis des, wie sich herausstellt, versehentlich abgegebenen Schusses. Der Klang ist für ihn unmittelbar bedeutsam, und er vermag ihn sofort in seiner menschlichen Dimension zu verstehen. Die Stille nach dem Schuss ist die Stille nach dem Tod Gottes, schrecklicher als jede Stille vorher, die nur sein Schweigen bedeutet hatte. Nun ist der Mensch zwar „ganz allein“, doch er vermag den Tod Gottes, der im Tod Christi Gestalt wurde, durch Identifikation mit dem Opfer zur Geburt der Menschlichkeit zu machen. Wie Blut verrieseln für Jevříšek nach dem Schuss die Sorge und das Leid aus dem Riss, d.h. aus der Wunde des Herzens, die mit der Wunde in der Flanke des Berges und damit mit der Lanzenwunde Christi äquivalent wird. Im Ton des verhallenden Schusses wird Jevříšeks Schmerz „angerufen“, und so stirbt er symbolisch mit Christus den Kreuzestod. Darum

¹² „Poslední ton, převysoký a třepetavý jako skřivan, volá do dokončení“. (50)

¹³ Auf die Philosophie des Aristoteles verweist die „Aristotelische Gesellschaft“, in der Boura in *Elegie (Štěpěj II)* seinen philosophischen Vortrag hält.

vermag Jevříšek am Schluss der Geige jenen klagenden Ton zu entlocken, der die drei anderen und auch ihn selbst so schmerzlich berührt.

c) Kommissar Lebeda

Dieses zentrale Motiv der Begegnung mit der Menschlichkeit erstreckt sich nun auch auf die Figur des Kommissars. Zwischen ihm, dem Ermordeten und dem Mörder gibt es eine Reihe von Analogien. So ist der Kommissar wie der Verfolgte müde, „kann nicht weiter“, während es vorher Jevříšek und der Mörder waren, die „nicht mehr konnten“. Wie der Mörder betet der Kommissar zu Gott: „lass mich entrinnen!“¹⁴, und wie der Mörder große Angst hat vor den Menschen, die ihn verfolgen, so erlebt der Kommissar von neuem die Angst vor dem Lehrer, der ihn in seiner Kindheit mit Rechenaufgaben verfolgt hatte. In Analogie zu diesen mathematischen Aufgaben stehen Rationalität, Aufklärung und kausales Schließen, mit denen Gott „gejagt“ wird. Damit befindet sich der Kommissar scheinbar auf beiden Seiten der Front. Diese Paradoxie kann mit Hilfe der Fieberphantasie des erschöpften Kommissars aufgelöst werden:

Cítíl se zcela maličký unavou. Nemohu dále. „Cože? Už jsi unaven, darebo?“ táže se náhle hlas otcův. „Pojď, vezmu tě na záda.“ Ach, nic jiného nechtěl synáček. [...] Tatínek páchne tabákem a silou. Jako obr. Nikdo není silnější. [...] Komisař se vytrhl. Jsem unaven. Kdybych se mohl soustředit! Kolik je, například, sedmkrát třináct? [...] obě čísla jsou jaksi zvlášť protivná, nedělitelná, nepoddajná. Nejhorší ze všech čísel. Beznadějně vzdával se komisař řešení. Pojednou slyšel jasně a členěně: Kolik je sedmkrát třináct? Jeho srdce se zastavilo leknutím: to je pan učitel. Ted' vyvolá mne, ted', ted'... (48)

Er fühlte sich ganz klein vor Ermüdung. Ich kann nicht weiter. „Was, du bist schon müde, du Schlingel?“ fragt plötzlich des Vaters Stimme. „komm, ich nehme dich auf den Rücken.“ Ach, nichts anderes hatte das Söhnchen gewollt. [...] Papa riecht nach Tabak und Kraft. Wie ein Riese. Keiner ist stärker. [...] Der Kommissar riss sich los. Ich bin erschöpft. Wenn ich mich sammeln könnte! Wie viel ist zum Beispiel siebenmal dreizehn? [...] Beide Zahlen sind irgendwie besonders widerlich, unteilbar, unnachgiebig. Die schlimmsten von allen Zahlen. Hoffnungslos begab sich der Kommissar der Lösung. Auf einmal hörte er klar und gegliedert: wie viel ist siebenmal dreizehn? Sein Herz stockte vor Schrecken: das ist der Herr Lehrer. Gleich ruft er mich auf, gleich, gleich...

¹⁴ „Dej mi uniknout, Bože! Dej mi uniknout!“ (49).

Nicht gegenwärtig, sondern als Kind – darum zeigt er am Schluss die „Trauer und Schwäche eines kranken Kindes“¹⁵ – befand sich der Kommissar wie Slavík und Jevříšek zwischen den Fronten. Er war dem Vater zugetan, der ihm wie Gott erschien und der auch durch seine riesenhafte Größe dem gejagten Mörder ähnlich ist. Auf der anderen Seite stand der Lehrer, der ihn zur durch die Mathematik symbolisierten Rationalität „aufruft“, ihn unter ihr Joch zwingt. Die Angst vor dem Lehrer nötigt ihn, die Liebe des Vaters zu verraten. Er wird Kommissar, ein Diener von Rationalität und Kausalität.

