

Rezeptionshorizonte der tschechischen Literatur in den Jahren 1800–1850¹

Dalibor Tureček

Die tschechische Literatur in den Jahren 1800–1850 stellt im Hinblick auf das Verhältnis des ‚Nationalen‘ und des ‚Universalen‘ ein äußerst interessantes Material dar, bei dessen Erforschung die literaturhistorische Methodik eine besonders wichtige Rolle spielt. In dem folgenden Beitrag versuchen wir, zumindest einige Aspekte dieses Problemkreises anzuschneiden und mit Beispielen zu illustrieren.

Im Wandel des literaturhistorischen Denkens vom Positivismus zur Dekonstruktion ist es zu einer grundsätzlichen Aufweichung der einstigen methodologischen Sicherheiten gekommen. Anstelle der Suche nach objektiver Wahrheit ist die Relativität der Wahrnehmung und Erkenntnis in den Vordergrund getreten. Das Forschungsergebnis ist lediglich ein relatives, annäherndes Modell der untersuchten Realität. Der variable, vom untersuchten Material und der eingenommenen Perspektive abhängige Charakter dieses Modells wirkt sich gleichzeitig auf die Art und Weise der Textinterpretation aus. Der modellbildende und der textinterpretatorische Teil der literaturhistorischen Arbeit prallen aufeinander.² Der Ausgangspunkt der literaturhistorischen Überlegung, nämlich der Text, ist im Zeitalter der Dekonstruktion der Offenheit und Vielseitigkeit der Interpretationsaktivität insoweit ausgesetzt, dass seine Aussagekraft als historisches Faktum deutlich relativiert ist.³ Gleichzeitig werden einige traditionelle Pfeiler der literaturhistorischen Methode in Zweifel gezogen: in der letzten Zeit werden vor allem Stimmen laut, die nach Überwindung einer eng sprachnationalen Optik rufen, die der Literaturgeschichte seit deren Konstituierung im 19. Jahrhundert eigen war, und die eine komparative und den zeitgenössischen Kontext respektierende Perspektive fordern.⁴ Dadurch wird die traditionelle Spannung zwischen Komparatistik und nationaler Philologie wieder belebt und nach einem modernen methodologischen Konzept gesucht, das beide Disziplinen versöhnen könnte.

Die Position einer rein sprachnational konzipierten Literaturgeschichte wird dabei zunehmend problematisch: das sprachnationale Prinzip ist bekanntlich

¹ Diese Arbeit entstand in Rahmen des Projekts MŠMT 124100003 „Nadnárodní kontexty české národní literatury“ und ihre tschechische Fassung wurde in ESTETIKA 36, 2002, Nr. 2–4, S. 45–54, veröffentlicht.

² Vgl. TUREČEK (2000). Dort auch weitere Literatur.

³ Vgl. u.a.: STOROST (1960), WELLEK/WARREN (1966), JAUSS (1970), HARTH/GEBHARDT (1982), PERKINS (1992), GREENBLATT (2000).

⁴ Vgl. ZIMA (1992), SCHULZ-BUSCHHAUS (1979), BIRUS (1995).

auf einen relativ eng definierten zeitlichen und territorialen Ausschnitt der Kulturgeschichte anwendbar und eine bloß sprachnationale Literaturgeschichte stellt daher eine äußerst künstlich konstruierte Reihe dar. Sichtbar wird dies zum Beispiel dort, wo das sprachnationale Prinzip auf die mittelalterliche Literatur übertragen wird, die völlig anderen Werten folgt als dem sprachnational ordnenden Prinzip der neuzeitlichen Literaturgeschichte. Beim Blick auf die bestehende Literaturgeschichte wird ferner deutlich, dass die sprachnationale Optik im Rahmen der Literaturgeschichte die Funktion eines Filters hatte, welches das gesamte Material ordnet und hierarchisiert sowie die Interpretation der einzelnen Erscheinungen vorzeichnet.

So verzichtete Matthias Murko, ein österreichischer Slowene und Miklosic-Schüler, zu Ende des 19. Jahrhunderts auf sein ursprüngliches Vorhaben, die Einflüsse der deutschen Romantik auf alle slawischen Literaturen zu beschreiben. Murko hat lediglich den ersten, auf die tschechische Literatur ausgerichteten Band herausgegeben, schließlich wollte er die Einflüsse der deutschen Kultur auf die slawische nicht noch um zusätzliche Belege ergänzen (MURKO 1897).

