

KAREL ČAPEKS „ŽIVOT A DÍLO SKLADATELE FOLTÝNA“ UND THOMAS MANNS „DOKTOR FAUSTUS“

Ein kritischer Vergleich

Von Frank Boldt

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit zwei literarischen Werken: dem Roman „Doktor Faustus (Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.)“ von Thomas Mann und dem letzten Roman Karel Čapeks „Život a dílo skladatele Foltýna“ [Leben und Werk des Tonsetzers Foltýn]*.

Zwei Hauptanliegen hat die Arbeit: einmal, den Leser mit Karel Čapek und so mit einem wesentlichen Repräsentanten der tschechischen Literatur in unserem Jahrhundert bekannt zu machen. Dies geschieht zwar unter einem Einzelaspekt und auf der Grundlage eines Werkes, jedoch nicht ohne Čapeks Romankunst im Gesamtbild der tschechischen Literatur zu sehen, das der „Foltýn“ mitformt. Auch das böhmische Landesfluidum einer zwar oft antagonistischen, nie aber ganz zu lösenden tschechisch-jüdisch-deutschen Kulturlandschaft soll betont werden. Als Ausdruck dessen müssen die häufigen Bezugspunkte zum kritischen wie literarischen Schaffen Franz Kafkas verstanden werden.

Zum anderen geht es in der Arbeit darum, das politische und geistesgeschichtliche Geschehen der Zeit, von deren Erleben beide Romane durchtränkt sind, seine Widerspiegelung im Werk der Schriftsteller miteinander in Beziehung zu setzen. Den Reiz eines solchen Vergleichs macht nicht nur die verblüffend ähnliche Zielrichtung beider Romane aus: die Frage nach Kunst und Gesellschaft, nach Individuum und Ordnung unter dem Eindruck der politisch wie moralisch zusammenstürzenden europäischen Welt der dreißiger und vierziger Jahre, sondern darüberhinaus die Tatsache, daß in beiden Romanen Komponist/Tonsetzer¹ und Musik als ein Paradigma allen Künftertums und aller Kunst verstanden werden. Es darf auch nicht vergessen

* In Klammern beigegefügte Zahlen ohne nähere Angaben beziehen sich stets auf die entsprechenden Seiten im „Foltýn“ oder „Doktor Faustus“.

¹ Merkwürdig übereinstimmend benutzen Faustus- und Foltýn-Titel nicht das Lehnwort „Komponist/komponista“, sondern die eigensprachliche Form „Tonsetzer/skladatel“.

Allerdings umgibt den tschech. skladatel nicht der Hauch des Volkstümelnden wie im Deutschen das Wort Tonsetzer. Eine der „ur-deutschen“ Manns entsprechende romantische Note drückt der Titel des Čapekschen Romans nicht eindeutig aus.

werden, daß Thomas Mann und Karel Čapek befreundet waren². Daß dieser persönliche Kontakt keine literarischen Folgen zeitigte, bedingte im allgemeinen die Tatsache, daß Thomas Mann die tschechische Literatur fremd blieb³, im besonderen Fall von „Faustus“ — „Foltýn“ wohl auch die späte Übersetzung des tschechischen Romans ins Deutsche (nach 1945). Zu jenem Zeitpunkt mußte es Thomas Mann sehr fern liegen, sich mit dem Episode gebliebenen — und in diesem Sinne merkwürdig eng⁴ aufgefaßten — böhmischen Exil erneut auseinanderzusetzen.

Nachdrücklich muß darauf hingewiesen werden, daß sich der Aufsatz mit der Wirklichkeit in der Kunst beschäftigt und damit immer am Werk orientiert bleibt. Im Zusammenhang der hier behandelten Problematik wäre es also abseitig, etwa darüber zu streiten, ob sich der Zusammenbruch der Tschechoslowakischen Republik im September 1938 oder im März 1939 anbahnte und vollzog, denn es geht ganz unzweifelhaft aus dem „Foltýn“, aus politischen Stellungnahmen Čapeks und auch dem plötzlichen körperlichen Zusammenbruch und Tod Čapeks um Weihnachten 1938 — über dem der „Foltýn“ Torso blieb — hervor, daß er die Folgen des Münchener Abkommens als Ende empfand⁵. Zu zeigen ist vielmehr — und dies ist häufig be-

² Im Brief an die Redaktion des „Freien Deutschland“ vom 6. Februar 1946 trägt Th. Mann den Nazis besonders „den Verlust von Freunden nach, die Zierden meines Lebens waren [Karel Čapek, der an gebrochenem Herzen starb . . .]“ Th. M.-Briefe II, 478.

³ Im Brief vom 15. April 1932 an den Tschechen „Dr. Fucik“ [Fučík?]: „Was die tschechische Nationalkultur betrifft, so muß ich offen gestehen, daß ich mit ihr direkt nur durch den einen Musiker Smetana, dessen Musik ja zum Bestande europäischer Musik gehört, in Berührung gekommen bin und literarisch durch einige jüngste dichterische Erscheinungen wie den berühmten Verfasser des „Schwejk“, Hašek, ferner durch Karel Čapek, dessen Prosa ich sehr hoch schätze, und durch den Dramatiker Langer, der so viel in Deutschland gespielt wird. Das ist wenig, aber leider bildet die Sprache eine zu starke Schranke, als daß ich der tschechischen kulturellen Leistung hätte näher kommen können.“ Th. M.-Briefe I, 316.

⁴ „Bevor ich Amerikaner wurde, hatte man mir erlaubt, Tscheche zu sein; das war höchst lebenswürdig und dankenswert, aber es gab keinen Reim und Sinn. Ebenso brauche ich mir nur vorzustellen, daß ich zufällig Franzose oder Engländer oder Italiener geworden wäre . . .“ Mann, Thomas: Deutschland und die Deutschen. (Washingtoner Rede 1945.) Berlin 1947, S. 6.

Th. Mann dachte politisch — was Europa anbelangt — in engen nationalstaatlichen Kategorien und sprach demgemäß während seiner staatsbürgerlichen Zugehörigkeit zur Tschechoslowakei von sich nicht als einem Bürger dieses typischen Vielvölkerstaates, sondern als „tschechischem Bürger“, Mitglied „der tschechischen Gemeinschaft“. Im Brief an Beneš; Th. M.-Briefe II, 381.

⁵ Nejedlý, Zdeněk: Karel Čapek. (Nachruf aus dem Jahre 1938.) In: O literatuře [Über Literatur]. Prag 1953, S. 894 ff.:

„Der Fall der Nachkriegsdemokratie war deshalb für Čapek und andere ein härterer Schlag noch als für uns Menschen anderer Überzeugung. Für uns war und ist es nur ein Halt auf dem Wege zum Ziel, Čapek schien es den Boden unter den Füßen zu entziehen.“ (S. 899).

„Wie auch Čapeks Begräbnis zeigte, auf welchem in den Mauern des Vyšehrad Friedhofs vielleicht alles versammelt war, was sich heute noch ein wenig Stolz,

stritten worden —, daß der „Foltýn“ das Gegenteil einer Flucht in private Persönlichkeits-Idylle ist, daß das Gericht über Bedřich Foltýn und seine Welt in den Zeugenaussagen seiner Freunde, Verwandten, Bekannten und Feinde — und dies ist der ganze Inhalt des Romans — unmittelbar zeitkritische und polemische Grundzüge aufweist. Der komplizierten, ineinander verschlungenen Vieldeutigkeit des „Doktor Faustus“ steht ein kämpferisch eindeutiger Foltýn-Roman gegenüber. Ihn kennzeichnet, was Franz Kafka an „Kleinen Literaturen“ charakteristisch fand: „Allgemein findet sich die Freude an der literarischen Behandlung kleiner Themen, die nur so groß sein dürfen, daß eine kleine Begeisterung sich auch an ihnen verbrauchen kann, und die polemische Aussichten und Rückhalte haben“⁶, denn „die Literatur ist weniger eine Angelegenheit der Literaturgeschichte als Angelegenheit des Volkes und darum ist sie, wenn auch nicht rein, so doch sicher aufgehoben. Denn die Anforderungen, die das Nationalbewußtsein innerhalb eines kleinen Volkes an den Einzelnen stellt, bringen es mit sich, daß jeder immer bereit sein muß, den auf ihn entfallenden Teil der Literatur zu kennen, zu tragen, zu verfechten und jedenfalls zu verfechten, wenn er ihn auch nicht kennt und trägt“⁷.

„Kleine“ Literatur — „Große“ Literatur

a. *Thomas Mann und die Herausforderung der Zeit.* Erich Heller nannte Thomas Manns Faustus-Roman eine *summa demonologica*⁸. Abgestoßen von dem Hitler-Staat, den er jedoch mit Deutschland identifiziert, dabei sein Deutschland als „Idee“⁹ weiterleben läßt, trug Thomas Mann das

Selbstachtung und Niveau von gestern bewahrt hat und wobei es um den Friedhof herum schwarz vor Menschen war, vor Arbeitern und allen anderen Schichten, die gekommen waren, um wenigstens so durch ihre Anwesenheit ihre Treue zu den besseren Zeiten und dem besseren Niveau zu manifestieren, das bei uns zusammen mit anderen gerade Karel Čapek repräsentierte.“ (S. 895).

⁶ Kafka, Franz: Über die Literatur der kleinen Nationen. In: Das Kafka-Buch. Frankfurt/M. 1965, S. 180—182, hier S. 182.

⁷ Ebenda 181.

⁸ Heller, Erich: *The Ironic German. A study of Th. Mann.* London 1958, S. 260—261: „All themes come together once more in Doctor Faustus and, greatly intertwined and infernally illuminated as they now are, make the work a *summa demonologica* [im Orig. betont] of Thomas Mann's imagination.“

⁹ Am 29. Juli 1944 schrieb Th. Mann an E. Beneš: „Der Gedanke nach Deutschland zurückzukehren, liegt mir längst ganz fern. In seiner empirischen Wirklichkeit — wenn auch natürlich nicht als Idee — ist das Land mir tief verleidet und entfremdet, und es wird mir vollauf genügen, wenn mein Lebenswerk wieder Zugang hat zu denjenigen meiner ehemaligen Landsleute, die noch Sinn dafür haben — ich fürchte, es werden nicht mehr gar viele sein. In dieser Beziehung rechne ich mehr auf Frankreich, das Tschechenland, die Schweiz, kurz: auf Europa [betont] ... und auf Deutschland nur insofern es imstande sein wird, sich dem neuen Europa im Geiste anzuschließen.“ Th. M.-Briefe II, 380.

Unmöglich erscheint es, ein europäisches Land gegen den Begriff „Europa“ auszuspielen, ohne ihn gerade dadurch zu einer Chimäre zu machen. Kein sonderlich historisches Denken bestimmt Th. Mann, Deutschland-Hitler-Anti-Europa gleich-

Problem Deutschland in die unirdischen Höhen des reinen Dämons¹⁰. „Die Musik ist dämonisches Gebiet . . . Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen. Sie ist berechnendste Ordnung und chaoträchtige Widervernunft zugleich . . . , die der Wirklichkeit fernste und zugleich die passionierteste der Künste, abstrakt und mystisch. Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch d. h. musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt . . .“¹¹.

