

Matthias Freise

## Auf den Spuren von Karel Čapek (von „Šlěpěj“ zu „Šlěpěje“)

...šlápoty ve sněhu  
strácejí přesný obrys.  
A já tu ještě čekám.  
Na koho?

Jaroslav Seifert

Čapeks publizistische und philosophische Schriften verführen dazu, sein Gesamtwerk auf Konzepte wie z. B. den Pragmatismus oder den erkenntnistheoretischen Skeptizismus festzulegen. Man findet auch in seinen literarischen Texten immer wieder Verweise auf diese Konzepte, und mit deren Hilfe ist eine Deutung dann schnell gefunden. So bringt man sich jedoch nicht nur um die künstlerische Finesse dieses Autors, sondern auch um den gegenüber allen formulierbaren philosophischen Doktrinen vielschichtigeren und differenzierteren Gehalt seiner literarischen Texte. Mit anderen Worten, auch die Čapek-Forschung braucht Textanalysen.

Ich habe zur Analyse drei Erzählungen ausgewählt, die das Thema der *rätselhaften Spur* variieren: „Šlěpěj“ (1916) eröffnet einen Zyklus aus fünf Erzählungen, die den ersten Teil von „Boží muka“ bilden, „Elegie (Šlěpěj II)“ (1917) schließt ihn ab<sup>1</sup>. „Šlěpěje“ (1928) stammt aus den „Povídky z jedné kapsy“.

In „Šlěpěj“ entdecken zwei Personen, die sich noch nie gesehen haben, auf einem verschneiten Feld abseits der Landstraße einen einzelnen Fußabdruck. Die beiden stellen über diesen Abdruck die verschiedensten Vermutungen an, können dessen Herkunft empirisch aber nicht klären.

In „Elegie“ treffen dieselben Personen nach einem Jahr erneut aufeinander. Boura hält einen philosophischen Vortrag, Holeček sitzt im Publikum. Anschließend diskutieren die beiden über den Vortrag. Sie gehen in einen Weinkeller, und während sie über ihr Erlebnis vom Vorjahr sprechen, taucht überraschend der verschollene Bruder Bouras auf. Boura und sein Bruder sprechen über ihre Kindheit. Nach einer Weile verabschiedet sich der Bruder plötzlich. Holeček läuft ihm nach, weil er seinen Stock vergessen hat, doch er ist verschwunden, und zwei Polizisten vor der Tür haben ihn nicht herauskommen sehen.

„Šlěpěje“ handelt von einer Fußspur im Schnee, die plötzlich abbricht. Herr Rybka, der dadurch beunruhigt ist, holt Kommissar Bartošek herbei. Die beiden können den Verbleib des Fußgängers, der die Spur gemacht hat, nicht klären. Der Kommissar sinniert über seinen Beruf und erklärt dabei, warum die Polizei für Rätsel nicht zuständig sei. Schließlich decken die Schritte des Streifenpolizisten Mimra die rätselhafte Spur zu.

Ein Vergleich von „Šlěpěj“ und „Šlěpěje“ findet sich bei William Harkins<sup>2</sup>. Harkins geht von der These aus, das Thema des Wunders, das im Zyklus „Boží muka“ eine wichtige

1 Dabei bilden die erste und fünfte – also „Šlěpěj“ und „Šlěpěj II“ – sowie die zweite und vierte Erzählung – „Lida“ und „Lida II“ – Bezugspaare.

2 W. HARKINS, Karel Čapek, New York, London 1962.

Rolle spiele, habe später mitsamt seinen metaphysischen Implikationen für Čapek an Bedeutung verloren. „Šlěpěje“ sei weitgehend von der früheren Erzählung abgeschrieben und weiche darum vom allgemeinen Charakter der „Povídky z jedné kapsy“ ab. Zugleich konstatiert er Veränderungen: „The second story [d. h. „Šlěpěje“, M. F.] is lighter, more playful; the metaphysical theme of a search for God and the absolute is left out [...], the enigma is humorous rather than awe-inspiring“ (S.124). Dazu kommt, so Harkins, eine größere Strenge der Form und eine lebendige Umgangssprache. Alles in allem handele es sich aber nur um die Variation eines einstmals wichtigen Themas.

Sind die stilistischen Bemerkungen Harkins' im wesentlichen treffend, so ist gegen seine Schlußfolgerung, „Šlěpěje“ sei nur eine reifere Neufassung der alten Geschichte, Skepsis angebracht. Bevor „Šlěpěje“ auf diese Weise ihre künstlerische Eigenständigkeit abgesprochen wird, muß geprüft werden, ob sie nicht in partiell gleichem Material ein von „Šlěpěj“ verschiedenes und unabhängiges Sinnpotential entwickelt. Zwar merkt der Autor in einer Fußnote zum Titel von „Šlěpěje“ an: „Viz povídku Šlěpěj v Božích mukách“ (S.105). Auch erinnert sich Herr Rybka in „Šlěpěje“, daß er „einmal irgendein Geschichtchen über einen einzelnen Fußabdruck im Schnee gelesen“ hat (S.107) - offensichtlich die Erzählung „Šlěpěj“. Dies alles sowie die weitgehende Identität des Titels fordert aber nur dazu auf, die spätere Erzählung mit der früheren zu *konfrontieren*, nicht dagegen, sie mit ihr zu *identifizieren*, d. h. der Vergleich kann auch gerade die Verschiedenheit von einander thematisch so nahestehenden Erzählungen wie „Šlěpěj“ und „Šlěpěje“ deutlich machen. Natürlich verfügt ein Motiv wie die Fußspur über einen Grundbestand an festen Kontexten, und so wird manche Assoziation sowohl in „Šlěpěj“ als auch in „Šlěpěje“ aktualisiert. Die These, die im folgenden zu belegen sein wird, ist aber, daß die beiden Erzählungen aus solchen übereinstimmenden Assoziationen ganz verschiedene Sinndimensionen gewinnen – den Widerstreit von Freiheit und Kausalität die eine, von sozialer Ordnung und Tod die andere.