Doch die Rationalität siegt nicht vollkommen. An den mystischen Zahlen Sieben und Dreizehn droht sie zu scheitern. Sie leisten der Rationalität Widerstand. Entsprechend fällt der Kommissar in einem Anfall von Schwäche aus der Rolle, wird wieder das Kind auf dem Rücken (vgl. den Anstieg auf den Berg Rücken!) des Vaters. Auf den vom Vater getragenen Kommissar verweist auch der Fuhrmann mit dem merkwürdigen Namen „Mit Gottes Hilfe“. Von „mit Gottes Hilfe“ transportiert zu werden ist strukturell dasselbe wie vom Vater auf dem Rücken getragen zu werden. Damit ist der Kommissar auch in dieser Hinsicht in derselben Lage wie der gejagte Mörder. Der Fuhrmann seinerseits „hat es vor Grauen nicht mehr aushalten können“ und wirft den Verbrecher, d.h. Gott, aus seiner Kutsche. Er ist ein Christophorus, der an der Aufgabe scheitert, den Herrn der Welt sicher durch das Wasser zu tragen, d.h. sich zum Träger von Gottes menschlicher Botschaft zu machen.

Am Schluss der Erzählung fragt der Kommissar Jevříšek:

„Nebál jste se ho?“ ptal se komisař náhle probuzen. „Nebál. Kdybyste ho jen slyšeli – Ach, jak dobře byste mu mohli rozumět!“ (52)

„Fürchteten Sie sich nicht vor ihm?“ fragte der Kommissar, der plötzlich erwachte. „Nein. Hätten Sie ihn nur gehört – Ach wie gut hätten Sie ihn verstehen können.“

„Plötzlich erweckt“ wurde der Kommissar durch die unmittelbar vorausgehende Rede von der Klage. Jevříšeks Frage verweist auf die Worte, die er zur Beruhigung dem Verbrecher zugerufen hatte. Indem Jevříšek versucht, den Mörder und damit zugleich den Kommissar in seiner menschlichen Dimension zu verstehen, erweckt er nun auch den Kommissar zu neuer Menschlichkeit. Die Hand des Mörders, die Jevříšek auf dem Berg berührt hatte und von der ein fiebriger Hauch ausgegangen war, ist der Hand des in Fieberphantasien der Angst gefangenen und an den Fingernägeln kauenden Kommissars äquivalent. Jevříšeks Herz kann diese Hand erkennen und in ihr den Menschen fühlen. Wenn Jevříšek nun sagt: „Hätten Sie ihn nur gehört – Ach wie gut hätten Sie ihn verstehen können“,

¹⁵ „[...] viděl komisaře, jak [...] poklesá smutkem a slabostí chorého dítěte“ (52, Hvh.: M.F. und U.K.S.).

dann ist dies eine Aufforderung an den Kommissar, auf sich selbst zu hören. Zugleich kann die Antwort Jevířeks, sie hätten ihn so gut verstehen können, als Hinweis an den Kommissar verstanden werden: er war wie du, er war dein Vater... Somit löst sich das Paradoxon durch die Zeit auf. Die Identität des Kommissars verteilt sich auf die Zuneigung des Kindes zum Vater und die vom Lehrer verordnete Verdrängung dieser Zuneigung durch den Erwachsenen. Diese Auflösung des Paradoxons enthält zugleich eine kulturgeschichtliche Aussage zur „Dialektik der Aufklärung“. Der Mensch, ursprünglich Gott wie ein Kind dem Vater zugetan, strebt nach Erkenntnis, um Gott – dem Vater – gleich zu werden, fällt gerade durch sie von Gott ab und sucht nun in der Entfremdung des kulturellen Erwachsenseins den Weg zurück zu Gott.

Vorbereitet wurde diese Botschaft Jevířeks an den Kommissar durch eine in der Erzählung angedeutete Identifikation Lebedas mit dem Gejagten. Zwar weiß der Kommissar nicht, dass der Mörder genau wie er selbst betet „Lass mich enttrinnen, Gott!“ Da er aber in genau dieser Situation den versehentlich abgegebenen Schuss hört, muss er sich fühlen, als sei dieser Schuss auf ihn abgefeuert worden, er muss sich selbst als der Gejagte fühlen. Der klagende Ton, den Jevířek am Schluss der Geige entlockt, ruft darum beim Kommissar die „Trauer und Schwäche eines kranken Kindes“ auf. Der Kommissar hat die Parallele zwischen seiner Angst und Schwäche und der des gejagten Mörders verstanden.

d) Pilbauer

Der Detektiv Pilbauer scheint die am wenigsten bemerkenswerte Figur unter den vier zu sein. Ihm geht es wie dem Kommissar nicht um die Lösung eines Rätsels. Doch während der Kommissar im Namen der Idee Befehle geben darf, ist es Pilbauer bestimmt, Befehle auszuführen. Dazu bewegt ihn jedoch nicht blinder Kaderehorsam. Er wird als ein schweigsamer, bescheidener, stiller und trauriger Mensch beschrieben. Diese insgesamt depressive Natur resultiert aus einem Widerspruch, den Pilbauer in sich trägt. Er ist schon in seinem Namen präsent: *Pil* ist von *pila* (Säge) herzuleiten und bezeichnet damit ein zerteilendes Werkzeug. Ein Bauer hingegen ist einer, der etwas baut, d.h. zusammenfügt. Deutlicher wird der innere Widerspruch Pilbauers in dem folgenden Dialog mit Jevířek:

„Nedobré je stíhat člověka.“ V Jevířkovi se pohnulo svědomí. „Vždyt' je to vrah,“ hájil se. Detektiv kýval hlavou. „Ano, nedobré je nestíhat člověka.“ „Co tedy se má?“ „Nic. Všechno je stejně nedobré. Zlé je bít i nebít, soudit i promíjet – Všechno má svůj stín i svou vinu.“ Jevířek chvíli přemýšlel. „Co vlastně děláte vy?“ „Dělam jen, co musím. Nejrozumnějši je poslechnout.“ (45)