Systematisch verknüpfte Mann im Faustus-Roman zum Zwecke der Dämonisierung die Quellen der europäischen Zivilisation mit dem schlicht Deutschen: altdeutsche und alttestamentarische bzw. tiefchristliche Namen wechseln einander ab in der Familie Leverkühn, von Adrian bis zu seinen Neffen Ezechiel, Raimund, Nepomuk und dem Vater Jonathan Leverkühn (648) . . . Den gewandten jüdischen Fitelberg läßt er den auch in milder Ironie nicht mehr sehr sinnigen Vergleich ziehen: „Ich habe das Alte Testament im Leibe, und das ist eine nicht weniger ernsthafte Sache als das Deutschtum . . .“ (551). Das Humane wird zum schlechthin Undeutschen. „Human, nicht wahr? Deutsch ist es nicht, aber human.“ (552) Schließlich wagt Mann sogar, den modernen ideologischen Nationalismus, insbesondere seine deutsche Variante, mit dem jüdischen Offenbarungsglauben gleichzusetzen: „Aber in Wirklichkeit gibt es nur zwei Nationalismen, den deutschen und den jüdischen, und der aller anderen ist Kinderspiel dagegen . . . im Vergleich mit der deutschen Einsamkeit und dem jüdischen Erwähltheitsdünkel . . .“ (553) Deutschtum, Luthertum und Faustus-Leverkühn werden zu Identitäten, ebenso Nationalismus und Reformation¹². Ein Meister-Lehrlings-Verhältnis bindet Teufel und Adrian, dessen Musik zum Tode hinführt:

„Wer das Konzert zu End' gehört,
das war ein junger Hund,
und als der Hund nach Hause kam,
da war er nicht gesund“ (630), sagt Adrians unschuldgreines „Echo“ auf.

In der Romanwirklichkeit *ist* Leverkühn Deutschland:

„Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland“, lautet der Schlußsatz des Werks.

zusetzen, um das dämonisierte Deutschland zu isolieren und aus dem gemeinsamen Europa auszuklammern.

1945 vermag Th. Mann zu behaupten: „Es [das Bismarck-Reich] war ein reines Machtgebilde mit dem Sinn der europäischen Hegemonie, und unbeschadet aller Modernität, aller nüchternen Tüchtigkeit knüpfte das Kaisertum von 1871 an mittelalterliche Ruhmeserinnerungen, die Zeit der sächsischen und schwäbischen Herrscher an.“ (Mann: Deutschland 27).

¹⁰ Heller: The Ironic German 264: „ . . . As a product of the intellectual imagination, Doctor Faustus is an overstatement of the problem of Germany.“

¹¹ Mann: Deutschland 11.

¹² Der anti-römische, anti-internationale Komplex tritt z. B. zutage in dem Zwiegespräch mit dem Teufel, S. 307: „Ihr [Teufel] wollt wirklich . . . zu mir reden auf gut Kumpfsch, in altdeutschen Brocken? Ausgerechnet hier in Welschland . . . , wo Ihr gänzlich aus Euerer Zone seid und nicht im geringsten populär? Was für

b. *Karel Čapek und die Herausforderung der Zeit.* Grundsätzlich unterscheidet sich Karel Čapeks Verhältnis zum eigenen Volk; auch literarisch gewann er entschieden anderen Zugang zu diesem Thema. Er behandelt es in vollendeter Nüchternheit, dabei aber stets mit dem Augenmerk auf das, wie es sein *soll* über allem Wie-es-ist. In seiner Sammlung von Aufsätzen „Zoon politicon“ beschrieb Čapek 1932 das, was er unter Bürgertugenden verstand und empfahl und wies den Nationalismus in die ihm gebührenden Grenzen zurück; nicht zuletzt deshalb warf man ihm vor, bloß relativistischen Skeptizismus zu predigen. Auch im eigentlich literarischen Genre herrscht ein klarer volkspädagogischer Zug vor, der das Čapek persönlich naheliegende Philosophieren eindämmt, immer wieder dem Literarischen unterordnet, andererseits dem kollektiven Ansturm des Nationalismus im eigenen Volk widersteht: „Ich wiederhole: wir haben in der Geschichte unsere Tradition eines mehr oder weniger weit und mehr oder weniger bewußt begriffenen politischen Europäertums. Vielleicht sollte uns diese Tradition auch heutzutage etwas bedeuten“¹³. In der zugespitzten Situation der dreißiger Jahre wuchs der politische Akzent der Čapekschen Werke von Stück zu Stück: Der Krieg mit den Molchen (1936), Die weiße Krankheit (1937), Die erste Gruppe (1937), Die Mutter (1938)¹⁴. . . Der „Foltýn“ schließlich brach völlig mit dem, was Čapeks Romane zuvor kennzeichnete, mit ihrem philosophischen Relativismus¹⁵, der, gerade weil er nie zum System erstarrt war, ihren gehaltlichen Schmelz ausmachte. So lautet der Schlußsatz von „Hordubal“ — des zweiten Romans der sog. Trilogie —, gleichsam den gesamten Roman noch einmal umgreifend: „Das Herz von Juraj Hordubal ging irgendwo verloren und wurde nie begraben“¹⁶. Die Wahrheit bleibt unerkannt, ein Wert, um den es ewig zu streiten gilt; dies ist die Wahrheit von „Hordubal“.

Umgekehrt im „Foltýn“. Hier legt Čapek auf den ersten Seiten des Anfangskapitels die sichere Wahrheit über Foltýn nieder. Die Forderungen der Gemeinschaft, für die Čapek schrieb, zeitigten diese Wendung.

Ausdrücklich auf die tschechische — neben der jiddischen — Literatur bezog sich Kafka, wenn er als Charakteristikum einer kleinen Literatur betont: „die Bewegung der Geister, das einheitliche Zusammenhalten des im äußern Leben oft untätigen und immer sich zersplitternden nationalen Be-

eine absurde Stillosigkeit! . . . Zu Wittenberg oder auf der Wartburg, sogar in Leipzig noch wärt Ihr mir glaubhaft gewesen. Aber doch hier nicht, unter heidnisch-katholischem Himmel!“

¹³ Čapek, Karel: *Obrázky z Holandska* [Reisebilder aus Holland]. Prag 1957, S. 326.

¹⁴ Tschech. Titel: *Válka s mloky; Bílá nemoc; První parta; Matka*.

¹⁵ Harkins, William E.: Karel Čapek. New York-London 1962, S. 147: „In his final drama, *The Mother*, Čapek at last reached the bedrock of an ethical absolute: it is wrong, to be sure, for a mother to let her sons go off to war to be killed, but it is right for her to send them when the enemy kills other mothers and sons. The individual's claim to freedom and happiness is only relative, but the defense of life is an absolute. And in his final novel *The Life and Work of the Composer Foltýn*, Čapek finally broke with epistemological relativism as well.“

¹⁶ „Srdce Juraja Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno.“

wußtseins, der Stolz und der Rückhalt, den die Nation durch eine Literatur für sich und gegenüber der feindlichen Umwelt erhält, dieses Tagebuchführen einer Nation, das etwas ganz anderes ist als Geschichtsschreibung, und als Folge dessen eine schnellere und doch immer vielseitig überprüfte Entwicklung, die detaillierte Vergeistigung des großflächigen öffentlichen Lebens...“ Literatur und nationale Geschichte sind hier unmittelbar miteinander verknüpft, das eine antwortet auf das andere, so daß in dem Maße Literatur weniger Fiktion ist, in dem sie verstärkt ein nationales Dokument darstellt und dadurch, durch „die Einschränkung der Aufmerksamkeit der Nation auf ihren eigenen Kreis, . . . die Übernahme literarischer Vorkommnisse in die politischen Sorgen . . . , einen unveränderlichen vertrauenswürdigen Block darbietet, dem der Tagesgeschmack nur wenig schaden kann“¹⁷. Lebendiger Streit, d. h. frohe Lust an der Auseinandersetzung, schienen Kafka ein solches literarisches Leben auszuzeichnen, welches beides, die überpersonale Ebene der Literatur und deren menschnahes, intimes Geborgensein in der nationalen Gemeinschaft vereint charakterisiert. Auf politischer Ebene, aber in ähnlichem Geist, sagte Čapek von sich, daß europäischer und Lokal-Patriot sich in ihm untrennbar ergänzen¹⁸ und schrieb in den „Reisebildern aus Holland“: „Eine bestimmte Intimität und Sparsamkeit in den Dimensionen ist geradezu das formale Lebensgesetz dieser Nation. Und nicht nur ein formales Gesetz. Ich würde es ein biologisches nennen — und dazu noch ein moralisches. Alles, was sich die Nation auf ihrem kleinen Territorium erbaut und einrichtet, steht irgendwie in Harmonie zum Format des Landes“¹⁹.

Dieses formale, biologische und moralische Gesetz, das Gesetz der inneren Harmonie ist es, das auch äußere Achtung verleiht. „Dauerhafte und ordentliche Dinge tun, die etwas aushalten: das bedeutet Geschichte machen“²⁰. „Allem, was darüber hinausstrebt, was dem eignen Volk nicht gemäß ist, steht Čapek fremd, ja feindselig gegenüber: „Ich weiß nicht, was die Nationen dauernd haben mit dieser ihrer Größe und Macht; sie sollen nur sehen, daß sie nicht noch vor lauter Hochmut bersten“²¹! Größe-an-sich ist Čapek von Grund auf — keineswegs nur politisch — verdächtig: „Der alttestamentarische Gott zeigte sehr wenig pragmatisches Temperament, als er von Sodom zehn vollendet und auserwählt Gerechte forderte; hätten ihm zehntausend wankelmütige, aber verhältnismäßig gutartige und alltägliche Menschen genügt, könnte Sodom noch heute stehen und die Welt wäre um nichts sündhafter“²².

Größe-an-sich, das heißt im Sinne Čapeks: Größe-ohne-sich, ohne allen wahren, wirklichen Hintergrund: heißt Bedřich Foltýn.

¹⁷ Kafka: Über die Literatur 180 f.

¹⁸ Čapek, Karel: *Cesta na sever* [Reise in den Norden]. Prag 1957, hier S. 191: „evropský lokální patriot“.

¹⁹ Hier 329.

²⁰ Ebenda 331.

²¹ Čapek: *Cesta na sever* 263 f.

²² Čapek, Karel: *Pragmatismus*. Prag 1924, S. 80 f.

c. *Thomas Mann — Karel Čapek — Franz Kafka*. Lebhaftigkeit des Streites, Entlastung durch leichte Symbolbildung und Popularität, vermittelt durch den Zusammenhang mit der Politik, schienen Kafka eine kleine Literatur zu kennzeichnen, wobei ihr, ohne Unterschied zur „großen“ Literatur, ebenfalls „ihre Gesetzgebung selbst überlassen“ bleibt, aber in verstärktem Maße der „Glaube an die Literatur“ hervorsteht.

Dieser Glaube an die Literatur spricht aus allem, was Čapek schrieb; den schmalen Grat, der ihm blieb, um einerseits populär zu schreiben, andererseits die Gesetze literarischer Sauberkeit nicht zu nötigen²³, ging er im „Foltýn“ zu Ende, in dem er vor Eitelkeit und blinder Aktivität etwa folgendermaßen warnt: „Heute würde er [Foltýn] dir meinetwegen erzählen, daß er einen Rennwagen lenkt oder an irgendeiner politischen Untergrundaktion Anteil hat . . .“ (Frau Jitka Hudcová über F.). Anders als auf Thomas Mann die deutsche Tragödie, wirkte auf ihn die seines Volkes, der Čapek allerdings ebensowenig wie Mann ausweicht, indem er sie etwa als ein politisches Ereignis, einen äußeren Einbruch gestaltet. „In Gottes Namen, machen wir uns von neuem an die Arbeit“, schrieb er am 2. Oktober 1938 in den „Lidové noviny“ [Volkszeitung], und die Zeit bis zu seinem Tode kennzeichnete ein verstärkter Rationalismus. Hatte zuvor dem kleinen Mann und dem kleinen Ereignis sein Augenmerk gegolten, so gestaltete er im „Foltýn“ mit den Mitteln juristisch anmutender Logik Mann und Ereignis als Einbildung, als Fiktion, und entlarvt sie als solche. Wo sich die äußeren Entwicklungslinien im Werke von Mann und Čapek einander nähern wie nirgendwo sonst, dort münden sie ein in zwei Werke, die verschiedenartiger sich nicht vorgestellt werden können.

Während Čapek die Welt eines Foltýn als ein eingebildetes Lügengebäude einstürzen läßt, beantwortet Mann die herausfordernde Mythisierung seiner Zeit, indem er sie selbst dämonisiert, die Herausforderung nicht nur annimmt, sie zudem noch in ihrem Wesen akzeptiert.

