

ZDENĚK MAREČEK

SPIEL UM DIE WELT. EIN STÜCK WALTER SEIDL'S IM VERGLEICH ZU EINIGEN WERKEN KAREL ČAPEKS

Als Anfang Dezember 1935 das Stück *Spiel um die Welt* am Brünner Schauspielhaus uraufgeführt wurde, schrieb Max Brod, ein älterer Redaktionskollege Seidls, eine lobende Kritik, in der eine — von Brod sehr vorsichtig formulierte — Verwandtschaft des Seidlschen Stückes mit einigen Werken Karel Čapeks erwähnt wird: *Es ist ein spannendes Stück rings um eine phantastische technische Erfindung; ein konstruktives Schauspiel, das mit der Atmosphäre in den Werken Karel Čapeks manches gemein hat.* (BROD, 1935). War es nur Reklame für den jungen, damals dreißigjährigen Autor, oder erweist sich diese Behauptung nach einer eingehenderen Analyse als stichhaltig?

Die Leser des *Prager Tagblattes* kannten Seidl seit Sommer 1930 vor allem als Musikkritiker. Im Jahre 1935 war er auch schon Verfasser von zwei erfolgreichen Romanen.¹ Sein Erstling *Anasthase und das Untier Richard Wagner* (erschieden 1930 im Amalthea Verlag Wien) wurde u. a. von Bernhard Diebold in der Frankfurter Zeitung positiv besprochen (DIEBOLD, 1930), in demselben Jahr von Alfons Breska ins Tschechische übersetzt und ein Kapitel aus diesem Roman von Otto Pick in die Anthologie *Symfonie války* (erschieden 1930 im Verlag Kamila Neumannová in Prag) aufgenommen, in der es einen ehrenvollen Platz unter Werken von Franz Werfel, Oskar Baum, Ludwig Winder und Karl Kraus bekam. Seidls zweiter Roman *Romeo im Fegefeuer* (erschieden im Reiss Verlag Berlin 1932) fand den Beifall der dänischen Schriftstellerin Karin Michaëlis. Seidls entschiedene Stellungnahme für Thomas Mann und dessen Rede *Leiden und Größe Richard Wagners*, nachdem die auch von Richard Strauß und Hans Pfitzner unterzeichnete Schmähschrift *Protest der Ri-*

¹ Vgl. unseren Beitrag auf der tschechoslowakisch-österreichischen Literaturkonferenz im März 1989 in Liblice, der in der Festschrift zu Ludvík Václavěks 60. Geburtstag erscheint.

chard-Wagner-Stadt München erschienen ist, wird von Thomas Mann in seiner *Antwort an Hans Pfitzner* mit Dankbarkeit zitiert (ZELINSKI, 1976, 204).

Auch in der sudetendeutschen Provinzpresse war Seidl nicht unbekannt. Die in Olmütz und Troppau erscheinende *Deutsche Zeitung* brachte schon am 11. 9. 1928 seine erste Erzählung *Höllenfahrt*, verfolgte die Erfolge des Landsmannes weiter, dessen Vater ein konservativer Reichstagsabgeordneter für Troppau war und im Ersten Weltkrieg fiel. Man versuchte allerdings das Bild von ihm für die Leser der Deutschen Zeitung im Sinne der deutschnationalen Politik darzustellen, so daß z. B. seine Tätigkeit in der Redaktion des zum jüdischen Mercy-Konzern gehörenden Prager Tagblatts unerwähnt blieb. Seidl distanzierte sich nicht von der kulturell und politisch sehr konservativen sudetendeutschen Provinz und versuchte auch dort zu wirken, indem er z. B. noch 1935 seinen Aufsatz *Ist die Musik national?* in der Zeitschrift *Deutsche Heimat. Sudetendeutsche Monatshefte* veröffentlichte.

