

FILIP CHARVÁT

Die Kunst zu sterben

Thema und Darstellung des Ich-Zerfalls in Hermann Hesses *Steppenwolf* (1927) und Karel Čapeks *Obyčejný život* (1934)

Wenn du stirbst, dann stirb richtig!
Buddhistische Weisheit

Humor ist immer Galgenhumor [...]
aus: Hermann Hesse/Der Steppenwolf

*Der vorgelegte Beitrag steht im Kontext der allgemeineren Frage, ob der Identitätsdiskurs der literarischen Moderne in den europäischen Einzelsprachen unter Umständen nationale Besonderheiten im Hinblick auf die formale Darstellung oder die Aussage-Haltungen aufweist – oder nicht. Bei den hier bevorzugt behandelten Texten (*Der Steppenwolf* von H. Hesse und *Ein gewöhnliches Leben* von Karel Čapek) kann man bemerken, dass während der deutsche Roman einen Bruch zwischen Sinn und Form zur Darstellung bringt, indem er Ironie als exklusives Mittel der Identitätsbildung nur propagiert, nicht aber darstellt, Čapeks Schrift in der Krise des Ich-Zerfalls tatsächlich einen neuen Sinn, nämlich die eigentliche Prozessualität und Intersubjektivität aller Sinnbildung aufdeckt. Diese markante Differenz der Schriften gründet sich auf eine Reihe wichtiger Übereinstimmungen, so besitzt besonders das Todesmotiv in seiner engen Verbindung mit der Frage nach dem eigenen Sein eine für beide Texte zentrale Funktion – in der literarischen Darstellung kann überhaupt nur der sterben, der zu sich selbst gefunden hat.*

1 Die Krise des Ichs in der Literatur der Moderne

Sprachkritik, Wertezerfall und Identitätskrise können als geistige Grundprobleme der literarischen Moderne bezeichnet werden. – In der literaturgeschichtlich vorausgehenden Epoche des Realismus wurde die Problematik seelischer und gesellschaftlicher Widersprüche noch so dargestellt, dass die figuralen Einheiten als Abbildungen wirklicher Personen gelten konnten. Im Gegensatz hierzu präsentiert sich dieselbe Widersprüchlichkeit in der Moderne immer mannigfaltiger auch auf der Ebene der *Darstellung*. Sie zeigt sich in der notorischen Ironie Thomas Manns genauso wie in den Ambivalenzen eines Franz Kafkas. Bei James Joyce wird die Identität von Molly Bloom in der uferlosen Einheit eines 60-Seiten-Satzes dargestellt und der zu Beginn des Jahrhunderts unter verschiedenen Pseudonymen Texte von verschiedenstem Charakter schreibende Fernando Pessoa soll beansprucht haben, der Weltliteratur entweder gar nichts oder aber eine ganze Bibliothek hinterlassen zu wollen.

Ausgesprochen kühnen Darstellungen des modernen Ich-Zerfalls begegnen wir im Werk des tschechischen Autors Richard Weiner; und zwar insbesondere in *Hra na čtvrcení* / dt. *Das Viertelungsspiel*, dem ersten Teil seines Doppelromans *Hra doopravdy* / dt. *Spiel im Ernst* von 1934. In diesem, wenn man so will, experimentellen Roman begegnet das Ich in traumartigen Sequenzen immer wieder neuen Figurenensembles, die, untereinander ähnlich, teils als Emmanationen des Ichs, teils als Projektionen anderer Menschen verstanden werden können. Das Ich ist bemüht sein Leben *in Ordnung zu bringen*¹, sucht und flieht die von ihm selbst hervorgebrachten Figuren, fragt nach der Wirklichkeit des Geschehens um ihn herum und unternimmt aus Verzweiflung verschiedene immer wieder missglückende Mord- bzw. Selbstmordversuche. Das Interessante an der Weinerschen Darstellung besteht in der konsequent modellierten *Verwirrung* einer Person, die, scheinbar im Traum, versucht, sich über sich selbst klar zu werden. Die Frage aber, ob es sich tatsächlich nur um einen Traum handelt, ob nicht vielleicht die Wirklichkeit den Charakter eines Traums hat, bleibt hierbei offen – und auch die Inter-

¹ Vgl. die leitmotivische Wiederholung von „Jak to srovnat?“ / „Wie das in Ordnung bringen?“ (Weiner 1998: 218).

pretation kann in dieser Hinsicht nichts weiter leisten, als die *Unbestimmbarkeit* des Ichs festzuhalten: Ich weiß, dass ich *über* mich selbst nichts weiß.²

War (bzw. ist) die Identitätskrise auch ein gesamteuropäisches Phänomen der Moderne, so mögen ihre formalen Darstellungen in den Einzelliteraturen – im Anschluss an die jeweilige nationale Tradition – doch ihre tendenziellen Besonderheiten haben. Die Faszination von Weiners Werk gründet sich sicher auch darauf, dass es einerseits, von der philosophischen Anlage her, zu dem für die späte Moderne typischen Textkorpus des von Milan Kundera so genannten *Mitteleuropäischen Romans* zu zählen ist, dass es andererseits eine intensive Auseinandersetzung mit der Literatur der französischen Avantgarde der 20er Jahre (Surrealismus, *Le Grand Jeu*) widerspiegelt.³ – In diesem Zusammenhang sollen im folgenden Beitrag zwei weitere, für die jeweilige Nationalliteratur zentrale Texte näher untersucht werden, nämlich Hermann Hesses *Steppenwolf* (1927) und Karel Čapeks *Obyčejný život* / dt. *Ein gewöhnliches Leben* (1934).⁴

2 Thema und Motiv der Ich-Dissoziation in Hesses *Steppenwolf* und in Čapeks *Obyčejný život*

Der Roman *Der Steppenwolf*, in dem in vielerlei Weise auch auf die Person des Autors Hermann Hesse angespielt wird, erzählt die Geschichte von Harry Heller, einem oft bis zur Verzweiflung unglücklichen Schriftsteller von nicht ganz fünfzig Jahren. – Die dreifach gegliederte *Exposition* des Buches besteht in einer variierten Einführung in Lebensweise und Selbstbild des Helden: Zunächst werden wir mit dem Schriftsteller Harry Heller aus der Außenperspektive einer Nebenfigur der Handlung, einem braven Bürgersohn, bekannt gemacht. Hier erfahren wir, dass mit Heller etwas nicht stimmt. Seine Körperhaltung entspricht nicht seinem Wuchs, seine Lebensweise ist ungeordnet. Der Bürgersohn reagiert am Anfang mit Ablehnung auf den „Steppenwolf“. Im Lauf der Zeit aber gelangt er doch zu einem

² Hinsichtlich der Interpretation von Richard Weiners *Hra na čtvrcení* vgl. u.a. Charvát 2006: 250-283.