„Du kannst mich nicht lieben, wie sehr Du es auch willst, Du liebst unglücklich Deine Liebe zu mir, doch die Liebe zu mir liebt Dich nicht“²⁴, schrieb Milena Jesenská an Kafka; in gleicher Weise verfallen scheint im Faustus-Roman Thomas Mann seiner „Idee“ Deutschland. Je entschiedener er die „Empirie und Idee“ dieses Deutschland voneinander abzusetzen trachtete, ohne sie trennen zu können — ebensowenig wie Leverkühn und Zeitblom zu trennen sind oder auch nur einerseits der „Idee“ andererseits der „Empirie“ gleichgeordnet werden könnten —, je bewußter er sprachlich dif-

²³ Dabei mußte Čapek auch häufig Kritik in Kauf nehmen: „The book *Hovory s Masarykem* [Gespräche mit Masaryk] was criticised for its incompleteness and lack of new information on details. But Čapek did not want to write a scholarly biography, but a popular book on the saga of President Masaryk's great life for his nation.“

Wellék, René: *Masaryk's philosophy* (1945). In: *Essays on Czech Literature*. Den Haag 1963, S. 55.

²⁴ „Nemůžeš mě milovat, jakkoli silně tomu chceš, miluješ nešťastně svou lásku ke mně, ale láska ke mně Tě nemiluje.“

ferenziert, um unkritischem Verquicken zu entgehen, desto verwegener dämonisiert er den selbst aufgerichteten Zwiespalt bis hin zur ultima ratio des Teuflischen, das die schließliche Lösung allein noch zu bringen vermag und sie zugleich kraft des Dämons bringen muß und dabei Kunst und Gesellschaft selbst — und das ist das Wesen der Freundschaft zwischen Adrian und Sere-nus — zerschmettert.

Franz Kafka setzte sich anders als Thomas Mann mit dem Bereich des Gesellschaftlichen auseinander, aber vorbehaltlos grundsätzlich wie er. Hierin begegnen Mann und Kafka einander in gleicher Weise, wie sie keine Gemeinsamkeiten mit Čapeks Gesellschaftskritik aufweisen. Der zweisprachige Kafka sah der Übersetzung seiner Werke ins Tschechische bezeichnenderweise mit sehr gemischten Gefühlen entgegen. Sein Denken schien ihm der tschechischen Sprache unzuträglich zu sein. Gerade die Treue der Übersetzung stimmte ihn „äußerst voreingenommen“²⁵. Es steckt etwas Wahres in der Frage [Kautmans, der sie zu Recht verneint]: „Ist Hašeks Werk realistisch, kollektivistisch, menschnah, humanistisch, optimistisch, Kafkas Werk dagegen unrealistisch, individualistisch, esoterisch, antihumanistisch, pessimistisch“²⁶?

Bestimmte und typische Züge der deutschen und tschechischen Literatur fanden ihren reinsten Ausdruck im Werke Kafkas und dem Hašeks. Nahezu bis zur Identifikation mit dem Tschechentum treibt Hašek seinen Švejk; unerfahrbar scheint die Gesellschaftsform, in die K. als Fremdling und Landvermesser eintritt. Ähnlich verwandte Pole bilden Fürstin/Großmutter bei Božena Němcová und Schloß/K. bei Kafka. Ein schlichtes Wort öffnet der Großmutter die Tore des Schloßes und das Herz der Fürstin; fremd und verschlossen wie K. der Dorfgemeinschaft, ist diesem das Schloß. Was bei Božena Němcová reinste, beste Volksliteratur ist, wurde unter den Händen des ihr geistesverwandten Adalbert Stifter zu einer edlen Spätfrucht literarischen Genusses. Nicht die lautere Fröhlichkeit der Němcová, „ihres“ dörflichen Lebens, sondern der höchststilisierte Adel des einsam Ländlichen bestimmt die von aller Empirie strengst abgehobene literarische Wirklichkeit seiner Werke.

Kafka, auf den die tschechische Gemeinschaft zeitlebens eine nicht geringe Anziehungskraft ausübte, hat in seiner Charakteristik „kleiner Literaturen“ die Unterschiede zwischen deutscher und tschechischer Literatur bündig und

²⁵ Kafka, Franz: Briefe an Milena. Frankfurt/M. 1960, S. 22: „Morgen schicke ich Ihnen die Bemerkungen, es wird übrigens sehr wenig sein, seitenlang gar nichts, die wie selbstverständliche Wahrheit der Übersetzung ist mir, wenn ich das Selbstverständliche von mir abschüttle, immer wieder erstaunlich, kaum ein Mißverständnis, das wäre ja noch gar nicht so viel, aber immer kräftiges und entschlossenes Verstehn. Nur weiß ich nicht, ob nicht Tschechen Ihnen die Treue, das mir das Liebste an der Übersetzung ist . . . vorwerfen; mein tschechisches Sprachgefühl, ich habe auch eines, ist voll befriedigt, aber es ist äußerst voreingenommen . . .“

²⁶ Kautman, František: Franz Kafka a česká literatura [Franz Kafka und die tschech. Literatur]. In: Sborník o Liblické konferenci 1963 [Sammelband über die Liblicer Konferenz 1963]. Prag 1963, S. 39 ff., hier S. 61.

wohlmeinend zusammengefaßt²⁷ und seinen Abriß mit den überzeugenden Worten geschlossen: „Es ist schwer, sich umzustimmen, wenn man dieses nützliche fröhliche Leben in allen Gliedern gefühlt hat²⁸.“

Der Gefahr, über prägnanten Akzentuierungen einzelner Literaturen — besonders, wenn sie sich so klar voneinander absetzen wie deutsche und tschechische Prosa — den Wert der Literatur selbst zu verdunkeln, d. h. aus Akzentuierungen Wertmaßstäbe abzuleiten, sollte man mit den Schlußworten des berichterstattenden „Affens“ begegnen: „Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet²⁹.“

Die Sprache

a. Die Eindeutigkeit des „Foltýn“. Die Tragödie Leverkühns weitet sich im Faustus-Roman im gleichen Maße wie sie eine persönliche Tragödie ist, zu der einer ganzen Gesellschaft aus. Im Gegensatz dazu vollendet die Gesellschaft die persönliche Tragödie Foltýns, um sich in ihren vollen Rechten wiederherzustellen und zu bestätigen. War Foltýn auch anti-gesellschaftlich in seinem Wesen wie Leverkühn, so doch nicht deren Ausdruck wie jener. Foltýn ist kein „Held“; es sind dies die Fakten, die ihn vernichten und von Čapek mit gerichtsmäßiger Akkurateste aufgereiht werden: „Čapek ordnet im Foltýn-Roman seine Gestalten einem einzigen und einigenden Prinzip unter: die Fakten sehen, irgendwie über ihnen stehen und außerhalb von ihnen . . . Allein Fakten. Geschehnis nach Geschehnis, die das Angesicht des Menschen immer unzweifelhafter enthüllen³⁰.“ Allein die lebendige Sprache der verschiedenartigen Zeugen vermag die literarische Chiffre Foltýn mit einem Hauch von Leben zu erfüllen.

Die Bürde, die die Sprache somit zu tragen hat, ist im „Foltýn“ selten schwer. Der epische Fluß, der nie sonderlich reißend in Čapeks Werken

²⁷ Kafkas Aufriß ist weit entfernt von einer bloßen Apologie. Aus ihm geht vielmehr auch nebenbei hervor, warum K. selbst es vorzog, ein deutscher Schriftsteller in Prag zu sein. An all dem, was er als positive Seiten einer kleinen Literatur aufzählt, mangelt es ihm: an unmittelbarer Lebendigkeit, Fröhlichkeit, Gebundenheit im Nationalen . . . Daß diese — im Sinne einer romantischen Sprach- und Literaturkritik vielgescholtenen — „Mängel“, typisch für die Prager deutsche Literatur, äußerst fruchtbar wirken können, beweist die Tatsache, daß aus dem Kreise von nur 30 000 deutschsprachigen Pragern innerhalb weniger Jahrzehnte u. a. ein Rilke, Werfel, Kafka hervorgehen konnten.

²⁸ Kafka: Über die Literatur 182. — Ders.: Briefe an Milena 22: „Ich habe niemals unter deutschem Volk gelebt, Deutsch ist meine Muttersprache und deshalb mir natürlich, aber das Tschechische ist mir viel herzlicher . . .“ S. 49: „Nechápu [ich verstehe nicht]. Ein fremdartiges Wort im Tschechischen, und gar in Ihrer Sprache, es ist so streng, teilnahmslos, kaltäugig, sparsam und vor allem nußknackerhaft . . .“

²⁹ Kafka, Franz: Ein Bericht für eine Akademie. In: ER. Frankfurt/M. 1965, S. 96.

³⁰ Klíma, Ivan: Karel Čapek. Prag 1962, hier S. 143.

strömte³¹, droht im „Foltýn“ völlig zu versiegen. Hieraus entspringt die sonderbare Eigenartigkeit des „Foltýn“, die sich im Erstaunen der Kritik niederschlug. „Nahezu puritanisch streng“³² wirkte auf Arne Novák der Roman und Helena Koželuhová sagt von ihm: „Eine Sache ohne Beziehung zum Geschehen auf der Erde, individualistisch und psychologisch. Die Wahl fiel Čapek nicht leicht und die ganze Thematik war ihm fremd. Er mußte neue Wege suchen, doch tat er es ohne Verve und Freude . . .“³³. Harkins schreibt von Foltýn: „Čapek holds that true art cannot be based on self-expression. But in fact Foltýn is no illustration of this view, for *he has no personality of his own to express*“³⁴. Für Klíma ist es ein Werk des „Umbruchs“, dessen Handlung schroff absticht „in der Reihe der letzten Werke Čapeks mit weitaus schwerwiegenderer gesellschaftlicher Thematik . . . Nur schwer trennte er sich von seinem Glauben an die Überordnung der Fakten, mit seiner Sorge, die Menschen könnten in der Voreingenommenheit und Allgemeinheit ihrer Gerichte dem Menschen ein Leid zufügen. — Doch er trennte sich“³⁵. Es war dies ein Entschluß von großer Tragweite für die Romankunst Čapeks. Was sie zuvor ausgezeichnet hatte, „die Vielfalt latenter Möglichkeiten“³⁶, die in ihren Gestalten steckte, eben dies verkehrt sich ins Gegenteil: Bedřich Foltýn wurde zur latenten Unmöglichkeit. Ad absurdum führt Čapek im „Foltýn“ die Möglichkeit der Kunst, in ästhetisierender Freiheit des „Künstlers“ ethischen Ansprüchen von Zeit und Gesellschaft zu entgehen. „Der Roman über das Leben der Kunst ist zugleich ein Roman über die Kunst im Leben . . . Gerade sie [Kunst und Literatur] mußten in der Situation nach München den entscheidenden Platz im nationalen Leben einnehmen, sie mußten der Bereich sein, der die vorhandenen Kräfte zu ordnen hatte. Aus dieser Vorstellung ergab sich auch seine [Čapeks] Konzeption von Kultur überhaupt: in ihr war kein Platz für das Pseudo-Leben, Pseudo-Werk und den Pseudo-Komponisten Foltýn, nicht einmal für Adrian Leverkühn, sondern für Felix Krull“³⁷.

Eine literarische Kampfschrift beschloß Čapeks Romanwerk. Mit einem Aufruf an die bedrohte Gesellschaft, in die seine Kunst eingebettet war, suchte er der Funktion des Schriftstellers gerecht zu werden. Foltýn: das heißt der Untergang der Gemeinschaft. Mit Foltýns Tod identifiziert sich Čapek

³¹ Kundera, Milan: *Umění románu* [Die Kunst des Romans]. Prag 1960, S. 181: „Durch virtuose Kenntnis der Psychologie und eine verblüffende Fähigkeit, sie mit beredten Worte in natürlichem und flüssigem inneren Monolog auszudrücken, ersetzte Čapek die schwächliche Epik seiner Romane.“

³² „Mit zeitweilig puritanischer Strenge . . .“, Arne Novák in den *Lidové noviny* [Volkszeitung] vom 12. 3. 1939, S. 9.

