
Jutta Müller-Tamm

Die untote Stadt

Prag als Allegorie bei Gustav Meyrink

Denkkritik und Kolportage. – In zwei bemerkenswerten Feuilletons hat der österreichische Expressionist Robert Müller eine Gesamtcharakteristik des Schriftstellers Gustav Meyrink entworfen. Sie liest sich, als solle bewiesen werden, daß die – erst später und am historischen Gegenstand des barocken Trauerspiels entfaltete – Benjaminsche Kategorie des Allegorischen auf die zeitgenössische Literatur anwendbar sei. Geschrieben zu eben der Zeit, in der Benjamin, nicht zuletzt unter dem Eindruck des Expressionismus, sein Buch *Über das deutsche Trauerspiel* zu konzipieren begann, umkreisen Müllers Aufsätze den melancholischen Blick eines Autors, dem die Welt insgesamt zum Gegenstand einer allegorischen Lektüre gerät: Meyrink versuche »Chiffren (alles Leben ist Bild) in Sprache umzusetzen«,¹ so Müller in seiner Rezension des 1916 veröffentlichten Romans *Das grüne Gesicht*, den er als Fortsetzung des ein Jahr zuvor erschienen Erfolgsbuchs *Der Golem* begreift. In seinen »Grenzmenschen« gehe »das Tote um, Erstarres«, sie seien »unverwendbar für das Leben des Lesers.«² Die Prinzipien der Meyrinkschen Darstellungsweise erläutert Müller eingehender: »Es fehlt seinem Geschriebenen an Einmaligkeit und Präzision. Er hat keinen Humor, denn er ist ein Pathetiker bis zum Unerträglichen, aber er hat Komik, sein Witz eben ist pathetisch, es ist eine Komik, die ganz aus den Worten kommt wie seine Melancholie, sein verzehrender Pessimismus, seine Mystik, die oft zu den tiefsten Dingen geht. Wo er chaotisch ist, an den Wurzeln des Denkens, im Fegefeuer der Sprache, wird er symptomatisch für das Zeiterlebnis, das einen wissenschaftlichen Nihilismus, eine Aufklärung wider das Gelehrtendogma kennt. Das Leben erscheint als Kreislauf von Motiven, Worte, nein Wörter stehen pflanzenhaft, als Fetische des Geschehens, im Mittelpunkt. Er denkt in Sprachprämiem, das Phonetische einer Prägung ist nichts Zufälliges, sondern eine Verwandtschaft, die Lautanalogie sozusagen zum Urgrunde alles Seins. [...] Meyrinks Schreibeakt chiffriert das Leben, in diesen Kürzungen und Kraftworten kommen die sonderbaren Leitmotive, die das Weltgeschehen ins Kreisen bringen, in einer Art Nebelplastik, wie Wolken, die über das Bewußtsein ziehen, zum Ausdruck.«³

Müllers Lesart des Meyrinkschen Werks hebt sich insofern von der zeitgenössischen Rezeption ab, als diese sich – nicht anders als die heutige Literatur-

wissenschaft – vor allem mit den okkulten und phantastischen Seiten von Meyrinks Romanen befaßte. War Meyrink in den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts als hochgelobter Autor skurriler bis scharf-zynischer Satiren in Erscheinung getreten, so setzte mit seinem Erstling *Der Golem* eine Reihe von Romanen ein, die in zunehmendem Maße auf magische Praktiken und Geheimlehren zurückgriff.⁴ Während zahlreiche Kritiker die verstärkt okkultistische Ausrichtung des Romanciers Meyrink als billige Effekthascherei denunzierten,⁵ tauchen in Robert Müllers Kommentar die spiritistischen, kabbalistischen, hermetischen, alchimistischen Bezüge nur am Rande auf: als Momente einer legitimen Wissenschafts- und Rationalitätskritik, als eklektische und technisch eher mißglückte Implantate seiner erzählerischen Werke. Eigentlich aber interessieren Müller diejenigen Aspekte, die man auch heute noch als allegorische Charakteristika des Meyrinkschen Werks festhalten kann: dessen melancholische Betrachtung der Welt, der pessimistische Blick auf die Geschichte, die Verwandlung der Dinge ins allegorische Wort, die freie Verfügung über das kulturell vorgeprägte und literarisch vorgegebene, die wuchernde, heterogene und additive Struktur einzelner Werke, die stilistische und gattungsmäßige Mischung unterschiedlicher Höhenlagen, die Fetischisierung und also willkürliche Sinnbesetzung des Sprachmaterials. Für Müller fixiert der Allegoriker Meyrink das Leben und die Natur im Bild und als Wort. Das von der zeitgenössischen Kritik so häufig monierte Ineinander von Kitsch und Kunst vermerkt auch Müller; nur kann er dieser Verbindung von Aktualität und Mystik, von Zynismus und Pathos durchaus etwas abgewinnen. »Das Nebeneinander der Buchabsicht, Unterhaltung und Schöpfung, widerstreitet oft. Meyrinks Witz ist nicht immer fein, dazu ist er zu aktuell, es ist ein Witzblattwitz. Das Wort, ein Kraftschema, ist die Grundlage seines Witzes wie seiner Philosophie. Ein pathetischer Lyriker also, der lacht und erschrickt! Man hat den Eindruck, dass hinter dem Mystiker der zynische Lebemann steht, der seine Späße forciert, bis der ins Grausen gerät. Es steckt eine Art von christlichem Erlebnis darin.«⁶ Die fundamentale Ambivalenz Meyrinks zwischen eingängigem Schund und entschiedener Reflektiertheit hat Robert Müller bereits zum annähernd neutralen Charakteristikum von dessen spezifischer Modernität aufgewertet: »Neben schärfster Denkkritik Kolportage«,⁷ so konstatierte er und befand den Autor Meyrink trotzdem und deswegen für genial.

Stärker noch hat Ernst Bloch auf die Vermischung von Billigkeit und Tief Sinn bei Meyrink gepocht und die offenkundige Mißachtung der Grenzen von Hochkunst einerseits und Jahrmarkt, Schaubude und Zirkus andererseits umstandslos der allegorischen Signatur seiner Werke zugeschlagen – nicht ohne ihn daraufhin in die Nähe der Avantgardekunst eines Salvador Dalí und eines Max Ernst zu rücken: »Der Golem Meyrinks ist Märchenkolportage vom Jahrmarkt, seine Kolportage ›Das grüne Gesicht‹ desgleichen, mit Schau vom Zirkus

eingesprengt. [...] Die seltsame Mischung aus Jakob Böhmischem und Witzmacherei verstimmt, die eben dieser Art Schrifttum eignet, bis in den Surrealismus hinein, aber sie hängt mit dem zweideutigen, zweiköpfigen, durchweg allegorischen Genre zusammen. Die Bilder Dalis, zuweilen selbst Max Ernsts bewegen sich in einer ähnlichen Mischluft aus Spaß und Tiefe, ja Gemütlichkeit und Grauen; das Modell zu alldem gibt die gleichzeitige humoristisch bewegte und medusisch starrende Wachsfigur. Meyrink wie der gesamte Jahrmarktszauber verschiedener Grade sind ein Nonsens, woran Schausteller wie Autor keinen Zweifel lassen, doch eine Sehnsucht wohnt darin, selber nicht unsinnig, obzwar grell und betrüger, billig und unregelt. Es ist die Sehnsucht nach einer aus Abseitigkeiten und Seltsamkeiten bestehenden Figurenbildung in der Welt, nach Kuriosem als objektiver Eigenschaft.«⁸

