

DAS PARADOXON DES ESKAPISMUS BEI JAROSLAV RUDIŠ

ABSTRACT:

Der Beitrag untersucht das Motiv des Eskapismus in ausgewählten Romanen von Jaroslav Rudiš (Winterbergs letzte Reise, Grandhotel, Der Himmel unter Berlin und Nationalstraße) im Lichte von Theodor W. Adornos ästhetischer Theorie. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass Rudiš' Protagonist:innen zwar vor einer als bedrückend empfundenen Realität fliehen, diese Fluchtbewegung jedoch paradoxerweise zur Erkenntnis der Wirklichkeit selbst führt. Das sogenannte „Paradoxon des Eskapismus“ – abgeleitet aus Adornos Negativer Dialektik und seiner Auffassung der Kunst als Form von Erkenntnis – dient dabei als interpretativer Rahmen. Die Analyse zeigt, dass Eskapismus bei Rudiš auf mehreren Ebenen wirksam ist: als Erfahrung der Lesenden, als Erzählstrategie und als existenzielle Haltung der Figuren. Während Der Himmel unter Berlin den Eskapismus noch als illusionäre Gegenwelt entlarvt, erscheint er in Grandhotel als therapeutischer Prozess der Selbstfindung. In Národní třída verwandelt sich Flucht in aggressive Selbstmythologisierung, und in Winterbergs letzte Reise schließlich wird Eskapismus zum Erkenntnisinstrument, das die historische und persönliche Schuld Mitteleuropas sichtbar macht. Der Beitrag versteht Rudiš' Werk somit als Versuch, die fragile Identität Mitteleuropas durch ästhetische Fluchtbewegungen neu zu verhandeln. Eskapismus erweist sich dabei nicht als Gegensatz zur Realität, sondern als deren notwendige Voraussetzung: Erst der Umweg über das Imaginäre ermöglicht das Erkennen des Realen.

SCHLÜSSELWÖRTER:

Eskapismus, Paradoxon des Eskapismus, Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Erkenntnis durch Kunst, Jaroslav Rudiš, Mitteleuropa, Literatur und Identität

ABSTRACT:

This article examines the motif of escapism in selected novels by Jaroslav Rudiš (Winterbergs letzte Reise, Grandhotel, Der Himmel unter

Berlin and Nationalstraße) in light of Theodor W. Adorno's aesthetic theory. The starting point is the observation that while Rudiš's protagonists flee from a reality they perceive as oppressive, this act of escape paradoxically leads to an awareness of reality itself. The so-called "paradox of escapism" – derived from Adorno's *Negative Dialectics* and his conception of art as a form of knowledge – serves as an interpretive framework. The analysis shows that escapism is effective on several levels in Rudiš's work: as an experience of the reader, as a narrative strategy, and as an existential stance of the characters. While *Der Himmel unter Berlin* exposes escapism as an illusory counter-world, in *Grandhotel* it appears as a therapeutic process of self-discovery. In *Národní třída*, escape transforms into aggressive self-mythologizing, and in *Winterbergs letzte Reise*, escapism finally becomes an instrument of knowledge that makes visible the historical and personal guilt of Central Europe. This essay thus understands Rudiš's work as an attempt to renegotiate the fragile identity of Central Europe through aesthetic escapism. Escapism, in this context, proves not to be the opposite of reality, but rather its necessary precondition: only the detour via the imaginary enables the recognition of the real.

KEYWORDS:

Escapism, paradox of escapism, Theodor W. Adorno, aesthetic theory, knowledge through art, Jaroslav Rudiš, Central Europe, literature and identity

Einleitung

Als 2019 sein Roman *Winterbergs letzte Reise* für den Preis der Leipziger Buchmesse 2019 nominiert wurde, war der tschechische Schriftsteller und Germanist Jaroslav Rudiš im deutschen Sprachraum längst bekannt. Schon 2004 ist sein U-Bahn-Roman *Der Himmel unter Berlin* in der deutschen Übersetzung im btb-Verlag erschienen und seitdem wurden seine Romane regelmäßig ins Deutsche übersetzt. Schließlich schreibt Rudiš seit 2018, als seine erste auf Deutsch verfasste Kurzprosa *Der Besuch von Herrn Horváth* erschienen ist, auf Deutsch. Nicht nur aufgrund seines literarischen Bilinguismus wird er häufig als ein Vermittler zwischen der deutschsprachigen und der tschechischen Kultur bezeichnet, obwohl er als einer, der genauso wie sein Protagonist Winterberg *historisch durchschaut*, wahrscheinlich mit einer solchen vereinfachenden Bezeichnung kaum einverstanden sein könnte. Seinen eigenen Aussagen zufolge sieht er sich vielmehr als ein Mitteleuropäer (H70: 2023). Dies zeigt sich implizit auch in seinen Texten. Wie im vorliegenden Beitrag unter anderem gezeigt werden soll, werden seine Romane durch die mitteleuropäische *nostalgische Faszination für das Vergangene* (Bak 2021) charakterisiert.