³³ Koželuhová, H.: *Čapci očima rodiny* [Die Brüder Čapek mit Familien-Augen]. Hamburg 1961, hier Heft 3, S. 52.

³⁴ Harkins 157; im Original betont.

³⁵ Klíma 142, 143.

³⁶ Kundera 93.

³⁷ Matuška, A.: *Člověk proti zkáze, pokus o Karla Čapka* [Mensch gegen das Verderben, ein Versuch über Karel Čapek]. Prag 1963, hier S. 186.

gegen ihn, mit den Ansprüchen der Gesellschaft. Er bezieht Position, so eindeutig, daß Gefahr droht, über dem Postulat der Kunst diese selbst zu verlieren.

b. Die Vieldeutigkeit des „Doktor Faustus“. Den umgekehrten Weg ging Thomas Mann. Bedřich Foltýn ist krank³⁸, die Gesellschaft ist gesund und diese siegt — im literarischen Postulat. Thomas Mann gibt demgegenüber die literarische Analyse eines Unterganges. Weder mit noch gegen Leverkühn identifiziert er sich; ein unzerstörbarer, wechselseitiger Bezug verbindet Leverkühn mit der Gesellschaft. Leverkühn, Faustus, Deutschland sind Identitäten³⁹. Diese Bezüge wiederum verbindet mit dem gesamten Geschehen des Romans das Medium der Ironie, die im Faustus-Roman förmlich die eigenen Möglichkeiten erprobt, ganz im Sinne von Adrians Teufel, der feststellt: „Die Leidenschaft des Christen da für die Musik ist wahre Passion, als welche nämlich Erkenntnis und Verfallenheit ist in einem. Wahre Leidenschaft gibt es nur im Ambigüen und als Ironie . . .“ (329).

Selbst im Verhältnis von Adrian zu Serenus vertauschen sich die Rollen ständig: der Humanist Zeitblom antwortet Leverkühn mit der unbeirrbaren Inbrunst des Predigers, sein Freund benutzt einen burschikos-intellektuellen Jargon, wenn er „wie [im Orig. betont] ein Theolog“ spricht⁴⁰. Zeitweilig droht die kunstvolle Sprachkultur Thomas Manns in künstliche Sprachironie zu entgleiten: „. . . die Bel-Etage des von ihm erbauten herrschaftlichen Mietshauses, unter deren Fenstern, in wohl reguliertem Bett, die Isar ihr unverdorbenes Bergwasserrauschen betrieb.“ (556)⁴¹

³⁸ Siehe Harkins 157.

³⁹ Wie äußerst problematisch solcherlei Gleichsetzungen sind, beweist Th. Manns Rede vom 6. Juni 1945 über „Deutschland und die Deutschen“. Die Rede kann als eine Zusammenfassung der historisch-politischen Gedankengänge gelten, die im „Doktor Faustus“ gestaltet sind. Kennzeichnend für die Rede ist die Charakteristik Martin Luthers und die Gleichsetzungen, die er verkraften muß: „das Deutsche in Reinkultur, das Separatistisch-Antirömische, Anti-Europäische“ (S. 13). Lutherum und Deutschtum, anti-römisch bzw. -katholisch und separatistisch, anti-europäisch und deutsch und lutherisch, all dies dürfte kaum jemals identisch gewesen sein, sein oder werden. Anti-europäisch ist die vollendete Gleichschaltung, nicht die Reformation, eine lt. Mann angeblich „nationalistische“ (S. 17, betont) Freiheitsbewegung, „wie später die Erhebung gegen Napoleon“ (S. 17).

⁴⁰ S. 254: Adrian über den Bräutigam seiner Schwester: „Gute Augen, sagte er, gute Rasse, ein braver, intakter, sauberer Mann. Er durfte um sie werben, durfte sie anschauen, ihrer zu begehren — sie zum christlichen Weib zu begehren, wie wir Theologen sagen, mit berechtigtem Stolz darauf, daß wir dem Teufel die fleischliche Vermischung weggepascht haben, indem wir ein Sakrament, das Sakrament der christlichen Ehe draus machten. Sehr komisch eigentlich, die Kaperung des Natürlich-Sündhaften für das Sakrosankte durch die bloße Voranstellung des Wortes christlich . . .“

Serenus dazu: „Man gerät“, sagte ich unbeirrt, „damit in die Rolle des Verneiners der Werke, man wird zum Anwalt des Nichts. Wer an den Teufel glaubt, der gehört ihm schon.“

Leverkühn dazu: „Du verstehst keinen Spaß. Ich habe doch als Theolog und also notwendig WIE ein Theolog gesprochen.“

⁴¹ Ähnlich gewaltsam klingt zuweilen Adrians altdeutsch-tümelnde Abschiedsrede in

Die Sprache Manns ist ein hochgezüchtetes Präzisionsinstrument, ihre eigentliche Leidenschaft die ironische Doppeldeutigkeit. Diesem ihrem Charakterzug scheint sie im „Doktor Faustus“ verfallen zu sein, d. h. das Medium der Ironie droht stets in den Anspruch umzuschlagen, in sich das Wesen von Kunst nicht nur zu umgreifen, sondern darüberhinaus zu sein. Umgekehrt die Sprache Čapeks: von einem bis in die sprachliche Einzelheit hinab wirkenden strengen, unspielerischen ethischen Impuls ergriffen, mündet das irdische Gericht über Foltýn in bekenntnishafte Enge ein⁴², die der Kunst unerträglich zu werden droht, denn auch im Gleichnis darf sich Kunst nicht selbst zur Religion machen. Sie versündigte sich gegenüber den eigenen Gesetzesschränken ebenso, wie Foltýn schuldig wird an ihnen, wenn er sie in seinem individuellen Anspruch ertrinken läßt. Im Gleichnis von religiöser und künstlerischer Schöpfung zu Ende des „Foltýn“ und dem beschwörenden Ausruf: „Unterteile, unterteile! Schaffen heißt untergliedern und stets, stets endgültige und feste Grenzen im Stoff gestalten, der unendlich ist und ohne Maß (138)... Dein Dienst an den Dingen ist ein Gottesdienst (142)“ rüttelt Čapek an den Grenzen dessen, was zugleich zu binden und zu fordern dem Künstler gegeben ist.

c. *Umbruch/přelom*. Von dem aristokratischen, versubstantivierten Deutsch Manns hebt sich die klare, unkomplizierte, „glockenreine“ (A. Novák) Volkssprache Čapeks streng ab. In einer produktiven Naivität, die der von Serenus Zeitblom, „der zur Kunst noch die althumanistische Hingebung besitzt“⁴³, nicht unähnlich ist, bleibt die Möglichkeit der Kunst in der heutigen Welt gegeben und wird nicht erfragt; das Individuum Bedřich Foltýn noch vermag seine Schuld voll abzubüßen. Wie selbstverständlich mündet der Roman — gemäß dem Zeugnis von Olga Scheinpflugová-Čapková — in Erwachen und Untergang, d. h. in die Läuterung von Foltýn ein. Helfen, nicht erlösen wollen, diesem Wahlspruch folgte Čapek noch im letzten Roman. „Du kannst die Welt nicht erlösen, denn du willst der Welt helfen“, schrieb er schon programmatisch in seinem Buch „Über öffentliche Dinge“⁴⁴.

Ohne Lärm, mit leiser Absichtlichkeit pflegt Čapek zu wecken. Für die Zeitung verfaßte er die unauffällig-klugen, beliebten „Povídky z jedné a druhé kapsy“ [Geschichten aus der einen und anderen Tasche]⁴⁵; dem Feuilleton

den Wahnsinn, was wohl die Fragwürdigkeit der Entwicklungslinie von Deutsch über Alt- bis Urdeutsch gleich progressiv wider den klaren Geist unterstreicht.

⁴² Foltýn 137 ff.

⁴³ Lukács, Georg: Thomas Mann. Berlin 1949, S. 78.

⁴⁴ Tschech. Titel: O věcech obecných čili Zoon politicon [Über öffentliche Dinge oder Zoon politikon]. Prag 1932, S. 68.

Černý, Václav: Poslední Čapkovo tvůrčí období a jeho demokratický humanismus [Die letzte Schaffensperiode von Čapek und ihr demokratischer Humanismus]. Kritický měsíčník (1939) 49—56, hier S. 55.

⁴⁵ Wellék: K. Čapek 57: „They [Povídky . . .] are all genuinely concerned with problems of truth and justice, though they seem to be written only for excitement and amusement.“

gehören seine Reiseberichte an⁴⁶. Auch Dramen und Romane weisen einen starken feuilletonistischen Einschlag auf. „Er schreibt nicht [*deutsch*], sondern [*französisch*], beschwingt, lässig, wie mit der linken Hand und fast im Vorübergehen“⁴⁷.

Der Problematik im „Foltýn“ war ein solches zartes literarisches Gewebe nicht gemäß. Trotzdem wurde Čapek deshalb seiner Berufung als ein echter Volks-Schriftsteller nicht untreu. Aufrufen und warnen hieß es für ihn in der veränderten Lage. Immun zu machen, nicht zu dämonisieren und zu identifizieren, zu entmythologisieren trachtete er sein Volk und die dunklen Kräfte der Zeit.

Individuum und Gesellschaft

a. *Das Individuum in Kunst und Gesellschaft im „Foltýn“.* „Kein Stein ist ein bloßer Stein; er ist eine Waffe, ein Grenzstein, eine Hauswand, der Stein des Anstoßes, eine künftige Säule, — alles, was du aus ihm machst. Der Tiger ist kein bloßer Tiger; er ist ein Junges, ein Vater, ein Pelz, der Gott des Waldes oder ein Abenteuer im Dschungel . . . alles ist vielseitig und vielversprechend, voller Möglichkeiten und Schlüssel. Adam, Schuld ist in deinen Augen; aus meinem Tiger hast du ein bloßes Tier gemacht, aus meinem Stoff bloßen Materialismus, aus meiner Wirklichkeit bloßen Realismus . . .“⁴⁸.

Čapeks relativistische Weltanschauung — „er vermenschlichte Gott und vergötterte den Menschen nicht“⁴⁹ — tritt am deutlichsten hervor in seiner Sicht des Menschen. „Es war das eine große Sache, Mensch zu sein. Es war das etwas Unendliches. In mir schwirrt ein millionenfaches Bewußtsein wie in einem Bienenstock. Millionen Seelen kommen in mich geflogen“⁵⁰. Ein ganz ähnlicher Geist beherrscht den dritten Roman der Trilogie: „Obyčejný život“ [Ein gewöhnliches Leben]. Der Mensch, den Čapek verherrlicht, ist der Mensch der Gemeinschaft, geistiger wie empirischer, der Gemeinschaft schlechthin, er *ist* Gemeinschaft. An die Leute, nicht an das Individuum glaubt Čapek: „Am Ende glaubt man schließlich aus Mangel an etwas Vollenderem einfach an die Leute“⁵¹. Aber nicht den entpersönlichten Menschen des kritiklos Alltäglichen will Čapek damit aufwerten, wie es die Kritik Šalda nahelegt⁵²; vielmehr gilt für ihn voll und ganz, was Wellek von Čapeks

⁴⁶ Cigánek, Jan: Zmenšený svět povídek [Die verkleinerte Welt der Erzählungen]. Nachwort zur Ausgabe von K. Čapeks „Povídky . . .“. Prag 1958, S. 332: „... er [K. Č.] fährt nicht in fremde Länder, um ihr unbekanntes, exotisches, noch nicht publiziertes Gesicht zu entdecken. Er spricht in der Regel von dem, was in den Erdkunde-Büchern gleich im Vorwort steht.