Seine beiden schon erwähnten Romane wurden auch von Paul Eisner in seine Übersicht der deutschsprachigen Literatur in der Tschechoslowakei aufgenommen (EISNER, 1933, 376), während hier z. B. das damals schon fast abgeschlossene Werk Emil Hadinas unberücksichtigt blieb. Seidl galt als Hoffnung nicht nur der deutschsprachigen Literatur aus der Tschechoslowakei an sich, sondern auch als Integrationsfigur, die helfen könnte, die sich immer deutlicher abzeichnende Kluft zwischen der national toleranten Prager deutschen Literatur und der national intoleranten, überwiegend zur Poetik der weit aufgefaßten Heimatliteratur neigenden Literatur in deutschen Grenzgebieten Böhmens und Mährens noch zu überbrücken.

Welche Probleme hat Seidl in seinem Stück aufgegriffen und wie hat er sie zum Ausdruck gebracht? In Seidls Stück kämpfen zwei Vertreter zweier Welten — Tai, Mitglied eines elitären Geheimbundes, und Chan, Kämpfer für den Gedanken des Kollektivismus — um den Besitz der Pläne eines Senders, mit dessen Hilfe man allen Menschen der Erde seinen eigenen Willen aufzwingen kann, ohne daß es den Beherrschten überhaupt bewußt wird. Der Erfinder Ing. Lengs kennt die Gefahren seiner Erfindung für die Menschheit und verübt schon am Anfang des Stückes Selbstmord, nachdem er seine Pläne für den Apparat „Weltwille“ als Rache an seine ehemalige Geliebte Lit schickt, die ihn mit Tai verlassen hat. Chan beraubt sie der Pläne, läßt den Apparat konstruieren, wird jedoch von Tai und Lit getötet, als er sich schon als Sieger fühlt. Lit stirbt solidarisch mit ihm. Tai entscheidet sich danach, keinem Menschen mehr seinen Willen aufzuzwingen. Später, als Verbannter auf einer entlegenen Insel, sieht er die Idee, daß der höchste Besitz des Menschen Willensfreiheit sei, verwirklicht. Die Botschaft des Stückes ist also ziemlich abstrakt: eine klare Absage an jede Weltbeglückeridee, die den Menschen aufoktroziert wird. Wie aber ist eine Inselgemeinde von

achttausend Arbeitenden und Zufriedenen zustande gekommen, in der es keine Strafgesetze gibt? Auf dieser Insel stirbt Tai nach zwanzig Jahren Verbannung, und an seinem Katafalk spielen das erste und letzte Bild des Stückes. Es scheint eine traditionelle Insel Utopia zu sein, auf die die Adressaten des Stückes aus verschiedenen politischen Lagern ihre Wünsche projizieren können, falls sie keine Befürworter der Anwendung der Gewalt sind. Die Frage, wie sich eine Demokratie gegen die Gewalt verteidigen läßt, eine im Jahre 1935 höchst aktuelle Frage, stellt Seidl nicht. Also als Rahmen eine märchenhaft entrückte Zukunft und in den restlichen Bildern eine Anklage an die wölfischen Männer, die diese Welt während ihrer tausendjährigen Herrschaft verpfuscht haben. Als Ankläger tritt allerdings Lit auf, die kaum als glaubwürdiger Richter wirkt, obwohl ihre Anklage berechtigt ist.

Max Brod (BROD, 1935) faßt die Botschaft des Stückes folgendermaßen zusammen: *Seidl hat also den Mut, für eine Erneuerung des heute vielverlästerten Individualismus oder gar des (mit Zittern schreibe ich das Wort nieder) ... des Liberalismus einzutreten. Man wird ihn zausen, wie man seit je alle selbständig Denkenden gezaust hat. Unserer Meinung nach handelt es sich um eine Deutung des Stückes, die sich vielleicht auf die Konkretisierung des Textes in der Brünner Aufführung stützt. Denn die Anklage der wölfischen Männerwelt durch Lit² scheint uns, die nur den Text kennen, durch das 9. und 10. Bild nicht dermaßen kraß widerlegt, wie es sich aus Brods Kritik ergibt.*

