



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Utopische Fabriken
in der Prosa Karel Čapeks und Ludwig Winders“

verfasst von / submitted by

Tobias Seiser, BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Austrian Studies – Cultures, Literatures,
Languages

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
1 Zur Problematik von Technik und Industrie	
1.1 Bezwingung der Natur und industrielle Entfremdung.....	7
1.2 Die technische Utopie in der Kunst.....	15
2 Geschichtliche und biografische Kontexte	
2.1 Vorgeschichte: die Industrialisierung in der Literatur.....	20
2.2 Entmenschlichung im Großen Krieg	26
2.3 Aufstieg und Fall der Republik	31
3 Literaturwissenschaftliche Einordnung	
3.1 Das Motiv Technik im Gesamtwerk Čapeks und Winders	40
3.2 Erkenntnisprozesse im klassisch-modernen Roman.....	50
3.3 Der Entwurf einer utopischen Gegenwelt	60
4 Figurenanalyse	
4.1 Die neue Elite, primitiv und maßlos	68
4.2 Tiere, Roboter, Menschen	77
5 Technokratische Strukturen und mögliche Auswege	
5.1 Das kapitalistische Wirtschaftssystem.....	88
5.2 Wider Totalitarismus und Kollektivismus.....	98
Schluss	106
Primärliteratur	107
Sekundärliteratur:.....	108
Anhang: Zusammenfassung.....	112

Einleitung

Die utopische Fabrik läuft auf Hochtouren, sie produziert im großen Stil, die Dividenden sind enorm, sie schafft Wohlstand und Arbeit für eine ganze Stadt. Leider sind Utopien erfahrungsgemäß zu schön um wahr zu sein und so hat auch die Erzählung vom fulminanten ökonomischen Erfolg eines Industrieimperiums ihre Kehrseite. Karel Čapek und Ludwig Winder entwarfen in ihrer Literatur utopische Fabriken, anhand derer sie sich mit den sichtbaren negativen Folgen und den möglichen Gefahren der fortschreitenden Industrialisierung und Ökonomisierung in der noch jungen Tschechoslowakei auseinandersetzten. In ihren Romanen spiegelt sich die politisch und wirtschaftlich turbulente Zwischenkriegszeit zwischen Prosperität und Krise, zwischen Aufbau und Zerstörung.

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, wie Čapek und Winder den technisch-industriellen Komplex der menschlichen Lebenswelt literarisch bearbeiten. Ziel ist dabei, eine allgemein technikphilosophische Perspektive mit einer umfassenden historischen Kontextualisierung zu kombinieren. Zu einer gemeinsamen Behandlung der beiden Autoren haben mich eine Reihe von verschiedenartigen Parallelen in Biografie und Werk angeregt. Ende des 19. Jahrhunderts geboren, wurden sie nach der erschütternden Erfahrung des Weltkriegs zu Verfechtern der neuen demokratischen Ordnung und setzten sich für eine Verständigung im tschechisch-deutschen Nationalitätenkonflikt ein. Die beiden Journalisten verstehen auch ihre Literatur politisch, weshalb mir eine Einbeziehung ihrer außerliterarisch artikulierten, persönlichen Überzeugungen geboten erscheint. Ich will Interpretationen vermeiden, die Rückschlüsse aus den Biografien der Autoren ziehen, doch ihre öffentlich kundgegebene Meinung zu den Entwicklungen der Zeit nicht zu berücksichtigen, hieße, den Sinn ihrer engagierten Werke unvollständig zu erfassen.

Untersuchungsgegenstand der Arbeit sind die vier Romane *Továrna na absolutno* (1922; in deutscher Übersetzung *Das Absolutum oder Die Gottesfabrik*) und *Krakatit* (1924) von Čapek sowie *Die nachgeholten Freuden* (1927) und *Dr. Muff* (1931) von Winder. Die Romane fallen jeweils in die mittlere Schaffensphase der Autoren und handeln von einer technischen beziehungsweise ökonomischen Pionierleistung, einer außergewöhnlichen, die Gesellschaft umformenden Innovation. Derlei fehlt in Winders Frühwerk noch, Čapek wiederum schreibt vor 1922 nur Dramen und Kurzprosa. Auf eine Beschäftigung mit den Dramen, deren gerade Čapek mehrere technisch utopische verfasst hat, verzichte ich, da ich sie bei dem Umfang der Arbeit nicht ausführlich genug behandeln könnte. Die späteren Romane der beiden

Schriftsteller sind bereits wesentlich durch die Gegnerschaft zum Nationalsozialismus motiviert, ein zusätzlicher Themenkomplex der ebenfalls zu weit führen würde. Unter den Prosawerken Čapeks und Winders sind die gewählten Romane jene, die sich am ausführlichsten mit zivilisatorischen technisch-ökonomischen Problemstellungen befassen, entstanden zu einer Zeit, da die Devastation durch den Krieg überwunden und eine abermalige Katastrophe noch nicht absehbar ist.

Im ersten Kapitel gebe ich eine Bestimmung der maßgeblichen Begriffe. Die beiden Abschnitte dieses Kapitels geben die methodischen Grundlagen für die Analyse vor. Zunächst will ich anhand von technikphilosophischen Texten eine von der Dichotomie Natur–Technik ausgehende Problematisierung des Phänomens Technik und Industrie vornehmen. Sie beruht im Wesentlichen auf den Ausführungen der Phänomenologen Jan Patočka und Hans Blumenberg. Das Resultat setze ich anschließend, auf dem Begriff der Utopie aufbauend, in ein Verhältnis zur literarischen Kunst. Im zweiten Kapitel zeichne ich die industrielle Entwicklung in den böhmischen Ländern und ihre kulturgeschichtlichen Reflexe in drei Abschnitten nach. Der erste Abschnitt skizziert die Industrialisierung und ihre Resonanz in der Literatur. Der zweite behandelt den Ersten Weltkrieg, der in vielerlei Hinsicht eine Zäsur darstellt, auch für die beiden Autoren. Der dritte Abschnitt schließlich umfasst den unmittelbaren geschichtlichen Kontext in der Zwischenkriegszeit. Für aufschlussreicher als die ohnehin andernorts gesammelten biografischen Daten halte ich dabei die journalistischen Beiträge Čapeks und Winders zum politischen und ökonomischen Geschehen. Verweise auf ausgewählte Werke der tschechisch- und deutschsprachigen Literatur in diesem Kapitel sollen einen Überblick über das Spektrum der Möglichkeiten vermitteln und thematisch relevante tschechoslowakische Autoren wie etwa Franz Kafka oder Jaroslav Hašek als Referenzgrößen dienen.

Im dritten Kapitel beginnt die Analyse, an deren Beginn ich die Präsenz technisch-industrieller Themen im Gesamtwerk Čapeks und Winders in den Blick nehme, da ich trotz notwendiger Beschränkung die relevanten Werke und ihre zeitgenössische Rezeption nicht gänzlich außer Acht lassen will. Die folgenden beiden Abschnitte befassen sich gattungstheoretisch mit den vier Untersuchungstexten. Zunächst will ich sie anhand einiger typischer Merkmale des modernen Romans im Allgemeinen einordnen, dann klären inwiefern es sich um utopische Literatur handelt. Das vierte Kapitel widmet sich den verschiedenen Figurentypen, die einerseits Repräsentanten ihrer Zeit und ihrer sozialen Stellung sind, andererseits eine darüber hinaus verweisende mythische Bedeutung tragen. Im letzten Kapitel betrachte ich die widersprüchlichen Ideologien, die in den Romanen in Konfrontation stehen.

Dessen erster Abschnitt umfasst verschiedentlich geäußerte Kritik am respektive Befürwortung des damals in der Tschechoslowakei betriebenen kapitalistischen Wirtschaftens. Zuletzt will ich untersuchen, inwiefern möglichen alternativen ideologischen Ordnungssystemen das Potential, eine bessere Gesellschaftsordnung zu erreichen, zugesprochen wird.

Zu Čapek, einem kanonischen Autor der tschechischen Literatur, existiert eine umfangreiche Sekundärliteratur, die dem vielseitigen Gesamtwerk Rechnung trägt, wobei sie häufig stark biografisch orientiert ist. Die von mir gewählten Werke sind gewiss nicht die bekanntesten Čapeks und auch in der Fachliteratur unterrepräsentiert. Eine Publikation, welche die Technikutopien in den beiden gewählten Romanen behandelt, existiert zurzeit noch nicht. Die Forschung zu Čapek als Science-Fiction-Autor konzentriert sich hauptsächlich auf die utopischen Dramen. Čapek hat selbst seine Literatur in Zeitungsbeiträgen ausführlich kommentiert und gegen Kritik verteidigt. Dies ist möglicherweise ein Grund, warum den Diskurs über Čapeks Werk auch nach 1989 vielfach polemische und ideologische Wertungen prägen. Für die deutschsprachige Rezeption gilt verallgemeinernd gesprochen, dass die Anzahl der Neuauflagen Čapeks in den letzten Jahren zwar hoch, die literaturwissenschaftliche Rezeption aber, im Unterschied zur englischsprachigen, gering ist.

Winder galt lange als vernachlässigter Autor des Prager Kreises, mittlerweile kann er durch Neuauflage mehrerer Romane und eine noch überschaubare aber doch vorhandene Sekundärliteratur als wiederentdeckt gelten. Zwei seiner Romane wurden auch auf Tschechisch neu aufgelegt, eine Neuauflage der bald nach Veröffentlichung übersetzten Romane *Úpír* (1929) und *Doktor Muff* (1935) fehlt bislang. Winder wird in der Literatur vor allem in Bezug auf Judentum, Vaterbeziehungen, politische und philosophische Ansichten interpretiert, nie jedoch als Verfasser utopischer Literatur. Ich will im Fall beider Autoren nicht den Argumentationen aus der Sekundärliteratur folgen, sondern der bisher unterbelichteten technisch-ökonomischen Problematik in ihrem Werk Rechnung tragen.

Den Vorteil einer komparatistischen Arbeit sehe ich in einer gegenseitigen Bereicherung durch zweisprachige Primär- wie Sekundärtexte. Das Ziel ist dabei nicht die Anhäufung möglichst vieler Gemeinsamkeiten – die Gemeinsamkeiten sollen nur der Ausgangspunkt für die parallele Interpretation sein – sondern neue Erkenntnisse zu den einzelnen Texten, vom Vergleichsgegenstand unabhängig. Übersetzungen der tschechischen Primärtexte werden als Hilfestellung in den Fußnoten angeführt. Die untersuchten Romane werden mit den Siglen TA, K, NF und M (mit * für die Übersetzungen), wie im Literaturverzeichnis angegeben, zitiert.

1 Zur Problematik von Technik und Industrie

1.1 Bezwungung der Natur und industrielle Entfremdung

Die Menschen entwickeln laufend Werkzeuge und Maschinen, die ihnen Arbeiten erleichtern oder die Bewältigung neuer Aufgaben ermöglichen. Diese Techniken reichen entlang der gesamten Kulturgeschichte zurück bis hin zur „menschlichen Urleistung“, der Beherrschung des Feuers, die eine Definitionsmarke für den Beginn der Kultur ist (vgl. Blumenberg 2015: 469f.).

Irgendwann muss es zu einer Deviation gekommen sein, zu jener Ursünde, in der der Mensch die Selbstgestaltung seines Daseins unabhängig von der Vorgegebenheit der Natur machen und sich selbst zum anspruchsvollen und befragenden Gegenspieler des Gegebenen erheben wollte. (Blumenberg 2015: 170)

Dieser Akt, den Blumenberg negativ konnotiert und mit dem anschaulichen Begriff Sünde bezeichnet, muss jedoch nicht mit einer moralischen Wertung verknüpft werden. Die Menschen haben sich über die Natur erhoben, folglich tragen sie für ihre eigenmächtigen Taten die Verantwortung.

Aus dem Gesagten ergibt sich eine ganz allgemeine, weit gefasste Definition für Technik als Gegenstück zur Natur. Technik – τέχνη ‚Handwerk, Kunst‘ – sind die künstlichen Konstruktionen der Menschen, Natur – φύσις – die natürlichen Gegebenheiten, auf welche die Menschen keinen Einfluss haben. Aristoteles setzt diese beiden Begriffe in einen Bezug zueinander: „τέχνη und φύσις sind [in der aristotelischen Lehre] gleichsinnige Konstitutionsprinzipien, das eine bewirkt von außen was das andere von innen zustande bringt. Verfertigung ist an die Entsprechung zu Wachstum gebunden“ (ebd. 104f.).

Diese antike Einheit mit der Natur entspricht dem neuzeitlichen Weltbild nicht mehr. In der Natur sehen die Menschen nicht mehr das offensichtlich und unhinterfragt Gegebene, in das sie selbst unmittelbar eingegliedert sind, sondern etwas Fremdes, das ihnen zur Disposition steht und das sie als Umwelt abstrakt erschließen und verwalten (vgl. Patočka 1990: 79f.).

Diese Natur hat nichts mehr gemein mit dem Naturbegriff der Antike, auf den sich die Mimesis-Idee bezieht: das selbst nicht herstellbare Urbild alles Herstellbaren. [...] [Sie ist] zum Inbegriff möglicher Produkte der Technik geworden. Der Rest an exemplarischer Verbindlichkeit ist damit aus der Natur ausgetrieben. Für den Techniker konnte die Natur mehr und mehr zum bloßen Substrat werden, dessen gegebene Konstitution der Verwirklichung konstruktiver Zwecke eher im Wege steht als sie fördert. Nur durch die Reduzierung der Natur auf ihren nackten Material-

und Energiewert wird eine Sphäre reiner Konstruktion [...] möglich. So ergibt sich der auf den ersten Blick paradoxe Sachverhalt, daß in einem Zeitalter höchster Geltung der Wissenschaft von der Natur zugleich deren Gegenstand in seinem Seinsrang für den Menschen nivelliert worden ist. (Blumenberg 2015: 123)

Die auf Naturwissenschaft beruhende Technik erschließt die Natur, indem sie sich Kenntnisse davon aneignet, wie diese funktioniert und sie zum Objekt von Experimenten und Konstruktionen macht (vgl. Patočka 1990: 80). Mit technischen Mitteln wird versucht, die Natur zu bändigen und sich von ihrem Einfluss zu befreien. Wertend kann dieses menschliche Streben sowohl Fortschritt als auch Anmaßung genannt werden. Evident ist, dass die Technik die Menschen in weitreichendem Ausmaß vom Ausgeliefertsein an die Natur befreit hat. Diese hat nicht nur an Bedrohlichkeit, sondern insgesamt an überlebenswichtiger Bedeutung eingebüßt.

Da die Technik auf den Naturgesetzen beruht, kann sie auch im Industriezeitalter mimetisch von der Natur lernen. Dies passiert aber auf einer abstrakten Ebene, wie zum Beispiel in der Bionik, eine Einheit gemäß dem Ideal der Mimesis wird darunter nicht mehr verstanden. Für eine Konstruktion ist wichtig, dass sie funktioniert, ob sie dabei „zufällig“ die Natur nachahmt oder nicht, ist irrelevant (vgl. Blumenberg 2015: 119). Die experimentelle Zerlegung und Aneignung der Natur hat jedenfalls immer mehr künstlich ausgedachte Konstruktionen ermöglicht, die in der Natur kein Abbild mehr haben. Diese Artefakte, für die prototypisch das Rad stehen kann, erzeugen eine künstliche, kultivierte Umgebung, die sich im Lauf der Zeit vom Naturzustand, wie ihn Jean-Jacques Rousseau definiert, entfernt hat.

Die technischen Neuerungen entwickeln sich und bauen aufeinander auf, weshalb die menschliche Arbeits- und Lebenswelt immer künstlicher wird. Unter Technisierung ist zu verstehen, dass eine Erfindung praktisch umgesetzt wird und in einer Maschine oder einer anderen neuen Technik Anwendung findet. Die Maschine verrichtet fortan eine gewisse Leistung, von der die Menschen nun körperlich oder geistig entlastet sind. Deren Arbeit besteht im industriellen Zeitalter zunehmend in der Bedienung immer komplexerer Maschinen, wobei die Mittelbarkeit der Technik eine Distanz zu den zugrundeliegenden physischen Vorgängen schafft. Das führt dazu, dass die Menschen alltäglich eine Menge komplexer künstlicher Verfahren anwenden, ohne sie eigentlich zu verstehen (vgl. Esposito 2013: 66).

„Die technische Welt [ist], unabhängig von allen funktionalen Erfordernissen, eine Sphäre von Gehäusen, von Verkleidungen [...] und Blenden. Der menschliche Funktionsanteil wird reduziert auf das ideale Minimum des Druckes auf einen Knopf“ (Blumenberg 2015: 189).

Die Benutzeroberfläche eines Automaten ist virtuell und verdeckt die zugrundeliegende Funktionsweise. Die Mittelbarkeit der Technik ist wiederum nicht per se negativ. Künstliche Abschottung von der Natur mag für technisch Faszinierte eine Errungenschaft sein, während andere sie als Dekadenz kritisieren.

Ein Automatismus, der in seinen Stadien nicht mehr anschaulich und für die meisten nicht einmal mehr in Denkvorstellungen zu verfolgen ist, wird im Wortsinne *unheimlich*, mindestens dann, wenn die Größenordnung der entfachten Kraft das Vermögen des Menschen, sie mit handlichen Werkzeugen zu entbinden, unabsehbar übersteigt (Lämmert 1989: 25f.).

Der elektrische Strom steht paradigmatisch für eine menschengemachte Kraft, die gleichermaßen unsichtbar, also unanschaulich, und in ihrer Wirkung gewaltig ist.

Die enormen Wirkungen der Technik bergen großes Zerstörungspotential, sodass sich die Frage ergibt, ob die Entwicklungen noch kontrollierbar sind. Die Wissenschaft wird dabei in dem Sinne von der Technik überholt, als dass sie mit ihren experimentellen Methoden Entdeckungen hervorbringt, die, ehe sie noch in ihrer Gesamtheit erforscht und verstanden sind, technisch realisiert und verwertet werden. „So gehört der technische Wille viel mehr zu den *Antrieben* der neuen Naturforschung, als zu ihren *Wirkungen*“ (Blumenberg 2015: 77).

Stále více se ve vědě samé, v matematice na prvním místě, projevuje duch technického ovládání, univerzalita docela jiného typu než starověká obsahová a útvorná: univerzalita formalizující a neznatelně přecházející k favorizování výsledku před obsahem, ovládnutí před pochopením. Tato věda se stále více odhaluje celou svou povahou jako technika, a směřuje proto též k technologii a aplikaci (Patočka 1990: 95).¹

Das generelle Problem, dass eigenmächtige Handlungen nicht in all ihren Folgen abschätzbar sind, verstärkt sich durch die erörterte Komplexität und Mittelbarkeit der technischen Systeme. Es besteht immer die Gefahr, dass sich ein einmal in Gang gesetzter Automatismus – seiner Etymologie getreu – verselbstständigt, also außer Kontrolle gerät.

¹ Doch macht sich in der Wissenschaft selbst, an erster Stelle in der Mathematik, immer mehr der Geist der technischen Beherrschbarkeit bemerkbar, also ein ganz anderer Typus von Universalität, als es die Antike war [sic!] mit ihrer Orientierung auf Inhalt und Form: Hier ist es eine formalisierende Universalität, die unmerklich dazu übergeht, vor dem Inhalt das Resultat, vor dem Begreifen das Beherrschen zu favorisieren. Diese Wissenschaft erweist sich in ihrem ganzen Charakter zunehmend als Technik und Applikation (Patočka 1988: 112).

Die Technik ist im Allgemeinen mit eingebauten Kontrollmechanismen gegen negative Eventualitäten abgesichert:

Wie kann man auf etwas einwirken, wenn man nicht weiß, welche Folgen zu erwarten sind und wo dies hinführen wird? Die Technisierung ermöglicht dagegen, Kontingenz einzuführen: Man tut etwas, das auch anders gemacht werden könnte, überprüft und kontrolliert die Alternativen und vollzieht dann weitere Handlungen, die wiederum anders sein könnten, sich aber gegenseitig bedingen auf eine Weise, die wir beobachten können. In einer Welt, die intransparent bleibt, ermöglicht die Technik, nicht-willkürlich zu operieren – ausgehend vom prinzipiellen Verzicht auf die Kontrolle aller Faktoren (Esposito 2013: 65)

Den Gefahren der Technik wird also technisch begegnet. Offensichtlich von der Industrie angerichtete materielle Schäden, wie die Zerstörung und Vergiftung der Natur oder durch Industriearbeit verursachte Krankheiten, können in der Zukunft, so das Versprechen der Ingenieure, durch Verbesserung der unvollkommenen Technik behoben werden. Der Anspruch der kontinuierlichen technischen Selbstoptimierung begegnet Kritik an den Folgen der Technisierung mit dem Argument eines im Gegenteil noch zu geringen Grads an Technisierung. (vgl. Blumenberg 2015: 166) Das Argument, eine Technologie stecke noch in den Kinderschuhen und die angerichteten Schäden seien Anfangsschwierigkeiten, die durch den Fortschritt gewiss ausgemerzt würden, zeigt bereits eine problematische Bereitschaft zum Kollateralschaden.

Es gibt eine Affinität von Industrie und Technik zu Unmenschlichkeit und Gewalt, die nicht nur an den Militarismus erinnert, sondern historisch seit dem Beginn der Industrialisierung mit ihm verquickt ist (vgl. Korber 1998: 25). In den beiden Weltkriegen wird das grausame Potential der Technik in vollem Ausmaß deutlich. Der industrielle Krieg hat endgültig aufgehört, sich am alten Ideal der Ritterlichkeit zu orientieren. Auch wenn der mit handwerklich hergestellten Waffen geführte Krieg ebenfalls ein unehrenhaftes, menschenverachtendes Töten war, hat sich dieses mit der Industrialisierung zur Tötungsmaschinerie gesteigert. „Válka jako univerzální ‚všecko je dovoleno‘, divoká svoboda, zachvacuje státy, stává se ‚totální‘. [...] Válka je zároveň největší podnik průmyslové

civilizace, produkt i nástroj totální mobilizace“ (Patočka 1990: 121).² Das Töten erfolgt im technischen Krieg virtuell, auf einen Knopfdruck reduziert. Aufgrund der Mittelbarkeit der Technik besteht für die Täter eine Distanz zum Grausamen. Die nun auch in großen Mengen zivilen Opfer leiden allerdings weiterhin real. Dabei kann mit fortschreitender Raffinesse und Effizienz der Technik die Grausamkeit erhöht werden.

Der Vorgang der Entindividualisierung durch Technik ist auch bei deren zivilem Einsatz anhand des Übergangs vom Handwerk zur Massenproduktion zu beobachten. Das Individuum ist an seinem Arbeitsplatz in eine Produktionsmaschinerie eingespannt, die aus einer fernen Zentrale gesteuert wird. „Der Arbeitende muß sich vielmehr – soldatisch diszipliniert – selber zum technischen Material verhärten und sich in den Lücken der Technisierung – nach dem Vorbild des militärisch gehärteten Mensch-Materials – verschleiß lassen“ (Segeberg 1997: 201). Die Deklassierung von Menschen zu reinen Arbeitsmaschinen ist mit dem Begriff der industriellen Entfremdung gemeint. „Je zde však též ona nesmírná pôsobnosť této vědotechniky, jež jako by z reality vydělovala a v ní spatřilo toliko libovolně použitelnou zásobárnu pôsobnosti a sil. Tato síť pôsobností, toto po-jetí se nevyhýbá člověku, který sám v něm funguje jako akumulátor a relé“ (Patočka 1990: 81).³

Das Phänomen, dass Geld- und Machtinteressen wichtiger sind als das einzelne Menschenleben, dass dieses also gehandelt wird, gibt es nicht erst seit der Industrialisierung. Hier erfolgt eine Abstrahierung individuell menschlicher Anliegen, die nach der Argumentationsweise pecunia non olet funktioniert. Der technische Fortschritt und das kapitalistische Wirtschaftssystem ermöglichen jedoch eine geschäftstüchtige Massenanwendung dieses inhumanen Prinzips. „Technisches Handeln gerät unter einen von moralischen und sozialen Konventionen zunehmend entgrenzten ökonomischen Erfolgsdruck; ja, technische und ökonomische Rationalität beginnen sich miteinander zu verschwistern“ (Segeberg 1997: 100f.). Der Kapitalismus ist prinzipiell auf ständige Expansion der Produktion

² Der Krieg als ein universelles „Alles ist erlaubt“, als rasende Freiheit, befällt einen Staat nach dem anderen, wird „total“ [...] Der Krieg ist gleichzeitig das größte Unternehmen der industriellen Zivilisation, Produkt und Werkzeug einer totalen Mobilmachung (Patočka 1988: 140).

³ Es gibt jedoch auch jene ungeheure Wirksamkeit dieser Techno-Wissenschaft, von der es den Anschein hat, als reduziere sie die Realität auf einen willkürlich nutzbaren Vorrat von Wirkungen und Kräften. Dieses Netz von Wirkungen läßt den Menschen nicht aus – er funktioniert darin selbst wie ein Akkumulator und Relais (Patočka 1988: 97f.).

und ständigen Gewinn ausgelegt. Dieser instrumentalisierte Fortschritt trägt die ständige Gefahr eines Zuviel in sich und bietet materiellen Vorteil, der auf Kosten anderer oder auf Kosten künftiger Generationen erkaufte ist (vgl. Blumenberg 2015: 263).

Die Technik selbst bietet keinen Ansatz ihren Missbrauch als Mittel zur zerstörerischen Bereicherung zu verhindern. „Technik und Technologien können diese Art der Kontrolle nicht ausüben. Sie sind nicht imstande, solche Probleme zu lösen, die nicht aus Fehlfunktionen, sondern aus dem reibungslosen Funktionieren der Technik resultieren“ (Esposito 2013: 63). Vielmehr steht aufgrund der Mittelbarkeit, die die ökonomisch-technische Maschinerie schafft, der Verdacht im Raum, dass sie amoralisches Handeln fördert und seine negative Auswirkungen steigert. Die maßgeblichste Triebkraft der fortschreitenden Technisierung wird verallgemeinert gesprochen nicht Wohltätigkeit, sondern finanzielles und machtpolitisches Interesse sein. Da die Einführung technischer Innovationen, die das gesamte Gesellschaftsgefüge umgestalten, den Aufwand erheblicher materieller Mittel erfordert, ist sie zwangsläufig die Angelegenheit einer ökonomisch-politischen Elite. Auf die weitreichenden Auswirkungen einer neuen Technik haben nicht jene, die sie entwickeln, den meisten Einfluss, sondern jene, die sie finanzieren und praktisch einsetzen. Wissenschaftler selbst können ihre Erfindung, wenn sie sie sozusagen verkauft haben, nicht wieder zurücknehmen.

Schon Rousseau erkannte, dass es unmöglich ist, in den Naturzustand zurückzukehren, und der technische Fortschritt praktisch unumkehrbar ist (vgl. Blumenberg 2015: 258). Vor der unbeteiligten Mehrheit der technischen Laien, all jenen, die nicht der Elite angehören, die den Fortschritt aktiv vorantreibt, steht dieser immer als vollendete Tatsache. Das verleiht ihm den Anschein der Fraglosigkeit: neue Technik ist immer schon fertig, sie produziert die eigene Selbstverständlichkeit (vgl. ebd. 190). Die Industrialisierung wird also von wenigen auf alle experimentell angewandt, schädliche Folgen technisch im Nachhinein behoben. Zynisch könnte man dazu anmerken, dass dies erst dann passiert, wenn die Produktivität der Arbeitenden nachlässt und daher der materielle Ertrag sinkt.

Der Unternehmertypus, der die in seinen Fabriken Arbeitenden wie einen Rohstoff betrachtet, aus dem es möglichst hohen Ertrag herauszuholen gilt, steht für die historische Verbindung zwischen kapitalistischer Industrialisierung und materialistischem Weltbild. „Es war bezeichnenderweise der Schwerindustrielle Krupp, der 1899 einen hohen Preis für die beste Antwort auf die Frage ‚Welche Folgen ergeben sich, wenn man den Menschen wie ein Naturobjekt behandelt?‘ aussetzte“ (ebd. 36). Der Mensch ist nur einer von vielen materiellen Faktoren in der ökonomischen Kalkulation. Ein Vorreiter der Anwendung quantitativer

Methoden in sozialen Zusammenhängen, Adolphe Quetelet, nannte diese Disziplin konsequenterweise Sozialphysik. Quetelet stellte in seiner Lehre den Durchschnittsmenschen als Maß der Dinge vor. Vom Individuum mit seinen Zufälligkeiten hingegen muss die Statistik radikal absehen, um zu aussagekräftigen Ergebnissen zu gelangen. (vgl. Wagner 2002: 111) „Die wahre Lust, ein Tier zu sein, beginnt für den Menschen aber erst mit der Prosperität der Statistik“ (Blumenberg 2015: 36). Die Reduktion eines Menschen auf eine Zahl stellt eine technische Entfremdung dar, die eine totale Beherrschung ermöglicht. Die systematische Anwendung dieses Prinzips ist Technokratie.

Die historisch einflussreichste Kritik an den inhumanen Erscheinungen der Industrialisierung war ihrerseits durch ein materialistisches Weltbild gekennzeichnet. Karl Marx sah die Ursache für das Elend im Bereich der neuen Maschinenarbeit in den Besitzverhältnissen und nicht in der Technik als solcher, die, einmal im Besitz des Proletariats, als „Produktivkraft“ den Fortschritt hin zum paradiesischen genossenschaftlichen Arbeitsleben im Kommunismus ermöglichen sollte (vgl. Korber 1998: 23).

Da also die Maschinerie an sich betrachtet die Arbeitszeit verkürzt, während sie kapitalistisch angewandt den Arbeitstag verlängert, [...] an sich ein Sieg des Menschen über die Naturkraft ist, kapitalistisch angewandt den Menschen durch die Naturkraft unterjocht, an sich den Reichtum des Produzenten vermehrt, kapitalistisch angewandt ihn verpaupert u. s. w., erklärt der bürgerliche Oekonom einfach, das Ansichbetrachten der Maschinerie bewiese haarscharf, dass alle jene handgreiflichen Widersprüche blosser Schein der gemeinen Wirklichkeit, aber an sich, also auch in der Theorie, gar nicht vorhanden sind (Marx 1867: 432).

Marx sieht in der Maschine ein Mittel zur Bezwungung der Natur und zur Entlastung der Arbeitenden, die Entfremdung erfolgt für ihn erst durch ihren missbräuchlichen Einsatz im Kapitalismus. Die ausbeuterische kapitalistische Industrialisierung ist nach Marx ein notwendiger Schritt in der zielgerichteten geschichtlichen Entwicklung, sie entwickle sich aufgrund ihrer immanenten Krisenhaftigkeit zu ihrer eigenen Auflösung hin (vgl. Patočka 1990 106). Diese Zwangsläufigkeit hat sich historisch allerdings nicht bestätigt.

Bei aller vielfältigen Kritik an Gefahren und Übeln der technisch-industriellen Entwicklung sollen die positiven Seiten nicht unbeachtet bleiben. Aus heutiger Sicht hat die Industrialisierung einen weitreichenden allgemeinen Wohlstand und in der Folge individuelle Freiheiten ermöglicht:

Na druhé straně je pravda též, že tato [průmyslová] civilizace *umožňuje* to, co žádná lidská konstelace dřívější: život bez násilí v dalekosáhlé rovnosti šance. Ne že by někde tento cíl byla realizovala, ale člověk neobjevil nikdy možnost bojovat s vnější nouze, postrádající a obcházející se bez prostředků, jež dává k dispozici (Patočka 1990: 125).⁴

Die Befreiung von äußerer Not ermöglicht in einer wohlhabenden Industriegesellschaft einem großen Teil der Bevölkerung eine freie, selbstbestimmte Lebensweise. Die unternehmerische und politische Elite versteht sich demgemäß nicht als ausbeuterisch, sondern als Arbeit gebende und Wohlstand schaffende Stütze der Gesellschaft. Die Industriellen als wirkliche Wohltäter müssen in ihrem Handeln allerdings nicht-materialistische Beweggründe abseits der Gewinnmaximierung haben.

Persönliche moralische Ideale des Guten oder der Humanität sind gegen die technokratische Entfremdung und Entmenschlichung gerichtet. Wenn die Wissenschaft sich von ihnen und nicht von wirtschaftlichen Interessen leiten lässt, ist sie am Verstehen und nicht am Beherrschen orientiert. Die menschliche Selbsterhebung über die Natur bleibt dabei problematisch. Patočka versucht darzustellen, dass ein ideeller Sinn auch in einem vorläufigen Zustand zu finden sein kann:

Člověk nemůže žít beze smyslu [...]. To znamená žít v jistotě nesmyslnosti. Ale neznamená to, že nemůže žít ve smyslu hledaném a problematickém? Že ke smysluplnosti v pravém, ne uskromněném, ale také ne dogmatickém smyslu, náleží právě toto žití v ovzduší problematičnosti? (Patočka 1990: 84f.).⁵

⁴ Andererseits ist es aber auch richtig, daß diese [industrielle] Zivilisation etwas *ermöglicht*, was keine frühere menschliche Konstellation je vermochte: ein Leben ohne Gewalt und in einer weitreichenden Chancengleichheit. Nicht etwa, daß sie dieses Ziel irgendwo realisiert hätte, doch hat der Mensch ohne die Mittel, die ihm diese Zivilisation bietet, nie wirklich die Möglichkeit gehabt, gegen die äußere Not anzukämpfen (Patočka 1988: 144).

⁵ Der Mensch kann nicht ohne Sinn leben [...]. Das bedeutet: er kann nicht in der Gewissheit der Sinnlosigkeit leben. Aber bedeutet das, er kann nicht in der Suche, in einem fraglichen Sinn leben? Da doch zur echten Sinngebung, zu nicht künstlich-bescheidenen, aber auch zur nicht-dogmatischen, gerade das Leben in der Atmosphäre der Fraglichkeit gehört? (Patočka 1988: 101).

1.2 Die technische Utopie in der Kunst

Blumenberg stellt die Utopie in einen Gegensatz zum Fortschritt. Sie ist als idealer, unüberbietbarer Zustand statisch und ein qualitativ ganz anderer Ort, jener hingegen macht „jede *Utopie* problematisch“ indem er die ständige lineare Überbietung des Vorangegangenen demonstriert, während sich das ewig gültige Ideal als praktisch unerreichbar erweist (vgl. Blumenberg 2015: 261).

Die *Antithese von Utopie und Fortschritt* beruht auf einem ganz elementaren Verdacht, der in aller Fortschrittskritik steckt: Der Fortschritt bringt niemals qualitative Veränderungen, [...] die Veränderungen, die der Fortschritt bewirkt, lassen den Menschen unverändert, haben vor allem kein moralisches Korrelat (Blumenberg 2015: 261).

Der Entwurf einer qualitativ anderen Zivilisation erwächst aus der Kritik an der Entwicklung der realen Zivilisation. Literatur, die der Gattung Utopie zugehört, umfasst dementsprechend Prosatexte, „die im Modell eines Zweiweltenschemas einer kritisierten Ausgangswelt ein ihr überlegenes ideales Gemeinwesen gegenüberstellen“ (Leucht 2016: 11). Die Utopie – *utopia* – ist der Wortbedeutung nach der Nichtort oder der andere Ort, sie ist ein Produkt der Fantasie. Zwar kann sie durchaus fantastisch anmuten, keinesfalls ist die Utopie jedoch chaotisch. Sie ist in der Tradition von Thomas Morus geometrisch angelegt und technisch rational durchorganisiert (vgl. Hodrová 1994: 21).

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgt in der Gattung der Utopie allgemein eine Annäherung der zwei Welten: „Die Utopie drängt in die Wirklichkeit“ (Leucht 2016: 14). Dies ist laut Leucht darauf zurückzuführen, dass die Wissenschaft nicht mehr allein danach strebt, die Welt zu erklären, sondern sie technisch umzugestalten (vgl. ebd. 25). Das Argument deckt sich mit Patočkas Formulierung vom Geist der Beherrschung und Applikation in der Wissenschaft. Die neuen technischen Möglichkeiten öffnen das Feld für Versuche, die auf dem Reißbrett entworfene Utopie auch wirklich zu konstruieren. Dafür müssen die gewachsenen Strukturen beseitigt werden. „Extrémní zdůrazňování požadavku jednoty, kterou se má dílo vyznačit a kterou má zjevovat (jednota světa, harmonii Vesmíru), je typické pro názory utopistů všech dob [...] a taktéž pro apologety totalitních režimů, jimž utopismus ostatně není cizí“ (Hodrová 2001: 135).⁶ Um Einheit und Harmonie in der Utopie herzustellen, muss das

⁶ Die extreme Betonung der Forderung nach Einheit, welche das Werk auszeichnen und in ihm ersichtlich werden soll (Einheit der Welt, Harmonie des Alls), ist typisch für die Ansichten der Utopisten

natürliche Chaos bezwungen und die totale technische Kontrolle eingeführt werden, die jedwede natürlich auftretende Abweichung verunmöglicht. Eine Utopie zu verwirklichen, eine qualitativ andere Welt real zu aufzubauen, erfordert die zwanghafte Anpassung der nicht idealen Wirklichkeit an die Schablone und die Errichtung von Mauern und Grenzen, um den unnatürlichen Zustand aufrecht zu erhalten.

Die negativen literarischen Utopien des 20. Jahrhunderts haben die Tendenz utopischer Ideen zur erzwungenen Uniformierung kritisiert und das Genre ins Gegenteil, die Dystopie, verkehrt. Sie warnen vor dem totalitären Potential der Technik, indem sie die utopische Zivilisation als gewaltige Maschine der Unterwerfung und Kontrolle darstellen (vgl. Lämmert 1989: 32). Diese Dystopien kennzeichnet eine Erhebung der individuellen Figur gegen die Unnatürlichkeit der kollektiven Existenz im utopischen System (vgl. Hodrová 2001: 692). Wenn die Einmauerung durch die Zivilisation real empfunden wird, bleibt die Flucht ins Natürliche, Gewachsene, Unberührte. Die wilde Natur kann in der zivilisierten, (über)industrialisierten Welt, gegenteilig zu den klassischen rationalen Gesellschaftsutopien, der andere, utopische Sehnsuchtsort werden.

Divočina jako neznámé, neprobádané území se stává specifickou variantou jiného místa, jehož podobou bylo podsvětí (peklo), nebe (ráj), místo utopické; rysy těchto míst – a to je pozoruhodné – se od konce 19. století, kdy z literatury toposy podsvětí a nebe takřka vymizely (utopie se podstatně proměnila), namnoze přežívají a uplatňují se právě v toposu divočiny, pojímané jako peklo nebo ráj, případně ambivalentně (Hodrová 1994: 133).⁷

Für die Einschätzung der industriellen Zivilisation durch die Kunst ergibt sich eine Spanne zwischen den beiden Extremen, Technik und Natur antagonistisch als Himmel beziehungsweise Hölle auf Erden einzustufen. Hier stehen einander das Narrativ von einem

aller Zeiten [...] und ebenso für die Apologeten totalitärer Regime, denen Utopismus im Übrigen nicht fremd ist (eig. Übers.).

⁷ Die Wildnis als unbekanntes, unerforschtes Territorium wird zur spezifischen Variante des *anderen Orts*, der in Gestalt der Unterwelt (Hölle), des Himmels (Paradies), eines utopischen Orts präsent war. Die Merkmale dieser Orte – und das ist bemerkenswert – überdauern vielfach im 19. Jahrhundert, als die Topoi Unterwelt und Himmel beinahe aus der Literatur verschwanden (die Utopie veränderte sich grundlegend), und übertragen sich gerade auf den Topos der Wildnis, die als Hölle oder Paradies, fallweise auch ambivalent, aufgefasst wird (eig. Übers.).

paradiesischen und jenes von einem chaotisch-wilden Urzustand gegenüber. Diese mythische Vorstellung von einem Urzustand ist nichts anderes als die utopische Konstruktion eines anderen Orts.

