
FERDINAND PEROUTKA UND JOHANNES URZIDIL

GESPRÄCHE IM AMERIKANISCHEN EXIL
ÜBER TSCHECHISCHE LITERATUR UND KULTUR

Im November 1996 veröffentlichte der tschechische Kulturphilosoph und -historiker Jaromír Loužil - der seit der Gründung des Jahrbuchs *brücken* zu dessen Freunden und Autoren zählt - in der Zeitschrift 'Svět literatury' [Welt der Literatur]¹ die Abschrift der Tonbandaufzeichnungen von Gesprächen zwischen Ferdinand Peroutka und Johannes Urzidil aus den sechziger Jahren über die kulturellen Beziehungen im Prag der Zwischenkriegszeit, die Frau Slávka Peroutková zur Verfügung gestellt hatte.

Der tschechische Publizist Ferdinand Peroutka (1895-1978) und der Prager deutschsprachige Schriftsteller Johannes Urzidil (1896-1970) zählten zu den exponierten Vertretern der Kultur der Ersten Republik und vertraten den demokratischen Humanismus Masarykscher Prägung. 1924 gründete Peroutka die liberal-demokratische Wochenzeitschrift 'Přítomnost' ['Gegenwart'], in der auch Urzidil zwischen 1927 und 1937 insgesamt sechs Beiträge² veröffentlichte. - Für die 'Přítomnost' arbeitete seit 1936 auch Milena Jesenská. Unmittelbar nach Beginn der deutschen Okkupation wurde Peroutka von der Gestapo verhaftet und wie viele tschechische Intellektuelle in das Konzentrationslager Buchenwald deportiert. Milena Jesenská übernahm als Peroutkas Vertraute die Leitung der Zeitschrift, deren letzte Nummer am 30. August 1939 erschien.³

Urzidil war bereits 1939 nach England emigriert und lebte seit 1945 in New York. Peroutka hingegen kehrte nach der Befreiung 1945 nach Prag zurück, um 1948 nach der kommunistischen Machtübernahme Prag zu verlassen und nach Amerika zu emigrieren. In New York standen Peroutka und Urzidil in freundschaftlichem Kontakt. Offenkundig debattierten sie verschiedentlich die kulturelle Situation in Prag während der zwanziger und dreißiger Jahre. Man sprach tschechisch miteinander.

Mit gehörigem zeitlichem wie geographischem Abstand, in der lockeren Form der spontanen Unterhaltung umkreisen beide Gesprächspartner verschiedene Themenkreise des historischen Prozesses deutsch-tschechischer kultureller Berührungen, die Rolle der kulturell tätigen Juden zwischen den beiden Völkern in Böhmen und nicht zuletzt das Problem des "typisch Tschechischen" in Kunst und Literatur. Als beteiligte Zeitgenossen geben Peroutka und Urzidil auch für den heutigen Leser interessante Einblicke in Werk- und Lebenszusammenhänge der damals in Prag einsetzenden Moderne, wie sie unter anderem das Werk Franz Kafkas und die Gemälde von Jan Zrzavý verkörpern - mit beiden war Urzidil eng befreundet. Daneben gerät immer wieder Milena Jesenská in den erinnernden Gedankenaustausch.

Wir veröffentlichen die von Jaromír Loužil aufbereiteten Gesprächsaufzeichnungen einschließlich der beigefügten Anmerkungen, die wir geringfügig ergänzt und den deutschen Ausgaben entsprechend angeglichen haben, sowie seine einleitenden Bemerkungen ungekürzt.

Die Übertragung folgt weitgehend dem Charakter des in tschechischer Sprache geführten Gesprächs und dessen schriftlicher Aufbereitung. Die sprachlichen Besonderheiten der spontanen Rede - Redundanzen, Satzrudimente, Redefloskeln, wie offensichtliche Fehlleistungen - werden im deutschen Text nicht vollständig wiedergegeben.

M. B.

... Fern der Heimat, in der Atmosphäre des Kalten Krieges, dessen Ende (Ergebnis) unabsehbar zu sein schien, erinnerten Peroutka und Urzidil das Prag der 20er und 30er Jahre, das damalige kulturelle Geschehen, an welchem jeder auf seine Weise beteiligt gewesen war, sie erinnerten sich an Freunde und Bekannte. Die niederschmetternde Erfahrung des triumphalen erst nationalsozialistischen und danach kommunistischen Regimes in ihrer Heimat sowie die offenkundige Perspektivlosigkeit des Exils verliehen ihren Betrachtungen emotionale Tiefe und manchmal auch eine besondere kulturphilosophische Dimension.

Den tschechischen Publizisten und Schriftsteller Ferdinand Peroutka, langjährigen Herausgeber der Zeitschrift Přítomnost (seit 1924), braucht man dem [tschechischen] Leser kaum vorzustellen. Er war vor allem ein hervorragender Kultur- und Politikjournalist von höchsten moralisch-politischen wie literarisch-ästheti-

schen Ansprüchen. In seinem öffentlichen Engagement war Peroutka derart eng mit dem Schicksal der Ersten Tschechoslowakischen Republik verbunden, daß man ihn zu Recht zu ihren Erbauern rechnen kann. Die kompromißlos kritische und dabei staatsbildende Ausrichtung publizistischen Schaffens Peroutkas ist bereits mit dem Titel der Buchausgabe seiner politischen Beiträge "Der Aufbau des Staates" (1933 f., Budování státu) angedeutet. Von seinen Gegnern aus dem rechten wie linken Lager wurde er deshalb als Repräsentant der "Burg-Partei" bezeichnet, das heißt als Anhänger der Präsidenten T. G. Masaryk und E. Beneš. Als prinzipientreuer Demokrat und Liberaler war Peroutka sowohl für die deutschen Okkupanten nach dem Jahre 1938/39 als auch für das kommunistische Regime nach 1948 unannehmbar, so daß er den Rest seines Lebens (30 Jahre!) im Exil verbringen mußte.

Was Johannes Urzidil anlangt, erinnern wir lediglich, daß er zu jenen Prager deutschen Schriftsteller-Ausnahmen zu rechnen ist, die sich aktiv und aufrichtig (auch in ihrem Werk!) um die tschechisch-deutsche Verständigung bemühten und die sich während der Münchner Krise wie auch während des Krieges eindeutig für die Tschechoslowakische Republik einsetzten. Peter Demetz bezeichnete ihn zu Recht als "den letzten Landespatrioten ..., der nicht aufhörte, den zerstritten und mißtrauischen Völkern die Fruchtbarkeit des Zusammenlebens ins Gedächtnis zu rufen, und er kann auch Anspruch darauf erheben, daß er in seiner Person nochmals in aller Reinheit diese verlorene Symbiose verkörperte!" (Literární noviny, 24. 8. 1995). Als Literat begann Urzidil noch als Expressionist; zeitweilig stand er unter dem Einfluß Rainer Maria Rilkes und Franz Werfels. Von der älteren deutschböhmischen Literatur stand ihm Adalbert Stifter nahe. Urzidil hinterließ ein umfangreiches kulturhistorisches und erzählerisches Werk, das untrennbar und vielschichtig mit Böhmen, seiner "verlorenen Geliebten", verbunden ist.

In den dreißiger Jahren war Urzidil als Presseattaché der deutschen Gesandtschaft in Prag tätig, wo er bis zum letzten Augenblick (gegen die nationalistische Demagogie der Sudetendeutschen) eine ausgewogene Informationspolitik anstrebte. Nach dem Münchner Diktat im Jahre 1938 mußte er selbstverständlich ins Ausland flüchten. Während der Okkupation arbeitete er in London mit Präsident Beneš zusammen. Nach dem Krieg ging er nach New York, wo er in der österreichischen Abteilung des Senders "Stimme Amerikas" tätig war. Er starb 1970 auf einer Europareise in Rom.

Ende der sechziger Jahre spulte Slávka Peroutková, die Frau Ferdinand Peroutkas, in ihrer Wohnung (New York, Jackson Heights) eines der Gespräche zwischen Peroutka und Urzidil ab, das sie uns lebenswürdigerweise zur Verfügung stellte. Das Gespräch berührt einige thematische Kreise: J. W. Goethe (sein Ver-

hältnis zum tschechischen Volkslied), Franz Kafka (seine Beziehungen zu Frauen und zum eigenen Werk), die tschechische und deutsche künstlerische Avantgarde (insbesondere J. Zrzavý [1890-1977]), die Bedeutung des tschechisch-deutschen Zusammenlebens für die Kultur beider Ethnien, die Problematik des Tschechentums in der Kunst und Literatur u. ä. Das Gespräch verdient es, als ein bedeutendes Zeit- wie persönliches Dokument ediert zu werden. Man muß den informellen Gesprächscharakter mit bedenken sowie die Tatsache, daß uns keine schriftliche Aufzeichnung des Gesprächs vorlag, welche man nach den gebräuchlichen Regeln hätte herausgeben können, sondern daß uns lediglich die Tonbandaufnahme zu Verfügung stand, deren Umsetzung in die Schriftform den subjektiven Einflüssen einen größeren Raum läßt (beim Abhören, Transkription). Außerdem muß man betonen, daß es sich nicht um eine im voraus vorbereitete, von einem Moderator geleitete Podiumsdiskussion handelt, sondern tatsächlich um ein informelles Gespräch, das daran zu erkennen ist, daß man einander ins Wort fällt, Pausen macht, sich wiederholt, daß die Sätze nicht beendet sind u. a. Manchmal leitet sich der Gedanke erst aus dem Dialog und Streit her, wird dabei modifiziert und geht verloren. Neben diesen stilistischen Mängeln enthält das Gespräch eine Reihe von grammatischen (besonders syntaktischen) Fehlern. Urzidil sprach, wenn auch nicht fehlerfrei, gut genug tschechisch; übrigens zeigte auch Peroutkas Tschechisch Zeichen seines langjährigen Aufenthalts in der Fremde. [...]

Jaromír Loužil

GESPRÄCHSAUFZEICHNUNG

PEROUTKA: Laß mich nun etwas ein bißchen dickköpfig sein. Ich möchte einigen Dingen auf den Grund kommen, und sehr gerne möchte ich wissen, weshalb die Gruppe, über die ich spreche, plötzlich auch die tschechische Literatur übertroffen hat. Ich sehe eine bedeutende Ursache, die ... einmal habe ich darüber mit dir gesprochen und es schien mir, daß du zustimmtest. Die Hauptursache sehe ich darin, daß sich die Juden in Böhmen einst der deutschen Nation zugewandt haben. Das war, meiner Meinung nach, ganz natürlich und ich denke sogar auch unabwendbar. Denn als zu Beginn des 19. oder am Ende des 18. Jahrhunderts die Juden die tschechische und deutsche Kultur nebeneinander stellten, gab es für ein normales Urteil kein Zögern. Diese tschechische Literatur, der fehlte das, was die Prager deutschen Schriftsteller hatten: eine lange nationale literarische Tradition. Denn, schau, was hatten wir Tschechen, als Goethe zu schreiben anfang und Schiller zu schreiben anfang. Was hatten wir, als Heine schrieb, als Börne schrieb, als er jung war, in Deutschland. Damals hatten wir noch Kajetán Tyl und Klicpera. Es ist eigentlich ... es ist ein schrecklich deprimierender Eindruck, wenn man einen englischen Roman aus dem 18. Jahrhundert in die Hand bekommt, aus der Periode Fielding, Richardson und Sterne, und man sieht, was für eine vollkommene, geschliffene Literatur es schon damals war. Das, was Fielding schrieb, das sind auch die besten Essays, auch in seinen Romanen. Die besten Essays, die man gegenwärtig schreiben könnte. Wir haben zu dieser Zeit, als Fielding schrieb, nur mit Anstrengung irgendwelche religiöse Broschüren übersetzt. So hat eigentlich die Wiedergeburt unserer Literatur begonnen. Und also hatten die Prager deutschen Schriftsteller den Vorteil dieser großen deutschen Literaturtradition. Die Tschechen mußten immer und immer wieder von neuem beginnen. Dies war, denke ich, eine Ursache der Superiorität, denn es ist nun mal so, die Nation - ob sie will oder nicht - muß eine bestimmte Tradition fortsetzen, und sie wird von bestimmten Kräften getragen, die sich irgendwann herausgebildet haben, auch wenn sie sich dessen nicht bewußt ist. Aber es muß in ihr stecken.

URZIDIL: Das, was du sagst, ist vollkommen richtig. Aber du darfst nicht vergessen, daß zu der Zeit, als in England Fielding oder Dickens schrieben und in Rußland schon Gogol und andere berühmte Schriftsteller und in Frankreich Flaubert und zuvor bereits Stendhal und Balzac, in dieser Zeit ...

P: ... und davor Racine und Corneille und Pascal ...

U: Ich denke jetzt aber an das 19. Jahrhundert. In dieser Zeit war die deutsche Literatur nicht so majestätisch überlegen, wie es dir scheinen mag. Weil, wenn du, warte mal, sagen wir die Romane von Stendhal und Balzac mit Romanen von Stifter vergleichst, der ein sehr guter Schriftsteller ist, dann ist er sehr lokal und beinahe, um es so zu sagen, kaum weltliterarisch, fast bis zu einem gewissen Grad provinziell. Wenn du Goethe, Herder, Schiller nimmst, dann ziehst du einmalige Persönlichkeiten in Betracht, die jene Weltgeltung haben. Aber du darfst nicht vergessen, daß Goethe in dieser Zeit, schon im Jahre 1823 und auch früher, diese böhmische Entwicklung bereits gesehen hat. Ich kann auf seinen ... auf einen Satz in einem Brief hinweisen, in dem er Zelter seine Ansicht darlegte, als er in Marienbad war. So schrieb er über das tschechische Volk und dessen literarische Bemühungen. Er schrieb, ich sag's erst deutsch, ich werde ihn zitieren. Über die tschechische Wiedergeburt schrieb er: *Es ist ein männlich reiner Sinn in diesen Dingen. Ein stilles Fortschreiten, Schritt vor Schritt, daß, wenn sie das Glück haben, auf dieselbe Weise fortzufahren, so gelangen sie zu philosophisch-literarischer Freiheit. Denn ich kenne die hochkultivierten Männer, die dieses bedächtig zu leiten wissen.*⁴ [dt. i. Orig.] Also ist in diesen Dingen eine männliche und reine Absicht, ein ruhiger Fortschritt. Und wenn es ihnen, das heißt den Tschechen gelingt, in der selben Art fortzufahren, erreichen sie ganz sicher die philosophisch-literarische Freiheit. Er meinte nicht die politische Freiheit, weil dieser Fakt damals nicht aktuell war: Sie erreichen die philosophisch-literarische Freiheit, denn ich kenne jene hochkultivierten Persönlichkeiten, die diese Entwicklung so bedächtig zu leiten wissen.

P: Das war von Herder [! - gemeint war wohl noch immer Goethe - M.B.] sehr liebenswürdig, wie er überhaupt liebenswürdig gegenüber diesen Völkern war, bloß ...

U: Das war nicht liebenswürdig ...

P: Nur ist es so. Diese literar-philosophische Freiheit bedeutet noch keine literarische Qualität.

