

**Schauplatz, Zeitzeuge, Grenzbereich: Poetik eines Prager Hauses in Johannes Urzidils Erzählung „Zu den neun Teufeln“ [Manuskript zum Aufsatz in: *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien - Slowakei* 1998, S. 133 – 153]**

**1. Urzidils verlorene Geliebte: Überleben durch Erinnern**

„Menschen geraten in fremde Länder. Dort ist Heimweh ihre Nahrung, Erinnerung ihre Stärke.“<sup>1</sup>, schreibt Urzidil in der Erzählung *Der letzte Gast* und legt damit zwei Grundmotive seines Schreibens offen: die Verlorenheit in der Welt und die Möglichkeit, sie zu überwinden. Die Verlorenheit des Johannes Urzidil begann in seiner frühen Kindheit - seine Mutter starb kurz nach seiner Geburt, sein Vater konnte nur schwer eine innere Beziehung zu ihm aufbauen - und fand ihren äußeren Ausdruck schließlich in seiner Flucht aus Prag. Im Gegensatz zu vielen seiner Schriftstellerkollegen, die Jahre vorher resignierten, verließ Urzidil Prag erst im letzten Augenblick; bis zur Okkupation durch Hitler hatte er sich für das Gelingen einer gemeinsamen Ordnung von Tschechen und Deutschen eingesetzt<sup>2</sup>. Die Trennung von seiner Heimatstadt war ebenso unfreiwillig wie dramatisch: Mit gefälschten Ausreisepapieren konnte sich der politisch verdächtige Halbjude nach Italien, England und schließlich in die USA retten, wo er den Rest seines Lebens verbringen sollte.

Im Exil schrieb Urzidil, der seine literarische Laufbahn als ungestümer expressionistischer Lyriker begonnen hatte, eine handlungsgeladene, autobiographisch getönte Prosa, die ihn - allerdings erst als 60-jährigen - in Deutschland bekannt machen sollte<sup>3</sup>.

„Er ist in seinen Büchern *Prager Triptychon*<sup>4</sup>, *Das Elefantenblatt*<sup>5</sup>, *Da geht Kafka*<sup>6</sup> (und in anderen epischen Kostbarkeiten) zum großen Troubadour jenes für immer versunkenen Prag geworden, das er in einem anderen Buchtitel *Die verlorene Geliebte*<sup>7</sup> genannt hat [...]“<sup>8</sup>,

schreibt Max Brod über Johannes Urzidil. Der Troubadour sang seine Lieder fernab der Angebeteten: Zwei Drittel des Gesamtwerkes Urzidils entstanden im New Yorker Exil, zu einer Zeit, als die Prager deutsche Literatur schon Geschichte war. Der Prozeß des Sich-Erinnerns half dem entwurzelten Dichter, seine Identität festzuhalten, indem er sie zum Gegenstand seiner Darstellung machte. „Meine Heimat ist, was ich schreibe.“<sup>9</sup>, stellt er fest.

Die verlorene Geliebte hat für Urzidil viele Gesichter: das seiner Mutter, das der Stadt Prag, das der Frau, der er seine ersten Verse gewidmet hat. Die Suche nach ihnen ist die Suche nach der verlorenen Zeit; die Frage nach der Vergangenheit wird für Urzidil zur Überlebensfrage in einer zukunftsgläubigen Gesellschaft, in der die Zeit den Menschen durch die Finger zu rinnen scheint:

„In Amerika vergehen die Jahre wirklich schneller als sonstwo. [...] Alles flimmert und vibriert, das ganze Leben irisiert von dannen [...], es prescht vorbei wie die Eilzüge der Untergrundbahnen auf den Mittelgleisen der Lokalstationen, einen unheimlichen Untergrund-Orkan erzeugend, so daß auf den Plattformen die Männer nach den Hüten und die Frauen nach den Rücken greifen. Da stehst du, aber dort schießt dein Leben vorbei, denn dort bist du auch.“<sup>10</sup>

Dennoch ist Urzidils Prosa weit entfernt von Heimattümelei und Heimweh-Idyll<sup>11</sup>. Zum einen versteht er es, im Besonderen das Allgemeine zu zeigen und damit der Gefahr der Provinzialität zu entgehen; zum anderen erstarrt der Troubadour vor der Geliebten keineswegs in heiliger Ehrfurcht. Immer schwingt ein Hauch von Ironie mit; immer findet Urzidil Anlaß zu unaufdringlicher Sozialkritik.

Urzidils geistige Selbstrettung wird in hohem Maße von Erinnerungen an Räumlichkeiten, an Häuser, Wohnungen und Interieurs gestützt.

„Unsere Generation ist in eine Mobilität gezwungen worden, bei der das ‚Haus‘ gleichsam wie die Bundeslade der Juden mitwandert... Wo immer ich bin, ist Prag, sind meine Prager Wohnungen. Das geht so weit, daß wir sogar New York im Gespräch mit Prag verwechseln.“,

heißt es in einem autobiographischen Essay<sup>12</sup>. Daß er der Rekonstruktion sinnlicher Eindrücke dabei eine Schlüsselrolle zuweist, macht die Raumschilderungen in Urzidils Prosa besonders kraftvoll und plastisch. Scheinbare Kleinigkeiten, Details und Gegenstände erhalten nicht selten den Status von handelnden Figuren<sup>13</sup>; der Mensch muß mit ihnen in einen Dialog treten, denn der Prozeß der Raumnahme, der einen Ort zur Heimat macht, ist anders nicht in Gang zu setzen. Zu dieser Erkenntnis läßt der Autor auch seinen Exilanten in *Die Fremden* gelangen:

„Ich muß heim‘, sagte der Fremde. Dabei lächelte ihm das Gesicht. In einer fremden Landschaft, einem fremden Dorf, einem fremden Haus ein Zimmer mit fremden Möbeln. Man hat zwei oder drei Dinge von sich hineingetan. Das ist nun ‚Daheim‘ und wird es täglich mehr durch Gedanken und Gefühle, die sich dort abspielen und mit denen das Zimmer sich einrichtet. Man denkt in Verbindung mit dem Raum, seinen Gegenständen und seiner Wandbemalung, der man am Morgen, nach dem Erwachen, mit dem Auge zu folgen gewohnt sein wird. Nun ist dieses Zimmer deutlich abgegrenzt von der übrigen Welt. Es ist eine Stelle, für die man eintritt, die man verteidigt und deren Vorzüge man preist gegenüber den augenfälligen Nachteilen alles übrigen.“<sup>14</sup>

Die im folgenden genauer zu betrachtende Erzählung *Zu den neun Teufeln* erschien 1961 in der Hamburger Zeitschrift „Merian“ zum ersten Mal<sup>15</sup>; 1962, also in Urzidils dreiundzwanzigstem Exiljahr, wurde sie in den Band *Das Elefantenblatt* aufgenommen. Sie zeigt die Kraft der Erinnerungen, die sich in alten Häusern verstecken; und sie zeigt, was diese Erinnerungen aus ihren Schlupfwinkeln lockt. Auf diese

Weise wird *Zu den neun Teufeln* zu einem beredten Zeugnis für die Landnahme eines Unbehausten. Doch unter dem Einfluß seiner ausführlichen Beschäftigung mit dem Leben und der Gedankenwelt Goethes <sup>16</sup> geht Urzidil noch einen Schritt weiter: Vor dem Hintergrund des Faust-Stoffes gewinnt das „Erkennen eines längst Erkannten“ <sup>17</sup> eine über das „Wieder-Erkennen“ als menschliche Gedächtnisleistung weit hinausgehende philosophische Dimension.