Trotzdem ist Brod in seiner Wahl der Begriffe *Individualismus* und *Liberalismus* recht zu geben, falls man sich auf die spezifische Auffassung dieser Begriffe einigt, wie sie Karel Čapek im Zyklus seiner Betrachtungen *Krise der Intelligenz* aus dem Jahre 1934 gebraucht. In der Betrachtung *Téměř kus noetiky / Fast ein Stück Noetik* (ČAPEK, 1970, 146) steht: *(...) der Weg der Zustimmung oder der Widersprechung ist meistens ein kollektiver; es sagt sich leicht „wir sind für dieses und gegen jenes“, „wir wollen“, „wir lehnen ab“; es läßt sich allerdings kaum sagen „wir denken“; den Weg der Erkenntnis muß man allein gehen, ohne flatternde Banner jedmöglichen Kollektivismus.*³ Und in einem solchen Individualis-

² *Deshalb soll ich schweigen, weil ich Weib bin? Tausend Jahre habt ihr allein herrscht, ihr Männer! Verpfuscht, verstümpert ist alles! Was habt ihr aus der Welt gemacht? Einen Garten der Qual! Eine Riesengaleere! Aber jetzt — wo endlich die Erlösung zu greifen ist, jetzt rauft ihr darum wie Wölfe, wer sie den armen Sklaven bringen darf! Hättet ihr doch den Mut, euch als Wölfe zu geben! Aber den Heiland spielt jeder und sieht den Wolf nur in dem andern! — Deshalb soll ich schweigen, weil ich liebe? Ach, wenn ihr doch lieben könntet!* (SEIDL, 1935, 22).

³ *(...) cesta souhlasu nebo odporu je obyčejně kolektivní; lehko se říká „my jsme pro toto a proti onomu“, „my chceme“, „my odmítáme“; ale nedá se dobře říkat „my myslíme“; cestou poznávání jde člověk sám, bez vlájících korouhvi jakéhokoliv kolektiva* (ČAPEK, 1970, 146).

Die Ansicht, daß die Erkenntnis nur dem Einzelnen vorbehalten ist, prägt auch

mus sieht Čapek die Aufgabe der Intellektuellen. Bei Seidl erscheint Tais Individualismus zuerst als rücksichtslose Handlungsweise (z. B. dem Außenminister gegenüber, im Bild 6). Erst im Testament gelangt Tai zu einer gemäßigten Haltung, die mit Čapeks Individualismus durchaus vergleichbar wäre.

Čapeks Auffassung des Liberalismus beschränkt sich in den 30er Jahren auf freie Meinungsbildung; auf dem politischen und ethischen Gebiet würde ein passives „Laisser-faire“ die Demokratie bedrohen. Čapeks internationale Autorität ermöglichte ihm, die Rolle eines entschlossenen Verteidigers der Demokratie zu übernehmen, eine Rolle, die auch z. B. Thomas Manns Position in den 30er Jahren kennzeichnet. In der Betrachtung *Místo pro Jonathana! / Platz für Jonathan!* schreibt Čapek: *Eng und flach ist die Welt der Menschen, die nur etwas anerkennen und alles andere ablehnen; selbst unfrei in ihrem Innern, bestreiten sie leidenschaftlich die Freiheit der andern und ihr Recht, anders zu sein und anders zu denken, etwas anderes kennenzulernen und ihre Arbeit auf ihre eigene Art und Weise zu tun. Allerdings können Sie jetzt Ihre Augenbrauen tadelnd hochziehen und Ihr Urteil über den überholten Liberalismus abgeben. Nehmen wir also an, daß der Liberalismus als Weltanschauung schon überholt ist; ich frage jedoch, ob damit auch die Freiheit überholt ist und durch welches Besseres sie ersetzt worden ist*⁴ (ČAPEK, 1970, 138).

Es entspricht Čapeks Abneigung gegen „Lösungen“, daß die Frage übergangen wird, die sich dem Leser des Stückes zwangsläufig aufdrängt, nämlich wie eine solche konfliktlose Gemeinschaft entsteht und bestehen kann. Nach Čapek ist die Aufgabe der Literatur nicht, „Lösungen“ zu liefern, sondern zu einer tieferen Erkenntnis der Realität zu gelangen: *Der Geist, der mit etwas fertig ist, ist selbst fix und fertig*⁵ (ČAPEK, 1970, 144). Die Fragestellung des Stückes ist also tatsächlich mit den Ansichten Čapeks verwandt.

