Čyževs'kyj und das „barocke Lebensgefühl" im Prag der 30er Jahre

Josef Vojvodík

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a komparatistiky
josef.vojvodik@ff.cuni.cz

SYNOPSIS

Čyževs'kyj and the 'Baroque Life Feeling' in Prague in the 1930s

This study approaches Dmitri Čyževs'kyj's studies on Czech literature in the context of the reception and reflection of the Baroque in Czech culture in the 1930s. This rediscovery and rehabilitation of the Baroque, to which 19th-century historicism and Czech positivist historiography referred to pejoratively as the 'dark' period, was not a straightforward process, but was characterized, on the contrary, by a surprising convergence of heterogeneous, even disparate worldviews, as well as ideological, philosophical, and artistic-aesthetic positions. Dmitri Čyževs'kyj's studies played a significant and interesting role in this process of differentiated reflection and reception of the Czech Baroque. These may be broken down into three concepts: ideological figures that play a pivotal position in Čyževs'kyj's treatises on Czech and other national literatures of the Baroque and Romantic periods, from a literary aesthetic, hermeneutics, and historical perspective: worldview, antitheticality, and negative allegory.

KEYWORDS

Baroque; double; duality; antitheticality; negative allegory; negative theology.

DOI

https://doi.org/10.14712/23366680.2025.1.2

Am 27. Mai 1938, im Jubiläumsjahr des zwanzigjährigen Bestehens der Tschechoslowakischen Republik, wurde im Prager Wallenstein Palais (Valdštejnský palác) eine monumental konzipierte Ausstellung des böhmischen Barock *Pražské baroko 1600–1800* (Mai-September 1938) eröffnet, die am Vorabend des Zusammenbruchs der Republik nach dem Münchner Abkommen vom 29. September 1938[1] alsbald eine symbolische Bedeutung erlangte. Der Kunsthistoriker Václav Vilém Štech, einer der Kuratoren und Vorstandsmitglieder des Ausstellungskomitees, hob die Aktualität des Barock hervor, indem er die Ausstellung als „eine große Annäherung von Heute und

1 Infolge der politischen Ereignisse im September 1938 wurde die Ausstellung am 22. IX. 1938 vorzeitig geschlossen.

OPEN ACCESS

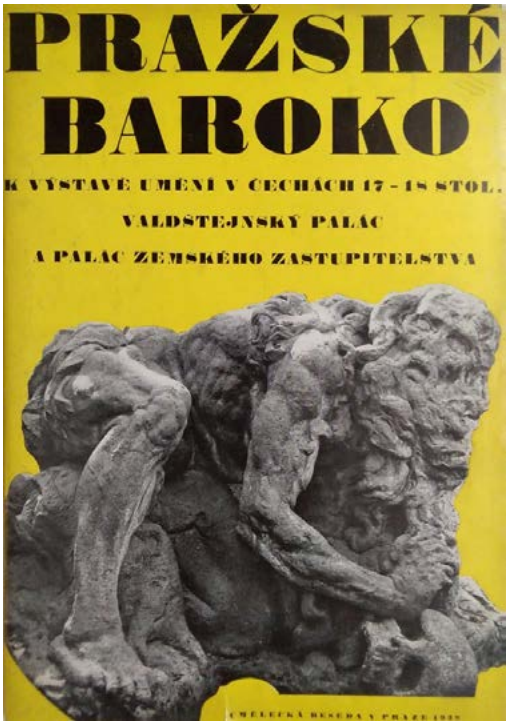

ABB. 1: Ausstellungsplakat *Pražské baroko* (Prager Barock) 1938.

Gestern"[2] bezeichnete (Štech 1938, ohne Seitenzahl). Die Kunst des Barock sollte als ein lebendiges und zeitloses Phänomen dargestellt werden und gerade diese bis zur Ekstase gesteigerte Lebendigkeit wertete Štech als Ausdruck und Beweis für die ungebrochene Kraft und Wirkungsmächtigkeit des Barock in moderner Zeit. Die Künstler der Moderne waren sich der Relevanz und der Bedeutung des Barock für die zeitgenössische Kunst durchaus bewusst: In der „Antiklassizität"[3] des Manierismus und des Barock sahen sie eine klare Antithese zu allen Formen und Manifestationen kanonisierter „Klassizität" als vermeintlicher Garantie der „ewigen Werte".[4] Unter ih-

2 „[V]eliké sblížení dneška s včerejškem".

3 Mit dem Begriff „antiklassischer Stil" arbeitet Walter Friedlaender in seiner wichtigen Abhandlung *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520* (1925). Friedlaender hebt die Widersprüchlichkeit und irritierende Duplizität als charakteristische Merkmale des manieristischen Antiklassizismus hervor, d.h. die Vergeistigung und Ornamentalisierung der menschlichen Gestalt, den Widerspruch zwischen der Bildfläche und der Tiefe des Bildraumes, die Ersetzung einer normativen, intersubjektiv allgemein akzeptierten Art des (zentralperspektivischen) Sehens, die bis dahin als „natürlich" gegolten hatte, durch eine konsequent subjektive, „unnatürliche" Art, was zugleich die Ablehnung des allgemein akzeptierten normativen Kanons zur Folge hatte (Friedlaender 1925, S. 51).

4 Es ist kein Zufall, dass die Rehabilitierung und Wiederbelebung des Barock in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts mit der Konjunktur des Pseudoklassizismus im Namen falsch interpretierter „nationaler Traditionen", des „Volksgeistes" und der „Volkstüm-

OPEN ACCESS

nen auch Oskar Kokoschka, einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts und ein Comenius-Verehrer, der von 1934 bis 1938 im Prager Exil lebte. Anlässlich der Prager Barock-Ausstellung verfasste Kokoschka kurz vor seiner Abreise nach London den Essay *Böhmisches Barock*, der erstmals — wenn auch in einer misslungenen englischen Übersetzung — im Jahr 1942 in der Novemberausgabe des *Burlington Magazine for Connoisseurs* (Kokoschka 1942, S. 263–268) und zwei Jahre später im Londoner Sammelband deutscher und österreichischer Exilautoren und Exilkünstler *Stimmen aus Böhmen* veröffentlicht wurde (Kokoschka 1944, S. 15–19).

Erich Trunz situiert die Anfänge des Barock in das Rudolfinische Prag, genauer gesagt, in den Kreis um Kaiser Rudolf II., der 1575 böhmischer König und 1576 römischer Kaiser wurde und seit seinem Regierungsantritt immer wieder längere Zeit in Prag verbrachte. Die endgültige Übersiedlung des kaiserlichen Hofes in die Hauptstadt des Königreichs Böhmen erfolgte im Jahr 1583. Die Entscheidung Rudolfs II., den kaiserlichen Reichshofstaat nach Prag zu verlegen und die Prager Burg als Residenz zu beziehen, bedeutete eine große Verheißung für die Entwicklung nicht nur der späthumanistischen Gelehrsamkeit und der Künste, sondern auch der spekulativen Wissenschaften. Prag wurde „zu einem hochinteressanten Zentrum, wo sich nicht nur Künstler vieler Spezialisierungen, sondern auch eine Reihe von Wissenschaftlern aus verschiedenen Ländern versammelten und unter optimalen Bedingungen arbeiten konnten“ (Bukovinská 2003, S. 205). So bildete sich, wie Rüdiger Zymner darlegt, im Umkreis des Prager Hofes ein „komplexes ästhetisch-soziales Handlungsfeld“, dessen Einfluss auf das gesamte Kunstschaffen Mittel- und Nordeuropas bis ins späte 17. Jahrhundert nachwirkte (Zymner 2001, S. 83–84). Die Künstler und Wissenschaftler, die für den Kaiser arbeiteten, hatten ihre Ateliers oder Laboratorien auf dem Gelände der Prager Burg, denn für den Kaiser war es wichtig, die Entstehung eines Kunstwerkes oder Experiments zu verfolgen. Den eigentlichen Antrieb des gesamten ästhetisch-sozialen Handlungsfeldes sieht Erich Trunz in der universalen religiös-philosophischen Lehre der „Pansophie“, deren Höhepunkt das Hauptwerk von Johannes Kepler *Harmonices Mundi libri V* (1619), eine Synthese der naturwissenschaftlichen, mathematischen und kosmologischen Lehren, darstellt. Rudolfs Interesse an Okkultismus, Alchemie und spekulativen Wissenschaften hatte allerdings tiefere Gründe. Eine wichtige Rolle spielte dabei die Vorstellung, die verlorene Har-

lichkeit“, sowohl im nationalsozialistischen Deutschland als auch im kommunistischen Sowjetrussland, einherging. Wie der Ausstellungskatalog *Tyrannei des Schönen* (1994) über die Architektur der Stalinzeit zeigt, gehörte die Forderung nach der Totalisierung aller Widersprüche und Gegensätze zu den wichtigsten Kriterien der stalinistischen Architektur. Es ging um die Etablierung der eschatologischen Zeit nach dem Ende der Geschichte, die als Geschichte des „Klassenkampfes“ einerseits und als „Auferstehung“ aller historischen Stile andererseits (natürlich von allen ideologisch unerwünschten Elementen befreit) interpretiert wurde. Deshalb haben die Architekten der stalinistischen Ära, laut Boris Groys (1994, S. 21), immer wieder dasselbe Gebäude gebaut, unabhängig von Standort, äußerer Funktion usw., nämlich das Gebäude der stalinistischen Ideologie, in dem entweder alles seinen Platz hat oder zerstört werden muss. Diese Architektur zeichnet sich durch die Rückbesinnung auf den Historismus und Eklektizismus historischer Stile im Geiste der Mythologisierung der Utopie aus.

OPEN ACCESS

monie der Welt (*harmonia mundi*) könnte durch die Wissenschaften und Künste als Pansophie — eine Universalwissenschaft — wiederhergestellt werden (Trunz 1992, S. 27–46). In dieser Konzeption wurde der Kunst eine der Weisheit (*sapientia*) ähnliche Position (*sapientia*) zuerkannt, und der Künstler war *homo faber* und *homo sapiens* in einer Person.

„HEIMAT IST IM NIRGENDS NUR": BAROCKES VORSPIEL

Im November 1929 erschien in Prag die „große Wallenstein Trilogie" *Bloudění* (*Das Irrsal*) von Jaroslav Durych,[5] die sogleich einen geradezu immensen Widerhall bei der Kritik fand. František Xaver Šalda hob explizit das „barocke Kompositionsprinzip" von *Bloudění* hervor:

> *Durychs Roman ist ganz auf dem barocken Kompositionsprinzip aufgebaut; dies ist Durychs Lebens- und Denkstil. Eine Masse absoluten, überweltlichen, überirdischen Lichtes, angriffslustig geschleudert gegen eine Masse absoluter, irdischer Dunkelheit und absoluten, irdischen Schreckens, absoluten infernalischen Grauens; ohne Verbindung, ohne Übergang. Eine absolute, transzendente Lohe des Lichtes gegen einen dunklen, hartnäckigen Naturalismus des Schmutzes, des Schlamms, der Missgestalten und der Abartigkeit. Der größte Barockmaler ist Rembrandt; nun, ich musste bei der Lektüre von Durychs Roman manchmal an Rembrandt denken; als würde Durych an den großartigsten Stellen seines Werkes Rembrandt aus der Bildkunst in die Wortkunst übersetzen.* (Šalda 1929–1930, S. 181–182)[6]

Im Allgemeinen wurde Durychs Wallenstein-Trilogie bereits in den dreißiger Jahren als ein Werk wahrgenommen und rezipiert, das literarästhetisch sowie ideengeschichtlich wesentlich zur Rehabilitierung der Barockkultur beigetragen hatte. Als dezidiert katholischer Autor konnte sich Durych[7] keineswegs mit der Tradition der

5 Die erste — allerdings unvollständige — deutsche Übersetzung von Martin Hartmann-Wagner (eigentl. Paul Eisner) unter dem Titel *Friedland. Ein Wallenstein-Roman* erschien 1933 beim Piper Verlag in München. Eine Neuauflage erfolgte 1954 beim Herold-Verlag in Wien.

