

Die tschechische Romantik¹

Dalibor Tureček

1. Begriff als Konstrukt

Die Romantik ist eine der grundlegenden Richtungen nicht nur der tschechischen, sondern der europäischen Kultur und bildet eine methodologische Herausforderung der Literaturgeschichte (BRINKMANN 1978; NEMOIANU 1984; MONTI 1995). Seit Einsatz der begrifflichen Reflexion noch im 19. Jahrhundert wurde die Romantik als ein problematischer Terminus wahrgenommen (ŁEMPICKI 1917; HRDINA 2009: 319), der deshalb sogar aus der Literaturgeschichte eliminiert werden sollte (LOVEJOY 1975). Dennoch konnte sich das Konzept der Romantik stabilisieren sowie transformieren. In der tschechischen Kultur wurde er nach ersten Reflexionen (SABINA 1847; BRATRANEK 1863) seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts in einem weiteren Sinne verstanden und bereits auf die tschechische Literatur der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bezogen (HANUŠ 1902). Im Wandel der Zeit wurde der Geltungsbereich des Terminus schmaler, Ende der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts wird er bereits nur auf die tschechische Literatur von den 30er- bis 50er-Jahren des vorigen Jahrhunderts bezogen (NOVÁK 1935-1939), drei Jahrzehnte später war er lediglich auf eine der Varianten der Romantik, auf die subjektive des byronischen Typs beschränkt und mit dem Werk von Karel Hynek Mácha identifiziert (POHORSKÝ 1978; ŠTĚPÁNEK 1984). In den letzten Jahren entstand allerdings eine kontroverse Diskussion über die Romantik in der Bohemistik (SCHMIDT 2000; JANÁČKOVÁ 2002; HRBATA/PROCHÁZKA 2005; TUREČEK 2005; ZAJAC 2006; ŠMAHELOVÁ 2008). Die inzwischen mehr als hundertfünfzig Jahre laufende Debatte zeigt deutlich, dass die Romantik keine objektiv aus sich selbst bestehende Sache, sondern ein Konstrukt ist, dass die Wissenschaft zur Modellierung der Vergangenheit verwendet.

2. Prinzipien und Merkmale

Wollen wir den Begriff der Romantik als einen Bestandteil eines literaturhistorischen Modells durchdacht und produktiv verwenden, ist es zuerst erforderlich, einige Ausgangsprämissen zu klären.

1 Diese Arbeit entstand im Rahmen des Forschungsvorhabens GAČR P406/12/0347 Diskurzivita literatury XIX. století v česko-slovenském kontextu.

a) Die Romantik können wir uns als eine dauerhafte Tendenz, die durch Kulturepochen hindurch (SVATONĚ 2009), oder als eine zeitlich definierte Erscheinung denken, mit dem ausgehenden 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbunden und in der folgenden Phase ausklingend.

b) Daneben findet man einen zweiten Bedeutungskomplex, der in der literaturwissenschaftlichen Bohemistik eine langjährige Tradition besitzt (MÁTĚL 1968; HRBATA 1999). Die Romantik verstehen wir entsprechend nicht als eine Epochenbezeichnung, sondern als einen der bedeutenden und charakteristischen Modus der Darstellung im literarischen Diskurs. Deshalb ist es notwendig, die Summe der grundlegenden Unterscheidungsmerkmale wenigstens ansatzweise zu definieren, die es uns ermöglichen, konkrete literarische Texte als romantische wahrnehmen zu können. Dabei ist es möglich, auf Ergebnisse langjähriger Forschung verschiedener Wissenschaftsdisziplinen zu bauen, die in Handbüchern systematisiert sind (SCHANZE 1994). Merkmale der literarischen Romantik kann man auf drei grundlegenden Ebenen erkennen: in der Ideenwelt (Philosophie, Axiologie), in der charakteristischen Bildhaftigkeit (Ikonographie) und in der Art und Weise der Textbildung (Poetik). Als Schlüsselpunkt der Gedankenwelt der Romantik wird in der Regel das Subjekt erkannt. Das Individuum gerät in der Romantik in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und wird zum grundlegenden Wert. Das romantische Einzelwesen trennt sich zugleich von der transzendentalen Verankerung, welche noch für das Subjekt im Barock charakteristisch war. Die romantische Subjektivität kann einer intersubjektiven Kategorie unterstellt sein, insbesondere der Kategorie der Heimat und der Nation; im Extremfalle wird sie jedoch verabsolutiert, und der Mensch wird in der Folge nicht selten als ein einsamer, der Welt gegenüber gestellter Zerrissener gesehen, der die Verwirklichung eines Ideals vergeblich anstrebt. Der zweite charakteristische Zug der Romantik ist die Neigung zur Geschichte und hier der Kult des Mittelalters, die Vorliebe für mittelalterliche Mythologie sowie das Ideal eines natürlichen, von der Zivilisation nicht verderbten Wilden oder eines idealisierten ‚Volkes‘. Subjektiver Natur ist auch die romantische Bildhaftigkeit. Im Zentrum stehen Motive, die der Erfassung und Darstellung der Subjektivität dienen und gleichzeitig an die Subjektivität des Lesers appellieren (der Kult der romantischen Sensibilität). Zu den grundlegenden Motiven dieses Typs gehören die wilde, von der Zivilisation unberührte Natur, häufig in extremen Situationen dargestellt (ein Sturm im Gebirge); eine Burgruine, in der Regel die Einsamkeit in der Natur mit dem Motiv der Zersetzung, des Untergangs verbindend; die Musik als ein Mittel der direkten, semantisch unbelasteten Äußerung sowie der Anrede des menschlichen Inneren; unerfüllte Liebe als die Äußerung einer unabwendbaren Einsamkeit des Subjektes inmitten der Welt; die Exotik des Orients oder der Urwälder von Nord- und Südamerika. Die romantische literarische Schöpfung lehnt die Regeln des Klassizismus ab, im Subjekt sieht sie einen genialen Schöpfer. Zum

charakteristisches Merkmal wird die Vermischung einzelner literarischer Gattungen: Poesie, Prosa und Drama. Prestige gewinnen mittelalterliche literarische Formen, zum Beispiel das italienische Renaissance-Sonett oder die deutsche sogenannte Nibelungenstrophe. Ihre Beliebtheit gewinnen auch mittelalterliche literarische Denkmäler, echte sowie gefälschte, oder das Werk William Shakespeares (ROTHE 1998).

c) Romantische Merkmale kommen in keinem literarischen Text in Gänze vor, sondern wir können sie in verschiedenen Kombinationen registrieren. Die Romantik muss auch nicht ein völlig reiner Stil sein, sondern sie kann sich mit Elementen anderer literarischer Strömungen vermischen. Eher als von einer innerlich homogenen Romantik ist es also möglich, über romantische Pluralität und Verschiedenartigkeit sprechen (HRBATA/PROCHÁZKA 2005). Diese Verschiedenartigkeit kann in allen Ebenen der Literatur zum Ausdruck kommen: im Rahmen einer Nationalliteratur, einer Literaturretape, aber auch in der Schöpfung eines Autors und sogar im Rahmen eines Textes. Das Ziel der Literaturgeschichte kann demzufolge nicht nur die Suche nach beispielhaften, stilmäßig sauberen Merkmalen, sondern auch die Erfassung der Art und Weise sowie des Maßes der Durchdringung, der Vermischung von einzelnen Elementen sein. Die literarische Schöpfung kann man dann als das Finden eines konkreten Gleichgewichtes zwischen den vielförmigen Möglichkeiten begreifen, die im zeitgenössischen literarischen Diskurs enthalten sind (ZAJAC 1993, 2003, 2006).

d) Ein Bestandteil der Romantik kann auch deren Antipode sein, der ohne Romantik kaum denkbar wäre, nämlich das Biedermeier (JIRÁT 1978; SEDMI-DUBSKÝ 1985; TUREČEK 1993a, 2005). Das von der Romantik durchgesetzte existentielle Modell hat hier seinen polemischen Gegenpol gefunden: anstatt der Neigung zur zugespitzten Subjektivität ist eine Verankerung des Einzelwesens in der Gesellschaft; die romantische Einsamkeit in der wilden Natur oder inmitten der Burgruinen durch bescheidene Sicherheiten des Alltags inmitten der Familienruhe ersetzt worden.