Wenn vom Paradies und der Unterwelt die Rede ist, greifen die positiven oder negativen utopischen Entwürfe der Kunst in Bezug auf die menschliche Zivilisation auf mythische, archetypische Muster zurück. Die technische Selbstermächtigung des Menschen ist entweder als Inspiration an göttlicher Schaffenskraft oder als Auflehnung gegen die Gottheit zu sehen. Der Mythos vom biblischen Paradies beispielsweise enthält beide entgegengesetzten Bewertungen von Technik. Einerseits ist die Erde dem Menschen zur Unterwerfung anvertraut, andererseits folgt auf den Sündenfall der Selbstermächtigung der Fluch der harten, schmerzhaften Arbeit, den diese Unterwerfung mit sich bringt (vgl. Blumenberg 2015: 215).

In archaischen Mythen ist die Problematik der Technik als Bezwungung der Natur bereits in archetypischer Form enthalten, weshalb sich der literarische Rückgriff darauf anbietet, zumal die Wirkmächtigkeit der industriellen technischen Neuerungen an magische oder göttliche Kräfte erinnert. Der mit der Industriellen Revolution einsetzende rasante technische Fortschritt von einer Generation zur nächsten bringt Schwierigkeiten der „organisch“ langsamen kulturellen Adaption mit sich und mag ein Grund dafür sein, dass die Reaktionen in der Kunst „zwischen den Extremen Optimismus und Pessimismus, Vergötzung und Dämonisierung liegen“ (ebd. 215). Obwohl die technischen Gebilde auf der Rationalität der Naturgesetze beruhen, birgt ihre Macht eine Versuchung der irrationalen und niederträchtigen menschlichen Leidenschaften, weshalb man von einer „Dämonie der Technik“ sprechen kann (vgl. ebd. 11). In inhumanen Systemen der Technokratie erfahren die durch die Technik Beherrschten diese Dämonie am eigenen Leib.

In der dämonisch-technischen Utopie sind die mechanischen Gesetzmäßigkeiten aufgehoben. Geräte und Maschinen verwandeln sich in unheimliche, magische Gegenstände. „Nemateriální jsou vesměs romantické, magické věci – jsou neklidné, preludní, ztrácejí se, budí dojem, jako by ani nebyly, ožívají a tím přestávají být věcmi v tradičně materiálním smyslu“ (Hodrová 2001: 702).⁸ Wenn Maschinen und Automaten in der Literatur zu belebten Figuren mutieren, ähneln sie mythischen Ungeheuern. Ein Mischwesen, das aus einer Verschmelzung

⁸ Immateriell sind durchwegs romantische, magische Dinge – sie sind unstet, trügerisch, gehen verloren, erwecken den Eindruck als gäbe es sie gar nicht, erwachen zum Leben und hören somit auf Dinge im herkömmlich materiellen Sinn zu sein (eig. Übers.).

des menschlichen Körpers mit einem Tier oder einer Maschine entsteht, stellt implizit die Grenzen der Menschlichkeit in Frage (vgl. Hodrová 1994: 168). Wird das technische Mischwesen zum Subjekt, erfüllt es den mythischen Größenwahn des Menschen, als durch keine natürlichen Grenzen eingeschränkter Übermensch anstelle der Götter über die irdische Welt zu herrschen (vgl. Korber 1998: 136). Das übermenschliche oder unmenschliche Monstrum gehört der Welt des Mythos an, in der die profanen Gesetze von Raum und Zeit auf magische Weise überwunden werden können, die Grenzen zwischen toter Materie und lebendem Wesen verschwimmen und eine geheimnisvolle, übernatürliche Ordnung herrscht (vgl. Hodrová 1994: 8f.). Die eigentlich profane, der utilitaristischen ökonomischen Verwertung dienende Technik kann also mit mythischer Bedeutung aufgeladen werden und so sakrale oder dämonische Merkmale annehmen. Gegen die massenhafte utilitaristische Anwendung der Technik in der Industrie, richtete sich die positiv-utopische Technikauffassung, in der sich der überlegene technische Held über die Massenkultur erhebt (vgl. Segeberg 1997: 224).

Die literarische Utopie als eine vollkommen andere Welt hat eine archetypische Bedeutung, die sie nicht verliert, wenn sie technisch realisiert wird, wie zum Beispiel die Reise ins All, oder ihre Existenz widerlegt wird, wie zum Beispiel die Unterwelt im Erdinneren. Die Literatur reagiert nicht nur auf technische Entwicklungen, sondern entwickelt diese fiktiv weiter und steigert sie ins Fantastische. Von den ersten erfolgreichen Flugversuchen zur Idee von Flugreisen zu fernen Sternen ist es nur ein kleiner Gedankensprung. Die utopische Fantastik ist an keinerlei technische Durchführbarkeit gebunden (vgl. Lämmert 1989: 37f.).

[Wenn] der moderne Künstler sich am Eingang des Industriezeitalters als „Originalgenie“ mit niemandem so energisch identifiziert hat wie mit dem feuerbringenden und menschenbildenden Prometheus, dann ist die Größe des Umschwungs zu ermessen, der in der Literatur des 20. Jahrhunderts dahin führte, die antizipierten und die unerwarteten Verhältnisse, in die das Industriezeitalter die Menschen versetzt hat, nun als aggressive Zumutungen aufzufassen, gegen die sie Provokation und Subversion als konstante ästhetische Maximen des Schreibstils und der Künstlerhaltung entwickelte (Lämmert 1989: 34f.)

Die moderne Kunst experimentiert mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln. Sie hat sich wie die Technik von der Verbindlichkeit der Natur gelöst. An die Stelle der antiken Mimesis treten Originalität, das Erschaffen von etwas völlig Neuem und die Auffassung vom Urheber als Genie (vgl. Blumenberg 2015: 76). Der Begriff τέχνη umfasst diese Ähnlichkeit

zwischen Kunst und Technik, insofern beide ein Handwerk und etwas Menschengemachtes sind.

Zwischen den Zielen des Kunstschaffens und jenen technischer Produktion lässt sich jedoch eine einleuchtende Unterscheidung treffen. Dem zeit- und materialaufwendigen, individuellen Originalwerk steht die möglichst effiziente, uniforme Serienproduktion gegenüber (vgl. Lämmert 1989: 25). Die Polarität von zweckfreier Ästhetik und Ertragsdenken gilt aber nur bedingt. Einerseits spielen in der Industrieproduktion auch ideelle Werte eine Rolle. So steigert die künstlerische Gestaltung von Produkten die Wertschöpfung. Andererseits prägen Finanzierung, Marktorientierung und Zweckdienlichkeit die Kunst. Die Industrialisierung hat die Literatur jedenfalls verändert, durch industrielle Vervielfältigung, bessere technische Verfahren und neue Medien. Den allmählichen Übergang vom „mäzenatisch gestützten“ oder Nebenberufsdichter zum „marktbewussten Erwerbsschriftsteller“ etwa ermöglichten erst die neuen technischen und wirtschaftlichen Bedingungen im Druck- und Verlagswesen, die das Buch zur Massenware machten. (vgl. Segeberg 1997: 105).

Der Einfluss ist dabei nicht nur auf die äußeren Bedingungen oder die Motive beschränkt. Auch neue literarische Techniken sind im Zuge des technischen Fortschritts entstanden.

Im Stakkato der Aufzählereien, im Wechsel von der ersten zur dritten Person mitten im Satz, in der übergangslosen Reihung verschiedener Textsorten, in simultan abrollenden Tatsachen- und Bewusstseinsvorgängen und vor allem in der Abkehr der Erzählung von einer herausgehobenen Geschichte zu den Bruchstücken und Splittern vieler Geschichten hat die Literatur nicht bloß die Zwangsläufigkeit der Reizüberflutung, sondern auch die Notwendigkeit der bloß punktuellen Orientierung in einem Erfahrungsraum, in dem jeder ständig mit viel mehr fremden als vertrauten Eindrücken, Geräten, Menschen befaßt ist, auf dem Weg eines entlastenden Möglichkeitsspiels bekannt gemacht (Lämmert 1989: 38)

Diese Aufzählung soll illustrieren, wie technisiert die Literatur selbst im industriellen Zeitalter ist und wie sie in diese gesellschaftlichen Umbrüche reagierend und antizipierend involviert ist.

2 Geschichtliche und biografische Kontexte

2.1 Vorgeschichte: die Industrialisierung in der Literatur

Eine Beschäftigung mit der Problematik der Technik im weiten Sinn lässt sich bereits in alten Mythen feststellen, weshalb der Beginn der Geschichte dieses Motivs in der Literatur beliebig früh angesetzt werden kann. Im Roman *Labyrint světa a ráj srdce* (1623; *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*) entwirft Johann Amos Comenius zwei gegensätzliche Welten. Im weltlichen Labyrinth betrachtet der Erzähler das geschäftige Treiben der Handwerker, Alchimisten, Ritter und Adligen und ihr Streben nach Ruhm und Reichtum. Schließlich sieht er die Welt wie ein riesiges Uhrwerk, eine Maschinerie, die in ihrer Gesamtheit jedoch trügerisch und vergeblich ist. Das Gegenstück dazu ist das Reich Gottes auf Erden, dass die wahren Christen als Paradies des Herzens in sich tragen (vgl. Hodrová 1994: 22f.). Hodrová merkt an, dass dieser statische Zustand im Vergleich mit der bewegten, technischen Welt der Dynamik wenig inspirativ ist (vgl. ebd. 20). Die utopische Welt der Fraglosigkeit ist in der Literatur unproduktiv. Handwerklich-technische Motive behandeln bereits in der älteren Literatur allgemeine Probleme, die auch nach der Industrialisierung gültig und vielleicht noch brisanter sind. Im 19. Jahrhundert spiegelt sich die Industrialisierung auch in der Literatur wider und die Motivgeschichte der industriellen Technik, der Maschinen, Fahrzeuge, Fabriken und Ingenieurfiguren beginnt.

In Prag wurden 1803 das erste Polytechnikum und 1908 das erste technische Museum der Monarchie sowie 1833 nach französischem Vorbild die *Jednota ku povzbuzení průmyslu v Čechách*⁹ gegründet (vgl. Musil 1988: 31). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert, in der die weitreichende Industrialisierung der Habsburgermonarchie erfolgt, sind die böhmischen Kronländer industriell am weitesten entwickelt. Hier waren drei Fünftel der gesamten Industrie konzentriert (vgl. Ort 2013: 50).

Koncem padesátých let 19. století nabyla převahy tovární výroba v hlavních odvětvích a oblastech textilního průmyslu českých zemí. Asi ve stejné době převládly nové výrobní způsoby v papírenském průmyslu. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let byla dovršena průmyslová revoluce v cukrovarnickém průmyslu a v hutnictví. [...] Došlo k podstatným změnám ve sklářském průmyslu, ve zpracování dřeva, ve stavebním a chemickém průmyslu a v dobývání uhlí a rud. V souvislosti s tímto celkovým vývojem průmyslu, s rozmachem železniční dopravy

⁹ Verein zur Erweckung der Industrie in Böhmen (eig. Übers.).

a parní plavby a s rozvojem zemědělství byla na počátku sedmdesátých let dovršena průmyslová revoluce též ve strojírenském průmyslu (Purš 1960: 107).¹⁰

Damit nahm die gesellschaftliche Bedeutung der Industriellenschicht zu, die zunehmend, etwa im Agrarbereich, auch tschechisch war. Gerade auch wirtschaftlich entstand ein national aufgeladenes Konkurrenzdenken mit dem gleichzeitigen Höhepunkt der nationalen Bewegung (Purš 1960: 113). Der Theoretiker und Förderer der Industrie František Ladislav Rieger erkannte in seinem Werk mit dem aussagekräftigen Titel *Průmysl a postup výroby jeho v působení svém ke blahobytu a svobodě lidu zvláště pracujícího*¹¹ (1860) benannte eine schädigende Auswirkung der Arbeitsteilung und Zentralisierung auf Gesundheit und Familienbande, glaubte aber an den unaufhaltsamen Fortschritt und die Beseitigung der Anfangsschwierigkeiten, die ein Opfer für die größere Sache seien (vgl. Musil 1988: 35). Tatsächlich ging der wirtschaftliche Aufschwung mit einer politischen Liberalisierung, Urbanisierung, der Etablierung des tschechischen Schulwesens und einer tschechischen Mittelschicht und eines kulturnationalen Selbstbewusstseins einher (vgl. Ort 2013: 50).

Im deutschsprachigen Raum, dessen politische und wirtschaftliche Elite sich in einer gänzlich anderen Situation der nationalen Machtfülle befand, löste die Industrialisierung bei der Bevölkerung weitgehend euphorische Zustimmung für die modernen ökonomischen Entwicklungen aus.

Kann die Zeit von 1850 bis 1890 als eine Epoche praktisch ungebrochener Technikbegeisterung bezeichnet werden, so wurde danach unter lebensphilosophischen Vorzeichen zunehmend Unbehagen an der Moderne artikuliert. Dies geschah sicher auch unter dem Eindruck der zyklisch wiederkehrenden Wirtschaftstiefs und der anhaltend ungelösten sozialen Frage, die

¹⁰ Ende der Fünfzigerjahre des 19. Jahrhunderts gewann in den böhmischen Ländern die Fabrikproduktion in den Hauptsparten der Textilindustrie die Oberhand. Etwa zur gleichen Zeit überwogen die neuen Produktionsweisen auch in der Papierherstellung. An der Schwelle der Sechziger- und Siebzigerjahre war die Industrialisierung der Zuckerfabrikation und der Metallurgie vollzogen. [...] Es kam zu grundlegenden Veränderungen in der Glasindustrie, der Holzverarbeitung, im Bauwesen und der chemischen Industrie sowie bei der Kohle- und Erzförderung. In Zusammenhang mit diesem allgemeinen Aufschwung, dem Boom des Eisenbahnverkehrs und der Dampfschifffahrt und mit der Entwicklung der Landwirtschaft erfolgte am Beginn der Siebzigerjahre die industrielle Revolution auch im Maschinenbau (eig. Übers.).

¹¹ Die Industrie und das Fortschreiten ihrer Produktion in ihrem Wirken zum Wohlstande und der Freiheit des Volkes, besonders des arbeitenden (eig. Übers.).

den Glauben an eine linear-progressive Entwicklung zum Besseren erschütterte [...]. Dennoch blieb die Mehrheit fortschrittsgläubig und technikzugewandt – mit einer Akzentverschiebung von aufklärerischem Fortschrittsoptimismus hin zu national geprägter Technikbegeisterung (Korber 1998: 24f.).

Die nationale Inbesitznahme der Errungenschaften der Technik, die auf ökonomische Verwertung ausgelegt war, gehörte also zum bürgerlichen Mainstream. Die Verflechtung von nationalen Anliegen, Industrialisierung und bürgerlichem Wirtschaftsliberalismus und das gesellschaftliche Prestige der Exponenten der technisch-industriellen Elite waren am Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum enorm: Segeberg spricht in diesem Zusammenhang von einer „Gemengelage von preußisch-deutschem Cäsarismus, technologisch modernisierter Groß- und Schwerindustrie und politisch-militärischem Weltmachtanspruch“ (Segeberg 1997: 206).

In der Literatur wurde der optimistische, großspurige Fortschrittsglaube schon früh angezweifelt. *Newtonův mozek* (1877; *Das Gehirn Newtons*) von Jakub Arbes, als erste tschechische Science Fiction bezeichnet, warnt bereits davor, dass die wissenschaftlichen Errungenschaften eher zur gewaltsamen Machtdurchsetzung als für den allgemeinen Wohlstand eingesetzt würden. Ein Illusionist nimmt den Erzähler auf einem rätselhaften schwebenden Dreieck mit auf eine Weltraumreise in Überlichtgeschwindigkeit, um das von der Erde ausgestrahlte Licht zu überholen und so in die Vergangenheit zu sehen. Die Geschichte der Menschheit erweist sich vom außerirdischen Standpunkt aus als einzige Abfolge von grausamen Schlachten. Der gleichermaßen in den Naturwissenschaften und okkulten Künsten außerordentlich versierte Illusionist hat keinerlei Illusionen den wissenschaftlichen Fortschritt betreffend:

Či není moderní dělník, obsluhující nějaký stroj, doposud tímže otrokem, jako býval dříve? Je život jeho příjemnější, bezpečnější, radostnější, než býval dříve? Což neví každý z nás, že všechny vědy od královny věd matematiky až po nejposlednější, mnohdy i šarlatánskou pseudovědu, slouží staršími i nejnovějšími vymoženostmi svými také k vzájemnému hubení lidstva? Pokrok v moderní strategii a taktice jest důkazem, že všech nových komunikačních prostředků používá se k tomu, aby co možná nejrychleji dostavily se ohromné armády na místo, kde by se mohly nejsnáze vzájemně potírat (Arbes 1898: 72f.).¹²

¹² Oder ist nicht der moderne, eine Maschine bedienende Arbeiter immer noch der nämliche Sklave, der er früher war? Ist sein Leben angenehmer, sicherer, freudreicher als dies früher der Fall

Hier sind Kritik an der Gewaltaffinität der Technik und Fortschrittszweifel in dichter Formulierung konzentriert.

Im Unterschied zu Arbes, der seine utopischen Apparaturen als traumhaften illusionistischen Spuk auflöst, entwirft Kurd Laßwitz im Science-Fiction-Roman *Auf zwei Planeten* (1897) eine fantastische Technik des Weltraumflugs mit Luftschiffen. Der Roman teilt aber die Kritik an der trotz allen technischen Fortschritts hoffnungslos kriegerischen Menschheit. Er entwirft die technisch und ethisch überlegene Zivilisation der Martier, die der Versuchung widerstehen die Menschheit zu kolonisieren. Gegen die nationale Technikeuphorie stellt Laßwitz das Ideal der verantwortlichen Selbstbeschränkung. Bloß an einem außerirdischen Ort ist es realisiert, bleibt also ferne Utopie (vgl. Segeberg 1997: 254f.).

Die neuen technischen Erfindungen und die industrialisierte Arbeitswelt regten nicht nur die fantastische Literatur an, die die Entwicklungen spekulativ weiterspinnt und verfremdet. Auch Literatur, die sich als Kunst hoher klassischer Ideale versteht, fühlt sich durch die aufkommende Massenkultur herausgefordert. In der Gedichtsammlung *Breviř moderního člověka* (1891) protestiert Jaroslav Vrchlický gegen die Tendenzen der industriellen Nivellierung ästhetischer und moralischer Ideale.

Hled'te blázna v době páry, elektřiny, zázraků, honí rýmy, [...]
Vše buď nízké, mělké, všední jako my,
jeden stříh a jednu barvu na tváře i na domy! [...]
my jsme lidé pozitivní, dobré jest, co nese zisk, [...]
Dolů s křídly! Statistika, cifra vesmíru je bůh,
hausse a baisse cíl poslední všech lidských přání, snů a tuch (Vrchlický 1891: 40f.).¹³

Vrchlický aktiviert den Kontrast zwischen zweckorientierter Massenware und Kunstwerk. Neben der Kritik der Uniformierung ist hier die Entfremdung durch die Statistik

war? Weiß denn nicht ein jeder unter uns, dass die Wissenschaften alle, von der Königin Mathematik angefangen, bis zur letzten, oftmals scharlatanischen Pseudowissenschaft, mit ihren älteren und neusten Errungenschaften auch zum wechselseitigen Verderben der Menschheit dienen? Der Fortschritt in der modernen Strategie und Taktik ist der Nachweis, dass alle neuen Kommunikationsmittel dazu verwendet werden, gigantische Armeen möglichst schnell an Ort und Stelle zu schaffen (eig. Übers.).

¹³ Seht den Narren, in der Zeit von Dampf, Elektrizität und Wundern jagt er Reimen nach [...] Alles sei niedrig, seicht, alltäglich so wie wir, eines Zuschnitts, eine Farbe auf die Wangen und Häuser! [...] Wir sind positive Menschen, gut ist, was Gewinn abwirft. [...] Hinunter mit den Flügeln! Statistik, eine Ziffer des Alls ist Gott, Hausse und Baisse das letzte Ziel aller menschlichen Träume und Sehnsüchte (eig. Übers.).

angedeutet, indem das Ideal Gott auf eine Ziffer reduziert wird. Vrchlickýs Gedichte drücken eine deutliche Ablehnung des technischen Zeitgeists aus. Dessen ungeachtet bringen sie in der Polemik mit der modernen Alltagswelt ein ungewöhnliches industrielles und geschäftliches Vokabular in die tschechische Lyrik (vgl. Stich 1988: 158). „Umění je leda sportem, velký je, kdo nevynikl, na Parnas se leze stejně zrovna jako na bycikli“ (Vrchlický 1891: 45).¹⁴ Vrchlický polemisiert so gegen die Monetarisierung und Trivialisierung klassischer Ideale.

In einem gegenläufigen Geist stehen die *Tři zpěvy dnešků a zítřků* (1905) von Antonín Sova, welche der Kritiker František Xaver Šalda als Beginn der zukunftsfrohen zivilisatorischen Literatur in tschechischer Sprache feiert (vgl. Stich 1988: 151). „Chci divokou silou obrovská popohnat kola a párou pobídnout písty, chci výskati slyšet ventily, [...] Chci peněžní obrat. Chci veselé obchodování. Chci s cizinou rovnost“ (Sova 1905: 44).¹⁵ Die Technik ist eine lärmende Elementargewalt, über die sich das lyrische Ich („chci!“ – „ich will!“) als ein die Natur bezwingender technischer Übermensch aufschwingt. Diese Gedichte Sovas zeigen einen international verstandenen Fortschrittsoptimismus: „Z hlediska civilizační západní Evropy účtuje [Sova] s tehdejší českou malostí, zaostalostí, zápecnictvím a baráčnictvím a vytváří v sobě zároveň básnický orgán pro krásu moderních rušných průmyslových a technických skutečností“ (Šalda 1961: 106).¹⁶ Die gegensätzlichen Beispiele der beiden kanonischen tschechischen Dichter zeigen, dass die Literatur in den 1890er-Jahren bereits ein Organ zum Ausdruck der Kraft und Schönheit der neuen Technik, aber auch zur Kritik an der Industrialisierung geworden ist.

In der Zeit, in der Ludwig Winder (geboren 1889 im südmährischen Šafov) und Karel Čapek (geboren 1890 im nordostböhmisches Malé Svatoňovice) zur Welt kommen, sind die böhmischen Länder also bereits stark industrialisiert und die neue Maschinenteknik hat Eingang in den gesellschaftlichen Alltag und die schöne Literatur gefunden. Beide wachsen in

¹⁴ Die Kunst ist bloß ein Sport, groß ist, wer nicht herausragt, auf den Parnass schwingt man sich gerade so locker wie aufs Bicykle (eig. Übers.).

¹⁵ Ich will mit wilder Kraft riesige Räder antreiben und mit Dampf die Kolben jagen, will jaulen hören die Ventile, [...] ich will Geldumlauf. Ich will fröhliches Geschäfttreiben. Ich will Gleichheit mit dem Ausland (eig. Übers.).

¹⁶ Aus dem Blickwinkel des zivilisatorischen Westeuropa rechnet er [Sova] mit der damaligen tschechischen Kleinheit, Rückständigkeit, Altbackenheit und Kleinhäuslerei ab und formt in sich zugleich ein dichterisches Organ für die Schönheit der modernen, betriebsamen technisch-industriellen Wirklichkeiten (eig. Übers.).

einem kleinen Dorf in der ländlichen Peripherie auf. Noch als Gymnasiasten veröffentlichen sie ihre ersten Gedichte, als etablierte Autoren werden sie jedoch keine Lyrik mehr publizieren (vgl. Sternburg 1994: 14; Thiele 1988: 69f.). Während Čapek in einer Familie mit einem deutlichen materiellen und sozialen Aufstieg in der letzten Generation und aufklärerisch-nationalem Selbstbewusstsein heranwächst (vgl. Ort 2013: 50), empfand Winder seine Kindheit in der Provinz, die vom traditionellen Judentum geprägt war – der Großvater war Talmudgelehrter –bedrückend:

Ludwig Winders Vater Max versuchte, durch seine bewußte Hinwendung zur tschechischen Nationalbewegung [...] sich von den Zwängen dieser Umgebung zu lösen. Das Scheitern dieser Versuche und die erzwungene Anpassung an die religiösen Pflichten (Max Winder wurde schließlich seinerseits Religionslehrer) waren die Urerlebnisse des jungen Ludwig (Spirek 2005: 22).

Franz Kafka stammt aus einem ähnlichen Milieu wie Winder, einer deutschsprachigen, tschechisch-affinen jüdischen Familie, ist jedoch im Zentrum Prag dem wirtschaftlichen Treiben von Kindheit an nahe. Einer von Kafkas ersten Prosatexten, *Die Aéroplane von Brescia* (1909) zeigt bereits Kafkas Interesse für technische Pionierleistungen (vgl. Segeberg 1997: 331).

2.2 Entmenslichung im Großen Krieg

Kafka arbeitete bei der Arbeiterunfallversicherungsanstalt für das Königreich Böhmen und hatte profunde Kenntnisse von der Konstruktion der Industriemaschinen sowie von den Bedingungen der in den Fabriken Arbeitenden. Diese Institution musste das individuelle Leid nach einem Unfall in einen Geldwert umrechnen, um zu einer Versicherungssumme zu gelangen (vgl. Wagner 2002: 109). Die Entfremdung durch die Statistik ist in diesem administrativen Prozess institutionalisiert.

Tatsächlich spielen die Überlegungen Quételets und die aus ihnen resultierenden sozialtechnischen Neuerungen eine tragende Rolle bei der Entstehung der sozialen Einrichtung, die Franz Kafka ein halbes Jahrhundert später einen gleichermaßen sicheren wie literarisch inspirierenden Arbeitsplatz bieten sollte. Die entscheidende Voraussetzung für die Entstehung der Arbeiterunfallversicherung war nämlich die gegen Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu bestreitende Einsicht in den Regelcharakter der Unfälle, in ihren Charakter als notwendiges Übel, als normale, gesetzmäßige Begleiterscheinung des industriellen Fortschritts (Wagner 2002: 112).

Die Unfallversicherung führte Kafka die technische Grausamkeit vor Augen, mit der eine von einer Arbeitsmaschine verursachte Fleischwunde als Kollateralschaden angesehen wird. Mit der Erzählung *In der Strafkolonie* (1919) entwirft er eine elektrisch betriebene Folter- und Hinrichtungsmaschine, die dem Verurteilten mittels einer als Egge bezeichneten Vorrichtung das Urteil in einer Geheimschrift stundenlang immer tiefer in die Haut ritzt.

Sie haben gesehen, es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern, unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden. Es ist allerdings sehr viel Arbeit; er braucht sechs Stunden zu ihrer Vollendung. Dann aber spießt ihn die Egge vollständig auf und wirft ihn in die Grube, wo er auf das Blutwasser und die Watte niederklatscht (Kafka 1970: 108).

Die sorgfältig konstruierte, technische Grausamkeit des Apparats, der gesetzmäßig seine Arbeit verrichtet, hält der exekutierende Offizier für völlig legitim. Dessen Begeisterung für das zivilisatorische Wunder der Technik steht in starkem Kontrast zu der plastisch beschriebenen Gewalt, die es verursacht.

Ein Kasten versteckt die Funktionsweise des Folterautomaten, er dient als Gehäuse mit entfremdender Wirkung. Besonders rätselhaft sind die Fehler und Altersschwächen der Maschine, die der rohen Grausamkeit einen perfiden Zug verleihen. „Es kommen natürlich Störungen vor; ich hoffe zwar, es wird heute keine eintreten, immerhin muß man mit ihnen rechnen“ (Kafka 1970: 101).

Die Unheimlichkeit vieler Kafkascher Figuren und Begebenheiten resultieren genau aus solchen schwellenlosen Übergängen zwischen der anthropozentrischen, auf die Alltagserfahrung des Individuums bezogenen Normalität und der statistischen, auf die gesellschaftlichen Massenerscheinungen bezogenen Normalität. (Wagner 2002: 122).

Die das Individuum abstrahierende technische Entfremdung steigert Kafka bis zur höchsten Unnatürlichkeit und Absurdität. Die der Zivilisation ferne Strafkolonie ist ein dystopischer Ort der totalitären technokratischen Herrschaft.

Die Erzählung entstand nicht zufällig in der Zeit des Ersten Weltkriegs, sie spiegelt die Grausamkeit der Kriegsmaschinerie wider. Der Offizier opfert dem Folterapparat am Ende aus soldatischem Pflichtgefühl seinen eigenen Körper. Diese aufs äußerste gehende, irrationale Handlung hat ihre zeitgenössische Entsprechung in der im Krieg geforderten Unterwerfung unter die militärische Maschinerie als ehrenhafte Pflicht. Die erhoffte Erlösung im Heldentod stellt sich für den Offizier jedoch nicht ein, er wird von der Egge primitiv, ohne das von ihm vergötterte Folterritual aufgespießt (vgl. Kafka 1970: 121).

Die verbreitete militaristisch und national gefärbte Technikverherrlichung, die bis zur mythischen Überhöhung geht, illustriert ein Bestseller aus dieser Zeit, Bernhard Kellermanns Populärroman *Der Tunnel* (1913), der die technische Utopie einer Untertunnelung des Atlantik mit einem neuartigen Diamantbohrer entwirft. (vgl. Segeberg 1997: 306f.).

Kellermanns Held entfesselt nämlich eine mit phallischen Bohrmaschinen den Erdschoß durchbohrende Arbeitsschlacht, in der seine Ingenieure wie besessene Krieger der Technik mit eisiger ‚Kälte‘, fanatischer Hingabe und zynischer ‚Menschenverachtung‘ ihre ‚Arbeiterbataillone‘ voranpeitschen (Segeberg 1997: 309).

Die industrielle Arbeit wird als mythischer Kampf glorifiziert. Kellermann erfasst die Bedeutung der Massenmedien für die inszenierte Heroisierung des Ingenieurs in der Öffentlichkeit (vgl. Leucht 2016: 271).

Mit dem Ausbruch des Großen Kriegs wird die glorifizierte Materialschlacht Realität, die Zeitungen heizen die Kriegsbegeisterung an. Der Kriegsbeginn wurde von der deutschsprachigen Presse und vielen Literaturschaffenden in Prag euphorisch, auch mit deutschnationalem Pathos, als das Ende einer Zeit der Lähmung bejubelt. Max Brod war eine der wenigen Ausnahmen (vgl. Becher 2016: 306). Ludwig Winder, Feuilletonredakteur der *Bohemia*, stimmte in die allgemeine Begeisterung ein:

Vor dem Radetzkydenkmal sangen Deutsche und Tschechen die Kaiserhymne, so hell, in so jubelndem Ueberschwang, daß es in diesem Augenblick nur ein Volk in Prag gab: Oesterreicher. In Prag ist in diesen Tagen Großes zustande gekommen; und wenn diese Harmonie bleibt, haben unsere Feinde, die wir gemeinsam niederringen wollen, gegen ihren Willen etwas für uns getan (Winder 1914: 4).

Winder befürwortet den Krieg bezeichnenderweise nicht aus nationalistisch-imperialistischen Motiven heraus. Wohl sieht er ihn als gegen die Feinde gerichtete Demonstration der Stärke Österreichs, doch das eigentlich Positive daran ist für ihn die Überwindung der nationalen Konfrontation zwischen Tschechisch- und Deutschsprachigen in seiner Heimat. Kurioserweise zeigt sich in der Kriegsbegeisterung Winders Wunsch nach Harmonie. Es liegt die Vermutung nahe, dass Winder in die Schilderung dieser Eintracht im Jahr 1914 einiges an persönlichem Wunschdenken projiziert hat. Auf tschechischer Seite war national motivierte Illoyalität zur Monarchie verbreitet, die eher zu Sympathien für die Kriegsgegner führte. Gerade etwa für Čapek konnten Frankreich und England unmöglich Feinde sein (vgl. Ort 2013: 102). Anfängliche Kriegseuphorie war aber tatsächlich auch vorhanden. Šalda etwa sah zunächst in Gewalt und Krieg eine notwendige Erneuerung (vgl. ebd.). Seine Bewunderung für Sovas zivilisatorische Poesie, die die Technik als wilde Elementargewalt verherrlicht, findet im Krieg ein neues Objekt.

Die Analogie von ziviler Industriearbeit und Krieg sahen bereits Zeitgenossen. Jindřich Feischner stellt in seinem techniktheoretischen Werk *Technická kultura* (1916) die These auf, dass die Fabriksarbeit die beste Vorbereitung und Abhärtung für die nun als Soldaten eingesetzten Arbeiter gewesen sei:

Průmyslový dělník středoevropský pohybuje se denně mezi stroji, vlaky, elektrickými drahami továren a velkoměst, a třebaže se tím stal nervosnějším, neztrácí po prodělání podobné školy ani v pekelných hrůzách bitvy duchapřítomnosti a jistého klidu k jednání. Moderní bitva nedá se s ničím lépe srovnali než s moderním průmyslovým podnikem. (Fleischner 1916: 204).¹⁷

¹⁷ Der mitteleuropäische Industriearbeiter bewegt sich täglich zwischen Maschinen, Zügen und den elektrischen Adern der Fabriken und Großstädte. Obgleich er dadurch nervöser wurde, verliert er nach dem Durchlaufen einer derartigen Schule auch in den höllischen Schrecken des Gefechts die Geistesgegenwart und eine gewisse ruhige Hand nicht. Die moderne Schlacht lässt sich mit nichts besser vergleichen, als mit einem modernen Industrieunternehmen (eig. Übers.).

Čapek rezensierte im Jahr 1917 diese Publikation Fleischners. Er teilt dessen Überzeugung von der Kontrollierbarkeit der technischen Entwicklungen nicht, stattdessen wächst für ihn mit der Freisetzung immer größerer Kräfte auch das Ausmaß der Bedrohung:

Moderní technika uvádí v život strašlivé hmotné síly; tyto síly mohou založiti nesmírnou moc kapitalistickou nebo militaristickou, která je s to ohroziti veškerou svobodu světa. Toto nebezpečí nelze odvrátit jen sociální výchovou inženýrů a otázka nemůže býti nechána na starosti jen technikům; je to otázka, je-li vůbec ještě možno humánní lidskostí podrobiti si – nikoliv svět pomocí techniky, nýbrž techniku samu (Čapek 1984: 464).¹⁸

Der Krieg war für Čapek eine Erschütterung des Glaubens an die grundsätzliche Humanität der Zivilisation, hier ist der Menschheit die Kontrolle über die Technik entglitten. Gerade das abstrakte Denken in Kollektiven, die Missachtung des einzelnen Menschenlebens, die für den Krieg Bedingung ist, lehnt Čapek ab.

Byla tu na dosah ruky přítomnost se svým celým vnějším aparátem ruchu, energie a početnosti; člověk se ztrácí v tom hromadném rozmachu života, v tom neosobním charakteru současnosti. Byl to svým způsobem objev; ale přišla válka a dovršila jej: učinila člověka ničím (Čapek 1985: 223).¹⁹

Der Krieg hörte bald auf, eine unpersönliche abstrakte Angelegenheit zu sein. Obwohl Winder nicht an der Front war, löste schon 1915 eine deutliche Ernüchterung seine Begeisterung für den Krieg ab und er sehnte ein Ende der Gewalt herbei. Auslöser dafür war die Rückkehr verwundeter Soldaten nach Prag, die bei ihm einen Schock verursachte (vgl. Becher 2016: 310f.). Die direkte Konfrontation mit dem Kollateralschaden des Kriegs, mit dem versehrten Individuum, lässt Winders Begeisterung für den kollektiven Überschwang, das Aufgehen in der Masse schwinden.

¹⁸ Die moderne Technik ruft schreckliche materielle Kräfte ins Leben; diese Kräfte können eine gewaltige kapitalistische oder militaristische Macht schaffen, im Stande ist alle Freiheit der Welt zu bedrohen. Diese Gefahr lässt sich nur mit sozialer Erziehung der Ingenieure abwenden und das Thema darf nicht allein den Technikern überlassen werden; es ist die Frage, ob es der Humanität noch möglich ist, sich – nicht die Welt vermittels der Technik, sondern die Technik selbst zu unterwerfen (eig. Übers.).

¹⁹ Zum Greifen nahe war die Gegenwart mit ihrem ganzen äußeren Apparat des Betriebs, der Energie und der Mengen; der Mensch verliert sich in diesem kollektiven Aufschwung des Lebens, im unpersönlichen Charakter der Jetztzeit. Es war auf ihre Art eine Entdeckung, aber dann kam der Krieg und vollendete sie: er machte ein Nichts aus dem Menschen (eig. Übers.).

Der von Winder gerühmte völkerverbindende österreichische Staat ging nun seinem Ende zu. In einem Zeitungsartikel nimmt Winder 1918 *Abschied von Österreich*. „Es gab immer die schwersten Kämpfe, und die Bewohner des Hauses Oesterreich hatten ihre Lust daran, dem lieben Nachbar das Leben sauer zu machen. Aber in dem alten Haus hat es sich trotzdem immer ganz gut leben lassen“ (Winder 1918: 4). Winder beklagt, dass dieses gemütliche Leben aufgrund mangelnder Wertschätzung für Österreich leichtfertig verspielt worden sei. In der Kombination von lustvoll besserwisserischer Nörgelei und gleichzeitiger Trägheit und Unwillen zur Veränderung sieht er den Grund des Untergangs. Der Artikel schließt sentimental, doch mit einem deutlichen Gefühl der Endgültigkeit des Abschieds und in einem in die Zukunft gerichteten Blick: „Vater Haydn steht heute auf allen Straßen und spielt sein schönstes Lied. Wir hören die verschwebende Melodie, den Hut in der Hand, und schämen uns nicht, eine Träne im Auge zu haben. Es ist die erste und die letzte, die wir um Oesterreich weinen“ (ebd. 4).

Grundlegend anders musste klarerweise die tschechische Abrechnung mit dem alten Österreich aussehen. Eines der bekanntesten literarischen Werke über den Untergang der Monarchie und den Ersten Weltkrieg ist Jaroslav Hašeks Roman *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1922-1923; *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*). Diese Satire mag auf den ersten Blick den industriellen Krieg nicht erfassen, da sie von dem lustigen und einfältigen Soldaten Švejk handelt, der unfreiwillig das Unvermögen der österreichischen Armee offenlegt. Nach Hodrová erweist sich Švejk jedoch in seiner der Situation denkbar unangemessenen Heiterkeit als fühlloser Automat. Švejk hat keine Familie und keine Herkunft, er geht in der soldatischen Rolle des Befehlsempfänges und stumpfen Uniformträgers auf, die in der Kriegsmaschinerie gefordert war. Wie ein Automat hat er nur ein begrenztes Bewegungs- und Floskelpotential (vgl. Hodrová 1988: 176). Hašeks Antiheld charakterisiert so in erster Linie das absurde, unmoralische und technokratische System, in welches er sich ohne Weiteres einzugliedern vermag.

2.3 Aufstieg und Fall der Republik

Die Kriegserfahrung selbst und das Miterleben des fundamentalen politischen Umbruchs, den das Ende der jahrhundertelangen Herrschaft der Habsburger in den böhmischen Ländern bedeutete, stellte auch für die junge literarische Generation eine Zäsur dar. Während des Krieges warben tschechische und slowakische Politiker unter der Federführung Tomáš Garrigue Masaryks in Paris, London und Washington für die Errichtung eines unabhängigen tschechoslowakischen Staats. Die Siegermächte berücksichtigten diese Forderungen schlussendlich in weitreichendem Umfang. So erfolgte am 28. Oktober 1918 die Ausrufung der Tschechoslowakischen Republik nach westlichem Vorbild, die sich mit der Verfassung von 1920 als parlamentarische Demokratie konstituierte (vgl. Kárník 2017: 98f.). Der neue Staat erstreckte sich über beide ehemaligen Reichshälften und umfasste die böhmischen Länder in ihren historischen Grenzen, die Slowakei sowie die Karpatoukraine. Der Status einer Siegermacht war für ihn vor allem bei der Grenzziehung vorteilhaft, in finanzieller Hinsicht musste er anstelle von Reparationen einen Beitrag für die Befreiung entrichten und einen Teil der österreichisch-ungarischen Schulden übernehmen (vgl. Lacina 1995: 12).