Er betrachtet ‚von neuem‘ die alte Kunst in den italienischen Städten, den Hyde Park in London, die Stierkämpfe in Spanien, Holzschuhe und Rembrandt in Holland . . .“

⁴⁷ Matuška 71.

⁴⁸ Karel Čapek: Kritika slov [Wortkritik]. Prag 1929. Pouhost S. 48.

⁴⁹ Matuška 66.

⁵⁰ Karel Čapek: Rossum's Universal Robots. Prag 1957, S. 163.

⁵¹ Čapek: O věcech obecných 68.

⁵² Šalda, F. X.: Karel Čapek, novinář politický a sociální [K. Č., politischer und

philosophischem Mentor sagt: „In spite of his rejection of liberalism and his profound disgust with anarchy, Masaryk remained an individualist . . . Man, individual man, moral, free, was Masaryk's ideal⁵³.“

Der literarische Kult des „kleinen“ Mannes steht hiermit nicht in Widerspruch. Er bedeutet, daß es Čapek nicht nur darum ging, auf die Wirklichkeit um sich herum zu antworten, sondern darüber hinaus selbst einen Teil dieser Wirklichkeit zu schreiben. Der kleine Mann wird nicht zum Gegenpol des großen: Größe erscheint als ein integrierter Bestandteil eines „kleinen“ Lebens. Die Maßstäbe eines jeden Lebens bleiben die gleichen. Čapek verwischt sie nicht und vermeidet so die Gefahr, das unendlich vielschichtig begriffene Leben im bloß Unbestimmbaren zerfließen zu lassen⁵⁴. Maßstablosigkeit ist es, die er als Todsünde wider das Leben bestimmt und an der Gestalt des besonders gefährdeten Künstlers im „Foltýn“ zu geißeln übernimmt, so scharf, daß er nicht zurückschreckt, das selbstgesteckte Maß des Relativismus zu zerbrechen⁵⁵. Höher als die Person Foltýns, der dies nicht (an-)erkennt und deshalb als Künstler versagt, „unendlicher“ als er sind die Gesetze der Kunst⁵⁶. „If we consider him [F] rather as a symbol [instead of accepting him as a realistic figure] . . . he is an emphatic illustration of the truth that expression of self leads the artist into a vicious circle for self, taken apart from society, is sterile. The doctrine of self-expression is pure egoism; the personality which could assert such a theory would be incapable of creating, if only it would be unable to get outside itself long enough to apprehend the world about it⁵⁷.“ So lautet die Größe der Fakten, die Foltýn verderben und zu der im Romanwerk Čapeks einmalig dastehenden Wende führen: die Suche nach Wahrheit, die vormalig im Čapekschen Werk der Welt des Menschen, sogar gerade in dessen alltäglicher Erscheinung, den Glanz der Wahrhaftigkeit verlieh, die im Drama „Matka“ [Die Mutter] schon die Bereitschaft zur tragischen Entscheidung erweckte, wendet sich unmißverständlich gegen den

sozialer Journalist]. Im Sammelwerk: O umění [Über Kunst]. Prag 1955, S. 462 ff., hier S. 465: „So viel Geschrei um solch ein mieses Omelett.“

⁵³ Wellek: Masaryk's philosophy 65.

⁵⁴ Kundera 75: „Der introspektive Roman gelangte schließlich zu einem erstaunlichen Paradox, das auch gut unser Karel Čapek kannte: Über der Jagd nach Erkenntnis des Individuums offenbarte sich ihm das Individuum als vieldeutig, in sich unendlich, unbestimmt, undefinierbar, bis es ihm zuguterletzt ganz in alle Windrichtungen entglitt.“ — Dazu auch: Onoda, Isao: Pokus o hodnocení „Trilogie“ Carla Čapka [Versuch einer Würdigung von K. Čapeks „Trilogie“]. Dipl. práce fil. fak. K. U. Prag 1965, S. 17.

⁵⁵ „Yet relativism of viewpoint is not the final word here.“ Harkins 155 (über den Foltýn-Roman).

⁵⁶ Harkins 158: „Čapek's emphasis on form is classicist and not romantic. He rejects the subjective accretions which romanticism attached to this analogy of divine creativity, such as the metaphor of the poet as God's representative or of the poet a ‚god himself. For Čapek art is labor, discipline, technique, observation. Humility and personal devotion to art are the primary qualities necessary for the artist, not genius and inspiration . . .“

⁵⁷ Harkins 158.

Menschen Bedřich Foltýn. Keine Kraft — wie sie Leverkühn aus teuflischer Erwähltheit zufließt — quillt Foltýn zu aus seinem Romantizismus; als ein schlichtes, aber verderbenbringendes Hirngespinnst entmenscht dieser ihn. Während Adrian Leverkühn die intim-menschliche Sphäre schicksalhaft verschlossen bleibt und dies wie ein Fluch über ihm lastet, gelingt es Foltýn nur, Frau, Geld, Bürgerlichkeit, kurz Normalität, zu erlangen, um auch hierin, im Ordnungsgefüge der organisierten Gesellschaft völlig zu versagen. Faustus-Leverkühn ist alles: Theologe, Psychologe (siehe S. 254 ff.), ist hochgebildet und ist vor allem ein Künstler; Bedřich Foltýn ist ein Nichts. Allein den Ansprüchen, die er stellt, hält seine Nichtigkeit die Waage.

Mit dem „Todesurteil“ über Foltýn wehrt Čapek den Verfall von Einzelmensch und Gesellschaft in revolutionäre Einheit ab. Čapek „fürchtete sich vor lauten Phrasen und Schlagworten, fürchtete die dämonischen Verkünder moralischer Umstürze und fürchtete auch die Revolution. Alles wuchs ihm zu übermenschlichen Konturen heran — Zivilisation und Technik, Politik und revolutionäre Gerechtigkeit. Dies war jedoch keine Feigheit, . . . sondern vielmehr Ausdruck einer großen und ein wenig ratlosen Liebe zu ihnen [d. i. zu den gewöhnlichen Einzelmenschen]⁵⁸.“

b. *Das Individuum in Kunst und Gesellschaft im „Faustus“*. Unähnlich Čapek behandelte Thomas Mann im Faustus-Roman etwas, das er bereits als historischen Tatbestand empfand. Während Čapek unter dem Eindruck drohender Gefahr für eine Gemeinschaft schrieb, die er zu retten aufrief, trachtete Mann im Kriege die den Dämonen verfallene Gesellschaft zu analysieren und die Gründe ihres Hanges zur Selbstzerstörung aufzuzeigen. Er schrieb von der Gesellschaft. Ausdruck dessen ist Serenus Zeitblom, der Adrian Leverkühn als Freund ergeben war und, als Handelnder paralysiert, allein in seinen Aufzeichnungen imstande ist, sich vom Grauen, von der Dämonie der Zeit zu befreien. Seiner stillen und naiven humanistischen Leidenschaftlichkeit verdankt er den Abstand von der dämonisierten Gesellschaft, d. h. die Gnade, in ihrem Schoße lebend noch Kunst schaffen zu dürfen. Und doch ist er nicht weniger gefährdet als es der im Kern der Tragödie hausende Freund war. Wie dieser den Dämon mit der Gesellschaft teilte, deren Repräsentant war und gerade deshalb auch den barbarischen Kräften des Ungeordneten ausgeliefert, droht Serenus Zeitblom von der ins Grenzenlose ausgreifenden Dynamik einer revolutionären Gesellschaft erfaßt und in seiner unzeitgemäß stillen Klausur zerschmettert zu werden. — Die gleiche Gesellschaft ist es andererseits, die dem liebenswert angestaubten Akademiker-Dasein des Dr. phil. Zeitblom Stoff und Antrieb liefert für ein Kunstwerk. So bedroht und ermöglicht der Geist des Dämons die Kunst, ja, er ist sie und ist ihr Untergang.

Schroffe Absage bei Čapek und todesmutige Umarmung bei Mann⁵⁹ deu-

⁵⁸ Cigánek 312.

⁵⁹ Mann: Deutschland 28 f.: „Goethe hat die lakonische Definition gegeben, das Klassische sei das Gesunde und das Romantische das Kranke. Eine schmerzliche Aufstellung für den, der die Romantik liebt bis in ihre Sünden und Laster hinein.“

ten die miteinander unvereinbaren Positionen der beiden Schriftsteller an. Im Faustus-Roman sind beides, reine Unschuld wie höchstes Bewußtsein eigener Schuld einander verfallen in Kunst. Tragisch deutlich tritt dies zutage am Verhältnis des kleinen Nepomuk („Echo“) zu seinem Onkel⁶⁰, im Kleide der Ironie an dem hingebungsvoll-naiven, stillen Künstlertum des Serenus im Vergleich zu dem des Freundes.

c. *Bedřich Foltýn — Faustus/Leverkübn, S. Zeitblom.* Der Untergang von Freund und Vaterland im „Doktor Faustus“ ist ein über das Geschehen verhängtes tragisches Ereignis. Čapeks beschwörende Formel „odděluji!“ [Unterteile] liegt dem ganzen Foltýn-Roman zugrunde, denn in Wahrheit fordert Čapek unablässig, zwischen Foltýn und Kunst, zwischen Foltýn und der ganzen Welt um ihn herum zu unterscheiden, zu scheiden. Der Untergang der symbolträchtigen Chiffre Foltýn kommt deshalb einem Sieg seines Gegenübers gleich; und dies ist alles, Foltýn ist nichts, denn er ist ohne Wahrheit. In seinem Untergang siegt die lebendige Persönlichkeit; ohne Tragik geschieht das Opfer seiner „Person“. Nie versucht Čapek — wie Mann es konsequent erreicht — Verworfenheit und Schönheit im Kern voneinander abhängig zu machen. Keinen Teufel, nur dessen Pferdefuß besitzt Foltýn. Bei Mann ist es der Teufel, der das romantische Bild von Kunst und Künstler zerreißt⁶¹ und im gleichen Atemzug verkündet⁶² und damit die Verfallenheit des Künstlers an das Prinzip des Teuflischen verkündet: je mehr der Mensch Künstler ist, je vollendeter er der Kunst, dem menschlichen Schöpfungsakt von Schönheit, teilhaftig wird, umso rettungsloser liefert ihn das den dunklen Mächten der Barbarei aus. Zu existieren vermag er in diesem Dilemma allenfalls in der ironisch-zerbrechlichen Schweben, sei es zwischen Barbarei und höchstem Bewußtsein bei Adrian oder zwischen blutlosem Intellektualismus und stiller Gläubigkeit bei Serenus⁶³.

⁶⁰ Faustus 634: „Es zog ihn [Nepomuk] sehr zu diesem [Adrian], schon als ich ihn kennenlernte, nur vierzehn Tage nach seiner Ankunft, war deutlich, daß er an Adrian ausnehmend hing und nach seiner Gesellschaft strebte . . .“ S. 641: „Sie selbst [Adrian angesprochen] könnten besser ausschauen, Verehrter. Hängen wohl arg an dem Buberl?“ S. 646: „Welche Schuld, welche Sünde, welch ein Verbrechen . . . , daß wir ihn kommen ließen, daß ich ihn in meine Nähe ließ, daß ich meine Augen an ihm weidete! Du mußt wissen, Kinder sind aus zartem Stoff, sie sind gar leicht für giftige Einflüsse empfänglich . . .“ [Adrian].

⁶¹ Es ist Adrians Teufel (!), der spricht: „Seit die Kultur vom Kultus abgefallen ist und aus sich selber einen gemacht hat, ist sie denn auch nichts anderes mehr als ein Abfall, und alle Welt ist ihrer nach bloßen fünfhundert Jahren so müd und satt, als wenn sie's — *salva venia* — mit eisernen Kochkesseln gefressen hätt . . .“, S. 331 f. Der gleiche Teufel sagt von sich: „Wenn er etwas haßt, wenn ihm in aller Welt etwas konträr ist, so ist es die zersetzende Kritik. Was er will und spendet, das ist gerade das triumphierende Über-sie-hinaus-Sein, die prangende Unbedenklichkeit!“ (S. 322).