3. Romantische Poetik und Patriotismus

Den Anfang der tschechischen literarischen Romantik kann man bereits seit den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts datieren. Gleich zu Beginn haben sich zwei Tendenzen ausgeprägt, die sich im Verhältnis zur Kategorie des Heimatlandes und der Nation voneinander unterscheiden: während einer der Schöpfungstypen diese Kategorie nicht in Betracht genommen und die romantische Bildhaftigkeit und Poetik im tschechischen Milieu heimisch gemacht hat, hat der andere Typ des Schreibens aus dem Vaterland den zentralen Wert gemacht, dem die romantischen literarischen Merkmale unterstellt waren. Beide Extreme mussten

literarisch nicht bloß in reiner Form umgesetzt werden, es bestand eine Reihe Kompromisse unter ihnen, und beide Strömungen haben sich nicht selten auch in der Schöpfung eines Autors einander durchdrungen. Die patriotische Romantik wurde zur Stütze der neu gestalteten nationalen Kultur, und deshalb hat sie sowohl hinsichtlich gesellschaftlichem Prestige wie auch der Menge an literarischen Texten ein Übergewicht bekommen. In beiden Fällen können wir Josef Jungmann als Initiator bezeichnen.

Im Jahre 1805 hat Jungmann die wichtigste seiner literarischen Übersetzungen herausgegeben, das Prosawerk *Atala* von François René de Chateaubriand (JUNGMANN 1958), in der Zeit ein europaweit populäres Werk mit etlichen romantischen Zügen: die Exotik nordamerikanischer Urwälder war hier mit Gestalten rousseauscher edler Wilden verbunden, deren Hauptqualität das exaltierte Gefühlsvermögen war. Jungmanns Übersetzung hat vor allem einen Typus romantischer Landschaftsschilderung ins Tschechische eingeführt, dessen romantische Bildhaftigkeit in Böhmen sowohl aus der deutschen Literatur, nicht zuletzt aus Humboldts Reisebeschreibungen wie auch der zeitgenössischen bildenden Kunst bekannt war.² So schuf Antonín Karel Balzer bereits in den Jahren 1793-1794 einen umfangreichen Zyklus von Gravierungen, welcher der wilden Natur im Riesengebirge gewidmet war, das im 19. Jahrhundert zum Wappengebirge der tschechischen literarischen Romantik avancierte (NG R 2598-R2620). Derselbe Graphiker ist auch Urheber der Gravierung *Romantická samota* [Romantische Einsamkeit] (NG R 35 242); das Werk ist vor dem Jahr 1807 entstanden, wo Balzer im Alter von sechsunddreißig Jahren starb. Die literarische Variante der romantischen Landschaftsmalerei wurde nach Jungmanns Übersetzung vor allem im Werk von Milota Zdirad Polák *Vznešenost přírody* [Die Erhabenheit der Natur] weitergeführt (die erste Version 1813, die zweite, von Jungmann korrigierte 1819). Der Autor hat im Text das Erstaunen, die Angst und die Rührung, von der Hochgebirgslandschaft der österreichischen Alpen angeregt, geschildert. Eine Parallele könnte das Gemälde von František Xaver Procházka *V horách* [Im Gebirge] (po 1811, NG O 1156) darstellen. Fast Spezialisten im Bereich der romantischen Landschaftsmalerei wurden im tschechischen Milieu die Angehörigen der Familie Mánes;³ auch ihre Betrachtung der Natur hatte oft eine enge Korrespondenz mit der Literatur. Deutliche Übereinstimmungen kommen zustande, wenn wir beispielsweise das Gemälde von Antonín Mánes *Krajina s Kokořnem a*

2 Die Belege nehme ich aus dem elektronischen Katalog der Nationalgalerie in Prag (<<http://ng.bach.cz/ces/>>); bei einzelnen Werken der bildenden Kunst führe ich in Klammern die Abkürzung NG und die Signatur an, unter der man diese im Katalog finden kann.

3 Siehe beispielsweise die Gemälde Mánes, Antonín: *Krajina se zříceninou chrámu* [Landschaft mit Tempelruine], 1827, NG O 1254; Mánes, Josef: *Měsíční noc v horách* [Mondnacht im Gebirge], 1846, NG O 4893 und *Hrobník* [Der Totengräber], 1843, NG O 5149.

Křivoklátém v bouři [Landschaft mit den Burgen Kokořín und Křivoklát im Sturm] (1834; O 11475) mit der Sturmschilderung bei dem führenden tschechischen Romantiker Karel Hynek Mácha verglichen, und zwar im Text aus demselben Jahr, auch *Křivoklát* genannt (MÁCHA 2008: 153). Ein deutliches Merkmal dieser Kunstströmung war die implizite Polemik mit den Regeln des Klassizismus. Das theoretische Konzept wurde wieder von Josef Jungmann entwickelt, und zwar in dem Artikel *O klasičnosti literatury a důležitosti její* (1827) [Über die Klassizität der Literatur und deren Wichtigkeit], in dem der Autor es ablehnte, die Klassik lediglich mit der Epoche der Antike zu identifizieren, sondern die Klassizität eines literarischen Werkes in dessen künstlerischer Vollkommenheit bestimmte.

1806 stand Jungmann bei der Entstehung der zweiten romantischen literarischen Strömung Pate, der patriotischen Romantik. In seinen *Rozmýšlení o jazyce českém* [Gespräch über die tschechische Sprache] erklärte er in Übereinstimmung mit der deutschen Romantik, insbesondere mit Herder, die Sprache zur Hauptcharakteristik sowie zum grundlegenden Wert einer Nation. Diese ‚romantische‘ These hatte im tschechischen Milieu spezifische Ursachen sowie Konsequenzen: sie wurde unter anderem auch durch die schwache soziale Basis der tschechischen patriotischen Bewegung populär, die vor allem auf die unteren Gesellschaftsschichten beschränkt war, und entsprach einer Situation, in der die Tschechen weder einen eigenen Staat noch eine territoriale Integrität besaßen. Unter diesen Umständen neigten die tschechischen Patrioten einer personalisierten, emotionalisierten Vorstellung von Vaterland. Nach einem der Verse von Jan Kolár „die rechte Heimat tun wir nur in unserem Herzen tragen.“ Das Programm der patriotischen Romantik realisierte sich vorzugsweise in der Poesie, und hier vor allem in der romantisch mythologischen Darstellung der Vergangenheit und in der Neigung zum Volkslied.

a) Zur ersten Schlüsselgestalt wurde Václav Hanka. Hanka hatte sich mit den romantischen Ideen mittels der Brüder Schlegel während seines Aufenthaltes in Wien vertraut gemacht (TUREČEK 2006) und selbst eine Umwandlung vom Rokoko-Liebeslyriker in den Romantiker durchgemacht: als erster in der neutschechischen Poesie hat er den Zustand geistiger Zerrissenheit im Gedicht *Rozpač* (*Die Zerrissenheit*; HANKA 1815) geschildert. Vor allem war er Initiator und Hauptautor der gefälschten mittelalterlichen Handschriften *Rukopis Královédvorský* [Königinhofer Handschrift] (1817) und *Zelenoborský* [Grünberger Handschrift] (1818). Inspiriert war er wohl von der Popularität des Nibelungenliedes in Deutschland, gleichzeitig hat ihn die russische und südslawische Heldenepik beeinflusst, die er über den Wiener Slawisten Kopitar und den serbischen Folkloresammler Karadžić kennenlernte. Die tschechischen Falsifikate entsprachen typologisch der Welle romantischer Falsifikate seit dem ausgehenden 18. Jh. bis zu den 1860er Jahren; erinnert sei vor allem an *The Poems of Ossian* James Macphersons (1765; tschechische Übersetzung von František Palacký 1817 in Zeit-

schriftform, in Buchform von F. Hollmann 1827). Die *Rukopis Královédvorský*, die angeblich aus dem 13. Jahrhundert stammte, legte dem Leser eine idealisierte Gestalt der tschechischen mittelalterlichen Helden vor. Das Schlüsselthema waren erfolgreiche Kämpfe der Tschechen gegen verschiedene Feinde, vor allem jedoch gegen Deutsche, aber auch gegen Polen. Den Rahmen dieser Geschichten bilden historische, durch mittelalterliche Chroniken belegte Ereignisse, aber die epische Verarbeitung ist ziemlich frei. Suggestiert werden sollte vor allem den Eindruck, dass die tschechischen militärischen Siege aus dem Volke heranwuchsen und oft nicht einmal vom Monarchen abhängig waren; statt dessen wirkt hier eine spontan entstandene Landwehr. Die Haupthelden zeichnen sich durch ein tiefes gefühlsvolles Verhältnis zur Heimat aus. Es ist plausibel, dass eine solche Fassung der patriotischen Romantik des 19. Jahrhunderts entspricht, mit der Realität frühmittelalterlicher Kriege jedoch nichts zu tun hat.