Seine Protagonisten und zugleich Erzähler:innen begeben sich auf eine rauschvolle Flucht vor der bedrückenden Realität. Zugleich sind sie aber auf der Suche nach einem ehemaligen und präsenten, verlorenen und immer noch auffindbaren Mitteleuropa, also sie schweben zwischen der traumatisierenden Gegenwart und der idealisierten Geschichte. Anders gesagt befinden sich Rudiš' Figuren in einer paradoxen Situation, die ich im vorliegenden Beitrag als ‚Paradoxon des Eskapismus‘ benennen möchte.

Als theoretische Basis für folgende Analysen dienen Adornos Thesen über das Verhältnis zwischen der Realität und der Kunst. Das Paradoxon des Eskapismus wird aus seinen Überlegungen explizit abgeleitet. Adorno kommt nämlich in seinen späteren Schriften zu dem Schluss, dass das scheinbare Ausweichen aus der Realität in der Kunst nicht nur aussichtslos ist und die jeweils bestehende machtbedingte Ordnung bestätigt, sondern es macht nach ihm die Wirklichkeit in ihrer Unzulänglichkeit überhaupt erst sichtbar. Diese Schlussfolgerung, die Adorno in seinen Spätschriften formuliert, soll in der vorliegenden Analyse als möglicher Interpretationsschlüssel von Rudiš' Romanen *Winterbergs letzte Reise*, *Grandhotel*, *Der Himmel unter Berlin* und *Nationalstraße* dienen. Ziel des Beitrags ist es, zu untersuchen, in welchen Formen das Paradoxon des Eskapismus in den genannten Romanen von Jaroslav Rudiš erscheint, wie er dargestellt wird, welche Funktion er innerhalb der Texte übernimmt und wie dieses Konzept als möglicher Interpretationsschlüssel herangezogen werden

kann. Da sich Rudiš' Gesamtwerk intensiv mit der Geschichte Mitteleuropas auseinandersetzt, versteht sich die vorliegende Analyse zugleich als eine Darstellung post-moderner Identitätswürfe im mitteleuropäischen Kontext.

Paradoxon des Eskapismus

Im ersten Unterkapitel soll zuerst der Schlüsselbegriff – Paradoxon des Eskapismus – aus literaturwissenschaftlicher Perspektive dargestellt werden. Eskapismus bezeichnet in der Literaturwissenschaft das literarische oder künstlerische Streben nach Flucht oder Abwendung von der realen Gegenwart – eine Bewegung weg von der Alltäglichkeit hin zu imaginären Gegenwelten, in der sich ein subjektives Bedürfnis nach Distanzierung erfüllen kann. Steglich (2022) definiert Eskapismus dabei als eine Bewegung *aus einer Abwendungs- in eine Zuwendungssphäre*, das heißt als Bewegung von der Gegenwart in eine literarische Gegenwelt.

Grundsätzlich ist bei diesem Begriff zwischen mehreren Ebenen zu unterscheiden.

Bei Steglich steht vor allem die Erfahrung aus der Perspektive der Leserschaft im Vordergrund – also die Flucht aus der jeweiligen Realität in eine Phantasiewelt des jeweiligen Buches. Eine solche Perspektive übernehmen auch die Studien zum „consumer escapism“ (Cronin, Jones, Piacentini: 2020). Nicht zu vernachlässigen ist jedoch die textimmanente Ebene, auf der die Protagonistin oder der Protagonist in eine eigene Gegenwelt entflieht und die Leserin bzw. den Leser auf diese Flucht mitnimmt. Darüber hinaus manifestiert sich Eskapismus auch auf der Ebene der Autorin bzw. des Autors, indem sich die Schreibende oder der Schreibende in das eigene Werk „hinein flüchtet“.

Auf dieser Ebene wird bei Graveney (2024) auf das Spannungsverhältnis zwischen Kritik und Flucht (escape vs. critique) literarischer Texte hingewiesen (etwa in neueren Beiträgen zu Arno Schmidt in Relation zu Adorno).

All diese Ebenen werden im vorliegenden Beitrag näher beleuchtet, da sie in den Texten Rudiš' mit unterschiedlicher Intensität zur Geltung kommen. Zuerst soll aber auf das Paradoxon des Eskapismus im Sinne von Adorno eingegangen werden.

Adornos Konzept des Paradoxons des Eskapismus

Theodor Adorno begegnet dem Phänomen des Eskapismus in ambivalenter Weise. In frühen Schriften, insbesondere in den *Minima Moralia* (1951), nimmt er den Flucht-Gestus vor allem als illusorische Praxis wahr, die den unmöglichen An-

spruch auf ein „richtiges Leben im falschen“ verdeckt und damit lediglich einen vergeblichen Versuch der Veränderung darstellt. In den *Minima Moralia* tritt der Eskapismus etwa im Aphorismus 41 „Dinnen und draußen“ hervor, wo die Zuflucht sowohl im akademischen als auch im „außerakademischen“ Denken als trügerische Kompensation entlarvt wird. Eskapismus erscheint hier nicht als Weg zur Emanzipation, sondern als Symptom der durch allseitige Verfremdung beschädigten Gesellschaft.