## 2. Erdichtete Wahrheit: Zwischen Fakt und Fiktion

„Alle Menschen, die ich schildere, haben gelebt, alle Ereignisse, von denen ich berichte, hatten ihre Wirklichkeit.“ <sup>18</sup>, schreibt Urzidil in seinem Nachwort zu dem Erzählband *Neujahrsrummel*. Sein Begriff von Wirklichkeit bedarf genauerer Erläuterung angesichts der Tatsache, daß in der Erzählung *Zu den neun Teufeln* Türen sich spontan öffnen und schließen, daß ein Gast, der sich unschwer als Urzidilscher Goethe identifizieren läßt, aus dem Nichts auftaucht und im Nichts verschwindet, und daß das Haus ein Bild schluckt und wieder hergibt. Hilfreich ist dabei das Wissen um das Grundprinzip von Dichtung: Aus der Wahrheit, die sich auf bloßer Faktizität gründet, wird eine tiefere Wahrheit von Zusammenhang und Bedeutung. In Urzidils Erzählung *Spiele und Tränen* wird diese Erkenntnis durch die Figur des Revidenten Radler repräsentiert: „Der Knabe bewunderte ihn, wie man einen Dichter bewundert, der nichts Unwahres, sondern die Wahrheit erdichtet.“ <sup>19</sup>

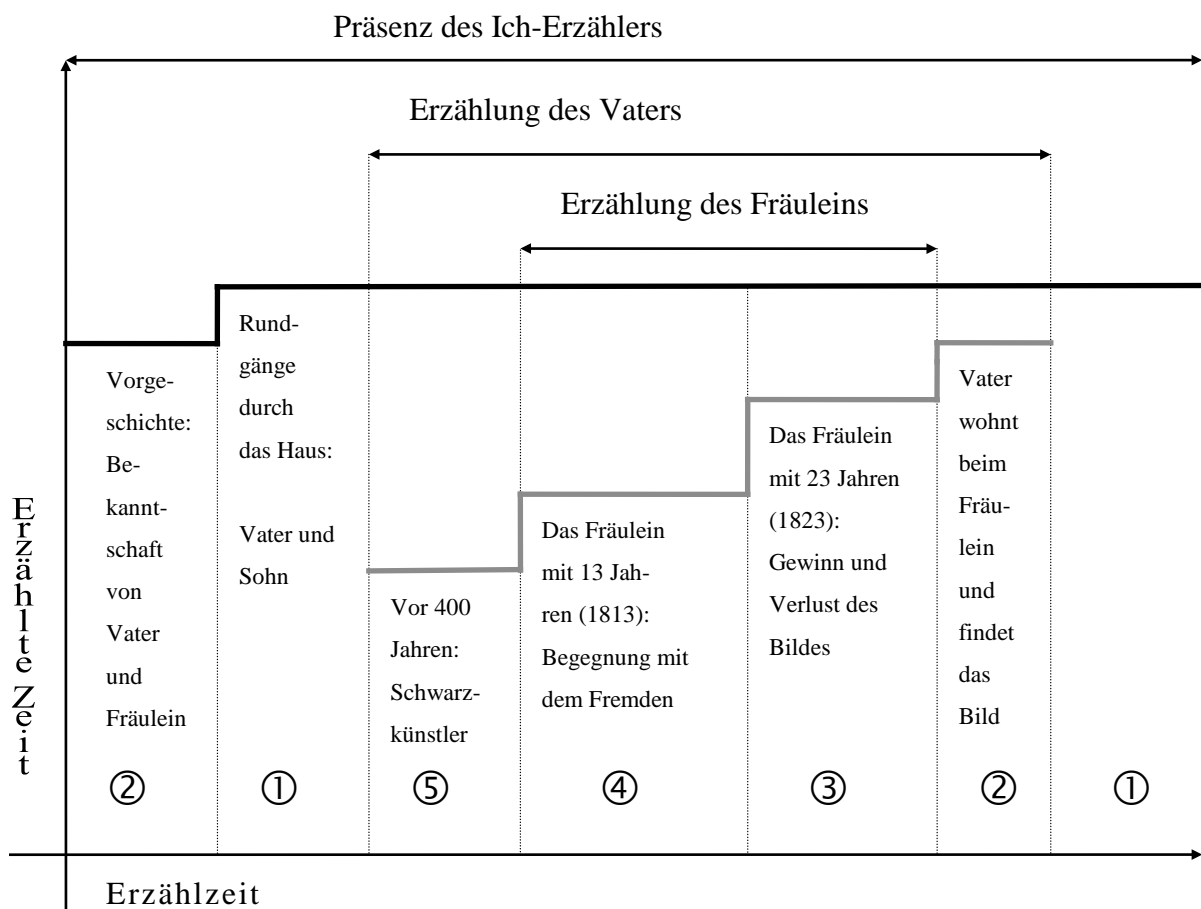
Auch für den Dichter Urzidil schließen sich phantasievolle und realitätsgebundene Darstellungen der Existenz nicht aus. „Realität ist alles für den ehrlich suchenden Menschen Denk-, Erfühl- oder Erphantasierbare. Un-Realität hingegen ist das bedenkenlos Erspintisierte, das schablonenhaft oder nur spielerisch Ergriffene.“ <sup>20</sup>, schreibt der Urzidil-Interpret Peter Herren. „Exactissime, darauf kam es an, nicht nur für Auge und Hand, sondern vor allem für das Herz. Ein genaues Herz haben, das nichts gering erachtet und im Rhythmus der Dinge schlägt, den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt. Nicht ihn erspintisiert, sondern noch einmal denkt.“ <sup>21</sup>, schreibt Urzidil selbst. So ist der geheimnisvolle Fremde natürlich nicht der Autor

Johann Wolfgang von Goethe, zu dessen Biographie Urzidil etwa neue Informationen liefern will. Er ist ein fiktiver Doppelgänger, gesehen mit den Augen Urzidils; er ist ein Urzidil-Goethe. Doch Johann Wolfgang und Urzidil-Goethe haben mehr gemeinsam als einen Ordensstern auf der Brust, strahlende Augen und die Vorliebe für böhmische Bäder<sup>22</sup>. Eine für die Urzidilsche Suche nach Wahrhaftigkeit viel wichtigere Verbindung zwischen ihnen ist ihr faustisches Forschen, ihr Bestreben (und ihre Fähigkeit), das Grundsätzliche und Wesentliche in der einzelnen Erscheinung zu erkennen. Damit ist auch der Zirkelschluß zur Faust-Figur vollzogen, die Urzidil auf den ersten Blick nur in einem vagen Nebensatz, auf den zweiten Blick aber um so ausdrücklicher mit den Ereignissen um das Haus „Zu den neun Teufeln“ in Verbindung bringt.

Ebenso wichtig wie der bedeutende und bedeutsame Gast sind für eine Poetik des Hauses „Zu den neun Teufeln“ die bescheideneren Figuren des Fräuleins, des Vaters und des Sohnes. Denn mit ihnen betritt das Phänomen der Erinnerung die Szene. Urzidils Erzählung *ist* nicht nur eine trotz aller autobiographischer Bezüge erdichtete Erinnerung, ebenso *thematisiert* sie das Erdichten und Erinnern. Indem er fremdes Erzählgut, Geschichtliches, Topographisches<sup>23</sup> und Sagenhaftes in die Fabel seiner Ich-Erzählung einbezieht, läßt der Autor auch jenseits des Goethe-Bezuges ein nahezu unauflösliches Gespinnst von Fakten und freiem Spiel der Phantasie entstehen. Das Haus „Zu den neun Teufeln“ vereint alle diese scheinbar gegensätzlichen Welten, nicht nur als Zeitzeuge und Schauplatz, sondern als Grenzbereich zwischen den Wirklichkeiten.

