

Die Litteraturen des Ostens

in Einzeldarstellungen.

Bearbeitet

von

Dr. G. Alexici, Budapest; Prof. D. A. Bertholet, Basel; Prof. Dr. C. Brockelmann, Königsberg; Prof. Dr. A. Brückner, Berlin; Prof. D. K. Budde, Marburg; Dr. K. Dieterich, Leipzig; Privatdozent Dr. F. N. Finck, Berlin; Prof. Dr. K. Florenz, Tokyo; Prof. Dr. W. Grube, Berlin; Prof. Dr. P. Horn, Straßburg; Privatdozent Dr. J. Jakubec, Prag; Dr. I. Kont, Paris; Privatdozent Dr. Johs. Leipoldt, Halle; Prof. Dr. Enno Littmann, Straßburg i. E.; Prof. Dr. M. Murko, Graz; Privatdozent Dr. A. Novák, Prag; Prof. Dr. M. Winternitz, Prag.

Geschichte der čechischen Litteratur.

Von

Dr. Jan Jakubec,

Privatdozent an der k. k. Böhm. Karl-Ferdinand-Universität in Prag.

Die čechische Litteratur der Gegenwart.

Von

Dr. Arne Novák,

Privatdozent an der k. k. Böhm. Karl-Ferdinand-Universität in Prag.

Leipzig,
C. F. Amelangs Verlag.

1907.

Geschichte
der
čechischen Litteratur.

Von
Jan Jakubec.

Die
čechische Litteratur der Gegenwart
von
Arne Novák.



Leipzig,
C. F. Amelangs Verlag.
1907.

Alle Rechte vorbehalten.

Altenburg (S.-A.)
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

Inhalt.

Seite

Geschichte der čechischen Litteratur.

Erstes Kapitel. Anpassung der čechischen Entwicklung an die Kultur und die Litteraturen des Westens	1
Zweites Kapitel. Die Reformbewegung. Jan Hus. Der Hussitismus. Petr Chelčický	39
Drittes Kapitel. Der Humanismus und die Unität der böhmischen Brüder. Der Verfall	64
Viertes Kapitel. Der Josefinismus. Josef Dobrovský. Der Aufschwung der čechischen Sprache. Die čechische josefinische Litteratur	102
Fünftes Kapitel. Die slawische Idee in der čechischen Dichtung und Wissenschaft. Josef Jungmann und seine Schule. Die Königihofer und Grünberger Handschrift. Jan Kollár. P. J. Šafařík	133
Sechstes Kapitel. Die čechische Poesie unter dem Einfluß der Volksdichtung. Fr. L. Čelakovský. Die Rückkehr zur heimischen Geschichte. Fr. Palacký. K. J. Erben	169
Siebentes Kapitel. Das Drama und die Belletristik. V. Kl. Klicpera. J. K. Tyl. J. J. Marek. Pr. Chocholoušek	197
Achstes Kapitel. Der Neuromantismus. K. H. Mácha	213
Neuntes Kapitel. Die junge Slowakei. L. Štúr und seine Schule. Das politische Erwachen. K. Havlíček. Die Rückkehr zu der slawischen Idee. Die Reaktion	221
Zehntes Kapitel. Das čechische Volksleben in der Belletristik. Božena Němcová	245

Die čechische Litteratur der Gegenwart.

Elfte Kapitel. Die Verjüngung der čechischen Dichtung durch Hálek, Neruda und ihre Zeitgenossen	259
---	-----

	Seite
Zwölftes Kapitel. Die panslawistischen und historischen Tendenzen in der neuen tschechischen Litteratur	290
Dreizehntes Kapitel. Der poetische Kosmopolitismus in der tschechischen Litteratur	307
Vierzehntes Kapitel. Der Realismus in der tschechischen Novellistik und im Drama	326
Fünfzehntes Kapitel. Der Kampf der Kritik um neue Lebenswerte	349
Namenregister	377

Die čechische Litteratur der Gegenwart.

Von

Dr. Arne Novák,
Privatdozent in Prag.

Die Verjüngung der čechischen Dichtung durch Hálek, Neruda und ihre Zeitgenossen.

Die fünfziger Jahre litten schwer unter dem Batschen Absolutismus, welcher die sich so hoffnungsvoll regenden Nationen wiederum in das alte Geleise des vormärzlichen Österreich zu lenken wufste. Eine schwere, dumpfe Ohnmacht bemächtigte sich nach der unglücklichen Revolution aller Geister. Der čechischen Nation fehlte es nicht nur an Denkfreiheit, sondern sie vermifste auch einen neuen Lebensinhalt; sie dürstete nach frischen, führenden Ideen, die das kulturelle und litterarische Leben, welches in seiner freien Entwicklung gänzlich gelähmt war, befruchten könnten. Schon das stürmische Jahr 1848 hatte gezeigt, dafs man den philologischen und poetischen Sprachenthusiasmus nun auch auf das Gebiet der Politik übertragen müsse, dafs der utopische Panslawismus eines Kollár auch in der politischen Praxis Platz haben könnte; dafs die so begeistert studierte und bejubelte vaterländische Geschichte eigentlich der Ausgangspunkt eines öffentlichen Kampfes ums Recht gegen die Regierung sein sollte. Doch die Polizei hemmte jede Regung des politischen Bewufstseins im čechischen Volke.

So mußte man sich wieder in die engen Schranken des Schrifttums zurückziehen, wo man aber Schritt für Schritt gewahr wurde, dafs es mit den romantischen Ideen der Wiedergeburt zu Ende sei; man mußte sich nach neuen Gedanken, nach neuen Vorbildern, nach neuen litterarischen Werten umsehen.

Einige Versuche dieser Art wurden allerdings schon vor dem Jahre 1848 getan. Der geniale Mácha, dessen trauriges Leben und düsteres Dichten ein einheitliches Kunstwerk bilden, ist schon in den dreißiger Jahren als poetischer Revolutionär aufgetreten; doch nur wenige Neuerer, die die damalige Öffentlichkeit für litterarische Gecken hielt, wagten es, auf den Pfaden des gelästerten Sängers zu wandeln. Havlíček, der heftig den inhaltsleeren Patriotismus angriff, fand außer seiner tapferen Mitkämpferin, Božena Němcová, die ihr tief poetisches Gemüt oft in den Dienst der realistischen Kleinmalerei stellte, fast keinen Anklang. Einige gelehrte Forscher und Kritiker, denen die moderne Weltlitteratur nicht verschlossen blieb, beschäftigten sich liebevoll mit der zeitgenössischen Poesie der Deutschen, Franzosen und Engländer, ahmten sie in ihren steifen Versen ohne Glück nach, interpretierten sie kundig in ihren Abhandlungen; aber weil sie vereinsamt dastanden, blieben ihre Bemühungen erfolglos.

Erst als die junge Generation, deren Knabenjahre von dem grellen Lichte der politischen Revolution beleuchtet waren, mündig geworden war, versuchte man die Litteratur und durch die Mittel derselben das gesamte Leben im Geiste der modernen Anschauungen zu erneuern. Einige von den Anhängern der radikal-demokratischen Partei vom Jahre 1848 stellten sich in die ersten Reihen dieser litterarischen Jugend, die so oft und so gern die Poesie mit dem Journalismus verwechselte; blutjunge Dichter, die kaum ihre unreifen Erstlingswerke veröffentlicht hatten, wurden in der Polemik am lautesten; man befehdete leidenschaftlich und beredt die ältere konservative Litteratur, und während man entschieden den beschränkten Patriotismus verwarf, bürgerte man eifrig die jungdeutschen Vorbilder und Ideen ein. Das Programm der neuen Schule zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit der Credo des Jungen Deutschlands. Man verlangt eine lebenswahre und lebensfrohe Kunst, die mit der modernen Zeit im völligen Einklang stehe; dagegen verwirft man das anmutige Spiel der romantischen Phantasie, die auf das Leben keinen direkten Einfluß ausübt, ebenso wie die historische Dichtung, welche alle Aufmerksamkeit von der Gegenwart auf die Vergangenheit lenkt. Man begeistert sich für tendenziöse Litteratur, die sich mit sozialen Problemen beschäftigt; man zeigt eine auf-

richtige Vorliebe für das großstädtische Leben, für die arbeitenden Klassen, für die politischen Wirren; man deckt mit einer gewissen Naivität geschlechtliche Konflikte auf.

Es ist eine antiromantische und liberale Generation, und antiromantisch und liberal sind auch ihre Vorbilder: Byron neben V. Hugo, Heine und Lenau neben den politischen Lyrikern aus den vierziger Jahren, Béranger neben Petöfi, werden gelesen, gepriesen und nachgeahmt. Die jungen Dichter wollten aber keineswegs, wie es ihnen ihre konservativen Widersacher konsequent vorgeworfen haben, bei diesen fremden Mustern sklavisch verharren; sie verlangten von ihnen vielmehr nur fruchtbare Anregungen, wie sie sich zu einer neuen Auffassung der nationalen Kunst emporarbeiten könnten. Die besten von ihnen waren eifrig bestrebt, aus dem tschechischen Volksgeiste mit echt künstlerischen Mitteln moderne Litteraturwerke zu schaffen, wie es auf anderen Gebieten ihren beiden großen Zeitgenossen, dem genialen Musiker B. Smetana und dem ungemein originellen Zeichner und feinen Maler J. Mánes meisterhaft gelungen war. In ihren vollendetsten Schöpfungen sind Jan Neruda und Karolina Světlá diesem Ziele sehr nahe gekommen.

Was allerdings in den meisten poetischen Produkten der neuen Schule befremden mußte, das war ihr unbeholfener, steifer, nüchterner Stil; während man sich von der überschwänglichen, verschwommenen Pathetik und dem zierlichen, süßen Idyllismus der älteren tschechischen Poesie abgewendet hatte, mußte man in der trockenprosaischen Alltagsprache dafür Ersatz suchen, und so betonten diese Schriftsteller, die stets unter dem nachhaltigen Einfluß der Journalistik und des Feuilletonstils zu leiden hatten, immer das Charakteristische in der Sprache auf Kosten des Schönen. Neben Mácha, dessen einzig dastehende Sprachkunst von keinem seiner Nachahmer und Schüler erreicht wurde, wirkte von den Vorgängern vielleicht nur K. J. Erben mit seinem bezeichnenden, knappen, zusammengedrängten, scharf geschliffenen Stile; die Führer der ganzen Bewegung, Neruda und Hálek, blieben auch in späteren Jahren der Erbenschen Balladistik getreu.

Zuerst traten die einzelnen Anhänger der neuen Richtung in einer ziemlich farblosen und neutralen Zeitschrift »Lumír« (1851—1864) auf, welcher, lange die einzige belletristische Zeit-

schrift, sich unter der gewissenhaften Leitung des feinen Kunstkenner und geschickten Dramatikers F. B. Mikovec einen guten Ruf erworben hatte. Dann versammelte sich die ganze Gruppe in zwei interessanten Musenalmanachen »Lada Nióla« (1855) und »Máj« (1858—1862), die als kühne Manifeste der neuen Richtung in der düsteren und müden Zeit befreiend und erleichternd wirkten; eine ganze Reihe von litterarischen Gründungen aller Art, die jedoch allzu früh scheiterten, folgte diesen merkwürdigen Publikationen.

Von den älteren Anhängern der neuen Schule ist besonders Josef Václav Frič (1829—1890) mehr durch seine Menschenchicksale als durch seine künstlerischen Schöpfungen interessant. Er bewegte sich sein Leben lang, wie sein älterer Kommilitone K. Sabina, eine rätselhafte, dämonische Existenz, die unter der Jugend gern die verlockende Rolle eines Mannes von Übermorgen spielte, abwechselnd zwischen Rednerbühne und Kerker, zwischen Journalredaktion und Untersuchungshaft; beide haben lange Jahre im Ausland als unfreiwillige Emigranten verbracht. Frič, der seinen Ruhm um fünfundzwanzig Jahre überleben mußte, war ein echter Don Quijotte des politischen und litterarischen Radikalismus: stets predigte dieser ewige Jüngling in kühnen Worten und salbungsvollen Versen die schöne Tat, zu der er selbst nie gekommen ist; so oft er von Freiheit sprach, sprühte er von Begeisterung, Leidenschaft und Stolz — aber als man nach seinem Tode seinen litterarischen Nachlaß musterte, fand man, daß ein dünnes Versbüchlein und ein dickleibiges Memoirenwerk von einem fast lächerlichen Selbstbewußtsein das Endergebnis seines langen Lebens sind.

Fast zwanzig Jahre hindurch hielt man den fruchtbaren und vielseitigen Vítězslav Hálek (1835—1874) für den Führer der ganzen Generation. Sein selbstbewußtes Auftreten, sein feuriges Temperament, sein gebieterischer Geist, seine organisatorische Begabung sowie seine glänzenden Erfolge auf allen Gebieten der Dichtung sicherten ihm lange den ersten Platz in dem gesamten öchischen Schrifttum. Hálek, ein gesunder Sohn des fruchtbaren Mittelböhmens, widmete sich ausschließlich der Journalistik und der Litteratur, und da er, reich verheiratet, auch gesellschaftlich gesichert war, übte er als Kritiker, als Mitarbeiter der populärsten Tageszeitung, der »Národní Listy« (»National-

zeitung«), als Redakteur von mehreren Zeitschriften (»Obrazy života« [«Lebensbilder«] und »Rodinná Kronika« [»Familienchronik«]), einer vorzüglichen Romanbibliothek und endlich als mächtiger Faktor in der »Umělecká Beseda« (»Künstler-Ressource«), dem einzigen bedeutenden litterarischen Verein in Prag, einen ungeheuren Einfluß aus. Junge Dichter warben um die Gunst des litterarischen Diktators, čechische Studenten, an die sich Hálek in einer warmen und klugen Tendenzschrift wendete, beteten ihn an, den braven Bürgern, die patriotisch gesinnt, aber litterarisch ungebildet waren, imponierte sein stolzes Selbstbewußtsein, die Damen waren von seinen verführerischen und süßlich sentimentalen Liebesliedern bezaubert. Die Kritik, die sowohl sein Erstlingswerk wie auch sein reifstes Liederbuch zum Prüfsteine ihrer analytischen Fähigkeit wählte, bemühte sich ernst und gründlich zu zeigen, daß seine Kunst ihre oft recht engen Grenzen habe, und daß man in jedem seiner allzu rasch improvisierten Bücher aufmerksam Spreu von Weizen sondern müsse. Aber diese ehrlichen Versuche fanden in der Öffentlichkeit keinen Anklang; Háleks künstlerische Größe wurde zu einer Legende, die erst in der allerletzten Zeit zerstört wurde.

Bei Hálek, der seine ersten, recht holperigen Verse in Erbens balladischer Manier als neunzehnjähriger Student veröffentlicht hat, war stets die glücklichste Inspiration mit dem völligsten Mangel an poetischer Kultur gepaart. Diesem kraftstrotzenden Temperament, das mit einer leidenschaftlichen Hast arbeitete, gebrach es stets an der stilvollen Disziplin. So sucht man in diesem fleißigen Schriftsteller, dessen Werke elf große Bände ausfüllen, vergeblich den zielbewußten, reifen Künstler, welcher der Zukunft etwas zu sagen hätte.

Wie fast alle Mitglieder der neuen Schule wurde auch Hálek von allerlei fremden Vorbildern beeinflusst und recht lange beherrscht; als Lyriker lernte er bei Heine und Lenau, als Epiker ahmte er Byron, als Dramatiker Shakespeare nach; auch seine frischen Erzählungen aus dem böhmischen Landleben sind ohne Bret-Harte und Turgeniew nicht denkbar. Doch es gelang ihm nicht, diese Einflüsse organisch zu verarbeiten; überall begegnet man bei ihm den krassesten Nachahmungen, ja wörtlichen und inhaltlichen Reminiszenzen, in seiner Jugendsichtung sogar ver-

größernden Zügen, die an unwillkürliche Karikatur und Parodie grenzen. Dabei ist seine Form oft unbeholfen und hart, sein Ausdruck dunkel und schwülstig; überhaupt ist er nie ein Vers- und Reimkünstler gewesen. >

Doch der Leser wird dafür durch manche poetischen Vorzüge entschädigt. Hálek besaß eine wundervolle Kraft der unmittelbaren, originellen Beobachtung, einen feinen Sinn für das Individuelle in der Natur und dem Menschenleben; er skizziert die ganze Landschaft mit ein paar leicht hingeworfenen Zügen sicher und treu; er malt eine prächtige Figur aus dem Volke mit wenigen bezeichnenden Strichen seines spitzen, dabei doch satten Pinsels. Seine Helden liebt und haßt er aufrichtig; die Natur betet er in einem begeisterten Enthusiasmus an; für die Freiheit des Individuums sowie des einzelnen Volkes, für die ewigen Rechte des leidenden Menschengeschlechtes, der Tradition und der Konvention gegenüber, eifert er mit einem schwärmerischen Pathos. Ein echter Sohn des liberalen Zeitalters, streitet er gegen den staatlichen Absolutismus sowie gegen den starren Dogmatismus der römischen Kirche; hingegen findet in seinen schönen Naturliedern die moderne, wissenschaftliche Lebensauffassung einen schönen, wenn auch sehr naiven Widerhall. Das Einzelne wird bei ihm immer auf Kosten der gesamten Lebenseinheit betont; so sind seine poetischen Erzählungen eine freie Reihe von anmutigen Situationen und üppigen Landschaftsschilderungen; so bieten seine hochtrabenden Dramen kaum mehr als einzelne wirkungsvolle Szenen; so bildet immer eine interessante, bis ins Detail ausgearbeitete Figur den Mittelpunkt der ganzen Handlung in seinen Novellen. Auch in seiner Lyrik hebt sich immer ein eigenartiges Naturdetail, das manchmal geistreich oder witzig pointiert wird, scharf von dem stimmungsvollen Hintergrund ab. In dasselbe Verhältnis zu der gesellschaftlichen Gesamtheit stellt der Dichter seine eigenen Schicksale; ein Epigone des Byronschen Titanismus, verlangt der selbstbewusste Poet eine Ausnahmestellung in der ganzen Menschheit, wie sie dem gotterfüllten Seher und Propheten gebührt.

< Als Gymnasiast versuchte sich Hálek in der volkstümlichen Ballade, die bei ihm viel düsterer und derber als bei Erben wurde; bald aber gewannen Heine und Byron sein ganzes Herz. In seinen »Abendliedern« (1858, deutsch von G. Dörfl) finden

wir einen süßlichen, sentimental, verwässerten, witzlosen Heine, der mit seinem falsch begriffenen Urbild fast keine Ähnlichkeit hat. Dann folgen zahlreiche Verserzählungen in Byrons Manier, die gewöhnlich eine dunkle und abgeschmackte Handlung in verschiedene, meistens exotische Zeiten und Gegenden verlegen. Der dünne epische Faden verliert sich ganz in einer endlosen, überschwänglichen Reflexion und einer buntscheckigen, üppigen Landschaftsmalerei; es wird sehr wenig gehandelt, aber desto eifriger, oft nur monologisch gesprochen, wobei die Freiheit und die treue Liebe das Hauptthema dieser schwülstigen Tiraden abgeben. Doch es wäre ungerecht, wollte man alle diese Verserzählungen, die volle fünfzehn Jahre umfassen, in einen Korb werfen. Wenn man die erste Verserzählung, »Alfred (1858), die übrigens allzu sklavisch Máchas »Mai« nachahmt, mit der letzten, »Ein Mädchen vom Tatragebirge« (1871), vergleicht, muß man das ehrliche Streben nach natürlicher Handlung, scharfer Charakteristik, lebenswahre Poesie anerkennend bemerken.

Das letztgenannte Werk bildet eine lehrreiche Parallele zu Háleks dem Volksleben entnommenen Novellen, die den Gipfel seiner Epik bedeuten. Zuerst interessierte ihn auch in der Prosa das romantische Lebensgewirre auffallender Ausnahmsnaturen, deren Schicksale er oft wunderlich ausgestaltete; aber bald warf die erste kräftige Welle des modernen Realismus, den man damals gern als eine interessante Genremalerei auffaßte, ihn auf neue Bahnen. Er vertieft sich in das alltägliche Leben seiner Landsleute aus der mittelböhmischen Ebene, und hier entdeckt er, auf den Spuren von B. Němcová und Fr. Pravda wandelnd, einen unerschöpflichen Reichtum von originellen Typen, von rührenden Schicksalen, von spannenden sozialen Verhältnissen und Beziehungen; da fühlt er sich zu dieser Fülle der heimischen Wirklichkeit hingezogen, da verliebt er sich in diese urwüchsigen Vollblutnaturen, da wird er zum beigeisterten Anwalt dieses Landvolkes. So entsteht neben seinem eigenartigen, kernigen Balladenbuch »Märchen aus unserem Dorfe« (1874) eine Reihe von frischen, lebensvollen Novellen und Erzählungen, unter denen besonders die längeren Arbeiten »Auf dem Meierhofe und in der Hütte« (1873) und »Unterhalb des kahlen Berges« (1874) zu nennen sind; doch sind diese Prosaschöpfungen Háleks nie ganz populär geworden.

Dagegen blieb die Gunst des Publikums immer dem Lyriker Hálek zugewandt. Dieser, nachdem seine Dramen, die in der Entwicklungsgeschichte des böhmischen Theaters ein Kapitel für sich bilden, den erwarteten Erfolg nicht hatten, widmete seine besten Kräfte einer neuen Liedersammlung »In der Natur« (1872—1874). Es sind wiederum kleine landschaftliche Bildchen und Naturskizzen, anmutige, oft kecke Liebeslieder, wie in seiner älteren Sammlung; hie und da spukt noch immer Heine und Lenau; oft wird der erhabene Naturpantheismus zu einer Naturschwärmerei verwässert. Doch der erotische Gefühlsdusel ist schon gänzlich überwunden; es meldet sich vielmehr ein köstlicher Humor, eine vorzügliche Detailmalerei. Aber wenn der Dichter philosophisch meditieren will, werden seine Gedanken über die ewig gültigen Naturgesetze oft zu bösen Gemeinplätzen, deren süßlicher Optimismus auf die Länge ganz unverdaulich ist. Der Dichter versöhnt jedoch bald seinen verstimzten Leser, indem er mit ein paar plastischen Bildern, in wenigen kräftigen Versen das geheimnisvolle Waldweben und Waldrauschen hervorzuzaubern weifs.

Dieses Versbuch wirkte auf die tschechische Lyrik am stärksten; selbst Jaroslav Vrchlický, dessen poetische Kunst ihre Anregungen größtenteils von der ausländischen Dichtung empfangen hat, liefs es in seiner Jugendzeit auf sich wirken; wogegen sich Svatopluk Čech an Háleks byronistische Verserzählungen angeschlossen hat. Von Háleks hübschen Novellen aus dem Volksleben konnte die realistische Prosadichtung erst später manches lernen.

Háleks bertückende Persönlichkeit und leicht zugängliche Poesie stellten seinen treuen Kommilitonen und Freund, den weit bedeutenderen und tieferen Künstler Jan Neruda (1834—1891), sehr lange in den Schatten. Man sah in ihm jahrelang nur einen begabten Journalisten, einen flotten Causeur, einen anmutigen Stilisten, der alle Spielarten der leichten Prosa-skizze, vom ausgelassenen Feuilleton bis zur genrehaften Kleinmalerei des modernen Lebens, von der farbenreichen Reiseschilderung bis zum geistreichen Theaterberichte meisterhaft beherrschte; man nahm zugleich an, dafs seine dünne lyrische Quelle, die er in seiner Jugendzeit durch Röhren und Druckwerk aus sich herauspressen mußte, vollständig versiegt sei, und

dafs er, ein strenger Walter der schonungslosesten Autokritik, ehrlich genug sei, dieses sich selbst zu gestehen. Sein ganzes Verhalten der Öffentlichkeit gegenüber schien diese Annahme zu bekräftigen: nachdem er den lohenden Schmerzen und dem scharf nagenden Zweifel seiner Sturm- und Drangperiode poetischen Ausdruck gegeben hatte, verstummte er als Lyriker und sah als ruhiger Betrachter und wohlwollender Kritiker, wie Hálek überall Erfolge erntete, und wie dann später Sv. Čech und J. Vrchlický zu Königen des čechischen Parnasses ausgerufen wurden; seine litterarische Tätigkeit blieb jahrelang auf Journalistik und auf eine allerdings nur ausnahmsweise grofszügige Novellistik beschränkt.

Da schiefst auf einmal nach dieser langen Pause, welche die siebziger Jahre ausfüllt, die lebendige Quelle seiner Poesie in reinen und frischen Strahlen empor; der Dichter veröffentlicht binnen fünf Jahren drei vortreffliche Gedichtbücher, von denen ein jedes eine neue Saite seiner poetischen Begabung erklingen läfst. Alles, was in seinen unfertigen Erstlingswerken kaum angedeutet war, wird jetzt mit einer sicheren und zielbewußten Kunst durchgeführt. Aber, was noch schwerer wiegt — es steht hier vor den staunenden Blicken der litterarischen Öffentlichkeit, welche so lange mit dem willkürlichen Eklektizismus und mit der epigonenhaften Schönmalerei nach berühmten Mustern vorlieb nehmen mußte, ein ungemein origineller Künstler von echt nationaler Eigenart und wundervoller Stilreinheit. Der konsequente Vorkämpfer des litterarischen Weltbürgertums von früher, der spöttische Verächter des landläufigen Patriotismus von gestern, erschien auf einmal als vollendeter Meister des volkstümlichen Stiles, als intimer Kenner der čechischen Volksseele, ja als ein leidenschaftlicher Bekenner eines patriotisch-religiösen Mystizismus, der an die polnischen Romantiker der traurigsten Emigrantenzzeit erinnerte. Und endlich: dieser Dichter, dessen poetische Anfänge noch stark von der Spätromantik beeinflusst waren, stellt sich an die Spitze einer neuen realistischen Poetik; tapfer emanzipiert sich Neruda von dem tüppigen Verbalismus, der schreiend pleinairistischen Koloristik, von der hohlen Rhetorik seiner Zeitgenossen und schreibt gedrängt, knapp, ja wortkarg, wie er es bei Erben und Čelakovský lernen konnte; trifft immer mit einem bezeichnenden Epitheton, mit

einem überraschenden Bilde den Nagel auf den Kopf; erhebt sich in seinen äußerlich so einfachen und kunstlosen Liedern zu einer intimen psychologischen Introspektion, der auch die modernsten Seelenergründer ihre Bewunderung nicht versagen können. Bis an sein Ende wächst Neruda poetisch; noch in seinem Nachlasse findet man eine Reihe von patriotischen Gesängen, die, in einem kleinen Band vereinigt, sein Lebenswerk würdig und erhaben abschließen.

Nerudas an erschütternden Erlebnissen allzu arme Biographie ist als begleitender Text seiner litterarischen Entwicklung lehrreich und wichtig. Aus einer armen Proletarierfamilie stammend, verbrachte Neruda seine Jugend auf der Kleinseite unterhalb des Hradschins in Prag inmitten ihrer pittoresken Architektur und ihres altmodischen Kleinbürgertums und wurde zugleich mit den alten Prager Traditionen und mit den sozialen Verhältnissen der ärmlichen Volksschichten intim bekannt. Stets fühlte er mit dem unterdrückten fünften Stande, stets hob er seine Angehörigkeit zu demselben hervor, stets protestierte er gegen den harten, gewaltsamen Egoismus der herrschenden, damals meistens deutschen Klassen, die er als entschiedener Demokrat und zugleich als begeisterter Čech ehrlich und leidenschaftlich haßte. So bekamen sein politischer Liberalismus und sein demokratisches Čechentum, wie sie sich in der schwülen Atmosphäre der reaktionären fünfziger Jahre entwickelt hatten, einen herben sozialen Beigeschmack; auch empfand Nerudas tiefer und grübelnder Geist schmerzvoller als andere die schwere Stickluft dieser trostlosen Zeit, für die er die passende Bezeichnung einer Periode, wo man lebendig begraben wird, geprägt hat. >

Rein persönliche Erlebnisse kommen hinzu, um das Gemüt des jungen Dichters noch düsterer zu stimmen. Neruda, der sich für die Mittelschulprofessur vorbereitet hatte und schon als Supplent an einer deutschen Realschule in Prag angestellt war, entsagte endlich, um die unbeschränkte Freiheit seiner Persönlichkeit zu wahren, diesen Plänen und entschied sich für die damals ebenso unsichere wie sozial bedenkliche journalistische Bahn, die ihn zuerst in die Redaktion eines deutschen Prager Blattes führte, wo er Lokalberichte schreiben mußte. Seine intimsten Träume, ein trautes Heim mit einem tief, aber ganz eigentümlich geliebten Mädchen zu gründen, wurden dann, als ihm sein

journalistischer Beruf keine genügende pekuniäre Grundlage bot, überhaupt nicht verwirklicht.

Auch war Neruda ein seltsamer Liebhaber. Eine leidenschaftliche Sehnsucht nach der völligsten Hingabe kämpfte in seinem Herzen beständig mit kühlem, analytischem Verstande, der mit dem ätzenden Scheidewasser der bittersten Selbstironie das eigene Gefühlsleben zerstört; in seiner Seele erklangen neben den zärtlichsten Akkorden einer echt romantisch-sentimentalen Erotik auch spöttische, bittere Töne eines skeptischen Sarkasmus, — und wenn doch der Dichter endlich den bösen, mokanten Mephisto in seinem eigenen Innern überwand und sich sanft und ergeben seiner Geliebten, die ihn allerdings nie begriffen hat, näherte, so mußten die beiden die traurigen Worte Grillparzers »wir glühten, aber, ach, wir schmolzen nicht« an sich erleben.

Manch zartes Frauenherz fesselte Neruda noch später; aber er blieb bis ans Ende ein kalter und zäher Verstandesmensch, der für das ruhige Eheleben gar nicht geeignet war und so erschien er endlich in seinen letzten Lebensjahren in den Prager Gassen als alter, oft mürrischer Junggeselle in der Begleitung eines Dienstmannes, welcher den siechen und vereinsamten Mann stützen mußte, dessen Löwenkopf, schön umrahmt vom grauen Haar und Bart, den Eindruck eines alten Geisteshelden hinterließ.

Doch dazwischen liegt eine Reihe von bewegten Jahren, wo Neruda den tapferen Kampf eines modernen Schriftstellers und eines ehrlichen Journalisten kämpfte.

◀ Nerudas Erstlingsbuch »Friedhofsblumen« (1858), das er in seinem 25. Jahre veröffentlichte, schwankt noch zwischen der romantischen und der modern-realistischen Kunst. Echt romantische Szenen und Motive, der sentimentalen Friedhofspoesie der germanischen Völker entnommen, bilden den äußerlichen Rahmen dieses bitteren Buches; aber was sich unter dieser Maske versteckt, das ist die trübe Verstimmung eines ironisch veranlagten modernen Herzens, das in dem sozialen Gewirre der gärenden Gesellschaft leidet und blutet. Neruda, der dadurch einen schroffen Gegensatz zu den gleichzeitigen »Abendliedern« Háleks bildet, wendet hier eine nüchterne, trockene Alltagsprache an, für die er die Leser erst erziehen mußte. Doch als er nach

zehn Jahren dieses Buch sichtet, um es teilweise in sein umfangreiches »Buch der Verse« (1867) aufzunehmen, konnte er damit nicht zufrieden sein; er ist inzwischen ein tüchtiges Stück weitergekommen.

Diese so schlicht benannte Gedichtsammlung ist ein seltsames Buch: der Dichter versucht sich da in allen Formen, öffnet sein buntes Skizzenbuch, das einen werdenden Künstler zeigt. Als Balladist wandelt er auf Erbens Pfaden; doch mit ausdrücklicher Vorliebe verlegt er die Handlung seiner Balladen in das moderne Proletarierviertel, wo das Elend und die Verzweiflung wohnen, und klagt in diesen plastisch erzählten Alltagsgeschichten, wie man sie eben in einer Kriminalchronik zu lesen pflegt, die ihre eigenen Kinder würgende Gesellschaft schonungslos an. Auch seine patriotischen Gesänge, welche Gelegenheitsgedichte im besseren und schlechteren Sinne des Wortes sind, wurzeln noch in der älteren patriotischen Pathetik; doch sie wirken dadurch modern, daß sie sozial gefärbt sind. Was er dagegen in seinen kleinen, zart oder burschikos hingehauchten Liedern und Reimen darbringt, das zeigt schon einen echten, gereiften Künstler. Seine heisse, instinktive Liebe zu der schlichten, aber edelherzigen Mutter, sein schüchternes Verhältnis zu der Natur, seine Sehnsucht nach einem bedeutenden Lebensinhalte haben in diesen einfachen, zumeist volksmäßigen Liedern einen originellen Ausdruck gefunden.

Doch eben in dieser Zeit wirft sich Neruda in den Strudel der auf einmal wieder so hoffnungsvoll aufgeblühten tschechischen Journalistik. Nach einer kurzen Tätigkeit in verschiedenen Tageszeitungen der demokratisch-liberalen Richtung trat Neruda in die Redaktion des im Jahre 1861 gegründeten großen Organs der jungtschechischen Partei, »Národní Listy« ein, dem er bis zum Grabe treu blieb. Für die beiden Dichter Neruda und Hálek sowie für den genialen Musiker Smetana bedeutete das radikale und demokratische Jungtschechentum, das so hervorragende Politiker und Redner wie Karel Sladkovský, die Brüder Julius und Edvard Grégr an seiner Spitze hatte, mehr als eine politische Fraktion; es war für sie vielmehr eine öffentliche Vereinigung aller fortschrittlichen Elemente in der böhmischen Nation, die dem Volke einen neuen Lebensinhalt geben und kühnen Mutes mit allen die Entwicklung hemmenden Traditionen, welche

in dem klerikalen und feudalen Altthum ihren treuen Eidgenossen hatten, brechen wollte.

◀Neruda widmete dem »Národní Listy«, deren Geschichte zugleich die Geschichte der jungböhmischen Partei ist, seine besten Kräfte; er war darin als Feuilletonist, als Litterar- und Theaterkritiker tätig; er ist da wiederholt für neue Kunst und neue Lebensformen in die Schranken getreten. Das böhmische Feuilleton ist Nerudas eigene Schöpfung: seine ungemein reiche Sensitivität, sein sprühender Witz, seine überraschende Belesenheit, sein unmittelbares Verhältnis zum modernen Leben, seine intimen Kenntnisse der einzigen böhmischen Großstadt Prag, sein stimmungsvoller, anregender Stil, der in der Schule Jean Pauls und Börnes gebildet war, — dies verlieh ihm eine außerordentliche Fähigkeit für diese speziell moderne Prosagattung.

Der Inhalt dieser kleinen humoristischen Kunstwerke, die in mehrere Sammelbände, z. B. »Arabesken« (1864, deutsch von B. Smital), »Kurze und noch kürzere Studien« (1876) oder »Glimpfliche und schimpfliche Scherze« (1877), vereinigt sind, läßt sich schwer andeuten. Ein lachender Philosoph plaudert da anmutig, oft mit einem großen Aufwand von kulturhistorischen Kenntnissen über alles mögliche: über Liebe und Ehe, Menschen und Tiere, Kirche und Polizei, Natur und Kunst, Tanz und Gesang, Küche und Keller; kokettiert schelmisch mit seinem Publikum, schmeichelt dessen Neigungen und Unsitten, aber verspottet es wiederum ganz schonungslos, beschäftigt sich mit den alltäglichsten Banalitäten, um endlich eine große weltgeschichtliche Perspektive zu eröffnen. Witz, Esprit, Humor, ja bisweilen auch ausgelassener und toller Übermut beherrschen diese anmutigen Kleinigkeiten, die von einer überzeugten und heißen Liebe zu dem modernen Leben zeugen. Doch diese bleibt nicht auf des Dichters Heimat und Vaterstadt beschränkt. Als er auf seinen großen Reisen Frankreich und Italien, Rom und Paris, Ägypten und Palästina, Orient und den Norden kennen gelernt hat, berauscht er sich an der großen Vergangenheit und vielleicht noch mehr an der bedeutenden Gegenwart dieser Länder und Völker, die er mit dem klaren Blicke eines glücklichen Weltkinds und mit der scharfen Intelligenz eines guten Europäers betrachtet. Seine Reiseberichte, die in dem Sammelbuche »Bilder aus der Fremde« (1872) vereinigt sind, erzählen davon in einem leichten,

witzigen Plauderton, der statt einer ruhig objektiver und einheitlicher Schilderung vielmehr farbensatte, impressionistische Bilder gibt.

Von Nerudas kleinen humoristischen Skizzen, die einen großen Teil seiner Feuilletonistik bilden, führt nur ein Schritt zu seiner eigentlichen novellistischen Kunst. Auf den Spaziergängen in seinem geliebten Prag, auf seinen weiten Reisen begegnete er verschiedenen drollig originellen oder komisch bizarren Figürchen, die durch ihr Äußeres, durch ihr wunderliches Gebahren, durch ihre auffallenden Gesten seine Aufmerksamkeit auf sich lenkten und seine Neugierde reizten. Neruda liefs sich mit ihnen in Gespräche ein, erfuhr ihre Schicksale oder doch eine bezeichnende Anekdote aus ihrem Munde, wurde mit ihrer Umgebung ganz vertraut. Dann zeichnete er solche Figuren und Figürchen Zug für Zug nach dem Modelle, wobei entweder stilles Mitleid oder spöttisches Lächeln um seinen Mund spielte. So entstanden seine realistischen Genrebilder, in denen nicht nur eine einzelne Figur oder eine einzelne Anekdote, sondern auch das ganze soziale Milieu, die ganze lokale und Zeit-Atmosphäre meisterhaft getroffen sind. In seinen, mit Recht berühmten »Kleinseitner Geschichten« (1878, deutsch von J. Jurenka 1885), die gar manches vergilbte Blatt jugendlicher Erinnerungen ans Licht ziehen, zeigt sich seine realistische Beobachtungsgabe am schärfsten. Hier zeichnet er groteske und alberne Kleinbürger aus dem adeligen Prager Viertel, wo sich in dem verträumten Schatten von großartigen Kirchen und Barokpalästen winzige, zierliche bürgerliche Häuser drängen; durch eine unterhaltende, zumeist an die Anekdote grenzende Handlung, beleuchtet Neruda ihre Eigenart; tausende von kleinen, dekorativen Einzelheiten, die Neruda charakteristisch neu zu beleben weiß, umranken diese allerliebsten, altmodischen Puppen aus der Prager Biedermeierzeit; ein köstlicher Humor lagert über diesen frischen Novelletten, die ich am liebsten mit G. Kellers realistischer Kleinkunst vergleichen möchte.

Und diesem nipphaften Meisterwerke, wo sich Neruda als ein Miniaturmaler ersten Ranges gezeigt hat, folgt bald ein Versbuch, das durchaus monumental und erhaben wirkt, indem es philosophische Tiefe mit der entzückendsten Poesie vereinigt. Ich meine seine »Kosmischen Lieder« (1878, deutsch von Pawi-

kowski 1880 und in der Anthologie von E. Albert), für die selbst in der Weltliteratur schwer ein Gegenstück gefunden werden dürfe. Wissenschaftliche Erkenntnis, die von einem eingehenden Studium der Astronomie und Kosmologie Zeugnis ablegt, bildet den absolut sicheren Grundstein dieses philosophisch reflektierenden Buches, wo sich der originelle Grübler und sachkundiger Naturphilosoph zum begeisterten Lyriker und liebenswürdigen Humoristen paart. Der Denker, für dessen Betrachtungen auch das Sonnensystem zu eng ist, verachtet da den naiven Geozentrismus, mit dem sich die Poesie sonst zufrieden stellt, der Humorist findet dagegen in den oft verblüffenden Analogien mit dem Menschenleben immer neue Anregungen zu Scherzen und komischen Wendungen. So wechselt in dieser reifen Sammlung oft das drollig Grotteske mit dem erhabensten Hymnus, das ausgelassenste Capriccio mit tief empfundener melancholischer Meditation.

Durch strenge Stileinheit und durchwegs volkstümliches Gepräge zeichnet sich Nerudas nächstes Buch, seine »Balladen und Romanzen« (1883, deutsch von A. Holzer, dann auch in der Albertschen Anthologie), aus. Der Dichter, den sein modern raffiniertes Gemüt quälte und drückte, wollte in diesem liebenswürdigen Buche von sich selbst ausruhen und fand in der ganz primitiven Anschauungsweise der volkstümlichen Ballade oder Legende einen ruhigen, willkommenen Zufluchtsort. So verkleidete er sein ganzes Büchlein, das von einer zarten, schlichten Menschenliebe durchwärmt ist, in ein archaisches Kostüm, so daß man bei der Lektüre an die bunt bemalten Statuetten aus Eichen- und Lindenholz mit ihrem süßen Ausdruck und ihrer koketten Anmut denken muß, wie sie das 15. Jahrhundert liebte.