### „Šlěpěj“<sup>3</sup>

Signifikant ist hier schon der Ort des Geschehens: eine menschenleere Landschaft (nicht wie in „Elegie“ geschlossene Räume voller Menschen), ein freies Feld (nicht wie in „Šlěpěje“ die Stadt). Dieser Ort ist in Hinblick auf seine Einförmigkeit, seinen Mangel an optischer und dinglicher Differenziertheit gewählt, denn das gibt der Situation die Überschaubarkeit einer Versuchsanordnung. Der frisch gefallene Schnee vereinfacht die Situation weiter: „Das Land wurde in seinen Augen gleichförmig“<sup>4</sup>. Der Schnee macht das Feld zur „reinen Tafel“. Diese Tafel ist von der Landstraße durch einen Graben abgetrennt. Auf dem Feld steht als einziges Requisit ein Bäumchen. Grenze, unberührte Tafel und einzelnes Objekt formen die Anordnung eines *Experiments*. Epistemologische Voraussetzung eines Experiments ist die Reduktion von Komplexität. Das geschah hier, indem die „wirren (zmatený) Spuren des Lebens“ mit Schnee zugedeckt wurden. Alle Zeichen früherer unregelter und unbeobachteter Bewegung wurden ausgelöscht durch die „weißen Wellen“ des Schnees. Boura nennt später den Fußabdruck „ein Wunder unter vereinfachten Bedingungen, wie ein

<sup>3</sup> Zitate nach: Spisy Karla ČAPKA, sv.1, Praha 1981. Übersetzungen von mir.

<sup>4</sup> „Zjednodušovala“, S.11.

physikalisches Experiment“<sup>5</sup> und trifft damit die Eigenart sowohl der Situation als auch der Erzählung insgesamt. Ein wesentlicher Bestandteil des Experiments ist dabei, daß die Helden den experimentellen Charakter ihrer Situation selbst realisieren.

Die *Versuchsanordnung* für das Experiment wurde vorbereitet. Der Experimentcharakter der Situation verweist auf ihren Urheber. Es ist der Autor, der hier experimentiert, zumal die „weiße Tafel“ an das leere weiße Blatt Papier erinnert, auf dem der Autor im Begriff ist, seine Spuren zu hinterlassen. Diese Konnotation gibt den Spuren, die nun von den Helden der Erzählung in die weiße Fläche *eingeschrieben* werden, ein besonderes Bedeutungsgewicht.

Zwei Personen hinterlassen Spuren im frischgefallenen Schnee auf einer Landstraße. Der Erzähler antizipiert, daß die Spuren sich kreuzen und so „die erste menschliche Verwirrung auf die reine Tafel“ bringen. Das scheint ein Hinweis zu sein, welche Art von Experiment nun folgt: das Kreuzen zweier Lebenswege, mithin das Grundverfahren sujethafter literarischer Texte. Das Experiment bestünde dann darin, in dieser einfachsten chemischen Reaktion der Prosa aus ihren wichtigsten Elementen ihr häufigstes Sujetmolekül – eben das Kreuzen zweier Lebenswege – rein, ohne Beimischungen, zu erzeugen oder, wie der Chemiker sagt, darzustellen und seine chemischen Eigenschaften – die menschliche Verwirrung – zu untersuchen. Doch wir wurden getäuscht: die Spuren kreuzen sich nicht, das Sujet der Verschränkung zweier Lebenswege findet nicht statt. Statt sich kreuzender (Sujet-) Linien erblicken wir auf der reinen Tafel einen einzelnen Fußabdruck im Schnee, mithin etwas in seiner Vereinzelung ganz anderes als die Reihen, die Boura und Holeček hinterlassen<sup>6</sup>. Die beiden halten auf ihrem Weg inne, werden zu staunenden Betrachtern von etwas, das zu niemandes Lebensweg zu gehören scheint. Ihre Schritte beschreiben, anstatt sich zu verschränken, parallele Kreise um das singulare Fragwürdige – ein sinnfälliges Bild für die Betrachtungen und Reflexionen, die sie anstellen.

Nun zum Fußabdruck selbst. Aus der „Kulturgeschichte der Fußspur“ klingen vornehmlich die Motive ‚Fußabdruck als kriminalistisches Indiz‘ und als ‚Symbol für das Wandeln Christi auf Erden‘ an, kaum dagegen der Fußabdruck als ‚Anzeichen für menschliches Leben‘. Dieses letztere Motiv spielt aber über eine komplexe Intertextualität mit hinein. Ausdrücklich erwähnt wird im Text eine Bemerkung David Humes über eine einsame Spur im Sand<sup>7</sup>. Boura erinnert sich, darüber bei Hume gelesen zu haben und folgert: „diese ist also demnach nicht die erste“.<sup>8</sup>

Wozu hier Hume? Der explizite Bezug auf ihn scheint auf einem Mißverständnis Bouras zu beruhen: Hume will in den „Untersuchungen über den menschlichen Verstand“ den einsamen Fußabdruck durchaus nicht als ein wider- oder übernatürliches Phänomen verstanden wissen. Vielmehr „beweist“ für ihn unsere „anderweitige Erfahrung“, daß „wahrscheinlich“

<sup>5</sup> „[...] zážrak při nejjvýš zjednodušených podmínkách, jako když se dělá fyzikální experiment“ (S. 14).

<sup>6</sup> Wir haben es also mit drei Daseinsformen der Spur zu tun: als isolierter einzelner Abdruck, als Kette und als „wirre Spuren des Lebens“. Man ist versucht, darin die drei Modi der Relation in I. KANTS Kategorientafel zu sehen: Substanz, Kausalität und Wechselwirkung. Der Fortgang der Analyse wird zeigen, daß diese Zuordnung durchaus Sinn macht.

<sup>7</sup> Untersuchungen über den menschlichen Verstand, Teil 11. Dt. Hamburg 1973, S.168f.

