

hatte.<sup>6</sup> Er schrieb: "Böhmen hegt in seinem Innern, wie auch die vorliegenden Hefte bezeugen, eine reiche dichterische Flora, welche sogar, gemäß eigenthümlich zwiefachen Geschichtselementen ihres Bodens in doppeltem Daseyn, in einem Böhmischem und einem Deutschen hervortritt ... Unter den letzteren ist als hervorragendes Beispiel besonders Karl Egon Ebert zu nennen, ein schönes Talent, welches hauptsächlich böhmische Stoffe gewählt, und sie in mehrfachen Formen, auch sogar in einem großen Epos, mit Feuer und Leichtigkeit behandelt hat ..."<sup>7</sup>

Zusammenfassend möchte ich feststellen: Diese drei Zeitschriften repräsentieren, nach meiner Meinung, adäquat das Zeitschriftenwesen der Jahre von 1800 bis 1830 in Böhmen und Mähren, wenn man von den politischen und einseitig spezialisierten wissenschaftlichen und fachlichen Zeitschriften absieht. Jede von ihnen ist stellvertretend für einen gewissen Typ der damaligen Zeitschriften: "Hesperus" für die erbaulichen Blätter, in denen sich die aufklärerische Neigung zur Unterweisung mit einigen romantischen Ideen verflocht; der "Kranz" für die Unterhaltungsblätter, in denen schon die romantischen Tendenzen mit biedermeierlichen Stimmungen durchdrungen waren; die "Monatschrift" für diejenigen seriösen romantischen Blätter, die auf die nationale Vergangenheit ausgerichtet waren und die sich der Wissenschaft und Kunst und Literatur widmeten. Allen gemeinsam war der böhmische Landespatritismus, der damals noch alle Einwohner Böhmens vereinigte. Das höchste Niveau hatte zweifellos die "Monatschrift", die einem Vergleich mit den besten Periodika jenes Zeitalters standhält.

#### Anmerkungen

- 1 Hirzenfeld, J.H.v.: Uebersicht der in Böhmen erschienenen Zeitschriften. Monatsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen. Jg.1, 1827. H. 9, S. 14-29; Laiske, M.: Časopisectví v Čechách 1650-1847. Národní knihovna v Praze, 1959; Kubiček, J. u. Šimeček, Z.: Brněnské noviny a časopisy od doby nejstarší až do roku 1975. Universitní knihovna Brno 1976.
- 2 Hesperus. Jg. 1812, S. III.
- 3 Der Kranz. Jg. 1821. Nachricht betreffend die Fortsetzung der Unterhaltungschrift der Kranz.
- 4 Monatschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen. Jg. 1, 1827, H. 1, S. 3 f.
- 5 Ebd., S. 6 f.
- 6 Berliner Jahrbücher für Wissenschaft und Kritik. März 1830. Nr. 58-60.
- 7 Zitiert nach: Jahrbücher des böhmischen Museums. 1830. S. 500.

Günter Hartung

#### Zur Aufnahme Paul Ernstscher Novellen in Prag

Lassen Sie mich mit einer kleinen persönlichen Bemerkung beginnen, die zugleich die Wahl meines Themas rechtfertigen soll. Es mag fünf oder mehr Jahre her sein, da wurde ich auf einem Kolloquium, ähnlich dem unsrigen, von einer tschechischen Kollegin gefragt, wie man sich denn Karel Čapeks gut bezugte Beschäftigung mit Ernstschen Novellen zu erklären habe. Die Anfrage ging an mich, weil ich längere Zeit zuvor einen Versuch über die deutschfaschistische Literatur geschrieben und darin auch Paul Ernst behandelt hatte, freilich nur aus dem engen Gesichtswinkel dieses Themas. Ich wußte damals nichts Rechtes zu erwidern, und ich kann auch heute, weil mir die Kompetenz im Tschechischen fehlt, nur eine Teilantwort geben, die vornehmlich Paul Ernst betrifft. Geleitet von einigen Rezeptionszeugnissen um 1910, möchte ich versuchen, den historischen Ort seiner Novellen und ihren Neuerungswert anzugeben, durch den sie auf avantgardistische Dichter gewirkt haben.<sup>1</sup> Vielleicht erweist sich auch trotz dieser Beschränkung die Nützlichkeit vergleichender Fragestellungen.

Zunächst seien in Kürze die wichtigsten Fakten genannt. Auf den Dramatiker Ernst wurde die tschechische literarische Öffentlichkeit frühzeitig aufmerksam: Schon 1898 besprach Arnošt Procházka Ernsts kurz zuvor erschienene erste Dramenpublikation, und ebenso prompt wurde anderthalb Jahre später von Jiří Karásek der zweite Dramenband angezeigt. Bald darauf geriet der 'Neuklassiker' in engagierte Auseinandersetzungen um das zeitgemäße Drama und Theater hinein. Besonders nach 1908, als Ernsts wichtigste Tragödien gedruckt vorlagen, intensivierten sich die von Procházka, F.X. Šalda und Jan Krejčí bestrittene Diskussion, in die auch der junge Karel Čapek verwickelt wurde. Sie führte 1913 zur Übersetzung der "Brünhild" (durch Josef Kodíček; der Schluß seiner Übersetzung erschien in der neugegründeten "Scéna") und dann Anfang 1914 zu einer Anfrage Jaroslav Kvapils, des entscheidenden

Manns am Nationaltheater, bei Paul Ernst nach Übersetzungs- und Aufführungsmöglichkeiten. Alle Bemühungen wurden freilich durch den Weltkrieg unterbrochen und kamen auch später, trotz dem bemerkenswerten Einsatz von Šalda<sup>2</sup> und anderen, nicht zu greifbaren Resultaten.