⁶² Teufel: „Und heile Größe! Wenn ich davon nur höre! Glaubst du an so was, an ein Ingenium, das gar nichts mit der Hölle zu tun hat? Non datur! Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten . . .“ (S. 321 f.).

⁶³ Weil Adrian und Serenus diese Position teilen, deshalb sprach Th. Mann in der

Im Aushalten *und* schließlichen Versagen beweist Faustus-Leverkühn den unerhörten Grad seiner Kraft und seines Ausgeliefertseins, beweist er sich als ein „Held“^{63a}.

Čapeks Foltýn versagt, weil er nicht aushält; er erfährt Freundschaft, Liebe, die Anforderungen von Schule, Ehe . . . Ein Leben lang wähnt er, die Kunst zu verfolgen. Er versagt, denn er verfälscht: Freundschaft, Liebe, Ehe . . . sind ihm ein Mittel zum Zwecke, der Kunst zu leben. Über dieser vollkommenen Zweckhaftigkeit seines Denkens, Fühlens, Trachtens wird auch die Kunst zum Zweck: die innere Hohlheit seiner Existenz zu vertuschen.

Kunst ist für Čapek Leben; er kennt — oder anerkennt — nicht die von Mann vertretene Beziehung von Kunst und Leben als einer Beziehung in Tragik. Im Leben „selbst“, das sich mit keinem sametten Künstler-Umhang verbrämt, mit keinem Pseudonym „Beda Folten“ panzert, auf den großbürgerlichen Teekult Foltýns verzichtet, in einem solchen „kleinen“ Leben entdeckt Čapek Poesie, Größe. Wo sie verhöhnt wird — in Foltýnschem Streben —, dort greift Čapek zu den schärfsten Waffen der Kritik. Aus dem Anspruch Foltýns an das Leben, dessen Formen Liebe, Freundschaft . . . heißen, die die Gesellschaft in irdischen Gefäßen wie Beruf, Ehe . . . aufzufangen, zu binden und zu pflegen trachtet, aus seinem innersten Bestreben, solches nicht als Gesetze seines irdischen Lebens anzuerkennen, geschweige denn sie zu erfüllen, erwächst im Čapekschen Werk die extreme Position und Gestalt eines Foltýn: des Anti-Helden.

Bereits in den frühen zwanziger Jahren — in seinem Werk über den Pragmatismus — verwarf Čapek den Anspruch auf romantische Innerlichkeit. „Der Mensch, der im Walde herumirrt oder sich unter Menschen begibt, ist in einem dramatischeren und aktuelleren Sinn ‚ich‘ als der, der von innen die Wände seines Persönlichkeits-Häuschens beleuchtet“⁶⁴. In den „Italské listy“ [Italienische Aufzeichnungen] beschrieb er den Eindruck, den die Kunstwerke Italiens auf ihn machten und zog seine Schlüsse: „Eine Persönlichkeit sein, die durch jeden Zoll ihres Werkes unverkennbar und einzigartig Zeugnis ablegt und zugleich die lasterhafte Persönlichkeit, liederliche Originalität und den schamlosen Anspruch unterdrückt, nur durch sich selbst zu sich ge-

„Entstehung des Doktor Faustus“ vom „Geheimnis ihrer Identität“ (S. 66). Nur das *wie* ihrer Position unterscheidet sich: der aktiven Leverkühns, der sich im Bewußtsein rettungsloser Verfallenheit^{63a} der Dämonie der Musik hingegeben hat, steht die passive Zeitbloms gegenüber. Nur dem äußeren Anstoß durch seine von Dämonen getriebene Zeit verdankt Zeitblom die einmalige Kraft zum Kunstwerk.

^{63a} „Ist es nicht komisch, daß die Musik sich eine Zeitlang als ein Erlösungsmittel empfand, während sie doch selbst, wie alle Kunst, der Erlösung bedarf, nämlich aus einer feierlichen Isolierung, die die Frucht der Kultur-Emanzipation, der Erhebung der Kultur zum Religionsersatz war, — aus dem Alleinsein mit einer Bildungselite, Publikum genannt, die es bald nicht mehr geben wird, die es schon nicht mehr gibt, so daß also die Kunst bald völlig allein, zum Absterben allein sein wird, es sei denn, sie fände den Weg zum Volk d. h., um es unromantisch zu sagen: zu den Menschen?“ (S. 438).

⁶⁴ Čapek: Pragmatismus 79.

kommen zu sein⁶⁵.“ Den eigenen Begriff von Größe umreißt Čapek folgendermaßen: „... Ein heroischer Entschluß ist es, ein gewöhnlicher Mensch zu werden. Ein gewöhnlicher Mensch ist ein Geschöpf, das seine normalen Sinne gebraucht, das die alltägliche Erfahrung unvermittelt bewegt, das gewöhnliche Mitgefühl und andere geistig-seelische Antriebe, die man nicht dutzendhaft nennen kann, da sie millionenfach vorkommen; dieser gewöhnliche Mensch lebt demnach im Unterschied zu gewöhnlichen Wesen in einer unendlich vielgestaltigen Welt, denn diese Welt ist objektiv und episch... Fürchte nicht, dein ‚Ich‘ zu verlieren, wende deine Aufmerksamkeit mehr dem zu, was ist, als dem, was du bist“⁶⁶. Mit der romantischen Verherrlichung des ungewöhnlichen Einzelmenschen hat das unscheinbare Gemeinschaftsleben, das Čapek hier poetisiert, haben seine „Leute“ gemeinsam, daß sie ebenso romantisch konzipiert sind. Als eigentliche Stärke Čapeks kann keineswegs seine Neigung gelten, die zentrale Figur eines Helden in seinen Werken kaum zuzulassen; wo dies so ist, etwa in der berühmt gewordenen sog. Trilogie, liegt die Stärke Čapeks vielmehr begründet in der unablässigen Frage nach Wahrheit. *Hordubal* (1. Roman der Trilogie) und der stille Held des *Gewöhnlichen Lebens* (3. Roman), noch eindeutiger der bewußtlos-stumme Flieger, der — fremd wie ein aus unendlicher Ferne gesandter Komet (Povětroň — 2. Roman) — auf dem Seziertisch des wahrheitssuchenden Čapek landet, all diese Gestalten verzichten auf eine hervorstechende Persönlichkeit um der unendlichen Frage nach der Wahrheit willen. Čapek löst diese Frage nicht von der nach der Persönlichkeit ab, aber es geht ihm um die Persönlichkeit des Lesers. Am Leser modelliert er seine Gestalten. Keine seiner Gestalten fordert ein Leben wider den Leser⁶⁷.

Das unmittelbare gemeinsame Erleben von Autor und Leser, von dem Kafka sprach, scheint hier erreicht.

Auch Foltýn, über den im letzten Roman Čapeks unablässig gesprochen wird, ohne daß es nötig wäre, die Wahrheit über ihn zu erfragen, führt kein Leben „wider“ den Leser. Keinen Serenus Zeitblom oder gar Adrian Leverkühn erschafft Čapek. Unüberbrückbar ist die Entfernung vom nichtswürdigen, sozusagen Pseudo-Pseudonym, Beda Folten zum lebendigen Namenssymbol Faustus. Keine Krankheit zum Schöpferischen, zum Höchst-Menschlichen hat Foltýn befallen. Über ihn hinweg spricht Čapek mit seinem Leser, vor allem dem Schriftsteller, denn er spricht mit dem Leser über einen hinweg, der sich an der Kunst versündigte und mit Unfruchtbarkeit geschlagen wurde. Foltýn ist kein Anti-Held im Sinne Švejsk; er ist ein bloßes Negativum. Heißt bei Thomas Mann ausscheiden aus dem „normalen“ Leben der menschlichen Gemeinschaft: der Dämonie anheimfallen, die auch eine produktive

⁶⁵ Matuška 88.

⁶⁶ Čapek: Pragmatismus 78 f.

⁶⁷ Über den Roman „Ein gewöhnliches Leben“ schreibt Onoda: „Das Leben dieses gewöhnlichen Helden ist wie eine Menge Mensch“ (S. 48) — „kein Held existiert“ (S. 46) — „Wenn es hier irgendeinen Haupthelden gibt, so ist es niemand anders als der Leser selbst.“ (S. 48).

ist, so bei Čapek: in erbärmliche Sinnlosigkeit verfallen. Im „Foltýn“ tat Čapek das Letzte für die Gemeinschaft, für die er schrieb, was ihm zu tun übrig blieb. Er forderte Charakter, Persönlichkeit von seinesgleichen.

Mann ging es im Faustus-Roman um das Problem von Kunst und Gesellschaft in unserer Zeit und folglich „lebt“ beides, Kunst wie Gesellschaft, in der Romanwirklichkeit. Vollgültige Menschen sind Adrian Leverkühn und sein Freund, der bürgerliche Studienrat.

Čapek ging es im Foltýn-Roman um die Wirklichkeit seines Volkes, dem er seinen geistigen Schutz bot. *Nicht* zu leben wie Foltýn, hierzu rief er auf. Foltýn lebt nicht; der Aufruf ging gegen ihn. Ein — literarischer — Aufruf, nicht mehr und nicht weniger, ist der Foltýn-Roman.

Kunst — Ethos — Wirklichkeit

Während im Roman Thomas Manns die Kunst Adrian Leverkühns ein Eigenleben besitzt, drängt Čapek die Kunst in die äußerste Enge einer vollkommen dienenden Funktion. Auch der Foltýn-Roman behandelt die Problematik moderner Kunst, aber nur als einen Einzelaspekt des Foltýnschen Lebens. Es ist bezeichnend, daß allein der exakte Naturwissenschaftler „Dr. V. B.“ die Problematik moderner Kunst von der Problematik der Person B. Foltýns abgelöst analysiert: „... er [F.] hatte sich etwa ein Dutzend großer Worte angeeignet, wie Intuition, Unterbewußtsein, Urwesen und ich weiß nicht was sonst noch ... Wenn ich solche Schwätzereien über geistige Krystallisation, gestaltliche Wesensänderung, schöpferische Synthese oder wie immer man das benennt, höre oder lese, wird mir schlecht ... Darin steckt meines Erachtens die größte Schwäche unseres Zeitalters: auf der einen Seite arbeiten unsere Gehirne mit Mikromillimetern und Infinitesimalgrößen von nahezu vollendeter Genauigkeit und auf der anderen Seite lassen wir unseren Intellekt, unser Gefühl und Denken von den nebligsten Worten beherrschen“ (44—45). Der Philologe „Dr. J. Petrů“ zerreißt mit Foltýns „Gesamtkunstwerk“ (89), das er ein „paranoisches Gelalle“ (88) nennt, viel weniger jenen in die Kunstgeschichte eingegangenen Begriff als Foltýns Anspruch auf ihn. Ebenso trifft es mehr den entnervten Foltýn als die zeitgenössische Kunst, wenn er dem Musikwissenschaftler Jan Trojan gegenüber behauptet: „Ich habe Angst, daß mein Werk allzu anarchistisch klingen könnte. Ich gestehe ihnen, daß ich so ein wenig Barbar bin. Ich weiß, ... daß ich über ein Übermaß an schöpferischer Kraft und Phantasie verfüge; doch bin ich mir nicht sicher, ob mein Werk die rechte saubere Ordnung besitzt“ (130). Darauf gibt ihm Trojan zur Antwort: „Das geht nicht, Herr Foltýn ... Das müssen sie in sich haben. Wissen Sie, ich werde mir ihre Oper anschauen; aber ich kann Sie nicht etwas lehren, was nicht in Ihnen steckt. Ich bedaure sehr, aber das kann ich wirklich nicht“ (130). Foltýn geht zugrunde — ein warnendes Beispiel —, da er die Kunst an sein krankhaftes Ich verrät⁶⁸. Die

⁶⁸ Weliek: K. Čapek 66: „Romantic idealism, especially as represented by German

Kunst „verrät“ ihn nicht; daß er in immer aussichtsloserer Einsamkeit zugrunde geht, zwingen ihm nicht die Gesetze seiner Kunst auf — wie bei Faustus/Leverkühn. Er verliert die Kunst gerade über seinem Einsamkeitsdünkel, der ihn Person und Gesetz gleichsetzen läßt.