Doch auch dieser bunte Maskenzug befriedigte den Dichter nicht; er kehrte zu der äufferst, subjektiven Lyrik, die er jahrelang vernachlässigt hatte, wieder zurück und veröffentlichte sein lyrisches Meisterwerk: »Einfache Motive« (1883; eine vortreffliche Auswahl bei Albert). Dieses kleine Buch, das man kurz als ein »Jahr der Seele« bezeichnen möchte, wurde öfters mit der Sammlung Háleks »In der Natur« verglichen. Es sind gleichfalls kleine frische Naturbilder in Liedform, die von allerlei Reflexionen und Betrachtungen durchbrochen sind. Doch nirgends läßt sich der Unterschied zwischen den beiden Poeten

so gut beobachten, wie eben hier: Hálek ist im Grunde ein naives, gesundes Naturkind, ein offenes, unmittelbares Dichtergemüt, für welches Feld und Au, Wiese und Hain etwas durchaus Selbstverständliches sind, welches in der verträumten Waldeinsamkeit alle Leiden und alle Zweifel der Welt vergißt, Neruda dagegen ist ein raffinierter Großstädter, der mißtrauisch, ja spöttisch und verstimmt in der Frühlingsnatur einen gefährlichen Ruhestörer sieht, und der sich erst nach sehr langem Zaudern und zähem Widerstande von der Frühlingsluft berauschen und von der Frühlingslust hinreißen läßt. Aber dieser Rausch dauert nicht lange, und allzubald kommt das nüchterne und traurige Erwachen: alte Schmerzen melden sich wieder, der herannahende Tod sendet die Krankheit als seinen verläßlichen Boten. Der letzte Abschnitt dieses lyrischen Tagebuches, wo später die litterarische Jugend den poetischen Impressionismus vorgezeichnet fand, ist düster und lebensmüde, die zarten, feinen Hände des Dichters zittern, seine Lippen, denen das Leben den süßen Liebesbecher versprochen und dafür bloß eine Schale mit bitterem Gift gereicht hat, beben vor Angst und Leid.

Doch vor dem Ende beten sie noch. Nerudas allerletzte Schöpfung, seine »Freitagsgesänge« (1896), die als ein Torso nach seinem Tode erschienen sind, sind ein Gebetbuch. Des Dichters Altar ist seinem unglücklichen Volke geweiht, dem er sein Lebenlang treu und edel gedient hat; doch sein eigenes Leid, sein eigener Schmerz, die der Dichter als Sühneopfer dem zürnenden Gotte bringt, erinnert ihn stets an Den, der sich am Kreuze für die ganze Menschheit geopfert hat. Wie in der allerletzten Periode Heines, so vollzieht sich auch bei Neruda ein seltsamer Prozeß: die ererbten und urwüchsigen Persönlichkeitselemente, welche durch einen wirkungsvollen philosophischen und litterarischen Kultureinfluß getilgt wurden, treten auf dem Sterbebette recht stark hervor. Nur so läßt es sich erklären, daß in diesem Buche, welches man als die Passionsblume der čechischen Poesie bezeichnen könnte, der frühere Kosmopolit und Liberale zum beredten Sprecher eigentümlicher Rassenmystik wurde.

Nerudas Bedeutung wurde erst einige Jahre nach seinem Tode allgemein anerkannt und hinreichend gewürdigt, und in demselben Grade, wie die Begeisterung für Hálek erlischt, wächst

die Bewunderung für Nerudas Wesen und Dichtung. Besonders die jüngere Generation, die sich kühl und unbefriedigt von Svatopluk Čech und Jaroslav Vrchlický abgewandt hat, verehrt in Neruda ihren großen Ahnherrn und Vorgänger und sucht in zahlreichen Essays ihrer bedeutendsten Kritiker den Kern seiner komplizierten Persönlichkeit zu erfassen. Das Ausland dagegen, dem der gute Europäer Neruda freundlich gegenüberstand, hat zu ihm bisher kein intimes Verhältnis gefunden.

Mit Hálek und Neruda ist ihr treuer Freund und poetischer Mitwerber, Adolf Heyduk (geb. 1835), der sie um lange Jahrzehnte überlebt hat und seinen hellen Blick und jugendlich frischen Sinn bis ins hohe Alter sich zu wahren wußte, mehr als in einer Beziehung verwandt. Auch für ihn, als er in den fünfziger Jahren lyrisch debütierte, bildete jene düstere, herbe Sentimentalität, die für Háleks und Nerudas Anfänge so bezeichnend ist, den poetischen Ausgangspunkt; auch ihm behagten am meisten jene schlichte knappe Liederform und jene anmutigen kleinen Stimmungsbilder aus der Natur, wie sie Neruda und Hálek mit Vorliebe und Meisterschaft behandelten; wie diese mischte auch Heyduk gern reine, leicht improvisierte Lyrik in grübelnde Reflexion. Doch er ist im Grunde ein zärtlicher und empfindsamer Gefühlsmensch, ein einfaches und naives Gemüt; ein begeisterter Optimist und ein süßlicher Idylliker; ein glücklicher Improvisator und ein lieblicher Spätromantiker, epigonenhaft und konventiell auch in seinen besten Schöpfungen. Die stärksten Anregungen hat er dem böhmischen und slowakischen Volksliede, das er oft auch bis in dessen stilistische Eigentümlichkeiten nachgeahmt, zu verdanken; doch was seiner Dichtung ihre Eigenart verleiht und ihre Popularität begründet hat, das ist Heyduks inniges sich in die jungfräuliche Natur der lieblichen Slowakei und des großartigen Böhmerwaldes Versenken, wo Heyduk seine besten Jahre verbrachte, und wo er Land und Volk liebevoll und begeistert beobachtete und studierte. Diese beiden Landschaften, wo den Dichter neben der unbefleckten Natur auch das nationale Element im Leben ihrer Bewohner angezogen hat, lieferten ihm nicht nur unerschöpfliche Themata zu seinen unzähligen frischen und melodischen Liedern, die in mehrere Sammlungen, wie z. B. »Waldblumen« (1873), »Cymbel und Geige« (1876) oder »Enzian und Studentenröschen« (1884), gesammelt sind,

sondern auch einen anmutigen und stilvollen Rahmen zu seinen poetischen Erzählungen.

Während Hálek in seinen poetischen Erzählungen geradezu an Byron angeknüpft hat, und während auch später Svatopluk Čech diesem großen Vorbilde treu geblieben ist, hat Heyduk in seinen versifizierten Geschichten eine ganz andere Richtung eingeschlagen als die tschechischen und polnischen Byronisten. Die epische Handlung, die für diesen geborenen Lyriker immer nur eine Nebensache bleibt, ist gewöhnlich dürftig und unbedeutend: er erzählt eine rührende Lebensgeschichte eines Mannes aus dem Volke, er schildert ein keusches und unschuldiges Liebesidyll, er entrollt ein liebenswürdiges, oft konventionell glückliches Familienbild. Seine edelgesinnten Helden und seine zartfühlenden Heldinnen handeln und denken nie; sie vergehen fast in ihrer überquellenden Sentimentalität, in einem seltsamen Rausch von Sehnsucht, Zärtlichkeit und Empfindsamkeit; ja, man ist stets geneigt anzunehmen, daß sie vor lauter erhabenen Gefühlen das einfache Denken gänzlich verlernt haben. Alle sind dabei leidenschaftliche Naturfreunde und Schönheitsbewunderer, alle begeistern sich bei jeder Gelegenheit für Berg und Tal, Blumen und Bäume, singende Vögel und rauschende Bäche; alle sind aufrichtige Patrioten, meistens auch warme Slawen. So wirken Heyduks poetische Erzählungen, ja selbst sein vorzüglicher »Holzfäller« (1882), nirgends durch ihre Lebenstreue und durch realistische Charakterzüge; vielleicht auch eben deshalb kann man dem süßen, duftigen Zauber seiner allegorischen Märchen, von denen besonders »Des Großvaters Vermächtnis« (1879) berühmt geworden ist, kaum widerstehen.

Doch dieser schreibfreudige Poet, der — Rückert nicht unähnlich — zwischen dem Bedeutenden und dem Kleinlichen in seinen eigenen Leistungen nicht zu unterscheiden wußte, versuchte sich auch als Balladist und als monumentaler Historienmaler und wollte sogar auf seiner lyrischen Leier die tragischen Geschehnisse seiner Nation im dreißigjährigen Kriege besingen. Natürlich scheiterten diese verfehlten Versuche gänzlich, ja, sie haben dem so unkritischen Dichter in den Augen der Kenner ungemein geschadet, so daß es der Nachwelt vorbehalten bleibt, in Heyduks Lebenswerk das Bedeutende, das in seiner lyrischen Kleinkunst verborgen bleibt, von dem Wertlosen zu sondern und so zu retten.

Während es Adolf Heyduk gegönnt war, ein langes, fruchtbares Leben in beschaulicher Einsamkeit zu genießen und erst in späten Jahren seine reifsten Früchte zu pflücken, mußten zwei von seinen gleichaltrigen poetischen Mitbewerbern allzufrüh ihr torsoartiges Lebenswerk verlassen. Es waren die beiden reichbegabten Lyriker Rudolf Mayer und Václav Šolc, deren dünne Bändchen das edelste Streben nach neuem poetischen Gehalte bezeugen.

Der ältere von ihnen, Rudolf Mayer (1837—1865), verschied in seinem 28. Jahre, bald nachdem er seine juristischen Studien abgeschlossen hatte; die Schwindsucht raffte ihn dahin. Es war ein zarter, sensitiver Melancholiker, dessen große, tiefe Augen in das Jenseits gerichtet waren, und der mit der Nacht, mit dem Halbdunkel, mit dem Traume und mit der Sehnsucht vertrauter war als mit der Sonne, dem Licht und mit der alltäglichen Wirklichkeit. Seine Lieder und Sonette, die ungemein melodisch und weich klingen, stehen noch unter dem einseitigen Einflusse der Byronschen Dichtung; doch Mayer kennt nur die schwermütige, düster melancholische Note seines heißgeliebten Meisters; Byrons titanenhafter Trotz, seine ätzende Kritik der menschlichen Gesellschaft, sein stolzer Sarkasmus sind ihm dagegen durchaus fremd. Aber Mayer versuchte sich auch auf anderen, selbständigeren Bahnen, wenn noch oft unsicher; er neigt sich mitleidig und liebevoll zu den bedrückten Proletariern; er interessiert sich für die sozialen Konflikte des Arbeiters und des Arbeitgebers und findet für ähnliche, damals noch hypermoderne Stoffe einen schwungvollen poetischen Ausdruck, der in seiner wortreichen Rhetorik und seinem humanen Liberalismus oft an Freiligrath erinnert.

Kräftiger und vielseitiger als Mayer war allerdings der jüngere Václav Šolc (1838—1871); aber die psychologischen Feinheiten, welche bei Mayer so bezaubernd wirken, darf man von diesem verbummelten Bauernsohn und verirrtten Bohémien nicht erwarten. Goethes strenges und gerechtes Urteil über Günther, dessen Schicksale Šolc durchleben mußte, trifft auch bei Šolc wörtlich zu: er konnte sich nicht zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten. Seine Begabung war urwüchsig und dabei doch ungemein reich: er beherrschte sowohl das einfache volkstümliche Lied als auch die beredte Ode: er war zu-

gleich zarter Liebedichter und wuchtiger Rhetoriker; neben kleinen frischen Genrebildern aus der Großstadt und der Vorstadt findet man bei ihm breitangelegte Skizzen zu großen historischen Gemälden; ein üppig-sinnlicher Orientalismus wechselt bei ihm mit schlichtester Heimatskunst. Was jedoch seinen Gedichten, die unter dem Titel »Primeln« (1868) erschienen sind, innere Einheit verleiht, das ist die konsequent durchgeführte Idee des liberalen Demokratismus: hier spricht ein selbstbewußter Bauernsohn, dessen Väter noch unter der Leibeigenschaft leiden mußten, und dessen Ahnen gegen die weltliche und geistliche Obrigkeit so mutig sich auflehnten, hier spricht ein stolzer Čech, dessen Volk politisch geknechtet ist, hier spricht ein leidenschaftlicher Slawe, der alle Feinde und Bedrücker seines Stammes haßt und verachtet. Und so preist Šolc sowohl die polnische Revolution als auch den Aufstand der Südslawen gegen das türkische Joch; so besingt er sowohl den Kampf der čechischen Nation um das alte, gute Recht als auch die Emanzipation des fünften Standes. Der ungarische Achtundvierziger Petöfi und der Pariser Volksdichter Béranger haben ihn dabei stark beeinflusst; besonders diesem hatte Šolc seine volkstümliche, knappe, coupletartige Form entnommen, der er auch seine Popularität verdankt. Seine Gedichte, die bei all seinem improvisatorischen Verfahren oft reife technische Kunst verraten, waren sehr einflußreich. Besonders war es Svatopluk Čech, der die Balkanische Halbinsel und den slawischen Orient mit Šolc'schen Augen gesehen und in seiner Manier besungen hat; aber auch Vrchlický's westöstliche Formkunst empfing von Šolc manche Anregung.

Nicht so glänzend und mannigfaltig wie die Lyrik hat sich in dem Zeitalter Nerudas und Háleks die čechische Novellistik und Romankunst entfaltet; aber auch hier darf man von einer Verjüngung der čechischen Litteratur sprechen. Dürtig und unbedeutend war alles, was die neue Generation auf dem Gebiete der prosaischen Erzählung vorfand; seichte historische Romane, die sich sklavisch an Walter Scott anschlossen, naive Detailmalerei aus den Kreisen des Kleinbürgertums, die bisweilen mit schüchternen Satire und einem ängstlichen Humor ausgestaltet war, süßliche, philiströse Liebesgeschichten mit patriotischer Tendenz — das bildete da-

mals den Grundstock der tschechischen Prosa. Nur die frischen idyllisch realistischen Erzählungen aus dem Volksleben von B. Němcová bildeten in dieser tristen Öde eine lobenswerte Ausnahme: doch auch in ihnen fand die neue, feurige Generation nur einen allzu engen Ideenkreis, einen unbedeutenden Lebensausschnitt, eine idyllische, primitive Auffassung, wenn auch die Schriftstellerin den modernen Tendenzen nicht unzugänglich gewesen war. Die Forderungen, welche die neue Schule an die Prosa stellte, lauteten dagegen: Modernes Leben! Fortschrittliche Tendenzen! Streben nach Einheit der Kunst und der Wirklichkeit! Freie Lebensanschauung! Soziale Kunst! Energisches Eingreifen in die Tageskämpfe! Schöne Tat! Da jedoch keiner der Vorgänger diesem Programm, das durchweg von dem jungen Deutschland übernommen war, entsprach, mußte man sich zuerst mit fremden Vorbildern bequemen.

Neben den jungdeutschen Prosaikern, die man eifrig, aber kunstlos nachahmte, übte vorzüglich George Sand einen ungeheueren Einfluß aus. Als sie in Böhmen allerlei Dokumente zu ihrem Roman »Consuelo« und »Der Gräfin von Rudolstadt« sammelte, lernte sie einen geistreichen und feingebildeten Kunstkenner und Kritiker, den berühmten Arzt J. R. Čejka kennen; dieser wurde nicht nur zu ihrem Begleiter, sondern dann auch zu ihrem Apostel in Böhmen. Seine Freundin Božena Němcová wußte er zwar nicht zu bewegen, die Bahnen George Sands zu betreten; bald fand er aber in den zwei Schwestern Rott, die später als Karolina Světlá und Sofie Podlipská in der Litteratur bekannt wurden, treue Anhängerinnen und Schülerinnen seiner berühmten französischen Freundin.

Die Jugend von Karolina Světlá (1830—1899) wurde von einem doppelten mächtigen Einfluß bestimmt, dem des Prager Milieus und dem der böhmischen nationalen Wiedergeburt. Sie stammte aus einer angesehenen, altertümlichen Familie, die in einer originellen Ufergasse der malerischen Prager Altstadt ansässig war und treu an den Traditionen der halbdeutschen bigotten Bürgerschaft hing; so lernte K. Světlá ein ganz anderes Prag als z. B. Neruda kennen: das stolze, düstere, historische Prag mit der ganzen Tragik der Gegenreformation, sowie mit den romanhaft verwickelten Familienverhältnissen der vermögenden und sittenlosen Bourgeoisie und

Kaufmannswelt. In dieser Umgebung, an der die moderne Zeit spurlos vorübergegangen war, schuf sich das interessante junge Mädchen mit den tiefen Augen ihr eigenes, ganz romantisch gefärbtes Bild von dem Ideengehalt der nationalen Wiedergeburt: es war für sie vielmehr eine religiös-soziale Bewegung, die mit all diesen ungesunden und fremdartigen Verhältnissen in Prag aufräumen und die schlummernden Kräfte des Volkes zu neuem Leben aufwecken werde. Der moderne Liberalismus, der freisinnige Kampf gegen jeden starren religiösen Dogmatismus und kirchlichen Zwang, die Hebung der arbeitenden Klassen, besonders aber die Emanzipation des Weibes gewannen bald das junge Herz der feurigen Idealistin, bei der stets das Gefühl in siegreicher Opposition gegen die kalte, nüchterne Vernunft stand.

Zuerst trat sie in einer Reihe von farblosen, matten Novellen aus der modernen, nur mangelhaft charakterisierten Gesellschaft auf, die mit einer überströmenden Beredsamkeit verschiedene Fragen aus dem Frauenleben lösen wollen, aber durch ihre unsichere Charakterbezeichnung und ihre schleppende Handlung recht langweilig wirken. Dann führt sie ein Zufall in das böhmische Jeschkengebirge, in die tschechische Umgebung des deutschen Reichenberg, und da findet die dreißigjährige Schriftstellerin — auch ihr Pseudonym Karolina Světlá (sie hieß bürgerlich Johanna Mužáková) ist ein Ausdruck der Liebe zu dieser schönen Gebirgslandschaft — ihre persönliche Note, so daß Hálek mit vollem Rechte schreiben konnte: »Wie glücklich ist das Jeschkengebirge, daß es seine Světlá, wie glücklich ist die Světlá, daß sie ihr Jeschkengebirge gefunden hat!«

Eine wundervolle, ja großartige Welt öffnete sich da ihren Blicken: hoch oben auf den Bergen, wo Wolken und Stürme hausen, inmitten von tiefen und wilden Wäldern bergen sich kleine, ganz eigenartige, sehr malerische Dörfer mit einer überaus interessanten Bevölkerung. Es leben da religiöse Schwärmer, die halb skeptisch, halb mystisch über die gewaltigsten Lebensfragen nachdenken, stattliche Bäuerinnen, die zwischen der leidenschaftlichsten Liebe und der grenzlosesten Aufopferung ihr ganzes Leben lang schwanken, anmutige, aber eigensinnige, dabei jedoch edelgesinnte Mädchengestalten, die ihre Liebhaber mit bedenklichen Launen und verwegenen Grillen quälen. Diese, durch

ihre kühne Gedankenwelt oder durch ihre merkwürdige Willensfestigkeit auffallenden Gestalten führt nun K. Světlá in ihren Romanen und Novellen vor: sie müssen mit ihr über die tiefsten Zeitprobleme grübeln, sich mit ihr in eine schwärmerische Philosophie vertiefen, kaum anders als bei George Sand oder B. Auerbach.

Zwei Welten prallen in ihren Werken immer aufeinander; einerseits sind es rücksichtslose, rachsüchtige, lasterhafte Charaktere, die einem zerstörenden Individualismus fröhnen, andererseits aber demütige, selbstlose, edle Wesen, auf denen nach Světlás Auffassung die gesamte moralische Weltordnung beruht. Diese müssen sich immer für ihre Familie, ihr Geschlecht, ja, für die Menschheit aufopfern, wenn sie dabei auch meist zugrunde gehen; stets war K. Světlá bestrebt, diese erhabene Aufgabe dem Weibe ans Herz zu legen, so daß man »den Messianismus der weiblichen Aufopferung« als die Zentralidee ihres Schaffens bezeichnen möchte. So wirken ihre farbenreichen Romane aus dem Jeschkengebirge, die in einer leidenschaftlichen und pathetischen Prosa und einer kernigen Sprache geschrieben sind, manchmal aber durch ihre unübersehbare Personenfülle ermüden, auf den Leser oft tragisch und erhaben, der sich von ihrem kühnen Idealismus hinreißen läßt. Drei von ihnen, »Ein Dorfroman« (1867, deutsch von G. Alexis u. d. T. »Sylva«, 1900), »Das Kreuz am Bache« (1868), »Der Gotteslästerer« (1873), gehören zu den Gipfeln der modernen Dorffromantik überhaupt.

Höher noch stehen ihre kurzen Dorfgeschichten; urwüchsige Vollblutnaturen aus dem Volke sind da scharf gezeichnet; die Handlung entwickelt sich da mit einer epischen Frische und verblüffenden Lebendigkeit; der Dialog ist saftig und dabei knapp; die sonst so lästige Tendenz drängt sich nicht auf. Einige von diesen Novellen, die später in zwei vorzüglichen Sammlungen, »Schlichte Seelen«, und »Zeichnungen aus dem Jeschkengebirge«, vereinigt wurden so z. B. »Der Kuß« (1871, deutsch von F. Bauer), »Die Schneideragnes« (1860), »Die selige Bärbel« (1873), sind in der tschechischen Prosa bisher nicht wieder erreicht worden.

Später versuchte Světlá auch das altertümliche Prag des 18. und 19. Jahrhunderts in einigen phantastisch angelegten Romanen zu schildern; aber da wächst alles ins Ungeheuer und Immense, wilde Leidenschaften toben, geheimnisvolle Verbrechen

werden begangen, grelle und gellende Farben werden überall dick aufgetragen, pathetische Herzensergiefsungen und rhetorische Tiraden unterbrechen die bedenklich verwickelte Handlung; die freisinnige und antiklerikale Tendenz tritt stets in den Vordergrund.

Während Karolina Světlá in den 60. und 70. Jahren un-
gemein produktiv war, versiegte später ihre schöpferische Kraft. Verschiedene Zeitfragen reizten sie noch immer, ihren Standpunkt belletristisch klarzulegen; es entstanden jedoch nur geistvolle Bekenntnisbücher, keine Kunstwerke mehr. Ihre große Persönlichkeit aber, die das ganze weibliche Geschlecht ihres Volkes in ihren Kreis zu bannen wußte, ragte hoch in stolzer Einsamkeit wie die einer Hohepriesterin des Idealismus bis zu dem Tod, der die fast siebzigjährige Greisin an der Jahrhundertwende getroffen hat.

Die tragische Lebensauffassung, das edle psychologische Pathos, die großzügige Stileinheit, die sich im Wesen von Karolina Světlá vereinigen, sind bei keinem ihrer zahlreichen Mitbewerber auf dem Gebiete des Romans zu finden. Fast allen haben es die jungdeutschen Romandichter mit ihrer sozial-bürgerlichen Tendenz, mit ihrem fortschrittlichen Liberalismus, mit ihrer bequemen Theorie des Nebeneinander angetan; doch es vollzieht sich bei ihnen eine höchst bezeichnende Entwicklung von ausgesprochener Subjektivität und spätromantischer Sentimentalität zu einer objektiv epischen und realistischen Anschauung. Diese Schriftsteller, die mit überzeugter Teilnahme das Wachstum des liberalen tschechischen Bürgertums betrachten, die für die Emanzipation des fünften Standes offene Augen haben und den für die tschechische Nation durchaus bedeutungslosen Adel eifrig bekämpfen, wollten Bürger unter Bürgern sein und auf freiem Grund mit freiem Volke stehen. Doch ihre Gesinnung war viel besser als ihre Kunst. Sie wollten umfassende und lebensprühende Welt- und Zeitbilder geben, aber gaben nur beschränkte, matte Familienbilder; sie wollten in einer bunten Reihe gesellschaftliche Typen der modernen Großstadt und des unberührten Landes vorführen, aber brachten in ihren phantastisch romanhaften Gebilden die sozialen Klassen durch uneheliche Kinder mit geheimnisvollen Schicksalen und wunderlichen Liebschaften in Verbindung; sie wollten ihrem Volke

moderne Ideale zeigen, fielen jedoch immer von neuem in das Fahrwasser des sentimental Patriotismus zurück.

Der begabteste in dieser Gruppe war Gustav Pflieger Moravský (1833—1875), ein zarter, feinsinniger Mensch, dessen morbide und schmachtende Natur allzu lange unter dem Banne des kraftlosen Epigontums zu leiden hatte. In seiner trüben, freudlosen Jugend veröffentlichte Pflieger gefühlvolle, blasse Friedhofslyrik, die sich mit Hálek und Neruda berührt; dann hat er lange an einem formlosen Versroman, »Herr Vyšinský«, welcher eine freie Paraphrase des Puschkinschen »Eugenij Oněgin« mit Byronschen Reminiszenzen ist, gedichtet und darin seiner inneren Zerrissenheit und seinem passiven Weltschmerz Ausdruck gegeben; später hat er sich auch auf der Bühne versucht und hohle Geschichtsdramen sowie mittelmäßige Lustspiele dargebracht. Doch seine Bedeutung ist nur in seinen drei Zeitromanen, »Verlorenes Leben« (1862), »Aus kleiner Welt« (1864) und »Die Frau Fabrikantin« (1873), zu suchen. Als einer der ersten hat er in dem großen Roman »Verlorenes Leben« in das volle soziale und nationale Leben der Gegenwart gegriffen, in dem er die abenteuerlichen Schicksale eines in die revolutionären Händel der 40. und 50. Jahre verwickelten und dabei gescheiterten Schwärmers vorführt. Durch sein breites und farbenreiches Gemälde »Aus kleiner Welt« hat er den sozialen Roman des böhmischen Arbeitervolkes begründet und hat mit einem realistischen Respekt vor der Tatsache eine bedeutende Episode aus der Zeitgeschichte, den Aufstand der Prager Fabrikarbeiter gegen die Maschinen im Jahre 1844, hineingewoben. Sein letztes, schon knapper und gedrängter komponiertes Prosawerk »Die Frau Fabrikantin« streift dagegen das soziale Gebiet nur ganz leicht; es ist vielmehr eine durchdringende Seelenanalyse, ein aus Krämpfen und Tränen geborenes Buch, ein unbarmherziges Inferno der leidenschaftlichen Erotik. Doch Pflieger war kaum mehr als ein Anreger; seine Romane sind nur kühne Versuche, keine vollendeten Kunstwerke; seine Helden sind keine Typen, sondern nur Schemen. Seine Romantechnik hat er von Spielhagen, dessen »Problematische Naturen« besonders in seinem »Verlorenen Leben« stark nachklingen, gelernt; in seiner Sentimentalität, in seiner gefühlvollen Humanität, in seinem fast rührenden Frauenkultus blieb er jedoch immer ein blasser Epigone

der Spätromantik, dessen gebrechliches Schifflein, das mit den schwarzen Segeln des Pessimismus auf dem wild aufbrausenden Meere der bewegten Zeit einhersegelte, doch nicht zu dem unsicher aber sehnsuchtsvoll ersehnten Gestade des modernen Realismus gelangen sollte.

Auch jenen von seinen Zeitgenossen, denen es gegönnt war, ein langes, ruhiges Leben auszukosten und unter günstigen Verhältnissen ihre Kräfte zu entwickeln, gelang dieses nicht. Die meisten von ihnen haben sich schon in ihren Anfängen mit dem Geschmacke des böhmischen Publikums versöhnt und sich mit der bescheidenen Rolle der Unterhaltungsschriftsteller begnügt. Ihre unletterarischen Konsumenten verlangten von ihnen eine interessante Milieuschilderung, womöglich aus höheren Kreisen; die gefühlvollen Leserinnen wünschten eine spannende Liebesintrigue, die mit einem süßlichen Familienbilde abwechsele; doch man durfte um keinen Preis die patriotische Tendenz vergessen! Zuweilen konnte man zur Abwechslung seinen Familienroman in ein früheres Jahrhundert verlegen, wobei die gesellschaftlichen Verhältnisse nur ganz unbedeutend verschoben sein konnten und der stille Patriotismus sich in wilden Chauvinismus umwandelte. Auch kleine konventionelle Novellen aus der Kleinstadt und angenehme Jugenderinnerungen waren dem dankbaren Publikum sehr willkommen. Dabei waren diese betriebsamen Massenfabrikanten keineswegs bedeutungslose Skribenten. Václav Višek (geb. 1839) war ein machtvoller Organisator und Redakteur, sein Freund Ferdinand Schulz (1835—1905) ein guter Journalist und ein kundiger Litterarhistoriker; Frau Sofie Podlipská (1833—1897), die Schwester von Karolina Světlá, eine edle Philanthropin und Erzieherin zur Humanität, die in den 70. und 80. Jahren teilweise schon die Bestrebungen von Ellen Key vorweggenommen hat.

In derselben Bürgerwelt, aus der und für die diese Schriftsteller schufen, wurzelte auch Alois Vojtěch Šmilovský (1837—1883), der jedoch schon den Übergang zum Realismus vermittelt. Liest man die in Böhmen ungemein beliebten Novellen und Romane von Šmilovský nacheinander, und konstruiert sich nach der Lektüre das Bild des Autors, so muß man unwillkürlich an den wackeren Meister Anton aus Hebbels Maria Magdalene denken: man findet da seinen kleinbürgerlichen Tugendstolz,

seine strenge, unbarmherzige Moral, sein schonungsloses Pflichtgefühl, aber auch seine kleinstädtische Beschränktheit, sein kleinliches Haften an allen hergebrachten Gewohnheiten, seine philiströsen Vorurteile. Šmilovský war ja selbst eine Verkörperung der tschechischen Kleinstadt; in einem nordböhmischem Städtchen war er geboren und erzogen, in einer Kleinstadt unterhalb des Böhmerwaldes hat er als Professor gewirkt, in einer ostböhmischem Stadt hat er sein Leben beschlossen. Und so war er gewiß berufen, diese Kleinwelt in ihrer lebenswürdigen Albernheit und in ihrer schlichten Anmut darzustellen. Die altmodischen Gestalten der Kleinstadt, denen er auch die verborgensten Schwingungen der Seele abgelauscht hat, grüßen uns in seinen Novellen, von denen ich nur den vorzüglichen »Grüzhändler Kleophas« (1875) nennen will, so lebendig als kaum bei einem anderen zeitgenössischen Novellisten; malerische Häuser mit bizarren Barockgiebeln, altertümlichem Geräte, abgenutzten kolossalen Möbeln winken uns einladend zu, und endlich eröffnet der Dichter vor unseren Augen eine zarte, duftige Erinnerungsperspektive aus seiner glücklichen Knabenzeit, von der er besonders in seinen »Losen Kapiteln« (1873 — 1881) mit lebenswürdigem und schalkhaftem Humor erzählt. Doch dieses stimmungsvolle Bild soll uns nicht lange ergötzen; Šmilovský erinnert sich plötzlich seines pädagogischen Amtes, dessen er nicht nur als Gymnasiallehrer und Schulinspektor, sondern auch als Schriftsteller pflichtgetreu waltete, und ermüdet uns durch den ödesten Schulmeister-ton, durch eine didaktische Moral, die in einem wunderbar überladenen, sich an die volkstümliche Gnomik anlehenden Stile vorgetragen wird, derart, daß wir dann seine unsagbar weit-schweifigen Bücher verstimmt und enttäuscht aus der Hand legen.

Konnte man in der tschechischen Lyrik und Novellistik der 60. und 70. Jahre tatsächlich von einer organischen Entwicklungslinie sprechen und die gesamten Erscheinungen in einen einheitlichen Rahmen einfügen, so wäre Ähnliches in der Geschichte der tschechischen dramatischen Litteratur doch allzu gewagt. Alle Voraussetzungen eines organischen Wachstums fehlten der tschechischen szenischen Kunst: man besaß keine dramatische Tradition, keine große litterarische Bühne, kein dramatisch

gebildetes Publikum; einige wirklich hervorragende Schauspieler mußten in minderwertigen Schwänken, gedankenlosen Operetten ihre besten Kräfte vergeuden; die Theaterkritik, in der auch Neruda und Pflieger tätig waren, stand noch in ihren allerersten Anfängen; die Regie wurde unglaublich vernachlässigt. Im Jahre 1859 wurde nahe der Prager Neustadt ein neues, geräumiges Theatergebäude errichtet; seit dem Jahre 1861 wechselten auf dem böhmischen Landestheater deutsche Stücke regelmäßig mit den tschechischen; nach zwei Jahren wurde dann die tschechische Abteilung des Landestheaters als eine selbständige Bühne eröffnet; zur Eröffnungsvorstellung wählte man eine neue Tragödie von Hálek. Klassisches Repertoire wechselte mit salbungsvollen vaterländischen Stücken ab; übermütige französische Komödien wurden neben schüchternen einheimischen Lustspielen vorgeführt; so vermischte man einheitlichen Stil sowohl in der dramatischen Produktion als auch in der Darstellung. Der dämonisch groteske Interpret der Shakespeareschen und Goetheschen Gestalten, der »affentuerliche, naupengeheuerliche« Mime Josef Jiří Kolár (1812—1896), bei dem das erhabenste Pathos mit der beifendsten Ironie gepaart war, deklamierte mit unbeschreiblicher Originalität und fratszenhafter Genialität seine großartigen Rollen und verachtete dabei ebenso seine Kollegen wie sein Publikum. Sein begabter Neffe, ein humorvoller Karikaturist und dabei der gewissenhafteste Schauspieler František Kolár (1830—1895), wußte derbe und zarte, drollige und lebenswürdige Volksfiguren zu schaffen, deren Lebendigkeit ganz unvergeßlich war. Die schöne Heroine Otilie Sklenářová Malá (geb. 1844) bewegt esich mit einer edlen Einfachheit und stillen Größe auf dem tragischen Kothurn und stellte sich gern in den Dienst der klassischen Kunst Shakespeares oder Schillers.

Und ähnlich stand es auch mit den litterarischen Richtungen in dem tschechischen Drama: neben Shakespeare wurde Scribe, neben Schiller Augier nachgeahmt. Die Herrschaft Shakespeares über die tschechische Bühne dauerte jedoch am längsten und brachte zahlreiche, wenn auch meist unbedeutende Früchte. In den Jahren 1854—1872 ist eine vollständige Shakespeare-Übersetzung in dem Verlage der verdienten »Matice česká« erschienen, welche zwar steif und unpoetisch, aber treu und verlässlich ist, da eher Gelehrte als Dichter sie besorgt hatten. Dann veranstaltete im

Jahre 1864 der Zentralverein der tschechischen Künstlerschaft, die »Umělecká Beseda«, eine imposante Shakespearefeier. Der Dichter Hálek und der Schauspieler J. J. Kolár haben in zahlreichen historischen Tragödien Shakespeare nachgeahmt, dabei zumal auch vergrößert und karikiert; patriotische Stücke, die von Mikovec, Frič, Pflieger, Vlček gepflegt wurden, waren teils von Shakespeare, teils von Schiller beeinflusst.

Dann bemächtigten sich die modernen Franzosen der tschechischen Dramatik; Scribe und Augier, Meilhac und Labiche, der jüngere Dumas und Sardou wurden häufig gespielt und vom Publikum stets mit Beifall aufgenommen; einige prüde und naive Kritiker, wie Pflieger und Jeřábek, die übrigens in ihrer litterarischen Praxis von diesen Meistern der Bühnentechnik auch gelernt haben, verdamnten ihre »sittenlosen« Stücke, wurden aber deswegen von ihrem litterarischen Widersacher, dem freisinnigen Jan Neruda, in den Augen der Öffentlichkeit lächerlich gemacht, und bald konnte man in der einheimischen dramatischen Produktion von einer französischen Schule sprechen. Dreierlei mußte die anspruchslosen und bescheidenen tschechischen Dramatiker in diesen leichten, glänzenden und erfolgreichen Stücken bezaubern: die kunstvolle Bühnentechnik, der geistreiche Dialog, das feine, gesellschaftliche Milieu. Man besaß ja daheim nichts dergleichen: man war bisher herzlich wenig über die technischen Forderungen der Bühne unterrichtet; die elegante Salonkonversation blieb immer ein unerreichtes *pium desiderium*; das liberale Bürgertum, das sich eben in Böhmen bildete, war weder fein noch salonfähig. So imitierte man einfach das glückliche Ausland. Zwei Gruppen sind da auseinanderzuhalten. Die gutbürgerlichen Dramatiker, die ein vollständiges Analogon zu der bürgerlichen Novellistik bilden, sind bei dem ehrlichen und faden Grübler über verschiedene gesellschaftliche Fragen, Emil Augier, in die Schule gegangen, andere ließen sich von der schillernden Eleganz des gedankenlosen Routiniers Scribe bestechen.

Der eifrigste Scribe-Schüler in Böhmen war der gewandte Journalist Emanuel Bozděch (1841—1889), dessen Ende dunkel und rätselhaft ist; er hat seinem Meister sein technisches Geheimnis, seine oberflächliche Psychologie, seinen scharf geschliffenen, aber inhaltlosen Dialog treulich abgeguckt. Mit diesen entliehenen Mitteln sind ihm mehrere bühnenfähige

Komödien, die sich gern in dem Glanze der Empirezeit sonnen, und eine recht schemenhafte Tragödie aus dem nordischen Kriege, »Baron Goertz« (1871), gelungen. Die Darsteller waren für die glänzenden Rollen, das Publikum für die elegante gesellschaftliche Atmosphäre und für das unterhaltende Intrigenspiel sehr dankbar — das Lebenswerk Bozděchs bleibt doch nur eine gelungene Nachahmung eines unbedeutenden Vorbildes.

Der feine, dabei etwas schwerfällige *František Věnceslav Jeřábek* (1836—1893), ein Freund und Mitkämpfer von Pflieger, gab sich in seinen in Grau gehaltenen bürgerlichen Dramen mit zeitgemäßen gesellschaftlichen Problemen ab, die er in der einheimischen Spiegelung eifrig und aufmerksam betrachtete. Seine bedeutendste Tragödie, »Ein treuer Diener seines Herrn« (1871, deutsch von Weyrauther und Lorenz 1892), ist ein dramatisches Gegenstück zu Pfliegers erstem sozialen Roman »Aus kleiner Welt« und zu einigen Gedichten von R. Mayer: auch hier verträgt sich das liberale Bürgertum ganz gut mit dem gemäßigten Sozialismus; auch hier entspringt beides aus einer versöhnlichen, humanen Tendenz; auch hier spielen patriotische Motive mit. In seinen Lustspielen ist Jeřábek dagegen kleinlich, philiströs, ja, manchmal plump.

Das Bild der tschechischen Litteratur in den 60. und 70. Jahren wäre jedoch unvollständig, wenn man die scharfe und zielbewusste Kritik, deren frischer Geist diese Periode erfüllte und in ihrer Entwicklung manchmal bestimmte, vergessen würde. Als Kritiker und Polemiker haben Hálek und Neruda die Lebens- und Kunstideale ihrer Gegner angegriffen; kritisch und polemisch wendete sich das Jungtschechentum gegen seine konservativen Widersacher; mit einer lebensfrohen, doch sehr unvollkommenen Theaterkritik begleitete der oft allzu wohlwollende Neruda alle Erscheinungen der jungen böhmischen Bühne; die kritischen Abteilungen in den Journalen jener Zeit waren fleißig redigiert; die alleinige große Revue für Wissenschaft, Politik und Litteratur, die von V. Vlček begründete »Osvěta« (= Die Kultur) widmete der Kritik eine vorzügliche Aufmerksamkeit. Doch die meisten verfügten weder über eine wissenschaftliche Methode noch über genügende ästhetische Schulung.

Ein einziger Gelehrter und Litteraturkenner, der Prager Universitätsprofessor *Josef Durdík* (1837—1901), der mit

seinem strengen und sachkundigen kritischen Urteil lange auf die zeitgenössische Litteratur einen direkten Einfluß ausübte, hielt die Kritik als selbständige Litteraturgattung aufrecht. Wie für diesen gelehrten Philosophen und eleganten Ästhetiker aus der Herbartschen Schule, der vom Hause aus ein Mathematiker war, die Philosophie keine innere Notwendigkeit, sondern vielmehr ein wissenschaftliches Fachstudium bedeutete, so war auch die Kritik, die er auf den Grundsätzen der formalen Ästhetik aufgebaut hatte, eine streng gelehrte Beschäftigung, die sich von keinen Zeitströmungen beherrschen läßt. Dabei verlor Durdik nie die intime Fühlung mit der lebendigen Dichtung und besonders mit dem modernen Theater. Er hat einige, allerdings akademisch steife Tragödien gedichtet, ein vorzüglich informatives Buch über Lord Byron veröffentlicht, dessen »Kain« vortrefflich übersetzt, sich eingehend mit Hálek, mit R. Mayer, mit Bozděch beschäftigt. Sein Blick war scharf und weit, seine Beweisführung überzeugend, seine Urteile offen und schonungslos. Die besten Geister haben sich an seinen sorgfältig gefeiltten kritischen Aufsätzen und Büchern, die sich einer durchgebildeten, ja gezierten und präziösen Sprache bedienen, ergötzt; die von ihm neu geschaffene philosophische und kritische Terminologie ist allgemein anerkannt worden; die Mittelschule verbreitete seine Prinzipien. Doch Durdik verstummte als Kritiker allzubald, um sich seiner akademischen Tätigkeit als Ästhetiker und Geschichtschreiber der Philosophie ausschließlicly zu widmen. Für das Beste jedoch, was die Litteratur seiner Zeit anstrebte, findet man in seinen Büchern die ästhetische und kritische Begründung; die höchsten Kunstideale seiner Generation liegen in seinen einst so gerühmten, heute aber ganz vergessenen Werken begraben.

Zwölftes Kapitel.

Die panslawistischen und historischen Tendenzen in der neuen čechischen Litteratur.

Der Zeitraum von 1860—1880 ist in Böhmen eine Periode des eifrigsten politischen Kampfes. Mit dem alten vormärzlichen Österreich, wie es die Regierung Bachs neu zu beleben suchte, ist es nun vollends vorbei; die Konstitution löst neue politische Kräfte aus; die partikularistischen Landtage und der zentralistische Reichsrat in Wien kommen allmählich zu Worte; die Presse, sei sie nun liberal oder nationalistisch, wird jetzt eine Großmacht; die Litteratur stellt sich willig unter das Joch der Politik.