In den späteren Schriften, vor allem in der *Negativen Dialektik* (1966) und der *Ästhetischen Theorie* (1970), zeichnet sich hingegen eine Bedeutungsverschiebung ab: Adorno reflektiert „Fluchtpunkt“ oder „Entzug“ nicht mehr allein als regressives Verhalten, sondern als Moment mit epistemischem Gehalt. Durch das intensive Bewusstwerden der Flucht aus der trügerischen Realität wird paradoxerweise diese tiefer erkannt. So heißt es in der *Negativen Dialektik*: „Dem Bewußtsein der Scheinhaftigkeit der begrifflichen Totalität ist nichts offen, als den Schein totaler Identität immanent zu durchbrechen: nach ihrem eigenen Maß.“ (Adorno 1966: 15). Gerade das, was sich dem begrifflichen Zugriff entzieht und konsequenterweise als Schein enthüllt wird, erweist sich als Motor des Erkennens, das im Durchbrechen der scheinbaren Totalität besteht. Der „Entzug“ wird damit nicht länger als Resignation verstanden, sondern als erkenntnisleitende Strategie, insofern er die Grenzen des Denkens offenlegt. Diese Möglichkeiten eröffne nach Adorno die Kunst.

In Hegelscher Tradition begreift der spätere Adorno *Kunst als eine Gestalt von Erkenntnis* (Adorno, GS 11: 264). Während Hegel jedoch die Kunst dem begrifflichen Denken unterordnet, weist Adorno ihr „eine den Begriff übersteigende Erkenntnisweise“ (ebd.) zu, oder wie Bubner es nennt die Erkenntnis einer den „selbstgewissen philosophischen Begriffen entgangenen Wirklichkeit“ (1980: 112). Wie schon in den oben genannten Zitaten deutlich wurde, kann diese höhere Erkenntnis den Verblendungszusammenhang aufreißen (Müller-Jentsch 2017).

Das Verhältnis zwischen Kunst und Wahrheit, Kunst und Schein erklärt Adorno folgendermaßen:

Narretei ist Wahrheit in der Gestalt, mit der die Menschen geschlagen werden, sobald sie inmitten des Unwahren nicht von ihr ablassen. Noch auf ihren höchsten Erhebungen ist Kunst Schein; den Schein aber, ihr Unwiderstehliches, empfängt sie vom Scheinlosen. Indem sie des Urteils sich entschlägt, sagt sie, zumal die nihilistisch gescholtene, es sei nicht alles nur nichts. Sonst wäre, was immer ist, bleich, farblos, gleichgültig. Kein Licht ist auf den Menschen und Dingen, indem nicht Transzendenz widerschiene. Untilgbar am Widerstand gegen die

fungible Welt des Tauschs ist der des Auges, das nicht will, dass die Farben der Welt zunichtewerden. Im Schein verspricht sich das Scheinlose. (Adorno 1966: 150).

Der *Fluchtpunkt* der Kunst als Instrument der Reflektion fungiert somit nicht als eskapistische Illusion, sondern als Negation des Bestehenden, die dessen Überwindbarkeit aufscheinen lässt. In dieser Negativität liegt ihr Wahrheitsmoment: Die scheinbare Autonomie der Kunst erweist sich als kritischer Spiegel der Realität, der deren Nicht-Endgültigkeit sichtbar macht. In Adornos späteren Konzeptionen wird also Eskapismus in der Gestalt von Fluchtpunkt oder Entzug zu einer paradoxen, aber notwendigen Erkenntnisstrategie – als Moment der negativen Dialektik wie auch der ästhetischen Erfahrung.

Das oben beschriebene Prinzip der Welterkenntnis durch den Entzug und durch durchbrechende oder aufreißende Reflexion wird wiederholt zum Ausgangspunkt der Situationen in Texten von Rudiš, was in weiteren literarisch analytischen Unterkapiteln präzisiert und weitergeführt werden soll.

Ausgewählte Romane zur Analyse

Für die vorliegende Analyse wurden vier Romane ausgewählt, und zwar *Nebe pod Berlinem* (2002, dt. *Der Himmel unter Berlin*, 2004), *Grandhotel* (2006, dt. *Grandhotel*, 2007), *Národní třída* (2013, dt. *Nationalstraße*, 2019) und *Winterbergs letzte Reise* (2019).

Die Auswahl dieser Werke folgt mehreren Kriterien. Erstens handelt es sich um zentrale Romane im bisherigen literarischen Schaffen von Rudiš, die sowohl in der tschechischen Originalfassung als auch in deutschen Übersetzungen vorliegen oder im Falle von *Winterbergs letzte Reise* auf Deutsch geschrieben wurden. Zweitens ermöglichen diese Texte eine diachrone Perspektive auf die Entwicklung von Rudiš' literarischem Stil und thematischen Schwerpunkten im Zeitraum von knapp zwei Jahrzehnten. Drittens sind alle vier Romane – wenn auch auf unterschiedliche Weise – durch ein zentrales Motiv des Eskapismus geprägt, das im Zentrum der Analyse steht. Darüber hinaus berücksichtigt die Auswahl bewusst unterschiedliche Ausprägungen dieses Motivs: sowohl Texte mit einem stärker innerpsychischen Eskapismus (*Himmel unter Berlin*, *Grandhotel*) als auch Werke mit politisch-gesellschaftlicher oder historischer Dimension dieses Phänomens (*Nationalstraße*, *Winterbergs letzte Reise*).