Foltýn verliert alles, bis hin zur eigenen Person; er verliert das Gesetz seiner Persönlichkeit und damit ihr Lebensrecht, weil er die grundlegende Forderung Čapekschen Künstlertums nicht erfüllen will, sondern über ihrem Verlust Kunst zu gewinnen glaubt. Persönlichkeit als einen von der Gesellschaft verliehenen Status des Individuums verneint Foltýn.

Die Kunst selbst trifft diese Kritik an Foltýn nicht, denn Čapek sagt: Werde kein Foltýn, werde ein Künstler. Er befindet sich hier in deutlichem Gegensatz zu Mann. „Was Thomas Mann hier [im Faustus] gibt, ist die Analyse der Problematik der ganzen modernen Kunst. Er zeigt, wie das rein Subjektivistische, von jeder Gemeinschaft Entfremdete, jede Gemeinschaft Verachtende einerseits aus dem modernen bürgerlichen Individualismus der imperialistischen Zeit notwendig herauswächst, wie sie ebenso notwendig alle alten und neuen Bindungen zur Gesellschaft und im Werk auflöst. Darum ist Adrians parodistische Haltung ein Zug seiner intellektuellen Rechtschaffenheit. Andererseits zeigt Thomas Mann, wie aus dieser selben Lage ununterbrochen die Sehnsucht nach Synthesen, nach Beherrschtsein, nach Ordnung und Organisation entspringt, jedoch ohne jedes reale Fundament im Volksleben, in der gesellschaftlichen Welt, also aus derselben Subjektivität, die die Zersetzung schafft, und eben darum als ebenfalls indirekt zersetzende Tendenz, eben darum sich selbst auflösend⁶⁹.“

Kunst, Künstler und Gesellschaft werden bei Mann in rettungslosem Verfall eins. Auch hierin beweist sich die geheimnisvolle Identität⁷⁰ von Adrian und Serenus. Gnadenlos verfallen ist Adrian der Dämonie seiner Kunst; hilflos gemacht, als Studienrat vom Gesellschaftlichen absorbiert, der feine Humanist Zeitblom. Nichts kann er tun für die Gnade des Freundes als für sie verzweifeln zu hoffen. Der Triumph gehört im „Doktor Faustus“ der Tragik. In ihr ist das Gute vom Bösen absorbiert und paralysiert⁷¹. Umgekehrt im

post-Kantian philosophy, is to him the disease of individualism. The romanticist denies the world, either philosophically by proclaiming it an illusion, morally by refusing any responsibility for his actions, or religiously by denying God and exalting himself to the stature of a god.“

⁶⁹ Lukács 76.

⁷⁰ Siehe Anm. 63.

⁷¹ In diesem Sinne behauptet Th. Mann: Deutschland 12f.: „Zugleich hat es [das Abendland] gespürt und spürt es heute stärker als je, daß solche Musikalität der Seele sich in anderer Sphäre teuer bezahlt, — in der politischen, der Sphäre des menschlichen Zusammenlebens.“ Grundsätzlich stellt Mann (Deutschland 30) fest: „Eines mag diese Geschichte [der deutschen Innerlichkeit] uns zu Gemüte führen: daß es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug.“ Daß Elemente einer solchen Verquickung, von der Th. Mann spricht, zur deutschen Katastrophe in unserem Jahrhundert beitrugen, steht fest. Aber Mann erschlägt mit dem Bumerang „deutsche Innerlichkeit“ nicht nur die „deutsche Em-

Foltýn-Roman: gegen den armen, nervösen, pseudo-dämonischen Foltýn steht die gesamte, die gesunde Gesellschaft auf: der Landrichter Šimek, Dr. V. B., Prof. Strauß, die bürgerlich aufgewachsene Gattin Foltýns . . . Kunst und Faustus, einander verfallen, bilden ein Ganzes, den lebendigen Künstler Leverkühn; Kunst und Foltýn sind zwei grundverschiedene Dinge. In beiden Werken stehen Kunst und Gesellschaft in nahem Verhältnis. Mann identifiziert die Wege von Kunst und Gesellschaft im „Faustus“; auch in den moralischen Abgründen des Doktor Faustus sind sie einander gleich. Adrian Leverkühn sündigt wider die menschliche Gemeinschaft. Seine Kunst entspringt in menschenferner Sündhaftigkeit und umgreift in sich den Verlust des wahren Menschlichen. Einer reifen Frucht gleich fällt sie ab von der Gemeinschaft, in der sie entsteht, deren höchste Vollendung sie ist und deren Selbstauflösung sie im Abfall anzeigt. Der Gesellschaft Adrian Leverkühns ist es nicht mehr möglich, sich in Kunst zu vollenden, ohne in diesem ihrem höchsten Ausdruck zugleich zugrunde zu gehen. Adrians „Apocalipsis cum figuris“ umgreift höchste Kunstartigkeit und die vollendete Zersetzung des humanen Lebens.

Kunst und Leben stehen im „Foltýn“ in keinem Widerspruch. Sie stehen in der Person Foltýns in Widerspruch, und deshalb versagte Čapek ihm künstlerische Schaffenskraft und lebendigen Charakter. Nicht um Kunst, ihr Wesen, ihre Möglichkeiten in unserer Zeit geht es Čapek. Dies bleibt gesichert und harrt auf den ergebenen Adepten; um diesen, den Künstler, kreist Čapeks Werk. An dessen positiver Mission wird er nicht irre. Ein ungebrochener Glaube an die Kunst läßt ihn unablässig fordern: Kunst und Moral sind eins.

Die Handlung im „Foltýn“ sollte so eindeutig enden wie die Forderung lautet. Mit dem Bekenntnis, das sich an die Erinnerungen „Jan Trojans“ von seiner Arbeit mit Foltýn anschließt, faßte Čapek das Grundthema des ganzen Romans zusammen. Überzeugungsstreng werden die Bereiche von religiöser Schöpfung und künstlerischer einander gleichgeordnet. Die Logik des Romans mußte es fordern, dieses eindeutige Ergebnis auf Foltýn anzuwenden, an ihm zu exemplifizieren. Daß dies geschehen sollte, geht aus dem Bericht der Witwe Čapeks über den geplanten Schluß des Romans hervor. Das Publikum, der eigentliche Held in Čapeks Schaffen, sollte Foltýns künstlerischen Bankrott „offiziell“ anzeigen. War es niemandem, weder Frau, noch Freunden oder Bekannten gelungen, den *Menschen* in Foltýn zu erwecken, so mußte es dem Publikum „seiner“ Oper vorbehalten sein, ihm die haltlose Operettenvorstellung seines Lebens tödlich vor Augen zu führen. Mit der Erkenntnis ihrer Exekution als *Künstler* verschwindet die Gestalt Foltýn.

pirie“, sondern die Innerlichkeit selbst. Ihm ist die von ihm konstruierte Interdependenz nicht Mittel, sondern Wesen des „Problems Deutschland“ selbst. „Daß es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes“, weiß man. Ebenso fest steht aber, daß man Böses und Gut in der irdischen Empirie nicht zu zwei bloßen Spielarten desselben erniedrigen darf. Die Komplikation Manns besteht darin, daß er die begriffliche Stütze „Empirie Deutschland“ zusammen mit ihrem Widerpart „Idee Deutschland“ unbesehen als Maßstab übernimmt.

Ambivalenz ist auch als Ambivalenz in Dämonie kein Maßstab.

Leverkühns Abtritt erfolgt ganz analog anlässlich der geplanten Aufführung seines eigensten Werkes „Doktor Fausti Wehklag“. Das Fazit seines Lebens, die Umnachtung, hat mit dem Foltýns nur die Buchstaben gemein. Während Foltýn im Erkennen und im Tod sich der Menschheit zurückgibt, vollendet sich Leverkühns Dämonisierung, pathologische Verfaustung in seinem geistigen Adieu⁷².

Von Foltýn bleibt nichts übrig als die lorbeerbekränzte Grabplatte, die ihm der allgemein-menschliche, sittliche Anstand seiner von ihm geschiedenen Frau eingebracht hat. Faustus-Leverkühn ist der Unsterblichkeit teilhaftig geworden (689).

Untergang als schlichter, untragischer Sieg und als heillosen Ewigkeitsruf des Menschlichen — so lauten die Antworten, die Čapek und Mann auf die Katastrophe ihrer Zeit gaben, die sie als Schriftsteller betraf und beide gleich traf: hiervon zeugt die tiefe Zeitverfallenheit beider Werke. Leverkühn geht nicht schlicht zugrunde wie Foltýn und doch droht auch er wie sein blasses und zitterndes Gegenüber zum Spiegel der Zeit zu entarten, in dem man nichts als jene Zeit erblickt.

Auf der Hand liegt Foltýns „Schwäche“: absurd ist es, sich literarische Wirklichkeit vollendet vorzustellen im Leben einer Gestalt, deren Wesen auf der ersten Seite definiert wird, um anschließend im Sinne — oder Unsinn — einer Personalakte dieser Definition abzurollen.

Es trifft dies aber auf den Foltýn zu. Merkwürdig passiv ist der Fall des Menschen Foltýn. Ihm wird keine tragische Entscheidung abgezwungen wie der „Mutter“ [matka]: „In der MUTTER reiht sich der Mensch durch seinen Tod — den Tod für etwas — ein in die gesellschaftliche Kontinuität; sein Tod symbolisiert, daß der Wert des Lebens nur mit dem Äußersten aufgewogen werden kann: seinem Opfer⁷³.“

Die Quelle von Čapeks feinem Humor, etwa in den „Erzählungen . . .“, aber auch seine Wahrheitssuche, etwa in der „Trilogie“, Čapeks kluges Mißtrauen in den Verstand⁷⁴, diese Quellen von Čapeks literarischer Anmut scheinen im „Foltýn“ versandet da zu liegen. Auch das religiös aufgeäumte Bekenntnis an die Kunst vermag schwerlich zu überzeugen⁷⁵. Früher hatte Čapek in Übereinstimmung mit seinem Werk den Vorrang des kritischen

⁷² Siehe S. 689 f.: „Die bleichen Hände, deren sensitive Bildung ich immer geliebt hatte, lagen, wie bei einer Grabfigur des Mittelalters, auf der Brust gekreuzt . . .“

⁷³ Matuška 185.

⁷⁴ Čapeks Vertrauen in die Intuition wird zumeist auf den Einfluß Bergsons und der Pragmatisten zurückgeführt. Wellek (K. Čapek 50) bezweifelt die Richtigkeit dieser Anschauung.

⁷⁵ Harkins 158: „Čapek's definition of art as a human imitation of divine creativity is perhaps more rhetorical than real . . .“

Čapeks Bekenntnis erinnert stark an Masaryks Verständnis des Glaubens als eines Nutzwertes; in den Worten R. Welleks: Masaryk's philosophy 63: „Masaryk's God has no specific notional content and . . . Masaryk was obviously much more interested in the effects of a belief in God than in the belief itself.“

Geistes vor allem Glauben betont⁷⁶; nun, im „Foltýn“, schien er einen Opfergang zu gehen, um Kunst und Glauben miteinander zu vermählen. Solch inbrünstige Umkehr hätte selbst Čapeks alten Widersacher Šalda verstummen lassen⁷⁷!

In Wahrheit ging Čapek im „Foltýn“ einen Weg zu Ende, in dem auch der Anfang seiner Kunst begründet liegt.