### 3. Rundgang durch die Zeit

Johannes Urzidils Erzählung bietet trotz ihrer Kürze ein äußerst kunstvolles Geflecht verschiedener Zeitschichten und Erzählperspektiven; zur Veranschaulichung soll ein Modell dienen, auf das ich mich in meiner Untersuchung beziehen werde.



*Erläuterungen:*

①②③ Zeitschichten

— Ich-Erzähler

— Andere Erzähler

Durch die geschickt ineinander verschachtelten Rückwendungen gelingt es dem Autor, die Macht der Erinnerung sowohl in ihren Ergebnissen als auch in ihrer Wirkungsweise zu zeigen. Auf den ersten Blick erkennbar vollzieht sich dieser Prozeß innerhalb der drei verschiedenen Erzählperspektiven: Die Erzählung besteht aus den Erinnerungen des Ich-Erzählers, des Vaters und - vermittelt durch den Vater - des Fräuleins. Doch unter dieser Oberfläche verbergen sich tiefere Schichten. Bereits der Name der Erzählung ist eine Reminiszenz an die Vergangenheit: In Prag war es üblich, den Häusern Namen zu geben, die an dort stattgefundene sagenhafte Ereignisse erinnern. Der Vater weist auf die magischen Traditionen der Stadt hin, die ein Bestandteil der kollektiven Erinnerung ihrer Bewohner sind:

„Aber dieses Prag hier, wo auch du geboren wurdest, ist eine alte Zauberstadt. Hier haben die Rabbiner ihre Zauberlehrlinge herumlaufen lassen, und die Kaiser haben sich ihre Goldmacher gehalten. Hier kam vieles zusammen, Ost und West, Jud und Christ, Tschech und Deutscher, Nord und Süd, und wo viele Essenzen zusammenfließen, da entstehen auch viele zauberhafte, unbegreifliche und sonst nie gesehene Dinge, Worte, Charaktere und Begebenheiten, da ist der Nährboden der magischen Kräfte und Zauberworte.“ (S. 427)

Alle diese Rückwendungen geben Rätsel auf und stellen Material für ihre Lösung bereit. Parallel zum Ich-Erzähler wird der Leser mehr und mehr in die Lage versetzt, das Geheimnis des Hauses „Zu den neun Teufeln“ zu erfassen, zu spüren und zu ergründen. Er folgt nicht nur den Rundgängen durch die Räume des Hauses; er vollzieht selbst einen Rundgang durch den Zeit-Raum von vierhundert Jahren. Beim Durchmessen der Zeit füllen sich die unbewohnten Räume des Hauses mit Leben und Legenden.

Die letztendliche Lüftung des Geheimnisses mag unbefriedigend sein für jemanden, der exakte Auskünfte und eine bequeme Lösung verlangt; was die Tür öffnete und was sie schloß, was sich dahinter verbirgt, woher das Bild des Fremden

kam, darüber sind keine Fakten, sondern allenfalls Vermutungen und Andeutungen zu erfahren: „Über bloße Ahnungen soll man nie sprechen’, sagte der Vater, ‚das ist Sache der Dichter’.“ (S. 426)

Der Dichter Urzidil entläßt den aufmerksamen Leser trotz aller offenen Fragen nicht in schlaflose Nächte. Selbst wenn dieser sich nicht den mißtrauischen Blick des Ich-Erzählers aneignet, erkennt er doch unschwer den gleichnishaften Charakter der scheinbar unerklärlichen Vorgänge. Und die Ereignisse um das Fräulein und das Bild stehen am Ende in jenem psychologisch nachvollziehbaren Zusammenhang, den der Vater vorwegnehmend in Worte gefaßt hat: „Das ist die Zeit. Sie erzeugt Werte. Mindestens ebenso viele, wie sie vernichtet.“ (S. 426)

#### **4. Der Raumentwurf**

Die Brücke zwischen den Erzählebenen schlägt das Haus, indem es die Zeit - im doppelten Wortsinn - aufhebt; quer durch die Zeitschichten bewahrt es Kontinuität:

„Innen aber sind die Räume immer die gleichen geblieben mitsamt den Werkzeugen und Geräten aus dem Zauberjahrhundert. Manche davon mögen vielleicht gar noch dem Doktor gehört haben, und möglicherweise hat einer der grünlichen Glasballons, die auf dem Dachboden herumliegen, sein künstliches Menschenkind beherbergt.“ (S. 428)

Das einzige in der Zeit bewegliche Raumelement ist die Kellertür, die sich unkontrollierbar öffnet und schließt. Hinweise auf bauliche Details spart der Erzähler aus; die Räume leben durch die in ihnen aufbewahrten Requisiten der Vergangenheit. Der Leser erfährt beiläufig, daß das Haus eine verzwickte Architektur aufweist:

„Es gab aber noch einen anderen Grund für diese Besuche; der lag in dem alten, winkeltreppigen, mit allerlei Nebenkammern, Alkoven, Kabinetten,



Geheimtüren und vertrackten Kellerräumen versehenen Hause selbst [...]“ (S. 423)

Die dramatischen Potenzen, die in solchen räumlichen Strukturen schlummern, werden jedoch nicht ausgeschöpft - mit einer (dafür um so wirkungsvolleren) Ausnahme: der mysteriösen Kellertür. Die verschiedenen Rundgänge, die Urzidil beschreibt - in der zweiten Zeitschicht die des Vaters mit dem Sohn, in der vierten den des Fräuleins mit dem Fremden - weisen erzählerische Leerstellen auf: Sie sparen die Übergänge zwischen den Zimmern weitgehend aus; Schwellen, Treppen, labyrinthische Korridore und andere Wegestrukturen haben damit keine Chance, in Erscheinung zu treten und in das Geschehen einzugreifen. Vielleicht gerade deshalb setzt sich der Eindruck fest, daß die unbewohnten Stockwerke eine verwirrende, unendliche Aufeinanderfolge von Zimmern beherbergen. Sie addieren sich zu einer gewaltigen Fläche; das Haus scheint so groß zu sein, daß ein Rundgang in ihm einer Wanderung, also der Fortbewegung im weiten Außenraum der Natur gleichkommt: „Bei jedem Besuch durchwanderte der Vater diese dumpfen Räumlichkeiten von Stockwerk zu Stockwerk [...]“ (S. 424) Auch wird von mehreren „rußigen Küchen“ (S. 424) gesprochen, was darauf hindeutet, daß das Haus einst vielen Bewohnern gleichzeitig Obdach bieten konnte. Doch das ist lange her:

„Niemand wohnte darinnen außer dem Fräulein, das von den Besitzern - böhmischen Herren von altem Adel - zur Hausbesorgerin bestellt war, ein Amt, das schon ihr Vater innegehabt hatte, obzwar es in diesem Hause nichts anderes zu besorgen gab als eben die Wohnung des Hausbesorger.“ (S. 423)

Die Figuren betreten bei ihren Rundgängen außerdem das „gewölbte Doppelgeschoß der unterirdischen Keller“ (S. 424) und den Dachboden. Im Erdgeschoß befindet sich die kleine Wohnung des Fräuleins; in der zweiten Zeitschicht erfährt die bewohnte Zone des Hauses eine Ausweitung: Der Vater des Erzählers hat ein Zimmer gemietet,

in einem anderen wohnt der gelähmte Vater des Fräuleins. Damit sind auch schon alle Informationen zur Struktur des Hauses zusammengetragen. Dieses einfache Raumschema ist Schauplatz und Bezugspunkt der gesamten Erzählung; wenn die Erzähler das Haus verlassen - etwa wenn vom „Teufelsbach“ oder von einem anderen Haus an der Mittagsseite des Karlsplatzes die Rede ist - , dann nur, um „Zu den neun Teufeln“ örtlich, historisch oder atmosphärisch deutlicher zu positionieren.