Da eine zusammenfassende Darstellung der Romane in deutscher Sprache bislang

fehlt, sollen im Folgenden die einzelnen Texte kurz vorgestellt werden. Dabei werden sie bereits aus der oben beschriebenen analytischen Perspektive nacherzählt, um den thematischen Zusammenhang deutlich zu machen.

Ausgewählte Texte aus der Eskapismus-Perspektive

In *Der Himmel unter Berlin* bildet das Motiv der Flucht das zentrale Strukturprinzip der Handlung. Dabei steht weniger eine explizit formulierte Suche nach dem Selbst oder eine Transformation der Realität im Vordergrund als vielmehr eine Bewegung weg von persönlichen und gesellschaftlichen Bindungen. Der Protagonist, Petr Bém (abgeleitet von Böhme), verlässt seine Heimatstadt Prag sowie seine Partnerin Žeňa, um im Berliner Untergrund – konkret im Milieu der U-Bahn-Musiker und urbanen Randexistenzen – einen neuen Lebensentwurf zu erproben.

Besonderes Gewicht erhält in diesem Zusammenhang die Begegnung mit Dirk, genannt Pancho, der ihn in diese subkulturelle Welt einführt. Gemeinsam gründen sie die Musikgruppe *U-Bahn*. Die Narrative werden durch persönliche Begegnungen mit episodischen Einschüben verknüpft, in denen vor allem die U-Bahn-Fahrer als Projektionsflächen für Authentizität und Widerstand gegen die „Oberwelt“ erscheinen. Diese Geschichten strukturieren den Text als eine Art urbaner (Flucht-)Mythologie.

Die Liebesbeziehung zu der Berlinerin Katrin, die sich im Verlauf der Handlung entwickelt, fungiert als emotionales Gegengewicht zum Eskapismus des Protagonisten und wird im offenen Ende des Romans zum Schlüsselmoment: Katrins Entscheidung, Berlin in Richtung Island zu verlassen, markiert den Zusammenbruch des illusionären Fluchtversuches. Der Selbstmord des Fans der Musikband *U-Bahn* Bertám verstärkt diese Desillusionierung zusätzlich. Der Versuch des Protagonisten, im Untergrund eine alternative Existenzform zu verwirklichen, erweist sich letztlich als nicht tragfähig. Der Eskapismus bleibt in diesem Roman nicht nur uneingelöst, sondern entlarvt sich als trügerisches Konstrukt. Dies erinnert an Adornos frühe Kritik jeglichen Eskapismus etwa in *Minima Moralia* (1951).

Im Roman *Grandhotel* steht das Motiv der Flucht erneut im Zentrum, allerdings in einer deutlich komplexeren Form, wie sie in der folgenden Analyse näher ausgeführt wird. Erzählt wird die Handlung aus der Perspektive von Fleischman, einer pikaresken Außenseiterfigur mit traumatischer Vergangenheit, der im titelgebenden Grandhotel auf dem Berg *Ještěd* (Jeschken) oberhalb der Stadt *Liberec* (Reichenberg) lebt und arbeitet. Fleischman entzieht sich der Realität, indem er sich obsessiv der Meteorologie widmet – einer Leidenschaft, die ihn bereits in seiner Kindheit isolierte und

zum Ziel von Spott und Ausgrenzung machte. Seine Erzählung verknüpft persönliche Erinnerungen mit historischen Rückblenden, in denen sowohl die wechselvolle Geschichte der Stadt *Reichenberg* als auch die symbolisch aufgeladene Architektur des Hotel- und Fernsehturms auf dem *Jeschken* reflektiert werden. Die narrative Struktur ist fragmentarisch und episodenhaft; die eigentliche Handlung tritt zugunsten psychologischer Innenwelten und reflexiver Passagen weitgehend in den Hintergrund.

Ein zentrales Schlüsselerlebnis bildet ein Autounfall, bei dem Fleischmans Eltern ums Leben kommen. In der Folge wird er von seinem Cousin Vinnétou Jégr adoptiert – einem chauvinistischen und zynischen Betriebsleiter des Hotels auf dem *Jeschken*, der ihn weniger aus Fürsorge als aus Pflichtgefühl aufnimmt. Aufgrund seiner psychischen Belastung steht Fleischman in therapeutischer Behandlung.