Bloch also versteht, ähnlich wie schon Müller, den reißerisch-mondänen Mystizismus Meyrinks nicht einfach als literarischen Ausrutscher ins Triviale, sondern als allegorische Strategie, der eine utopische Qualität innewohnt. Eine vergleichbare Perspektive liegt auch den folgenden Ausführungen zugrunde, die – unter Vernachlässigung aller im engeren Sinne okkulten Aspekte – Meyrinks Pragdarstellung als Bestandteil dieser allegorischen Strategie ausweisen wollen. Meyrinks *Golem*, sein zentraler Prag-Roman, läßt sich durchaus als ›Verramschung‹ jüdischer Mystik und als Ausverkauf der melancholischen Einsicht in die Todesverfallenheit alles Seienden lesen, aber ebendiese Mischung von Hohem und Niedrigem, von Esoterischem und eingängigster Schauerromantik, ebendiese Verbindung des Literarischen mit dem Außer- und Unkünstlerischen gehört ihrerseits zur allegorischen Signatur des Meyrinkschen Werks und kennzeichnet die spezifische, historische Modernität seiner Pragdarstellung.

Die Gegenwärtigkeit des Gewesenen. – Den Beginn von Meyrinks literarischer Auseinandersetzung mit Prag markiert eine nach der Stadt betitelt Satire, die 1907 – drei Jahre nach Meyrinks Weggang aus Prag – in der Zeitschrift *März* erschien und später in den 1913 veröffentlichten Sammelband *Des deutschen Spießers Wunderhorn* aufgenommen wurde. Meyrink gibt hier – so erläutert es der Untertitel – *Eine optimistisch gehaltene Städteschilderung in vier Bildern*. Der erste Abschnitt, das erste Bild, setzt unter der lakonischen Überschrift: »I. Landschaftliche Reize usw.« mit einer betont selektiven Beschreibung geographischer und infrastruktureller Gegebenheiten ein. Unterderhand werden allerdings die aufgeführten technischen und institutionellen Hilfsmittel, die dem Reisenden die Annäherung an die Stadt ermöglichen sollen, in ihr Gegenteil, in Hindernisse aller Art, verkehrt. Am Ende dieses ersten Abschnitts heißt es: »Angeblich zerfällt Prag in mehrere Teile, – das ist aber nur so ein leeres Versprechen. Von Süden, Osten und Norden ist es leicht zu erreichen, im Westen wird dies jedoch durch die böhmische Westbahn erfolgreich gehindert. Wer

sich aber darauf kapriziert, kann ganz gut von Furth i.W. aus zu Fuß gehen. – Ach Gott, die Wege sind ja gar nicht so schlecht. – Übrigens soll sich jeder selber kümmern, der Prag einmal besuchen oder ansehen will. Der ›Verein zur Behebung des Fremdenverkehrs‹ in der Ferdinandstraße vis-à-vis ›Platteis‹, schräg gegenüber dem Friseur Gürtler, das elfte Haus von Norden, numero conscriptionis 7814478189 b gibt auf alle Fragen bereitwilligst Antwort. In böhmischer Sprache natürlich.«⁹

Der folgende Abschnitt führt den Leser unter der Überschrift: »II. Inneres Leben« in die Prager Neustadt, in den sogenannten Graben, die Haupteinkaufs- und Flanierstraße der Deutschen in Prag, und dort in das – wie es heißt – »Herz Deutsch-Prags«, das Café Continental, das um die Jahrhundertwende zu den Stammlokalen Meyrinks und später auch des Prager Kreises um Kafka gehörte. Dabei präsentiert uns der Erzähler eine äußerst verknappte und sprunghafte, wahllos den Wahrnehmungsreizen folgende Schilderung einzelner grotesker Figuren und Begebenheiten. Im dritten Abschnitt – »Aufzug« betitelt – tritt die tschechische Bevölkerung Prags in Form eines karnevalesken Aufmarschs der verschiedenen Berufsstände und Gruppierungen auf; dieser Aufmarsch endet vor dem Deutschen Kasino: »Dort wird Halt gemacht und längere Zeit ein Wort wiederholt, das ungefähr soviel wie ›Krepier!‹ bedeutet. – Die Kasino-idioten aber sitzen währenddessen gleichmütig hinter den Fensterscheiben und fürchten sich nicht. Ich bin ungerufen kein Prager, würde mich aber auch nicht fürchten, denn der ›Aufzug‹ ist in Prag etwas ganz Alltägliches. Überdies verfügt das Deutsche Kasino über geheime Hilfskräfte eigener Art. Die Stadt steht nämlich bekanntermaßen auf einem Netz unterirdischer Gänge, und ein solcher geheimer Gang verbindet diesen Mittelpunkt Prager deutschen Lebens mit dem fernen, aber stammverwandten Jerusalem. Wenn es nun wirklich einmal schief gehen oder die deutsche Burschenschaft Markomannia, woran, Gott behüte, allerdings kaum gedacht werden darf, – versagen sollte, so genügt ein einfacher Druck auf ä elektrische Knopp, und im Handumdrehen sind ein paar hundert frische Makkabäer zur Stelle. Und da soll man sich nix sicher fühlen!«¹⁰

Deutlich nimmt der Text Bezug auf die Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Tschechen in Prag, die am Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge des entstehenden tschechischen Nationalismus und der tschechischen Autonomiebestrebungen an Virulenz gewonnen hatten.¹¹ Die deutsch-tschechischen Auseinandersetzungen stellt Meyrink dar als komisch-rituelle und völlig wirkungslose Form des Protests der tschechischen Mehrheit gegen die Herrschaft einer verblödeten deutschen Minderheit in Prag. Bei Meyrink dürfen die deutschen »Kasinoidioten« zusätzlich einen satirischen Schlag wegstecken, indem sie als angewiesen auf Hilfe und Schutz durch die Juden dargestellt werden: Das richtet sich vor allem gegen die angesprochene deutsche Studentenschaft, die seinerzeit verstärkt auf Separation bedacht war und eine zunehmend anti-

semitische und antitschechische Haltung an den Tag legte. Der letzte Abschnitt schließlich beschreibt – so auch seine Überschrift – die »Gesellschaft«: Wir nehmen an einer Soirée teil, auf der ein geiziger Gastgeber seinen Gästen zuerst ungenießbare Kunst und dann ungenießbares Essen serviert.