Auch in Karel und Josef Čapeks Drama *Adam Stvořitel / Adam der Schöpfer* wird sowohl Adams Individualismus — nicht der in der Erkenntnis, sondern der seiner rücksichts- und mitleidslosen Handlungsweise — als auch Alter Egos Kollektivismus als Ursprung der Kriege entlarvt und

das Motto zum Schauspiel G. Kaisers *Gas*: *Aber die tiefste Wahrheit, die findet immer nur ein Einzelner. Dann ist sie so ungeheuer, daß sie ohnmächtig zu jeder Wirkung wird.* Auf den Zusammenhang zwischen Čapeks und Kaisers Werk gehen wir später ein.

⁴ *Uzoučký a plochý je svět lidí, kteří uznávají jenom něco a odmítají všechno ostatní; sami vnitřně nesvobodní, vášnivě popírají svobodu druhých a jejich právo být jinací a jinak myslet, poznávat něco jiného a dělat svou práci na svůj vlastní způsob. Nuže, zde můžete káravě zvednout obočí a pronést něco o překonaném liberalismu. Dejme tomu, že je liberalismus jako světový názor překonaný; ale táž se, je-li tím také překonána svoboda a čím lepším je nahrazena* (ČAPEK, 1970, 138).

⁵ *Duch, který je s něčím hotov, je hotov sám se sebou* (ČAPEK, 1970, 144).

von der Opferbereitschaft und dem animalischen Lebenswillen Zmeteks in den Schatten gestellt. Wurde also auch bei Seidl der mitleidslose Individualismus Tais in den letzten Bildern des Stückes in den Hintergrund gerückt? Ist es nicht mehr nur Seidls Glaube, alle gewaltsamen Gesellschaftsveränderungen seien schädlich, und seine Warnung vor dem sozialen Messianismus sowie Aufforderung zur Toleranz, die hier im 8. bis 10. Bild ausgesprochen werden? Das Utopische liegt vielleicht sowohl bei Seidl als auch in den gemeinsam von Karel und Josef Čapek verfaßten Dramen, besonders in *Adam Stvořitel / Adam der Schöpfer*, im Glauben an die Möglichkeit, den Kampf aller gegen alle, der im Namen großer Ideen geführt wird, durch eine von Toleranz geprägte Koexistenz abzulösen. Der utopische Stoff bei Seidl begünstigte nur eine freiere Fabelation und sollte das Stück zugkräftiger machen.

Die Jagd nach dem Apparat „Weltwille“ von Europa über den Himalaja bis nach China erinnert z. T. an die exotischen Handlungsorte bei einigen deutschen Expressionisten, aber auch an Čapeks *Továrna na Absolutno / Das Absolutum oder die Gottesfabrik* (vgl. das 27. Kapitel *Auf einem pazifischen Atoll*) oder an den seit September 1935 in *Lidové noviny* erscheinenden Roman *Válka s mloky / Der Krieg mit den Molchen*. In Čapeks Romanen kontrastieren dann allerdings diese ungewöhnlichen Handlungsorte mit der Alltäglichkeit, Heldenlosigkeit der Gestalten, wie z. B. G. H. Bondy oder Kapitän J. van Toch. Auf eine andere Weise verkörpern Alquist und die Amme Nána in *R. U. R.* diese *Vox populi*, mit der Čapek sympatisiert. Eine solche reizvolle Spannung zwischen dem Ungewöhnlichen und dem Alltäglichen gibt es in Seidls Spiel um die Welt nicht. Das Exotische steht hier mehr im Dienste des vordergründig Abenteuerlichen; seine Funktion bei Čapek ist, eine ironisch gebrochene Bestätigung zu liefern, daß die Mediokrität zur Weltmacht geworden ist. So ist z. B. Bondys Verachtung der absoluten Wahrheit bzw. seine Bereitschaft, jeden Glauben anzunehmen, ein Merkmal der Mediokrität — trotz seines Reichtums. Bellamy, ein Händler mit Molchen, dessen Charakteristik eine mit E. E. K. (also angeblich von Kisch) gezeichnete Reportage im Kapitel *Po stupních civilizace / Stufe um Stufe zur Zivilisation* bringt, ist ebenfalls ein Repräsentant dieser Mittelmäßigkeit: *Bellamy meint es nie böse. Deshalb ist er unverbesserlich*⁶ (ČAPEK, 1981, 134). Exotik bei Seidl und bei Čapek erfüllen unterschiedliche Funktionen.