Das bedeutendste Beispiel von Hankas Modifikation der historischen Ereignisse ist das umfangreichste epische Gedicht der *Königinhofer Handschrift*, *Jaroslav*. Dessen Handlung ist in das dreizehnte Jahrhundert mit dem historisch belegten Einfall der Tataren nach Europa situiert. Ausgangspunkt des Gedichtes ist der Streifzug einiger tatarischen Truppen nach Mähren im Jahre 1242. Diese Episode ist zwar durch tschechische Chroniken belegt, nach denen es sich eher um einen vereinzelt Streifzug handelte und die Eroberer sich dann nach Polen zurückzogen. *Jaroslav* schildert die Ereignisse völlig anders. Abweichend ist bereits die Motivation des tatarischen Einfalls nach Europa: diesen sollen die Deutschen damit verursacht haben, dass sie die tatarische Prinzessin beraubt und getötet haben. Nach Hankas Darstellung folgte ferner eine Schlacht von sieben europäischen Königen, die gegen die Tataren unterlagen, wobei die Böhmen die letzte Rettung Europas bildeten. Deshalb wird deren Zusammenstoß mit den Tataren am Berg Hostýn als eine Schlacht zweier Zivilisationen geschildert, die mehrere Tage dauerte und in der die ‚geistige Dimension‘ beider Kriegsparteien akzentuiert wird: die tatarischen Schamanen beabsichtigten, die Schlacht mit magischen Praktiken zu beeinflussen, während der endgültige Sieg der tschechischen Waffen von einem christlichen Gebet unterstützt und mit einem übernatürlichen Eingriff vom Himmel erreicht wird. Die Tschechen erscheinen hier nicht nur als Retter der westlichen Kultur vor der orientalischen Barbarei, sondern auch als eine vom Himmel zu dieser historischen Zivilisationsaufgabe auserwählte Nation. Das Motiv des tschechischen Sieges wird in der Handschrift von der Schilderung kleiner Scharmützel mit den nächsten Nachbarn – also Deutschen und Polen – bis zum umfangreichen Fresko ausgestaltet, welches die Schlüsselaufgabe der ‚tschechischen‘ Nation für das mittelalterliche Europa verdeutlicht.

Die *Rukopis Zelenohorský* schien aus einer noch älteren Zeit zu stammen, vom Beginn des Frühmittelalters. Den Stoff bildet das so genannte, aus den altböhmisches Chroniken bekannte Gericht Libussas. Die Fürstin Libussa stellt in der

romantischen Fälschung eine Verkörperung des angeblichen Rechtssystems der alten ‚Tschechen‘ dar. Sie soll den Streit von zwei Brüdern um die Erbschaft entscheiden, sie sitzt der Versammlung von Vertretern einzelner Landeskreise vor und urteilt auf Grund eines schriftlich fixierten Rechtskodexes, der mit seiner Form der Steintafeln zum einen an die nordischen Runenaufschriften, zum anderen aber auch an die von Gott dem Herrn den Israeliten gegebenen Dekalogtafeln erinnert. In ein und demselben Motiv verbindet sich die Vorstellung über Prinzipien einer modernen Demokratie (Versammlung gleichberechtigter Vertreter; unabhängige, schriftlich kodifizierte Gerichtsbarkeit) mit dem biblischen Verweis auf die vom Gott auserwählte Nation. Alle diese Assoziationen konzentrieren sich in der Gestalt einer Frau – einer weisen und bedächtigen Herrscherin.

b) Die andere Schlüsselgestalt der tschechischen patriotischen Romantik war der Abstammung nach ein Slowake, der evangelische Prediger Jan Kollár. Mit der Ideenwelt der Romantik kam er während seines Studium der lutherischen Theologie in Jena (1817-1819) in Verbindung; im Jahre 1817 nahm er zudem an der patriotischen Kundgebung der Jenaer Studenten auf der Wartburg teil. Kollárs erste Lyrikammlung *Básně Jana Kollára* [Gedichte Jan Kollárs] (1821) ist ein Beispiel für die Durchdringung unterschiedlicher Stile innerhalb eines literarischen Werkes. Der Autor verweist einerseits stets auf die antike Mythologie und Homer, im Gegensatz dazu führt er die wiederholte Lektüre des Ossian an und nutzt romantische Motive wie ein unschuldig bestrafte Junge, Nichterfüllung von Lebensträumen, Kummer oder geistiges Leid. Das Schlüsselwerk von Kollár wurde die Gedichtssammlung *Slávy dcera* [Tochter der Sláva] (die erste Fassung 1824, weitere Korrekturen und Erweiterungen bis zur Ausgabe 1852, kurz vor dem Tode des Autors). Das Buch, eine Sammlung von mehr als 600 Sonetten, ist vor allem von Dantes *Göttlicher Komödie* inspiriert. Hauptgedanke ist die Idee der slawischen Wechselseitigkeit, eine Vorstellung gemeinsamer Herkunft, aber auch zukünftiger Vereinigung aller slawischen Völker, inspiriert wiederum von der Idee einer deutschen Nation. Das Slawentum dringt bei Kollár in alle Lebensbereiche inklusive der Liebe ein und wird zum grundlegenden Kriterium der Bewertung der Geschichte sowie der Gegenwart, insbesondere in den Teilen *Létbé a Acheron*, in denen Kollár eine Variante von slawischem Himmel und slawischer Hölle präsentiert. Ein romantisches Gepräge hat insbesondere das einleitende Gedicht der *Slávy dcera*, der *Předzpěv* [Vorgesang], zwar in der Form des antiken elegischen Distichons geschrieben, jedoch romantisch durch Inhalt und Bildhaftigkeit. Kollár schildert eine idealisierte Vergangenheit der alten, insbesondere der Elbslawen, die nach seiner Auffassung die erste Zivilisations- und Bildungsetappe nördlich der Alpen darstellten. Der Text begrenzt diesen Raum mit den Flüssen Donau, Weichsel, Elbe und sogar dem Rhein. Die Slawen hätten nach Kollár in diesem weit gefassten Mitteleuropa sämtliche Errungenschaften inklusive Metallurgie, Seefahrt, Urbanistik oder Straßenbau eingeführt, dies alles

bereits im Frühmittelalter! Die Ahistorizität von Kollárs Modell wird hier mehr als deutlich: Der Autor arbeitet nicht als Historiker, sondern er konstruiert ein fiktives Falsum, allerdings im Gegensatz zu den Schöpfern der beiden oben erwähnten *Handschriften* namentlich unterzeichnet. Als literarisches Vorbild könnte die Schrift von Anna Germaine de Stael *De l'Allemagne* (1813, fast gleichzeitig Übersetzungen ins Deutsche, auch in Böhmen bekannt) fungiert haben. Nach Mme Stael spielten die als edle Wilde gezeichneten Germanen eine dominante Rolle nördlich der Alpen; in der tschechischen Literatur – und nicht bloß bei Kollár, sondern auch in den erwähnten *Handschriften* – wurde dieser Auffassung das angebliche Übergewicht tschechischer Zivilisation im mitteleuropäischen Raum gegenübergestellt. Diese Stereotype wurden später verhängnisvoll produktiv in der deutschen sowie der tschechischen Version des Nationalismus. Aus unserer Sicht geht es aber weder um die spätere kultursoziale Karriere noch um die Entscheidung eines irrelevanten Streits zwischen literarischen Richtungen: Vom literaturhistorischen Blickwinkel sind die romantischen Elemente wesentlich, die in beiden zu finden sind. Der Kontrast zur monumentalen Vergangenheit ist im *Vorgesang* die triste Gegenwart des fast ausgerotteten oder entnationalisierten Slawentums. Die Schuld für den historischen Tiefstand der Slawen wird den Deutschen zugeschrieben. Im Herderschen Geist prophezeit Kollár am Schluss des Gedichtes den Slawen eine Zukunft. Romantisch ist jedoch die gespannt emotionale Einstellung, die zu Geschichte sowie Gegenwart eingenommen wird. Gleich im zweiten Vers erscheint ein expressiver Kontrast der Wiege und des Sarges, die Geister der alten Helden gehen unter flehentlichem Jammern durch Ruinen der Gegenwart und die Einstellung zum Verfall der Heimat wird mit der Trauer über die tote Geliebte assoziiert.

c) Ausgesprochen romantischen Charakters ist das tschechische Interesse an der Folklore, nicht selten unter Einfluss mythologischer Konzepte der Brüder Grimm. Initiator war wieder Václav Hanka, der 1814 eine Aufforderung zum Sammeln und zur Herausgabe von Volksliedern formulierte und 1817 eine Sammlung serbischer Heldenepik ins Tschechische übersetzte (HANKA 1817). Die tschechischen Patrioten waren dabei im romantischen Geist nicht an einer authentischen Form der Folklore interessiert, sondern sie wählten aus dem Material nur solche Texte aus, die deren ideellen sowie ästhetischen Intentionen entsprachen, und nicht selten haben sie diese noch umstilisiert. Es ist ein spezielles Genre der so genannten Wiederhallpoesie, der die Form der Volkspoesie nachahmte, sich jedoch geistig von dieser in der Regel wesentlich unterschied.

