

Peter Demetz (Hg.)

Fin de siècle

Tschechische Novellen und Erzählungen

Mit einem Vorwort von Peter Demetz
und einem Nachwort von Marek Nekula

Deutsche Verlags-Anstalt
München

Traum vom Tod und Reich des Schönen

Marek Nekula

In den 1870er Jahren, aus denen Jan Nerudas Text *U tří lilii* (Zu den drei Lilien 1876) stammt, deutete sich der Zerfall der alten Werte und Sicherheiten, des Glaubens an den Fortschritt und eine harmonische Lösung gesellschaftlicher und nationaler Probleme an. Leben und Verlangen waren nicht mehr selbstverständlich, der Sexus als Symbol unmittelbaren Lebens und Erlebens wurde, so auch in Nerudas Text, vom Tod konturiert und in seiner Selbstverständlichkeit in Frage gestellt. Statt der Natürlichkeit des gerade Erlebten und Erzählten traten Vergänglichkeit und Tod in den Vordergrund. Ernest Renan sprach in *La Réforme intellectuelle et morale* (1871) von gesellschaftlicher Skepsis, die in Verzweiflung münde.

Die Schattenseiten des bürgerlichen Zeitalters wurden auch in den böhmischen Ländern bewußter registriert. Nationale Gegensätze verhärteten sich zunehmend. Der Zerfall der böhmischen Gesellschaft in eine tschechische und eine deutsche wurde institutionalisiert, da sprachnational geprägte Bildungsanstalten, wissenschaftliche, kulturelle, rechtliche und wirtschaftliche Einrichtungen entstanden. Die soziale Hierarchisierung und Polarisierung der bürgerlichen Welt nahm klare, oft auch harte Konturen an.

Durch die starke Polarisierung zwischen Leben und Tod bei gleichzeitiger Ästhetisierung des Todes – was das »Lebensgefühl« des ausgehenden 19. Jahrhunderts trifft und die Endzeitstimmung vorwegnimmt, in Maximilian Pirners Gemälde *Finis* (1887) genial versinnbildlicht – gehört Nerudas Erzählung zweifellos zum *Fin de siècle*. Ein wesentlicher Unterschied zur Literatur der Dekadenz besteht allerdings darin, daß der physische Sexus nicht durch intellektuell sublimierten, spiritualisierten Eros ersetzt, der Tod nicht als Erfüllung, als Überwindung des Lebens dargestellt wird.

Auch Julius Zeyers *Inultus* (1895) gehört nicht unbedingt zum Kanon des *Fin de siècle*. Wir begegnen hier zwar vielen Attributen der Dekadenz wie künstlerisches und aristokratisches Milieu, Aufwertung und Verabsolutierung der Kunst, die eigenen, über oder außerhalb der herkömmlichen Moral stehenden Gesetzen folgt, Thematisierung der Unabwendbarkeit des Scheiterns und des Todes, Verdrängung des physischen Sexus zugunsten des intellektuell sublimierten Eros, exaltierte Sprache usw. Doch der Grundriß der Novelle, das heißt der Grund für die Selbstaufopferung von *Inultus* – er will durch seinen Tod die eigene Nation erlösen –, ist kaum mit den Werten der »ironischen Generation« vereinbar. Trotz aller dekadenten Stilisierung hielt Zeyer an den Werten der nationalen Kunst des 19. Jahrhunderts fest, wie der neoromantisch-symbolistische Bildhauer Josef Václav Myslbek, der außer den Statuen Přemysls und Libussas und anderer urslawischer Helden für die national geprägte Palacký-Brücke und das

Nationaltheater auch den dekadent anmutenden *Schwanengesang* (1894) schuf.