„Es ist nicht gut, einen Menschen zu verfolgen.“ In Jevířek regte sich das Gewissen. „Es ist ja ein Mörder,“ verteidigte er sich. Der Detektiv nickte mit dem Kopf. „Ja, es ist nicht gut, einen Menschen nicht zu verfolgen.“

„Was soll man also tun?“ „Nichts. Alles ist gleich ungut. Schlimm ist es, zu schlagen und nicht zu schlagen, zu urteilen und zu vergeben – alles hat seinen Schatten und seine Schuld.“ Jevíšek sann eine Weile nach. „Was tun Sie eigentlich?“ „Ich tue nur, was ich muss. Das vernünftigste ist, zu gehorchen.“

Pilbauer befindet sich in einer Doppelbindungs-Situation zwischen dem Streben nach der Macht, die die Aufklärung ihm gibt, d.h. nach der Erstürmung des Berges auf der einen Seite und der Menschlichkeit, die vergibt und leben lässt auf der anderen Seite. Aus diesem Dilemma heraus unterwirft sich Pilbauer der anonymen Ordnung der Kausalität. Es ist diese Ambivalenz, die auch Pilbauer, wie die anderen drei, ein wenig zwischen die Fronten rückt. So geht er zu Beginn der Erzählung, als der Doktor und der Kommissar sich noch bei der Leiche aufhalten, ein Stück bergauf, und in dieser an Slavíks geistige „Zwischenstellung“ erinnernden Position trifft er auf die Spur des Mörders, Gottes, dessen Spur zu finden in *Šlépěj* die Möglichkeit einer Begegnung mit dem Autor andeutete. Er ist es auch, der ausdrücklich anerkennt, dass der Mörder größer ist als er:

Měl turistické boty o tři čísla větší než já. (34)
Er hatte Wanderstiefel um drei Nummern größer als ich.

Dabei wird Pilbauer selbst als auffällig groß – und darin dem Mörder ähnlicher – Mensch beschrieben. Pilbauer kommt dem Unbekannten nahe, ohne ihn wirklich erreichen zu können. Das ist der Sinn seines Beinahe-Zusammenreffens mit dem Mörder gegen Ende der Erzählung. Zwar hört er den Verbrecher auf dem Gipfel zuerst – wie er ja auch zuerst seine Spur findet – doch anders als Jevíšek vermag er ihm nicht in den Nebel zu folgen. Zu Gott kann ihn der Befehl, dem er gehorcht und der ihn sonst so sicher geleitet, nicht führen:

Pilbauer popoběhl za nimi, ale mlha je pohltila; i mávl rukou a bral se k samotě. (46).

Pilbauer lief ihnen nach, doch der Nebel verschlang sie, da winkte er ab und machte sich auf den Weg zur Berghütte.

Nicht der Nebel, sondern Pilbauers Ambivalenz verhindert im entscheidenden Moment die Begegnung mit Gott. Es bleibt bei dem halbherzigen Versuch. Dennoch ist Pilbauer ähnlich wie dem Kommissar schließlich die Einfühlung in das Leid des Gejagten und damit die Entdeckung der Menschlichkeit möglich. Auslöser dafür ist bei ihm, wie schon bei Jevíček und dem Kommissar, der Schuss:

[...] voda mu stékla za krk i do botvšady se hbitě prodrala, provinula, proklouzla úskočně a nepřátelsky; tu vzdal se Pilbauer všech ohledů k sobě a pustil se houštinou jako beran. Vtom zazněl výstřel. Třeskl ze vzdálenosti několika kroků přímo proti němu. [...] detektiv [...] musel se opřít, aby nesklesl; tak se pod ním zachvěla kolena. Mohlo to být už dnes, pocítil náhle, málem se to mohlo stát! (49)

[...] Das Wasser floss ihm hinter den Hals und in die Schuhe, bahnte sich überallhin flink seinen Weg, schlängelte sich, schlüpfte hinterlistig und feindlich hindurch; da begab sich Pilbauer aller Rücksichten auf sich und durchbrach das Dickicht wie ein Widder. Da ertönte ein Schuss. Er krachte aus der Entfernung von einigen Schritten ihm entgegen. [...] der Detektiv [...] musste sich anlehnen, um nicht zu sinken; so sehr bebten seine Knie. Es konnte schon heute sein, fühlte er plötzlich, um ein Kleines hat es geschehen können!

Pilbauer ist also derjenige, auf den der mysteriöse Schuss, wenn auch versehentlich, abgefeuert wurde. Seine Stellvertreterrolle für den Gejagten wird aber durch die Symbolik der Situation noch näher bestimmt. Zunächst fließt ihm das Wasser „heimtückisch“ überhall hin, mithin droht ihm die „Sintflut“ zu ertränken. In Reaktion darauf „opfert“ Pilbauer sich, denn der Widder im Gestrüpp verweist auf Isaak, den zu opfern Abraham auf den Berg aufgebrochen war und an dessen Stelle dann ein Widder geopfert wurde, der mit seinem Geweih im Gestrüpp hängen geblieben war. Die Bedeutung dieser biblischen Szene, die Weisung Gottes, in seinem Namen keine Menschen mehr zu opfern, kommentiert unmittelbar die in *Hora* veranstaltete Jagd. Gott falsch zu verstehen heißt den Menschen im Namen des Menschen zu opfern, die Begegnung mit dem zu Tode gehetzten Menschen ermöglicht es, Gott in der Sorge und Klage dieses Menschen zu verstehen. Der Mörder selbst aber steht buchstäblich im Regen: er ist das Opfer einer Jagd nach Erkenntnis, eines Fortschritts, der immer neue Sintfluten braucht. Pilbauer opfert sich, Gottes Weisung gemäß, an Isaaks bzw. an Christi Stelle, denn der Schuss, der dem Mörder galt, richtet sich gegen ihn. Schließlich zeugt auch die Sympathie, die Jevfšek dem Detektiv entgegenbringt, und das Gefallen, das dieser umgekehrt an Jevfšeks Melodie findet, von einer Seelenverwandtschaft der beiden und damit von auch Pilbauers Sehnsucht nach Menschlichkeit.