Der erste Nachfolger von Václav Hanka auf dem Gebiet des Sammeln und der Umarbeitung folkloristischer Texte wurde František Ladislav Čelakovský. In den Jahren 1825-1829 gab er die *Slovanské národní písně* [Slawische Nationallieder] heraus, eine repräsentative Sammlung der Folklore aller slawischen Nationen. Fast ein Vierteljahrhundert später folgte die Edition von volkssprachlichen Re-

dewendungen *Mudrosloví národu českého ve příslovích* (1852) [Weisheit der slawischen Nation in Sprichwörtern]. In beiden Fällen verband Čelakovský das romantische Interesse an der Folklore mit der Idee slawischer kultureller Wechselseitigkeit. Schlüsselwerke von Čelakovský waren die Sammlungen *Oblas písní ruských* (1829) [Widerhall russischer Lieder] und *Oblas písní českých* (1839) [Widerhall böhmischer Lieder]. In der ersten der beiden Gedichtssammlungen ging der Autor von der russischen Volkspoesie aus, der so genannten Bylinen, zum Hauptmotiv machte er die Gestalten frühmittelalterlicher russischer Krieger – die Bogatyren. In dieser Hinsicht näherte sich Čelakovský typologisch sowohl der Heldenepik der *Handschriften*, wie auch der historischen Perspektive der *Tochter der Sláva* an. Im Gegensatz zu ihnen strebte er jedoch nicht an, ein plastisches Bild der Vorzeit zu erstellen, konzentrierte sich aber auf das Innere seiner Gestalten: seine Helden wandeln sich von äußerlicher Typisierung zu reflexiven Einzelpersonen. Im letzten Gedicht der Sammlung, *Ilja Volžanín*, präsentiert der Autor dem Leser sogar einen ‚nichtheldenhaften Helden‘, der, festgenommen, entwaффnet, zum Tode verurteilt, sein Schicksal reflektiert. Das Modell der früheren Heldenepik wird damit zum ersten Mal mit existenziellen Fragen, konkret mit der Frage der nationalen Identität verbunden. Ilja Volžanín muss zweimal zwischen ethnischer Abstammung und einem Leben im Reichtum entscheiden; beim zweiten Mal wird diese Alternative durch Androhung des Todes noch verschärft. Der um zehn Jahre jüngere *Widerhall böhmischer Lieder* verbleibt in Sachen Form und Bildhaftigkeit auf dem romantischen Boden, inspiriert durch Folklore. Seine Ideenwelt ist aber anders und entspricht eher mit seiner Vorliebe für Details dem biedermeierlichen Alltagsleben. Das bedeutendste Beispiel einer Durchdringung von romantischen und biedermeierlichen Elementen ist das einleitende Gedicht der Sammlung *Toman a lesní panna* [Toman und die Waldfee]. Romantisch sind hier das Genre der Ballade sowie eine Reihe von übernatürlichen Wesen nebst Szenen aus der zeitgenössischen Waldromantik. Auch die Betonung des Inneren der Hauptgestalt, eines von unerfüllter Liebe verwundeten jungen Mannes, der seiner Melancholie verfällt, besitzt viele Analogien in der europäischen romantischen Literatur. Die Einstellung des Autors im Text ist jedoch der Romantik entgegengesetzt: das Sichverschließen in das eigene, tragisch erregte Innere wird als Fehler des Schicksals angesehen, der grundlegende, Wert ist die Bindung des Einzelnen an seine Umwelt (JIRÁT 1978). Auch in den folgenden Jahrzehnten ist das Interesse an Folklore in der tschechischen Kultur nicht unbedingt von romantischem Charakter: Karel Jaromír Erben in seiner Liedersammlung (1845) sowie in Studien zur Mythologie durch die Brüder Grimm beeinflusst, wollte zwar zu einer ursprünglichen Form der Volkskunst gelangen; Božena Němcová hat jedoch die Folklore parallel belletrisiert und in das deutlich biedermeierlich Bild des Dorflebens integriert (NĚMCOVÁ 1855).

In der letzten Zeit haben einige Untersuchungen auf eine weitere Modifikation der patriotischen Romantik hingewiesen, die in demselben Kontext entstand. Janáčková (2002) schlug hierfür die Bezeichnung slawische Romantik vor, die die Mitte der fünfziger Jahre entstand und mit der Autorengruppe um den Almanach *Perly české* [die Böhmisches Perle] verbunden werden kann, deren Redakteur sowie führender Geist Josef Václav Frič war. Es scheint also, dass die patriotische Romantik ein literarisches Ereignis war, das einige Jahrzehnte überdauerte.

4. Subjekt als Bestreitung des Patriotismus

Eine grundsätzliche Modifikation hat die Romantik in der tschechischen Literatur jedoch in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts durch Karel Hynek Mácha erfahren, der nicht selten als führender, wenn nicht sogar als einziger tschechischer Romantiker angesehen wurde. Máchas Dichtung entstand aus deutschsprachigen, eher schülerhaften Anfängerversen. Die frühe Phase seiner Poesie stand im Rahmen der patriotischen Romantik; inspiriert von der *Königinbofer Handschrift* sind vor allem die Gedichte *Zpěvec* [Sänger] (MÁCHA 2002: 85), *Bojarin* [Der Bojar] (MÁCHA 2002: 80) und *Svatý Vojtěch* [Der Heilige Adalbert] (MÁCHA 2002: 69). Unter dem Einfluss der patriotischen Poesie verfasste Mácha ferner den volkstümlichen Zyklus *Oblas písní národních* [Widerhall der Nationallieder] (MÁCHA 2002: 379); ein Thema, das in der tschechischen Literatur der dreißiger Jahre bereits Tradition hatte, allerdings verarbeitete er den Stoff unter Akzentuierung subjektiver Emotionalität. Diese Modifikation der literarischen Tradition ist bei Mácha auch an anderen Stellen offensichtlich, ausdrucksvoll im Gedicht *Hrobka králů a knížat českých* [Gruft der böhmischen Fürsten und Könige] (MÁCHA 2002: 94). Der Autor suggeriert die miternächtliche Atmosphäre eines verlassen, von einem Mondstrahl beleuchteten Tempels. Máchas Poesie hat hier ein Motiv entwickelt, das nicht nur in der Literatur, sondern auch in der romantischen Malerei charakteristisch war und in Böhmen bereits mehr als zwanzig Jahre vor Mácha insbesondere durch den Maler Ludvík Khol intensiv Verwendung fand, so in den Bildern *Vnitřek gotického kostela se mší* [Das Innere einer gotischen Kirche mit der Messe] (1808, NG O 5144); *Gotický sál se zasedáním tajného bratrstva* [Ein gotischer Saal mit der Versammlung einer geheimen Bruderschaft] (1812, NG O 11438); *Vnitřek gotického chrámu se stafáží* [Das Innere eines gotischen Doms mit Staffage] (1810, NG O 4991). Mácha hat jedoch in seinem Gedicht das subjektive Raumerlebnis des Doms, nicht den Raum selbst akzentuiert. Ein derart exaltiertes Gefühlsvermögen war auch für andere seiner Gedichte der ersten Periode charakteristisch, zum Beispiel *Na hrobě sestřiným* [Am Grabe der Schwester] (Mácha 2002: 61). Das subjektiv Elegische überwog generell in Máchas Schaffen und drang über die patriotischen Motive hinaus. Charak-

teristisch für diesen Prozess ist insbesondere das Gedicht *Páže* [Page], auch u. d. T. *Budoucí vlast* [Die künftige Heimat]. Inspiration fand Mácha in *Childe Harolds Pilgerfahrt*, wobei er Byrons Motiv jedoch wesentlich verändert: sein junger Held träumt von der Heimat, aber dieser Traum wird von seinem älteren Freund nur als Illusion bezeichnet: „Du hast, Junge, überhaupt keine Heimat! / Was du dort Heimat nennst, ist ja nur eine Wolke.“ (MÁCHA 2002, 154). Das Grundmotiv der patriotischen Romantik – der Heimatbegriff – wird negiert, das Gedicht stellt also eine provokative Absage der literarischen Norm dar. In der zweiten Phase überwog bei Mácha das unkontrollierbare Gefühl, wie bereits aus den Namen einiger seiner Gedichte wie *Těžkomyslnost* [Schwermut] (MÁCHA 2002: 152) oder *Duše nesmrtelná* [Unsterbliche Seele] (MÁCHA 2002: 174) hervorgeht.