Die Tschechoslowakei war der größte Nachfolgestaat der Monarchie, sowohl an der Fläche – das gesamte Staatsgebiet war zuvor Teil Österreich-Ungarns –, als auch an der Bevölkerung gemessen. Mit knapp zwei Dritteln der Industrieanlagen der ehemaligen Monarchie, fast ausschließlich auf Böhmen, Mähren und Schlesien konzentriert, war sie ein wirtschaftlich hoch entwickeltes Land und gehörte in der Folge zu den zehn größten Volkswirtschaften der Welt (vgl. Ort 2013: 7f.). Zu Beginn war die wirtschaftliche Ausgangslage jedoch prekär. Nach dem Krieg betrug die industrielle und landwirtschaftliche Produktion etwa die Hälfte des Vorkriegsniveaus, es herrschte akuter Lebensmittel- und Rohstoffmangel (vgl. Lacina 1995: 29). Negativ wirkten sich die Desintegration des mitteleuropäischen Wirtschaftsraums und Zollbarrieren zu den neuen Nachbarstaaten aus. Die ersten drei Jahre herrschte fortgesetzte, staatlich gelenkte Kriegswirtschaft. Gute Ernten und ein deutliches Wirtschaftswachstum ermöglichten aber 1921 den Übergang zur freien Marktwirtschaft (vgl. ebd.).

Die erfolgreiche Währungsreform unter Finanzminister Alois Rašín verhinderte eine Hyperinflation, wie sie in Österreich und Deutschland ausbrach. Die starke Tschechoslowakische Krone hatte einen wichtigen Anteil an der wirtschaftlichen Integration des neuen Staats und an der Prosperität in den 1920er-Jahren, wiewohl sie erschwerte Exportbedingungen für Industrieprodukte mit sich brachte (vgl. ebd. 19).

In den schwierigen Nachkriegsbedingungen konnte sich innerhalb weniger Jahren eine liberale Demokratie konstituieren, die in Mitteleuropa bald eine positive Ausnahme bilden sollte. Obwohl es sich um einen radikalen Systemwechsel handelte, baute das neue Staatswesen strukturell und personell auf dem vorangegangenen auf. Gesetze, Organe der Administrative und Judikative blieben bestehen. (vgl. Ort 2013: 8). Die Republik war zwar als tschechoslowakischer Nationalstaat definiert, erbte von der Monarchie aber realiter den Charakter eines Vielvölkerstaats. Von den knapp 14 Millionen Einwohnern bei der ersten Volkszählung 1921 (vgl. Deyl 1995: 35) gaben 40 Prozent die tschechische, 23 Prozent die deutsche und 15 Prozent die slowakische Nationalität an, daneben existierten erhebliche ungarische, ruthenische und polnische Minderheiten (vgl. Ort 2013: 6). Über 350 000 Menschen bekannten sich zum jüdischen Glauben (vgl. ebd. 38).

Wenngleich alle Nationalitäten rechtlich gleichgestellt waren, verlor insbesondere eine große Bevölkerungsgruppe in der neuen de facto tschechisch dominierten Ordnung wesentlich an Stellenwert. Die deutschsprachige Bevölkerung der Tschechoslowakei war mit einem Mal von der staatstragenden Nation zur Minderheit abstiegen.

Ty tam byly doby, kdy byl pro Němce v 19. století příznačný měšťanský liberalismus a pro Čechy úporné tenčení na selské hroudě. Po oddělení od Vídně se stalo českým Němcům (více než Čechům) osudem dřívější zakletí Čechů – provincialismus a vření do místních a regionálních problémů. [...] Zatímco Češi se cítili naráz státníky (Kárník 2003: 68).²⁰

Kárník relativiert diese Aussagen insofern, als er sie nicht als massive Umwälzungen, sondern als langsamen und nur tendenziellen Prozess bezeichnet, der aber doch an den Wirtschafts- und Staatdienststatistiken deutlich ablesbar ist. Gerade für Prag gilt diese rurale Abkapslung der deutschen Bevölkerung nicht. Die Angehörigen der Sprachinsel verfügten über ein reiches kulturelles Umfeld in der Stadt, Theater- und Opernhäuser, eine Universität und eine Reihe von traditionsreichen deutschsprachigen Zeitungen (ebd. 318).

Die Tschechoslowakei bot eine für mitteleuropäische Verhältnisse sichere, an Diskriminierung arme Umgebung für die jüdische Bevölkerung. Ort nennt sie in Bezug auf

²⁰ Dahin waren die Zeiten des 19. Jahrhunderts, als für die Deutschen ein bürgerlicher Liberalismus kennzeichnend war und für die Tschechen eine trotzig Begrenztheit auf den bäuerlichen Ackerboden. Nach der Trennung von Wien ereilte die böhmischen Deutschen (mehr als die Tschechen) der einstige Fluch der Tschechen – Provinzialismus und das Aufwallen örtlicher und regionaler Probleme. [...] Die Tschechen hingegen fühlten sich plötzlich als Staatsmänner (eig. Übers.).

garantierte bürgerliche Rechte die getreueste Erbin der österreichischen liberalen Tradition (vgl. Ort 2013 8). Mit dieser Auffassung korrespondiert, dass Peter Demetz schreibt, die Verehrung jüdischer Geschäftsleute für den Kaiser, der ihre Rechte gegenüber dem wachsenden Antisemitismus verteidigte, habe sich in der nächsten Generation auf Präsident Masaryk übertragen (vgl. Vorwort zu Brod 2016: 9). Dies war nicht unbegründet, denn Masaryk war schon um das Jahr 1900 öffentlich gegen den Vorwurf des Ritualmords im zweifelhaften, antisemitisch motivierten Gerichtsverfahren gegen Leopold Hilsner, der sogenannten *Hilsneriáda*, aufgetreten.

Auch Winder schätzte Masaryk, er machte eine allmähliche Entwicklung vom patriotischen Anhänger der österreichischen Monarchie zu einem der tschechoslowakischen Republik durch. Rückblickend würdigt Winder den gewaltlosen Umsturz und die demokratische und zivilisatorische Aufbauleistung:

Man muß es den Männern, die am Tage der Errichtung der Republik ihr von langer Hand vorbereitetes Zerstörungswerk erfolgreich beendet sahen und nun ihr eigentliches Aufbauwerk beginnen konnten, lassen: ihre Revolution war [...], da sie vollständig ohne Blutvergießen vor sich ging, ein Zeugnis zivilisatorischer Reife, das der ganzen Welt imponieren mußte. Dieses Meisterstück wurde von einem zweiten womöglich noch übertroffen, das den Kredit des neugegründeten Staates nach außen hin gefestigt hat: es war mehr als klug, es war weise, einen Mann von der Bedeutung und vom Ansehen Masaryks an die Spitze des Staates zu stellen (Winder 1935: 1).

Winder war nicht nur von seinem Vater her von der Wertschätzung für die tschechische Kultur geprägt, diese war auch in seinem literarischen Umfeld in Prag ausgeprägt. Es war dies die Gruppe von deutschsprachigen, jüdischen Literaten rund um Max Brod, für welche jener den Namen Prager Kreis prägte. „Mit den Tschechen hielten wir gute Nachbarschaft und die tschechischen Dichter liebten wir; da gab es überhaupt nichts, was wie Grenze oder Absonderung abgesperrt hätte. Wir alle beherrschten die tschechische Sprache vollständig, die uns nicht weniger als die deutsche sagte“ (Brod 2016: 271).

Winder nahm nach dem Tod Kafkas dessen Platz im sogenannten engeren Kreis ein, dem neben Brod selbst noch Felix Weltsch und Oskar Baum angehörten (vgl. ebd. 54). Winder und Kafka kannten sich zwar nur oberflächlich, in einem Interview gab Winders Tochter Marianne aber an, dieser halte Kafka für den größten Schriftsteller aus dem Prager Kreis und schätze die „verhüllte Art, mit der die Ideen vorgetragen werden“ (zit. n. Spirek 2005: 26). Möglicherweise dachte Winder hierbei auch an das von Kafka in der *Strafkolonie* eingesetzte Verfahren der

Entfremdung, die auf der Mittelbarkeit technischer Systeme beruht. Daran lässt sich die Frage anknüpfen, ob sich Winder ebenfalls auf „verhüllte Art“ mit der Technik auseinandersetzt.

Brod bezeichnet sich und Winder als überzeugte und kritische Demokraten, „etwa in der maßvollen Richtung Masaryks“ (vgl. Brod 2016: 215). Zu einer eindeutigen politisch-ideologischen Richtung bekannte Winder sich jedoch nie, als einziges Mitglied des Prager Kreises war er auch kein Zionist (vgl. Spirek 2005: 24f.). Ebenso ideologisch indifferent und noch in viel größerem Ausmaß mit der Republik verbunden war Čapek, der sich durch seine Freundschaft mit Masaryk zu einer Art Staatsschriftsteller entwickelte:

[Ob] in der Arbeit des tschechoslowakischen PEN oder bei Begegnungen mit ausländischen Schriftstellern, Čapek war unermüdlich die ČSR nicht nur zu vertreten, sondern ihr Ansehen zu mehren. [...] Eine Pflicht sah er auch darin, das Bild des Staatsmannes Masaryk in journalistischer und literarischer Form zu zeichnen. Seine „Gespräche mit T. G. Masaryk“ [*Hovory s T. G. Masarykem*] erschienen in drei Teilen – 1928, 1931 und 1935. Sie stempelten Čapek zum „offiziellen“ Schriftsteller (Thiele 1988: 238f.).

Die neue tschechische Avantgarde, die vorwiegend eine Bewegung kommunistisch oder anarchistisch orientierter Künstler war, lehnte Čapek als ideologisch zu einseitig ab. Am Beispiel seines Freundes Stanislav Kostka Neumann kritisiert Čapek, dass die Avantgarde den Fanatismus und Kollektivismus des Krieges nur fortsetze (vgl. Ort 2013: 111).

Ať žije život! Před válkou, před tím strašným znehodnocením lidského života, jež trvá pod jinými hesly dodnes, se tato slova mohla zdát samozřejmá; dnes znějí velmi divně po takovém masakru a téměř u smrtelného lůžka civilizace. Ať žije život, to tehdy znamenalo: ať žije síla, rychlost a hlomoz, ať žije mnohost a překypění, ať žijí davy, ať žije technika, ať žije dynamismus toho nesmírného zvnějšnění, znásobení a zhmožnění života, jež jsou darem přítomnosti. Tehdy nás opíjel hukot rozpoutávaných energií; dnes spíše hluchíme, než nasloucháme, abychom přehlušili ticho mrazící nad sutinami (Čapek 1985: 222f.).²¹

²¹ Es lebe das Leben! Vor dem Krieg, vor dieser schrecklichen Herabwürdigung des menschlichen Lebens, die unter anderen Parolen bis heute andauert, konnten diese Worte selbstverständlich erscheinen; heute, nach dem Massaker und beinahe am Sterbebett der Zivilisation klingen sie sehr seltsam. Es lebe das Leben, das bedeutete damals: es lebe die Kraft, die Geschwindigkeit und der Lärm, es lebe die Vielheit und der Überfluss, es leben die Massen, die Technik, es lebe der Dynamismus dieser maßlosen Veräußerlichung, Vervielfachung und Verstofflichung des Lebens, die ein Geschenk der Gegenwart sind. Damals betäubte uns das Brausen der entfesselten Energien; heute lärmern wir eher, als dass wir zuhören, um die Stille zu übertönen, die über den Trümmern gefriert (eig. Übers.).

Čapek warnt davor, die Schrecken der Kriegserfahrung mit neuem Lärm zu übertönen und unverändert wieder die Eskalation zu betreiben. Unter anderen Vorzeichen werde so die ins Verderben führende vitalistische Verherrlichung der Kraft und Stärke fortgesetzt. Die revolutionären Parolen seien eine Weiterführung der Kriegstreiberei, der die Orientierung an der Humanität fehlt.

Ein Beispiel, das die von Čapek kritisierte Überhöhung von Energie und Technik in der avantgardistischen Literatur illustriert, ist der Roman *Přehrada* (1923; *Die Talsperre*) von der Kommunistin Marie Majerová, der Ausschnitte von alltäglichen Ereignissen einen Tag vor dem Ausbruch einer utopischen Revolution in Prag montiert. Hier sind die handelnden Subjekte unmenschlich-technisch: die Elektrizität, eine Zuckerfabrik, der titelgebende Moldaustaudamm. Die menschlichen Figuren hingegen werden kollektiviert, desindividualisiert und – ein in der Prosa unübliches Verfahren – durchnummeriert: „aktionář I, akcionář II, akcionář III“ (vgl. Hodrová 2001: 690f.). Diese literarischen Verfahren Majerovás aktivieren eine industrielle Entfremdung und offenbaren das totalitäre, gegen die Humanität gerichtete Potential der revolutionären, politischen Utopie.

Mit dem technischen Fortschritt waren die in den Fabriken Arbeitenden mit neuen industriellen Produktionsmethoden konfrontiert, die in Richtung einer weiteren Entindividualisierung gingen. Die starke Konkurrenzsituation auf den internationalen Märkten und die ungünstigen Exportbedingungen nötigten die tschechoslowakischen Unternehmen zu Schritten der ökonomischen Rationalisierung nach dem Vorbild der Vereinigten Staaten, für das Henry Ford als Pionier steht. Es wurden neue Technologien, Fließbandarbeit, Zeitstudien, Standardisierung und andere Maßnahmen zur Massenproduktion und Senkung der Kosten eingeführt (vgl. Lacina 1995: 17). Beispiele für die weitgehende Umsetzung dieser Neuerungen sind die Škodawerke, die Eisenwerke Třinec und Vítkovice, die Schuhfabrik Bat'a und der Konfektionsbetrieb Nehera (vgl. ebd.). Prag entwickelte sich zur modernen Industrie- und Dienstleistungsmetropole. Die Maschinenbaukonzernen Ringhoffer und Tatra sowie drei Automobil- und drei Flugzeughersteller waren hier ansässig (vgl. Kárník 2003: 414). Neben der Schwerindustrie und dem in der Hauptstadt konzentrierten Bankwesen setzte sich auch eine neue Konsumindustrie durch, beispielsweise Schokoladefabriken, Fleischereibetriebe, Seifen- und Unterwäscheherzeuger. Die Konsum- und Luxusgüter wurden in neu errichteten funktionalistischen Kaufhäusern angeboten (vgl. ebd.).

Český umělecký průmysl už nyní stojí před úkolem, aby produkoval sta kilometrů
záclon a kobereců, statisíce kusů skla, keramiky, kovového i dřevěného zboží

ozdobného, aby řídil tovární výrobu nejlacinější židle a nejlidovější skříně, aby vrhal své produkty en masse, ve velkém, v nejpoblábnějším vydání (Čapek 1984: 572).²²

Čapek erfasst die neue am Geschmack der Kundschaft orientierte Konsummentalität. Er plädiert hier für ein Zusammenfinden von hoher Kunst und industrieller Technik, sodass die alltäglichen Gebrauchsgegenstände qualitativ und von ästhetischem Wert bleiben und nicht zu massenhaftem Schund verkommen (vgl. ebd.). Eine gigantomanische Dystopie der Konsumwelt konstruiert Jan Weiss im Roman *Dům o tisíci patrech* (1929; *Das Haus mit den tausend Stockwerken*), in dem sich der Held in einem tausendstöckigen Wolkenkratzer durch ein trügerisches Labyrinth aus Werbeplakaten und Vergnügungsetablissemments kämpft, um die entführte Prinzessin aus der Gewalt des allmächtigen Geschäftsmanns Ohisver Muller zu befreien (vgl. Hodrová 2001: 208).

Winder nimmt im Prager Kreis laut Pazi eine Sonderstellung ein. Er sei der einzige, „der in seinen Romanen den historisch-politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen innerhalb der neuen Grenzen Rechnung trägt“ (Pazi 1990: 211). Die Auseinandersetzung mit aktuellen ökonomischen und sozialen Konflikten habe bei den anderen Autoren keinen vergleichbaren Stellenwert. Sie diagnostiziert „Aktualitätsfremde und erziehungs- und milieubedingte Absetzung vom Umweltgeschehen in den Werken der Freunde – Max Brods, Oskar Baums, Erst Weiß’ und Paul Kornfelds“ (Pazi 1978: 257). Dagegen lässt sich anführen, dass Brod selbst *Die Schrift die nicht log* (1931) von Oskar Baum als „Industrie-Roman“ bezeichnet (vgl. Brod 1931: 4). Darin geht es um einen Machtkampf innerhalb der Führungsriege eines großen Eisenwerks. Der Roman hat zwar keinen expliziten tschechoslowakischen Bezug, greift aber durchaus die ideologischen Spannungen der Zeit auf (vgl. ebd.).

Max Brod sieht im Jahr 1931 eine neue Auseinandersetzung der Literatur mit Industrie und Wirtschaft. Neben Winder und Baum bezieht er sich dabei auf den Amerikaner Joseph Hergesheimer und den Deutschen Erik Reger:

Aus allen Sparten einer Zeitung haben die Romanciers schon Stoff zu ihren Werken gezogen: aus Gerichtssaalrubrik, Politik, Sport, Lokalchronik, Modebericht –, der volkswirtschaftliche Teil scheint bisher dichterische Gestaltung nur in

²² Das tschechische Kunstgewerbe steht schon jetzt vor der Aufgabe, hundert Kilometer Vorhänge und Teppiche, hunderttausend Stück Gläser, Keramik, metallene und hölzerne Dekorationsware zu produzieren, die industrielle Fabrikation des billigsten Sessels und des volkstümlichsten Schrankes zu steuern, seine Produkte en masse, im großen Stil, in der populärsten Ausführung auszuwerfen (eig. Übers.).

Ausnahmefällen herausgefordert zu haben. Das letzte Jahr bringt nun aber eine Wendung. Der Wirtschaftskampf hat sich auf so dramatische Art zugespitzt, die einzelnen Staaten als Wirtschaftskörper und innerhalb des Einzelstaates die kämpfenden Klassen haben so charakteristische Führertypen hervorgebracht, die Oekonomie ist so entscheidend zum Weltgericht geworden, daß man sich nicht wundern kann, unter den neu erschienen Romanen eine ganze Reihe von Werken zu finden, die sich mit der Industrialisierung und mit dem Schicksal des Menschen von heute innerhalb der industrialisierten Welt auseinandersetzen (Brod 1931: 3).

Brod referiert darauf, dass sich die von wirtschaftlichen Interessen getriebenen Konflikte zwischen den Nationalstaaten und den ideologischen Lagern zuspitzten. Der günstigen ökonomischen Entwicklung bereitete nämlich die Weltwirtschaftskrise ein Ende.

Die tschechoslowakische Industrieproduktion brach von ihrem Maximum im Jahr 1929 bis zum Jahr 1933 auf 60 Prozent ein (vgl. Lacina 1995: 31). Besonders stark betroffen war die exportorientierte Fabrikation von Verbrauchsgütern in den Randgebieten mit deutschsprachiger Bevölkerung (vgl. ebd. 31f.). In diesen Regionen hatte die internationale protektionistische Politik noch verheerendere Auswirkungen, die Arbeitslosigkeit war eklatant höher und die Erholung von der Krise erfolgte langsamer als im Rest des Landes (vgl. Kárník 2003: 64f.). Unter den Deutschen in der Tschechoslowakei verbreiteten sich Illoyalität gegenüber dem tschechischen Staat und Sympathien für den Nationalsozialismus, auch im Hinblick auf den Wirtschaftsaufschwung im angrenzenden Deutschland (vgl. ebd.). Bei den tschechoslowakischen Parlamentswahlen 1935 zog die nationalistische Sudetendeutsche Partei Konrad Henleins mit 44 der insgesamt 300 Mandate neu ins Abgeordnetenhaus ein. Sie wurde von der überwältigenden Mehrheit der Deutschen gewählt, während sich die Mandate der deutschen sozialdemokratischen, christlichsozialen und agrarischen Parteien jeweils halbierten (vgl. Pazi 1978: 56). Winder sieht wirtschaftliche Gründe für die politische Radikalisierung und geht gleichzeitig hart mit seinen deutschsprachigen Landsleuten ins Gericht:

Die Deutschen, die sich auf Schritt und Tritt der herrschenden Na[t]ion gegenüber benachteiligt fühlen, sind wirtschaftlich so heruntergekommen, daß sie auf der Suche nach einem Schuldigen nicht die Krise der Weltwirtschaft, sondern in erster Linie die Mißgunst der herrschenden Nation für alles Elend, für das Darniederliegen der Industrie, für das erschreckende Anwachsen der Arbeitslosigkeit, für das grauenhafte Elend in den deutschen Hungerbezirken verantwortlich machen (Winder 1935: 1).

Čapek andererseits kritisiert seine, die „herrschende Nation“ und sieht in mangelnder Bereitschaft und Feindseligkeiten von tschechischer Seite den Grund dafür, dass die Deutschen nicht für den Staat gewonnen werden konnten:

Mnoho lidí se tváří, jako by si teprve teď uvědomili, že u nás žije několik miliónů Němců a začínají se znepokojeně ptát, co si máme s těmi Němci počít. Myslím, že na tu otázku nedáme kloudné odpovědi, nebudeme-li se zároveň ptát, co jsme s těmi Němci měli dělat až dřív a zda jsme ledacos nepropásli nebo nedělali chybně. Je ovšem pravda, že by nebylo Henleinovy laviny, kdyby za našimi hranicemi nebylo třetí říše [...]. Ale otázka je, zda jsme nemohli mít o něco víc vlivu na to, jak se vyvíjejí naši Němci. [...] Ti páni, kteří na podzim nechali na pražských ulicích křičet „Němci z vlády ven“, nemají jaksí právo žalovat k nebesům. [...] Mají na tom svůj veliký a neodpustitelný podíl (Čapek 1935: 1).²³

Čapek ist sich, obwohl er sich tief mit der Republik identifiziert, eines massiven Fehlers bei ihrer Errichtung und der folgenden politischen Entwicklung bewusst, der Peripherisierung der deutschen Bevölkerung, die sich, fremd im Staat, dem mit nationaler Stärke auftretenden, ihrer Nationalität eigenen Nachbarstaat zuwandte.

„Die Verlagsleitung [der *Bohemia* diskutierte] die Möglichkeit von Kompromissen gegenüber den Nazis. Feuilletonredakteur Ludwig Winder war strikt dagegen. Seine Ansicht setzte sich durch, und so wurde die Zeitung 1934 in Deutschland verboten“ (Gassmann 2002: 209). Angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung ruft Winder in der *Bohemia* zur staatsbürgerlichen Loyalität auf:

Wer ein wahrer Freund des Volkes ist und deshalb dem Wirklichkeitssinn die Oberhand lässt, kann am heutigen Staatsfeiertag keinen besseren Wunsch äußern als den nach einem schrittweisen Entstehen einer echten Loyalität gegenüber dem Staate, der – trotz allem – eine letzte Insel der Demokratie in Mitteleuropa geworden

²³ Viele Leute tun so, als würden sie sich erst jetzt dessen bewusst, dass bei uns mehrere Millionen Deutsche leben, und sie beginnen beunruhigt zu fragen, was wir mit diesen Deutschen anfangen sollen. Ich denke, auf diese Frage werden wir keine rechte Antwort geben, wenn wir uns nicht gleichzeitig fragen, was wir mit den Deutschen schon früher hätten tun sollen und ob wir nicht mancherlei versäumt oder falsch gemacht haben. Es ist natürlich wahr, dass es diese Lawine Henleins nicht gäbe, wenn hinter unserer Grenze nicht das Dritte Reich wäre [...]. Aber es ist die Frage, ob wir nicht etwas mehr Einfluss darauf gehabt haben könnten, wie sich unsere Deutschen entwickeln. [...] Die Herren, die im Herbst auf den Prager Straßen „Deutsche raus aus der Regierung“ schreien ließen, haben irgendwie nicht das Recht darüber in Wehklagen auszubrechen. [...] Sie haben daran ihren großen und unverzeihlichen Anteil (eig. Übers.).

ist [...]; seinen letzten Sinn kann das Ereignis des 28. Oktober 1918 nur erhalten, wenn die Vernunft siegt und die Humanität erstarkt (Winder 1935: 1).

Winders Appell ist unter anderen Vorzeichen wieder vom Wunsch nach Einheit der tschechischen und deutschen Bevölkerung motiviert. Mehr noch als 1914 nahm die Geschichte eine dem entgegengesetzte Entwicklung.

Die Aggression von Seiten des Deutschen Reichs wurde zur existenziellen Bedrohung für die Tschechoslowakei, die massiv aufrüstete und im September 1938 allgemein mobilmachte. Mit dem Münchner Abkommen und der erzwungenen Abtretung der Grenzgebiete erübrigte sich eine militärische Verteidigung. Čapek sah seine geistige Welt zusammenfallen (vgl. Klíma 2001: 207). Als er im Dezember 1938 an einer Lungenentzündung starb, verfasste Winder in der *Bohemia* an seinen demokratischen und patriotischen Gesinnungsgenossen einen Nachruf. Er zieht einen Vergleich mit den politischen Vorgängen, der zeigt, wie groß er Čapeks Bedeutung einschätzte:

Durch den Tod dieses Mannes, dessen Geist in allen Ländern zu Hause gewesen ist [...], erfährt sein Heimatland nach den schrecklichen Verlusten dieses Jahres eine Einbuße, die kaum weniger schmerzlich als der Verlust einer Provinz ist. Denn Čapek repräsentierte eine Provinz europäischen Geisteslebens, die der tschechischen Nation Ruhm und Ehre brachte (Winder 1938: 1).

Winder würdigte Čapeks Einsatz für die deutsch-tschechische Versöhnung, für den dieser vielfach geschmäht wurde, und schloss damit, dass Čapek gemeinsam mit seinen Idealen aus der Welt geschieden sei (vgl. ebd.). Er selbst flüchtete nach der deutschen Okkupation der Tschechoslowakei 1939 nach England, wo er 1941 an einem Herzleiden erkrankte (vgl. Spirek 2005: 37).

Am 16. Juni 1946 starb Ludwig Winder an der schweren Krankheit ohne seine Heimat wiedergesehen zu haben. Sein Wunsch, nach dem Krieg und einer Rückkehr nach Prag an einer Kulturgemeinschaft der in der Tschechoslowakei wohnenden Völker mitzuwirken, hätte sich nicht erfüllt (Spirek 2005: 38).

3 Literaturwissenschaftliche Einordnung

3.1 Das Motiv Technik im Gesamtwerk Čapeks und Winders

Bei Betrachtung des Gesamtwerks von Karel Čapek und Ludwig Winders fällt auf, dass ihr Interesse für die Technik intensiven literarischen Niederschlag fand. Aktuelle Themen der industriell geprägten Zivilisation behandeln die beiden schon in frühen Werken und sie bleiben in ihrem Schaffen bis zu ihrem Tod präsent.

Čapek skizzierte bereits 1908 in der mit seinem Bruder Josef veröffentlichten Erzählung *Systém* die Grundzüge seiner späteren Beschäftigung mit den schädlichen Wirkungen der Industrialisierung (vgl. Klíma 2001: 59). In einer grotesken Erzählsituation – drei Männer treiben mit Schwimmreifen auf offenem Meer – erklärt der Fabrikant John Andrew Ripraton zwei Fremden sein innovatives Produktionssystem. „Vypovídáme boj socialismu, tuberkulóze, úbytku porodů, osvětě, osmi hodinám i alkoholismu. Nic nás nesmí zdržovat. Dělník se musí stát strojem, aby se prostě točil. Každá myšlenka je porušení kázně“ (Čapek/Čapek 1957: 18).²⁴ Die Ausführungen Ripratons zeigen sein radikal materialistisches Weltbild, das sich die Expansion zum bedingungslosen Ziel setzt: „Zpracovat celý svět! Celý svět je pouze surovina. Celý svět není než nezpracovanou hmotou“ (ebd.).²⁵ Der fantastische Anstieg der Produktion in Ripratons Werk ist jedoch nicht von Dauer. Aus einem Versehen heraus versagt die totalitäre Kontrolle, die sexuelle Kontakte nur bei Dunkelheit erlaubt, und ein Arbeiter wird durch den Anblick der weiblichen Schönheit für die höhere Bestimmung des Menschen sensibilisiert. Innerhalb kürzester Zeit zerstört ein mörderischer Aufstand die Fabrik.

Winders erster Roman *Die rasende Rotationsmaschine* (1917) trägt technische Raserei schon im Titel. Der Roman spielt im Wiener Pressewesen und handelt vom größtenwahnsinnigen Journalisten Theodor Glaser, der seinem Blatt unter Einsatz aller Mittel Weltgeltung verschaffen will, um seinen sadistischen Launen und seiner Zerstörungswut freien Lauf zu lassen (vgl. Puech 2017: 146). Dabei verfällt er zunehmend dem Wahnsinn und erkennt, dass er nur noch für das Instrument seiner Tyrannei, die Druckmaschine existiert. Sein

²⁴ Wir sagen dem Sozialismus, der Tuberkulose, dem Geburtenrückgang, der Aufklärung, den acht Stunden und dem Alkoholismus den Kampf an. Nichts darf uns hemmen. Der Arbeiter muss zur Maschine werden, damit er sich einfach nur dreht. Jeder Gedanke ist ein Verstoß gegen die Zucht (eig. Übers.).

²⁵ Die ganze Welt verarbeiten! Die ganze Welt ist nur ein Rohstoff. Die ganze Welt ist nichts als unverarbeitete Masse (eig. Übers.).

technischer Widerpart nimmt Fleisch an, Theodor sieht ihn als sein pochendes Herz, während er sich selbst als Automat wahrnimmt. Bei dem Versuch, andere zu instrumentalisieren, hat er sich selbst instrumentalisiert (vgl. Puech 2017: 151). Der Roman zeichnet ein industrialisiertes Pressewesen, in dem wenige Mächtige ohne jegliches Berufsethos demagogisch agieren und an Sensationslust und Feindseligkeit verdienen. „*Die rasende Rotationsmaschine* warf trübe Reflexe auf die Zeitungswelt, in der Winder (wie ich) stets zur undankbaren Rolle des Opponenten verurteilt war, der sieht, aber das Richtige und Gute nicht durchsetzen kann“ (Brod 2016: 216). Die Kritik nahm den Roman wohlwollend auf und auch die Aufnahme von Gedichten Winders in Oskar Wieners Anthologie *Deutsche Dichter aus Prag* zeugt von seiner Etablierung als Schriftsteller in diesen Jahren (vgl. Gassmann 2002: 208).

Die Handlung seines nächsten Romans, *Kasai* (1920), siedelt Winder in einem explizit industriellen Milieu rund um eine Zuckerfabrik an. Der Fabrikantensohn Franz Heidebrand stellt sich gegen die ihm vorbestimmte Laufbahn im Unternehmen des Vaters, in dem das Geld allein regiert und alles der Uniformierung und Zweckmäßigkeit unterworfen ist. Erotisches Begehren und selbst Ehen werden wie Produkte gehandelt, nicht anders als der Zucker der Fabrik (vgl. Puech 2017: 159). „Ich will mein Leben lang nichts tun als Menschen erwecken, Menschen erretten. Niemand rächt die einzige Sünde, die es gibt. Sie heißt: Menschen zu Maschinen zu machen.“ (Winder 1920a: 78). Franz nimmt nach einer Afrikareise, die ihm der Vater überraschend gestattet, den jungen Abessinier Kasai mit nach Europa, der für ihn die Ideale der Natürlichkeit, Unschuld und Freiheit verkörpert und den er zu seiner „Kreatur“ formen will (vgl. ebd. 256).

Kasai lernt schnell, es erweist sich allerdings bald, dass er praktischer veranlagt ist als sein Mentor. Er wird zum fähigen Wirtschaftler und Frauenhelden, zum Inbegriff dessen, gegen das sich Franz mit aller Kraft verwehrt hat (vgl. Puech 2017: 172). In der Figur Kasais vermeidet es Winder, das Klischee von den edlen Naturvölkern zu bedienen. Der fern der Zivilisation Aufgewachsene ist deswegen nicht weniger gierig und genussüchtig (vgl. Pazi 1978: 261).

Wenn er ritt, war er nicht Reiter sondern Pferd. Wenn er flog, war er Flugmaschine.
Wenn er ging, war er Erde. Er ging durch die Straßen der Stadt und dachte: alles gehörte mir. Er sah Frauen und Mädchen an und dachte: alle gehören mir. [...] Mein Beruf ist: besitzen. Ich erobere die Welt (Winder 1920a: 230).

Das Zitat zeigt, wie sehr sich Kasai den gewaltsamen Größenwahn der Technik angeeignet hat. Er kennt weder materielle noch moralische Grenzen, eine Eigenschaft, die an

eine mythische Gottheit gemahnt. Die Hybris führt zum Fall, Kasai und Franz sterben bei einem von Franz absichtlich herbeigeführten Flugzeugabsturz.

Im Jahr der Veröffentlichung des Romans formuliert Winder den Standpunkt, dass Literatur, die nicht nur eine Modeerscheinung sein soll, ein Programm hat und gegen die verderblichen gesellschaftlichen Entwicklungen anschreibt (vgl. Winder 1920b: 19). „Der Expressionismus der Gegenwart ist die Abwehr des vom mechanischen Zeitalter zu Tode gehetzten Menschen gegen die Industrialisierung des Lebens. Gegen die Mechanisierung wehren sich die Künstler, die sie spüren. Sie stellen den Menschen in den Mittelpunkt der Welt“ (ebd. 19). Was der Zuckerfabrik in *Kasai* noch fehlt, ist eine utopische, von den gängigen Fabriken sich abhebende Ordnung.

Ebenfalls im Jahr 1920 erschien Čapeks Drama *RUR* (1920), welches ihn schlagartig weltweit berühmt machte (vgl. Thiele 1988: 162). Der Titel steht für „Rossum’s Universal Robots“ und ist der Name der Firma, die menschenähnliche Wesen industriell herstellt. Die Bezeichnung *robot*, die Josef Čapek für dieses Stück erfand, entwickelte sich zu einem weit verbreiteten Internationalismus (vgl. Klíma 2001: 59). Wie heutige, computergesteuerte Roboter haben jene Čapeks ein das menschliche überragendes Gedächtnis, ebensolche mathematische Intelligenz und sind reine Befehlsempfänger ohne Bewusstsein oder eigene Neigungen und Gefühle (vgl. ebd. 61). Sie sollen die Verwirklichung der Utopie einer von Arbeit befreiten Menschheit ermöglichen, doch löst ihre Massenproduktion Preisverfall und kriegsartige Konflikte aus. Nach der Entscheidung der Firma, selbstbewusste und gefühlfähige Roboter herzustellen, gerät die Erfindung außer Kontrolle. Die technisch überlegenen Roboter vernichten in einem Krieg die gesamte Menschheit.

Čapek selbst schreibt in einer Erklärung, dass ihm nicht an den Robotern, sondern an den Menschen gelegen ist:

Představte si však, že byste stáli nad hrobem člověčenstva; kdybyste byli sebevětšími škarohlídy, jistě byste si uvědomili božský význam vyhynulého rodu a řekli byste – také vy: Byla to velká věc, být člověkem. Ano, myslil jsem především, nebo spíše výhradně na lidské plémě. Technika, pokrok, ideály, víry, to vše bylo mi spíše ilustrací lidského pokolení než smyslem hry. (Čapek 1985: 252f.).²⁶

²⁶ Stellen Sie sich jedoch vor, Sie würden am Grab der Menschheit stehen; wären Sie auch noch so große Schwarzseher, machten Sie sich sicher die göttliche Bedeutsamkeit der ausgestorbenen Gattung bewusst und sagten – auch Sie: es war eine große Sache, ein Mensch zu sein. Ja, ich dachte vor allem,

1920 vertraten also sowohl Čapek als auch Winder die Meinung, die Literatur müsse den Menschen in den Mittelpunkt rücken, woraus sich folgerichtig eine Kritik an entfremdenden Tendenzen der Kollektivierung und Desindividualisierung ergibt.

Das nächste Werk Čapeks, das Kritik an der Industriegesellschaft übt, *Továrna na absolutno* (1922), erschien zu nächst in Fortsetzungen als Feuilletonroman. Die episodische Handlung entwickelt sich rund um eine fantastische Erfindung namens Karburator, eine Maschine, die Atome spalten und so massenhaft billige Energie liefert, als Nebenprodukt aber eine religiöse Kraft, das sogenannte Absolutum freisetzt. Die Kritik warf dem Werk journalistische Fahrigkeit, Uneinheitlichkeit, Unernst und ideologische Oberflächlichkeit vor (vgl. Klíma 2001: 75). Čapek verteidigte es, indem er auch in diesem Fall das menschliche Anliegen betonte, um das es ihm beim Schreiben ging.

Každý, kdo věří v nějakou Pravdu, myslí, že má proto nenávidět a zabít člověka, který věří v Pravdu jiné tovární známky. Je nějaký prostředek proti této nesmířitelné nenávisti? Nevidím jiný než v poznání, že člověk je něco cennějšího než jeho „pravda“; že si můžeme rozumět přes rozdíly víry (Čapek 1985: 414).²⁷

Čapek will nicht den Relativismus fördern, sondern Toleranz gegenüber der anderen Meinung. Angesichts der Gegebenheit, dass sich das, was verschiedene Menschen für die Wahrheit halten, oft widerspricht betont er den Vorrang des Menschen vor den abstrakten Idealen.

Mit der Veröffentlichung dieses Feuilletonromans näherte sich Čapek der umfangreicheren epischen Form an. Danach begann er seinen ersten großen Roman, *Krakatit* (1922), zu schreiben (vgl. Klíma 2001: 76). Dieser trägt einen fiktiven, nach dem Vulkan Krakatau benannten chemischen Sprengstoff (vgl. K 6) im Titel, der auf der Freisetzung der in den Atomen gebundenen Energie beruht. Der geniale Erfinder, Ingenieur Prokop, weigert sich hartnäckig, die Formel für Krakatit zu verkaufen, um dessen Einsatz im Krieg zu verhindern. Čapeks naturwissenschaftliche Gedankenexperimente bauen zwar auf fantastischen Annahmen

oder vielmehr ausschließlich an die menschliche Rasse. Technik, Fortschritt, Ideale, Glauben, das alles war mir eher Veranschaulichung des Menschengeschlechts als Sinn des Stücks (eig. Übers.)

²⁷ Jeder, der an irgendeine Wahrheit glaubt, denkt, dass er dafür einen Menschen, der an die Wahrheit einer anderen Fabrikmarke glaubt, hassen und töten soll. Gibt es ein Mittel gegen diesen unversöhnlichen Hass? Ich sehe kein anderes als die Erkenntnis, dass der Mensch etwas Wertvolleres ist als seine „Wahrheit“; dass wir uns verstehen können, über alle Unterschiede des Glaubens hinweg (eig. Übers.).

auf, waren aber in der Problematik durchaus visionär. Nahm er mit dem Karburator die zivile Nutzung der Atomkraft samt dem Nebenprodukt einer gefährlichen Strahlung vorweg, war der Sprengstoff Krakatit eine fiktive Antizipation der Atombombe, die Jahrzehnte später tatsächlich ob ihrer enormen Sprengkraft zum mächtigsten Instrument der Durchsetzung politischer Interessen wurde (vgl. Klíma 2001: 99).

In Winders Drama *Dr. Guillotin* (1924) tritt die Dämonie der Technik in Erscheinung. Der Erfinder der Guillotine versteht sich in dem ironischen Stück als Philanthrop, der mit seiner Hinrichtungsmaschine das Leid der Verurteilten mindern will. Wie in der *Rasenden Rotationsmaschine* entwickelt sich im Handlungsverlauf ein technischer Apparat zum schicksalhaften Widersacher des Protagonisten. „Der Apparat, der das Schlimmste erleichtern und ersparen sollte, wächst zum wütenden Dämon, der das Böse in den gemeinsten Massenbetrieb und Alltag zieht. Er wird in seinem Wüten eingehalten, indem der Erfinder sich opfert“ (Brod 2016: 217). Die Selbstexekution Guillotins erinnert an jene des Offiziers in Kafkas *Strafkolonie*. Winder unterwirft in vergleichbarer Weise eine menschliche Existenz vollkommen einer Maschine, welche am Ende dieses Menschenleben als letzten Tribut fordert. In den folgenden Werken kommt eine derartige dämonische Apparatur nicht mehr vor. Winder verlagert sein Interesse hin zu größeren industriellen Zusammenhängen.