Leidmotive vom Mord an der Kultur und ihrer Wiedergeburt

Die Analogien zwischen dem Verfolgten und jedem einzelnen seiner Verfolger lassen insgesamt den Unterschied zwischen dem Mörder und seinen Jägern verschwinden – zumal die Verfolger selbst zu Mördern werden und ihr zu Tode gehetztes Opfer den selben fremdverschuldeten Tod stirbt wie das Opfer des gejagten Mörders. Ja, auch die Todesart, der Sturz vom Berggipfel, ist dieselbe,

beide Toten liegen überdies mit dem Gesicht zum Boden, beide sind von großer Gestalt. Es scheint, als wiederhole sich dasselbe Ereignis zweimal,¹⁶ als würde aus Jägern des Mörders unweigerlich gejagte Mörder. Der Gejagte wäre dann nicht wirklich Gott, sondern jeweils der Mensch, der, auf dem Gipfel angekommen, sich selbst vergöttlicht, um dann seinerseits von seinem Jäger mit dem Tod und zusätzlich mit der Auslöschung der Identität gestraft zu werden. Letzteres wäre notwendig für die Selbstvergöttlichung der neuen Gipfelbewohner, neben denen der alte Gott keinen Platz hat. So wurden den antiken Statuen im Mittelalter zur Auslöschung ihrer Identität die Köpfe abgeschlagen oder die Gesichter eingeebnet. So ist sowohl das Gesicht des Opfers am Anfang als auch das der Leiche des Mörders am Schluss zerschmettert. Der Name des Toten, so sinniert Slavík, hätte mit dem Finger auf den Mörder gewiesen. Er hätte ihn objektiviert, relativiert, seine eigene Göttlichkeit in Frage gestellt. Doch auch die Identität des Jägers und Mörders bleibt im Dunkeln.

Jäger und Gejagter werden zu Aspekten des Menschen, der, sich selbst erhöhend, zum Gott werden will und damit seine eigene Menschlichkeit tötet. So erklärt sich, warum die verschiedenen Zeugen den Mörder jeweils so verschieden beschreiben – jedem ist der Mörder ein Spiegel, die vermeintliche Begegnung mit Gott wird zur Begegnung mit der eigenen (Un-) Menschlichkeit. Daraus erklärt sich auch, warum alle in der Gegenwart dieses Menschen ein solches Grauen empfinden – die Konfrontation mit der eigenen Unmenschlichkeit kann niemand ertragen. Dadurch tritt auch der Tote, der am Fuß des Berges gefunden wurde, mit dem Mörder und auch mit den Jägern in eine Analogiebeziehung. Und so ist jener Tote am Fuße des Berges der Mensch, der sich durch seine eigene Unmenschlichkeit selbst getötet hat. Deshalb könnte sein Tod, wie es zunächst ja auch aussieht, ein Unfall gewesen sein. Allein die fehlenden Monogramme und Initialen sowie der unversehrte Hut auf dem Kopf des Toten verweisen auf einen Mord.

Wenn aber die Jagd, die hier veranstaltet wird, eine Jagd auf Gott ist, dann stellt sich die Frage nach der fehlenden Identität sowohl des Mörders als auch seines Opfers als Frage nach dem gegenseitigen Erkennen von Gott und Mensch. Im Alten Testament offenbart sich Gott dem Menschen, wenn dieser sich Gott zu erkennen gibt: „Als aber der HERR sah, dass er hinging, um zu sehen, rief Gott aus dem Busch und sprach: Mose, Mose! Er antwortete: Hier bin ich.“ Nachdem Gott nun Mose erkannt hat, nennt er selbst Mose seinen Namen, der heißt: „Ich bin der Ich-bin-da.“ Dieses gegenseitige Erkennen des Menschen und Gottes, das für das Volk Israel schließlich die Befreiung aus der ägyptischen Gefangenschaft ermöglicht, wird bei Čapek nicht ermöglicht. Weder Gott noch

¹⁶ Zur Analogie zwischen der Ausgangs- und der Schlussituation in *Hora* vgl. Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, Praha 1948, 366.

der Mensch geben sich zu erkennen. Und offensichtlich war es Gott, der den Menschen der Möglichkeit beraubt hat, sich zu erkennen zu geben, denn alle Identifikationsmerkmale wurden dem Menschen genommen. Der Leser wird, wie es scheint, mit einem aufklärerischen Gottesverständnis konfrontiert: Der Mensch muss sich von Gott emanzipieren, denn dieser macht ihn zu einem identitätslosen Wesen. Das scheint nach Ansicht des Kommissars auch die Jagd nach dem Mörder zu begründen: Es geht ihm nicht um die Lösung irgendeines Rätsels, sondern er sieht sich als ein ausführendes Organ einer Macht, die die Gefangennahme des Mörders verlangt. Die Aufklärung (des Mordes, und damit metapoetisch betrachtet auch als geistesgeschichtliche Strömung) dient nicht dazu, Gott, den Mörder, zu verstehen, sondern ihn einzufangen und unschädlich zu machen, denn er versetzt alle Welt in Schrecken, wie den Aussagen der vernommenen Zeugen zu entnehmen ist. Man könnte somit schließen, dass jene Macht, in deren Namen der Kommissar handelt, die Idee der Aufklärung ist. Dieser Aspekt des Rätsels verursacht dem Kommissar angesichts dieser Idee Unbehagen und rechtfertigt schließlich auch die Hatz, die den Mörder zum Ermordeten werden lässt. Der Kommissar empfindet deshalb angesichts des Todes des Mörders auch nur Gefühle der Schwäche und Trauer, nicht aber der Reue.