Zu dieser subjektiven Variante der Romantik wurde Mácha sowohl von den polnischen Autoren (Miczkiewicz, Slowacki), vor allem durch George Gorgon Byron inspiriert. Im byronischen Geiste ist auch Máchas Schlüsselwerk, das lyrisch-epische Poem *Máj* [Mai] (1836; MÁCHA 2002; 15-34) verfasst. Auch hier erschien eine Reihe charakteristischer romantischer Motive: die Gestalt eines Räubers, das Motiv einer tragisch gescheiterten Liebe, Passagen mitternächtlicher Reflexionen eines zum Tode verurteilten Häftlings, aber auch die typisch romantische Landschaftsmalerei von einem mit Bergen umgebenen See, die Natur in der Farbskala der Morgendämmerung, beim Sonnenuntergang oder inmitten der Mondnacht. Mácha verarbeitete jedoch diese charakteristischen Klischees auf eine untraditionelle Art und Weise: Er unterdrückt Handlungselemente und betont beschreibende und reflexive Motive. Mit dem Gefühl für den Versaufbau, den Reim, die Euphonie sowie die Plastizität der Bildhaftigkeit stellt der *Máj* eine einzigartige künstlerische Leistung dar. Entsprechend ist Máchas Text – im Gegensatz zu den meisten Werken seiner Zeit – in den Kanon der tschechischen Literatur gelangt und fand Resonanz in allen Künstler- und Lesergenerationen. Die Vollkommenheit der künstlerischen Form ist jedoch nicht die einzige Qualität des *Máj*. Eine nicht geringe Aufmerksamkeit hat auch seine ideelle Seite auf sich gezogen, mit der die Schlüsselgestalt des von der Liebe enttäuschten und zum Tode verurteilten Räubers Vilém. Seine Subjektivität wird bis ins Extrem geführt: er verliert seine familiäre sowie gesellschaftliche Basis, die Liebe, die Freiheit und schließlich auch sein Leben, vor der Hinrichtung kommt er auch um die Illusion eines Fortlebens nach dem Tode, der imaginäre Raum der Lebenshoffnungen und -sehnsüchte wird völlig negiert – die menschliche Existenz verfällt in Nichtigkeit. Mácha reflektiert im *Máj* einerseits die zeitgenössische romantische Literatur, insbesondere Byrons *The Prisoner of Chillon* [Vězeň Chilonský]; zugleich thematisiert er eine existenzielle Thematik, die sich als produktiv für die Kultur der nächsten Jahrzehnte bis zum Existenzialismus des 20. Jahrhunderts erwies.⁴

4 In Máchas *Pout' kerkonošská* [Die Pilgerfahrt ins Riesengebirge] finden wir das existenziell, in Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* zugespitzte Motiv einer Metamorphose. Es geht nicht

Máchas Prosawerke, die erst in der zweiten Phase entstanden, tragen eher die Züge einer subjektiven als einer patriotischen Romantik. Aus dem geplanten Zyklus historischer Erzählungen wurde nur *Křivoklad* (MÁCHA 2008, 121) realisiert. Darin spiegelt sich die romantische Vorliebe für mittelalterliche Burgen: Mácha selbst ist gerne auf Burgruinen gewandert, er hat hier übernachtet und Skizzen angefertigt.⁵ Die Helden der Erzählung sind gescheiterte Persönlichkeiten, der böhmische König Wenzel IV. von Luxemburg und die fiktive Gestalt seines Henkers, des angeblichen letzten Nachkommen der böhmischen fürstlichen und königlichen Dynastie der Přemysliden. In seine Gegenwart setzte Mácha den geplanten Zyklus *Obrázky ze života mého* [Bilder aus meinem Leben], der die Erzählungen *Večer na Bezdězu* [Abend auf Bezděz] (MÁCHA 2008: 83-86) und *Marinka* (Mácha 2008: 87-106) umfasste. Zur letzterem inspirierte ihn unter anderem auch Goethes Mignon, zu Helden machte er ein Trio sensibler, musischer Persönlichkeiten, als Kontrast stellte er die Grobheit und Gefühllosigkeit der alltäglichen Existenz gegenüber. Die radikalste Exposition romantischer Motive stellt Máchas Prosawerk *Pout' krkonošská* [Die Pilgerfahrt ins Riesengebirge] (MÁCHA 2008: 15-26) dar. Im Zentrum des Textes steht die Gestalt eines jungen Pilgers, der von Welt und Liebe enttäuscht auf den Gipfel des höchsten Berges im Riesengebirge, die Schneekoppe, wandert. Im Kloster, das der Autor sich in diese öde Landschaft imaginiert, sucht der junge Mann Antworten auf seine Lebenskrise; er findet diese zwar, aber nicht einmal die Erkenntnis kann seine aufgewühlte Seele befriedigen, der Text endet mit dem Tod des Helden. Diese Erzählung gilt allgemein als der Gipfel von Máchas Pessimismus. Die landschaftlichen Schilderungen korrespondieren wieder mit der zeitgenössischen bildenden Kunst, mit einer Reihe tschechischer Maler⁶ und mit Caspar David Friedrich.

Máchas Werk mit der Abwendung von einer patriotischen Version der Romantik und der Verabsolutierung des tragischen Subjekts hat bereits zu Lebzeiten Kritik hervorgerufen. Die erste datiert von 1834, als F. L. Čelakovský die Er-

um grundlegende Motive und Bildhaftigkeit, sondern um einen schlüssigen Gehalt: das Bild eines der Welt preisgegebenen und gleichzeitig in dessen eigenen Inneren ertrunkenen Menschen.

- 5 Máchas Zeichnungen von Burgen, auch in Buchform herausgegeben (MRÁZ: 1988), korrespondieren mit der zeitgenössischen bildenden Kunst, s. z. B. von Karel Postl *Krajina se zříceninou* [Landschaft mit Burgruine] (1806, NG O 2576); von Josef Navrátil *Krajina se zříceninou na převísle skále* [Landschaft mit Burgruine am Felsenüberhang] (ca 1840, NG O 10349); von Jan Novopacký *Romantická krajina s Troskami* [Romantische Landschaft mit der Burg Trosky] (1849, NG O 12543).
- 6 Eine typologische Analogie zu Máchas Motiv eines Klosters und eines Friedhofs auf einem Berggipfel stellt zum Beispiel das Gemälde von František Xaver Procházka *Hřbitov v horách* [Friedhof im Gebirge (Fantastische Landschaft)] (1806, NG O 5204) dar; Das Motiv der Schneekoppe findet u. a. eine Analogie im Gemälde von J. Mánes *Sněžka při ranním osvětlení* [Schneekoppe im Morgenlicht] (1846, NG O 514).

zählung *Márinka* verwarf. Auf Máchas Seite standen seine Freunde Karel Jaromír Erben und Josef Kajetan Tyl. Eine weitere Polemik folgte nach Herausgabe des *Máj*. Mácha wurde diesmal auch von seinen früheren Verteidigern kritisiert, so von Tyl. Dabei zeigt sich, dass die Entwicklung von Máchas Werk durchaus kontinuierlich verlief und mit dem *Máj* ein Maß erreichte, das nicht mehr toleriert wurde. Máchas dichterisches Talent wurde also respektiert, Stoff und Idee seines Schlüsselwerkes aber einstimmig abgelehnt. Eine positive Kritik verzeichnete lediglich das slowakische Blatt *Hronka* und das Wiener *Österreichisches Morgenblatt*. In den Polemiken wurde explizit auf die typologische Verwandtschaft von Máchas Gedicht mit Byron hingewiesen. Byrons Name wurde in der tschechischen, aber auch in der österreichischen Kultur als Zeichen einer subversiven Kunst assoziiert. Ähnlich ist in den vierziger Jahren auch Hector Berlioz für seine *Fantastickou symfonii* [Symphonie fantastique] kritisiert worden, die allerdings einige dem *Máj* identische Momente aufweist (die Gestalt eines Räubers, die Hinrichtungsszene, der furchteinflößende Reigen von übernatürlichen Wesen).⁷

5. Biedermeier als Polemik und Kontrafaktur

Máchas Werk, obwohl es in relativ kurzer Zeit entstand, hat in die weitere Gestaltung der tschechischen Literatur auf wesentliche Weise eingegriffen und von Anfang an zu einer intensiven Auseinandersetzung geführt.