Sowohl bei Čapek als auch bei Seidl ist nicht so sehr die Wirkung der Erfinder bzw. Entdecker verhängnisvoll, sondern die Anwendung ihrer Ideen durch Geschäftsleute bzw. Politiker, die vor den verheerenden Folgen nicht zurückschrecken. So scheidet bei Seidl der Erfinder Lengs bald aus dem Leben. Die Schicksale von Ing. Marek im Roman *Das Absolutum oder die Gottesfabrik* oder von Kapitän van Toch im Roman *Der Krieg mit den Molchen* werden weiter nicht mehr verfolgt. Ganz anders

⁶ *Bellamy nemyslí nikdy nic zlého. Proto je nenapravitelný* (ČAPEK, 1981, 134).

sieht der Konflikt in Kaisers Stück *Gas I* aus, in welchem der Ingenieur die gefährliche Gasproduktion wiederaufnehmen will, während der Milliardärsohn, also ein Produzent, den jedoch der Gewinn nicht mehr lockt, sie verhindern will. Sein eigener Sohn, der Milliardärarbeiter, steht auch mit dem Ingenieur im Konflikt und tötet sogar eigene Leute, um das Entflammen eines größeren Konfliktes zu vermeiden. Bei Kaiser gibt es noch „wohltätige Machthaber“, die auf ihre Macht freiwillig verzichten. Ihr Versuch, einen Ausweg aus der Krise der Gesellschaft zu finden, ist erfolglos. Seidls Stück stellt eine Polemik gegen „wohltätige Despoten“ dar, weil er — ähnlich wie Karel Čapek — in ihrer hartnäckigen Verfolgung einer Idee die Ursache der schicksalhaften Auseinandersetzungen sieht.

Vergleichen wir Seidls *Spiel um die Welt* mit Čapeks Kollektivdrama *R. U. R.*, fällt bei allen Unterschieden die Ähnlichkeit der weiblichen Hauptgestalten in beiden Stücken auf. Sowohl Lit bei Seidl, deren Namen Brod als einen redenden Namen mit Hilfe seiner französischen lexikalischen Bedeutung interpretiert, als auch Helene bei Čapek sind naive sinnliche Wesen, die sich zuerst von einem mächtigen Mann (Tai bzw. Domin) beeindruckt lassen, dann im Augenblick der Bedrohung an eine naive Flucht weit von der Zivilisation denken:

Lit: *Es muß doch ein Stückchen der Erde geben, wo niemand ist, der von dir und deinem Werk weiß, wo es nichts gibt als Bäume und Stille* (SEIDL, 1935, 19).

Helene: *Bring uns alle weg von hier! Wir finden einen Ort in der Welt, wo es niemanden gibt, Alquist baut dort ein Haus für uns, alle werden heiraten und Kinder haben, und dann* —⁷ (ČAPEK, 1956, 125).

Lit gelangt, z. T. unter dem Einfluß der Gedanken von Chan, zur Verfluchung der lieblosen Männerwelt, in der sich jeder Egoist als Heiland aufspielt. Helene entscheidet sich, nach Gesprächen mit Alquist und der Amme Nána, die Pläne zur Erzeugung von Robotern zu verbrennen. Es ist also in beiden Fällen eine (trotz Beeinflussung durch andere) instinktive Auflehnung gegen eine das Leben zerstörende Erfindung. In beiden Stücken ist es für eine Rettung der Heldin zu spät.

Nicht viel weniger pathetisch als in den expressionistischen Dramen, wie z. B. *Gas I*,⁸ wird mit einer segnenden Geste das neue Zeitalter in *R. U. R.* und in den Rahmenbildern des Stückes *Spiel um die Welt* eingeleitet; Alquist liest in der Bibel die Schöpfungsgeschichte vor (ČAPEK, 1956, 180), gegen Ende des Vermächtnisses Tais steht ein Satz fast faustischer Prägung: *Nur das ist Glück, was ihr euch selbst erringt!* (SEIDL, 1935, 25).