Daß es sich jedoch um eine zeittypische Diskussion gehandelt hatte, die gerade in den nichtdeutschen kulturellen Milieus der Habsburgermonarchie intensiv war, zeigt ein Seitenblick auf die Verhältnisse in Budapest. Dort war auf Initiative des Kreises um den jungen Georg Lukács und in Analogie zu den Gründungen 'Freier Theater' in anderen Hauptstädten 1904 das Thalia-Theater mit international modernem Spielplan ins Leben getreten, und 1908 gewann Lukács ein Preisausschreiben mit seiner bedeutenden "Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas", deren Perspektive durchaus von Paul Ernsts neuklassischer Tragödientheorie und -praxis beherrscht war.<sup>3</sup> Bekanntlich erwuchs auf dieser Grundlage seit 1910 die persönliche Freundschaft beider und ein hochbedeutender Gedankenaustausch.<sup>4</sup>

Neben dem Drama hatte Paul Ernst eine andere Form praktisch bevorzugt und in seiner bekannten Aufsatzsammlung "Der Weg zur Form" (1906) mit Theorie bedacht: die Novelle. Diesen Versuchen galten ebenfalls bemerkenswert frühe und intensive Bemühungen im tschechischen Milieu. Aus den beiden Sammelbänden "Die Prinzessin des Ostens" (1903 erschienen, aber erst nach Erscheinen des "Wegs zur Form" stärker beachtet) und "Der Tod des Cosimo" (Ende 1911 herausgekommen) wurden zwischen 1909 und 1919 mindestens sieben Übersetzungen in Zeitschriften veröffentlicht. Besonders wichtig ist in unserem Zusammenhang die zu Anfang des "Umělecký měsíčník" von Jarmila Pospíšilová, der späteren Frau Josef Čapeks, vorgenommene Übersetzung "Vězeň" ("Der Gefangene"), weil der Redakteur Josef Čapek sie mit einem aufschlußreichen Kommentar versehen hat.<sup>5</sup>

Auf diesen Kommentar werde ich noch zu sprechen kommen. Zu seinem literarischen Umfeld gehörte das Interesse, das man im Kreis um die Prager "Herder-Blätter" der neuen Novellistik zuwandte. Nachdem im 2. Heft (Februar 1912) Hans Janowitz Heinrich Manns jüngsten Band "Die Rückkehr vom Hades" rezensiert hatte, widmete sich im 3. Heft (April 1912) der Herausgeber Willy Haas dem "Tod des Cosimo". Er begann seine Rezension mit den Worten: "In den Werken des Weimarer Dichters Paul Ernst ehren wir ein aussergewöhnlich reines und völlig unnachgiebiges Streben und eine Haltung, eine geistige Selbstbestimmung auf Grund von Prinzipien ..."<sup>6</sup> Im Sommer des gleichen Jahres wird Kafka zusammen mit Max Brod den Dichter in Weimar aufsuchen und Ernsts "Verachtung

unserer Zeit, Hauptmanns, Wassermanns, Thomas Manns" aus erster Hand kennenlernen, schließlich aber nur den distanzierten Eindruck festhalten: "daß es ein Mann ist, der seine ganze Zeit mit allen Kräften gut angewendet hat."<sup>7</sup> (Ob vielleicht für die Ausbildung des Kafkaschen Erzählstils auch Paul Ernst Anregungen gegeben hat, was nicht ganz undenkbar ist, geht aus den Selbstäußerungen nicht hervor.)

Am aufschlußreichsten für den literarischen Hintergrund sind die Äußerungen Otto Picks. Nachdem er im 3. Heft der "Herder-Blätter" mit einer lobenden Anzeige des "Tubutsch" von Albert Ehrenstein hervorgetreten war - man werde künftig beim literarischen Wien vor allem an Ehrenstein, Otto Stoessl, Max Mell, Berthold Viertel denken und dafür "gewisse Namen von heute populärem Klang" vergessen müssen<sup>8</sup> -, erschien im letzten Heft (4/5, Oktober 1912) seine wegweisende Übersicht "Neue tschechische Literatur". Pick attestierte dieser Literatur "eben jetzt" einen allgemeinen Aufstieg, verwies dazu außer auf Březina und Machar auch auf Šalda als "einen der einsichtsvollsten /.../ Kritiker", bezog sich jedoch hauptsächlich auf die Novellistik, die ihm "vor allem /.../ in aufsteigender Entwicklung begriffen zu sein" schien. Hier nannte er Šrámek, deutete aber die Kenntnis auch andersgearteter Bemühungen an.<sup>9</sup> Zweifellos kannte er František Langers Erzählungsband "Zlatá Venuše" von 1910, den er übersetzen und über den er zehn Jahre später bei Gelegenheit einer Langerschen Uraufführung bemerken wird, daß dieser Band Langers "formale Begabung" schon sehr deutlich gezeigt habe. "Es ist kein Zufall, daß manche der in dem Buche "Zlatá Venuše" enthaltenen Novellen sich stofflich und in der Formgebung mit den Prosaversuchen der Neuklassizisten vom Schlage eines Paul Ernst berührte. Hier wie dort klare Darstellungen erdachter Geschehnisse, erotisch überhaucht, knapp und bildhaft gestaltet und ruhig, beinahe kühl erzählt."<sup>10</sup>

Einige der von Pick genannten Wiener hatten Verbindung mit Paul Ernst. Mit Stoessl war er seit 1907 befreundet, und Ehrenstein hatte unter dem 16. Mai 1910 einige Erzählungen, darunter "Tubutsch", an "den Dichter der 'Prinzessin des Ostens'" zur Beurteilung geschickt und war auf deutliches Wohlwollen gestoßen. Gelegentlich des ersten Besuchs von Lukács in Weimar im Juni 1910 gab Ernst den Namen des "Wiener Novellisten" empfehlend weiter.<sup>11</sup> Von Lukács war damals (im März 1910) die erste Aufsatzsammlung auf Ungarisch erschienen; er arbeitete an ihrer Komplettierung, u. a. durch einen Paul-Ernst-Essay, und an der Übertragung ins Deutsche. Der endgültige Essay "Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst" in der 1911 erschienenen deutschen Ausgabe "Die Seele und die