³ Richard Weiner war im Übrigen in der Zwischenkriegszeit als Korrespondent der tschechischen Tageszeitung *Lidové noviny* in Paris tätig und berichtete für das tschechische Publikum überhaupt als Erster von den verschiedenen avantgardistischen Strömungen im Frankreich der 20er und 30er Jahre.

⁴ Im Weiteren, auch im Haupttext, zitiert nach (Hesse 1974) (= *St*) und (Čapek 1937) (= *Ož*).

gewissen Mitgefühl mit Heller, da er in dessen Leiden, Merkmale der Krankheit der eigenen Zeit zu erkennen meint. Dieser erste Entwurf einer Unstimmigkeit wird dann in den von Heller hinterlassenen (und vom Bürgersohn herausgegebenen) „Aufzeichnungen. Nur für Verrückte“ durch die eröffnete Innenperspektive des Protagonisten weiter konkretisiert und (mittels einer Technik iterativen Erzählens, bei der das Leben des Steppenwolfes durch die Beschreibung eines einzigen ganz gewöhnlichen Tages deutlich gemacht wird) auf Gründe zurückgeführt. Schließlich, im dritten Teil der Exposition, erfährt die Darstellung eine essayistisch-begriffliche Wendung in dem „Tractat vom Steppenwolf. Nur für Verrückte“:

Heller identifiziert in sich auf der einen Seite den „Menschen“, d.h. er hat so viel wie ein offenes Bewusstsein für alles Poetische im Leben – „die goldene Spur“⁵. Diese Daseinsweise ist gewissermaßen die einzige, die für Heller frei von jedem Zweifel, dauerhaft dafür aber nicht lebbar ist. Harrys ‚hehre‘ Existenz beruht letztlich auf der Verdrängung anderer Triebe und Verlangen in ihm. Diese personifiziert er im Bild des „Wolfes“. Auch dem Wolf in sich vermag Heller eine eigene Schönheit und Wahrheit zuzuschreiben, seinen Mangel an Moral muss er aber letztlich doch verurteilen. „Mensch“ und „Wolf“, zwei an sich reine Kräfte, stehen für Heller in einem unauflösbaren Widerspruch, verunstalten sein Leben, machen ihn zu einem unruhigen Wolf, einem „Steppenwolf“.

Der mittlere Teil des Romans, seine *Durchführung*, besteht nun als erstes darin, dass sich Harrys Zwist mit der eigenen Daseinsweise, nach einer Reihe zufälliger Missgeschicke, bis zur Verzweiflung steigert. Das Bewusstsein von seiner aporetischen Existenz spitzt sich so weit zu, dass er sich unaufhaltsam zum Selbstmord gedrängt fühlt. In dieser Verzweiflung umherirrend, begegnet er einer neuen Figur: Hermine, einer klug-melancholischen Lebedame, die ihn bald darauf in die Geheimnisse eines oberflächlichen und vergnüglichen Lebens einweiht. Heller erhält hier einen neuen Lebensimpuls und wird mit seiner zweiten „Steppenwölfischen“ Natur näher bekannt gemacht. Er nimmt Tanzstunden und darf die unverbindliche Erotik einer jungen Geliebten genießen. Zwar leidet er auch in diesem Mittelteil an verschiedenen Widersprüchlichkeiten seines Lebens – dem zwischen seiner alten Lebensweise und der neuen, dem zwischen seinem Alter und

⁵ Vgl. die leitmotivische Verwendung dieser – der *Romantik* verpflichteten – Metapher (*Sf* 35, 38, 41).

seinem jetzigen jugendlichen Gebaren – aber er erkennt nun doch lebendig die zweifelhafte Statik seines früheren Selbstbildnisses: Seelen hat der Steppenwolf ungleich mehr als nur zwei – und alle sind sie schön und zweifelhaft zugleich. – Schließlich, hier geht das Buch langsam in seinen dritten Teil über, besucht Harry Heller einen Maskenball. Er macht auf dem Ball zunächst die ekstatische Erfahrung des Verschmelzens mit der Masse, also eine bestimmte Art des Selbst-Verlusts. Diesen Selbstverlust soll er im Anschluss noch weiter kultivieren lernen. Zusammen mit Pablo, einem Jazzmusiker, und Hermine zieht er sich nach dem Fest in ein Kabinett zurück und besucht in einem Drogenrausch das „Magische Theater“ der Selbstbilder. In dieser *Reprise* seiner Lebensthemen am Ende des Romans werden ihm traumhaft plastisch verschiedene Möglichkeiten der eigenen Selbsterfahrung und Selbstbetrachtung vor Augen geführt. Traum und Alptraum wechseln in bunter Folge miteinander ab, das eine steckt in dem anderen, das Furchtbare und das Poetische, das Leichte und das Schwere sind nur verschiedene Aspekte der selben Sache. Harry soll sich deshalb in einem letzten Schritt von dem falschen Pathos seiner widersprüchlichen Selbstbilder durch das Mittel des Lachens befreien: Der alte Harry soll wahrhaft sterben, d.h. sich in Lachen auflösen – was ihm im Roman aber nicht gelingt.