⁷ *Vezmi nás odtud! Najdeme na světě místo, kde nikdo není, Alquist nám postaví dům, všichni se ožení a budou mít děti a pak* — (ČAPEK, 1956, 125).

⁸ Milliardärsohn: *Sag mir: wo ist der Mensch? (...)* Tochter: *Ich will ihn gebären* (KAISER, 1972, 179).

Der Vergleich des Stückes *Spiel um die Welt* mit seiner um fünf Jahre älteren Vorstufe *Welt vor der Nacht. Ein Mysterium der Zukunft* läßt einen Läuterungsprozeß bei Seidl erkennen. Der zuerst mit Schablonen der Trivialliteratur allzu gewagt jonglierende Seidl gibt der Fassung aus dem Jahre 1935 eine transparentere Gestalt. 1930 ließ Seidl sein Stück nach all den unwahrscheinlichen Peripetien in einer Anbetung der Sonne und in der Aufforderung münden: (...) *führt unsere Brüder aus den schwindelnden Höhen ihrer Verstiegenheit zurück auf diese tausendfach mißhandelte, tausendfach gütige, alte Erde! Werdet stiller in euch, werdet einfach! (...) Werfen wir alles von uns, was uns vom Leben entfernte!* (SEIDL, 1930, 74). Dabei sind die Frauen auf einer kraterförmigen Höhe um Vink versammelt, um ihr Idol, das gerade sein Hemd von sich reißt und die Arme ausbreitet (SEIDL, 1930, 74). Diese Schlußszene erinnert an die Federzeichnungen der meist halbentblößten Gestalten mit erhobenen Armen vor dem Hintergrund der aufgehenden Sonne von Fidus.

Fidus, eigentlich Hugo Höppener (1868—1948), war ein vom Jugendstil ins Populäre, ja Kitschige abrutschender Maler und Zeichner der Elfen und Nackedeien. Später bevorzugte er immer eindeutiger germanische Motive. Seine Zeichnung *Lichtgebet* fand z. B. als Postkarte innerhalb des Wandervogels große Verbreitung. Unsere Fidus-Konnotation wird durch die Tatsache unterstützt, daß Vink Parsifal-Züge trägt (er ist als reiner Tor fern von der Zivilisation aufgewachsen und unterliegt nicht der Verführung durch Frauen, bei Seidl ist es nicht nur eine „Kundry“). Fidus-Illustrationen zu Wagners Parsifal waren damals sehr populär (vgl. ZELINSKI, 1976, 180—181). Für die offizielle Kunstwissenschaft galt jedoch Fidus seit den 20er Jahren als suspekt. Auch im Stück *Welt vor der Nacht* scheint uns die Schlußszene nur als Parodie akzeptierbar.

Was deutet darauf hin, daß z. B. dieses Klischee wirklich in parodistischer Absicht eingesetzt worden ist? Die von uns angenommene bewußte Annäherung an die Trivialliteratur in Seidls Stück äußert sich in Kummulation solcher Motive, wie Tais Kampf mit den Fürsten der Lade, die von ihm als Beweis der Treue fordern, seine eigene Tochter zu blenden, das Wiederauftauchen Ing. Lengs, von dessen Selbstmord vorher berichtet wurde, ein in der Wildnis aufwachsender Bruder Lits. Seidls ziemlich reißerische Schreibweise wird an einigen Stellen verfremdet. Eine *brutal-lockende Situation*, als Khan in den Ankleideraum der Mädchen Do, Fe und Mi eindringt, bereitet den Zuschauer auf eine drastische und kaum Bühnenfähige Zuspitzung vor, wechselt aber dann in komische Entrüstung der Mädchen, die sich durch den Kampf Tais und Khans um die Pläne enttäuscht und vernachlässigt fühlen. Oder: die Rückkehr Vinks aus der Wildnis wird durch *ein wüstes Durcheinander von Lichtreklamen* angekündigt: *Vink, Heiland in tausendfältiger Kriegsnot; Vink, das Schicksal jedes Weibes* (SEIDL, 1930, 61).