6 „Durychův román je celý stavěn na komposičním principu barokním; to je životní i myšlenkový styl Durychův. Masa naprostého světla, nadsvětského, nadzemského, vržená útočně proti mase naprosté tmy a hrůzy pozemské, naprostého děsu pekelného; bez spojení, bez přechodu. Absolutní transcendentní sálání světelné proti temnému zavilému naturalismu špíny, kalu, zpotvořenosti a zvrhlosti. Největší barokní malíř je Rembrandt; nuže, na Rembrandta musil jsem leckdy myslit při četbě románu Durychova; na vrcholných místech svého díla Durych jako by z malířského elementu překládal Rembrandta do elementu slovného." — Übersetzungen, soweit nicht anders vermerkt, von J. V. Hier wie im Weiteren findet sich die bibliographische Angabe des tschechischen Originals, dessen Wortlaut in der Fußnote angegeben wird, im Fließtext.

7 Jaroslav Durych hat sich jedoch nicht nur als Romanautor, sondern auch als Publizist und Herausgeber (1928–1932) der Literaturzeitschrift *Akord* um die Rehabilitierung des Barock verdient gemacht. In *Akord* erschien 1931 eine Sondernummer, die einem der wich-

OPEN ACCESS

reformistischen Hussiten-Bewegung identifizieren, die von dem Gründer der Ersten Tschechoslowakischen Republik und ihrem langjährigen Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk als Fundament der tschechischen Nationalidentität und als Schwerpunkt der tschechischen geistigen Entwicklung statuiert wurde. Später entflammte der sog. Streit um den Sinn der tschechischen Geschichte, an dem sich mehrere Historiker, Philosophen oder Publizisten beteiligten und der das intellektuelle Leben in der Ersten Tschechoslowakischen Republik mitprägte. In diesem Streit nahm der wohl bedeutendste Opponent von Masaryk, der Historiker und Universitätsprofessor Josef Pekař, der darüber hinaus ein prononcierter Barock-Forscher war,[8] eine exponierte Position ein.[9]

Ein wenig später (1935) veröffentlichte F. X. Šalda den Aufsatz *O literárním baroku cizím i domácím* (*Über das literarische Barock im In- und Ausland*), in dem er das Barock als ein zeitloses Phänomen und einen vormodernen Stil interpretiert, der bis in die Gegenwart nachwirkt:

> *Für mich ist das Barock das erste moderne Zeitalter, besser gesagt, der Beginn der Moderne, in der wir noch immer leben, ein Zeitalter, in dem das künstlerische Schaffen, würde ich sagen,* unter hohem Druck steht, *ein Zeitalter großer dramatischer Spannung und Überspannung, ein Zeitalter, das bipolar und zweideutig ist, im Gegensatz zum eindeutigen Mittelalter und der eindeutigen Renaissance. Das Barock ist dualistisch: es entsteht aus großen Erschütterungen, steht auf dem vulkanischen Boden der Lebenskrise, in ihm waltet ein innerer begrifflicher Zwiespalt* [...]. *Der barocke Zustand ist im eigenen Sinne pathetisch (das griechische Wort Pathos bedeutet Leiden). Es ist ein Zustand der ständig gesteigerten Spannung zwischen Lebensausbruch und Lebensverneinung, zwischen weltlicher Sinnlichkeit und der Flucht vor ihr. Die beiden Pole potenzieren sich gegenseitig, steigern und entfalten sich zu ihrer höchsten Intensität. Das erste Merkmal der barocken Poesie ist also ein gesteigerter Sensualismus, ein vitaler Überschwang und eine Leidenschaft, die bis zu Hunger und Durst nach Sensationen reicht.* [...] *Ein weiteres charakteristisches Merkmal des Barock sind die Anläufe zu Synästhesie, zu doppeltem Empfinden.* [...] *Typisch für das Barock ist auch der Kult der Geste, der Farbe und des Klangs; sein Kern ist musikalisch-malerisch, sinnlich-wellend und bewegend* [...]. *Damit gehen*

tigsten Autoren des tschechischen literarischen Barocks, Bedřich Bridel, gewidmet war. Diese „Bridel-Nummer" („Bridelovo číslo"), die ein deutliches Signal für eine neue Barockforschung zu Beginn der 1930er Jahre setzte, wurde von dem Theologen und Slawistik-Professor Josef Vašica herausgegeben, mit dem Čyževs'kyj eng befreundet war, und der einen maßgeblichen Beitrag zur Erforschung der altslawischen Literatur und des tschechischen literarischen Barocks leistete.

8 Als Thema seiner Habilitationsschrift von 1895 wählte Pekař das Komplott gegen Wallenstein *Dějiny Valdštejnského spiknutí 1630–1634* (*Geschichte der Wallenstein-Verschwörung 1630–1634*).

9 Im Jahr 1927 hielt Josef Pekař seinen berühmt gewordenen Vortrag *Smysl českých dějin* (*Der Sinn der tschechischen Geschichte*), der dann das Jahr darauf im Druck erschien und dessen Formulierungen und Argumente großes Aufsehen erregten. Dt. Josef Pekař: *Der Sinn der Tschechischen Geschichte*. [Schriftenreihe der Ackermann-Gemeinde] Verlag Pressverein Volksbote, München 1961.

OPEN ACCESS

> *auch die Versuche einher, die Poesie* simultan *werden zu lassen.* [...]. *Die Poesie in dieser Hinsicht der bildenden Kunst anzunähern, darum bemüht sich auch der Spätbarock. Was Apollinaire in unserer Zeit in seinen* Calligrammes *macht, wenn er ein Gedicht in der Form des Eiffelturms oder in der Form von Regentropfen oder in der Form von versprengten Linien, die Schrapnellgeschosse imitieren, schreibt, das machen im siebzehnten Jahrhundert Harsdörffer und Klaj, die die Mode einführten, Verse für das Auge zu gestalten, sie typographisch in Form von Gefäßen oder ähnlichen Gebilden anzuordnen.* (Šalda 1987, S. 285, 292–293)[10]

Šalda macht hier explizit auf eine der wichtigsten Gemeinsamkeiten von Barock und moderner Kunst aufmerksam, nämlich auf die Tendenz zur Pansemiotisierung,[11] d.h. zur maximalen Ausweitung der Zeichenhaftigkeit der Kunst sowie der sinnlichen Seite des Kunstwerks. Auch das Gedicht soll als Artefakt verstanden werden im Sinne der Verwandlung des Textes in ein visuelles oder akustisches Objekt. Das Universum der Zeichen wird sowohl im Barock als auch in der modernen Kunst verdinglicht und bereits in der Barockmalerei lässt sich eine starke Tendenz zur grundlegenden Transformation des Bildraums feststellen, die eine eigenartig diskontinuierliche Demonstration und Präsentation der Objekte selbst ermöglichen sollte. Die Gegenstände erscheinen in neuen, unerwarteten Zusammenhängen oder sie werden in ungewöhnlich kontrastreichen Montagen kombiniert. Mit den Künstlern des Barock verbindet die modernen Künstler ein starkes Kunstbewusstsein, auch im Sinne einer grundsätzlichen Infragestellung und Verfremdung der (sinnlich wahrnehmbaren) Wirklichkeit mit künstlerischen Mitteln. So gesehen stellt das Barock tatsächlich schon ein „stilo moderno" dar.[12]

10 „Barok je mně první věk moderní, lépe počátek moderního věku, v němž ještě žijeme, věku, kdy se tvoří, řekl bych, *pod vysokým tlakem*, věk velikého dramatického napětí a přepětí, věk dvojpolární a dvojznačný, proti jednoznačnému středověku a jednoznačné renesanci. Barok je dualistický: stojí na velikém otřesu, na sopečné půdě životné krize, je v něm vnitřní pojmový svár [...]. Barokní stav je patetický ve vlastním smyslu (řecké pathos značí utrpení). Je to stav napětí stále stupňovaného mezi životním výbojem a popíráním života, mezi světskou smyslovostí a útěkem od ní. Oba póly se na sobě stupňují a rozžívají se do své nejvyšší intenzity. První znak barokní poezie je tedy zvýšený sensualism, životná kypivost a vášnivost, která jde až do hladu a žízně senzací [...] Jiný karakteristický rys pro barok jsou náběhy k synestézii, k podvojnému cítění. [...] Pro baroko je dále karakteristický kult gesta, barvy, zvuku, jeho jádro je hudebně malebné, smyslně vlnivé a pohnuté [...]. S tím souvisí i pokusy *zesimultánit* poezii [...]. Přiblížit poezii v tomto směru výtvarnému umění, o to se snaží také pozdní barok. To, co dělá v naší době Apollinaire v *Kaligramech,* když píše báseň do tvaru Eiffelky nebo do tvaru dešťových nití nebo do tvaru rozstříklých čar, které napodobují projektily šrapnelové, to dělají v sedmnáctém století Harsdörffer a Klaj, kteří zavedli módu pořádat verše pro oko, upravovat je typograficky do forem nádob nebo podobných tvarů."

11 Igor Smirnov spricht vom „pansemiotischen Umgang mit der Wirklichkeit" in der Barockkunst (Smirnov 1977, S. 120).

12 Martin Warnke hat mit seinem Buch *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (1996) gezeigt, dass die europäische Avantgarde an den Höfen der Herrscher und Fürsten geboren wurde. Dieser neue Künstlertypus schuf sich etwa seit dem Ende des 14. Jahr-

OPEN ACCESS

In der anfangs erwähnten Prager Barock-Ausstellung (1938) scheint ein Prozess zu kulminieren, der Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts ansetzt und den man als Rehabilitierung des Barock in der tschechischen Kultur und Geistesgeschichte betrachten und bezeichnen kann. Die Rehabilitierung des vom Historismus des 19. Jahrhunderts und von der tschechischen positivistischen Geschichtsschreibung als das Zeitalter der „Dunkelheit" („temno") diffamierten Barock verlief nicht geradlinig und war geprägt von verblüffenden Konvergenzen von heterogenen, ja disparaten weltanschaulichen, ideengeschichtlichen, philosophischen und kunstästhetischen Positionen. Dmitrij Čyževs'kyjs Barock-Forschung und seine Studien zur (vor allem) tschechischen Barock-Literatur spielen dabei eine herausragende Rolle. Es sind vor allem drei Begriffe, bzw. Denkfiguren, die in Čyževs'kyjs Abhandlungen (nicht nur) zur tschechischen Literatur des Barock und der Romantik eine ideengeschichtlich sowie literaturästhetisch dominante Position einnehmen: Weltanschauung, Antithetik und negative Allegorie.