Formen" behandelte zwar, nach Maßgabe des Titels, nur Ernsts tragische Dramen, doch hatte Lukács selbstverständlich auch die "Prinzessin des Ostens" gelesen. In dem 1910 entstandenen Storm-Essay steht ein Definitionsversuch, der nur mit Bezug auf den Ernstschen Novellentypus voll verständlich wird: "Das Wesen der Novellenform ist kurz gefaßt: ein Menschenleben durch die unendlich sinnliche Kraft einer Schicksalsstunde ausgedrückt."<sup>12</sup> Ebendort war auch der abgelehnte Gegentypus kenntlich gemacht: Storm greife schon, hieß es eine Seite vorher, "der modernen, impressionistischen Entwicklung vor, welche die Novelle ganz verinnerlicht, den alten Rahmen ausschließlich mit seelischem Inhalte füllt, /.../ welche - in ihrer letzten Konsequenz - jede starke Konstruktion und jede Form in das leise und feine, nur vibrationsartige Nacheinander von psychologischen Übergängen auflöst."

Sucht man nun in dem kulturellen Kräftefeld der Vorkriegsmonarchie nach einer gemeinsamen Richtung, einer Resultierenden, in der sich die genannten Tendenzen vereinen konnten, dann läßt sie sich am ehesten negativ bestimmen: Allen war die Ablehnung, ja Abstoßung von 'Jung-Österreich', von jener in Wien herrschenden Moderne gemein, welche man gemeinhin mit den Begriffen Ästhetizismus, Impressionismus, Psychologismus, Neuromantik umschreibt und die den Zeitgenossen vor allem durch die Namen Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler repräsentiert schien. Die selben Namen meinte Otto Pick mit den zu vergessenden, und ganz analog hat sich der junge Lukács ausgesprochen, so in einer Kritik an Schnitzlers Roman "Der Weg ins Freie".<sup>13</sup> Gegen 'Jung-Wien' hatte sich schon 1896 Karl Kraus' Satire "Die demolierte Literatur" gerichtet, worin alle von Bahr aufgebrauchten Schlagworte Revue passierten. "Bald war man mit dem konsequenten Realismus fertig, und /das Café/ Griensteidl stand im Zeichen des Symbolismus. 'Heimliche Nerven!' lautete jetzt die Parole, man fing an, 'Seelenstände' zu beobachten und wollte der gemeinen Deutlichkeit der Dinge entfliehen. Eines der wichtigsten Schlagworte aber war 'Das Leben', und allnächtlich kam man zusammen, sich mit dem Leben auseinanderzusetzen oder, wenn's hoch ging, das Leben zu deuten."<sup>14</sup>

Ohne die um 1910 zu Karl Kraus bestehenden Beziehungen im einzelnen darzulegen - noch am engsten waren sie seitens der Prager deutschjüdischen Autoren, und am deutlichsten wurden sie, was die "Herder-Blätter" anging, von Otto Pick ausgesprochen<sup>15</sup>; Paul Ernst selber und auch Lukács wahrten ein distanzierendes Verhältnis, obwohl Freunde von ihnen in der "Fackel" publizierten - ohne also diese komplizierten und schwankenden Beziehungen auffächern zu wollen, kann man doch soviel mit Sicherheit sagen, daß diejenigen unter den

jüngeren Nicht- oder Anti-Wienern, die an epischer Prosa interessiert waren, unter allen produktiven Autoren der älteren Generation am ehesten in Paul Ernst (und daneben in Heinrich Mann) ein Vorbild oder wenigstens ein Studienobjekt für Innovationsabsichten finden konnten. Hinzu kam, daß dieser Dichter ein typischer Norddeutscher war, jedenfalls kein Österreicher, doch auch (vor 1914) kein dezidiertes Preuß, eher ein 'Neu-Weimarer'; er war Zeuge der Berliner literarischen Moden vom Naturalismus an gewesen und hatte durch sie hindurch seinen Weg zu eigenen geistigen Gehalten und eigener Form gefunden.

Der 1866 geborene Paul Ernst, aufgewachsen in konservativen Verhältnissen der Bergwerksstädte des Harzes, war nach frühen Kontakten mit dem Berliner Naturalismus und nach abgebrochenem Theologiestudium etwa 1888 zur verbotenen Sozialdemokratie gestoßen. Sein unter dem Einfluß Tolstoj'scher Spätschriften gereifter Entschluß, "in das Volk zu gehen und es zu befreien,"<sup>16</sup> veranlaßte ihn zu angestrebter politisch-publizistischer Arbeit sowie zu marxistisch intendierten Sozialstudien, zeitweise auch zu einem gewissen "Haß auf die Kunst", die ihm "als etwas Unsittliches" erschien<sup>17</sup>. Entscheidend für sein weiteres Leben und Schaffen war dann, daß Ernst Anfang der 90er Jahre, nachdem er ein Jahr lang die Redaktion der "Berliner Volkstribüne" innegehabt und sie im Sinne der oppositionellen "Jungen" geführt hatte, sich grundsätzlich und für immer von der nunmehr legalen Sozialdemokratie trennte. An seiner Abwendung war gewiß Widerwillen gegen Opportunismus und Revisionismus beteiligt; außerdem wirkten konservative Gesellschaftsideen mit. Die Folge war jedoch die Aufrichtung eines ethisch-idealistischen Weltbildes, das dem Marxismus ebenso wie dem naturwissenschaftlichen und soziologischen Positivismus sich schroff entgegenstellte und aus dessen Sicht die Bourgeoisie ebenso wie das Proletariat moralischer Ächtung verfiel. "Wir haben", schrieb Ernst 1898, "an die Stelle der Pflicht die Nerven gesetzt, an die Stelle des Sollens das Erkennen, wir denken vom Menschen wie vom Tier, denn das Tier, das keine ewigen Werte erkennen und erstreben kann, unterliegt allerdings lediglich der Notwendigkeit; und so haben wir Religion, Sittlichkeit und Kunst verloren und sind wirklich das geworden, was uns als das Ideal erschienen ist: das höchst entwickelte Tier."<sup>18</sup>