Mit dieser Satire zielt Meyrink unzweifelhaft auf das moderne Prag und insbesondere auf das deutsche Prager Bürgertum, und es ist ebenso offenkundig, daß sich eine ganze Reihe von witzigen Anspielungen und satirischen Spitzen nur einem Zeitgenossen, einem intimen Kenner der damaligen Prager Verhältnisse, erschließen. Die Form allerdings, die Meyrink für seine Satire wählt, spricht eine andere Sprache. Deutlich zitiert – und parodiert – Meyrink hier nämlich historische Formen der Städtebeschreibung: das Bild oder Tableau, wie es im 18. Jahrhundert aufkam, und das Feuilleton, wie es sich im 19. Jahrhundert durchsetzte. Verweist schon der Untertitel »Städteschilderung in vier Bildern« auf die Tradition des Tableaus, so entspricht dem auch die Abfolge von überblicksartiger Gesamtschau und fragmentarischer Einzelansicht, die der Text einhält; es wird also zunächst auf Stadtbild und Umgebung eingegangen, um sodann den Blick auf diverse Schauplätze und Ereignisse zu richten. Dabei soll bereits der ironisch verkürzte Titel des ersten Abschnitts »Landschaftliche Reize usw.« zeigen, daß es sich um ein überkommenes Beschreibungsmuster handelt, daß derartige Natur- und Genrebilder eine historisch obsolet gewordene Form der Stadtdarstellung sind. Die Aufteilung des Textes in zusammenhangslose Abschnitte, die kaleidoskopartig Facetten des urbanen Lebens vorführen – von Handel und Gewerbe über einen festlichen Umzug bis hin zum Gesellschaftsklatsch –, dieses Verfahren entspricht dagegen der Praxis feuilletonistischer Stadtdarstellung, wie sie für das 19. Jahrhundert charakteristisch ist. Meyrinks Satire gewinnt ihren Reiz also aus dem Spannungsverhältnis zwischen der zitierten Form einerseits, die dem realistischen Kontext zweckgebundener Sachprosa entstammt – einer journalistischen Gebrauchsform also –, und andererseits der grotesken und irrealen Stilisierung von Prag und seinen Bewohnern auf inhaltlicher Ebene. Es handelt sich dabei aber zugleich um die Spannung zwischen historischen und zeitgenössischen Formen der Stadterfahrung. Insofern schlägt die antiquierte Form des journalistischen Städtebildes durch auf den Inhalt und soll auch etwas über die dargestellte Stadt aussagen: Das Schaurig-Groteske des gegenwärtigen Prag, so suggeriert der Text, ist auch ein Produkt der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Ergebnis einer aktuell erlebbaren Überlagerung verschiedener historischer Ebenen. Die gewesene Modernität der bürgerlichen Stadterfahrung und ihrer publizistischen Modellierung steht ein für das Phantastisch-Dämonische des vom Vergangenen und Verdrängten untergründig gelenkten Prager Lebens. Schon in dieser Satire findet sich also das Spiel mit gegenläufigen Zeitbezügen, das Meyrinks Pragdarstellung insgesamt leitet; sei es formal, sei es motivisch wird hier das gewe-

sen Zukunftsweisende und die imaginative Macht des Erstorbenen im Gegenwärtigen beschworen.

Der Flaneur im Ghetto. – Die Bindung des Phantastisch-Dämonischen an den Bewußtseinsmodus der Erinnerung und die Ambivalenz Prags als Ineinander unterschiedlicher Zeitdimensionen charakterisieren auch die Stadtdarstellung im *Golem*-Roman, der fast durchgängig – mit Ausnahme eines nicht genauer lokalisierten Prager Hotels, des Hradschin und des Prager Gefängnisses – im Ghetto spielt. Der Roman gliedert sich in zwanzig Abschnitte, die jeweils mit einem kurzen Wort überschrieben sind: Schlaf, Tag, I, Prag, Punsch, Nacht etc. Das erste und das letzte Kapitel bilden eine Art Rahmenerzählung, die die phantastische Binnenerzählung als Traum des anonymen Erzähler-Ichs aus der Rahmenerzählung ausweist; zugleich aber werden verschiedene Vorkommnisse dieser vermeintlich nur geträumten Binnenhandlung bestätigt, so daß deren Realitätsstatus eigentümlich in der Schwebelage bleibt; auch enthält die Rahmenhandlung ihrerseits phantastische Elemente. In der Binnenerzählung verschlingen sich wiederum zwei komplex angelegte Handlungsstränge: Einmal gibt es das um die Golem-Sage sich rankende Geschehen, dessen strukturgebendes thematisches Zentrum die Identitätssuche des Gemmenschneiders Athanasius Pernath bildet. »Wer ist jetzt ›ich‹«¹², fragt sich schon das zwischen Wachen und Traum umhergetriebene Ich der Rahmenerzählung, und als Athanasius Pernath begibt sich das Ich auf den Weg, seine Geschichte zu erkunden, sich zu erinnern, sich zu finden; dies ist ihm allerdings zunächst verwehrt, weil er früher – so erfährt er aus einem belauschten Gespräch – wahnsinnig war und infolge der hypnotischen Behandlung jede Erinnerung verloren hat. Die seltsame Begegnung mit einem geheimnisvollen Fremden, der Pernath ein altes Buch zum Ausbessern bringt und der ihm zugleich auf grauenerregende Weise als sein Doppelgänger erscheint, wird mit der jüdischen Golem-Sage in Verbindung gebracht, die der Marionettenspieler Zwakh bei einem abendlichen Treffen mit Künstlerfreunden auf Pernaths Zimmer erzählt: Ein Rabbiner soll nach verlorengegangenen Vorschriften der Kabbala einen künstlichen Menschen aus Lehm verfertigt haben; als sich der Golem gegen seinen Meister und Schöpfer gewendet habe, habe dieser den ihn belebenden Zettel vernichtet. Seither soll der Golem sich in einem vergitterten und auf keine Weise zugänglichen Zimmer in einem uralten Haus nahe der Synagoge in der Altschulgasse aufhalten und in bestimmten Zeitabständen wieder erscheinen (wobei diese periodische Wiederkehr des Golem nicht überliefert, sondern eine Zutat Meyrinks ist).

Im Zusammenhang mit der Golem-Pernath-Handlung wird auch die Topographie des städtischen Raums bedeutsam, indem sie mit den Ebenen des Psychologischen und des Phantastischen verbunden wird. Das Ghetto erscheint als Wohnraum und Aktionsort des Golem, der eine sowohl übernatürliche wie

individualpsychologisch und kollektivpsychologisch zu erklärende Daseinsform besitzt. Die zweite Begegnung Pernaths mit dem Golem – durch ein unterirdisches Labyrinth gelangt dieser in das unzugängliche vergitterte Zimmer – wird von dem mit magischen Fähigkeiten begabten Rabbiner Hillel als eine Form der Selbstbegegnung erklärt: »so ist der Mensch die erste Figur in seinem eigenen Bilderbuch, sein eigener Doppelgänger« (S. 122). Zugleich wird das periodische Wiederauftreten des Golem als Idee erläutert, die einem kollektiven Unbewußten entsprungen ist; da, wo die Bewohner des Ghettos glauben, den Golem zu sehen, handelt es sich um eine Täuschung: einmal Pernath, einmal ein Bettler in den Golemkleidern.

Der zweite Handlungsstrang setzt sich schließlich aus Elementen einer Kriminalgeschichte zusammen, die Pernath nur am Rande betrifft und eine Reihe von anderen Figuren einbezieht: den Trödler Aaron Wassertrum, dessen illegitime Tochter Rosina, die den Männern nachläuft und den Jungen des Ghettos den Kopf verdreht, den legitimen Sohn von Aaron Wassertrum, den berühmten, aber betrügerischen Augenarzt Dr. Wassory, den jungen Arzt Dr. Savioli und dessen Geliebte, die verheiratete Gräfin Angelina, und den armen Studenten Charousek, einen illegitimen und verleugneten Sohn des Aaron Wassertrum, der seinen Vater mit unerbittlichem Haß verfolgt, ihn umbringt und schließlich Selbstmord begeht. Auch im Zusammenhang mit diesem Handlungsstrang spielt das Ghetto als atmosphärischer Raum und sozialer Zusammenhang eine entscheidende Rolle.