Im poetisch überhöhten, fast märchenhaften Finale des Romans fasst Fleischman den Entschluss, seine lähmenden Ängste zu überwinden und *Liberec* endgültig zu verlassen. Die Flucht gelingt ihm – symbolträchtig – mit einem Ballon, an Bord dessen sich überraschend auch sein verhasster Cousin Vinnétou Jégr befindet. Dieses paradoxe Happy End kann als doppeldeutige Metapher für Fleischmans ambivalente Emanzipation gelesen werden: eine Flucht aus der Enge, aber nicht unbedingt in die ersehnte Freiheit. Trotzdem kann festgestellt werden, dass in *Grandhotel* anders als in *Der Himmel unter Berlin* die Flucht als ein Weg zur möglichen Selbstfindung dargestellt wird.

Auch im Roman *Nationalstraße* (2014) realisiert sich das Fluchtmotiv auf zwei unterschiedlichen Ebenen. Erstens auf der Ebene der Hauptfigur, Vandam, zweitens auf der Leser:innenebene. Der personale Erzähler erzählt die Geschichte von Vandam, einem alternden „Krieger“ aus einer Plattenbausiedlung am Rande von Prag. Er verbringt seine Tage in der Kneipe und prahlt mit seinen Schlägereien mit der Polizei während der Samtenen Revolution im Jahre 1989. In seiner derben Sprache schildert er ein Leben zwischen Alkohol, Gewalt und gescheiterten Beziehungen, das sich in ständiger Abgrenzung von der Mehrheitsgesellschaft vollzieht. Im Laufe der Erzählung wird jedoch deutlich, dass Vandam keineswegs ein Freiheitskämpfer war, sondern zu jenen gehörte, die 1989 auf der *Národní třída* die protestierenden Studierenden brutal zusammenschlugen.¹

Für die Leser:innen eröffnet der Roman einen Zugang zu einer grotesk überzeichneten Gegenwelt abseits der etablierten Gesellschaft – ein Leserausflug in eine raue, ar-

¹ Die *Národní třída* („Nationalstraße“) in Prag war im November 1989 Schauplatz einer gewaltsamen Niederschlagung einer studentischen Demonstration durch die kommunistische Polizei. Diese Ereignisse gelten als Auslöser der sogenannten Samtenen Revolution, die zum Sturz des kommunistischen Regimes in der Tschechoslowakei führte.

chaisch anmutende Realität. Zugleich fliehen auch die Figuren selbst vor ihrer Gegenwart: Vandam kompensiert Perspektivlosigkeit und Einsamkeit durch apokalyptische Fantasien, nostalgische Rückblicke auf die Revolutionsjahre und durch ein selbstinszeniertes Heldenbild, in dem etwa Jean-Claude Van Damme als Identifikationsfigur dient. Eskapismus erscheint somit sowohl als literarisches Angebot für das Publikum als auch als Überlebensstrategie der Protagonisten – wobei gerade Vandams vermeintliche Heldengeschichte sich als eine trügerische Form der Selbsttäuschung entlarvt.

Der Roman *Winterbergs letzte Reise* stellt die bislang komplexeste literarische Verarbeitung des Motivs der Flucht in Rudiš' Gesamtwerk dar. Wie bereits in den vorherigen Texten bildet auch hier die Flucht einen zentralen Baustein für die Konzeption des Romans, doch wird sie auf mehreren ineinandergreifenden Ebenen gestaltet, die im Folgenden umrissen werden, bevor die detaillierte Analyse einzelner Textstellen erfolgt.

Der Roman ist als eine Art Roadmovie auf Schienen konzipiert. Erzählt wird die Geschichte zweier ungewöhnlicher Protagonisten: des ehemaligen Straßenbahnfahrers und leidenschaftlichen Laienhistorikers Wenzel Winterberg, geboren in Reichenberg (*Liberec*) und lebend in Deutschland, sowie seines Begleiters Jan Kraus, eines Sozialarbeiters mit Wurzeln in Winterberg (*Vimperk*), der aus der Tschechoslowakei emigriert ist. Die äußere Handlung besteht in einer langen Zugreise durch Mittel- und Südosteuropa, die von Berlin – dem tatsächlichen Ausgangspunkt des Romans – über Städte wie Wien, Budapest und Sarajevo führt und sich an historischen Knotenpunkten des 20. Jahrhunderts orientiert.

Der Rahmen dieser Reise wird durch Winterbergs Wunsch bestimmt, die Stationen seiner eigenen Lebensgeschichte sowie die seiner verlorenen Liebe Lenka Morgenstern zu sehen. Die Erzählstruktur des Romans ist dabei bewusst nicht chronologisch, sondern verschränkt verschiedene Zeitebenen und narrative Stimmen.

Jan Kraus, der im Dienst einer Einrichtung arbeitet, die Menschen auf ihrer „letzten Reise“ begleitet, wird zu Beginn des Romans mit dem pflegebedürftigen Winterberg konfrontiert. In einer zunächst trostlosen Situation – Winterberg ist kaum ansprechbar – beginnt Kraus aus dem Duden vorzulesen. Diese absurde, fast kafkaeske Geste löst einen unerwarteten Effekt aus: Winterberg beginnt Wörter zu wiederholen, gewinnt seine Sprache zurück und beginnt in langen, monologischen Passagen zu sprechen. In diesen Passagen schildert er mit obsessiver Detailverliebtheit die Geschichte Mitteleuropas, insbesondere die der deutsch-tschechischen Grenzregion. Seine Orientierung dabei bietet ein alter Baedeker-Reiseführer von 1913 – ein symbolisches Instrument zur Rückgewinnung eines geordneten, vermeintlich heilen (Mittel-)Europas vor dem Ersten Weltkrieg.