Auch *Obyčejný život* ist reich an autobiographischen Anspielungen.⁶ Wieder, wie bei Hesse, haben wir es mit dem Bericht eines gealterten Mannes zu tun und wieder sieht sich dieser Mann mit dem Tod konfrontiert. – Während aber der *Steppenwolf* mit der Behauptung eines Widerspruchs, des Widerspruchs von Geist und Sinnlichkeit, beginnt, bemüht sich der autodiegetische Erzähler von *Obyčejný život* im Gegenteil zunächst darum, den Leser seiner Lebensaufzeichnungen von der *Stimmigkeit* seines, wie er immer wieder betont, *gewöhnlichen* Lebens, zu überzeugen: Nach einem ersten Herzanfall wünscht er als mittlerweile pensionierter Bahnbeamter seine „Sachen in Ordnung zu bringen“⁷: In wohl abgemessenen Kapiteln wird erzählt, wie die eigene Lebensreise zwar nicht ganz frei von Umwegen war, im Ganzen aber doch ihre klare Richtung, ihren Sinn besaß.

⁶ Was den Čapek-Biographen Eckehard Thiele zu der nicht unproblematischen Methode verführt hat, ganze Passagen aus *Ož* als Exemplifikationen seiner Ausführungen über Čapeks Leben zu zitieren (vgl. Thiele 1988).

⁷ (Vgl. *Ož* 14.) – Bemerkenswert ist auch die Nähe des Ausdrucks zu dem von Weiner in verwandtem Zusammenhang in *Hra doopavdy* verwendeten (s.o. Anm. 1).

Der Leser erfährt zunächst von einer eigentlich glücklichen Kindheit auf dem Lande, von einer kurzen, etwas rebellischen Periode als Dichter und Bohemien in der Großstadt und schließlich davon, wie der Protagonist nach einer plötzlichen Erkrankung neu anfängt, um als engagierter Beamter schließlich zu privatem Glück und sogar Ansehen in der Bahnhierarchie zu gelangen. – Dann aber kommt es zu einem zweiten Herzinfarkt und auf diesen folgt auch eine veränderte Erzählweise: Es melden sich nun ‘andere Stimmen’. Die bisherige eher gefällige Selbstdarstellung wird kritischer. Neben das Bild vom Biedermann treten andere, wie das des Egoisten, des Romantikers oder des Hypochonders. Manche ‘großmütige Tat’ wird nun auf ein verstecktes niederträchtiges Motiv zurückgeführt und zuletzt werden auch solche Erlebnisse nicht länger verschwiegen, die bisher ausgespart wurden, weil sie nicht passen wollten: Sie betreffen die unglückliche Ehe der Eltern oder auch von Gewalt begleitete sexuelle Früh Erfahrungen. Die Geschichte verliert in diesem zweiten Teil ihren ruhigen Fluss. Der Erzähler muss sich selber widersprechen, die Einwürfe sind oft sprunghaft. Von seiner Bedeutung her zerfällt das Ich des Protagonisten zunehmend in die verschiedensten Stimmen und Figuren und schließlich scheint es, zu einem gänzlich leeren Begriff zu werden. – Indem das Selbstbild am Ende seinen bis dahin scheinbar idyllischen Charakter verliert, gewinnt der Begriff vom Ich aber andererseits eine unerwartete Universalität: Der alte Beamte erkennt die vielen Menschen, die ihm in seinem Leben begegnet sind, nun in sich selber wieder und fühlt sich mit ihnen solidarisch.

3 Die Peripetien des Bürgerlichen und des Poetischen sowie der Prozess der Ich-Dissoziation bei Hesse und Čapek

Heller zieht es auf seiner steten Suche nach einer Bleibe immer wieder in die Reinlichkeit und Geborgenheit bürgerlicher Haushalte, aber er meint zugleich, im Bürger den falschen Kompromiss zwischen den extremen und dabei für ihn eigentlich authentischen Existenzen des Wüstlings und des Heiligen zu erkennen. Für ein reines Dasein als (unmoralischer) Wüstling oder (seine Sinnlichkeit verleugnender) Heiliger fehlt ihm dabei, dem „Tractat“ zufolge, die Kraft, die „zum Durchbruch in den Weltraum erforderliche Wucht“ (St 61). Als Steppenwolf

lebt Heller mit einem unglücklichen Bewusstsein. Er unterscheidet sich von den Bürgern dadurch, dass er um die Widersprüche im Bürgertum, dem er in vielerlei Hinsicht zugehört, weiß. Durch diese Erkenntnis sondert er sich von den Bürgern ab, ist ein Individualist und kein „Herdentier“. Er kann sich weder den Freuden des Bildungsbürgers noch der Massenkultur überlassen. Harry Heller beklagt sich, keiner der „Tragischen“ zu sein, die, notfalls durch den Selbstmord, den Beweis ihrer unbedingten Existenz liefern. Im Traktat vom Steppenwolf, genauso wie am Ende des Buches im „Magischen Theater“, wird aber auch dieser tragische Heroismus abgelehnt (verlacht). Der Weg zu den „Ewigen“ führe nur über die Integration der verschiedenen Seelenteile (des Heiligen, des Wüstlings, aber auch des Bürgers) – durch das Mittel des Humors.⁸

Man könnte meinen, Harry Heller sei ein Bürger im Wolfspelz – deshalb hasst er sich. Die werkimmanente Selbstaufklärung über die eigene Bürgerlichkeit deutet darauf hin, dass auch die anderen anfänglichen Selbstentwürfe – des Heiligen, des Wüstlings, des tragischen Heroen – falsch sind. Harry wird durch den Jazzmusiker Pablo, also einen Protagonisten der Massenkultur, zu der Einsicht gebracht, dass es darum geht, die Welt *nicht* in rein und unrein zu unterteilen, sondern die allgemeine Widersprüchlichkeit des Lebens durch den Humor annehmen zu lernen:

[Pablo-Mozart:] [...] Sie sollen leben, und sie sollen das Lachen lernen. Sie sollen die verfluchte Radiomusik des Lebens anhören lernen, sollen den Geist hinter ihr verehren, sollen über den Klimbim in ihr lachen lernen. Fertig, mehr wird nicht von ihnen verlangt. (St 235f.)