„Ich kann mir nicht helfen, aber eine Literatur, die sich nicht um die Wirklichkeit kümmert und um das, was sich wirklich in der Welt abspielt, eine Schriftstellerei, die darauf nicht so stark reagieren will, wie es Wort und Gedanken gegeben ist, eine solche Literatur ist nicht mein Fall⁷⁸.“ 1938 schien ihm diese Wirklichkeit alles zu fordern; in jenem Jahr schrieb er: „Das Schicksal der Nationen hängt ab von ihrem seelischen Zustand⁷⁹.“

Čapek wagte es nicht, der übermächtig gewordenen Wirklichkeit die eigene eines Romans voll und ganz überzustülpen, sie in den verzauberten Brechungen eines vollendeten Kunstwerks zu zeigen. Ihm galt es, Energien zu wecken, nicht aber in den verschlungenen Tiefen einer Roman-Wirklichkeit, sondern im „Foltýn“ unternahm er es, sie unvermittelt, direkt anzurufen.

In einem nahezu unverbrämten Dialog mit dem Leser endet Karel Čapeks Romanschaffen. Seine Literatur ist eine Literatur des Lesers geworden. Das lebendige Gespräch des Foltýn-Romans zu unterbrechen, hieße einen wirklichen literarischen Anruf in sein Gegenteil zu verkehren, aus der fremdartigen Schwäche Bedřich Foltýns die eines Romans zu machen, dessen Wirklichkeit maßlos fiktive Kritik wäre.

Schwerlich ließe sich ein Roman ausfindig machen, der dem Entstehen nach Čapeks „Foltýn“ näher stünde, in der Aussage aber weiter von ihm entfernt wäre als Thomas Manns „Doktor Faustus“.

Außerste Kompliziertheit des sprachlichen Ausdrucks, der Komposition, der Aussage, Kompliziertheit bis hin zur Gefahr des Künstlichen, Kompliziertheit, die sich „auflöst“ in Dämonie, dies ist das Grundmerkmal des Mannschen Romans. Zu einem Ur-Bereich des Dämonischen wächst im „Doktor Faustus“ alle Kunst und ihr „Paradigma“, die Musik⁸⁰.

Je feiner Mann sprachlich differenziert, umso rettungsloser paralyisiert er

⁷⁶ Čapek: Über öffentliche Dinge 68: „Wenn ich schon zwischen Glauben und Kritik zu wählen habe, wähle ich die Kritik; denn der Glaube nimmt mir die Kritik, doch die Kritik erlaubt es mir, wenigstens noch ein hübsches Stückchen Glauben mir zu erhalten: sogar die Überzeugungen anderer Menschen.“ Siehe dazu Šalda 465.

⁷⁷ Šalda 470: „Ich würde jungen Menschen umgekehrt sagen: Seht euch vor diesen Verkündern der Wirklichkeit vor; kümmert euch mehr um die Wahrheit als um die Wirklichkeit; denn die Wahrheit ist die Wirklichkeit von morgen.“

⁷⁸ Čapek, Karel: Poznámky o tvorbě [Bemerkungen zum künstlerischen Schaffen]. Prag 1960, S. 110.

⁷⁹ Čapek, Karel: Sloupkový ambit [Spaltensteg]. Prag 1957, S. 270.

⁸⁰ Mann: Briefe I, 315: „Die Musik habe ich immer leidenschaftlich geliebt und betrachte sie gewissermaßen als das Paradigma aller Kunst . . . Das Deutsch-Romantische in der Musik hat mir immer am nächsten gestanden . . .“

jedes Ethos seiner Aussage in der Leidenschaft für das „Ambiguoſe“. Ein Chaos der Ironie darf die Episode genannt werden, in der Adrian in Persiflage „wie ein Theolog“ ſich über religiöſe Geſetze verbreitet, während ausgerechnet ſein Studienrat ſchulmeiſterlich „unbeirrt“ für ſie predigt⁸¹. Gründlicher kann das Thema Religion nicht „erledigt“ werden. Th. Mann zeigt den Kontrast der Kräfte, die im irdiſchen Schickſal wirken. Der Gefahr, darüber den Menſchen zu verlieren, geht er kaum aus dem Wege. Der Menſch verliert mehr und mehr ſein Subjekt-Sein, wird zum Objekt der Dialektik von Ambiguität in Ironie. Dieſe zu verkünden und zu erleiden, droht Sinn und Zweck des Menſchſeins zu werden. Über den Kopf des Menſchen hinweg und auf deſſen Koſten — dabei auch zu ſeinem Vergnügen — heben die Antinomien irdiſchen Daseins einander auf und identifizieren ſich im „Geheimnis“. Lauter geheime Identitäten werden auf dieſe Weiſe Geſellſchaft, Kunſt, Deutſchland, Romantik, Luthertum, Fauſtus-Leverkühn, Dr. phil. Serenus Zeitblom . . .

Auseinandergefallen in Čapeks „Foltýn“ und Manns „Doktor Fauſtus“ ſcheinen ethiſcher Anſpruch und äſthetiſches Dasein des gleichen Problems einer Zeit, einer ſittlichen Kataſtrophe. Daß Čapek im „Foltýn“ ein europäiſches Problem behandelt, ſchrieb bereits 1939 Arne Novák, der im gleichen Zuſammenhang auch ſchon auf das Schaffen Thomas Manns hinwies⁸².

Ratloſe Liebe zum Menſchen, ein grenzenloſes und verzweifeltetes Vertrauen in ihn und „ſeine“ Literatur ſprechen zu uns durch das letzte Romanwerk Čapeks, durch formale Härten hindurch: „Skizzenhaft-unvollendet im Detail, nicht zu Ende gezeichnet in der Charakteriſtik der Nebenfiguren und ſtiliſtiſch vielerorts der endgültigen Formulierung bedürftig, hat [der Roman] definitive Geſtalt überall dort angenommen, wo — auch zwiſchen den Zeilen — das ſittliche Gericht des Schriftſtellers ausſagt über Kunſt und über ihre Träger. Die ethiſche Tendenz iſt nicht überall ohne Überbleiſſel in ein geſchloſſenes Werk eingegangen, doch iſt ſie klar ausgedrückt; mit Nachdruck, ohne Pathos. Gleichſam als Vermächtnis und zum Abſchied“⁸³.

Den äſthetiſchen Genuß von Manns Fauſtus-Roman trübt ein überaus kühler Abſtand zum Menſchlich-Persönlichen; eine Romantik der Dämonie des Ambiguoſen könnte man es nennen.

In wie hohem Maße es Karel Čapek vergönnt war, mit ſeinem ſchlichten und reinen Ethos der Liebe zum Menſchen auf ſein Volk zu wirken, möge eine Stimme aus der ſchwierigen Zeit des Jahres 1939 verdeutlichen: „Čapek ging es um den Menſchen, Čapek liebte den Menſchen, wünſchte ihm alles Gute und war überzeugt, daß der Menſch zu allem Guten fähig iſt. Er hatte zum menſchlichen Weſen ein Verhältnis von vergebendem, duldsamem Wohlwollen, verbunden mit der Überzeugung von der hohen Beſtimmung des Menſchen. Aus Wohlwollen heraus umgab er ſeinen Menſchen mit der freund-

⁸¹ Siehe Anm. 40.

⁸² Novák, Arne: Lidové noviny 47 (12. März 1939) Nr. 130, S. 9.

⁸³ Ebenda.

lichsten sittlichen Atmosphäre, die man zu atmen sich vorstellen kann: bei einer solchen persönlichen Teilnahme, die er dem Schicksal kleiner Leuten zu widmen vermochte, bei einem solchen herzlichen, liebevollen, aufgeräumt nachsichtigen und sehnsüchtigen, ja sogar leidenschaftlichen Interesse an ihrem mühseligen und freudereicheren Einzelleben, bei einer so bereitwilligen, selbstverständlichen und dabei doch scheu-reinen Kameradschaft, die er ihnen entgegenbrachte: du mußt sie mit ihm gern haben. Auch jener Glaube an die menschliche Sendung, dies hohe Ziel, das Čapek den Menschen bestimmte, auch wenn er sich mit Vorliebe seine Helden nur unter den Unscheinbaren und Bescheidenen auswählte, es stützte sich und wollte sich beim Menschen auf keine ehrwürdigere Sache stützen als es die schlichte irdische Herzlichkeit Čapeks war und seine lebendige Unmittelbarkeit eines Freundes: der Dichter setzte beim Menschen alles, das ganze menschliche Schicksal, auf die Karte der geräuschfernen, nüchternen und unanspruchsvoll aufrichtigen Eigenschaften, auf den gesund-nüchternen Verstand, Lust zur Arbeit und den guten Willen, auf freiwillige Zucht, Anstand, Vertrauen in den Nächsten, die Stimme der Pflicht und — last but not least: auf die Fähigkeit und Neigung vor allem mit dem Herzen zu reagieren⁸⁴."

Literatur

- Čapek, Karel: Život a dílo skladatele Foltýna [Leben und Werk des Tonsetzers Foltýn]. Prag 1964.
- Ders.: Obrazky z Holandska [Reisebilder aus Holland]. Prag 1957.
- Ders.: Pragmatismus. Prag 1924.
- Ders.: Zoon politicon či o věcech obecných [Zoon politikon oder über öffentliche Dinge]. Prag 1932.
- Mann, Thomas: Doktor Faustus. Berlin-Weimar 1965.
- Ders.: Briefe. Bd. 1—3. Frankfurt/M. 1961—1965.
- Ders.: Die Entstehung des Doktor Faustus. Berlin 1960.
- Ders.: Deutschland und die Deutschen. Berlin 1947.
- Černý, V.: Poslední Čapkovy tvůrčí období a jeho demokratický humanismus [Die letzte Schaffensperiode Čapeks und sein demokratischer Humanismus]. Kritický měsíčník (1939) 49—56.
- Cigánek, Jan: Zmenšený svět povídek [Die verkleinerte Welt der Erzählungen]. Prag 1958.
- Harkins, William E.: Karel Čapek. New York-London 1962.
- Heller, Erich: The Ironic German. A study of Thomas Mann. London 1958.
- Kafka, Franz: Briefe an Milena. Frankfurt/M. 1960.
- Ders.: Ein Bericht für eine Akademie. Frankfurt/M. 1965.
- Ders.: Über die Literatur der kleinen Nationen. In: Das Kafka-Buch. Frankfurt/M. 1965, S. 180—182.
- Kautman, Fr.: Franz Kafka a česká literatura [F.K. und die tschechische Literatur]. Im Sammelband über die Liblicer Konferenz 1963. Prag 1963, S. 39 ff.

⁸⁴ Černý 54.

- Klíma, Ivan: Karel Čapek. Prag 1962.
- Koželuhová, H.: Čapci očima rodiny [Die Brüder Čapek mit Familien-Augen]. Hamburg 1961.
- Kundera, Milan: Umění románu [Die Kunst des Romans]. Prag 1960.
- Lukács, Georg: Thomas Mann. Berlin 1949.
- Matuška, A.: Člověk proti zkáze, pokus o Karla Čapka [Mensch gegen das Verderben, ein Versuch über K. Č.]. Prag 1963.
- Nejedlý, Zdeněk: Karel Čapek. In: O literatuře. Prag 1953, S. 894 ff.
- Novák, Arne: Náčrt posledního románu Karla Čapka [Skizze des letzten Romans von Karel Čapek] Lidové noviny Jg. 47, Nr. 130, v. 12. März 1939, S. 9.
- Novotný, Mil.: Poslední román Karla Čapka [Der letzte Roman K. Č.s]. Lidové noviny Jg. 47, Nr. 104, v. 26. Februar 1939, S. 9.
- Onoda, Isao: Pokus o hodnocení „Trilogie“ Karla Čapka [Versuch einer Würdigung von K. Č.s Trilogie]. Dipl. práce fil. fak. K. U. Prag 1965.
- Šalda, F. X.: Karel Čapek, novinář politický a sociální [K. Č., politischer und sozialer Journalist]. In: O umění. Prag 1955, S. 462 ff.
- Wellek, R.: Karel Čapek (aus dem Jahre 1936). In: Essays on Czech Literature. Den Haag 1963.
- Ders.: Masaryk's philosophy (aus dem Jahre 1945). In: Essays on Czech Literature. Den Haag 1963.