Die 1897 wiederaufgenommene Kunstübung richtete sich demnach auf den intelligiblen Charakter des Menschen, sie sollte Sittlichkeit ausprägen helfen. Paul Ernst lehrte eine auf dem "Bewußtsein der sittlichen Freiheit" beruhende 'absolute Moral' Kantschen Sinnes, die jedoch - hier zeigten sich die

Folgen seiner marxistischen Zeit - nicht 'formal', nicht zeit- und gesellschaftsunabhängig sein durfte, von der vielmehr gesellschaftsbildende Wirkung erwartet wurde - bei vollem Bewußtsein der Verbrauchtheit bisheriger Satzungen.

"Wir haben heute nicht mehr ein festes Gesetzbuch der Sittlichkeit von der Art eines Volksurteils; auch jene Art, sittliche Ideale neu zu schaffen, wie wir sie bei Schiller finden, ist uns heute versagt: Schiller schuf in Übereinstimmung mit gewissen Glaubenssätzen von Freiheit, Gleichheit, Menschenwürde und ähnlichem, welche bei der damaligen Menschheit die Rolle spielten wie bei der heutigen die materialistische Geschichtsauffassung. Der heutige Künstler wird viel einsamer dastehen."<sup>19</sup> Sein Ideal war und blieb der 'höhere' Mensch, frei von selbstischen Bedürfnissen, von Angst, Reue und Todesfurcht, lebensbejahend noch im Untergang; einsam gegenüber der 'niedrigen' Menge mit ihrer 'knechtischen Gesinnung'.

Sie sehen schon, wie leicht diese Ethik, die der Nietzscheschen Polarisierung von 'Herren-' und 'Sklavenmoral' verwandt war, aus dem sittlichen Gebiet ins soziale übergreifen und dort 'neu-' oder 'jungkonservative' Gesellschaftstheorien begünstigen konnte. Solcher Gefahr ist Paul Ernst in der Tat, besonders nach Kriegsausbruch, mehrmals erlegen.

Was nun die seit 1898 in Dichtungen und Aufsätzen verkündete Kunstauffassung anging, so hatte sie von Anfang an mit dem Ästhetizismus und L'art pour l'art des Jahrhundertendes nichts gemein; sehr bald tendierte sie dahin, auch die naturalistischen und impressionistischen Kunstziele zu verwerfen, da sie bloß auf Erkenntnis oder Vermittlung von Erkenntnis hinausliefen<sup>20</sup>; und dann war es nur konsequent, daß auch die entsprechenden Kunstmittel "Schilderung und Analyse"<sup>21</sup> radikal abgelehnt wurden. Etwa in diesen Schritten vollzog sich Ernsts Weg zur Form als dem neuen Positivum. Seine Formidee behielt enge Fühlung zu "Ethik und Metaphysik"<sup>22</sup>; Form war ihm vor allem "die Technik, wie man diesen /ethisch-metaphysischen/ Gehalt der im Theater versammelten /bzw. der zuhörenden oder lesenden/ Menge aufzwingt"<sup>23</sup>; sie beruhte mithin ausschließlich auf der Konstruktion der darzustellenden 'Handlung', welche allen Werkgehalt in sich fassen mußte. Naturgemäß konnte bei einer solchen Auffassung die Sprache nur dienende Funktion, keinen künstlerischen Eigenwert haben.

Auf dem Gebiet der erzählenden Prosa erreichte Ernst sein Formziel - nach einem Band "Sechs Geschichten" (1901), welche er selber als "Arabesken" verstand<sup>24</sup> und wenig später als Arbeiten "ohne den Zwang der Form, /.../ bis zu einem gewissen Grade dichterisch, aber in jeder Hinsicht unkünstlerisch" verwarf<sup>25</sup> - erst mit einigen jener kurzen "Novellen", die er 1903 zu dem Band

"Die Prinzessin des Ostens" zusammenschloß. Von diesem Buch gingen seinerzeit avantgardistische Wirkungen aus, weil hier der 'neuklassische' Wille zur strengen Form (mit "Anfang und Ende, Ursache und Folge"<sup>26</sup>) am frühesten und in provokativer Reinheit zutage trat.

(Die zweite Sammlung, "Tod des Cosimo" von 1911, mit der ein Durchbruch beim Publikum erreicht wurde<sup>27</sup> und die so meisterhafte Stücke enthielt wie jene schon 1909 ins Tschechische übersetzte und 1912 von Haas gepriesene "Liebe des Flibustierführers", zeigte im ganzen eine reichere, doch etwas konventionellere Technik; sie arbeitete mit novellistischen Erzählrahmen, mit wechselnden Erzähler- oder Figurenperspektiven, der Künstler selber wurde thematisch: kurz, hier verriet sich, wie Lukács anmerkte, daß Ernst "in die große Linie der deutschen Novelle"<sup>28</sup> von Goethe bis Keller einzulenken begann, indem er dem geselligen, gesellschaftsbildenden Erzählen selber Wert zumaß. Paul Ernst, der Lukács recht gab<sup>29</sup>, hat diese Linie in den folgenden drei Novellenbänden "Die Hochzeit" (1913), "Die Taufe" (1916) und "Der Nobelpreis" (1919) konsequent fortgesetzt; ebenso konsequent war es dann, daß er nach dem Scheitern seiner Gesellschaftshoffnungen alle Gesprächs- und Erzählrahmen wieder auflöste und in der Gesamtausgabe die Geschichten thematisch ordnete.)