## **5. Die Etablierung des Unheimlichen**

Obwohl die „Dämonie“ des Hauses im Titel angedeutet und auf der ersten Seite expressis verbis behauptet wird, ist sie zunächst kaum spürbar; allenfalls die „Dumpfheit“ der Räume und die Lebensferne des Interieurs könnten bei Frischluftfanatikern Unbehagen hervorrufen. Der Vater betritt das Haus als nostalgischer Wahrheitssucher, nicht als jemand, der im Bann unkontrollierbarer Mächte steht. Für seinen Sohn, den Ich-Erzähler, ist „Zu den neun Teufeln“ offensichtlich auch kein ausgeglichenes Spukhaus, sondern ein absonderliches, grotesk-verstaubtes Museum, dessen Exponate neugierig betrachtet werden; statt ihn in lähmende Angst zu versetzen, weckt das Haus seine unbefangene Entdeckerlust. Dem Vater scheint es in der zweiten Zeitschicht ähnlich ergangen zu sein: „, [...] schon dazumal schlich ich häufig durch die Stockwerke, kramte auf den Dachböden und forschte in den Kellern.“ (S. 426), erinnert er sich. Ohne die Kenntnis der Geschichten, die darin wohnen, zeigt sich das Haus von seiner harmlos verschrobene Seite.

Die Etablierung eines unheimlichen Raumes beginnt erst, als der Junge das Bild in der Wohnung des Fräuleins gesehen hat und eine Erklärung dafür fordert. Durch die Rückwendungen, die er damit auslöst, verbindet sich der Raum mit der Vergangenheit; seine dämonischen Qualitäten erwachen. Der Junge erfährt von dem sagemumwitterten Doktor, der in der fünften Zeitschicht mit neun Teufeln paktierte, um einen Menschen künstlich herzustellen. Seit dieser Urszene scheint das Haus ma-

gische Kräfte zu besitzen; in der vierten Zeitschicht schließlich schluckt es den geheimnisvollen Gast. Dieselben Räume, in denen Vater und Sohn der ersten Zeitschicht wißbegierig forschen und kramen, erscheinen beim Rundgang des Fräuleins mit dem Fremden in einem mystischen Halbdunkel, denn der Fremde fordert gleich zu Beginn:

„Jetzt aber möchten wir wohl beim Kerzenschein betrachten, was dem Tag nicht angehört.“ (S. 431)

„Der Vater machte alsbald eine Laterne zurecht, ich versah mich mit einer Wachskerze, und wir begannen unseren Rundgang durch die Gemächer, die nun in der Finsternis doppelt gespenstisch erschienen, mit quiet-schenden Dielen, knisternden Wänden, knackendem Gestühl [...].“ (S. 431),

berichtet das Fräulein weiter. Doch der Fremde scheint die Geister, die er rief, unter Kontrolle zu haben; zunehmend fasziniert schaut ihm das Fräulein bei seiner Eroberung der Räume und Gegenstände zu. Als er versucht, „[...] das Unerklärliche bis zu seiner äußersten Grenze zurückzutreiben.“ (S. 432), verschwindet er jedoch in einem Kellerraum, der durch seine absolute Finsternis und hermetische Abgeschlossenheit geradezu die Essenz des Unheimlichen zu enthalten scheint. Das Haus „Zu den neun Teufeln“ birgt in räumlicher Konkretion das Ende der erkennbaren Welt, die Schwelle zwischen Wissenschaft und Magie; der Fremde hat diese Grenze überschritten. Ob er auch den unerforschten Raum erobern konnte, ob es ihm gelang, die Grenze zu verschieben, bleibt den vor der Tür auf seine Rückkehr Wartenden verborgen. Für sie hat der unheimliche Geist des Hauses seinen Tribut gefordert.

## 6. Der Urahn des Hauses

Nicht von ungefähr findet der dramatische Höhepunkt der unheimlichen Ereignisse, das spurlose Verschwinden des Fremden, im untersten Kellergeschoß statt. Kein Raum des Hauses ist traditionell mit so vielen irrationalen Ängsten belegt wie der Keller, in den niemals das Sonnenlicht dringt. Auch wenn er künstlich beleuchtet wird, bleiben die Schatten an der Wand. Durch seine Verwurzelung in der Tiefe des Erdreichs verweist der Keller den Menschen auf seinen Ursprung - und auf seine Endstation: die konstant niedrigen Temperaturen von Kellerräumen gemahnen an die sprichwörtliche Grabeskälte. In dem rätselhaften Bereich, der sich hinter der schweren Eisentür im Keller des Hauses „Zu den neun Teufeln“ verbirgt, konzentrieren sich die Eigenschaften unterirdischer Räume in einem solchen Maße, daß er zur Tabuzone des „Unbetretenen, nicht zu Betretenden“ (S. 435) wird. Licht wirft er zurück wie eine Wand; ob sich hinter der Tür ein Raum, eine Treppe oder ein Abgrund befindet, hat daher noch niemand zu erkunden gewagt. Doch die Vermutung drängt sich auf, daß die Existenz dieses Bereichs des Hauses mit dem Wirken des Schwarzkünstlers in der fünften Zeitschicht zusammenhängt. Denn als der Urahn des Hauses, der naturgemäß zuerst gebaut wurde, hat der Keller von allen Stockwerken den längsten geschichtlichen Zeitraum miterlebt; überdies siedelt er in enger Nachbarschaft zu den Mächten der Unterwelt und bietet damit den idealen Parcours für den „gelehrte Doktor“, der mit seinem Teufelspakt eine für den Normalsterblichen undurchdringliche Grenze überschreiten will. Der Doktor hat mit seinen Plänen, es der Natur gleichzutun, eine verschlossen scheinende Tür aufgestoßen; er hat versucht, einen tabuisierten Bereich zu betreten.

Getreu dem Gesetz von der Wiederkehr unheimlicher Urszenen will auch der Fremde in der vierten Zeitschicht einen verbotenen Raum erkunden. Als er darin verschwindet, glaubt das Fräulein ihn verloren; der Verdacht liegt nahe, daß die Kellertür zum Sargdeckel wurde: „Wir riefen, wir pochten, wir versuchten mit allen Kräften, den schweren eisernen Deckel zu lockern. Aber diesmal rührte er sich nicht. Von innen war nichts zu vernehmen.“ (S. 433)

Der sehr konkrete Schluß, der Fremde sei „im Unbekannten zugrunde gegangen“ (S. 434), wird mit den Jahren transzendierte zu der verschwommeneren Deutung, daß „[...] der Gast jener Nacht aus einer unbestimmten Wirklichkeit in eine noch unbestimmtere Unwirklichkeit eingetreten, ja daß er nur ein Traumgebilde war. (S. 434)“. Erst das Auftauchen des Bildes in der dritten Zeitschicht wirbelt den Staub im Keller der Geschichte wieder auf.