Obschon das Prager Ghetto der vielfältig bedeutsame Schauplatz nahezu der gesamten Handlung ist und in seine Darstellung durchaus Elemente von Lokalkolorit einfließen, gilt es hervorzuheben, daß die Wiedergabe des historischen Stadtraums entschieden von literarischen Schemata dominiert wird: In seiner Ghettodarstellung hat Meyrink ganz offenkundig eine Reihe von Motiven eingesetzt, die aus der Großstadtliteratur des 19. Jahrhunderts bekannt sind.¹³ Die aufgegriffenen literarischen Muster der Stadterfahrung und -darstellung lassen sich im Vergleich mit einer anderen Erzählung profilieren, die zu den paradigmatischen (also über Gebühr strapazierten) Texten der modernen Großstadtliteratur gehört: *The man of the crowd* von Edgar Allan Poe aus dem Jahr 1840. Daß Meyrink mit Poes Werk vertraut war, ist bekannt; schon Zeitgenossen wie Kurt Pinthus und Hermann Hesse haben auf die Nähe beider Autoren verwiesen.¹⁴ Die Zusammenschau des Meyrinkschen Romans mit der Kurzgeschichte von Poe zielt aber nicht auf literarhistorische Rezeptionsverhältnisse im engeren Sinn, sondern auf den Anspielungs- und Zitatcharakter von Meyrinks Pragdarstellung als Bestandteil einer allegorischen Strategie, die Modernität überhaupt als Echo des Gewesenen inszeniert.

An erster Stelle ist das der romantischen Tradition entstammende Motiv des mysteriösen Doppelgängers zu nennen. In Poes *The man of the crowd* beschreibt

ein Ich-Erzähler, wie er – eben erst von einer längeren Krankheit genesen – am frühen Abend in einem Londoner Kaffeehaus sitzt und die vor dem Fenster vorbeiströmende Menschenmenge »mit köstlicher, noch nie gekannter Bewegung und Erregung«¹⁵ betrachtet. Seine Beobachtungen werden jäh unterbrochen, als der Erzähler in der vorbeiflutenden Masse auf das geheimnisvolle Gesicht eines »abgelebten alten Mannes« stößt, das spontan eine derartige Faszination auf ihn ausübt, daß er dem Mann nachgeht, um »mehr über ihn zu erfahren«.¹⁶ Eine Nacht und einen Tag folgt er dem dämonischen Alten auf dessen rastloser Wanderung durch das Getümmel der Hauptstraßen und die trostlosen Randbezirke der Stadt, bis der Erzähler zuletzt erschöpft zurückbleibt: »Dieser alte Mann«, sagte ich schließlich, »ist das Urbild und der Genius tiefer Schuld. Er bringt's nicht über sich allein zu sein. *Er ist der Massenmensch*. Es wäre fruchtlos, ihm hinfort zu folgen; denn weder über ihn noch über seine Taten werd' ich mehr erfahren. Im Buche des bösesten Herzens auf der Welt steht mehr geschrieben denn im *Hortulus Animae*, und vielleicht ist es nur eine der großen Gnadengaben Gottes, dass »es sich nicht lesen läßt.«¹⁷ Auf diese Weise wird der Doppelgänger im Kontext der Großstadtdichtung zur abgespaltenen Repräsentanz des Individuums als Bestandteil der Masse. Schon Walter Benjamin hat den Poeschen Unbekannten als das flanierende Alter ego des Erzählers gedeutet und diese besondere Doppelgängerkonstellation als Ausdruck einer an die Urbanität der Moderne gebundenen Entfremdungserfahrung verstanden.¹⁸

Auch der Golem bei Meyrink ist, das wird im Roman mehrfach betont, eine Doppelgängererscheinung. Das allein wäre allerdings ein einfacher Rückgriff auf ein Motiv der Schauerromantik. Entscheidend ist vielmehr, daß der Golem bei Meyrink als »Symbol der Massenseele« gekennzeichnet wird: »Vielleicht ist es nur so etwas wie ein seelisches Kunstwerk, ohne innewohnendes Bewußtsein – ein Kunstwerk, das entsteht, wie ein Kristall nach stets sich gleichbleibendem Gesetz aus dem Gestaltlosen herauswächst. Wer weiß das? Wie in schwülen Tagen die elektrische Spannung sich bis zur Unerträglichkeit steigert und endlich den Blitz gebiert, könnte es da nicht sein, daß auch auf die stetige Anhäufung jener niemals wechselnden Gedanken, die hier im Getto die Luft vergiften, eine plötzliche, ruckweise Entladung folgen muß? – eine seelische Explosion, die unser Traumbewußtsein ans Tageslicht peitscht, um – dort den Blitz der Natur – hier ein Gespenst zu schaffen, das in Mienen, Gang und Gehaben, in allem und jedem das Symbol der Massenseele unfehlbar offenbaren müßte, wenn man die geheime Sprache der Formen nur richtig zu deuten verstünde?« (S. 51 f.) Wie der Unbekannte bei Poe entspringt Meyrinks Golem dem Gegensatz von Individuum und Masse; er entstammt der kollektiven Phantasie und gibt als Phantasma zugleich das Bild des Kollektivs: Er ist der Doppelgänger als Inkarnation der Masse.

In den Zitaten klingt ein weiteres Motivfeld an, das die beiden Texte verbindet: das Motiv des Buches und allgemeiner der Lektüre. Dabei ist das unlesbare deutsche Buch, auf das Poes Erzählung in rätselhafter Weise eingangs anspielt – nämlich *Das Seelengärtlein* von Grüniger – mit der Überschrift des Kapitels im Buch, das der Golem mitbringt – »Die Seelenschwängerung« – doch so nah verwandt, daß man versucht sein könnte, auch hierin eine konkrete Anspielung auf Poe zu sehen. Wichtiger ist, daß bei Poe das Buch den symbolischen Ausgangspunkt bildet, das in die Lektüre des Textes der Stadt überführt wird, indem der Erzähler in den Gesichtern, Gestalten und Verhaltensweisen der vorbeiflutenden Menge zu lesen versucht. Der spezifisch moderne Erfahrungsmodus der Flanerie hat sich immer wieder in der Rolle des Lesenden und des Physiognomikers und im Bild der Stadtlektüre als Deutung einer dargebotenen Oberfläche vermittelt. Auch bei Meyrink finden wir das Motiv der Lektüre der Stadt. Das geschriebene Buch, das der Golem hinterläßt, ist ebenfalls unlesbar, das heißt für Pernath »vollkommen unverständlich« (S. 159); es führt allerdings nicht zur ›Lektüre‹ der städtischen Menschenmenge, sondern zunächst zu einer Vision Pernaths von vorbeiflutenden Massen. Objekt der eigentlichen Stadtlektüre sind bei Meyrink die Häuser; das Ghetto selbst erscheint als allegorische Schrift jenes kollektiven Unbewußten, das sich im Golem manifestiert. Es gelte, so erläutert der Marionettenspieler Zwakh, die »geheime Sprache der Formen nur richtig zu deuten«, um die flüchtigen Vorzeichen des Golem lesen zu können: »Der abblätternde Entwurf einer alten Mauer nimmt eine Gestalt an, die einem schreitenden Menschen gleicht; und in Eisblumen am Fenster bilden sich Züge starrer Gesichter. Der Sand vom Dache scheint anders zu fallen als sonst und drängt dem argwöhnischen Beobachter den Verdacht auf, eine unsichtbare Intelligenz, die sich lichtscheu verborgen hält, werfe ihn herab und übe sich in heimlichen Versuchen, allerlei seltsame Umrisse hervorzubringen.« (S. 52)