Mit neuen Kräften kämpfen die Čechen jedoch für die alten Ideen, wie sie bereits in der Zeit der nationalen Wiedergeburt erfaßt und formuliert wurden; die Männer von 1848, Palacký, Rieger, Sladkovský, stehen noch immer an der Spitze der čechischen Politik; die bekannten politischen Grundsätze, welche Palacký in seinem berühmten Sendschreiben an die Versammlung in der Frankfurter Paulskirche betont hatte und, welche auch auf dem wunderlichen slawischen Kongresse in Prag im Jahre 1848 aufgetaucht waren, bewegen weiter das öffentliche Leben der čechischen Nation. Auf zwei mächtige Grundideen kann man die damaligen politischen Bestrebungen, die wieder unter einer drückenden Persekution seitens der Regierung und der Polizei schwer zu leiden hatten, zurückführen: auf die Idee der konsequenten Durchführung des čechischen historischen Staatsrechtes im Rahmen eines föderativen Österreich und auf den echt romantischen Gedanken des Panslawismus.

Diese Ziele waren jedoch allzu hoch gesteckt; die Wirklichkeit war trübe, die politischen Erfolge waren unbedeutend; end-

lich mußte man wieder nur von täuschenden Hoffnungen und erhabenen politischen Symbolen zehren. Schon im Jahre 1861, inmitten des konsequentesten Zentralismus, klammerte sich das leichtgläubige tschechische Volk an die feierliche Erklärung des Kaisers, er werde sich in Prag krönen lassen und werde dadurch die staatsrechtliche Selbständigkeit der böhmischen Kronländer anerkennen. Doch diese Erwartungen gingen fehl, schon ein Jahr später fühlten sich die tschechischen Politiker gezwungen, der Wiener Regierung gegenüber zu erklären, daß sie sich infolge des zentralistischen Regimes von jeder realen Parlamentarbeit zurückziehen würden; sie führten auch ihr Vorhaben durch und haben Jahrzehnte hindurch ihre passive Opposition getrieben. Doch die kleinste Gelegenheit genügte, um die hoffnungsvolle Begeisterung für den Kampf um das historische Staatsrecht in Flammen zu setzen: mit einem unglaublichen Enthusiasmus werden im Jahre 1867 die aus Wien zurückkehrenden Krönungsinsignien begrüßt, und zu dem sog. »Septemberreskript« vom 12. September 1871, wo sich der Kaiser Franz Joseph I. abermals bereit erklärte, sich in Prag krönen zu lassen, sieht man wie zu einem nationalen Heiligtum empor. Man pocht mit einer fast rührenden Beharrlichkeit auf seine historischen Rechte, welche die Wiener Regierungen allerdings weiter unberücksichtigt lassen, und so lebt die tschechische Nation in einem fortwährenden Rausch von historischen Erinnerungen, die sie für die trübe und aussichtslose Gegenwart entschädigen müssen.

Nebenbei wird eine ebenso naive und erfolglose auswärtige panslawistische Politik getrieben, die, ähnlich wie der Kongress der slawischen Nationen vom Jahre 1848, kaum weiß, wo sie eigentlich hin will. Im Jahre 1863 bringt der letzte Aufstand der Polen die tschechische Jugend, darunter auch namhafte Schriftsteller, Publizisten, ja Frauen, in Gärung; man lernt Polnisch, man übersetzt polnische Romantiker, man singt polnische revolutionäre Lieder, man bewaffnet sich und eilt, den kämpfenden Brüdern zu helfen. Die älteren Patrioten mißbilligen es als eine gefährliche Donquichoterie, bald jedoch begehen sie eine viel schlimmere. Im Jahre 1867 bei Anlaß einer ethnographischen Ausstellung in Moskau wallfahren mehrere angesehene Vertreter des tschechischen Volkes, unter ihnen die Politiker Palacký, Sladkovský, Rieger, der Dichter Erben, der Maler Manes, nach

Rußland und huldigen hier förmlich der russischen Regierung. Als in den Jahren 1876 und 1877 die Südslawen gegen die Türken für ihre Freiheit kämpfen, werden sie von den Čechen begeistert angejubelt, und auch die Russen, welche sich dann der Südslawen angenommen haben, entfachen in Böhmen geradezu leidenschaftliche Sympathien. Es hat ja schon früher der Novellist Prokop Chocholoušek die serbischen und die montenegrinischen Helden mit einer warmen Teilnahme geschildert; auch die serbische Heldendichtung war bereits in Böhmen in Übersetzungen und Nachahmungen bekannt: jetzt fühlt sich ein feiner, in Frankreich ausgebildeter Historienmaler Jaroslav Čermák in Montenegro viel heimischer als in Böhmen; jetzt besingen Václav Šolc und Eliška Krásnohorská die Balkaner Freiheitskriege. Ja, diese schwärmerische Vorliebe für den slawischen Orient führt die čechischen Dichter bis unter den wilden, märchenhaften Kaukasus: hier wird Svatopluk Čech zu mehreren romantischen Gedichten, die sich an den großen russischen Epiker Lermontow anschließen, angeregt; hier findet ein begabter, aber sehr abenteuerlicher čechischer Novellist Bohumil Havlasa unter den russischen Fahnen in seinem 27. Lebensjahre den Tod.

Ähnlich sind in der čechischen Litteratur dieser Periode der Panslawismus und der Historismus die Triebfedern; auch was später auf diesen Gebieten geschaffen wurde, muß in diesem Zusammenhange geschildert werden.

Ein vollendete Synthese der beiden Tendenzen gibt in seinem poetisch ganz einheitlichen Lebenswerke der größte und zumal der populärste Dichter dieses Zeitraumes, Svatopluk Čech (geb. 1846). Heute liegen seine Dichtungen und prosaischen Schriften in einer zwanzigbändigen vom Autor selbst veranstalteten Gesamtausgabe vollständig vor, und so kann der Litterarhistoriker bereits sein Leben und Wirken als ein abgeschlossenes Ganze betrachten und es aus den historischen Zeitbedingungen gesetzmäßig erklären. Svatopluk Čech, dessen Name allein den Inbegriff des nationalen Wesens in sich schließt, stammt aus einem kräftigen mittelböhmischen Bauernstamme, dessen Traditionen bis tief in das 17. Jahrhundert reichen. Des Dichters Vater, ein schlichter Domänenverwalter, war ein eifriger Patriot, ein begeisterter Panslawist, ein überzeugter Achtundvierziger, der für seine Beteiligung an den revolutionären Händeln

schwer zu büßen hatte; bald gewann er den menschenscheuen, träumerischen Knaben, der in einer anmutigen, milden Ebene seine idyllische Jugend verbrachte, für seine Lieblingsideen. Als Gymnasiast, der sich auf einer altertümlichen, pedantischen und national durchaus indifferenten Piaristenschule in Prag nicht besonders wohl fühlte, las der junge Svatopluk Čech mit Vorliebe die begeisterten Dichter des modernen Freiheitsdranges und des antisozialen Trotzes; besonders Byron, Puschkin und Mácha traten in seinen Gedankenkreis, und hinterliessen bedeutende Spuren in seinen Jugendwerken. Im Jahre 1867 tritt der 21jährige Jurist mit einem farbenreichen, dem südslawischen Freiheitskampfe entnommenen Gedichte in die Litteratur; nach sechs Jahren veröffentlicht er ein wundervolles Epos, das großartige Freskogemälde aus dem Hussitenkriege »Die Adamiten«, dessen künstlerische Reife wir noch heute bewundern müssen; dadurch wird er eine anerkannte Gröfse in der čechischen Dichtung, wo er bald über Hálek und Neruda gestellt wird. Jahr für Jahr erscheint dann von ihm eine neue, stets gereifte und bis ins Detail ausgeführte poetische Schöpfung. Einmal ist es eine breite, mit allerhand fein geschliffenem und üppig ziseliertem Beiwerke ausgestattete epische Komposition, wo gewöhnlich der epische Gang der Handlung unter einer allzu ausführlichen poetischen Beschreibung zu leiden hat; oder aber er vereinigt in einem geschickt arrangierten lyrischen Bande seine politischen Meditationen und seine sozialen Betrachtungen, die entweder in das üppige schwere Gewand einer Ode oder in die leichte, volkstümliche Liederform gekleidet sind; ein anderesmal bringt der Poet, dessen Humor zart und schelmisch ist, ein anmutiges allegorisches Märchen, worin er den öffentlichen Albernheiten und den landläufigen Vorurteilen schalkhaft ein Schnippchen schlägt; endlich befriedigt er auch die unter seinen Lesern, die für die Poesie kein Verständnis zeigen, mit einem liebenswürdigen, wenn auch keineswegs tiefen Novellenbuche. So steht er in seinem 40. Jahre auf dem Gipfel seiner Kunst und seiner Popularität, die er teilweise auch seiner politischen Gesinnung, die liberal und demokratisch ist, zu verdanken hat. Doch diese riesenhafte Begeisterung der Leser, dieser öffentliche Beifall der gesamten Nation drückt und beängstigt den ruhigen, in sich gekehrten Träumer, und so flüchtet sich der schlichte Dichter in eine

idyllische und beschauliche Einsamkeit, wo er nur seinen Blumen und seinen Jugenderinnerungen zu leben scheint.

Svatopluk Čech ist durchwegs ein Tendenz- und Problem-dichter; auch da, wo der poetische Grundton rein episch oder idyllisch ist, werden in die epische Handlung tendenziöse Fäden, manchmal ganz bemerkbar, verwoben. So werden schon in »Den Adamiten«, des Dichters erstem großen Werke, von den religiösen Schwärmern des 15. Jahrhunderts moderne Probleme des Pantheismus und des Materialismus, der freien Liebe und der Frauenemanzipation, des Kommunismus und der Anarchie mit einer erhabenen Rhetorik behandelt. So wird in der idyllischen Rahmen-erzählung »Im Schatten der Linde« (1880; deutsch von J. J. Gregory in Leipzig 1897), wo sonst kleine, ja anekdotenmäßige Begebenheiten aus dem tschechischen Volksleben frisch und humoristisch wie in einem Guckkasten vorgeführt werden, nebenbei auch die Frage der Auswanderung nach Amerika erörtert. So werden in dem breitangelegten historischen Epos aus der dänischen Geschichte des 13. Jahrhunderts, »Dagmar« (1885) die Ursachen des Verfalles und Unterganges der slawischen Wenden und Obodriten an der Nordsee poetisch beleuchtet, wobei auch manch warnendes Wort den uneinigen Slawen gesagt wird.

Als ein moderner Liberaler und ein demokratischer Patriot faßt Čech auch die Geschichte seines Volkes auf. Während die tschechischen Romantiker bis zu Zeyer und Vrchlický eine ausgesprochene Vorliebe für Böhmens Heldensage und für das frühe Mittelalter unter den Přemysliden hatten, interessiert sich Čech eigentlich nur für die Zeit der böhmischen Reformation und ihr tragisches Nachspiel im 17. Jahrhundert. Palacký hat in dem Hussitentum und in der Brüderunität den Gipfel der nationalen Geschichte erblickt und hat in seinem monumentalen Geschichtswerke dieser Auffassung Ausdruck gegeben; doch die tschechischen Dichter ließen sich von ihm in dieser Hinsicht nicht anregen; ja sie wurden sogar von den deutschen Poeten Lenau und Meißner — jener hat einen Johannes Hus, dieser einen Žižka gedichtet — überholt. Erst in den sechziger Jahren entfachen die jungtschechischen Liberalen eine Begeisterung für das Hussitentum; im Jahre 1868 wallfahren zahlreiche Čechen nach Konstanz um dort das Andenken Husens zu feiern; die historischen Maler, mit dem berühmten Pilotyschüler V. Brožík an der Spitze,

wählen jetzt gern die Vorwürfe zu ihren kolossalen Leinwandflächen aus der Hussitenzeit; Třebízský, dann auch Jirásek stellen die glorreiche Zeit »des Kelches und des Schwertes« in den Vordergrund ihrer historischen Novellistik, aber keiner weiß diese große Zeit, von der schon Schiller in seinem »Wallenstein« so sympathisch spricht, so begeistert zu besingen wie eben Sv. Čech. Schon unter seinen Jugendgedichten findet man eine Ballade »Der Hussitenkrieger an der Ostsee«, die mit einer bedröhten Apotheose des Hussitentums schließt; dann folgen »Die Adamiten« mit der Riesengestalt Žižkas im Hintergrund; sechs Jahre später wählt Čech den blinden Hussitenführer zum Helden einer genial hingeworfenen epischen Erzählung »Žižka«, in der der stets rhetorische Dichter einmal in einer wirklichen Rede seine beste Kunst entfaltet. Aus demütigen Tränen und düsteren Meditationen über die schmachvolle Niederlage des tschechischen Volkes im 17. Jahrhundert ist dann sein »Václav von Michalovic« (1882, deutsch nur in einigen Bruchstücken in Alberts »Neuester Poesie aus Böhmen«) geboren. Die tschechische Reformation verblutete eben unter dem Schwerte des Scharfrichters und unter der geistigen Unterdrückung der Jesuiten; Böhmen ist vollends katholisch und habsburgisch, und da muß ein Zögling der Jesuiten, ein junger Schwärmer und Idealist, erfahren, er sei ein Nachkomme eines der eifrigsten Ketzer und Rebellen. Die erschütternden Konflikte, die sich im Herzen des jungen Václav von Michalovic abspielen, werden nun romanhaft und überspannt genug erzählt. Noch in seinen späteren Jahren kehrte Čech zu der ihm wahlverwandten Zeit des Hussitentums zurück — sie mußte übrigens auch als Staffage zu seinem humoristisch satirischen Romanetto »Ein Ausflug Herrn Matěj Brouček in das 15. Jahrhundert« herhalten —; in einem dialogisierten, doch ganz verworrenen Epos »Roháč von Sion« (1898—1899) führt er die letzten Geschicke des hussitischen Heeres vor. Čech entrollt in diesen Werken großartige lebende Bilder, und aus ihnen muß sich der Leser selbst eine ohnehin mangelhafte Handlung zusammenstellen; das Zeitkolorit trifft er im ganzen richtig, doch die Personen mit ihren unendlichen Reden und vielleicht noch unendlicheren Reflexionen fallen meistens matt und leblos aus.

Čechs Eigenart darf man aber nicht in seinen historischen Epen, die zeitweilig an Hamerling erinnern, suchen: seine poetische

Spezialität sind moderne, oft allegorische Verserzählungen, die auf Lord Byron zurückzuführen sind und sozialpolitische Fragen im Geiste eines liberalen Demokratismus und eines romantischen Panlawismus behandeln. Mit einem einigermaßen nebelhaften Messianismus, ähnlich wie man ihn in der russischen und polnischen Litteratur der dreißiger und vierziger Jahre findet, betrachtet Čech die Sendung der Slawen innerhalb der geschichtlichen Entwicklung Europas. Das alte, raffinierte und übersättigte Westeuropa ist in seinem Innern von einer Todeskrankheit durchfressen; eine soziale Revolution, die nicht so sehr entfernt ist, wird den siechen Riesenkörper endgültig zerschmettern — so lesen wir in Čechs düsterer und pessimistischer Allegorie »Europa« (1880). Dann bricht nun aber der neue Morgen für die bisher mißgeachteten slawischen Völker an — hier hört man Kollárs Ideen —; doch das Slawentum ist bis heute dieser ungeheueren politischen und kulturellen Aufgabe nicht gewachsen. Zuerst müssen die Slawen ihre ewigen Zwistigkeiten ablegen; der Dichter selbst versöhnt in »Slavia« (1884), einer dem Gedichte »Europa« nicht unähnlichen Allegorie, die Russen mit den Polen, die Serben mit den Kroaten, die russischen Nihilisten mit den idealistischen Slavjanophilen, allerdings ohne den Leser im geringsten zu überzeugen.

Waren jedoch die russischen Slavjanophilen wie Kirějevskij und die polnischen Messianisten wie Towiański oder der ältere čechische Panlawist Kollár arge Reaktionäre und unterwürfige Diener des staatlichen Absolutismus, ist Čech in seinem Panlawismus immer ein gesinnungstreuer Demokrat und Liberaler geblieben. Aus seiner Jugend hat er eine treue Liebe zu dem Bauernstande mitgebracht, so daß er zu der Zeit, als in Böhmen der Ruf nach einer nationalen Aristokratie laut wurde, in seinem schlichten »Gesangbuche des Jan Burian« (1894) den selbstbewußten Bauer hoch über den Adel stellte. Auch hat er gegen den kapitalistischen Großbetrieb und gegen die Fabrikindustrie die Partei für das autochthone Kleingewerbe ergriffen und in einem tragischen Idyll »Der Schmid von Lešetín« (1883, deutsch nur in kleinen Bruchstücken in der Albertschen Anthologie), das trotz der Beschlagnahme äußerst populär geworden ist, diesen Konflikt poetisch verwertet. Wie Neruda hieß er die sozialistische Organisation der modernen Proletarier,

die er schmeichelnd »Helden der Zukunft« genannt hat, willkommen. Dreimal hat er sich mit politischer Lyrik an die Öffentlichkeit gewendet; in seinen »Morgenliedern« (1887) findet er für die Bestrebungen der Jungtschechen, die damals wirklich freisinnig und demokratisch waren, den poetischen Ausdruck; dann lauscht er in seinen »Neuen Liedern« (1888) dem geheimnisvollen Weben der modernen Zeit, wo der Sozialismus die nationalen Interessen zurückzudrängen sucht; endlich, in den »Liedern eines Sklaven« (1894, deutsch von J. Koutek, Stuttgart 1897), erscheint er als ein zürnender und strafender Prophet des Alten Testaments, der, aus seiner Gebirgshöhle zurückkehrend, überall nur Sklaverei, Unterwürfigkeit und Gemeinheit findet und über seine so heißgeliebte Nation den Stab bricht.

Für intime Gefühle, für feine Schwingungen der modernen Seele, für die geheimnisvolle Tragik der Alltäglichkeit, wie sie die Dichter von heute zu schildern pflegen, ist in diesem pathetischen Werke ebenso wenig Platz wie für die aufrüttelnden Leidenschaften und die grauenvollen, unglaublich verwickelten Wirklichkeiten der modernen Existenz. Auch ist Čech kein Erotiker; seine Frauengestalten sind matt, schemenhaft, konventionell; sein Verhältnis zum Weibe ist das eines vereinsamten, älteren, menschen scheuen Garçon: schüchtern, süßlich, nebelhaft; nur in einigen Novellen, die psychologisch zwar belanglos, aber unterhaltend und gut erzählt sind, finden sich einige feine Mädchenköpfchen. Mit dem indifferenten Liberalismus teilt er auch die Hilflosigkeit den religiösen Fragen gegenüber, die mit seiner ehrlichen Vorliebe für die böhmische Reformation in einem gewissen Widerspruche steht; erst spät hat er sich, in seinen »Gebeten zum Unbekannten« (1896), zu einem formlosen, vagen Pantheismus bekannt, der bei ihm durch eine weichliche und haltlose Humanität ergänzt wird.

Zu Čechs ernsten, ja oft erhabenen Werken gesellen sich seine humoristischen Gedichte und Erzählungen wie mutwillige Satyrdramen hinzu. In einem anmutigen Märchen, in einem parodistischen Tierepos, in einem tollen Traumgesichte setzt sich der lebenswürdige Poet eine Narrenkappe auf, und nun müssen der Gelehrten dünkeln, die Ausländerei, die Modesucht, die pedantische Kritik, die politische Charlatanerie, der poetische Snobismus, das banause Spießbürgertum manchen Streich seiner Pritsche er-

fahren. Wenigstens eine von diesen reizenden Schöpfungen muß hier genannt werden, die »Himmelschlüssel« (1883, deutsch von Zd. Fux Jelenský, Wien 1892), ein frisches Märchen, das mit seiner Verschmelzung der duftigsten Poesie und der humoristischen Satire an Andersens Märchenkunst erinnert.

Die Popularität Čechs im Publikum ist bedeutend größer als sein Einfluß in der Litteratur; im ausgesprochenen Kontrast zu Vrchlický hat er keine Schule gegründet, Einige Dichter stehen ihm allerdings ganz nahe, indem sie auch panslawistische und nationaldemokratische Gedichte schreiben, und indem sie die vaterländische Geschichte und Sage zum Ausgangspunkte ihrer wortreichen Meditationen machen; doch als seine unmittelbaren Schüler dürfte man sie doch nicht bezeichnen. Nur drei hierher gehörende Dichter will ich nennen, den kernigen Balladendichter Ladislav Quis, die pathetische Tendenzpoetin Eliška Krásnohorská und den poetischen Epigonen František S. Procházka.

Der Rechtsanwalt Ladislav Quis (geb. 1846) ist ein gründlicher Litteraturkenner, bei dem ein sorgfältiges poetisch-historisches Studium Hand in Hand mit der Dichtkunst geht. Er ist mit den altschottischen Balladen und mit Goethes Balladistik innig vertraut, auch sind die knappen, straffen und gerundeten Balladen im Volkston vielleicht sein Bestes. Er hat die beiden Meister der volkstümlichen Lyrik, den russischen Burns A. V. Kolcov und seinen Landsmann Čelakovský, mit Geschmack ediert und eingeleitet und von ihnen die leichte, sangbare Grazie des Volksliedes gelernt. Er war einer der ersten, welcher in Havlíčeks Reimen die derbe, witzige, holzschnittartige Poesie entdeckt hat und es gelang auch ihm in seinem humoristischen Romanzenzyklus »Der dumme Hans« (1880), diesen Ton meisterhaft zu treffen. — Die Schattenseiten der Tendenzpoesie Sv. Čechs findet man in wünschenswertester Vollständigkeit in den Dichtungen von Eliška Krásnohorská (geb. 1847): ein fader Liberalismus, ein vager Panslawismus, ein phrasenhaftes Jung-čechentum werden hier von einer leidenschaftlichen Patriotin und überzeugten Frauenrechtlerin mit blecherner Rhetorik, mit unbändigem Verbalismus, mit einer grellen Farben- und Bilderbuntheit verkündet; die südslawische Geschichte erscheint hier als eine schauerhafte Mischung von Blut, Begeisterung und Eisen; der čechische Kampf für das alte, gute

Recht wird in diesen wild aufbrausenden Versen von einer unglaublichen Janitscharenmusik begleitet; die politischen Feinde sowie die einheimischen Andersdenkenden werden da schonungslos, ja blutdürstig behandelt. Wie die tschechische Ursage vom Mädchenkriege zu erzählen weiß, so darf die tschechische Litteraturgeschichte diese dichtende Amazone nicht verschweigen. Der jüngste dieser Gruppe František S. Procházka (geb. 1861) ist ein poetischer Reaktionär. In seinen auf die Dauer ganz ungenießbaren Märchendichtungen, von denen die umfangreichste »Der König Gerstenkorn« (1906) von einem engherzigen mährischen Patriotismus zeugt, bringt er ein ganz veraltetes, oft sehr dunkles Allegorienspiel vor, in dem sich nationale und ethische Tendenzen verstecken. In seinen an Čelakovský und Sládek anklingenden Nachahmungen der Volkslieder haftet er immer an dem Nebensächlichen, Willkürlichen, Äußerlichen der Volkspoesie; in seiner patriotischen Rhetorik und seiner persönlichen Satire tritt er für lebensunfähige Vorurteile ins Feld.

Während so die patriotischen und panslawistischen Tendenzpoeten ihre Anregungen größtenteils nur von der Tagespolitik empfangen, konnten die historischen Romandichter und Novellisten manchen Vorteil aus der üppig aufgeblühten geschichtlichen Spezialforschung ziehen. Als im Jahre 1876 Palacký sein monumentales Lebenswerk geschlossen hatte, durfte er auf eine beträchtliche Reihe von Nachfolgern und Schülern blicken. Der bedeutendste unter ihnen war sein ehemaliger Freund, später aber sein Antipode, der Prager Universitätsprofessor Václav Vladivoj Tomek (1818—1905). Tomek war kein weitblickender synthetischer Denker, der die Geschichte philosophisch auffassen und psychologisch erklären mochte; im Gegenteil, er, der ursprünglich ein Jurist war, ist immer nur ein äußerst gründlicher Quellenkritiker, ein streng objektiver Forscher geblieben, für den der bedenkliche historische Wahlspruch »*quae non sunt in actis, non sunt in mundo*« völlige Geltung hatte. Niemals hat er versucht, die böhmische politische Geschichte, mit der er sich vorzugsweise beschäftigte, in pragmatischen Zusammenhang mit der westeuropäischen Entwicklung zu bringen; niemals war er bestrebt, unter der bunten Oberfläche der äußeren historischen Vorgänge die leitenden Ideen zu suchen; auch ihm genügte es, allerdings in einem anderen Sinne als Ranke, ein-

fach darzutun, wie die Dinge eigentlich gewesen seien. Dabei war er ein streng Konservativer und ein treuer, kirchlich gesinnter Katholik, für den jede Empörung gegen die kirchliche Obrigkeit ein Greuel war; und nicht umsonst hat die Wiener Regierung in ihm und in seinem Freunde, dem späteren Unterrichtsminister Josef Jireček (1825–1888), einem fleißigen litterarhistorischen Sammler und gelehrten Bibliographen des älteren Schrifttums, ihre Vertrauensmänner gesucht. Doch war Tomek, dessen Temperament das eines trockenen und ordnungsliebenden Pedanten war, ein Held der unermüdlichen Arbeit. Er hat die Geschichte der Prager Universität geschrieben, eine eigenartige Monographie über Žižka verfaßt, der österreichischen Staatsgeschichte neue Bahnen gewiesen, aber sein Hauptwerk, an dem er seit 1855 bis zu seinem Tode gearbeitet hat, bleibt »Die Geschichte der Stadt Prag«, die in ihren zwölf Bänden nur bis zu der Schwelle des 17. Jahrhunderts reicht, aber doch vielleicht bloß mit Gregorovius' »Geschichte der Stadt Rom« zu messen ist. In einer Hinsicht ist sie jedoch auch jener monumentalen Stadtmonographie überlegen: Tomek hat darin die allgemeine böhmische Geschichte zum ersten Male nach Palacký von neuem geschrieben und besonders die Hussitenkriege ausführlich behandelt. Diese Wiedererweckung des altertümlichen Prag, wenn Tomeks Darstellung auch trocken und pedantisch ist, kam auch der historischen Novellistik sehr zustatten. Ein anderes, ebenso fleißiges und reichhaltiges Werk, dem jedoch die sichere kritische Methode und der streng wissenschaftliche Standpunkt fehlen, hat der Gymnasialprofessor August Sedláček (geb. 1843) geschaffen. In seinen »Burgen, Schlössern und Vesten des Königreichs Böhmen« (seit 1881, bisher 13 Bände) hat er eine bis in das unbedeutendste Detail eingehende Geschichte des altböhmischen Adels in monographischer Form und topographischer Reihenfolge geschrieben und dadurch den historischen Novellisten ebenfalls ein willkommenes Hilfsbuch geschaffen.

Allein der Novellist, welcher aus Sedláčeks riesenhaftem, durchaus in hussitischem Geiste verfaßten Werke am nachhaltigsten und dankbarsten hätte schöpfen können, der begeisterte Chronist und elegisch beanlagte Pathetiker Václav Beneš Třebízský (1849–1884), hat nur die allerersten Bände dieses monumentalen Hilfsbuches erlebt; in seinem 35. Jahre hat der

Tod den schwächtigen, schwindstüchtigen katholischen Priester dahingerafft. Auch er war ein fleißiger Sammler, der sich an alten vergessenen Chroniken und verstaubten Aktenstücken aufrichtig erfreute; auch er interessierte sich fast wissenschaftlich für die Geschicke von altertümlichen Burgen und ritterlichen Adelsgeschlechtern, auch für ihn waren die Hussitenkriege und die Gegenreformation das wichtigste Thema der vaterländischen Geschichte. Doch alles wurde bei diesem ungemein produktiven Schriftsteller eine Novelle, eine sentimentale, konventionell gehaltene Erzählung, in der von einer realistischen Lebenskenntnis und einer sicheren Psychologie leider wenig zu spüren ist. Dieselben recht matten und blutlosen Typen kehren in schematischer Anordnung immer wieder, dieselben geheimnisvollen, romanhaften Motive werden immer von neuem mühsam ausgesponnen und kunstlos verwoben, derselbe salbungsvolle, übel pathetische, manchmal auch weinerliche Predigerton verhüllt mit seinem unerträglichen Weihrauchsqualm seine Erzählungen. Doch dabei wurde Trébizský der volkstümlichste Prosaiker in Böhmen; man liest noch heute seine dicken Novellenbände, die unter den bezeichnenden, allerdings konventionellen Titeln »Unter den Strohdächern«, »In der Morgenröte des Kelches«, »In dem Glanze des Kelches«, »Elegien aus dem Dreißigjährigen Kriege«, in den achtziger Jahren erschienen sind, mit patriotischer Begeisterung, und selbst die Liberalen sind stolz auf den tschechischen »Hussitenpriester«, der ja unter seinen zelotischen und ultramontanen Amtsbrüdern eine seltene Ausnahme ist.

Doch die Popularität des bekanntesten tschechischen historischen Romandichters Alois Jirásek (geb. 1851) ist noch größer. Seine Romane und Novellen, die übrigens abschreckend dickleibig sind, erschienen sämtlich in mehreren Auflagen; die Mittelschule wirbt planmäßig für den wackeren Gymnasiallehrer, dessen Schriften zugleich belehrend und veredelnd auf die Jugend wirken; das Nationaltheater führt auch seine schwächsten Stücke mit dem größten Kraftaufwand auf; seine Bücher werden sehr oft noch vor ihrer Vollendung von der Akademie oder verwandten Institutionen preisgekrönt; die angesehenen Litterarhistoriker wetteifern im Lobe Jiráseks; seine Landsleute selbst übersetzen ihn, doch ohne besonderen Erfolg, ins Deutsche; und würde man einen einfachen Mann aus dem Volke fragen, ob er

einen tschechischen Schriftsteller kenne, so würde seine Antwort gewiß »Jirásek« lauten. Doch die unparteiische Kritik darf sich, besonders dem Auslande gegenüber, von dieser öffentlichen Meinung nicht blenden lassen: Jirásek ist kaum mehr als eine lokale Gröfse, wengleich seine besten Sachen den Vergleich mit Sienkiewicz gut vertragen.

In seinen ersten Arbeiten, die vorzugsweise das wüste Soldatenleben aus den verschiedenen Kriegen der neueren tschechischen Geschichte schildern, war Jirásek ein frischer, sachlicher Genremaler, dessen Darstellung nur unter einer sprunghaften, skizzenmäßigen Schreibart zu leiden hatte. Bald wagte er sich jedoch an gröfsere Kompositionen; die verschiedensten Zeitalter der böhmischen Geschichte, von den ersten Anfängen des Christentums bis zu der unsicheren Dämmerung der nationalen Wiedergeburt mußten herhalten, um zu einer eigentümlichen Mischung der landläufigen Romantik mit sorgfältigem kulturhistorischem Detail den Hintergrund zu bilden. Noch sein erster, grofser Roman aus der Zeit des Hussitentums »Zwischen den Zeitströmungen« (1887—1892), der sich eng an Tomeks Forschung über Prag im 15. Jahrhundert anschlieft, ist ein Durchschnittsprodukt eines verspäteten Walter Scott-Schülers. Dann schlägt Jiráseks litterarische Entwicklung bald einen anderen Weg ein: er wird in seinen grofs angelegten historischen Romanen ein realistischer Kleinmaler, ein behaglicher Requisitenkünstler, ein genauer Milieuschilderer, bei dem man die praktische Kulturgeschichte ebenso leicht lernen könnte wie bei dem ihm analogen W. H. Riehl. Alles ist historisch treu und dokumentar beglaubigt: die Trachten wie die Waffen, das Schlachtenarrangement wie die Topographie der alten Städte, die Beschreibung von alten Burgen wie das Volksleben im Dorfe; in seinen besten Werken gelang es ihm auch den grofsen historischen Gesamteindruck vergangener Zeitalter genau festzuhalten. So hat er in seinen »Chodischen Freiheitskämpfern« (1886, deutsch von B. Lepař) den verzweifelt heldenhaften Kampf des Chodenvolkes gegen die Unterdrückung der Gutsherren in einer gelungenen Vereinigung der ethnographischen und der kulturhistorischen Detailmalerei vorzüglich geschildert. So hat er in seine schwungvolle Epopöe in Prosa »Allen zu Trotz« (1896) die schwüle Kriegsathmosphäre, die um Žižka lagert, gebannt. So ist seine, in ihrer unübersehbaren

Masse von handelnden Personen ermüdende Chronik »Die Brüderschaft« (seit 1899 mehrere Bände) ganz durchsättigt von der ungesunden Luft des in Ungarn absterbenden Taboritentums. So berücksichtigen Jiráseks beide chronikartigen Kompositionen »F. L. Věk« (1888—1907 5 Bände) und »Bei uns« (seit 1896, bisher 4 Bände) die verborgensten und unbedeutendsten mitwirkenden Faktoren des tschechischen nationalen Wiedererwachens. Und ähnliches gilt von Jiráseks szenischen Arbeiten, die man kaum gesetzmäßige Dramen nennen kann, da hier nur eine bunte Folge frei aneinander gereihter Szenen geboten wird, seien sie aus dem ostböhmischen Volksleben, wie in »Vojnarka« (1891), oder aus dem Hussitenkriege, wie in »Žižka« (1903), oder endlich aus der Geschichte der elb-slawischen Volksstämme, wie in »Gero« (1905). Dem trefflichen kulturhistorischen Kleinmaler wird man also sein Lob weder in diesen dramatischen noch in jenen epischen Arbeiten verweigern können, wenn man auch eine tiefere geschichtsphilosophische Auffassung überall beinahe schmerzlich vermisst.

Ganz anders steht es aber um Jirásek den Künstler: seine Psychologie ist seicht und konventionell; seine Erotik ist entweder sentimental oder langweilig; seine Moral ist engherzig und spießbürgerlich. Vergebens sucht man bei ihm nach einer tatsächlich heldenhaften Erscheinung, die man rein menschlich bewundern könnte; vergebens nach einem tragischen Schicksale, vergebens endlich nach einer großen Weltidee, die doch bei keinem wirklich großen modernen historischen Romandichter, sei es Flaubert oder Tolstoj oder K. F. Meyer fehlt. Aber daheim wollen die begeisterten Anhänger Jiráseks um keinen Preis einsehen, daß eine nicht mehr ferne Zukunft dieser unkritischen Überschätzung ein gar jähes Ende machen könnte.

Dann wird man aber wahrscheinlich einen bisher nicht genug beachteten historischen Novellisten, den vortrefflichen Zikmund Winter (geb. 1846), schätzen lernen, der entschieden viel höher als Jirásek steht. Z. Winter selbst, ein Professor der Geschichte an dem altherwürdigen akademischen Gymnasium in Prag, das schon im 16. Jahrhundert gegründet wurde, betrachtet seine Novellistik als ein bloßes Beiwerk seiner fachwissenschaftlichen kulturhistorischen Untersuchungen, in welchen er sich mehr als ein fleißiger Sammler denn als ein kühner

Schaffer zeigt. Doch seine wortkarge, fast epigrammatische Technik, seine scharfgeschnittene, oft beinahe an Karikatur grenzende Charakteristik, seine farbenreiche, manchmal nahezu überladene Milieuschilderung, sein knorriges, derbes Temperament, sein volkstümlicher, würziger Humor zeugen von einer urwüchsigen Künstlernatur. Sein ganzes Wesen mutet wie ein großer Anachronismus, wie ein archaischer Einfall der Geschichte an; dieser in sich gekehrte, gelehrte Professor, dem die gesamte Gegenwart durchaus gleichgültig und fremd ist, findet sich nur im endenden 16. Jahrhundert heimisch, wo er eigentlich hingehört. Das buntbewegte Prag des späten 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts ist Winters geistige Heimat; hier unter trunksüchtigen Bacchalaureaten und liederlichen Scholaren, unter verlaufenen Nonnen und gutmütigen Ratsherren, unter wilden Soldaten und schnurrigen Späsmachern, die er besonders in »Rozina, dem Findling« (1906) und »Magister Campanus« (1907), von seinen älteren Arbeiten abgesehen, so vortrefflich abkonterfeit hat, lebt und webt dieser originelle Meister, der bisher den Höhepunkt der historischen Erzählung bei den Čechen bedeutet. —

In der Zeit, da die slawische Idee das Leben wie die Litteratur in Böhmen mächtig durchdrang, da die Politiker wie die Dichter der slawischen Wechselseitigkeit unermüdlich dienten, wurde auch in der tschechischen Öffentlichkeit grössere Aufmerksamkeit auf das slowakische Schrifttum in Ungarn gelenkt. Auch in der ungarischen Slowakei war in der schwülen Reaktionszeit, die auf die wild aufgeloderte revolutionäre Begeisterung der slowakischen Patrioten gefolgt war, das litterarische Leben gänzlich gehemmt, und in der im Jahre 1850 orthographisch geregelten slowakischen Schriftsprache erschienen gar wenige Bücher. Erst in den sechziger Jahren rührte sich in der Slowakei wieder ein frisches, vielversprechendes litterarisches Leben. Eine neue Generation versammelt sich in einigen, die tschechischen Vorbilder nachahmenden Musenalmanachen; eine großartig angelegte patriotisch litterarische Institution, die »Matica Slovenská« wird feierlich begründet, neue Zeitschriften treten ins Leben, mehrere slowakische Städte werden zu Mittelpunkten des geistigen Webens. Was geschrieben und gedruckt wird, gehört noch immer der poetischen Spätromantik mit ihrer panslawistischen oder patriotisch-historischen Färbung an: der grösste slowakische Poet, Ondrej Sládkovič,

veröffentlichte die Spätfrüchte seines bereits erlahmenden Talentes; der treue Jünger Kollárs, Ludovít Žello (1809—1873) besingt in seinem romantischen Epos »Des Miliduch Fall« (1862), die traurigen Geschehnisse der elbslawischen Stämme; der fruchtbare Viliam Pauliny Tóth (1826—1877) und der frühverstorbene Ludovít Kubáni (1830—1869) wollen durch ihre historische Novellistik, die ungefähr dem tschechischen historischen Genre von Jirásek entspricht, unmittelbar auf das nationale Bewußtsein ihres Stammes einwirken.

Dann macht die magyarische Regierung in den ersten siebenzig Jahren dem schönen litterarischen Aufblühen ein unbarmherziges Ende: ein stolzer, gewaltsamer Zentralismus verschließt slowakische Schulen, verbietet slowakische Zeitschriften, hebt patriotische Institutionen wie die »Matica Slovenská« auf; die Schwachen und Unbeständigen weichen der Gewalt, die Starken verstummen hoffnungslos. Der passive, träumerische Charakter der Slowaken, der nebelhafte, halbmythische Idealismus, zu welchem die slowakische Intelligenz die Hegelsche Lehre verarbeitet hat, waren gegen die gewaltsame Persekution ganz kraftlos. Einige Patrioten wollten in dieser verzweifelten Bedrängnis wieder zur Gemeinschaft mit den Tschechen zurückkehren, zumal da mehrere tschechische Schriftsteller, wie Heyduk und besonders der zähe und eigensinnige Vorkämpfer der tschechoslawischen Wechselseitigkeit Rudolf Pokorný (1853—1887), ein zarter aber eintöniger Lyriker, in Böhmen für die Slowakei warben. Andere Schriftsteller sahen dagegen, daß man eine so tiefgehende Entfremdung kaum so rasch und schnell gut machen könne, und wollten daher den alten separatistischen Traditionen treu bleiben und dieselben mit künstlerischem Fortschritt vereinigen.

Auf drei von ihnen ist die moderne Slowakei besonders stolz: auf den Novellisten Svetozár Hurban Vajanský, auf den anmutigen realistischen Genremaler Martin Kukučín und auf ihren größten Poeten Hviezdoslav. Svetozár Hurban Vajanský (geb. 1847), der gleich seinem Vater ein beredter Publizist und ein separatistischer Organisator ist, veröffentlichte zuerst einige Versbücher, die, sich an Hálek und Heyduk formal anschließend, slawisch-romantische Ideale schlicht und rührend besingen, dann war er eine Zeitlang in der Schule Turgeniews gewesen und bürgerte nachher lyrischen Realismus in der

slowakischen Novellistik ein; als lebensstreu Bilder der slowakischen Gesellschaft und als edle Tendenzschriften sind seine Romane und Novellen, besonders die in dem Bande »Fliegende Schatten« (1883) vereinigten Skizzenbilder, bemerkenswert; zu der eben im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe der Werke von Vajanský sehen die Slowaken stolz empor. Der viel jüngere Martin Kukučín (eigentlich Matej Bencúr, geb. 1860) verfolgt in seinen knappen, farbenreichen Novellen aus dem slowakischen Volksleben keine patriotisch-pädagogischen Zwecke; er sucht nur die bunte Lebensfülle mit einer scharfen, realistischen, manchmal humoristischen Kleinkunst zu erfassen; und das gelingt diesem eigenartigen Genremaler vortrefflich. Als eine großartige Synthese der bisherigen poetischen Entwicklung in der Slowakei, wie sie sich von Hollý zu Janko Král und von diesem zu Sládkovič entwickelt hatte, kann man den vorzüglichen Dichter Hviezdoslav (eigentlich Pavol Országh, geb. 1849) bezeichnen. Er ist ein treuer Jünger der slowakischen Romantik; ein feuriger, ja oft mystisch veranlagter Patriot, ein begeisterter Sänger der wilden Tatanatur, der wunderschönen, märchenhaften Wald-einsamkeit. Dabei hat er den großen Fortschritt der neueren tschechischen Poesie mitgemacht; er schreibt eine satte, bilderreiche Dichtersprache, einen breiten, pompösen Vers, beherrscht eine rhetorische Pathetik, die er besonders in seinen lyrischen Reflexionen anzubringen pflegt. Seine poetischen Erzählungen, von denen »Waldhegers Frau« (1886) am höchsten steht, werden in der slowakischen Poesie nicht sobald übertroffen werden. Doch dieser vortreffliche Dichter schreibt für einen so engen Leserkreis, wie vielleicht keiner der europäischen Poeten, die katalanischen Schriftsteller nicht ausgenommen; auch in Böhmen beachtet man heute die slowakische Dialektdichtung nicht; seine Landsleute können ihn an keiner ähnlichen Erscheinung in ihrem Schrifttum messen — die unseligsten Konsequenzen eines literarischen Separatismus kann man nirgends so genau verfolgen wie an diesem prächtigen Poeten.