Zeyers »christliche« Novelle ist weniger als Entwurf eines dekadenten Kosmos denn als Polemik mit dem blasphemisch-rationalistischen Romanetto von Jakub Arbes *Ukřižovaná* (Die Gekreuzigte, 1876) zu verstehen. Inultus, der Ungesühnte, der einer italienischen Bildhauerin als Modell für die Kreuzigung Christi dient und dabei zu Tode gemartert wird, verkörpert nicht nur den zu Tode gemarterten Christus, sondern auch die während der Rekatholisierung nach der Schlacht am Weißen Berg zu Tode gemarterte tschechische Nation. Nachdem Zeyer in seinem Gedichtzyklus *Vyšehrad* (1880) eine mythologische, durch die Götter des slawischen Pantheons belebte Epopöe geschaffen hatte, zog er auch in *Jan Maria Plojbar* (1891) eine Parallele zwischen dem leidenden und auf-erstandenen Böhmen (Čechy) und der Kreuzigung und Auferstehung Christi. Es ist bezeichnend, daß Julius Zeyer 1901 als erster in der Vyšehrader Gruft Slavín, einem Pendant der deutschen Walhalla bei Regensburg, begraben wurde und daß Josef Václav Myslbek, der die Wenzel-Reiterstatue auf dem Prager Wenzelsplatz schuf, den heiligen Wenzel als altnes Symbol der tschechischen Staatlichkeit für die moderne Zeit entdeckte.

Vom Paradigma der nationalen Kunst des 19. Jahrhunderts, die Jan Neruda wesentlich mitgeprägt hatte und die auch in Zeyers *Inultus* bemerkbar ist, löste sich die tschechische Moderne, obwohl sie sich zu Jan Neruda – so vor allem Jiří Karásek ze Lvovic – und zu Julius Zeyer – so vor allem Miloš Marten – ausdrück-

lich bekannte. Vom sprachnational erzieherischen Auftrag der Kunst und vom »nationalen Realismus«, der Gut und Böse nach dem nationalen Schlüssel verteilte und im übrigen auch über Erfolg oder Mißerfolg bei der Vergabe öffentlicher Aufträge entschied, distanzierte sich das Manifest der Tschechischen Moderne (1895), das dem Realismus die innere Wahrheit, der nationalen Kunst die Kunst, dem nationalen Kollektiv das freie Individuum, der Erziehung die Schöpfung entgegenstellte.

Die wesentlichen Werte der Moderne wurden zwar durchaus genannt, doch ist die Wirkung dieser Gruppierung, auch wegen ihrer großen Differenziertheit, nicht zu vergleichen mit der Bedeutung des Kreises um die im Jahre 1894 gegründete Zeitschrift *Moderní revue*. Sie wurde zum Inbegriff der tschechischen Moderne, deren Repräsentanten – ebenfalls bezeichnenderweise – nicht ins Pantheon der tschechischen Nation, den Slavín, aufgenommen wurden. Denn die Moderne wandte sich nicht nur gegen nationale Kunst, sondern dachte in der Tat international: in ästhetischen Kategorien. Diese Offenheit zeigt sich auch in der Wahl exotischer Stoffe und Namen, exotischer dichterischer Formen und damals »schicker« französischer, italienischer und englischer Wendungen. Wenn im folgenden das Attribut »tschechisch« verwendet wird, bezieht es sich auf die Literatursprache, nicht auf die ideologische Ausrichtung der Gruppierung, die eine besondere Offenheit gegenüber anderen Kulturen bewies (Arnošt Procházkas mystischer Nationalismus setzte sich erst nach 1918 durch). Sie machte die tschechische Öffentlichkeit

mit der europäischen Moderne vertraut, der sie ebenbürtig war.