<sup>8</sup> S. 14f. Bouras berufliche Verbindung zur Philosophie wird erst in der Fortsetzungserzählung „Elegie“ thematisiert. Offen bleibt, ob Boura schon in „Šlěpěj“ professioneller Philosoph ist oder es gar durch das Fußabdruck-Erlebnis wird. Vgl. unten die Analyse von „Elegie“.

noch ein anderer Fuß vorhanden gewesen ist, der auch seine Spur hinterlassen hat, die nur durch die Zeit oder irgendeinen Zufall ausgelöscht worden ist. Dies ist nach Hume ein aufsteigender, induktiver Beweis. Dieses Beispiel Humes entstammt seinerseits dem 29 Jahre zuvor erschienenen „Robinson Crusoe“ von Daniel Defoe, in dem ein einzelner Fußabdruck am Strand Robinson schlagartig die Gegenwart fremder Menschen auf der von ihm unbewohnt geglaubten Insel vor Augen führt – hier fungiert der Fußabdruck also als Anzeichen für menschliches Leben. Die Singularität des Fußabdrucks ist bei Defoe weniger ein Rätsel<sup>9</sup>, als ein dramaturgisches Element zur Verstärkung der Unerwartetheit des Erblickten und der Überraschung des Helden.

Bei Hume erscheint dieses Beispiel etwas unmotiviert im Kapitel „Über eine besondere Vorsehung und ein zukünftiges Dasein“. Weder motiviert der einzelne Fußabdruck hier die Hoffnung auf eine jenseitige Gerechtigkeit (um die es in diesem Abschnitt geht), noch hilft er Hume, sie zu desillusionieren (was hier wie überall seine Absicht ist). Auffällig ist allerdings, daß der vorangehende Abschnitt „Über Wunder“ handelt – über Wunder in genau dem Sinne, in dem sie zentrales Thema des Erzählzyklus „Boží muka“ sind: als Einbruch des Übernatürlichen in die Alltagswelt. Solche die Grenze zwischen Glauben und Erkenntnis überschreitenden Ereignisse sind nach Hume ausgeschlossen. Berichte von ihnen beruhen auf falschem Zeugnis, für das Hume eine lange Liste psychologischer Beweggründe anführt. Wie steht dazu Čapeks Erzählung? Falsches Zeugnis wird ausgeschlossen, denn es taucht eine zweite Person, ein Zeuge auf<sup>10</sup>. Auch eine Täuschung scheint darum unmöglich. Die beiden Herren üben sich, wie Hume empfohlen hat, im induktiven Schließen auf natürliche Ursachen. Hier hat nun der Autor mit großer Umsicht, sogar eine gewisse Künstlichkeit der Situation in Kauf nehmend, alle möglichen Erklärungen abgeschnitten<sup>11</sup>. Wir haben es also mit der absichtlichen Konstruktion eines Wunders zu tun. Wozu dient sie? Will Čapek Hume widerlegen? Oder will er Humes Ausführungen über Kausalnexus und Wahrscheinlichkeit als tragende Elemente der Erzählprosa im ersten Abschnitt der „Untersuchungen über den menschlichen Verstand“ ad absurdum führen? Gerade für das letztere spricht einiges. Zum einen veranschaulicht eine Kette von Fußabdrücken die induktiv erschlossene Kausalkette. Zum anderen gibt der einzelne Fußabdruck auf weißer Fläche ein passendes Bild ab für die von Hume postulierten *impressions*, die aller Verstandestätigkeit vorausgehen müssen. Wir haben es hier also – in der Form einer realisierten wissenschaftlichen Metapher – mit einer *impression* ohne induzierbaren Kausalnexus zu tun, was zumindest die poetologischen Ausführungen Humes in Frage stellt. Humes Assoziationshypothese wäre gar widerlegt, wenn Boura Recht hätte mit der Bemerkung, daß uns die Gewöhnung an gewisse Regeln tausende solcher akausaler Spuren übersehen läßt.

Die beiden Spaziergänger jedenfalls beschließen nach Ausschluß jeder realen Motivierung des Fußabdrucks, d. h. nach dem vergeblichen Versuch seiner Einordnung in die natürliche Ordnung ihrer Welt, ihn als *Wunder* einzustufen. Der Unbekannte (dessen Namen wir erst

<sup>9</sup> Hume selbst weist darauf hin, daß die übrigen Abdrücke wahrscheinlich durch Wind und Wasser ausgelöscht wurden.

<sup>10</sup> Die Rolle des Zeugen wird in der späteren Erzählung der Kommissar übernehmen. Dieser wird - gerade auch zum Bezeugen - extra herbeigerufen.

<sup>11</sup> Sogar eine Landung mit sofortigem Weiterflug wird durch die beschneiten Zweige des über die Spur ragenden Bäumchens unmöglich gemacht.

in „Elegie“ erfahren) stört sich aber an der Nutz- und Folgenlosigkeit des Wunders. Niemandem werde dadurch etwas Gutes zuteil, niemand werde erlöst. Boura erkennt dagegen – mit philosophischer Professionalität? – darin gerade einen Vorzug *dieses* Wunders, denn er weiß, daß es für Hume eine entscheidende Bedingung für die Glaubwürdigkeit eines Wunders ist, daß niemand einen Vorteil davon hat.<sup>12</sup> Daraus schließt er auf den Experiment-Charakter dieses Sachverhalts. Boura kommentiert also ein Experiment des Autors, wie wenn er wüßte, daß er sich in einer konstruierten Realität bewegt. Ein solches nach den Gesetzen der Fiktion und der Hierarchie zwischen Autor und Held eigentlich abgeschlossenes Wissen bekundet sich auch im Fortgang des Gesprächs der beiden Helden. Mit ihrer Wunder-These nehmen sie den Fußabdruck als Realität hin, die nach den immanenten Gesetzen der fiktiven Welt eine realistische Motivierung fordert. An der Unerfüllbarkeit dieser Forderung leidet der Unbekannte zunächst noch, während Boura die metonymische Bedeutung der Fußspur *realisiert*, d. h. er erklärt ihren (konstruktiven) Sinn zu ihrer (realen) Ursache. Es gibt, so sagt er, Schritte im Leben, die nirgendwoher kommen und nirgendwohin führen.<sup>13</sup> Er vergleicht diesen „schönen, tiefen und einzigartigen“ Abdruck mit der gleichförmigen Reihe ihrer eigenen Spuren und spielt damit auf die Axiologie menschlicher Persönlichkeit an. Er lehnt sich auf gegen den Zwang zur realistischen Motivierung für menschliches Handeln: „Es würde mich schrecklich verwirren, wenn ich mir alles, was ich erlebt habe, als eine Reihe von Abschnitten denken sollte, deren einer endet, wenn der andere beginnt“<sup>14</sup>. Durch die Rede von *Abschnitten* wird diese Auflehnung geradezu zur Revolte gegen den Autor.