U: Er kannte die großen Männer persönlich. Er kannte Dobrovský, er kannte Kolár. Und es waren nicht nur die beiden. Er kannte mehr als diese beiden Persönlichkeiten. Was ich eigentlich betonen möchte, daß auch damals am Anfang Goethe und Herder ... Masaryk schreibt darüber allerdings in seinem Buch *Die tschechische Frage* [Česká otázka, 1895] ... daß diese großen Persönlichkeiten fühlten,

was sich in Böhmen und im tschechischen Volk tut. Also die deutsche Überlegenheit ... Goethe ist kein Superior, denn man hat keinen Maßstab in diesem Zusammenhang. Man kann nicht sagen, daß Dante ein Superior gegenüber einem anderen ist.

P: Man kann damit nichts beweisen, aber irgendein Gefühl sagt mir, daß zum Beispiel Heine, entschuldige, daß ich über Heine spreche, ich weiß, daß ich dich damit ein bißchen ärgere ...

U: Er war ein großer Dichter.

P: Nun, ich weiß, daß ich dich ärgere, weil er mit Goethe, naja irgendwie respektlos umgegangen ist. Aber wenn du beispielsweise Heine und Kajetán Tyl messen willst, dann denke ich, daß dieser Heine ganz offensichtlich überlegen ist, obwohl man es nicht beweisen kann. Ich weiß, daß man nichts beweisen kann ... Daß ein Schriftsteller besser ist als ein anderer.

U: Das ist einfach das Ergebnis der größeren individuellen Freiheit bei den Deutschen. Ich muß dazu sagen, daß die tschechische Nation bis zum Jahre 1848 wirklich nicht derart unterjocht war, wie heute sozusagen ... was wir heute unter Unterjochung verstehen, heute ist es erheblich schlimmer, dennoch besaß sie nicht die Freiheit, sich öffentlich zu äußern, wie sie die Deutschen in der Epoche Schillers hatten. Schiller ...

P: Aber schau, das ist eben der Grund dieser Frage. Setzen wir mal voraus, daß sie die volle Freiheit gehabt hätte. Doch wer wäre damals noch fähig gewesen, sich zu äußern? Die Hälfte des tschechischen Volkes schrieb ja noch deutsch, ist es nicht so? Es heftete sich noch immer an die deutsche Literatur. Es gab noch nicht diese Talente. Diese kamen später, die kamen um das Jahr 1848. Vergiß bitte nicht, worüber Havlíček klagte, daß es zum Beispiel erst kein Geld für das tschechische Nationaltheater gab, und dann, als es schien, daß es es geben könnte, gab es keine Schauspieler, keine Autoren ... und überhaupt. Wir begannen doch mit kleinen Krümen, mit derart unscheinbaren Brosamen, sammelten sie Stück um Stück. Und darin standen wir eben der deutschen Literatur nach. Du sagst, daß die deutsche Literatur damals nicht so bedeutend war. Und du vergleichst Stifter mit Balzac und mit Stendhal. Na, selbstverständlich nicht, aber vergiß wiederum nicht, daß die deutsche Romanliteratur nie wirklich überragend war. Der Roman war nie die große Stärke der deutschen Literatur. Das war die Poesie, das war das Drama, das war die Philosophie; doch der Roman war immer der schwächere Teil.

Jedes Volk hat zu etwas anderem Talent.

U: Na ja, aber, ... man soll dabei nicht vergessen, daß es seit dem Jahre 1619, genauer seit 1618, eine riesige Pause in der tschechischen Produktion gab. In dieser Zeit, in diesen 300 Jahren, besaß die deutsche Literatur eine ungebrochene Tradition, das ist wahr, und die Tradition wirkte weiter. Die tschechische Tradition war *unterbrochen* [dt. i. Orig.], wie man sagt, und begann, wie wir alle wissen, erst um 1790. Schritt um Schritt wurde sie begründet. Diese Unterbrechung der Tradition macht sich dabei natürlich bemerkbar, das ist wahr. Aber ich denke, daß die tschechische Literatur genug aufgeholt hat. Beginnend mit Mácha und Neruda, hin zu Božena Němcová, das sind alles sehr ... allerdings nicht weltbedeutend genommen. Du kannst sie nicht mit Fielding oder mit Goethe und anderen vergleichen ... aber es sind dennoch große Gestalten. Du darfst nicht vergessen, daß Hölderlin, der heute sehr gefeiert wird, oder Stifter, der heute genauso gefeiert wird, damals vergessene und nicht sehr bekannte Persönlichkeiten waren.

P: Das ist richtig, nur, wenn ein deutscher Schriftsteller diese, als Deutscher, 20 oder 30 Jahre später in die Hand nahm, existierten sie, er nahm sich von ihnen, was er wollte.

U: Und das ist auch die Frage der numerischen Größe eines Volkes.

P: Aber ich habe hier nur den ganz natürlichen Umstand beklagt, daß die tschechische Literatur durch etwas benachteiligt war, was die deutschen Schriftsteller, auch die Prager, nicht hatten. Durch die Jugend des tschechischen literarischen Milieus, die Unerfahrenheit in Sachen Literatur. Dieses ständige Nachholen Europas, das es nicht erlaubte, jene Substanz zu entwickeln, und man jagte immer den Formen nach. Das dauerte bis zu Vrchlický, bis zu Šalda, bis hin zu Čapek, ich würde sagen ... Ja, auch er eilte ja noch Europa hinterher.

U: Und noch dazu die *Italienischen Briefe* und anderes⁵.

P: Ich habe den Eindruck, daß jetzt zum ersten Mal eine Generation in Böhmen geboren wird, und ich weiß nicht, ob sie sich so entwickelt, aber erstmals wird sie geboren, die endlich ohne Scham auf dem Heimatboden stehen und ihre eigene Tradition pflegen wird. Jetzt schon ohne dieses überflüssige Einholen Europas.

U: Das ist wahrlich so. Und ebenso möglich ist, daß die Konkurrenz der deutschen Autoren in Prag gewissermaßen auf die tschechischen Autoren *zurückhaltend* [dt. i. Orig.; zu verstehen im Sinne von *hemmend*] gewirkt hat, da der deutsche Autor,

wenn er ein Buch herausgab, sofort im ganzen Raum des Deutschen Reiches und Österreichs bekannt war.

P: Das stimmt und folglich auch in der Welt.

U: Und folglich auch in der Welt. Das tschechische Buch, auch wenn es ein sehr gutes war, hatte es viel schwerer. Wir mußten Březina übersetzen, und ich möchte anmerken, daß es eine schwere Arbeit war. Mit der Musik war es übrigens leichter, die sehr ... *sehr rasch* [dt. i. Orig.] berühmt war. Oder sagen wir in der deutschen Welt. Aber das ist eine selbstverständliche Sache. Ein Volk, das wie das tschechische in der österreichischen Zeit vornehmlich ... in der tschechoslowakischen Ära fing es an, ein bißchen anders zu werden, aber auch nicht gänzlich ... ein Volk, das wie das tschechische in der österreichischen Zeit kein genügend großes Echo in der Welt fand. Seine Schriftsteller hatten es sehr schwer. Sie wirkten vor allem für die eigenen Leute und waren davon abhängig, ob es dann, sagen wir, etwa von Otto Pick oder Rudolf Fuchs oder einem anderen übersetzt wird, und in die Welt hinaus kommt. Ich verstehe dann auch, daß sie ihrerseits nicht so viele deutsche Sachen übersetzt haben, weil sie denken mußten, die Deutschen hätten einen eigenen literarischen Boden und eigene Möglichkeiten. Warum hätten wir sie übersetzen müssen.

P: Da würde ich nicht meinen, daß das deswegen war.

U: Nicht nur deswegen.

P: Ich also ... an welche Sachen zum Beispiel denkst du, daß sie bei uns aus dem Deutschen, diese hervorragenden, nicht ins Tschechische übersetzt worden sind?

U: Schau, selbstverständlich sind fast alle Romane der modernen französischen Literatur ins Tschechische übersetzt worden, auch sehr mittelmäßige Romane, während die Romane von Max Brod beispielsweise, oder Kafkas Sachen an dem Ort übersetzt wurden, in Prag, wo er geboren wurde und lebte, schöpferisch arbeitete.

P: Ich bin eigentlich Kafkas erster [tschechischer] Herausgeber,⁶ es erschien doch in der 'Tribuna'.

U: Das hatte Milena übersetzt, na ja, aber du hast es gespürt.

P: Nein, ich kann dir sagen, ich habe es damals eigentlich nicht gefühlt, denn als

Milena damit kam, wußte ich auch nicht, wer Kafka ist. Wie konnte ich es auch wissen? Du weißt es. Dann habe ich Kafka ein bißchen kennengelernt. Aber damals habe ich mich vollkommen auf Milenas Urteil verlassen. Es war ihr persönliches Urteil, und wie man sieht, hatte sie recht. Doch ich denke, daß ... schau, wenn die Tschechen nicht viele deutsche Romane übersetzt haben ...

U: Die modernen, wie ich sage ...

P: Ja, damals ... aber das hängt damit zusammen, was ich meine, daß diese deutschen Romane mit der übrigen deutschen Literatur, zum Beispiel mit der Lyrik oder dem deutschen Drama, nicht mithalten konnten. Ich weiß nicht, es war darin so eine seltsame Schwäche.

U: Ich weiß nicht. Sagen wir mal zum Beispiel Stifter, der einen sehr berühmten Roman schrieb, der im Böhmerwald, auf böhmischem Boden spielt, das war der *Witiko*, der im Jahre 1865 herauskam. Ich habe die erste Ausgabe noch zu Hause. Und er war der Stadt Prag gewidmet - *Meinen Landsleuten und der ehrwürdigen Stadt Prag gewidmet vom Verfasser.*⁷ [dt. i. Orig.] Das steht auf der Titelseite. Der Roman wurde erstmals [1926] übersetzt ... wie hieß der sozialistische Schriftsteller?⁸ Wir waren mit ihm da unten in Viareggio. Ungefähr im Jahre 1919. Du hast ihn bestimmt gekannt.

* * *

U: Beim letzten Mal haben wir über Kafka gesprochen. Mir fällt in diesem Zusammenhang die allgemeine literarische Situation in Prag ein, vor allem die der Übersetzungen tschechischer Werke ins Deutsche. Ich denke, daß die Tatsache, daß es jetzt in Prag keine deutschen Schriftsteller gibt und offensichtlich nicht mehr geben wird, daß dieser Fakt einen großen Verlust für die tschechische Literatur darstellt, weil Übersetzer wie Rudolf Fuchs oder Pavel Eisner und andere, Otto Pick vor allem, der Březina und Čapek, Fráňa Šrámek, Langer und andere übersetzte, der Umstand, daß diese Übersetzer in Prag lebten, ... einige waren in Prag geboren, sie übersetzten nicht nur Wörter und nicht nur Literatur an sich. Sie kannten die Atmosphäre und haben mit einer gewissen persönlichen Liebe übertragen, sie waren ein Teil dieser, gewissermaßen tschechischen Literatur, oder sozusagen des ganzen allgemeinen tschechischen Lebens. Deshalb besitzen diese Übersetzungen ein bestimmtes Gepräge, das man nicht aus einer Entfernung ent-

wickeln kann. Ein Beispiel, nehmen wir irgendeinen Deutschen, der aus Frankfurt käme oder aus einer anderen deutschen Stadt, egal woher, und das Tschechische lernen würde, und er würde es noch so großartig lernen, er würde sowieso nur Wörter übersetzen. Er könnte sie glänzend übersetzen, aber er wäre nicht in der Lage, die Atmosphäre zu übertragen, da er nie mit dem tschechischen Volk und nie in der allgemeinen Prager Situation lebte.

P: Nun, das Wichtige daran war, denke ich, daß diese Leute, diese Gruppe von Schriftstellern eigentlich schon in der Kindheit auf irgendeine Weise das Tschechische beherrschte.

U: Oder, daß sie das Tschechische nicht beherrschte, ich meine die tschechische Sprache, aber sie kannte die tschechische Lebensart.

P: Ich weiß. Aber ich denke, daß es heute in diesem Kontakt zwischen der tschechischen und deutschen Literatur nicht nur darum geht, ob jemand in der Lage ist, die tschechische und die Prager Atmosphäre zu erfassen, sondern um den simpelsten Fakt, ob noch jemand in Deutschland tschechisch können wird.

U: Offensichtlich sehr selten, sehr selten.

P: Und wie ist eigentlich die jetzige Situation? Meinst du, daß überhaupt in Deutschland ... Hast du jemanden in Deutschland kennengelernt, der in der Lage wäre, aus dem Tschechischen so zu übersetzen, daß das der Rede wert wäre?

U: Ich kenne niemanden, aber das heißt nicht viel. Es ist möglich, daß irgendein Slawist auftaucht, der das Tschechische genügend erlernen wird, um moderne tschechische Literatur zu übersetzen. Aber ich glaube nicht, daß er sie wirklich mit dem Herzen übersetzen würde. Er könnte sie beinahe erstklassig und genau übersetzen, aber das reicht nicht.

P: Nun, es lebt denke ich noch Lothar,⁹ nicht wahr?

U: Ich weiß nicht.

P: Ich denke, er lebt. Er ist in der Schweiz, aber ich meine, daß er sich in der letzten Zeit auf irgendeinen religiösen Weg begab. Und der hätte aus dem Tschechischen übersetzen können. Lothar ... übrigens fällt mir in diesem Augenblick ein, woher kannte Goethe tschechische Volkslieder?¹⁰ Aus welcher Übersetzung?

U: An sich kannte er gar keine tschechischen Volkslieder. Er kannte lediglich die *Königinhofer Handschrift*,¹¹ die damals für echt gehalten wurde. Und seine Übersetzungen tschechischer Volkslieder sind eigentlich Übersetzungen, oder ich würde sagen, deutsche Konstrukte tschechischer Verse der *Königinhofer Handschrift*, die er in deutscher Übersetzung kannte. Er bemühte sich einigermaßen Tschechisch zu lernen. Er führte ein tschechisches Vokabular mit sich, er hat sich bestimmte Wendungen aufgeschrieben, er kannte sogar die Etymologie einiger tschechischer Wörter. Die tschechische Sprache war für ihn also eine interessante grammatische wie geistige Sphäre. Aber sehr weit reichte es allerdings nicht, weil er nie in die wirklich tschechischen Gebiete kam, obwohl er Kontakt hatte mit tschechischen ...

P: Adligen.

U: Nicht nur, denn er kannte Dobrovský, kannte verschiedene tschechische ...

P: Mit Dobrovský stand er wohl nur im Briefkontakt.

U: Nein, nein, er kannte ihn persönlich. Dobrovský hatte ihn in Marienbad besucht. Und dann besuchten ihn in Jena Studenten aus Böhmen und aus der Slowakei. Sie studierten in Jena ... viele von ihnen.

P: Und woher beispielsweise kannte Herder die tschechische Volkspoesie?

U: Herder kannte vor allem die südslawische Poesie.

P: Nicht die tschechische?