Die "Prinzessin des Ostens" hielt sich mit großer historischer Bewußtheit an das Formvorbild Boccaccios und seiner Zeitgenossen. (Von ihnen sowie ihren orientalischen Vorgängern und europäischen Nachfolgern hat Ernst auch sachkundige Auswahlgaben veranstaltet.) In dem programmatischen Aufsatz "Zum Handwerk der Novelle" (1901) legte er an einem altitalienischen Beispiel dar, worauf es ihm ankam: "Hier ist ein ganzes Menschenschicksal, insofern es an Charakter und Umstände geknüpft ist, in einem einzigen Punkt entschieden, welcher ein außergewöhnlicher Vorfall ist."<sup>30</sup> Mit der Hervorhebung des bestimmenden Ereignisses, des 'überraschenden', 'unvernünftigen' und doch 'organischen' Zentralpunkts im Geschehen knüpfte Ernst sichtlich an die bekannten Novellentheorien von Goethe, Tieck bis Heyse und Storm an. Zugleich suchte er den von den letzteren betonten sittlichen Problemgehalt<sup>31</sup> wieder in die strenge Form hineinzubringen, indem er das gesamte Geschehen von dem 'außergewöhnlichen Vorfall' aus organisierte und an diesen den Zwang zu existenziellen Entscheidungen band. Von daher erklärt sich seine eigene wirkungsorientierte Definition: Wie das Drama - nur auf einem niedrigeren, von Schicksal und Charakter abhängigen Seelengebiet - ist die Novelle "eine abgezogene /d. h. abstrahierende/ Kunstform /.../, welche wichtige Inhalte des Lebens, das heißt Punkte, um welche sich bei den Menschen Kräfte lagern, in einem sinn-

lichen Gewand gibt, durch dessen Anblick diese Kräfte gelöst werden."<sup>32</sup> Das Gewand selber, heißt es gleich darauf, mag je nach Zeitgeschmack in engerer oder weiterer Beziehung zur Wirklichkeit stehen - davon hänge nichts Wesentliches ab. Ernst meinte damit, sehr zu Recht, daß jedes novellistische Geschehen 'als wahr' erzählt werden soll<sup>33</sup>, daß seine Wahrheit aber nicht naturalistisch verstanden werden muß, sondern sich sehr wohl mit der Verwendung phantastischer Motive verträgt. Eben die Freiheit, beliebig auf alte Märchen- oder Legendenstoffe zurückzugreifen, die bei Boccaccio sozusagen naiv gewesen war, reservierte sich Ernst aus historischem und künstlerischem Kalkül.

Die 17 Geschichten des Bandes sind in einem weiten Raum angesetzt, der von Indien über die Mittelmeerländer bis zum normannischen Norden reicht; ihr Zeitrahmen erstreckt sich vom frühen Mittelalter über Renaissance und Französische Revolution bis in die Gegenwart; und die Handlungsabläufe lassen Schemata von Märchen, Legende, Ballade, Romanze über Renaissancenovelle bis zur realistischen Erzählung durchscheinen. Der dogmatischen Forderung des 'Wendepunktes' entsprechen sie nicht; vielmehr kann der 'außergewöhnliche Vorfall' durchaus am Anfang stehen und dann alles Weitere aus sich entlassen. In der Entscheidungssituation enthüllt sich der Wert des betroffenen Charakters; gern werden hier 'höhere' Gesinnungen und Haltungen mit 'niedrigeren' kontrastiert, wobei dann "das gemeine Volk /.../, welches den Rücken beugt und den Boden bearbeitet, Handel treibt und reich wird in steinernen Häusern"<sup>34</sup>, in der Regel schlecht abschneidet. Doch sind sozialetische Reflexionen dieser Art stets den Figuren, nie dem Erzähler zugeteilt. "Herr Konrad dachte am Ende, es gebe verschiedene Menschen, wie das Blut sei. Der Einen Blut sei träge, weil die Eltern immer bei gemeiner Arbeit gewesen sind, und die haben Angst und Reue, was sie auch schaffen, aber sie arbeiten viel und sind fleißig. Der Andern Blut aber sei dünn, weil ihre Eltern Herren waren, ritten, jagten und kämpften, und deren Freude sei die Waffenarbeit. Aber dafür, von diesen oder andern Eltern abzustammen, könne Keiner, und deshalb lasse sich nichts dawider tun, wenn er für Solches in die Hölle komme."<sup>35</sup> Einige Novellen, gewiß die schönsten, erzählen von standhafter Liebe bis zum Tod; sie zeigen Liebe als das ethisch "gewaltigste Gefühl, weil es den Menschen seiner Bedürftigkeit entkleidet und ihn frei macht von sich selbst."<sup>36</sup> So verhält es sich auch mit der Schlußgeschichte "Der Gefangene", die ich Ihnen wegen der Bezugnahme Josef Čapeks etwas eingehender vorstellen will.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts macht ein junger schwedischer Offizier aus vornehmerm Geschlecht eine Studienreise durch Deutschland. Er nimmt Aufenthalt in einem Städtchen am Fuß des Harzes, das ihn heimatlich berührt. Eines Sonntags sieht er beim Gottesdienst ein Mädchen aus dem Herrschaftsgestühl treten: "Es geschah dem Fremden, als stehe ihm plötzlich das Herz still; und er betrachtete mit starren Augen das klare und reine Antlitz der Jungfrau."<sup>37</sup> Das Mädchen, so erzählen die Leute, ist die einzige Tochter des absoluten Fürsten, der als roh und gewalttätig gilt. Der Fremde sieht sie noch einmal im Wagen verbeifahren und grüßt; sie scheint zurückzublicken. Dann erhält er einen Brief von ihr und bereitet alles zur gemeinsamen Flucht vor, wird aber am Treffpunkt überfallen und auf eine hohe Burg im Walde gebracht; dort sperrt man ihn in ein Turmstübchen. "Wie auf einen moosigen Waldgrund blickte er hin über weite Wälder. Oft zogen unter ihm Wolken, die sich wunderlich anhakten an Bergspitzen, und sich verzerrten zu fremdartigen Figuren. Lautlos war es, und nur selten drang morgens bei günstigem Wind ein leiser Ton von Vogelgezwitscher an sein Ohr."<sup>38</sup> Hier wird er bleiben, bis sein Haar dünn und weiß ist. Um ihn wechseln die Geschlechter; das Töchterchen des Burgwarts, das ihn oft besucht, stellt ihm eines Tages ihren Mann vor, dann kommt ihre kleine Tochter, und auch dieses Mädchen geht an ihm vorüber, und wieder kommen die Kinder. "Da erzählte ihm ein Kind, eine vornehme Dame sei vor dem Burgtor gewesen, ganz in schwarze Seide gekleidet", die habe erst mit Geld und Überredung, dann mit Waffengewalt Zugang zu dem Gefangenen gesucht. Als das Kind gegangen ist, zieht der Offizier seine alte, noch passende Uniform an und setzt sich lange ans offene Fenster. Kurze Zeit darauf stirbt er an Erkältung der Lunge. - Der außergewöhnliche Vorfall, eine standesüberschreitende Liebe auf den ersten Blick, trifft hier auf eine adlig reine, doch ganz passive Natur, deren Lebenssinn sich im Betrachten und Dienen erfüllt. Schon als der junge Mann den Brief erhalten hat, ist er glücklich, "daß er nur tun sollte, was ihm aufgetragen würde."<sup>39</sup> Nach langem Auf- und ab-Gehen in seiner Zelle, wovon sich schon ein Gang in die Dielen eingegraben hat, kommt er zur völligen Übereinstimmung mit sich selbst. "Da wurde ihm klar, daß unser Schicksal aus unserm Innern kommt, und deshalb gibt es keinen Zufall im Leben. Er war so ein Mensch, der ein solches Schicksal haben mußte, und überall hätte ihn das getroffen. Ja, vielleicht war die äußere Ausgestaltung nur ein Schein, oder ein Traum /.../ Denn was war das Wesentliche? Daß er hier auf und ab ging und nachdachte, und Krümchen streute für einen Zeisig, der an sein Fenster kam /.../"<sup>40</sup> Die Novelle