a) Der nächste literarische Nachfolger von Mácha war Karel Sabina, der nach Máchas Tod die erste Werkausgabe plante, wozu er auch eine biographische Studie mit dem Titel *Úvod povahopisný* [Charakterbeschreibende Einleitung] verfasste. Sabina schrieb romantische Verse, die sich in einem solchen Maß Máchas Stil annäherten, dass später sogar Zweifel bezüglich der Urheberschaft einiger Texte von Mácha entstanden. Romantischen Charakter besaß ferner Sabinas Novelle *Hrobník* [Der Totengräber] (Ende 1850er). Romantische Momente waren jedoch nicht mehr auf die Schilderung eines tieferen Bildes des menschlichen Inneren ausgerichtet, sondern dienten der Unterhaltung breiterer Leserschichten. Der *Hrobník* ist somit ein Beleg der Konventionalisierung, ja sogar Trivialisierung von romantischen literarischen Motiven, die in der tschechischen Literatur vor allem in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstand, so z. B. J. J. Kolár mit dem Roman *Pekla zplouzení* [Die Höllensöhne] oder Josef Svátek mit einer Serie von Prosawerken um die Titelgestalt des Prager Henkers Mydlář, der

⁷ Der von Berlioz repräsentierte Typ der romantischen Programmmusik ist unter anderem von Máchas Kritiker Tyl kritisiert worden; im Gegensatz zu den Angehörigen der jüngeren Romantik erinnert sich J. V. Frič in seinen Memoiren mit Begeisterung an die Aufführung der *Fantastischen Sinfonie* unter dem Dirigat von Berlioz selbst in Prag Mitte der 1840er-Jahre.

im 17. Jahrhundert lebte). In der Tradition Máchas verfasste auch Josef Václav Frič seine Poesie, einer der Protagonisten des Prager Aufstandes im Jahre 1848 und Übersetzer von Byrons *Upír* [Vampir] (1849). Eine Zusammenfassung seiner Texte mit dem Titel *Výbor básní* [Auswahl von Gedichten] (1861) beinhaltet sowohl historische Stoffe aus der tschechischen und slowakischen Geschichte wie auch die Exotik der slowakischen Tatra oder der russischen Krim und vor allem eine Reihe tragischer Schicksale sowie subjektiv romantischer Motive wie Geistesleiden, Landschaft im Sturm oder die rasende Seeflut. Eine typologisch ähnliche Poesie verfasste der um eine Generation jüngere Rudolf Mayer. Seine Sammlung *Básně* [Gedichte] (postum 1873) beinhaltet Zyklen mit typisch romantischen Verweisen *Písně v bouři* [Lieder im Sturm], *Znělky noční* [Nachtsonette] und *Stíny večerní* [Abendschatten] sowie orientalische Motive und Bilder aus der tschechischen Geschichte.

Ungeachtet breiter Ablehnung verschwand Máchas Typus der Poesie nicht aus der tschechischen Literatur, obwohl er zunächst eher am Rand stand und kein breiteres Leserecho fand.⁸ Erneut gelangen wir zur Frage der Existenz literarischer Erscheinungen im Rahmen eines breiten Spektrums literarischer Kommunikation. Die ausgeprägte Subversion, die einzelne Texte oder einzelne literarische Strömungen besitzen können, bedeutet in der Regel keine Überschreitung des vollständigen literarischen Diskurses. Eine die Tradition negierende Form wie die von Karel Hynek Mácha bedeutet nicht das Ende dieser Tradition. Die erste Welle der patriotischen Romantik entwickelte sich bis zu den ausgehenden fünfziger Jahren. Máchas Subversivität besaß also eher die Rolle eines Katalysators für Modifikations- und Erosionsprozesse, die nicht spezifisch tschechisch waren, sondern im ganzen mitteleuropäischen Raum existierten (NEMOIANU 1984):

Der sich seit Anfang dreißiger Jahre vollziehende Prozess der allmählichen Ausweitung der gesellschaftlichen Basis der nationalen Bewegung setzte deshalb notwendigerweise eine Annäherung dieses abstrakten mythologischen Systems an die konkrete Lebensempirie voraus. Die Konfrontation mit ihr führte jedoch zwangsläufig nicht zum Zerfall des gesamten nationalmythologischen Gebäudes, immerhin aber zu gewissen Korrekturen und zum allmählichen Abbau seiner einzelnen Teile. (SEDMIDUBSKÝ 1985: 467)

Sedmidubský unterschied zwei grundlegende Modi der polemischen und modifizierenden Entwicklung der patriotischen Romantik: eben die subjektive Mácha-Romantik und die Schöpfung im Biedermeiergeiste.

b) Das Biedermeier verstehen wir in unserem Zusammenhang nicht als Bezeichnung einer literarischen und kulturellen Epoche, wie es vor allem in der

8 In den tschechischen literarischen Kanon gelangt Mácha erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, in die Lesebücher noch einige Jahrzehnte später, kurz vor dem Ersten Weltkrieg; zum Zentrum der tschechischen Literatur avancierte er erst in der Zeit der ersten Tschechoslowakischen Republik.

Germanistik der Fall ist (SENGLE 1971), sondern als eine Modifikation des zeitgenössischen literarischen Diskurses, mit der radikal subjektiven Romantik fast spiegelartig zusammenhängend. Statt Neigung zu zugespitzter Subjektivität werden in der Gesellschaft verankerte Einzelwesen dargestellt; romantische Einsamkeit in der wilden Natur oder inmitten von Burgruinen wurden durch bescheidene Sicherheiten des Alltags, z. B. in der Familie, ersetzt.

In der tschechischen Literatur repräsentiert das Werk von Josef Kajetán Tyl den gegenseitigen Zusammenhang der beiden antagonistischen Strömungen. Tyl war der erste Herausgeber von Máchas Werken, er druckte die Texte in der Zeitschrift *Květy české* [Böhmische Blüten]. Auch in der ersten Auseinandersetzung um die subjektive Romantik stand er – wie wir bereits oben gesehen haben – auf der Seite von Mácha. Nach Erscheinen des *Máj* distanzierte er sich jedoch von der subjektiven, Byronischen Romantik, die er als einen für die tschechischen Situation ungeeigneten Literaturtyp ablehnte. In folgenden Jahren kehrte Tyl jedoch zum Problembereich des Subjektes zurück:

Tyl erkennt dem Desillusionsgefühl im gewissen Maße seine Berechtigung zu, er kann es manchmal wahrhaft und überzeugend darstellen, und dabei lehrt er seine Helden kennen zu lernen, dass eine eigene Opferung zugunsten der kollektiven Interessen, der Dienst einem überpersönlichen Ziel ein stärkerer Befehl ist, dem man auch bei individuellen Geistes Schmerzen zu gehorchen hat, und zwar auch zum Preis persönlicher Besiegungen und Verluste. Tyl vertuscht also jene Gefühle nicht, wo das Herz und die Welt in ein disharmonisches Verhältnis geraten, er will jedoch seinen Leser davon überzeugen, dass diese Missstimmung beim tschechischen Menschen keineswegs durch Zerrissenheit zum Ausdruck kommen darf, denn der immer und überall stärkerer Befehl ist der Dienst dem Vaterlande. (OTRUBA 1958: 373)

Tyl setzte sich nicht nur mit der literarischen Strömung, sondern auch mit Karel Hynek Mácha auseinander, und zwar in einer Erzählung mit dem beredten Titel *Rozervanec* [Der Zerrissene] (TYL 1958).

Das erste, im polemischen Geist geschriebene Werk Tyls war allerdings schon das Drama *Slepy mladenc* [Der blinde Junge] (1836), das in enger zeitlicher Nachbarschaft von Máchas *Máj* entstand und eine Reihe Motive mit Erinnerung an die Schlüsselemente der subjektiven Romantik beinhaltet. Diese erscheinen in den beiden ersten Teilen des Stückes: die Handlung verläuft inmitten menschenleerer Wälder, auf einer von Räubern bewohnten Burg. Deren Hauptmann, eine Gestalt mit offensichtlichen Zügen von Zerrissenheit, verteidigte entschieden die Burg gegen das belagernde Heer und glaubte, den eigenen Vater im Kampf zu töten – gerade im Streit des Vaters mit dem Sohn, analog dem *Máj*, besteht das Hauptthema der beiden ersten Akte. Das letzte Drittel des Stückes zeichnet sich durch eine bereits unterschiedliche Raumstilisierung aus. Anstatt einer romantischen Waldwildnis gibt es eine bewohnte Landschaft, anstatt der Burgruine eine Einsiedelei. Diese bewohnt ein blinder Einsiedler, der mit seinen Ratschlägen segensreich für das Land wirkt. Wie sich zeigt, handelt es sich bei dem Einsiedler

um den einstigen Räuber, der – blind geworden – vor dem aussichtslosen Kampf geflohen und den Weg der Buße und Hilfe für andere Menschen angetreten ist. Dieser Weg der christlichen Liebe triumphiert schließlich, das Stück endet mit dem Frieden zwischen Vater und Sohn.