„UNLESBARKEIT DIESER / WELT. ALLES DOPPELT"[13]: DOPPELGÄNGERTUM, DOPPELTE WELT, DOPPELASPEKTIVITÄT

Während seiner Prager Exiljahre (1924–1932) entwickelte Čyževs'kyj seine literarische und kulturphilosophische Hermeneutik, deren Eigenart in der durchdachten Kombination sowohl (religions-)philosophischer als auch psychologisch-weltanschaulicher und phänomenologisch-anthropologischer Ansätze gründet. Kurz vor seiner Übersiedlung nach Halle an der Saale (1932), wo er an der dortigen Universität das Lektorat für slavische Sprachen übernehmen sollte, veröffentlichte Čyževs'kyj in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Dostojevskij-Studien* die Abhandlung *Zum Doppelgängerproblem bei Dostojevskij: Versuch einer philosophischen Interpretation* (Čyževs'kyj 1931, S. 20–50).

Čyževs'kyj nähert sich dem Problem des Doppelgängertums vom Standpunkt der Existenzialphilosophie her, wobei das Existenzdenken Kierkegaards hier eine besonders relevante Position einnimmt, denn:

> *Es gibt aber kaum Vertreter der „Existenzialphilosophie" des neunzehnten Jahrhunderts, die ein solches Interesse für unsere philosophische Gegenwart haben wie Dostojevskij und Kierkegaard. Und gerade Kirkegaard stand manchmal demjenigen Standpunkte Dostojevskijs sehr nahe* [...]. *Die „Abstraktion", gegen die Kierkegaard scharfsinnig und geistreich polemisiert, ist freilich nicht so sehr eine*

hunderts einen eigenen Schaffensraum als Alternative zur höfischen Kunst, deren Konventionen und Normen er oft negierte oder zumindest grundlegend modifizierte und die dennoch vom Herrscher anerkannt und geschätzt wurde, wie etwa die Kunst von Adrian de Vries, Giuseppe Arcimboldo — der oben erwähnte Prager Hof Rudolfs II. ist in dieser Hinsicht ein Musterbeispiel — oder etwas später von Nicolas Poussin, Salvator Rosa, Rembrandt, Rubens u.a.

13 Anfangszeilen des Gedichts „Unlesbarkeit" (1968) von Paul Celan aus dem Gedichtband *Schneepart* (1971); Celan 2003, S. 317.

OPEN ACCESS

> *Abstraktion in der ethischen Theorie als eine Abstraktion, die im Leben selbst verwirklicht ist, sozusagen eine „Lebensabstraktion" ist. Dadurch unterscheidet sich Kierkegaard von den meisten Vertretern der „Existenzialphilosophie" des neunzehnten Jahrhunderts, aber gerade das macht ihn Dostojevskij so nahe verwandt.* (Ebd., S. 49)

Es war nicht der psycho(patho)logische Aspekt, also die Persönlichkeitsspaltung oder das schizophrene „Weltgefühl", ein in der phänomenologisch orientierten Psychiatrie von Karl Jaspers und in der deutschen kunsthistorischen Literatur der zwanziger Jahre aktuelles Thema,[14] der Čyževs'kyj am Phänomen des Doppelgängertums bei Dostojevskij fesselte, auch wenn er ihn erwähnt,[15] sondern das Problem des abstrakten Denkens,[16] der abstrakten Einstellung zur Welt und zum Mitmenschen,[17] um deren philosophische Erfassung und Erklärung es ihm vor allem ging. Der Mensch als „reine Abstraktion" war 1931 ein eindringliches zivilisations- und kulturkritisches Thema,[18] das Čyževs'kyj in seiner „Doppelgänger"-Studie mit besonderer Aufmerksamkeit und Sensibilität für den überzeitlichen (nicht nur ästhetischen) Wert literarischer Fiktionen entfaltet und interpretiert:

14 Man denke z.B. an die einflussreiche psychodiagnostische und pathographische Studie von Karl Jaspers *Strindberg und van Gogh*, die im gleichen Jahr 1922 wie die später berühmt gewordene Publikation von Hans Prinzhorn *Die Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* veröffentlicht wurde.

15 Doch gerade die psychiatrische These von der „Persönlichkeitsspaltung" der Gestalten Dostojevskijs lehnt Čyževs'kyj (mit Ausnahme von Fürst Myškin) ab.

16 Čyževs'kyj zitiert eine Stelle aus dem zweiten Band von Kierkegaards *Abschließender unwissenschaftlicher Nachschrift zu den Philosophischen Brocken*, in der sich der dänische Philosoph gegen die Abstraktion des Denkens im deutschen Idealismus wendet: „Das abstrakte Denken verhilft mir daher zur Unsterblichkeit, dass sie mich als einzelnes existierendes Individuum totschlägt und mich dann unsterblich macht, und hilft daher ungefähr wie der Doktor bei Holberg, dem mit seiner Medizin dem Patienten das Leben nahm — aber auch das Fieber vertrieb. […] Während ein wirklicher Mensch, aus Unendlichkeit zusammengesetzt, eben seine Wirklichkeit darin hat, diese zusammenzuhalten, unendlich fürs Existieren interessiert, ist ein solcher abstrakte Denker ein Doppelwesen: ein phantastisches Wesen, das im reinen Sinn der Abstraktion lebt […]." (Čyževs'kyj 1931, S. 50)

17 Im Sinne von Karl Löwith auf dessen unter Heideggers Leitung entstandene Marburger Habilitationsschrift *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1927/1928) sich Čyževs'kyj bezieht.

18 Im Zusammenhang mit der Unsterblichkeitsproblematik erwähnt Čyževs'kyj die Idee der „Wiedererweckung der Toten" des russischen Denkers Nikolaj F. Fedorov aus seinem posthum veröffentlichten Hauptwerk *Filosofija obščego dela* (1906). Die „Wiedererweckung der Toten" sei eine „allgemeine Aufgabe" („obščee delo"), die in der Überwindung des Todes bestehe. In Fedorovs bizarrer Spekulationen hat die Menschheit die moralische Aufgabe, Leben zu schaffen und es denjenigen zurückzugeben, von denen sie es erhalten hat, d.h. sie habe eine „Schuld zur Wiedererweckung" („dolg k voskrešeniju") gegenüber den Verstorbenen. Čyževs'kyj nennt diese Idee „ein eigentümliches Gemisch aus christlichen und naturalistisch-materialistischen Elementen" (Čyževśkyj 1931, S. 48–49), das auch unter den Marxisten und Kommunisten (Majakovskij) seine Anhänger fand.

OPEN ACCESS

> *So wird das Doppelgängertum vorbereitet. Denn die lebendige und ontologisch-feste Konkretheit ist geschwächt und verachtet und das abstrakte Prinzip wird als ethisch-wesentliches betrachtet, kann aber keinesfalls die Stärke und Festigkeit des konkreten Seins erreichen. Die „Seinssphäre" des ethischen Subjekts ist geschwächt.* [...] *Wie anders geartet die Stellung des Problems des Doppelgängertums bei Dostojevskij auch sein mag, es ist doch dasselbe Problem der Abstraktion, die sich zu einem Lebensprinzip machen will und die dadurch das konkrete Leben untergräbt, schwächt, ja tötet. Und die innere Kraft der Fragestellung Dostojevskijs liegt eben darin, dass er das Problem der Abstraktion in ihrer Erscheinung im Alltag, in einer allgemeinmenschlichen Ebene gezeichnet hat.* (Ebd., S. 45, 50)

Damit hängt ein anderes Problem der abstrakten, „doppelgängerischen" Existenz (wie sie, laut Čyževs'kyj, Stavrogin und Ivan Karamazov repräsentieren) zusammen, das Dostoevskij in seiner Erzählung aufwirft. Čyževs'kyj nennt es „ethisch-ontologisches Problem der Festigkeit, der Realität, der Sicherheit der individuellen Existenz" (ebd., S. 26), also das Problem der „vollwertigen Realität" (ebd., S. 37). Auf das Problem der „ontologischen Festigkeit", genauer der „Desontologisierung des dinghaften Seins", kommt Čyževs'kyj noch einmal in seiner Studie *Zu Máchas Weltanschauung* (1935/1938) zu sprechen.

Bereits in der „Doppelgänger"-Studie keimt ein Thema auf, das Čyževs'kyj später in seinen comeniologischen Abhandlungen, vor allem im Zusammenhang mit dem Konzept der „negativen Allegorie", erneut aufgreifen wird: das Thema der „Sinnlosigkeit der Welt" und des selbstzweckhaften Wissens ohne weiterführende Bedeutung für den Menschen, das Comenius nicht nur in *Labyrint světa* (*Labyrinth der Welt*), sondern — und vor allem — in *Via lucis* kritisiert und entschieden ablehnt. Im Widmungsschreiben der *Via lucis* (1668) an die *Royal Society* in London macht Comenius ganz deutlich, um welches Wissen es ihm geht: Ein Wissen, das fest in der Heilsgeschichte verwurzelt sein muss, ein Wissen, das Zeitlichkeit und Ewigkeit, Immanenz und Transzendenz gegen den trügerischen Glanz der „civitas terrena" und gegen die Vergänglichkeit alles Irdischen verbindet. In seinem Widmungsschreiben zur *Via Lucis* analysiert Comenius die Tendenzen in den Naturwissenschaften seiner Zeit und kritisiert in aller Demut und dennoch sehr deutlich und entschieden sowohl den französischen Rationalismus als auch den englischen Empirismus als eine selbstzweckhafte Anhäufung von Erkenntnissen ohne Rücksicht auf die Erkenntnis Gottes, die Gnade Gottes und den Menschen. Ohne den eschatologischen Fluchtpunkt würden alle Bindungen in Täuschung und Unwahrheit auseinanderfallen. Den Cartesianismus kritisierte Comenius als das „Krebsgeschwür der Philosophie" (Kunna 1991). Wie Michael Lorber ausführt:

> *Was Comenius in seiner Kritik an der Royal Society somit reflektiert, sind die epistemologischen Risiken von umbrechenden Geschichtsmodellen bzw. von einer veränderten epistemologischen Weltaneignung: Denn Comenius erkennt sehr klar, dass mit der Art und Weise, wie die königlichen Fellows experimentell forschen, der Verlust des gesellschaftlichen Wertes jenes Naturwissen einhergeht, der im Zentrum seiner Pansophie steht.* [...] *Die Entkoppelung des Naturwissens von der Religion, der Politik und der Gesellschaft hingegen, und genau das wirft Comenius ja den Mitgliedern*

OPEN ACCESS

> *der Königlichen Gesellschaft vor, würde zu einer referenzlosen Autonomisierung des Wissens führen, in der es um seinen eigentlichen Wert gebracht und seiner über sich hinausweisenden Bedeutung beraubt wird.* (Lorber 2019, S. 192)

Die Grundidee von Comenius' Pansophie und ihr Anspruch ist die panharmonische Einheit (*unitas*) zwischen der Natur und dem Menschen, zwischen der Schöpfung und dem Schöpfer, zwischen dem Mikro- und dem Makrokosmos, die das Prinzip von allem darstellt und zugleich die Überwindung der Partialität bedeuten kann: „Daraus folgt", wie Věra Schifferová unter Bezugnahme auf Comenius' Traktat *Panegersia* darlegt, „dass Nichteinigkeit (*disunio*) Zersplitterung (*distractio*) verursacht, die Zersplitterung wiederum das Verderben (*corruptio*), die Angst (*anxietas*) und den Schmerz (*dolor*)" (Schifferová 2020, S. 65–66).