Eine bewußte Annäherung an die Trivialliteratur kennzeichnet auch Karel Čapeks Roman *Krakatit*. So desillusionierend wie bei Seidl werden

die Motive der Abenteuerliteratur in Čapeks *Krakatit* nicht angewendet. Bei Čapek wird das märchenhaft phantastische Milieu nicht durch Auflösung der Illusion aufgelockert, sondern durch die vorangehende Idylle in Týnice und die Anspielungen an die Odyssee ausgeglichen. Das Erotische in *Krakatit* wird mythologisch vertieft und kompositorisch sehr präzise umgesetzt.⁹ Seidls Umgehen mit dem Erotischen ist weniger raffiniert. Do, Fe und Mi, drei ausgelassene Mädchen ohne jeden Schein von Mütterlichkeit, kontrastieren mit den Bewundererinnen Vinks, die weniger erotisch wirken, weil sie durch ihren Maternitätskomplex oder als angeträumten Bruder an ihn gefesselt sind (SEIDL, 1930, 65), es wirkt aber weniger glaubhaft, weniger ernst gemeint, als es bei Čapek der Fall war. Deshalb fielen auch diese Szenen in der neuen Fassung aus dem Jahre 1935 weg.

Der Akzent auf den appellativen Charakter der neuen Fassung rückte das Erotische und Parodistische in den Hintergrund. Auch in Seidls letztem Roman *Berg der Liebenden* wird auf das Parodistische, nicht aber aufs Erotische verzichtet. Bei Čapek verlagern sich die Akzente schon nach *Krakatit* (1924). Das Erotische wird von moralischen und gnoseologischen Fragen immer mehr zum sekundären Problem zurückgedrängt. Auch in dieser Hinsicht können also partielle Konvergenzen in der Entstehung des Stückes *Spiel um die Welt* und im Werk Karel Čapeks festgestellt werden.

Versuchen wir jetzt die Ergebnisse unserer Analyse zusammenzufassen. Sowohl bei Seidl als auch bei Čapek drängt sich unter dem Druck der politischen Ereignisse der 30er Jahre das Appellative in den Vordergrund — eine Aufforderung zur Toleranz. Beide Autoren nutzen in ihrem Werk Ausdrucksmittel der Trivialliteratur. Seidl setzte sie noch 1930 parodistisch ein, 1935 macht er sie zum Träger seiner wichtigen Botschaft, ohne sie verfremden zu können. Čapek erprobte sie am vordergründigsten im Roman *Krakatit*, in den Romanen der 30er Jahre, vor allem in *Po-větřoň / Der Meteor* und *Der Krieg* mit den Molchen unterordnet er die Motive der Abenteuerromane einer komplizierteren Autorenstrategie, die in erster Linie an die Übermittlung einer Botschaft an die Leser ausgerichtet ist. Die Attraktivität exotischer Handlungsorte dient bei Seidl zur größeren Zugkräftigkeit seines Stückes, bei Čapek bildet sie den Kontrast zu der Mediokrität der Helden seiner utopischen Romane. In der Konstruktion der Konflikte stimmt Seidls Stück mit Čapeks Werken darin überein, daß nicht der Erfinder, sondern der Nutznießer seiner Idee der Hauptverantwortliche für deren verheerende Folgen ist. Frauengestalten (Lit, Helene in *R. U. R.*, Anči in *Krakatit*) sind häufig naive, sinnliche Wesen, die nach anfänglicher Verblendung durch die tatkräftigen Män-

⁹ Eine erschöpfende Analyse dieser Aspekte des Romans findet man in Kapiteln *Erotische Totems* und *Erotische Idole* bei Oldřich Králík (KRÁLÍK, 1972, 83—91).

nergestalten instinktiv zum berechtigten Mißtrauen gegen ihre Aktivität gelangen.