schließt - und da erscheint zum ersten und einzigen Mal direkte Rede - mit einer Selbstbetrachtung des Gefangenen auf dem Totenbett. Die langen Jahre der Haft sind ihm versunken, behalten hat er nur die Begegnungen mit der Geliebten. "Dieser Dinge gedenke ich mit großer Freude, und einer größeren Freude bin ich gewiß nicht fähig. Deshalb sterbe ich als ein sehr glücklicher Mensch; denn es ist gewiß das höchste Glück, zu wissen, daß ein Anderer an uns denkt in Liebe und ohne Falsch. Außer diesem erinnere ich mich noch an die kleinen grünen Blätter der Bäume im Frühjahr, welche klebrig sind."<sup>41</sup>

Josef Čapeks redaktioneller Kommentar, der von großem technischem Verständnis und künstlerischem Interesse zeugt, dürfte leicht das beste sein, was damals über den Novellisten Ernst geschrieben wurde. Er macht eingangs den Leser auf die gedrängte Darbietungsform aufmerksam, die ohne größere situative oder lyrische Exkurse auskomme. Dem Leser werde aufgefallen sein, wie stark diese Methode des einfachen Erzählens (tato metoda jednoduchého vypravování) von der realistischen Beschreibung oder von der Methode des Romantismus abweiche. Während etwa die Realisten (realisté) kleine Sträflingsleiden breit beschrieben oder Studien über die spezifischen Qualen der Haft angefertigt hätten, während ein Romantiker (romantik) das Kerkergrauen und die innere Auflehnung des Gefangenen ausgemalt hätte, finde man bei Ernst ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den Einzelpartien und dem Ganzen, und der Gehalt eines Lebens werde voll ausgeschöpft.

Weiter hebt Čapek die höchst einfache, leicht archaisierende Sprache hervor, die einen zurückhaltend reflektierenden Ton trage. Ihre Reflexion sei eigentlich eine Objektivierung seelischen Geschehens, das Nach-außen-Kommen eines psychologischen Innern; und da bei Ernst die Reflexion immer einen längeren psychischen Prozeß zusammenfasse, finde man bei ihm stets ohne Psychologismus (bez psychologismu) einen stark seelischen Zug in den Stoffen.

In der Moderne habe die Novelle wegen ihrer Kürze entweder als mangelhafte Form zur Lebenswiedergabe gegolten oder sei zur Beschreibung irgendwelcher Lebensepisoden benutzt worden. Im Gegensatz dazu enthielten Ernsts Novellen immer ein ganzes Menschenschicksal, immer einen ganzen Lebensmythos (celou báj života), der auf wenigen Buchseiten verdichtet sei. Dadurch beschreibe seine Novelle nicht eigentlich das Leben, sondern nehme es wahr, bedeute es, fast wie ein Symbol. Umgekehrt sei jeder in der Menschheit entstandene Mythos wie ein Symbol oder wie ein ewiges Bild des Lebens oder menschlicher Leidenschaften. Diese Art der Novelle bedeutete mithin die

Rückkehr der neuen Dichtung (nového básnictví) nicht bloß zur festen Form, sondern auch zu jenem ewigen reinen mythischen Schaffen (k věčné čisté činnosti báživé), das in der vergangenen Literaturentwicklung durch andere Zielsetzungen ersetzt und verdrängt worden sei.