So verliert die Welt des Bürgerlichen in Bezug auf Hellers Privatleben ihren *diabolischen* Charakter – und gewinnt diesen auf einer anderen Seite neu: Zumal mit historischem Abstand wird der *teuflische* Charakter, den das Bürgerliche annehmen kann, im *Steppenwolf* an Randbemerkungen deutlich, wenn Heller etwa vom fast selbstverständlichen Faschismus eines sonst ganz biedereren Bürgers berichtet (Kommunisten- und Judenhass; ausgeprägter Militarismus).⁹ So deutet sich an, dass das Nicht-gelten-lassen-wollen eines wesentlichen anderen, eine

⁸ Vgl. die (dem Buddhismus verpflichteten) Ausführungen im „Tractat“ über die nötige „Menschwerdung“ (St 71f.).

⁹ Vgl. die Szene bei dem jungen Professor (St 88).

Verhaltensweise, die auch die Existenz des „Steppenwolfs“ prägt, den Grund für das Leiden des Protagonisten (und womöglich auch: seiner Zeit) bilden könnte.

Čapeks *Obyčejný život* beginnt hier ganz von der entgegengesetzten Seite. Der Protagonist identifiziert sich zu Beginn des Textes, in der ersten Version seiner Biographie bis zum zweiten Herzanfall, noch voll mit seiner bürgerlichen Existenz – dem *gewöhnlichen Leben*. Als pflichtbewusster Beamter, der auch Karriere zu machen wusste; als treuer Ehemann meint er im ersten Lebensrückblick doch, ein bescheidenes Glück im trauten Kreis erfahren zu haben. Widersprüche in diesem gerade verlaufenden Leben werden zunächst abgetan, als Nebensächlichkeiten auch übergangen. Erst im zweiten Teil der Erzählung gewinnen die anderen Stimmen an Zahl und besonders auch an eigenem Gewicht. Der Begriff des *gewöhnlichen Lebens* (*obyčejný život*) selbst wird durch die vielen Stimmen immer ungreifbarer, gewinnt zuweilen gar eine *dämonisch-abgründige* Bedeutung:

[Der Erzähler erinnert sich seiner Zeit als mächtiger Ministerialbeamter:]
Ono tam těch písafek bylo, ani je člověk neměl spočítané; když už, tak už: všechny je pobrat, jednu podruhé. Najmout si někde na periferii pokojík, poněkud hnusný a ne příliš čistý. Nebo kdyby tak šlo mít dřevěný kotec, rozzhavený sluncem a páchnoucí jako psí bouda; zavřít se tam na petlici, je tam tma jako v pekle; je jenom slyšet hlas, který hrozí a konejší.

[...] Ono se to nestalo, vůbec nic se nestalo; takový obyčejný život. Jenom jednou to bylo naprosto skutečné, to bylo tehdy, když ti bylo osm let, s tou cikánskou holčičkou; tehdy ti něco spadlo do života, co tam snad opravdu nepatřilo. A od té doby, nu: pořád's to vyhazoval, a pořad to tam bylo. Pořád's to chtěl ještě jednou mít, a už se to nikdy nestalo. Človče, tohle je *také* souvislá historie života, nemyslíš? (*Ož* 169f; unterstrichen v. F. Ch.)¹⁰

¹⁰ [Der Erzähler erinnert sich seiner Zeit als mächtiger Ministerialbeamter:] „Tippsen gab's da, so viele, die konnte man gar nicht zählen; wenn schon, denn schon: Alle sollen sie dran kommen, schön eine nach der anderen. Irgenwo an der Peripherie ein Zimmerchen gemietet, möglichst widerwärtig und nicht allzu sauber. Oder, wenn das ginge, so eine Holzbaracke haben, von der Sonne erhitzt, stinkend wie eine Hundehütte; da könnte man den Riegel vorschieben, stockduster, nur eine Stimme wäre zu hören, und die droht und beschwichtigt.

[...] So was ist nicht passiert, es ist überhaupt nichts passiert; so ein ganz gewöhnliches Leben war das. Nur einmal war es absolut wirklich, das war damals, als du acht warst, mit dem Zigeunermädchen; damals ist etwas in dein Leben getreten, was da vielleicht wirklich nicht hineingehört hat. Und seit damals – nun, immer hast du versucht, es zu verdrängen, und trotzdem war's immer da. Immer hast du's noch mal gewollt, und es ist doch nicht mehr passiert. Mein Gott, das ist *auch* eine zusammenhängende Lebensgeschichte, was meinst du?“ (Übers. v. F. Ch.; unterstrichen v. F. Ch.)

Das Motiv des Bürgerlichen endet dann nach verschiedenen Wendungen und Peripetien tatsächlich in einer Katastrophe: Bestimmen wir als Grundzug des Bürgerlichen *das Maßvolle*, jenes sich in vernünftigen Grenzen Einrichten (wohlgeordnetes Leben, bescheidenes Glück, Kreis der Familie), dann erkennt man in der *völligen Entgrenzung des Selbst* in den Schlusspassagen genau das Gegenteil: Der Erzähler erfährt sich am Ende als Bühne wechselnder Konfigurationen und die Figuren seines Inneren als Prägungen seiner geschichtlichen Mitwelt. Er fühlt sich als die Anderen. Das Selbstverständnis ist nicht bloß abstrakt erschlossen, sondern intuitiv erlebt. In sich die Anderen lebendig zu wissen, die Grenze zwischen Ich und Du aufzuheben und sich deshalb mit den Anderen verbunden zu fühlen, könnte dabei als ein *mystischer Humanismus* bezeichnet werden.¹¹

Auch das Motiv des Poetischen, des träumenden Bewusstseins und der Kunst, erfährt in beiden Romanen bemerkenswerte Wandlungen. – Heller ist ein Schriftsteller, dem seine Kunst, wie es scheint, nicht wirklich zu helfen vermag. Er ist ein später Nachfahre der klassisch-romantischen Epoche. Goethe und Mozart sind ihm die „Ewigen“. Motive der Romantik wie ein metaphysisches Heimweh, die „goldene Spur“ oder das Verlagen nach „romantischer Buße“ (*St* 235) orientieren sein Leben. Aber die „ernste Kunst“ vermag die Widersprüche seines Lebens nicht mehr aufzuheben, wie es der *Humor* der „Ewigen“, Goethes und Mozarts, noch vermochte.¹² Heller muss mit der Zeit in sich selbst das Bild jenes geschneigten und verbürgerlichten Goethes erkennen, den er zuvor auf einer Darstellung in der Wohnung eines biedereren Professors mit Widerwillen betrachtet hatte (vgl. *St* 143).