U: Die tschechische nicht. Aber Herder und Goethe interessierten sich für die Situation der slawischen Völker, weil es für sie der Beginn eines gewissen romantischen Interesses für unterdrückte oder sozusagen zurückgebliebene Völker war. Das waren die Südslawen und gewissermaßen auch die Slowaken. Ich kann mich erinnern ... einer der slowakischen Studenten kam Goethe in Jena besuchen und Goethe hat ihm gesagt: *Sie sind ein böhmischer Schriftsteller?* [dt. i. Orig.] Und dieser antwortete: *Ja, ich bin ein Slowake. Ich bin ein Slawe.* [dt. i. Orig.]¹²

P: War das nicht Kollár gewesen?

U: Ja, *dieser Schriftsteller war Kollár* [dt. i. Orig.], der viele Notizen über Goethe

besaß und ihn ziemlich gut kannte. Und jetzt muß ich dir sagen: Kollár besuchte mit seinen Freunden Goethe, und sie sangen ihm slowakische Volkslieder vor.

P: Von daher konnte es kommen ...

U: Ja.

P: Hör mal, mir fällt gerade etwas ein. In dieser Zeit, über die du sprichst, war Goethe ein großer Verehrer der Volkspoesie. Aber solange ich mich erinnere, hatte er auch eine Periode, in der er in Gegnerschaft zur Volkspoesie stand, wo er meinte, daß diese Volkspoesie, wenn sie von anderen nachgeahmt wird, von anderen Autoren, daß es zu den Anfängen der Literatur führt, daß es die ganze Entwicklung ignoriert, die die Literatur von dieser Zeit an durchlaufen hatte.

U: Ich meine, daß das eine isolierte Aussage war. Er war eigentlich nie ein wirklicher Gegner der Volkspoesie, weil er oft selbst volkstümlich gedichtet hat. Sagen wir, das Lied *Heidenröslein* ist ganz und gar ein Volkslied. Es könnte auch ein anonymes sein, es hätte nicht von Goethe selbst sein müssen. Wenn er das sagte, sagte er das gegen die Romantiker Brentano, Arnim und andere, die es offensichtlich mit der Volkspoesie gewissermaßen übertrieben hatten, nicht wahr, und er wollte sozusagen den ästhetischen Fakt der wirklichen Kunst als einer solchen gegen die Überschätzung einer gewissen Volkseigenart retten.

* * *

U: Zur Zeit gibt es ein großes Interesse an Kafkas Briefen an seine Verlobte, an seine erste und eigentlich einzige, Felice Bauer. Das war etwa in den Jahren 1910 und 1912, 1913. Aber ich vermute, daß Kafkas wirkliche Liebe nicht diese Felice Bauer war, obwohl der Briefstapel für Felice Bauer etwa dreimal so dick ist als der an seine tschechische Liebe Milena Jesenská. Ich denke, daß Milena Jesenská auf ihn einen tieferen literarischen und sogar menschlichen Einfluß hatte, daß Felice Bauer mehr oder weniger eine Person der Phantasie war, mit der er sich sehr selten traf. Er sah sie nur einige Male, während er mit Milena sehr, sehr oft zusammen war und sie auch außerhalb Prags traf.

P: Dieses Fräulein Bauer kam aus irgendeiner bürgerlichen Familie?

U: Fräulein Bauer war die Tochter eines Berliner Kaufmanns. Sie war nicht sehr intelligent, um es so zu sagen. Kafka sah sie eigentlich nur einmal bei Max Brod. Und auf Grund dieses einzigen Treffens kam es zu einer beinahe unendlichen Korrespondenz. Später sah er sie noch einige Male, er traf sie in Berlin und sogar noch anderswo, aber es war nicht sehr oft. Für ihn war sie so eine Gestalt, auf die er sozusagen seine eigenen Ideen bezog. Er redete sich ein, daß er diesen Spiegel brauche, und in diesem Zusammenhang glaubte er, daß er sie wirklich liebe. Ich glaube nicht, daß er sie wirklich geliebt hat.

P: Und könnte es nicht eigentlich so eine konventionelle Hochzeit gewesen sein? Da Kafka, wenn er nicht schrieb, in manchen Dingen wohl sehr konventionell war. Ich weiß zum Beispiel, daß Brod und einige andere gerade noch zulassen, daß er zum Beispiel im Amt ein sehr gewissenhafter, präziser Beamter gewesen sei.

U: Beinahe ein Büromensch, gewissermaßen stimmt das. Aber er hatte trotz dieser bürgerlichen Atmosphäre diese Berliner Verlobte, er hat sich mit ihr offiziell verlobt, auf eine fast komische Weise, wenn ich mir das so vorstelle. Sein Vater und seine Mutter waren nach Berlin zu den Eltern dieses Fräuleins Bauer gefahren und da feierte man die offizielle Verlobung. Und Kafka notiert an diesem Tag in sein Tagebuch: *Schrecklich, diese zentnerschwere Kredenz.*¹³ [dt. i. Orig.]

P: Wer war diese Kredenz?

U: Diese Kredenz, das war die Kredenz in der Familie Bauer, eine typisch bürgerliche Kredenz. Und er spürte in sich diese riesige Wucht, die sein Leben zerstören würde. In diesem Augenblick, als er sich verlobte, fühlte er bereits, daß es eigentlich unmöglich ist. Und es brach später auseinander. Trotzdem betrieb er diese Korrespondenz beinahe rasend. Er schreibt ihr jeden Tag, sehr oft zweimal, dreimal täglich. Und er beschwert sich, daß er nicht jeden Tag einen Brief von ihr bekommt. Und dieses Mädchen, das absolut unliterarisch war, das nicht verstand, daß ihr Verlobter ein großer Schriftsteller ist, die war bei all dem ganz unglücklich. Aus diesem Grunde ist es so eine kierkegaardsche Situation, wie die Situation bei Kierkegaard und seiner Verlobten.¹⁴

P: Ich bitte dich, aber hat Kafka nicht eigentlich jemanden gebraucht, bei dem er beichten konnte?

U: Gewiß.

P: Ich denke, daß es vielleicht so war.

U: Exakt war es so, wogegen bei Milena, wenn du es verfolgst ... wir haben bedauerlicherweise ihre Briefe nicht, was ein großer Verlust ist. Ich bin davon überzeugt, daß diese Briefe herrlich gewesen wären. Im Falle Milena, das fühlt man, daß er sie wahrhaft liebte. Die Natur dringt in seine Briefe hinein, was niemals in seinen Schriften oder Briefen geschieht. Wenn du Kafka liest, begegnest du sehr selten der wirklichen Natur.

P: Aber ich würde sagen, daß die Natur, und zwar nicht nur Wälder, Bäume und so weiter, in diese Briefe eindringt. Aber für die ganze Beziehung zwischen Milena und Kafka ist charakteristisch, daß diese Natur Kafka schreckt, wenn sie da eindringt.

U: Nicht unbedingt. Er fängt an, sie [die Natur] wirklich zu lieben. Durch das Medium sozusagen, dank diesem sehr klaren und elementaren tschechischen christlichen Mädchen.

P: Kanntest du Milena?

U: Gewiß kannte ich Milena. Aber ich kannte sie selbstverständlich nicht so, wie Kafka sie gekannt hat. Oder wie er sie gekannt haben mochte ... ich weiß nicht, ob er sie kannte ... ihr Ehemann Arnošt Polák, Ernst Pollak, der sich nicht auf sehr tiefe Weise für die Frauen interessierte, mit denen er zusammen war.¹⁵ Während für Kafka diese Milena einen gewissen magischen Charakter besaß, es war zwischen ihnen wirklich ... es war eine zauberhafte Atmosphäre zwischen ihnen. Im Falle Milena war es ihm gelungen, aus dieser Familienatmosphäre rauszukommen, die ihn so bedrückt hat; ich erinnere mich sehr gut daran. Ich kannte Milena in verschiedenen Perioden ihres Lebens. Die Kafka-Periode, die in die Jahre ihrer Jugend fiel, sie war etwa um zwanzig, nicht wahr ... sie besaß damals eine große Anziehungskraft. Sie war sehr intellektuell, doch sie war dabei sehr elementar und hatte eine natürliche Liebenswürdigkeit in sich. Wir mochten sie alle sehr. Ich möchte beinahe sagen, daß sie jeder von uns auf eine bestimmte Weise geliebt hat. Und das Schöne an ihr war, daß sie mit starkem Instinkt, den sie wirklich hatte, sofort den wichtigsten Menschen aus unserem Kreis herausfand, der wirklich groß war und der sie am meisten brauchte, Kafka.

P: Welcher sie am meisten brauchte. Das sagst du richtig. Ich wollte dies sagen: Da Milenas Briefe verlorengegangen sind, kennen wir eigentlich die Beziehung

Kafkas zu Milena besser als die Milenas zu Kafka. Wir wissen eigentlich nicht, ob sie ihn geliebt hat.

U: Sie hatte ihn unermeßlich gern.

P: Ja, aber das ist etwas anderes.

U: Es gibt einen Brief, den sie an Max Brod schrieb. Und darin erinnere ich mich einer Aussage, die nur möglich ist, wenn die Frau einen Menschen wirklich gern hat: Jesusmariaundjosef, was werde ich mit diesem Menschen tun?¹⁶

P: Na ja, aber schau, das könnte auch bedeuten, bei Milena wenigstens, bei ihrem Naturell, könnte man es auch so verstehen: Jesusmaria, was werde ich mit diesem Tolpatsch tun? Wie werde ich mich um ihn kümmern? Milena hatte in sich solche mütterlichen Triebe, könnte man sagen.

U: Das ist wahr.

P: Sie mußte sich kümmern. Sie mußte sich um jemanden kümmern.

U: Ja, aber sie wußte ganz genau, wer Kafka ist. Vielmehr als ...

P: Das sicherlich. Aber davon zu wissen, wer wer ist, wie groß oder nicht groß, von da ist es noch ein weiter Weg zur wirklichen Liebe.

U: Das kann eigentlich niemand beurteilen.

P: Ich denke, daß man das nicht sagen kann.

U: Das kann man nicht beurteilen, weil wir ihre Briefe nicht haben, das ist wahr. Du kanntest sie sehr gut, vielleicht viel besser als ich selbst sie kannte. In den späteren Zeiten, es war etwa vor dem Einmarsch der Deutschen in Prag, traf ich sie nochmals. Diesmal waren alle diese Dinge beinahe Geschichte. Ich erinnere mich, daß Kafkas Briefe an Milena dadurch gerettet wurden, daß sie Willy Haas die Briefe schenkte für ein Gefallen, den er ihr erwiesen hatte.

P: Entschuldige bitte, aber du hast am Anfang gesagt, daß Kafkas Beziehung zu Fräulein Bauer keine wirkliche Liebe gewesen sei. Und du denkst, daß die Beziehung zu Milena die wirkliche Liebe war? Ich meine es in dem Sinne ... wenig-

stens, was man sich unter wirklicher Liebe vorstellen mag ... das ist eine Frage der Entpersönlichung. Verstehst du, wenn man aufhört, nicht mehr allein zu sein und so. Milena hat es einmal selbst irgendwo geschrieben. Aber es war lange nach Kafkas Tod, als sie darüber schrieb, was Liebe ist.¹⁷ Sie hat das sehr schön umschrieben: Liebe ist, wenn man sagt, ich gebe dich nicht her! Ich lasse nie zu, daß dir jemand etwas Böses antut und so weiter. So etwa war Milenas Liebe, weißt du. Was für eine konnte die von Kafka sein? War Kafka fähig, sich derart zu entpersönlichen, so aus sich herauszugehen, daß er mit einem anderen Menschen in solch eine Beziehung tritt, die man wirkliche Liebe nennen kann?

U: Nein, nicht in solchen Dimensionen wie Milena sicher fähig war, einen zu lieben. Aber zwischen Kafkas Briefen an Milena und seinen Briefen an Felice Bauer gibt es einen gewaltigen Unterschied. In Kafkas Briefen an Felice Bauer ist immer nur die Rede von Kafka. Er spricht über sich selbst, immer wieder, über seine Probleme, wie er seine schriftstellerischen Pläne retten kann und so fort. Hingegen, wenn er Milena schreibt, dann ist so ein lieblicher Ton darin. Wie ich sagte, die Natur dringt da hinein, es ist farbiger ...

P: Na ja, es war bestimmt Milenas Einfluß ...

U: Er ist lebendiger, kurzum ein anderer Mensch, es ist kein Literat, der schreibt und Angst hat, daß, wenn er Felice Bauer heiraten würde, vielleicht nicht mehr schreiben könnte. Die Kredenz würde ihn ersticken, diese bourgeoise ... und so weiter. Darüber zieht er diese Beziehung einige Jahre hinaus, eine lange Zeit auf jeden Fall. Aber die Briefe an Milena sind viel leichter. Sie sind auch ziemlich schwer, sie sind auch ziemlich kompliziert, weil alles bei Kafka kompliziert war, selbstverständlich, aber sie haben mehr von der Farbigkeit, von dem Glanz, so daß man sehen kann, daß dieser Mensch nicht nur ein egoistisches Leben lebt, daß er auch die andere Person wahrnimmt. Das ist der Unterschied. Und aus diesem Grund, denke ich, daß er, wenn er jemanden liebte, dann liebte er auf jeden Fall Milena viel mehr als diese Bauer. Vielleicht, daß er später noch eine dritte Liebe lebte, das war diese Dora Dymant, die bis zu seinem Tod mit ihm war. Vielleicht, war in dieser letzten Zeit seine Art, seine Liebe noch aktiver war. Aber soweit ich weiß, Milena war das Leben für ihn.

P: Mich würde interessieren, ob es möglich wäre festzustellen oder zu erraten, welche Art von Liebe es war, zu der Kafka überhaupt fähig war. Wenn man seine Korrespondenz mit Milena liest, ist es wie ... ich weiß nicht, ob es Puschkin oder Lermontow sagte, ... : Ich kann nicht mit dir, aber auch nicht ohne dich sein, und

das scheint mir der ganze Charakter dessen zu sein. Und Kafka hatte, vielleicht instinktiv, eine sehr gute Vorstellung davon, wer Milena ist, und was aus einer ganz nahen Beziehung zu ihr werden könnte. Du hast gesagt, daß er bei Fräulein Bauer als Literat nicht gut hätte schreiben können, weil ihn die schwere bürgerliche Krenzdenz stören würde und solche Dinge. Auch bei Milena könnte man viele Dinge finden, die ihn vielleicht noch mehr beim Schreiben gestört hätten, ihre Robustheit, die würde Kafka nie in Ruhe gelassen haben. Sie war eine furchtbar starke, elementare Persönlichkeit, die hätte ihn auf irgendeine Weise mitgerissen, die hätte ihn sicher auf irgendeine Weise in seiner schriftstellerischen Ruhe belästigt. Er wußte vielleicht gut, weshalb er sich ihr wehrte, er fühlte vielleicht, daß er ein bißchen zu schwach gegenüber der elementaren Erscheinung ist, die Milena war.

U: Das ist ganz richtig, was du sagst. Aber der Unterschied liegt darin, daß Milena für ihn etwas einigermaßen Fremdes, Phantastisches, Unbekanntes repräsentierte und aus diesem Grund etwas besonders Anziehendes ...

P: Gewiß ...