Der poetische Kosmopolitismus in der čechischen Litteratur.

In schroffem Gegensatze zu den poetischen Slavjanophilen mit Svatopluk Čech an der Spitze und zu der historisch-patriotischen Schule, wie sie Alois Jirásek besonders charakteristisch vertritt, stehen während der siebziger und achtziger Jahre die kosmopolitischen Dichter da, die mit den älteren nationalen Traditionen und mit den politischen Zeittendenzen gänzlich gebrochen haben. Diese Gabelung, die wir auch bei anderen Slawen treffen, ist für das čechische Schrifttum ungemein charakteristisch und dauert noch bis in unsere Tage.

Die Slavjanophilen und die historisch gesinnten Patrioten nahmen die noch immer fruchtbaren Ideen der nationalen Wiedergeburt von neuem auf und dachten sie zu Ende; neue Gedanken und neue Kunstformen haben sie der Litteratur allerdings nicht zugeführt. Die jüngere Intelligenz dagegen, die schon damals den Boden für die nicht mehr ferne čechische Universität lockerte, wollte mit dem Auslande Schritt halten; sie wollte die freie europäische Luft atmen; mit neuen Ideen das geistige Leben in Böhmen befruchten; mit neuen Kunstformen die rückständige Litteratur erneuern. Mit liebevoller Begeisterung, mit wissenschaftlichem Fleiße, mit intimum Verständnis studierten diese Intellektuellen die Litteratur, ja die gesamte künstlerische Kultur in Frankreich, England, ja selbst in Italien; der deutsche Einfluß dagegen tritt eben in dieser Periode zurück. Eine ganz eigentümliche, von raffinierter Geisteskultur zeugende Richtung macht sich bei manchen Künstlern dieser ausgeprägten Gruppe stark bemerkbar: es ist ein restloses Aufgehen in einer fremden

künstlerischen Individualität, eine fast unbegrenzte Fähigkeit der absoluten Anpassung an verschiedene Kunst- und Kulturepochen, ein ganz kongeniales Verständnis für entfernte, oft geradezu exotische Geschichtsperioden und ihr geistiges Leben. Viele von diesen Dichtern verfügen über eine staunenswerte Gelehrsamkeit, besonders auch über eine universale Litteraturkenntnis, und so schöpfen sie ihre poetische Inspiration oft lieber aus der Litteratur, denn aus dem Leben. Mit ihnen berühren sich auch Historiker und Ästhetiker von Fach, die fein, elegant, glänzend schreiben; auch bildende Künstler stellen sich nun in das intimste Verhältnis zur Litteratur.

Wiederum ist es eine Zeitschrift, mit dem bereits historisch gewordenen Namen »Lumír« getauft, um die sich diese kosmopolitische Schule versammelt. Als im Jahre 1873 Neruda, ein vorzüglicher Redakteur, dem es immer nur an Abonnenten gefehlt hatte, dies Blatt mit Hálek gründete, vereinigte er darin seine Altersgenossen und die jüngeren Litteraten; besonders verstand er es, das Feuilleton der Zeitschrift, das aus kleinen Skizzen und abgerundeten Essays zusammengesetzt war, immer durch neue, sehr originelle Beiträge zu beleben. Eine besondere Aufmerksamkeit widmete Neruda auch den poetischen Übersetzungen, für die er gleichzeitig eine gediegene Bibliothek, die »Poesie světová« (d. h. »Weltpoesie) gegründet hat, wo bald der junge Vrchlický seine ersten Lorbeeren als Übersetzer eroberte. Wahre Bedeutung gewann der »Lumír« jedoch erst, als neue Männer in die Redaktion eintraten, neben Svatopluk Čech der junge Ästhetiker Otakar Hostinský, neben dem geistreichen jungböhmischem Journalisten Servác Heller der feinsinnige Begründer der modernen historischen Methode in Böhmen, Jaroslav Goll. Als dann nach vier Jahren J. V. Sládek in der Redaktion allein blieb, hat die Zeitschrift, welche noch heute, allerdings unter anderer Leitung, erscheint, ihre Richtung beibehalten: die beiden größten Poeten der kosmopolitischen Schule, Jaroslav Vrchlický und Julius Zeyer, die im »Lumír« bereits im Jahre 1873 debütierten, traten hier ein volles Vierteljahrhundert lang als Fahnenträger der ganzen Gruppe auf.

Für die beiden Gelehrten, Goll und Hostinský, war die Beteiligung an der Redaktion des »Lumír« nur eine kurze Episode; bald wurden sie durch ihre Fachstudien ganz abseits von der

poetischen Litteratur geführt. Jaroslav Goll (geb. 1846) hatte, als er im Jahre 1874 zweiundzwanzigjährig in die Redaktion des »Lumír« eintrat, schon manche bedeutende Anregung von der Wissenschaft und dem Leben empfangen. Als sechsundzwanzigjähriger Doktor wurde er in Göttingen ein Lieblingsschüler von Georg Waitz, der ihn die treffsichere historische Quellenkritik gelehrt und auf die weiten Gesichtspunkte des Altmeisters Ranke aufmerksam gemacht hat; dann studierte Goll in Berlin und in England die Geschichte und das Leben, in den Niederlanden die alte Kunst. Mit 29 Jahren hat sich Goll an der noch utraquistischen Universität in Prag habilitiert; und von da an wufste er sowohl als Universitätslehrer als auch als Forscher den historischen Universalismus mit den gewissenhaftesten Detailstudien zu vereinigen. Er interpretiert zugleich die mittelalterliche Geschichte des westlichen Europas und stellt Spezialuntersuchungen über die böhmische Bruderunität auf, dabei berücksichtigt er gesetzmäßig den organischen Zusammenhang der böhmischen Geschichte mit der allgemeinen europäischen Entwicklung. Die Kunst und Litteratur interessieren ihn kaum weniger als die sozialen und politischen Verhältnisse; den Künstler verrät auch sein anmutiger, feingeschliffener Stil, dem eine leichte Ironie innewohnt; zugleich ist Goll ein Meister des eleganten und anschaulichen akademischen Vortrages. Im Grunde ist Goll mit seinem ästhetisch beanlagten Temperament und mit seiner kosmopolitischen Gesinnung geradezu als ein Antipode des nüchternen, patriotisch beschränkten Tomek zu bezeichnen, bei dem man immer an seine juristischen Anfänge denken muß.

Der Ästhetiker Otakar Hostinský (geb. 1847) ist keine so komplizierte Erscheinung wie Goll; auch in seinen feinsten Untersuchungen über die Lebensbedingungen der modernen Kunst bleibt er ein strenger Gelehrter, ein trockener Kathedermensch. Auch ist er kein origineller Denker, wie auch Durdík oder Tyrš keiner war, doch der Herbart'schen Formalästhetik wufste er ganz andere Resultate abzulocken als die durchschnittlichen Herbartianer in Österreich. Er verband den engherzigen Formalismus von Herbart mit der Semperschen Stillehre und mit Wagners musikalischen Grundsätzen und hat sich außerdem bei Helmholtz und bei Darwin manche Beweisgründe für sein Schönheitssystem und seine Hierarchie der Künste geholt. Doch

seine Bedeutung liegt vorzugsweise darin, daß bei ihm die Kunsttheorie auf die Lebensgestaltung direkt reagiert. Darin gleicht er seinem Vorgänger an der Prager Universität, dem feinsinnigen Kunsthistoriker und Ästhetiker Miroslav Tyrš (1832—1884), der sein antikes Ideal von der gleichmäßigen Entwicklung der geistigen und körperlichen Kräfte kühn ins Leben verpflanzte und durch die erfolgreiche Gründung des tschechisch-nationalen Turnerverbandes »Sokol« (»Der Falke«) ein eminentes Verständnis für die gesunde Lebenskunst und eine organisatorische Begabung an den Tag legte. Hostinský bemühte sich als einer der ersten um die künstlerische Erziehung, er hat gediegen und taktvoll die Kunst popularisiert und so den modernen englischen Bestrebungen vorgearbeitet. Große Dienste hat er der modernen Programmusik erwiesen, indem er gegen die reaktionäre Kritik und das ganz ratlose Publikum tapfer für Wagner und dessen beide großen Anhänger in Böhmen, Smetana und Fibich, eingetreten ist. Schon deshalb darf sein Name in der böhmischen Geistesgeschichte nicht verschwiegen werden; in ihm spiegelt sich wahrlich die Lebensarbeit der kosmopolitischen Schule ab.

Der langjährige Redakteur des »Lumír«, Josef V. Sládek (geb. 1845), ist wohl der anspruchsloseste unter den Dichtern des Lumírkreises; nie hat er seine Begabung, die ausschließlich lyrisch und meditativ ist, überschätzt, nie hat er mit seinem schlichten, poetischen Talente experimentiert, nie hat er sich um die Gunst des großen Publikums beworben; seine vornehme verschlossene Persönlichkeit verhält sich immer scheu und zurückhaltend der Öffentlichkeit gegenüber. J. V. Sládek besitzt eine seltene geistige Kultur: an der englischen Dichtkunst hat er sich gebildet, die er seinen Landsleuten mustergültig vermittelt — ich nenne nur seine vollständige Shakespeareübersetzung, — doch hat er auch das tschechische Volkslied gründlich studiert und in Čelakovskýs Manier nachgeahmt. Die großartige transatlantische Natur hat er gesehen und bewundert, und wieder die landschaftliche Eigenart seiner Heimat liebevoll beobachtet und besungen; er war eine Zeitlang ein treuer Anhänger und Schüler Nerudas und wurde später auch von Vrchlický beeinflusst. In jeder seiner zahlreichen Gedichtsammlungen, die jetzt in einer schönen, zweiteiligen Gesamtausgabe vereinigt sind, findet man eine einfache, schlichte und doch immer rührende Poesie, die mit den zartesten Mitteln eines

nur angehauchten Stimmungsliedes das Seelenleben eines ernsten, reifen, mit seinem Schicksale für immer versöhnten Mannes schildert; nur in einigen Kinderversen und volksmäßigen Liedern regt sich ein schalkhafter, neckischer Ton. ●

Julius Zeyer (1841–1901) hat sich schon in seinem späten Erstlingswerke »Der Regenbogenvogel« (1873) dem Publikum als ein kühner, einsamer Fremdling vorgestellt, und so ist er immer geblieben, eine seltsame Ausnahme in dem öchischen Schrifttum. Aus einer reichen Prager Bürgerfamilie stammend, in deren Adern auch deutsch-jüdisches Blut zirkulierte, mußte sich Zeyer von keiner Profession fesseln lassen, konnte große Reisen im europäischen Westen und im Orient unternehmen; konnte seine museumartigen wertvollen Sammlungen von schönen Bibelots, altertümlichen Devotionalien und primitiven Erzeugnissen der Volksindustrie anlegen; er bildete sich durch eine breit verzweigte Lektüre, die neben der klassischen und romantischen Poesie auch orientalische Theosophie und katholische Mystik umfaßte; er schwelgte in wunderlichen intimen, freundschaftlichen Verhältnissen, vorzugsweise mit alternden, ästhetisch veranlagten Frauen. So wurde sein Leben zu einem stolzen, einsamen Traume, den keine banale Wirklichkeit entweihen durfte, aber dem auch jeder unmittelbare Kontakt mit der täglichen Realität fehlte. Zeyer lebte viel im Auslande oder in einem weltverlorenen südböhmischen Städtchen und hatte zu den Litteraten in Prag fast keine Beziehungen; er verachtete die Politik und besonders die modernen sozialreformerischen Bestrebungen, und so gestaltete er seine Existenz zu einem konsequenten Anachronismus, zu einem modernen Mönchtum ästhetischer Observanz.

Seine Lebensanschauung war düster und pessimistisch. Zeyer hatte unter dem inneren Zwiespalt seiner komplizierten Natur schwer zu leiden; er besaß zugleich eine äußerst sinnliche Phantasie und die Beanlagung zu religiösem Mystizismus; sein leicht erregter Geist schwelgte zugleich in bunten, leidenschaftlichen Bildern eines exotischen Lebens und in den kühnen Ideen exotischer oder mystischer Erlösung. Zeyer wollte sich oft, wie der dämonische Spätromantiker Baudelaire, »anywhere out of the world« flüchten, und so versank sein Geist in exotische Landschaften und altertümliche Zeiten, wo er sich an abenteuerlichen Schicksalen, an bunten Farben, an märchenhaften Szenerien be-

rauschen durfte; doch wieder erwachte die mystische Unruhe seines kranken Herzens, das sich leidenschaftlich nach Gott, Tod und Nirwana sehnte.

☛Dieser Zwiespalt spiegelt sich auch in seinem poetischen Werke wieder, dessen Stoffe ebenso mannigfaltig und vielseitig sind wie seine Formen. Das mittelalterliche Frankreich und Italien sind hier ebenso oft vertreten wie Japan und China; die altnordische Heldensage gesellt sich hier zu dem altböhmischem Heidentum; das rätselhafte Irland in dem ersten Dämmerchein des Christentums steht hier neben dem ritterlichen Spanien. Doch das Mittelalter drängt sich immer in den Vordergrund, die katholischen Völker und die feudalen Institutionen werden mit besonderer Vorliebe behandelt; gern läßt sich der Dichter von der altertümlichen Volksepik anregen. Eine phantastische Handlung spielt sich gewöhnlich in einer romantischen Umgebung ab, die der Dichter archaisch und prächtig auszustatten weiß; die üppige, schwüle Schilderung packt des Lesers Phantasie, die leidenschaftliche, suggestive Handlung erregt seine Teilnahme: Zeyers höchste Kunst besteht eben darin, den Leser in einen poetischen Opiumrausch zu versenken.

Wie die poetischen Stoffe so wechseln bei Zeyer auch die litterarischen Kunstgattungen: neben einem wild abenteuerlichen, episch durchaus überfüllten Roman erzählt er eine naive Legende in dem primitiven Stile des kirchlichen Mittelalters; nach einer gewaltsam verwickelten Intrigennovelle bringt er ein äußerst ehrliches autobiographisches Bekenntnisbuch; auf eine frei improvisierte Verserzählung folgt ein großes Heldenepos in fragmentarischer Ausführung; zu einem pathetischen Deklamationsdrama spätklassizistischen Schnittes gesellt sich ein zartes, duftiges Proverb; ein kinderhaftes Märchen ist mit einem raffinierten Dokument der modernen Seelenkunde gepaart. Doch Zeyers Gestaltungskraft und Kompositionskunst kann sich mit seiner kühnen Phantasie und seiner feinen Kultur keineswegs messen; selten gibt er mehr als eine freie Paraphrase seiner geschickt ausgesuchten Vorlage; sein poetischer Stil ist eintönig und ermüdend, da er immer dieselben pathetischen und koloristischen Mittel anwendet; seine romantische Psychologie bewegt sich nur in den schroffsten Gegensätzen der sinnlichen Leidenschaft und der reinsten Tugend, des wildesten Hasses und der selbstlosen Hin-

gabe, der stolzesten Herrschsucht und der zartesten Demut; seine Motivierung ist ebenso naiv wie in seinen Quellen. Im ganzen bieten diese berücksichtigenden und prachtvollen Werke eine Reihe von glänzenden Improvisationen ohne festere Komposition und feinere Psychologie.

Allzuoft verliert sich Zeyers persönliche Eigenart in den buntbemalten, romantischen Kulissen verschiedener epischer Handlungen, die sich an das alte Volksepos anschließen: in »Vyšehrad« (1886, deutsch von O. Malybrok-Stieler) ist es Böhmens heidnische Urzeit, in der die übermenschliche Gestalt der hehren Fürstin Libussa emporragt, in den »Annalen der Liebe« (1889—1892, deutsch von O. Malybrok-Stieler) sind es glühend erotische Geschichten des ritterlichen Abendlandes; in der »Karolingischen Epopöe« (1895) ist es die Tafelrunde Karl des Großen, um nur seine umfassenden zyklischen Epen zu nennen. Von seiner Novellistik (eine sehr gute Auswahl bieten die »Geschichten und Legenden«, welche Harmuth Loukota ins Deutsche übersetzt hat) stehen am höchsten seine Legenden, in denen wir einem herrlichen Primitivisten von zartem religiösen Kinderherzen begegnen und von ihnen sind die tiefen »Legenden vom Kruzifix« (1895, deutsch von Com. Spera) wohl die schönsten. Sonst ermüdet in seinen Novellen die fieberhafte Hascherei nach grellen Effekten, die verworrene Handlung, die ganz seichte Psychologie. Einen überaus mächtigen Eindruck hinterläßt jedoch Zeyers großer, fast autobiographischer Roman »Jan Maria Plojhar« (1891), in dem der Dichter sein innerstes Wesen bloßgelegt und poetisch verherrlicht hat. Hier enthüllt sich ganz klar seine glühende Sinnlichkeit und seine träumerische Schwärmerei, seine leidenschaftliche Exaltation in Religion und Liebe; sein aristokratischer Stolz und seine christliche Demut; sein intensives nationales Gefühl, das in der historisch-elegischen Stimmung sowie in den schmachvollen Demütigungen der nichtswürdigen Gegenwart seinen Nährstoff findet. In den letzten Kapiteln des herrlichen Buches wird der Leser an das Sterbebett des unglückseligen Helden geführt, das unter dem klaren Himmel Italiens steht, und da kann er in den gebrochenen Augen des Jan Maria Plojhar des Dichters eigene Verzweiflung lesen, der, des ewigen Spieles der leeren Illusionen müde, sehnsüchtig hofft, schon bald in dem sicheren Hafen des absoluten Nichts Anker zu werfen.

Zeyer ist also ein vollblütiger Romantiker, der aber in die Zeit der realistischen Kunst, der sozialen Reformen, der materialistischen Philosophie, des religiösen Indifferentismus verschlagen wurde. Sein Farbenreichtum, sein Exotismus, seine berauschte Üppigkeit der Bilder verbinden ihn mit den französischen Romantikern; mit den englischen Präraffaeliten teilt er jedoch seinen keuschen, menschen scheuen Spiritualismus, seine mystische Religiosität, seine morbide Gotik — nur so konnten die Neurromantiker in Böhmen, die dem Realisten und Naturalisten später folgten, in Zeyer ihren wahlverwandten Vorgänger erblicken. Für Zeyer ist erst mit seinem Tode 1901 die Ruhmeszeit gekommen; heute, wo er der modernen Litteratur wieder nichts mehr zu sagen hat, wird er wenigstens als Lieblingsschriftsteller gefühlvoller Damen und der schwärmerischen Jugend gefeiert.

Der Renaissancedichter Jaroslav Vrchlický (eigentlich Emil Frida, geb. 1853) bildet einen ausgesprochenen Gegensatz zu dem gotischen Spezialisten Zeyer. Wie in einem geistigen Brennpunkte durchschneiden sich in seinem immensen poetischen Werke alle Ideen und Lebensformen der modernen Menschheit, wie sie sich seit der Renaissancezeit im westlichen Europa entwickelt haben. Mit den Augen der modernen Geschichtsphilosophie betrachtet Vrchlický das große historische Welt drama; als tiefgebildeter und freisinniger Sohn des 19. Jahrhunderts stellt er sich zum Mittelalter wie ein begeisterter Humanist, der jedoch die Fühlung mit seiner Zeit nie verliert, klammert er sich sehnsüchtig und leidenschaftlich an die erhabene Schönheit und freie Moral der antiken Welt und während sein grüblerischer Januskopf mit einem Gesichte rückwärts gewendet ist, blickt das andere, deutend und hoffend zugleich, der dämmernden Zukunft entgegen.

Vrchlickýs Lebenswerk, das mit seinen mehr als hundert Bänden noch nicht abgeschlossen ist, gleicht dem mystischen Labyrinth; die äußerst schwierige und dabei verlockende Aufgabe, durch systematische Anordnung, planmäßige Gruppierung, organische Vergleichung den Faden der Ariadne dem bisher ganz ratlosen Leser in die Hand zu legen, harret noch immer der Kritik und der Litteraturgeschichte, die bisher kaum die dürftigsten Vorarbeiten dazu erledigt hat. Dabei dürfen zwei wichtige Umstände nie außer acht gelassen werden: Vrchlickýs

Verhältnis zur gesamten romanischen und germanischen Dichtkunst sowie seine poetischen Übersetzungen.

Von den ersten Anfängen seiner litterarischen Tätigkeit an, die mit der Gründung der Zeitschrift »Lumír« zusammenfallen, zeigt sich Vrchlický zugleich als schöpferischer Poet und Übersetzer, origineller Dichter und Essayist, poetischer Improvisator und gelehrter Anempfínder; diese Verbindung ist in einer eigenartigen Doppelseitigkeit seines dichterischen Wesens begründet. Vrchlický verdankt seine Dichtkunst halb einer unmittelbaren Inspiration durch Natur und Leben, einer ungemein zarten Sensibilität, die auch auf die feinsten Impulse der den Dichter angehenden Wirklichkeit reagiert und sie in den zartesten Abtönungen und verborgensten Halbtönen nachklingen läßt; halb aber ist Vrchlický ein komplizierter, sehr gelehrter, an umfassenden Reisen und an allen Litteraturen des westlichen Europa gebildeter Geist, zu dem die Geschichte mit tausend Zungen spricht, und der sich von den verschiedensten Kulturen zu dichterischem Schaffen anregen läßt, wobei nicht nur fremde Stoffe, sondern auch fremde Kunstformen in sein Werk übergehen.

In der Zeit, als das čechische Schrifttum fast ausschließlich von der deutschen Litteratur befruchtet ward, trat Vrchlický als Vermittler der romanischen, vorzugsweise französischer und italienischer Dichtung auf. Mit den modernen Franzosen hat er seine Übersetzertätigkeit eröffnet; eine große, vielseitige Anthologie der französischen Lyrik aus dem 19. Jahrhunderte (1877), der dann einige Nachträge folgten, zeigte ihn bereits auf der Höhe seiner Übersetzungskunst, und hier entwirft Vrchlický schon sein poetisches Programm: der Gipfel der französischen Poesie ist für ihn Victor Hugo, dem selbst die entschieden echteren Lyriker Musset und Vigny weichen müssen; außer ihm kommen noch einige Parnassiens in Betracht, hauptsächlich Théodore Banville, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, viel weniger schon die beiden Begründer der neuen Lyrik in Frankreich, Charles Baudelaire und Paul Verlaine. Von Victor Hugo, den Vrchlický in drei vorzüglich informierenden Anthologien dem čechischen Publikum vorgeführt hat, hat er am meisten empfangen: die geniale Rhetorik, die poetische Polychromie, die grandios pompöse Rhythmik, den großartigen Gedanken einer kolossalen Epopöe der

Menschheit in fragmentarischer, halb lyrisch, halb epischer Ausführung, die seltsame Verbindung der kosmischen Betrachtung mit der zartesten Liebes- und Familienlyrik; doch auch die überschwängliche, oft bombastische Sprache, die keine Ökonomie kennen will, das unphilosophische Spiel mit verschiedenen Ideen und Systemen, den fortschrittlichen Optimismus und eklektischen Idealismus, welcher auch bösem Truismus nicht ausweicht. Von Banville hat Vrchlický die gewagteste Formkunst, von Sully Prudhomme die philosophisch-didaktische Note gelernt; näher noch steht ihm Leconte de Lisle, dem er als Übersetzer fast soviel Aufmerksamkeit wie V. Hugo geschenkt hat; wie dieser einsame herbe Poet und Denker vertieft sich auch Vrchlický gern in die Urzeit, wo alles noch unsicher, nebelhaft, geheimnisvoll, dabei aber gewaltig, riesenhaft, übermenschlich war, wie Leconte de Lisle betrachtet Vrchlický zuweilen die Weltgeschichte mit einem stoischen Pessimismus, mit einer erhabenen Geste der schweigsamen Verachtung.

Seit seinem längeren Aufenthalte in Italien (1875—1876), der so tiefe und fruchtbare Spuren in seiner Dichtung hinterlassen hat, beschäftigt sich Vrchlický systematisch mit der italienischen Poesie, die bis dahin in Böhmen gänzlich unbekannt war. Als Übersetzer hat er seinem Volke nicht nur die großen Epen Dantes, Tassos und Ariostos, sondern auch die gesamte Lyrik Leopardis und Carduccis geschenkt; in zwei umfassenden Anthologien hat er ein vollständiges Bild der modernen italienischen Dichtung entrollt, ja auch manches, was sonst in der Weltliteratur nicht heimisch ist, wie die Gedichte Michel Angelos, die ätzende Satire des ironischen Abbé Parini und die schlichten Lieder des sizilianischen Naturdichters Cannizzaro hat er in Böhmen bekannt gemacht. Hatte seine Jugendzeit die tiefsten Eindrücke von Dantes weltgeschichtlicher Mystik und Leopardis heroischem Pessimismus empfangen, so wurde später die kräftige Rhetorik Giosuè Carduccis für seine Dichtung entscheidend: Carduccis freies, mutiges Verhältnis zu der Antike, seine entwicklungsfröhliche, antiklerikale Tendenz, seine meisterhafte Verschmelzung der odischen und idyllischen Dichtkunst, sein schwungvoller, fester Strophenbau, der sich selbständig an altrömische Vorbilder anlehnt — das alles fand bei dem kon-

genialen Vrchlický den aufrichtigsten Beifall, der sich schnell in direkten Einfluß umwandelte.

Doch ist Vrchlický nicht bei den Italienern und Franzosen stehen geblieben: Calderon, Camoens, Verdaguer; Byron, Shelley und die meisten englischen Poeten des Victoria-Zeitalters; Whitman, Poe; Goethe, Schiller, Hamerling, Lingg, K. F. Meyer sind hinzugekommen; ja auch slawische Dichter wie Mickiewicz fehlen nicht in diesem großartigen Maskenzuge, in dem sich Goethes stolze Losung der Weltlitteratur so wunderbar verkörpert. Nicht alle Übersetzungen Vrchlickýs sind gleich gelungen und gleichwertig: die Spätromantiker und Verbalisten, die farbenreichen Epiker der Renaissance aus dem Cinquecento und die sensualistischen Dichter der Liebe und des Genusses liegen ihm allerdings am nächsten; seine Übersetzungen von Tasso, Camoens und Hugo bleiben wohl unübertroffen.

Neben der modernen Litteratur hat auch die Antike Vrchlický beeinflusst; doch in seinem Verhältnisse zu dem Griechentum — die Römer kommen bei Vrchlický kaum in Betracht — begegnet man abermals einem inneren Widerspruche. Man muß nämlich bei ihm zwei entgegengesetzte Auffassungen der Antike genau unterscheiden. Einmal ist er ein strenger, goethisch gesinnter Hellenist, der die Götter Griechenlands in ihrer edlen Einfach und stillen Größe wieder zu erwecken strebt, und dessen Träume dem Zeitalter entgegenfliegen, »wo die Götter menschlicher noch waren und die Menschen göttlicher«; wir können uns nur freuen, daß die Mehrzahl von Vrchlickýs antikisierenden Gedichten und Dramen in diesem Geiste gehalten ist. An der Grenze der achtziger und neunziger Jahre machte sich aber bei Vrchlický eine entgegengesetzte Auffassung der Antike geltend, für die er in seiner Gedichtsammlung »Fresken und Gobelins« (1890) die treffende Bezeichnung »Hellas im Rokogewand« geprägt hat. Die griechische Mythologie wird da zu einem bunten, anmutigen, bisweilen auch frivolen Mummenschanz, wo die lustige, leichtsinnige, adelige Gesellschaft, wie sie Crébillon und Wieland besangen und Fragonard malte, sich in die Kostüme des göttlichen Olymp gekleidet.

Kennt man diese Vorbedingungen von Vrchlickýs poetischem Wesen, so kann man sich schon eher in diesem Labyrinth seines Lebenswerkes orientieren. Sein Lebenswerk wächst von Jahr

zu Jahr, obzwar Vrchlický schon vor einigen Jahren betont hatte, sein Zenith sei bereits überschritten, so wirft er mit einer fast fieberhaften Hast, mit einer nimmermüden Arbeitslust ein Werk nach dem anderen auf den Markt und füllt fast täglich seine künstlich geschliffenen und üppig geschmückten Becher mit jungem, unausgegorenem Wein, ohne sich überhaupt darum zu kümmern, ob die dankbaren und freundlich gesinnten Gäste sich zu seinem reichen, poetischen Gastmahle einstellen werden. Bald ist es rein intime Lyrik und philosophische Reflexion, bald rhapsodische, bald fest gegliederte Epik, bald eine historische Jambentragödie oder im Gegensatz zu ihr ein leichtgeschürztes Lustspiel, heute ein dickes Buchdrama, morgen ein zart hingehauchtes Proverb — seit Lope de Vega hat die europäische Dichtung kein ähnliches Beispiel von Produktivität aufzuweisen*).

Vrchlickýs Erstlingswerk »Aus der Tiefe« (1875), das sich teilweise noch an einheimische Vorbilder anschließt und in seinem tiefen Pessimismus den Einfluß des damaligen Lieblingsdichters Vrchlickýs, G. Leopardis, verrät, enthält noch reine Lyrik; doch bald drängt sich auch in seine lyrischen Bücher das kontemplative Element, das einen grübelnden, meditativen Kopf, einen kühnen Gedankenpoeten zeigt, welchem aber einheitliche Weltanschauung, systematische Denkungsart fehlt. Zuerst herrscht in diesen Sammlungen — ich nenne nur die bedeutendsten »Geist und Welt« (1878), »Symphonien« (1878), »Sphinx« (1883), »Das Erbe des Tantalos« (1887), »Leben und Tod« (1893), »Die Sonnenflecken« (1897) — ein düsterer Pessimismus, ein herber Skeptizismus, der sich mit den verschiedensten fatalistischen Chimären und materialistischen Hypothesen abquält; dann aber entscheidet sich der Poet für den beglückenden Glauben an den endgültigen Sieg des menschlichen Geistes über die lebenslose Materie, der Kulturmenschheit über das Barbarentum, der Humanität über Gewalt und Egoismus, der Freiheit über Tyrannei und Knechtschaft. Dem Leser scheint es, als ob diese

*) Eine mustergültige Übersetzung und zugleich eine vorzügliche Auswahl aus Vrchlickýs Gedichten hat der deutschböhmisches Dichter Friedrich Adler in der Reclamschen Universalbibliothek geliefert, eine andere Anthologie hat Edmund Grün, Leipzig 1886, herausgegeben; in der öfters angeführten »Neueren Poesie aus Böhmen«, Wien 1892; hat E. Albert Vrchlický und seiner Schule einen ganzen Band gewidmet.

Bücher in ein grofsartiges Orgelkonzert zum Preise des erhabenen Weltalls und der siegreichen Idee ausklängen. Eine Gruppe für sich bilden Vrchlickýs formvollendete Sonettensammlungen, wo diese von ihm meisterhaft beherrschte Kunstform zu einem wundervollen Instrumente der poetischen Meditation wird; diese Sonette erschienen in zwei Serien, »Sonette eines Einsiedlers« (seit 1885, mehrere Bücher) und »Stimmen in der Wüste« (1890).

An die kontemplative Lyrik schließt sich Vrchlickýs Epik, die im Jahre 1876 durch seine »Epischen Gedichte« begann und dann in den »Neuen epischen Gedichten« (1880), »Mythen« (1879 und 1880, zwei Bände), »Fragmente der Epopöe« (1886 und 1895, ebenfalls zwei Bände), »Alten Sagen« (1883) und »Göttern und Menschen« (1902) fortgesetzt wurde. Doch echte epische Objektivität ist auch hier selten: immer betrachtet Vrchlický die Sage und die Geschichte, die Legende und den Mythos durch das Medium des philosophischen Gedankens aus dem 19. Jahrhundert; immer knüpft er an jeden epischen Stoff seine weitschweifige Reflexion, belebt auch das kleinste Bruchstück der Weltgeschichte durch tief sinnige Meditationen, die einen allzubunten, vom pantheistischen Materialismus bis zum Cousinschen Idealismus schweifenden Eklektizismus verraten. So entstand diejenige »Gattung von Vrchlickýs Epik, die er »Bruchstücke der Epopöe« genannt hat, und die in Victor Hugos »Légendes des siècle« ihr Vorbild hat: hier findet sich dieselbe grandiose Vermischung des Hymnischen und des Chronikartigen, der Allegorie und des Heidengedichtes, dieselbe ungeheure Verschmelzung der visionären und der rhetorischen Kunst. Oft schon hat der Dichter erklärt, seine Hände seien bereits zu müde, um für diese gigantische Mauer, »die zusammengesetzt ist aus menschlichen Geschlechtern und ihren Schicksalen«, neue Steine herbeizutragen — aber immer doch bringt er neue und neue herbei.

Nur wenige von Vrchlickýs Werken haben sich zu der Höhe eines geschlossenen und fest gegliederten Epos emporgeschwungen: so die tiefe Legende des asketischen Anachoreten »Hilarion« (1881); so die temperamentvolle, einen polnisch-nationalen Stoff verarbeitende Faustiade »Twardowski« (1885); so die grandiose Epopöe von Jerusalems tragischem Falle »Bar Kochba« (1898, deutsch von Boos-Waldeck); so das aus der alt-

dänischen Sage geschöpfte »Lied von der Vineta« (1906), wo die brausende See, der salzige Meereswind, die alten Buchenwälder an der Ostsee die wild barbarische Handlung mitbestimmen. Doch auch diese epischen Werke sind kaum mehr als eine Reihe von grellen, riesenhaften Freskogemälden, die man ja nicht aus der Höhe betrachten darf.

Jene große Umwandlung des Dichters zugunsten eines lebensfröhlichen, weltbejahenden Optimismus, der wir in Vrchlickýs Reflexionsdichtung begegnet sind, klingt auch aus seinen lyrischen Gedichten, soweit sie des Dichters intimes Leben besingen. Wie es in jener Gruppe der freie Gedanke war, der den düsteren Pessimismus besiegte, so ist es hier die sinnlich glückliche Liebe. Vrchlickýs vollblütige, sensualistische und hedonistische Liebeslieder, die aber später in eine bedenkliche Lüsternheit ausarten und den schroffsten Gegensatz zu Zeyers schwindstüchtiger, seraphischer Erotik bilden, muten wie ein Rubens in Versen an. Gern wählen sie das antike Kostüm, doch am liebsten werfen sie im wilden Übermute jedes Gewand weg, das die kraftstrotzenden, üppigen, doch edel geformten Glieder verhüllen könnte. Von diesen Schöpfungen wirken am echtesten Vrchlickýs allererste Liebesbücher »Träume von Glück« (1876) und »Eklogen und Lieder« (1879); doch auch jene, wo er seinem Meister Hugo nicht unähnlich, sein trautes, stilles Familienglück, haben eine ruhige, harmonische Schönheit, so besonders das Buch »Was mir das Leben gegeben« (1882).

Oft zeigt dagegen seine Lyrik nur ein formales Interesse: dann feiern sein eminenten Formsinn, seine ausgesprochene Vorliebe für die schwierigsten Strophengebilde, seine erstaunliche Fähigkeit, die romanischen Versformen in tschechischer Sprache treu nachzubilden, seine Neigung zum Spielerischen, Leichten, Anmutsvollen wahre Triumphe; so in zwei vollkommenen Sammlungen »Seelenmusik« (1886) und »Meine Sonate« (1893). Will man sich einen Begriff von dieser Formkunst Vrchlickýs machen, so muß man an die Virtuosenstücke eines Théodore de Banville, des Autors der gewagten »Odes funambulesques« denken; muß sich der genialen Reimtechnik und Wortmusik des unübersetzbaren Edgar Allan Poe erinnern, ja sich die französischen Lyriker des späten Mittelalters vergegenwärtigen.

Seit zwölf Jahren herrscht bei Vrchlický eine neue, bisher

ihm ganz fremde Weise. Nachdem er sein leben- und kraftstrotzendes Buch »Neue Fragmente der Epopöe« veröffentlicht hatte, kam in der strengen und finsternen Sammlung »Fenster im Sturme« (1894) zum erstenmale ein herber, ätzender Ton zur Sprache, der auch seiner Erotik einen bitteren, peinlichen Beigeschmack gibt. Bald erklang diese traurige Melodie ganz gewaltig in den fast allgemein unterschätzten »Liedern eines Pilgers« (1895), deren ernste Einfachheit und herbe Weisheit ganz abseits von allen seinen übrigen Dichtungen stehen und das gesamte Menschenleben mit einem unheimlichen Zauberstabe in ihren dunkeln Anschauungskreis bannen. Seither ertönen diese trüben Motive in Vrchlickýs gesamter Lyrik, die oft allzu niedrig steht. Es sind müde Bücher, in Schwarz und Grau gehalten, auf Moll gestimmt; jeder Reichtum an Bildern und sonstigem poetischen Beiwerke, alle feine Formkunst und edle Verstechnik sind aus ihnen verbannt; die einfache Weise eines schlichten Volksliedes, die klare antike Strophe müssen herhalten, um des verstimmten Dichters melancholische Klagen, elegische Erinnerungen, stoische Betrachtungen auszudrücken.

Es ist freilich fast unmöglich zu erraten, wo eigentlich die Wurzeln dieser Verbitterung und Verstimmung des Dichters verborgen liegen; man wird jedoch kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß die mitbestimmenden Ursachen davon auch in der tschechischen litterarischen Öffentlichkeit zu suchen sind. Der Dichter selbst würde dafür die tschechische Kritik verantwortlich machen, die ihn tatsächlich nicht verwöhnt hat. Zuerst waren es panslawistisch und patriotisch gesinnte Doktrinäre, denen dieser Exotiker schon vom rein stofflichen Standpunkte aus nicht behagen konnte; es waren engherzige und pedantische Kritiker von schulmeisterlichen Grundsätzen und Manieren, die an Vrchlickýs Sprach-, Vers- und Bildertechnik allerlei auszusetzen hatten; es waren hausbackene Moralprediger, die den heidnischen kühnen Erotiker am liebsten für Familien- und Schulgebrauch zugestutzt hätten. Dies konnte den Dichter allerdings nicht günstig für die Kritikerzunft stimmen; er machte aus seiner Geringschätzung der Kritiker auch kein Hehl. Dann als die Sturm- und Drangjahre der neuen Generation kamen, wo man mit allen Kräften um eine neue Welt- und Kunstanschauung kämpfte, verwarfen die ethisch gesinnten Kritiker Vrchlickýs

Eklektizismus, seinen *L'art pour l'art*ismus; die neue ästhetische Schule vermißte bei ihm strenge Wort- und Bildökonomie, die künstlerische Strenge und poetische Einheit und verlieh in heftigen Polemiken ihrer ehrlichen Anschauung den schroffsten Ausdruck.

Doch eine vorurteilslose, ruhige Betrachtung wird eher dem Publikum mit seinen geistigen Führern die Schuld beimessen, daß Vrchlický so verbittert, so verstimmt geworden ist. Dem hohen, kühnen Fluge von Vrchlickýs Poesie, die alles in ihr Bereich gezogen hat, vom verborgensten Zittern der lebendig gewordenen Materie bis zu den erhabensten Problemen der Philosophie und der Geschichte, von den barbarischen Kämpfen des wilden Urmenschen bis zu der Leidensgeschichte des modernen Denkers und Dichters, — diesem Fluge konnte die tschechische, durch nationale Vorurteile beengte Intelligenz freilich nicht folgen. Man rief dem stolzen, einsamen Dichter bis zum Überdruß oft zu: »Komm, kühner Fremdling, auch unter uns und versuche da mit uns in Freud' und Leid zu leben!« Und der Dichter, der lange genug seinen hohen, einsamen Pfad gewandelt war, folgte diesen Lockrufen der nationalen Menge und ihrer Führer, — er stieg in das ruhige, aber enge Tal hinab und — akklimatisierte sich bald. Da war aber keine günstige Luft für seinen geistigen Entwicklungsgang, der Duft seiner bunten Blumen konnte sich in dieser Enge kaum verbreiten, seine Früchte konnten da nicht reif werden, denn in diesem Lande, wo der rauhe Kampf ums Dasein allzubald die besten Kräfte erschöpft, folgt auf den Sommer gleich der Winter.

Diese rein menschliche Tragik eines Dichterlebens mußte eine so sensitive Natur, wie es Jaroslav Vrchlický ist, schmerzlich berühren. Wer darf es ihm verargen, daß er durch dieses Gefühl so schwer leidet? Wird es wohl jemand versuchen, das Werk, dessen Schöpfer durch die Fügung eines strengen Schicksals in eine kleine Nation verschlagen wurde, würdig und glorieus in dessen geistige Heimat einzuführen, Weltliteratur genannt?