## **7. Sprache und Macht der Gegenstände**

### **7. 1. Die Oxyde der Zeit**

„Jetzt, da die übrigen Sommergäste davon sind, treten die Dinge und der Raum völlig in ihre Rechte ein.“, schreibt Urzidil in seiner Erzählung *Der letzte Gast*.

„Sie betonen ihre Einzelheit und zugleich ihre Würde unwillkürlicher Übereinstimmung. Sie leben in dem Zimmer als Bürger einer Monarchie, aber einer konstitutionellen. Es gibt selbstverständlich Adel und Stände. Ich habe eine gewisse Macht, ein Vetorecht sozusagen. Aber sie können auch über mich beschließen, diese Bücher, Möbel, Bilder, Geräte. Viele Gegenstände werden verbraucht, viele verbrauchen sich selbst, aber viele werden noch dasein, wenn ich selbst nicht mehr bin. Sie werden mit den verschiedensten Menschen zu rechnen haben und diese mit ihnen.“<sup>24</sup>

In dieser Textpassage wird Urzidils Haltung zu den „Dingen“ besonders deutlich. Die Gegenstände gehören nicht unwiderruflich der Objektwelt an; sie werden zu Organismen, zu naturhaften Wesen, die ihre Rechte fordern. Sie können den Menschen, der sie schuf oder benutzte, überleben.

Diese zeitliche Autonomie der Gegenstände spielt eine zentrale Rolle im Haus „Zu den neun Teufeln“. Wie ich schon feststellte, bezieht es sein Fluidum weniger aus raffinierten Strukturen oder architektonischen Kniffen wie Falltüren, Hin-

terzimmern oder geheimen Verliesen, die ein dramatisches Agieren der Figuren ermöglichen und erfordern; die Kellertür ist das einzige Raumelement, das in diesem Sinne wirksam wird. Insofern sind die Zimmer des Hauses - mit Ausnahme des Kellers - keine Aktionsräume, deren Elemente durch ihre Nützlichkeit oder Hinderlichkeit das Geschehen beeinflussen. Die Zimmer sind da, um die in den Gegenständen eingefangene Zeit aufzubewahren. Daß das Betreten und Verlassen der Gemächer immer wieder als „Rundgang“ umschrieben wird, betont ihren musealen Charakter, ihre Funktion als statischen Anschauungsraum. Entsprechend sorgfältig werden die zahlreichen Fundstücke aufgelistet, entsprechend detailliert und farbig werden sie beschrieben. Besonders augenfällig sind dabei die Spuren der Zeit, die beim Betrachten der Gegenstände sinnlich faßbar wird. Die Geräte und Gebrauchsgegenstände sind brüchig, zerschlissen, mit Spinnweben behangen; der Erzähler berichtet von

„[...] eisernen Weidlinge[n] und kupfernen Waagen, deren Gelenke freilich die Oxyde der Zeit verkrustet hatten [...].“ (S. 424); in den Küchen „[...] schichteten Messing und Kupfer Grünspan und Patina, zersetzte sich Zinn am Aussatz und zerfiel an der Pest, vergrindeten sich dreifüßige Eisenkessel mit mürbem Rost [...].“ (S. 424).

Auch hier fällt die Naturalisierung der Gegenstände auf: Wie Mensch und Tier können sie „an der Pest zerfallen“; ihre Oberfläche kann „vergrinden“ wie die Haut eines Lebewesens, wenn sie nicht gepflegt wird. Doch trotz ihrer Angeschlagenheit sind die Gegenstände die Herren der Zimmer.

## **7. 2. Die Sphären der Dinge: Vier Stilleben**

In dieser Rolle bestimmen die Gegenstände den Charakter der vier großen Raumbereiche Dachboden, Stockwerke, Erdgeschoßwohnung und Keller; sie ermöglichen die Abgrenzung von Sphären. Jede dieser Sphäre ist ein kleiner Kosmos für sich und erfüllt eine bestimmte Funktion innerhalb des Haus-Wesens. Es scheint, als hätten

sich die Gegenstände in den Sphären zu dreidimensionalen Stilleben zusammengefunden, für die sich - wie für die Bilder eines Malers - Titel finden lassen. Der Dachboden ist voll mit „[...] absurd geformten Flaschen und riesigen Glasballons, zwischen denen ein geneigter Erdglobus, ein Himmelsglobus und ein bronzenes Coelotellurium stets meine Neugierde erregten.“ (S. 424), berichtet der Ich-Erzähler. „Werkstatt künstlicher Welten“ könnte der Titel des Arrangements auf dem Dachboden lauten; dem ordnet sich das Coelotellurium - ein Gerät, das zur modellhaften Darstellung der Bewegung von Erde und Mond um die Sonne verwendet wird - ebenso unter wie die Glasballons, von denen es später heißt, daß sie möglicherweise die künstlichen Menschen des Schwarzkünstlers beherbergten. Daß diese Werkzeuge geheimer Wissenschaft den Dachboden zu ihrer Sphäre erwählen, ist bei Urzidil sicher kein Zufall. Der Dachboden ist der Bereich des Hauses, der den erhöhten Blick ins Freie und die Beobachtung der Sterne zuläßt. Durch das Offenliegen der Dachkonstruktionen gewährt er einen Einblick in die Bauweise des Hauses und befriedigt damit menschlichen Forschungsdrang; in seiner stillen Einsamkeit zwischen Himmel und Erde ist er ein Platz für Träume und Visionen. Bezeichnend ist, daß die Dachbodensphäre in der Erzählung keine Spuren jener Verbrauchtheit und Alterung aufweist, die den Gegenständen der anderen Sphären anhaftet; die Werkzeuge auf dem Dachboden dienen wohl einem weniger vergänglichen Zweck als das Sammelsurium von Alltagsgegenständen, das über die Stockwerke verstreut zu finden ist. Denn der Alltag ist aus dem unbewohnten Bereich des Hauses „Zu den neun Teufeln“ endgültig entwichen; die Gegenstände der Stockwerk-Sphäre dienen nur noch dem Älterwerden. „Verlassenes Heim“ könnte dieses Stilleben heißen. Hier finden sich die Dinge, die Menschen im täglichen Leben benutzen. Sie liegen im Dornröschenschlaf: Seit dem Tod der letzten Bewohner ist scheinbar nichts verändert worden. Trotzdem haben die Jahre in dieser Momentaufnahme vergangener Häuslichkeit ihre Spuren hinterlassen: Es gibt „ein verkrümmtes Bücherbrett, sogar noch mit eingeschrumpften Schweinslederscharteken darauf“ (S. 424). Zur Alltagssphäre gehören auch die erwähnten rußigen Küchen, die mit verrosteten Gerätschaften vollgestopft sind. Diese lautlose, unaufhaltsame Alterung birgt außer Tristesse den Keim des Unheimli-

chen; wenn es heißt, daß der Großvatersessel „bloß für gewichtslose Gespenster tauglich“ (S. 423 f.) sei, dann schwebt darüber die Melancholie der Nutzlosigkeit gleichermaßen wie ein versteckter Hinweis auf das geheime Leben des alten Hauses.