U: Während Felice Bauer ein deutsch-jüdisches Mädchen, also mehr oder weniger aus seinen Kreisen war. Er kannte diese kleinbürgerliche Atmosphäre ziemlich gut, und ebenso war es bei Grete Bloch; und eigentlich auch bei Dora Dymant, die aus Polen kam, denke ich, sie war auch nicht ganz so fremd, es war doch das jüdische Element, daß ihm grundsätzlich bekannt war. Aber Milena war für ihn kurzum etwas Romantisches. Nicht für dich, du hast sie, wie du sagst, als robust gekannt. Ich habe sie nicht ganz so wie du in ihrer Robustheit gekannt. Eigentlich habe ich sie später auch kennengelernt wie sie war. Aber trotzdem, er wußte, daß er mit keiner leben kann.

P: Ja, denke ich ...

U: Denn seine Einstellung zum weiblichen Geschlecht war etwa so wie die Kierkegaards. Eine gewisse maßlose, phantastische, poetische Liebe, die er für seine literarischen Vorhaben brauchte ...

P: Ja, für literarische Zwecke ...

U: Aber keine echte Liebe, in der sich eine Person in der anderen verliert.

P: Das war eigentlich das, was ich ursprünglich angesprochen habe.

U: Ich glaube nicht, daß er in der Lage war, so grenzenlos zu lieben ... Für uns deutsche Schriftsteller, das sollte man nicht vergessen, hatte Milena Jesenská etwas Romantisches, nicht nur deshalb, weil sie jung, klug, intelligent und schön und das alles war, was man mehr oder weniger auch bei anderen intellektuellen Frauen finden kann. Sie hatte so eine familiäre Tradition in sich. Jan Jessenius von Jesenné¹⁸ war eine berühmte Gestalt der tschechischen Geschichte und sie war sozusagen die Nachkomm(in) dieses berühmten tschechischen Wissenschaftlers, dessen Name auf dem Altstädter Ring unter den zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges Hingerichteten erscheint, so daß es für uns ein romantischer Name war. *Das ist eine berühmte Familie.* [dt. i. Orig.]. Wir haben nicht an den Herrn Doktor Jesenský gedacht, der ihr Vater war und der, denke ich, Professor für Zahnmedizin war, mit dem sie nicht ... , mit dem sie nicht ganz harmonisierte, wie ich weiß.

P: Aber wenn du über Jessenius, der hingerichtet wurde, sprichst, dann erinnert es mich daran, daß hier wirklich eine Tradition dieses Geschlechts war. In diesem alten hingerichteten Jessenius, in Doktor Jesenský, Milenas Vater, und in Milena selbst. Es war die Dickköpfigkeit dieser drei Menschen.

U: Ja.

* * *

U: [Jan Zrzavý], der jetzt ein berühmter Künstler von nationalem Rang ist, völlig zu Recht, meiner Meinung nach, erschien mir als die wichtigste und dauerhafteste, um zu sagen, tschechische künstlerische Erscheinung dieser Zeit. Er hatte das Moderne in sich sowie gleichzeitig auch dieses gewisse Altmeisterliche, was ihn der Stimmung von Leonardo da Vinci annäherte. Er war ein metaphysischer Kubist, der zugleich eine schöne und melodische Linie der alten Quattrocentristen in sich hatte. Das sieht man besonders seinen verschiedenen Porträts an. Er hatte damals auch meine Frau porträtiert, sehr gut. Für ihn war Bohumil Kubišta der wichtigste Vorläufer in der Malerei, nach ihm die modernste Erscheinung, dann Antonín Procházka und Otokar Kubín. Später habe ich mich sehr weitgehend mit der tschechischen modernen Malerei beschäftigt. Ich habe dann auch über diese sonderbaren künstlerischen Erscheinungen geschrieben,¹⁹ die beinahe zwischen der deutschen und tschechischen Atmosphäre lagen, wie zum Beispiel [Alfred] Justitz oder George Kars oder Willy Nowak, der noch heute in der Tschechoslowakei tätig ist. Das hat mich eigentlich in dieser Zeit vor fünfzig Jahren am meisten inte-

ressiert, und ich bin froh, daß ich das jetzt gleichsam als Jubiläum erinnern kann. Allerdings interessierte ich mich gleichzeitig auch für die deutschen Künstler, die damals in der Tschechoslowakei lebten: Maxim Kopf, der Bildhauer Karl Vogel, der bedeutende expressionistische Maler Eugen von Kahler, Kurt Halleger und die Bildhauerin Mary Duras, die in Prag arbeitete.

P: Du hast, wie ich sehe, Zrzavý am besten gekannt. Ich kann mich noch erinnern, daß ich ihn einmal bei dir traf, doch es blieb mir nur in Erinnerung, daß er eine Gabel an irgendeinem Stück Bindfaden gebunden hatte und etwas damit beweisen wollte, ich weiß nicht mehr was, es sollte eine Wünschelrute, etwas mit Bewegungen oder etwas Spiritistisches sein. Doch ich wollte in diesem Zusammenhang fragen, wie du eigentlich Zrzavý betrachtetest? Meinst du, daß er mehr ein naiver malerischer Typ oder ein intellektueller Malertyp war? Ich hatte und habe bei ihm immer den Eindruck, möge er ... wie du hier gerade gesagt hast, er wollte an irgend etwas aus der Vergangenheit anknüpfen, an das Quattrozent und an alle Möglichen, daß es bei ihm so eine bestimmte Art der originellen Naivität gab. Vergleichbar etwa der, die dem Zollbeamten Rousseau eigen war.²⁰ Ich würde sagen, daß er ihm in seinem geistigen Werkzeug am nächsten stand. Ich denke nicht, daß er zu seiner Schlichtheit, zu der er sich durchgearbeitet hat, so wie meiner Meinung nach Josef Čapek zu ihr fand, der erst ein sehr intellektuelles Stadium durchlaufen hatte und dann erst durch den Intellektualismus zur Schlichtheit gelangte. Ich denke, Zrzavý besaß diese besondere Schlichtheit, diese Naivität vielleicht schon als Fundament besaß.

U: Durchaus, das ist vollkommen richtig, Zrzavý ist kein intellektueller Malertyp. Er ist elementar, auch ein volkstümlicher Maler sozusagen, gewissermaßen auch ein naiver. Er hatte alte malerische Methoden, mischte sich die Farben selbst, er kaufte sich nie industrielle Farben. Čapek ist ein intellektueller Maler, Špála wiederum nicht, Špála ist ein naiver Maler, ein Volksmaler. Vlastislav Hofman war ein intellektueller Maler, Fillar hatte die Kenntnis der endlosen künstlerischen Entwicklung der ganzen Malerei hinter sich, und sein Buch über Caravaggio ist beispielsweise ein sehr wichtiges und intellektuelles Buch. Also Josef Čapek hatte sich zu seiner quasi Primitivität durchgerungen, Zrzavý hatte sie in sich. Du kannst Dich an die Szene mit der Gabel erinnern. Zrzavý hatte ebenso magische wie mystische Launen und Interessen, und ich meine, sie hatten damals auf ihn eine sehr tiefe Wirkung. Das kann man in seinen Bildern aus dieser Zeit finden. In den Bildern, in den es doppel-elementare Menschen gibt, die zwei Gesichter haben und so. Da gibt es eine gewisse mystisch-magische Stimmung, die in seinen Bildern, in seinem Werk zum Ausdruck kommt. Später arbeitete er sich dann

zu einer klaren und antiquaren Linie vor, die an Leonardo anknüpfte, den er liebte, und ich meine, es gibt heute kaum jemanden, der ihn nicht lieben würde.

P: Denkst du, daß das Fundament so eine naive Schlichtheit war?

U: Absolut, absolut.

P: Und deshalb würde ich sagen, daß er von den Malern dieser Generation und Gruppe der ursprünglichsten war.

U: Ja.

P: Am meisten nahm er aus sich selbst.

U: Er und Špála.

P: Aber Špála später. Špála hat sich allerdings, vielleicht mehr als er, durch die Volks-, die Nationalkunst inspirieren lassen.

U: Hauptsächlich durch die Farbe. Špála ist volkstümlich und elementar in der Farbe, aber Zrzavý in seiner Form, das, meine ich, ist der Unterschied. Špála ist ein großer Meister, denke ich ... Deshalb möchte ich an das anknüpfen, daß Zrzavý offensichtlich schon immer voll von einer elementaren Naivität war und wohl noch heute ist, die Čapek fehlte. Zrzavý sprach gern von seiner Heimat, von dem Dorf Okrouhlice, genauso wie Thoreau hier in Amerika immer von Concord spricht, oder er lobte die gewisse magische Schönheit der verlassensten Hochöfen der Industrielandschaft um Mährisch-Ostrau. Das hat er auch gemalt.

Als er einmal längere Zeit in Paris lebte, haben wir uns bei ihm von Prag aus zu Besuch angemeldet, das mag etwa im Jahre 23 oder 24 gewesen sein, und wir haben ihn gefragt, was wir ihm mitbringen sollten. Was antwortete er? Bringt mir ein Kilo Kümmel, ich kann hier keinen bekommen, ich brauche ihn zum Kochen. So haben wir in Prag einen schönen Sack Kümmel gekauft und an der Grenze mußten wir dem Zollbeamten weit und breit erklären, warum wir so viel Kümmel nach Frankreich mitnehmen. Erst als wir sagten, daß das ein Geschenk für einen Maler sei, für einen *painter*, ist er mit dem Spruch verschwunden: *ó la bohème*. Tatsächlich hatte auch das Pariser Atelier von Zrzavý sehr viel mit Murger und mit Puccini gemeinsam. Damals haben wir dort mit Bohuslav Martinů und ein paar jugoslawischen Künstlern die Silvesternacht gefeiert. Und um Mitternacht klopfte jemand, und es kam niemand anderer als der große alte hochberühmte und

hochverehrte Adolf Loos rein. Im Arm hatte er eine ganze Batterie Champagnerflaschen, die bei der Begrüßung auf den Boden rollten. Zum Glück ging keine kaputt. Loos hat Zrzavý sehr geschätzt, was wiederholt die Genauigkeit seines künstlerischen Urteils bestätigt. Zrzavý hatte nicht nur seinen Kümmel, sondern dazu auch die Champagnermarken ...

P: Und denkst du, mit dem Pariser Aufenthalt hat sich etwas in seiner Malerei verändert?

U: Ich habe nicht den Eindruck, keineswegs.

P: Mir kommt er so urwüchsig vor, daß er sich kaum verändern konnte.

U: Ich denke, er lebte immer in Okrouhlice und in der Šporková [Sporck-Straße] auf der Kleinseite.

P: Weißt du, bei den anderen Malern - vielleicht mit Ausnahme Čapeks, der seinen eigenen Weg ging, aber bei den anderen Malern dieser Generation konnte der Zeitgenosse aus ihrem Schaffen immer herausfinden, was mit der Malerei in Paris los ist, aber bei Zrzavý niemals, er ging allein.

U: Er ging allein und blieb auch allein. Und der Umstand, daß er keinem äußeren Einfluß unterlag, hielt ihn und ist ein Grund seines stabilen *Oeuvres*. Also, nach meiner Ansicht wird es wirklich dauerhaft sein, es ist eine wesentliche Sache. Es ist typisch tschechisch einerseits ...

P: Worin, meinst du, ist es typisch tschechisch?

U: Wenn du diese anmutigen und herben Landschaften, die er malte, anschaut. Da ist die Bitterkeit, von der Neruda dichtet: Bitter ist unser Wein ... das hast du auch bei Zrzavý. Meiner Meinung nach sind er und Špála die typischsten Tschechen dieser Generation.

P: Naja, aber in Špála gibt es wohl nichts Bitteres.

U: Bei Špála ist Freude. Er steht in einer gewissen Opposition zu Zrzavý. Das Tschechentum besteht, so weit ich das beurteilen kann, nicht nur in der Bitterkeit, sondern auch in der Freude. Špálas Szenerien und Landschaften sind übrigens hell, farbig und fröhlich, Zrzavý hingegen trägt eine gewisse Trauer in sich, die,

würde ich meinen, auch eine tschechische Qualität ist. Wenn du Smetana hörst, Smetanas schönes Quartett *Aus meinem Leben*, dann hast du dort wohl diese Bitterkeit und nicht das Licht.

P: Na ja, aber denkst du nicht, daß die Künstler immer, egal ob sie Maler, Musiker oder Schriftsteller sind, daß sie immer etwas melancholisch sind? Melancholischer als die anderen Menschen?

U: Das ist richtig, schon Aristoteles hatte gemeint, daß Poeten Melancholiker sind.²¹

P: Aber als du von den Landschaften, von der Bitterkeit der böhmischen Landschaften gesprochen hast, die in Böhmen zu finden ist, wie sie durch diese tschechischen Maler festgehalten wurde ...

U: Auch von Fillar ...

P: Könnte sein, auch von Fillar. Denkst du nicht, daß es auch ein bißchen der Einfluß der Atmosphäre ist? Schau, die französischen Maler, die Landschaften malten, wie Cezanne, auch Menschen mit bestimmten Farben, die um sich eine andere Stimmung, ein helleres Licht hatten, ein ganz anderes briskeres Licht, als es jemals die tschechischen Maler hatten. Und ich denke, genau das spielte eine Rolle. Wenn du dir Cezanne anschaust, dann siehst du vor dir einen ganz klaren und glühenden französischen Vormittag, sagen wir, die weißen Wände, von denen sich das Licht widerspiegelt. So etwas gab es in Böhmen wohl nie. Außerdem gab es in Böhmen nie so weiße Wände wie in Frankreich.

U: Also spiegelte sich das Licht nicht auf so eine Weise wider.

P: Demnach ist die tschechische Bitterkeit, und auch der, wenigstens in der Malerei, wie ich meine, der Einfluß einer anderen Stimmung, eines anderen Lichts.

U: Durch eine andere Stimmung, das ist richtig. Gewissermaßen war es auch die psychische Verfassung der tschechischen Seele. Immer hatte man mit vollem Recht gesagt: Was aus Österreich kommt, das ist *hell, heiß, fröhlich, gemütlich* [dt. i. Orig.]. Das ist das Wort, das man für Wien benutzte. *Gemütlich* ist gewiß nicht das Wort, das man für Prag benutzen könnte. Prag war nicht in diesem Sinne des Wortes *gemütlich*. Es war geschichtlich eine tiefe, sozusagen kämpferische und ideologisch komplizierte Stadt. Wien war nie kompliziert.

P: Schau aber, wenn du zum Beispiel Aleš nimmst, dann weiß ich nicht, ob du bei ihm das Wort *gemütlich* ganz ausschließen könntest. Das ist alles so lieblich, seine Dörfchen, das ist ... manchmal ein Muster für Gemütlichkeit, nicht wahr? Aleš, könnte man sagen, ist ein typischer Volkskünstler. Bei ihm gibt es keinen tragischen Ton. Da ist alles so tschechisch, irgendwie abgeschwächt, weicher. Und ich denke, es ist ein besonders tschechischer Zug, so er denn existiert, daß die Tragödie in Böhmen, wenn sie über Böhmen kommt, dann verliert sie die zu scharfen Züge und wird irgendwie weicher, weißt du, irgendwie wird alles etwas feiner, so das es nie in große Gegensätze getrieben wird. Und das finde ich am stärksten bei Aleš. Er malte doch auch Historienbilder, und niemand kann sagen, daß es etwa heroische Bilder wären.