Im Roman *Die nachgeholten Freuden* (1927) strebt der Protagonist Adam Dupic danach, in einer Kleinstadt namens Boran die wirtschaftliche Utopie von der allumfassenden Fabrik zu verwirklichen. Die Handlung reicht bis an die unmittelbare Gegenwart heran, die letzte Zeitangabe im Text ist auf 1926 datiert (vgl. Sternburg 1994: 75).

Das politisch-soziale Engagement Winders, das ihn als Einzigen dieser Autorengruppe [=Prager Kreis] dazu befähigte, einen Roman zu schreiben, der ein unverschöntes Bild der innerpolitischen Schwächen und Schwierigkeiten in diesen Jahren vermittelt und diese Darstellung mit Sachkenntnis der wirtschaftlichen Zusammenhänge erhärtet, tritt in der offensichtlich von Bat'a Fabriken [sic!] in Zlín inspirierten Schilderung der Dupic-Fabriken in Boran an den Tag (Pazi 1978: 276).

Vorbild für Dupics Seidenfabriken soll also das Schuhunternehmen von Tomáš Bat'a in Zlín gewesen sein, das in der Zwischenkriegszeit zum Global Player aufstieg (vgl. Kasper/Kasperová 2018: 325). Bat'a kaufte das Schloss Zlín und machte es der Öffentlichkeit zugänglich (vgl. Kárník 2017: 251), genauso verfuhr Dupic mit Schloss Boran. Die Unterschiede sind jedoch augenfällig. Bat'as Erfolg war erwirtschaftet, Dupics auf Spekulation begründet. Bat'as System war keineswegs despotisch und zielte nicht auf die Ausbeutung der

Arbeiter, sondern auf die Hebung ihres materiellen Wohlstands, Eigenverantwortung im Betrieb, auf Gesundheit, Bildung und Freizeitgestaltung ab (vgl. Kasper/Kasperová 2018: 332). Wie sich zeigen wird, haben Dupics System der Erpressung von Schuldnern und seine Vergnügungsetablissemments mit dem rationalisierten und disziplinierten Imperium Bat'as nicht viel gemein.

Der 1931 erscheinende Roman *Dr. Muff* erinnert in vielem an *Die nachgeholten Freuden*. Mit dem weltweit exportierenden Stahlmöbelkonzern Garban, der die gesamte Stadt Kirstadt dominiert, hat Winder erneut einen Ort der Handlung geschaffen, der an das geschlossene System Bat'a erinnert. Der Roman greift zwar keine historischen Kontexte auf und bleibt in der geographischen Verortung unbestimmt, doch „der Verfremdungsversuch in den deutschen Orts- und Personennamen kann die Anspielungen auf konkrete Vorgänge in der tschechoslowakischen Republik kaum verhüllen“ (Pazi 1990: 218). Da Garban mit seinem spezifischen, billigen produzierten Alltagsprodukt Welterfolg hat, firmeneigene Wohnanlagen errichtet und mit eigenen Schulen die Erziehung der Arbeiterkinder übernimmt, ist hier sogar eine stärkere Ähnlichkeit zum mutmaßlichen realen Vorbild vorhanden. Bat'as Schulen sollten eine neue arbeitsfreudige, disziplinierte, dem Unternehmen verpflichtete Generation erziehen, die sich in das rationalisierte System einfügt (vgl. Kasper/Kasperová 2018: 334). Garban sieht seine ökonomische Mission ähnlich, im Unterschied zu Dupic entbehrt er weitgehend dämonischer Züge. Es ist demnach wenig verwunderlich, dass schon mehrere zeitgenössische Rezensionen von *Dr. Muff* die Verknüpfung zu Bat'a herstellten (vgl. Sternburg 1994: 111).

Im gemeinsam mit seinem Bruder verfassten Drama *Adam stvořitel* (1927, *Adam der Schöpfer*) variiert Čapek das Motiv des Roboters. Die Figur mit Namen Alter Ego erschafft ein Heer von künstlichen Menschen in khakifarbenen Overalls, das die vollkommene Desindividualisierung verkörpert (vgl. Hodrová 1988: 175). Der Roman *Válka s mloky* (1936, *Der Krieg mit den Molchen*) geht von der hypothetischen Frage aus, ob, wenn die Evolution ein anderes Lebewesen zur Entwicklung zivilisatorischer Organisation befähigt hätte, dieses ähnliche geschichtlichen Katastrophen hervorgebracht hätte (vgl. Uhlířová 1988: 177). Parallel zur menschlichen Zivilisation entsteht eine der Molche – eine weitere Variation der desindividualisierten Massenwesen. „V pojetí mloků, jako předtím robotů navazuje Čapek na pojetí standardizovaných obyvatel utopických říší Thomase Mora, Cyrana de Bergerac a jiných.

Rozbívá však přitom staticnost a ‚idylu‘ starých utopií [...]. Dochází k humanizaci zvíře a dehumanizaci člověka (Hodrová 2001: 592).²⁸

In der zusammengestückelten Struktur und dem journalistischen Charakter ist der Roman *Továrna na absolutno* ähnlich. Čapek collagiert Texte verschiedener Genres, Zeitungsartikel, wissenschaftliche Beiträge, Briefe und andere (vgl. Uhlířová 1988: 173). Von der zeitgenössischen Kritik wurde das Werk vielfach als journalistische Satire missverstanden. Čapek reagiert darauf, indem er betont, dass es sich um keinen humoristischen, sondern um einen aktuellen politischen Roman handle, der die Auswüchse des Kapitalismus, die Wirtschaftskrise, vor allem aber den Nationalsozialismus und einen möglicherweise drohenden Krieg behandle (vgl. Thiele 1988: 285f.). Im Gegensatz zur ideologischen Indifferenz früherer Werke will Čapek angesichts der nationalsozialistischen Aggression in diesem Roman klare politische Position beziehen und er verwehrt sich dagegen, ihn als spekulative Utopie zu verstehen (vgl. Uhlířová 1988: 170).

Der Krieg mit den Molchen ist eine Folge der unverantwortlichen Politik von Geschäftemacherei und Ausbeutung. Die nationalistische Demagogie haben die Molche von den Menschen erlernt (vgl. Thiele 1988: 285). Čapek führt erneut die Gefährlichkeit der größenwahnsinnigen industriellen Utopie aus:

Celá budoucnost světa je v tom, aby se pořád zvyšovala výroba i konzum; pročez musí být ještě víc Mloků, aby mohli ještě víc vyrobit a sežrat. Mloci jsou jednoduše Množství; jejich epochální čin je v tom, že jich je tak mnoho. Teprve nyní může lidský důmysl pracovat naplno, neboť pracuje ve velkém, s krajní výrobní kapacitou a rekordním hospodářským obrátem; zkrátka je to velká doba. – Co tedy ještě chybí, aby se za obecné spokojenosti a prosperity uskutečnil Šťastný Nový Věk? Co překáží, aby se zrodila kýžená Utopie, v níž by byly sklizeny všechny ty technické triumfy a nádherné možnosti, které se lidskému blahobytu a mločí pílí otvírají dál a dál, až do nedozírna? (Čapek 2017: 154)²⁹

²⁸ In der Konzeption der Molche, wie zuvor der Roboter, knüpft Čapek an die Konzeption der standardisierten Einwohner utopischer Reiche von Thomas Morus, Cyrano de Bergerac und anderer an. Sie zerschlagen dabei jedoch die Statik und „Idylle“ der alten Utopien [...]. Es kommt zur Humanisierung des Tiers und zur Dehumanisierung des Menschen (eig. Übers.).

²⁹ Die gesamte Zukunft der Welt liegt darin, dass sich Erzeugung und Konsum ständig erhöhen, weswegen es noch mehr Molche geben muss, damit sie noch mehr produzieren und auffressen können. Die Molche sind einfach die Vielzahl; ihre epochale Tat besteht darin, dass sie so viele sind. Nun erst kann der menschliche Scharfsinn mit Volldampf arbeiten, denn er arbeitet im großen Stil, mit äußerster

Das Trugbild vom utopischen Zeitalter, das durch eine enorme Steigerung von Produktion und Konsum anbrechen soll, überdeckt alle Zweifel und absehbaren Gefahren. Čapek warnt in seiner Literatur vor der Techniqueuphorie. Er erkennt das große Gewicht wirtschaftlicher Aspekte in der nationalistischen und ideologischen Konfrontationssituation seiner Zeit. Die industrielle Produktion habe zu den gefährlichen politischen Verhältnissen geführt.

Není pochyby, že každý pokrok techniky je nebo může být obecně užitečný nebo dokonce blahodárný; na druhé straně však veškerá technická činnost vytváří určité statky hmotné, jež nikdy nejsou majetkem všech, nýbrž vlastnictvím jenom někoho: jednotlivců, výrobních skupin, států nebo národů. Technika, aniž by to vlastně chtěla, vede za dnešního stavu světa téměř nevyhnutelně k průmyslové a obchodní soutěži, k boji o přírodní zdroje, konec konců k hospodářskému nacionalismu, k mocenské expansi a k stále ostřejším hranicím mezi národy a státy (Čapek 1936: 711).³⁰

Die Technik, die dem Wohlstand aller dienen könnte, ist in den Händen weniger, die sie für ihre Zwecke missbrauchen. In den Händen totalitärer Staaten wird sie zur fatalen Macht. Der Fortschritt ist nicht die Ursache der menschlichen Kriege, führt jedoch dazu, dass ihr Zerstörungspotential immer größere Ausmaße annimmt.

Winder schreibt ebenfalls Belletristik, die sich der nationalsozialistischen Gewalt entgensetzt. Der Exilroman *Die Pflicht* (1943) ist eine Reaktion auf das Attentat tschechischer Widerstandskämpfer auf Reinhard Heydrich und den folgenden Racheakt der Vernichtung der Dörfer Lidice und Ležáky (vgl. Spirek 2005: 237). Der Roman ist, für Winder untypisch, unmissverständlich politisch positioniert und von tschechischem Patriotismus durchdrungen (vgl. ebd. 241f.). Josef Rada, ein Beamter des Verkehrsministeriums, versucht

Produktionskapazität und Rekordumsatz. Kurz, es ist eine große Zeit. – Was fehlt also noch, damit zur allgemeinen Zufriedenheit und Prosperität das Glückliche Neue Zeitalter verwirklicht wird? Was verhindert die Geburt der ersehnten Utopie, in welcher all die technischen Triumphe und wunderbaren Möglichkeiten realisiert würden, die sich dem menschlichen Wohlstand und dem Molchenfleiß mehr und mehr eröffnen, bis ins Unabsehbare? (eig. Übers.).

³⁰ Jeder technische Fortschritt kann zweifelsohne allgemein nützlich oder sogar wohltätig sein. Andererseits aber erzeugt die gesamte technische Aktivität materielle Güter, welche nie das Eigentum aller, sondern nur einzelner sind: von Individuen, Produktionsgesellschaften, Staaten oder Völker. Die Technik führt ohne es eigentlich zu wollen im gegenwärtigen Weltzustand fast unweigerlich zu industriellem und geschäftlichem Wettbewerb, zum Kampf um natürliche Ressourcen, schlussendlich zum wirtschaftlichem Nationalismus, zur Machtexpansion und zu ständig schärferen Grenzen zwischen Völkern und Staaten (eig. Übers.).

sich während der Zeit der deutschen Besatzung möglichst ruhig zu verhalten, um seine Familie nicht zu gefährden. Die Nazis verschleppen seinen Sohn Eduard nach einer Studentendemonstration, fortan fürchtet Rada um dessen Leben. Die Annahme scheint berechtigt, dass Winders Ungewissheit über das Schicksal seiner Tochter Eva den Roman prägte. Diese wurde nach ihrer Festnahme auf der Flucht bei Kriegsende in einem Vernichtungslager ermordet (vgl. Sternburg 1994: 129).

Der schauerliche Vaterschmerz durchzittert Winders letzten Roman. Aber nach der rigoros distanzierenden Methode, die er sich auferlegte, läßt er diesen Schmerz nicht frei ausströmen. Im Mittelpunkt der Erzählung von der „Pflicht“, die, vielleicht nicht unbeeinflusst von Kafka, in diszipliniert ruhiger Art vorgetragen wird, steht ein kleiner tschechischer Beamter (Brod 2016: 218).

Den entscheidenden Wendepunkt, sich nicht mehr wie ein „Mistkäfer“ (Winder 2003: 94) zu verstecken, bringt die Erkenntnis, dass der Sohn diese Feigheit nicht gutheißen würde. Der Begriff, den Winder zum Titel für sein Werk über den Widerstand machte, ist ambivalent zu verstehen, da er gerade auch für die Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus eine stützende Funktion hatte (vgl. Spirek 2005: 255). Gegen die Berufspflicht des Beamten und, mehr noch, die Pflicht für die Familie, die für Rada heilig sind, wächst allmählich die Pflicht zum Widerstand. Der Bürokrat und hervorragende Kalkulator entwickelt sich zum Saboteur und arbeitet nun auf die Zerstörung der Waffen an die Front liefernden Züge hin. „Er hatte sich entschlossen, in den geheimnisvollen Apparat der Abteilung III mit List und Gewalt einzugreifen“ (Winder 2003: 96). Anders formuliert handelt es sich um den Widerstreit eines technokratischen, entfremdeten und einem am Gewissen und der Moral orientierten Pflichtbegriffs.

Obgleich sich Rada charakterlich nicht verändert hat, wird er nun zum Helden: „Dem ruhig, bedächtig arbeitenden Rada unterlief kein Irrtum. Seine Berechnungen stimmten immer“ (ebd. 131). Nachdem er das Ausmaß der totalitären Gewalt erkennt, entschließt sich Rada trotz seiner Skrupel sogar, Menschenleben in Kauf zu nehmen:

Ich bin nicht der Mann, der kaltblütig mit einem Federstrich tausend Menschen umbringt, mit einer Ziffer, die ich meinen Mitkämpfern in die Hände spiele. Nach der Ausrottung des Dorfes Lidice änderte Rada seinen Sinn. Er entschloß sich, die mit deutschen Soldaten beladenen Züge nicht länger zu verschonen. Es war ein Entschluß, den er nie gefaßt hätte, wenn er nicht zu der Überzeugung gelangt wäre, daß es seine Pflicht sei, die Opfer von Lidice zu rächen. Es war die Pflicht jedes Menschen, vor allem aber die Pflicht jedes Tschechen; Rada sah es ein. [...] Er sah

es ein, daß er sich zu dieser Tat entschließen musste, weil es notwendig war, den Weltzustand wiederherzustellen, der auf der Heiligkeit des Menschenlebens aufgebaut war. Er zögerte nicht (Winder 2003: 137f.).

Rada ist sich bewusst, dass er aus einer Situation der technischen Überlegenheit und virtuell tötet. Er steht hier vor einem moralischen Dilemma. In der Extremsituation muss er zu Mitteln greifen, die er verabscheut, da paradoxerweise das Töten zur Wiederherstellung der „Heiligkeit des Menschenlebens“ beiträgt. Das ist keine unaufrichtige Rechtfertigung, sondern ein mühsam dem Gewissen abgerungener Entschluss.

Im Angesicht des Nationalsozialismus begannen sowohl Winder als auch Čapek, Literatur mit einer klaren politischen Botschaft zu schreiben. Doch schon zuvor haben sie aus ihrer persönlichen Überzeugung heraus das Schreiben in den Dienst der Wertschätzung des einzelnen Menschenlebens und der Verteidigung gegen den technokratischen Zugriff darauf gestellt.

3.2 Erkenntnisprozesse im klassisch-modernen Roman

Der zeitliche Parallelvergleich hat gezeigt, dass Čapek und Winder in unterschiedlichen Sprachen mit ihrer Literatur eine ähnliche Entwicklung genommen haben. Auch ihre Einstellung zu den jeweiligen politischen und sozialen Entwicklungen im Verlauf ihres Journalisten- und Schriftstellerlebens weisen durchaus markante Übereinstimmungen auf. Ihren persönlichen Überzeugungen gemäß machen die beiden in der Literatur auf Probleme der Industriegesellschaft aufmerksam. Selbstverständlich ist in beiden Fällen die Problematik der Technik nicht der alleinige Inhalt der Romane. Klassische literarische Motive wie Liebe und Verrat, Stolz, Freiheit, Pflicht und viele andere sind verarbeitet.

Winders Romane bleiben an der Gattungstradition des Romans in viel größerem Ausmaß orientiert, als dies bei Čapek der Fall ist. Sie lassen sich als klassisch-moderne Romane bezeichnen. Die Charakteristik des klassisch-modernen Romans, in dem die eigentlich gegensätzlichen Begriffe klassisch und modern kombiniert sind, entwickelt Koopmann anhand der Romane von Thomas Mann, Alfred Döblin und Hermann Broch, die in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts erscheinen, gleichzeitig mit den hier untersuchten Werken. Klassisch meint in dem Kontext nicht vorrangig, dass diese drei Schriftsteller heute Klassiker sind, sondern dass sie klassische Ideale hochhielten und von grundsätzlichen, absoluten Werten überzeugt waren (vgl. Koopmann 1983: 10). Die Anknüpfungen an den traditionellen (Bildungs-)Roman sind vor allem struktureller Natur. Diese modernen Romane kennzeichnet eine Ausnahmestelle des Helden, der sich durch eine bestimmte Auszeichnung vor den übrigen Figuren abhebt, insbesondere in geistig-moralischer Hinsicht. Er bleibt dabei in seine Gegenwart eingebettet, es handelt sich um „Zeitromane“ (vgl. ebd. 12). Der Held, ist übrigens klassischerweise männlich, auch Winder und Čapek folgen diesem Muster.

Ein zweites Strukturmerkmal des klassischen modernen Romans ist seine finale Orientierung, auf ein anvisiertes, auflösendes Ende hin, das nicht nur Lesespannung erzeugen, sondern auch eine Einsicht in das Wesen der Dinge bieten soll. Das Ende eines Romans ist der ausgezeichnete Punkt, an dem diese Botschaft klar werden muss. Der Held durchlebt eine charakterliche Entwicklung. Seine außergewöhnliche Lernfähigkeit macht ihn zur Außenseiterfigur, die zu besonderen Einsichten befähigt ist (vgl. ebd. 19).

Daß die Romane der klassischen Moderne es nicht bei der Polyperspektivität belassen, sondern eben das Eigentliche hinter den Phänomenen sichtbar machen, widerlegt vielleicht am stärksten die These, daß die Romane letztlich orientierungslos seien. Sie sind sogar in einem extremen Sinne final orientiert, nicht

nur, was den Erzählvorgang angeht, sondern mehr noch, was die Erkenntnisse, die Philosophie betrifft, die hinter den Romanen steht. Nur ein unphilosophisches Erzählen wäre ein standpunktloses Erzählen – aber die von den Erzählern bezogenen Positionen sind deutlich genug formuliert, um erkannt zu werden (Koopmann 1983: 23).

Die Protagonisten Winders sind idealtypische Vertreter des klassischen Typus von Romanhelden. Am Beginn des Romans *Dr. Muff* bewegt sich ein einsamer Fremder, der nicht mit Namen genannt wird, auf Garbans Fabrik zu. Muff ist wegen einer Verleumdung unschuldig vom Lehrerberuf suspendiert worden. Seither lebt er außerhalb der Gesellschaft wie ein Landstreicher. „Über seinem Geschick stand kein Himmel und kein Stern, ihm gab kein Gott ein Zeichen, er lebte im Nichts. Die Vernichtung wäre besser gewesen als das Leben im Nichts“ (M 14). Doch es stellt sich heraus, dass sich Muff selbst kasteit und freiwillig in einem Zustand der Erniedrigung lebt:

Die Mutter des Schülers Blum schrieb ihm, es tue ihr herzlich leid, einen makellosen Mann aus Unbedachtsamkeit so schwer geschädigt zu haben, ihr Gatte wolle ihm gern einen gut bezahlten Posten verschaffen. Muff beantwortete diesen Brief nicht. [...] Er wollte das Unrecht, das man ihm angetan hatte, nicht von sich abtun, er wollte es tragen wie eine schwere Last und fühlen ihre Schwere und trotzdem den Nacken nicht beugen (M 163).

Muff fühlt eine seltsame Form von moralischer Überlegenheit des außerhalb der Gesellschaft stehenden. Er verachtet die Möglichkeit der sozialen Rehabilitierung und trägt sein Unglück mit Stolz.

Muff wurde früh erwachsen, nachdem seines Vater, ein Architekt, verhaftet worden war, weil er aus Fahrlässigkeit dreiundsiebzig Arbeiter getötet hatte. Bei seiner Mutter konnte der Knabe keine Zuflucht finden. „Die Mutter liebt nicht ihr Kind. Die Mutter liebt fremde Männer, mit denen sie sich am Abend einschließt“ (M 148). Das vernachlässigte Kind wird in der Schule zum Außenseiter. Als Soldat im Krieg hatte Muff sein früh herausgefordertes, außergewöhnliches moralisches Empfinden entwickelt: „Er dachte über seinen Vater und über seine Mutter nach. Er dachte über den Krieg nach. Jedes Unglück, fand er, entsteht dadurch, daß ein Mensch aufhört, an die Würde des menschlichen Seins zu glauben“ (M 152). Gestärkt von dieser Überzeugung will er sein Amt als Lehrer bei Garban antreten.

Mit dieser neuen Lebensperspektive, mehr noch aber nachdem er Garbans Schwester Änne, eine ehemalige Prostituierte mit von Vitriol entstelltem Gesicht, heiratet, kehrt Muff in die Gesellschaft zurück und gewinnt bald Ansehen in Kirstadt. Er verfolgt die Mission Änne

aus der erniedrigenden Abhängigkeit von ihrem Bruder zu führen und glücklich zu machen. In dieser Ehe finden „zwei Verlorene“ zusammen (vgl. M 137), zwei Kinder krönen das Glück. Doch Änne bricht das für Muff heilige Versprechen, die von Garban angebotene Mitgift nicht anzurühren und vergnügt sich mit fremden Männern in Hotels. Muff toleriert es, er selbst verliebt sich in die stolze Alice, welche zu Muffs Unglück aber Garban heiratet.

Muff gibt alle Hoffnung auf eine Rettung seiner Ehe auf, als Änne einen Liebhaber in die Wohnung lässt. Um den Kindern seine eigene traumatische Erfahrung mit der Mutter zu ersparen, gibt er sie in die Kinderbewahranstalt und will Kirstadt verlassen. Da wendet sich Alice ihm plötzlich zu. Der Überglückliche erkennt beim ersten Kuss jedoch Abscheu auf ihrem Gesicht.

Mit ihrer unfäßbaren Energie hatte sie es über sich gebracht den Verabscheuten zu umschlingen, ihm vorzugaukeln, daß sie ihn liebe und sich ihm schenken wolle. Er erriet nicht, welches Geheimnis sie dazu gezwungen habe. Er war entschlossen, [...] um dieses Geheimnis zu kämpfen auf Tod und Leben (M 321).

Alice gesteht Muff, dass sich ihm hingeben wollte, mit der Absicht ein Kind von ihm zu bekommen und es für das Kind Garbans auszugeben.

Hier rächt es sich, daß Muff einen Faktor, das Triebleben, unterschätzt hat. Seine kaum erst gerettete Frau wird rückfällig und an Muff selbst, der sich heroisch bis zum letzten Atemzug wehrt, übt das Triebhafte, Materielle furchtbare Vergeltung – im grandiosen Schlußkapitel, da die hohe Dame, in die Muff sich verliebt hat sich ihm aus Pflichtbewusstsein (nicht aus Liebe) hingeben will und ihn dadurch zur Verzweiflung treibt (Brod 1931: 4).

Die Gleichgültigkeit der von ihm geliebten Alice Garban erinnert ihn an seine Mutter (vgl. Sternburg 1994: 122). Die fatale Rückbindung an die Kindheit ist also deutlich. Nachdem er das erniedrigende „Geheimnis“ erfahren hat, begeht Muff Selbstmord. *Dr. Muff* ist ein „Epos auf den unterliegenden Gerechten in einer überindustrialisierten Gesellschaft“ (Pazi 1978: 277). Mit dem tragischen Ende des Protagonisten endet der Roman, das Schicksal des Antagonisten Garban wird nicht mehr ausgeführt. Dessen grenzenloser Erfolg ist jedoch durch ein fatales Detail in Frage gestellt. Garban stößt an die natürliche Grenze seiner Unfruchtbarkeit, die sich technisch nicht überwinden lässt. Mit der Unmöglichkeit, sein Lebenswerk einem Sohn zu übergeben, werden seine Ehe und seine Fabrik sinnlos. Garban weiß nichts davon, doch am Ende des Romans ist sein Scheitern vorgezeichnet.

Der Held Adam Dupic tritt am Beginn des Romans *Die nachgeholten Freuden* als rätselhafter und scheel beäugter Retter vor der Herrschaft in Boran auf, nachdem die triste Lage

der gräflichen Familie und in den adeligen Kreisen insgesamt vorgestellt ist. Von nun an ist nicht jede Entwicklung in Boran, sondern auch jede im Roman auf ihn bezogen. Er nimmt allein die Industrialisierung der armen Provinzstadt in die Hand und verpflichtet die zahlreichen Schuldner zur Fabriksarbeit. Sein äußerlicher, materieller Erfolg macht ihn zum Sonderling, er fühlt sich allen anderen moralisch überlegen, jedoch auf eine menschenverachtende Weise. Die Menschen sind ihm nichts wert, sondern lediglich Mittel zum Zweck:

Ein Mensch hatte ihm weniger bedeutet als ein Früchte tragender Baum oder eine Flasche Wein. Die Frau, mit der er vierundzwanzig Jahre gelebt hatte – es gab nichts über sie zu sagen, nichts, das Erinnerungen an sie wecken konnte. Sie hatte ihm gedient. Sie hatte ihm als junges Mädchen, als junge Frau diensteifrig Nacht für Nacht Lust bereitet. Vom Morgengrauen bis spät in die Nacht war sie Arbeitstier gewesen (NF 77).

Dupics Kindheit ähnelt jener Muffs, auch er sah seine Mutter mit vielen Männern verkehren. Vom gleichen Ausgangspunkt und ebenfalls mit einer früh gereiften Menschenkenntnis, nimmt er eine gegenteilige Entwicklung. Der Bauernsohn aus einem zerrütteten Elternhaus lernt sich durchzusetzen, schnell hat er „als grüner Junge den größten Gaunern den Meister gezeigt“ (NF 69). Dupic erwirtschaftet ein unermessliches Vermögen und steigt zum Vertrauten des kaiserlichen Privatsekretärs auf. In höchsten politischen Kreisen angelangt, kauft Dupic Schloss Boran, um mit seinem Kapital Macht über Menschen zu gewinnen und sie in völlige Abhängigkeit von ihm zu bringen.

„Er wollte ein Gott sein – und er hat nur erreicht, daß er der einsamste Mensch geworden ist. Das wird er nicht ertragen können“, sagte Peter. Er deutete an, [...] der Vater erkenne nun die Wertlosigkeit des Geldes, die Bedeutungslosigkeit von Geld und Macht. Das sei die heilsame Krise. Elsa schwieg, sie war anderer Ansicht. Er hat sich verrannt, er sieht, was er sehen will, [...] dachte sie, nie wird diese Krise eintreten, nie wird Dupic sich ändern (NF 266f.)

Dupics Sohn Peter meint, sein Vater agiere aus dem Zwang einer verzweiferten Einsamkeit. Peter verkörpert eine mit Muff vergleichbare moralische Integrität, die ehrlich um das Gute bemüht ist. Die praktisch denkende Elsa wird aber recht behalten, Dupic ändert sich nicht.

Die zwei Romane Winders sind gewissermaßen Spiegelromane. In einem ähnlichen Setting führt er einmal den tyrannischen Fabrikanten, einmal den moralisch integren Gegenspieler, der gegen den Fabrikanten ankämpft, als Protagonisten aus. Der Ausnahmecharakter der Protagonisten und das tragische Scheitern ihrer gegensätzlichen aber

in beiden Fällen ambitionierten Weltveränderungspläne, lassen sich jeweils auch psychologisch auf die Lieblosigkeit der Mutter und die schlimme Kindheit zurückzuführen. Die finale Orientierung ist klar zu erkennen. Winders Romane enden mit dem Tod des Protagonisten, auch hier wählt er ein in der Gattung konventionelles Element. Der ungebremsste Aufstieg steuert auf eine Katastrophe zu. Dupic stürzt vom Pferd, nachdem er ein Kind zur Rede stellen will, das „Dupic Dieb!“ gerufen hat. Der Ruf verfolgte ihn schon zu Beginn seines rasanten wirtschaftlichen Erfolgs, er holt ihn wieder ein. Die Empörung, die Dupic über diese eigentlich harmlose Beschimpfung spürt, zeugt von einem moralischen Empfinden. Sie lässt die Menschenverachtung zusammenfallen und rührt an seine Unsicherheit, die er seit seiner Kindheit überspielen muss.

Továrna na absolutno entspricht kaum den Merkmalen des klassisch-modernen Romans. Das Werk entbehrt eines Protagonisten und ist am Rand der Gattungsgrenzen des Romans überhaupt angesiedelt. Dieser Unterschied zu den Romanen Winders schlägt sich in der beschriebenen Rezeption durch die Literaturkritik nieder. Die negativen Reaktionen auf *Továrna na absolutno*, die auf die uneinheitliche und episodenhafte Gestalt des Feuilletonromans abzielen, zeigen, dass Čapek hier auf Gattungskonventionen keine Rücksicht nimmt. Er selbst ironisiert die Kritik an der Traditionslosigkeit seiner Kreation:

Kdybych ji nyní mohl psáti znovu, napsal bych místo ní podle daných rad Balzakovo Hledání absolutna, doplněné Dostojevského Velkým inkvizitorem, udělal bych z toho román srdcí a duší, za první román sama vynálezce, za druhé román podnikatele Bondyho, tloukl bych na vhodných místech vřelým lidským srdcem, vše bych řádně složil podle vnitřní a vnější nutnosti, jak se sluší a patří (Čapek 1985: 412).³¹

Im ersten Kapitel treten zwei mögliche Protagonisten auf. Wie Čapek im obigen Zitat schreibt, hätten sie anfangs jeweils das Potential zum Helden. Der bescheidene Erfinder des Karburators Marek und der machtbewusste Firmenchef Bondy sind ehemalige Schulkollegen, sie könnten ein antagonistisches Duo bilden. Die Handlung folgt jedoch der Erfindung, die sich verselbstständigt. Die beiden Urheber haben die Kontrolle verloren und die von den

³¹ Wenn ich sie nun von Neuem schreiben könnte, schriebe ich stattdessen gemäß den vorgegebenen Empfehlungen von der Suche nach dem Absoluten Balzacs ergänzt um Dostojewskis Großinquisitor. Daraus machte ich einen Roman der Herzen und Seelen, erstens einen Roman über den Erfinder selbst, zweitens einen Roman über den Unternehmer Bondy, ich pochte an geeigneten Stellen mit glühendem Menschenherz, alles setzte ich ordnungsmäßig zusammen nach innerer und äußerer Notwendigkeit, wie es sich schickt und gehört (eig. Übers.).

Karburatoren freigesetzte göttliche Kraft lenkt das Romangeschehen, wird also zum Protagonisten ohne eine Figur zu sein (vgl. Hodrová 2001: 590). Erkennt man das Absolutum als Protagonisten an, macht es eine Entwicklung von seiner ersten Freisetzung bis hin zur für die Menschheit katastrophalen Ausbreitung über die gesamte Erde durch. *Továrna na absolutno* endet, wie *RUR* und *Válka s mloky* in einem globalen Krieg. Die massenhaft produzierten Karburatoren versetzen weltweit Menschenmassen in religiösen Fanatismus, der schließlich zum Krieg führt, in dem sich sämtliche Armeen der Welt gegenseitig aufreiben. Eine finale Orientierung auf eine Katastrophe hin ist also vorhanden. Nach diesem Höhepunkt der technischen Zerstörung, auf den die Handlung zusteuert, folgt eine hoffnungsvolle Wendung. Die letzten fünfzehn Soldaten der Welt schließen Frieden. Das letzte Kapitel gewährt einen kurzen optimistischen Ausblick auf die Zeit nach der Demontage der Karburatoren.

Am Beginn von *Krakatit* irrt der Erfinder Prokop, nachdem der neu entwickelte Sprengstoff in seiner Wohnung explodiert ist, im Delirium in Prag umher, bis ihn sein Schulfreund Tomeš aufliest. Dieser entlockt dem Träumenden Details zur Herstellung Krakatits und verschwindet. Prokop macht sich auf dessen Spur, nicht jedoch um seiner Erfindung willen, sondern wegen einer verschleierte Frau, die ihm einen Brief für Tomeš übergibt. Auf Prokop trifft das Charakteristikum eines Ausnahmehelden eindeutig zu. Er ist ein chemisches Genie und auch in seiner körperlichen Robustheit eine Ausnahmeerscheinung. Vor allem aber widersteht er allen Verlockungen, Krakatit zu verkaufen. „Kdo má v rukou Krakatit, může [...] vyhodit do povětří... celá města... celé armády... a všechno! Stačí... stačí jen roz-trousit – [...] A proto... v zájmu světa nikdy... nedám nikdy!“ (K 81).³² Diese Überzeugung ist aber nicht ungefährdet. Eine animalische Triebkraft lässt Prokop keine Ruhe. Viele Male befindet sich der oft schwer verletzte Draufgänger im körperlichen Ausnahmezustand, dem Delirium nahe. Er ist hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu zwei echten Frauen und einem diffusen Wahnbild von der unbekannten Verschleierte (vgl. Sezima 1925: 127). Die idyllische Liebesbeziehung zur ihm ergebenen Tochter des Arztes, der ihn gesund pflegt, verlässt er des Trugbilds wegen, nachdem ihn ein Zeitungsinserat an das vergessene, auf Prokop wie eine Zauberformel wirkende Wort Krakatit erinnert.

Auf die ländliche Harmonie folgt eine leidenschaftliche Affäre mit der Prinzessin auf Schloss Baltin. Sie oszilliert im Roman zwischen einer dämonischen Femme fatale und einer

³² Jemand besitzt das Krakatit, kann [...] ganze Städte ... ganze Armeen ... alles in die Luft jagen! Er braucht nur ... [...] Und deshalb ... im Interesse der Welt ... gebe ich es niemals her! (K* 113f.).

jungfräulichen Femme fragile (vgl. Mocná 1994: 594). „Tu však cítil, že jektající kolena obemkla jeho nohu a dvě paže mu křečovitě opínají hlavu i šíji; a na tváři pocítil vlhký, palčivý, třesoucí se dotyk úst a jazyka. Zaúpěl hrůzou a hledal svými rty ústa princeznina. Vtom třeskla strašná exploze, sloup hlíny a kamení se vyryl ze země“ (K 129).³³ Die impulsive Beziehung scheitert tragisch, da Prokop die Prinzessin in einem Wutanfall zu Unrecht beschuldigt, sie verlange die Herausgabe von Krakatit als Liebesbeweis.

Auch dieser Roman Čapeks besteht aus abgeschlossenen Episoden, unter denen die Gefangenschaft auf Schloss Baltin die deutlich längste ist. Die Episoden sind nur durch die Erlebnisperspektive des Protagonisten und dessen unklare Mission verbunden. Am Ende kehrt der Roman zu seinem Ausgangsszenario zurück. Prokop spürt Tomeš in einer Fabrik auf, wo dieser vor dem Durchbruch bei der Produktion von Krakatit steht. Prokop warnt ihn vergeblich und schafft es noch zu flüchten bevor die Anlage in einer gewaltigen Explosion in die Luft geht. Der für die Folgen seines Handelns blinde und nur nach Geld strebende Kollege hat sich selbst gerichtet. Der Roman endet aber versöhnlich und gleichnishaft. Prokop trifft auf Gott in Gestalt eines greisen Jahrmarktfahrers. „Rek zapomene chemické formule své třaskaviny a Bůh otec jako dědeček planetář mu radí k umoudření a mírnosti, laskavě obraceje jeho zřetel od nadlidských plánů k prostým věcem tohoto světa“ (Sezima 1925: 128).³⁴ Bei ihm erfährt Prokop eine Läuterung und er kann seine Besessenheit von der Erfindung hinter sich lassen. „„Byl jsem zlý?“ „Nebylo v tobě čisto. Člověk...má víc myslet nežli cítit. A ty sji se hrnul do všeho jako střelený [...] Kdyby to nebylo v tobě, nebylo by to v tvém vynálezu. Všecko dělá člověk sám ze sebe““ (K 237f.).³⁵

Auch für Prokop stellt sich also die Frage nach der Schuld. Er findet letztlich als moralisch integrierender Charakter seinen Frieden. Es fehlt aber eine psychologische Rückführbarkeit

³³ Aber da merkte er, daß die zuckenden Knie sein Bein umschlossen und festhielten und daß zwei Arme krampfhaft seinen Kopf und den Nacken umschlangen; im Gesicht spürte er die feuchte, brennende, bebende Berührung ihrer Lippen und ihrer Zunge. Entsetzt stöhnte er auf, suchte mit seinen Lippen den Mund der Prinzessin. In dem Augenblick dröhnte eine furchtbare Explosion, eine Säule aus Erde und Steinen schraubte sich in die Höhe (K* 180).

³⁴ Der Recke vergisst die chemische Formel seines Sprengstoffs und Gott Vater rät ihm als sterndeutender Großvater zu Weisheit und Mäßigung, liebevoll seinen Blick von übermenschlichen Plänen hin zu den schlichten Dingen dieser Welt lenkend (eig. Übers.).

³⁵ „War ich böse?“ „In dir war keine Reinheit. Der Mensch ... sollte mehr denken als fühlen. Du hast dich wie verrückt in alles hineingestürzt. [...] Hätte es nicht in dir gesteckt, wäre es nicht in deiner Erfindung. Der Mensch vollbringt alles aus sich heraus (K* 333).

der Eigenschaften des Helden auf die Kindheit. Die Persönlichkeitsbildung ist nicht ausgeführt, sie ist am Beginn abgeschlossen. Der geschichtslose Held ist ein proletarischer. Von seiner Biografie ist allein die Teilnahme am Ersten Weltkrieg bekannt, die prägend für seine pazifistische Überzeugung war. Eine ähnlich vergangenheitslose Figur ist bei Winder als Protagonist schwer vorstellbar. Vergleichbar ist hingegen Garban, von dem man ebenfalls nur erfährt, dass er aus einem proletarischen Elternhaus stammt und im Krieg war. Der Held ohne Vergangenheit ist selbst sein einziger Bezugspunkt, er ist nur unmittelbar in der Gegenwart präsent und wird an seinen Taten gemessen.

Krakatit wird in der Literatur das persönlichste Buch Čapeks genannt. Einen großen Anteil an der Handlung haben die Liebesabenteuer Prokops. Čapek verfasste den Roman in der Zeit einer persönlichen Krise. In die Romanfiguren soll er Züge zweier Frauen, mit welchen er zu der Zeit in schwierigen Beziehungen verkehrte, und jene seines Vaters eingearbeitet haben. Gerade die Liebesverhältnisse des Protagonisten mit mehreren Frauenfiguren werden in der Sekundärliteratur autobiografisch interpretiert (vgl. Thiele 1988:198). Die erotischen Szenen in diesem Roman sind die einzigen ihrer Art in Čapeks Werk (vgl. Klíma 2001: 101). „Pokorné usmíření, které zazní v závěru, bylo spíše než filosofickou spekulací hledáním cesty z osobní krize a zklamání. V tomto románu Čapek vůbec nejnaléhavěji spojil na výsost osobní téma s fiktivním příběhem i se svou filozofií (Klíma 2001: 105).³⁶

Von Čapeks utopischen Werken ist in *Krakatit* die psychologische Figurenzeichnung noch am komplexesten ausgeführt. Dem Roman wurde nicht die flache, schematische Figurenzeichnung vorgeworfen. Es ist sein einziges utopisches Werk, das sich den traditionellen Gattungsmerkmalen des Romans weitgehend unterwirft (vgl. Mocná 1994: 585). Čapek experimentiert aber auch hier mit der Gattung und bricht mit Erwartungshaltungen gegenüber der hohen Literatur. Er nimmt Anleihen beim Märchen und bei Abenteuer- und Popularroman. Die Handlung ist zauberhaft und spannend (vgl. Uhlířová 1988: 168). Ähnlichkeiten zur Kriminalliteratur und Spionagethriller weist etwa die Jagd nach der Formel Krakatits mitsamt Entführung, Fluchtversuchen und Schießereien auf. Die Romanze zwischen

³⁶ Die demütige Aussöhnung, die am Schluss erklingt, war weniger philosophische Spekulation als vielmehr die Suche nach einem Ausweg aus persönlicher Krise und Enttäuschungen. In diesem Roman verband Čapek überhaupt am eindringlichsten ein im höchsten Maße persönliches Thema mit einer fiktiven Geschichte und mit seiner Philosophie (eig. Übers.).

der Prinzessin und dem Schustersohn Prokop erinnert stilistisch an triviale Liebesliteratur (vgl. Mocná 1994: 590).