Im Stadium des Verfalls gerinnen die Oberflächenerscheinungen des Ghettos zu Zeichen einer rätselhaften Schrift, in der der Betrachter einen verschwundenen Sinnzusammenhang zu erkennen meint. Die vorübergehende Verwandlung der Welt ins Zeichen verbindet sich im *Golem* mit dem Schauererfekt einer Verlebendigung der Dingwelt. Aus der Perspektive Pernaths gewinnen die Häuser des Ghettos ein geradezu bedrohliches Eigenleben, sie sind in seiner Lektüre der Stadt die eigentlich handelnden Subjekte, und in ihrer Physiognomie drückt sich die Macht aus, die sie über die Menschen ausüben: »[...] ich [...] musterte die mißfarbigen Häuser, die da vor meinen Augen wie verdroszene alte Tiere im Regen nebeneinanderhoekten. Wie unheimlich und verkommen sie alle aussahen! Ohne Überlegung hingebaut standen sie da, wie Unkraut, das aus dem Boden dringt. An eine niedrige, gelbe Steinmauer, den einzigen standhaltenden Überrest eines früheren, langgestreckten Gebäudes, hat man sie angelehnt – vor zwei, drei Jahrhunderten, wie es eben kam, ohne Rück-

sicht auf die übrigen zu nehmen. Dort ein halbes, schiefwinkliges Haus mit zurückspringender Stirn, – ein andres daneben: vorstehend wie ein Eckzahn. Unter dem trüben Himmel sahen sie aus, als lägen sie im Schlaf, und man spürte nichts von dem tückischen, feindseligen Leben, das zuweilen von ihnen ausstrahlt, wenn der Nebel der Herbstabende in den Gassen liegt und ihr leises, kaum merkliches Mienenspiel verbergen hilft. [...] Oft träumte mir, ich hätte diese Häuser belauscht in ihrem spukhaften Treiben und mit angstvollem Staunen erfahren, daß sie die heimlichen eigentlichen Herren der Gasse seien, sich ihres Lebens und Fühlens entäußern und es wieder an sich ziehen können – es tagsüber den Bewohnern, die hier hausen, borgen, um es in kommender Nacht mit Wucherzinsen wieder zurückzufordern. Und ich lasse die seltsamen Menschen, die in ihnen wohnen wie Schemen, wie Wesen – nicht von Müttern geboren –, die in ihrem Denken und Tun wie aus Stücken wahllos zusammengefügt erscheinen, im Geiste an mir vorüberziehen, so bin ich mehr denn je geneigt zu glauben, daß solche Träume in sich dunkle Wahrheiten bergen, die mir im Wachsein nur noch wie Eindrücke von farbigen Märchen in der Seele fortglimmen.« (S. 31 ff.; Absätze getilgt) Die Dämonie des Ghettoraums präsentiert sich in dieser Weise als Bestandteil einer modernen Stadterfahrung, die durch das Ohnmachtsgefühl des Einzelnen geprägt ist. Die Identitätssuche des Protagonisten verbindet sich mit der imaginativen Dimension der Flanerie: Aus der Sicht Pernaths erscheinen die verkommenen und zerfallenen Gebäude des Ghettos nicht als zweckdienliche Behausungen des Menschen, sie sind die eigentlichen Herren des Ghettos, die über das Leben der Bewohner bestimmen, und diese Bewohner erscheinen ihrerseits als bloße Marionetten.

Diese Charakterisierung der Ghettabewohner als willenlos, getrieben und entindividualisiert entspricht der in Poes Erzählung wie in der modernen dichterischen Großstadtdarstellung anzutreffenden Beschreibung der Masse. Ich-Verlust und Selbstaufgabe erscheinen als Schicksal des Einzelnen in der »als Herden-Ganzes«¹⁹ gesehenen Menge. Hierzu gehört beispielsweise auch, daß das Ghetto bei Meyrink als besonders anonymer Lebensraum gekennzeichnet wird; der aus dem Irrenhaus entlassene Pernath, so erfahren wir von Zwakh, wurde von seinem Arzt deshalb im Ghetto untergebracht, weil sich dort »niemand um ihn kümmern und mit Fragen nach früheren Zeiten beunruhigen würde« (S. 57). Meyrinks Soziologie des Ghettos, so kann man resümieren, ist die Soziologie der modernen Großstadt.

Und beide Texte teilen – auch das ein Aspekt dieser dichterischen Großstadtsoziologie – das Motiv des Verbrechens. Bei Poe wird in der abschließenden Passage nur in mysteriöser Weise auf das Verbrechen und seine prinzipielle Unlösbarkeit verwiesen, ohne daß die Erzählung diesen Aspekt inhaltlich aufgreifen und ausgestalten würde, weshalb Walter Benjamin sagen konnte, diese Novelle sei so »etwas wie das Röntgenbild einer Detektivgeschichte«²⁰. – Bei

Meyrink steht das Motiv des Verbrechens im Zentrum eines tragenden Handlungsstranges, nämlich der Geschichte des Studenten Charousek. Das Verbrechen wiederum wird mehrfach als Emanation des Ghettos gedeutet. In nahezu wörtlicher Entsprechung zu Poes Erzähler, der den Massenmenschen als den »Genius tiefer Schuld« bezeichnet, erfahren wir von Pernath, es sei »das unfafbare Gespenst des Verbrechens l. . l., das durch diese Gassen schleicht Tag und Nacht und sich zu verkörpern sucht. Es liegt in der Luft und wir sehen es nicht. Plötzlich schlägt es sich nieder in einer Menschenseele, wir ahnen es nicht – da, dort, und ehe wir es fassen können, ist es gestaltlos geworden und alles längst vorüber. Und nur noch dunkle Worte über irgendein entsetzliches Geschehnis kommen an uns heran.« (S. 42) Das nicht aufklärbare Verbrechen und jener in beiden Texten beschworene Geist der Schuld gehören ebenfalls zu den wiederkehrenden Grundelementen der literarischen Großstadtmoderne, die sich der Darstellung einer abstrakten und anonymen, strukturell bedingten und als inneren Zwang erlebten gesellschaftlichen Gewalt verschreibt.