Die Zeitschrift *Moderní revue* nahm diese Rolle vor allem um die Jahrhundertwende wahr, in der ersten Generation repräsentiert in erster Linie durch Arnošt Procházka, Jiří Karásek ze Lvovic und Karel Hlaváček. Übersetzt und diskutiert wurden in der *Moderní revue*, oft zum ersten Mal im tschechischen Kontext, Werke von Joris-Karl Huysmans, Gabriele D'Annunzio, Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche und anderen. Die Zeitschrift vermittelte Einblicke in die moderne bildende Kunst. Jiří Karásek ze Lvovic war einer der bedeutendsten Privatsammler bildender Kunst. Zum geradezu emblematischen Vorbild der *Moderní revue* wurde Edvard Munchs *Schrei* (neben Reproduktionen von Munch ist 1897 in der *Moderní revue* in Folgen auch Przybyszewskis größere Arbeit über Munch erschienen). Munch wurde 1905 in der Prager Galerie *Mánes* ausgestellt, weitere Ausstellungen folgten 1910 und 1922. Die erste Ausstellung, auf die sich Miloš Marten im Jahre 1905 in seiner Studie über den norwegischen Maler bezog, stellte nach Vojtěch Lahoda eine Initialzündung für die 1907 gegründete Gruppe *Osmá* (Acht) dar, die Emil Filla, Otakar Kubín, Max Horb, Bedřich (Friedrich) Feigl, Willy Nowak (bei dem Franz Kafka und Max Brod 1910 Französischunterricht nahmen) und Emil Artur Pitřterman-Longen vereinte und zu denen später Bohumil Kubiřta und andere hinzukamen, also Maler, die, zunächst unter dem Leitbegriff Primitivismus wahrgenommen, vor dem Ersten Weltkrieg Repräsentanten des Kuboexpressionismus wurden.

Arnošt Procházka lehnte den Primitivismus ab, doch Miloš Marten, der die zweite Generation der *Moderní revue* repräsentierte, brachte den neuen Ansätzen mehr Verständnis entgegen. Auch wenn die Kunst aus durchaus unterschiedlichen Perspektiven gesehen wurde, unterschiedliche Ahnenreihen konstruiert und oft gegensätzliche Interpretationen der Werke vorgelegt wurden, hatten die zweite Generation der *Moderní revue* sowie die Zeitschriften *Volné směry* (Freie Richtungen) und *Umělecký měsíčník* (Künstlerische Monatsschrift) weitgehend den gleichen Horizont. Um so mehr gilt das für die tschechischen Kuboexpressionisten sowie die Prager deutsche Literatur und Kultur des expressionistischen Jahrzehnts, die sich ästhetisch nahestanden. František Langer veröffentlichte die ersten Besprechungen von Franz Kafkas Büchern in der kubistischen Zeitschrift *Umělecký měsíčník*, Emil Filla traf in seinem Bild *Dostojewski-Leser* (1907) durchaus das Kunst- und Lebensgefühl der deutschsprachigen Expressionisten. Weder *Osma* (Acht) noch *Sdružení výtvarných umělců* (Vereinigung bildender Künstler) war national exklusiv.

In der Zeitschrift *Moderní revue* machten sich in zwei, drei Wellen viele Schriftsteller und Kritiker einen Namen: neben Arnošt Procházka und Jiří Karásek ze Lvovic auch Otokar Březina, Antonín Sova, Karel Hlaváček, Stanislav Kostka Neumann, Viktor Dyk, Miloš Marten, František Gellner, Fráňa Šrámek, Jaroslav Hilbert, Jiří Mahen, Karel Toman und andere. Zu einem engen Mitarbeiter der Zeitschrift wurde Stanisław Przybyszewski, der nicht nur Beiträge lieferte, sondern auch Kontakte zur deutschen und

skandinavischen Moderne vermittelte. Im *Symposion*, der Buchreihe der Zeitschrift *Moderní revue*, gab es auch eine *Deutsche Serie*. Hier erschien 1901 das Prosadebüt *Die Thüren des Lebens* des Pragers Paul Leppin. Eine Affinität zwischen der tschechischen Dekadenz und Paul Leppin sieht Paul Eisner in Leppins *Severins Gang in die Finsternis – Ein Prager Gespensterroman* (1914). Zumindest durch das Prager Milieu und die provokative Allusion zu Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* (1870), dessen Protagonist Severin heißt, steht dieses Werk der ausschweifenden literarischen Erotik der tschechischen Dekadenz nahe.