Sein Gesprächspartner ersetzt dann endgültig die gesuchte realistische Motivierung durch die Motivierung auf der Ebene der Konstruktion, des Sujets. Die *Siebenmeilenstiefel*, von denen er spricht, sind nicht etwa ein neuer, märchenhafter Erklärungsversuch des Phänomens. Sie etablieren keine echte Phantastik, keine Märchen-Realität der fiktiven Welt, denn sie sind von vorneherein als Sinnbild intendiert für das Verknüpfen von Ereignissen nach konstruktiven Gesichtspunkten: „Aber ich kann mir weiterhin denken, daß kein weiterer Schritt mehr im Schnee abgedrückt ist, sondern vielleicht in einer Gesellschaft, inmitten eines Ereignisses, irgendwo, wo etwas geschehen ist oder geschieht; dieser Schritt ist vielleicht ein Glied in einer zusammenhängenden Kette von Schritten.“

Diese Kette ist das Sujet, in dem die Fußspur ihren nicht mehr naturalistisch motivierten, sondern konstruktiv notwendigen Platz hat. Der Autor verknüpft Ereignisse nach einem konstruktiven Plan, doch die „hervorragend informierte Tageszeitung“, in der die weiteren Schritte gemeldet werden – dies ist ja der literarische Text selbst! – ist den Helden unzugänglich. „Vielleicht ist eine Gottheit des Weges gezogen“, meint der Unbekannte. Er hat Recht: in dieser Erzählung hat der Gott der fiktiven Welt, der Autor, seine Unabhängigkeit von der fiktionssimmanenten Kausalität demonstriert, er ist auf die Erde herabgestiegen. Das ist das *Wunder* dieser Erzählung.

Damit wissen wir, von wem der Fußabdruck stammt: der Autor hat ihn hinterlassen. *Er* wandelte unter seinen Geschöpfen. Von ihrem irdischen, d. h. nur fiktiven Dasein aber

<sup>12</sup> Vgl. HUME, Untersuchung über den menschlichen Verstand, S. 154f.

<sup>13</sup> „Kročeje, které odnikud a nikam nevedou“ (S. 15).

<sup>14</sup> „Je to hrozně spletené, myslit si všechno, co jsem zažil, jako nějaký článek, který přišel popořádku a končí jiným“ (S. 15).

erlöst er sie nicht<sup>15</sup>. Er verwischt seine Spur wieder, indem er sie mit Neuschnee zudeckt, und die Helden müssen weitere Unbegreiflichkeiten erdulden – in der Erzählung „Elegie (Šlěpěj II)“.

„Elegie (Šlěpěj II)“<sup>16</sup>

Diese Erzählung ist ihrer Komposition nach die eigentümlichste der drei. Die in ihr geschilderten Episoden (der philosophische Vortrag, das Gespräch zwischen Boura und Holeček, der Bruder) scheinen kaum miteinander verknüpft. Eine Vielzahl von Philosophemen wird ins Spiel gebracht, ohne daß ein sie integrierender Gesichtspunkt erkennbar wäre. In bezug auf die vorige Geschichte muß gefragt werden: was für einen Sinn hat es, die beiden Helden erneut aufeinandertreffen zu lassen? Variiert oder erweitert „Elegie“ das Sinnpotential von „Šlěpěj“?

Gegen eine bloße Variation des Themas spricht das neu eingeführte Material: der Titel überrascht mit einer merkwürdigen Gattungsbezeichnung, Boura kämpft mit den Widersprüchen zwischen Inspiration und Logik, Holeček sinniert über Inspiration und Erlösung, schließlich erfahren wir Einzelheiten aus Bouras Kindheit und werden über den Charakter des aufgetauchten Bruders informiert. Kann das neue Material in eine Deutung integriert werden? Ist ein Zusammenhang innerhalb dieser Erzählung und – darauf aufbauend – zwischen den beiden Erzählungen sichtbar zu machen?

Boura hält einen philosophischen Vortrag. Er charakterisiert ihn als eine „Kette von Beweisen“. Diese *Denkspur* bricht er unvermittelt ab. Ihm mißfällt plötzlich ihre unpersönlich-abstrakte Objektivität. Seine einstigen „bizarren Einfälle“, die ihr zugrunde liegen, waren „ohne Zweck und Ziel“ und sind dadurch für den Leser nicht nur, wie später für Boura und seinen Gesprächspartner Holeček, dem einzelnen Fußabdruck äquivalent, sondern zugleich der ästhetischen Aktivität des Autors, dessen bizarre Einfälle ebenso ziellos zu sein scheinen. Mit einem dieser Einfälle – dem isolierten Fußabdruck des Autors – waren die Helden in „Šlěpěj“ konfrontiert worden. Boura sind *seine* einstigen „bizarren Einfälle“ zu „quälender Wiederholung“ geworden, zu offensichtlichen Wahrheiten *degeneriert*<sup>17</sup>. Die isolierte *impression* ist wieder zur Kette geworden; jenes bizarre Fragment von Wahrheit über das Sujet „eigene Existenz“, das ihm damals begegnet war, hat Boura zur logischen Schlußkette, d. h. zur kompletten Handlungslogik ergänzt. Er ist also in den Besitz des *Planes Gottes* gelangt, und wir verstehen nun, warum er in „Elegie“ als Philosoph auftritt. Aber warum enthält dieser Plan „Quälende Wiederholung“, warum ist er ihm „abstrakt und fremd“? Hier ist nicht, wie man meinen könnte, auf das Problem der Versprachlichung, der intersubjektiven Vermittlung von *Intuitionen* verwiesen. Der Plan enthält ja die absolute Kausalität der fiktiven Welt, also auch des eigenen Lebens der Helden. Die Schemata eigenen Verhaltens, die objektive Wahrheit über das eigene Leben sind für das an seine Willensfreiheit glaubende Subjekt abstrakt und fremd, ihre Kenntnis ist für es nur quälend.