Harry Heller beharrt zunächst auf seinem Begriff vom der eigentlichen Kunst und, dem korrespondierend, einem elitären Ausnahmebewusstsein. Er zeigt sich angewidert von den Erscheinungen der Massenkultur, der Musikhalle und des Jazz, genauso wie von der zeitgenössischen akademischen Musik. Am Ende aber wird er gerade von den leichsinnigsten Wesen der Lebewelt, dem Jazzmusiker und

¹¹ Čapeks (mystischer) Humanismus der Vielstimmigkeit und sein Gottesbild in der „neoetischen Trilogie“ wird in einer neueren Untersuchung von Ivana Noble mit der Philosophie von Emmanuel Lévinas in Kontrast gesetzt. Ein Spannungsfeld der Diskussion ist hierbei durch Lévinas' These gegeben, dass absolute Fremdbestimmung ein Zeichen von *Totalitarismus* wäre (vgl. Noble 2006).

¹² Einen Akzent auf die klassizistische Befangenheit von Held und Autor des *Steppenwolfes* und auf die Problematik dieser humanistisch gesinnten Kunst (deutsche Soldaten wurden im Ersten Weltkrieg mit Goethe-Lesebüchern an die Front geschickt) hat Jiří Stromšík in seiner *Steppenwolf*-Interpretation gesetzt (vgl. Stromšík 1994: 104f.).

Lebenskünstler Pablo, der „Kurtisane von leidlichem Geschmack“ Hermine und der naiven Liebeslehrerin Maria belehrt. Harry wird im „Magischen Theater“ von Goethe und Pablo dazu aufgefordert, das Poetische in seiner Universalität, auch in der „verfluchten Radiomusik des Lebens“, befreit von allen Forderungen der ‘hohen’ Kunst zu erkennen und zu *erleben*.

Die Kunst als Medium der Selbstbegegnung in einem träumenden Bewusstsein, ein Kunstbegriff, der dabei aller bloß konventionellen Bildung ledig sein soll, scheint im *Steppenwolf* am Ende doch eine gewisse exklusive Bedeutung für Hellers Weg in die wahre Freiheit zu behalten. Das Ideal des wahren Künstlers und lachenden Weisen bleibt hierbei freilich nur angedeutet.

Verfolgen wir das Motiv des Poetischen in *Obyčejný život*, so sind die Peripetien noch bemerkenswerter. Im Horizont des ersten Selbstentwurfes bis zum zweiten Infarkt kommt das Motiv sporadisch vor, führt eine Randexistenz und wird in seiner Bedeutung heruntergespielt: Ohne besondere Ansprüche macht sich der alte Bahnbeamte an den auch in poetischer Hinsicht nicht unbedeutenden Akt einer Autobiographie, wir werden *nachlässig* damit bekannt gemacht, dass der Protagonist sich eben auch zuweilen als Tagträumer erwiesen hat: Schon das kleine Kind liebte das Spiel mit Holzspänen, später träumte der junge Bahnhofsvorsteher – wenn er sonst nichts zu tun hatte – vom galanten Umgang mit Prinzessinnen, die seiner bedürfen etc. Und als bloße Episode, gewissermaßen als Versehen, wird jenes Studienjahr hingestellt, in dem der Held sich als Dichter versucht hatte, bis sein Vater ihn dann in die Wirklichkeit zurückgerufen haben soll. – Im zweiten Teil des Berichts ändert sich diese Einschätzung aber bald von Grund auf. Eingeleitet wird dieser Prozess durch ein Ereignis der Rahmenhandlung: Nachdem er sein Schreiben wegen eines neuerlichen Herzinfarkts hatte unterbrechen müssen, bekommt der alte Bahnbeamte unerwarteten Besuch. Ein junger, etwas eingebildeter Literaturwissenschaftler klopft an seine Türe und interessiert sich für den Dichter, der er einst gewesen ist. Es scheint nun, dass gerade die lächerlichste Episode seines Lebens diejenige sein könnte, die eine *historische* Bedeutung hat. – Hier wird, zunächst noch von außen, mit Nachdruck eine hierarchische Umordnung in seinem Leben vorgenommen. Eine bisher periphere erscheint plötzlich als zentrale Existenzform. Die an dieser Stelle vorgenommene Dekonstruktion des Motivs des Dichterischen hat paradigmatischen Charakter für die Dynamisierung des gesamten Wertesystems, das der Protagonist seinem Leben

zugrunde gelegt hatte. Das Dichterische gewinnt in der Folge aber noch in anderer Hinsicht einen exklusiven Charakter: Zum einen wird zunehmend deutlich, dass gerade durch das Mittel der dichterischen Selbstdarstellung, insbesondere auch durch die Metaphernbildung¹³, der Erzähler einen neuen Zugang zu sich selbst gewinnt. Zum anderen ist es gerade und ausschließlich das träumende oder dichterische Bewusstsein, das einem die identifizierende Vorstellung mit den Anderen seiner selbst erlaubt, und die einem so ermöglicht, sich selbst als Prägung der anderen nicht nur zu erkennen, sondern auch zu *erleben* (wir haben das oben Čapeks *mystischen Humanismus* genannt)! – So erweist sich am Ende des Lebens dem Protagonisten bzw. Erzähler gerade sein Dichtertum als das, wovor er die ganze Zeit geflüchtet ist.¹⁴