Von der tschechischen Seite wurde seine Arbeit – mit Jakubec euphemistisch gesagt – „ne se svorným souhlasem a uznáním“ [nicht mit einer einträchtigen Zustimmung und Anerkennung] angenommen (JAKUBEC 1901: 884). Die Arbeiten von Jakubec, Vlček oder Hanuš, die parallel zu Murkos Buch entstanden sind, setzten sich zwar ebenfalls mit den deutsch-tschechischen literarischen Beziehungen auseinander, doch bestand zwischen diesen und der Arbeit von Murko ein wesentlicher Unterschied: während die tschechische positivistische Literaturgeschichte in der tschechischen Literatur der Jahre 1800–1850 sozusagen aus der Innenperspektive eine sprachnational geprägte Entwicklungslinie sah bzw. sehen wollte und diese aus der sprachnationalen Innenperspektive deutete, während deutsche Einflüsse bestenfalls peripher wahrgenommen wurden, bildeten diese in Murkos Außenperspektive die Dominante in der Darstellung dieser Literatur.

Eine Alternative zur sprachnational geprägten Anordnung des Materials könnte die Rezeptionsästhetik bilden, die den Rezeptionshorizont eines Werkes beziehungsweise den Erwartungshorizont seines Publikums bestimmen will.⁵ Zum Gegenstand der Untersuchung wird somit die Summe zeitgenössischer ästhetischer Normen und Kommunikationsstrategien des Textes, durch die diese Normen angesprochen werden und die eigene Einstellung dem Leser deutlich signalisiert wird. Während das Sprachnationale das ordnende Prinzip des Materials war, das in dieses a posteriori hineininterpretiert wurde, strebt die Rezeptionstheorie an, die realen kommunikativen Zusammenhänge zu rekonstruieren. Je nach konkreter Lage können auch Texte in unterschiedlichen

⁵ Vgl. JAUSS (1970) und den Sammelband *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy*, Brunn, Host 2001.

Sprachen zum Bestandteil einer Textreihe werden, wobei es nicht notwendig erscheint, sich auf die von der älteren Komparatistik gepflegte Untersuchung der „gegenseitigen Beeinflussung zweier nationalen Literaturen“ zu beschränken. Das sprachnationale Prinzip bleibt nämlich bei dieser Perspektive primär aufrechterhalten, die Rezeptionskoordinaten haben jedoch einen wesentlich variableren und dynamischeren Charakter.

Der Rezeptionsbegriff wird hier anders als bei Felix Vodička verwendet, der darunter unterschiedlich ausgeprägte Wiederaufnahmen ein und desselben Textes verstand. In meinem Beitrag und dem oben angedeuteten methodologischen Kontext ist die Rekonstruktion des Rezeptionsweges auf die Identifikation von möglichen Prätexten ausgerichtet, die einem Artefakt vorausgehen und dessen potentielle Wahrnehmung im System der zeitgenössischen ästhetischen Normen und Kodes verankern. Doch auch der dynamische und in einer konkreten kulturellen Situation verankerte Rezeptionshorizont kann für den Literaturhistoriker lediglich ein Post festum konstruiertes Modell sein, der durch den Umfang und die Auswahl des Materials eingeschränkt bleibt. Entscheidend ist also das Prinzip, nach dem das Material abgegrenzt und ausgewählt wird, um ein willkürliches ‚Surfen durch die Epochen‘ auszuschließen. Gerade die tschechische Literatur in den Jahren 1800–1850 wirft in dieser Hinsicht eine Reihe von Fragen auf, denen in letzter Zeit immer intensiver nachgegangen wird. So konnten z.B. Wirkungen der sentimental deutschen Belletristik (insbesondere der Werke Clarens) auf die Konstituierung der tschechischen Erzählungsprosa, Parallelen zwischen der tschechischen Bearbeitung der Nationalmärchen und Gerles *Volksmärchen der Böhmen* aus den 20er Jahren sowie Wandlungen des Motivs der toten Geliebten bei Kollár, Mácha und Herloš⁶ untersucht werden. Der Blick sollte hier jedoch nicht bloß auf die deutsch-tschechischen Beziehungen beschränkt bleiben.