<sup>15</sup> Der Titel ‚Gottesmarter‘ (*Boží muka*) offenbart so einen überraschenden Nebensinn.

<sup>16</sup> Zitate nach: Spisy Karla Čapka, sv.1, Praha 1981.

<sup>17</sup> Čapek bemüht hier das philosophische Motiv von der Logik als dem leeren Schema von einst konkret und individuell Angeschautem.

Holeček, der bei jenem Einbruch der Wahrheit in die Wirklichkeit dabei war, ist auch bei ihrer Kodifizierung durch den philosophischen Vortrag<sup>18</sup> zugegen: nicht zufällig sieht sich Boura gleichsam „selbst im Auditorium sitzen“<sup>19</sup>. Holeček hat darum auch das Recht, die widersprüchlichen Gefühle Bouras zu kommentieren. Boura hat das Wunder *erkannt*, hat ihm seine Wahrheit abgetrotzt, ist aber, so Holeček, im philosophischen Sinne gottlos, denn er will das Unberechenbare in die logische Kette zwingen. Darum entgegnet Holeček auf Bouras Erinnerung, ein Gott sei damals vorübergegangen und man könne seiner Spur folgen, einem Gott könne man nicht mit den Methoden eines Detektivs auf die Spur kommen – wir ergänzen: durch Logik und Induktion von Kausalität. Selbst wenn man so auf „die Wahrheit“ stößt – der Autor ist, entgegen Humes Meinung, weder verpflichtet noch bestrebt, Wahrscheinlichkeit und Kausalnexus herzustellen und kann aus diesen also auch nicht erschlossen werden. Der Autor liefert denn auch gleich ein Beispiel seiner Unberechenbarkeit. Er zaubert Bouras Bruder aus dem Hut, um ihn kurz darauf wieder verschwinden zu lassen. Dieses *Wunder* weist, auf der Grundlage unübersehbarer Ähnlichkeit, wichtige Unterschiede zum Fußabdruck-Wunder aus „Šlěpěj“ auf. Wieder taucht etwas auf, dessen unmittelbares Vorher und Nachher verborgen und rätselhaft ist. Es ist wieder Winter – diesmal aber in der Stadt, nicht auf dem Land. Es fällt wieder Schnee – doch er taut sofort, so daß der verschwundene Bruder keine Fußspur hinterlassen kann. Dennoch bleibt ein Indiz für seine Anwesenheit zurück: der Stock.

Der Bruder wird durch diese Parallelen dem einzelnen Fußabdruck aus „Šlěpěj“ äquivalent. Könnte dann nicht auch die metapoetische Deutung des Fußabdrucks auf seinen rätselhaften Auftritt zu übertragen sein? Im Lichte dieser Vermutung enthüllen eine ganze Reihe von scheinbar zufälligen Informationen über den Bruder einen Sinn, der konvergiert zum Bild des Autors, der seine Geschöpfe in der fiktiven Welt besucht. Der Bruder tut, was er will und hat seine Geheimnisse. Er kommt mit leuchtenden Augen, mit abwesendem und zufriedenen Gesichtsausdruck zurück von den Dingen, die er entdeckt hat, die aber Boura nur ihre langweilige Kehrseite zuwenden. Das heißt, der Bruder verfügt über die poetische Einbildungskraft, die Boura fehlt. Dann: der Bruder versteckte sich „oben am Berghang“, so daß ihn niemand sehen konnte und winkte doch gleichzeitig der Mutter zu: so versteckt sich der Autor und gibt uns gleichzeitig Winke: „nur ein wenig wollte ich mich ihr zeigen, nur ein kleines bißchen, damit sie mich nicht erkannte“. Wenn man den Bruder aber rief, so war er nicht, wo man ihn vermutete, sondern im Haus des Bettlers, in dessen Bett er schlief. Und ist das Elternhaus abgerissen, sind die Eltern tot, so steht doch das Haus des Bettlers noch. Warum? Das ist das Haus, das nie abgerissen wird, der Ort, wo wir den Autor niemals vermuten, bei Gott, dem Bettler, der niemals spricht<sup>20</sup>: „der alte Hanoušek sprach niemals, [...] aber seine Töchter redeten viel und so leise“<sup>21</sup>. Die Töchter, die dem Bruder „aus schrecklichen Sachen“ Brot buken, sind die Musen, nach der Mythologie Töchter des Zeus.

<sup>18</sup> Ein Vortrag, zu dem die Frage aus dem Publikum nach der Definition von Wahrheit, wie Boura erkennen muß, vollkommen berechtigt ist. Mit seiner Weigerung, auf diese Frage zu antworten, beharrt er auf seiner Freiheit.

<sup>19</sup> „Chvillemi jsem se tam viděl, jako bych seděl dole v auditoriu“ (S. 70).

<sup>20</sup> Im antiken Griechenland wurden die Götter häufig als Bettler bezeichnet, die die Opfergaben der Menschen wie Almosen empfangen.

<sup>21</sup> „Starý Hanoušek nikdy nemluvil, [...] ale jeho dcery mluvili mnoho a tak tiše“ (S. 73).