Als letzte Gemeinsamkeit sei auf die Perspektivierung der spezifischen Stadtwahrnehmung in beiden Texten hingewiesen. Die besondere Londonerfahrung des Poeschen Erzählers verdankt sich genauso wie die Ghettowahrnehmung Pernaths ihrer jeweiligen Situation: In beiden Fällen handelt es sich um Menschen, die eben von einer Krankheit genesen sind und dadurch eine gesteigerte Sensibilität, eine geschärfte Beobachtungsgabe entwickelt haben; beide sind aufgrund ihrer besonderen Situation in der Lage, die alltägliche Wahrnehmungsweise zu durchbrechen und zu den befremdenden, bedrohlichen und dramatischen Aspekten des Stadtlebens vorzustoßen. Die Mediatisierung der literarischen Stadtdarstellung durch bestimmte Bewußtseinsformen gehört aber zu den zentralen Faktoren der modernen »Poetik der Großstadt«, die sich als eine »Form der doppelten Wahrnehmung« beschreiben läßt: Sie »filtert die Sinneswahrnehmung durch veränderbare Modi des Sehens, die normalerweise als geschädigt, überlastet oder unbedeutend abgetan werden: Krankheit und Fieber, die besondere Aufmerksamkeit des verfolgten Menschen, der Blickwinkel von Halluzinierenden, Wahnsinnigen oder Besessenen. Entsprechende Motive lassen sich von Thomas De Quinceys Darstellung seiner London-Erlebnisse in den »Confessions of an English Opium Eater«, über Dickens' besondere Verwendung der Krankheit in »Bleak House«, über Dostojewskijs Darstellung von St. Petersburg aus der fieberhaften, auf Raskolnikow zentrierten Perspektive bis zu Thomas Hardys melodramatischem Christminster in »Jude the Obscure« verfolgen l. . l.«²¹

Meyrinks Darstellung des Prager Ghettos greift also bei aller okkulten Ausrichtung zentrale Muster der modernen Großstadtliteratur auf: das Phänomen des Doppelgängers als Massenmenschen, das Motiv der Stadtlektüre, die Kennzeichnung der Stadtbevölkerung als entindividualisierte und anonyme Masse, das Motiv des geheimnisvollen Verbrechens und die besondere Perspektivierung

der dargestellten Stadterfahrung. Als zitierbare Versatzstücke werden sie einer Romankonstruktion integriert, die auf eingängigste Weise die Angstlustphantasien des zeitgenössischen Stadtneurotikers durchdekliniert. Dabei sind diese Elemente von Großstadtswahrnehmung und Modernererfahrung dem de facto ja nicht mehr existenten, untergegangenen Ghetto zugewiesen. Der Roman thematisiert selbst den geschichtlichen Wandel des städtischen Raums, indem drei verschiedene Phasen des Ghettos beschrieben werden, nämlich das Ghetto vor und während der Sanierung in der Binnenhandlung und nach seiner Sanierung in der Rahmenerzählung. Spezifisch moderne Erfahrungsmodi werden also gegenläufig auf einen historischen, gewesenen Stadtraum bezogen und erscheinen eben dadurch einer Welt des Niedergangs und der Zerstörung verbunden. Schon Kurt Pinthus hat im Jahr 1917 bemerkt, »daß Meyrinks Romane sich immer in einer Welt des Zusammenbruches, des Untergangs abspielen«, und den Gegenwartsbezug dieser Darstellungsweise hervorgehoben: »Er braucht nicht in vergangene Epochen zu schweifen, denn unsere eigene Zeit ist diese Welt des Untergangs.«²² Im Anspielungs- und Verweischarakter, im ebenso melancholischen wie trivialisierenden Spiel mit einer auch schon historisch gewordenen Modernität enthüllt sich die allegorische Qualität dieser Pragdarstellung. Das Leben der Stadt scheint stillgestellt in der permanenten Oszillation zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Zusammenbruch und Aufbau, Verfall und Modernität. Prag erscheint als Ort, in dem eine vergangenheitsvergessene Zeit von der Macht der Erinnerung eingeholt wird, als untote Stadt einer Wiederkunft des Untergangs im Allerneuesten.

Nun ist das Ghetto bei Meyrink nicht nur die imaginäre Rekonstruktion eines Stadtraums, also der erinnerte Raum aus dem Traum des Ich-Erzählers, bedeutet nicht nur die raumgewordene Schwelle der Zeitdimensionen, sondern das Ghetto ist zugleich Metapher des Gedächtnisses und der Erinnerung schlechthin. Diese Ebene wird vor allem dadurch evoziert, daß das Ghetto als steingewordenes Innenleben Pernaths erscheint. Auf der Suche nach seiner Vergangenheit bewegt sich Pernath durch den labyrinthischen Erinnerungsraum des Ghettos, um das verschlossene Zimmer – sein Gedächtnis – wiederzufinden. Als Pernath nach seinem durch eine verleumderische Anklage bewirkten Gefängnis-aufenthalt freigelassen wird, ist die Sanierung des Ghettos (real begann sie im Jahre 1893) bereits im Gang. Pernath bezieht eine Wohnung im Haus des Golem in der Altschulgasse; als dort ein Feuer ausbricht, flieht er aufs Dach, er läßt sich an einem Seil hinunter, beim Blick durch das vergitterte Fenster sieht er darin den Rabbiner Hillel und dessen Tochter Mirjam, das Seil reißt und Pernath stürzt ab; an diesem Punkt endet die Binnenerzählung. Der Blick in das verschlossene Zimmer des Golem – die wiedergefundene Erinnerung und Identität also – bedeutet zugleich den Übergang in eine andere Seinsform, den Übergang in das ewige Leben; im Tod nur zeigt sich Identität. Die Zeit-

dimensionen schließen sich im Augenblick gelingender Erinnerung zusammen zu mythischer Zeitlosigkeit: Der Ich-Erzähler findet im letzten Kapitel sein Alter ego Pernath in ewiger Jugend wieder, an einem Ort, »wo kein lebender Mensch wohnen kann: *an der Mauer zur letzten Latern*« (S. 276), jenem Ort, wo der Sage nach die Gründung Prags erfolgt sein soll. Der legendäre Ort auf dem Hradschin, das Haus zur letzten Latern am Ende der Alchimistengasse über dem Hirschgraben, wird so zum Schauplatz der eingeholten Erinnerung, zum Ort mythischer Zeitlosigkeit. Der Bereich des sanierten Ghettos in der Rahmenhandlung wiederum repräsentiert im Gegenzug die geschichtliche Welt, die Welt realer Veränderung. Das sanierte Ghetto verweist damit aber auch auf das Verdrängen und Vergessen des Gewesenen und steht im Gegensatz zur idealen, gleichbleibenden Präsenz des Vergangenen in der ewigen Gegenwart im Haus zur letzten Latern auf dem Hradschin. Der Raum, das Ghetto, Prag überhaupt gewinnen also vor allem dadurch allegorische Bedeutung, daß sie mit bestimmten Zeitdimensionen versetzt und an bestimmte historisch gebundene Erfahrungsmodi geknüpft sind. Dabei überlagern sich verschiedene Zeitschichten und gegenläufige Zeitrichtungen: In der Vergangenheit erscheint die Gegenwart und umgekehrt in der Gegenwart das Echo des Vergangenen; die Erinnerung – der Traum des Ich-Erzählers – befaßt sich ihrerseits vor allem mit dem Versuch des Erinnerns. Diese sekundäre oder potenzierte Erinnerung weist aber zugleich in die Zukunft im Sinne einer idealen, utopischen Zeitlosigkeit. Dabei ist der Schritt ins Irreale – und also auch das Allegorische dieser Stadtdarstellung – unlösbar verknüpft mit den eklektisch-okkultistischen und trivialphantasmagorischen Zügen des Romans.