Es geht hier sicher nicht um Entdeckung eines ganz neuen Problemkreises. Auf dieselben Zusammenhänge hat in vielen Fällen bereits die positivistische Literaturwissenschaft hingewiesen, die jedoch in der sprachnational ablehnenden Geste bei der Feststellung möglicher typologischer Zusammenhänge stehen geblieben ist. Die Rekonstruktion des Rezeptionshorizontes muss sich zunächst auf die Registrierung von solchen Einflüssen ausrichten, die funktionelle Textcharakteristika dann im Hinblick auf die zeitgenössische Poetik festmachen. Sie sollte von Kritiken, Angaben über Ausgaben oder anderen faktisch belegbaren Fakten in der konkreten Kultursituation ausgehen. Der Rezeptionshorizont bildet dadurch eine Rekonstruktion von nach Möglichkeiten komplexen, in Wirklichkeit nur teilweise rekonstruierbaren Zusammen-

⁶ Im letzten gehe ich von der bisher nicht publizierten Dissertationsarbeit von Zuzana Urvalková aus, der ich für diese Anregung verbunden bin.

hängen, die in einer konkreten historischen Situation die Wahrnehmung oder die Produktion einzelner Texte mitgeprägt hatten.

So soll auch die Analyse der Übersetzung von Raupachs Tragödie *Die Leibeigenen oder Isidor und Olga* [Nevolníci, aneb Isidor a Olga] vorgehen, die Karel Simeon Macháček 1834 anfertigte (vgl. RAUPACH 1834). Das Spiel ist im Kontext des tschechischen zeitgenössischen Repertoires gleich aus mehreren Gründen bemerkenswert. Die Geschichte spielt sich in Russland auf dem Gut eines reichen und machtvollen Fürsten ab. Die sozialen, historischen, ethnischen und kulturellen Aspekte dieses Milieus kommen jedoch kaum zum Ausdruck. Eine wesentliche Rolle spielen hier nämlich Räume bzw. Zeiträume, die außerhalb des unmittelbar erlebten Schauplatzes liegen und die durch die Retrospektion der Gestalten gegenwärtig werden.⁷ Die Handlung wird folglich gestört, sie verliert an Zügigkeit, verschiebt sich in das Innere der Gestalten, wo diese alternative Zeiträume suchen. Es bildet sich ein gespanntes Verhältnis zwischen dem Zeitraum des realen Schauplatzes und den Zeichen von abwesenden und unerreichbaren inneren Metazeiträumen heraus, an die sich die Gestalten in gespannten Handlungsmomenten im realen Zeitraum erinnern als „an jene schöne Erde, wo wir so glücklich gewesen waren“ (RAUPACH 1834: 96).

Auf der Ebene der Gestalten wird nicht deren Handlungsfunktion, sondern das Erlebnis betont. Die Handlungsmotive werden in umfangreichen monologischen und gefühlvollen Passagen mit Unterbrechungen der Satzkontinuität und Veränderungen der Redeperspektiven von der sachlichen Beschreibung des Ereignisses zur subjektiven Schilderung des geistigen Zustandes der dramatischen Gestalt erklärt. Am Ende der Geschichte kann zwar der Intrigant seine Rache, nicht jedoch seine innere Ruhe finden; er leidet genauso wie die Gestalten des Liebesdreiecks, denen er mit seiner Handlung die Welt zerrüttet hat. Ins Zentrum rücken Leiden aller Handlungsgestalten. In diesem Moment erreicht der Konflikt zwar seinen Höhepunkt,⁸ wird aber nicht gelöst. Die Ausweglosigkeit der Geschichte wirkt sich auch auf die Gestalten aus, bei denen die Reflexion die Aktion überwiegt. Die Folgen sind in ihrer Sprache erkennbar: Repliken gewinnen am Umfang, Monologe erstrecken sich über mehrere Textseiten, Auftritte werden immer statischer, innere Spannungen der Gestalten werden poetisiert. Repliken wie „sluneční zář i samo mračno nebes budí radosti dnů minulých“ [der Sonnenschein sowie die Himmelswolken wecken die Freuden der vorigen Tage] oder „oči nad chudobou srdce svého do živa a do mdla vyplakala“ (RAUPACH 1834: 19) [sie hat sich die Augen über die

⁷ Insbesondere die Titelgestalten erinnern sich bereits seit deren ersten Treffen auf der Szene an die glückliche, in Italien verbrachte Zeit.

⁸ Die Hauptheldin hält in der Schlusszene einen Monolog über den Leichnamen der Brüder, die sich im Duell um ihre Gunst einander töteten, danach stirbt auch sie.