Die Wandlungen, die die Motive des Bürgerlichen und des Poetischen bei Čapek und Hesse erfahren, machen den jeweiligen *Prozess* der Ich-Dissoziation in den beiden Werken deutlich. Beide Romane beginnen mit der Exposition in eine anscheinend festgefügte Existenzstruktur: In *Obyčejný život* ist es eine scheinbar homogene, im *Steppenwolf* eine scheinbar heterogene. Jeweils durch die Aktualisierung eines bis dahin nur latenten Todesbewusstseins (zweiter Herzinfarkt, Selbstmorddrang) werden diese Strukturen aufgebrochen. Beide Protagonisten tun Dinge, die sie sich zuvor nie erlaubt haben: Der Beamte hört die in seinem Leben bisher verdrängten Stimmen an, Heller lernt das 'leichte' Leben. Dieser Verhaltenswechsel verstärkt die Krisis – und mündet jeweils in eine Katastrophe: In dem Augenblick, in dem der alte Beamte fürchtet jede Selbstbestimmung zu verlieren und nachdem der von ihm beharrlich verteidigte Begriff des gewöhnlichen Lebens *abgründig* geworden ist, sieht er auch die anderen Menschen plötzlich neu, nämlich nicht mehr als Fremde, sondern als Aspekte seiner selbst; etwas emphatisch gesprochen: ein liebevoller Blick auf die Anderen geht dem Protagonisten auf und er erkennt in ihnen nun Schwestern und Brüder – so findet er am Ende auch zu einem versöhnlichen Verhältnis zu sich selbst: Werkimmanent gelangt die Geschichte damit scheinbar zu einer glücklichen Lösung.¹⁵ – Der

¹³ Vgl. etwa das Ich als „Fahnenträger“ (*Ož* 184).

¹⁴ Die Betonung des Dichter-Motivs ist besonders seit einer Studie von Jiří Opelík aus dem Jahre 1966 in der Forschung zu *Ož* immer wieder zu bemerken (vgl. Opelík 2000). – Auch in dieser Hinsicht sind Dokoupil 1988 und Grygar 1992 eine Auswahl weiterer lesenswerter Darstellungen.

¹⁵ Es wurde freilich bemerkt, dass dem Erzähler-Protagonisten die Möglichkeit einer Bestätigung seiner Einsicht durch den Tod genommen ist, so dass das Ende von *Ož* einen gewissen nur hypothetischen Charakter erhält.

Steppenwolf ist dem gegenüber von seinem Ende her eher als *Fragment* zu werten. Zwar lebt der Held in der zweiten Hälfte der Aufzeichnungen manche bisher nur geahnte Lebensweise aus und holt manches bis dahin verpasste Glück noch nach, er verbleibt aber in dem Bewusstsein einer Differenz zu dem, was er eigentlich zu suchen meint. Heller erfährt Vieles über sich, was er zuvor nur geahnt oder bloß theoretisch gewusst hatte; er lässt sich auf den Maskenball der Lebensweisen ein Stück weit ein, er geht – faustisch – verbotene Wege, wenn er schließlich in die Drogenwelt des „Magischen Theaters“ eintritt, aber die Erlösung im Humor, die Weisheit, die ihm erlauben würde, den ganzen Steppenwolf anzunehmen, findet er doch nicht. Abgesehen von unserer Interpretation bleibt das ‘Glasperlenspiel mit den Existenzformen’ werkimmanent *nur* Spiel, es erkennt sich selbst nicht (mehr)¹⁶ als das Eigentliche.

4 Die Darstellung der Identitätskrise in den beiden Romanen von Čapek und Hesse

Sowohl Čapek wie auch Hesse waren gegen Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre bereits anerkannte und von einer breiten Öffentlichkeit rezipierte Autoren. Beide wurden nach der Erstveröffentlichung für die Unverständlichkeit und angebliche formale Mängel in ihren Werken kritisiert (Čapek besonders für *Hordubal*, den ersten Roman seiner „noetischen Trilogie“). Beide haben demgegenüber von Anfang an die formale Strenge ihrer Arbeiten betont und die Forschung hat den Werkcharakter der Texte verschiedentlich auch bestätigt:¹⁷

Ein Hauptgrund für den Werkcharakter von *Obyčejný život* und *Steppenwolf* mag in der (vergleichbaren) Makrostruktur liegen. Weiter oben wurde der dramatische Aufbau des *Steppenwolfes* bereits durch die sonst in der Musikwissenschaft

¹⁶ Im Beharren auf dieser Differenz mag ein Unterschied zum Ästhetizismus der ersten Moderne liegen. Auch die *Kunstreligion* ist hier unglaublich geworden. Die Lösung kann höchstens noch individuell, im eigenen Leben gefunden werden.

¹⁷ Vgl. Holý 1998: 436f und Ziolkowski 1972: 353f.

gebräuchliche Begriffstrias von Exposition, Durchführung und Reprise erläutert.¹⁸ Diese Form entspricht in der Philosophie dem dialektischen Dreischritt von These, Antithese und Synthese. Die Formintention einer letztendlichen Synthese kann bei Hesse und Čapek leicht nachgewiesen werden. Die Frage ist, inwiefern sie gelingt.

In den Aufzeichnungen des Bahnbeamten von *Obyčejný život* wird zunächst eine *geschlossene Ordnung* behauptet, nämlich die des harmonischen gewöhnlichen Lebens, dann erfährt die Darstellung eine *Auflösung dieser Ordnung* durch die anderen Stimmen und schließlich wird in dem von uns so genannten mystischen Humanismus eine Synthese, eine *offene Ordnung* gefunden.