Wenn Gott ein Identitätsvernichter ist, so ist aber auch die Jagd auf ihn identitätsvernichtend. Weder Gottesglaube noch die Aufklärung, die Entmachtung Gottes ist identitätsstiftend. Das damit implizierte pessimistische Kultur- und Geschichtsbild wird nun aber durch zwei Besonderheiten der Erzählung konterkariert. Es sind dies zum einen die zahlreichen Christus-Allusionen, und zum anderen ist es die Tatsache, dass die Jagd in der beschriebenen Form ohne Begegnung mit dem alten Gipfelbewohner verläuft – den Gejagten bekommt man konkret erst als Leiche zu sehen –, während in *Hora Jevíšek* mit dem Gejagten spricht, einen Schuss hört und dann die Jagdgesellschaft verlässt.

Die Christus-Allusionen bewirken, dass der Berg, auf dem die Jagd nach dem Mörder veranstaltet wird, eine Schädelstätte (Golgatha) und der Weg zu seinem Gipfel ein Kreuzweg ist. *Boží muka*, der Zyklustitel, bedeutet ja auch Kreuzwegstation. Damit kehrt sich potentiell die Perspektive um: der „Weg der Erkenntnis“ ist eigentlich ein Leidensweg, statt zur eigenen Vollkommenheit führt er, geradezu buchstäblich, in den Abgrund. Doch wie soll diese Einsicht zu den Jägern gelangen, die doch nur nach oben blicken und die vorige Geschichte weder durch Identifikationsmerkmale des Opfers noch durch Befragung des Täters rekonstruieren können? Hier ist, der Vermittlerrolle des Künstlers Jevíšek entsprechend, offenbar die Kunst gefragt – nicht nur die Kunst des Komponisten Jevíšek, sondern auch die seines Äquivalents, des Autors der Erzählung *Hora* sowie des Lesers, der hinter dem Detektivsujet das eigentliche Rätsel der Erzählung finden und entschlüsseln muss.

So muss er dem Leitmotiv der Hände folgen. Gegen die „klagende“ Geste der „so menschlichen“ Hände des Toten¹⁷ werden vom Erzähler Arme (oder wieder Hände, tschechisch *ruce* bedeutet beides) überkreuz von aufgebahrten Toten gestellt. Dieser Gegensatz wird als Antagonismus zwischen Verherrlichung des Menschen, verbunden mit einem „Segen“ für den Betrachter und der Entweihung des Menschen – auch des Betrachters! – durch das Paradoxon der „lebendigen Geste“ eines Toten. Beim „Segen“ liegen die Hände überkreuz und rufen das Kreuzzeichen auf, der Tote sieht aus wie ein Heiliger. Die Klage der Hände dagegen resultiert aus einem „wahnsinnigen Schwung“ der Gliedmaßen. Im Einklang mit dem Zyklustitel können wir diesen Tod „mit der Grimasse einer Geste“ als Schmerzensmann-Darstellung auf dem Kreuzifix identifizieren. Der Tod Christi ist eben nicht „des Menschen Verherrlichung“, sondern eine ungeheuerliche Provokation. Der, der das Ewige Leben verkörpert, ist tot. Von hier führt die Kette zum Doktor, der sich mit den Worten „ich muss mich waschen“ „voller Ekel auf die Hände blickt“. Der Doktor sträubt sich gegen die Interpretation des Todesfalls als Mord; sein plötzlicher Drang, die Hände zu waschen, folgt dem Beweis, dass es sich um Mord handelt und resultiert damit nicht aus der Berührung der Leiche. Der Doktor will mit Mord nichts zu tun haben, und damit wird er dem seine Hände waschenden Pilatus äquivalent, der mit der – aus Sicht des römischen Rechts – Ermordung Christi nichts zu tun haben wollte. Das nächste Glied der Kette ist die Hand (oder der Arm) der Macht, die den Kommissar zum Werkzeug macht, die Kraft des (Natur-) Gesetzes. Dazu im Gegensatz steht das Bild des an den Nägeln knabbernden Kommissars – eine Szene der mörderischen Aggression gegen sich selbst und zugleich der Hilflosigkeit. Diese Opposition verweist erneut auf den Charakter der Jagd – die Jagd auf Gott ist in Wahrheit eine Aggression des Menschen gegen sich selbst, gegen seine eigene Menschlichkeit, gegen sein eigenes Nicht wie Gott Sein. Nur als Endlicher, Sterblicher kann der Mensch menschlich sein. Das Werkzeug der Macht richtet sich gegen sich selbst, die Selbstvergöttlichung führt zur Selbstzerstörung. Darum führt auch eine Analogie von den Händen des Kommissars zu den klagenden Händen der Leiche. Als „bloßes Werkzeug der Macht“ ist der Kommissar ebenso ein Toter wie der Ermordete.

Die leitmotivische Kette führt dann zu Pilbauer, der, die Verfolgung der Mörders aufgebend, „mit der Hand winkt“ (als Geste der Resignation) und zu Jevíšek, der kurz darauf von der Hand des Mörders berührt wird. Zwischen diesen beiden Ereignissen ist die Gegensatz-Beziehung offensichtlich. Die Hand fungiert metonymisch als Zeichen der verpassten bzw. der verwirklichten

¹⁷ „Dvě ruce tam žalují [...] tak lidské“ (33). Das hier für „klagen“ verwendete Wort *žalovat* ist ein weiteres Synonym zu *žalovat* und *nařikat*. Der Tote klagt wie der Verbrecher, und wie beide klagt der Geigenton.