„Der Mensch, ein universales Wesen und ein Wesen des Universums"[19] (Patočka 1995, S. 119), so fasst Jan Patočka in seiner Vorlesung über das „Problem der natürlichen Welt" (1969) die Position des Menschen als eines „Weltwesens" zusammen, denn „Mensch und Welt sind Korrelate"[20] (ebd., S. 129). Das Problem der „natürlichen Welt" ist das eigentliche Thema von Patočkas Habilitationsschrift *Přirozený svět jako filozofický problém* (*Die natürliche Welt als philosophisches Problem*), die 1936 als Buch erschien und die in vielerlei Hinsicht als ein Meilenstein in der Geschichte der modernen tschechischen Philosophie betrachtet werden kann. Hier taucht auch der Begriff „životní pocit" („Lebensgefühl") auf, mit dem Patočka die „seelische Krise, die wir durchmachen"[21] (Patočka 2008, S. 129) zu erfassen trachtet. Es ist die „Uneinheitlichkeit"[22], die Tatsache, dass der moderne Mensch in „einer doppelten Welt lebt"[23] (ebd., S. 129), die Patočka als Ursache dieser Krise und „der Misere des heutigen Lebens"[24] (ebd., S. 133) erachtet. Mit der „doppelten Welt" meint Patočka einerseits die Welt der „natürlich gegebenen Umwelt" (ebd., S. 129),[25] andererseits die Welt der modernen Naturwissenschaft und der „mathematischen Gesetzmäßigkeit" (ebd., S. 129). Aus der Spannung zwischen der „natürlichen Welt" und dem wissenschaftlichen Objektivismus resultieren, so Patočka, die Zersprengung des „Denkens über das Ganze"[26], die Verdrängung des Lebens und des Menschen „aus dem Zentrum des Verstehens", die Ersetzung des Lebens durch das Unbelebte[27] und die Entfernung Gottes als eines „explikativen Begriffs"[28] (ebd., S. 132). Das Endergebnis dieser Entwicklung nennt Patočka die „Desanthropomorphisierung der Welt"[29] (ebd.). Des Weiteren führte die

19 „Člověk, bytost univerzální a bytost univerza".
20 „Člověk a svět jsou koreláty".
21 „[D]uševní krize, kterou procházíme".
22 „[N]ejednota".
23 „Moderní člověk […] žije ve dvojím světě".
24 „[D]nešní životní bída".
25 „[P]řirozeně dané okolí" — D.h. die Welt der natürlichen Einstellung, die „Lebenswelt" bei Edmund Husserl.
26 „[M]yšlení o celku".
27 „[N]eživé vstoupilo na místo života".
28 „[B]ůh jakožto explikativní pojem [byl] odstraněn".
29 „[D]esantropomorfizace světa".

OPEN ACCESS

Denaturisierung der „natürlichen Welt“ durch die „mathematischen Gesätze“ zur Relativierung der Wirklichkeit[30] (ebd., S. 135). Sich selbst entfremdet, lebt der Mensch „in der elementaren Apperzeption seiner Unfreiheit, er fühlt sich als Agent objektiver Kräfte und empfindet sich nicht mehr als Person, sondern als Ding“[31] (ebd., S. 137). Infolge der Verwissenschaftlichung der „natürlichen Welt“ wurde das „natürliche Lebensgefühl“ von einer „nihilistischen Stimmung“[32] (ebd., S. 133) besetzt. In Patočkas Auseinandersetzung mit dem Phänomen der „doppelten Welt“ nimmt der Gegensatz zwischen „Heimat“ („domov“) und „Fremde“, bzw. „Fremdheit“ („cizota“) eine wichtige Position ein. Die „Heimat“ versteht Patočka sowohl im engsten Sinne als unser Zuhause, als einen Zufluchtsort, dem ich primär zugehöre — „Es ist jener Teil des Universums, der am stärksten vom Menschen durchdrungen ist; hier sind die Dinge fast schon Organe unseres Lebens“[33] (ebd., S. 194) —, als auch im weitergefassten Sinn als eine Gemeinschaft („společenství“) „lockerer gesellschaftlicher Bindungen, mit denen sich der Mensch in unterschiedlichem Maße verbunden fühlt und die er aufgrund von Traditionen und eigenen Interessen versteht“[34] (ebd.).

Die „Zwei-Welten-Lehre“ spielt eine wichtige Rolle auch in der Dichtung und in der Mystik des ukrainischen Barock-Dichters und Denkers der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Hryhoryj Skovoroda, dessen Werk in Čyževs’kyjs Barock-Forschung seit den 1930er Jahren eine bedeutende Position einnimmt und dem Čyževs’kyj auch sein letztes Buch *Skovoroda. Dichter, Denker, Mystiker* (1974) gewidmet hat. Čyževs’kyj zitiert folgendes Beispiel aus Skovoroda:

> *In dieser ganzen Welt sind zwei Welten, die eine Welt bilden: die sichtbare und die unsichtbare Welt, die lebendige und die tote, die ganze und die zerstörbare. Die eine Welt ist Gewand, die andere — Körper, diese — Schatten, jene — Baum, diese Materie, jene — Hyposthase, d.h. die Grundlage, die den materiellen Schmutz so enthält, wie die Zeichnung ihre Farben hält. Also: die Welt in der der Vergänglichkeit, Leben im Tode, Licht in der Finsternis, in der Lüge — Wahrheit, im Weinen — Freude, in der Verzweiflung — Hoffnung.* (Čyževs’kyj 1935, S. 310)

Skovorodas ganzes Gedankensystem ist, so Čyževs’kyj, auf solchen Antithesen aufgebaut und ist „eng mit der Lehre von der Doppelheit der Welt verbunden“ (ebd., S. 313).

Der Mensch in seiner „exzentrischen Positionalität“, wie Helmuth Plessner die Stellung des Menschen in der Welt und seine wechselseitige Beziehung zu seiner belebten und unbelebten Umwelt charakterisiert, ist ein „Grenz-Wesen“, das sein Leben als „Grenzüberschreitung“ vollziehen und sich „durch Selbstentsicherung wiederfinden“ muss (Plessner 1983, S. 46). In seinem anthropologisch-philosophi-

30 „Co dosud platilo za skutečnost, již jí není“.

31 „[Člověk] žije v základní apercepci své nesvobody, cítí se jako agent objektivních sil, pociťuje sebe sama ne již jako osobu, nýbrž jako věc“.

32 „[N]ihilistická nálada“.

33 „Je to ta část univerza, která je nejvíce lidsky proniknuta; věci jsou zde takřka již orgány našeho života […]“.

34 „[…] širší domov volnějších společenských svazků, s nimiž se člověk cítí v různé míře spjat a jimž na základě tradic a vlastních zájmů rozumí“.

OPEN ACCESS

schen Hauptwerk *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie* (1928) fragt Plessner programmatisch nach den Bedingungen der Möglichkeit des menschlichen Seins, also nach der besonderen Daseinsart des Menschen „als eines Naturereignisses und Produkts ihrer Geschichte […]" (Plessner 1975, S. XIX). Seine spezifische Position gründet, so Plessner, in der „Exzentrizität seiner Lebensform, seinem Stehen im Nirgendwo". Als „exzentrisches Wesen" des „utopischen Standortes"

> *steht der Mensch nicht mehr im Hier-Jetzt, sondern „hinter" ihm, hinter sich selbst, ortlos, im Nichts, geht er im Nichts auf, im raumzeithaften Nirgendwo-Nirgendwann. Ortlos-zeitlos ermöglicht er das Erlebnis seiner selbst und zugleich das Erlebnis seiner Ort- und Zeitlosigkeit als des außerhalb seiner selbst Stehens* […]. *Ihm ist der Umschlag vom Sein innerhalb des eigenen Leibes zum Sein außerhalb des Leibes ein unaufhebbarer Doppelaspekt der Existenz, ein wirklicher Bruch seiner Natur. Er lebt diesseits und jenseits des Bruches, als Seele und als Körper* und *als die psychophysisch neutrale Einheit dieser Sphären. Die Einheit überdeckt jedoch nicht den Doppelaspekt, sie lässt ihn nicht aus sich hervorgehen, sie ist nicht das den Gegensatz versöhnende Dritte, das in die entgegengesetzten Sphären überleitet, sie bildet keine selbständige Sphäre. Sie ist der Bruch, der Hiatus, das leere Hindurch der Vermittlung, die für den Lebendigen selber dem absoluten Doppelcharakter und Doppelaspekt von Körperleib und Seele gleichkommt, in der er ihn erlebt.* (ebd., S. 292)

Plessner will den Menschen in seiner „Doppelaspektivität" als Körper und als Leib und damit als organisches Lebewesen einerseits und als historisch-hermeneutisches Subjekt andererseits verstehen (ebd., S. 89). Aufgrund seiner Reflexivität hat der Mensch als Lebewesen keinen festen Punkt in der Welt, seine Existenz ist ortlos, die Doppelaspektivität gehört zu seinem Sein. Seine exzentrische Positionalität erweist sich jedoch als Schöpfungsdrang und Plessner versteht sie als Ursprung der Weltschöpfung.

Die rasante industrielle Entwicklung im 19. Jahrhundert begünstigte den Zerfall der transzendentalen Ordnung und „einer überweltlichen Autorität, welche die europäische Menschheit bis zu den Zeiten der Konfessionskämpfe respektierte" (Plessner 1983, S. 41).[35] Die Situation des Menschen vor und nach dem Ersten Weltkrieg lässt sich durchaus mit der des barocken Menschen an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert vergleichen. Was Heinrich Wölfflin Ende des 19. Jahrhunderts am Barock als Exzess und Dekadenz kritisierte, wurde im Kontext des deutschen Expressionismus als geistige Verwandtschaft empfunden und rezipiert (Raabe 1991, S. 675–682). Die Infragestellung und Aufhebung des ontologischen Standpunktes, das Stehen des (modernen) Menschen im „Nirgendwo", die Ausgliederung aus seiner eigenen Mitte, die Labilität seiner Existenz, diese zentralen Themen von Plessners philosophischer

35 „Weil es seit der Aufklärung möglich geworden ist, das Dasein Gottes, die Wahrheit der Vernunft, die Verbindlichkeit der Humanität in Frage zu stellen, ist jede außernatürliche, geistige, sittliche Basis in Fortfall gekommen, die allem, was Menschenantlitz trägt, Einheit gewährte". (Plessner 1983, S. 42)

OPEN ACCESS

Anthropologie schwingen in der tschechischen Barock-Rezeption der dreißiger Jahre unverkennbar mit. Der gemeinsame Nenner ist die Ambivalenz, der Dualismus, die Instabilität der Existenz, der Wahrnehmung, der künstlerischen Darstellung (der Realität), aber auch des Sehens und der Perspektive. Das Weltbild ist zerstückelt, inkohärent, mehrdeutig, unfassbar, nicht „holistisch" als Ganzes wahrnehmbar, sondern ausschließlich als Fragment oder Fragment von Fragmenten.