Armut ihres Herzens völlig ausgeteert] bzw. „labutěmi tichouknými u jezeru večerním se berou klidně myšlenky tvoje a city prsy tvými“ (RAUPACH 1834: 21) [als stille Schwäne am Abendsee bewegen sich deine Gedanken und Gefühle durch Deine Brust] bilden einen elegischen Rahmen. Von Anfang an blickt hier das Motiv des Todes durch, das auch andere Motivkomplexe durchdringt und die sentimental düstere Atmosphäre stärkt.⁹

Während die Sentimentalität in der konventionellen zeitgenössischen Produktion das Publikum lediglich rühren soll, hat das Gefühlsvermögen der Protagonisten der fiktionalen Welt in den *Leibeigenen* eine subjektiv romantische Funktion und trägt zur Ausprägung des Spielthemas bei. Von Anfang an entwickelt sich der Konflikt der realen Welt mit „krásný sen života“ (RAUPACH 1834: 86) [dem schönen Traum des Lebens] ganz im Geiste der subjektiven Romantik, die die Helden von der Umwelt isoliert:

Tamo ve Vlašsku, kde po pozemsku cizinci jsme byli, duchovně však vlastenci, jsme měli odřeknouce se své vlasti, ve spolek lásky vejítí [...] O cožpak jsem do toho často se nemýšlel? Neobrazil já si kouzelné zahrady? [...] nemůže tak být! Živobytí drží duchy pevně na ouvazku pevném, jako drží těla tíž. (RAUPACH 1834: 20–21)

Dort bei den Wälschen (Italien), wo wir auf der Erde bloße Ausländer gewesen waren, geistig jedoch Patrioten, sollten wir, auf unsere Heimat verzichtend, in den Bund der Liebe hineingehen. [...] O, und ob ich mich öfters nicht darin hineingedacht habe? Bin ich nicht in Zaubergärten herumgegangen? [...] Es kann nicht so sein! Das Dasein hält die Geister fest am festen Band, wie das Gewicht den Körper hält.

Der Widerspruch der Welt und des Ideals wird in wiederholten Überlegungen der Helden betont, in denen sie danach streben, die Ursache ihrer Leiden zu entdecken. Grundlegend ist in dieser Hinsicht das Motiv des Widerspruchs zwischen Vater und Sohn, der sich in der Frage des jungen Helden verdichtet:

Jest to vinou mou, že zohavený znamením duchovným já se zrodil? (RAUPACH 1834: 52)

Ist es meine Schuld, dass ich mit geistiger Schändung auf die Welt gekommen bin?

Das Motiv der Schuld kehrt in den Szenen zurück, wo „duše se zoufale s divým proudem krve potýká“ (RAUPACH 1834: 68) [die Seele mit einem wilden Blutstrom verzweifelt kämpft]. Der Held lehnt seine eigene Verantwortung immer stärker ab und als Ursache der Leiden wird in seiner Replik à la Mácha der Vater genannt, der im Stück als handelnde Gestalt gar nicht auftritt:

⁹ Der junge Mann gibt seiner Geliebten gleich bei ihrem ersten Treffen Blumen vom Grab ihrer Mutter, und eine seiner ersten Repliken lautet: „Hrob ten posílá své zahradnici...“ [Das Grab schickt seiner Gärtnerin...], worauf die Gräfin antwortet: „O milý příteli! Jakých sladkých, blažících mi slz přinášíš. [...] Drahá květinke, osvěčená z řader zesnulé!“ (RAUPACH 1834: 18) [O, du lieber Freund! Welche süßen, beglückenden Tränen bringst du mir. [...] Liebes Blümchen, von der Brust der Verstorbenen geweint!].

„Vina jesti jeho, hanba tvá.“ (RAUPACH 1834: 33) [Seine Schuld ist es, deine Schande.]. In dieser Konstellation wird die Spannung zwischen zwei ungleichwertigen Gestalten – dem real handelnden Sohn und dem in der aktuellen Handlung abwesenden Vater – weiter gesteigert.

In den nächsten Auftritten verliert das Schuldmotiv immer deutlicher seine zeitliche und kausale Bedeutung für die Handlung und verschiebt sich in den Bereich statischer, allgemein existenzieller Reflexionen. Zunächst wird die schicksalhafte Unlösbarkeit des Konflikts betont:

Proč jsme oba světlo světa spatřili? Proč pak jeden nezůstal v té noci nezbytnosti? Neboť nižádny již pokoj mezi námi není, ani v živobytí, ani ve smrti. (RAUPACH 1834: 103)

Warum sind wir beide ans Licht der Welt gekommen? Warum ist einer nicht in der Nacht der Unentbehrlichkeit geblieben? Denn keinerlei Ruhe gibt es unter uns, weder im Leben noch im Tode.