Tyls Auseinandersetzung mit Máchas Werk dauerte während der nächsten mehr als zehn Jahre, wovon auch das Stück *Strakonický dudák* [Der Dudelsackpfeifer von Strakonitz] zeugt, 1847 uraufgeführt, also zehn Jahre nach der Herausgabe des *Máj* (TYL 1858). Die Gestalten sowie deren Verwickelungen haben mit der subjektiven Romantik anscheinend nichts zu tun, sie schöpfen aus der Tradition der Wiener Vorstadttheater und aus der tschechischen Folklore. Die Hauptgestalt, der Dorfdudelsackpfeifer Švanda, besitzt jedoch eine Reihe typisch romantischer Züge: er wird in seinem Handeln von Egoismus geleitet, sein Hauptcharakteristikum ist ein übersteigertes Gefühlsvermögen. Ferner gerät er ins Gefängnis, was ihn zu einem Monolog über Schuld und ungerechte Strafe führt – dieses Motiv kann als Allusion auf Máchas Räuber Vilém verstanden werden. Die Handlung kulminiert um Mitternacht auf einem Hinrichtungshügel unter dem Galgen und inmitten eines Reigens wilder Geister. Im Gegensatz zur Romantik spiegeln aber diese Motive bloß – mit Kirkegaard gesagt – eine existenzielle Grenzsituation, die zur Wiedergewinnung des Augenlichtes und zur Wendung eines in sich selbst verliebten jungen Mannes führt. Die Konzeption des Stückes ist also ausgesprochen gegenromantisch, und das grundlegende Motiv der Besserung aus den zeitgenössischen Stücken des Wiener Vorstadttheaters übernommen, wurde für Tyl zum Hauptmittel der literarischen Polemik. *Strakonický dudák* beschränkt sich natürlich nicht auf eine einzige Idee, sondern kann mit Hilfe anderer Codes wahrgenommen und interpretiert werden, so im Hinblick auf die Märchenmotivik oder den Realismus des böhmischen Dorfes auf der Bühne. Die Auseinandersetzung mit der Romantik bildet eine, deshalb jedoch nicht weniger sichtbare und zeitgenössisch charakteristische Potentialität des Textes von Tyl. Ähnliche Rezeptionsmöglichkeiten beinhalten allerdings auch weitere Werke zeitgenössischer Autoren, worin man eine Berechtigung für die hier vorgeschlagene Interpretation der Werke von Tyl finden kann.

Eine zentrale Persönlichkeit ist Karel Jaromír Erben, der zum Kreis um Mácha gehörte, der nach dessen Vorbild Traumnotizen anfertigte und Mácha gegen Angriffe verteidigte. Durch sein Interesse an Folklore und deren mythologischer Fundierung zählt er gleichzeitig zum Kreis der patriotischen Romantik. Die erste Polemik mit der subjektivistischen Romantik erfolgte mit dem Theaterstück *Sládeci* [Die Braumeister], 1837 geschrieben und uraufgeführt (ERBEN 1939). Erben verlagert die dramatische Handlung in eine Brauerei und konstruiert eine auf populären Gesängen basierende konventionelle, auf einem klischeehaften Liebesdreieck aufbauende Verwicklung. Die Schlüsselgestalt ist ein junger Mann namens Jaroš, der Merkmale romantischer Zerrissenen aufweist: er unterliegt

subjektiven Gefühlen, die ihn an einer objektiven Bewertung der Wirklichkeit hindern, ist ausschließlich auf seine inneren Leiden konzentriert, verfällt einer zerrüttenden Selbstliebe sowie -aggression, besitzt eine Vorliebe für ostentative Gesten, die nicht nur seine innere Spannung demonstrieren, sondern auch seine Umgebung verletzen, schließlich sondert er sich völlig von der Gesellschaft ab. Romantisch überspannt, expressiv und pathetisch ist auch die Stilisierung seiner Repliken. Ein solches Verhalten erscheint den anderen Figuren zunächst lächerlich, dann als Torheit, Kaprizie und Leidenschaft, schließlich nur mehr als dumm. Die – mit Erben gesagt – in den Tiefen des inneren Menschen (ERBEN 1939: 501) verborgenen Risiken verhindern ein harmonisches Verhältnis und führen ins Unglück. Eine Heilung bedeutet die Wiedergewinnung des Augenlichts: Jaroš blickt auf seine Haltung wie auf einen Traum, aus dem er erwacht ist. Jenes Erwachen ist ein traditionelles literarisches Motiv, das bereits in der Antike und später in Calderons *El vida sueño* [Das Leben ein Traum] verarbeitet wurde. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete dieses ein Schlüsselwerk des Wiener Theaters, was vor allem anhand der Werke von Ferdinand Raimund gezeigt werden kann. Und auch in der Auseinandersetzung um Máchas *Máj* warnte einer der Rezensenten den jungen Autor davor, falls er in seinem nächsten Werk erneut das Bild seines Traumes vorlege, er aus diesem Traum rasant geweckt würde. Die zeitgenössische Diskussion über die Gestaltung der Literatur fand also Embleme, mittels derer einzelner Ideenkonzepte ausgedrückt werden konnten. Das Erwachen aus einem Traum gehörte in diesem System zu den bedeutungsbildenden Repräsentationen.

Noch deutlicher wurde das spezifische Verhältnis zur Romantik in Erbens Schlüsselwerk, der nach Volksmustern verfassten Sammlung von Balladen, die Mitte der fünfziger Jahre unter dem Titel *Kytice* [Blumenstrauß] (ERBEN 1853) veröffentlicht wurden. Diese Sammlung wurde in den folgenden Jahren kontinuierlich überarbeitet. Eine Reihe effektvoller, manchmal sogar drastischer Handlungsmomente sowie übernatürlicher Gestalten zeigen, dass Erben zuerst der so genannten Romantik des Schreckens nahe stand. Deren künstlerische Mittel wie die Inspiration durch Folklore haben ihren zentralen Platz auch in der endgültigen Fassung des Bandes behalten. Neben ihnen hat sich aber eine Gedankenwelt in *Kytice* ausgeprägt, die der Romantik, und insbesondere deren subjektive Version entgegenstand. Der Autor knüpfte damit an seinen oben erwähnten dramatischen Versuch an, das Maximum menschlicher Existenz sieht er in einem bescheidenen Leben inmitten alltäglicher Sicherheiten. Die zentrale Idee in *Kytice* ist die der Verantwortung. Der Mensch besitzt sie mittels seines Verhältnisses zu anderen Menschen, und je mehr Verantwortung ihm gegeben wird, desto weniger Berechtigung habe er, sich ihr – ungeachtet seiner Lebensumstände – zu entziehen. Diese Idee wird vor allem anhand der Gestalten junger Mütter vorgestellt, die ihre Verantwortung gegenüber kleinen Kindern

wahrzunehmen haben, eine offenkundige Abkehr vom romantischen Ideal der Selbsterfüllung. Im Gedicht *Zábořovo ložé* [Záhořs Bett] arbeitet Erben eine Reihe von Motiven sowie künstlerischen Vorgehensweisen heraus, die für Máchas *Máj* charakteristisch waren, so dass man sagen kann, dass es sich um eine direkte Auseinandersetzung handelt. Die zentrale Gestalt ist wie im *Máj* ein Räuber, der inmitten öder Wälder lebt. Gerade in der Schilderung der Natur und der Beschreibung der vergehenden Zeit hat Erben die jeweiligen Passagen aus dem *Máj* fast wörtlich paraphrasiert. Das Schicksal der Hauptgestalt verläuft jedoch völlig gegensätzlich: zur Buße und Vergebung, da die Seele des sterbenden Verbrechers als weiße Taube zum Himmel empor fliegt. Erbens *Kytice* ist also ein sehr anschauliches Beispiel für die Durchdringung einzelner Typen des literarischen Diskurses innerhalb eines Textes: während die romantische Ebene in der Poetik und der verwendeten Bildhaftigkeit erhalten bleiben, hat das Thema des Werkes hat einen potentiell gegenromantischen Charakter. Eine solche Durchdringung ist kein Ausdruck künstlerischer Unvollkommenheit oder unerwünschter Hybris; sie zeigt eher, wie Schichten und Verfahren der romantischen Kunst auch für diejenigen Autoren stets relevant blieben, die sich längst von dem romantischen Einfluss lösen wollten.