Schon im Jahre 1878 sind als begeisterte Jünger Vrchlickýs einige jüngere, meistens ganz unbedeutende Dichter aufgetreten, die ihrem Musenalmanach wiederum den berühmt gewordenen Namen »Máj« gaben. Vrchlický selbst, der die führende Rolle

Victor Hugos gern gespielt hätte, bemühte sich später jahrelang, verwandte und treue Schüler um sich zu versammeln, und hat für sie öfters eine Lanze gebrochen. Es waren dies geschickte Formtalente, welche die komplizierte Verskunst ihres Meisters nachahmten; poetische Kosmopoliten, die ihre poetischen Stoffe ebenfalls aus der Legende, Sage und Geschichte der verschiedensten Völker und Zeiten holten, proteusartige Eklektiker, welche mit den verschiedensten Ideen und Kulturen spielten; doch keiner von ihnen hat seine persönliche Note, seine dichterische Eigenart gefunden.

Erst in den neunziger Jahren traten unter Vrchlickýs Epigonen auch Lyriker auf, deren poetische Technik einen wirklichen Fortschritt bedeutet. Ihre halberotischen, halbdekorativen Gedichte, welche sie in dünnen Heftchen herauszugeben pflegten, zeugten von eingehendem Studium der modernsten Franzosen, welche in Baudelaire ihren Vorgänger und in Verlaine ihren Meister verehren, von einer strengeren poetischen Ökonomie, von einem vorzüglichen Sinn für die feinsten Nuancen der Sprache und die leisesten Halbtöne der Versmusik. Sie zeigten eher Vorliebe für die Gothik als für die Renaissance, für eckige kirchliche Kunst als für üppige Freskomalerei in Rubenscher Art, für weltscheue Mystik als für lebensfrohen Pantheismus; man kann sie geradezu als Vorboten der späteren Schule der tschechischen Dekadenten bezeichnen. Drei von ihnen dürfen auch hier nicht unerwähnt bleiben; es sind Xaver Dvořák, Jaroslav Kvapil und Jaromír Borecký.

Als der einzige tschechische katholische Dichter von Bedeutung wufste Xaver Dvořák (geb. 1858), ein Katechet von Beruf, die blendende Wort- und Verskunst Vrchlickýs, seinen üppigen Bilderreichtum, seine schwungvolle Rhetorik in den Dienst der pompösen kirchlichen Liturgie, der katholischen Mystik zu stellen. In seinen Gedichtbüchern, von denen besonders »Durch Schatten zur Morgenröte« (1891) und »Sursum corda« (1894) hoch stehen, improvisierte er einige erhabene, manchmal allerdings hieratisch starre Gedichte auf das dem großen Symbolisten Verlaine geläufige Thema, wie sich eine todesmüde Seele aus ihrer Verzweiflung in die geistliche Wonne der mystischen Vereinigung mit Gott rettet, und wie sie im Marienkultus sowie im Wunder der Eucharistie einen neuen Stachel der Wollust findet.

Aus jüngeren katholischen Dichtern hat sich eine ganze litterarische Schule, die sogenannte »Katholische Moderne« gebildet; sie stand teils unter Dvořáks Einfluß, teils unter unmittelbarer Einwirkung der französischen und katalanischen Poesie, teils aber schloß sie sich am engsten an das Volkslied an und wollte die gesamte katholische Dogmenlehre, ja das ganze Leben vom Höhenpunkte eines niedrigen Kirchturmes aus besingen. Dies scheiterte jedoch als ein unglücklicher Versuch, den auch die Annäherung an den Reformkatholizismus nicht mehr retten konnte.

Ein reiner Künstler im Gegensatze zu diesen dichtenden Priestern, die immer auch geistlich-kirchliche Ziele verfolgen, ist Jaromír Borecký (geb. 1869) wohl der bedeutendste unter Vrchlickýs Schülern; die französische Maxime »Kunst für Kunst« hat in ihm die vollständige Erfüllung gefunden. Sein lyrisches Erstlingswerk »Rosa mystica« (1891), der zarte, duftige Traum einer scheuen, angekränkelten Dichterseele, eröffnete die Neurromantik in Böhmen. Boreckýs edle Gothik, seine morbide Erotik, seine verträumte Melancholie wurden für die moderne čechische Lyrik bestimmend. Dabei trennte sich Borecký nicht von seinem Meister, wie es die meisten Modernen damals taten, ja, in seinen späteren Gedichten näherte er sich ihm noch mehr.

In mehr als einer Hinsicht ist mit Borecký der gleichaltrige Jaroslav Kvapil (geb. 1868) verwandt. Auch er begann als begeisterter Jünger Vrchlickýs, auch er schloß sich an diejenigen neufranzösischen Dichter an, welche Vrchlický in die čechische Litteratur eingeführt hatte; auch er bemühte sich um eine vollendete, komplizierte Formkunst, die farbenreich und melodios zugleich sein wollte. Sein poetisches Hauptthema war immer die Liebe; doch dieses Thema wird bei Kvapil immer neu variiert: zuerst war es eine sinnliche, schwüle Erotik des raffinierten Kulturmenschen, dann die beglückende dankbare Liebe zu einer angebetenen hervorragenden Frau, die er bald in seinen tiefempfundenen und heißblütigen Versen als sein Weib besingen durfte; endlich war es zarte, intime Lyrik, die sich aus ihren schmerzvollen Klagen über die fliehende Jugend in das stille Glück des friedlichen Heimes flüchtet. Kvapils Muse zeigte immer Vorliebe für das zaubervolle sinnige Märchen, und so ist Andersen Kvapils Lieblingsdichter; er hat dann auch einigen Märchen gelungene dramatische

Einkleidung gegeben. Auch das Dekorative hat ihn immer angezogen; in seinen Gedichtsammlungen, von denen »Die fallenden Sterne« (1889), »Der Rosenbusch« (1890) und »Andante« (1903) zu nennen sind, gibt er oft statt innerer Erlebnisse nur lyrische Dekorationen; als er an der Schwelle des Jahrhunderts Dramaturg am tschechischen Nationaltheater wurde, wußte er seinen vorzüglichen Sinn für das Dekorative, für die impressionistische Stimmung des Ensembles in der Regie vortrefflich zu verwerten.

Die beiden großen kosmopolitischen Dichter Zeyer und Vrchlický wollten auch die tschechische Bühne erobern, doch man könnte nicht behaupten, daß es ihnen gelungen wäre. Im Jahre 1881 wurde der neue Monumentalbau des tschechischen »Nationalen Theaters« vollendet; doch kaum war der Bau fertig, so zerstörten ihn Flammen. Damals zeigte sich die Opferfreudigkeit des tschechischen Volkes in einem so glänzenden Lichte wie noch nie vorher; aus freiwilligen Beiträgen, zu denen auch einfache Arbeiter und arme Dienstmädchen beisteuerten, wurde nach zwei Jahren ein neues, elegantes Gebäude im Renaissancestil, das »Národní divadlo«, am rechten Ufer der Moldau errichtet. Doch während die Oper, welche Smetana unter den Einfluß Richard Wagners gestellt hatte, durch Werke von Smetana, Dvořák, Fibich das Aufsehen des Auslandes an sich lenkte, konnte das Schauspiel, das mit der Oper die Bühne teilte, mit ihr nicht wetteifern. Ein geschickter Theaterdirektor František Adolf Šubert (geb. 1849), welcher eine journalistische Begabung und Schulung auch als Dramatiker nicht verleugnen konnte, pflegte das pathetische Drama mit großen wirkungsvollen Massenszenen, mit prunkhaften Schaustücken im alten Stil und wußte durch Einladungen fremder Künstler den Geschmack seiner Schauspieler sowie seines Publikums zu läutern; jedoch kaum einer von den von ihm begünstigten Schauspielern hat sich als wirklich schöpferischer Künstler erwiesen.

Um die einheimische dramatische Produktion stand es noch schlimmer. Der Dramatiker Bohumil Adámek (geb. 1848), mit dessen »Salomena«, einem schwungvollen Renaissancedrama aus dem 16. Jahrhundert in Böhmen, das tschechische Schauspiel in das neue Nationaltheater getreten ist, täuschte alle Hoffnungen, die man an sein Erstlingswerk knüpfte. Die Stücke von Zeyer und Vrchlický erwiesen sich selten als bühnenfähig, und das

Publikum wollte mit ihren blofs lyrischen Schönheiten nicht vorlieb nehmen.

Zeyer brachte biblische Idyllen, irische Legenden, slowakische Märchen, chinesische Intrigenkomödien, spanische Trauerspiele, Haupt- und Staatsaktionen aus der böhmischen Vorzeit — am besten ist das Märchen »Radúz und Mahuléna« (1897) und das historische Schauspiel »Neklan« (1893) gelungen —, doch alle gewinnen sie erst bei der Lektüre. Zeyer war allerdings selbst überzeugt, dafs er vom Theater und vom Publikum ungerecht vernachlässigt, ja ignoriert werde und gab seiner Verstimmlung in geharnischten Vorreden zu seinen Stücken Ausdruck.

Vrchlický war auch als Dramatiker vielseitig und verwandlungsfähig: man kann die antike Heldensage und den Apostatastoff, die italienische Renaissance und die spanische Gegenreformation, das böhmische Mittelalter und die moderne Gegenwart in seiner dramatischen Bearbeitung finden; man kann seine gewaltige, das attische Drama nachahmende Trilogie »Hippodamie« (1889—1891) in Begleitung von Fibichs Musik genießen; man kann bei ihm sowohl erschütternde Tragik als auch übermütige Faschingslaune empfinden; man wird sich bei ihm an verschiedene fremde Urbilder erinnert fühlen: doch im ganzen wird man von keiner grofsen dramatischen Kunst bei Vrchlický sprechen können. Nur ein einziges Werk, »Die Nacht auf dem Karlstein« (1885), eine frische Komödie mit Verkleidungen aus dem Leben Karl IV., hat sich auf dem Repertoire erhalten. Als Dramatiker hat Vrchlický, der sonst überall ein magnus parens gewesen, weder eine Schule gebildet, noch die Schauspieler, die sich doch stets mit seinen Stücken beschäftigen mußten, für eine stilgemäfs Darstellung des Versdramas erzogen.

Erst das realistische Genre aus dem Volksleben hat das öechische Schauspiel verjüngt und ihm neue Kräfte zugeführt.

Vierzehntes Kapitel.

Der Realismus in der čechischen Novellistik und im Drama.

Die patriotische Schule schwelgte in ihren historisch-politischen Träumen, und die ihr entgegengesetzte kosmopolitische Gruppe irrte in der poetischen Ferne; da fing das realistische Interesse für die unmittelbare Wirklichkeit des täglichen Lebens nur ganz allmählich an sich zu regen. Auch hier hat bereits die von Hálek und Neruda geführte Generation neue Ziele gewiesen, ja teilweise auch selbst neue Bahnen gebrochen; Hálek und Světlá, die bedeutendsten Erben der Božena Němcová, bedeuten bei all ihrer romantischen Handlungskonstruktion und idealistischen Charakteristik einen großen Fortschritt in der Schilderung des čechischen Volkslebens; Neruda eroberte mit seiner skizzenhaften Technik des novellistischen Genres das Großstadtleben für die Litteratur; Pflieger, ein Schüler der jung-deutschen Schule, begründete den čechischen sozialen Roman. Doch diese neueröffneten Wege wurden allzubald verlassen; die meisten Schriftsteller der siebziger und achtziger Jahre verdarben durch unangenehm aufdringliche Moral, durch gewaltsame patriotische Tendenz, durch einen faden, verlogenen Idealismus, durch süßliche Sentimentalität wieder das lebensstreuere Bild der Wirklichkeit.

Nun mußte die realistische Kunst wieder erobert werden, und so bildet das langsame Erwachen des Wirklichkeitssinnes und der Kampf um den Realismus die eigentliche Geschichte der čechischen Novellistik in den achtziger Jahren.

Einige Motive, die für die Entstehung der realistischen Richtung entscheidend waren, liegen allerdings außerhalb der Litteratur: es ist vorerst die große ethnographische Bewegung,

welche dann in den neunziger Jahren ihren Höhepunkt erreichte, und der mährische Separatismus, der in dem politischen und gesellschaftlichen Leben wurzelnd, bald auch die Litteratur und Kunst in seinen unseligen Zauberkreis zu ziehen wufste.

Dem ethnographischen Interesse, das sich aus der romantischen Vorliebe für Volkspoese und Volkssage entwickelt hat, begegneten wir bereits bei Němcová, Erben und Sušil; doch diese Schriftsteller haben fast ausschliesslich die Erzeugnisse der volkstümlichen Wortkunst berücksichtigt. Etwa gleichzeitig studierte der geniale čechische Maler Josef Mánes mit geradezu wissenschaftlicher Genauigkeit die čechischen und slowakischen Volkstrachten und Volkstypen. Später wurden auch die volkstümlichen Sitten und Gewohnheiten sowie der Volksaberglaube aufgezeichnet und untersucht, wobei noch die wissenschaftliche Romantik mit ihren abenteuerlichen, überall Mythisches und Heidnisches aufzuspürenden Hypothesen ihr böses Spiel trieb. Eine wissenschaftliche Volkskunde gab es damals in Böhmen allerdings nicht, doch es fehlte keineswegs an ethnographisch interessierten Liebhabern und Sammlern. Einige Provinzialmuseen, besonders das reiche Olmützer Museum in Mähren, legte große ethnographische Sammlungen an, und deren bezügliche Vorstände, zahlreiche Damen darunter, lieferten in ihren fleissigen Monographien schätzenswerte Vorarbeiten zu der čechischen Volkskunde. Als dann im Jahre 1891 auf der Jubiläumsausstellung in Prag, mit der auch die Gründung der ersten čechischen ethnographischen Fachzeitschrift, »Český lid« (d. h. »das čechische Volk«) zusammenfällt, der glückliche Plan einer selbständigen, ethnographischen Ausstellung gefasst wurde, loderte die ethnographische Begeisterung in ganz Böhmen und Mähren in den hellsten Flammen auf; man sammelte eifrig die immer mehr verschwindenden Überreste der volkstümlichen Industrie, alte Trachten und Stickereien, altes Geschirr und alte Möbel; veranstaltete kleine Expositionen in böhmischen und mährischen Kreisstädten; volkstümliche festliche Aufzüge und altertümliche Feierlichkeiten wurden neubelebt und öffentlich vorgeführt. Die großartige ethnographische Ausstellung in Prag im Jahre 1895 schenkte auch dem Schriftsteller, dem Maler, dem Architekten, dem Musiker reichhaltige Belehrung und fruchtbare Anregung; ein großes ethnographisches Museum wurde später in Prag ge-

gründet; die gesamte Nation war äusserst stolz auf ihre eigenartige Volkskultur. Mit dieser ethnographischen Bewegung geht das litterarische Interesse für das Volksleben ganz parallel; ja man darf behaupten, daß sich der litterarische Realismus von der ethnographischen Kleinmalerei nur ganz allmählich freimachen konnte.

Nirgends fand diese Bewegung einen so dankbaren Boden wie in Mähren, einem zwar rückständigen, doch desto besser erhaltenen Lande. Während nur in Westböhmen die malerischen alten Volkstrachten getragen wurden, haben die verschiedensten mährischen und slowakischen Volksstämme noch die ganze farbenreiche Pracht ihrer schönen Kostüme beibehalten. Der Einfluß der Stadt und der Schule konnte hier weder die Eigentümlichkeiten der Mundarten noch die originellen Sitten verwischen und der Quickborn des Volksliedes, der in Böhmen längst beinahe versiegt war, rauschte hier in seiner jugendlichsten Kraft und frischesten Schönheit.

Es fehlte auch keineswegs an gelehrten Forschern, welche diese günstigen Bedingungen für das wissenschaftliche Studium der Volkskunde zu schätzen und auszunutzen wußten. Der hervorragendste von ihnen war František Bartoš (1837—1906), ein typischer mährischer Gelehrter, der ganz abseits von der Prager wissenschaftlichen Organisation eine eigene Partei für sich bildete. František Bartoš, ein Gymnasialdirektor in Brünn, wandelte getreu in Sušils Spuren; auch für ihn war das Volkslied der eigentliche Ausgangspunkt der ganzen Lebensarbeit. Doch das Volkslied interessierte ihn nicht bloß als das poetische Erzeugnis der Volksseele, sondern er beobachtete es zugleich vom Standpunkte eines geübten Dialektologen und stellte dabei durchdringende ethnographische Untersuchungen auf. So gesellen sich zu seiner umfangreichen Sammlung der mährischen Volkslieder, wobei zugleich auch die volkstümlichen Melodien berücksichtigt werden, zwei große dialektologische Werke, die Mährens gesamtes mundartliches Material enthalten; zahlreiche, ungemein frisch und kundig gehaltene Abhandlungen aus der mährischen Volkskunde treten hinzu. Eine durchaus originelle Persönlichkeit, die auch ihre Schrullen und bizarre Einfälle hat, spricht aus diesem Werke. Bartoš war eine wunderliche Kreuzung von Pedanterie und von kindlicher Naivetät, von philologischem Ge-

lehrtendünkel und volkstümlicher Schlichtheit, von professorenhafter Monomanie und dem köstlichsten Humor, eine wunderbare Mischung der ehrlichsten Begeisterung für jeglichen geistigen Fortschritt des leidenschaftlich geliebten mährischen Volkes und eines bedenklichen Klerikalismus. Auch war Bartoš, im Gegensatz zu seinem weit größeren Zeitgenossen und Antipoden J. Gebauer, ein kleinlicher und hartnäckiger Purist, dessen Bestrebungen um die Reinheit der Schriftsprache und ihre Bereicherung durch die Mundarten die freie Entwicklung der Sprache eher lähmten als förderten.

Doch man wird Bartoš gewiß aus den speziell mährischen Kulturverhältnissen erklären und verstehen können; dasselbe gilt vielleicht in einem noch höheren Grade von einem anderen geistigen Führer Mährens in den achtziger Jahren, von dem kampf- und schreiblustigen Pfarrer Václav Kosmák (1843—1898). Liest man Kosmáks umfangreiche, chronikartige Romane oder seine kurzen derben Erzählungen aus dem mährischen Volksleben, so muß man an Jeremias Gotthelf, den großen Epiker aus dem Emmentale, denken. Derselbe naive Naturalismus, der vor keiner schmutzigen Szene zurückschrickt, derselbe breite epische Strom, dieselbe kampfmäßige, harte Bauernmoral, dieselbe wilde, leidenschaftliche Zank- und Streitlust, derselbe urwüchsige, oft ganz ungehobelte Humor tritt uns hie wie da entgegen. Doch bei Kosmák drängt sich neben die volkstümliche Moral und die kirchliche Lebensauffassung auch eine ausgesprochen ultramontane Tendenz, welche über den Liberalismus und das Judentum, den Sozialismus und die freisinnige Presse, die freie Schule und den modernen Industrialismus strenges Ketzergericht hält, sehr in den Vordergrund; und so muß der Epiker allzuoft dem klerikalen Tendenzschriftsteller weichen. Ebenso verleidet uns aufdringliche Moral und Polemik seine kleinen halbnovellistischen Skizzen, die er als »Bilder« aus einem Guckkasten« (1883—1892) in einem Rahmen vereinigt hat: kleine Szenen aus dem Volksleben, anmutige Schilderungen der mährischen Natur, frische Charakteristiken einzelner Dorftypen werden durch die allzudick aufgetragene Tendenz ganz verdorben.

Die Kosmák-Schülerin Františka Stránecká (1839—1888), deren Erzählungen viel naiver, schlichter und sachlicher, aber dabei matter und süßlicher als jene ihres Meisters wirken,

eröffnet die Reihe der Schriftstellerinnen, die in den achtziger Jahren das Volksleben treu und liebevoll geschildert haben. Zu dieser Gruppe gehört vor allem Frau Gabriela Preissová (geb. 1862). Mit ihren späteren konventionellen Novellen aus der feinen Gesellschaft und aus dem Bauernleben in Kärnten hat sie ihre Erstlingswerke nicht erreicht; doch als sie am Ende der achtziger Jahre mit ihren duftigen frischen »Bildern aus der Slowakei« (1889) und zwei fast naturalistischen Dramen aus dem slowakischen Familienleben debütierte, war man einfach entzückt über ihr jugendlich überschäumendes Temperament, ihre knappe Erzählungskunst, ihre scharfe abgerundete Charakteristik, ihre anmutige, saftige Sprache; je kürzer und gedrungener ihre Novellen waren, desto stärker war ihre Wirkung; größere Kompositionen dagegen mißlangen Frau Preissová gänzlich.

Gleichzeitig mit ihr schilderten das slowakische Leben zwei andere Novellisten, die jedoch mehr als einfache Erzählungskunst bieten wollten, Jan Herben und Alois Mrštík. Jan Herben (geb. 1857) ist vom Geschichtsstudium zur Journalistik übergegangen, blieb dabei aber ein temperamentvoller Slowake, ein treffsicherer Beobachter, ein scharf zeichnender Charakteristiker seines Landes und seines Volkes; die novellistische Begabung gesellt sich bei ihm zu dem ethnographischen Interesse. Außer einigen Novellensammlungen erschien von ihm ein starker Roman »Bis ins dritte und vierte Geschlecht« (1892); das tägliche Leben ganzer Geschlechter des slowakischen Volksstammes wird hier mit dem konsequenten Realismus geschildert und dabei werden auch die verborgenen Lebenskräfte zu erfassen gesucht. Bei aller liebevollen Detailkunst des Verfassers leidet sein Roman doch unter der fehlerhaften Komposition und unter dem Mangel an Übersichtlichkeit und bleibt im ganzen ein formloses Werk. Wie Herben ist auch Alois Mrštík (geb. 1861) ein gewissenhafter, in der Volkskunde geschulter Chronist der Slowaken, die er, dem großen slowakischen Pleinairist Jůza Uprka nicht unähnlich, sowohl bei der Arbeit als auch bei ihren Festlichkeiten verständnisvoll und genau beobachtet; ihre Sprache und Sitten, ihre Tracht und Bewegungen erfafst er geradezu kinematographisch. Sein breit angelegtes Hauptwerk »Ein Jahr im Dorfe« (1903) bleibt ein vorzügliches Dokument der čechischen Volksseele, darf aber kaum als ein eigentliches Kunstwerk betrachtet werden.

Ganz wesentlich ist der Unterschied zwischen den Novellisten Mährens und denjenigen Erzählern, die das böhmische Landvolk schildern. Während jene die bunte Fülle des überschäumenden Volkslebens, das üppige Schwelgen in farbenreichen Massenszenen, die wild aufbrausende Dramatik äußerer Erlebnisse, die leidenschaftliche Erotik bevorzugen, bieten diese eher schlichte Familiengeschichten, düstere Schattenbilder der trostlosen Existenz der vom Schicksale geknechteten Bauern und Häusler, wort- und farbenkarge Episoden aus dem schweren Kampfe ums Brot, novellistische Beiträge zur Psychologie der religiösen Schwärmerei im Volke. Die beiden Erzähler der älteren Generation, Stašek und Klostermann, konnten die überlebte, äußerliche Romanmanier, die in dem Wirklichen nur das Interessante, in dem Interessanten nur das Sensationelle sucht, nie los werden; sie verschmähten die wunderlichen Liebesabenteuer, verwickelten Familienverhältnisse, geheimnisvollen Schicksalswirrungen in ihren Romanen nicht.

Antal Stašek (eigentlich Antonín Zeman, geb. 1843), der als eifriger Polenfreund und schwerfälliger Reflexionspoet bereits im Jahre 1872 aufgetreten war, zeigt sich als kundiger Psychologe und intimer Chronist der tschechischen Bevölkerung des Riesen- und Jeschkengebirges. Im Grunde ein Romantiker, den nur die Ausnahme interessiert, greift Antal Stašek mit Vorliebe zu solchen poetischen Stoffen, die eine streng realistische Ausführung fordern, wenn sie überzeugend wirken sollen; er verbindet eine wunderbar romantische Handlung mit naturalistischer Kleinmalerei. Nur einmal ist ihm ein großer Wurf mit dem ergreifenden Novellenzyklus »Die Schwärmer unserer Berge« (1895) gelungen, wo er die Entwicklungsgeschichte der spiritistischen Bewegung in Nordböhmen schildert. Als seinen Gegensatz kann man Karel Klostermann (geb. 1848) bezeichnen; allerdings nicht nur deshalb, daß sich seine Romane fast ausschließlich im Böhmerwalde bewegen. Während Stašek ein zäher, in sich gekehrter, grübelnder Charakter, ein nüchterner, sachlicher Beobachter, ein düsterer, ernster Denker, ein kunstloser, manchmal sogar unbeholfener Erzähler ist, weiß der frische, bewegliche Klostermann den Leser durch spannende Handlung, durch leichte, anmutige Erzählungskunst, durch angenehmen Plauderton selbst auf die Dauer zu fesseln. In seinen breit angelegten Erzählungen aus dem Leben der Holzfäller, Heger und

Glasarbeiter des Böhmerwaldes — die umfangreichen Romane »Im Paradiese des Böhmerwaldes« (1893) und »Aus der Welt der Waldeinsamkeit« (1894), welche eine große Reihe verwandter Bücher eröffnen, sind wohl die besten — dringt er allerdings nie in die Tiefe. Geschickt flicht er den konventionellen, erotischen Faden in eine eingehende Schilderung der eigenartigen Lebensverhältnisse an der böhmisch-bayrischen Grenze ein; leidenschaftliche Szenen umrahmt er gewandt mit breiten, lyrisch angehauchten Landschaftsschilderungen und so erwarten den Leser, der ja bei Klostermann keine feinere Psychologie, keine realistische Kunst suchen darf, immer neue Überraschungen. Auch gehören seine Bücher wohl zu dem Besten, was die tschechische Litteratur auf dem Gebiete des Unterhaltungsromanes aufzuweisen hat.

Keinem von diesen Novellisten wurde ein ähnlicher Erfolg zuteil, wie ihn am Anfange der neunziger Jahre K. V. Rais ernten konnte; kaum hatte er in zwei Bänden seine Erzählungen aus dem nordböhmischen Volksleben gesammelt, erklärte ihn das begeisterte Publikum, dem auch die Kritik aufrichtig zustimmte, für seinen Liebling, und man knüpfte die schönsten Hoffnungen an seinen Namen, als ob mit ihm die langersehnte realistische Kunst in Böhmen eingezogen wäre. Doch dieser Erzähler, dessen Gesichtskreis seine allzu engen Grenzen hat, konnte nicht mehr bieten, als was bereits in seinen allerersten Büchern enthalten war; er wiederholte sich später immer, erweiterte in seinen großen übrigens recht langweiligen Prosawerken den seelischen Inhalt seiner kürzeren Novellen, machte dem sentimentalischen Geschmacke seiner Leser immer neue Zugeständnisse; seinen Anschauungskreis hat er weder erweitert noch seine Psychologie vertieft. Heute, wo nur belanglose Nachträge zu seinem bereits abgeschlossenen Werke erscheinen, ist es kaum begreiflich, wie man von seinen Werken an eine neue Phase der tschechischen realistischen Erzählung datieren wollte.

Karel V. Rais (geb. 1859), dessen litterarische Anfänge in das Gebiet der Jugendlitteratur gehören, gibt sich als ein ganz schlichter, bescheidener Schriftsteller, der mit den einfachsten Kunstmitteln arbeitet: seine Schreibart ist ruhig und sachlich, seine Sprache ist volkstümlich und kunstlos, seine dürftigen landschaftlichen Schilderungen sind in Grau gehalten, seine ausführlichen Beschreibungen der ländlichen Hauseinrichtungen, der

Feldarbeiten und der ärmlichen Trachten der nordböhmisches Bauern referieren ganz trocken und nicht selten ermüdend; nur der Dialog ist bei Rais lebhaft und fesselnd. Auch ist Rais ein nüchterner Psychologe, der vom physischen sowie vom sozialen Einflüsse auf die Volksseele absieht und seine Typen ganz individualistisch vereinzelt. Passive und leidende Charaktere, erniedrigte und gedemütigte Seelen, sieche und verstofsene Greise und Greisinnen, die eine trübselige Existenz im Ausgedinge führen, stumpfsinnige Häusler und Tagelöhner, abgemagerte, auf das Glück ganz resignierende Frauen, hartherzige und gefühllose Bauern, arme Mädchen, die die Großstadt verdorben hat, kränkliche Männer, welche im Leben Schiffbruch erlitten haben, und nun heimkehren, um auf dem Lande zu sterben — dies sind die beliebtesten Gestalten in seinen besten Büchern, so in den »Ausgedingern« (1891), den »Eltern und Kindern« (1893) oder in der »Plage« (1895).

Einige schmerzvolle Lebensfragen werden hier wiederholt novellistisch behandelt: das trübe Verhältnis der gealterten Eltern und ihrer Kinder des Bauernstandes, der zersetzende Einfluß der Großstadt auf das Landvolk, der dumpfe instinktive Zusammenhang der Bauernseele mit dem Mutterboden. Rais bringt das wehmütige Lächeln eines sanften Menschenfreundes, das aufrichtige Mitleid eines humanen Volkstümlers, die herzliche Teilnahme eines überzeugten Traditionalisten diesen traurigen Lebensrätseln entgegen; für eine soziologische Analyse, für eine volkswirtschaftliche Kritik der hoffnungslosen Verhältnisse ist bei ihm kein Platz, auch den geschlechtlichen Problemen und überhaupt allen leidenschaftlichen Konflikten geht er meistens aus dem Wege. Naiv sentimental sind seine endlosen Geschichten — namentlich »Die weltfernen Patrioten« (1894) und »Sonnenuntergang« (1899) — aus dem Leben der alten Schulmeister und patriotischen Landpfarrer aus der Zeit der nationalen Wiedergeburt, die in der erbärmlichen Enge ihres Lebens und Wirkens so ausführlich behandelt und so begeistert gepriesen werden, als ob jeder von diesen Landpfarrern ein Dobrovský, ein jeder von diesen Volksschullehrern ein Šafařík gewesen wäre; dazu gesellt sich noch eine unerträglich süßliche Erotik etwa im Stile der Backfische und ihrer Stammbücher und ein überspannter, rührseliger Patriotismus in der Art eines Tyl oder eines Trebízský —

und diese wesenlosen Erzeugnisse werden vom Publikum verschlungen und von den Zeitschriften in den Himmel gehoben!

Für das geistige Leben des tschechischen Volkes zeigt Rais wie einst Pravda kein Verständnis; religiöse Probleme, politische Fragen, soziale Klassenkämpfe interessieren seine schlichten Helden aus dem Volke überhaupt nicht; und doch konnte sowohl in der älteren Zeit Karolina Světlá als auch in der neueren Litteratur Stašek viele Typen religiöser Schwärmer, politischer Enthusiasten, sozialer Fortschrittler aus benachbarten Kreisen vorführen; auch Jirásek, dessen trockener Kunst das Studium des volkstümlichen Lebens neue Säfte zugeführt hat, wies auf die latenten religiösen Kräfte. In der neueren Zeit wird nun auch diesen wichtigen Fragen gebührende Aufmerksamkeit geschenkt, zumal da sie zugleich den Aufschluß über den Zusammenhang der religiösen, vergangenen Bewegung mit der gegenwärtigen Volksseele geben. Beide Schriftsteller, Josef Holeček und Frau Teréza Nováková, die in dieser Richtung tätig sind und so dem novellistischen Volksstudium neue Bahnen gewiesen haben, fanden ihre persönliche Note verhältnismäßig spät, nachdem sie schon jahrelang litterarisch tätig waren.

Josef Holeček (geb. 1853), ein Slavjanophil vom reinsten Wasser, ist immer ein Utopist geblieben; für seine panslawistischen Träume, die in entschiedenem Gegensatze zu dem gegenwärtig in Böhmen vorherrschenden Westeuropäertum sind, macht er eifrige Propaganda als Journalist, als Politiker, als Novellist. Holeček predigt den engsten Anschluß an den slawischen Osten, verherrlicht die Kosaken, untersucht die Lebensbedingungen im heutigen Rußland, stellt montenegrinische Helden seinem Volke als Muster vor; ganz eigentümlich mischt sich bei ihm konservativer Traditionalismus mit fortschrittlichem Demokratismus, aufrichtigste Begeisterung für die russische Orthodoxie mit der Vorliebe für die böhmische Reformation, wie er denn überhaupt zu den wunderlichsten Vertretern des panslawistischen Gedankens unter den Slawen gehört. Nicht ganz tendenzfrei ist auch sein bisher unvollendetes Hauptwerk »Die Unseren« (seit 1898 mehrere Teile), wo er in den frischesten Farben, mit zartester Poesie und köstlichem Humor das altertümliche Volksleben in seinem Heimatswinkel, in der nüchternen Umgebung des südböhmischen Städtchens Vodňan, übrigens der ursprüng-

lichsten Wiege der böhmischen Bruderunität, vorführt. Er will hier dem Pulsschlage der tschechischen Volksseele mit aufmerksamer Andacht lauschen; er will die leisesten Schwingungen des tschechischen nationalen Geistes, der noch immer tief religiös, ja mystisch lebt und webt, erraten und aus diesen subtilen Kundgebungen will er eine eigenartige Volkspsychologie konstruieren und sie in den engsten Zusammenhang mit der slawischen Stammesseele bringen. Man kann kalt, ja schroff seinem volkstümlichen Mysticismus gegenüberstehen, man dürfte seinen überspannten Panslawismus nicht teilen können und auch von der mangelhaften Komposition seiner Arbeiten abgestoßen sein: doch den Rang eines überaus ernsten und anregungsreichen Heimatkünstlers wird man ihm nie abstreiten können.

Als Frau Teréza Nováková (geb. 1853) ihre ersten, streng realistischen Bilder aus der ostböhmischen Hügellandschaft, aus der Umgebung von Leitomischl und Polička veröffentlichte, ist sie schon eine geraume Zeit auf verschiedenen Gebieten der Litteratur tätig gewesen: sie hat in einem großen Roman und mehreren kürzeren novellistischen Skizzen die alberne tschechische Kleinstadt geschildert, sie hat ein umfangreiches populär geschichtliches Werk über Frauen geschrieben, wo besonders die böhmische Reformation verherrlicht wird; sie hat das Leben ihrer Liebblingsschriftstellerin, Karolina Světlá, liebevoll und allzu ausführlich erzählt; sie hat auch ethnographische Fachwerke, die sich mit dem ostböhmischen Volke beschäftigen, verfaßt. Diese Schriften, die größtenteils unbeachtet blieben, sind als wichtige Vorarbeiten ihrer späteren Werke anzusehen. Aus der konventionellen Banalität und seichten Mittelmäßigkeit der Kleinstadt hat sie sich zum herben, ernsten Landleben der eigenartigen ostböhmischen Weber und Bauern geflüchtet; die Volkskunde hat sie zum Studium ihrer sowohl äußeren als auch inneren Lebensart gewiesen; die Beschäftigung mit der vaterländischen Geschichte lenkte ihre Aufmerksamkeit auf die intimen Wurzeln der tschechischen Reformation im Volksgeiste; K. Světlá, von der sie ihr sachlicher Realismus scheidet, lehrte sie in dem Volke nach großen geistigen Individualitäten, nach vollblütigen Persönlichkeiten zu suchen. So entstanden ihre Monographien der ostböhmischen Volksseele, die tapfer, ehrlich und rücksichtslos die religiöse Wahrheit, die politische Freiheit, die soziale Gerechtig-

keit sucht und sich in diesem schicksalsschweren Wahrheits- und Freiheitsdrange verzehrt. Einmal ist es der böhmische Emigrant »Jan Jílek« (1905), der in Berlin stirbt; dann ein starrköpfiger Sektierer, der Weber »Jiří Šmatlán« (1906), welcher als sozialdemokratischer Schwärmer endet; oder im letzten ihrer Werke »Auf dem Bauernhofe Libra« (1907) ein rechtschaffner aufgeklärter Bauer, dessen intimes Liebes- und Familienglück eng mit der politischen Geschichte von 1848 verwoben ist. Die wortkarge, gedankenschwere und scharfe Kunst von Teréza Nováková überzeugt durch ihre männliche Wucht und ihren mutigen Wahrheitssinn, was man von den meisten Arbeiten ihrer männlichen Kollegen nicht eben behaupten könnte.

Der feste Boden der ethnographischen Beobachtung, auf den sich die tschechische Dorfgeschichte stützen konnte, fehlte sonst durchaus dem Roman und der Novelle aus dem böhmischen sozialen Leben. Die Schriftsteller besaßen weder das genügende Verständnis für die Lebensformen und Daseinsgesetze des gesellschaftlichen Organismus, noch den hohen kritischen Standpunkt, von welchem aus sie imstande wären, ihre Umgebungen zu beurteilen. So verfielen sie allzu oft in langweiligste Trivialität, in nüchternste Genremalerei, in alberne kleinstädtische Klatschsucht; anstatt das Typische zu erfassen, verkleinerten und verwässerten sie die bunte Fülle des Daseins. Andere konnten sich von der abenteuerlichen Romanhaftigkeit mit ihrer wilden Handlung, mit ihrem romantischen Beiwerk, mit ihrem sensationellen Beigeschmacke nicht losmachen; realistische, dem modernen Leben entnommene Züge und naturalistische Schilderungen mußten bei ihnen das romantische Thema verdecken.

Zu dieser bedenklichen Zwittergattung, welche die jungdeutsche Schule zur Blüte gebracht und ihr mit dem journalistischen Charakter zugleich auch die sprachliche Stillosigkeit eingepreßt hatte, gehören fast alle Werke von Jakub Arbes (geb. 1840), die gegenwärtig in einer großen Gesamtausgabe erscheinen. Jakub Arbes, ein Prager Vorstadtkind, dem das Landleben immer fremd geblieben ist, hat den liberalen Journalisten und den jovialen Bohémien seiner Frühzeit nie verleugnet. Immer fühlte er sich zu dem politischen und sozialen Gewirre, zu den sozialistischen und polizeifeindlichen Händeln hingezogen, immer juckte es ihn zu agitieren, zu

protestieren, aufzustacheln; immer lockten ihn exzentrische Naturen, verbummelte Genies, verlotterte Schauspieler, trunksüchtige Poeten, bizarre Späsmacher, dämonische Intriganten. Nie wußte er sich zu künstlerischer Ruhe emporzuarbeiten, in der er mit reifer Überlegung bilden und schaffen konnte, und so blieben seine Werke, die gewöhnlich spannend und vielversprechend beginnen, bald aber im Sande verlaufen, fragmentarische Torsos. Auch hat Arbes nie die Kunst einer einfachen, klaren epischen Erzählung gelernt: der Leser muß sich durch zahllose, teilweise ganz fesselnde Episoden, durch weitschweifige, oft sehr alberne Dialoge, durch einen äußerst bombastischen Wortschwall durcharbeiten, bevor er zu der eigentlichen Handlung gelangt. Doch auch dann liebt es Arbes in Rätseln zu sprechen. Er erzählt unglaublich schauerliche und grausame Geschichten, holt seine Stoffe aus der Kriminalliteratur und der sozialen Pathologie, entwirft düstere und gespensterhafte Bilder und Szenerien, vermischt groteske Komik mit tragischer Ironie. Nachdem er aber diese »Romantik des alltäglichen Lebens«, wie er sie selbst nennt, bis an die Spitze getrieben, löst er seine bizarren Rätsel mit Hilfe einer materialistischen Philosophie, eines deterministischen Positivismus, einer naturwissenschaftlichen Erklärung, um die ganze Illusion unbarmherzig zu zerstören. Als ein verspäteter Sabinaschüler hat er den veralteten jungdeutschen Roman des Nebeneinanders fortgeführt; als ein Pflegernachahmer hat er breit angelegte, aber nie fertiggewordene soziale Romane aus dem modernen Arbeiterleben mit einem Stich ins Sozialistische geschrieben. In seinen »Romanetti« (1878—1884, drei Bände), die auch sein Bestes enthalten, hat er seine homogene Form gefunden, die seiner zwitterhaften Lebensphilosophie und künstlerischen Eigenart genau entspricht. Obzwar heute nur unbedeutende Zusätze zu seinem Lebenswerk hinzutreten, kann man doch kein abschließendes Endurteil über Arbes fällen, da die Kritik bis heute der Sichtung und Beurteilung dieses Riesenerkes zurückhaltend und scheu aus dem Wege gegangen ist.

Dagegen bieten die betriebsamen Chronisten des kleinstädtischen Lebens in Böhmen der Kritik keine Schwierigkeiten. Treu und minutiös stellen sie das beschränkte Glück der Kleinstädter, ihre amüsante Albernheit, ihre kleine Lust und kleine Qual in humoristischen Novellen und satirischen Romanen dar.

Sie geben eine ausführliche Chronik der Gemeindewahlen, der Vereinsmeierei, der politischen Ränke; sie lauschen aufmerksam an den Stammtischen in gemütlichen Bierstuben und bei Kaffeekränzchen; sie interessieren sich für den albernsten Klatsch über Taufen und Heiratsangelegenheiten, über die Fallissements der Vorschufskassen und der Fabriken, kurz, sie identifizieren sich mit dem vergnügten Völkchen, das sie stets mit Freundlichkeit und Nachsicht behandeln. Doch einen großen Meister der humoristischen Kleinkunst, der den liebenswürdigen Albernheiten dieser böhmischen Schildbürger Unsterblichkeit verleihen könnte, haben diese Seldwylaner noch nicht gefunden.