Das Ghetto ist aber nicht nur Allegorie des Innenlebens und der Erinnerung, sondern auch – als Ort, an dem der Golem zum Leben erweckt wird – Raum der Phantasie. Das Ghetto ist labyrinthisch, mit verborgenen, unbekannt und unzugänglichen Räumen versehen, mit Trödel angefüllt, dem Verbrechen ausgesetzt und dem Verfall preisgegeben; es ist steingewordene Schrift und wird schließlich aufgehoben in einem zeitlos-mythischen Ort des Ursprungs. Dergestalt figuriert das Ghetto zuletzt auch als Allegorie auf den verschlungenen, anspielungsreichen, mystischen und phantastischen, mit schauerromantischen und trivialliterarischen Motiven arbeitenden, Vergänglichkeit beschwörenden und sich dagegen behauptenden Roman selbst. Wie der Golem – die Emanation des Ghettos – im Roman als »seelisches Kunstwerk« ohne Schöpfer ausgewiesen wird, so läßt die Strukturanalogie zwischen erzähltem Raum und Erzählraum das Ghetto selbst als Verkörperung der gewollt enigmatischen, willkürlichen Un-Ordnung des Romans erscheinen.

Oben und Unten in Prag. – In der *Walpurgisnacht* (1917), dem zweiten Prag-Roman Meyrinks, sind die bedeutungstragenden Raumstrukturen sehr viel ein-

facher angelegt als im Golem. Das Prag der *Walpurgisnacht* wird in einer unterschiedenen topographischen Zweiteilung präsentiert, und den zwei Räumen Prags – dem Hradschin und dem Stadtgebiet auf der anderen Seite der Moldau – sind feste historische und soziale Konnotationen zugewiesen. Der Roman handelt von einem Aufstand der tschechischen Unterschicht gegen die herrschende Adelsklasse; zu Recht wurde die *Walpurgisnacht* bei aller okkulten Fundierung, die es natürlich auch hier gibt, als »Dokument der Zeitgeschichte«²³ gelesen. Meyrink selbst hat in einem Notizbuch die politische Thematik des Romans in dem Satz zusammengefaßt: »Demokratie (Prag) stürzt den versteinerten Adel.«²⁴ Dieser soziale Gegensatz drückt sich in der prägnanten räumlichen Trennung aus: hier die Welt der historisch obsoleten Adelsklasse auf dem Hradschin, die Welt der Vergangenheit und Erstarrung, und drunten auf der anderen Seite der Moldau das gegenwärtige, das proletarische Prag, von den Adeligen »die Welt« genannt und als solche tunlichst ignoriert. Die Trennung der Welten nimmt dabei nachgerade groteske Formen an: Die Hradschin-Bewohner versichern sich gegenseitig, sie seien seit dreißig Jahren nicht oder ihr Lebttag noch nie in Prag gewesen, und der Kaiserliche Leibarzt Flugbeil beobachtet die Welt jenseits der Moldau überhaupt nur durchs Fernrohr. Bei ihrem gleichförmigen und abgeschotteten Leben beschleicht die Hradschin-Bewohner das Gefühl, »daß die ›Zeit‹ nichts als eine diabolische Komödie sei, die ein allmächtiger unsichtbarer Feind dem Menschen vorgaukelt.«²⁵ Der Hradschin erscheint hier demnach nicht als Welt einer individuell zu erringenden mythischen Zeitlosigkeit, sondern als Welt einer falschen, nämlich geschichtlichen Zeitlosigkeit, als Reich der Versteinerung und der Bewahrung des Toten, als Reich der Verwechslung von Vergangenheit und Gegenwart. Das gegenwärtige Prag allerdings, die Welt des Proletariats, ist nicht positiver gezeichnet, und der Aufstand, um dessen Planung es über weite Strecken geht, der sich dann auch als schauerlich blutiges und zugleich groteskes Spektakel realisiert, zuletzt aber von kaiserlichen Truppen niedergeschlagen wird, dieser Aufstand erscheint nur als eigennützige Inszenierung eines machtgerigen Einzelnen. In der räumlichen Zweiteilung Prags stehen sich also zwei gleichermaßen verfehlte Weisen des Umgangs mit Zeit und Geschichte gegenüber: die revolutionäre Aufhebung der Vergangenheit und Verabsolutierung der Gegenwart einerseits und die falsche historische Identifizierung von Gegenwart und Vergangenheit und die Verabsolutierung der Vergangenheit andererseits. Auch hier gibt es den Versuch, die raumzeitlichen Trennungen aufzuheben: Der Kaiserliche Leibarzt erinnert sich seiner früheren Liebe zur »böhmischen Liesel«, einer Dirne, die nunmehr alt und häßlich ein menschenunwürdiges Dasein in Armut fristet. Anders als im *Golem* mißlingt in der *Walpurgisnacht* der Versuch, erinnernd die Grenzen von Raum und Zeit zu überwinden.

Abwesenheit. – Meyrink hat Prag also immer wieder als Stadt der Grenzen und der Grenzüberschreitung geschildert, als imaginativen Raum der Erinnerung. Das eigentliche Prager Leben führt insofern vielleicht derjenige, der nicht mehr dort wohnt und der sich nur noch an Prag erinnert. In einer berühmten Umfrage des *Prager Tagblatts* und der Zeitung *Bohemia* von 1922, in der eine Reihe von Intellektuellen gefragt wurden, warum sie Prag verlassen hätten, schreibt Meyrink: »Wenn mich jemand fragt: »Würden Sie gern wieder in Prag leben?« so antworte ich: »Ja, aber nur in der Erinnerung; in Wirklichkeit nicht eine Stunde. Oft des nachts träume ich von Prag und seinem unheimlichen, dämonenhaften Zauber; dann wenn ich erwache, ist mir, als sei ich von einem Alb befreit. Seit ich Prag verlassen habe, lebe ich, zwei Jahre Wien nicht gerechnet, in Deutschland und habe viele deutsche Städte gesehen – auch solche, die schöne mittelalterliche Bauten tragen wie Prag und eine ähnliche blutige Vergangenheit haben; in keiner jedoch schwingt jene unfassbar merkwürdige Stimmung. Sie sind – desinfiziert und man geht in ihnen herum wie in langweiligen Museen.«²⁶ Prag ist für Meyrink die Stadt einer bedrängenden Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Offenbar kommt er diesem Kern seiner Pragerfahrung aus der Distanz am nächsten: In der Erinnerung erscheint sie ihm als jene Stadt einer dämonischen Durchdringung der Zeitdimensionen, als die er Prag literarisch gestaltet hat. Zur Allegorie wird Prag, über die subjektiv-biographische Erfahrung hinaus, allein im Modus der Abwesenheit: Als imaginative Wiedergängerin des Gewesenen zeugt die Stadt von der Macht des Erstorbenen in der Jetztzeit.