Das Motiv der Flucht entfaltet sich im Roman auf mehreren Bedeutungsebenen. Die zwei Protagonisten sind – implizit oder explizit – Flüchtende. In erster Linie begeben sie sich auf eine gemeinsame Zugreise – weg vom alltäglichen Leben. Aber in ihren Dialogen, die sie die ganze Zeit führen, realisieren sich eskapistische Konfigurationen. Winterberg flieht in seinen stetigen Vorträgen während der Zugfahrt vor der Gegenwart in eine idealisierte Vergangenheit, Kraus entzieht sich seiner eigenen, von Schuld und Verlust geprägten Geschichte durch die Auseinandersetzung mit dem Leben anderer sowie durch Alkohol. Selbst Winterbergs Tochter Silke praktiziert eine Form der Flucht, indem sie sich der Realität des Alterns ihres Vaters entzieht und stattdessen einen professionellen „Fährmann“ engagiert. Die Figur Lenka Morgenstern verkörpert den historischen Fluchtaspekt: Als Halb-Jüdin flieht sie aus Reichenberg vor der nationalsozialistischen Bedrohung – und letztlich auch vor Winterberg, der sich mit den Nazis arrangierte und sie dadurch verriet.

Darüber hinaus wird das Erzählen selbst als ein Fluchtmechanismus verstanden – als eine Form der Selbsttherapie, die den Protagonisten ermöglicht, traumatische Erfahrungen zu verarbeiten. In diesem Sinne fungiert die Erzählung als eine narrative Rekonstruktion nicht nur individueller, sondern auch kollektiver Geschichte, deren fragmentarische Identität durch die Reise symbolisch wieder zusammengesetzt wird. Die Flucht mündet dabei nicht zwangsläufig in ein Entkommen, sondern ist vielmehr ein Modus der existenziellen Auseinandersetzung mit Geschichte, Schuld und Erinnerung.

Ergebnisse der Analyse - Eskapistische Konfigurationen nach Ebenen differenziert

Im Folgenden sollen nun einzelne oben genannte Motive und Motivationen aufgrund von genannten Ebenen klassifiziert werden. Innerhalb dieser Ebenen können weitere Funktionen des Eskapismus identifiziert werden.

1. Eskapismus aus der Perspektive der Lesenden

Für die Lesenden eröffnet Rudiš den Zugang in die Innenwelten von Figuren, die an den Rändern der Gesellschaft stehen. Diese Bewegung gleicht einer Flucht in ein fremdes Bewusstsein. So wird in *Grandhotel* eine topographische Flucht aus der Stadt auf den Berg Jeschken und außerhalb der gegenüber dem Erzähler feindlichen Gesellschaft evoziert. In *Winterbergs letzte Reise* schildert der Erzähler eine Reise durch Mitteleuropa als eine symbolische Flucht vor dem Tod. Aber ähnlich wie in *Grandhotel* flüchten auch die zwei Protagonisten, Winterberg und

Kraus, in diesem Roman nicht nur aus ihrem Zuhause, sondern sie flüchten sich in die Vergangenheit des Baedekers aus dem Jahre 1913. In *Himmel unter Berlin* formuliert der aus Prag nach Berlin fliehende Erzähler lakonisch: „Ich habe den Plan, keinen Plan zu haben.“ (S. 9) – ein Satz, der als Lebenshaltung auch für die Rezipienten zum Eskapismus-Erlebnis wird. Aus dieser Sicht sind Rudiš' Texte auch Erprobungen verschiedener Möglichkeiten des Leser-Eskapismus.

2. **Eskapismus aus der Perspektive des Erzählers**

Noch deutlicher wird der Eskapismus, wenn auf die Funktion des Erzählens selbst fokussiert wird. Bei Rudiš oszilliert diese zwischen drei Modi: Therapie, Flucht und Weg zur Realität.

Erzählen als Flucht

Gleichzeitig ist das (Binnen)Erzählen bei Rudiš ein Mittel der Verdrängung. Fleischmans minutiöse Wetterbeobachtungen sind narrative Ersatzhandlungen, die verhindern, dass er sich seinem Trauma des Autounfalls stellt. In *Grandhotel* erklärt Fleischmans Ärztin sein obsessives Festhalten an Wetterkarten: „Die Ärztin sagte, dass all meine Wolken, Winde, Schnee, Regen, Zyklonen, Karten und Grafiken mir etwas viel Wichtigeres ersetzten – etwas, wonach ich in der Tiefe meines persönlichen Unendlichen verlangte, aber vielleicht wusste ich es nicht einmal. Oder ich wusste es, aber ich fürchtete mich, es zu tun.“ (S. 73), Erzählen und Deuten des Wetters wirken also wie eine Selbsttherapie.