Trotz überwiegender Orientierung auf die romanische und zunehmend auch die englische Kultur, die in der Dekadenz für den Aristokratismus und den Dandyismus standen und dem tschechisch- und deutschsprachigen bürgerlichen Alltag gegenübergestellt wurden, waren die Berührungen der tschechischen Dekadenz mit der deutschsprachigen Kultur weitaus mannigfaltiger. Nicht nur Friedrich Nietzsche und Richard Wagner, sondern auch Peter Altenberg, Otto Julius Bierbaum, Franz Blei, in dessen *Hyperion* Franz Kafka seine ersten Arbeiten publizierte, Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal, Detlev von Liliencron und andere wurden in der *Moderní revue* veröffentlicht. Arnošt Procházkas Bibliothek ist ein beeindruckendes Pantheon der Moderne, vor allem der Jahrhundertwende, aber auch der Kunst des angehenden 20. Jahrhunderts. Zwar standen die romanischen Literaturen im Mittelpunkt, aber die deutschsprachige Literatur spielte schon allein quantitativ keine Nebenrolle. Auch die sogenannte Prager deut-

sche Literatur wurde wahrgenommen. Neben Paul Leppin, dem man in der Zeitschrift *Moderní revue* mehrmals begegnet, ist vor allem Rainer Maria Rilke zu nennen. Zum Beispiel erschien hier im Juni 1897 auf deutsch (!) sein Gedicht *Der Kirchhof*. Die Verwendung des Deutschen in einer tschechischsprachigen Zeitschrift galt damals als etwas Besonderes, es war wohl ein bewußter Tabubruch.

Einen ähnlichen Angriff auf das ideologische Dogma der tschechischen sprachnationalen Kultur sehen wir in Karáseks *Maria Electa* (1922). Im Gegensatz zum Kanon der tschechischen Literatur und Kultur des 19. Jahrhunderts interpretiert Karásek Böhmen nach der Schlacht am Weißen Berg als ein Land, das von Ketzerei durchsetzt ist und vom »Himmel« wiedergewonnen werden muß, und die tschechische Nation als ketzerisch und blasphemisch.

Weiteren Tabubrüchen, die anders gelagert und im Kontext des dekadenten Nonkonformismus zu sehen sind, der sich gegen die bürgerliche Moral auflehnt und die individuelle Freiheit beschwört, begegnen wir in der tschechischen Dekadenz auf Schritt und Tritt. Arnošt Procházkas erotisch und intellektuell ausschweifender Gedichtband *Prostibolo duše* (Prostibolo / Freudenhaus der Seele, 1894) konnte nur als bibliophiler Druck erscheinen. Der Gedichtband *Sodoma* (1895) von Jiří Karásek ze Lvovic wurde als sittengefährdend kurzerhand konfisziert und durfte erst erscheinen, nachdem ihn der Abgeordnete Josef Hybeš 1905 im Reichsrat vorgelesen hatte. Die seinerzeit skandalösen homosexuellen Motive in Karáseks *Sexus necans* (1897) sowie die Nekrophilie in *Scarabeus*

(1908) – Nekrophilie findet man auch in Ladislav Klímas Prosawerk *Slavná Nemesis* (Die berühmte Nemesis, 1932) – verstießen ebenso gegen die bürgerliche Moral wie die Graphiken von Félicien Rops, den Jiří Karásek ze Lvovic sammelte, oder von Karel Hlaváček, in dessen Selbstporträts mal ein Totenschädel, mal weibliche Genitalien erkennbar sind.

Die »Schönheit« des Todes und des dem Tode geweihten Körpers, die vor allem in Karáseks frühen Arbeiten, aber auch seiner »barocken« Legende *Maria Electa* (1922) sowie in Zeyers *Inultus* (1895) thematisiert wird, spiegelt die dekadente Ästhetik wider. Doch handelt es sich nicht um Verherrlichung des verwesenden Leichnams, sondern um die bewußte und für den bürgerlichen Geschmack provokante Umwertung der Werte, die im Tod den Höhepunkt, den Sinn und zugleich die Überwindung des unbefriedigenden Lebens feiert. Nicht von ungefähr fanden viele dekadente Autoren zum Katholizismus.