Kontinuierlich verschiebt sich die Aufmerksamkeit völlig zu inneren Gefühlen des jungen Mannes, der wegen einem unüberlegten Angriff gegen den Verführer seiner Geliebten dem Gericht ausgeliefert werden soll:

Tu potupu, to srdce svírání, to zošklivení sebe samého, ty hrůzy trestu – všecko byl já [...] již trpěl [...] Proč té hrůzy? Že jsem se provinil? O ne, nikdy! – že jsem narozen. Zavržený byl já, než jsem byl zatracený býti červem, jehož dává nohou, jehož si zošklivují. Vážnost sebe samého, s níž člověk k životu lne duchovnímu, ta již tam – a proto sebou opovrhám. (RAUPACH 1834: 96)

Die Demütigung, die Herzbeklemmung, der Ekel vor sich selbst, die Schrecken der Strafe – alles habe ich [...] bereits erlitten [...] Warum den Schrecken? Dass ich mich schuldig gemacht habe? O nein, nie! – dass ich geboren bin. Verstoßen bin ich gewesen, bevor ich verdammung gewesen bin, ein Wurm zu sein, der mit dem Fuß zerdrückt wird, vor dem man Ekel hat. Die Achtung vor sich selbst, mit der der Mensch zum geistigen Leben neigt, die ist schon vorbei, und deshalb verachte ich mich.

Diese „stvůry psychy rozjitřené“ (RAUPACH 1834: 96) [Ungetüme der aufgewühlten Psyche] gehen schließlich in die Fragen des Fortlebens nach dem Tode und der Todesangst über:

A když smrt jen tvrdé spaní jest, proč se děsíš hříšník smrti? (RAUPACH 1834: 100)

Und wenn der Tod nur ein harter Schlaf ist, warum fürchtet sich der Sünder vor dem Tode?

Zwei Jahre vor der Veröffentlichung des *Máj* hat Macháček's Übersetzung eine Reihe von Motiven auf Máchas Art exponiert. In Übereinstimmung mit dem zweiten Gesang von Máchas Gedicht hat er diese Motive im Bild „noc beze spaní, ale plné zoufalství“ [der Nacht ohne Schlaf, aber voll Verzweiflung] gesteigert, die „předchoutka pekla“ (RAUPACH 1834: 99) [ein Vorgeschmack der Hölle] ist.¹⁰ Die typologische Ähnlichkeit mit dem *Máj*, die sowohl in mo-

tivischen Komplexen als auch im Konzept der Gestalten und der elegischen Poetik auffallend sichtbar wird, ist hier sogar noch deutlicher und profunder als in Klicperas *Loupež*, bei dem die bisherige Forschung einige auffallende thematische und motivische Zusammenhänge mit Máchas Texten suchte und fand (vgl. STICH 1986).

Raupachs Spiel stellt also einen der möglichen Prätexte von Máchas *Máj* dar, und es wäre zweifellos möglich, auf Grund der zeitgenössischen Kritiken zu verfolgen, welche ästhetischen Möglichkeiten dieses sentimental Dramas in der zeitgenössischen Situation aktualisiert worden sind. Im Gegensatz zum *Máj* hat sich das Thema von *Isidor und Olga* nicht auf die subjektiv romantische Zerrissenheit der Helden beschränkt. Bereits im ersten Dialog wird auf unterschiedliche Art und Weise das schicksalhafte Gefühl mit der hitzigen Leidenschaft des Jungen, „prchlou vášní jinocha“ (RAUPACH 1834: 38), konfrontiert. Im Gegensatz zu einer auf Verantwortung und innerer Disziplin basierenden Beziehung steht die romantisch ungefesselte Emotionalität. Mit dem Fortschritt der Handlung kommt das Motiv der höheren, transzendentalen Gerechtigkeit ins Spiel; die Leiden der Helden sind in diesem Referenzrahmen verankert. Motive der Transzendenz verdichten sich bei der weiblichen Hauptgestalt die Stücke, die sich durch christliche Frömmigkeit auszeichnet. In der Schlusszene des Sterbens spricht die Hauptheldin den Glauben aus, dass das böse Schicksal durch das ewige Leben nach dem Tode kompensiert wird. Trotz vieler auffällender Ähnlichkeiten in den Motiven, der Darstellung sowie dem elegischen Stil (vgl. IBLER 2000) gibt es also zwischen Macháček's Raupach-Übersetzung und Máchas Gedicht einen wesentlichen Unterschied: Macháček's Raupach-Adaptation schließt sich den anderen zeitgenössischen Texten an, die die romantischen Motive von Schuld und Rache anders exponieren, als Mácha es getan hat (vgl. STICH 1993). In dieser Hinsicht stellt Raupachs Text ein „negatives Rezeptionspendant“ dar, das den Charakter von Máchas Werk präziser erfassen lässt.