Auch in *Winterbergs letzte Reise* ist die Reise therapeutisch zu betrachten – als ein Weg ins eigentliche Trauma – Winterberg hat seine Geliebte Lenka, die halbjudischer Abstammung war, beim Machtanstieg der Nationalsozialisten in Liberec auf ihrer Flucht nicht begleitet und kann sich damit nicht zurechtfinden. Erzählen zwingt ihn und ebenfalls Kraus in einen Dialog mit Schuld und Verantwortung – eine narrative Form von Psychotherapie. Kraus bekennt: „Es gibt kein Entkommen, vielleicht deshalb muss ich meine Reise machen.“ (Winterberg, S. 104). Erzählen ersetzt hier das Handeln, verschiebt den Tod auf unbestimmte Zeit.

Erzählen als Weg zur Realität

Paradoxerweise führt das Erzählen gerade durch Umwege zur Wahrheit. Fleischman in *Grandhotel* eröffnet: „Ich werde die Geschichte so erzählen, als entstünde eine Wolke: Zuerst war da irgendein Staub, ein bisschen Schmutz, daran lagerten sich Tropfen an, und dann wuchs erst die Wolke“ (S. 12). Unsicht-

bares wird sichtbar und der Schein trägt immer etwas scheinlose in sich, um an Adorno anzuknüpfen. Und Winterberg insistiert: „In der Geschichte muss man sich verlieren, um sie wirklich zu verstehen, man muss verrückt werden, um nicht verrückt zu sein“ (S. 73). Hier wird Eskapismus zum paradoxen Zugang zur Realität: die Fluchtbewegung enthüllt erst, was ansonsten verborgen bleibt.

3. **Eskapismus aus der Perspektive der Hauptfiguren**

Am sichtbarsten wird der Eskapismus in den Figuren selbst, die physisch oder psychisch zu entkommen versuchen.

Fluchtversuche

Der Erzähler in *Himmel unter Berlin* erzählt: „Ich musste gehen. Ich wusste nicht genau, warum und wohin.“ (S. 5). Die Berliner U-Bahn wird zum Zufluchtsort: „Die Stadt hält nur unten zusammen – in der U-Bahn.“ (S. 108). Fleischman in *Grandhotel* ist von Fluchtfantasien besessen: „Ich habe versucht zu gehen. Mit der Straßenbahn. Mit dem Zug. Mit dem Taxi. Aber jedes Mal habe ich umgedreht.“ (S. 58). Er träumt von einem Tornado, das ihn „weg saugen möge“ (S. 52). Am Ende erkennt er: „Einzigster Ausweg führt nach oben – ich begann, einen Ballon zu bauen.“ (S. 130). Auch Kraus in *Winterberg* ist gefangen zwischen Flucht und Rückkehr: „Ich musste das Land verlassen und hatte die ganze Zeit Angst, ich müsste einmal zurückkommen.“ (S. 109).

Außenseiterexistenz

Viele Figuren sind radikal marginalisiert. Kraus beschreibt sich und Winterberg als „zwei Winterfliegen – verloren und verwirrt“ (S. 240). Fleischman gilt als unverstandener Introvertierter, der „nirgendwo hingehört“. In *Himmel unter Berlin* reflektiert der Erzähler: „Vielleicht sollte ich woanders sein. Aber was, wenn doch hier?“ (S. 64) und in *Nationalstraße* flüchtet sich der Protagonist in eine Kneipe, um seine umstrittene Vergangenheit zu verdrängen. Eskapismus wird zur dauerhaften Lebenshaltung des „Nicht-Dazugehörens“.

Das Paradoxon des Eskapismus

In *Nationalstraße*, *Grandhotel* und in *Winterbergs letzte Reise* führen alle Ebenen auf dasselbe Paradox hinaus: Eskapismus ist kein Entkommen, sondern Teil der Realität selbst. Fleischmans Ballonfahrt wird von ihm idealistisch als eine Abkürzung zur besseren Zukunft, wobei aber die paradoxe Doppeldeutigkeit dieser Perspektive explizit ausgedrückt wird: „Das Leben bietet nur zwei

Wege. Einer führt nach oben. Der andere auch nach oben, aber über den Umweg nach unten.“ (S. 171). Und zugleich wird auch versucht, eine mitteleuropäische Identität neu zu rekonstruieren. Die Ärztin kommentiert: „Die Unfähigkeit zu fliehen ist eine typisch tschechische Eigenschaft – im Kessel verfaulen.“ (S. 125–126).

Winterberg wiederholt mantrahaft: „Es gibt kein Entkommen, und ich habe nichts vergessen.“ (S. 180). Dies charakterisiert seine Situation als die Situation eines Menschen, der den Mörder sucht, allerdings weiß, dass er selbst der Mörder ist. Auch hier ist die Flucht nur eine Spiegelung der eigenen Schuld. Trotz der Flucht gibt es tatsächlich kein Entkommen von der wahren Realität, von seinem verdrängten Trauma.