Aus diesem Čapekschen Finale geht vollkommen deutlich hervor, daß er bei Paul Ernst eine Bestätigung für die eigene Verdichtungs- und Typisierungsintention gefunden hat. Zugleich benennt seine Glosse mehrere literarische Positionen, von denen er sich - wie zweifellos sein Bruder auch - im Namen der 'neuen Dichtung' distanzieren wollte. Als solche Positionen sind erkennbar: der 'Romantismus' (welcher wohl auf einen spezifisch tschechischen Kontext à la J. Zeyer zu beziehen wäre), weiter der 'Realismus' (worunter man den zeitgenössischen 'konsequenten Realismus', den Naturalismus, zu verstehen hat, im Konkreten vielleicht Čapek-Chod) und schließlich der impressionistische 'Psychologismus' (was vor allem auf die Wiener zielen dürfte) - also eigentlich die Gesamtheit der herrschenden 'Methoden'. Man versteht von daher den engagierten Eingangssatz des Redakteurs: Diese Novelle werde dem tschechischen Leser dargeboten nicht nur, weil sie eine schöne Handlung hat und gut erzählt ist, sondern auch deswegen, weil sie in bestimmtem Grad Modell und Beispiel (vzorem a příkladem) sein kann für die richtige (správnou) Form der Novelle.-

Es ist nicht bekannt, ob Paul Ernst von den ihn betreffenden Aktivitäten der Brüder Čapek Kenntnis erhalten hat. In seinem Nachlaß ist nur der erwähnte Brief J. Kvapils von Anfang 1914 aufbewahrt. Seit dem Sommer 1914 gingen sowieso die vitalen Interessen so weit auseinander, daß an literarische Verständigung nicht mehr zu denken war. Immerhin ist der Dichter noch einmal auf tschechische Leser seiner Schriften zurückgekommen. Das war am Kriegsende, als er mit einem Aufsatz "Polen und Tschechen" seinen Landsleuten zur Vernunft raten wollte. Er schickte ihn am 6. November 1918 an die "Frankfurter Zeitung", die ihn jedoch nicht druckte, so daß er bis heute unveröffentlicht ist. Dieser Aufsatz nahm einen Gedanken auf, mit dem Paul Ernst in einem frühen, ebenfalls nicht gedruckten Kriegsaufsatz gegen nationalistische "Geschmacklosigkeiten" protestiert hatte. (Ferdinand Hodlers berühmtes Wandbild in der Jenenser Aula war zugenanagt worden und sollte an den Meistbietenden versteigert werden, weil sein Schöpfer zu den Unterzeichnern eines Protestes gegen die Beschießung der Kathedrale von Reims gehört hatte.) Paul Ernst schrieb damals: "Jeder von uns, der im geistigen Leben steht, muß zugeben, daß er dem Vaterland nur einen Teil seines Könnens oder Wissens

verdankt, daß er einen anderen Teil - unter Umständen den größeren - den anderen Völkern schuldet. Das ist eine der fürchterlichsten Erscheinungen dieses Krieges, daß die Menschen vergessen, ja vergessen wollen. Wohl jeder verspürt, wie der Zeitgeist in ihm nach dieser Richtung wühlt und arbeitet. Ich selber habe mich oft genug dabei beobachtet. Es ist die Pflicht jedes geistigen Menschen, gegen diese Tendenz anzukämpfen; es ist die Pflicht, immer wieder zu betonen, daß auch einmal wieder Friede sein wird und daß die Völker wieder auf einander angewiesen sein werden, nicht nur in den wirtschaftlichen Dingen, sondern auch in den höchsten Leistungen...<sup>43</sup>

In dem Aufsatz vom 6. November 1918 nun, der davon ausging, "daß Polen, Tschechen und Deutsche aufeinander angewiesen sind" und daß wir Deutsche beiden Nationen Wichtiges zu danken haben, berief sich Ernst auf Erlebnisse mit polnischen und tschechischen Lesern, um den Mahnungen an seine Landsleute Autorität zu geben. Gewiß hat nicht alles an seinem Aufruf, der nachstehend veröffentlicht wird, sich als haltbar erwiesen. Man wird aber auch nicht die aufrechte Haltung eines Mannes verkennen, der nichts so haßte wie Lügen und der mit allen seinen konservativen Ansichten doch ein verantwortungsbereiter und verantwortlicher Dichter war. "Ehren wir", so gedachte er im November 1918 zu den Deutschen zu reden, "das Große, das in diesen Völkern lebt, die ein sehr schweres Schicksal gehabt haben, schwer zum großen Teil durch unsre Unvernunft: Wir werden als Freunde mit ihnen leben können; wir werden von ihnen gewinnen und sie von uns ..."

#### Anmerkungen

- 1 Nach meinem Dafürhalten fehlt der meisten Literatur über Paul Ernst, K.A. Kutzbachs musterhafte Nachkriegseditionen ausgenommen, die gerade in diesem Fall sehr nötige literaturgeschichtliche Umsicht und Objektivität. Dies gilt auch für die jüngst erschienene Werkbiographie von Norbert Fuerst: Paul Ernst. Der Haudegen des Geistes, München 1985, deren höchst subjektive, aber energisch vorgetragene Urteile und Meinungen dem Untertitel einen ungewollten Sinn mitteilen. Tschechischerseits wird das Verhältnis der Brüder Čapek zum Ernstschen Novellentypus dargestellt bei: Jiří Opelik, Josef Čapek, Praha 1980, S.62 ff.
- 2 Vgl. dazu: Jiří Munzar, F.X. Šalda und Friedrich Hebbel, in: Jahrbuch DDR-ČSSR 1982/83, S. 225 f.
- 3 Vgl. dazu: Georg Lukács. Sein Leben in Bildern, Selbstzeugnissen und Dokumenten. Zusammengestellt von Éva Fekete und Éva Karádi, Budapest 1981,