Begegnung mit dem Mörder, dem Autor, Gott. Auch der Schlussakkord der Erzählung enthält das Leitmotiv der Hand doppelt:

Třesnoucí se rukou zavadil [Jevříšek]o struny svých houslí. Struna se rozzvučela, a Jevříšek utřhl rukou, jako by se spálil. (51)

Mit der zitternden Hand streifte er [Jevříšek] eine Saite seiner Geige. Die Saite ertönte, und Jevříšek fuhr mit der Hand zurück, als hätte er sich verbrannt.

Auch hier fällt ein Gegensatz ins Auge, in diesem Fall der Gegensatz zwischen Anziehung und Abstoßung. Das Zittern der Hand lässt die Saite „erzittern“, d.h. die seelische Erregung teilt sich der Saite mit, die daraufhin einen klagenden Ton von sich gibt. Diese Berührung ist zugleich eine Beseelung und eine Berührung mit Gott – hierin weist dieses Ereignis auf die Berührung Jevříšeks durch die Hand des Mörders. Zurückziehen muss er die Hand, weil er sich gleichsam am brennenden Dornbusch, dem Symbol der Gegenwart Gottes, verbrannt hat. Darum hat Jevříšek auch unmittelbar vorher in die Flammen geschaut, deren Brennen ihm – vordergründig physisch, hintergründig aber psychisch – Tränen in die Augen trieb. Der brennende Dornbusch verweist ihn auf die Klage und den Schmerz als Botschaften der „höheren Stimme“.

Profilierte das Motiv der Hände v.a. die Christus-Analogien, so ist das ebenso allgegenwärtige Motiv des Regens eher auf Gottvater bzw. den Gott des Alten Testaments zu beziehen. Der Regen wird gleich zu Beginn der Erzählung akzentuiert. Das Kind, der erste Aktand der Erzählung, baut nach dem Regen am Fuß des Steinbruchs Dämme. Später verlegt sich die Jagd auf den Mörder nach St. Agnes, dem Ort der, so heißt es, für sein „Regenwunder“ berühmt ist. Angeblich regnet es dort ununterbrochen das ganze Jahr. Der gejagte Mörder läuft dann, wie wir von den Zeugen erfahren, durch den Regen bzw. steht im Regen und weigert sich beharrlich, sich unterzustellen. Zudem hat der Regen durch einen Erdbeben die Bahnstrecke blockiert, was die Flucht des Mörders verhindert. Das Trommeln des Regens in der Dachrinne erscheint Slavík wie unverständliche Morsezeichen sonderbarer Steckbriefe und Rapporte, während der Kommissar im Telegrafenamtführt, dass der Fuhrmann „Mit Gottes Hilfe“ den Unbekannten auf halbem Weg ausgesetzt hat. Die Jäger des Mörders verlieren in Dunkelheit und Regen die Orientierung; erst unmittelbar vor der Begegnung Jevříšeks mit dem Mörder hört es auf zu regnen. Aber selbst danach kämpft Pilbauer noch, wie wir sahen, mit dem feindlichen Element des Wassers. Vor dem Hintergrund der biblischen Allusionen kann dem Regen in der Erzählung die folgende Bedeutung zugeschrieben werden. Gott tötete die Menschen der Bibel zufolge durch die Sintflut, weil sie gottlos geworden waren und ein Neuanfang nötig wurde. Ebenso wird in der Erzählung der sich selbst vergöttlichende Mensch von seinen Jägern in den Tod gestürzt. Mit jedem kulturellen

Paradigmenwechsel inszeniert der Mensch also gleichsam seine eigene Sintflut. Das trostlose Bild einander ablösender Sintfluten ergibt sich auch aus der folgenden Beschreibung:

Bez konce čekáme. Bez konce táhla mračna nad tupým odpolednem malomésta, jež máčel chronický, úporný déšť'. (37)

Ohne Ende warten wir. Ohne Ende zogen Wetterwolken über den stumpfen Nachmittag der Kleinstadt dahin, die ein chronischer, hartnäckiger Regen nässte.

Sich gegen diese Sintflut zu stemmen, ist unmöglich – aus der zu Beginn der Erzählung installierten „göttlichen Perspektive“ erscheint dieses Bemühen so lächerlich wie die Dämme, die das kleine Kind errichtet, um das Wasser aufzuhalten.

Opfer dieser Sintflut ist dabei auch Christus, der, in dem Regenort St. Agnes eingeschlossen, sterben muss. Er stellt sich diesem notwendigen Opfer, was darin zum Ausdruck kommt, dass er sich beharrlich weigert, sich vor dem niederstürzenden Regen in Sicherheit zu bringen. Das Opfer ist aus zwei Gründen notwendig. Zum einen weil das alte kulturelle Paradigma sterben muss – auch die Zeit Christi war ja eine Zeit kulturellen Wandels – und zum anderen, weil die Menschen mit dem Leid konfrontiert werden müssen, damit ihre Menschlichkeit wiedererweckt wird – dies ist dann zugleich die Stiftung der neuen Kultur. So steht der Mord mit Gottes Wirken auf Erden im Einklang, und dem Mörder wird durch den Regen der Fluchtweg blockiert. Gottes Wirken erscheint auch in diesem Punkt für Slavík rätselhaft, als Philosoph scheitert er wie so viele seiner Vorgänger am Problem der Theodizee. So kann er die im Regen verschlüsselte symbolische Botschaft, Gottes Morsealphabet, nicht entziffern. Der Kommissar dagegen bekommt durch den Telegraphen relevante Informationen, die aber immer nur der Jagd auf den Mörder dienen, nicht dem von Slavík angestrebten Verstehen. Der Regen ist ein unbegreifliches „Wunder“, doch der Name des Regenortes, St. Agnes, gibt dem „Tod im Regen“ einen anderen Akzent. Das Wunder ist im Opferlamm, im Opfer Christi, das dem „sintflutartigen“ Auslöschen des Menschen einen Sinn verleiht. Er zeigt sich in der menschlichen Klage des auszulöschenden Opfers, das „wie ich“ ist und hätte verstanden werden können, und zwar in der Erfahrung des Leides des Anderen, die Jevšek macht. Dieser Sinn gebietet paradoxerweise dem ewigen Regen Einhalt: als Jevšek dem Mörder, d.h. dem leidenden Christus begegnet, hört es plötzlich auf zu regnen.