U: Ich muß zugeben, daß bei Aleš nicht nur Liebenswürdigkeit zu finden ist, sondern auch wirkliche Liebe, die eigentlich auch Josef Mánes' Werke prägt.

P: Ja ...

U: In gewissem Maße auch bei Navrátil. Wenn du also in die Geschichte zurückgehst, kannst du vielleicht feststellen, daß diese, ich will nicht *Gemütlichkeit* sagen, vielmehr diese Leichtigkeit der Auffassung häufiger vorkommt.

P: Schau, diese *Gemütlichkeit*, das ist so ein Wort, das man benutzt, wenn man den besonderen Zug der tschechischen Natur sucht. Schließlich hat sich ja auch so ein Josef Čapek in seinen späteren Arbeiten doch zu einer Art Versöhnung durchgearbeitet, wenn er seine Kinder malt, wie sie zu den Sternen blicken, und alles ... Es ist kein Zufall, denke ich, wenn das wohl berühmteste tschechische Buch, das in Prosa geschrieben wurde, und das ich eigentlich für das typischste tschechische Buch halte, das es bei uns gibt, die *Großmutter* [*Babička*, 1855] von Božena Němcová ist. Das ist ein lebenswürdiges, ein gütiges Buch, wo alle Tragödien gewissermaßen mit so einer Farbe übertüncht sind, so daß sie nicht aneinanderstoßen und so.

U: Richtig. Aber *Die Großmutter* ist im gewissen Sinne auch ein trauriges Buch, dem Leben der Autorin vergleichbar, das eigentlich traurig war, auch wenn ich vor kurzem *Die Großmutter* wieder mit großer Freude und großem inneren Trost gelesen habe. Weil es mich in die Landschaften meiner frühen Kindheit zurückgeführt hat. Doch habe ich es nicht so leicht und lebenswürdig empfunden, sondern irgendwie auch traurig.

P: Ja traurig, schau, traurig, selbstverständlich, ein Menschenleben ist zuweilen auch melancholisch. Aber das, worüber ich spreche, ist so ein Mangel am Tragischen darin, weißt du ... Das ist Melancholie, nicht Tragik.

U: Das ist Nostalgie.

P: Und Nostalgie, ja ...

U: Und auch Nostalgie. Das ist dieselbe Nostalgie, die du bei Neruda in den *Kleinseitner Geschichten* [*Malostranské povídky*, 1878; dt. 1885] findest, er hatte so eine Nostalgie nach einem Prag, in dem er gleichzeitig lebte.

P: Und überhaupt, diese Aufgabe, das Tschechische zu finden ... zu finden, was der typisch tschechische Charakter ist oder vielleicht sein könnte, alles ändert sich so stark, einmal wird es eine große Aufgabe sein, vielleicht für Literaturhistoriker und Kunsthistoriker, daß sie mal in der Lage wären, das herauszufinden, was man typisch nennen kann. Ich zweifle nicht, daß es existiert, jenes typisch Tschechische. Wie es, sagen wir, in der Politik existiert, so gibt es das auch in der Kunst.

U: Das Typischste im künstlerischen Sinne war gewiß Smetana.

P: Beispielsweise Smetana, der gehört zu Aleš und zu Božena Němcová ...

U: Aber Smetana hat eine große Schwere und auch Bitterkeit in sich. Das ist keine Fröhlichkeit, selbst in *Der verkaufte Braut* [*Prodaná nevěsta*] nicht. Auch nicht ...

P: Na, weißt du, *Die verkaufte Braut* ...

U: *Mein Vaterland* [*Má vlast*] ist beispielsweise auch ein schweres und in gewissem Sinn ein trauriges Werk.

P: Ja, sagen wir besser, daß es so ein national-pathetisches Werk ist.

U: National-pathetisch ... das lag in der Zeit. Darin war auch Wagner verfangen.

P: Gewiß doch. Der Einfluß Wagners war für Smetana von großer Bedeutung. Aber du erwähntest *Die verkaufte Braut*; weißt du, das ist auch so ein Problem bei Smetana. Und speziell damit. Ich habe auch in New York in der City Center Opera ... nein, es war nicht im City Center, das ist etwas Neues, es war früher in der 56.

Straße. Da war so ein Theater, da haben sie *Die verkaufte Braut* aufgeführt, also auf ganz andere Art als man sie in Prag machte. In Prag wurde *Die verkaufte Braut* teilweise fast wie die *Libussa* aufgeführt, als ob es eine nationale Feier gewesen wäre.

U: Genau das wollte ich sagen.

P: Hier haben sie sie als *opera buffa* gespielt, eine totale musikalische Komödie, und ich kann dir sagen, es war erstaunlich spannend. Und vielleicht, möchte man meinen, hatte er sie so geschrieben. Vielleicht war es seine Absicht, und später hat man sie sich so pathetisch vorgestellt, diese *Verkaufte Braut*. Womöglich liegt es ähnlich wie bei Anton Pawlowitsch Tschechows Streit, den er mit dem Stanislawsky Theater über das Schauspiel *Der Kirschgarten* [Wischnowy sad, 1904] hatte. Sie haben es im Kunsttheater als Tragödie aufgefaßt, und er behauptete, daß er eine Komödie geschrieben habe. Und ich weiß nicht, wie es war, was hatte Smetana vor, als er *Die verkaufte Braut* schrieb. Ob er wirklich eine Komödie, eine *opera buffa* schreiben wollte, oder ob er daraus das machen wollte, was man später machte, tatsächlich wieder so ein national-pathetisches Bild. Ich zweifle daran.

U: Ich denke nicht, daß er ausgerechnet eine *opera buffa* vor den Augen hatte, vielmehr hatte er eine große Oper im Sinne, *eine große Oper* [dt. i. Orig.]. Und das ist ihm auch gelungen. So empfinde ich es. Wenn ich *Die verkaufte Braut* höre, ist es für mich *eine große Oper wie alle großen Opern von ...* von Verdi, Puccini ...

P: Ja, aber was nennst du eine große Oper?

U: Die große Oper schließt ein gewisses Pathos ein.

P: Die große Oper ist verschieden. Nimm zum Beispiel eine große Oper von Wagner ...

U: Ja, das ist schon das nationale pathetische Drama.

P: Da hast du eine große Oper von Bizet, nicht wahr, darin gibt es einen großen Unterschied. Und die große Oper *Die verkaufte Braut* ist auf jeden Fall etwas anderes als die, sagen wir, die er mit *Dalibor* geschrieben hat. Das ist auch etwas anderes.

U: Ja, aber das Sonderbare in diesem Fall ist, daß es eigentlich die einzige wahrhaft europäische Volksoper ist.

P: Ja.

U: Die Volksoper ... ich, wenn ich an Volksopern denke, dann denk ich noch an die *Cavalleria rusticana*. Das ist die sizilianische Volksoper, wo das wirkliche Volk auftritt. Wagner ist es nicht, nur ... historisch sind die *Meistersinger* eine Volksoper, aber aktuell sind sie nicht, stimmt, es ist eine historische Sache, während Smetana auch heute, allerdings nicht in *Dalibor* und *Libussa*, wo er sich Wagner nähert, sondern in *Dem Kuß* [*Hubička*] und in *Der verkauften Braut* auch heute fast aktuell ist. Ich kann mir ganz vorstellen, daß so etwas - nicht ganz genau - aber etwas Ähnliches, auch heute noch in tschechischen Dörfern geschehen kann.

P: Aber, versteh mich recht, ich bemühe mich ... und weiß, was für eine schwere und vergebliche Aufgabe es ist, in der tschechischen Kunst eine Spur zu finden, was man einen nationalen Zug nennen könnte. Bei Smetana gibt es bestimmt einen nationalen Zug, aber andererseits zeugt einiges davon, daß er in manchen Aspekten von Wagner beeinflusst war.

U: Daran konnte er nicht vorbei. Das war eine Entwicklung der Zeit, genauso wie Dvořák nicht an Brahms vorbei konnte, nicht wahr. Das hat einfach auf ihn gewirkt. Aber wenn, sagen wir mal bei Dvořák, wenn du die *Fünfte Symphonie* hörst, die hier oft gespielt wird, weil man sie für die sogenannte *amerikanische Symphonie* hält, darin gibt es amerikanische Motive, Motive einer primitiven und beinahe schwarzen Musik. Aber trotz all dem, wenn du sie hörst, fühlst du sehr intensiv das Tschechische. Und übrigens auch mit dieser Nostalgie, weil es hier komponiert wurde. Und es hat in sich viel mehr tschechische als amerikanische Formen, es hat tschechische Züge. Genauso wie bestimmte Quartette und die *Slawischen Tänze* [*Slovanské tance*] von Dvořák, weil sie meiner Meinung nach typisch tschechisch sind, und in allen ist nach mir neben dieser Fröhlichkeit auch eine tiefe Bitterkeit, eine gewisse Trauer.

P: Das ist eben das Leben. Ich würde aber ...

U: Zum Beispiel meine Frau, die auch eine Freundin Kafkas war, hatte über das Verbrennen des handschriftlichen Nachlasses gemeint, daß das eine gewisse Entschuldigung, die letzte gewesen sei: Ich habe es nicht gewollt.

P: Was wollte er wohl nicht? Wollte er es nicht schreiben?

U: Ich wollte nicht, daß diese Werke auf eine falsche Art und Weise auf Leute wirken.

P: Das ist interessant ...

U: Das denke ich ist ganz ...

P: Wenn es so gewesen ist, dann ist es sehr interessant. Schau, wir wissen von einem anderen Schriftsteller, der seine Werke nicht nur verbrennen wollte, sondern der es auch tat. Das war Gogol. Und er hatte es in einer wirklich religiösen Krise getan, aus religiösen Gründen. Und ich habe dir schon zu Beginn gesagt, als wir zu sprechen anfangen, daß den Charakter Kafkas als Schriftsteller gerade das klären würde, wenn wir wüßten, weshalb er es verbrennen wollte. Du sagst, vielleicht ist es nicht ehrlich. Jetzt steht dagegen, daß darin vielleicht so eine Art Rechtfertigung liegt, daß er nicht schlecht auf Menschen wirken wollte. Und sieh mal, du hast Kafka sehr gut gekannt, denkst du, daß er das war, was man einen Literat nennt?

U: Nein.

P: Ich denke ... du weißt, was ich mit diesem Wort Literat meine?

U: Er war leidenschaftlich, sozusagen ... unter einem gewissen literarischen Druck, er wollte wirken, er hat sich selbst für Literatur an sich empfunden. Er war kein Literat, also kein Mensch, der sich mit der Literatur befaßt. Genau hat er gesagt, man findet es in dem neuen umfanglichen Band der Briefe an Felice Bauer, er sagte genau: *Ich bin die Literatur!*²² [dt. i. Orig.] Was nicht in irgendeiner selbstherrlichen Weise gemeint ist. Er will sagen, daß alles, was er sagt, tut, macht, Literatur ist. Er ist kein Mensch, der Literatur macht, wie es ein Literat tut, er selbst ist an sich Literatur. Das kann man allerdings fühlen, wenn er beispielsweise irgendeinen amtlichen Brief an seinen Vorgesetzten, den Direktor in der Allgemeinen Versicherungsanstalt schreibt. Wenn du den Brief liest, der sich mit ganz praktischen Versicherungssachen beschäftigt, kannst du ihn auf doppelte Weise lesen, einmal ganz realistisch, was er da erzählt, und wenn du das tiefer betrachtest, dann ist es Kafkas Prosa. Du kannst es *de facto* wie eine Geschichte lesen. Ich denke, das hat der Direktor nicht bemerkt. Und was das Verbrennen betrifft, die Verbrennung des Nachlasses: Wir haben ein interessantes literarisches

Beispiel. Das ist bei Cervantes, *Don Quijote*. Da gibt es ein Kapitel, in dem Don Quijote, als er durch die spanischen Landschaften wandert, einmal im Wald eine Gruppe von Menschen trifft, die dabei sind, einen Dichter zu begraben, und dieser Dichter hinterließ ein Testament, in dem er verfügte, daß der ganze literarische Nachlaß bei seinem Begräbnis verbrannt werden soll. Und somit entsteht vor Don Quijote eine Diskussion darüber, ob man die literarischen Werke verbrennen dürfe oder nicht. Und Cervantes wählt den goldenen Mittelweg, ein Teil wird verbrannt und der andere bleibt.

P: Weißt du, in meiner Sicht auf Kafka, das wäre überhaupt das größte Zeugnis über Kafka als Schriftsteller, daß er erwog, ob er das, was er geschrieben hatte, nicht verbrennen sollte. Weil das bedeutet, daß er sehr tief in seinem Nachdenken ging.

U: Gewiß.

P: Aber du sagtest, daß er zweifelte, und an sich selbst zweifeln kann nur ein großer Autor.

U: Klar. Es gibt einige große Beispiele. Flaubert beispielsweise, als er *Madame Bovary* [1857; dt. 1860] verfaßte, schrieb den Satz: Das ist nicht die Art, wie große literarische Werke entstehen.²⁴ Und selbst Goethe schrieb 1812 in Karlsbad einige Gedichte und notierte in sein Tagebuch: Ich habe gezweifelt, *ob noch irgendeine poetische Gabe in mir walte*.²⁵ [dt. i. Orig.] Es war die Zeit vor *Faust* Teil zwei, vor dem *Westöstlichen Divan*. Er schrieb später noch großartige Dinge, und doch zweifelte er an dieser Möglichkeit. Selbst ein so großer Autor zweifelt.

P: Das ist Zweifeln an der Qualität.

U: An der Möglichkeit.

P: An der Möglichkeit, und ich denke, daß sich viele der besten Autoren, weißt du, am Ende ebenso danach sehnten, was Šalda einmal kurz vor seinem Tod sagte, daß er eigentlich einmal möchte ... daß es ihm mal gelingen würde, nur vier Zeilen, vier Verse zu schreiben, in denen alles wäre.²⁶ Daß all das Übrige, was man schreibt usw., nicht rein ist, aber in diesen vier Versen alle Tiefe sein müßte, zu der er als Mensch fähig ist zu gelangen. Und es ist auch sicher, daß auch die Werke von den großen Schriftstellern, auch ihre größten Werke, nur bis zur Hälfte, zu einem Drittel, zu drei Vierteln gut sind, daß sie nicht gleichermaßen gelungen

sind. Das kann man oft bei Tolstoi sehr gut sehen. Er beginnt immer ungewöhnlich vollkommen, dann läßt er ein bißchen nach, und wieder rafft er sich auf usw. Auch bei den großen Schriftstellern gibt es sehr viel leere wie schwächere Stellen. Also das könnte der Grund sein, weshalb Kafka, der sicher eine sehr ehrliche Sehnsucht nach literarischer Qualität hatte, es hätte mißbilligen wollen. Und dann ist hier der zweite Grund für die Rechtfertigung, der moralische. Du hast selber eingeworfen, es wäre möglich, daß Kafka eigentlich mit seiner Literatur andere Menschen nicht irgendwie falsch beeinflussen wollte, und es wäre sehr interessant. Ich sage dir warum. Weil man sagt: Kafka hat eine neue Philosophie entdeckt, eine neue Sicht auf die Welt usw. Gewiß, aber welche Philosophie und welchen Blick auf den Menschen? Hat er eine Philosophie entdeckt, die für alle gültig ist? Oder war er sich bewußt, daß sein Blick auf die Welt, seine Nerven und alles, daß es sein rein Persönliches ist? Das ist eine große Frage. Und wenn es sein rein Persönliches war und wenn er selbst damit unglücklich war, wir wissen doch, daß er unglücklich war ..., er schreibt in seinen Briefen, wie die Isolation aus ihm ein Steingeschöpf macht, wie er es überwinden wollte, wie er es in sich haßte. In diesem Falle wäre es verständlich, daß er - wenn er das in sich selbst nicht mochte - daß er das nicht unter anderen Menschen verbreiten wollte. Was ihm übrigens nicht gelungen ist. Er hat's ja perfekt verbreitet. Dort ist zum Beispiel ... das hat mich immer interessiert, als ich diesen Roman *Der Proceß* las, da war ein großes Gericht, wie du weißt und ein großes Gefängnis. Und wer ist da verhaftet? Ein einziger Mensch, Herr K. Weshalb wurde kein anderer Mensch außer ihm verhaftet? Weshalb nur der Herr K.? Macht es daraus nicht ein bißchen so einen individuellen Fall? Die ganze Alienation, die Entfremdung, die er fühlt, ist das nicht ein individueller Fall? Möglicherweise dachte Kafka, daß es keine normale allgemeine Sicht auf die Welt ist, daß es nur sein Blick ist.