V *Krakatitu* se Čapkovi podařilo (byť to zřejmě byl spíš výsledek složité a ve fázích probíhající geneze díla, než důsledek programové tvůrčí intence) sloučit tak protikladné hodnoty, jako je sdělnost a umělecká hloubka. V tom zřejmě tkví tajemství zvláštního kouzla tohoto románu, jenž je zároveň jak holdem naivnímu čtenářství, tak složitým podobenstvím o světě a člověku v něm (Mocná 1994: 599).³⁷

Der Roman *Krakatit* gibt ein illustratives Beispiel davon, dass Vielschichtigkeit, komplexe, auch rätselhafte Symbolik nicht gleichzusetzen ist mit dem Fehlen jeglicher Botschaft. Mit dem moralischen Helden und einer finalen Orientierung auf eine philosophische Erkenntnis hin entspricht er den Merkmalen des klassisch-modernen Romans.

Das Ende der Romane finalisiert die vorangegangene Handlung und kann aus verschiedenen Perspektiven interpretiert werden. Die moderne Mehrdeutigkeit des Erzählten hat aber ein philosophisches Substrat (vgl. Koopmann 1983: 22). Čapeks Hoffnungsschimmer nach der Katastrophe bietet in beiden Werken direkt eine philosophische Betrachtung des Vorangegangenen an. Der Tod der Protagonisten bei Winder wirft wiederum die Frage nach der Vergeblichkeit ihres Strebens und dem Sinn in ihrem Leben auf. Es bieten sich psychologische Interpretationen im Hinblick auf die traumatische Kindheit, eine mythische Deutung als schicksalhafter Fall nach der Hybris wie auch religiöse Kategorien von Strafe oder Erlösung an. In keinem Fall handelt es sich um ein offenes Ende.

Zwei Merkmale des klassisch-modernen Romans, das philosophische Anliegen und direkte Zeitbezug treffen auf die Werke Winders und Čapeks zweifellos zu. Die beiden haben in Zeitungsbeiträgen und Kommentaren zu ihren Werken den Vorrang der Menschenwürde vor abstrakten Idealen, vor technokratischen Systemen herausgestrichen. Daran schließt die Frage an, wie sich ihre Technikphilosophie in den Romanen äußert.

Der Roman will Erkenntnisprozesse inaugurieren, vermitteln und weiterführen, und so ist er alles andere als ein bloß künstlerisches Spiel, da er entscheidende Lebensfragen diskutiert und einen Sinn in die Lebensdinge und

³⁷ In *Krakatit* gelang es Čapek (wenn es sich hierbei auch eher um das Ergebnis einer komplizierten und in Phasen verlaufenden Werkgenese als um eine schöpferische Intention handelt) so gegensätzliche Werte wie Mitteilsamkeit und künstlerische Tiefe zu vereinen. Darin besteht offenbar das Geheimnis des besonderen Zaubers in diesem Roman, der gleichzeitig Tribut an die naive Leserschaft wie komplexes Gleichnis von der Welt und dem Menschen in ihr ist (eig. Übers.).

Lebenserscheinungen hineinzusehen versucht, von denen er handelt. Nicht die Phänomene zählen, sondern das, was sie als Lehre vermitteln und zur Einsichten bringen, und es versteht sich beinahe von selbst, daß diese Romane nicht um der Affirmation bestehender Ansichten willen geschrieben worden sind (Koopmann 1983: 24)

Universal menschliche Themen zu behandeln und aktuelle Entwicklungen zu kritisieren, gehen dabei Hand in Hand. Gerade die technische Zerstörung von Natur und Mensch wirft Fragen nach dem Ewiggültigen auf. Sie ist ja kein neues Phänomen, sondern wiederholt archetypische Muster. Mythisch gesprochen bedroht die Technik mit ihrer praktischen Zerstörungskraft die heilige Ordnung der Welt. Koopmann sieht eine Logik dahinter, dass die existenzbezogen philosophischen Romane von Mann, Döblin und Broch nach dem Ersten Weltkrieg, parallel mit der Existenzphilosophie, entstanden sind, da nach der historischen Katastrophe die Frage nach dem menschlichen Dasein neu gestellt werden musste (vgl. ebd. 24). Es wird sich zeigen, wie es Winder und Čapek in ihren Romanen gelang, Position zu beziehen und entscheidende Lebensfragen nach Humanität im Umgang mit der Maschinerie der industriellen Technik zu behandeln.

3.3 Der Entwurf einer utopischen Gegenwelt

Die gattungstheoretische Einordnung der Werke führt hin zur Frage, wie der Begriff der Utopie für die Analyse der untersuchten Romane angewendet werden kann. Gerade in Bezug auf die Rolle von Technik und Ökonomie in ihrer Literatur sind die Unterschiede zwischen den beiden Autoren bei allen Gemeinsamkeiten der Biografie und der Geisteshaltung markant. Während Winder diesbezüglich bei einem realistischen Szenario bleibt, erfindet Čapek fantastische Technik, die den Werken ihren Titel gibt und auf der die Handlung aufbaut, spektakuläre Kämpfe und Explosionen mit einbegriffen. Seine Werke lassen sich daher der Science Fiction zuzuordnen. Die fiktive technische Erfindung bleibt bei Čapek durchwegs das fatale Objekt, um das herum sich die Beziehungen zwischen den Figuren bewegen. *Krakatit* enthält zwar lange Passagen von Liebesgeschichten, diese zerbrechen aber gerade wegen Krakatit. Der Sprengstoff ist Prokops Schicksal. In Winders Romanen, die weitaus konventioneller gestaltet sind, hat kein technisches Element einen derart prominenten Rang. Die Figuren stehen in psychologischen und moralischen Konflikten. Die Fabriken für Seide beziehungsweise Stahlmöbel bilden eher die Kulisse als den zentralen Gegenstand. Die Produktion mit ihren technischen Abläufen wird kaum beschrieben, wohl aber die betriebliche Organisation, anhand derer Winder Kritik an Entwicklungen in der Wirtschaft übt.

Čapeks Utopien entfernen sich nicht so weit von der zeitgenössischen Realität, wie die irrealen wissenschaftlichen Entdeckungen glauben machen. Sie sind, für Science Fiction untypisch, nicht in fantastischen entlegenen oder gar außerirdischen Welten und auch nicht in der fernen Zukunft angesiedelt, sondern nicht allzu weit von der Situation der Gegenwart entfernt, oft mit genauen Zeit- und Ortsangaben (vgl. Uhlířová 1988: 170). In *Továrna na absolutno* erzeugt Čapek einen satirischen Effekt durch die Konfrontation von provinziellem Lokalkolorit mit Weltpolitik: „A když přišli Bobineti, Turci a Číňané, zachoval si Hradec silné svědomí že: 1. má nejlepší východočeské ochotnické divadlo, 2. nejvyšší východočeskou zvonici, a 3. na stránkách svých lokálních dějin největší východočeskou bitvu“ (TA 144).³⁸ Der Karburator tritt als fantastisches Element in eine in ihrer Trivialität zur Karikatur gesteigerte lebensechte Romanwelt.

³⁸ Und als die Bobinets, die Türken und die Chinesen kamen, behielt Königgrätz sein stolzes Bewusstsein, daß es 1. das beste ostböhmisches Dilettantentheater besitze, 2. den höchsten ostböhmischen Glockenturm habe und 3. auf den Seiten seiner Lokalgeschichte die größte ostböhmische Schlacht austrage (TA* 129).

„Fantastický nápad, který uvádí děj do pohybu, se bere jako určitá objektivní danost. [...] Samotný vynález nebo jev – karburátor na výrobu absolutna, existence nové zhoubné nemoci, výroba umělých lidí atd. – slouží ve struktuře díla jen jako odrazový můstek k přenesení autorova zájmu do oblasti společenskofilozofické. [...] Fantastický motiv tvoří tedy jen počáteční impuls k myšlenkovému experimentu, v němž se prověřují jevy veskrze reálné“ (Uhlířová 1988: 170).³⁹

Gerade in *Továrna na absolutno* und *Krakatit* beschränkt sich die Fantastik auf ein einziges Element, das wie ein Indikator die sozialen Strukturen in gesteigerter Deutlichkeit sichtbar macht. In den beiden Werken sind sämtliche Figuren zudem menschlich und entstammen einem adeligen, großindustriellen, akademischen oder proletarischen Milieu, vergleichbar mit den Figuren aus Winders Romanen.

Der Erfinder des Karburators Marek sieht von Beginn an dessen Potential, utopische Verhältnisse zu verwirklichen, aber auch die Gefahr des technischen Kontrollverlusts:

„Karburátor je ohromná věc. Převrátí svět technicky a sociálně; nesmírně zlevní výrobu; odstraní bídu a hlad. [...] Ale na druhé straně vrhá do světa Boha jako vedlejší produkt. Zapřísahám tě, Bondy, nepodceňuj to; my nejsme zvyklí počítat se skutečným Bohem; nevíme, co by jeho přítomnost mohla napáchat – řekněme kulturně, mravně a tak dále. Člověče, tady jde o lidskou civilizaci!“ (TA 29).⁴⁰

Schon bei der Entdeckung dieser Atomkraft ist klar, dass sie einen zivilisatorischen Umbruch bringen und die Welt qualitativ, utopisch umgestalten wird. Der Einsatz von Karburatoren für die Energieproduktion verspricht, alle menschliche Not durch billige Energie beseitigen zu können. Für Firmenchef Bondy ist jedoch die Aussicht auf eine weltweite

³⁹ Der fantastische Einfall, der die Handlung in Gang bringt, wird als eine bestimmte objektive Gegebenheit aufgefasst [...] Die Erfindung oder das Phänomen selbst – der Karburator zur Herstellung des Absolutum, die Existenz einer neuen verheerenden Krankheit, die Produktion künstlicher Menschen usw. – dient in der Werkstruktur nur als Sprungbrett um das Interesse des Autors in den gesellschaftlich-philosophischen Bereich hinüberzutragen. [...] Das fantastische Motiv gibt also nur den anfänglichen Impuls zu einem Gedankenexperiment, in dem durchwegs reale Erscheinungen überprüft werden (eig. Übers.).

⁴⁰ Bondy, mein Karburator ist eine kolossale Sache. Er wird die technische und die soziale Welt umstürzen; wird die Erzeugung unglaublich verbilligen; wird Not und Hunger beseitigen [...] Aber andererseits stößt er Gott wie ein Nebenprodukt in die Welt. Ich beschwöre dich, unterschätz das nicht; wir sind nicht gewohnt, mit dem *wirklichen* Gott zu rechnen; wir wissen nicht, was seine Gegenwart – sagen wir kulturell, moralisch und so weiter – verursachen könnte. Mensch hier handelt es sich um die menschliche Zivilisation! (TA* 23f.).

Expansion und unabsehbare Gewinne entscheidend. Obwohl ihn Ingenieur Marek warnt, dass die Folgen durch die als Nebenwirkung bekannte Freisetzung des Absolutum unabsehbar sind, lässt er Karburatoren im großen Stil produzieren.

Skoro deset tisíc automobilů. Šest set dvacet atomových letadel. Naše letadlo A7 doletělo z Prahy do Melbourne v Austrálii bez zastavení; [...] Sto padesát atomových čerpadel. Tři atomové lisy. Dvanáct atomových pecí pro vysoký zář. Sedmdesát pět atomových stanic radiotelegrafických. [...] Noviny prorokují dvěstěprocentní superdividendu. Ostatně noviny nepíší o ničem jiném než o naší věci; sociální politika, sport, technika, věda, všechno je Karburátor“ (TA 45).⁴¹

Die Utopie wird realisiert, sie umfasst alle Lebensbereiche, wird also total. Der kritische Punkt im Umgang mit der Technik ist überschritten, als sie sich verselbstständigt und außer Kontrolle gerät: „Nekonečná Energie, která se kdysi zaměstnala stvořením světa, vrhla se – patrně s ohledem k změněným poměrům – na fabrikaci. Netvořila; zato vyráběla. Místo čirého tvoření se postavila k strojům. Stala se Nekonečným Dělníkem“ (TA 82).⁴² Die vom Absolutum befeuerte billige Massenproduktion in Überfülle geht komplett am menschlichen Bedarf vorbei. Die parodistische Komik dieser utopischen Welt liegt darin, dass eine technische Erfindung völlig irrationale Effekte zeitigt und so die Rationalisierung ad absurdum führt.

Die episodische Handlung springt von Ort zu Ort, sie verfolgt in Momentaufnahmen die Ausbreitung der Karburatoren über die ganze Erde. Čapek entwirft eine Utopie in globalen Dimensionen. Die Gegenwelt ist kein abgesonderter Raum, sie durchdringt die Zivilisation und deformiert sie moralisch, so wie es Ingenieur Marek vorhergesehen hat. Auch auf dem pazifischen Atoll, wohin Bondy vor der Ausbreitung des religiösen Wahns flüchtet, ist die Idylle gestört. Die Ureinwohner haben einen japanischen Atomtorpedo aus dem Meer gefischt, wonach selbst dieses natürliche, zivilisationsferne Inselparadies verseucht ist (vgl. TA 153).

⁴¹ Beinahe zehntausend Automobile. Sechshundertzwanzig atomische Flugzeuge. Unser Flugzeug A-7 ist ohne Aufenthalt von Prag nach Melbourne in Australien geflogen [...] Hundertfünfzig atomische Schöpfmaschinen. Drei atomische Pressen. Zwölf atomische Hochöfen. Fünfundsiebzig atomische Radiotelegrafiestationen. [...] Die Zeitungen prophezeien eine zweihundertprozentige Superdividende. Die anderen Zeitungen schreiben von nichts anderem als von unserer Angelegenheit; soziale Politik, Sport, Technik, Wissenschaft, alles ist der Karburator (TA* 38).

⁴² Die Unendliche Energie, welche sich einst mit der Erschaffung der Welt beschäftigt hatte, stürzte sich – anscheinend aus Rücksicht auf die veränderten Verhältnisse – auf die Erzeugung. Sie schuf nicht, sie erzeugte. Anstatt des reinen Erschaffens stellte sie sich an die Maschinen. Sie wurde der unendliche Arbeiter (TA* 73).

Die Entwicklung des Sprengstoffs Krakatit läuft anders ab. Sie dringt nicht an die Öffentlichkeit, sondern geht in Kreisen der Industriespionage und Untergrundorganisationen vor sich. Obwohl der Sprengstoff eine Bedrohung der Menschheit darstellt, bleibt er eine Angelegenheit zwielichtiger Eliten. Zu Beginn spielt die Handlung in Prag und Týnice. Während Prokop in der Stadt fieberhaft umherirrt, kommt er auf dem Land zu Gesundheit und Ruhe. Das Zeitungsinserat des mysteriösen Herrn Carson führt ihn auf Schloss Balttin.

Teprve nyní si Prokop jaktakž uvědomil, co to jsou balttinské závody: celé město muničních baráků označených číslicemi a písmenami, kopečky pokryté trávou, což prý jsou sklady, o kus dál nádražní park s rampami a jeřáby a za ním nějaké docela černé budovy a prkenné boudy. „Vidíte tamten les?“ ukazoval pan Carson k obzoru. „Za ním jsou teprve ty pokusné laboratoře, víte? A tamhle, co jsou ty pískové vršky je střelnice. Tak. A tadyhle v parku je zámek“ (K 97).⁴³

Diese fantastische Fabrik ist eine seltsame Hybridstruktur zwischen altmodischem Märchenschloss und neuestem Waffenwerk. (vgl. Mocná 1994: 590). Das Schloss mitsamt seiner altmodisch aristokratischen Personage dient als schmückendes Gehäuse für die militärisch-industrielle Maschinerie.

Der riesige Komplex ist eine Stadt für sich und vollkommen abgeriegelt. Er wird Prokop zum ausweglosen Gefängnis. Mit ausgesuchter Höflichkeit wahrt Carson den Schein, Prokop würde freiwillig auf dem Schloss weilen, doch das Areal ist militärisch schwer bewacht. Es zu verlassen erfordert eine Legitimation, die zu erhalten sich als eine bürokratische Unmöglichkeit herausstellt. „Všude ho zadrželi a posílali na cestu VII, N6; i umoudřil se konečně a pochopil, že legitimace popsaná písmenami ‚C 3 n. w. F. H. A. VII, N6. Bar. V, 7. S. b.!' má smysl tajemný a nevyhnutelný, jemuž jest se slepě podřídít“ (K 108).⁴⁴ Der allgegenwärtige, bürokratische Apparat, gegen den individuelle Anstrengungen machtlos sind, erinnert an Kafkas *Schloss*. Während jenes jedoch unerreichbar und ohne durchschaubare Abgrenzung ist

⁴³ Erst jetzt wurde Prokop klar, was die Balttin-Werke darstellten: eine ganze Stadt von Munitionsbaracken, die mit Zahlen und Buchstaben gekennzeichnet waren, grasbewachsene Hügel, unter denen sich Lager verbargen, ein Stück weiter ein Güterbahnhof mit Verladerampen und Kränen und dahinter pechschwarze Gebäude und Bretterbuden. „Sehen Sie den Wald?“ Herr Carson zeigte zum Horizont. „Dahinter befinden sich die Versuchslabors, wissen Sie? Und das dort, wo die Sandhügel sind, ist der Schießplatz. Jawohl. Und hier im Park liegt das Schloß“ (K* 136).

⁴⁴ Überall wurde er festgehalten und zu Weg VII, N 6 geschickt. Schließlich kam er dahinter, daß sein Ausweis, auf dem stand: „C 3 n. w. F. H. A. VII, N6. Bar. V, 7. S. b.!', einen geheimnisvollen und unabwendbaren Sinn hatte, dem man sich blind unterordnen mußte (K* 151).

(vgl. Hodrová 1994: 93), ist Čapeks utopisches Schloss im Gegenteil scharf abgegrenzt und unmöglich zu verlassen. Hinter der auf totaler Kontrolle beruhenden Organisation steht zudem eine aufdringliche Person, die übertrieben kameradschaftlich bis unterwürfig Zuvorkommenheit spielt. Mit größerer parodistischer Lächerlichkeit als Kafka erschafft Čapek eine irrationale Technokratie, deren Repräsentanten auf unnatürliche Weise Grausamkeit als legitim betrachten, eine Gegenwelt, in welcher eigene Gesetzmäßigkeiten gelten.

Nach der Episode in dem bereits nicht mehr genau lokalisierbaren Komplex Baltin folgen einige rätselhafte, irreale Schauplätze. Der Teufel namens Daimon führt Prokop auf den Berg der Versuchung und bietet ihm die Weltherrschaft an (vgl. ebd. 65). „Je ti to dáno, abys toho dobýval, abys to předělal a zkusil něco lepšího, než je ten bídný a ukrutný svět“ (K 210).⁴⁵ Prokop widersteht erneut und endgültig der Versuchung, die enorme Macht seiner Erfindung zur Veränderung der Welt einzusetzen und mit materieller Gewalt Herrschaftssysteme zu stürzen, auch nicht, um die Utopie einer besseren Welt aufzubauen. „Je to pokušení, kterému byl vystaven hrdina Krakatitu Prokop. Ve chvíli, kdy člověk začíná realizovat Utopii, hrozí lidstvu katastrofa“ (Klíma 2001: 171).⁴⁶ Der Alte weist Prokop am Ende den Weg zurück zu gänzlich unutopischen, nützlichen Erfindungen für die Alltagswelt. Er solle einen möglichst effizienten und billigen Kraftantrieb für die zivile Nutzung entwickeln (vgl. K 242).

Winders Romane werden in der Literatur generell nicht als utopisch bezeichnet. Auf die beiden untersuchten Romane lässt sich der Begriff aber anwenden. Sie spielen jeweils nur an einem einzigen Schauplatz. Die Orte Boran und Kirstadt sind fiktionale Gegenwelten, die eine außergewöhnliche Unternehmerfigur erdacht und aufgebaut hat. Sie weisen Merkmale eines abgeschlossenen Systems auf, in dem zur Umgebung deutlich verschiedene Verhältnisse herrschen und eigene Gesetze gelten. Auch wenn sie nicht auf einer fiktiven technischen Erfindung beruht, verdeutlicht die außergewöhnliche utopische Idee wie bei Čapek in der Überspitzung die tatsächlichen sozialen Strukturen.

Gerade Garbans Fabrik ist eine Erfindung, ein utopischer Entwurf von einem einzelnen Menschen: „Diese Fabriken und diese Häuser sind aus meinem Kopf herausgesprungen. Aber

⁴⁵ Ich gebe dir alles unter dir – nicht, damit du die Macht ausübst und genießt, sondern damit du es erobert, es umwandelst und etwas Besseres versuchst, als es diese armselige und grausame Welt ist. (K* 295).

⁴⁶ Das ist die Versuchung, der Prokop, der Held in Krakatit, ausgesetzt war. Sobald der Mensch beginnt, die Utopie zu realisieren, droht der Menschheit die Katastrophe (eig. Übers.).

das ist noch lange nicht alles, ich hoffe, daß noch mehr herausspringen wird“ (M 28). Sie beruhen auf der Idee von der „Wirklichkeit des Traums“ (ebd.), sind also eine realisierte Utopie, ein in eine materielle Form gebrachtes Gedankenkonstrukt. „Seinen Wirklichkeit gewordenen Traum muss man füttern, füttern wie ein Mastodon“ (M 29).

Die utopische Welt Garbans ist nicht fantastisch, zeichnet sich aber durch eine außergewöhnliche Unnatürlichkeit aus, die auf den zarten Muff eine lähmende Wirkung hat. Die Fabrik tritt aus der Perspektive des ankommenden Muff wie ein Wahnbild in einer wilden Raserei der Lastwagen auf der zur Fabrik führenden Landstraße in den Roman: „Nun [...] fand er auf jedem Lastauto die Aufschrift: Garban. In endloser Folge donnerte ihm das Wort entgegen: Garban“ (M 11). Auch der Leiter der Fabrik zeichnet sich durch körperliche Wucht und erregte, überschwängliche Wortgewalt aus (vgl. Sternburg 1994: 108). Muff nennt Garban einen römischen Krieger (vgl. M 23) und „den Gewaltmenschen, den Stier mit den wulstigen Negerlippen und dem wolligen Negerhaar, der keiner zarteren Regung fähig ist“ (M 188). In dieser Welt, in der der materielle Erfolg als Maß aller Dinge gilt, ist Muff, der wie ein Eremit lebt, ein Fremdkörper. Er kommt am Anfang als „ahnungsloser Mann aus den Wäldern“ (M 70) und will die Fabrik am Ende verlassen, um sich wieder zurückzuziehen. Die auf Garbans Industriekomplex beschränkte Handlung rahmen zwei Szenen in einem nahen Waldstück ein, das dazu einen Gegenort der Natürlichkeit bildet. Das letzte Kapitel beginnt wortwörtlich wie das erste (vgl. Gassmann 2002: 257): „Ein Mann ging durch das Gehölz, er merkte nicht, daß es regnete“ (M 7; 311).

Garbans System ist eine fixe Konstante des Romans, zu Beginn des Romans ist es bereits fertig entwickelt und es bleibt am Ende bestehen. Sein fehlerloses Funktionieren verleiht ihm den Nimbus der Unerschütterlichkeit, einzig das Fehlen eines Nachkommen stellt zuletzt sein Bestehen in der Zukunft infrage. Bei Dupic lässt sich die Realisierung des utopischen Mikrokosmos dagegen Schritt für Schritt verfolgen. Dessen sechs Kunstseidefabriken sind gewöhnliche Betriebe ihrer Zeit, die Produktion beruht weder auf einem besonderen System, noch wird sie überhaupt näher beschrieben. Die eigentliche utopische Gegenwelt errichtet Dupic schon vor ihrem Bau mit seinem ungeheuren Vermögen und der zinslosen Geldpolitik, die die Verhältnisse in Boran auf den Kopf stellt. „Wenige Tage hatten alles verändert, die Stadt war wie verzaubert“ (NF 90). Mit der Ankunft des wie ein Deus ex machina (vgl. Puech 2017: 80) erscheinenden Dupic beginnt in Boran ein paradiesisches Leben, das alle Regeln der Nachkriegsrealität außer Kraft setzt.

Immer hatte man geglaubt, das Elend werde selbst nach dem Krieg jahrelang fortauern. Und nun änderte der Mann Dupic die Welt mit einem Schlag. Die Welt begann beim ersten Haus von Boran, ihr Ende war beim letzten Haus von Boran, was außerhalb dieser Welt lag war unrettbar verloren, [...] schließen wir die Augen und füllen wir unsere Bäuche! (NF 91).

Aus dem Nichts bricht in Boran plötzlich ein Zustand aus, der es allen erlaubt, sich ohne Arbeit, wie im Schlaraffenland, an leiblichen Genüssen zu erfreuen. Diese Gegenwelt ist räumlich genau abgesteckt und beschränkt auf die Grenzen Borans, dort aber ist Dupics Macht absolut: „Er war nicht größenwahnsinnig, er wollte nicht die Welt beherrschen, in einem kleinen Kreis wollte er wirken [...] und eine eigene Ordnung schaffen, eine göttlich unvernünftige, göttlich chaotische Ordnung“ (NF 79). Wie sehr Dupic in die bisherige Gesellschaftsordnung eingreift, zeigen die Reaktionen der Bevölkerung auf die Öffnung des herrschaftlichen Schlossparks für die Öffentlichkeit:

Aber da ist ja eine Tafel ‚Öffentliche Anlagen‘, und das Tor ist offen!“ rief ein Knabe. „Einerlei!“, schrie eine alte Frau, „Das weiß man nicht, warum das so ist, aber in den Park darf niemand! Wenn euch die Königliche Hoheit sieht!“ Die Kinder verließen den Park. Idiotische Bevölkerung, stellte Dupic fest (NF 73).

Die Verhältnisse sind so unerhört anders, dass die neuen Möglichkeiten nur zögerlich angenommen werden. Die Bevölkerung von Boran spürt intuitiv, dass Dupic kein Verteiler von Almosen ist und seine Freigiebigkeit einen Haken haben muss. Dennoch sprechen immer mehr Leute heimlich bei ihm vor, um um einen Kredit zu bitten.

Dupics Reich ist wie der Komplex Baltin ein Hybrid zwischen Schloss und Industriebetrieb. Jürgen Serke spricht von einem Gegenstück zu Kafkas *Schloss* (vgl. Sternburg 1994: 84). Dupic erfindet eine Gesellschaft, für die er angeblich handelt, er ist aber weder unnahbar noch kennt sein System bürokratische Hürden. Er vergibt Kredite an alle, ohne Zinsen, ohne Sicherheiten oder sonstige Einschränkungen.

Obwohl die eben nicht weiter elaborierte Idee einer geheimnisvollen ‚Gesellschaft‘ die Voraussetzung dafür gibt, bleibt Dupic nicht ‚undechiffrierbar‘, wird er kein ‚mächtiges Gerücht‘, wie der undurchsichtige Klammer im *Schloß*. (Nicht einmal die Romanfiguren selber glauben ihm seine Rolle als bescheidener Mittelsmann!) (Sternburg 1994: 84f.).

Wie Carson in *Krakatit* ist Dupic auffällig körperlich präsent, redselig und zuvorkommend. Sein Schloss ist keine geheimnisvolle Festung, er macht es im Gegenteil zu einer Wohnung für die Armen. Rätselhaft ist an Dupic zunächst nur sein Kapitalvermögen und

seine Freigiebigkeit. Die Grausamkeit seiner unbürokratischen Technokratie erweist sich erst am Tag der Kreditrückzahlung. Manchen erlässt er die Schulden, um seine Irrationalität zu bewahren und Hoffnungen zu wecken. Meistens allerdings ist Dupic plötzlich unbittlich. An diesem Punkt erfolgt Dupics entmenschlichender Zugriff auf den Körper seiner Schuldner. Der Körper wird nun auf ein Objekt der Ausbeutung und Demütigung reduziert und ist unentrinnbar in die Maschinerie eingespannt.

Ihren Höhepunkt erreicht Dupics Schlaraffenland-Utopie am Ende des Romans mit der Eröffnung eines opulenten Vergnügungsetablissemments. Das sogenannte Volkshaus ist schon von der architektonischen Gestaltung ein Fremdkörper.

Das Erdgeschoß war ein ungeheurer Saal, an den sich vier kleinere Säle anschlossen. Im ersten und im zweiten Stock wurden je dreißig Hotelzimmer möbliert. Auf das Dach war eine grotesk geformte rostrote Zwiebel, die an russische Kirchen erinnerte, gestülpt. [...] Dupic hatte sie entworfen und durchgesetzt, trotz aller Proteste der entsetzten Architekten. Als sie das fertige Werk besichtigten mußten sie gestehen, daß Dupic es verstanden hatte, seine Persönlichkeit architektonisch auszudrücken. Ein unendlicher Strom von Blut und Wein schien sich aus der Kuppel in alle Zimmer und Säle zu ergießen (NF 286).

Hier sollen sich die Menschen ihren leiblichen Lüsten hingeben. Wieder sind sie zunächst scheu, überwinden ihre Skrupel aber schnell und geben sich dem Vergnügen hin, das sie noch tiefer in das auf exzessiver Kreditvergabe begründete System Dupic verstrickt. „Jeder kann jederzeit fressen und saufen und ein Mädchen haben, jedem wird Kredit eingeräumt, keiner braucht bar zu bezahlen“ (NF 296). Die groteske, barbarische Architektur seiner Dystopie ist der Ausdruck eines Systems der Entmenschlichung und des Totalitarismus (vgl. Puech 2017: 186).

Dupic setzt sich provokativ vor den Augen von Bürgermeister und Polizeichef über das Prostitutionsverbot hinweg. „Seht, schien Dupic verkünden zu wollen, die Behörde muss mit allem einverstanden sein, die Gesetze von Boran mache ich, niemand sonst“ (NF 293). Dupics Welt scheint wie das Schlaraffenland, in dem die Hierarchien verkehrt sind. Er fordert einen Arbeiter auf: „Komm Söhnchen, pack den Bürgermeister bei der Krawatte und sag ihm: ‚Das ist mein Platz‘“. Die Demütigung der politischen Repräsentanten wie auch des alten Adels erhöht nur den neuen, unumschränkten Herren. In Wirklichkeit ist das Etablissement eine perfekt konstruierte Falle. Das paradiesisch anmutende Gehäuse verdeckt eine grausame Maschinerie. Auf die sinnliche Verlockung folgt das böse Erwachen in einem totalitären entmenschlichenden Apparat, der Arbeitskraft zur Rückzahlung von Schulden erpresst.

4 Figurenanalyse

4.1 Die neue Elite, primitiv und maßlos

Betrachtet man die utopischen Fabriken in den vier Romanen wie Maschinen, so gibt es jeweils eine einzelne Figur, die sie erdacht hat, betreibt und von ihrer Arbeit profitiert. Mit ihrem enormen Reichtum installiert und befeuert sie einen Apparat, der die Untergebenen unter seine Macht zwingt und entmenslicht. Die Technik ist nicht an sich schlecht, sondern durch die Person, die sie anwendet. Eine gewisse Ausnahme bildet *Továrna na absolutno*. Hier verselbständigt sich die Technik, die Maschinen betreiben sich wie von Zauberhand selbst und eine magische Kraft übernimmt die Regie. G. H. Bondy ist auch der einzige Fabriksbesitzer, der einen gutmütigen Charakter hat. Zigarre rauchend und Zeitung lesend schimpft er über die eingeschränkten Expansionsmöglichkeiten in Böhmen: „Pravda, MEAS má deset továren a třicet čtyři tisíce dělníků. MEAS vede v železe. MEAS je v kotlík bez konkurence. Rošty MEAS jsou světová značka. Ale za dvacet let práce, pane bože, by se jinde pořídilo něco většího“ (TA 10).⁴⁷ Bondy ist eins mit seiner Firma, seine ganze Sorge gilt dem Unternehmen, weiter reicht sein Horizont nicht. Im Gespräch mit Marek offenbaren sich die unterschiedlichen Denkweisen zwischen Unternehmer und Wissenschaftler.

„Řekni sám Bondy, co je největší problém moderní techniky?“ „Obchod“, řekl president. [...] „Žádný obchod, rozumíš? Spalování! Dokonalé využití tepelné energie, která je v hmotě! Považ, že z uhlí vytopíme sotva stotisícinu toho, co bychom mohli vytopit! Chápeš to?“ „Ano. Uhlí je hrozně drahé,“ mínil pan Bondy moudře (TA 16).⁴⁸

Bondys Verstand ist ausschließlich praktisch orientiert, er begreift keine Zusammenhänge außerhalb ökonomischer Kategorien. Sobald ihn Marek überzeugen konnte, dass das

⁴⁷ Gewiß, MEAG hat zehn Fabriken und vierunddreißigtausend Arbeiter. MEAG ist führend in der Eisenbranche. MEAG ist in Kesseln ohne Konkurrenz. Die Roste MEAG sind eine Weltmarke. Aber nach zwanzig Jahren Arbeit, du lieber Gott, würde man anderswo etwas größeres zuwege bringen (TA* 8).

⁴⁸ „Sag selbst, Bondy, was ist das größte Problem der modernen Technik?“ „Das Geschäft“, sagte der Präsident [...] „Kein Geschäft, verstehst du? Das Verbrennen! Vollkommene Ausnützung der Wärmeenergie, die in der Materie enthalten ist! Denke doch, daß wir aus der Kohle kaum das Hunderttausendste dessen verheizen, was wir verheizen könnten! Begreifst du das?“ „Ja. Die Kohle ist furchtbar teuer!“ meinte Herr Bondy weise (TA* 12).

Absolutum tatsächlich eine göttliche Kraft ist, kalkuliert er diesen Faktor einfach in sein ökonomisches Denken ein.

Der gutmütige Bondy ist hartnäckig ignorant gegenüber den Warnungen vor den vorhersehbaren verheerenden Folgen seines Handelns. „Pošlu ještě své techniky...Věc se musí vyšetřit. Třeba je to opravdu jen otravný plyn. A kdyby to byl skutečně sám Bůh, jen když Karburátor reálně pracuje“ (TA 31).⁴⁹ Das Faktum einer übernatürlichen Macht beeinflusst Bondys Handlungen nur insofern, als es sein Geschäft schädigen oder er Profit daraus schlagen könnte. Sorglos bis leichtsinnig lässt Bondy eine unbekannte, höchst riskante Technologie produzieren, beruhigt durch die ungewisse Mutmaßung, das Absolutum müsse ihm in seiner Funktion als dessen Produzent doch persönlich zu Dank verpflichtet sein (vgl. ebd.). Sobald sich die fatalen Folgen auf die Weltwirtschaft abzeichnen, sieht Bondy die Gefährlichkeit seiner Unternehmungen klar. Er denkt jedoch nicht einen Augenblick daran, einzulenken und die Produktion schnellstmöglich zu stoppen.

Nakazíme celý průmyslový a finanční svět Bohem, a jen u nás necháme takový kulturní, bohaprostý ostrůvek poctivé práce. Je to, abych tak řekl, vlastenecká povinnost, a krom toho jde o naše vlastní fabriky. G. H. Bondy se rozjařil touto vyhlídkou. Získáme u nás aspoň času, aby se vynalezly nějaké masky proti Absolutnu. U čerta, vypíši sám tři miliony na bádání o ochraně proti Bohu. Řekněme zatím dva miliony. Všichni Češi budou chodit s maskami, a zatím ti ostatní se haha utopí v Bohu (TA 63f.)

Bondy ist wider besseres Wissen uneinsichtig. Er verlässt sich auf eine bisher nicht existierende, vom Erfinder selbst als unmöglich bezeichnete technische Kontrolle des Absolutum, die er sich wie eine primitive Schutzmaske vorstellt. Obwohl er die weltweite Verwüstung sieht, beschwichtigt er sich mit der Vorstellung von einer kleinen utopischen Insel in Form eines Kulturreservats der ehrlichen Arbeit. Dies soll hauptsächlich das Funktionieren der Fabrik weiterhin gewährleisten. In seiner Kleingeisterei rechtfertigt Bondy sein kurzsichtiges Verhalten gar noch als patriotische Tat. Für einen unredlichen Handelskrieg ist er sich nicht zu schade. Die Figur des sympathischen Fabrikanten Bondy illustriert, wie sorglos mit risikoreichen Technologien umgegangen wird, im oft unbegründeten Vertrauen, alles unter Kontrolle zu haben. Von schnellen Gewinnen gelockt, ignoriert er geflissentlich die

⁴⁹ Du begreifst wohl, daß ich noch meine Techniker schicken werde... die Sache muß noch erforscht werden. Vielleicht ist es wirklich nur Giftgas. Und wenn's tatsächlich Gott selbst wäre, auch gut; wenn nur der Karburator reell arbeitet (TA* 24f.).

offensichtlichen Warnsignale und manövriert die Menschheit ohne Einsicht eigener Schuld in die Katastrophe.

Die Fixierung auf das ökonomische Denken und Nichtanerkennung anderer Motivationen kennzeichnet auch den großen Wohltäter Garban. Seine Firma verhilft einigen tausend Menschen zu einem sicheren Arbeitsplatz, einem Eigenheim und einem bescheidenen Wohlstand. Der geniale und alleinige Urheber dieses kleinen Paradieses wohnt selbst in einer Zweizimmerwohnung wie seine Angestellten, um seine Uneigennützigkeit zu zeigen und der Erzählung von seinem Erfolg zu dienen (vgl. M 73). Sein Lebenswerk ist die realisierte Utopie einer rationalen und transparenten Gesellschaft, in der klare Verhältnisse herrschen und alles einen eindeutig zu beziffernden Wert hat.

Ich biete dir dies, was bietest du mir dafür? So halte ich es für richtig. Kein Betrug, kein Versteckenspiel, Leutnant! Jeder Mensch hat zu werten, ob das, was man ihm bietet, dem Gegenwert entspricht. Auf dieser Methode habe ich mein ganzes Leben aufgebaut, sie gereicht jedem, der mit mir in Berührung kommt, zum Vorteil. Das ist auch das Geheimnis meines Erfolgs, Leutnant (M 66f.).

Die absolute Rationalisierung soll ein System gewährleisten, das für alle Beteiligten höchst förderlich und gerecht entsprechend ihrer Leistung ist. Garbans Vorstellungen von Humanität sind erstaunlich materiell: „Die Humanisierung des Systems, wenn man so will. Die Berücksichtigung des Seelischen. Oder glauben Sie, daß der Gedanke an die Möglichkeit, ein eigenes Auto oder eine Villa zu erwerben, die Seele eines Arbeiters unberührt lässt?“ (M 69). Nicht weniger geschäftlich berechnend ist seine Auffassung von der Ehe. Das entstellte Gesicht und die anrühige Vergangenheit seiner Schwester Änne schlagen mit jeweils 25.000 Mark in der von ihm angebotenen Mitgift zu Buche (vgl. M 54). Für Muff ist diese materialistische Denkweise unbegreiflich. „Der Mann ist einfach verrückt; er benimmt sich wie ein Verrückter; seine Erfolge sind ihm zu Kopf gestiegen. Aber mit seinen Beamten spricht er sehr vernünftig, und sein System, sein „Hausgesetz“, ist zwar unheimlich und wahrscheinlich unmoralisch, aber nichts weniger als verrückt“ (ebd.).