„Die Küche des Alchimisten“, wie der Keller - betrachtet man die dort angehäuften Gegenstände - genannt werden könnte, befindet sich unweit der mysteriösen Tür im zweiten Kellergeschoß und damit nahe am Ursprungsort und Zentrum des Unheimlichen. Mit den Tiegeln, Mörsern, eisernen Weidlingen und kupfernen Waagen hat - so geht die Sage - schon der Schwarzkünstler Gold und Medizinen gegen das Altern gebraut. Seinen stummen Helfern konnte der Magier keine ewige Jugend schenken: Die feuchte Kellerluft hat den Werkzeugen zugesetzt; Spinnen haben sie zu einem undurchschaubaren Konglomerat verbunden. Dieses Sammelsurium weckt Abscheu und Grauen; wenn vom Keller als dem „Heim metallenen Auswurfs“ (S. 424) gesprochen wird, werden damit keine heimeligen Gefühle, sondern recht ekelerregende Assoziationen geweckt. Heimisch können sich hier nur die Herren des Hauses fühlen: die altertümlichen, ihrem Zerfall entgegendämmernden Gerätschaften.

Im direkten Kontrast dazu steht die Wohnung des Hausbesorgers im Erdgeschoß. Der wohlgeordnete Bereich des Fräuleins schlägt wie ein unermüdliches menschliches Herz inmitten des scheinbaren Durcheinanders ringsum. „Der glückliche Raum“ wäre ein treffender Titel für dieses Bild biedermeierlicher Behaglichkeit; Carl Spitzweg könnte es mit all den Insignien der Gemütlichkeit, mit Sammeltassen, Klöppeldeckchen und Haidaer Überfanggläsern ausgestattet haben. Die Sphäre des Fräuleins atmet die Harmonie von Mensch und Gegenstand. Ihre Bewohnerin versteht die Sprache der Dinge; sie lebt mit ihnen in gleichberechtigter Gemeinschaft, „[...] betreut von den unverständlichsten Zierstücken, die wiederum von ihr betreut wurden [...]“ (S. 426) Die Wohnung ist inmitten des schmutzigen Chaos eine Oase der Sauberkeit und Ordnung, eine „[...] genaue Apparatur zur Erzielung größtmöglicher Sicherheit und Zuverlässigkeit des täglichen Lebens [...]“ (S. 424). Die Symbiose von Mensch und Interieur ist perfekt, denn der Habitus der alten Dame spiegelt ihre Umgebung. Auch sie strahlt „in geradezu überirdischer Sauberkeit“ (S. 425);



auch sie schmückt sich mit einem „Spitzengebilde“ (S. 425), wenn sie „wohlan-geordnet im Schaukelstuhl“ (S. 425) sitzt, angetan mit einer makellos weißen Schürze. Nicht seelenlose Pedanterie, sondern die Liebe zu friedlicher Ordnung ist die Triebkraft dieser Häuslichkeit. Die Wärme, die von dem Fräulein ausgeht, spürt auch der Junge:

„Sobald ich mich verneigt und scheu meinen Gruß geflüstert hatte, hob sie eine ihrer grauen, uralter Dinge kundigen, von zahllosen Furchen, Runzeln und bräunlichen Flecken bedeckten Hände und strich mir behutsam über die Stirn. Das tat mir wohl, denn in jener Knabenzeit hatte ich sonst niemanden, der das je getan hätte.“ (S. 425)

Das Fräulein hat erfahren, daß die Dinge die Liebe und Achtung danken, die der Mensch ihnen entgegenbringt. Denn die harmonische Ruhe, in der es leben darf, ist mit einem Gegenstand verbunden: „[...] auf einem kleinen Tischchen stand in ovalem Goldrahmen das etwa handgroße farbige Brustbild eines ansehnlichen Herrn in hochgeschlossenem Rock mit einem Ordensstern.“ (S. 425) Dieses Bild ist der gute Geist, der über der Sphäre des Fräuleins wacht und wie ein Kaminfeuer Wärme und Licht schenkt. Es wird sich herausstellen, wie es diese Macht bekam.

## **8. Erinnern und Erkennen: Das Wechselspiel von Mensch und Gegenstand**

„Denn schließlich handelt, vom Gesichtspunkt des Philosophen aus gesehen, Goethes ‚Faust‘ von nichts Geringerem als von dem das gesamte Menschenleben, ja vielleicht sogar das ganze Weltgeschehen in Bewegung setzende Gegeneinanderwirken und Ausgleichsstreben von Subjekt und Objekt, von Innenwelt und Außenwelt oder - um die in der Dichtung selbst gebrauchten Begriffe zu verwenden - von Mikrokosmos und Makrokosmos.“<sup>25</sup>,

schreibt Theodor Scheithauer in seinem Faust-Kommentar. Für das Verständnis von Urzidils *Zu den neun Teufeln* ist diese Erkenntnis in mehrfacher Hinsicht nützlich. Zum einen spiegelt die Erzählung - wenn auch in einer anspruchsloser daherkommenden Form - jenen Grundgedanken des Goetheschen Faust-Entwurfes wider. Zum anderen wurde Urzidils Verhältnis zu den Dingen zweifellos geprägt von seinem geistigen Ziehvater Goethe. Und nicht zuletzt - dieser Punkt ist für die Poetik des Hauses wohl der ergiebigste - demonstriert Urzidil das Verhältnis von Innenwelt und Außenwelt anhand der Wechselwirkung seiner Figuren mit dem Raum und mit den Gegenständen, die darin aufbewahrt werden (oder gelegentlich verschwinden). Daß das Haus „Zu den neun Teufeln“ dabei kein einfacher Anschauungsraum bleibt, sondern zum Träger unerklärlicher Ereignisse wird, daß die Stilleben in Bewegung geraten, vermag dieses Anliegen nur zu stützen. Denn gerade der phantastische Raum ist geeignet, die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Materie und Geist durchlässig zu machen:

„Der Mensch kann zum Ding erstarren, und das Ding kann lebendig werden, Raum und Zeit lassen sich beliebig transformieren, die Person mag sich vervielfältigen. [...] Diese Metamorphosen werden, da es um Gestaltauflösung und -veränderung geht, vom körperlichen Bewußtsein getragen und laufen in anschaulichen, oft räumlich-gestalthaft orientierten Formen ab.“<sup>26</sup>,

heißt es bei Gerhard Hoffmann. Es sei daran erinnert, daß auch Fausts Studierzimmer ein Ort der Metamorphosen ist.

Getreu seinem Grundsatz, die Gegenstände nicht als isolierte Objekte zu betrachten, stellt Urzidil ein Verhältnis zwischen Mensch, Raum und Gegenstand her, das von gegenseitiger Beeinflussung geprägt ist. Die Räume und die Dinge erlauben den Figuren, ihre Vergangenheit wiederzufinden und auf diese Weise ihre Identität zu behaupten; dies erfordert aber, daß umgekehrt die Figuren die Dinge und Räume

zum Leben erwecken, indem sie ihnen Teile ihres Selbst - und sei es auch nur einen Blick - schenken. Über die Rundgänge mit seinem Vater berichtet der Ich-Erzähler: „Der Vater suchte nichts, er berührte kaum je etwas, er betrachtete nur, als benötigte das Verlassene und Vergessene zuweilen eines Blickes zum Weiterbestehen.“ (S. 424). Wenn das Fräulein erzählt, scheinen seine Augen „die Gegenstände wie Lampen anzustrahlen und an ihnen sonst beschattete Eigenheiten sichtbar zu machen“ (S. 425). Was den Dingen Gewicht und Bedeutung verleiht, wird im Gespräch über die zurückliegenden Erkundungsgänge des Vaters in der zweiten Zeitschicht deutlich: „„Und hast du etwas gefunden?““, will sein Sohn wissen. „„Siehst du, heute würde ich wahrscheinlich gar vieles finden, was mir wert schiene. Damals aber nicht. Das ist die Zeit. Sie erzeugt Werte. Mindestens ebenso viele, wie sie vernichtet. Merk dir das.““ (S. 426), bedeutet ihm der Vater und gibt damit, wie ich bereits erwähnte, einen wichtigen Hinweis zum Verständnis der gesamten Erzählung. Und wenn der Vater von „Unterredungen“ zwischen dem Fräulein und dem Bild des Gastes spricht, dann betont er damit ausdrücklich beider dialogisches Verhältnis.