U: Es ist sicher, daß alle Werke Kafkas sehr subjektive Werke sind. Auf der anderen Seite war er eine übermäßig ethische Persönlichkeit. Und eine ethische Persönlichkeit, wenn sie ein künstlerisches Werk schöpft, pflegt doch ihre Ideen, Meinungen und Überzeugungen zu verallgemeinern. Das ist auch ein Kontrast, ich gehe in dieser Sache parallel zu deiner These. Es ist hier ein Konflikt zwischen der Subjektivität und der Möglichkeit, diese Subjektivität auf die allgemeine und übrige Welt anzuwenden. Er war sicher davon überzeugt, daß sein subjektives Unglück, seine subjektive Haltung zur Welt und zu also ... fast auch zur Religion, daß es etwas ist, woraus man keine allgemeine Ethik machen kann. Und das war der Grund seines Unglücklichseins. Er hat nicht geglaubt, daß es möglich ist, sich für bestimmte Taten zu entscheiden, weil jede Entscheidung so weitgehende Konsequenzen hat, daß der Mensch, bevor er sich entscheidet, solange

überlegen und solange nachdenken muß, daß er eigentlich zu dieser Entscheidung nicht kommt. Das ist der eigentliche Inhalt dieses kleinen, aber grundsätzlichen Aphorismus *Das nächste Dorf*.²⁷ Ich weiß nicht, ob du ihn in Erinnerung hast, es sind nur zwei Sätze. Mein Großvater ... sie lauten folgendermaßen ... "Mein Großvater sagte: Das Leben ist merkwürdig kurz, jetzt, wenn ich daran denke, verkürzt es sich mir auf so eine enorme Weise, daß ich es nicht begreifen kann, wie sich ein junger Mensch entscheiden kann, zum nächsten Dorf zu reiten, weil ein normales und glückliches Menschenleben nicht für so einen kleinen Ausflug reicht." Das ist ... was beinahe sehr komisch klingt ... Aber das ist der Grund, ein Mensch, der tatsächlich ethisch ist, kann sich zu keiner Tat entscheiden. Goethe sagte einmal: *Der Betrachtende hat Recht, der Handelnde ist immer gewissenlos*.²⁸ [dt. i. Orig.] Der handelnde Mensch hat kein Gewissen, nur der nachdenkende Mensch verhält sich gewissenhaft. Doch diese Gewissenhaftigkeit hat kein Ende.

P: Aber ich hoffe, daß du verstanden hast, was ich über seinen *Proceß* gesagt habe. Ich habe etliche ausführliche Analysen über Kafka gelesen, und es hat mich immer überrascht, daß keiner von den Kritikern den Fakt analysiert, daß eigentlich nur der Herr K. verhaftet ist, nur der Herr K. fühlt sich angeklagt ...

U: Das ist ganz richtig ...

P: Und kein anderer, was bedeuten würde, daß Kafka auf irgendeine Weise diesen Herrn K., der mit Sicherheit er selbst ist, nicht wahr, auf irgendeine Weise von der übrigen Welt abtrennt, und nicht denkt, daß er ein allgemeines Schicksal lebt, sondern er denkt, daß er sein eigenes Schicksal lebt. Und dann, ob eines Tages ...

U: Ganz richtig ...

P: Denn, wenn er zugeben würde, daß es nicht gut ist, das auszubreiten, was er persönlich fühlt, dann wäre es möglich zu erklären, weshalb er es verbrennen wollte.

U: Ganz genau, es war einzig und allein seine Subjektivität, die in diesem Zusammenhang ethisch wirkte.

P: Hör mal, als wir darüber sprachen, ob er ein Literat war ... Ein Literat also, das sagen wir über einen, der weiß, was in der Literatur geschieht, der nach links, nach rechts schreibt, der über die Literatur debattiert, der alle literarischen Journale, Kritiken liest. Hat Kafka oft über Literatur gesprochen?

U: Sehr selten ...

P: Sehr selten?

U: Er hat allerdings gelesen, aber nicht auf so eine kumulative Weise, wie normale Literaten, die alles lesen, wie du meinst. Er hatte klassische Werke gelesen, er hatte zum Teil moderne zeitgenössische Literatur gelesen, die man ihm sozusagen ins Haus geliefert hatte. *Er war kein so ungeheuerlicher Leser* [dt. i. Orig.], der den Büchern stundenlang seine Zeit gewidmet hätte.

P: Niemals hat er sich in die zeitgenössischen literarischen Polemiken eingemischt, oder etwas Ähnliches?

U: Nein, niemals. Es ist typisch, daß er, drei Fälle ausgenommen, keine Kritiken geschrieben hat.

P: Keine?

U: Nein.

P: Und welche waren diese drei Fälle?

U: Ich habe sie jetzt nicht im Gedächtnis, aber es waren keine bedeutsamen, besonderen Sachen.²⁹

P: Hör mal, kannst du dich noch erinnern, warum eigentlich Karl Kraus Kafka angegriffen hat?

U: Na, nicht auf so vehemente Weise, wie er Brod angegriffen hat, oder sagen wir ruhig auch Werfel, den er anfangs sehr mochte, sich später jedoch von ihm entfernte. Ich denke, daß er Kafka wenig kannte, weil Kafka nicht im Sinne Werfels oder Brods berühmt war.

P: Aber er hat ihn als ein Mitglied dieser Gruppe angegriffen, was Kraus sehr oft tat.

U: Er hat ihn als einen Prager angegriffen, als ein Mitglied der Prager deutschen literarischen Clique, die er nicht mochte. Er hatte eine gewisse Animosität, vielleicht deshalb, weil Kraus selbst aus Jičín stammte, in Böhmen geboren wurde

und daher diese gewisse Animosität gegen das eigene Land ...

P: Gegen das Halbland, das ist das Schlimmste.

U: Ja, was die dichterische Unsicherheit betrifft, denke ich nun ...

P: Meinst du die Unsicherheit sich selbst gegenüber?

U: Ja, die Unsicherheit seinem eigenen Werk und der dichterischen Geltung gegenüber. Ich kann mich an eine Aussage von Ibsen aus seinem Drama *Die Kronprätendenten* [1872; *Kongsemnerne*, 1864] erinnern ...

P: *Die Thronfolger* [Následníci trůnu] ...

U: *Die Thronfolger*. Da fragt ein König, also ein Monarch, den Dichter auf folgende Weise: Bist du dir immer so sicher, daß du ein Dichter bist?³⁰ Und das ist eine Frage, die typisch ist, weil Ibsen sie eigentlich sich selbst stellt. Und das bedeutet, davon bin ich ganz überzeugt, daß es ein typisches Charakteristikum eines großen Dichters ist, daß er sich nicht sicher ist.

P: Das gehört jetzt nicht dazu, aber mir ist eingefallen, wenn du von den *Kronprätendenten* sprichst ... da gibt es überhaupt eine Menge von bemerkenswerten Zitaten, ich erinnere mich immer an den Anfang von *Den Kronprätendenten*: Der Bischof stirbt, und er schickt einen der Mönche, er solle in der Kapelle nachschauen, ob der Bruder Ambrosius dort genug betet. Denn, sagt er, wenn er für mich betet, da er ein fauler Hund ist, dann betet er vielleicht nicht. Und hier also diese Ambiguität, diese Unsicherheit des Lebens, diese Unsicherheit gegenüber allem, gegenüber allen Werten usw., was ... wie diese Menschen denken, wenigstens was die modernen Schriftsteller denken, die auf Kafka folgen, die Kafka in sich hatte, das war sicher in großem Maße sein persönliches Erlebnis. Es war gewiß eine Form der Entfremdung, die *Alienation*. Sicher wurde es auch davon beeinflusst, daß die Juden damals, wie vielleicht noch heute, eher als andere der *Alienation* gegenüber dem Milieu geneigt sein können. Das ist ganz natürlich für ihre Geschichte. Nachdem sie von der Umgebung lange nicht angenommen worden waren, mußten sie ihr auf irgendeine Weise entfremdet werden.

U: Das ist eigentlich nichts Neues, diese Entfremdung beginnt bei Dostojewski: *Idiot* [1868; dt. 1883].

P: Ja, das wollte ich gerade sagen. Und der Gipfel dieser Entfremdung ...

U: *Dämonen*.

P: Der Höhepunkt dieser Entfremdung findet sich in zwei russischen Romanen, der eine ist Raskolnikow, das ist direkt ein Model der Entfremdung, *Schuld und Sühne* [1882] ...

U: Karamasov.

P: Und der zweite ist *Der Tod des Iwan Iljitsch*,³¹ das Ganze ist ein Entfremdungsroman. Gut, ich ...

U: Den Kafka sehr bewundert hat. Mir schrieb er einmal von einem Buch, das ich herausgegeben hatte, die Details sind jetzt nicht so interessant, aber er schrieb mir: Das erinnert mich an Iwan Iljitsch, und dann begann er zu dozieren ...

P: Aber sicher, Kafka hatte es in sich, so eine Atmosphäre der Unsicherheit, die dann die moderne Literatur reinigte. Ich möchte es noch von einer anderen Seite betrachten. Ob es nur seine persönliche Beichte war, die er erläutern wollte, oder ob darin noch etwas mehr war, ob darin ein ästhetisches Prinzip, eine ästhetische Notwendigkeit lag. Schau, Kafka lebte in der Zeit, als es eigentlich, wenigstens in Deutschland, eine allgemeine Abwendung vom Naturalismus und Realismus gab. Es war die Zeit, in der neoklassizistische und neoromantische Versuche entstanden. Und es ist durchaus möglich, daß Kafka, der seine eigenen persönlichen Erlebnisse darstellte, andererseits sehr gut wußte, was für einen literarischen Effekt es hat. Daß er so ein Glied in dieser Kette der Abwendung vom Realismus, vom Naturalismus war, und daß er sich hier künstlich dieses Geheimnis als eine neue literarische Form pflegte, das er eigentlich in alles einwob. Denn, heutzutage wird es ganz allgemein angenommen, wenn ein Schriftsteller schreibt, dann schreibt er nicht als Herr XY, als eine private Person, sondern daß er sich eigentlich eine andere Persönlichkeit schafft, die für ihn schreibt, und diese zweite Persönlichkeit nimmt etwas aus der ersten, und etwas verwirft sie wiederum; daß beispielsweise diese andere Persönlichkeit einige Erlebnisse annimmt und einige nicht. So ist möglich, daß Kafka sozusagen aus literarischen Gründen eine literarische Wahl traf und sagte: Ich werde über meine bestimmten Erfahrungen schreiben und über bestimmte andere eben nicht. Weil es eine große Bedeutung in der Literaturentwicklung hat.

U: Das ist eine interessante Ideologie. Ich ... ich bin mir nicht sicher, daß ich sie ausreichend aus Kafkas Leben und seinen Werken begründen könnte. *De facto* glaube ich nicht, daß er derart durchkalkulierte Absichten hatte. Gerade, weil ich glaube, daß er ein religiöser Mensch war.

P: Du denkst, daß er kein Interesse an der Form hatte?

U: Er war schon an der Form interessiert, aber nicht so tief, wie an der Wirkung der Form. Er hat sich für die Wirkung des thematischen Inhaltes dessen interessiert, was er sagt.

P: Das ist richtig, aber schau mal, er mußte sich als Schriftsteller doch sagen, egal was für ein Thema es ist, jedes Thema kannst du entweder gut oder schlecht behandeln, du kannst es auf mehr oder weniger impressive Weise sagen.

U: Das ist wahr.

P: Das Thema selbst sagt nichts aus. Sieh mal, was ist das Thema von *Anna Karenina*? Nichts, ein ganz alltäglicher Fall.

U: Das stimmt, aber wir haben einerseits gesagt, daß er unter einer Unsicherheit gegenüber seinen literarischen Möglichkeiten litt, andererseits war er hie und da von der Qualität dessen, was er ausdrücken wollte, voll überzeugt. Zum Beispiel kann ich mich an einen Satz erinnern, er steht, denke ich, in seinem Tagebuch. Dort heißt es: *Jeder Satz, den ich schreibe, ist vollendet*.³² [dt. i. Orig.]

P: Vollendet.

U: Nicht vollendet, vollkommen. *Vollendet* bedeutet in diesem Sinne vollkommen. *Ist vollkommen*.

P: *Vollkommen* ist vollkommen, *vollendet* ist nicht vollkommen ...

U: *Vollendet* hat im Deutschen eine doppelte Bedeutung, man kann auch *vollendet für vollkommen* sagen ...

P: Weil es zu stark wäre, wenn der Schriftsteller von sich behaupten würde: Mein Satz ist vollkommen.

U: Ja, aber das ist nicht, das ist nicht ...

P: Ja, da ist etwas ... zu Ende gedacht ...

U: Nein, das ist nicht überheblich gemeint, sondern es ist in einem gewissen extatischen Zustand gesagt, in dem er sozusagen das Gefühl hatte: Ich bin die Literatur selbst, was ich sage, ist ... was ich jetzt sage, ist vollkommen.

P: Nu, warte mal, da frage ich: Was ich sage, oder wie ich es sage? Ich denke eben, die Betonung liegt darauf, wie ich es sage.

U: Ganz gut, wie ich es sage, es ist kein solcher Egotismus.

P: Nein, ist es nicht; das ist die Zufriedenheit eines guten Handwerkers, der ein gutes Ding vollbracht hat.

U: Also haben wir diese doppelten geistigen Zustände. Einerseits diese Unsicherheit, andererseits die ungeheure Sicherheit. Es war dasselbe bei Goethe. Goethe, den ich auch als einen Menschen, einen Dichter zitierte, der die Unsicherheit besaß und darunter litt, auf der anderen Seite hatte er einmal über Tieck, den deutschen Dichter Tieck, gesagt: Tieck ist ein sehr guter Dichter, aber wenn sie ihn mit mir vergleichen, dann tun sie ihm ... dann ist es für ihn ein Nachteil, weil ich mich nicht selbst gemacht habe, das darf ich sagen. *Ich habe mich nicht ... ich darf es sagen, denn ich habe mich nicht gemacht.*³³ [dt. i. Orig.] Das ist auch Kafkas Einstellung ...