Die kleinstädtischen Erzähler von heute wollen nur anmutige und lustige Unterhaltungslektüre bieten, doch ein jeder tut es in eigenartiger Weise. Der ehemalige Apotheker František Herites (geb. 1851), der in dem umfänglichen Herbarium der menschlichen Charaktere und Verkehrtheiten gut Bescheid weiß, schildert mit wehmütigem Humor und mitleidigem Lächeln die erbärmliche Enge und tiefe Misère der Kleinstadt. Der Volksschullehrer Václav Štech (geb. 1859), der den verlogenen und unredlichen Kleinstadtpolitikern vergnügt, ja ausgelassen mit dem Bakel seiner übermütigen Satire Prügel erteilt, tut es mit niedriger Komik und mit marktschreierischem Pathos. Der vier-schrötige, auf die Dauer ganz unverdauliche Bauer aus der Elbeebene Karel Leger (geb. 1859), der auch äußerst weit-schweifige fade Epen verfertigt hat, aber eine leichte, frische Prosa schreibt, bedient sich einer herben, unbarmherzigen Satire.

Das Prager Genrebild, das seit Neruda brach lag, hat der typische Kleinstädter der tschechischen Litteratur zum neuen Leben geweckt und zugleich aus dem Spielsbürgertum eine ganze humoristische Weltanschauung gebildet. Es ist Ignát Herrmann (geb. 1854), ein Self-made-man, der es von einem Ladenburschen zum Mitredakteur der »Národní Listy« gebracht hat. Herrmann verliebte sich förmlich in eine eigentümliche Klasse der Prager Bevölkerung: in Droschkenkutscher und Hökerinnen, gutmütige Trunkenbolde und hungernde Diurnisten, verkommene Kleinhändler und reich gewordene Handwerker, mißmutige Jungesellen und klatschstüchtige Vetteln, vergnügte Pflastertreter und berüchtigte Vagabunden aus dem Podskalakenviertel in Prag. Herrmann hat ihre Bewegungen, ihren Witz, ihr Jargon beobachtet

und mit photographischer Genauigkeit wiedergegeben; er hat ihre vulgäre Moral, ihre billige spießbürgerliche Lebensphilosophie, ihre banause Verachtung jedes höheren Strebens, das ihnen als eitle Überspanntheit erscheint, sich angeeignet, und da er seine Skizzen, seine Erzählungen, seine Romanwerke mit einer gewissen Leichtigkeit der Sprache und des Stils, mit einschmeichelndem Humor, mit übermütiger Laune ausgestattet hat, wufste er das Durchschnittspublikum an sich zu reißen und übt einen nachhaltigen unseligen Einfluß auf das tschechische Schrifttum aus. In seinen »Prager Figürchen« (1884 und 1886) und »Unbedeutenden Menschen« (1894) zeigt er sich als gelehriger Schüler Nerudas; später verfaßte er einen breitangelegten Kaufmannsroman »Zum aufgezehrten Laden« (1890), wo er seine beschränkte Genretechnik zu realistischer Romankunst emporzuheben strebte; da wurde er von seinen Freunden zum Begründer des humoristischen Romans in der tschechischen Litteratur ausgerufen. Doch Herrmanns Ruhm erreichte seinen Gipfel, als die Romanserie erschien »Der Vater Kondelik und sein Schwiegersohn Vejvara« (seit 1898 mehrere Teile, deutsch von Luise Tluchoř in der Zeitschrift »Aus fremden Zungen«); in dem gutmütigen, gedankenlosen Spießler Kondelik und dem unbeholfenen Mustergatten und stillen Idealpatzen Vejvara, die in ihrer lächerlichen Selbstzufriedenheit und mit ihrer ganzen Sippe vor dem Publikum aufmarschieren, erblickte der Prager Bourgeois seine Apotheose, ähnlich wie der Berliner auf seine wackere Frau Wilhelmine Buchholz stolz ist. Bedauernswert dabei ist nur, daß die tschechische Litteratur, der es stets an bedeutenden Humoristen gefehlt hat, den Humor mit dem Maßstabe der Herrmannschen Komik zu messen und nach seinem Muster zu beurteilen pflegt, und daß Herrmann bereits Nachahmer gefunden hat.

Der tschechische Gesellschaftsroman besaß allerdings die Bedingungen zu seiner eigentümlichen Entwicklung, doch diese mußten durch fremden Einfluß gelöst und in Bewegung gebracht werden; diese wichtige Rolle fiel dem russischen Roman zu. Schon früher wurde der russische Realismus der tschechischen Litteratur nahegelegt. Havlíček führte Gogol ein, das Schrifttum unter Hálek beschäftigte sich liebevoll mit Gončarow und Turgeniew, dessen »Aufzeichnungen eines Jägers« eine tiefe Spur in der tschechischen Prosa hinterließen. Nun aber wurde der

russische Realismus, besonders wie ihn Tolstoj und Dostojewskij vorstellen, ein litterarisches Losungswort: ihre hellseherische Psychologie, die sich mit unbarmherziger Strenge in die dunkelsten Abgründe der Menschenseele einbohrt, ihre grausame Gesellschaftskritik, ihre erhabene Ethik, die das Christentum bis zu seinen letzten Konsequenzen durchdenkt und praktisch anwendet — dies alles bewunderte man mit andächtiger Begeisterung. Eine vorzüglich redigierte »Russische Bibliothek« (seit 1886) brachte aufer den genannten Klassikern Turgeniew, Gončarov, Tolstoj, Dostojewskij und Gogol auch die anregenden Werke von Pisemskij, Saltykow-Ščedrin, Lieskow; doch auch andere realistische Psychologen und originelle Denker wie Garschin, Čechov, Gorkij, Andrejev, Merežkovskij wurden übersetzt und gelesen. Einige Schriftsteller, wie der Slavjanophile Jaromír Hrubý, der Globetrotter Pavel Durdík, der temperamentvolle Sturmvogel des Naturalismus Vilém Mrštík, widmeten ihre freien Stunden ausschließlicly dem Übersetzen der russischen Meisterwerke; ja auch russische Litteraturkritiker, Bělinskij und Dobrojubov, fanden in Böhmen Beachtung.

Kaum einer von den realistischen Erzählern in Böhmen hat sich von dem russischen Einfluß ferngehalten; doch niemand hat ihn vielleicht so selbständig und organisch verarbeitet wie der fruchtbare Novellist František X. Svoboda (geb. 1860). Der vollblütige gesunde Bauernsohn hat sich zuerst lyrisch als ein impressionistischer Landschaftsmaler und ein zarter, wenn ein wenig trockener Erotiker versucht; bald aber glaubt man in seinen Büchern den satten schweren Duft der neugeackerten Erdschollen zu riechen, den regelmässigen, beruhigenden Rhythmus der Feldarbeit zu hören; die trockene und gereifte Lebensweisheit eines erfahrenen, wenn auch ziemlich beschränkten Dorfphilosophen spricht aus seinem Munde. F. X. Svoboda besitzt eine entschieden lyrische Begabung: seine Naturschilderungen sind zugleich plastisch und duftig; seine Stimmungsbilder sind zart, verträumt; seine Erotik, die sich mit Vorliebe mit den süßen und unbestimmten Regungen der ersten Liebe befaßt, ergreift trotz ihrem sentimentalen und idyllischen Beigeschmacke. Seine Geschichten von aufwärtsstrebenden, energischen Bauern aus Mittelböhmen, in dem bereits moderne Lebensformen herrschen, überzeugen durch ihren männlichen Ernst und ihre objektive

Sachlichkeit. Aus seiner ersten Periode ist ein grofsartiger sechsteiliger Roman »Der Aufschwung« (1898) zu nennen, wo der Dichter mit behaglicher Breite die Lebensgeschichte seiner eigenen Familie erzählt; noch höher stehen seine schönen Novellen, die ihre Weihe von Turgeniew empfangen haben; unter dem bezeichnenden Titel »Stimmungsvolle Erzählungen« (1894) hat er sein bestes auf dem Gebiete der Novelle geboten. In der neuesten Zeit hat F. X. Svoboda seinen Stoffkreis erweitert: er schildert das reiche Prager Bürgertum, die emporgekommene Welt der Kaufleute und der Grundherren, wie sie mit der jüngeren Intelligenz in Verbindung treten. Ein kolossaler, teilweise ganz seichter und konventioneller Roman »Der Fluß« (1904) gehört zu dieser Gattung; in ihm treten auch Svobodas Mängel stark hervor: seine breite Formlosigkeit, sein Hang zu geschwätziger Plauderei, seine schematische Psychologie der erotischen Leidenschaft, sein altkluger Optimismus, sein nur ganz leicht verhülltes Spielsbürgertum, das glaubt, alles, was es selbst nicht zu begreifen vermag, verwerfen und verurteilen zu dürfen.

Svobodas Freund und Zeitgenosse Matěj Anastasia Šimáček (geb. 1860) hat mit ihm manchen Zug gemeinsam: auch er hat als lyrischer Poet, bei dem sich die Poesie zu sehr in die Dienste der Reflexion stellt, debütiert; auch er ist von kleinen Milieuschilderungen zu grofsen gesellschaftlichen Romanen, die den Einfluß der Russen verraten, übergegangen, auch er hat aufer der novellistischen auch die dramatische Form benutzt. Doch weder Svobodas feiner Natursinn noch seine innige Liebe zum Landvolke ist bei Šimáček zu finden; er gibt sich vielmehr als moderner Grofsstadtmensch. Šimáček, ein ehemaliger Zuckerfabrikbeamter, wurde durch seine vortrefflich beobachteten Bilder aus dem Leben der Zuckerfabrikarbeiter und Beamten, welche der tschechischen Prosa ein neues Gebiet erschlossen haben, berühmt, auch sind z. B. seine Erzählungen »Bei der Schneidemaschine« (1888) und »Die Seele der Fabrik« (1894) sehr lebendige, frische Werke. Nachdem er dann in einem ziemlich trostlosen Roman aus derselben Lebenssphäre »Der Vater« (1891, deutsch von E. Vacano) das Dostojewskij-Problem von Schuld und Sühne verarbeitet hatte, suchte er nach einem neuen Stoffgebiete, neuen Milieu, wobei er ebenso seine bemerkenswerte Begabung für das moderne Gesellschaftsstudium wie einen nahezu peinlichen Mangel

an Phantasie und dichterischer Weihe erwies. In seinen mehrbändigen ›Aufzeichnungen des Phil. Stud. Philipp Kořinek‹ (1892—1896, fünf Bände), hat er den glücklich gewählten Rahmen der Lebenserinnerungen eines philosophisch beanlagten Hauslehrers benutzt, um eine sentimentale Pathologie des Prager Bürgertums zu geben und um seine recht spießbürgerlichen Anschauungen über Liebe und Ehe, Gesellschaft und Nationalfrage sauber und gemeinverständlich klarzulegen. Er wurde dann in einer unerträglich süßen Novelle zum Anwalte der verführten Dienstmädchen, in einer faden, inhaltsleeren Erzählung wiederum zum Beichtvater der jungen weltunerfahrenen Lehrerinnen; verhältnismäßig spät hat er sein allereigenstes Gebiet der großen sozialen Romane gefunden, welche nach russischen Mustern psychologische Analyse mit gesellschaftlicher Pathologie verquicken. Seine ›Irrlichter der Vergangenheit‹ (1900) und ›Hungernde Herzen‹ (1903) lassen, was die realistische Milieuschilderung, die analytische Ergründung der seelischen Probleme, die psychologische Untersuchung aller mitbestimmenden Faktoren betrifft, nichts zu wünschen übrig. Schmerzhaft und schwere Konflikte, in die fessellose Leidenschaften mit der öffentlichen Moral geraten, führt hier Šimáček vor; doch wo er tragische Wirkungen beabsichtigt, bietet er nur peinliche Situationen; wo er philosophische Erklärungen zu geben glaubt, legt er nur einen mechanischen und materialistischen Determinismus an den Tag; etwas Schwerfälliges, Formloses, Unbeholfenes ist seinen anspruchsvollen Romanen immer eigen.

Ein Schüler der Russen ist in seinen Romanen auch der kurzsichtige Kritiker und engherzige Moralist Josef Laichter (geb. 1864), ein weitschweifiger Prosaiker, bei dem die chronikartige Durchführung und das schwere moralische Pathos eine wunderliche Zwittergattung erzeugen; nur in rein stofflichem Interesse wurzelt die Popularität seiner Zeitchronik ›Die Wahrheitssucher‹ (1898, deutsch von R. Saudek), die das soziale und politische Reformtreiben der tschechischen Jugend aus den neunziger Jahren schildert; künstlerisch bedeutet dieses Buch soviel wie nichts.

Als ein weibliches Analogon zu M. A. Šimáček ist Frau Božena Viková-Kunětická (geb. 1863) zu bezeichnen. Auch bei ihr verbindet sich das moralkritische Pathos mit der

sozialen Psychopathologie; doch während M. A. Šimáček seine Werke fern von jeder Tendenz zu halten wußte, ist Frau B. Viková-Kunětická eine leidenschaftliche Frauenrechtlerin, die ihre Novellistik zu eifrigster feministischer Propaganda benutzt. Von ihren ersten Arbeiten auf dem Gebiete der kurzen Erzählung und des Romans läßt sich im ganzen nichts sagen: es sind fleißige, von der landläufigen Konvention nirgends abweichende schriftstellerische Handarbeiten, für die sich unter den Abonnentinnen der Familienblätter immerhin dankbare Leser gefunden haben. In einigen beschäftigt sich die Schriftstellerin schon mit verwickelten sexuellen Problemen, die sie mit einer naiven Einseitigkeit und einem entschiedenen Moralismus behandelt; bald aber warf sie die mit Geschick beherrschte und gut unterhaltende Romanform ganz weg, um ihres Anklageamtes gegen die Männerherrschaft und Männermoral uneingeschränkt zu walten. Ihre Bücher wie der in einer dumpfsinnlichen Atmosphäre atmende Lehrerinnenroman »Medrická« (1897) oder ihr »Aufruhr« (1900), ein wildpathetisches Bekenntnisbuch einer sich befreienden jungen Mutter, oder endlich »Der Herr« (1906), ein verzweifelt und sinnlos stammelndes Werk von geschlechtlicher Reinheit im Björnsonstil, sind leidenschaftliche Konfessionen, gallerfüllte Proteste, lyrisch-epische Improvisationen mit ganz spärlicher Handlung. Die Moralisten und Sozialkritiker werden diesen Werken für manche fruchtbare Anregung Dank wissen; die litterarische Kritik muß jedoch nur konstatieren, daß hier ein großer Aufwand von psychologischer Analyse, üppiger Wortkunst und lyrischem Pathos schmählich vertan worden ist.

Den bösen Geist der Schwere, der die sämtlichen Werke von Svoboda und Šimáček, Laichter und Kunětická beherrscht und der russischen Beeinflussung anzurechnen ist, hat der bewegliche Franzosenschüler Václav Hladík (geb. 1868) mit einer entschiedenen Überzeugung bekämpft und aus seiner Romanproduktion verbannt. In seinen ersten realistischen Skizzen und Novellen bemühte sich Hladík als scharfer Beobachter und kundiger Psychologe die Prager Kaufmannswelt, den Prager Geldmarkt, das Prager Bankwesen zu schildern; schon damals sah er das fieberhafte Großstadtleben mit geckenhafter Ironie, zynischem Sensualismus, verachtendem Blick des blasierten Weltmannes. Wiederholte Reisen nach Frankreich und England,

eifrige Beschäftigung mit der Pariser Boulevard-Litteratur, verzweigte Verbindungen mit der politischen Welt, wo er als geschickter Journalist warme Aufnahme fand, oberflächliches Studium der modernen Philosophie, liebhaberische Neigungen für die bildenden Künste erweiterten seinen Gesichtskreis, verschärften seinen Blick, verfeinerten seinen Stil. Von nun an verfolgte Hladík, der viel, aber immer flüchtig arbeitete, höhere Ziele. Er wollte den Prager Roman, der unter der kleinstädtischen Geistesenge der čechischen Novellisten zu leiden hat, und der sich in den niederen Schichten der Prager Bevölkerung zu bewegen pflegt, nun auf ein höheres gesellschaftliches Niveau heben, ihn mit Pariser Eleganz und kosmopolitischen Farben ausstatten und einen leichten, sprühenden, funkelnden Konversationston für ihn schaffen.

Mit diesen Bemühungen konnte er sich auf einen älteren, allerdings etwas vergessenen Vorgänger berufen, auf den geistreichen, paradoxen, ironisch beanlagten Jan Lier (geb. 1852); dieser konsequente Kosmopolit und schonungslose Feind des čechischen Spielsbürgertums persiflierte in einem leichten feuilletonistischen Stil die böhmischen Schildbürger und schilderte ironisch die Prager Bourgeoisie. Doch Lier verstummte plötzlich, sein Gebiet lag ganz brach und auch das Genre, das er souverän ganz beherrscht hatte, die scharf, pointierten Erzählungen aus dem Leben der Eisenbahnbeamten, fand nach ihm keinen Arbeiter mehr.

So errang Hladík mit seinen Romanen »Leidenschaft und Kraft« (1903), »Evžen Voldan« (1905) und »Valentins Frauen« (1906) einen großen äußerlichen Erfolg; doch immer deutlicher wurden die tief eingreifenden Fehler seiner Werke ersichtlich: keiner von diesen Romanen hielt, was er versprochen; auf eine fesselnde und inhaltsreiche Exposition folgte eine lückenhafte Handlung, die aus bunten Liebesabenteuern und seichten Dialogen zusammengesetzt war, und endlich eine gewagte, schroffe, vom Autor kaum vorbereitete Katastrophe. Dieselben Charaktere kehrten unter anderen Namen in allen Romanen Hladíks wieder; die Liebespsychologie zeigte eine bedenkliche Einseitigkeit, einen ganz oberflächlichen Sensualismus, einen kokett femininen Zug; die Eleganz war verlogen und oft ganz sinnlos; neben Balzac und Flaubert, die Hladík oft verherrlicht, liefs er sich auch von

Ohnet und vom späteren Bourget beeinflussen; der leichte Konversationsstil verschmähte auch die billigsten feuilletonistischen Floskeln nicht — so hat den ehrlich aufwärtsstrebenden Romanpsychologen der nach Erfolg haschende Modeschriftsteller verdrängt. —

Die Entwicklung des čechischen realistischen Dramas geht mit der Geschichte des Realismus im Romane und in der Novelle Hand in Hand; ja es tauchen hier dieselben Namen auf. Doch hier wurde kein bedeutendes Werk geschaffen, das sich fremde Bühnen erobern und dadurch seine Wirksamkeit erproben könnte; auch das Beste, was auf dem Gebiete des realistischen Schauspielers hervorgebracht wurde, war nur von lokaler Bedeutung oder nur in seiner Entwicklungsreihe beachtenswert. Fremde Einflüsse, wie der russische Realismus, das Ibsensche Drama, die deutsche naturalistische Schule, zeitigten fast keine Früchte in der čechischen Bühnendichtung, wiewohl die Kritik die fremden dramatischen Reformer kundig und liebevoll interpretierte und das čechische Theaterpublikum für das Verständnis derselben allmählich erzogen wurde. Selbst die Schauspieler, die für ihre realistischen Rollen eingehende Studien im Leben machen und zahlreiche Vorbilder finden konnte, taten hier ihr möglichstes. Als die čechischen Dramatiker ethnographische Genrekunst, volkstümliche Kleinmalerei bevorzugten, besaßen sie in Jindřich Mošna (geb. 1837), einem genialen Komiker, den besten Darsteller für Originale aus dem Volke, der seine altertümlichen Figuren mit packender Kraft und eigenartigem Humor vorführte. Als dann unter dem russischen Einfluß die moderne Alltagstragik auf der Prager Bühne einzog, fand sie in Frau Maruška Bittnerová (1854—1898) ihre vorzügliche Darstellerin, die jedoch allzu früh das Theater verlassen hat. Endlich wufste Frau Hanna Kvapilová (1866—1907), ein sehr kompliziertes modernes Frauenwesen in der Art von Eleonora Duse oder Agnes Sorma, mit ganz erstaunlicher psychologischer Tiefe und taufischem, lyrischem Zauber die Leidensgeschichte des Weibes und seine sehnstüchtigen Träume von neuer Schönheit und Herrlichkeit des Lebens zu interpretieren; aber als sie sich zu einer Monumentalität, ja klassischen Schönheit der Darstellung erhoben hatte, verwehte sie der Tod wie ein scheues Frühlingmärchen.

Noch tief in die achtziger Jahre hinein galt die große

historische Tragödie mit vaterländischem Stoffe für die höchste dramatische Leistung; auch der beste Realist des tschechischen Dramas, Ladislav Stroupežnický (1850–1892), ein Dramaturg des Nationalen Theaters in Prag, versuchte sich in dieser schwierigen Kunstform; doch hier blieb ihm der Erfolg für immer versagt. Dann schrieb er einige historische Lustspiele aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wie den »Kobold von Klingenberg« (1883) und »Die Frau Münzmeisterin« (1885), wo er das archaische Zeitkolorit, den anmutigen Zauber der Vergangenheit, die pittoreske Eigenart der böhmischen Spätrenaissance ganz meisterhaft zu treffen wußte. Noch größer wurde sein Erfolg, als er diese genrehafte Kleinkunst, diese satte Milieuschilderung, dieses fleißige Ausarbeiten von originellen Figürchen, diesen saftigen, witzigen Humor in einem Dorfschauspiele aus seiner südböhmischen Heimat anwandte, das er sehr bezeichnend »Unsere Dorrfurianten« (1887) benannt hatte: eine bunte Fülle von Figuren, ein rasches Nacheinander von lebhaften Volksszenen, ein übersprudelnder Reichtum von humoristischen Einfällen verdecken die etwas possenhafte, übrigens keineswegs ganz originelle Motivierung, so daß dieses frische Volksstück in der tschechischen Litteratur einen ähnlichen Platz einnimmt wie Kleists »Zerbrochener Krug« in der deutschen Lustspiieldichtung. Stroupežnický betrachtete dieses Stück selbst als eine bloße Episode, welche die Ausführung seines Lieblingsplanes, eines Dramas im großen Stile, nur verzögerte; zugleich sah er jedoch ein, daß er diesen großen Stil nicht im historischen Drama, sondern vielmehr in einem Schauspiele aus dem Volksleben zu suchen habe. Von seinen beiden größeren Anläufen dazu hat der eine unter der allzu dick aufgetragenen Tendenz zu leiden, der andere aber (»Auf dem Wallensteiner Schacht«, 1893) steht dem modernen Sozialdrama mit einem bedeutenden Helden und belebten Massenszenen schon ganz nahe; doch die Hand, die an diesem großzügigen Werke arbeitete, war die eines Sterbenden.

Auf der Bahn, die Stroupežnický gewiesen, bewegen sich auch die im eingehenden ethnographischen Studium fufsenden Dramen von Gabriela Preissová, Alois Jirásek und den Brüdern Alois und Vilém Mrštík: eine Liebestragödie aus dem slowakischen oder ostböhmischen Dorfe steht gewöhnlich

in der Mitte, um sie gruppieren sich dann bunte Volksszenen, und wilde Ausbrüche der Leidenschaft durchzittern die Luft. Leider blieben diese Dramatiker, deren Bedeutung auf dem Gebiete der Novelle liegt, bei ganz vereinzelt Versuchen stehen; nur Jirásek schrieb mehrere bereits erwähnte Dramen. Bedeutend tiefer stehen zahlreiche Lustspiele aus der tschechischen Kleinstadt, die mit den kleinstädtischen Erzählungen parallel laufen; von diesen derben, mittelmäßigen Komödien, die Karel Pippich, Václav Štech und Josef Štolba zu Verfassern haben, führt nur ein Schritt zu der Posse, wie sie die Vorstadtszenen mit Vorliebe pflegen.

Die realistischen Gesellschaftspsychologen F. X. S v o b o d a, M. A. Šimáček und Václav Hladík verfolgen in ihren Dramen dieselben Ziele wie in ihren Romanen. Ein schlichtes Lebensbild aus der Gegenwart mit allen Attributen des Alltags auf die Bühne gestellt, benutzen sie dazu, um eine soziale These zu beweisen, ein allgemeines Gesetz zu illustrieren, eine ethische Maxime darzulegen. Beliebte Themen sind Familienuntergang, krankhafte Unfähigkeit, die Last der Verhältnisse zu ertragen, ein allmähliches Hinsiechen der Lebenskräfte; dabei ist ihre Psychologie nicht selten schwerfällig, verschwommen und ermüdend. Um so willkommener war das glückliche Debut des jungen Jaroslav Hilbert (geb. 1870), der in seiner »Schuld« (1896, deutsch von R. Saudek) durch seine frische Technik, seinen anmutigen Dialog, seine leichte Handlungstechnik überraschte und die schönsten Hoffnungen erregte. Doch der düstere Geist der Schwere schlug auch ihn in seine Fesseln; schon seine beiden späteren von Ibsen beeinflussten Problem Dramen »Die Faust« (1898) und »Die Parias« (1900) haben die Glanzseiten seines Erstlingswerkes eingebüßt. Hilberts großes ritterliches Schauspiel aus der Přemyslidenzeit, »Záviš von Falkenstein« (1903) ist als ein kühner, wenn auch keineswegs ganz gelungener Versuch um die Neubelebung des historischen Dramas zu begrüßen und aus den Bestrebungen der jüngsten Generation um eine monumentale Kunst zu erklären. —

Fünfzehntes Kapitel.

Der Kampf der Kritik und der Poesie um neue Lebenswerte.

Das Ende des 19. Jahrhunderts in Böhmen wird durch einen geradezu dramatischen Kampf zwischen Vätern und Söhnen charakterisiert; zwei grundverschiedene Weltanschauungen prallen hier mit bisher unbekannter Heftigkeit aneinander. In dem einen Lager blicken selbstzufriedene Traditionalisten und bequeme Konservative stolz zu dem bereits erworbenen wissenschaftlichen Gut und zu dem vollends abgeschlossenen Lebenswerke der nationalen Wiedergeburt empor und reihen sich epigonenhaft an die Kulturarbeit ihrer Vorgänger an, wobei sie mit seichtem Eklektizismus und oberflächlichem Kompromißgeist alle Gegensätze zu versöhnen suchen. Ihre Widersacher, welche die Jugend an ihrer Seite haben, sind dagegen scharfe Skeptiker, unbarmherzige Analytiker, grausame Kritiker, mutige Neuerer, die alle Probleme der modernen Zeit zu Ende denken, alle, auch die schmerzlichsten Fragen der Gegenwart aufnehmen und ehrlich zu beantworten streben, alte Werte umwerten, den bisher allgemein anerkannten Ideeninhalt der nationalen Existenz revidieren und nach neuem, tiefem Verhältnisse zum Auslande forschen.

Wie der große Kampf der beiden Generationen sein Vorspiel in dem bedeutungsvollen, gelehrten Streite um die Echtheit der Königinhofer und Grünberger Handschrift hatte, so findet die wesentliche Scheidung der böhmischen intellektuellen Welt ihr Vorbild in der Trennung der wissenschaftlichen Organisationen. Im Jahre 1882 wurde die utraquistische Universität in Prag, die dem öffentlichen Bedürfnisse nicht mehr entsprach, geteilt und dadurch wurde die altertümliche böhmische Hochschule, deren

Geschichte bis zu Karl IV. reicht, zu neuem Leben erweckt. Ihre bedeutendsten Lehrkräfte gehörten der jüngeren wissenschaftlichen Generation an und übten auf die akademische Jugend einen ungeheueren Einfluß aus. Es war neben den Protagonisten der neuen Gelehrtenschule Gebauer und Masaryk und den ehemaligen Anhängern des Lumírkreises Goll und Hostinský besonders der scharfsinnige Altphilologe Josef Král (geb. 1853), der vorzügliche Physiker August Seydler (1849—1891), der geistreiche Nationalökonomie Josef Kaizl (1854—1903), der später österreichischer Finanzminister wurde, und sein Amtskollege Antonín Rezek (geb. 1853), ein trefflicher Schüler und Nachfolger Tomeks auf dem Gebiete der österreichischen Geschichte. Dagegen waren die wissenschaftlichen Vertreter der älteren Richtung an der Universität als strenge Machthaber und jedem Fortschritte unzugängliche Konservative bekannt, denen auch die ehrlichen Bestrebungen der jüngeren Politiker durchaus unsympathisch waren. Zu ihnen gehörten neben dem immer mehr verknöchern- den Philosophen der Herbartschen Richtung Josef Durdík und dem starren, reaktionären Historiker V. V. Tomek auch der seichte Slawist Martin Hattala (1821—1903), dessen langes Leben in wissenschaftlicher Klatschsucht und zügelloser Polemik zerrann, weiter der anspruchsvolle Graecist Jan Kvíčala (geb. 1834), welcher zwar immer neue Fachwerke versprach, aber anstatt dessen nur Ränke schmiedete; die beiden bedeutendsten Juristen Antonín Randa (geb. 1834) und Emil Ott (geb. 1845), die jede Fühlung mit ihrer Zeit verloren hatten, und endlich der selbstgefällige, vielfache Würdenträger František Josef Studnička (1836—1903), der sich als vielseitiger Popularisator fremder Forschungen in der Mathematik, Astronomie und Geographie bekannt gemacht hat. Dann wurde im Jahre 1890 durch reiche Stiftungen des bekannten Mäcen Hlávka die »Čechische Akademie für Wissenschaft, Litteratur und Kunst« gegründet, die sich bald als ein festes Bollwerk des wissenschaftlichen Traditionalismus und des gelehrten Konservativismus zeigte; auch in der Litteratur, die hier ebenfalls gepflegt wird, vertritt sie den streng offiziellen und hoch konservativen Standpunkt, so daß ihr inneres Leben einem neuen Daudet als vorzügliche Unterlage für einen neuen »Immortel« dienen könnte.

Will man also die litterarischen Verhältnisse in Böhmen in

den neunziger Jahren verstehen, so darf man keineswegs die komplizierte Entwicklung der gleichzeitigen tschechischen Kritik und litterarischen Polemik unberücksichtigt lassen. Während in der unmittelbar vorangehenden Zeit der Kritik eine ganz untergeordnete Stellung außerhalb des dichterischen Schaffens angewiesen worden ist, hat sie sich in dieser Periode die führende Macht ertrotzt und erkämpft. In den achtziger Jahren machte sich Sv. Čech über die Kritiker in witziger und anmutiger Weise lustig und J. Vrchlický, trotzdem er selbst kritische Studien veröffentlichte, liefs fast in jeder seiner Gedichtsammlungen Aussprüche drucken, die dem üblen Goethewort »schlagt ihn tot den Hund, es ist ein Rezensent« an Heftigkeit und Verachtung kaum nachstehen. Jetzt dagegen wurde der führende Dichter J. S. Machar selbst zum Kritiker, und keiner von den Litteraten war so einflußreich wie der scharfsinnige Kritiker F. X. Šalda. Es wäre wirklich schwer, analoge Beispiele dafür aus der Weltlitteratur anzuführen, daß der Kritik eine ähnlich wichtige Stelle in der Litteratur zugefallen wäre wie hier; vielleicht nur in der jungdeutschen Periode und in der Sturm- und Drangzeit des russischen Realismus unter Bělin'skij war poetische Produktion mit kritischer Tätigkeit so unzertrennlich verbunden.

Als Vorbote der neu zu schaffenden litterarischen meldete sich die philologische Kritik, die einen äußerst wichtigen wissenschaftlichen Streit auskämpfen sollte. Im Jahre 1886 bewies der bereits angesehene Slawist Jan Gebauer die Unechtheit der Königinhofer und Grünberger Handschrift, dank seiner eingehenden Kenntnis der altböhmisches Sprachperiode und seiner minutiösen philologischen Kritik, wobei er von einer ganzen wissenschaftlichen Schule unterstützt wurde. Diese auf sicherster wissenschaftlicher Grundlage beruhende Entdeckung wirkte im tschechischen öffentlichen Leben wie ein Torpedo unter einem Schiffe. Konservative Gelehrte und radikale Politiker, schlecht unterrichtete Grammatiker und veraltete Historiker, naive Dichter und phrasenhafte Zeitungsschreiber, pedantische Schulmänner und vaterländische Vereine wurden von den Anhängern der Echtheit der beiden fraglichen Denkmäler ins Feld gerufen; die Parteigenossen Gebauers und Masaryks wurden als Verräter der tschechischen Nationalsache gebrandmarkt, die moderne wissenschaftliche Kritik wurde als unseliges Danaergeschenk verurteilt, in

den führenden Zeitschriften wurde das gefährliche Vorrecht der nützlichen Lüge und des frommen Betrugs schamlos reklamiert. Doch aus diesem Kampfe, der die tschechische Nation in zwei feindliche Lager geteilt hat, wurde die moderne tschechische Sprachwissenschaft und Litteraturgeschichte geboren.

Der Begründer der tschechischen Sprachkunde im modernen Sinne, der Prager Universitätsprofessor Jan Gebauer (1838—1907), war kein Jüngling mehr, als ihn die wissenschaftlichen Verhältnisse zum Führer der modernen Gelehrtengeneration machten. Von seiner Jugend an, die noch unter Miklosichs und Steinthals Einflüsse stand, beschäftigte sich Gebauer, dessen unermüdliche Arbeitsamkeit vielleicht nur mit dem unheimlichen Fleiße eines Tomek zu messen wäre, mit der Geschichte der altböhmischen Sprache und Litteratur, die seit Šafařík brach gelegen war. Wie Palacký die politische Vergangenheit Böhmens geschildert hat, so wollte Gebauer die sprachliche Geschichte seines Volkes auf breiter Grundlage und in umfassender Darstellung schildern, wobei ähnlich wie bei Palacký, die älteren Perioden besonders berücksichtigt werden sollten: unzählige Handschriften mußten vorgenommen, Tausende und Abertausende von sprachlichen Belegen notiert, untersucht, geprüft, ältere grammatische Resultate streng revidiert werden. So sah sich Gebauer auf einmal genötigt, auch die beiden verdächtigen Handschriften vorzunehmen und was nur eine unwesentliche Episode seiner planmäßigen Forschung werden sollte, wurde zum Ausgangspunkte einer neuen Anschauung über das Wesen der altböhmischen Sprache und die Anfänge der altböhmischen Litteratur. Aus Gebauers lebenslänglicher Beschäftigung mit der altböhmischen Sprache entstanden seine beiden monumentalen Werke, die leider unvollendet geblieben sind, seine »Historische Grammatik der tschechischen Sprache« (1894—1898, drei Teile) und sein »Altböhmisches Wörterbuch« (1901—1903, etwa eine Hälfte des ganzen Werkes). Mit der treffsicheren Methode der vergleichenden Sprachwissenschaft bewältigt hier Gebauer das gesamte, altböhmische Sprachmaterial, ordnet es mit eiserner Logik, erklärt es mit scharfsinnigem Sprachverständnis. Diese Werke, die an die beiden monumentalen Schöpfungen Jakob Grimms mahnen, gehören zu den schönsten Früchten des wissenschaftlichen Positivismus, des streng objektiven Realismus, einzig dastehender

Wahrheitsliebe; in seiner nervösen, hastigen Zeit ist Gebauer immer ein ruhiger Epiker der Tatsachen geblieben.

Nach dem großen Handschriftenstreite ist Gebauer, der früher auch litterarische Forschungen trieb, nicht mehr dazu gekommen, die Ergebnisse der neuen wissenschaftlichen Anschauung litterarhistorisch zu verwerten und eine planmäßige Revision der altböhmischen Litteratur durchzuführen; diese ebenso verlockende als schwierige Aufgabe ist seinem Schüler, dem Universitätsprofessor Jaroslav Vlček (geb. 1860), zugefallen. Durch seine »Geschichte der tschechischen Litteratur« (seit 1892, bisher unvollendet), wo er sich auf den Standpunkt der vergleichenden Litteraturforschung zu stellen und die gesamten litterarischen Erscheinungen aus den kulturellen Lebensbedingungen zu erklären wußte, hat er eine neue Schule begründet. Als glänzender Porträtist und zugleich als Meister der satten, Milieuschilderung berührt sich Vlček, der sich als ein besonders guter Kenner des slowakischen Schrifttums und der tschechischen nationalen Wiedergeburt erwiesen hat, mit Jaroslav Goll; doch dessen feine Ironie, dessen seltenen philosophischen Fernblick und künstlerisch geschliffenen Stil besitzt Vlček nicht. —

Gebauers Werke decken sich ganz mit seiner Persönlichkeit; Gebauers Kampfgenosse Tomáš Garrigue Masaryk (geb. 1850) wirkt dagegen immer mehr durch eigenartige Kraft und originellen Zauber der Individualität als durch seine Bücher. T. G. Masaryk ist eine äußerst komplizierte Erscheinung: seinen slowakischen Ursprung, der sich in seinem ganzen Auftreten kundgibt, hat er nie verleugnen wollen noch können; dazu treten tiefgreifende Einwirkungen der russischen und englischen Kultur und Litteratur hinzu, die er dem vorherrschenden französischen und deutschen Einfluß gegenüber betont; doch sein in der positivistischen Philosophie geübter Geist — als Noëtiker empfiehlt T. G. Masaryk die Rückkehr zu Hume, als Soziologe hängt er eng mit Comte zusammen — brachte auch der religiösen Bewegung in der protestantischen Welt ein tiefes Interesse entgegen. Als philosophischer Schriftsteller und akademischer Lehrer, der seine Zuhörer zu sich als ein geistiger Rattenfänger von Hameln zu locken wußte, pflegte Professor T. G. Masaryk mit ausgesprochener Vorliebe Ethik und Noëtik, Geschichtsphilosophie und Soziologie. Bereits bei seinem ersten Auftreten, dem ganz abenteuerliche

Gerüchte vorangingen, brachte der junge Dozent mit den tiefen Augen und mit der weichen slowakischen Aussprache die ganze böhmische Welt in Gärung, und sogleich bildete sich eine Partei für ihn, eine andere gegen ihn. Zuerst wurde er als ein überaus glücklicher und anregungsreicher Organisator der wissenschaftlichen Arbeit in Böhmen bekannt und geschätzt: er begründete eine kritische Revue großen Stiles; er beteiligte sich an den Vorarbeiten zu der großen Enzyklopädie, die seit 1888 in dem rührigen Verlage J. Ottos erscheint; er hat dem Handschriftenstreite, der unter Gebauer nur eine streng wissenschaftliche Fachangelegenheit geblieben wäre, eine allgemein nationale Bedeutung angewiesen; auch der jungöechischen Politik ist er nicht fern geblieben. Seine großen Hauptwerke »Grundzüge einer konkreten Logik« (1885, deutsch von H. G. Schauer) und »Die soziale Frage« (1898), die sich eines Weltrufes erfreuen, berechtigten T. G. Masaryk, welcher sich gern als ein Geist gibt, der stets verneint, zu geringschätzender Aburteilung über die öechische Wissenschaft und Philosophie, welche sozialen Fragen und ethischen Problemen stets schüchtern ausgewichen war. In seinem Innern mächtig von der moralen und religiösen Krisis des materialistischen und indifferenten Zeitalters ergriffen, ist Masaryk als mutiger Vorkämpfer der öffentlichen Sittlichkeit und des ethischen Gewissens aufgetreten, worin er sich mit Carlyle, Björnson und Egidy berührt. Von diesem Gesichtspunkte aus verurteilt er den Eklektizismus in der Litteratur und den dekadenten Dilletantismus in der Kunst, zu der er übrigens in keinem eigentlichen Verhältnisse steht; weder der französische Naturalismus noch die Romantik konnten dem Verehrer von Tolstoj und Dostojewskij sympathisch sein und der unduldsame Eifer des einseitigen Moralisten konnte sich mit Renan, dessen Geist aus Frankreich in die moderne öechische Litteratur vielfach übergegangen ist, keineswegs vertragen. Eine kritische Revision des nationalen Lebens war für Masaryk mehr als ein lautes Programmwort; es war für ihn vielmehr ein Teil seiner Lebensaufgabe. In der böhmischen Reformation, vorzugsweise in der Brüdergemeinde, fand seine ausgesprochen protestantische Denkart den eigentlichen Sinn der öechischen Geschichte; ja auch in der nationalen Wiedergeburt, die doch eine fast ausschließlich romantische Bewegung war, erblickte er philosophisch-religiöse

Ideen der Reformation, an die er dann die Gegenwart unmittelbar anknüpfen wollte. Diese zuweilen ganz wunderliche Hypothesenkonstruktion stiefs auf allgemeinen Widerspruch der Fachgelehrten; Masaryks anregungsreiche, wenn auch durchaus einseitige Bücher über dieses Thema: »Die čechische Frage« (1895) und »Karel Havlíček« (1896), förderten jedoch ungemein das Studium der čechischen Wiedergeburt. In der letzten Zeit wird Masaryk, der um sich eine selbständige politische Partei, die sogenannten »Realisten«, versammelt hat, von der politischen Agitation und dem Journalismus zu sehr in Anspruch genommen; er erstarrt immer mehr und mehr und verliert auch allmählich jede Fühlung mit dem wissenschaftlichen und litterarischen Leben; auch seine eminent kritische Begabung und sein vorzüglicher sozialpsychologischer Scharfsinn scheiterten an der Klippe eines engherzigen Moralismus und eines gewaltsamen Freidenkertums.