Im Gedicht *Nikde* (*Nirgends*, 1936) von František Halas wird das „Stehen im Nirgendwo" mittels paradox-oxymoraler Figuren und Bilder bzw. als ambivalentes Spiel von Verneinung und Affirmation, Verbergung und Entbergung, Transzendenz und Immanenz zum Ausdruck gebracht:

Nikde nebýti ó Nikde ty má zemi	*Nirgends sein o Nirgends du mein Land*
srostenec všech nocí sám tak mezi všemi	*nachtverwachsen unter allen ungekannt*
Nikde teskná bráno Nikde zhoubné věno	*Nirgends böse Mitgift Nirgends Bangenstor*
Nikde bezhlesé a Nikde ohvězděno	*Nirgends sternbestickt kein Laut bricht draus hervor*
Nikde Nikde hloubka popelcová zpívá	*Nirgends Nirgends Tiefe singt*
všude Nikde krutá strastná mračná divá	*allerorten Nirgends grausam wild*
domovina Nikde v tichu závírném	*Heimat ist im Nirgends nur*
ty Nikde obílené v důlku vesmírném	*Nirgends im All flüchtge Spur*
(Halas 1957, S. 246)	(Halas 1993, S. 266, übers. v. Franz Fühmann)

Wie Renate Lachmann gezeigt hat, eignet dem Oxymoron, das sich als eine paralogische Ambivalenzfigur manifestiert, ein Doppelungscharakter, der „etwas Aggressives" in sich birgt. Oxymorale Konstruktionen seien doppeldeutig und doppelgängerisch, das Oxymoron ist „eigentlich eine Doppelgängerfigur" (Lachmann 1994, S. 136–137), die eine „Doppelbewegung" realisiert, indem sie „zwei sich ausschließende Definitionen" vereinigt. „Nirgends" erscheint — in der Tradition der Diskurse der negativen Theologie — als der Name für den „Allerhöchsten". Halas selbst sagt: „Proč by NIKDE nemohlo být absolutnem?" („Warum könnte NIRGENDS nicht das Absolute sein?"; Halas 1989, S. 167). Als spekulativ-kognitive Figur gehört das Oxymoron der hermetischen Tradition der negativen Theologie an, in der Gott als *coincidentia oppositorum* erscheint. Der bereits in der Antike und im christlichen Mittelalter bekannte Dualismus von sterblichem Körper und unsterblicher Seele hat das theozentrische Barock noch radikalisiert. Hier „bietet" das Oxymoron die Möglichkeit einer problematischen Vereinigung von extremen Gegensätzen.

Die irritierende Doppeldeutigkeit, die den Diskurs der negativen Theologie kennzeichnet, durchzieht auch Halas' *Nirgendwo*. Der ambivalente „dvojdomý" („doppelhäusige") und „dvojzpěvný" („doppelsingende") Makro- und Mikrokosmos in Halas' Gedicht wird als verkehrtes Spiegelbild konstruiert; jedes Positivum wird sofort negiert und umgekehrt wird jedes Negativum positiviert, das Sein trägt das Nichtsein in sich oder das Sein ist das paradox-oxymorale Sein des Nichts. Die kosmische Unendlichkeit, imaginiert als „stimmloses" und „taubstummes Nirgendwo", in das der Mensch hineingeworfen wird, und der offene Schoß der Erde in

OPEN ACCESS

der letzten Strophe („Nikde velká nahá otevřená ženo"/„Nirgendwo großes nacktes offnes Weib"; Halas 1993, S. 269), der ihm als sein endgültiges Schicksal zuteilwird, denn das Los des Menschen ist die Erde, vom Anfang bis zum Ende seiner irdischen Existenz; er selbst aber ist ein Doppelwesen, das zerrissen zwischen Sein und Nichts als Mensch (im biologischen Sinne) und als transzendentes Ich existiert. Das Sein unterliegt dieser Ambivalenz von der Geburt in den Tod und vom Tod als zweiter Geburt: „leptavá tmo dvojí narození skonu" („Nirgends Schoß und Grab ätzende Zwienachtszone"). Die Zeit rinnt ins Leere, ihr Horizont ist „Nirgends": „Nikde byvší jsoucí Nikde budoucnosti" („Nirgends des Gewesenen des Seins des Werdens"; ebd., S. 269).

Was sich zwischen den beiden makrokosmischen Extremen von Halas' *Nirgendwo* in der mikrokosmischen Sphäre der Lebenswelt abspielt, ist die Tragödie des Glaubens, der Kunst und der Liebe, die alle vom „Nirgendwo" und dem „Nichts" durchdrungen sind. Das „Nirgendwo" durchzieht alles und alle Prozesse: im unendlichen All, in der organischen und anorganischen Natur, in der Sphäre des Geistes, des Glaubens und der Kunst:

Nikde poesie Nikde hněvu mého	*Nirgends Poesie Nirgends du meines Zornes*
[...]	[...]
Nikde hrdlící se s Někde v tragedii	*Nirgends in Tragödien würgend stets das Irgends*
Nikde před uměním Nikde v tobě žiji	*Nirgends vor der Kunst in dir lebe ich Nirgends*
Nikde vrhcábe mé víry děravící	*Nirgends Worfelsack du meines Glaubens bald zerschlissen*
tmání dvojzpěvná zpívaná večernicí	*Abendsternduett vor Doppeldämmernissen*
Nikde Nikde Nikde lásko	*Nirgends Nirgends Nirgends Liebe*
(Halas 1957, S. 246–247)	(Halas 1993, S. 267)

Plessners Buch *Die Stufen des Organischen und der Mensch* endet mit einer auf den ersten Blick vielleicht (für die Zeit der avantgardistischen Manifeste um 1928) verblüffend anmutenden Pointe; aus der Perspektive der barocken Sehnsucht nach einer transzendenten Heimat, nach einem *centrum securitatis*, erscheint sie allerdings weniger überraschend:

> *Die Vorstellungen vom Göttlichen wechseln mit denen vom Heiligen und Menschlichen. Eins bleibt für alle Religiosität charakteristisch: sie schafft ein Definitivum. Das, was dem Menschen Natur und Geist nicht geben können, das Letzte: so ist es —, will sie ihm geben. Letzte Bindung und Einordnung, den Ort seines Lebens und seines Todes, Geborgenheit, Versöhnung mit dem Schicksal, Deutung der Wirklichkeit, Heimat schenkt nur Religion. Zwischen ihr und der Kultur besteht daher trotz aller geschichtlichen Friedensschlüsse und der selten aufrichtigen Beteuerungen, wie sie z. B. heute so beliebt sind, absolute Feindschaft. Wer nach Hause will, in die Heimat,*

in die Geborgenheit, muss sich dem Glauben zum Opfer bringen. Wer es aber mit dem Geist hält, kehrt nicht zurück. (Plessner 1975, S. 342)

OPEN ACCESS

„SINN FÜRS NEGATIVE": ANTITHETIK, NEGATIVE THEOLOGIE UND NEGATIVE ALLEGORIE

Anlässlich des hundertsten Todestages von Karel Hynek Mácha gab der Prager linguistische Kreis im Jahr 1938 unter der Redaktion von Jan Mukařovský den Sammelband *Torso a tajemství Máchova díla* (*Der Torso und das Geheimnis von Máchas Werk*) heraus, zu dem Čyževs'kyj eine großangelegte und ursprünglich in deutscher Sprache verfasste Abhandlung *K Máchovu světovému názoru* (*Zu Máchas Weltanschauung*) beisteuerte (Čyževs'kyj 1938, S. 111–180). Bereits in seinem Vortrag *K. H. Mácha a barok* (*K. H. Mácha und das Barock*), den Mukařovský 1936 im Rahmen des Mácha-Jubiläums verfasste, erwähnt er „eine bisher unveröffentlichte Studie, eine der wichtigsten des Mácha-Jahres, eine Studie des Philosophen Čyževs'kyj, die zeigt, dass die Symbolik Máchas in enger Verbindung mit der Symbolik barocker Dichter und Philosophen steht"[36] (Mukařovský 1991, S. 44). Die Veröffentlichung von Čyževs'kyjs *Mácha*-Abhandlung im Sammelband des Prager linguistischen Kreises mag ein wenig erstaunlich anmuten: Čyževs'kyj war zwar Mitglied des Prager linguistischen Kreises, seine Mácha-Interpretation hat jedoch mit dem Strukturalismus nur wenig zu tun. Ihr Titel signalisiert vielmehr die Nähe zur philosophischen Hermeneutik der Dilthey'schen Richtung, vor allem jedoch die Nähe zu Jaspers' Hermeneutik der Weltanschauungen.

Doch Čyževs'kyjs Abhandlung stellt, wie Mukařovský bereits 1936 hervorgehoben hat, eine der originellsten und — auch heute noch — anregendsten Mácha-Studien überhaupt dar. Es waren nicht die tschechischen Surrealisten, die in dem provokanten Mácha-Sammelband *Ani labuť ani Lůna* (*Weder Schwan noch Mond*) von 1936 Mácha als Vorläufer des Surrealismus „entmythologisieren" und wiederentdecken wollten, sondern der Philosophie- und Literaturhistoriker Čyževs'kyj, der auf Máchas Verwandtschaft mit der barocken Mystik aufmerksam machte und Mácha in einem völlig neuen Licht als einen vormodernen, genauer gesagt kryptomodernen Dichter zeigte.

Čyževs'kyj hat dargelegt, dass Máchas Poetik und sein Weltbild noch immer von immensem Einfluss der barocken Antithetik durchdrungen sind, die zudem in einer gewissen Linie der Romantik weiterwirkt: Antithesen von Körper und Geist, Sinnlichkeit/Sexualität und Schuld/Sünde, Schönheit und Hässlichkeit usw. Die Surrealisten, allen voran Nezval, haben Máchas Biographie und sein Werk überpsychologisiert.

Den Begriff „Weltanschauung" versteht Čyževs'kyj als spezifische geistige Haltung, die der Künstler-Mensch in der Welt und ihr gegenüber einnimmt, und — auf der anderen Seite — als eine Art Sammelbegriff für die Weltbilder, die der Dich-

36 „[S]tudii dosud nevydanou, jednu z nejzávažnějších Máchova roku, studii filozofa Čyževského, která ukazuje, že Máchova symboličnost je v těsném svazku se symboličností barokních básníků a filozofů".

OPEN ACCESS

ter in seinem Werk konstituiert. Wie Čyževs'kyj ausführt, gründet der Wesenszug von Máchas Weltanschauung in der Manifestation der Vielheit der gegensätzlichen Lebensformen, nach deren Vereinigung (im Sinne der Vielheit in der Einheit) der tschechische Romantiker Mácha in seinem Werk — allerdings vergeblich — trachtete. Doch, dieses Bemühen erscheint zugleich als treibende Kraft eines dynamischen Prozesses, der eine wesentliche Komponente der Dialektik des Lebens darstellt; ein Prozess, der Kontraste, Paradoxe und kühne Antithesen entstehen lässt, die Máchas Weltanschauung zugrunde liegen und „aus diesem dichterischen Kontext keinesfalls als ein einfaches Nebeneinander von heterogenen Elementen erklärt werden" können (Tschižewskij 1972a, S. 283–284). So ist, laut Čyževs'kyj, „die Antithetik für uns ein Wesenszug des Denkens Máchas und nicht ein Zeugnis der verschiedenartigen Einflüsse auf ihn" (ebd., S. 284). Den dynamischen Charakter von Máchas „Weltbild", seine Auffassung des Seins und seine Weltanschauung stellt Čyževs'kyj in direkten Zusammenhang mit der barocken Tradition der paradoxen „Verhüllung" des Seins im Nichtsein (ebd., S. 261). Ähnlich wie Jaspers versteht auch Čyževs'kyj die Weltanschauung als eine dialektisch-dynamische Einstellung zur Welt, in der sich das „Leben des Geistes" verwirklicht (Jaspers 1925, S. 230). Für Mácha habe allerdings, so Čyževs'kyj, die Dynamik einen ganz anderen Sinn als für Hegel, auch wenn „der Hegelianismus [vielleicht] Mácha geholfen hat, die allgemeine Dynamik des Seins zu erblicken" (Tschižewskij 1972a, S. 257). Denn „nicht die sinnvolle Selbstentwicklung des Geistes sieht Mácha in der allgemeinen Bewegung" (ebd., S. 258); die Welt erscheine ihm vielmehr wie manchen Barockdenkern als ein zielloser, sinnloser Prozess.