Die Verrücktheit Garbans entsteht aus dem Widerspruch zwischen der Rationalität seines Systems und der kühlen, immer erfolgreichen Berechnung einerseits und seinem undurchschaubaren, impulsiven, irrational wirkenden Charakter andererseits. Garban kann sich diese Verrücktheit erlauben, wie er sich ohnehin alles erlauben kann. Er hat immer recht, nicht weil er die Wahrheit spricht, sondern weil er sich durchsetzt. Seine Frau Alice verteidigt dieses Recht des Stärkeren und bewundert es:

Für eine außerordentliche Leistung kann es nur einen außerordentlichen Lohn geben: die Freiheit, die den gewöhnlichen Menschen nicht zukomme. „Ein genialer Mensch darf machen, was er will“, schloß Alice, „er widerspricht sich nie; was immer er tut – er tut es nach einem höheren Gesetz, von dem die anderen keine Ahnung haben (M 196).

Alice beurteilt nicht den ideellen Wert eines Menschen, sondern nur dessen äußeren Erfolg. Sie verachtet schwache Männer, auch wenn sie ein Genie sein mögen. Sie verachtet das Unglück ohne dessen Ursachen in Betracht zu ziehen (vgl. M 206). Alice ist wie eine willkürliche Aristokratin, die das Ihre mit grausamer Härte durchsetzt. „Alice war die im Grafenschloss thronende Göttin, von der vor vielen Jahren der Sohn eines Ackerknechts geträumt hatte“ (M 208). Garban nennt Alice scherzhaft Gräfin, gerade seine niedere Herkunft läßt eine Unsicherheit bei Garban erkennen, die einzige im gesamten Roman (vgl. Sternburg 1994: 109). Seine – menschliche – Schwäche versucht Garban tunlichst zu verstecken. „Er rief sie: ‚Gräfin!‘ Es klang wie Spott und war tiefster Ernst, der innerlichste Ausdruck seiner Liebe“ (M 210). Mit seinem Streben nach materiellem Erfolg kompensiert Garban seine „plebejische“ (vgl. ebd.) Abstammung. Seine Impotenz erweist sich zuletzt fatal als eine natürliche Grenze seiner Macht und seines Erfolgs, die er mit seinen Leistungen nicht überwinden wird können.

Garbans Auftreten ist das eines Grobians, seine wirtschaftliche Stärke transportiert seine körperliche Entscheidung. „Garban senkte und erhob die Stimme, flüsterte und schrie wie ein Schauspieler, aber jedes Wort kam so echt und überzeugend aus dem die Silben gewaltig mahlenden und zerhackenden großen Munde, daß in Muff der seltsame Verdacht entstand, Garban spiele nicht Komödie“ (M 33). Die Wirkung auf Muff ist entmenslichend: „Er war nicht lebendiger als ein Blatt Papier auf Garbans Schreibtisch oder eine Schraube in Garbans Warenlager“ (ebd.). Garban unterwirft mit seiner Macht die Menschen und macht sie zu seinen Werkzeugen. Die untergebenen Menschen sind ihm ebenfalls nur Material. Sein ganzes System ist dem Zwang nach Leistung unterworfen, die Fabrik soll ein technischer Superlativ sein. „Meine Arbeiter und ich, wir alle erheben die Arbeit zum Sport, jeder von uns arbeitet wie ein ehrgeiziger Fußballspieler oder Tennischampion. Jeder Garbansche Arbeiter bricht lieber vor Erschöpfung zusammen, ehe er zugeben würde, daß er weniger leistungsfähig als die andern ist“ (M 68).

Garban ist ein Vertreter des technischen Übermenschen, der mit der Tollkühnheit eines Kriegers vor keiner materiellen Herausforderung zurückschreckt. Der allseitig begabte Held unterwirft Umwelt und Mitmenschen seinem technischen Willen. In Kafkas *Strafkolonie* etwa ist der Erfinder der Foltermaschine, der Kommandant, ebenso ein tyrannisches Universalgenie.

„Hat er denn alles in sich vereinigt? War er Soldat, Richter, Konstrukteur, Chemiker, Zeichner?“ „Jawohl,“ sagte der Offizier kopfnickend“ (Kafka 1970: 103). In *Krakatit* ist der Typus folgendermaßen charakterisiert: „Hled'te, jsem průmyslník, novinář, bankéř, politik, vše, co chcete; zkrátka jsem zvyklý počítat“ (K 210).⁵⁰ Das technisch-ökonomische Genie kennt keine Grenzen der Realisierbarkeit. Mit Geld, kühler Berechnung und praktischer Begabung bezwingt es in übermenschlicher Anstrengung seine Umwelt.

Ein Hochleistungssportler nicht auf wirtschaftlichem, sondern wissenschaftlichem Gebiet ist der geniale Chemiker Prokop.

„To je totiž tak,“ začal Prokop překotně. „V-v-všecko se rozpadá, že? Hmota je křehká. Ale já udělám, že se to rozpadne najednou, bum! Výbuch, rozumíte? [...] To se musí en masse. Jestli chcete, já vám rozbourám tunu bismutu; rozštípne to celý svět, ale to je jedno. Chcete?“ „Proč byste to dělal?“ „Je to... vědecky zajímavé,“ zmátl se Prokop. „Počkejte, jakpak bych vám to... To je – to je vám nesmírně zajímavé“ (K 12).⁵¹

Prokop kommt schnell in Erklärungsnot, wenn die Frage nach dem Warum gestellt wird. Die technische Höchstleistung, die in der Freisetzung einer ungeheuerlichen Explosionsenergie besteht, erscheint um ihrer selbst willen als sinnloser Gewaltakt. Die Macht der von Prokop entwickelten Technik ist so gewaltig, dass sie sogleich Machtmenschen mit weitaus weniger Skrupeln anlockt.

Carson, der Krakatit für die Rüstungsfabrik Balttin gewinnen will, versucht Prokop zu überzeugen, welch vorteilhafte Geschäfte er machen würde. Er betrinkt sich mit ihm, verspricht ihm, ein „big man“ zu werden (vgl. K 85) und seine Forschungen zu finanzieren. „Zaříd'te si to po ameríkánsku. Ohromný ústav, brigáda asistentů, všechno, co chcete. A o peníze se nemusíte starat. Punktum“ (K 71).⁵² Carson bietet sich als Mann für das Praktische an, der bereitwillig

⁵⁰ Sehen Sie, ich bin Industrieller, Journalist, Bankier, Politiker, alles, was Sie wollen; kurz, ich bin es gewohnt, zu rechnen (K* 294).

⁵¹ „Es ist nämlich folgendes“, begann Prokop überstürzt. „Alles zerfällt, nicht wahr? Die Materie ist spröde. Aber ich kann die Materie auf einen Schlag zerfallen lassen – bumm! Eine Explosion, verstehen Sie? [...] Man muß es en masse machen. Wenn Sie wünschen, zertrümmere ich eine Tonne Wismut; dann fliegt die ganze ... die ganze Welt in Stücke, aber das ist egal. Wünschen Sie das?“ „Warum wollen Sie das machen?“ „Es ist ... wissenschaftlich interessant“, antwortete Prokop verwirrt. „Warten Sie, wie soll ich Ihnen das erklären ... Es ist ... es ist außerordentlich interessant (K* 16f.).“

⁵² Sie richten sich amerikanisch ein. Ein riesiges Institut, ein Heer von Assistenten, alles, was Sie wollen. Wegen des Geldes brauchen Sie sich keine Sorgen zu machen. Punktum (K* 100).

den Wissenschaftler von der Bürde seiner Verantwortung für die Erfindung entlasten will. „Pan Carson strčil ruce do kapes a zív! ,Války! Myslíte, že jim zabráníte! Pche! Prodejte a nestarejte se k čemu. Vy jste učenec... co je vám po ostatním? Války! Jděte, nebudete směšný. Pokud mají lidé nehty a zuby –““ (K 76).⁵³ Dies ist die menschenverachtende Verharmlosung des Krieges durch eine selbst nicht betroffene Elite. Als Carson mit seinen Überredungsversuchen keinen Erfolg hat, will er Prokop über dessen Leidenschaften für sich gewinnen. In Baltin richtet er ihm ein mit bester Technik ausgestattetes Labor ein. Prokop kann nicht widerstehen, hier Versuche zu machen, doch er trotzt allen Verführungen Krakatit herauszugeben. Es wäre ohne den vehementen Widerstand des moralisch denkenden Erfinders sogleich zur industriell produzierten Massenvernichtungswaffe geworden.

Carson ist die Verkörperung des rücksichtslosen technischen Machers, der sich nicht auf Kompromisse einlässt. „Dostanete dobrou třaskavinu, dejme tomu fulminát se zaručenou detonací nějakých jedenácti tisíc sekundometrů [...] a dělejte s tím, co chcete – byli by ovšem blázni, kdyby na takový obchod nepřistoupili“ (K 96).⁵⁴ Diesen Schwachsinn begeht Carson allerdings. Sein Ziel lautet nicht, ein lukratives Geschäft abzuschließen, sondern die Macht Krakatits in seine Hände zu bekommen. Die enorme Wirkung von Krakatit ist sein einziges Interesse, über den Verlust von Menschenleben lacht er bloß:

První pokus... padesát procent škrobu... a crusher gauge se roztrhl na střepy; jeden inženýr a dva laboranti... taky na střepy. [...] Tak se do toho pustili vojáci. [...] Nacpali to do dělové hlavňe, s rozemletým dřevěným uhlím. Ohromný výsledek. Sedm kanonýrů i se setníkem... jednu nohu pak našli tři kilometry daleko. Za dva dny dvanáct mrtvých, tu máte čísla, haha, haha! Báječné, co? (K 73).⁵⁵

⁵³ Herr Carson steckte die Hände in die Taschen und gähnte. „Kriege! Denken Sie, daß Sie Kriege verhindern können? Pah! Verkaufen Sie und kümmern Sie sich nicht darum. Sie sind Wissenschaftler ... was schert Sie das übrige? Kriege! Hören Sie doch auf, machen Sie sich nicht lächerlich. Solange die Menschen mit allen Mitteln...“ (K* 107).

⁵⁴ Sie bekommen einen guten Sprengstoff, zum Beispiel Jodfulminat mit einer garantierten Detonationsgeschwindigkeit von etwa elftausend Metern in der Sekunde [...], damit können Sie machen, was Sie wollen ... Natürlich wäre es Schwachsinn, auf so einen Handel nicht einzugehen (K* 135).

⁵⁵ Der erste Versuch ... fünfzig Prozent Stärke ... und der crusher gauge flog in Stücke; ein Ingenieur und zwei Laboranten ... ebenfalls [...] Daraufhin haben sich die Militärs der Sache angenommen [...] Sie stopften es in ein Geschützrohr, mit pulverisierter Holzkohle. Das Ergebnis –

Das Zitat vermittelt die Entfremdung, die darin besteht, einen Menschen wie ein Material, das verschlissen, oder eine Ziffer, die abgeschrieben wird, zu behandeln. Daran hat Carson seinen teuflischen Spaß.

Prokop widersteht dem Angebot, auch in der Gesellschaft die Grenzen des Möglichen auszuloten und die menschliche Zivilisation zu einem Laboratorium für Experimente mit seiner unbeschränkten technologischen Macht zu machen (vgl. K 210).

Člověk industriální epochy je nesrovnatelně mocnější, má k dispozici mnohem větší zásobárnu sil než lidé starších dob, sahá do subatomárních oblastí, z nichž se živí hvězdy, protože Země mu nestačí; žije v nesrovnatelně větší společenské hustotě a dovede toho využít k zvýšení intenzity svého útoku na přírodu, aby mu vydala vždy větší kvantum oné působnosti, kterou miní dostat do schémat svých výpočtů a do pák svých rukou (Patočka 1990: 105).⁵⁶

Die technisierte Wissenschaft verliert in *Krakatit* ihre Unschuld. Prokop betreibt – unschuldig – chemische Experimente um der Erkenntnis willen, greift dabei aber in die elementaren Strukturen der Natur ein und bringt eine mächtige Waffe hervor. Prokop steht vor dem Dilemma des Menschen der industriellen Epoche und erkennt, dass er Krakatit unter Verschluss halten muss. „Ať je prokletá ruka, která rozpoutá sílu. Ať je zlořečen, kdo poruší svazky živlů“ (K 198).⁵⁷ Hier wird schon in mythischen Kategorien gesprochen, die natürliche Ordnung ist geheiligt, ihre Zerstörung ein Frevel. Die Zerstörung des Atoms steht bei Čapek dafür, dass der Mensch mit seinem Eingriff in die Natur zu weit gegangen ist. Er setzt überheblich eine fatale, unkontrollierbare Gewalt frei. Als direkte Folge davon tritt die Dämonie der Technik zutage.

enorm! Sieben Kanoniere mitsamt dem Hauptmann ... Ein Bein fand man in drei Kilometer Entfernung. In zwei Tagen zwölf Tote, da haben Sie Zahlen, haha! Phantastisch, nicht wahr? (K* 102).

⁵⁶ Der Mensch des industriellen Zeitalters ist unvergleichlich mächtiger, ihm steht ein weit größeres Kräftereservoir zur Verfügung als es bei den Menschen der früheren Epochen der Fall war, er dringt in subatomare Bereiche vor, von denen die Sterne leben, die Erde allein reicht ihm nicht aus; er lebt in einer unvergleichlich größeren gesellschaftlichen Dichte und vermag dies zur Intensivierung seines Angriffs auf die Natur zu nutzen, die ihm ein immer größeres Quantum von Wirksamkeit vermitteln soll, einer Wirksamkeit, die er die Schemata seiner Berechnungen und in die Hebel seiner Hände zwingen möchte (Patočka 1988: 121).

⁵⁷ Verflucht sei die Hand, die die Kraft entfesselt! Verdammt sei, wer die Bindungen der Elemente zerstört (K* 277)

Die mythische Überhöhung des Konflikts des Ingenieurs mit der Verführung der Macht gipfelt in der Szene auf dem Berg mit Daimon:

Chcete být samovládcem světa? Dobrá. Chcete svět vyhladit? Budiž. Chcete jej obšťastnit tím, že mu vnutíte věčný mír, Boha, nový řád, revoluci či co? Proč ne? Jen začněte, na programu nezáleží; [...] můžete rozbít banky, krále, industrialism, vojska, věčné bezpráví nebo co je vám libo; [...] neptejte se, co smíte; vaše postavení je bezpříkladné; žádný Čingischán nebo Napoleon vám nepoví, co máte dělat a kde jsou vaše meze (K 208).⁵⁸

Hier ist der äußerste technische Titanismus formuliert. Daimon will Prokop überzeugen, nicht auf Menschenleben acht zu geben, derer es ohnehin Milliarden gibt (vgl. K 209). Der leibhaftige Satan verrät sich in dem Moment, da Prokop ihm die Hand geben will. „Podejte mi ruku, Daimone,“ děl Prokop pln podezření. „Ne, spálil bych vás,“ usmál se Daimon. „Mám starou, prastarou horečku““ (ebd.)⁵⁹ Das uralte Fieber des Teufels ist es, der Durcheinanderbringer zu sein. Die technische Zerstörung der natürlichen Ordnung hat hier eine archetypische Dimension.

Dupic ist eine ebenso offen erkennbare Teufelsfigur, er tritt wie ein „gespenstisches Traumtier“ in die profane, „geheimnislose“ Welt im alten Boran (vgl. NF 37). Seine irrationale Utopie ist die absichtlich widernatürliche Ordnung. Wie Garban und Carson treibt er ein undurchsichtiges Spiel mit den Menschen, die ihm ausgeliefert sind. Er ist selbst ein einziger Trick (vgl. NF 71), ein diabolischer Trickster. „Dupics Gelächter war über Boran“ (NF 322).

Der Trick besteht in der präzisen Kenntnis der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse und im Wissen um die zukünftigen Entwicklungen an der Börse. Dupic hat ein undurchsichtiges Netz von Beziehungen bis hin zum Privatsekretär des Kaisers. Seine ökonomischen Handlungen sind praktisch unfehlbar.

Er saß täglich eine Viertelstunde am Telephon, in dieser Viertelstunde gab er die Route an, die sein Geld zu nehmen hatte, in dieser Viertelstunde erfuhr er alles

⁵⁸ Wollen Sie alleiniger Weltherrscher sein? Gut. Wollen Sie die Welt aushungern? Wohlan. Wollen Sie die Welt beglücken, indem Sie ihr ewigen Frieden, Gott, ein neues System, die Revolution oder irgend etwas sonst aufzwingen? Warum nicht? Nur, zu, auf das Program kommt es nicht an. [...] Sie können die Banken, die Könige, den Industrialismus, die Armeen, das ewige Unrecht oder was auch immer abschaffen; [...] fragen Sie nicht, was Sie dürfen; Ihre Position ist beispiellos; kein Dshingis-Chan oder Napoleon könnte Ihnen sagen, was Sie tun sollen und wo Ihre Grenzen liegen (K* 292).

⁵⁹ „Geben Sie mir die Hand, Daimon“, sagte Prokop argwöhnisch. „Nein, ich würde Sie verbrennen“, erwiderte Daimon lächelnd. „Ich habe ein altes, uraltes Fieber“ (K* 292f.).

Wissenswerte über die nächste Zukunft Europas, diktierte Aufträge, die unverständlich, ja unsinnig schienen. Wochen oder Monate später entpuppten sie sich als Taten der Hellhörigkeit, als Prophetie (NF 92).

Seinen fantastischen Reichtum hat Dupic wie mit magischen Fähigkeiten gewonnen. Er ist über alle wirtschaftlichen Sachverhalte aus dunklen Quellen informiert. Um die tristen finanziellen Verhältnisse der Herrschaft Boran weiß er Bescheid, weshalb er sie spielend in seine Abhängigkeit bringt. Der Graf staunt über Dupics exakte Kenntnis der Finanzen: „Das schönste aber ist hier, auf dem elften Blatt und den nächsten Seiten: eine genaue Aufstellung unserer Passiven mit sämtlichen Namen, alles auf Heller und Pfennig“ (NF 29). Der allwissende und vollkommen zuverlässig kalkulierende technische Übermensch Dupic kann auf Basis der genauen Kenntnis persönlicher Daten seine Umwelt der totalen technischen Kontrolle unterwerfen.

Dupic ist keine rein allegorische Teufelsfigur. Er ist gleichermaßen ein neureicher kroatischer Bauer, ein sadistischer und mitunter auch lächerlicher Irrer (vgl. Sternburg 1994: 87), „der sich in keine Kategorie einreihen ließ“ (NF 152). Winder zeichnet die Entwicklung seines Charakters seit der Kindheit nach und zeigt auch seine Verletzlichkeit. Einen seiner Söhne hat Dupic sogar geliebt, dieser ist im Krieg gefallen (vgl. NF 68). Sein Sohn Peter meint, weil seinem Vater die Liebe fehle und er tragisch einsam sei, treibe ihn die rachsüchtige Besessenheit um.

Für dich hat es nichts gegeben als die Wollust des Herrschens. Wie ein kriegerischer König warst du. Die Mutter und wir Kinder, wir waren dir nichts. Wie die Schweine und die Kühe in deinem Stall hast du uns gehalten. Aber wenn du deine Feinde erblicktest, die fünf großen Bauern, die nicht zuließen, daß dein Reich sich ausdehne, da glänzten deine Augen. Das hab' ich gesehen. Da war Mordlust in deinem Blick (NF 164).

Wenn er alleine ist, blättert Dupic in den Akten und lispelt die Namen jener vor sich hin, die ihm Geld schulden (vgl. NF 282). Wie der Teufel zählt er die ihm verkauften Seelen. „War nicht ein Mensch wie der andere? Dumm und ehrlich oder verschlagen und diebisch, er kannte alle, er blickte ihre Augen oder nur ihren Nacken an und kannte ihre geheimsten Gedanken. Wie waren sie uninteressant, diese Tiere, diese Maschinen“ (NF 78).

4.2 Tiere, Roboter, Menschen

In einem technokratischen System sind die von der Elite Unterworfenen zu reinen Arbeitstieren degradiert. Dem entsprechen Čapeks Roboter, die, anders als im heutigen Verständnis des Begriffs, keine toten Maschinen, sondern maschinell erzeugte biologische Kreaturen sind, von Menschen äußerlich durch nichts zu unterscheiden (vgl. Klíma 2001: 61). Der ideale Roboter verfügt über eine übermenschliche Arbeitskraft bei gleichzeitig nicht vorhandenen persönlichen Bedürfnissen. Diesen Typus haben die Brüder Čapek schon in der Erzählung *Systém* entwickelt:

Draží pánové, já jsem dělníka sterilizoval a očistil; předem zničil jsem v něm všechny zárodky citů nesobeckých a družných, rodinných, poetických a transcendentních, zreguloval jsem jeho zájmy zažívací a pohlavní; působil jsem na něj vlivy architektonickými, astrálními dietickými, teplotou, klimatem a přesnou systematikou života (Čapek/Čapek 1957: 19).⁶⁰

Das alle Lebensbereiche umfassende System beruht auf empirischen Experimenten. Diese entfremdende Utopie ist ein Extrembeispiel „sozialer Physik“ und erinnert an einen Mastbetrieb, der optimale physische Entwicklungsbedingungen schafft. Die Optimierung orientiert sich dabei selbstredend nicht am Interesse der Tiere, sondern an dem des Betriebs. Die Körper der Tiere beziehungsweise der Menschen sind mittels technischer Eingriffe standardisierte Konsumations- und Leistungsmaschinen.

Muff erfährt gleich nach seiner Ankunft den körperlichen Zugriff von Garbans Maschinerie. Er wird ungefragt auf seine physische Brauchbarkeit untersucht. „Der Arzt hatte sich so rasch Muffs bemächtigt, daß der Entkleidete erst jetzt die Besinnung wiedererlangte und aufsprang um zu protestieren“ (M 37). Muff wird in seiner Menschenwürde angegriffen, er erfährt die physische Einverleibung durch das System. Ähnlich behände betastet übrigens ein Schneider Prokop gleich bei dessen Ankunft in Schloss Baltin, um gegen dessen Willen Maß für einen Gesellschaftsanzug zu nehmen (vgl. K 105f.). Die Angestellten in Garbans Büro machen auf Muff den Eindruck von unmenschlichen Arbeitsmaschinen. „Niemand sprach, nur

⁶⁰ Teure Herren, ich habe den Arbeiter sterilisiert und gesäubert; im Voraus habe ich alle Ansätze von selbstlosen und gemeinschaftlichen, familiären, poetischen und transzendenten Gefühle erstickt. Ich habe seine Verdauungs- und Geschlechtsinteressen reguliert; auf ihn eingewirkt mit architektonischen, astralen, diätischen Einflüssen, mit Temperatur, Klima und einer exakten Systematik des Lebens (eig. Übers.).

die Schreibmaschinen der jungen Mädchen klapperten. Die beiden Männer arbeiteten mit langen Rot- und Blaustiften und [...] wurden unaufhörlich telefonisch angerufen“ (M 21). Garban vermittelt zwar die Überzeugung, dass alle bei ihm Arbeitenden sich freiwillig dem System unterordnen, um überdurchschnittlichen Wohlstand zu erwerben. Anders als es die utopische Erzählung glauben macht, wirken die Arbeiter im Speisesaal auf Muff aber „schlecht genährt und mürrisch“ und als er mit einem großen Geldschein bezahlt, entsteht Getuschel (vgl. M 41). Besonders wohlhabend können sie also nicht sein. Diese Andeutungen ziehen Garbans eigene Ausführungen zu seiner Wohltätigkeit in Zweifel. Er erlaubt Muff allerdings aus unklaren Beweggründen, den Schulkindern kritisches Denken beizubringen.

Und wenn ich keine Richtlinien anerkenne und den Kindern Ihrer Arbeiter beibringe, daß man noch lange kein großer Mann ist, wenn man jeden Tag Hunderte oder Tausende Stahlschränke erzeugt? Und wenn ich fest entschlossen bin, den Kindern gefährliche Wahrheiten zu verkünden?“ „Bravo, Leutnant! Das will ich eben. So einen Lehrer suche ich!“ Garban strahlte (M 34).

Es ist schwer zu entscheiden, ob Garban tatsächlich an der Bildung der Kinder liegt, oder er sich einen Spaß erlaubt, der seine unumschränkte Souveränität demonstrieren soll. Garban ist nicht eindeutig als Ausbeuter gezeichnet, er selbst ist ja von seiner Menschenfreundlichkeit überzeugt.

Dupic dagegen bekennt offen, das arbeitende Volk dumm halten zu wollen. „Der Arbeiter, der sich zu einem höheren geistigen Niveau aufschwinge, wolle immer höher hinaus und werde immer unzufriedener, was bloß den Agitatoren, die in dem Ruin der Industrie den Beginn eines besseren Zeitalters erblicken, willkommen sein könne“ (NF 203f.). Von Konkurrenzkampf kann in seinem System keine Rede sein. Außerdem fehlt Garbans asketischer Leistungsgedanke, hier herrschen Willkür und Exzess. Dupic baut auf die tierischen Triebe der Menschen. Er reduziert diese nicht nur auf ihre leiblichen Bedürfnisse, sondern verführt sie zur Hemmungslosigkeit. Dupics Mutter schlief mit fremden Männern, ohne zu wissen mit wem. Ihre Sexualität wird tierisch und dreckig genannt (vgl. Gassmann 2002: 227). Ebenso tierisch will Dupic nun die von ihm Abhängigen erniedrigen. Dupic weiß um die große Verlockung des orgiastischen Rauschs. Peter betritt das Volkshaus und erblickt, wie sich die Menschen freiwillig entwürdigen: „Die Woge des Weindunstes nahm ihn auf. Im Keuchen der Menschentiere, im Geschmetter des Orchesters, im Gerölpe der Betrunknen suchte er seinen Vater“ (NF 295). In einer Fantasie Dupics befindet sich das Vergnügungsetablisement aus

Glas direkt über den Fabriken. Für die zwischen sexueller Ausschweifung und Maschine wechselnden Arbeiter wählt Winder Čapeks Begriff des Roboters:

Die Arbeiter an der Maschine würden jederzeit, bei jedem Aufblick, im Glassaal nackte Weiber und Männer sehen, denen alle erdenklichen Genüsse zugänglich wären. Die Genießer im Glassaal wären nicht etwa die beneideten Reichen, jeder Roboter an der Maschine wüßte: morgen oder übermorgen, an meinem dienstfreien Tag werde ich oben im Glassaal sein und alles genießen, der alte Dupic bezahlt alles (NF 204).

Die Roboter sind in dieser Anordnung doppelt herabgewürdigt. Einmal verschleifen sie ihren Körper an der Maschine, einmal werden sie Opfer ihrer Triebe, denn das Vergnügen einmal wie die Reichen zu genießen, ist wider den Anschein nicht gratis. In jedem Fall profitiert Dupic. Das Zusammenspiel von Fabrik und Vergnügungstempel bei Dupic ist die industrielle Welt von Arbeit und Konsum im Kleinen. Es funktioniert, da genug bereitwillige Roboter zur Verfügung stehen. „Übermächtig war die Lockung“ (NF 90).

Der Soldat Švejk verkörpert den Typus des primitiven, amoralischen Triebroboters in volkstümlicher Plastizität. Hodrová charakterisiert ihn folgendermaßen:

Švejk, tento klaun řeči a vyprávění, nesoucích všechny znaky karnevalové promluvy (patří k nim familiarizace, snižování vznešených témat jejími nízkými paralelami a záměnami, ambivalence, alogičnost, pseudoautenticita, pseudoexplikace), zůstává od počátku do konce románu nezměněn, nevyvíjí se jako tradiční románová postava. Tím se dokonce liší i od [Čapkova] robota a mloka, pro které byl naopak vývoj – ve smyslu humanizace – příznačný. Švejkova netečnost k lidské bídě je netečností věci [...], lhostejností loutky, která se ve své nelidskosti může všude cítit dobře (na policejním ředitelství, ve vězení; v blázinci se připadá jako v ráji) (Hodrová 1988: 176).⁶¹

⁶¹ Švejk, dieser Clown des Geredes und Erzählens, das alle Merkmale einer Karnevalsrede trägt (dazu gehören Familiarisierung, Herabwürdigung erhabener Themen mittels niederer Parallelen und Verwechslungen, Ambivalenzen, Unlogik, Pseudoauthenticität, Pseudoexplikation), bleibt vom Beginn des Romans bis zum Ende unverändert, er entwickelt sich nicht wie eine traditionelle Romanfigur. Darin unterscheidet er sich sogar von [Čapeks] Robotern und Molchen, für die die Entwicklung – im Sinne der Humanisierung – bezeichnend war. Švejks Gleichgültigkeit gegenüber dem menschlichen Elend ist die eines Dings [...], die Teilnahmslosigkeit einer Marionette, die sich in ihrer Unmenschlichkeit überall wohlfühlen kann (er kommt sich auf der Polizeiwache, im Gefängnis, im Irrenhaus vor wie im Paradies) (eig. Übers.).

Diese Charakteristik beschränkt sich nicht nur auf die primitiven Untergebenen, sie trifft interessanterweise auch auf Dupic zu. Er macht keine Entwicklung durch, macht Gefühle und Tugendhaftigkeit lächerlich und kommt überall zurecht. Dass der Industrielle sich charakterlich wenig von den willigen Robotern unterscheidet ist nur folgerichtig. Hätte die Elite ein ausgeprägtes moralisches Empfinden, würde sie ja keine entmenslichenden Praktiken anwenden. Dupics erniedrigendes Herrschen resultiert aus früherer eigener Erniedrigung. „Er erhob keine Beschwerde, er begann ihnen zu schmeicheln, er krümmte vor ihnen den Rücken“ (NF 58). Auch Garban erscheint seinem Vorgesetzten Muff im Krieg unterwürfig. In einer schwierigen Versorgungslage schleppt er rätselhafterweise ein ganzes Kalb an und verbreitet gute Laune und Optimismus in dem er zu sagen pflegt: „Herr Leutnant, die Sache ist nicht halb so schlimm“ (vgl. NF 18). Wie Švejk kommt Garban mit einer praktisch orientierten, unerschütterlichen Fröhlichkeit im entmenslichenden Zustand des Krieges spielerisch zurecht.

Eine regelrecht groteske Clownfigur ist der Industrielle Carson in *Krakatit*. Er repräsentiert am deutlichsten, was auch Dupic und Garban eigen ist: eine tierische Spaßhaftigkeit, gespielte Dienstbarkeit bei gleichzeitig kühler Berechnung, mit der er unerbittlich seine Mitmenschen zu Werkzeugen macht, um eigene Interessen durchzusetzen.

Pan Carson se rozřehtal a vysmekl se mu jako uličník. „Nebo, jaképak nebo?“ smál se přehaje a poskakuje jako míč. „Jestli mě chytíte, řeknu vám všechno. Na mou čest.“ „Vy kašpare,“ zahromoval Prokop rozzuřen a pustil se za ním. [...] Carson kvílel radostí a skákal po trávníku kličkuje jako zajíc (K 99).⁶²

Das Gebaren dieses Leiters einer Rüstungsfabrik ist äußerst fehl am Platz. Carson schlägt Haken wie ein Hase, doch er ist nicht der Gejagte. „„Ale kdepak! Jste jenom v střezném podniku. V prachárně to není jako u holiče, co? Tomu se musíte přizpůsobit.“ ‚Zítra odejdu,‘ vyrazil Prokop. ‚Haha,‘ smál se Carson a třepal ho po břiše. ‚Báječný šprýmař!‘“ (K 107f.).⁶³

⁶² Herr Carson lachte schallend und riß sich los wie ein Lausbub. „Sonst? Sonst?“ Lachend lief er Prokop davon und hüpfte wie ein Ball. „Wenn Sie mich fangen, sage ich Ihnen alles. Ehrenwort.“ „Sie Kaspar!“ schimpfte Prokop und rannte hinter ihm her. [...] Carson quietschte vor Vergnügen und flitzte in großen Sprüngen über den Rasen, wobei er wie ein Hase Haken schlug (K* 138f.).

⁶³ „Ach wo! Sie befinden sich lediglich in einem gut bewachten Werk. Eine Pulverfabrik ist kein Friseurladen, klar? Sie müssen sich anpassen.“ „Ich reise morgen ab“, stieß Prokop hervor. „Haha“, lachte Herr Carson und klatschte ihm auf den Bauch. „Ein phantastischer Spaßvogel!“ (K* 150).

Carson spricht in Verharmlosungen und Pseudoexplikationen, die Gewalt bleibt in seinem scherzhaften Plauderton inexplizit.

Den wahren Zweck des dystopischen Gefängnisses Baltin verschleiert Carson mit erlesener Verpflegung und einem luxuriösen Schlafgemach für Prokop, Tennis- und Reitsport sowie Gesellschaftsabenden im Schloss. Prokop lässt sich mit den gebotenen Annehmlichkeiten aber nicht ruhigstellen. Er ist das selbstbewusste Individuum, das aus der Unnatürlichkeit der dystopischen Welt ausbrechen will. Bei seinen wiederholten Fluchtversuchen aus dem Komplex Baltin wird er zur wütenden Naturgewalt. Als riesenhafte schwarze Gestalt („ohromná černá postava“, K 112) taucht er unvermittelt aus den Wäldern auf und attackiert die Wachsoldaten furchtlos mit reiner Körperkraft. Später baut er Granaten in seinem Labor und verschanzt sich als Guerilla in einer primitiven Festung. Er stößt an eine militärische Übermacht, doch trotz offensichtlichen gewaltsamen Freiheitsentzugs wird stets der Anschein von Rechtmäßigkeit gewahrt: „Na rozkaz civilních úřadů se tento objekt uzavírá pro nepřipustné nahromadění třaskavých látek bez zákonných bezpečnostních opatření“ (K 172).⁶⁴

Zur wirksamsten Verführung wird für Prokop die tatarische Prinzessin, eine braune Amazone (vgl. K 99), ungestüm und freiheitsliebend wie er, oder wie es Carson formuliert: „Ta ženská má rasu. Pyšná co? Počkejte, až ji poznáte blíž“ (K 100).⁶⁵ Als Angehörige des Schlosses hält Prokop die Prinzessin für ein Lockmittel Carsons. Im Traum erscheint sie ihm auf einem Werbeplakat: „Zdalo se mu, že vidí plakát s nápisem ‚Powderit, nejlepší třaskavý pudr na pleť,‘ a na plakátě je vymalována princezna a vyplazuje na něj jazyk. Chce se odvrátit, ale z plakátu se vysunou dvě nahé snědé paže a medúzovitě ho táhnou k sobě“ (K 127).⁶⁶ Die Frau ist hier einerseits auf ein oberflächliches erotisches Konsumobjekt reduziert, andererseits überhöht zur mythischen Verführerin. Beides trifft auf die Prinzessin nicht zu. Sie ist selbstbestimmt und hat sich erfolgreich geweigert, einen für sie bestimmten standesgemäßen Ehemann zu heiraten. Sie reitet, spielt Tennis und fährt Spritztouren mit dem Auto. Gerade letzteres zeugt von ihrem Freiheitsdrang. Als das Automobil Eingang in die Literatur fand, stand die Fahrt mit der individuellen Fortbewegungsmaschine für die eigenmächtige

⁶⁴ Auf Anordnung der Zivilbehörden wird dieses Objekt wegen unzulässiger Lagerung von Sprengstoffen ohne gesetzlich vorgeschriebene Sicherheitsvorkehrungen (K* 240).

⁶⁵ Ein rassiges Weib. Stolz, was? Warten Sie, bis Sie sie näher kennenlernen (K* 140).

⁶⁶ Er träumte von einem Plakat mit der Aufschrift „Powderit, der beste Sprengpuder für den Teint“ und einem Bild der Prinzessin, die ihm die Zunge zeigte. Er will sich abwenden, doch von dem Plakat strecken sich zwei nackte braune Arme nach ihm aus, um ihn medusenhaft an sich zu ziehen (K* 177f.).

Überwindung von Raum- und Zeitgrenzen und den sportlich-aggressiven Geschwindigkeitsrausch (vgl. Segeberg 1997: 250). Gegen Ende des Romans ist bei der Prinzessin ein Wandel von einem oberflächlichen, selbstzentrierten zu einem moralischen Denken erkennbar. „Byla jsem pyšná, zlá a vášnivá, změnila jsem se, chodím mezi starými věcmi jako cizí“ (K 193).⁶⁷ Die Liebe entrückt sie den weltlichen Dingen, auch ihre adelige Herkunft bedeutet ihr nichts mehr. Sie wäre bereit mit Prokop das Schloss und somit ihre privilegierte Stellung zu verlassen (vgl. ebd.).

Carson hat allerdings geplant, Prokop zum General befördern zu lassen, um ihm eine standesgemäße Heirat mit der Prinzessin zu ermöglichen. Jener sieht darin eine Verschwörung, an der die Prinzessin beteiligt ist. Er wirft ihr rein materielle Interessen und eine Geringschätzung von Menschenleben vor: „Vy jste jejích nástroj! Vy i s vaší láskou! Vy i s vaším manželstvím, vy špiónko! A já, já měl být chycen na lep, [...] Kdo vás zjednal? Považ, ničemná, žeš chtěla povraždit tisíce tisíců“ (K 194).⁶⁸ Er misstraut der ehrlichen Liebe der selbstbestimmten Frau, die er für schwach und manipulierbar hält. Laut Prokops wirrer Anschuldigung sei sie einerseits nicht mehr als ein Werkzeug in den Händen der Kriegstreiber, andererseits von Allmachtsfantasien besessen, da sie Millionen Tote zum Liebesbeweis fordere: „Deset miliónů mrtvých! to – to – to už je partie pro princeznu, že?“ (K 195).⁶⁹ Die erschütterte Prinzessin erkennt die Unmöglichkeit einer Verbindung mit Prokop, der auf diese erniedrigende Weise an ihrer Integrität zweifelt. Sogleich stürzt er sich im Gegenteil in wilde Liebesbeteuerungen:

„Všecko dám! Válku, novou válku, nové milióny mrtvých. Mně – mně – mně je vše jedno. Chceš? Řekni jen slovo – říkám ti přece, že dám Krakatit! Přisahám, já, já ti při-sss – Miluju tě, slyšíš? Ať – ať – ať už se děje, co chce! A – a – kdyby měl zajít celý svět – Já tě miluju!“ „Pust“,“ zakvílela lomcujíc sebou (K 197).⁷⁰

⁶⁷ Ich war stolz, böse und leidenschaftlich; ich habe mich verändert, ich gehe zwischen den alten Dingen umher wie eine Fremde (K* 270).

⁶⁸ Sie sind deren Werkzeug! Sie und Ihre Liebe! Sie und die Ehe, Sie Spionin! Und ich, ich sollte euch auf den Leim gehen, [...] Eine Prinzessin? Wer hat Sie gekauft? Bedenke du Nichtswürdige, du willst, daß Hunderttausende getötet werden (K* 271).

⁶⁹ Zehn Millionen Tote! Das ... das ... ist auch für eine Prinzessin eine gute Pratie, nicht wahr? (K* 272).

⁷⁰ „Ich werde alles hergeben! Krieg, ein neuer Krieg, erneut Millionen Opfer. Mir ... mir ... mir ist alles egal. Willst du? Sprich ein Wort ... Ich sage dir doch, ich werde das Krakatit hergeben! Ich schwöre dir, ich ... schwöre dir ... Ich liebe dich, hörst du? Mag geschehen ... was will. Und ... wenn ... die ganze Welt untergeht ... Ich liebe dich!“ „Lass mich los“, wimmerte sie bebend (K* 275).

Die Prinzessin verhilft Prokop mit dem Auto zur Flucht aus dem Schloss und verlässt ihn trotz seiner verzweifelten Beteuerungen, bei ihr bleiben zu wollen. „Jsi nešťastný, nešťastný člověk. Vidiš, trháš sebou na řetěze... jako já. Bylo to ... nedobré pouto, co nás vázalo; a přece, když to člověk přetrhává, je mu... je mu, jako by celé nitro šlo s sebou“ (K 202f.).⁷¹ Zwischen der Prinzessin und Prokop gibt es Momente der echten Hingabe. Doch Prokops ungezügelter Leidenschaft, die wiederholt sein Urteilsvermögens trüben, haben eine aufrechte Liebesbeziehung verunmöglicht. Eine animalische Sexualität, die der Verstand nicht unter Kontrolle hat, signalisiert bei Čapek eine Geringschätzung der menschlichen Schönheit und Würde (vgl. Haman 2014: 183). Vor diesem Hintergrund kann der Sprengstoff Krakatit als komplexes Symbol für die destruktiven Wirkungen von Zügellosigkeit und Kontrollverlust, nicht nur in technischer Hinsicht, gelesen werden. Die Prinzessin hindert den unzurechnungsfähigen Prokop letztlich daran, Krakatit zu verkaufen, auch um den Preis der gegenseitigen Liebe.