Von Masaryks Schülern stand ihm der frühverstorbene Hubert Gordon Schauer (1863—1892) am nächsten; er hat Masaryks philosophische und soziale Ideen als Kritiker in die schöne Litteratur eingeführt. H. G. Schauer war eine problematische Natur, eine kranke Seele, ein verzweifelter Denker; er wufste selbst nie, ob er sich für čechische oder deutsche Nationalität entscheiden sollte; er schwankte fortwährend zwischen Wissenschaft und Journalistik, zwischen Nationalökonomie und Kritik; der ewige Streit der positiven Philosophie und des Christentums war für ihn stets eine Herzenssache. Dieser in den erbärmlichsten Verhältnissen lebende, an Schwindsucht hinsiechende Bohémien sehnte sich nach einem bedeutenden Leben, nach einem gesteigerten Dasein und haßte ehrlich die ihn drückende gesellschaftliche Misère des čechischen öffentlichen Treibens. Von der Litteratur verlangte er bedeutenden gedanklichen Inhalt, lebhaftes Interesse für religiöse und sittliche Fragen, für politische und ökonomische Probleme; er hat sein Augenmerk auf die Arbeiter- und Frauenfrage gerichtet; er verurteilte mit bitterer Verachtung die Kleinstädterei, die Sentimentalität, den Konventionalismus des gleichzeitigen čechischen Schrifttums. Das größte Aufsehen erregten aber seine politisch-philosophischen Aufsätze in der realistischen Zeitschrift »Čas« (»Zeit«), wo er mit düsterer Verzweiflung seine Ansichten über die Nichtigkeit des aussichtslosen

nationalen Kampfes klargelegt hat; man übersah, daß aus diesen »hochverräterischen« Zeilen ein lebensmüder, kranker Geist sprach, der vom Leben tückisch betrogen war. Immerhin wirkte H. G. Schauer, dessen kritische Aufsätze noch der Sammlung harren, auf die Jugend sehr anregend; obzwar er kein eigentliches Verständnis für die ästhetischen Fragen hatte, befruchtete er die čechische Kritik ungemein.

Doch das Verdienst, daß dieselbe aus einer starr doktrinären Disziplin, welche von engherzigen und pedantischen Krittlern mit schulmeisterlichen Grundsätzen und Manieren oder aber von hausbackenen Moralpredigern beherrscht worden war, zu einer selbständigen Gattung, zu einer autonomen Kunst erhoben wurde, — dieses Verdienst gebührt dem hochbegabten František X. Šalda (geb. 1868), dem entschieden bedeutenderen Freunde H. G. Schauers. Dreierlei ist bei F. X. Šalda bemerkenswert: sein Stil, seine Methode, seine Persönlichkeit. Šalda hat eine neue kritische Sprache geschaffen, die aus einer eigentümlichen Mischung von Elementen entstanden ist: das poetische Pathos berührt sich hier mit der wissenschaftlichen Terminologie; die lyrische Metapher wechselt mit fachpsychologischem Ausdrucke; eine farbenreiche Reihe von andeutenden Analogien paart sich mit streng präzisierender Abgrenzung; geistessprühende Ironie durchsetzt den erhabenen Fluß der Rede. Zu diesem wundervollen Stile, den ich etwa mit Hofmannsthalscher oder Kassnerscher Prosa vergleichen möchte, hat Šalda bereits in seinen älteren, meistens vernichtenden kritischen Referaten, die immer das beurteilte Buch zum Ausgangspunkte allgemeiner Betrachtungen machten, Anläufe getan; später hat er, ein gelehriger Emerson-Schüler, die Essayform lieb gewonnen und in ihr mit einem ganz eigentümlichen Zauber der Essenz die Kunstprobleme gelöst, welche für ihn zugleich immer Lebensprobleme waren. Sein Essaybuch »Kämpfe um den morgenden Tag« (1905) gehört zu den schönsten Proben der čechischen Wortkunst. Šaldas kritische Methode ist ein Kunstprodukt, an dem manche Einflüsse mitgearbeitet haben. Zuerst waren es die großen französischen Stilkünstler wie Flaubert und die analytischen Kritiker, mit Taine obenan, die Šalda gelehrt haben, die Kunst als eine organische, mit den verborgensten Nerven des Nationallebens verbundene Lebensfunktion zu betrachten; dann haben ihm

die französischen Symbolisten den metaphysischen Sinn der Poesie und die zartesten Geheimnisse der Verstechnik erschlossen. Später ist Šalda in die strenge, puritanische Schule eines Carlyle, eines Ruskin, eines Emerson gegangen, und hier hat er das ethische Pathos, die künstlerische Moralphilosophie, den seherhaften, wuchtigen Predigerton gelernt. Zuletzt endlich empfing er reiche Anregungen von der Kunstkritik, in der er sich auch mit Erfolg versuchte, um vornehmlich die französischen Impressionisten dem öchischen Publikum nahe zu bringen.

Šalda, der stärkere Eindrücke aus Büchern und Kunstwerken als von Menschen und aus der Natur empfängt, entnahm diesen Vorbildern nur solche Elemente, die seinen eigenen Ideengang befruchten und fördern konnten. Immer betonte er, daß es in der Kunst in erster Reihe auf einen schöpferischen, unerschrockenen, ja geradezu heldenhaften Charakter ankomme, der seine Intelligenz und seine Technik möglichst fein zu bilden, seine Sinne und Instinkte dagegen möglichst rein zu erhalten habe. Nur ein solcher Künstler, sei es schon in der Poesie oder in den bildenden Künsten, könne die hohen Forderungen erfüllen, die man an die moderne Kunst stellt: nämlich in lebendigen Symbolen das große, erhabene Welt drama vorzuführen, dessen ewige Schauspieler der Gedanke und der Schmerz, die Liebe und der Tod sind.

Um Šalda, den unbarmherzigen Kritiker und gefürchteten Polemiker, gruppiert sich eine ganze kritische Schar, die mutig und siegreich gegen das bequeme Epigontum und den seichten Konventionalismus kämpft. Dieses streitlustige Heer, dessen Waffen scharf und blank geschliffen sind, hat zwei Flügel. Auf dem einen kämpfen sozial und ethisch gesinnte Kritiker, die sich von der Hebung des litterarischen Niveaus und Geschmackes zugleich einen bedeutenden Fortschritt ihres gesellschaftlichen Ideals versprechen, wobei allerdings, oft nur halb bewußt, das böse Teufelchen der Tendenzlitteratur sein Pfötchen zeigt. Der Vorkämpfer der sozialdemokratischen Weltanschauung, der schwungvolle Litterar- und Musikkritiker František V. Krejčí (geb. 1867), der in seinem geistreichen Buche über Smetana (1900) auf eine ganz originelle Weise gegen den Wagnerismus Partei ergriffen hat, liebt es in seinen oft ganz rhapsodischen Kulturträumen und Herzensergießungen eine glückliche, lebens-

frohe soziale Zukunft auszumalen, welche auch die kühnsten Forderungen der modernen Litteratur und Philosophie verwirklichen werde. Von dem Schriftsteller und dem Künstler überhaupt verlangt Krejčí, daß sie dieser neuen Renaissance, dieser endgültigen Abkehr von dem christlich-mittelalterlichen Lebensideal, tapfer und eifrig vorarbeiten. Für den trockenen und verbitterten Aktenführer des zeitgenössischen Schrifttums und Theaters, den schonungslosen Jindřich Vodák (geb. 1867), liegen die gesellschaftlichen Zukunftsträume in keiner so nebelhaften Ferne. Dieser genaue Philologe und griesgrämige Professor vertritt in der Litteraturkritik vielmehr den ethischen Standpunkt Masaryks, und mit diesem einseitigen, aber strengen Mafse mißt er die gesamte neue Produktion, was ihn ebenso gefürchtet als angesehen macht.

Die andere Gruppe der Kritiker will mit der ethisch sozialen Propaganda nicht das geringste gemein haben: es sind im Gegenteil antisoziale Reinkünstler, exklusive Aristokraten, dekadente Geniesser, welche in der Kunst ein gefährliches und zugleich bertückendes Spiel der Leidenschaft und der Wollust erblicken und die Wirklichkeit bloß als einen dürftigen Ersatz für die Kunst anerkennen. Nur ausnahmsweise beschäftigen sie sich mit der einheimischen Produktion; nur mit Verachtung sprechen sie von den älteren Schriftstellern; ihre gekünstelten, meistens schwer verständlichen Essays schreiben sie nur für einige Litteraten und Liebhaber oder, wie man es heute zu bezeichnen pflegt, für die Dichter und die Sammler. Der Ältere von ihnen, Jiří Karásek ze Lvovic (geb. 1871), ein auch als Lyriker und Prosaiker bedeutender Künstler, kann heute auf eine mehr als zehnjährige kritische Tätigkeit, deren Anfänge allzusehr von Šalda abhängig sind, zurückblicken; das Schönste, was Karásek in dieser Zeit geschrieben hat, sind wohl seine äußerst frischen Charakteristiken der jungen Schriftsteller: »Impressionisten und Ironiker« (1903). Später hat dieser typische Dekadent das vorher so fleißig verwaltete Referentenamt niedergelegt, um als feiner Psychologe, zarter Anempfinder, stechender Ironiker, ausgesuchter Stilist fremde Persönlichkeiten zu analysieren und schwierige Kunstprobleme zu erörtern: das Seltene, das Kranke, das Paradoxe, das Unzeitgemäße hat für diesen nervösen und manchmal ganz absurden Dialektiker ausschließliche Anziehungs-

kraft. Eng an Karásek schließt sich der blutjunge Kritiker Miloš Marten (eigentlich Miloš Šebesta, geb. 1880) an, dessen schwere, hieratische, an englischen Kunstkritikern mit Oscar Wilde an der Spitze und an französischen Dekadenten gebildete Prosa ausschließlich dem psychologischen Paradoxon und der künstlerischen Ausnahme dient. Marten weiß ebenso glänzend wie widerspruchsvoll über Dichter und Maler, Mystiker und galante Frauen, Bildhauer und Dandies zu schreiben; nur sehr selten beschäftigt er sich jedoch mit tschechischem Kulturleben. —

Auch der bedeutendste Dichter der neuen Schule, die im Jahre 1895 und 1896 öffentlich mit der älteren Litteratur gebrochen hat, der Lyriker und Satiriker J. S. Machar (geb. 1864) ist im Grunde ein Kritiker; bei dem die skeptisch analytische Note nie verstummt.

In seinen ersten poetischen Büchern, die bei ihrem Erscheinen am Ende der achtziger Jahre großes Aufsehen erregten, und die der Dichter nachträglich in eine lyrische Trilogie »Confiteor« (1900—1902) vereinigte, ist J. S. Machar ein bitterer Kritiker der modernen Liebe. Ein Stiefsohn der Romantik und ein verspäteter Bruder Heines, ironisiert er in seinen knappen, äußerst klaren Gedichten und Liedern, die sich sehr eng mit der modernen Konversationsprosa berühren, die blasierte Erotik der heutigen Weltstadt, die müde Eleganz seiner Prager Umgebung, das flatternde Spiel seiner eigenen verlogenen Erinnerungen, den wehmütigen Pessimismus seines vergifteten Herzens. In diesen tagebuchartigen Büchern, die auch kleine ungemein lebendige Genrebilder und ironisch pointierte Gesellschaftsszenen enthalten und überall einen konsequenten lyrischen Impressionisten veraten, hat Machar seine lange und abenteuerliche Irrfahrt in dem zaubervollen und gefährlichen Venusgärtlein geschildert, bis er endlich versöhnliche, ergebene und trauliche Töne für seinen Ehefrühling fand.

Diese intime Liebeslyrik wird von vier Bänden »Sonetten« (1891—1893) vervollständigt, welche in kleinen impressionistischen Skizzen ein Jahr der Seele vorführen. Doch bereits neben ihr meldete sich bei Machar beißende, spöttische Gesellschaftskritik, trotzig und aburteilende Verachtung des seichten öffentlichen Lebens in Böhmen, gallige Spottlust, die sich die erbärmliche damalige tschechische Politik zur Zielscheibe wählt.

Und so erschien im Jahre 1893, wo bereits Masaryk und H. G. Schauer ähnliche Töne angeschlagen haben, Machars stürmisches, leidenschaftliches Buch »Tristium Vindobona«, dessen Muse Haß und Verzweiflung war. Der seither in Wien lebende Poet nimmt hier Stellung zu dem Problem der Nationalität, das er vorerst aus dem erstickendem Qualme patriotischer Deklamation, aus der ungesunden Atmosphäre des starren Historismus loslösen muß: er singt hier von zernerfülltem Schmerze über die nichtige Gegenwart, von endloser Verzweiflung über den sklavischen Charakter seines Volkes, von den Erniedrigungen der einst so glorreichen Nation durch fremde Bedrücker, aber auch von erlösender Hoffnung an bessere Lebensmöglichkeiten, von krampfhaft sich anklammerndem Glauben an das Rassenbewußtsein des Volkes. Mit dieser politischen Lyrik, wo anstatt salbungsvoller Begeisterung und optimistischen Idealismus der alten patriotischen Schule bitterer Ernst, verblutende Verzweiflung, strenger Skeptizismus das Wort führen, hat Machar den jüngeren Dichtern neue Wege gewiesen. Sein bedeutendster Jünger auf diesem Gebiete, der geheimnisvolle pseudonyme Petr Bezruč, der wie ein wilder Rhapsode mit Walt Whitmanscher Wucht das verzweifelte Elend seines aussterbenden aus Tagelöhnern und Bergbauern zusammengesetzten schlesischen Stammes in grell aufflammende Verse zu bannen wußte, erschütterte durch seine an Zahl ganz spärlichen Gedichte die ganze Nation.

Später stürzte sich Machars politisches Lied, zu dem sich auch sein groteskes satirisches Epos über die jungöechische Politik »Die Streiter Gottes« (1897) gesellt, in die sozialistische Propaganda und den politischen Parteikampf, wo er treu und überzeugt an Masaryks Seite steht; seine Poesie wurde dabei leidenschaftlicher, positiver, aktueller, jedoch auch einseitiger, persönlicher, ungerechter sowie trockener und farbloser.

In der gleichen Zeit, da Machar als politischer Lyriker aufgetreten ist, offenbarte er sich auch als Gesellschaftskritiker. Den alten Feministen, den ewigen Erotiker aus der Heineschen Schule verriet der Hang zur Frauenfrage, in welcher Machar aber keineswegs den schroffen männerfeindlichen Standpunkt seiner Freundin, der begeisterten Frauenrechtlerin Frau Božena Viková Kunětická, einnimmt, sondern das heutige Weib in seinem sozialen Elend, in seinem geistigen Schmerze, in seiner Verlassen-

heit mitleidig und verständnisvoll aufsucht und für sein Recht auf Liebe, auf Mutterschaft, auf Arbeit eintritt. So malt er in dem poetischen Buche »Hier sollten Rosen blühen« (1894), das von Jakobsen mehr als sein Motto empfangen hat, mit weicher Pastelltechnik feine, nervöse Frauenbildnisse aus der Gegenwart, denen der Schmerz eine Heiligenglorie verleiht. So erzählt er in seinem satirischen Versepos »Magdalena« (1894, deutsch von Fux-Jelensky, Wien 1904) die tragische Geschichte eines Prager Freudenmädchens, das lieber zum Laster zurückkehrt als in der heuchlerischen kleinstädtischen Gesellschaft zu leben, die ihr das Recht der sittlichen Wiedergeburt nie zuerkennen wird.

Nachdem Machars intime Schmerzen ausgetobt waren, nachdem er das zersetzende Scheidewasser seiner Kritik und seiner Ironie ausgeschüttet hatte, zeigte er auch sein ruhigeres, objektives, goethisch geklärtes Gesicht. Er hat in einem herrlichen gereimten Versebuch seinen »Ausflug auf die Krim« (1900) beschrieben, wo er den barbarischen Süden in den frischesten Farben und in breitem Sonnenlichte erglänzen liefs. Er hat zwei Versbücher über die Antike, »Im Strahl hellenischer Sonne« und »Das Gift aus Judäa« (beides 1907 deutsch von Boos Waldeck) veröffentlicht, wo er sich entschieden von der kraft- und mutlosen Gegenwart und von dem asketischen, mittelalterlichen Christentum abwendet, um seine klare, schwingvolle, oft geradezu skulpturale Verskunst in den Dienst der Hellas, des Imperium Romanum, des lebensfrohen Heidentums und der stoischen Philosophie zu stellen. Griechenland liegt diesem scharfen Logiker, diesem aufgeklärten Poeten allerdings etwas fern, und es kann darüber kein Zweifel walten, daß der sinnliche Heide Vrchlický ein viel besserer Hellene ist als Machar, der etwa im 18. Jahrhundert seine Gesinnungsgenossen finden dürfte. Ganz vortrefflich ist dagegen alles, was Machar aus dem römischen Altertum dargestellt hat, seien es die tief intuitiven Charakteristiken aus der römischen Kaiserzeit, deren Reihe bereits in seinem fragmentarischen Buche »1893—1896« (1896) durch einige Gedichte eröffnet wurde, seien es die gedrungenen äußerst lebendigen Geschichten aus der römischen Republik, seien es endlich seine impetuösen Feuilletons »Rom« (1907, deutsch von E. Saudek). Doch die höchste Wirkung erzielt Machar, sobald er sich in die widerspruchsreiche Periode des werdenden Christentums vertieft: er haßt das

Gift aus Judäa mit so überzeugtem Ernst, wie es ein philosophisch gebildeter Civis Romanus aus der Kaiserzeit oder zumal ein römischer Imperator, beispielsweise Diokletian, gehaft haben mag; er sieht in dem Christentum eine Gefahr für die große Lebenskultur und den erhabenen Staatsgedanken des Imperium; er verachtet das kriechende Plebejertum, das unsaubere Sektenwesen, die heuchlerische Askese, hinter der sich nur unedle Gelüste verbergen. Mit einer großartigen Geschichtsphilosophie, die besonders in dem tiefsinnigen Titelgedichte seines Buches »Golgatha« (1899) erschütternd wirkt, betrachtet er die Lehre Christi, welche erst dann gedeihen durfte, nachdem sie Satan selbst umgemodelt hatte — man muß an die geniale Großinquisitorszene bei Dostojewskij denken —, und in diesem Sinne führt er die Geschichte des Christentums in den ersten Jahrhunderten vor. An diesen Gestalten von Heiligen, Päpsten und Bischöfen, an seinen Geschichten aus den verschiedensten Diözesen und Klöstern würde ein Voltaire sein Gefallen finden, obzwar sonderbarerweise ebendiese Gedichte von den christlich gesinnten Parteigenossen Machars verherrlicht werden.

Dieses allerletzte Stadium der Macharschen Poesie, das jedoch seinen Anhängern als ein ganz zufälliges Intermezzo erscheint, ist von einer großen kulturpsychologischen Bedeutung und einer entschiedenen Wichtigkeit für die weitere künstlerische Entwicklung der tschechischen Poesie. In der Zeit, da sich jede lyrische Anarchie, jede subjektive Gesetzlosigkeit, jeder verworrene Gefühlsdusel unter das Banner der Neuromantik flüchtet, bekennt sich Machar, wie die besten der zeitgenössischen Franzosen, zu antiker Harmonie, zu objektiver Gesetzmäßigkeit, zu klarem Rationalismus; in der Zeit, wo der verlockende Wahlspruch der gotisch-christlichen Wiedergeburt jeden schleichenden Obskurantismus, jeden siechen Aberglauben, jede dekadente Willensschwäche beschützen muß, entscheidet sich Machar für das antike Heidentum, die Religion der schaffenden Kraft, des entwicklungsfröhlichen Lebens, des tätigen Willens. Es ist keine litterarische Mode, was Machar zu dieser neuen Entwicklungsphase gebracht hat; er selbst mußte den nervösen Pessimismus seiner Jugend, seine schmerzhaft erotische, seinen sozialen und politischen Nihilismus überwinden; er hat all dieses überwunden, er hat sich menschlich wie poetisch geklärt. Und der Weg, den er der neuen tschechischen Dichtung

mit dieser neuen Poesie gewiesen hat, ist eben auch der Weg einer menschlichen und künstlerischen Klärung.

Einen totalen Gegensatz zu J. S. Machar, dem klaren und scharfen Verstandesmenschen, bildet der verträumte und weiche Gemütsmensch Antonín Sova (geb. 1864), sein gleichaltriger Antipode. Sensitiv und zart wie kaum ein anderer, geht er den süßen Geheimnissen der einsamen Natur nach, betrachtet sehnsuchtsvoll, wie der weiche, blaue Nebel auf die ruhige Herbstlandschaft sinkt, wie das erste Morgenlicht die schlanken Äste der rauschenden Birken umwebt, wie der duftige Glanz des melancholischen Mondes die blühenden Wiesen und die schweigenden Friedhöfe verhüllt, wie die eisbedeckten Bergspitzen ernst und erhaben mit den Wolken sprechen. Aber dieser mit Jakobsen und Schlaf befreundete Impressionist, der die zartesten Schwingungen der Naturseele in seine berausgenden Verse zu bannen weiß, dieser Träumer, der die Wirklichkeit gern mit phantastischen und märchenhaften Zügen ausstattet, dieser sensitive Lyriker, dessen schmachtendes Herz von seinen Wunden nur in der stillen Einsamkeit genesen kann, fühlt sich leidenschaftlich in das moderne Lebensgewirre hineingezogen; sehnt sich immer von neuem nach Bitternissen der krankhaften Gesellschaft; kehrt immer wieder in die moderne, schwer atmende Großstadt zurück.

Als Sova im Jahre 1890 mit seinen »Realistischen Strophen« und seinen »Blüten der intimen Stimmungen« debütierte, malte er das moderne Großstadtleben mit einem peinlichen Realismus geduldig, genrehaft und sentimental ab. Bald aber verließ er unbefriedigt diese banal-faden Szenen, diese kleinlichen Figürchen, diese gereimten Anekdoten, die auf seine damaligen poetischen Mitbewerber — ich nenne nur den ungemein fruchtbaren, aber ziemlich belanglosen Coppée-Schüler Antonín Klášterský (geb. 1866), welchen die konservativen Kritiker und Litteraten gern gegen die moderne tschechische Lyrik ausspielen — noch heute eine große Anziehungskraft ausüben. Schon sein viertes Gedichtbuch, das den bezeichnenden Titel »Mitleid und Trotz« (1894) führt, eröffnet, wenn auch noch nicht sicher und zielbewußt, eine neue Epoche in Sovas Schaffen. Während er bisher das Leben und Streben seiner Mitmenschen scheu und süßlich bemitleidete, will er es jetzt rügen und richten. Sein lyrisches Monodrama »Eine geknickte Seele« (1896) ist ein bedeutender Beitrag zur

Psychologie des modernen Individuums, das mit seiner Zeit, seiner Umgebung, seiner Nation gebrochen hat, ohne eine neue, ihm hinreichende Lebensform gefunden zu haben, und das deshalb verzweifelt zugrunde geht. Die Jugend von damals begrüßte dieses äußerlich formlose Werk als das Bekenntnisbuch ihrer Sturm- und Drangzeit. Der Dichter, der, alle Fesseln des epigonenhaften Akademismus wegwerfend, in dem freien Verse eine neue poetische Ausdrucksform gefunden und sich offen in die erste Reihe der jungen, für moderne Ideale streitenden Generation gestellt hatte, begnügte sich jedoch nicht damit, einfach zu protestieren; sein Werk wurde alsbald zur philosophisch-poetischen Kritik der Gegenwart und ihrer Lebenswerte. Mit leidenschaftlichem Ernste und herber Wahrheitsliebe, mit pathetisch scherzhafter Geste zerschmettert der zürnende Poet in seinen »Ausgetobten Schmerzen« (1897), die immer noch sein Hauptwerk bleiben, alle angebeteten Götzen der modernen Menschheit. Schonungslos prüft er deren Glauben, Hoffnung und Moral und findet überall nur Lebenslügen. Aber der Poet, dessen analytischer Geist sich durch keinen schönen Wahn bestechen läßt, fragt zuletzt doch, ob diese schreckliche Götter- und Götzendämmerung der Anfang oder das Ende der modernen Gesellschaft sei. Und schon auf den letzten Seiten dieses schmerzhaften Buches schimmert die Ahnung einer höheren Zukunft, einer edleren Moral, einer besseren Menschheit durch.

Diese scheuen Zukunftsträume finden dann in dem wunderbaren Zyklus »Das Tal des neuen Reiches« (in dem Buche »Einmal kehren wir noch wieder«, 1900) sowie in der vollendeten Sammlung »Die Abenteuer der kühnen Seele« (1906) ihre Erfüllung. Mit dem siegestrunkenen Enthusiasmus eines modernen sozialen Chiliasten, mit der edelsten Symbolik, in pathetischer, erhabener Sprache preist da Sova ein freies Königtum der Zukunft, deren vollendete Menschheit in neuen Lebensformen ihr Glück finden wird. In diesen letzten Schöpfungen, in denen allerdings der alte bittere Beigeschmack der ätzenden Ironie, der zersetzenden Gesellschaftskritik noch immer zu spüren ist, verarbeitete Sova auf eine eigenartige und kühne Weise die besten Ideen einer sozialen Wiedergeburt, wie sie die neue Generation in Böhmen formuliert hat.

Doch auch seine lyrische Kraft versiegt auch in der allerletzten

Zeit nicht. In seinem letzten Buche, »Lebens- und Liebeslyrik« (1907), spricht wieder zugleich der verbitterte Ironiker und der feine Impressionist, der herbe Satiriker und der subtile und intime Erotiker; auch den Pamphletisten Sova, der seinerzeit (1897) wuchtig und beredt gegen den chauvinistischen Brutalismus eines Mommsen polemisierte, darf man nicht vergessen. Ein Kapitel für sich bilden Sovas Prosadichtungen, die nebst einem Buche von kurzen, lebenssprühenden Skizzen und Novellen auch zwei große Romane, »Ivos Roman« (1902) und »Kreuzzüge der Armen« (1903), umfassen, welche neben den echtsten lyrischen Schilderungen auch manche Härte in der Komposition, manchen unausgeglichenen Bruch in der Psychologie aufweisen.

Sovas erhabene in freiem Rhythmus hinrollende Offenbarungen und Visionen einer neuen seligen und verklärten Zukunft berühren sich in mehr als einer Hinsicht mit der hymnischen Poesie des großen Visionärs Otakar Březina (eigentlich Václav Jevavý, geb. 1868), der gleichwertig neben dem Realisten Machar und neben dem Impressionisten und Träumer Sova als poetischer Sprecher Jungböhmens steht. Otakar Březina ist wohl der einzige unter den jüngeren tschechischen Lyrikern, dem der Rang eines metaphysischen Poeten, eines schöpferischen Synthetikers, eines ideologischen Symbolikers gebührt. Die Welt der Erscheinungen verschwindet bei Březina in der Welt der Ideen; der philosophische Gedanke modelt bei ihm immer die Realität um; aus den vergänglichen Elementen der mit einer äußerst genauen und klaren Anschauung und Empfindung erforschten und erlebten Außenwelt schafft Březina einen neuen transzendenten kosmischen Bau.

In seinem ersten Buche, »Geheimnisvolle Fernen« (1895), über dem düstere Wolken jugendlicher Melancholie lagern, sang der Dichter noch über die trauervolle Schönheit dieser Erde, über die verschwiegene Tragik einer scheuen verträumten Erotik, über die schmerzhaft Nichtigkeit einer ungelebten Jugend, über die dunkeln Geheimnisse der Vererbung und der Rasseneinheit in entzückend musikalischen und dabei verschwenderisch farbenreichen Versen. Aber schon in seiner zweiten Sammlung, dem prächtigen Übergangsbuche »Die Morgendämmerung im Westen« (1896), verläßt Březina die analytische Stimmungsllyrik, ja, das diesseitige Bereich der individuellen Erlebnisse, der irdischen Existenz, um sich ausschließlic der metaphysischen Konzeption,

dem mystischen Symbolismus, der synthetischen Kunst zuzuwenden. Von den riesenhaften Adlersflügeln der dichterischen Vision getragen, von dem mystischen Windeswirbel der Ekstase getrieben, stürzt der Dichter zu dem kosmischen Mittelpunkt des Weltalls. Doch seine streng wissenschaftliche Erkenntnis und seine einwandfreie konstruktive Logik läßt ihn bei seinem schwindeligen Fluge in die luftigen Gegenden der Abstraktion das Gleichgewicht nicht verlieren, so daß es Březina bereits gelungen ist, ein neues ganz gesetzmäßiges System der Mystik zu schaffen, welches der exakten Denkart und dem leidenschaftlichen Pulsschlag der modernen Zeit durchaus entspricht. In dieser Mystik, die neben dem Neuplatonismus und der christlichen Geheimlehre auch naturwissenschaftliche, der positiven Forschung entnommene Ideenelemente mit einem Maeterlinckschen Gedankenpathos verarbeitet, kehrt ein grandioser Gedanke immer wieder: das gesamte Weltall ist in endloser Evolution, ist in ewiger Entwicklung begriffen, an der alles Denken und Geschehen, sämtliche Individuen und Völker, Pflanzen und Tiere, Bergmassen und Gewässer mitarbeiten müssen, und die zum mystischen Urprinzip, zum geheimnisvollen göttlichen Willen hingravitiert.

Diese mit großer Mannigfaltigkeit variierte und paraphrasierte Idee ist bei Březina jedoch kein lebloses philosophisches Schema, keine trockene Abstraktion, er verleiht ihr eine wundervolle poetische Schönheit, eine hohepriesterliche Weihe, einen berückenden künstlerischen Zauber. Auf Březinas erwähnte Sammlungen folgen noch »Die Passatwinde« (1897), »Die Tempelbauer« (1899) und »Hände« (1901); von Buch zu Buch wird seine Verkunst kraftvoller und satter; großartige Farbvisionen und symphonische Rhythmengebilde strömen von Licht, Leben und Freude über; kühne, ganz eigenartige Metaphern gewinnen immer mehr an Schönheit, Plastik und innerer Bedeutung, so daß sie gleichzeitig die Sinne bezaubern und den Gedankenflug fördern; immer enger schließt sich Březinas prophetenhafter und litterarischer Stil, den ich mit dem erhabenen Pathos eines Stephan George vergleichen möchte, an seinen philosophischen Gedankengang, an seine ideelle Konstruktion an.

Der Dichter hebt in transzendenter Synthese die Widersprüche und Antithesen des menschlichen Daseins auf; über das soziale Elend triumphiert sein unerschütterlicher Glaube an die

allmähliche moralische Entwicklung der Menschheit; die Schmerzen und Sünden des Individuums gehen in der kosmischen Harmonie auf. Nur wenige Leser können ihm in die mystischen Sphären folgen, wo es keine Leidenschaft, kein Lachen, kein Weinen gibt, und so steht Březina, ein menschenscheuer, in einem weltverlorenen mährischen Städtchen lebender Einsiedler, in der tschechischen Poesie ganz vereinsamt da; nur einzelne junge Dichter, die ihn geradezu vergöttern und jeder seiner Offenbarungen über Kunst und Leben andächtig lauschen, haben von ihm tiefgreifende Anregungen empfangen.

Die beiden befreundeten Illusionisten Otokar Theer und Jan z Wojkowicz, die sich ähnlich wie Březina von der Wirklichkeit zu philosophischen Träumen abwenden, verbinden in ihren formvollendeten lyrischen Gedichten eine ungemein feine Sensibilität mit einem nach Weltgeheimnissen lechzenden Intellekt. O t a k a r Theer (geb. 1880) ist der entschieden kräftigere von beiden; in seiner grausam wollüstigen Seele sehnt er sich nach kühnen Experimenten mit Ideen, Sensationen und raffinierten Erlebnissen und gelangt nach all diesen, manchmal recht schmerzvollen »Heerfahrten nach dem Ich« (1900), deren Erlebnisse er mit südlich üppiger Farbenpracht und sehr origineller Verskunst beschrieben hat, endlich zu der düsteren, gespensterhaften Burg der ewigen Illusion. Sein Freund Jan z Wojkowicz (geb. 1880), ein knabenhafter, mimosenartiger und schmachtender Melancholiker, der besonders die reichen Halbtöne und die zarten Nuancen der Frühlingslandschaft und der Herbstnatur zu treffen weiß, hat sich, in den Spuren des ihm wahlverwandten Novalis wandelnd, eine ganz seltsame pantheistische Kosmologie, eine naive und zugleich doktrinäre Metaphysik geschaffen, die besonders in seinen melodischen »Meditationen« (1905) an den Tag tritt.

Diese Epigonen Březinas sind nicht weit entfernt von der scharf ausgeprägten Dichtergruppe der tschechischen Dekadenten, welche sich um die »Moderne Revue« schart, von dem herausfordernd exotischen Kritiker und geschmackvollen Übersetzer Arnošt Procházka (geb. 1869) im Jahre 1894 gegründet. Ihr typischer Vertreter ist der bereits als Kritiker erwähnte Dichter Jiří Karásek ze Lvovic, der, eigenartig und kühn in seiner Vers- und Prosalyrik, die reichen Anregungen von Baudelaire und Verlaine, Huysmanns und Maeterlinck, Przybyszewski und

Wilde, den Lieblingen der čechischen Dekadenten, verarbeitet hat. Jiří Karásek ze Lvovic, der stolze Sprosse eines altertümlichen, jedoch verschollenen böhmischen Adelsgeschlechtes, treibt das Paradoxe der poetischen Dekadence und des unzeitgemäßen Aristokratismus bis auf die Spitze. In seiner Frühzeit wollte er die dunkelsten Abgründe des Lebens erforschen, wo Verfall und Vernichtung gähnen; wollte aus allen giftigen Bechern der Sinneslust, von der Krankheit und dem Tode gemischt, gierig trinken; wollte an dem gespensterhaften Karneval perverser und absurder Erotik teilnehmen; wollte den Genuß bis zu der Grenze des verachtenden Ekels ergründen. In seinen »Unterhaltungen mit dem Tode« (1904) zeigt sich Karásek als schauererregender Friedhofslyriker, der alle Schrecken der Krankheit, des langsamen Hinsiehens, der Verwesung durchlebt; erscheint als paradoxer Aristokrat, der sich für feudale Geschlechter, für mittelalterliche Einrichtungen, für katholische Liturgie begeistert und sein demokratisch fades Zeitalter verabscheut. In seinen Gedichtbüchern »Sexus necans« (1897) und »Sodoma« (1904) sowie in seinen feinen Erzählungen »Absurdes Lieben« (1905) bietet Karásek in fast orientalischen Farben und dumpf sinnlicher Sprache eine perverse Erotik, die absichtlich mit der Idee des Sadismus und der Knabenliebe spielt und das Verhältnis zwischen Mann und Weib als ein grausames Drama der gegenseitigen Verachtung und Verabscheuung darstellt. In der letzten Zeit vertieft Karásek sein Grundthema und läßt seine dekadenten, entnervten Helden, die oft suggestiv in die elegische Umgebung Alt-Prags hineingepaßt sind, nicht nur an eitler Sinneslust und bitter schmeckendem Genuße, sondern vielmehr am Scheitern ihrer illusionistischen Träume, ihrer spätromanischen Ideen in einem konsequenten Nihilismus zugrundegehen.

Einer der jungen Nachfolger Karáseks, der feine Lyriker Karel Hlaváček (1872—1898), setzte diese absurden Grundsätze der čechischen Dekadence in Wirklichkeit um. Nachdem er dekadente Stimmungen und aristokratische Neigungen, die für diesen armen Arbeitersohn aus dem Prager Proletarierviertel nur angelernte Allüren sein konnten, in fast lückenloser Vollständigkeit in einem dünnen Gedichtheftchen klargelegt hatte, traten Krankheit und Tod in schrecklicher Gestalt an ihn heran und zwangen ihn, seine aparte poetische Maske wegzuworfen. So besingt der

verhungernde, schwindstüchtige Poet aufrichtig und wahrhaftig die gespensterhaften Greuel des herannahenden Todes, der absoluten Vernichtung in seiner »Rachstüchtigen Kantiläne« (1897), wo er die balladische Einkleidung eines verzweifelt kämpfenden Geusen aus dem 17. Jahrhundert mit holzschnittartiger Originalität konsequent durchführt.

Der bittere Ironiker und spöttische Satiriker Viktor Dyk (geb. 1877) rechnet sich selbst zu der Gruppe der tschechischen Dekadenten, obzwar er den schroffsten Gegensatz zu dem hymnischen Symbolismus eines Březina oder zu der krankhaften Gothik eines Karásek bildet. Dyks lyrisches Erstlingswerk ist ein unverhülltes, äußerst aufrichtiges Bekenntnisbuch einer bis in ihre Wurzeln vergifteten, modernen Seele, welche vor ihren eigenen dunkeln Instinkten, bösen Zweifeln, dämonischen Neigungen erschreckt. Dann offenbarte Dyk in seinen besten lyrischen Sammlungen »Die Lebenskraft« (1898) und »Eitles Streben« (1900) einen ganz eigentümlichen Zwiespalt seiner Natur, in der konsequenten Ironie seines inneren Wesens begründet. Er kann nicht lieben, noch leiden, nicht sich sehnen noch träumen, nicht anbeten noch trauern, ohne gleichzeitig sich selbst genau und scharf zu beobachten, zu zerwühlen, zu zersetzen und zu verachten. Bei jeder Gefühlsregung, bei jeder Stimmungsschwingung, bei jeder Sinnlosigkeit und jedem Liebesträum meldet sich bei Dyk der alte Mephistopheles mit seinem eisigen Lächeln, seinem trockenen Spotte, seinen sarkastischen Anmerkungen, seinen spitzen, epigrammatischen Pointen. Durch diesen interessanten psychologischen Prozeß, in welchem sich der Dichter selbst aufreibt, wird dem Leser ein tiefer Pessimismus, ein verzweifelter Agnostizismus enthüllt. Dieser führt jedoch Dyk nicht zu müdem Lebensüberdruß, sondern stürzt den Poeten vielmehr noch tiefer in den wildesten Strudel des öffentlichen Lebens, in die ewige Tragikomödie der Menschheit; häufig findet er Gelegenheit, manche unbequeme Wahrheit zu sagen, mit litterarischer und politischer Satire aufzustacheln. Was in Dyks Lyrik rein persönliche und intime Ironie war, das wird zur sozialen und politischen Kritik in seinen beiden großen Zeitromanen aus der Geschichte der neunziger Jahre »Hackenschmieds Ende« (1905) und »Dezember« (1907), die bei all ihren

interessanten psychologischen Einzelheiten arg unter ihrer journalistischen Chronikform zu leiden haben. —

Es hat eine geraume Zeit gebraucht, bevor sich auch die tschechische belletristische Prosa zu einer ähnlichen künstlerischen Höhe, wie sie die neue Lyrik unter Machar, Sova und Březina erreicht hatte, erhoben hat, ja in der stürmischen Periode der neuböhmischen Litteraturbewegung der neunziger Jahre trug es die Kritik schmerzlich, daß die von ihr beschützte und propagierte Gruppe der jungen Schriftsteller kein ebenbürtiges prosaisches Talent aufzuweisen hatte. Mit der teils ganz äußerlichen, teils psychologisch unbeholfenen realistischen Roman-technik, wie sie die von der russischen Litteratur beeinflussten Schriftsteller der achtziger Jahre ausgearbeitet haben, wollte sich die neue Generation nicht begnügen, und da sie auch an keine älteren einheimischen Vorbilder anknüpfen wollte, suchte sie abermals ihre Anregungen im Ausland.

Der russische Gesellschaftsroman wirkte zwar noch immer tief und heilsam, aber bald wurde er durch den nachhaltigen Einfluß des französischen Realismus und Naturalismus verdrängt. Die kosmopolitische Schule der siebziger und achtziger Jahre hat es versäumt, die großen Romandichter der französischen Litteratur wie Balzac, Stendhal und Flaubert in das tschechische Schrifttum einzuführen. Noch jetzt, dicht vor der Jahrhundertwende, erschien die grandiose Gesellschaftsmalerei eines Balzac, die kalt analytische Romanpsychologie eines Stendhal, die unpersönliche realistische Epik eines Flaubert, welche erst jetzt übersetzt wurden, als litterarische Neuheiten. Dagegen verdrängte bei den kühnsten Neuerern der vorlaute Naturalismus der Zolaschen Schule mit all ihren psychologischen Unvollkommenheiten, stilistischen Geschmacklosigkeiten, plebejischen Manieren diese drei Klassiker des französischen Romans, für welche besonders der umsichtige Kritiker F. X. Šalda systematisch geworben hatte. Zola selbst, der bei den patriotischen Litteraten der alten Schule in Böhmen verfehmt und verachtet war, hat in der neuen tschechischen Prosa tiefe Spuren hinterlassen: es sind dies der Hang zur breiten hymnusartigen Beschreibung, die ausführliche Milieuschilderung, das sensualistische Pathos in der Darstellung der seelischen Vorgänge. Die weit feineren naturalistischen Künstler traten dagegen in den Hintergrund; weder die nervösen Impressionisten

Edmond und Jules de Goncourt, noch der ironische Meister der kurzen Erzählung Maupassant haben Schüler in der Neuböhmischen Litteratur gefunden, obgleich sie allerdings fleißig gelesen und übersetzt wurden.

Zum französischen gesellt sich auch der skandinavische Einfluß, der nach Böhmen über Deutschland gekommen war; die nordische Prosa in Böhmen hatte übrigens mehr Glück als das nordische Theater mit Ibsen an der Spitze. Im Jahre 1890 wurde eine vorzügliche Sammlung unter dem nicht ganz zutreffenden Namen »Bildungsbibliothek« gegründet, die neben französischen und englischen philosophischen Werken auch moderne skandinavische Belletrik brachte; diese fand in dem rührigen Hugo Kosterka ihren fleißigen und liebevollen Vermittler. So lernten die tschechischen Schriftsteller die scharfe Gesellschaftskritik eines Kielland, den naturphilosophischen Trotz eines Strindberg, den schonungslosen, beinahe brutalen Impressionismus eines Garborg, die dämonische Psychologie des großen Lyrikers Hamsun, den feinen, zaubervollen Intimismus Jakobsens kennen. Die nordischen, in Böhmen mit einer allgemeinen Begeisterung begrüßten Lehrmeister boten manches, was man bei den französischen Naturalisten schmerzlich vermißt hatte: komplizierte Psychologie, scharf angreifende gesellschaftliche Kritik, liebevolles, ja mystisches Versinken in das geheime Naturweben, intimen poetischen Stil. Besonders Jakobsens Einfluß hat trotz der äußerst mangelhaften Übersetzungen tiefe Spuren gegraben; noch heute liebt man es, in stimmungsvoller Kleinmalerei melancholische, krankhaft sensible Träumerseelen darzustellen, wie sie die schmerzhaft tragische Desillusionierung erleben.