Der Dialog der Figuren mit den Räumen und den Dingen ist ein wichtiges movierendes Element des Textes; er läßt sich zusammenfassend mit den Begriffen „Erkennen“ und „Erinnern“ umschreiben. Wie diese beiden Prozesse voneinander abzugrenzen sind, ob und in welcher Form sie einander bedingen, kann dabei variieren. Für mein Anliegen, die Inkarnation von Zeit im Raum zu zeigen, ist der Dialog des Fräuleins mit dem Bild des Gastes besonders ergiebig. Zum Zeitpunkt der Ich-Erzählung ist das Fräulein im Besitz des Bildes, und zwar im doppelten Wortsinn; denn das Bild ist das wichtigste der „Zierstücke“, von denen es heißt, daß sie das Fräulein betreuen und von ihm betreut werden (S. 425). In meiner Bestandsaufnahme der Raumsphären habe ich festgestellt, daß das Bild der Mittelpunkt des gepflegten Idylls ist, in dem das Fräulein lebt. Es vermag aus dem Raum einen glücklichen Raum zu machen, weil es aus dem Fräulein einen glücklichen Menschen machte. Der Antwort auf die Frage, warum das Wiederfinden des Bildes dem Fräulein das Leben wiedergab, ist der Vater auf der Spur:

„Erst wußte sie nicht mehr, ob der Gast, und später, ob sein Bild wirklich oder etwa bloße Traumfiguren gewesen wären. So wurde sie am Ende ihrer eigenen Wirklichkeit unsicher. So etwas gibt es in solchen Häusern und solchen Städten. Das Leben zerfloß ihr gleichsam zwischen den Fingern. Als ich ihr dann das Bild brachte, so daß sie es neben sich stellen, betrachten und mit ihm sich unterreden konnte, da war die Wirklichkeit und mit ihr das Leben wieder da.“ (S. 436)

Häuser wie „Zu den neun Teufeln“ und Städte wie Prag leben in hohem Maße von und in ihrer Vergangenheit; diese Vergangenheit pflanzt sich fort in den Legenden und Erinnerungen unzähliger Generationen. Dennoch lebt auch an solchen Orten jedes Einzelwesen sein eigenes Leben und hat seine persönliche Geschichte. Um sich gegen die Flut fremder Vergangenheiten behaupten und in *seiner* Wirklichkeit leben zu können, braucht es - hier vielleicht mehr als anderswo - Erinnerungen, die nur ihm gehören. Und wenn diese Erinnerungen sich vergegenständlichen lassen, etwa in Form eines Bildes, dann können sie in den abgrenzbaren Besitz des Individuums übergehen. Das geschah in dem Augenblick, als das Fräulein auf dem Bild, das ihr der Vater gab, den verloren geglaubten Fremden erkannte.

Doch besonders im Hinblick auf den Goethe-Bezug ergibt sich noch eine zweite Deutungsrichtung für die Ereignisse um das Fräulein und das Bild, die ebenfalls mit der Vergegenständlichung von Identität zusammenhängt. Das Bild auf dem Tisch des Fräulein ist jener Teil Urzidil-Goethes, der aus den Abgründen des nicht zu betretenden Raumes wieder auftaucht. Aus dem faustischen Urzidil-Goethe ist ein Fräulein-Goethe geworden, der in einen ovalen Goldrahmen paßt, ein Herr mit Ordensstern, der greifbar, ansehnlich und anschaulich ist. Insofern sind die Ereignisse um das Bild und das Fräulein auch ein Gleichnis auf das Grundbedürfnis des Menschen, sich „ein Bild zu machen“, das zur Projektionsfläche für eigene Wünsche, Erwartungen und Hoffnungen wird und hilft, das Mysterium der Existenz leichter zu ertragen.

Auf einer anderen Ebene vollzieht sich der Prozeß des „Erkennens“, wenn sich der Fremde auf seinem Rundgang den Gegenständen nähert:

„Lange und begierig blickte der Gast in diese gläsernen Welten; es freute mich, ihn sie betrachten zu sehen. Denn sein Schauen war kein ersauntes Starren, es hatte eine gewisse rhythmische Bewegung, es war kein bloßes mit dem Auge Betasten, vielmehr ein strahlendes Umfassen, ein plötzliches Erkennen eines längst Erkannten.“ (S. 431),

erinnert sich das Fräulein. Hier handelt es sich nicht um ein Wieder-Erkennen im Sinne des Überbrückens von Zeit; vielmehr ist ganz offensichtlich Urzidils Wissen um die Prinzipien Goethescher Naturstudien eingeflossen. Im didaktischen Teil seiner *Farbenlehre* schreibt Goethe selbst:

„Das, was wir in der Erfahrung gewahr werden, sind meistens nur Fälle, welche sich mit einiger Aufmerksamkeit unter allgemeine empirische Rubriken bringen lassen. Diese subordinieren sich abermals unter wissenschaftliche Rubriken, welche weiter hinauf deuten, wobei uns gewisse unerläßliche Bedingungen des Erscheinenden näher bekannt werden. Von nun an fügt sich alles nach und nach unter höhere Gesetze, die sich aber nicht durch Worte und Hypothesen dem Verstande, sondern gleichfalls durch Phänomene dem Anschauen offenbaren. Wir nennen sie Urphänomene [...]“<sup>27</sup>

Die Urphänomene durch Anschauung zu erfassen, ist für Goethe das höchste Ziel des Forschers; die Suche danach hat wohl auch Urzidil-Goethe in das Haus „Zu den neun Teufeln“ geführt. Bei seinem Rundgang erwachen die Gegenstände aus ihrem Dornröschenschlaf: Dem Fräulein, das ihn begleitet, erscheinen

„[...] die Eimer, Retorten und DreifüÙe unter flackernd wechselndem Licht in seltsamer Regung und Tätigkeit, als wären sie von neuem mitten in ihren Geschäften, die Glasballons schillernd und spiegelnd, trübe phosphoreszierend und wirklich, als schwebte innen noch ein letzter Rest von irgend etwas Geisterhaftem umher.“ (S. 433).

Wenn der Fremde diese Dinge „strahlend umfängt“, wenn er sie „erkennt“, so läÙt das ahnen, daß es ihm gelungen ist, in den einzelnen Erscheinungen das Wesentliche, das Ur-Phänomenale zu erfassen. Dies versetzt ihn in die Lage, auf eine Art in den Dialog mit den Gegenständen zu treten, die dem Fräulein im Gedächtnis bleiben muß; seine Attitüde ist dabei nicht die eines Zauberkünstlers, der seine Zuschauer verblüffen will, sondern vielmehr die eines um Aufklärung bemühten Lehrers, der seine Erleuchtung weitergibt:

„Einen der Glasballons nahm er auf und hielt ihn über drei Fingern vor sich hin, ja, obzwar das Gebilde doch recht schwer sein mußte, schnellte er es ein wenig hoch, so daß es eine Sekunde lang in der Luft hing wie eine riesige Seifenblase, die sich dann mit schwereloser Allmählichkeit wieder auf den gespreizten Fingern des Gastes niederließ. ‚Haben Sie das muntere Leuchten aus der Mitte heraus bemerkt?‘ fragte er. ‚Es ist ein Ergebnis des freien Schwebens.‘“ (S. 431)