Das Verhältnis der beiden von uns verfolgten Texte umfasst noch eine dritte Dimension: der Unterschied zwischen den *Leibeigenen* und dem *Máj*, der beim isolierten Vergleich dieser Werke so offensichtlich ist, hört auf signifikant zu sein, sobald man Macháček's Übersetzung aus der Perspektive des zeitgenössischen Theaterrepertoires betrachtet. In einem weiteren Kontext wird deutlich, dass diesem die *Leibeigenen* Máchas näher stehen als Theaterstücke, die sich zumindest in der Genrebezeichnung auf die Romantik berufen. Als Beispiel kann Tyl's Übersetzung von Raupach dienen, die 1840 unter dem Titel *Kníže d'ábel* angefertigt und als „romantisches Schauspiel“ (LAISKE 1974/1: 171) aufgeführt wurde, um später noch als Erzählung umgearbeitet zu werden (vgl.

ganze Reihe bedeutender Übereinstimmungen mit Máchas *Mai* (*Máj*) finden; sie scheinen mir so frappant zu sein, dass ich hier auf sie nicht ausdrücklich verweise.

¹⁰ Auch in den oben zitierten Passagen der Übersetzung Macháček's kann man sicherlich eine

OTRUBA/PROCHÁZKA 1985). Der Zuschauer wird hier vor allem durch äußerliche Effekte angesprochen. Die Gestalten zeichnet keine strukturierte Innenwelt aus. Dem Zuschauer werden lediglich konventionelle, verkrampt und schematisch stilisierte Zeichen des geistigen Lebens präsentiert. Die Kommunikationsstrategie sowie Poetik steht eher den Barockexempeln und -parabeln nahe: Bereits zu Anfang wird eine moralische Maxime ausgesprochen, die die Handlung durch äußerliche, überexponierte emotionale Effekte lediglich illustriert.¹¹ Die Rezeption von Tyls Raupach-Adaptation erfolgte also vor dem Hintergrund von allgemein bekannten und bewährten Stereotypen. Der Erfolg war ferner durch die Verbindung einiger zeitgenössisch beliebten Genres – Singspiel, historisches Ritterspiel und didaktisches Spiel – garantiert. Effekte, welche die Hauptquelle der ästhetischen Wirkung bildeten, erinnern zwar an die Schreckensromantik, romantisch ist daran lediglich der Außenanstrich. Macháček's Raupach-Übersetzung unterscheidet sich von einer solchen szenisch erfolgreichen Verwendung romantischer Motive durch den Psychologismus und den elegischen Charakter des Textes und zwar insoweit, dass seine Adaptation seinerzeit als ein Lesedrama wahrgenommen wurde: Tyls Rezension reagierte allerdings auf die Textausgabe und nicht auf die Bühnenaufführung. Tyl stellt fest, dass Raupachs Stück sich auf deutschen Bühnen einer großen Beliebtheit erfreut, mit dessen Übersetzung als Bestandteil des tschechischen Theaterlebens beschäftigte er sich nicht. Er hat lediglich die sprachliche Qualität von Macháček's Übersetzung geschätzt und tschechischen Leserinnen zur wiederholten Lektüre empfohlen (TYL 1960: 59–62). Der Vollständigkeit halber soll hinzugefügt werden, dass Tyl zwei Jahre vor Macháček's Übersetzung Raupachs Komödie *Pašerové* ins Tschechische übertragen hat, in der einzelne literarische Klischees der Romantik scharf kritisiert wurden.