- bes. S. 24 f. u. 32 f.; sowie im einzelnen passim: Georg Lukács, Briefwechsel. 1902-1917, Hg. Éva Fekete u. Éva Karádi, Budapest 1982.
- 4 Als "Dritte Veröffentlichung" einer Paul-Ernst-Biographie in Briefen und Dokumenten hat Karl August Kutzbach das gesamte erreichbare Material in chronologischer Folge ediert: Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft, Emsdetten (Westf.) 1974 (künftig zit: PE-GL).
  - 5 Paul Ernst: Věžeň. In: Umělecký měsíčník, Jg. 1 (1911/12), S. 99-101; J. Čapek, K Ernstově novelle, ebd. S. 112 f.
  - 6 Herder-Blätter. Hg. im Auftrag der J.G. Herder-Vereinigung zu Prag, zwanglose Folge (Faksimile-Ausgabe, Hamburg 1962), No. 3, S. 47.
  - 7 Franz Kafka, Tagebücher 1910-1923. Hg. Max Brod, Frankfurt a.M. 1967, S.478.
  - 8 Herder-Bll. No. 3, S. 54.
  - 9 Ebd. No. 4/5, S. 48 f.
  - 10 Otto Pick, Tschechische Uraufführung. František Langer: "Noc" /Die Nacht/ In: Prager Presse. 14. 3. 1922, Morgen-Ausg., S. 3 - Übrigens hat zur gleichen Zeit Klabund in seiner "Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde" ebenfalls auf Ernsts Einfluß verwiesen; in der postumen Neubearbeitung lautet der entsprechende Passus: "Wie Wedekind auf die jungen Revolutionäre, so übt Paul Ernst auf die tschechischen Klassizisten einen starken Einfluß aus: ein erfreuliches Zeichen, daß der deutsche und der tschechische Kulturkreis sich trotz aller gegenseitigen politischen Kämpfe ständig schneiden." (Klabunds Literaturgeschichte. Neugeordnet und ergänzt von Ludwig Goldscheider. M.e. Nachwort v. Rudolf Kayser, Wien 1930, S. 353).
  - 11 PE-GL, S. 4 f., 216.
  - 12 Georg Lukács, Die Seele und die Formen. Essays, Neuwied u. Berlin 1971, S. 108.
  - 13 Vgl. z.B. seinen Brief an M. Babits vom November 1910, worin er die geistige Versetzung nach Wien energisch ablehnt (Briefwechsel 1902-1917, S. 163 f.) - Endre Kiss hat in einem Aufsatz: "Lukács, Wien, belle époque..." (ungedr.) die antiwienenerische Haltung Lukács' umfassend beschrieben und erklärt; dort wird auch die (ungarische) Schnitzler-Kritik erwähnt.
  - 14 Karl Kraus, Frühe Schriften. 1892-1900. Hg. Joh. J. Braakenburg. 2 Bde. München 1979, Bd. 1, S. 271.
  - 15 Vgl. Herder-Bll. a.a.O., No. 3, S. 57.
  - 16 Paul Ernst, Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und der Novelle, München 1928 (künftig zit: DWZF), S. 25

- 17 DWzF, S. 13 (1904).  
 18 DWzF, S. 39.  
 19 DWzF, S. 45 f. (1898).  
 20 Vgl. DWzF, S. 30 ff. (1898).  
 21 DWzF, S. 21 (1904).  
 22 DWzF, S. 21 (1922).  
 23 DWzF, S. 27 (1904).  
 24 DWzF, S. 75 (1901). - Auf Ernsts Verwendung dieses von Friedrich Schlegel bezogenen Begriffs hat zuerst Karl Konrad Polheim aufmerksam gemacht: Paul Ernst und die Novelle, in: Zschr. f. dt. Philologie Bd. 103 (1984), S. 530 ff. Allerdings übersieht Polheim gänzlich die Beziehung zu Ernsts gleichzeitigen praktischen Bemühungen und kommt daher zu unangemessenen Verallgemeinerungen für die Ernstsche Novellentheorie; man kann eben nicht, wie es Polheim erklärtermaßen (S. 522) anstrebt, die Theorien eines Dichters ohne Rücksicht auf seine Dichtung richtig verstehen. So geht Polheim an dem klaren Sachverhalt vorbei, daß Ernst die Arabeske als die einzige Möglichkeit ansah, wie sich aus der "relativistische/n/ Richtung des modernen Geistes /.../ ein Stilgesetz herausbilden" lasse (DWzF, S. 75).  
 25 DWzF, S. 20 (1904).  
 26 DWzF, S. 75 (1901).  
 27 Paul Ernst an Georg Lukács, 23. 3. 1912: "Plötzlich beginnen meine Bücher zu gehen ..." (PE-GL, S. 38).  
 28 Ebd., S. 26 (Brief vom Oktober 1911).  
 29 Ebd., S. 35.  
 30 DWzF, S. 71.  
 31 Vgl.: Benno von Wiese, Novelle, Stuttgart <sup>3</sup>1967 (Slg. Metzler 27), S. 2 f.  
 32 DWzF, S. 69 (1901).  
 33 Vgl. von Wiese, a.a.O., S. 6 f.  
 34 Paul Ernst, Frühe Geschichten, München 1931 (Künftig zit.: FG), S. 135 ("Der Tod des Dschinghiskhan").  
 35 FG, S. 141.  
 36 DWzF, S. 44 (1898).  
 37 FG, S. 243.  
 38 FG, S. 245.  
 39 FG, S. 244.  
 40 FG, S. 246.  
 41 FG, S. 247 f.

- 42 Umělecký měsíčník, Jg. 1 (1911/12), S. 112 f.  
 43 PE-GL, S. XXVIII

Der Verfasser dankt Karl August Kutzbach für die Mitteilung des nachstehenden Briefes und für die Druckgenehmigung sowie für Hinweise und Angaben aus dem Paul-Ernst-Archiv; für die Vermittlung tschechischen Materials sowie für Hinweise und Übersetzungen gilt sein Dank Dr. Jaromír Loužil, Bibliotheksdirektor im Prag-Strahover Museum des tschechischen Schrifttums, Frau Dr. Barbara Köpplová und Frau Brunhilde Gebler, Prag.