„Ich bin immer zum Essen zu ihnen gegangen“, sagt der Bruder und verrät damit, ohne daß Boura das begreift, das Geheimnis seiner leuchtenden Augen, seiner Inspiration. Der Bruder bzw. Autor muß aus der Welt des empirischen Seins wieder auf die Ebene, auf der er den Sinn stiftet, zurückkehren. So verschwindet er, die Polizei als Wächter über die empirische Welt hat nichts gesehen, und Holeček fühlt sich erneut um die Erklärbarkeit der Realität betrogen. Boura dagegen scheint begriffen zu haben, daß es darauf nicht ankommt. Das Wunder ohne Zweck, „das zu nichts nütze ist“, das, wie Boura sagt, „keinen anderen Sinn hat als seine eigene Vollkommenheit“<sup>22</sup>, ist das Kunstwerk selbst. Die Kunst mit ihrer Freiheit von Kausalität und Wahrscheinlichkeit fungiert hier als eine Art ästhetischer Gottesbeweis. Ist Autorschaft möglich, dann gibt es auch Transzendenz.

Man sieht jetzt, wie eng diese zwei Erzählungen zusammengehören. Zweimal durchbricht der Autor die ontologische Schranke von Sinn und Sein. Zunächst hinterläßt er einen Fußabdruck in der Welt seiner Figuren, dann besucht er sie selbst. Die Frustration der Figuren angesichts des Unerklärbaren verweist wiederum auf den Titel des Erzählzyklus - *Boží muka*. Diese Frustration erlebt auch der auf die kausal-realistische Motivierung des Sujets fixierte Leser. Der aber soll die bloß empirische Ebene der Helden überschreiten, transzendieren in Richtung auf den Autor, in Richtung auf den Sinn. Quälend – diesem Nebensinn des Zyklen-Titels entsprechend<sup>23</sup> – sind die Brüche in der Realität nur für den, der keine Transzendenz zuläßt, für den, der an das Wunder von Autorschaft, das Wunder der Sinnschöpfung nicht glaubt, für den, der dem Autor nicht auf die Ebene des Sinns zu folgen vermag und mit den Heldenfiguren im Joch der Kausalität verbleibt.

„Šlápěje“<sup>24</sup>

Warum greift Čapek das Motiv unerklärlicher Fußabdrücke im Schnee nach Jahren wieder auf? Mir schien zunächst, als sei er mit „Šlápěj“ unzufrieden gewesen, weil er die Erzählung für langatmig und kompositionell unausgewogen hielt (vgl. Harkins S.124: „formlessness“), oder weil ihm die langen philosophischen Überlegungen nun überflüssig erschienen. In diesen Überlegungen wird vom möglichen *Gehalt* des Fußspur-Motivs ein Großteil von den Personen selbst ausgesprochen und dadurch gewissermaßen emblematisiert. So scheint die Zurücknahme dieses Gehalts unter die Textoberfläche in „Šlápěje“ einen Fortschritt im erzähltechnischen Handwerk Čapeks anzuzeigen. Wie wir sahen, liegt jedoch die Diskussion von Sinn und Kontext durch die Helden selbst gerade in der Absicht der beiden Erzählungen aus „Boží muka“. Unter diesem Aspekt ist „Šlápěj“ moderner, „Šlápěje“ traditioneller. Das zeigt, daß „Šlápěje“ keine bloße Variation von „Šlápěj“ ist. Vielmehr entwickelt Čapek aus dem alten Material einen neuen Gedanken, der weder mit der philosophischen, noch mit der metaliterarischen Dimension der früheren Erzählungen etwas zu tun hat.

Herr Rybka geht gut gelaunt nach Hause. Für seine gute Laune gibt es zwei Gründe: ein Sieg im Schach und frisch gefallener Schnee. Was im Leben zufälliges Nebeneinander ver-

<sup>22</sup> „[...] snad nemají cíle... než vlastní svou dokonalost“ (S. 77).

<sup>23</sup> Der Zyklentitel kann somit dreifach gelesen werden: emblematisch als Bezeichnung für das Christusbild am Wegrand, sowie zweimal wörtlich, jeweils mit ‚boží‘ als genitivus subjectivus und genitivus objectivus.

<sup>24</sup> Zitate nach: K. ČAPEK, *Povídky z jedné kapsy*, Praha 1978. Übersetzungen von mir.

schiedener äußerer Anlässe ist, gerät in der Kunst sofort in semantischen Kontakt. Was bietet sich dafür an?

1. *Rösselmatt* (mat koněm) evoziert die sprichwörtlich unorthodoxe Gehweise des Pferdes im Schach (vgl. V. Šklovskij: *Chod konja*), und diese assoziiert sich mit dem „unausgetretenen Pfad“ (nepošlapaná cestička), den Rybka gehen möchte, der seinerseits bereits semantisch markiert ist, weil er das „Šlep“ des Titels aufnimmt.
2. Schachmatt und Schneedecke sind Todessymbole.
3. Das Schachspiel als Bild, ja als Simulation sozialer Verwicklungen verbindet sich mit der vom Helden imaginierten altertümlichen, kleinen, ländlichen Stadt mit ihren engen sozialen Verflechtungen.

Dies sind genau die drei Themen, die in der ganzen Erzählung entwickelt werden. Sie klingen in diesem Ouvertüren-Absatz noch kaum wahrnehmbar an, sind aber in der Retrospektive deutlich sichtbar.