Am Beispiel der tschechischen Rezeption von Raupach wird also deutlich, dass die romantische Poetik, die romantischen Motive und die romantische Thematik in der realen Rezeptionslage auf unterschiedliche ästhetische Normen gerieten, in unterschiedliche funktionale Kontexte eintraten und in diesen Koordinaten auch diametral unterschiedliche Ausformungen und Bedeutungen gewannen. Bestandteile des imaginären ‚idealen romantischen Textes‘ haben in konkreten Werken gleichzeitig sehr unterschiedliche Positionen eingenommen und sich unterschiedlichen Dominanten unterstellt. Der Verweis auf eine auffallende Ähnlichkeit von Raupachs und Máchas Texten ist dabei nicht ein Versuch, Máchas Texte von Übersetzungen sentimentaler Tragödien abzuleiten. Máchas Werk verdichtet aber offensichtlich seinerzeit allgemeiner verbreitete

tete Kommunikationsstrategien, Themen, Motivkomplexe und stilbildende Verfahren, wobei die Frage nach der Originalität und der spezifischen Bedeutung seines Werkes in diesem Zusammenhang unbeantwortet bleiben soll. Dessen ungeachtet zeigt sich jedoch, dass die These, dass Máchas Werk im tschechischen Kontext einzigartig ist, nicht so aufgestellt werden darf und dass die Frage nach der Eigenartigkeit seines Werkes nur in einem weiteren Kontext beantwortet werden kann. Denn spezifische Züge des subjektiv romantischen Literaturtyps waren dem tschechischen Leser und Zuschauer durch die Übersetzungen deutscher sentimentaler Tragödien bereits seit Beginn der 1820er Jahre vertraut und haben so den zeitgenössischen Rezeptionshorizont wirksam beeinflusst. Es bleibt sicherlich die Frage, wodurch sich Mácha von diesem Horizont unterschied, und insbesondere, in welchem Verhältnis er zu jenem Erwartungshorizont die Kulturtheorie der Jungmann-Gruppe stand, die auf der Ablehnung von Máchas *Máj* basierte. Die Beantwortung dieser Frage würde jedoch den Umfang sowie die Zielsetzungen dieses Beitrages sprengen. Eines ist jedoch schon jetzt sicher: Der scharfe und eindeutig geführte Klassifikationsschnitt, um den sich die vom Sprachnationalen ausgehenden Literaturhistoriker so oft bemühen und der zeitgenössische Richtungen und Strömungen, Kultursubareale und Autorenpersönlichkeiten ordnen soll, ist in Konfrontation mit dem realen Funktionskontext und der realen Rezeption kaum noch als Instrument der literaturhistorischen Arbeit zu verteidigen. Um so ersichtlicher zeigt sich der innerlich dynamische und verschiedenartige Charakter der zeitgenössischen Kultur, der stets und aus neuen Blickwinkeln als eine in sich widersprüchliche Zusammengehörigkeit auftaucht.

Literatur

- BIRUS, Hendrik (Hg.) (1995): *Germanistik und Komparatistik*. Stuttgart/Wiemar: Metzler.
- Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy (2001). Hg. v. J. Trávníček. Brno: Host.
- GADAMER, Hans Georg (1960): *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.
- GREENBLATT, Stephen (2000): *Was ist Literaturgeschichte?* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- HARTH, Dietrich (Hg.) (1982): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- IBLER, Reinhard (2000): ‚...ohne Leben ist das Ideal geblieben‘ (a bez života zůstal ideál). Karel Hynek Mácha als Elegiker. – In: H. Schmid (Hg.), *Karel Hynek Mácha. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*. München: Otto Sagner, 153–177.

¹¹ Robert lässt einen Klausner verbrennen, aber der erscheint als Wunder wieder auf der Szene und führt Robert zur Buße; der getötete Kumpan von Robert erscheint wiederholt als ein Geist aus der Hölle und führt Robert im Gegenteil von dem Bußweg ab.