Čyževs'kyj zeigt, dass für Máchas literarische Gestalten im Gegenteil eine konfliktmeidende, passiv-resignierte Einstellung der Welt gegenüber charakteristisch ist, und fügt hinzu:

> *Damit sind wir wieder aus dem Kreise des romantischen Byronismus herausgetreten —, ein Wanderer, der der Welt den Rücken kehrt, der sich durch räumliche Entfernung der Verbindung mit der Welt zu entziehen versucht, führt uns zur Frühromantik zurück, zum Teil zu ihren religiös gefärbten Schattierungen — denn „Wanderer", „Pilger" und „Einsiedler" gehören ja zu ihren Lieblingsgestalten — und durch die Frühromantik hindurch zu der ihr in vielem innerlich verwandten Dichtung des Barock.* (Tschižewskij 1972a, S. 249)[37]

Die Vorstellung der „räumlichen Entfernung", die Čyževs'kyj als eines der Hauptmerkmale von Máchas Weltbezug hervorhebt, scheint im Hinblick auf Jaspers Überlegungen zur Freiheit des Geistes besonders aufschlussreich zu sein. Nach Jaspers hängt die Freiheit des Geistes aufs engste mit der Idee der Unendlichkeit des Lebens, der Welt und des eigenen Wesens zusammen. Die Unendlichkeit der Welt und der unendliche Prozess des Verstehens bilden in Jaspers philosophischer Hermeneutik

37 Mit Tschižewskijs Ausführungen zur Verbindung zwischen (negativ-theologischer) Barockmystik (Angelus Silesius) und Máchas Dichtung und mit den diskutablen Aspekten seines methodologischen Ansatzes setzt sich Holt Meyer in seiner wichtigen Abhandlung über die Apophatik in Máchas Erzählung *Pouť krkonošská* auseinander (Meyer 2000, S. 51–62).

OPEN ACCESS

der Weltanschauungen die Basis der Welt der Ideen, der Gegensätze und der Dialektik (Jaspers 1925, S. 328–331). Es ist eine geistige Haltung, die der Sphäre des emotionalen Lebens und der emotionalen Erkenntnis, des Gefühls und des Instinkts entspringt. Diese geistige Haltung, die nach Jaspers ihren Halt im Unendlichen findet (ebd., S. 149–150), ist charakteristisch für den romantischen Menschen- und Schöpfertypus. Nicht die Allgemeingültigkeit und das Objektive, sondern und im Gegenteil, das individuelle Schicksal, die Selbstverwirklichung, die Selbstaffektion und das erkennende Selbsterlebnis wirken als treibende Kräfte der unendlichen Erweiterung der emotionalen Sphäre.

In ihrem Beitrag (hier im Band) befasst sich Irina Wutsdorff mit Čyževs'kyjs Mácha-Lektüre im Kontext des Prager Linguistischen Zirkels und speziell mit Mukařovskýs Konzept der „semantischen Geste", das er in seiner Abhandlung „Genetika smyslu v Máchově poesii" aufstellt. Obwohl Mukařovský sich primär auf den „gesamten Bedeutungsaufbau" in Máchas Werk und auf den Nachvollzug des „bedeutungsschaffenden Geschehens" („významotvorného dění") konzentriert, während Čyževs'kyj die Rekonstruktion von Máchas „Weltanschauung", seine Einstellungsweise zur Welt verfolgt, seien, so Irina Wutsdorff, „beide Herangehensweisen in dem, worauf sie abzielen, was sie zu fassen suchen, gar nicht so weit voneinander entfernt" (Wutsdorff 2025, S. 72). Die Nähe beider Herangehensweisen bringt sie pointiert zum Ausdruck: „Man könnte gar sagen: Čyževs'kyj ist es gelungen, diese Geste aufzuzeigen." (Ebd.). Schließlich stellt auch Mukařovský die „andauernde[n] Lebendigkeit" („nepřetržitá životnost") und die „allgemein menschliche Gültigkeit des Werks Máchas" („obecně lidsk[á] platnost") fest. Aus dieser Perspektive gesehen, erlangt das Bild der Geste, das Gestische in Máchas Werk, eine neue, nämlich anthropologisch-soziologische Dimension. In seinem aus dem Nachlass herausgegebenen Vortrag *Nejvyšší úkol poezie* (*Die höchste Aufgabe der Poesie*) fragt Mukařovský nach dem Wirklichkeitswert von Máchas Dichtung und kommt zum Ergebnis:

> *Die Wirklichkeit, bei Mácha die Natur oder die Erde, manchmal sogar die Heimat genannt, erscheint im Prisma von Máchas Wort als ein ewiger, ununterbrochener Fluss von Ereignissen; die Dinge verwandeln sich in Bewegung und Zeit. Es ist hier nicht der Platz, auf die philosophische Ansicht einzugehen, die man aus Máchas Gedichten ziehen könnte. Es ist auch nicht unsere Absicht, denn diese Sichtweise kommt nicht in Máchas Gedichten zum Ausdruck, sondern wird als lebendiger Akt dargestellt, den der Leser zusammen mit dem Dichter erleben soll. Ein Akt, der in jedem kleinsten Textfragment als Ganzes vorhanden ist.* [...] *Wenn man darauf hinweisen sollte, was Mácha für uns heute lebendig macht, lautet die Antwort: vor allem dadurch, dass er — zum ersten Mal in der neutschechischen Poesie — die höchste Aufgabe der Poesie erfüllt hat: die Beziehung zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit wiederherzustellen, und zwar nicht nur im Sinne einer bloß individuellen Sicht der Wirklichkeit, sondern so, dass ein neuer, adäquaterer, für das ganze Kollektiv gültiger Sinn offenbart wird, ein Sinn, auf dessen Grundlage eine neue Ordnung des menschlichen Handelns und Zusammenlebens aufgebaut werden kann.* (Mukařovský 1991, S. 35)[38]

38 „Skutečnost, nazývaná u Máchy přírodou nebo zemi, jindy i vlastí, objevuje se prismatem Máchova slova jako věčný, nepřetržitý proud dění, věci mění se v pohyb a čas. Není zde na

OPEN ACCESS

Die Antithetik, die Čyževs'kyj als den Wesenszug der Weltanschauung Máchas bezeichnet, erscheint zugleich als einer der Hauptbegriffe seiner hermeneutischen Untersuchungen zur tschechischen Literatur überhaupt und als Bindeglied zwischen den Begriffen der „Antithetik" und des „Weltbilds". Die Antithetik durchdringt die verkehrte Welt des allegorischen Romans *Labyrint světa a ráj srdce* (*Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, 1622–1623) von Jan Amos Komenský (Comenius) und eine „immer schneller eilende Kette von Antithesen" strukturiert auch das hymnische Gedicht des Barockdichters Fridrich (sic!) Bridel *Co Bůh? Člověk?* (*Was ist Gott? Ein Mensch?*, 1659), in dem Čyževs'kyj einen „großartigen Ausdruck der antithetischen Weltanschauung Bridels und seiner Zeit" (Tschižewskij 1972c, S. 232) dargestellt sieht. Es ließe sich sagen, dass Čyževs'kyj die Antithetik, die Asymmetrie, die Antiklassizität, das Irreguläre, den Bruch mit Konventionen und die Überschreitung und Infragestellung gewohnter Denkwege bewusst in krassen Gegensatz zu allen Erscheinungsformen der „Klassizität", der Normativität und der Ideologizität stellt. Seine Faszination für das oxymoronhaft-paradoxe Denken erscheint als eines der dominanten Merkmale seiner literaturwissenschaftlichen Herangehensweise. Durch das Prisma der Moderne rehabilitierte Čyževs'kyj die Antithetik des Barock, die Antinormativität, das Antikanonische, das Prinzip der Ambivalenz und der beunruhigenden Dichotomien, das er sowohl in der Literatur und im Denken des Barock, wie auch der Moderne aufspürte. Die Antithetik, die Čyževs'kyj als das sinnkonstitutive Element in den Werken der tschechischen Barockdichter und des Romantikes Mácha entdeckte und rekonstruierte, scheint für sein eigenes Denken auch eine antitotalitäre Implikation gehabt zu haben: nicht nur, dass dem Leben selbst eine tiefe Antithetik innewohnt, das Denken in Antithesen ist gegen eine Sinntotalisierung jeglicher Art gerichtet. Am Ende seiner kurzen Abhandlung *Eine kulturpessimistische Utopie* (1937) über den satirisch-antiutopischen Roman *Válka s mloky* (*Der Krieg mit den Molchen*, 1936) von Karel Čapek, schreibt Čyževs'kyj:

> *Die Kulturskepsis des Autors geht, wie es scheint, weit über die in der pessimistischen Utopie üblichen Grenzen hinaus: bezweifelt wird vor allem das, was fast allen wirtschaftlichen, politischen, sozialen Ideologien der Gegenwart gemeinsam ist: der Glaube, dass der Mensch die Geschichte meistern kann, dass die Menschheit von sich selbst aus mindestens einzelne Abschnitte, seien sie auch sehr klein, bestimmen kann.* (Tschižewskij 1972b, S. 312)

In seiner Kompositionsanalyse des Gedichts *Co Bůh? Člověk?* (*Was ist Gott? Ein Mensch?*) von Bridel geht Čyževs'kyj von einem engen Zusammenhang zwischen der für Bridel

místě rozvádět filozofický názor, který by bylo možno z Máchovy poezie vyvodit. Není to ani naším úmyslem, neboť tento názor není v Máchově poezii vysloven, nýbrž předveden jako živý akt, který má čtenář prožít s básníkem. Akt, který je celý v každém nejmenším zlomku textu. […] Mělo-li být poukázáno k tomu, čím je nám dnes Mácha živý, tedy odpověď zní: především tím, že — poprvé v novočeském básnictví — splnil nejvyšší úkol poezie: obnovovat poměr mezi člověkem a skutečností, nejen ve smyslu pouhého individuálního vidění skutečnosti, ale tak, aby byl odhalen nový, adekvátnější její mysl, platný pro celé kolektivum, smysl, na jehož základě lze vybudovat nový řád lidského jednání a soužití."

OPEN ACCESS

typischen Antithetik und der Tradition der sog. „negativen Theologie" aus, in der die Hyperexistenz Gottes, die das Erkenntnisvermögen des Menschen übersteigt, nur durch negative Aussagen, durch Antithesen, oxymoronhafte Konstruktionen, durch paradoxe Unaussprechlichkeit und „Namenlosigkeit" der Majestät Gottes zum Ausdruck gebracht werden kann. Es ist die paradoxe Rhetorik des Unsagbaren, die die apophatische Mystik der negativen Theologie ausmacht:

> *Bridel schließt sich offensichtlich derjenigen theologischen Richtung an, die vor allem von der sog. „Areopagitika" herkommt* [...]. *Es zeigt sich, dass jeder Teil des Gedichts sehr planmäßig auf Antithesen aufgebaut ist und dass nicht nur die Sprachmittel, sondern auch die Komposition des ganzen Gedichts den antithetischen Grundgedanken der inneren Gegensätzlichkeit des menschlichen und des göttlichen Seins und deren Beziehung zueinander klar zum Ausdruck bringen.* (Tschižewskij 1972c, S. 229, 232)

Gott bleibt der „Unaussprechliche", der „Unbegreifliche", für den der Mensch keinen Namen hat und den er nur mit negativen Begriffen — „ein lauter nichts", „Nirgends", „Nacht", „Dunkelheit" — versehen kann. In der Tradition der negativen Theologie hat das göttliche Sein den „überwesentlichen" Charakter, daher kann es keine „Gestalt" und keine „Form" haben.