Die Schönheit der verblichenen Maria Electa offenbart sich im Tod des Körpers, seine Zersetzung und Verwesung wird angehalten, als ob das ewige Leben der »schönen« Seele auch das des Körpers ermögliche. Selbst in Karáseks »skandalösen« Arbeiten, die um die Jahrhundertwende entstanden, wird nicht nach dem Sexus, dem Fleisch, sondern nach dem in der Kunst sublimierten Eros verlangt. Der durch den Tod des Körpers ausgelöste und durch den Tod vom Körper abgelöste Eros wird als Höhepunkt des Lebens und als intellektuell-orgiastische Erfüllung dem Fleisch gegenübergestellt. Das »Fleisch« wird dabei nicht selten – so in Miloš Martens *Cortigiana* (1911) –

mit Krankheit verbunden und das Körperliche als etwas Ekelerregendes dargestellt, während sich die Schönheit im intellektuell sublimierten Eros des körperlichen Todes offenbart und der Tod im ästhetisch absoluten, kompromißlosen künstlerischen Milieu dargestellt wird. Dieser »wahren«, romantisch oder neoromantisch unnahbaren Liebe, die nur im Traum und in der Kunst möglich wird, begegnen wir in Julius Zeyers *Glückseligkeit im Garten der Pfirsichblüte* (1882) und *Inultus* (1895). Daher verwundert es nicht, daß die tschechische Moderne neben dem Neoromantiker Julius Zeyer den größten tschechischen Romantiker Karel Hynek Mácha für ihre Ahnenreihe beansprucht.

Die physische Schönheit ist für die so verstandene Liebe keinesfalls irrelevant, auch wenn der Dekadenz die Ästhetik des Häßlichen nicht fremd ist, so in Karáseks *Háj Mylittin* (*Myllitas Hain*, 1926). In Karáseks Drama *Sen o říši krásy* (*Traum vom Reich des Schönen*, 1907) wird die physische Schönheit zum einzigen Gebot des orientalisches inszenierten Reiches, das über Leben und Tod, Macht und Ohnmacht entscheidet und in dem sich das Göttliche offenbart. Sie verbindet sich jedoch nicht mit der körperlich-sinnlichen, sondern lediglich mit der intellektuell-übersinnlichen Liebe. Diese Wahrnehmung des Körpers und der körperlichen Schönheit ist der Wahrnehmung des Kunstwerkes ähnlich, so daß die dekadenten Figuren – wie bei Karásek – umgekehrt ein körperlich-sinnliches Verlangen nach einem künstlerischen Werk verspüren.

Das mag einer der Gründe für die in der Neoromantik und Dekadenz erkennbare Vorliebe für das

künstlerische Milieu sein, das einen in sich geschlossenen, allesumfassenden Kosmos bildet. Der Hauptgrund liegt aber vielmehr darin, daß die Moderne in der Kunst, die sich nach eigenen Gesetzen richtet und diese immer wieder neu definiert, etwas ganz Wesentliches und Grundlegendes zu entdecken glaubt, was allein den – modernen – Menschen auszeichnet: die individuelle Freiheit.

Die individuelle Freiheit, die sogar die individuelle Moral begründet, wird unter Berufung auf Friedrich Nietzsche am deutlichsten bei Miloš Marten in der Novelle *Mimo dobro a zlo* (Jenseits von Gut und Böse) beschworen. Marten war wohl die ausgeprägteste Persönlichkeit in der zweiten Generation der tschechischen Dekadenz. Zu dieser zählten Arthur Breisky, Karel Hugo Hilar, Jarmil Krejcar, Rudolf Medek und Eva Jurčinová. Jiří Karásek ze Lvovic sah in Marten den Nachfolger von Karel Hlaváček, der der *Moderní revue* ein neues Gesicht zu geben vermöge, aber Marten löste sich 1911/1912 von der *Moderní revue*.