P: Nun, ich ...

U: Augenblick. Ich darf sagen, der Satz ist vollkommen: denn ich habe mich nicht selbst gemacht.

P: Schau, mein Verhältnis zu Kafka ist ungefähr folgendes: Ich habe nicht seine Sensibilität, ich empfinde nicht wie er, und ich würde es auch nicht wollen ...

(Aus dem Tschechischen übertragen von Michael Berger.)

Anmerkungen

1 Ferdinand Peroutka - Johannes Urzidil: Rozhovory o české literatuře a kultuře v americkém exilu. Svět literatury. Praha 1996, č. 11, s. 43-73. Die aus der tschechischen Vorlage übernommenen Anmerkungen sind in schrägen Klammern // numeriert, Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Alle anderen sind vom Übersetzer hinzugefügt. Für klärende Hinweise danke ich Jaromír Loužil, Josef Čermák und Kurt Krolop.

2 Es handelt sich um folgende Beiträge: (1) Zázrak Lourdský (Das Wunder von Lourdes) /4. Jg./1927, Nr. 50, S. 793 f./; (2) Flaubert a mládí (Flaubert und die Jugend - zu seinem 50. Geburtstag; dt. in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 207 (6.5.1930)) /7. Jg./1930, Nr. 24, S. 378 f./; (3) Špatně pochopené modní filosofie (Mißverständene Modephilosophien; dt. in: Freie Welt, 11. Jg./1930/, Nr. 240, S. 14-18) /7. Jg./1930, Nr. 38, S. 593 f./; (4) Říšský Němec dobré vůle ('Ein Reichsdeutscher guten Willens' erweiterte Fassung von 'Rousseau im Versteck. Ein unbekannter Brief'; dt. in: Deutsche Zeitung Bohemia, 9.6. 1934 /Nr. 135/) /12. Jg./1934, Nr. 20, S. 316 f./; (5) Německá fyzika ('Deutsche Physik' - ironische Stellungnahme zu dem vierbändigen Werk des Heidelberger Nobelpreisträgers Philipp Lenard.) /14. Jg./1936, Nr. 6, S. 95 f./; (6) Německá kulturní osamocenost (Kulturelle Einsamkeit der Deutschen.) /15. Jg./1937, Nr. 22, S. 346ff./ Vgl. G. Trapp: Johannes Urzidil (1896-1970). Bibliographie der Publikationen. In: brücken. Neue Folge 2 - 1994, S. 239-302.

3 Vgl. M. Jirásková: Kurzer Bericht über drei Entscheidungen. Die Gestapo-Akte Milena Jesenská. Frankfurt/M. 1996, S. 23ff.

4 // Diese Worte der Wertschätzung über die Schöpfer der Monatsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen stehen in einem Brief J. W. Goethes an Zelter vom 11. 3. 1827. Vgl. J. Urzidil: Goethe in Böhmen. Zürich 1962. [Die Passage lautet bei Urzidil: "Zelter berichtet er am 11. März, die Prager Monatsschrift lasse ihn [Goethe - M.B.] >mit Vergnügen in jene Zustände hineinblicken, die mich sonst so nahe berührten<, und schreibt - wie schon in anderem Zusammenhang zitiert - von dem >männlich reinen Sinn in diesen Dingen<, dem >stillen Fortschreiten Schritt vor Schritt< und der Anbahnung der >philosophisch-literarischen Freiheit< durch jene ihm persönlich bekannten >hochkultivierten Männer, die dieses bedächtig zu leiten wissen<." (S. 325)].

5 // Čapek, K.: Italské listy. Praha 1923; der Bezug zum Gegenstand des Gesprächs ist nicht deutlich.

6 // F. Peroutka veröffentlichte 1920 in der 'Tribuna' zwei Erzählungen F. Kafkas in der Übersetzung von M. Jesenská: *Unglücklichsein* (16. 6.) und *Ein Bericht für eine Akademie* (26. 9.). Doch das war nicht "die erste [tschechische] Veröffentlichung", denn bereits am 22. 4. 1920 hatte S. K. Neumann Milena Jesenská's Übersetzung von Kafkas Erzählung *Der Heizer* in der Zeitschrift 'Kmen' veröffentlicht.

7 // Der genaue Wortlaut der Widmung: "Seinen Landsleuten insbesondere der alten ehrwürdigen Stadt Prag widmet diesen Dichtungsversuch aus der Geschichte seines Heimatlandes mit treuer Liebe der Verfasser - Linz, im Christmonate 1864." Siehe A. Stifter: *Witiko*. Wien 1865-67.

8 // Die erste Übersetzung des *Witiko* ins Tschechische besorgte im Jahre

1926 Milada Illová, die Frau von Kafkas Schulkamerad Rudolf Illový.

9 /6/ Ernst Lothar (eigentl. Ernst Müller; 1890-1974), deutscher Lyriker und Erzähler aus Mähren.

10 Hier wird auf das mit dem Zusatz >altböhmisches< versehene Gedicht *Das Sträußchen* Bezug genommen, wobei es sich weder um eine Originaldichtung noch um eine Übersetzung, sondern um die Umformung einer Übertragung handelt, wie Urzidil in *Goethe in Böhmen* (320 f.) schreibt. Goethes Gedicht ging auf das vermeintlich altschechische Gedicht *Kytice* zurück, das er der von Václav Hanka (1791-1861) gefälschten >Königinhofer Handschrift< [Rukopis Královédvorský] entnommen hatte. Pavol Jozef Šafárik (1795-1861) hatte Goethe 1817 Proben daraus übersandt, und 1819 hatte Goethe den Text von Graf Kaspar Sternberg auch in der in Prag erschienenen deutschen Übersetzung von V. A. Svoboda erhalten. Wie viele Zeitgenossen hielt Goethe die >Dichtung< für echt.

11 /7/ Urzidil schreibt in seinem Buch: "Goethe spricht irrigerweise von der >Königsgrätzer< beziehungsweise >Königgrätzer< Handschrift. Der tschechische Name war, nach dem angeblichen Fundort Kralové Dvůr [!] (Königinhof), den Goethe mit Králový Hradec [!] (Königgrätz) zusammenwarf." J. Urzidil: *Goethe in Böhmen*, a. a. O., 323.

12 /8/ Ján Kollár war slowakischer Herkunft. Das Gebiet der Slowakei gehörte zu der Zeit jedoch zu der übergreifenden Region bzw. zum Verwaltungsbezirk Oberungarn. Anlässlich seines Besuches am 27. 11. 1817 in Weimar verwahrte sich Kollár dagegen, von Goethe als Ungar bezeichnet zu werden - "er sei Slowake, oder, wenn man wolle, Slawe (eigene Aufzeichnung Kollárs)". (Das Tschechische war hier nicht erwähnt.) Vgl. J. Urzidil: *Goethe ...*, a. a. O., S. 307, wo der Autor u. a. auch auf Arnošt Kraus' Arbeit *Goethe v Čechách* [Goethe in Böhmen]. Praha 1896, S. 57 f., verweist.

13 /9/ Für die Dechiffrierung dieses Ausdrucks danke ich [J. Loužil - M.B.] Frau Silke Kleinová; in den Tagebüchern findet sich dieser nicht. Jedoch gibt es eine ähnliche Äußerung in einem (allerdings zwei Jahre später, im März 1916 geschriebenen) Brief an Felice Bauer. Kafka geht darauf zurück, wie sie zusammen in Berlin Möbel für seine Prager Wohnung aussuchten: "Schwere Möbel, die einmal aufgestellt, kaum mehr wegzubringen schienen. Gerade ihre Solidität schätztest du am meisten. Die Kredenz bedrückte mir die Brust, ein vollkommenes Grabdenkmal oder ein Denkmal Prager Beamtenlebens." F. Kafka: *Briefe an Felice*. Frankfurt a. M. 1967, S. 650.

14 /10/ Sören Kierkegaard verlobte sich im September 1840 mit Regina Olsen, aber bereits im Oktober desselben Jahres löste er die Verlobung wieder. Die Geschichte dieser berühmten Beziehung hielt er in seinen Tagebüchern fest (S. Kierkegaard: *Buch der Richter*. Seine Tagebücher 1830-1855. Jena-Leipzig 1905). Als Kafka dies las, notierte er dazu [am 21. 8. 1913 im Tagebuch]: "Wie ich es ahnte, ist sein Fall trotz wesentlicher Unterschiede dem meinem sehr ähnlich ..." F. Kafka: *Tagebücher 1910-1923*. Hrsg. v. M. Brod. Frankfurt a. M. 1984, S. 277[199]; außerdem F. Kafka: *Briefe 1902-1924*. Frankfurt a. M. 1975, S. 235 f.

15 Dieses Bild von Ernst Pollak verweist Kurt Krolop in seiner Studie *Frank an Emilie, Poseidon an Medusa, Simson an Delila oder Die Halbscheid eines Briefwechsels* (in: *brücken*. Neue Folge 2 - 1994, S. 3-28) in das Reich von "Vulgärversionen der Milena-Legende, [in der Pollak] meist die undankbare Rolle eines donjuanesken Egozentrikers und

Eigenstüchtlings zugeschrieben wird, dessen dämonischem 'Bann' das weibliche 'Opfer' erlegen sei wie das Kaninchen der Schlange. Dank Hartmut Binders grundlegender biographischer Studie *Ernst Pollak - Literat ohne Werk*. [in: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft*. Bd. 23 (1979), S. 366-415] und den von Jürgen Born 1991 veröffentlichten Briefen Pollaks an Willy Haas aus den Jahren 1915-18 [*Unbekannte Briefe an Willy Haas*. In: *Neue Rundschau*. H.2/102 (1991)] wissen wir indessen, daß Milenas Geliebter und späterer erster Mann sich nicht nur nach den Formen der Konvention "in durchaus ehrenhafter Weise", sondern darüber hinaus mit geradezu exemplarischer Ritterlichkeit verhalten, antisemitische Briskierungen in Kauf genommen, nach der Internierung Milenas deren 'hinterlassene Schulden' beglichen, ihren Vater zum Duell gefordert und sie nach der Entlassung aus Veleslavín durch Heirat am 14. März 1918 tatsächlich als 'Retter' aus einer ausweglosen Situation befreit hat." (S. 6 f.) Eine ähnliche Position vertritt auch Alena Wagnarová in ihrer Biographie *Milena Jesenská* (Mannheim 1994).

16 /11/ In dieser Form ist die Äußerung in der erschienenen Korrespondenz nicht zu finden. Vielleicht hat Urzidil in seiner Erinnerung eine Passage aus einem Brief Milena Jesenskás an M. Brod vom August 1920 verbunden, die mit dem Ausruf "Jesus Christus!" beginnt. Vgl. F. Kafka: *Briefe an Milena*, a. a. O., S. 368.

17 /12/ M. Jesenská schrieb dies bereits zu Kafkas Lebzeiten in ihrem Beitrag *Ďábel u krbu* [Der Teufel am Herd] für die 'Národní listy' vom 18. 1. 1923. Vgl. F. Kafka: *Briefe an Milena*. Frankfurt a. M. 1990, S. 394ff. [Allerdings bezog sich die erwähnte Aussage nicht auf die 'Definition' von >Liebe<, sondern umspannte den Komplex ehelichen Zusammenlebens, was wohl in Milenas Verständnis nicht kongruent gewesen war. In der deutschen Übersetzung lautet die Passage: "Nie werde ich glauben, daß Menschen nur aus Gründen sexueller, erotischer, pekuniärer, sozialer Notwendigkeit zusammenleben; Menschen leben zusammen, um einen Freund zu haben. Um jemanden zu haben, bei dem sie mit Strafe, Rache, schlechter Meinung, Gerechtigkeit, bösem Gewissen verschont bleiben. Oder glaubt ihr wirklich, ein Heim sei etwas anderes und habe andere Aufgaben als den Menschen zu schonen, zu schonen und nochmals zu schonen, vor der Welt und hauptsächlich vor dem inneren Spiegel seines Selbst? Das größte Versprechen, das der Mann der Frau und die Frau dem Manne machen kann, ist jener tiefe Satz, den man Kindern lächelnd zu sagen pflegt: Ich geb dich nicht her. Ist das nicht mehr als: >Ich werde dich lieben bis in den Tod< und als: >Ich bleibe dir treu bis in den Tod<? Ich geb dich nicht her. Darin liegt alles. Anständigkeit von Mensch zu Mensch, Aufrichtigkeit von Mensch zu Mensch, Heim, Treue, Zugehörigkeit, Selbstentscheidung, Freundschaft. Wie unermeßlich sind solche Versprechen, verglichen mit einem miserablen, schäbigen Glück!" (398)].

18 /13/ Dr. Jan Jesenský (Jessenius, 1566-1621), Rektor der Karlsuniversität, wurde 1621 als Teilnehmer am tschechischen Aufstand gegen die Habsburger auf dem Altstädter Ring hingerichtet.

19 J. Urzidils publizistische Arbeit über zeitgenössische bildende Künstler begann 1925 mit einer Studie über Jan Zrzavý für den Ausstellungskatalog der Berliner Galerie 'Sturm'. Für das in Bratislava erscheinende 'Forum', Zeitschrift f. Kunst, Bau u. Einrichtung, schrieb Urzidil in den Jahren 1935-1938 ca. zwanzig Beiträge über tschechische und deutsche Künstler (Emil Filla, Mary Duras, Willy Nowak, Václav Špála, Jan Zrzavý, Josef

Čapek, Georg Kars und Eugen von Kahler, Karl Vogel, Fritz Kausek, Charlotte Radnitz, Kurt Halleger, Jan Benda, František Tichý, Jan Slavíček) sowie über Ausstellungen; außerdem erschien 1936 im Forum-Verlag in Bratislava eine Aufsatzsammlung unter dem Titel *Zeitgenössische Maler der Tschechen - Čapek, Filla, Justitz, Špála, Zrzavý*; im gleichen Jahr steuerte Urzidil zu dem in Brünn erschienenen Band *Dílo Emila Filly* [Das Werk Emil Fillas] den Beitrag *Emil Filla oder Das Kunstwerk als Glaubensakt* bei. Vgl. Trapp (s. Anm. 2).

20 /14/ Henri Rousseau (1844-1910), französischer Maler-Autodidakt mit dem Spitznamen "Zöllner Rousseau".

21 /15/ Pseudo-Aristoteles: "Problemata" 30, 1, 953 a 9.

22 /16/ F. Kafka: Tagebücher 1910-1923. Frankfurt a. M. 1951, S. 228: "... da ich nichts anderes bin als Literatur und nichts anderes sein kann und will." Vgl. auch F. Kafka: Briefe an Felice, a.a.O., S. 444: "Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nicht anderes und kann nichts anderes sein."