Ähnlich interpretiert Čyževs'kyj das Labyrinth-Modell in *Labyrint světa a ráj srdce* von Comenius als Sinnbild einer „negativen Enzyklopädie", einer „auf den Kopf gestellten Welt". Wie Renate Lachmann feststellt: Das Labyrinth selbst sei diese negative Enzyklopädie (Lachmann 2007, S. 48). Als einer der wenigen Autoren seiner Zeit verwendete Comenius ein originelles Stilmittel, das von Čyževs'kyj als „negative Allegorie" bezeichnet wurde und dessen Funktion darin bestand, jeglichen Sinn und Wert der Dinge zu negieren. Die von der Ordnung abgefallene demiurgische „böse Welt" („zlý svět") wird aus einer „inadäquaten Perspektive" als „verkehrte Welt" betrachtet. Interessanterweise interpretiert Čyževs'kyj diesen Kunstgriff in Bezug auf die moderne Literatur im Sinne der „negativen Utopie", wie bei Herbert George Wells, Evgenij Zamjatin, George Orwell, Karel Čapek u.a.: „Für sie ist charakteristisch die absichtliche Ausschaltung jedes Sinns, den man normalerweise in den durch Allegorese entleerten Bildern zu sehen pflegt." (Tschižewskij 1972e, S. 142) Čyževs'kyj zufolge knüpft Comenius mit seinem Welt-Labyrinth an die Utopie der idealen Gesellschaften (Morus, Campanella) an, allerdings allein an die negativen Aspekte dieser Utopien, die er als verkehrte, negative Welt thematisiert:

> *Die Allegorie der Welt im „Labyrinth", besser: ihrer* einzelnen *Sphären (Stände, Berufe, Lebensformen) sind bei Comenius hingegen* negativ-*wertend, und zwar auf eine besondere Art, wie sie z.B. aus der mit den Augen eines Barbaren (des legendären Skythen Anacharsis) gesehenen Welt der Antike bekannt ist. Zu diesen negativ-wertenden Allegorien gehören die Bilder der Sinnlosigkeit des Welttreibens in der kynischen, stoischen und dann christlichen Diatribe, dann auch verschiedene Allegorien der Dichter neuerer Zeit* [...]. (Ebd., S. 141–142)

OPEN ACCESS

Laut Čyževs'kyj beruht die Konfrontation der „wahren" und der „verkehrten" Welt in Comenius' Roman auf der großen Antithese zwischen „Labyrinth" und „Paradies". Čyževs'kyj geht allerdings noch einen Schritt weiter: In seinem Aufsatz *Bemerkungen zur „Verfremdung" und zur „negativen Allegorie"* (1957) bringt er diesen Kunstgriff mit dem Schlüsselkonzept des russischen Formalismus, mit *ostranenie*, in Verbindung. Es sei die hohe, artistische Poetizität der dichterischen Sprache von Comenius' Roman, der das „neue Sehen" der Welt und der Dinge entspringe. Die Dinge erscheinen in einem neuen und unerwarteten Kontext oder sie werden als ungewöhnliche und kontrastreiche Montagen kombiniert. Die Barock-Künstler charakterisiere ein stark ausgeprägtes *vor*modernes Bewusstsein des Künstlerischen im Sinne einer radikalen In-Frage-Stellung und Verfremdung der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit durch eigentümliche Stilmittel und Kunstgriffe.

Seinen Blick auf die Epoche des Barock in der tschechischen Literatur, auf Bridels dichterische „negative Theologie", auf Comenius' *Labyrinth*-Allegorie oder auf Máchas Weltgefühl und Weltbild, könnte man pointiert als „lateral" im Gegensatz zum „frontalen" Blick (und einer entsprechenden Lesart) charakterisieren, mit dessen Anspruch, eine vermeintliche „Richtigkeit" zu sehen und zu entdecken. Der „laterale" Blick ermöglicht ein Sehen der Tiefenstrukturen, ein Sehen dessen, was bislang als verdeckt und „unsichtbar" galt, wie z. B. die abweichenden hyperbolischen, theologischen, moralischen und ästhetischen Ideen und Denkweisen, für die Čyževs'kyj, wie Renate Lachmann (2007, S. 46–47) feststellt, eine subtile Aufmerksamkeit entwickelte, mit der er sie in den literarischen Texten identifizieren und aufdecken konnte. Was unter der Oberfläche in Erscheinung tritt, sind eben auch beunruhigende Abweichungen, Zäsuren, Risse, Antinomien und Paradoxien, die zu sehen und zu erschließen Čyževs'kyj stets in erster Linie bemüht war.

„…DAS LEBEN VERSCHLINGT STÄNDIG UNSERE SEHNSUCHT NACH DEM NICHTS".[39] SURREALISTISCHES NACHSPIEL

Im März 1941 erschien in Prag eine repräsentative Anthologie der tschechischen Literatur des Barockzeitalters *České baroko* (*Das tschechische Barock*), die der Barockforscher Zdeněk Kalista herausgab und mit einem umfassenden Kommentar versah. Die Collage auf dem Umschlag und die ganze Buchgestaltung schuf der surrealistische Maler Jindřich Štyrský. In den barocken Schmuckrahmen auf dem Umschlag integrierte er eine Fotomontage mit der Allegorie der Religion (1717–1719) des Bildhauers Matthias Bernard Braun. Als Farbton wählte Štyrský ein in Violett gebrochenes und mit symbolisch-liturgischen Bedeutungen aufgeladenes Purpurrot, das der ganzen Szene eine außergewöhnliche Aura der Zeitlosigkeit und Außerräumlichkeit verleiht. Es scheint, als ob das Rahmenoval einen Blick in eine andere Welt der pikturalen Wirklichkeit ermöglichen würde. Auf den Bucheinband setzte Štyrský das Motiv eines schwebenden spätbarocken Rahmens, der von zwei Putten getragen wird und der von einem goldenen B ausgefüllt ist, das in dem zierlichen Rahmen absichtlich etwas massiv wirkt. Das Titelblatt wiederholt dasselbe Motiv, doch diesmal ist der Rahmen

39 „… život neustále pohlcuje naši touhu po nicotě" (Štyrský 2001, S. 4).

OPEN ACCESS

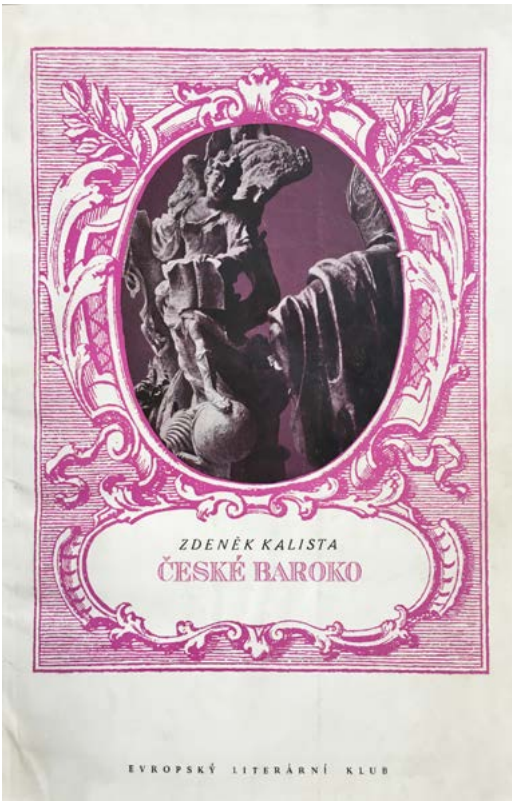

ABB. 2: Jindřich Štyrský: Buchumschlag für Zdeněk Kalistas *České baroko* (Praha 1941).

leer. Er verweist auf das fehlende Bild, evoziert aber gleichzeitig selbst die Idee eines dreidimensionalen Objekts und erhält in Verbindung mit den Putten, die ihn tragen, gewissermaßen den Status eines autonomen skulpturalen Gebildes. Es ist die Beziehung zwischen dem Rahmen, der Einrahmung und der Skulptur, die Štyrský auf der Umschlagcollage mit der Allegorie der Religion von Matthias Braun exponiert.

Der leere und schwebende Rahmen bezieht sich auf eine der grundlegenden Erscheinungsformen der barocken Wirklichkeitsauffassung, auf das Phänomen des Schwebens:

> Schweben *ist daher ein entscheidendes Bild der barocken Wirklichkeitsauffassung.* [...] *Alles kann im Hinblick auf den religiösen Sinn in diese Schwebe gerissen werden. So haben beispielsweise auch die Taten eines Fürsten mythologische, religiöse, ja endzeitliche Bedeutung. Jeder ist Schauplatz des Heilsgeschehens, da jeder insgeheim eine Welt ist, in der sich vollziehen muss, was sich in der ganzen Welt als ihr Grundgesetz vollzieht: Erlösung, Ressurexion, Identifikation in lebendiger Konkretion.* (Rombach 1986, S. 19)

Auf der anderen Seite kann die Leere des Rahmens aber auch als Äquivalent der Unsichtbarkeit oder Blindheit betrachtet werden, als Analogon der ikonischen Epochē, der ikonoklastischen Bildzerstörung, die genau das Problem der Visualisierung und

OPEN ACCESS

ABB. 3. Jindřich Štyrský: Bucheinband für *České baroko* von Zdeněk Kalista (Praha 1941).

ABB. 4: Jindřich Štyrský: Frontispiz für *České baroko* (Praha 1941) von Z. Kalista.

des Sehens tangiert, das „über den Rahmen hinausgeht" (Waldenfels 1998, S. 140) oder „aus dem Rahmen fällt".

Das rätselhafte Titelkupfer der Erstausgabe (1669) des *Simplicissimus* von Grimmelshausen, das die Struktur eines Emblems hat, zeigt ein phantastisches Mischwesen mit gehörntem Satyrgesicht, Frauenleib, einem Enten- und einem Kuhfuß, Flügeln und Fischschwanz. In der einen (Menschen-)Hand hält das Wesen ein aufgeschlagenes Buch, mit der anderen zeigt es mit einer seltsamen Geste darauf. Es ist das Buch der Welt, in dem die verschiedenartigsten Gegenstände abgebildet sind. Mit den Füßen trampelt es auf die Masken, die auf dem Boden herumliegen. Ein Motto erläutert: „Es hat mir so wollen behagen, Mit Lachen die Wahrheit zu sagen." Die Wahrheit sagen, heißt schonungslos demaskieren und desillusionieren. Die auf dem Boden liegenden Masken symbolisieren die Täuschung (der Welt), auf die sich ein anderes Motto des 19. Kap. des 1. Buchs von *Simplicissimus* bezieht: „Der Wahn betrügt". Denn die Wahrheit, die der Leser hier erfährt, ist die Wahrheit über den Zustand der Welt überhaupt.