Zur Darstellung der intendierten Form bedarf es Sinn öffnender und schließender Elemente – wobei bestimmte Elemente durchaus doppelwertig sein können, je nachdem wie man sie liest! – *Obyčejný život* beginnt mit einer *monologischen* (Sinn schließenden) Darstellung und geht dann, im zweiten Teil, zu einer *dialogischen* (Sinn öffnenden) Präsentation über.¹⁹ Doppeldeutig ist das dichte Netz von Leitmotiven, das über den Text gespannt ist. Gerade der Ausdruck des „obyčejný život“ zeigt diese Doppeldeutigkeit: Während im ersten Teil die ständige Wiederholung der Formel, wie in der Magie, tatsächlich den Eindruck des Intendierten hervorrufen mag, wirkt sie in dem Augenblick Bedeutung umkehrend (radikal öffnend), wo sie in geradezu entgegengesetztem Kontext gebraucht wird: Dies wird besonders da deutlich, wo die *ganz gewöhnlichen* Gewaltphantasien des schlaflosen Ehemannes (*OŽ* 167ff.) oder die sadistischen Träumereien des hohen Ministerialbeamten, die doch auch Teil des „obyčejný život“ waren (vgl. das oben angeführte Zitat *OŽ* 169f.), gebeichtet werden.²⁰

Entsprechend der Dialogizität der *auktorialen* Erzählerstimmen (der des gewöhnlichen Beamten, des Hypochonders, des Romantikers, dessen, der gebissen wurde etc.) wird auch die Binnengeschichte, die im ersten Teil des Romans noch

¹⁸ Dieses Ordnungsschema prägt in der Musik die Sonatenhauptsatzform. Hermann Hesse hat in einer seiner Entgegnungen auf den Vorwurf des Stückhaften seines *Steppenwolfes* gerade den Vergleich mit der Sonate gewählt, um die formale Geschlossenheit zu betonen. Theodore Ziolkowski hat hieraufhin bereits 1958 in einer Studie die Angemessenheit eines solchen Vergleichs nachgewiesen (vgl. Ziolkowski 1972).

¹⁹ Monologizität und Dialogizität der Rede sind hier im Sinne der von Jan Mukařovský eingeführten Begriffsunterscheidung zu verstehen.

²⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang ferner das Vaterbild: Vom Vater, der in den Kindheitserinnerungen fast durchgehend mit dem *epitheton ornans* „stark“ gekennzeichnet wird, heißt es urplötzlich: „A tatínek byl slaboch, žalostný slaboch.“ (*OŽ* 158).

als Ganzes mit klarem Anfang, Mitte und Ende vorgestellt wurde, immer wieder neu erzählt: Die Erzählung der Geschichte wechselt von einer singulativen zu einer repetitiven. Besonderes Mittel für die Neuerzählungen ist dabei eine Technik, die als *metonymisches Erzählen* bezeichnet werden könnte: Der Erzähler lässt eine Szene oder eine Verhaltensweise, die stellvertretend für viele stehen kann, von einer anderen Stimme neu erzählen, so dass die *Tönung* der ganzen Lebensgeschichte eine ganz andere Qualität gewinnt. Oder der Erzähler ergänzt ein in der ersten 'offiziellen' Version ausgelassenes (zensiertes) 'Detail' und mit einem Mal erscheint das Ganze in einem neuen Licht: Vgl. das oben angeführte Zitat (Č 169f)/ „Člověče, tohle je *také* souvislá historie života, nemyslíš?“²¹.

Durch das repetitiv-metonymische Erzählen wird der Sinn des bis dahin so „gewöhnlichen Lebens“ des Bahnbeamten entgrenzt und droht nur noch chaotisch zu werden. Durch eine radikale Änderung des Blickes auf sich selbst und die Anderen erreicht der Erzähler-Protagonist aber dann doch die Stufe einer neuen synthetischen Ordnung – das Klangbild, ließe sich auch sagen, wandelt sich von einer homophonen Struktur, mit klar dominierender Melodie, zu einer polyphonen. Dies wirkt auf den Hörer, der nach dem Wechsel zunächst nach der neuen dominanten Melodie sucht, längere Zeit *chaotisch*. Erst am Ende erfasst er das andere Hören und damit die Harmonie zwischen der Vielzahl einander widersprechender Stimmen.

In Bezug auf Hesses Steppenwolf soll an dieser Stelle nur auf die Doppeldeutigkeit des *Doppelgängermotivs* hingewiesen werden. Es ist für Hesses Werk insgesamt kennzeichnend.²² Zunächst begegnet es natürlich in dem Zwei-Seelen-Bewusstsein Harry Hellers. Der Widerspruch von Wolf und Mensch motiviert die Handlung im Steppenwolf. Dabei ist gerade durch das Doppelgängermotiv immer auch zugleich der Gedanke von einer Einheit gesetzt: Ist der Zwiespalt ursprünglich, warum kam es womöglich zu einer Spaltung, wie können die beiden Hälften wieder versöhnt werden? Die Handlung wird also im Hinblick auf eine gesuchte übergeordnete Einheit hin motiviert. – Später im Text begegnet der Protagonist seinem *alter ego* in Gestalt einer Frau mit dem bezeichnenden

²¹ „Mein Gott, das ist *auch* eine zusammenhängende Lebensgeschichte, was meinst du?“

²² Eine Untersuchung zu dem Motiv in Bezug auf Hesses Gesamtwerk liefert Zimmermann 1977.

Namen Hermine.²³ Als gedankentiefe Lebedame zeigt Hermine die Möglichkeiten einer heiter-oberflächlichen Sinnlichkeit. Da auch diese nur begrenzt sind, ist der 'Unterricht' bei Hermine eigentlich nur Vorbereitung auf die gesuchte ganzheitliche Selbstbegegnung im „Magischen Theater“.

Hermine *ist* die Wölfin, deren Melancholie dabei ein Hinweis darauf ist, dass auch die Dissoziationen des Steppenwolfes, deren Zahl unendlich ist, *ihren Widerspruch* weiter in sich tragen. – Die *Hochzeit* mit ihr – als Perspektive im Roman ins Spiel gebracht – könnte eine Synthese der widersprechenden Seelenmotive symbolisieren, aber auch sie wird im Text *nicht* vollzogen.²⁴ Die Synthese ist *nur* intendiert.