- JAKUBEC, Jan (1901): Murko Matyáš. – In: *Ottův slovník naučný* 17, Praha: J. Otto, 883–884.
- JAUSS, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LAISKE, MILOSLAV (1974): *PRAŽSKÁ DRAMATURGIE*. PRAHA: DIVADELNÍ ÚSTAV.
- MURKO, Matthias (1897): *Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der Slawischen Romantik I. Die Böhmisches Romantik*. Graz: Styria.
- OTRUBA, Mojmír/PROCHÁZKA, Martin (1985): Prvky divadelnosti v obrozenské próze 1800–1850. – In: *Divadlo v české kultuře 19. století*, Praha: Národní galerie, 101–106.
- PERKINS, David (1992): *Is Literary History Possible?* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- RAUPACH, Ernst (1834): *Nevolníci aneb Isidor a Olga*. Praha: J. Fetterlová.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1979): Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik. – In: *Arcadia* 14, 235.
- STICH, Alexandr (1986): Máchův Vilém a současná česká literatura. – In: P. Vašák (ed.), *Prostor Máchova díla*. Praha: Československý spisovatel, 155–186.
- STICH, Alexandr (1993): Ještě k Máchovi: Velký a silný protivník J.K. Tyl. – In: F. Černý (ed.), *Monology o Josefu Kajetánu Tylovi*. Praha: Karolinum, 65–73.
- STOROST, Joachim (1960): Das Problem der Literaturgeschichte. – In: *Dante-Jahrbuch* 38, 1–17.
- TUREČEK, Dalibor (2000): Geschichte der tschechischen Literatur – Problem und Herausforderung der gegenwärtigen Bohemistik. – In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 46, 145–154.
- TYL, Josef Kajetán (1960): *Divadelní referáty a stati*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- WELLEK, René/WARREN, Austin (1959): *Theorie der Literatur*. Bad Homburg: Gentner.
- ZIMA, Peter (1992): *Komparatistik*. Tübingen: Francke Verlag.

Johann Joseph Polt und Herders Slawenkapitel. Ein Beitrag zum Thema *Die Deutschböhmen und die tschechische Nationalbewegung*¹

Václav Petrbok

Im Jahre 1813 erschien in Prag ein unauffälliges Büchlein: das *Handbuch der Geographie von Böhmen*. Der Autor, Johann Joseph Polt (1775–1861) – er stammte aus Prag, war als Verleger tätig und überdies nicht nur ein äußerst produktiver Verfasser von Novellen im Stil der Exempelerzählung, sondern auch ein beflissener Sammler böhmischer Sagen² – widmete seine Arbeit Ferdinand Graf Kinský, Herrn auf Kostelec nad Černými lesy, Choceň und Borovnice, Zlonice. Das nicht allzu umfangreiche Werk gliedert sich in zwei Teile. Im ersten, überschrieben *Das Königreich Böhmen*, skizziert Polt in übersichtlicher Weise die geographischen, politischen, kulturellen und religiösen Verhältnisse im böhmischen Königreich, wobei der Herstellung natürlicher Produkte und der Bereich der öffentlichen Verwaltung sein besonderes Augenmerk gilt. Der Autor gibt zudem eine Übersicht über die wohlthätigen Einrichtungen des Landes. Der zweite Teil bietet unter der Überschrift *Eine kurze Beschreibung der vorzüglichsten Städtchen u.s.w. in Böhmen* eine nach einzelnen Kreisen gegliederte Zusammenstellung bedeutender Örtlichkeiten, die der Autor mit knappen Angaben ökonomischer und statistischer Art erläutert; gelegentlich finden sich auch kulturhistorische Hinweise, insbesondere zu den berühmten Söhnen oder Töchtern des jeweiligen Ortes. Auf den ersten Blick handelt es sich um ein Standardwerk, das zweifellos einer möglichst breiten Leserschicht zu rascher Information verhelfen wollte. Von besonderem Interesse für Literaturhistoriker freilich sind die beachtenswerten Kapitel zu den Themen *Sprache; Charakter, Sitten und Fähigkeiten; Volksbelustigungen; Geisteskultur* sowie *Gelehrte und Kunstanstalten*, die umfangreiches Material zur Geschichte des literarischen und kulturellen Lebens in Böhmen bieten. Die Literatursoziologie sollte die Informationen, die ihr die tschechische, deutsche, eventuell auch lateinische Fachliteratur böhmischer Provenienz in Form der im

¹ Übersetzung von: Johann Joseph Polt – českoněmecký Herderián? Příspěvek k velkému tématu čestí Němci a české národní hnutí. – In: A. Jedličková, I. Kreitlová (Hg.): *U jednoho stolu*, Prof. PhDr. Jaroslav Janáček, CSc. k sedmdesátým narozeninám. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000, 16–23.

² Zu Polt vgl. GRÄFFER/CZIKANN (1836: 579), RIEGER (1887: 640), WURZBACH (1872: 90–92); der vergleichsweise vollständigste bibliographische Überblick findet sich bei GOEDEKE (1898: 756–760). Über die Werke, die Themen aus der Geschichte Böhmens behandeln, finden sich verstreut Hinweise in den Arbeiten von KRAUS (1902: 246f., 278), Polts belletristische Werke für Kinder finden Erwähnung bei PLETICHA (1998: 3f.), einen Überblick über die herausgeberische Tätigkeit gibt LAISKE (1959: 168).