Eine ebenfalls selbstbewusste und disziplinierte Frau kämpft am erfolgreichsten gegen Dupics Imperium. Elsa Buxbaum, die Tochter des jüdischen Lehrers, drängt es nach der Unabhängigkeit, die nur mit Geld möglich ist. Sie baut nur auf ihre Vernunft, gibt sich keinen Illusionen hin und analysiert ihre Umgebung, vor allem aber sich selbst (vgl. Puech 2017: 192). Sie borgt eine hohe Summe bei Dupic und verspricht bei Zahlungsunfähigkeit ihren Körper als Pfand. Das Geld will Elsa mit Aktienspekulation vermehren und Dupic auf solche Weise mit seinen eigenen Mitteln schlagen. Elsa riskiert die entwürdigende Auslieferung an Dupic und gewinnt tatsächlich finanzielle Unabhängigkeit.

Sie hingegen, liebes Fräulein, Sie wissen, daß die Welt ein Spekulationsobjekt ist. Ich glaube, Sie sind der einzige Mensch, von dem ich noch etwas lernen könnte. Wie Sie zum Beispiel meinen weltfremden, unpraktischen Sohn dazu gebracht haben, sich für Spekulationen zu interessieren und mich auszuspionieren – das war meisterhaft! Das hat mir derartig imponiert, daß ich Ihnen mit Freude die besten Tips gegeben habe – aus purer Anerkennung (NF 240).

Dupic versucht Elsas Erfolg zu schmälern, doch den Hinweis auf die garantiert steigenden Aktien der Poldihütte hat Elsa erlauscht und die nachträglichen Nachforschungen

⁷¹ Du bist ein unglücklicher, unglücklicher Mensch. Du zerrst an deinen Ketten ... wie ich an den meinen. Es war ... ein ungutes Band, das uns zusammenschloß; aber trotzdem, wenn man es zertrennt, ist es ... ist es, als würde man sein Innerstes aus dem Leib reißen (K* 283).

Peters waren für den Erfolg nicht entscheidend. Dupic führt vor, wie er mit unterwürfiger Bewunderung demütigen und hehre Gefühle lächerlich machen kann: „wie gut sie es verstanden haben, ihm begreiflich zu machen, daß ihre Geschäft nichts Unsittliches sind und daß sie trotz ihrer Tüchtigkeit sozusagen ein unschuldiges Kind geblieben sind, ein durch und durch moralischer, ideal veranlagter Mensch“ (NF 241).

Das aus Spekulation gewonnene Geld setzt Elsa ein, um mit Dupic auch wirtschaftlich gleichzuziehen und eine konkurrierende Kunstseidefabrik aufzubauen. Sie reist ins Ausland, und erlernt mit unermüdlichem Eifer das notwendige technische Wissen. Dupic macht Elsas Streben verächtlich. „Ein so schönes Mädchen wie Sie gehört ins Bett. Ein Betthase sind Sie, keine Kunstseidefabrikantin. Im Liebeskampf könnten Sie große Siege erringen, nicht im kommerziellen Wettbewerb“ (NF 273). Elsa schafft es aber, ihre Fabrik als von Dupic unabhängigen Betrieb aufzubauen: „Elsa Buxbaums Fabrik war eine unwirkliche Insel. Man dachte: Ein Wort von Dupic, und sie ist erledigt“ (NF 278).

In ihrer Selbstanalyse erkennt sie, besonders mit Blick auf Peters Gleichgültigkeit gegenüber materiellen Werten, dass ihr die Hausse keine wirkliche Freude bereitet (vgl. NF 227) und ihre Erfolge als Unternehmerin nicht ausreichend für ihr Lebensglück sind.

Ich, die skeptische Jungfrau mit dem Kurszettel statt des Lilienstängels in der Hand.
Ich Unreine, ich Gottlose. Ich wage es nicht, mir einzugestehen, wer ich bin. Ich bin ein fiebernder weiblicher Körper, der sich sehnt, von einem männlichen Körper erdrückt zu werden. Ich bin das Zittern zweier Brüste, die schamlos wünschen, in der Liebkosung des Mannes zu erstarren. Ich bin der Schoß der Erde (NF 266).

Im Unterschied zu Dupic, der sexuell gänzlich abgestumpft ist, empfindet Elsa ihre triebhafte Natur, hat sie aber unter Kontrolle. Wie die Prinzessin in *Krakatit* missbraucht sie, obwohl andere dies so sehen, ihre Sexualität nicht als Lockmittel, sondern will sich der geliebten Person hingeben. Das friedliche, mythische Bild vom Schoß der Erde zeigt dies an.

Peter verweigert paradoxerweise Elsa zunächst seine Liebe, um seiner Idee, den Vater durch Liebe zu verändern, verfolgen zu können. Er diagnostiziert die Lieblosigkeit des Vaters mit scharfem Blick, begeht jedoch denselben Fehler und wird zum Gefangenen seiner Mission (vgl. Puech 2017: 191). Der entscheidende Gesinnungswandel Peters tritt ein, als er aufhört in abstrakten Idealen zu denken und den Menschen als verantwortliches Subjekt sieht. Erst danach kann er sich Elsa ganz zuwenden.

Als der Mediziner erstmals in seinem Vater nicht das von außen bestimmte Böse, sondern das selbstgewählte Böse sieht, fällt der Lichtschein aus Elsas Schlafzimmer

auf sein Gesicht ([vgl. NF] 298f.). Er verlässt seinen Dogmatismus und die beiden ungleichen Charaktere finden in Aufrichtigkeit zueinander. Das Licht, Zeichen des Guten, wird mit dem Ort der Sexualität verbunden“ (Gassmann 2002: 233).

Winder ermöglicht hier eine in seinen früheren Werken nicht gekannte positive Alternative zur zerstörerischen, tierischen Sexualität (vgl. ebd.). Sie besteht dann, wenn zwei Menschen sie nicht als Mittel zum körperlichen oder materiellen Zweck sehen und sich persönlich einander anvertrauen.

Muff hat wie Peter eine moralisch motivierte Mission. Er will die körperlich versehrte ehemalige Prostituierte Änne glücklich machen. „Ich werde versuchen und vollbringen, was kein anderer versuchen und vollbringen kann, weil kein anderer von allen weltlichen Wünschen so vollkommen losgelöst ist wie ich. Das dachte Muff. Er war keine Kampfnatur, aber er war ohne Furcht. Er war auch ohne Demut“ (M 94). Wie Dupic von Peters ist auch Garban von Muffs Gleichgültigkeit gegenüber materiellem Besitz beunruhigt (vgl. Gassmann 2002: 256). Doch Muffs Fehler ist es, dass er sich moralisch überlegen fühlt. Er heiratet Änne Garban nicht aus Liebe, auch nicht wegen der Mitgift, aber doch zu einem bestimmten Zweck. Sie ist ihm nicht als Person wert, sondern als Unglück, das seinem Leben wieder Sinn verleihen soll. Sie wird auf den Rang einer Abstraktion degradiert und soll ein Argument für Muffs Überzeugungen sein, wodurch Muffs seinen Begriff von der Würde pervertiert (vgl. Puech 2017: 222). Änne ist zunächst nach ihrer Wiedereingliederung in die Gesellschaft glücklich. Doch trotz ihres Bemühens und ihrer Bewunderung für Muffs Anstand, ist sie dessen moralischen Ansprüchen nicht gewachsen und flüchtet sich in Affären und Geldverschwendung. Er erduldet die Ausschweifungen seiner Frau und verteidigt sie vor Anfeindungen. Sie bleibt das Objekt der utopischen Vorstellungen Muffs von ihrem Glück. Er glaubt einen Menschen zum Guten manipulieren zu können. „Ach, du mit deinem Glücklichmachen!“ seufzte sie. Sie verstand weder sein Lächeln noch seine Worte“ (M 280). Muffs emotionslosen, unpersönlichen Idealismus erträgt Änne nicht. Er schafft eine Entfremdung, der Änne sogar körperliche Gewalt vorzöge, die immerhin ein Ausdruck echter Emotion und Anteilnahme sei (vgl. M 281). Sie wirft dem Mann ohne Demut Egoismus vor: „Weißt du, was an allem schuld ist? Du denkst zu viel an dich. Vom ersten Tag an hast du immer nur an dich gedacht. Weil du zu stolz warst, durfte ich die Mitgift nicht anrühren“ (M 278).

Von Alice erhofft der unbescheidene Muff jedoch, was er Änne nicht geben konnte: um seiner selbst willen geliebt zu werden, kein Mittel zum Zweck zu sein. „Mich will sie. Mich.

Nichts will sie, nur mich. Was könnte sie sonst von mir wollen? Ich habe nichts“ (M 305). Muff besitzt allerdings etwas, nämlich seine Fertilität. Alice hat vor, ihn trotz ihres Ekels als Samenspender zu missbrauchen. Sie reduziert ihn auf seine tierischen Triebe. Damit ist Muffs Stolz gebrochen und er zieht die einzige für ihn denkbare Konsequenz. „Der selbstgewählte Tod ist nicht die Tat eines an seinen Idealen verzweifelnden, sondern deren Bestätigung“ (Pazi 1978: 280). Muff ist gerecht, aufopfernd und tugendhaft. Er lebt streng mit sich, gemäß selbstaufgelegter Ideale, doch findet er als tragische Figur keine Erlösung in persönlicher, ebenbürtiger Liebe. „Die Würde des menschlichen Seins ist Liebe, nur Liebe, nichts anderes“ (M 249).

Winders und Čapeks Romane skizzieren einen menschlichen Ausweg aus der Entfremdung. Selbstbestimmte Individuen müssen dabei den Gefahren von unpersönlichem Idealismus einerseits, von unmoralischem Materialismus andererseits ausweichen. Diesen Gegensatz verdeutlicht ein Dialog aus *Továrna na absolutno* zwischen Bondy und der heiligen Elen, die die Gabe besitzt, Gedanken lesen zu können. „Váš zvířecí chtíč. Vy jste mne nepoznal. Jen jste mne omakával očima, jako bych na prodej byla“ G. H. Bondy se zachmuřil. „Elen, proč mne chcete urážet?“ Elen zavrtěla hlavou: „Všichni to dělají. Všichni, všichni jsou stejní. Člověk tak zřídka potká čisté oči““ (TA 64).⁷² Bondy sieht in der Frau ein Lustobjekt, sie aber kann die Natürlichkeit der Triebe nicht anerkennen. Die Idealistin wird sich nicht auf menschliche Schwächen einlassen. Folglich meint Bondy: „Jděte na poušť, svatá Elen, se svým jasnozřením. Nehodí se to mezi nás lidi“ (TA 65).⁷³ Enthaltensamkeit und Passivität scheinen bei Čapek nicht die anstrebenswerte Alternative zu sein.

Nic se mi nezdá krásnějším než lidská vůle žít; nikoliv biologická vůle vitalistů, nýbrž ona tvořivá vůle, která je pružinou lidské výkonnosti, inspirující vůle stavět a dobývat, ta ohromná vytrvalost, ten optimistický základ lidské rasy. A tuto pyšnou, mužskou, aktivní velikost ducha pokorně skloniti k věčnému životu, který nese žena, to byl obraz, který mi tanul na mysli (Čapek 1985: 253).⁷⁴

⁷² „Ihre tierische Begierde. Sie haben mich nur mit den Augen abgetastet, als wäre ich zum Verkauf da.“ G. H. Bondys Blick verdüsterte sich. „Ellen, warum wollen Sie mich beleidigen?“ Ellen schüttelte den Kopf. „Alle tun’s. Alle, alle sind gleich. Man begegnet so selten reinen Augen (TA* 55).

⁷³ Gehen Sie in die Wüste, heilige Ellen, mit Ihrer Hellseherei. Sie passen nicht unter uns Menschen (TA* 57).

⁷⁴ Nichts scheint mir schöner als der menschliche Wille zu leben, mitnichten der biologische Wille der Vitalisten, sondern dieser schöpferische Wille, der eine Spannfeder der menschlichen Leistung ist,

Auch wenn die Romanfiguren vielfach daran scheitern, besteht bei Čapek wie bei Winder die Möglichkeit, dass selbstbewusste Subjekte, die die Würde des anderen achten, eine Verwirklichung in der Zwischenmenschlichkeit finden. Um dies zu erreichen, darf das Gegenüber weder wie ein Werkzeug noch wie ein soziales Gestaltungsobjekt angesehen werden. *Továrna na absolutno* führt als atypischer Roman und Satire im journalistischen Stil zwischenmenschliche Beziehungen kaum aus, auch aus Mangel an komplexen Figuren. Die Entfremdung passiert hier nicht durch die Fabriksarbeit, sondern durch religiös-ideologischen Wahn. Die Satire auf die Industriegesellschaft besteht gerade in der Umkehrung der realen Verhältnisse. Die wie Roboter in den Fabriken Arbeitenden werden von der Unterdrückung befreit, und die Elite verteilt ihren Besitz aus Nächstenliebe.

der inspirierende Wille zu bauen und zu erobern, diese ungeheure Ausdauer, die optimistische Grundlage der menschlichen Rasse. Und diese stolze, männliche, aktive Größe des Geistes demütig herabzubeugen zum ewigen Leben, das die Frau trägt, dieses Bild kam mir in den Sinn (eig. Übers.).

5 Technokratische Strukturen und mögliche Auswege

5.1 Das kapitalistische Wirtschaftssystem

In den typisierten Figuren, von der Karikatur bis zum mythischen Archetyp, verhandeln Čapek und Winder universal menschliche Problemstellungen. Die Welt, in der sich die Figuren bewegen, weist aber in allen vier Romanen spezifische Kennzeichen der Entstehungszeit auf. Die Firma MEAS erreicht mit den Karburatoren einen rasanten weltweiten Erfolg. Sie übertrifft die großen Industrieimperien der Zwischenkriegszeit.

Považte, že tisíce továren na celém světě už vyhodily staré kotly a zařídily se na Karburátory; že sta ministerstev a úřadů, sta bank a burs a velkoobchodů [...] se vytápěly Nejnovějším Karburátorovým Ústředním Topením známky MEAS. Považte, že ke koncernu MEAS přistoupily Stinnesovy závody se vším všudy a že americký Ford se vrhl na sériovou výrobu (TA 76).⁷⁵

Mit dem deutschen Schwerindustriekonzern Stinnes und dem Automobilhersteller Ford erwähnt Čapek namhafte Exponenten der damaligen Weltwirtschaft. Čapeks Utopie spielt also in der Gegenwart. Bondys persönliches Versagen, aus profitorientierter Verantwortungslosigkeit einen vernichtenden Krieg herbeigeführt zu haben, schließt ein allgemeines Versagen der industriellen Eliten ein, die sich nach Möglichkeit an dem Geschäft beteiligen. Mit der Nennung konkreter Namen stellt Čapek einen Bezug zur zeitgenössischen globalen Industrie her. Im Roman handelt die Industrie verantwortungslos. Wesentlich sind dabei die Verharmlosung der Gefahr und die Unfähigkeit außerökonomische Faktoren zu berücksichtigen. Die Illustrationen von Josef Čapek, auf denen Werbeaufschriften und großflächige Reklametafeln allgegenwärtig sind, (vgl. TA 11; 27; 63; 83; 151; 165) akzentuieren eine Romanwelt der Oberflächlichkeit und Unbekümmertheit. Der anfängliche schöne Schein der billigen, unbegrenzten Energieversorgung endet jäh, als eine zunächst als vernachlässigbar eingeschätzte Nebenwirkung die Steuerung des Systems übernimmt.

[Bůh] odstranil jako nejnaivnější teoretický komunista peněžní směnu, a tím rázem ochromil cirkulaci produktů. Nevěděl, že zákony trhu jsou silnější než zákony boží.

⁷⁵ Bedenken Sie, daß Tausende von Fabriken der ganzen Welt schon die alten Kessel hinausgeworfen und neue mit Karburatoren eingerichtet haben; Hunderte von Ministerien und Ämtern, Hunderte von Banken und Börsen und Großhandlungshäusern [...] mit der neuesten Zentralheizungsmarke MEAG geheizt wurden. Bedenken Sie, daß dem Konzern MEAG die Stinnes-Betriebe beigetreten sind, daß der Amerikaner Ford sich auf die Serienerzeugung gestürzt hat (TA* 68).

Nevěděl, že výroba bez obchodu je naprosto nesmyslná [...] Máme zázračnou hojnost a přitom katastrofální nouzi. Je všemohoucí, a udělal jen chaos. Víš, já věřím, že opravdu kdysi stvořil přírodní zákony a praještěry a hory a všechno, co chceš; ale obchod, Bondy, náš moderní obchod a průmysl zaručeně nestvořil, protože se v něm naprosto nevyzná. Ne, Bondy, obchod a průmysl nejsou od Boha (TA 96).⁷⁶

Das Zitat formuliert die These von den qualitativ anderen Gesetzmäßigkeiten von Industrie und modernem Handel zu allem bisher dagewesenen, von Anbeginn der Welt an. Hierin äußert sich die totale technische Erhebung über die Natur. Mit der Industrialisierung habe der Mensch die Herrschaft über die Erde übernommen, die zuvor von Gott ausgegangen sei. Die industrielle Elite kenne keinen Gott, kein Maß und keine Hemmungen. Sie glaube dogmatisch an die Gesetze des Markts. Dabei soll nicht vergessen werden, dass die Karburatoren gerade wegen der Gesetze des Marktes so erfolgreich waren. Das Absolutum ist ein warnendes Extrembeispiel dafür, dass wirtschaftliche Handlungen oft Folgen zeitigen, die in der Rechnung der unmittelbaren Verwertbarkeit auf dem Markt nicht enthalten sind.

Der subatomare Eingriff in die Natur geht zu weit, das Absolutum bewirkt eine riesige menschengemachte Umweltverschmutzung. „Vlaky, letadla, automobily a lodě odhazovaly na svých tratích celá oblaka Absolutna, jako dříve nechávaly za sebou jen prach, kouř a smrad“ (TA 76).⁷⁷ Die vollständig automatisierten Fabriken erzeugen Berge von nicht benötigten Produkten. Es entsteht ein Nebeneinander von extremem Überfluss und extremer Not (vgl. TA 87). Wiederum spitzt Čapek eine Erscheinung des kapitalistischen freien Markts parodistisch zu.

Mohl bych vám uvést čísla, jimiž se počtáři a statistikové pokoušeli znázornit toto veliké množství ztrát; tak na příklad kolik tisíc kilometrů by dělalo, kdyby se položila

⁷⁶ [Gott] beseitigte wie der naivste theoretische Kommunist die Geldwährung und legte damit mit einem Schlag die Produktzirkulation lahm. Er wusste nicht, dass die Gesetze des Marktes stärker sind als die Gesetze Gottes. Er wusste nicht, dass Erzeugung ohne Handel vollkommen unsinnig ist. [...] Wir haben wundersamen Überfluss und dabei katastrophale Not. Er ist allmächtig und machte nur Chaos. Ich glaube, er schuf tatsächlich einst die Naturgesetze, die Urechen, die Berge und alles, was du willst; aber den Handel, Bondy, unseren modernen Handel und die Industrie hat er garantiert nicht erschaffen, weil er sich darin einfach nicht auskennt. Nein, Bondy, Handel und Industrie sind nicht von Gott (eig. Übers.).

⁷⁷ Eisenbahnzüge, Flugzeuge, Automobile, von diesem billigsten Moter getrieben, warfen auf ihren Strecken ganze Wolken Absolutum ab, so wie sie früher hinter sich nur Staub, Rauch und Gestank gelassen hatten (TA* 67).

mrtvola vedle mrtvoly, a kolik hodin by musel jet rychlík, kdyby tito padlí byli položeni místo pražců; nebo kdyby se uřezaly ukazováčky všech padlých a naložily do sardinkových krabic, kolik set vagónů by se naplnilo tímto zbožím (TA 140).⁷⁸

Hier ist die entfremdende Verbindung von Industrie und Krieg offen sichtbar. Die Entfremdung durch die abstrahierende Betrachtung mit den Mitteln der Statistik macht Čapek durch geschmacklose Vergleichsgrößen sichtbar. Es folgt eine Problematisierung der Geschichtsschreibung, die eine vom Einzelschicksal abstrahierende Abfolge von Kriegen ist. Der Gedanke erinnert an die Rede des utopischen Zeitreisenden in *Newtonův mozek* von Arbes. „Hled'te, to jsou dějiny. Každý z těch šest milionů bojujících lidiček měl předtím své dětství, své lásky, své plány; [...] umřel-li, udělal to jistě nerad. A z toho všeho je jen hrst suchých údajů: bitva tam a tam, ztrát tolik a tolik, výsledek ten nebo onen“ (TA 143).⁷⁹ Der Fortschritt der Menschheit bestehe bloß darin, immer noch größere Kriege zu produzieren (vgl. ebd.). Dem Großen Krieg wird in der Geschichte tatsächlich ein größerer folgen. Danach wird gerade die Abschreckung durch Atomwaffen die Menschheit vorläufig daran hindern, diese Rekorde ständig zu überbieten.

In *Dr. Muff* beschränkt sich die wirtschaftliche Problematik auf einen kleineren Wirkungskreis. Die Stahlmöbelfabrik Garban ist ein florierendes, durch nichts bedrohtes Firmenimperium. Am Beginn des Romans kündigen sie plakativ hunderte Lastwagen mit der Firmenaufschrift an, die letzte im Roman gelieferte Information über das Unternehmen ist die Eröffnung der tausendsten Filiale (vgl. M 305). Erzeugt werden funktionale, schmucklose Möbel, die billig produziert, in großer Stückzahl den Markt erobern. Das Produkt selbst ist bereits eine Absage an die unökonomischen Qualitäten handwerklich hergestellter Möbel aus Holz. Der Erfolg des Unternehmens beruht auf der Rationalisierung nach amerikanischem Vorbild:

⁷⁸ Ich könnte Zahlen anführen, mit denen die Rechner und Statistiker sich bemüht haben, die große Menge der Verluste zu veranschaulichen; wieviel tausend Kilometer es wären, wenn man zum Beispiel eine Leiche neben die andere legen würde, und wieviel Stunden ein Schnellzug fahren müßte, wenn diese Gefallenen statt Eisenbahnschwellen auf der Strecke liegen würden; oder wenn man allen Gefallenen die Zeigefinger abschneiden und sie in Sardinenbüchsen schichten würde, wieviel Hunderte Waggons man mit dieser Ware anfüllen könnte (TA* 125).

⁷⁹ Sehen Sie, das ist Geschichte. Ein jeder von diesen hundert Millionen kämpfender Menschlein hatte vorher seine Kindheit, seine Lieben, seine Pläne; [...] wenn er starb, so tat er's gewiß nicht gern. Und aus dem allem kann man nur eine Handvoll trockener Begebenheiten herausnehmen: hier und dort eine Schlacht, soundso viel Verletzte, dieses oder jenes Resultat (TA 128).

Es ist übrigens nicht meine Erfindung, dieses System, ich will mich nicht mit fremden Federn schmücken. In Amerika ist es seit vielen Jahren heimisch. Auch bei uns in Europa gibt es schon einige Industrien, die sich dieses Systems bemächtigt haben. Mein Verdienst, wenn ich von einem solchen sprechen darf, ist die bis in jede Einzelheit genau durchgeführte Anpassung an unsere Verhältnisse. (M 69).

Diese Anpassung besteht in einer angeblich menschlicheren Struktur, die Kollegialität und Gerechtigkeit fördern solle: „Jede Werkstätte in meinem Betrieb ist ein autonomes Unternehmen, am Gewinn und Verlust beteiligt wie ich. [...] Die Zeit der harten Unternehmer, der Ausbeuter und Sklavenhalter ist vorbei, der Kapitalismus hat seine Schrecken verloren!“ (M 67). Vieles deutet aber darauf hin, dass dieses utopische System durch Zwang und Gewalt aufrechterhalten wird. Auf das von Garban vollmundig verkündete Ende der kapitalistischen Schrecken folgt unmittelbar diese dazu in deutlichem Widerspruch stehende Präzisierung: „Ein Arbeiter, der den Erfolg seiner Werkstätte beeinträchtigt, den Gewinnanteil durch minderwertige Leistungen herabdrückt, wird nicht von mir, sondern von seinen Kollegen, von seinen Arbeitsgenossen entlassen, ausgestoßen, davongejagt! Nur so kann man erfolgreich arbeiten“ (M 67f.). Garbans utopischer Erzählung zufolge beruht sein System auf sportlichem Wettbewerb, in Wirklichkeit handelt es sich um erbarmungslosen Konkurrenzkampf.

Mit Methoden der totalitären Überwachung, die an Spitzelwesen erinnern, hat Garban sein Reich wider den Schein von Gewinnbeteiligung und Kollegialität fest im Griff. Es ist ein von der Außenwelt abgeriegelter Mikrokosmos, ein hermetisches System von Erwerbsarbeit und Konsum:

Wir haben unser eigenes Hotel, unser eigenes Kino, Warenhaus, Krankenhaus, Gebäranstalt, Badeanstalt, Kinderheim, Turnhalle, Restaurant, Café und Bar, jetzt eröffnen wir unsere eigene Schule, in zwei, drei Jahren vielleicht schon unser eigenes Theater. Meine Arbeiter sind die bestgestellten Arbeiter der Welt. Ich beteilige sie am Reingewinn. Den dürfen sie natürlich nicht beheben, sonst könnte ich sie nicht zur Sparsamkeit erziehen, aber ich verzinse jedem sein Guthaben besser als jede Bank. [...] Jeder kommt auf seine Rechnung, ich und der jüngste Arbeiter in meinem Unternehmen, wir sind vollständig unabhängig von den Schwankungen auf dem Weltwirtschaftsmarkt (M 30f.).

Den Vorwurf, er kassiere den ausbezahlten Lohn in diesem System gleich selbst wieder ein, lässt Garban nicht gelten. Die Teilnahme an der utopischen Wohlfahrtswelt sei freiwillig, er könne Wohnungen und Waren eben billiger anbieten als die Konkurrenz (vgl. M 32). Die Anleihen, die Winder beim Baʿa-Konzern nimmt, sind überdeutlich. Dessen System beruhte ebenfalls auf Gewinnbeteiligung und konnte über die interne Verwaltung der Bankkonten aller

Angestellten eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit von Fremdkapital erlangen (vgl. Kárník 2017: 251). Baťa errichtete funktionalistische Wohnviertel, Selbstbedienungsläden, Parks, Krankenhäuser, Schulen, Bibliotheken und Kinderspielplätze. Schließlich wählte ihn die Bevölkerung Zlína zum Bürgermeister. Das gesellschaftliche Leben der gesamten Stadt war vollkommen von Baťa dominiert (vgl. Kasper/Kasperová 2018: 328). Die Systeme Baťa und Garban präsentieren sich als rational geplante, Wirklichkeit gewordene Utopien, die der vormals armen Provinzbevölkerung eine sichere Existenzgrundlage und sogar ein wenig Luxus bieten.

Winder übt wider derlei Erfolgserzählungen Kritik an den zeitgenössischen Unternehmensrationalisierungen und indirekt am Schuhkonzern Baťa selbst. Auch dort herrschten Leistungsdruck und Unsicherheit des Arbeitsplatzes: „Jist si nebyl před neúspěchem u Bati nikdo, dělník ani ředitel závodu. O jeho uplatnění rozhodovala pouze pracovní výkonnost“ (Kárník 2017: 252).⁸⁰ Außerdem kritikwürdig an Baťa ist, dass die disziplinierte Anpassung an die vom Unternehmen erwarteten Verhaltensweisen in Arbeits- und Freizeit gefordert und die Trennung zwischen Privat- und Berufsleben verwischt wurde (vgl. Kasper/Kasperová 347f.). Es lassen sich also Anzeichen einer technokratischen und totalitären Kontrolle erkennen. Seiner literarischen Nachbildung nach zu urteilen, scheint zumindest Winder von den Arbeitsplätze und Wohlstand schaffenden Unternehmungen Tomáš Baťas wenig überzeugt gewesen zu sein.

Mit dem System Dupic, das sich von jenem Garbans in der ökonomischen Funktionsweise fundamental unterscheidet, kritisiert Winder andere Aspekte des Kapitalismus. Hier stehen nicht neue Organisationsformen in der Industrie im Fokus, sondern die Börsenspekulation im Speziellen sowie die unumschränkte Macht des Finanzkapitals im Allgemeinen. Die Spekulantin Elsa erfasst erst bei einem Besuch des Stahlunternehmens Poldihütte in Kladno die realen Gegebenheiten, die hinter den in Zahlen ausgedrückten Kursbewegungen an der Börse stehen.

Traumhaft unwirklich erschien es ihr, daß die Poldiaktien dieselbe Wirklichkeit haben sollten wie alles, was rings auftauchte, Gebäude und Schächte, Männer in blauen Kitteln, schwarze Erde, Schienen, Kohle und Ruß [...], nie hatte sie bedacht,

⁸⁰ Vor einem Misserfolg war bei Baťa niemand sicher, weder Arbeiter noch Werksdirektor. Ob man sich behaupten konnte entschied allein die Arbeitsleistung (eig. Übers.).

daß Tausende Menschen hier Gesundheit und Leben opfern mußten, um den Aktionären Reichtum und Überfluß zu verschaffen (NF 170).

Elsa erkennt die entfremdende Gewalt der quantitativen Abstraktion durch den Geldwert. Die Gewinne aus Aktien, die nicht auf einer physischen Arbeitsleistung im eigentlichen Sinn beruhen, übertreffen um ein Vielfaches die Löhne der Arbeiter. Winder konkretisiert wie Čapek mit der Nennung eines real existierenden Unternehmens seine Kritik. Die Börse ist ein technischer Apparat der auf entfremdenden Automatismen beruht. Sie verkörpert die von Marx kritisierte kapitalistische Maschinerie der Ausbeutung.

Dupics nur eine Viertelstunde am Tag in Anspruch nehmende Arbeitsleistung besteht darin, die Entwicklungen auf dem Aktienmarkt präzise einschätzen zu können. Bestens informiert über die Machtverhältnisse seiner Zeit kann er aus dem Krieg, dem politischen Umbruch sowie der Inflation enorme Gewinne lukrieren. Duplic profitiert immer, er bereichert sich am Leid der menschlichen Arbeitstiere wie ein Blutsauger. Dementsprechend wählte Jan Grmela, obwohl der Begriff im Original nicht vorkommt, für die tschechische Übersetzung des Romans den Titel *Upír* ‚Vampir‘. Mit dem Bau der Fabriken beginnt die zunächst ungewisse Bedrohung ihre physische Grausamkeit zu realisieren. Dabei kennt Duplic keine menschlichen Maßstäbe:

Die Gebrechlichen, die Alten, die schwangeren Frauen, die unterernährten Kinder, alle wurden von Duplic gemustert und auf den Bauplatz getrieben. Sagte einer: „Ich kann nicht“, so lachte Duplic. „Es wird schon gehn.“ Zusammenbrechende mußten ins Krankenhaus, dort starben sie oder wurden nach einer Woche entlassen, das Krankenhaus war klein, die Zahl der Zusammenbrechenden war groß (NF 206).

Ziel der Kritik ist dabei nicht nur das ausbeuterisch agierende Individuum, sondern insbesondere auch das Wirtschaftssystem, das diesen Exzess begünstigt und die Staatsgewalt, die ihn nicht verhindert. „Er [=Duplic] war Herr der Stadt, die Behörden betrachteten ihn als oberste Instanz, der Bürgermeister konnte im Gemeinderat mitteilen: ‚Wir sind eine glückliche Insel im Staat, wir haben keine Arbeitslosen‘“ (ebd.). Der Verweis des Bürgermeisters auf die geringe Arbeitslosenzahl muss unmittelbar nach der drastischen Schilderung der Arbeitsbedingungen zynisch wirken. Winder prangert die Korruptierbarkeit der Politik, ihre Abhängigkeit vom Geld aus der Wirtschaft und die Missachtung des Individualrechts an.

Die Überlegenheit des finanziell potenten Industriellen gegenüber der kleinkrämerischen Politik verkörpert Duplic eindrucksvoll. Seine Souveränität beruht auf den nüchternen Analysen eines Geschäftsmanns, der ohne Illusionen kalkuliert. „Österreich ist bereits ein Kadaver“ (NF

100). Rechtzeitig bricht Dupic alle Verbindungen zu Staat und Kaiserhaus ab, während andere noch Siegesillusionen nachhängen. Dupic weiß um die Wirkmächtigkeit von Patriotismus und Nationalismus, da er auch die aus ökonomischer Sicht irrationalen sozialen Mechanismen durchschaut. Selbst in dieser Hinsicht völlig unvoreingenommen und anpassungsfähig kostet er seinen Vorteil als lachender Dritter aus:

„Noch immer wußte man nicht, ob er mit den Deutschen oder mit den Tschechen, mit nationalen oder sozialistischen Parteien paktierte. Jedem Parteimann gab er in allem recht, alle lachte er aus. Politik fand er uninteressant, die Opfer, die ihr gebracht wurden, närrisch. Nach dem Umsturz hatte man geglaubt, die deutsche Irredenta und die tschechischnationalen Revanchegelüste würden früher oder später zu einem Nationalitätenkrieg im Staate führen. Aber es kam nur zu endlosen Plänkeleien (NF 278).“

Trotz seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten und Andersartigkeit wäre es unrichtig, Dupic wie eine individualistische Ausnahmerecheinung zu betrachten. „Unsere Zeit tobt sich in seinem Innern aus, und er weiß es nicht. Man könnte ihn vielleicht einen Besessenen oder Verrückten nennen. Er ist im selben Maß besessen oder verrückt, wie es unsere Zeit ist“ (NF 177). Die Besessenheit der Zeit besteht in der industriellen Entfremdung der menschlichen Natur. Peter, der moralische Theoretiker, konstatiert weiter:

„Dann aber, im Krieg, hab’ ich immer öfter an dich denken müssen. Alles, was geschah, war mir seltsam vertraut. Das Morden. Die mörderischen Erfindungen, die Giftgase, die Tanks. Da war wieder das Böse. Die Urkraft. Als ob alles von dir ausginge. Als ob du plötzlich zur Macht gelangt wärest (NF 164).“

Dupic steht für jene Kräfte, die im Ersten Weltkrieg ungehemmt zur Geltung kommen. Obwohl der industrielle Krieg erst wenige Jahre zurückliegt, sind nach Winders Diagnose wieder dieselben zerstörerischen Kräfte am Werk. Die „mörderischen Erfindungen“ der Technik sind zwar eine Erscheinung der Zeit, dahinter steckt aber ein ewiges, transzendentes Prinzip des Bösen.

In *Krakatit* stellt Čapek den Bezug zwischen dem Weltkrieg und der kapitalistischen Industriegesellschaft deutlich her. Prokop ist vom Krieg schwer gezeichnet „Zdalo se mu, že je zase ve válce; před ním nesmírné pole s mrtvými, všichni jsou mrtví, i on je mrtvý a přimrzlý k zemi; jen pan Carson klopýtá přes mrtvolu, sakruje mezi zuby a dívá se netrpělivě na

hodínky“ (K 187).⁸¹ Dem Geschäftsmann Carson sind die Kriegsleichen einerlei, lediglich die Zeit ist ihm kostbar. „Já byl ve válce... a viděl jsem dusivé plyny... a vím, co lidé dovedou. Já nedám Krakatit. Nač bych vám to vykládal? Tomy vy nerozumíte; jste prostě tatarská princezna, a příliš nahoře“ (K 196).⁸² Den proletarischen Helden prägt die Kriegserfahrung tief. Sie festigt seine Lebensmoral, mit der er entschlossen gegen die Geringachtung des Menschenlebens ankämpft. Diese Prägung teilt Prokop mit dem Autor (vgl. Ort 2013: 104). Das Gegenstück zur zerstörerischen Explosivität des Kriegs ist die mühsame und bescheidene Aufbauarbeit. „Tvořivá, pilná slabosti lidská, z tebe je všechno dobré a poctivé dílo; tvá práce je vázat a spojovat“ (K 198).⁸³ Gerade die zivile, gestalterische Technik genießt bei Čapek hohes Ansehen.

Čapek war grundsätzlich von den Vorteilen der Marktwirtschaft überzeugt und unternimmt auch literarisch deren Verteidigung. „Nuže, kde jste, obchodníci minulých dob, kteří jste tuhle lacino kupovali potřebné věci, abyste je tamhle draho prodali? Běda zmizeli jste, nebo přišla na vás milost boží; zastyděli jste se za své zisky a zavřeli jste své krámy“ (TA 88).⁸⁴ Die egoistisch nach Gewinn strebenden Geschäftsleute sind notwendig für die materielle Versorgung der Gesellschaft. „Kde není ceny, není trhu. Kde není trhu, není distribuce. Kde není distribuce není zboží“ (ebd.).⁸⁵ Eine praktische unternehmerische Lebensauffassung verhindert ideologische Verblendung. Hier zeichnet sich Bondy aus, der dem religiösen Wahn unter großen Willensanstrengungen widersteht.

⁸¹ Prokop träumte, er sei wieder im Krieg; vor ihm endlose Felder mit Leichen, alle sind tot, auch er selbst ist tot und an der Erde festgefroren; nur Herr Carson stolpert fluchend über die Leichen und schaut mehrmals ungeduldig auf die Uhr (K* 261).

⁸² Ich war im Krieg ... und habe Giftgasangriffe erlebt ... Ich weiß, wozu Menschen fähig sind. Das Krakatit gebe ich nicht her. Wozu soll ich es Ihnen erklären? Davon verstehen Sie nichts; Sie sind eben eine tatarische Prinzessin, stehen zu hoch (K* 273).

⁸³ Du schöpferische, emsige menschliche Schwäche, du bist es, die jedes gute und ehrliche Werk hervorbringt; deine Arbeit ist das Verknüpfen und Vereinen, das Verbinden der Teile (K* 277).

⁸⁴ Nun, wo seid ihr, Geschäftsleute vergangener Zeiten, die ihr notwendige Dinge hier billig eingekauft habt, um sie dort teuer zu verkaufen? O Jammer, ihr seid verschwunden, denn göttliche Gnade ist über euch gekommen; ihr habt euch eurer Gewinne geschämt, habt eure Geschäfte gesperrt (TA* 78).

⁸⁵ Wo kein Wert ist, ist auch kein Markt. Wo kein Markt ist, ist keine Distribution. Wo keine Distribution ist, ist keine Ware (TA* 78).

Nikdy bych si nemohl vzít ženu, která by četla mé myšlenky. Svatá by mohla být podle libosti; milosrdná k chudým bez omezení; vydělám na to, a je to representace. Elen, bez skrytých myšlenek není možný obchod ani společnost. A hlavně bez skrytých myšlenek není možno manželství (TA 65).⁸⁶

Bondy sieht die Dinge rein materialistisch. Außerökonomische, uneigennützige Handlungen toleriert er großmütig als leicht verschwenderische Benefizausgaben. Doch mit seiner Betonung des Rechts auf zwischenmenschliche Geheimnisse verteidigt er eine liberale Gesellschaft, die sich der totalitären Überwachung entzieht. Die Sabotage der Weltwirtschaft durch das Absolutum zeigt, dass Čapek die eigennützige ökonomische Rationalität und ein einigermaßen stabiles Marktgleichgewicht für das Funktionieren des Gesellschaftsgefüges für wichtig erachtet.

Affirmation von Wirtschaftstreiben ist bei Winder schwieriger zu finden. Das positive Wirtschaftsmodell Garbans existiert nur in dessen Selbstdarstellung, es wird durch die Perspektive Muffs stark in Frage gestellt. Eine einzige Figur in den beiden Romanen zeigt, dass Winder auch die Möglichkeit einer wohltätigen, nicht entfremdenden Industrie in Betracht zieht. Elsa Buxbaum, eine „amüsische“ Geschäftsfrau, (vgl. NF 276) arbeitet sich in Eigeninitiative zur Fabrikantin hinauf. Sie ist ein praktischer Mensch und arbeitet unbeirrt an ihrem Erfolg.