So wie der Text die Lösung des Humors nur anspricht und nicht vollzieht – wir finden kaum Komik, gar keine Ironie in dem Text – so schreibt der Steppenwolf-Roman am Ende die anfangs behauptete Widersprüchlichkeit seines Protagonisten *auch in der eigenen Form* fest: Der *Steppenwolf* ist ein Form-Paradox, nämlich ein wie ein *klassizistisches Werk* geformtes *Fragment*.

5 Schluss – die Frage nach dem glücklichen Tod und das Thema der Geschichte

Beide Romane von Čapek und Hesse haben zum Thema eine Identitätskrise in Erwartung des Todes. Der Tod – Vater aller Krisen – zwingt die zur Gewohnheit gewordenen Widersprüche im Leben der Charaktere auszutragen und nach einem glücklichen Ende zu suchen. Bei beiden Autoren geht es darum, die Selbst-Identität durch Integration verschiedener Stimmen oder Existenzformen, in die das Ich dissoziiert ist, erst herzustellen. Bei Hesse wird das Mittel zu solch einer Integration, der Humor, allerdings nur angezeigt. Hesses *Steppenwolf* ist ein Glasperlenspiel: Ein gekonnt-klassizistisches Werk, das werkimmanent das Scheitern seines Themas auch in der Form festschreibt. Wir erfahren keine poetische Verwirklichung des Humors im Text.

²³ Denkt man an *Hermann* Hesse; freilich ist auch Harry Heller eine Spiegelung des Autors H. H., der im Übrigen das Thema der Selbst-Spiegelungen des Autors in seinen Figuren am Beispiel von Goethes *Faust* im *Steppenwolf* eigens diskutieren lässt (vgl. *St* 67).

²⁴ Vgl. u.a. Zimmermann 1977: 38.

Bei Čapek hingegen wird werkimmanent eine Versöhnung mit dem eigenen Ich insofern dargestellt, als der Protagonist sich selbst als eine Art *Forum der Anderen* erkennt – und so zu einem Ausgleich mit sich selbst und seinen eigenen dunklen Seiten findet, sich in die Lage gesetzt sieht, sich selbst anzunehmen und (glücklich) zu sterben.

Der geschichtliche Zeitpunkt der Niederschrift der Texte wird innerhalb beider Romane verschieden reflektiert. – In Hesses Text rechtfertigt oder erklärt sich das Scheitern der Identitätsbildung teilweise dadurch, dass die eigene Zeit als Dunkelzeit beschrieben wird – als Periode der geistigen Dürre, des Militarismus und blinden Menschenhasses. Eine Zeit, die, nach dem ersten Weltkrieg, lediglich auf den nächsten Krieg hinarbeitet – was eine in prophetischer Hinsicht korrekte Bemerkung war, wie wir heute wissen.²⁵

Bei Čapek fehlt diese werkimmanente Anzeige. Der alte Bahnbeamte bringt seine Lebenslüge nicht mit den Krisen der Zwischenkriegszeit in Verbindung. – Andererseits kann man aber die Selbst-Klärung in *Obyčejný život* doch auch als Čapeks Meditation und moralische Stärkung vor der aktiven Auseinandersetzung mit den politischen 'Idyllen' seiner Zeit interpretieren. Nach seiner philosophischen Trilogie schreibt Čapek engagierte Literatur: Nämlich die besonders gegen den Faschismus gerichtete politische Satire *Válka s mloky / dt. der Krieg mit den Molchen* (1936) und das zum politischen Kampf aufrufende Theaterstück *Matka / Die Mutter* (1938).

Literaturverzeichnis:

ČAPEK, Karel (1937): *Obyčejný život*. Praha: Fr. Borový.

CHARVÁT, Filip (2006): *Richard Weiner oder Die Kunst zu scheitern. Interpretationen zum Erzählwerk. Mit einer vergleichenden Studie zu Franz Kafka*. Ústí n. L.: Univerzita J. E. Purkyně.

DOUKOUPIL, Blahoslav (1988): *Noetická trilogie aneb mnohohlasé zvěstování*. In: Vlašín, Štěpán u.a. (Hg.): *Kniha o Čapkovi. Kolektivní monografie*. Praha: Československý spisovatel, S. 273-286.

²⁵ Vgl. *Sr* 128ff.

- GRYGAR, Mojmir (1992): Čapkův „Obyčejný život“: Příspěvek k strukturální psychologii. In: Zpravodaj společnosti bratří Čapků. Nr. 31, S. 41-60.
- HESSE, Hermann (1974): Der Steppenwolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HOLÝ, Jiří: Komentář (1998). In: Karel Čapek: Hordubal. Povětroň, Obyčejný život. Praha: Lidové noviny.
- NOBLE, Ivana (2006): Člověk a svět jako mnohohlas. Exkurs do filosofické prózy Karla Čapka. In: Teologie a společnost. Časopis pro náboženství, kulturu a veřejný život Jg. 4 (12), Nr. 4, S. 23-26.
- OPELÍK, Jiří (2000): Obyčejný život čili Deukalion. In: ders.: Milované řemeslo. Praha: Torst, S. 146-166.
- STROMŠÍK, Jiří (1994): Hermann Hesse a jeho Stepní vlk. In: ders.: Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi. Kapitoly z německé literatury. Praha: H&H, S. 101-107.
- THIELE, Eckhard (1988): Karel Čapek. Leipzig: Ph. Reclam.
- WEINER, Richard (1998): Lazebník. Hra doopravdy. Spisy 3. Praha: Torst.
- ZIMMERMANN, Hans-Dieter (1977): Hermann Hesses Doppelgänger. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Nr. 10/11, S. 33-42.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (1972): Hermann Hesses „Steppenwolf“. Eine Sonate in Prosa. In: Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 353-376.