Sowohl in Čapeks Kollektivdrama *R. U. R.* als auch in Seidls Spiel um die Welt kann man die Anknüpfung an pathetische Gesten der Schlußszenen expressionistischer Dramen spüren. R ů ž e n a G r e b e n í č k o v á ¹⁰ verurteilt in dieser Hinsicht Čapek, weil er — von einem Musilschen Standpunkt aus gesehen (Musil bleibt hier allerdings unerwähnt) — noch eine vitalistische Auffassung vertritt, während für Kaiser die Realität schon so problematisch geworden ist, daß man sie durch keine Hinwendung zum Natürlichen und Instinktiven mehr wiedergewinnen kann. Bei Seidl und Čapek wäre jedoch eine derartige Problematisierung der Realität mit einem massenhaft wirksamen Appel zur Überwindung der Intoleranz unvereinbar. Čapek, für den die Bedrohung der ganzen Nation ein Grund für eine eindeutigere politische Ausprägung seiner Werke war, unterscheidet sich darin von Seidl, dessen Hoffnung auf eine harmonische Gemeinschaft deshalb auf eine entlegene Insel der 60er Jahre projiziert wird, weil er mit seinem Stück eine Botschaft auch an die damals für Henlein begeisterte Provinz adressiert: er warnt vor jedem unduldsamen Egoismus, der sich als Messianismus tarnt.

Es gelang uns also mehrere Gemeinsamkeiten beider Autoren zu belegen. Seidl und Čapek fanden also nicht nur 1937 als Gratulanten im Band *Otto Pick zum 50. Geburtstag* zusammen, sondern Seidl kannte Čapeks Werk schon früher (und dank der Vermittlung Otto Picks, des Übersetzers Čapeks ins Deutsche, wohl auch gründlicher als Seidls deutsche Altersgenossen) und versuchte ähnlich wie Čapek im Geiste der Demokratie auf die Deutschen zu wirken.

L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

B r o d, Max, 1935: *Spiel um die Welt*. Walter-Seidl-Uraufführung. In: *Prager Tagblatt*, Nr. 287, 8. 12. 1935.

Č a p e k, Karel, 1956: *Hry* (Stücke). Praha.

¹⁰ Čapkovo stanovisko reagovalo na určitá společná místa, která v dobové literatuře byla, vnějšně, zůstalo na úrovni, kterou se pokoušel německý aktivismus přesáhnout. Neboť polemika se vedla proti vitalistickému pojetí. (...) Dochází zde k oči vidným podvodům a klamům, když se prázdnota funkcionálních vztahů ztotožňuje s přirozeností a s instinktivním (GREBENÍČKOVÁ, 1965). Čapeks Standpunkt reagierte äusserlich auf gewisse loci communes, die es in der Literatur der damaligen Zeit gab, er blieb auf der Ebene, die der deutsche Aktivismus zu überwinden versuchte. Denn die Polemik führte man gegen vitalistische Auffassung. (...) Es kommt hier zu einem offensichtlichen Schwindel und Betrug, wenn die Leere der funktionalen Beziehungen mit der Natürlichkeit gleichgesetzt wird.

- Ders., 1970: *Místo pro Jonathana* (Platz für Jonathan). Praha.
- Ders., 1981: *Válka s mloky* (Der Krieg mit den Molchen). Praha.
- Diebold, Bernhard, 1930: *Anasthase und das Untier Richard Wagner*. In: Frankfurter Zeitung. Literaturblatt Nr. 86—87. 2. 2. 1930.
- Eisner, Paul, 1933: *Německá literatura na půdě ČSR. Od r. 1948 do našich dnů*. In: Československá vlastivěda, díl VII — Písemnictví. Praha 1933.
- Grebeníčková, Růžena, 1965: *Georg Kaiser a Čapkovská konference*. In: Literární noviny 14 (1965), Nr. 43, S. 5.
- Kaiser, Georg, 1972: *Stücke*. Berlin.
- Králík, Oldřich, 1972: *První řada v díle Karla Čapka* (Die erste Reihe im Werk Karel Čapeks). Ostrava.
- Seidl, Walter, 1930: *Welt vor der Nacht. Ein Mysterium der Zukunft*. Baden-Baden.
- Seidl, Walter, 1935: *Spiel um die Welt*. Typoskript in der deutschen Bücherei Leipzig. Sig. 1936 B 1645.
- Zelinski, Hartmut, 1976: *Richard Wagner 1876—1976. Ein deutsches Thema*. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876—1976. Frankfurt.