Zeiten der Orientierungslosigkeit sind Zeiten des Wandels, Zeiten, in denen etwas Überholtes noch existiert und etwas Neues sich noch nicht durchgesetzt hat. Eben diese Situation wird in Čapeks Text zum Ausdruck gebracht. Der Text, oder allgemeiner gesagt, die Dichtung mit ihren Regeln, ist zu der Zeit, da

sie getötet wird, bereits so fremd, dass sie der kulturellen Situation nicht mehr gerecht werden kann. Das die Kultur bestimmende Wertesystem ist fremd, der Sinn kultureller Werte ist nicht mehr zu erkennen. Deshalb muss der Fremde getötet werden, d.h. ein überkommenes kulturelles Paradigma muss ausgelöscht werden wie das Leben dieses Fremden. Doch mit der Tötung des kulturellen Paradigmas tötet die Kultur auch sich selbst, denn sie verbindet nicht nur die einzelnen Erscheinungen und Ereignisse einer Epoche zu einem sinnvollen Gefüge, sondern die Kultur empfängt ihre Existenzberechtigung durch das bestehende kulturelle Paradigma, das es notwendig macht, die Ereignisse im Sinne des Paradigmas zu verknüpfen und damit sein Fortbestehen sichert.

Weil nun der Mord am fremd gewordenen kulturellen Paradigma den Tod des Mörders, der Kultur bzw. des Textes nach sich zieht, ist der Tod des Mörders das „Ende der Historie“, wie es im Text selbst heißt, d.h. der Tod des Mörders ist das Ende der Erzählung, deren einziger Sinn darin bestand, den Spuren des Mörders zu folgen, um ihn zu fassen und unschädlich zu machen. Damit ist der Tod des Mörders zugleich auch das „Ende der Geschichte“ als Produkt hergestellter Sinnzusammenhänge. Wie der Mörder bis zu seinem Tod den Ereignissen immer noch hätte einen Sinn verleihen können, so hätte die Kultur den Ereignissen eine Bedeutung zusprechen können, selbst wenn sie durch den Tod des kulturellen Paradigmas eigentlich nicht mehr existierte. Diese sinnlose Bedeutung verleiht die mörderische Kultur am Anfang der Erzählung dem gemordeten Paradigma, indem sie ihm den unbeschädigten Hut aufsetzt. Der Hut verweist darauf, dass das Paradigma existierte, aber alles, was auf sein Leben, seine kulturelle Notwendigkeit hätte verweisen können, ist, wie die Initialen in dem Hut, ausgelöscht. Da nun aber der Mörder selbst tot ist, ist auch die Möglichkeit, den Ereignissen Scheinbedeutungen zu geben, verlorengegangen. Und da der Ermordete nicht nur allgemein als kulturelles Paradigma, sondern über die Figur des Slavik auch ganz konkret als Paradigma der Dichtung verstanden werden kann, ist mit dem Tod des Mörders auch alles gestorben, was abendländische Dichtung bisher ausmachte. Das „Ende der Historie“ ist also auch das Ende der Dichtungstradition. Angesichts des Todes des kulturellen Paradigmas gilt es nun zu fragen, was dieses Paradigma eigentlich ausmachte. Welche Hinweise lassen sich im Text finden?

Zunächst konnte festgestellt werden, dass die Jagd auf den Mörder zugleich eine Jagd nach Gott ist. Die Jagd führt auf einen Berg, wo eine Begegnung mit dem verhüllten, kranken Gott stattfindet, der schließlich am Berg selbst zu Tode stürzt. Anhand der im Text entwickelten Äquivalenzen zwischen dem Toten, seinem Mörder und dessen Verfolgern konnte ihre gemeinsame Identität aufgedeckt werden. Diese Identität ist sowohl als individuelle als auch als kulturelle Identität zu verstehen. Die Äquivalenz des Mörders mit dem Vater und dem Lehrer des Kommissars macht individuell wie auch kulturell die Väter zu

Identität raubenden Göttern. Die Verfolgung des Mörders und sein Tod kann als Befreiung von diesen Göttern angesehen werden. Damit folgt Čapek der kulturellen Tradition, in der durch die Entmachtung der Väter kultureller Fortschritt erzeugt wird. Der Sachverhalt des Fortschreitens wird zudem durch die Bewegung hin zum Gipfel des Berges verdeutlicht. In dieser Beziehung kann die Erzählung als Ausdruck der Fortschrittsidee verstanden werden. Dennoch bricht die Erzählung mit dem Fortschrittsgedanken und damit mit der kulturellen Tradition. Diese Sinndimension wird dadurch deutlich, dass die Verfolger ebenso mit dem Mörder wie mit dem Ermordeten identisch sind. Man könnte sagen, dass der Fortschritt sich selbst zu Tode jagt. Die kulturelle Identität der Epoche, deren Produkt Čapeks Text ist, kann nicht mehr als Ausdruck der Fortschrittsidee gesehen werden, da jedes einzelne Textsymbol sowohl als Bestätigung als auch als Negation der Fortschrittsidee gelesen werden kann. So ist die Identität dieser Epoche sowohl als verwirklichte Fortschrittsidee (man trifft Gott) als auch als komplette Zerstörung der Fortschrittsidee zu begreifen.