Vor allem das dritte Thema hat noch undeutliche Konturen und bedarf der Erläuterung. Die „freundschaftliche Anteilnahme“, mit der Herr Rybka in Gedanken die Menschen (und die Katze), deren Spuren seinen Weg kreuzen, bedenkt, profiliert an diesem Thema die zwischenmenschliche Nähe. Die Benennung „Nachbar“ (soused) ruft deren Kehrseite, die kleinbürgerliche Enge auf: sie verweist auf die „Kleinseitner Erzählungen“ (*Povídky malostranské*) Jan Nerudas, in denen die zum wahrhaft *kleinen* Milieu Gehörigen einander als ‚soused‘ identifizieren und alle nicht-sousedé ausgrenzen. Nähe, Enge und soziale Kontrolle evoziert später, am Schluß der Erzählung, der Rapport des Polizisten Mimra über die Vorkommnisse in der Stadt und seine Maßnahmen und Vorkehrungen. Die Erzählung ist nun so komponiert, daß Rybka, indem er einen „unausgetretenen Pfad“ beschreitet, aus der Enge und Nähe der *sousedé* hinaustritt und am Schluß durch Mimra wieder in sie zurückgeholt wird. Diese Pendelbewegung wird durch den erneuten Auftritt der Katze am Schluß der Erzählung noch sinnfälliger: Rybkas *gedankliche* Sorge um das Tier am Anfang der Erzählung („gute Nacht, Mieze, dir werden die Pfötchen ganz schön frieren“<sup>25</sup>) *materialisiert* sich am Ende in einer fürsorglichen Aktion Mimras: „Dort bei Nummer siebzehn hat draußen eine Katze miaut; ich habe an der Haustür geklingelt, damit man sie hereinläßt“.<sup>26</sup> Mimra verkörpert Ordnung und Fürsorge in der Gemeinschaft der *sousedé* – Er ist es darum auch, der Rybka von seiner Beunruhigung befreit. Doch dazu später.

Je weiter Herr Rybka geht, desto seltener werden die Fußspuren, die seinen Weg begleiten, wie im Alter auf dem Lebensweg die Weggenossen immer weniger werden. Besonders deutlich wird die übertragene Bedeutung der Fußspur als Lebensweg im ‚Segen‘ für ein Paar Männerstiefel- und Damenschühchen-Spuren, die an einer Gartenpforte verschwinden: „wahrscheinlich ein Ehepaar, ob sie wohl jung sind? überlegte Herr Rybka gerührt, als wolle er sie segnen“.<sup>27</sup> Aber wessen Lebensweg markiert die letzte verbleibende Spur, die ihm nicht nur vorausgeht, sondern ihre Schritte sogar, unvermittelt abbiegend, auf seine eigene Gartenpforte richtet? Ist es nicht, als sei er selbst dort gegangen? Ist er nicht selbst der „einsame Wanderer“ (*osamělý chodec*), der aus dem Gewirr der vielen Spuren hinausgeht

25 „[...] dobrou noc, čičo, budou tě studit nožičky“ (S. 106).

26 „Tamhle v čísle sedmnáct mňoukala venku kočka; tak jsem na ně zazvonil, aby ji pustili domů“ (S. 111).

27 „[...] nejspíš manželé – jsou-li pak mladí?“ (S. 106).

an den „Rand des Lebens“<sup>28</sup>. Der Rand des Lebens, auf den wir zugehen, ist natürlich der Tod. Ist Rybka nicht nur dadurch auf das Rätsel der plötzlich endenden Spur aufmerksam geworden („[Bartošek:] ‚neunundneunzig Menschen würden an der Spur im Schnee vorbeigehen und nichts bemerken‘“<sup>29</sup>), ist er nicht nur deshalb durch sie beunruhigt, weil ihm die Spur schon vorher unbewußt etwas bedeutete? „Die Gasse wird sich die weiße Decke bis an die Nase ziehen“<sup>30</sup>, sinniert Rybka weiter. Auch hier ist der Tod gegenwärtig: die Schneedecke als weißes Zudeck des Schlafenden (wie ein Leichentuch) konnotiert über den Schlaf auch den Tod. Und dann bricht die Spur – das heißt zugleich: der Lebensweg – *auf der Mitte der Straße* ab, ohne ihr Ziel – offenbar Rybkas Haus – erreicht zu haben. Man kann nun verstehen, warum das Rybka beunruhigt.

So ist die kriminalistische Fabel in dieser Erzählung noch radikaler als in den übrigen „Povídky z jedné kapsy“ bloße äußerliche Motivierung, nämlich Vorwand nicht nur für den Autor, sondern auch für die literarische Figur. Die Unsinnigkeit, daß in diesem Fall die Polizei bemüht wird, spricht der herbeigerufene Kommissar selbst aus: „Aber hier gibt es keine Spur irgendeines Kampfes [...]. Es tut mir leid, mein Herr, aber hier habe ich keinen Grund einzuschreiten“<sup>31</sup>. Da es hier um eine Fußspur geht, wird neben der von Bartošek gemeinten übertragenen Bedeutung der Wörter ‚stopa‘ (Spur) und ‚zakročit‘ (einschreiten) auch ihre wörtliche Bedeutung aktualisiert. Das bewirkt eine gewisse Komik, ist aber auch ein Hinweis auf die Verschränkung von empirischer Realität und Bedeutung. „Nicht die Spur eines Kampfes“ – auf die Sinnebene zurückgespiegelt assoziiert sich diese Aussage mit dem Todesmotiv: dieses Verschwinden geschah ohne Kampf, ohne Todeskampf. Die Weigerung des Kommissars *einzuschreiten* („za-kročit“) kann gegen die Redeintention wörtlich verstanden werden. Das hieße: Bartošek will keine Schritte machen anstelle von dieser oder für („za“) diese Spur. Auch diese wörtliche Bedeutung spiegelt sich auf die Sinnebene zurück: Bartošek kann dem Menschen, der hier gegangen ist, seinen Weg, d. h. seinen Todesweg nicht abnehmen. Diesen Weg geht jeder allein. Wie wichtig diese Sinnverzweigungen sind, zeigt der Schluß der Erzählung: der Polizist Mimra schreitet, nunmehr wörtlich, mit seinen Stiefeln in die rätselhafte Spur ein und setzt sie über ihr Ende hinaus fort.