Der Erzähler von *Himmel unter Berlin* flieht in die Berliner Unterwelt, doch bleibt er entwurzelt. Die Begegnung mit Katrin endet offen: „Und am Ende musst du es dir selbst ausdenken.“ (S. 120). Eskapismus führt also nicht zu einem Ankommen, sondern verstärkt die Erfahrung der Heimatlosigkeit.

Fazit

Die Analyse der ausgewählten Romane zeigt, dass Eskapismus in Rudiš' Werk nicht bloß als Flucht vor der Realität zu betrachten ist, sondern als ein komplexes und ambivalentes Phänomen, das sich auf mehreren Ebenen zugleich manifestiert. Seine Protagonist:innen verlassen ihre vertrauten Orte, suchten subkulturelle Gegenwelten auf, flüchten in historische Erinnerungsräume, persönliche Erzählungen oder obsessive Denkbewegungen. Diese Flucht hat jedoch nur selten die Auflösung der Realität oder ein reines Sich-Entziehen von ihr zur Folge, sondern offenbart vielmehr deren innere Bruchlinien und verdrängte Konflikte.

Im Anschluss an Adornos Überlegungen wurde deutlich, dass Eskapismus bei Rudiš gerade in seiner paradoxen Form produktiv wird: Die Flucht entpuppt sich als ein Modus der Erkenntnis. Während in *Der Himmel unter Berlin* Eskapismus noch primär als Illusion, als Versuch, einer unerträglichen Gegenwart zu entkommen, erscheint, verschiebt sich die Funktion des Eskapismus in *Grandhotel* bereits hin zu einer Form der Selbsttherapie und Identitätssuche. In *Nationalstraße* nimmt er die Gestalt einer aggressiven Selbstmythologisierung an, die ihre eigene Leere erst durch Konfrontation mit der Vergangenheit sichtbar macht. Schließlich wird in *Winterbergs letzte Reise* Eskapismus zu einem komplexen Erkenntnisinstrument: Die Bewegung

weg von der Gegenwart – die Zugreise, das Erzählen, die Wiederbelebung eines verlorenen Mitteleuropas – macht die persönliche Situation von Winterberg und auch Kraus erst verstehbar.

Damit zeigte sich ein Entwicklungspfad in Rudiš' literarischer Behandlung des Motivs: vom Eskapismus als Flucht in eine imaginierte, alternative Lebensform hin zum Eskapismus als Methode der Annäherung an das Reale, als ein Mittel, um die zerbrochene Kontinuität mitteleuropäischer Geschichte wahrnehmbar zu machen. Eskapismus ist also nicht das Gegenteil von Realität, sondern ihre Voraussetzung: Erst der Umweg über die Gegenwelt erlaubt es, das Verdrängte zurückzuholen, das Unsagbare zu formulieren und die eigene Position inmitten der von Gewalt und Verlust geprägten mitteleuropäischen Geschichte zu verorten.

Das hier herausgearbeitete Paradoxon des Eskapismus kann daher als ein möglicher Interpretationsschlüssel für Rudiš' Werk gelten. Denn gerade in diesem paradoxen Fluchtpunkt liegt die Möglichkeit der Erkenntnis – einer Erkenntnis, die seine Protagonist:innen ihrer persönlichen Verantwortung nicht befreit, sondern diese erst sichtbar und tief erkennbar macht.

LITERATUR

- ADORNO, T. W. (2003): *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Gesammelte Schriften* (Vol. 4). Berlin: Suhrkamp.
- ADORNO, T. W. (1974): *Noten zur Literatur* (Vol. 11, 3rd ed. 1990). Berlin: Suhrkamp.
- ADORNO, T. W. (1966): *Negative Dialektik*. Berlin: Suhrkamp.
- BAK, Magdalena (2021): Central European “Fado” by Andrzej Stasiuk. In: *Transkulturelle Durchdringungen in der Gegenwartsliteratur Mitteleuropas*. Harrassowitz Verlag.
- BUBNER, Rüdiger (1980): Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos: Konstruktion der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, S. 108–137.
- GRAVENEY, Jack (2024): Der engagierte Eremit: Critique and escape in Arno Schmidt and Theodor W. Adorno. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 99(4), S. 596–613.
- H7O. (2023, November 1). Tři otázky pro Jaroslava Rudiše. Verfügbar unter: <https://www.h7o.cz/clanky/13667-tri-otazky-pro-jaroslava-rudise> (Zugriff am 01.11.2025).
- JONES, Scott/CRONIN, James/PIACENTINI, Maria (2020): *The interrupted world: Surrealist disruption and altered escapes from reality. Marketing Theory*.
- MÜLLER-JENTSCH, Walther (2017): *Theodor W. Adorno (1903–1969): Kunstsoziologie zwischen Negativität und Versöhnung*. Wiesbaden: Springer VS.
- RUDIŠ, Jaroslav (2002): *Nebe pod Berlínem*. Basel: Labyrinth.
- RUDIŠ, Jaroslav (2006): *Grandhotel*. Basel: Labyrinth.
- RUDIŠ, Jaroslav (2013): *Národní třída*. Basel: Labyrinth.
- RUDIŠ, Jaroslav (2019): *Winterbergs letzte Reise*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.