Aus der individuellen Freiheit und dem Streben nach individueller Erfüllung begründet sich die Tat des Protagonisten der Novelle *V aleji* (In der Allee, 1907/1927). Er schreckt nicht einmal vor einem Mord zurück, lebt darin die absolute Freiheit einer individuellen Moral des Willens aus. Marten glaubt damit die dekadente Schwäche zu überwinden und der Ästhetik des Todes einen neuen Sinn zu geben, wie dies auch in seinem Buch *Kniha silných* (Buch der Starken, 1909, 1910) oder in seinem programmatischen, dialogisch inszenierten Essay *Styl a stylisace*

(Stil und Stilisierung, 1906) und in seinem Essay *O lyrickém impresionismu* (Vom lyrischen Impressionismus, 1907) deutlich wird. Hier postulierte er Werte einer »neuen Renaissance«. Bei der Überarbeitung der Novellen, die im Band *Cyklus rozkoše a smrti* (Zyklus von Lust und Tod, 1907; 1917, erschienen 1925) veröffentlicht sind, wurde zwar nach Martens katholischer Wende die Kritik an der individuellen Moral akzentuiert, trotzdem bleiben im Text die »Moral des Willens« und die Faszination durch den Tod ablesbar als »poslední nádherný, divoký výkřik bytí« (der letzte herrliche, wilde Schrei des Seins), wie Marten 1917 im Vorwort zu seinem Zyklus schrieb. Menschen, die eines zu Lust und Tod entschlossenen Lebens fähig sind, begegnet man – so erklärt Marten in seinem Vorwort, in dem er die »Stärke« für den Dichter und den Mut für den Geist reklamiert – nicht in der Wirklichkeit, sondern in der »Fiktion«. Sie sind wie Raubtiere, wie sie Marten im Band *Dravci* (Raubtiere, 1913, 1925 in *Cyklus rozkoše a smrti*) darstellt, die, nachdem sie einmal das Blut der absoluten Freiheit geleckert haben, nicht mehr davon lassen können und die in ihrer Stärke und Natürlichkeit spontan handelnder Raubtiere nicht amoralisch sind bei ihrem nach herkömmlichen Regeln amoralischen Handeln.

Der Titeltext des gerade erwähnten Bandes, Untertitel »Rozhovor jedné noci« (Gespräch einer Nacht), verbindet Miloš Marten mit der sogenannten Prager deutschen Literatur des expressionistischen Jahrzehnts. Ähnlich wie in der expressionistischen Prosa explodieren bei Marten die unterdrückten Emotionen un-

kontrolliert. Die Protagonisten und der Raum werden animalisiert, wenn sie sich nicht gar in Tiere verwandeln, wie das sowohl bei Marten als auch bei den expressionistischen Autoren zu beobachten ist. Der Text macht aber vor allem deutlich, daß die Prager deutschen Schriftsteller und die Künstler aus dem Umkreis der *Moderní revue* dieselbe soziale Umwelt bewohnten und denselben kulturellen Horizont teilten.

Die Novelle ist Sybil Smolová gewidmet, die Marten bei der von ihm eingeführten Premiere des *Apollonius z Tyany* (Apollonius aus Tyàna) von Jiří Karásek ze Lvovic kennenlernte. Von Smolová beeindruckt war auch František Zavřel. Er gab ihr eine Empfehlung an Max Reinhardt, den er aus Berlin kannte. Zavřel begleitete Smolová dorthin. V. Tille, K. H. Hilar und M. Brod, der mit ihr korrespondierte, wollten Smolová, die in Berlin Karriere beim Film machte, für das Prager Theater zurückgewinnen. Marten riet ihr dagegen zu Paris.