Rybkas Dialog mit Kommissar Bartošek drängt vorübergehend den kriminalistischen Aspekt von Spuren in den Vordergrund. Der Kommissar fungiert als Zeuge (vgl. *Elegie*), und seine präzisen induktiven Schlüsse erinnern an Sherlock Holmes, den Großmeister im Lesen indizaler Zeichen. Darum fallen hier Begriffe wie Logik, Verstand, Klarheit, Deduktion. Čapek nimmt der Kriminalistik allerdings jenen genialisch-intuitiven Hauch, den sie bei Conan Doyle noch hat: Bartošek betont den vereinfachenden, schematisierenden Charakter der Kriminalistik. Sie ist für ihn ein ähnlich unpräzises, ja schmutziges Handwerk wie Schlachten oder Straßenfegen. Er stellt sie in einen Gegensatz zu unfunktionalem („intellektuelle Neugier“) wie zu moralischem Denken („uns interessiert nicht, was schlecht, sondern was verboten ist“). Die Methode des induktiven Schließens versagt allerdings angesichts der

28 „Jsme tu na okraji života“ (S. 106).

29 „Devětadevadesát lidí by šlo podle těch šlěpějí a ničeho by si nevšimli“ (S. 110).

30 „[...] ulička si přitáhne bílou duchnu až k nosu [...]“ (S. 106).

31 „Vždyt, tu není ani stopy po nějakém zápasu [...]. Mně je líto, pane, ale já tu nemám proč zakročit“ (S. 108).

*Zukunft*, und genau nach ihr ist hier gefragt: nach dem Danach des letzten Schrittes, nach dem Wohin der Person nach abbrechendem Lebensweg<sup>32</sup>.

Der Kommissar aber betont hartnäckig nicht nur seine Unzuständigkeit, sondern auch sein Desinteresse an dieser Fragerichtung. Zum einen tut er gerade nicht (wörtlich) das, worum Rybka ihn bittet: „*folgen Sie*<sup>33</sup> dieser Fußspur [...]“, sondern findet rückwärts blickend, d.h. vom Phänomen auf Ursachen schließend, nur Normalität vor. Zum anderen kommentiert er den Boura scheinbar einzig beunruhigenden Bruch in der *Naturordnung* ständig mit Hinweisen auf die *soziale* Ordnung, die eben nicht gestört sei: keine fremde Gewalt, keine, zumindest keine bezeugte, Gesetzesverletzung durch den fraglichen Fußgänger. Doch im ersten Absatz dieser Erzählung klingt schon an, daß hier, anders als in „Šlépěj“, nicht die Naturkausalität in Frage steht, sondern die Ordnung des sozialen Lebens. Darum stehen die Bemerkungen des Kommissars, die vordergründig die polizeiliche Betriebsblindheit für alles, was nicht durch Verordnungen zu regeln ist, parodieren, ihrer übertragenen Bedeutung nach dem Sinn der Erzählung näher als Rybkas hartnäckiges Fordern von natürlichen Erklärungen. Bartošek kommentiert indirekt immer aufs neue, ob absichtlich oder nicht, den Tod – den Tod als Privatsache, ohne fremde Einnischung, ohne Vermißtenanzeige, den Tod als „Eintritt ins Jenseits“ – er vermutet eine Himmelfahrt oder Jakobsleiter. Er kommentiert den Tod in seinen Ausführungen über die Obduktion von Leichen – durch den Tod werden Menschen wäg- und meßbar – und später nicht zufällig den allzufrühen Tod, wenn er seinen Beruf mit dem des *Kälberschlachters* vergleicht. „Hinterlassene Spuren“ kann er beseitigen lassen, und es drängt sich der Gedanke auf, daß seine „Drecks- und Aufräumarbeit“ darin besteht, die Beunruhigung durch den Tod von der engen Kleinbürgerwelt des Städtchens fernzuhalten. Insofern antwortet er durchaus auf die eigentliche Frage und Beunruhigung Rybkas, die sich hinter dessen Suche nach der Kausalerklärung für ein Phänomen verbirgt<sup>34</sup>.

Mimra ist dem Kommissar ein treuer Helfer. Nicht nur scheinen seine Schritte die abgebrochene Reihe der Fußabdrücke fortzusetzen – das Leben ist kurz, aber die Ordnung ist ewig! Auch seine Verfügungen für den kommenden Tag treffen, in symbolischer Bedeutung genommen, die Erfordernisse dieser merkwürdigen Geschichte: An der Baustelle, wo das Pflaster aufgerissen ist – hier befindet sich gleichsam die frisch ausgehobene Grabstätte des Entschwundenen – soll ein rotes Licht aufgestellt werden – in symbolischer Bedeutung ein *Ewiges Licht*. Das Aushängeschild, das „niemandem auf den Kopf fallen soll“<sup>35</sup>, ist sprichwörtlich für den unerwarteten Tod: es soll vorsorglich abgenommen werden. Das ist noch nicht alles. Rybka verzichtet zwar auf die Beseitigung der Spur, doch Mimra wird vorsorglich alle Bürgersteige mit Sand bestreuen lassen. Niemand soll ausgleiten, zugleich aber werden dadurch alle beunruhigenden Todesspuren ausgelöscht.

<sup>32</sup> Als Schachspieler richtet Rybka allerdings, anders als der Kommissar, seine Verstandestätigkeit auf die logische Entwicklung in die Zukunft hinein. Vielleicht prädestiniert ihn auch das für die Beunruhigung über das *Wohin*.

<sup>33</sup> „*Sledujte*“, S. 107, Hervorhebung von mir.

<sup>34</sup> Zu klären, ob dies absichtlich geschieht oder nur nach dem Plan des Autors, hinter dem Rücken des Kommissars, gibt die Erzählung keine Mittel an die Hand.

<sup>35</sup> „[...] aby to někomu nepadlo na hlavu“ (S. 111).

Rybka bewegt sich im Spannungsfeld zwischen sozialer Ordnung und der Beunruhigung durch die Irrationalität des Todes. Ein abseitiger, wenig begangener Weg führt ihn vorübergehend aus der Ordnung hinaus und konfrontiert ihn mit dem Rätsel des Todes. Zugleich aber ist es der Weg zu seinem eigenen Haus, d. h. erstens kein zufällig oder aus einer Laune heraus beschrittener Weg, sondern notwendig der seine, und zweitens der Weg zu sich selbst.

Dr. Matthias Freise, Universität Oldenburg, FB 11, Postfach 2503, D-26111 Oldenburg