Čapeks Auseinandersetzung mit dem Pragmatismus, besonders in der Formulierung durch William James, ist nicht nur als Reflexion über eine philosophische Theorie zu verstehen, sondern auch als Ausdruck eines Weltbildes. Diesem Weltbild liegt ein Gottesverständnis zugrunde, das – wie es die interpretierte Erzählung auch erkennen ließ – Mensch und Gott gleichsetzt und das Verstehen Gottes letztlich als psychologisches Verstehen des Menschen begreift. Man könnte sagen, dass der Atheismus sich auf diese Weise als Religion offenbart. War die kulturelle Entwicklung Jahrhunderte lang auf die Entzauberung und damit „Tötung“ Gottes ausgerichtet, so wird mit dem Pragmatismus ein Höhepunkt dieser Säkularisierung erreicht. Mit der logischen Durchdringung seiner Psyche wird dem Menschen auch noch sein letztes göttliches Element, gleichsam der letzte Zufluchtsort Gottes auf Erden, zu irdischer Bedingtheit herabgewürdigt. Andererseits wird gerade durch diese Form der Logik paradoxerweise der Glaube zurückgeholt, denn sie vermenschlicht nicht das Göttliche, sondern sie vergöttlicht umgekehrt das Menschliche, Allzumenschliche.

Unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten ist es wenig sinnvoll, von identitätslosen Zeiten zu sprechen, denn Identitätslosigkeit wäre das Fehlen von Kultur und damit nicht untersuchbar. Deshalb muss eine Zeit, wie sie in Čapeks Erzählung zum Ausdruck kommt; eine Zeit, die kulturell scheinbar von Identitätslosigkeit bestimmt ist, als eine Zeit des kulturellen Wandels verstanden werden. Nur in einer solchen Zeit können kulturelle Symbole vollkommen ambivalent sein, d.h. mit Hilfe zweier Paradigmen, eines sterbenden und eines sich neu bildenden, verstanden werden. Eine solche Übergangsepoche ist die Avantgarde, deren Anfänge Čapek erlebte und die schließlich kulturell das zwanzigste Jahrhundert prägte. Vor dem Hintergrund der sich durchsetzenden Avantgardenkultur entfaltet die Erzählung Čapeks ihre metapoetische Dimension.

Diese Sicht von Außen auf die Kunst zeigt sich auch darin, dass dem Berg selbst Züge einer literarischen Person verliehen werden: Dem Dichter Slavfk erscheint nicht der gefundene Tote, sondern der Steinbruch, die „offene Wunde in der Flanke des Berges“ „furchtbar und rätselhaft“. Später zeigt sich der Berg als ein in Nebel gehüllter Tafelberg. Dies evoziert einerseits Assoziationen mit dem wolkenverhüllten Gipfel des Olymp. Andererseits tritt der Berg als Tafel (tabule) in eine Analogie zu der „reinen Tafel“ aus „*Štěpěj*“, in die die Figuren ihre Spuren einschreiben.¹⁸ Er wird also wie jene zum leeren Blatt. Die Spuren, die die Menschen darauf hinterlassen, werden zur Inschrift im Buch der Menschlichkeit, sie werden zum künstlerischen Beleg, der in diesem Fall, durch das Bild des Berges, im Unterschied zu *Štěpěj* nicht zum Beleg der Gegenwart Gottes hier unten auf Erden dient,¹⁹ sondern umgekehrt zum Beleg der Hybris des sich zu Gott aufschwingenden Menschen – der Hybris, die den Menschen in den Tod führt. Der Berg erlangt Wesenszüge einer Kultur der Hybris, auf deren Gipfel ein Haus ohne Bewohner gebaut wurde.

Das kulturelle Paradigma der Moderne hat den Menschen im 20. Jahrhundert auf diesen Gipfel geführt. Hier muss er erkennen, dass das Haus, das dort steht, gleichsam Gottes Haus, erstens von seinem Bewohner (durch den Giebel, wie zur Himmelfahrt) verlassen wurde, dass es zweitens aber eigentlich für ihn selbst, für den Menschen, erbaut war, dass der Mensch aber drittens vergessen hat, für wen er dieses Haus, den Tempel aller Heiligkeit, eigentlich erbaut hat. Von diesem Gipfel gibt es keinen gangbaren Weg, nur den Absturz in die Tiefe, nur den Tod, den Kreuzestod. In bezug auf die kulturelle Situation verweist die Erzählung darum auf das Ende eines alten kulturellen Paradigmas und auf die Notwendigkeit eines neuen. Das neue Paradigma, gleichsam die Auferstehung des Sinns im Text, ist aber in Čapeks Erzählung weder in konkreten Bildern noch in der Struktur schon erkennbar. Es werden lediglich Höhepunkt und Zusammenbruch der alten Kultur thematisiert. Symbolisch kommt dies auf mehrfache Weise zum Ausdruck: 1. im Aufstieg auf den Berg, auf den nur Himmelfahrt oder Absturz folgen kann 2. in der Stellung von *Hora* im Zyklus und der symbolischen Bedeutung des Titels, 3. im Steinbruch als kulturell und menschlich tödlicher Verletzung und 4. im Titel des Erzählzyklus (*Boží muka*), der den Kreuzweg bis zum Tode aufruft.

¹⁸ Vgl. die Suche nach und die Beurteilung von Fußspuren wie in *Štěpěj*, so auch in *Hora*.

¹⁹ Vgl. M. Freise, *Auf den Spuren von Karel Čapek* (wie Fußnote 2).