Interessant ist weniger die sicherlich faszinierende Schauspielerin, über die Max Brod und Franz Kafka im Frühjahr 1910 korrespondierten, als vielmehr die Tatsache, daß die zweite Generation der *Moderní revue* und die Prager deutschen Schriftsteller dieser Zeit sich hin und wieder auch ästhetisch nahestanden. Zum Beispiel lehnte Franz Kafka in der Tagebucheintragung vom 17. Dezember 1911 Kvapils Aufführungspraxis im tschechischen Nationaltheater ab und verwies auf Max Reinhardt. Eine kritische Einstellung zu Jaroslav Kvapil findet man auch im Umkreis der zweiten Generation der *Moderní revue*. Sie förderte die Wiederbelebung alternativer Theater-

arbeiten, die in den 1890er Jahren in der Intimen Freien Bühne ihren vorläufigen Höhepunkt feierten. So wurden im Jahr 1910 Inszenierungen der Werke von Viktor Dyk, Jiří Karásek ze Lvovic und anderen auf den Weg gebracht, die Franz Kafka in einem Brief an Max Brod reflektierte. Die expressionistischen Theaterregisseure wie František Zavřel, der zum Umkreis der *Moderní revue* gehörte, oder K. H. Hilar, der Jiří Karásek ze Lvovic aufführte, dürften auch für die Prager deutschen Schriftsteller dieser Zeit von Interesse gewesen sein.

In der Tat ist ein ziemlich reger Austausch zwischen den Prager deutschen Schriftstellern und den Mitarbeitern der *Moderní revue* festzustellen. Zum Beispiel stand Viktor Dyk mit Otto Pick, von dem er ins Deutsche übersetzt wurde, schriftlich und persönlich in Kontakt. Arnošt Dvořák, der seinerzeit zum Umkreis der *Moderní revue* zählte und Sybil Smolová einige seiner Werke widmete, wurde von Max Brod ins Deutsche übersetzt. Sein Stück *Král Václav IV.* (1910), ein Massendrama, kam unter dem Titel *Der Volkskönig* in Brods Übersetzung 1914 in Leipzig heraus. František Zavřel inszenierte es noch im selben Jahr am Städtischen Theater Prag-Vinohrady. Kafka kannte zumindest den Text, wie der Brief an Max Brod vom 7. August 1920 belegt. Arnošt Dvořák war wiederum Übersetzer von Franz Werfels *Bocksgesang* (*Kozlí zpěv*, 1923) und von Anton Tschechows *Auf großer Fahrt*, das Staša Jílovská, Milena Jesenskás Freundin, 1920 im Selbstverlag herausgegeben hatte und auf das Kafka in einem Brief an Milena Jesenská reagierte. Bei Jesenská schließt sich übrigens der Kreis,

denn Milenas Tante Růžena Jesenská gehörte zur ersten Generation der *Moderní revue*.

Es ist zwar fraglich, ob Franz Kafka und seine engsten Freunde mit Arnošt Procházka und mit den Dichtern, die sich um die *Moderní revue* versammelten, herzliche Kontakte anknüpften, wie Hugo Siebenschein 1947 behauptete, doch gilt es als gesichert, daß sie, wenngleich differenziert, dasselbe rezipierten. So spielte Paul Claudel, der 1900-1911 französischer Generalkonsul in Prag war, für die zweite Generation der *Moderní revue* eine geradezu zentrale Rolle. Miloš Marten, der französische Wurzeln hatte, freundete sich mit Claudel an und widmete ihm seinen 1915 geschriebenen Dialog *Nad městem* (Über der Stadt, 1917; franz. 1925). Franz Kafka erwähnte Claudel in einem Tagebucheintrag vom 6. November 1910, während ihn der Kreis um Franz Werfel und Willy Haas kurzerhand zu einem Vortrag in der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag einlud. Kafka setzte sich mit Paul Claudel auseinander. Etwa in seinem Brief an Milena Jesenská vom 19. Juli 1920, die zu der Zeit Claudel übersetzte, geht er auf ihn ein.