Anmerkungen

- 1 Rober Müller: [Rezension] *Das grüne Gesicht. Roman von Gustav Meyrink* (1917), in: Müller: *Kritische Schriften II*, hg. von Ernst Fischer, Paderborn 1995, S. 12.
- 2 Robert Müller: *Phantasie* (1916), in: Müller: *Kritische Schriften I*, hg. von Günter Helmes, Jürgen Berners, Paderborn 1993, S. 257.
- 3 Ebd., S. 257 f.
- 4 *Das grüne Gesicht* (1916), *Die Walpurgisnacht* (1917), *Der weiße Dominikaner* (1921), *Der Engel vom westlichen Fenster* (1927).
- 5 Vgl. die repräsentative Aussage Hermann Hesses in einer 1916 veröffentlichten Rezension zu Meyrinks Roman *Das grüne Gesicht*: »Merkwürdig ist mir bei Meyrink, hier wie im Golem, ein Zwiespalt zwischen seinem Eigentlichsten und dessen Ausdruck, ein grelles Hin und Her zwischen zartestem Tasten auf lebendigen Seelenspielen und groben, oft raffinierten Effekten. Oft singt er, wie die Leute von der Heilsarmee, ein Glaubenslied zum Tamtam und auf schlimme Melodien.« (Hermann Hesse: *Die Welt im Buch. Leseerfahrungen II. Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1911-1916*, hg. von Volker Michels, Frankfurt/Main 1998, S. 609). Zur zeitgenössischen Rezeption Meyrinks vgl. auch Mohammad Qasim: *Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung*, Stuttgart 1981, S. 7-24.
- 6 Müller: *Phantasie*, S. 257 f.

- 7 Müller: [Rezension] *Das grüne Gesicht. Roman von Gustav Meyrink*, S. 12. In einem lesenswerten Aufsatz zu Meyrinks Gesamtwerk hat Joachim Kalka die Meyrinksche Schreibweise durch den Begriff der Kolportage charakterisiert, ein Begriff, den – so Kalka irrtümlich – zuerst Ernst Bloch in einem nicht denunziatorisch gemeinten Sinn für Meyrink verwendet habe (Joachim Kalka: *Das Unheimliche des Erzählens. Gustav Meyrink zwischen Okkultismus, Satire und Kolportage*, in: Thomas LeBlanc, Bettina Twrsnick [Hg.]: *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*. Wetzlar 1995, S. 119.) Jedoch gehört die Kategorie der Kolportage zum Repertoire der (positiven) Meyrink-Kritik; vgl. zum Beispiel die Bemerkung Kasimir Edschmids in seiner Aufsatzsammlung *Die doppelköpfige Nymphe (Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart)*, Berlin 1920, S. 146): »Aber aus Kolportage, Bordell und heiliger Handlung richten sich gleich Fahnen spitzen die Dinge immer ins Gespenstige und das Entscheidende tritt ein, daß es hieraus genau so sicher ins Symbolische geht.«
- 8 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1973, S. 424 f.
- 9 Gustav Meyrink: *Prag*, in: Meyrink: *Des deutschen Spießers Wunderhorn. Novellen*, Frankfurt/Main–Berlin 1992, S. 287 (Absätze getilgt).
- 10 Ebd., S. 292 f.
- 11 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts machten die Deutschen 10% der Prager Bevölkerung aus – mit abnehmender Tendenz; sie gehörten nahezu vollständig der wohlhabenden und gebildeten Schicht von Bürgertum und Adel an. Die proletarische, kleinbürgerliche und bürgerliche tschechische Bevölkerung machte dagegen 85% aus, die jüdische ca. 5%, wobei sich die Hälfte der jüdischen Bevölkerung als tschechisch bezeichnete, die andere deutschsprachig war (vgl. Gary B. Cohen: *Deutsche Tschechen und Juden in Prag: Das soziale Alltagsleben zwischen 1890 und 1914*, in: Maurice Godé, Jacques Le Rider, Françoise Mayer (Hg.): *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague de 1890 à 1924. Actes du colloque de Montpellier, décembre 1994*, Montpellier 1996).
- 12 Gustav Meyrink: *Der Golem*, Frankfurt/Main–Berlin 1995, S. 11. – Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 13 In ihrer Arbeit über den Beitrag der Prager deutschen Literatur zum Expressionismus hat Ingeborg Fiala-Fürst – mit Bezug unter anderem auf Meyrinks *Golem* – die Frage untersucht, ob Prag als expressionistische Großstadt zu bezeichnen sei: erwartungsgemäß mit negativem Befund. In ihrer Konzentration auf den – zweifellos vorhandenen – romantischen Prag-Mythos entgehen ihr allerdings auch die Aspekte moderner Stadterfahrung bei Meyrink (vgl. Ingeborg Fiala-Fürst: *Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus: Relevante Topoi ausgewählter Werke*, St. Ingbert 1996). Zur Pragdarstellung im *Golem* vgl. auch Heidemarie Oehm: »Der Golem« (1915) von Gustav Meyrink, in: Winfried Freund, Hans Schumacher (Hg.): *Spiegel im dunklen Wort: Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main–Bern 1983, bes. S. 181; Peter Cersowsky: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik« insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München 1989, S. 44 ff.; beide betonen vor allem die visionäre Gestaltung bzw. Spiritualisierung des Stadtraums.
- 14 Kurt Pinthus: *Zu Gustav Meyrinks Werken*, in: Gustav Meyrink: *Gesammelte Werke*, Bd. 6: *Fledermäuse*, 1917, S. 336; Hermann Hesse: *Exzentrische Erzählungen (1909)*, in: Hesse: *Gesammelte Werke*, Bd. 11: *Schriften zur Literatur I*, Frankfurt/Main

- 1970, S. 138. Auch in der Meyrink-Forschung wird dieser Bezug immer wieder hergestellt, zumeist für die im engeren Sinne phantastischen Texte Poes (vgl. Cersowsky: *Phantastische Literatur*, S. 101–152). Joachim Kalka hat am Beispiel zweier Erzählungen – *Die Pflanzen des Dr. Cinderella* und *Der Saturnring* – auf die »eigenartige Affinität zu gewissen berühmten Schlüsseltexten der Moderne«, insbesondere zu Poes *Mann der Menge*, verwiesen (Kalka: *Das Unheimliche des Erzählens*, S. 122 f.).
- 15 Edgar Allan Poe: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, Bd. 2: *Der Fall des Hauses Ascher. Erzählungen*, Frankfurt/Main 1994, S. 241.
- 16 Ebd., S. 235 f.
- 17 Ebd., S. 241.
- 18 Vgl. Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, S. 550 f.
- 19 Poe: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 230.
- 20 Benjamin: *Charles Baudelaire*, S. 550.
- 21 Philip Fisher: *City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*, in: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 110 f.
- 22 Vgl. Pinthus: *Zu Gustav Meyrinks Werken*, S. 360. Auf die Bedeutung der Vergangenheit in Meyrinks *Golem*, die als »tödliche Unwirklichkeit l. . . Ausdruck der historischen Irrealität eines ungelösten Grenzdaseins« sei, hat auch Claudio Magris hingewiesen (Claudio Magris: *Prag als Oxymoron*, in: *Neohelicon*, 7[1979]2, S. 48).
- 23 Qasim: *Gustav Meyrink*, S. 144.
- 24 Aus einem in Meyrinks Nachlaß befindlichen Notizbuch (Bayerische Staatsbibliothek, München), zitiert nach Qasim: *Gustav Meyrink*, S. 144.
- 25 Gustav Meyrink, *Walpurgisnacht*, Leipzig 1917, S. 13.
- 26 Gustav Meyrink, in: *Prager Tageblatt*, 3.6.1922, zitiert nach Kurt Krolop: *Hinweis auf eine verschollene Rundfrage: »Warum haben Sie Prag verlassen?«*, in: *Germanistica Pragensia*, IV (1966), S. 48.