Was man Bestimmung nennt – auch das ist Zufall. Allen Zufällen gewachsen sein – nur das, nichts anderes, ist Kraft, Talent, Lebenskunst, Beweis der Daseinsberechtigung. Noch eines erkannte sie: in entscheidenden Augenblicken ist jeder Mensch einsam. Da ist man allein wie der erste Mensch, da kann niemand raten, niemand helfen (NF 170).

Sie meint, mit eigener Leistung eine Daseinsberechtigung verdienen zu müssen, doch in der Beziehung mit Peter löst sich ihre Einsamkeit und Unrast. Elsa bewundert dessen moralische Festigkeit, ihr eigenes Handeln bestimmt jedoch auch von Beginn an ein hohes Ethos, das auf gewissenhaften Überlegungen beruht. So schafft sie es, ein Unternehmen aufzubauen, das ohne Ausbeutung auskommt und überdurchschnittlich hohe Löhne zahlen kann (vgl. NF 285). Elsa ist Winders Repräsentantin einer sozial verträglichen Wirtschaft und auch

⁸⁶ Ich werde niemals eine Frau heiraten können, die meine Gedanken lesen würde. Sie könnte nach Belieben heilig sein, grenzenlos barmherzig gegen Arme; ich verdiene ja genug, und es gehört zur Repräsentation. [...] Ellen ohne verborgene Gedanken ist weder das Geschäft noch die Gesellschaft möglich. Aber vor allem ist ohne verborgene Gedanken keine Ehe möglich (TA* 56).

eine technische Heldin. Nachdem sie sich Fachwissen für die Seidenproduktion angeeignet hat, meint sie: „ich bin ganz Kunstseide, ganz Ätznatron, Natron-Zellulose, Schwefelkohlenstoff, Xanthat, Spinnsalz, Viskose“ (M 271). Während Čapek technische Details ausführlich behandelt und er insbesondere Prokops Experimente mit reichem Fachwortschatz beschreibt, ist diese eine Stelle diesbezüglich in den beiden Romanen Winders ein Unikum. Elsa dient jedoch als Beispiel, dass wirtschaftlicher Scharfsinn und technisches Talent auch für andere förderlich eingesetzt werden können. Das Resultat ist keine utopische, sondern eine bescheidene, doch rechtschaffene Fabrik.

5.2 Wider Totalitarismus und Kollektivismus

Josef Čapeks Neologismus Roboter leitet sich vom Wort *robota* ‚Fronarbeit‘ ab. Es besteht also eine begriffliche Verknüpfung zwischen der industriellen Entmenslichung, für die Karel Čapeks Roboter stehen, und dem feudalen System der Leibeigenschaft. Wenn die Arbeiter in den Fabriken den Industriellen wie Leibeigene ausgeliefert sind, erscheint die Industrialisierung der absolutistischen österreichischen Monarchie nicht mehr im fortschrittlichen Lichte der allmählichen Liberalisierung und Demokratisierung, sondern wie ein Rückschritt in voraufklärerische Zeiten. Mit der Gründung der Republik wurde der Adel als Repräsentant einer jahrhundertealten Ordnung formal abgeschafft. Er büßte auch seine wirtschaftliche Dominanz auf dem Land ein: „Pozemková reforma, jak byla v Československu provedena, zlomila výlučné postavení aristokracie ve společnosti v hospodářské sféře, ale následně ve společnosti vůbec“ (Kárník 2017: 489).⁸⁷

Die Adelligen in *Krakatit* und *Die nachgeholten Freuden* wirken demgemäß im Vergleich mit der neuen Finanzelite harmlos, altmodisch und wie eine anachronistische Kuriosität. Eine Rückkehr zur alten vorindustriellen Ordnung ist weder bei Čapek noch bei Winder eine wirkliche Option. Die Fabrikanten treten als neue allmächtige Herrscher auf, während der Adel zum musealen Überbleibsel degradiert ist. Die Prinzessin bricht in *Krakatit* aus dem Rollenbild aus, der restliche Hofstaat auf Schloss Baltin befindet sich in einem Stadium der Dekandenz. Bei Winder repräsentieren die adeligen Figuren verschiedene Charaktere. Doch „die typisierte Schilderung ihrer Persönlichkeit markiert sie als Zugehörige einer untergegangenen Welt: Stiller Feinsinn (nicht jedoch Intellektualität) prägt den Grafen, Temperament und Arroganz die Gräfin“ (Sternburg 1994: 98). In seiner weltfremden, lethargischen Kraftlosigkeit wirkt der Schlossherr nicht wie ein unschuldiges Opfer einer feindlichen Übernahme (vgl. Pazi 1978: 277). Der traditionsreiche Adel vermag den neuen Emporkömmlingen nichts entgegenzusetzen und muss darum weichen.

Das Ende der jahrhundertealten Ordnung und der politische Umbruch schienen besonders für eine politische Bewegung der ersehnte Zeitpunkt zur Realisierung ihrer utopischen Gesellschaftsvision zu sein. Der radikal kommunistische Flügel war in der Arbeiterschaft der Tschechoslowakei stark. In der „roten Bastion“ Kladno konstituierte sich das revolutionäre

⁸⁷ Die Bodenreform brach, wie sie in der Tschechoslowakei durchgeführt wurde, die Vormachtstellung der Aristokratie in der wirtschaftlichen Sphäre, sowie nachfolgend in der Gesellschaft überhaupt (eig. Übers.).

Zentralkomitee. Der kommunistische Aufstand wurde jedoch von Polizei und Armee erfolgreich unterdrückt (vgl. Kárník 2017: 144). In den *Nachgeholten Freuden* greift Winder dieses Ereignis auf. Elsa muss wider ihre Sympathie für die Streikenden in Kladno hoffen, dass der Aufstand niedergeschlagen wird, um ihre Poldiaktien zu retten. Peter beruhigt sie, er sieht den Aufstand zum Scheitern verurteilt: „Und was speziell die Poldihütte betrifft – die Kommunisten haben dort schlechte Aussichten. Mein Vater ist stärker. Europa ist noch nicht reif zum Kommunismus. Sie müssen nämlich wissen, das gegenwärtig jedes Land in Europa seinen Dupic hat“ (NF 179). Peter sympathisiert mit dem Kommunismus, hält ihn jedoch für aktuell praktisch nicht umsetzbar.

Winder, der Redakteur der rechtskonservativen Zeitung *Bohemia*, wurde bisweilen für die sozialistische Literatur vereinnahmt. Ein Bekenntnis zum Kommunismus lässt sich jedoch nicht belegen und auch seine Werke lassen diesen Schluss nicht zu (vgl. Pazi 1978: 274). Die kommunistischen Figuren weisen vielmehr auf eine geringe Meinung des Autors von der Bewegung hin. Ein echter Proletarier bezichtigt die kommunistische Elite der Realitätsferne und Heuchelei: „Da stellt sich so ein Herr hin und deklamiert von den ‚Leiden des Proletariats‘ und von den ‚Aufgaben der Revolution‘ und redet mit mir, als ob er jahrelang neben mir an der Maschine gestanden hätte“ (NF 216). Die hohen Ideale versagen, sobald es um die Sicherung der eigenen Pfründe gehe: „Da wird auf die Regierung geschimpft und auf den Krieg geschimpft, wenn’s aber ernst wird, sind sie die ‚einsichtigen Politiker‘, die ‚in höherem Interesse‘ mit den Bürgerlichen zusammengehen. Wenn so ein Herrchen nur sein Mandat kriegt, ist er schon hochzufrieden“ (ebd.). Winder lässt in seinem Roman Sympathie für die Unterdrückten in den Fabriken erkennen, nicht jedoch für die sich darauf berufende intellektuelle kommunistische Elite, die er in der Figur Karl Buxbaums unschmeichelhaft charakterisiert. „Grollend stellte Dr. Karl Buxbaum in einer Arbeiterversammlung fest, das Proletariat werde verbürgerlicht; er betonte, die Zufriedenheit des halbsatten Proletariats sei gefährlicher als jede Unverschämtheit der Kapitalisten“ (NF 285). Dem Ideologen geht es um die gewaltsame Durchsetzung seiner Ziele, nicht um die Not der Menschen.

Muff dagegen ist kein Ideologe, sondern moralisch integrierender Idealist. Auch er taugt aber nicht zur kommunistischen Identifikationsfigur.

Es war nicht zu befürchten, daß Muffs Vorträge und Lehren die Arbeiterschaft ermutigen würden, höhere Lohnforderungen zu stellen; er war im Grunde ungefährlich, weil er sich ‚nur mit höheren Dingen‘ befaßte. Aber er weckte ‚einen revolutionären Geist‘, den Garban [...] immer aufs neue umzubringen genötigt war, weil Muff Garbans Beweisführungen einfach ignorierte und von der Heiligkeit des

Lebens sprach, statt Garbans Frage, wo ein Arbeiter bessere Aussichten als in Kirstadt hätte, zu beantworten (M 223).

Die positive Alternative einer kommunistischen Ordnung existiert bei Winder nicht. Entweder ist diese ein aussichtsloses Ideal, harmlos gegen die praktische Macht des Kapitalismus, oder sie verrät die Würde des Menschen und versucht sich als totalitäre Gewaltherrschaft praktisch durchzusetzen.

Čapek positionierte sich explizit gegen den Kommunismus. Dessen Maxime vom Klassenkampf widersprach seinen individualhumanistischen Überzeugungen (vgl. Haman 2014: 195). Das Denken in Kollektiven führt für ihn zur zwischenmenschlichen Entfremdung. „Kolektivnost je nová modla, barbarská jako Baal; nastává surová doba klanění. Přerývána je přeútlá osnova vzájemnosti od člověka k člověku“ (Čapek 1985: 231).⁸⁸ Čapek heißt das radikale und rücksichtslose Zerstören gewachsener Strukturen nicht gut. Der Verführer Daimon in *Krakatit* ist ein Zerrbild jener Zeitgenossen Čapeks, die nach der gewaltsamen Revolution rufen. „[...] tu Dajmonův hlas zněl opět skřekem ptačím, že je třeba zahájit revoluci bez ohledu na teorii etap; revoluci ničivou a výbušnou, [...]; a neohlížet se na to, co se přitom rozbije“ (K 215).⁸⁹ Das kompromisslose Streben nach den allerhöchsten Idealen führe unmittelbar zu Gewalt. „Vy chcete nemožné dobro; následkem toho budete asi velmi krutý“ (K 209).⁹⁰ Der Zustand von Einheit und Harmonie, dessen eine utopische Gesellschaftsvorstellung bedarf, ist eben ein unnatürlicher, der gegen den Widerstand der menschlichen Verschiedenartigkeit durchgesetzt werden muss.

Die revolutionäre Elite, die Gewaltanwendung und Kollateralschäden in Kauf nimmt, sammelt in ihrem Dunstkreis zwielichtige Gestalten, die ihr dienstbar sind. „Nesmíte je brát příliš vážně. Jsou to zčásti desperados, štvanci a běženci smetení ze všech koutů světa, zčásti fantasti, tluchubové, diletanti spasitelství a doktrináři. Na jejich program se nemusíte ptát; jsou

⁸⁸ Kollektivität ist der neue Götze, barbarisch wie der Baal; Eine neue Zeit des Niederwerfens bricht an. Zerrissen sind die hauchdünnen Kettfäden der Gegenseitigkeit von Mensch zu Mensch (eig. Übers.).

⁸⁹ [...] hier klang Daimons Stimme wieder wie ein Vogelschrei, „daß es notwendig ist, die Revolution ohne Rücksicht auf die Etappen-Theorie zu beginnen; eine vernichtende, explosive Revolution, [...] und sich nicht umzusehen, was dabei zerschlagen wird“ (K* 303).

⁹⁰ Sie wollen das unmöglich Gute; infolge dessen werden Sie vermutlich sehr grausam sein (K* 293).

jenom materiál, který nasadíme do naší hry“ (K 206).⁹¹ Die ideologisch manipulierbare Masse beschreibt Čapek als fanatisches, stupides Gesindel. Doch auch zivilisierte Intellektuelle sind nicht vor Weltfremdheit gefeit. Der auf Schloss Baltin weilende Doktor Krafft ist ein in leeren Phrasen sprechender Idealist.

Byl přímo neobyčejně vzdělaný, trochu theosof a k tomu nejpošetilejší idealista, jakého si lze představit. K Prokopovi se blížil pln ostychu a podívoval se mu bezuzdně, neboť jej považoval přinejmenším za génia. Skutečně znal už dávno Prokopovy odborné články, a dokonce na nich budoval svůj theosofický výklad nejnižšího okruhu, čili abych tak po sprostu řekl, hmoty. Nadto byl pacifista a otrava jako všichni lidé příliš ušlechtilých názorů (K 117).⁹²

Der überzeugte Pazifist Doktor Krafft schließt sich später Prokop im Guerillakrieg an und ergießt sich in besonders blutrünstigen Vorschlägen. Hier äußert sich Čapeks Ablehnung spekulativen Theoretisierens, dem er eine Hinwendung zum Existenziellen sowie zum Alltagsleben gegenüberstellte (vgl. Haman 2014: 201f.). „Čapek rovněž si uvědomoval léčku apriorní filantropie a idealismu. Jeho zbraní proti dogmatické abstrakci a schematizaci byl humor“ (ebd. 186)⁹³. Gerade Humor richtet sich gegen die Entfremdung in einer doktrinären und technokratischen Kultur.

Továrna na absolutno ist als Ganzes eine Parabel für die ideologische Verblendung der Massen und ihr Ausarten in Gewalt, die kommunistische Spielart miteingeschlossen. Die traditionelle Ordnung der Besitzverhältnisse wird durch die „wahnwitzigen kommunistischen Experimente des Absolutums“ („bláznivé komunistické experimenty Absolutna“, TA 92) gestört. Auf dem Kongress der Siebten Internationalen wird das Absolutum Höchster Genosse

⁹¹ Sie dürfen sie nicht weiter ernst nehmen; zum Teil sind es Desperados, Gejagte und Flüchtlinge aus allen Teilen der Welt, zum Teil Phantasten, Maulhelden, Dilettanten der Weltverbesserung und Doktrinäre. Nach ihrem Programm brauchen Sie nicht zu fragen; diese Leute sind lediglich das Material, das wir in unserem Spiel einsetzen (K* 289).

⁹² [Er war] überaus gebildet, ein wenig Theosoph und der weltfremdeste Idealist, den man sich vorstellen konnte. Prokop näherte er sich voller Scheu und in grenzenloser Bewunderung, denn er hielt ihn für nicht weniger als ein Genie. Tatsächlich kannte er Prokops wissenschaftliche Abhandlungen seit langem, er hatte sogar eine theosophische Interpretation des untersten Kreises – profan gesagt, der Materie – darauf gestützt. Zudem war Pazifist und ein Langweiler, wie alle Menschen mit allzu edlen Ansichten (K* 164).

⁹³ Čapek war sich zugleich der Fallstricke von apriorischer Philanthropie und Idealismus bewusst. Seine Waffe gegen dogmatische Abstraktion und Schematisierung war der Humor (eig. Übers.).

genannt („Nejvyšší Soudruh“, TA 107). Das Absolutum ruft in den Menschen verschiedener Kulturen und Ideologien unterschiedliche Effekte hervor, gleich bleibt lediglich, dass es für die jeweils eigene Gruppe vereinnahmt wird. Trunken von der Überzeugung, die Wahrheit erkannt zu haben, verfallen die vom Absolutum angesteckten Massen dem Fanatismus und bekämpfen einander. Es zeigt sich Čapeks Skepsis gegenüber universalen Heilsversprechen.

Je to nový Babylon. Tuhle, jak vidíš, klerikální listy vyslovují podezření, že ‚zmatky v naší nábožensky vzrušené době jsou s ďábelskou rafinovaností připraveny od Svobodných zednářů‘. Nacionální listy obviňují židy, praví socialisté levé, agrárníci se vrhají na liberály; je to k puknutí (TA 97).⁹⁴

Auch die Weltreligionen interpretieren die göttliche Kraft auf ihre je eigene Weise und die Glaubensrichtungen beginnen sich aufgrund theologischer Unstimmigkeiten zu bekriegen (vgl. TA 111f.). Der erzählerische Kunstgriff eines technisch produzierten faktischen Gottes erlaubt es Čapek, ein anachronistisches groteskes Szenario der Religionskriege im industriellen Zeitalter zu zeichnen.

To je božskej bagr, to je železnej kostel, a my jsme tu jen jako knězi. Když se dřív Pán Bůh projevil ve studánce nebo jako u starejch Řeků v dubech a někdy i v ženskejch, pročpak by se neprojevil v bagru? Pročpak by se štilil stroje? Stroj je někdy čistší než jeptiška. [...] A abyste věděli, Bůh není tak nekonečný, jak říkají katolíci; má v průměru asi šest set metrů a na kraji je už slabej. Nejsilnější je tady na bagru. (TA 53).⁹⁵

Mit der Sakralisierung des technischen Objekts geht eine Profanierung des Göttlichen einher, die einen komischen Verfremdungseffekt hervorruft. Der Wirtschaftsmensch Bondy hat vor der Ausbreitung des Absolutum ebenfalls primitiv materialistische Vorstellungen von Gott. „Třeba je Bůh, ale na nějaké jiné hvězdě. U nás ne. Kdepak! Do naší doby se něco takového

⁹⁴ Es ist ein neues Babylon. Hier sprechen, wie du siehst, klerikale Blätter den Verdacht aus, daß ‚die Verwirrungen unserer religiös erregten Zeit mit teuflischem Raffinement von den Freimaurern vorbereitet sind‘. Die nationalen Blätter beschuldigen die Juden. Die rechten Sozialisten die Linken, die Agrarier stürzen sich auf die Liberalen; es ist zum Schießen (TA* 86).

⁹⁵ Das ist ein göttlicher Bagger, eine eiserne Kirche, und wir sind hier nur als Priester. Da der Herr Gott früher in einem Brunnen oder wie bei den alten Griechen in Eichen und manchmal auch in Weibsbildern erschien, warum sollte er nicht im Bagger erscheinen? Warum sollte er sich vor einer Maschine ekeln? Die Maschine ist manches Mal sauberer als eine Nonne. [...] Und damit ihr es wißt, Gott ist nicht so unendlich, wie es die Katholiken behaupten; er hat etwa sechshundert Meter Durchmesser und ist am Rand schon schwach. Am stärksten ist er daher auf dem Bagger (TA* 45).

ani nehodí. Prosím tě, co by tu dělal?“ (TA 23).⁹⁶ Gott ist in der Welt des Geschäfts überflüssig. Was nicht messbar und bezifferbar ist, existiert nicht. Nachdem das Absolutum die ersten Effekte zeitigt, will er einen Kontrakt mit ihm abschließen (vgl. TA 30). Dies zeigt seine Unfähigkeit, das Phänomen zuzuordnen. Erst zum Schluss kommt er zu einer weisen Einsicht, dass es nämlich Wahrheiten geben könnte, die den menschlichen Horizont übersteigen. „On je nekonečný. V tom je ta svízel. Víte, každý si na něm odměří svých pár metrů, a myslí si, že je to celý Bůh“ (TA 152).⁹⁷ Die Ungewissheit des kleinen Glaubens müsse durch umso energischere Gewalt überspielt werden, meint Bondy (vgl. ebd.). Dieser inklusive Gedanke erklärt religiöse und insbesondere auch ideologische Intoleranz. Es ist schwer, sich mit der Beschränktheit und Fraglichkeit des eigenen Denkens abzufinden. Das Werk endet mit einer versöhnlichen Szene im Gasthaus, in der ein Maschinist den menschlichen Fanatismus anhand der Zubereitung von Kraut veranschaulicht, bei der bereits unversöhnliche Meinungsverschiedenheiten zutage treten. Am Stammtisch einigt man sich, dass bei allen Glaubensunterschieden der Glaube an den einzelnen Menschen am wichtigsten sei (vgl. TA 166).

Das Ende von *Krakatit* wirkt noch tröstlicher und argloser. Der von seinem Sprengstoff besessene Prokop kommt bei dem Alten, der ihn wie ein Kind umsorgt, zur Ruhe. Prokop erkennt, dass ihm Gott Vater begegnet ist. Dieser zeigt ihm die Symbole Kreuz, Anker und Herz, die für Glaube, Hoffnung und Liebe stehen. Viele der symbolischen Handlungen des Alten bleiben aber diffus. Mit einem unverständlichen Gesang wiegt er am Ende Prokop in den erlösenden Schlaf: „Lalala hou, dadada pán, binkili bunkili hou ta ta...“ (K 243). Ohne alles verstehen und die Grenzen des Möglichen ausreizen zu müssen und im Bewusstsein der Fraglichkeit ist eine undogmatische Sinngebung möglich, wie auch Patočka schreibt. „Vše záleží ne na myšlenkách, nýbrž na životní praxi, a [...] práce z účinné lásky k člověku váží neskonalé víc než všechna vůle k nekonečnu“ (Sezima 1925: 128).⁹⁸

Muff mangelt es an bodenständigen menschlichen Eigenschaften wie Humor und Lebenskunst, anstelle derer er vielmehr einen Überlebenswillen in der Erniedrigung hat. Dem

⁹⁶ Vielleicht gibt's einen Gott, aber auf irgendeinem anderen Stern. Bei uns nicht. Wo denn! In unserer Zeit paßt ja so etwas gar nicht (TA* 18).

⁹⁷ Jawohl. Er ist unendlich. Darin liegt ja die Kalamität. Ein jeder mißt an *ihm* ein paar Meter ab und denkt nun, daß er *ihn* ganz besitze (TA* 135).

⁹⁸ Es kommt nicht auf Gedanken, sondern auf die Lebenspraxis an, und [...] die Arbeit aus tätiger Liebe zum Menschen wiegt unendlich schwerer als aller Wille zur Unendlichkeit (eig. Übers.).

Idealisten ist im Streben nach seinem höchsten Wert, der Menschenwürde, kein Erfolg beschieden. Nach seiner Heirat und dem anfänglichen Glück scheint es zunächst, als habe Gott zwei Verlorene zusammengeführt (vgl. M 137). Doch die beiden bleiben sich fremd. Muff opfert sich auf „wie ein Heiliger“ (M 242). Er ist ein moralischer Übermensch, seine Frau Änne Garban das Gegenteil. „Diese Schwester hat Winder mit Meisterschaft gezeichnet; sie ist minderwertig, sinnlich, dumm und in der Geradlinigkeit ihres Trieblebens dennoch liebenswert, ein durch und durch lebendiger Mensch“ (Brod 1931: 4). Änne verzweifelt an der totalen Korrektheit ihres Mannes. „Die geringste Unvollkommenheit, die geringste Spur eines Charakterfehlers, die ihm nachzuweisen gewesen wäre, hätte sie wie eine Befreiung empfunden. Wie gut hatten es die anderen Ehefrauen, die Frauen weniger makelloser, die Frauen schlechter Männer!“ (M 241). Die Würde bleibt bei Muff ein Dogma. Wie der technische Materialismus bringt auch der technische Idealismus keinen Ausweg aus der Entfremdung.

Auch Peter läuft in Gefahr, sich im dogmatischen Idealismus zu verrennen. Elsa stellt eine Ähnlichkeit zwischen Peter und Adam Dupic fest, die im verbissenen Streben nach einer Mission besteht. Sie bringt Peter vom unbedingten Willen ab, seinen Vater verändern zu müssen.

Du bist genauso ein Dickschädel wie er, nur ein kleiner Unterschied trennt euch: Ihn zieht's zur Hölle, dich zum Himmel. Ich glaube wirklich, daß du nicht mehr versuchen solltest, ihn von der Hölle abzubringen“ „Weißt du denn nicht, daß ich es längst nicht mehr versuche?“ erwiderte Peter. „Ich war zu schwach. Ich bin eine komische Figur.“ „Wer das Gute will, ist immer der Schwächere“, stellte Elsa fest (NF 321).

Peter findet die eigene Schwäche lächerlich, doch Elsa belehrt ihn eines Besseren. Der Vater zeigt es nicht, doch fühlt er die Unterlegenheit seiner weltlichen Macht vor der wahren Größe des ehrlich um ihn besorgten Sohnes. „Sein Sohn war nicht sein Feind. Unbegreifliche Welt! So haben die Schwachen immer die Starken besiegt dachte Dupic. So hat Christus über die Hohepriester und Statthalter und Kaiser gesiegt. So hat Christus die Götter besiegt“ (NF 279). Dupics Stärke haben schon einmal die mit ihm konkurrierenden kroatischen Bauern mit einem Eingeständnis ihrer Schwäche entwaffnet. Nachdem die Bauern ihre Söhne im Krieg verloren haben, bieten sie dem Erzfeind Dupic freiwillig ihre Höfe an, ihre Kampfeslust ist gebrochen. „Diese alten, um ihre Söhne trauernden Männer zu demütigen, das war nie sein Plan gewesen. Wozu aber der große Aufwand an Kraft [...]? Zum erstenmal verlor er die

Selbstbeherrschung. Die ungewohnte Ratlosigkeit machte ihn krank, er mußte etwas unternehmen“ (NF 68f.). Dupic muss sich durch riskante Spekulationen von der Ungewissheit ablenken, er kann keine Selbstzweifel, die zu einer Veränderung seines von Konkurrenz und Feindschaft angetriebenen Lebensinhalts führen würden, zulassen. Den Antichristen Dupic (vgl. NF 176) ficht die Erwidernng des Bösen mit dem verzeihenden Guten, eine christliche Tugend, am stärksten an. Der allmächtig herrschende Fürst dieser Welt wird schließlich von einem Kind gestürzt. Dem steht die jesuanische Forderung gegenüber, wie die Kinder zu werden (vgl. Gassmann 2002: 234). *Die nachgeholten Freuden* haben mit der Hochachtung der menschlichen Schwachheit ein explizit christliches Gepräge.

Der unerwartete Tod Dupics ist „typisch für Winders Vorgehen, beide Ebenen – die psychologische und die irrealen, die auch das Moment eines Gerichtes evoziert – zu verbinden“ (Sternburg 1994: 88). Die Protagonisten Dupic und Muff sind psychologisch nachvollziehbar gezeichnete Figuren, doch ihr Schicksal, der „Unstern“ über ihrem Leben, weist auf eine transzendente Bestrafung hin (vgl. ebd.). Beiden fehlt die Demut, es folgt mit mythischer Tragik der Heldentod. Ein Ende, das an Čapeks volkstümliche Bodenständigkeit erinnert, gab Winder erst seinem Roman *Die Pflicht*. In der Zelle unterhalten sich die gefassten Widerstandskämpfer vor der Urteilsvollstreckung: „Zwei Paar Würstel hätt ich gern“, sagte der Hungrige. „Friedenswürstel natürlich. Mit Kren. Und ein Krügel Pilsner dazu. Aber Friedens-Pilsner, nicht das elende Gesöff, das jetzt gebraut wird“ (Winder 2003: 160). Die Widerstandskämpfer wissen, dass ihr Einsatz nicht umsonst war. Ihr Heldentod ist nicht überhöht, sondern von einer aufopfernden Menschlichkeit geprägt. Ein traurig schönes Lob der kleinen Dinge setzt Winder, vielleicht in Gedenken an Čapek, vor den tödlichen Zugriff des absolut bösen Systems technokratischer Entfremdung.

Schluss

Čapek und Winder wenden sich in ihren sozial und politisch engagierten Werken gegen erstarkende radikale Bewegungen unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung und gegen die Geringachtung des einzelnen Menschenlebens. Sie entwerfen technokratische Utopien, die die Problematik von Technik und Industrie in zwischenmenschlichen und gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen bearbeiten. Die vier in dieser Arbeit behandelten Industrie-Romane ermöglichen einen aufschlussreichen Blick auf die tschechoslowakische Zwischenkriegszeit, da zwei um nationale Versöhnung bemühte und daher gegen den Zeitgeist ankämpfende Autoren den wesentlichen Anteil ökonomischer Faktoren an den gesellschaftlichen Konflikten erkennen und aufzeigen. In Zeitungsbeiträgen verwehren sie sich gegen die Anwendung technischen Denkens im Bereich der sozialen Beziehungen, da es die Menschen zu Objekten von abstrakten Kräften reduziert. Dieses Anliegen schimmert auch in ihrer Literatur durch.

Wichtigster Schauplatz der literarischen Auseinandersetzung ist in den vier Romanen die Fabrik, neben der bezeichnenderweise in zwei Fällen das herrschaftliche Schloss zum dekorativen Gehäuse verkommt. Im neuen, industriellen Zeitalter versprechen finanzkräftige Unternehmergestalten eine utopische Welt der Prosperität, tatsächlich errichten sie jedoch eine totalitäre Willkürherrschaft. Den dagegen ankämpfenden Figuren stehen nicht bloß Ausbeutung und Gewinnsucht gegenüber, sondern auch das irrational Böse, die leibhaftige Dämonie der Technik. Meiner Einschätzung nach verhandeln die Romane deshalb nicht vorrangig gesellschaftliche Probleme der Zeit, sondern existenzielle Fragen, die jedes menschliche Individuum betreffen. Dementsprechend hielte ich auch eine weiterführende Analyse in Bezug auf den mittlerweile in noch weitreichenderem Ausmaß fortgeschrittenen technischen Zugriff auf Natur und Mensch, etwa im Hinblick auf Klimawandel oder Digitalisierung, für interessant.

Ungeachtet diverser Unterschiede zwischen Winders und Čapeks Werken, die ich herausgearbeitet habe, vermögen es beide Autoren, die ideologischen Verirrungen ihrer Zeit literarisch abzubilden. Ihre Charakterzeichnungen sind aufschlussreiche Persiflage, welche, wie ich finde, gerade in der Übertreibung besonders lebhaft gelungen ist. Die technokratischen Romanwelten, in denen bis zur Absurdität verzerrte Unmenschlichkeit herrscht, lassen am zivilisatorischen Fortschritt der Menschheit zweifeln. Beide Autoren weichen allerdings, durchaus mit Humor, dem Zynismus aus und versuchen einen positiven moralischen, teilweise religiös geprägten Gegenentwurf. In den Jahren vor ihrem frühen Tod mussten Čapek und Winder aber erfahren, dass ihre schlimmsten Befürchtungen sich bewahrheiteten.

Primärliteratur

Arbes, Jakub (1898 [1877]): *Newtonův mozek*. Praha: Otto.

Čapek Josef / Čapek, Karel (1957 [1907–1912]): *Krakonošova zahrada. Zářivé hlubiny a jiné prózy*. Juvenilie. Praha: Československý spisovatel.

Čapek, Karel (1968 [1924]): *Krakatit*. Praha: Československý spisovatel [zit. mit der Sigle K].

Čapek, Karel (1990): *Das Absolutum oder Die Gottesfabrik*. Übers. v. Anna Auředníčková. Berlin: Suhrkamp [zit. mit der Sigle TA*].

Čapek, Karel (1991): *Krakatit*. Übers. v. Eckhard Thiele. Berlin, Weimar: Aufbau [zit. mit der Sigle K*].

Čapek, Karel (1995 [1922]): *Továrna na absolutno*. Praha: Erika [zit. mit der Sigle TA].

Čapek, Karel (2017 [1936]): *Válka s mloky*. Praha: Dobrovský.

Kafka, Franz (1970 [1919]): In der Strafkolonie, in: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer; 100–123.

Sova, Antonín (1905): *Tři zpěvy dnešků i zítřků*. Praha: Lidové družstvo tiskařské a vydavatelské.

Vrchlický, Jaroslav (1891): *Breviář moderního člověka*. Praha: Otto.

Winder, Ludwig (1920a): *Kasai*. Berlin: Rowohlt.

Winder, Ludwig (1987 [1927]): *Die nachgeholten Freuden*. Wien, Hamburg: Zsolnay [zit. mit der Sigle NF].

Winder, Ludwig (1990 [1931]): *Dr. Muff*. Wien, Darmstadt: Zsolnay [zit. mit der Sigle M].

Winder, Ludwig (2003 [1944]): *Die Pflicht*. Wuppertal: Arco.

Sekundärliteratur:

- Becher, Peter (2016): Ludwig Winder als Kulturredakteur der *Bohemia*, in: Höhne, Steffen / Ludewig, Anna-Dorothea / Schoeps, Julius H. (Hg.): *Max Brod (1884–1968). Die Erfindung des Prager Kreises*. Böhlau: Köln, Weimar, Wien; 303–315.
- Blumenberg, Hans (2015 [1946–1970]): *Schriften zur Technik*. Berlin: Suhrkamp.
- Brod, Max (1931): Industrie-Romane, in: *Prager Tagblatt* 56, 250 (27. 10.); 3–4.
- Brod, Max (2016 [1966]): *Der Prager Kreis*. Göttingen: Wallenstein.
- Čapek, Karel (1935): Závěry, in: *Lidové noviny* 43, 263 (26.05.); 1.
- Čapek, Karel (1936): Duch poznání a duch ovládnání, in: *Přítomnost* 13, 42 (21.11.); 711–712.
- Čapek, Karel (1984 [1907–1918]): *O umění a kultuře I*. Praha: Československý spisovatel.
- Čapek, Karel (1985 [1919–1925]): *O umění a kultuře II*. Praha: Československý spisovatel.
- Deyl, Zdeněk (1995): Demografický vývoj a profesní, národnostní a sociální složení obyvatelstva, in: Lacina, Vlastislav / Pátek, Jaroslav (Hg.): *Dějiny hospodářství českých zemí od počátku industrializace do současnosti. Období první Československé republiky a německé okupace 1918–1945*. Praha: Karolinum; 35–42.
- Esposito, Elena (2013): Die Selbst-Falsifizierung der Technik und ihre Rätsel, in: Preußner, Peter (Hg.): *Technik in Dystopien*. Heidelberg: Winter; 63–74.
- Fleischner, Jindřich (1916): *Technická kultura. Sociálně filosofické a kulturně politické úvahy o dějinách technické práce*. Praha: Borový.
- Gassmann, Arno (2002): *Lieber Vater, lieber Gott?. Der Vater-Sohn-Konflikt bei den Autoren des engeren Prager Kreises (Max Brod – Franz Kafka – Oskar Baum – Ludwig Winder)*. Oldenburg: Igel.
- Haman, Aleš (2014): *Tři stálíci moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera*. Praha: Karolinum.
- Hodrová, Daniela (1988): Postava člověka-stroje v české literatuře, in: Ottlová, Marta (Hg.): *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd; 172–179.
- Hodrová, Daniela (1994): *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press.
- Hodrová, Daniela (2001): *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.

- Kárník, Zdeněk (2003 [2000]): *České země v éře První republiky. Díl třetí: O přežití a o život (1936–1938)*. Praha: Libri.
- Kárník, Zdeněk (2017 [2000]): *České země v éře První republiky. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)*. Praha: Libri.
- Kasper, Tomáš / Kasperová, Dana (2018): The Bat'a Company in Zlín: a shoe company or a school company?, in: *History of Education* 47, 3; 321–348.
- Klíma, Ivan (2001): *Velký věk chce mít též velké mordy. Život a dílo Karla Čapka*. Praha: Academia.
- Koopmann, Helmut (1983): *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Döblin – Broch*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Korber, Tessy (1998): *Technik in der Literatur der frühen Moderne*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Lacina, Vlastislav (1995): Rysy československé ekonomiky a etapy jejího vývoje, in: ders. / Pátek, Jaroslav (Hg.): *Dějiny hospodářství českých zemí od počátku industrializace do současnosti. Období první Československé republiky a německé okupace 1918–1945*. Praha: Karolinum; 11–34.
- Lämmert, Eberhard (1989): Die Herausforderung der Künste durch die Technik, in: ders. / Großklaus, Götz (Hg.): *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart: Cotta; 23–45.
- Leucht, Robert (2016): *Dynamiken politischer Imagination. Die deutschsprachige Utopie von Stifter bis Döblin in ihren internationalen Kontexten, 1848–1930*. Berlin: De Gruyter.
- Marx, Karl (1867): *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie. Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals*. Hamburg: Meissner.
- Mocná, Dagmar (1994). Čapkův Krakatit a populární epika, in: *Česká literatura* 42, 6; 584–600.
- Musil, Jiří (1988): Názory na techniku v českém ekonomickém a sociálním myšlení, in: Ottlová, Marta (Hg.): *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd; 31–40.
- Ort, Thomas (2013): *Art and Life in Mondernist Prague. Karel Čapek and His Generation 1911–1938*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Patočka, Jan (1988): *Ketzerische Essays zur Philosophie der Geschichte und ergänzende Schriften*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Patočka, Jan (1990 [1975]): *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha: Academia.
- Pazi, Margarita (1978): *Fünf Autoren des Prager Kreises*. Frankfurt a. M. u.a.: Lang.
- Pazi, Margarita (1990): Ein Versuch jüdisch-deutsch-tschechischer Symbiose: Ludwig Winder, in: *The German Quarterly* 63, 2; 211-221.
- Puech, Chantal (2017): *Ludwig Winder. De l'état de dépendance vers une éthique de l'action et du devoir*. Paris: L'Harmattan.
- Purš, Jaroslav (1960): *Průmyslová revoluce v českých zemích*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury.
- Šalda, František Xaver (1961 [1924]): *Studie z české literatury*. Praha: Československý spisovatel.
- Segeberg, Harro (1997): *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sezima, Karel (1925): Román o explozích, in: *Lumír* 52; 124–128.
- Spirek, Christiane Ida (2005): *Von Habsburg bis Heydrich. Die mitteleuropäische Krise bei Ludwig Winder*. Wuppertal: Arco.
- Sternburg, Judith von (1994): *Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders*. Paderborn: Igel.
- Stich, Alexandr (1988): Jaroslav Vrchlický a novodobá technicko-průmyslová civilizace. Úryvek z větší studie, in: Ottlová, Marta (Hg.): *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd; 150–165.
- Thiele, Eckhard (1988): *Karel Čapek*. Leipzig: Reclam.
- Uhlířová, Marie (1988): Průkopník science fiction, in: Vlašín, Štěpán (Hg.): *Kniha o Čapkovi*. Praha: Československý spisovatel; 165–182.
- Wagner, Benno (2002): Poseidons Gehilfe. Kafka und die Statistik, in: Ott, Ulrich (Hg.): *Kafkas Fabriken*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft; 109–130.
- Winder, Ludwig (1914): Kriegstage in Prag, in: *Bohemia* 87, 217 (09.08.); 4.

- Winder, Ludwig (1918): Abschied von Österreich, in *Deutsche Zeitung Bohemia* 91, 283 (17.10.); 1.
- Winder, Ludwig (1920b): Ende des Expressionismus?, in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 93, 300 (25.12.); 19–20.
- Winder, Ludwig (1935): Loyalität. Zum 28. Oktober, in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 108, 251 (27.10.); 1.
- Winder, Ludwig (1938): Karl Čapek †, in *Deutsche Zeitung Bohemia* 111, 305 (28.12.); 1.

Anhang: Zusammenfassung

Die Tschechoslowakei, nach dem Ersten Weltkrieg als neuer Staat gegründet, erlebte politisch und wirtschaftlich turbulente Anfangsjahre. Bald begannen in dem Industrieland Prozesse der wirtschaftlichen Rationalisierung und des Massenkonsums wirksam zu werden. Diese Arbeit untersucht anhand der Romane *Das Absolutum oder Die Gottesfabrik* (1922) und *Krakatit* (1924) von Karel Čapek sowie *Die nachgeholten Freuden* (1927) und *Dr. Muff* (1931) von Ludwig Winder, wie ein in den Zeitkontext eingebetteter Roman mit dem Phänomen von Technik und Industrie verfahren kann. Die beiden Autoren eint diesbezüglich ein kritischer, nicht ideologisch verblendeter Blick auf Mechanismen der Entmenschlichung in der industriellen Arbeitswelt. Gemeinsamer Schauplatz der Romane sind Fabriken, vom Billigmöbelkonzern bis zum atomaren Rüstungswerk, die als utopisch-technokratische Alternativwelten entworfen sind. Finanzkräftige Eliten installieren ein System der Entfremdung, die darin besteht, menschliche Individuen technisch zu abstrahieren und sie zu Arbeits- beziehungsweise Konsumrobotern zu degradieren. Kritik an der hemmungslosen Kriegstreiberei der Industriellen sowie andererseits auch an der Heuchelei der kommunistischen Bewegung ist in den Romanen ebenso zu finden wie eine Problematisierung der archetypischen technischen Hybris des Menschen, der seit Anbeginn der Kultur danach strebt, sich eigenmächtig über die Natur zu erheben.