Überhaupt ging man aufeinander ein. Jiří Karásek ze Lvovic rezensierte in der *Moderní revue* Oskar Baums *Uferdasein* (1908) und Max Brods *Ein tschechisches Dienstmädchen* (1909). Brod wurde übrigens im Februar 1909 in der Prager Postdirektion angestellt, wo Jiří Karásek ze Lvovic als Beamter tätig war. Karáseks Bibliothek enthielt neben den Werken von Friedrich Nietzsche und Hugo von Hofmannsthal auch Albert Ehrensteins *Tubutsch* (1919). Das Buch des österreichischen Autors, der wie Franz Kafka in

den *Weißten Blättern* publizierte, erschien mit zwölf Zeichnungen von Oskar Kokoschka, dessen Kohlezeichnungen Karásek für seine Privatsammlung kaufte. In Karáseks Privatsammlung befanden sich im übrigen neben Drucken, Zeichnungen, Gemälden und Plastiken von Albrecht Dürer, Edouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec, Maurice Utrillo, Auguste Rodin, Odilo Redon, Paul Gauguin, Edvard Munch, Wlastimil Hofman, Otakar Coubine (Kubín), Alexander S. Golovin, Marc Chagall, Václav Hollar, Karel Škréta, Josef Václav Myslbek, Mikoláš Aleš, Max Švabinský, František Bílek, Stanislav Sucharda, Alfons Mucha, Jan Štursa, Josef Váchal, Karel Hlaváček, František Kobliha, Felix Jenewein, Bedřich Feigl, Emil Filla, Bohumil Kubišta, Josef Čapek, František Kupka, Otto Gutfreund und anderen auch Arbeiten von Emil Orlik, Eduard Milén, Emil Pittermann-Longen, Alfred Kubin, Käthe Kollwitz, Max Klinger und Gustav Klimt. Auch im deutschen Kontext wurden die Autoren der *Moderní revue* zur Kenntnis genommen. Das gilt nicht nur für die Zeit der Jahrhundertwende, als vor allem Arnošt Procházka zahlreiche Kontakte zur deutschsprachigen Moderne knüpfte. Gedichte von Karel Hlaváček, Jiří Karásek ze Lvovic, Otokar Březina und Otokar Theer erschienen in deutscher Übersetzung in der von Franz Pfemfert herausgegebenen Anthologie *Jüngste tschechische Lyrik* (Berlin 1916). Nach Hartmut Binder hat Franz Kafka die Edition nicht nur gekannt, sondern Rudolf Fuchs bei der Übersetzung von Karel Hlaváček, Viktor Dyk, Stanislav Kostka Neumann, Antonín Sova, Otokar Theer

und anderen beraten. Otokar Březina, der in der *Moderní revue* den Durchbruch schaffte und dessen Bücher im *Symposion*, der Buchreihe der *Moderní revue*, mit den Illustrationen von František Bílek erschienen, sowie František Bílek, dessen Arbeiten in der *Moderní revue* wiederholt reproduziert wurden und in Karáseks Privatsammlung eine prominente Stelle einnahmen, gehörten zu denen, auf die sich die deutschsprachige Moderne mit Anerkennung bezog. Franz Kafka und auch die anderen Prager deutschen Autoren haben die Größe dieser Kunst früh erkannt und sie wiederholt rezipiert. Durch die Vermittlung der Prager deutschen Schriftsteller und Übersetzer öffnete sich dieser Kunst ein weitaus größerer Resonanzraum als der der tschechischsprachigen Kultur.

Pfemfert sah in seiner Anthologie »einen politischen, völkerverbindenden Akt«, in den die tschechischen Autoren der Jahrhundertwende einbezogen wurden. Die Autoren, die mit Ausnahme von Otokar Březina im tschechischen Kontext aus nationalen, ideologischen, moralischen oder engstirnigen ästhetischen Gründen oft heftig angegriffen oder aber ignoriert und verschwiegen wurden, erfuhren damit Gerechtigkeit und wurden zugänglich gemacht für die europäische Moderne, deren Teil sie waren.