Als begeisterter Vorkämpfer des russischen Realismus und des französischen Naturalismus hat sich der temperamentvolle Vilém Mrštík (geb. 1863), der seinerzeit als ein enfant terrible der jungböhmischen Litteratur galt, einen Ruf erworben; seinen bedenklichen Mangel an Geschmack und an selbständigen Gedanken hat man bei seinem ersten leidenschaftlichen Auftreten übersehen. Vilém Mrštík ist ein entschiedenes Maleringenium; sein gelungenstes Werk bleiben seine »Bildchen« (1894), farbensatte, stimmungsvolle Landschaftsportraits und Naturschilderungen aus Südmähren, die eben durch das Verzichten auf jede Handlung einheitlich und lebendig wirken. Auch in seinen beiden großen

Romanen, in welchen er sich als kundiger Psychologe der jugendtrunkenen, kraftüberströmenden Seele zeigt, bietet Mrštík auf dem oben erwähnten Gebiete sein Bestes. Immer bleibt er ein treuer Zolaschüler: in seinem duftigen »Maimärchen« (1897), dem etwas faden Liebesidyll eines mährischen Studenten, besingt er in farbenreicher Prosa die blühenden, rauschenden mährischen Forste ähnlich wie sein Meister die üppige Gartennatur von Paradou in seinem »Abbé Mouret«. In dem schmerzvollen, beinahe tragischen Studentenroman »Santa Lucia« (1893), in welchem die Handlung ganz hinter die großstädtische Milieuschilderung, hinter die hymnische Beschreibung des altertümlichen Prag zurücktritt, nähert sich Mrštík den berühmten Zolaschen Pariser Stadtbildern. Wo sich Mrštík von dieser ganz unepischen Manier zugunsten einer lebhaften Handlung und einer individuellen Charakteristik losmachen will, scheitert er gänzlich.. Auch begrüßte man seine litterarischen Anfänge mit allzu kühnen Erwartungen, als daß er sie mit seiner etwas einseitigen Begabung hätte erfüllen können.

Die Synthese der breiten naturalistischen Beschreibungsmanier, welche ein endloses Verzeichnis aller Naturschönheiten einer bestimmten Gegend gibt, wie es Vilém Mrštík liebt, und der schwerfällig materialistischen psychologischen Analyse in der Art von M. A. Šimáček bietet der mährische Separatist Josef Merhaut (1863—1907) in seinen umfangreichen Romanen, »Die Engelsonate« (1899) und »Vranov« (1906), welche alle Mängel der naturalistischen Romankunst und des bösen, phrasenhaften Journalstils aufweisen; viel besser und natürlicher sind Merhauts düstere, pessimistisch untermalte Bilder aus dem Brünner Großstadtleben, besonders diejenigen, die der Sammelband »Schwarze Felder« (1897) vereinigt.

Ein äußerst origineller Naturalist ist der pessimistische Visionär Josef K. Šlejhar (geb. 1864), der etwa Dostojewskij mit Huysmanns verbindet, allerdings ohne die geniale Psychologie des ersten und ohne die raffinierte Kultur des anderen. Endloses Mitleid ist bei diesem abstrusen Barbaren mit der tiefsten Verachtung gepaart. Mit mitleidiger Liebe umfaßt er alle leidenden Wesen, gequälte Tiere wie verhungerende Vagabunden, sterbende Pferde wie kranke Kinder, verzweifelte Fabrikarbeiter wie verblutende Wöchnerinnen. Doch derselbe Dichter schleudert

der leidenschaftlich gehassten Gesellschaft die wildesten Vorwürfe ins Gesicht, er verabscheut die reichen Fabrikanten, die vermögenden Bauern, die in ihrer bequemen Ordnung glücklichen Bürger, die liebesseligen Eheleute; die moderne kapitalistische Gesellschaft erscheint ihm als eine gräßliche alttestamentarische Vision von Laster, Elend, Abscheu und Niederträchtigkeit. Wo er kleine Naturskizzen oder kürzere Erzählungen bietet — die gelungensten sind in den Sammlungen »Eindrücke aus Natur und Gesellschaft« (1894) und »Stilleben« (1898) vereinigt, und in einer guten deutschen Auswahl »Erzählungen und Skizzen« (1907) von Zd. Hostinská zugänglich — erschüttert er seine Leser durch stürmische Kraft; dagegen wirken seine formlosen ermüdenden Romane, welche gewöhnlich eine ganz spärliche Alltags-handlung auf mehreren hundert Seiten unglaublich schleppend erzählen und sie mit nichtssagenden Episoden und überfüllten Milieuschilderungen unterbrechen, nur abschreckend und abstoßend; das gilt besonders von seiner ganz unverdaulichen »Hölle« (1905), einem halb mystischen, halb naturalistischen Fabrikromane.

Nur in ihren künstlerischen Anfängen hing Frau Růžena Svobodová (geb. 1868) mit dem Naturalismus zusammen. Mit ungemein scharfer, sich bis in das Mark der Dinge verbohrender Beobachtungskunst studierte sie die erbärmliche, nichtige Alltäglichkeit, welche sie dann oft in verzerrender Karikatur und satirischer Grotteske wiederzugeben liebte. Mit einer der naturalistischen Schule eigenen Gründlichkeit, einer geradezu wissenschaftlichen Genauigkeit erwarb sie tiefe Kenntnis der verschiedenen Gesellschaftsmilieus und Lebenskreise, in denen sie ihre Erzählungen sich abspielen liefs. Es verrät den seltenen Mut der naturalistischen Sozialkritiker, daß sie sich mit den verschiedensten moralischen Gebrechen, mit angefaulten Institutionen, schlimmen Lebenslügen ihrer Umgebung bekannt gemacht hat. Doch mit dieser naturalistischen Methode gewann sie nur den Hintergrund für ihre ersten Bücher, von denen wenigstens ihr Erstlingswerk, der Roman »Zerschellt« (1896), und die feine psychologische Porträtstudie »Die überschwere Ähre« (1896) Erwähnung verdienen. Das psychologische Hauptthema dieser nervösen, krankhaft empfindsamen Bücher bildet die fast typische Lebenstragik des neuen Weibes: ein feines, in den er-

lesensten Träumen und in der zartesten Sehnsucht lebendes Frauenwesen, das jedoch über seine eigentliche Schicksalsbestimmung, über seine Lebensaufgabe im unklaren bleibt, scheidet an der trostlosen Wirklichkeit, an den rohen Tatsachen, an der bindenden Macht der niedrigen Lebensverhältnisse. Etwas Lyrisches, ja man kann vielleicht sagen Autobiographisches ist diesen Büchern eigen; die Autorin identifiziert sich ganz entschieden mit den so unbarmherzig geknickten Frauenseelen, deren Leiden und Lieben, Sehnen und Fühlen sie in begeisterter, verschwenderischer Pracht der Sprache schildert, was einen ganz eigentümlichen, manchmal befremdenden Gegensatz zu der ironisch persiflierenden Wiedergabe der Realität bildet.

Aber schon in ihrem dritten Romane »Verwirrte Fäden« (1900) zeigt sich ein innerer Ausgleich, eine künstlerische Klärung. Was bisher rein persönliches Erlebnis war, wird hier zum typischen Schicksale; das grausame Spiel des Zufalls wird nun zu einer gesetzmäßigen Notwendigkeit; die Dichterin zeigt zwar noch immer, wie das komplizierte innere Wesen des Weibes in der stilllosen, alltäglichen Existenz zugrunde geht, aber dieser Weg des Schmerzes ist nun zugleich ein Weg zur inneren Vervollkommnung, zum höheren Lebensstil. In die Romane und Erzählungen der Frau Svobodová »Liebchen« (Roman 1901), »Auf den Pfaden des Herzens« (Erzählungen 1902), »Flammen und Flämmchen« (Erzählungen 1905) treten von nun an neben die Liebe, die als ein veredelnder, verklärender Faktor geschildert wird, auch neue Lebensmächte: das erhabene Heldentum des Schönheitskultus, der kühne Heroismus der Persönlichkeit, das stolze Bewußtsein der Pflicht gegen die Menschheit. Nicht immer erklingen bei ihr diese siegreichen Töne; manchmal, so in ihrer letzten Sammlung von Erzählungen »Vergebenes Lieben« (1907), zeigt sie auch die Kehrseite der moderne Liebe, ihren verbitterten Pessimismus, ihre verzweifelte Ironie, ihre tiefe Verachtung; ein wehmütiger Mystizismus der ewigen Vernichtung lagert wie eine düstere Wolke über ihren letzten Arbeiten.

Auch als Künstlerin hat sich Frau Svobodová von ihrer ersten Phase ungemein weit entfernt; diese Entfernung bedeutet zugleich ein allmähliches Reifen. In ihrer letzten Schaffensperiode stilisiert Růžena Svobodová, der großen deutschen Dichterin Ricarda Huch nicht unähnlich, ihre Erzählungen gern als

Märchen oder moderne Legenden; dabei wird sie von ihrer ästhetischen Vorliebe für schöne und ausgesuchte Kunstgegenstände, von ihrem feingebildeten Verständnis für die bildende Kunst, von ihrer Neigung zur exotischen Eleganz unterstützt. In dieser kunstvollen Isolierung, in dieser abkürzenden Zeichnungsmethode ist der rohe, tatsächliche Naturalismus überwunden, in welchem der rohe Stoff sein Recht dem Dichter gegenüber behauptet. Ihre Stilmethode zeigt der tschechischen Prosa unleugbar neue Bahnen.

Die Zeit ist wahrscheinlich nicht fern, wo man ihre Nachahmer als eine förmliche Schule von Prosaikern bezeichnen wird. Von den Schriftstellern, welche diese oder jene Seite ihrer Kunst erfassen oder nachbilden, seien hier nur zwei genannt: der elegante Impressionist Karel Sezima (geb. 1876), der sich in seinem aparten Romane »Passiflora« (1904) als kundiger Psychologe der labilen Frauenseele gezeigt hat und dann die ehemalige Liederdichterin aus der Heydukschen Schule Růžena Jesenská (geb. 1863), welche in ihren späteren Arbeiten, vornehmlich in dem sinnigen »Romane eines Kindes« (1906), an die Liebesmystik von Růžena Svobodová anknüpft.

* * *

Die Kritiker, die Lyriker, die Prosaiker, welche hier zuletzt in rasch folgender Übersicht vorgeführt und gedeutet wurden, sind wohl nicht nur als repräsentative Vertreter der heutigen tschechischen Litteratur, sondern auch als Sprecher der tschechischen Wortkunst von Morgen aufzufassen. In ihrem Lebenswerke, wenn auch dasselbe noch nicht abgeschlossen ist, leben die bedeutendsten Ideen wieder auf, die seit Neruda und Hálek die moderne tschechische Litteratur beherrschen, und so wird die neueste tschechische Litteratur zu dem abgekürzten Ebenbilde des Geisteslebens der letzten fünfzig Jahre.

Ein einsichtiger Kosmopolitismus, der mit dem westeuropäischen Schrifttum nie die Fühlung verlor, verbindet sich hier mit einem warmen, ja leidenschaftlichen Interesse für die nationale Eigenart; fremde Einflüsse berühren sich mit dem angstvollen Bestreben das einheimische, ursprüngliche Gepräge zu wahren; Kritiker, Philosophen, Litteraten studieren die geschichtlichen Bedingungen des nationalen Lebens, um an der nationalen

Zukunft desto zielbewußter und planmäßiger arbeiten zu können; alte, gute litterarische Tradition bildet stets den Gegenstand kritischer und wissenschaftlicher Untersuchung, ohne jedoch als entmutigende Last empfunden zu werden. In diesem höheren Sinne ist das moderne čechische Schrifttum, das noch immer unbeachtet vor dem Tore der Weltlitteratur steht, eine ausgeprägt nationale Litteratur.

Von dem Augenblicke an, wo das litterarische Europa geneigt sein wird, sich auch für die zwischen dem Riesengebirge, dem Böhmerwalde und dem Tatragebirge entstandene Litteratur zu interessieren, wird es bald einsehen und anerkennen, daß die besten čechischen Dichter nur so weit kosmopolitisch sind, um auch im Auslande zugänglich und verständlich zu sein, aber dabei insofern national, um den fremden Lesern auch etwas Eigenes, Selbständiges, Urwüchsiges bieten zu können.

Namenregister.

- Adámek, B. 325.
Adelung 112.
Adler 318.
Aeneas Sylvius 51, 67.
Aischylos 220.
Akron Albín 70.
Alan 24.
Albert 240, 273, 295, 296, 318.
Albertus Bohemus 8.
Albertus Magnus 30.
Alexis, G. 281.
Andersen 298, 324.
Andreae 94.
Anonymus 23.
Arbes 337 f.
Ariosto 316.
Aristophanes 139, 220.
Arndt 152.
Auerbach 246, 281.
Augier 286, 287.
Augusta 72 f., 80.
Augustin 30, 174.
- Bacon von Verulam 97.
Bajza 130.
Balbín 100 f., 110, 117, 118, 120.
Balzac 345, 370.
Bartoš, Fr. 329 f.
Banville 315, 316, 320.
Basedow 104.
Baudelaire 311, 315, 323, 367.
Bauer 281.
Bavorovský 74.
Beckovský 101.
Bělinskij 341, 351.
Benedikti von Nudožerín 94.
Beneš von Hořovice 38.
Béranger 261, 278.
Bernard 30.
Bernolák 130, 223.
Bezruč 360.
Bidpaj 70.
Bílejovský 73.
Bílek, J. 72.
- Bittnerová 346.
Björnson 344, 354.
Blahoslav 78 ff.
Blumauer 127.
Bodinus 95.
Bodmer 136.
Bolzano 170 f., 182, 243.
Bonaventura, 8, 27, 30.
Boos-Waldeck 319, 361.
Borecký 323, 324.
Börne 271.
Botto 227, 228.
Bourget 346.
Bozděch 287 f., 289.
Brandt 70.
Brauner 237.
Brentano, Klemens 3, 144, 145, 189.
Brentano, Bettina 145, 244.
Bret-Harte 263.
Březan 84.
Březina, Ot. 365 ff., 369, 370.
Brožík 294.
Büdinger 151.
Budovec von Budov 85 f.
Bürger 136, 195.
Byron 138, 140, 157, 213, 216,
218, 219, 225, 234, 261, 263,
264, 265, 276, 277, 283, 289,
293, 296, 317.
- Calderon 220, 317.
Camoens 317.
Cannizzaro 316.
Carducci 316.
Carlyle 354, 357.
Celtis 35.
Chalupka 227.
Chateaubriand 136, 145, 149, 154.
Chaucer 34.
Chelčický 56 ff., 64, 171, 213.
Chmelenský 177.
Chocholoušek 208 ff., 211, 292.
Chrétien de Troies 12.
Comenius siehe Komenský.

Comte 353.
 Coppée 363.
 Cornova 91, 110.
 Czajkowski 228, 229.
 Čech Sv. 212, 266, 267, 275, 276,
 278, 292 ff., 307, 308, 351.
 Čejka 245, 249, 279.
 Čelakovský 140, 166, 168, 170,
 171 ff., 191, 192, 203, 205, 210,
 214, 218, 220, 221, 232, 234,
 244, 247, 254, 267, 298, 299, 310.
 Čermák 292.
 Černínová 87.
 Černý 76.
 Červenka 79.
 Dačický 78, 87.
 Dalimil 14 ff., 17, 23, 34, 68, 88,
 117, 122, 170.
 Dante 316.
 Darwin 309.
 Daudet 350.
 David der Barfüßler 30.
 Dobner 74, 106 f., 110, 113.
 Dobrovský 109 ff., 119, 121, 126,
 127, 135, 140, 141, 143, 146,
 150, 151, 155, 164, 166, 183,
 184, 218, 334.
 Doležal 131.
 Dörfel 264.
 Dostojevskij 341, 342, 354, 362, 372.
 Dubravius 35.
 Dumas der Jüng. 287.
 Durdík, Jos. 288 f., 309, 350.
 Durdík, Paul 341.
 Durych 110, 120, 155, 166.
 Dvořák, Ant. 325.
 Dvořák, X., 323 f.
 Dyk 369 f.
 Ebert, K. E. 3, 184, 189, 203.
 Egidy 354.
 Eilhard von Oberge 21.
 Emerson 356, 357.
 Erasmus von Rotterdam 67, 69.
 Erben 191 f., 227, 244, 247, 254,
 261, 264, 267, 270, 291, 328.
 Ernst von Pardubice 19, 27, 28.
 Fejfalik 151.
 Fenelon 128.
 Fibich 310, 325, 326.
 Filšpek 211.
 Flaubert 303, 345, 356, 370.
 Florian, de 128.
 Fouqué 145.
 Franz, Probst von Prag 17.

Fredro 199.
 Freher 106.
 Freiligrath 241, 277.
 Frič 239, 244, 262, 287.
 Friedrich von Sunburg 11.
 Fulda 112.
 Fux-Jelenský 298, 361.
 Garborg 371.
 Gautier (Gualter) de Chatillon 13.
 Gebauer 151, 330, 350, 351, 352 f.
 Gellert 136.
 George, St. 366.
 Gerson, Joh. 48.
 Gervinus 220.
 Gefsner 128, 179.
 Gleim 127, 136.
 Goethe 105, 115, 116, 137, 140,
 145, 147, 154, 159, 161, 171,
 172, 174, 175, 177, 179, 181,
 184, 185, 193, 195, 201, 277,
 298, 317, 351.
 Gogol 232, 340, 351.
 Goll 151, 308, 309, 350, 353.
 Goncourt 371.
 Gontscharow 340, 341.
 Gottfried von Straßburg 12, 21.
 Gotthelf 246, 330.
 Gray 136.
 Gregorius 30.
 Gregorovius 300.
 Gregory 294.
 Grégr 270.
 Grillparzer 3, 189, 201, 202, 205.
 Grimm 114, 115, 192, 220, 352.
 Grün, Edm. 318.
 Grünberger Handschrift 2, 146,
 148 f., 349.
 Günther 277.
 Gzel 80.
 Hagedorn 136.
 Hagemann 122.
 Hájek von Hodětin 66.
 Hájek von Libočany 73 f., 101, 106,
 107, 122, 124, 143, 144, 149,
 198, 205.
 Hájek Tadeáš 76.
 Hajniš 211.
 Hálek 209, 261 ff., 269, 270, 273,
 274, 275, 276, 278, 279, 283,
 286, 287, 288, 289, 293, 305,
 308, 327, 340, 375.
 Hamerling 295, 317.
 Hamsun 371.
 Hanka 143, 146 f., 149, 150, 166,
 172, 179, 187, 241.
 Hanke 117.

- Hanuš, J.** Ig. 243.
Harant 85, 86.
Harmuth-Loukota 313.
Hartmann, Mor. 189, 190, 241.
Hattala 350.
Havlasa 298.
Havlíček 179, 206, 214, **230 ff.**
 244, 255, 260, 298, 340, 355.
Hebbel 284.
Hegel 220, 222, 243, 305.
Heine 219, 228, 232, 261, 263,
 264, 265, 266, 274, 359, 360.
Heinrich von Freiberg 12, 21.
Heinrich von Neuenstadt 24.
Heller, Serv. 308.
Hensler 122, 123.
Herbart 289, 309.
Herben 331.
Herder 2, 3, 105, 136, 137, 145,
 146, 148, 154, 155, 157, 158,
 164, 172, 174, 178, 183, 195, 220.
Herites 339.
Herlossohn 208.
Herrmann, Ignát 339 f.
Herwegh 241.
Heyduk **275 ff.**, 305, 375.
Hieronymus von Prag 48, 52, 53.
Hilarius von Leitmeritz 61.
Hilbert 348.
Hladík **344 f.**, 348.
Hlaváček 368 f.
Hlávka 350.
Hněvkovský **127 f.**, 141.
Hodějovský 70 f.
Hoffmann von Fallersleben 227.
Holeček 209, **335 f.**
Hollar 100.
Holly 130, **162 f.**, 221, 223, 306.
Hölty 171.
Hölzer, A. 273.
Homer 163.
Hormayer 115, 150.
Horn Ůffo 189, 202.
Hostinská, Zd. 373.
Hostinský 308, **309 f.**, 350.
Hrubý, Jaromír 341.
Hrubý, Řehoř 69.
Hrubý, Zikm. 69.
Huch 374.
Hugo a St. Victore 30.
Hugo, V. 261, 315, 316, 317, 319,
 320, 323.
Humboldt, A. 184.
Humboldt, W. 154.
Hume 104, 353.
Hurban, J. M. 224, 230.
Hurban Vajanský 305 f.
- Hus** **42 ff.**, 51, 59, 65, 75, 81, 88,
 171, 196, 213, 294.
Huysmans 367, 372.
Hviezdoslav 305, 306.
Ibsen 346, 348, 371.
Ickelsamer 80.
Iffland 122, 203.
Illový 240.
Jablonský 182.
Jacobus de Voragine 12, 27.
Jaffet 79.
Jagić 115.
Jahn, L. 139, 152, 183.
Jakob de Cessolis 30.
Jakobsen 361, 363, 371.
Jakúbek von Mies 49, 52, 55,
 60, 61.
Jan von Rabštejn 67.
Jaroslav, Edelknappe 62.
Jeřábek, Fr. 287, **288.**
Jesenská 375.
Jirásek 295, **301 ff.**, 307, 335,
 347, 348.
Jireček, J. 300.
Johann von Neumarkt 67.
Johann von Vlašim 19.
Jošt von Rosenberg 62.
Jungmann 129, **134 ff.**, 155, 156,
 167 f., 183, 184, 185, 186, 187,
 190, 218.
Jurenka 282.
Kadlinský 100.
Kaizl 350.
Kalinčák 228 f.
Kalvin 59, 73.
Kamarýt 173, 177.
Kant 105, 183.
Kantor 79.
Kapper 209, 216.
Karamzin 149.
Karásek, Jiří **358 f.**, **367 f.**, 369.
Karl IV., 18 ff.
Karpiński 127.
Kassner, R. 366.
Keller, G. 241, 272.
Key 284.
Kielland 371.
Kinsky 117.
Kirějevskij 296.
Klácel 222, 243.
Klásterský 363.
Klaudyan 76
Kleist, Ew. Chr. 137.

- Kleist, H. 347.
 Klicpera 198 ff., 201, 202, 203, 205, 210.
 Klopstock 136, 137, 140, 145.
 Klostermann 332 f.
 Kniažnin 127.
 Kocín 83.
 Kolár, Fr. 286.
 Kolár, J. J. 286, 287.
 Kolcov 298.
 Koldín 74.
 Kolínský 71.
 Kollár 139, 140, 151 ff., 164, 168, 170, 171, 178, 181, 182, 183, 190, 218, 221, 223, 226, 231, 234, 244, 259, 296, 305.
 Komenský (Comenius) 92 ff., 102, 116, 170, 187, 213.
 Konáč 69, 77.
 Koniáš 99.
 Königshofer Handschrift 3, 146, 147 f., 349.
 Konstantin (Cyrill) 3, 4, 5.
 Kopitar 114, 115, 145, 146, 151.
 Koranda der Ä. 56.
 Koranda der J. 61.
 Kosmas 5, 7, 17.
 Kosmák 330.
 Kossuth 229.
 Kosterka 371.
 Kotzebue 122, 169, 199, 203.
 Koubek 234 f., 244.
 Koutek 297.
 Krabice 19.
 Král, Janko 227 f., 306.
 Král, Jos. 350.
 Kramérius 125 f., 129, 131, 135.
 Krasický 127.
 Krásnohorská 209, 292, 298 f.
 Krasnický 65.
 Krejčí, Fr. V. 357 f.
 Křišťan von Prachatice 76.
 Kubani 305.
 Kukučín 305, 306.
 Kuthen 73.
 Kvapil, J. 323, 324.
 Kvapilová, H. 346.
 Kvíčala 350.
 Labiche 287.
 Lachmann 146, 220.
 Lafontaine 127.
 Laichter 343, 344.
 Langer 179 f., 191, 210, 234.
 Lauterbeck 83.
 Leconte de Lisle 315, 316.
 Leger, K. 339.
 Leibniz 99, 131.
 Lenau 213, 219, 222, 234, 241, 261, 263, 265, 294.
 Leopardi 316, 318.
 Lepař, B. 302.
 Lermontov 218, 232, 292.
 Lessing 105, 107, 178, 231.
 Lier 345.
 Linda 150.
 Linde, S. B. 115, 156, 168.
 Lingg 317.
 Lobkovic, Bohuslav 67.
 Lobkovic, Jan 75.
 Lomnický 77.
 Lorenz 288.
 Luden, H. 139, 153, 154, 183.
 Ludewig 106.
 Ludwig von Medlitz 11.
 Lukáš 65 ff., 76.
 Luther 43, 48, 71, 72, 73, 130, 152.
 Mácha 177, 213 ff., 222, 228, 231, 232, 234, 260, 261, 265, 293.
 Macháček 200, 201 f.
 Machar 351, 359 ff., 365, 370.
 Macpherson 145, 147.
 Maeterlinck 366, 367.
 Malybrock-Stieler 313.
 Mandeville 38.
 Mánes, J. 254, 261, 291, 328.
 Marek, Ant. 137, 142, 156, 168.
 Marek, J. J. 206 ff, 210, 244.
 Marignola 19.
 Marini de Grationopoli 62.
 Marten 359.
 Martial 178.
 Masaryk 151, 350, 351, 353 ff, 358, 360.
 Matěj von Janov 40, 51, 54, 58, 59, 213.
 Matthioli 76.
 Matthisson 171.
 Maupassant 371.
 Mayer, Rud. 277, 288, 289.
 Meilhac 287.
 Meißner, Alfr. 189, 190, 294.
 Meißner, Aug. G. 104.
 Melanchthon 97.
 Melantrich 82.
 Mencken 106.
 Merhaut 372.
 Method 3, 4, 5.
 Meyer, K. F. 303, 317.
 Michel Angelo 316.
 Mickiewicz 158, 195, 219, 222, 223, 229, 234, 317.
 Miklosich 352.
 Mikovec 48, 262, 287.
 Mikuláš von Pilgram 56.

Milč 29, 32, 39, 40, 42.
 Milton 136.
 Miřnřský 66.
 Mommsen 365.
 Montesquieu 104, 127.
 Mosen, J. 222.
 Mosig von Aehrenfels 166.
 Mořna 346.
 Mrřtřk, Al. 331, 347.
 Mrřtřk, V 341, 347, 371 f.
 Müller, J. 72.
 Müller, K. 216.
 Münster, Seb. 75.
 Murko 152.
 Musäus 3.

 Nebeský 219 f., 244, 245.
 Nejedlý, Jan 128 f., 132, 143, 178.
 Nejedlý, V. 128.
 Němcová 242, 244, 245 ff., 260,
 265, 279, 327, 328.
 Neplach 19.
 Neruda 261, 266 ff., 278, 279, 283,
 286, 287, 288, 293, 296, 308,
 310, 327, 339, 340, 375.
 Nestor 196.
 Notker, Balbulus 9.
 Nováková, T. 335, 336 f.
 Novalis 214, 367

 Ohnet 346.
 Ondřej von Dubá 35.
 Optát 80.
 Ossian 145, 149, 154, 174.
 Ott, E. 350.

 Palacký 138 ff., 147, 151, 156,
 183 ff., 190, 192, 202, 208, 218,
 237, 238, 244, 290, 291, 294,
 299, 300, 352.
 Palkovič 129, 131 f., 135, 143, 156,
 223.
 Paprocký 83.
 Parini 316.
 Patera 115.
 Paul, Jean 154, 271.
 Pauliny Tóth 305.
 Pawikowski 272.
 Pelzel 85, 99, 110, 120 f., 128, 188.
 Peřna von Čechorod 100.
 Peter d'Ailli 39, 48.
 Peter von Zittau 17.
 Petőfi 228, 261, 278.
 Petrarca 67, 140, 154, 155, 178.
 Petrus Lombardus 45.
 Pez, Hier. 106.
 Pflieger Moravský 283 f., 286, 287,
 288, 327, 338.

Philomates 80.
 Picek 177.
 Pinkas 237.
 Pippich 348.
 Pěsař Bartoš 72.
 Písecký 69.
 Platen 219, 222.
 Plautus 220.
 Pleier 21.
 Podlipská 279, 284.
 Poe 317, 320.
 Poelitz 142.
 Pohl, W. 100, 111.
 Pokorný 305.
 Polák 137 f., 141, 171.
 Polo Marko 38.
 Pope 136.
 Potocki 164.
 Pravda 246 f., 265, 335.
 Prefát 75.
 Preissová 331, 347.
 Presl 142.
 Procházka, Arn. 367.
 Procházka, Fr. F. 107, 110, 119 f.
 Procházka, Fr. S. 298, 299.
 Prokop der Große 55.
 Przybyszewski 367.
 Pseudokallisthenes 37.
 Puchmajer 126, 129, 133, 168, 214.
 Pulkava 19.
 Puřkin 218, 223, 226, 232, 234,
 283, 293.

 Quido de Columna 37.
 Quis 298.

 Raimund 203.
 Rais 333 ff.
 Rakowiecki 164.
 Rambausek 216.
 Randa 350.
 Ranke 299, 309.
 Raňkřv (Ranconis) 19, 29, 32.
 Ratke (Raticius) 97.
 Raupach 201, 203.
 Reinmar von Zweter 11, 12.
 Renan 354.
 Rezek 350.
 Rhases 76.
 Rhesa 173.
 Richard a St. Victore 30.
 Rieger, Fr. 237, 290, 291.
 Riehl, W. H. 302.
 Rokycana 59 ff., 64, 65.
 Rosenplut 79.
 Rottek 183, 236.
 Rousseau 105, 113, 154, 155, 157.

- Rubeš 210 f., 244.
 Rückert 276.
 Rulík 118.
 Ruskin 357.
 Rvačovský 77.
 Rzewuski 229.

 Sabina 219, 222, 262, 338.
 Salicetti 76.
 Sand George 249, 279, 281.
 Sandel 74.
 Sardou 287.
 Saudek 343, 348.
 Schauer 354, 355 f., 360.
 Schefer, L. 182.
 Schikaneder 122, 123.
 Schiller 137, 139, 154, 170, 183,
 201, 286, 287, 295, 317.
 Schlaf 363.
 Schlegel, W. und Fr. 145, 154, 220.
 Schlegel, Dorothea und Karoline
 244.
 Schlözer 113, 115, 164.
 Schulz 284.
 Scott, W. 174, 205, 207, 208,
 278, 302.
 Scribe 286, 287
 Sedláček 300.
 Seibt 103.
 Seidel, Fr. 84.
 Seydler 350.
 Sezima 375.
 Shakespeare 145, 245, 263, 286,
 287, 310.
 Shelley 317.
 Sienkiewicz 302.
 Sigehér 11, 13.
 Sixt von Ottersdorf 72.
 Skála 91.
 Sklenářová-Malá 286.
 Sládek 299, 308, 310 f.
 Sládkovič 225 f., 304, 306.
 Sladkovský 270, 290, 291.
 Slavata 91 f.
 Smetana, Aug. 243.
 Smetana, B. 261, 270, 310, 325.
 Smil Flaška 33 ff., 69, 182.
 Smital 251, 271.
 Sova 363 ff., 370.
 Spee, Fried. 100.
 Spera 313.
 Spielhagen 283.
 Spiels 124.
 Staël 154.
 Stanislav von Znaim 47.
 Stašek 332, 335.
 Steinhövel 70.
 Steinthal 352.

 Stendhal 370.
 Sternberg, Franz und Kaspar 114,
 183 f.
 Steyer (Štýr) 101.
 Stifter 253.
 Stránecká 330 f.
 Stránský 90.
 Strinberg 371.
 Strobach 237.
 Stroupežnický 347 f.
 Studnička 350.
 Stuna 123, 125.
 Sully Prudhomme 315, 316.
 Surowiecki 164.
 Sušil 191, 328, 329.
 Světlá 261, 279 ff., 284, 327, 335,
 336.
 Svoboda, Fr. X. 341 f., 344, 348.
 Svoboda, V. A. 150.
 Svobodová 373 ff.
 Szymanowski 127.

 Šafařík 138 ff., 150, 151, 154, 156,
 159, 163 ff., 170, 183, 186, 187,
 218, 221, 238, 239, 334, 352.
 Šalda 351, 356 f., 358, 370.
 Šašek 62.
 Šedivý 123, 124.
 Šembera 151.
 Šimáček 342 f., 344, 348, 372.
 Škroup 210.
 Šlejhar 372.
 Šmilovský 284 f.
 Šolc 277 f., 292.
 Štech 339, 348.
 Štěpán von Pálec 47
 Štěpánek 197 f.
 Štítný 30 ff., 34, 39, 56, 196.
 Štolba 348.
 Štulc 183.
 Štúr 222 ff., 229 f., 244.
 Šturm 81.
 Šubert 325.

 Tablic 131, 156.
 Táborský, Jan 66, 79.
 Taine 356.
 Tanhüser 11.
 Tasso 316, 317.
 Terentius 220.
 Tetzl, G. 62.
 Thám, K. H. 118.
 Thám, V. 123, 126, 198, 202.
 Theer 367.
 Thomson 137.
 Tlučhoř 340.

Tolstoj 59, 303, 341, 354.
 Tomek 299 f., 302, 309, 350, 352.
 Tovačovský 62, 68.
 Towiański 296.
 Tránovský 79.
 Třebízský 295, 300 f., 334.
 Turgeniew 263, 305, 340, 342.
 Turinger, Jak. 38.
 Turinský 200, 202, 244.
 Tycho de Brahe 76.
 Tyl 202 ff., 210, 233, 244, 246, 334.
 Tyrš 309, 310.

Uhland 189.
 Ulrich von Eschenbach 11, 12, 13.
 Ulrich von dem Türlin 11.
 Ungar, K. 110.
 Úprka J. 331.

Vacano 342.
 Vacek-Kamenický 177.
 Vašek 151.
 Vavřinec von Březová 38, 55.
 Veleslavín 82 f., 87, 125.
 Verdaguer 317.
 Vergil 163.
 Verlaine 315, 323, 367.
 Vigny 315.
 Viková-Kunětická 343 f., 360.
 Vinařický 163, 182.
 Vincentius 8, 10.
 Vlček, Jar. 353.
 Vlček, V. 284, 287, 288.
 Vlček von Čenov 66.
 Vocel 190, 244.
 Vodák 358.
 Vohryzek 241.
 Voigt 110.

Voltaire 104, 105, 128, 155, 232, 362.
 Vratislav von Mitrovica 84, 120.
 Vrchlický 266, 267, 275, 278, 294, 298, 308, 310, 314 ff., 326, 351, 361.
 Všehrd (Viktorin Kornel) 68, 170.

Wackernagel 187.
 Wagner, R. 309, 310, 325.
 Waldau 216.
 Waldhauser 28 f., 39, 42.
 Weidmann 122, 123, 198.
 Wenzel II., Minnesänger, 12.
 Wenzig 23, 33, 35, 159.
 Wernher 11.
 Weyrauther 288.
 Whitman 317, 360.
 Wiclif 39, 41, 51, 54, 57, 58, 59.
 Wieland 104, 136, 154, 317.
 Wilde 359, 368.
 Winter 303 f.
 Wojkowicz 367
 Wolff 131.
 Wolfram von Eschenbach 11.
 Wyssenhere 21.

Záviš 22.
 Zeyer 294, 308, 311 ff., 320, 325, 326.
 Zikmund von Púchov 75.
 Zíma 122, 124.
 Zola 370, 372.

Žello 305.
 Žerotín 86 f., 93.
 Žerotínová 87.
 Židek 62.
 Žižka 49.



Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen.

I. Gruppe: Litteraturen europäischer Völker.

1. Band: **Geschichte der polnischen Litteratur** von Prof. Dr. A. Brückner (Berlin) Brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50.
„Mit ungewöhnlicher Begabung, lebhafter Empfänglichkeit, bewundernswürdigem Gedächtnis leichter Gestaltungsgabe verbindet Brückner eine unermüdete Arbeitsfreudigkeit. Anders könnte das Buch wohl geschrieben werden, besser aber kaum.“
W. Nehring (Studien z. vergl. Litteraturgesch.)
2. Band: **Geschichte der russischen Litteratur** von Prof. Dr. A. Brückner (Berlin) Preis brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50 in Halbfranz geb. M. 9.50.
„... der Verfasser selbst bedarf keiner Empfehlung, weder als Forscher noch als Darsteller...“ (Litter. Zentralblatt.)
„... das die Deutschen ein Buch besitzen, um das wir Russen sie beneiden können.“ A. Luther
3. Band: **Geschichte der ungarischen Litteratur** von Dr. J. Kont und **Geschichte der rumänischen Litteratur** von Dr. G. Alexici (Budapest). Brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50.
„Mit der Einteilung und dem Geiste des Werkes sind wir vollkommen einverstanden und können dessen vollkommen auf dem Grunde der zeitgemäßen wissenschaftlichen Resultate stehende ethnologische und historische Einleitung über die Gestaltung der rumänischen Sprache und Nation nur billigen. Ähnliche Anerkennung verdienen auch die uns näher interessierenden drei ersten Abschnitte des Werkes über die rumänische mundartliche Litteratur und über die Anfänge der Kunstditteratur in Siebenbürgen.“ (Egypetes Philologiai Közlöny.)
4. Band: **Geschichte der mittel- und neugriechischen Litteratur** von Dr. Karl Dieterich (Leipzig) und **Geschichte der türkischen Moderne** von Professor Dr. Paul Horn (Straßburg). Brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50.
„... Der Versuch Dieterichs, den innigen Zusammenhang des alexandrinischen, byzantinischen und neugriechischen Schrifttums aufzuweisen, ihre gemeinsame Wurzel bloßzulegen, ist glänzend gelungen. Reiche Anerkennung verdient auch Horns Geschichte der türkischen Moderne. An diesen Forscher hat die Sammlung überhaupt eine besonders tüchtige Stütze. Er weiß einschneidende Kritik mit großer Liebe zum kritisierten Gegenstande zu verbinden, und über seiner glänzenden Darstellung vergißt man ganz die verhältnismäßig geringe Bedeutung der türk. Litteratur.“ (Die Gegenwart.)
5. Band: 1. Abt. **Geschichte der tschechischen Litteratur** von Priv.-Doz. Dr. J. Jakubec (Prag) und Priv.-Doz. Dr. Arne Novák (Prag). Brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50
5. Band: 2. Abt. **Geschichte der südslavischen Litteraturen** von Prof. Dr. M. Murck (Graz). (In Vorbereitung.)

II. Gruppe: Litteraturen asiatischer Völker.

6. Band: **Geschichte der persischen Litteratur** von Prof. Dr. Paul Horn (Straßburg) und **Geschichte der arabischen Litteratur** von Prof. Dr. C. Brockelmann (Königsberg) Brosch. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50.
„... Horn hat getan, was getan werden konnte, und dafür gebührt ihm Dank und Anerkennung. Seine Charakteristiken der einzelnen Dichter sind fast durchwegs glücklich mitunter geradezu glänzend...“ D. Rud. Geyer (Allgemeines Litteraturblatt.)
7. Band: 1. Abt. **Geschichte der althebräischen Litteratur** von Prof. D. K. Budde (Marburg). Brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50.
„Alles in allem haben wir in vorliegendem Werke eine der bedeutendsten Leistungen unserer Zeit vor uns — kein Bibelwissenschaftler, kein Gelehrter, der es werden will, kein Gebildeter, der die einschlägigen Fragen kennen lernen und sich darüber ein selbständiges Urteil bilden will, wird an diesem Werke achtlos vorübergehen.“ Dr. L. A. Rosenthal.
7. Band: 2. Abt. **Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients** von C. Brockelmann, Franz Nikolaus Finck, Johannes Leopoldt und Enno Littmann Brosch. M. 4, in Leinen geb. M. 5.—
8. Band: **Geschichte der chinesischen Litteratur** von Prof. Dr. Wilh. Grube (Berlin) Brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50.
„Man kann sich bei aufmerksamer Durchlesung des äußerst interessanten Buches des Staunens nicht erwehren, wie der Verfasser es versteht, mit Überwindung der in der Sache liegenden Schwierigkeiten einen so fremdartigen Stoff so anziehend zu gestalten und durch eingestreute Übersetzungsproben zu beleben...“ (Österr. Monatschr. f. d. Orient.)
9. Band: 1. Abt. **Geschichte der indischen Litteratur** von Prof. Dr. M. Winternitz (Prag). 1. Band brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50. (2. Abt. in Vorbereitung.)
„... Längst hat sich der Verfasser als kundiger und erfolgreicher Forscher auf den Gebieten der Indologie bewährt; hier begegnen wir ihm auch als gewandten Schriftsteller.“ (Köln. Zeitung.)
10. Band: **Geschichte der japanischen Litteratur** von Prof. Dr. K. Florenz (Tokyo) Brosch. M. 7.50, in Leinen geb. M. 8.50.
„... Es handelt sich um eine hervorragende Leistung, auf die wir bei dem stetig wachsenden Interesse, das japanische Kultur zurzeit in Anspruch nimmt, aufmerksam gemacht haben wollen.“ (Deutsche Literaturzeitung.)

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.