23 Vgl. F. Kafka - Amtliche Schriften. Hrsg. u. m. e. Essay v. K. Hermsdorf. Berlin 1984.

24 /17/ In diesem Wortlaut ist die zitierte Äußerung bei Flaubert nicht zu belegen; den erschöpfenden Kampf des Schriftstellers um den Text der *Madame Bovary* und Belege einer dieser Äußerung nahen Verstimmung wie Verzweiflung sind in mehreren Briefen zu finden. Vgl. G. Flaubert: Korrespondenz. Praha 1930, Bd. I., S. 19, 238 f., 265 f., 327 f., 342.

25 /18/ Nach der Abfassung seiner Lobgedichte auf die österreichische Kaiserin Maria Ludwig, auf den österreichischen Kaiser Franz I. und dessen Tochter, französische Kaiserin Maria Luise (6.-9. Juni 1812), verzeichnete Goethe in seinen *Tag- und Jahreshften*: "Drei Gedichte für kaiserliche Majestäten im Namen der Karlsbader Bürger gaben mir eine ehrenvolle Gelegenheit, zu versuchen, ob noch einiger poetischer Geist in mir walte." Urzidil kommentiert dies: und dabei hatte Goethe noch zwei Jahrzehnte dichterischen Schaffens vor sich. "Aber Goethe zweifelte. Es ist einer der bestürzenden Augenblicke des Genies." Vgl. J. Urzidil: Goethe ..., a. a. O., S. 376.

26 /19/ Durch die Herausgabe von 'Zápisník' erschöpft, teilt Šalda 1933 F. Chudoba mit, daß er das in zwei Jahren aufgeben und nur noch Lyrik verfassen wird: "Und wenn es mir gelingt, dies wofür ein anderer vierzig Verse benötigt, in vier auszudrücken, streck ich mich zufrieden hin und sterbe." Vgl. *Listy o poesii a kritice, vzájemné dopisy F. X. Šaldy a F. Chudoby*. [Briefe über Poesie und Kritik, F. X. Šalda und F. Chudoba]. Praha 1945, S. 127.

27 /20/ F. Kafka: Erzählungen. Leipzig 1983, S. 181 f.; jetzt in: F. Kafka: Ges. Werke in zwölf Bänden. Fischer Tb Verlag, Frankfurt a. M. 1994, Bd.1: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten, S. 220 f. - Milena Jesenská verwandte Kafkas Aphorismus als Abschluß ihres Feuilletons *Melancholie v dešti* [Melancholie im Regen], das sie unter dem Pseudonym A. X. Nessey am 29. 4. 1921 in der 'Tribuna' (III. Jg., Nr. 100, S. 1 f.) veröffentlichte. [Die zitierte Passage lautet in der deutschen Übersetzung: "Mein Großvater pflegte zu sagen", hat der Dichter Kafka irgendwo geschrieben: "Das Leben ist erstaunlich kurz. Jetzt in der Erinnerung drängt es sich mir so zusammen, daß ich zum Beispiel kaum

begreife, wie ein junger Mensch sich entschließen kann, ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, daß - von unglücklichen Zufällen ganz abgesehen - schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht." Vgl. F. Kafka: Briefe an Milena, a. a. O., S. 393.]

28 /21/ Der Ausspruch lautet korrekt: "Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende." Vgl. J. W. Goethe: Spruchweisheiten in Vers und Prosa. (Sämtliche Werke, Bd. 3) Leipzig o. J., S. 323.

29 /22/ Es geht um folgende Rezensionen F. Kafkas: (1) *Ein Damenbrevier* (Franz Blei: Die Puderquaste. Ein Damenbrevier), in: Der Neue Weg 38 (Febr. 1909). (2) *Ein Roman der Jugend* (Felix Sternheim: Die Geschichte des jungen Oswald), in: Deutsche Zeitung Bohemia 83 (16.1.1910), Nr. 16, S. 33. (3) *Eine entschlafene Zeitschrift* (über die Zeitschrift 'Hyperion'), in: Deutsche Zeitung Bohemia 84 (19.3.1911), Nr. 78, S. 33.

30 /23/ Der Gegenkönig Skule, der an seiner Legitimität zweifelt, fragt den Skalden Jatgejr, woher er die Sicherheit seiner dichterischen Sendung nimmt: "Glaubst du jederzeit so sicher, daß du Skalde bist?" Vgl. H. Ibsen: Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Berlin o. J., S. 301.

31 /24/ L.N. Tolstoj: *Smerť Iwana Iljitscha*, Moskau 1886 [dt. Der Tod des Iwan Illjitsch. 1887].

32 /25/ Die hier angeführte Aussage Kafkas läßt sich so nicht im Werk, in den Briefen und Tagebüchern ausmachen. Sie ist auch in der Sekundärliteratur nicht überliefert - ausgenommen Urzidil, der sie jedoch ohne Quellenangabe in seiner Feststellung paraphrasiert: "So ist Kafkas Bemerkung, jede Zeile, die er schreibe, sei vollkommen, eher ein Zeichen seiner Ambivalenz als irgendeiner Selbstsicherheit der Sprache gegenüber." Vgl. J. Urzidil: Da geht Kafka. München 1966, S. 118.

33 /26/ "Tieck ist ein Talent von Bedeutung [...]; allein wenn man ihn [...] mir gleichstellen will, so ist man im Irrtum. Ich kann dieses geradeheraus sagen, denn was geht es mich an, ich habe mich nicht gemacht." Vgl. Goethes Gespräche mit Eckermann. Leipzig o. J., S. 117 (30.3.1824).

Namenverzeichnis

- Aleš, Mikoláš (1852-1914), tschechischer Maler und Zeichner
 Aristoteles (384-322 v. Ch.), griech. Philosoph
 Arnim, Ludwig Achim von (1781-1831), dt. Lyriker der Romantik
 Balzac, Honoré de (1789-1850), frz. Schriftsteller
 Bauer, Felice (1887-1960), Kafkas Verlobte
 Bizet, Georges (1838-1875), frz. Komponist

Bloch, Grete (1892-?), Freundin von Felice Bauer und Franz Kafka
 Börne, Ludwig (1786-1837), dt. Publizist
 Brahms, Johannes (1833-1897), dt. Komponist
 Brentano, Clemens (1778-1842), dt. romant. Lyriker und Schriftsteller
 Brod, Max (1884-1968), deutschsprachiger jüdischer Schriftsteller aus Prag
 Březina, Otakar (1868-1929), tsch. Lyriker
 Caravaggio, Michel Angelo (1560-1609), ital. Maler
 Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616), span. Schriftsteller
 Cézanne, Paul (1839-1906), frz. Male
 Corneille, Pierre (1606-1684), frz. Dramatiker
 Čapek, Josef (1887-1945), tsch. Maler u. Schriftsteller
 Čapek, Karel (1890-1938), tsch. Schriftsteller u. Dramatiker
 Dante, Alighieri (1265-1321), ital. Lyriker
 Dickens, Charles (1812-1870), engl. Schriftsteller
 Dobrovský, Josef (1753-1829), tsch. Sprachwissenschaftler u. Literaturhistoriker
 Dostojewskij, Fjodor Michajlowitsch (1821-1881), russ. Schriftsteller
 Durasová, Mary (1898-1982), tsch. Bildhauerin
 Dvořák, Antonín (1841-1904), tsch. Komponist
 Dymant, Dora (1903-1952), letzte Freundin Kafkas
 Eisner, Pavel (1889-1958), tsch. Schriftsteller u. Übersetzer
 Fielding, Henry (1707-1754), engl. Schriftsteller u. Dramatiker
 Filla, Emil (1882-1953), tsch. Maler u. Grafiker
 Flaubert, Gustave (1821-1880), frz. Schriftsteller
 Fuchs, Rudolf (1890-1942), dt. Lyriker u. Übersetzer aus Böhmen
 Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832), dt. Lyriker und Schriftsteller
 Gogol, Nikolaj Wasiljewitsch (1809-1852), russ. Schriftsteller
 Haas, Willy (1891-1973), dt. Schriftsteller u. Publizist aus Prag
 Halleger, Kurt (1901-?), dt. Maler aus Mähren
 Havlíček, Karel (1821-1856), tsch. Lyriker u. Journalist
 Heine, Heinrich (1797-1856), dt. Lyriker u. Publizist
 Herder, Johann Gottfried (1744-1803), dt. Philosoph u. Schriftsteller
 Hofman, Vlastislav (1884-1964), tsch. Maler u. Architekt
 Hölderlin, Friedrich (1770-1843), dt. Lyriker
 Ibsen, Henrik (1828-1906), norw. Dramatiker
 Illová, Milada (1888-1944), tsch. Journalistin u. Übersetzerin
 Jesenská, Milena (1896-1944), tsch. Journalistin, Übersetzerin u. Kafkas Freundin
 Jesenský, Jan (Jessenius; 1566-1621), Arzt u. Rektor der Karlsuniversität
 Jesenský, MUDr. Jan (1904-1942), Mediziner an der Karlsuniversität
 Justitz, Alfred (1879-1934), tsch. Maler
 Kafka, Franz (1883-1924)
 Kahler, Eugen von (1882-1911), dt. Maler aus Böhmen
 Kars, Jiří (Karpeles, Georges; 1882-1945), tsch. Maler, lebte in Frankreich
 Kierkegaard, Sören (1813-1855), dän. Schriftsteller

Klicpera, Václav Kliment (1792-1859), tsch. Schriftsteller u. Dramatiker
 Kollár, Ján (1793-1852), slowak. Lyriker u. Schriftsteller
 Kopf, Maxim (1892-1958), österr. Maler, wirkte in Prag
 Kraus, Karl (1874-1936), österr. Publizist u. Schriftsteller aus Böhmen
 Kubín, Otakar (Coubine, Othon; 1883-1969), tsch. Maler
 Kubišta, Bohumil (1884-1918), tsch. Maler
 Langer, František (1888-1965), tsch. Dramatiker u. Schriftsteller
 Leonarodo da Vinci (1452-1519), ital. Maler, Gelehrter u. Architekt
 Lermontov, Michail Jurjewitsch (1814-1841), russ. Lyriker u. Schriftsteller
 Loos, Adolf (1870-1933), dt. Architekt aus Mähren
 Lotar, Ernst (Müller, Ernst; 1890-1974), dt. Lyriker u. Erzähler aus Mähren
 Mánes, Josef (1820-1871), tsch. Maler
 Mácha, Karel Hynek (1810-1836), tsch. Lyriker
 Martinů, Bohuslav (1890-1959), tsch. Komponist
 Masaryk, Tomáš Garrigue (1850-1937), tsch. Philosoph, erster Präsident der ČSR
 Murger, Henri (1822-1861), frz. Schriftsteller dt. Herkunft
 Navrátil, Josef (1798-1865), tsch. Maler
 Němcová, Božena (1820-1862), tsch. Schriftstellerin
 Neruda, Jan (1834-1891), tsch. Lyriker u. Schriftsteller
 Nowak, Willy (1886-1977), dt. Maler aus Böhmen
 Pascal, Blaise (1623-1662), frz. Philosoph u. Mathematiker
 Pick, Otto (1887-1940), dt. Lyriker u. Übersetzer aus Böhmen
 Pollak, Ernst (1886-1947), "Literat ohne Werk", erster Mann von M. Jesenská
 Procházka, Antonín (1882-1945), tsch. Maler u. Illustrator
 Puccini, Giacomo (1858-1924), ital. Komponist
 Puschkin, Alexander Sergejewitsch (1799-1837), russ. Dichter
 Racine, Jean (1639-1699), frz. Dramatiker
 Richardson, Samuel (1689-1761), engl. Schriftsteller
 Rousseau, Henri ("Der Zöllner"; 1844-1910), frz. Maler
 Schiller, Friedrich (1759-1805), dt. Dichter u. Dramatiker
 Smetana, Bedřich (1824-1884), tsch. Komponist
 Stendhal, (Beyle, Henri; 1783-1842), frz. Schriftsteller
 Sterne, Laurence (1713-1768), irischer Schriftsteller
 Stifter, Adalbert (1805-1868), österr. Schriftsteller aus Böhmen
 Šalda, František Xaver (1867-1937), tsch. Lyriker, Schriftsteller u. Kritiker
 Špála, Václav (1885-1946), tsch. Maler
 Šrámek, Fráňa (1877-1952), tsch. Dichter, Erzähler u. Dramatiker
 Thoreau, Henry David (1817-1862), amerik. Schriftsteller
 Tieck, Ludwig (1773-1853), dt. romant. Dichter
 Tolstoj, Lew Nikolajewitsch (1828-1910), russ. Schriftsteller
 Tschchow, Anton Pawlowitsch (1860-1904), russ. Schriftsteller
 Tyl, Josef Kajetán (1808-1856), tsch. Schriftsteller u. Dramatiker
 Verdi, Giuseppe (1813-1901), ital. Komponist

Vogel, Karl (1897-?), dt. Maler aus Böhmen
 Vrchlický, Jaroslav (1853-1912), tsch. Dichter u. Schriftsteller
 Wagner, Richard (1813-1883), dt. Komponist
 Werfel, Franz (1890-1945)
 Zelter, Karl Friedrich (1758-1832), dt. Komponist
 Zrzavý, Jan (1890-1977), tsch. Maler

VERA SCHNEIDER

**Schauplatz, Zeitzeuge, Grenzbereich -
 Poetik eines Prager Hauses
 Johannes Urzidils Erzählung *Zu den neun Teufeln***

1. Urzidils verlorene Geliebte: Überleben durch Erinnern

"Menschen geraten in fremde Länder. Dort ist Heimweh ihre Nahrung, Erinnerung ihre Stärke", schreibt Urzidil in der Erzählung *Der letzte Gast*¹ und legt damit zwei Grundmotive seines Schreibens offen: die Verlorenheit in der Welt und die Möglichkeit, sie zu überwinden. Die Verlorenheit des Johannes Urzidil begann in seiner frühen Kindheit - seine Mutter starb kurz nach seiner Geburt, sein Vater konnte nur schwer eine innere Beziehung zu ihm aufbauen - und fand ihren äußeren Ausdruck schließlich in seiner Flucht aus Prag. Im Gegensatz zu vielen seiner Schriftstellerkollegen, die Jahre vorher resignierten, verließ Urzidil Prag erst im letzten Augenblick; bis zur Okkupation durch Hitler hatte er sich für das Gelingen einer gemeinsamen Ordnung von Tschechen und Deutschen eingesetzt.² Die Trennung von seiner Heimatstadt war ebenso unfreiwillig wie dramatisch: Mit gefälschten Ausreisepapieren konnte sich der politisch verdächtige Halbjude nach Italien, England und schließlich in die USA retten, wo er den Rest seines Lebens verbringen sollte.

Im Exil schrieb Urzidil, der seine literarische Laufbahn als ungestümer expressionistischer Lyriker begonnen hatte, eine handlungsgeladene, autobiographisch getönte Prosa, die ihn - allerdings erst als 60-jährigen - in Deutschland bekannt machen sollte.³

"Er ist in seinen Büchern *Prager Triptychon*,⁴ *Das Elefantenblatt*,⁵ *Da geht Kafka*⁶ (und in anderen epischen Kostbarkeiten) zum großen Troubadour jenes für immer versunkenen Prag geworden, das er in einem anderen Buchtitel *Die verlorene Geliebte*⁷ genannt hat"⁸, schreibt Max Brod über Johannes Urzidil. Der Troubadour sang seine Lieder fern-