Ihren Höhepunkt finden die Vorführungen des Gastes bezeichnenderweise auf dem Hängeboden, hoch oben in der Sphäre der Wissenschaft:

„Dann kurbelte er am Coelotellurium, ich mußte mit meinem Kerzenlicht die Sonne spielen, und so begann das Weltall zu kreisen. ‚Jetzt wollen wir eine Mondfinsternis veranstalten!‘ rief er. ‚Vielleicht hat das schon Tycho mit dieser Maschine gemacht, alt genug wäre sie dazu.‘ So demonstrierte er die Geschehnisse in den Himmeln. Nie hab' ich die Son-

ne so herrlich aufscheinen gesehen wie in seinen Worten, nie wieder beleuchtete mich ein Mond so sicher und sanft wie sein Blick.“ (S. 432)

Sowohl die Worte, in denen die Sonne aufscheint, als auch die Lichteffekte des Coelotelluriums sind lediglich Abbilder der unergründlichen Natur; als Versuch, die Spannung zwischen konkreter und abstrakter Welt zu überwinden, können sie jedoch Wesentliches erfassen und in eindrucksvoller, unvergeßlicher Weise vermitteln. Und wenn der Fremde „mit raschen Vergleichen“ (S. 432) Gegenstände zum Leben weckt, wenn er in einem Winkel verstaubende Metallbarren „unenträtseltes Gold“ (S. 432) nennt, dann geht er über die Grenzen naturwissenschaftlicher Betrachtung hinaus. Dann erweist er sich als der Dichter Urzidil-Goethe, dessen Vorbild in seinen *Maximen und Reflexionen* schreibt: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“<sup>28</sup>

Vera Schneider

---

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Urzidil, Johannes: Das Elefantenblatt. Erzählungen. - München: Langen Müller 1962, S. 192.
- <sup>2</sup> 1922 wurde der tschechoslowakische Staatsbürger Urzidil, der fließend tschechisch sprach, Presseattaché der deutschen Gesandtschaft in Prag; er war mit vielen tschechischen Schriftstellern und Malern befreundet.
- <sup>3</sup> Vgl. Trapp, Gerhard: Die Prosa Johannes Urzidils. Zum Verständnis eines literarischen Werdegangs vom Expressionismus zur Gegenwart. - Bern: Verlag Herbert Lang & Cie 1967.
- <sup>4</sup> 1960
- <sup>5</sup> 1962
- <sup>6</sup> 1965
- <sup>7</sup> 1956
- <sup>8</sup> Brod, Max: Der Prager Kreis. Mit einem Nachwort von Peter Demetz. - Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1979, S. 196.
- <sup>9</sup> zitiert nach Serke, Jürgen: Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. - Wien ; Hamburg: Paul Zsolnay Verlag 1987, S. 186 (dort ohne Quellenangabe).
- <sup>10</sup> Urzidil, Johannes: Entführung. - Zürich ; Stuttgart: Artemis Verlag 1964, S. 279.
- <sup>11</sup> Gegen gelegentliche Vereinnahmungsversuche durch revisionistische Organisationen sperrt sich

---

der Autor schon allein durch seine konsequent antifaschistische Gesinnung. „Ich bin davon durchdrungen, daß das Konzentrationslager nur die Kehrseite der Gartenlaube ist und daß Hitler der echten deutschen Seele im Grunde höchst angenehm war.“, schreibt er in einem unveröffentlichte Briefwechsel mit Oskar Schürer.  
Zitiert nach Serke, Jürgen: a. a. O., S. 184.

- <sup>12</sup> zitiert nach Serke, Jürgen: a. a. O., S. 186 (dort ohne Quellenangabe).
- <sup>13</sup> Auch die Äußerungen von Urzidils tschechischen Zeitgenossen verraten eine besondere - und möglicherweise ähnlich motivierte - Achtung vor den Gegenständen. Max Brod berichtet u.a. von der Liebe des Schriftstellers Jiri Wolker zu den Menschen und den Dingen (Brod, Max: a. a. O., S. 210). Ripellino beschreibt die Anhänglichkeit der Tschechen an ihre „verschwiegenen Gefährten“, die alten Dinge, die Prag zu einem riesigen „metaphysischen Trödelmarkt“ machten (Ripellino, Angelo Maria: Magisches Prag. - Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1982, S. 278).
- <sup>14</sup> Urzidil, Johannes: Die verlorene Geliebte. Erzählungen. - Frankfurt a. M. ; Berlin ; Wien: Ullstein 1982, S. 187.
- <sup>15</sup> Die vollständige Quellenangabe aus Peter Herrens ausführlicher Urzidil-Bibliographie lautet: Hamburg, Merian, Jg. 14, Nr. 12.  
Vgl. Herren, Peter: Beharren und Verwandeln. Eine Analyse von Grundzügen im Erzählwerk Johannes Urzidils. - Bern ; Stuttgart: Paul Haupt 1981, S. 282.
- <sup>16</sup> Als essayistisches Hauptwerk Urzidils gilt „Goethe in Böhmen“ (1932, erweitert 1962).
- <sup>17</sup> Urzidil, Johannes: Zu den neun Teufeln, S. 431.  
In: Prager deutsche Erzählungen (Hrsg.: Dieter Sudhoff, Michael M. Schardt). - Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 423 - 436.  
Die Seitenangaben zu Zitaten aus dieser Erzählung werden im folgenden Text in runden Klammern nachgestellt.
- <sup>18</sup> Urzidil, Johannes: Neujahrsrummel. - Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1957, S. 92.  
Das Werk enthält eine Auswahl von Erzählungen aus „Die verlorene Geliebte“.
- <sup>19</sup> Urzidil: Die verlorene Geliebte, S. 14.
- <sup>20</sup> Herren, Peter: a. a. O., S. 232 f.
- <sup>21</sup> Urzidil, Johannes: Das Elefantenblatt, S. 128.
- <sup>22</sup> Als Spezialist für den „böhmischen Goethe“ wußte Urzidil natürlich, daß Johann Wolfgang sich 1813 in Teplitz aufhielt. Er wußte aber auch, daß der Dichter weder zu diesem noch zu einem früheren Zeitpunkt in Prag war.
- <sup>23</sup> Alle erwähnten Standorte und topographischen Details, wie die Prager Kleinseite, die Halbinsel Kampa, der „Teufelsbach“ Certovka oder der Karlsplatz, lassen sich auf dem Prager Stadtplan finden.
- <sup>24</sup> Urzidil, Johannes: Das Elefantenblatt, S. 190.
- <sup>25</sup> Scheithauer, Theodor Friedrich Lothar J.: Kommentar zu Goethes Faust. - Stuttgart Philipp



---

Reclam jun.1980, S. 149. Die Hervorhebungen wurden übernommen.

- <sup>26</sup> Hoffmann, Georg: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und soziologische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. - Stuttgart: J. B. Metzler 1978, S. 126.
- <sup>27</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Bd. 64 (Abt. 2.: Goethes naturwissenschaftliche Schriften ; Bd. 1. Zur Farbenlehre. - Didaktischer Theil). Weimarer Ausgabe. Hrsg. im Auftr. d. Großherzogin Sophie von Sachsen. - München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1987, S. 72.
- <sup>28</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: WA 1, 42, Maximen und Reflexionen, S. 151 – 152.  
zitiert nach Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. - Stuttgart: J. B. Metzler 1963, S. 35.

Vielfältige Anregungen zur Beschäftigung mit Raum-Bildern fand ich außerdem in:

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. 5.-6. Tausend. - Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992