Auf seiner letzten Collage, die Jindřich Štyrský (1941, abgebildet in: Bydžovská — Srp 2007, S. 485) wenige Monate vor seinem Tod schuf, verwendete er die Fotografie eines Theatersaals mit mehreren Zuschauerreihen. Den Köpfen einiger Zuschauer, die dem Zuschauerraum zugewandt sind, setzte Štyrský drollige Masken auf, die sich jedoch uns, den Betrachtern dieser Collage, zuwenden, ebenso wie die Figur eines Schaukämpfers, der soeben mit erhobenen Händen und mit vor Anstrengung weit aufgerissenen Augen eine Kette zerrissen hat und dessen Figur Štyrský in eine Reihe zwischen die Zuschauer platziert hat. Was bedeutet dieses „qui pro quo"? Wer schaut

ABB. 5: Titelkupfer (1669) der Erstausgabe des *Simplicissimus* von H. J. Ch. Grimmelshausen.

hier eigentlich wem zu? Štyrský, der starke Zweifel an der Welt empfand und erlebte, hat hier nicht nur den Bruch zwischen Realität und Illusion, sondern auch zwischen innerem Wesen und äußerer Maske zum Ausdruck gebracht. Was bleibt, ist die Theatralik und Unbeständigkeit menschlicher Identität. Durch die Maske verwandelt sich die vertraute Gestalt des Menschen in eine skurrile, absonderliche, lächerliche und zugleich erschreckende Gestalt. Dies ist auch das Thema, das Čyževs'kyj in seiner comeniologischen Studie *„Das Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens" des J.A.Comenius: Die Thematik und die Quellen des Werkes* (Tschižewskij 1972d, S. 92–139) behandelt. In der Zeit — zu Beginn des Zweiten Weltkrieges —, in der sich Čyževs'kyj mit der sinnwidrigen „negativen Allegorie" der umgestülpten Welt in Komenskýs *Labyrint* befasste und Jindřich Štyrský seine letzte Collage schuf, gewann das Thema der Unwirklichkeit der Welt erneut an Aktualität und Bedeutung. Auffallend an der tschechischen Kultur und Kunst der Kriegsjahre war die Vorliebe für die Inszenierung, für die Darstellung des Lebens als einer „künstlichen Bühnenszene"; auch die Menschen auf den Gemälden mit Theatermotiven erscheinen „wie Schauspieler in einer merkwürdigen Tragödie oder einem Drama"[40] (Lahoda 2011, S. 146). Mit dem Interesse am

40 „[D]ivadelní stylizace, citace divadla a chápání světa jako divadla. Život je znázorněn jako umělý scénický výjev, jako patetická teatralizace života. Lidé v obrazech jsou jako herci v podivné tragédii či dramatu".

OPEN ACCESS

ABB. 6: Jindřich Štyrský, Ohne Titel, 1941 (Collage, Papier, 25 × 22 cm, Privatsammlung, Prag), in: Lenka Bydžovská — Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha, Argo 2007.

Theater während der Besatzungszeit (1939–1945), mit dem Phänomen der Inszenierung und der theatralischen Stilisierung (der Protektoratsrealität) ging eine starke Spannung einher, die aus der Asymmetrie zwischen Realität und Illusion, zwischen der Welt „da draußen" und der Welt der Geborgenheit resultierte; eine Spannung, die man als Erfahrung der Derealisierung verstehen kann, die nach Bernhard Waldenfels nicht einfach das Verschwinden von etwas bedeutet, sondern eine Subversion der bestehenden Ordnung, die die „Re-Realisierung" einer neuen Ordnung anzeigt (Waldenfels 1998, S. 223).

LITERATUR

Bridel, Fridrich: *Básnické dílo*. Torst, Praha 1994.

Bukovinská, Beket: Bekannte — unbekannte Kunstkammer Rudolfs II. In: Helmar Schramm — Ludger Schwarte — Jan Lazardzig (Hg.): *Theatrum Scientiarum, Band 1, Kunstkammer — Laboratorium — Bühne, Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Walter de Gruyter, Berlin — New York 2003, S. 199–225.

Bydžovská, Lenka — Srp, Karel: *Jindřich Štyrský*. Argo, Praha 2007.

Celan, Paul: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, hg. v. Barbara Wiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

Čyževskyj, Dmitrij: Zum Doppelgängerproblem bei Dostojevskij. Versuch einer philosophischen Interpretation. In: Ders.: *Dostojevskij-Studien*. [Veröffentlichungen der Slavistischen Arbeitsgemeinschafgt an der Deutschen Universität in Prag.] Gebr. Stiepel, Reichenberg 1931, S. 19–50.

OPEN ACCESS

Čyževskyj, Dmitrij: Skovoroda-Studien IV. Skovoroda und Valentin Weigel. *Zeitschrift für Slavische Philologie* 12, 1935, No. 3–4, S. 308–332.

Čyževskyj, Dmitrij: K Máchovu světovému názoru. In: Jan Mukařovský (Hg.): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník prací Pražského linguistického kroužku.* Fr. Borový, Praha 1938, S. 111–180.

Friedlaender, Walter: Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520. *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46, 1925, S. 49–86.

Groys, Boris: Die gebaute Ideologie. In: Peter Noever (Hg.): *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit.* Prestel-Verlag, München — New York 1994, S. 15–21.

Halas, František: Nikde. In: Ders.: *Básně*, hg. v. Jan Grossmann, Vladimír Justl. Československý spisovatel, Praha 1957, S. 246–249.

Halas, František: *Životem umřít*. [Eine Gedichtauswahl.] Československý spisovatel, Praha 1989.

Halas, František: Nirgends. [Aus dem Tschechischen v. Franz Fühmann.] In: Ludvík Kundera (Hg.): *Die Sonnenuhr. Tschechische Lyrik aus 11 Jahrhunderten.* Reclam Verlag, Leipzig 1993, S. 266–269.

Heidegger, Martin: Zur Erläuterung von „Sein und Zeit" [1941]. In: *Gesamtausgabe. Band 82. IV. Abteilung: Hinweise und Aufzeichnungen. Zu eigenen Veröffentlichungen.* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2018, S. 270–338.

Jaspers, Karl: *Psychologie der Weltanschauungen* [1919]. Julius Springer Verlag, Berlin 1925.

Kokoschka, Oskar: An Approach to the Baroque Art of Czechoslovakia. *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 81, 1942, No. 476, S. 263–268.

Kokoschka, Oskar: Böhmisches Barock. In: Paul Reimann — Rudolf Popper (Hg.): *Stimmen aus Böhmen. Eine Sammlung.* Verlag der Einheit, London 1944, S. 15–19.

Kunna, Ulrich: *Das „Krebsgeschwür der Philosophie". Komenskýs Auseinandersetzung mit dem Cartesianismus.* Academia Verlag, Sankt Augustin 1991.

Lachmann, Renate: *Acumen*-Tradition und Stilistik des Oxymorons bei Daniel Naborowski (Exkurs). In: Dies.: *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen.* Fink Verlag, München 1994, S. 135–147.

Lachmann, Renate: Rhetorische Instrumentierung in Comenius' Seelenbildungsroman 'Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens'. In: Holt Meyer — Dirk Uffelmann (Hg.): *Religion und Rhetorik.* W. Kohlhammer, Stuttgart 2007, S. 48–64.

Lahoda, Vojtěch: Divadlo světa. In: Hana Rousová et al. (Hg.): *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu.* Arbor vitae, Praha 2011, S. 146–156.

Lorber, Michael: Apokalyptische Naturphilosophie und institutionalisierter Baconismus. Das Widmungsschreiben in der *Via lucis* (1668) von Johann Amos Comenius an die *Royal Society*. In: Gyburg Uhlmann (Hrsg.): *Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte.* Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2019, S. 175–202.

Meyer, Holt: „Nikdy víc mně neporozumíte": Die Apophatik von K. H. Máchas *Pouť krkonošská* oder Wie nicht verstehen. In: Herta Schmid (Hg.): *Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas. Die tschechische Romantik im europaischen Kontext.* Verlag Otto Sagner, München 2000, S. 29–73.

Mukařovský, Jan: K. H. Mácha a barok. In: Ders.: *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla.* Pražská imaginace, Praha 1991, S. 36–47.

Patočka, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět.* Oikúmené, Praha 1995.

Patočka, Jan: Přirozený svět jako filozofický problém [1936]. In: Ders.: *Fenomenologické spisy I. Přirozený svět. Texty z let 1931–1949*, hg. v. Ivan Chvatík, Jan Frei. Oikúmené, Praha 2008, S. 127–261.

Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* [1928]. De Gruyter, Berlin — New York 1975.

Plessner, Helmuth: Die Aufgabe der philosophischen Anthropologie [1937]. In:

OPEN ACCESS

Ders.: *Gesammelte Schriften, Band VIII, Conditio humana*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, S. 33–51.

Raabe, Paul: Expressionismus und Barock. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption. Teil I*. [Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung]. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1991, S. 675–682.

Rombach, Heinrich: Die Welt des Barock. Versuch einer Strukturanalye. In: Rupert Feuchtmüller (Hg.): *Die Welt des Barock*. Herder Verlag, Wien — Freiburg — Basel 1986, S. 9–23.

Šalda, František Xaver: In margine Durychova „Bloudění". *Šaldův zápisník* II. 1929–1930, S. 176–185.

Šalda, František Xaver: O literárním baroku cizím i domácím [1935]. In: Ders.: *Z období Zápisníku I*. Odeon, Praha 1987, S. 282–307.

Schifferová, Věra: „Omnia discantur per theoriam, praxin, chresin." Zur aktuellen Bedeutung des Comenius für das Anthropozän. *Comenius-Jahrbuch* 28, 2020, S. 55–74.

Smirnov, Igor: *Chudožestvennyj smysl i ėvolucija poėtičeskich sistem*. Moskau 1977.

Štech, Václav Vilém: Stanovisko uměleckých historiků [Die Stellungnahme der Kunsthistoriker]. In: *Baroko v Čechách*. Zvláštní otisk 6.–8. čísla 16. ročníku *Života*. Umělecká beseda, Praha 1938.

Štyrský, Jindřich: *Emilie přichází ke mně ve snu* [1933]. Torst, Praha 2001.

Trunz, Erich: *Wissenschaft und Kunst im Kreise Kaiser Rudolfs II. 1576–1612*. Wachholtz Verlag, Neumünster 1992.

Tschižewskij, Dmitrij: Zu Máchas Weltanschauung [1936]. In: Ders.: *Kleinere Schriften. Band 2. Bohemica.* Fink Verlag, München 1972a, S. 240–286.

Tschižewskij, Dmitrij: Eine kulturpessimistische Utopie [1937]. In: Ders.: *Kleinere Schriften. Vol. 2. Bohemica.* Fink Verlag, München 1972b, S. 308–312.

Tschižewskij, Dmitrij: Zur Komposition des Gedichts Bridels „Co Bůh? Člověk?" In: Ders.: *Kleinere Schriften. Band 2. Bohemica.* Fink Verlag, München 1972c, S. 224–239.

Tschižewskij, Dmitrij: „Das Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens" des J.A.Comenius: Die Thematik und die Quellen des Werkes. In: Ders.: *Kleinere Schriften. Band 2. Bohemica.* Fink Verlag, München 1972d, S. 92–139.

Tschižewskij, Dmitrij: Nachtrag: Bemerkungen zur „Verfremdung" und zur „negativen Allegorie" [1957]. In: Ders.: *Kleinere Schriften. Band 2. Bohemica*. Fink Verlag, München 1972e, S. 140–144.

Waldenfels, Bernhard: Experimente mit der Wirklichkeit. In: Sybille Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S. 213–243.

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. DuMont Verlag, Köln 1996.

Wutsdorff, Irina: Čyževs'kyjs Mácha-Lektüre im Kontext des Prager Linguistischen Zirkel. *Slovo a smysl* 22, 2025, No. 46, S. 57–73.

Zymner, Rüdiger: Literatur im ästhetisch-sozialen Handlungsfeld. Am Beispiel des Prager Manierismus. *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 1, 2001, No. 1, S. 75–95.