Ein anderes Beispiel der Koexistenz von romantischen, nichtromantischen, sogar antiromantischen Elementen innerhalb eines Werkes bildet Božena Němcová in den zwei Jahrzehnten zwischen 1842-1862. Němcová reüssierte zunächst mit konventionellen Gedichten im patriotischen Geiste, den Kern bildet eine Erzählung aus dem dörflichen Milieu. Ein solcher Literaturtypus wurde sicherlich nicht durch die Romantik angeregt, er trug eine Reihe realistische Elemente in sich und im mitteleuropäischen Kontext hing er mit dem Genre Dorfgeschichte zusammen, entwickelt beispielsweise von den Autoren, die auch Němcová kannte, beispielsweise Josef Rank oder Bertold Auerbach. Einzelne Texte von Němcová kann man jedoch nicht mit einer unifizierenden Genreformel erfassen. Ihr literarisches Bild des Dorfes bewegt sich in einer breiten Spanne von einer Erzählung mit Elementen realistischer Reportage (*Obrázky z okolí domažlického* [Bilder aus der Umgebung von Taus]) über eine Novelle mit einer Reihe konventioneller romantischer Schemata (*Sestry* [Die Schwestern]) bis zu Texten einer ausdrücklichen biedermeierlichen Prägung, aufgebaut um die Hauptgestalt, die sich für andere opfert und mit ihrer bescheidenen, ambitionslosen Haltung die Harmonie des Lebens bewahrt (*Pomněnka šlechtné duše* [Vergissmeinnicht der edlen Seele], *Dobrý člověk* [Der gute Mensch]). Das wichtigste und aus unserer Sicht typischste Werk von Němcové ist der Roman *Babička* [Die Großmutter] (NĚMCOVÁ 1855).

Der Text weist drei grundlegende Schichten auf. Die erste von ihnen kann man als realistisch bezeichnen, und sie besteht aus einer detaillierten Beschreibung des alltäglichen sowie festtäglichen Lebens auf dem böhmischen Dorfe.

Das Detail bildet dabei den Grund der künstlerischen Methode Němcová, ferner hat die Autorin als erste in der tschechischen Literatur ein derart plastisches Bild vom böhmischen Land vorgestellt. Die Breite und Genauigkeit der realistischen Details bedeuten jedoch nicht automatisch einen realistischen Charakter des Ganzen. Das Bild des Dorfes wird in *Babička* auffallend idealisiert. Vor allem betrifft dies die Konzeption der Gesellschaft, die von harmonischer Überwindung der unterschiedlichen Widersprüche und einem allgemeinen Glück unter der Verwaltung einer edlen, aufgeklärten und philanthropischen Fürstin geprägt ist. Auf dieser Ebene bildet *Babička* nicht die Keimzelle des realistischen Romans, sondern das utopische Modell einer idealen Lebensweise. Die dritte Textschicht könnten wir als Polemik im antiromantischen Geist bezeichnen. Sie ist in der Gestalt der jungen Viktorka konzentriert, die aus Liebesleidenschaft mit einem Soldaten das Dorf verließ, in die Welt ging und wahnsinnig geworden zurückkehrte, nachdem sie wohl ihr eigenes Kind getötet hatte. Viktorka bildet den Gegensatz zur weiblichen Hauptgestalt, die Großmutter, die zwar auch im jungen Alter aus dem Elternhause fortging und als Soldatenfrau durch die Welt zog, doch die Sorge für ihre Kinder sowie die Stütze in der Familie haben sie vor einer zerrüttenden Subjektivität bewahrt. Im Text der Novelle erscheinen auch konkrete Anspielungen gegen romantische literarische Klischees, die wir als direkte Allusionen an Werke von Karel Hynek Mácha verstehen können. Němcová schildert beispielsweise ironisch die Gestalt eines schnurrigen Gelehrten, der in sich selbst verguckt ist und der mit Rücksichtslosigkeiten seine Umgebung verletzt, bis er sich entschließt, einen Ausflug ins Riesengebirge zu unternehmen: hier erscheinen die Wappenberge der tschechischen Romantik und vielleicht eine Anspielung an Máchas *Pouť krkonošská* [Die Pilgerfahrt ins Riesengebirge]. Ein gegensätzliches Extrem in der Schöpfung von Němcová bildet die Erzählung *Čtyři doby* [Vier Zeiten], die ursprünglich als ein Text privater Natur und so nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Die Autorin schildert hier allegorisch das Leben einer der männlichen Welt preisgegebenen jungen Frau, die von der idealen Liebe enttäuscht und in der Ehe erniedrigt wird. Die Heldin trägt viele Züge romantischer Skepsis und bitterer Resignation. Es erscheint durchaus plausibel, dass im Rahmen verschiedener Genres und Literaturtypen auch eine gegensätzliche Einstellung zu romantischen Motiven und zum romantischen Bild des Menschen zum Ausdruck kommen konnte.

6. Modifikationen im realistischen Kontext

Im Jahre 1858 bekannte sich eine Gruppe junger Autoren demonstrativ zu Mácha, die mit Jan Neruda und Vítězslav Hálek an der Spitze den Almanach mit dem Titel *Máj* herausgaben, auf dessen Titelseite sie das Bildnis von Mácha

abdruckten. Ferner stellten sie auf das Frontispiz des Bandes ein Dedikationsgedicht an Mácha von Josef Václav Frič und druckten eine umfangreiche Erinnerung von Máchas engstem literarischen Freund, Karel Sabina. Ihr Auftritt erfolgte wenige Jahre vor der ersten Ausgabe von Máchas Werken, die nach einigen gescheiterten Versuchen in der ersten Hälfte der sechziger Jahre verwirklicht wurde. Die Gruppe, nach dem erwähnten Almanach auch *Májovci* [Mai-Gruppe] genannt, bekannte sich zum führenden tschechischen Romantiker als Ausdruck einer künstlerisch anspruchsvollen und dabei subversiven literarischen Schöpfung. Mit Máchas Texten verbanden jedoch nur einige wenige dieser Schriftsteller konkrete Analogien. So wurde Nerudas literarische Tätigkeit, die dem Zeitraum des Almanachs *Máj* entsprach, von der französischen Literatur, konkret von Baudelaire und Berangér oder dem französischen Vaudevillem, ferner von den Autoren des Jungen Deutschlands, vor allem Heinrich Heine und nicht zuletzt auch dem europäischen realistischen Roman inspiriert. Nerudas Werk wurde zudem durch die zeitgenössische Entwicklung der Journalistik wesentlich beeinflusst, von Anfang an trug es deutliche Züge des Feuilleton-Stils und gleichzeitig wies es viele Züge des Realismus auf. Nerudas Texte überschritten oft provokativ die bisherigen literarischen Tabus und führten beispielsweise Gestalten von Prostituierten oder am Rand der Gesellschaft lebender Eisenbahnarbeiter in die Literatur ein. Der Romantik haben sich in diesem Spektrum Nerudas nur sehr wenige Texte angenähert, eine der seltenen Ausnahmen ist die Erzählung *Ty nemáš srdce* [Du hast kein Herz] aus Nerudas erstem Erzählungsband *Arabesky* [Arabesken] (NERUDA 1864). Die Heldin ist die Tochter eines Totengräbers, die nicht in der Lage ist, Lebende zu lieben, aber in einem Anfall von Leidenschaft dem Körper eines unbekanntem toten jungen Mannes verfällt. Das romantische Milieu, Gestalten und Verwicklung hatten jedoch bei Neruda nicht zwingend dieselbe Bedeutung, mit der sie sich im Kontext der älteren literarischen Schöpfung auszeichneten. Extremer Charakter sowie Situation waren für Neruda eher das Objekt einer unbefangenen psychologischen Analyse als ein Thema, mit dem er sich innerlich identifiziert hätte. Wie seine weiteren Erzählungen zeigen, war sein Interesse an der menschlichen Subjektivität nicht romantisch motiviert. Zum Schlüsselmotiv wurde die Relativität der menschlicher Erkenntnis sowie Selbsterkenntnis und zum Hauptfeld seines Interesses der Widerspruch zwischen dem oft gewöhnlichen Äußerem und dem inneren Drama der menschlichen Existenz. Im Werk von Neruda fehlt fast völlig die romantische Einzigartigkeit sowie Zerrissenheit, wir können hier aber viele soziale und gesellschaftskritische Motive finden. Das deklarative Bekenntnis zum romantischen Dichter muss nicht zwingend das Befolgen eines bestimmten Typs literarischer Schöpfung bedeuten.

Ähnlich war es auch bei Vítězslav Hálek, der im Vergleich zu Neruda ein mehr konventionellerer Autor war, was in seiner Neigung zu Mácha zum Ausdruck kam. Fokus von Háleks Dichtung war die Dorferzählung mit zahlreichen

sozialen Zügen sowie die Liebes- oder Naturlyrik. In den Jahren 1856 bis 1867 verfasste Hálek jedoch einige Gedichte, die in der Form Byronscher lyrisch-epischen Poeme verfasst wurden, also in der Form, mit der sich Máchas *Máj* auszeichnet. In diesen Gedichten von Hálek erschienen eine Reihe typisch romantischer Elemente, zum Beispiel die Gestalt eines außergewöhnlichen Jungen (*Alfréd* [Alfred]), eines Seeräubers (*Černý prapor* [Die schwarze Fahne]), oder die orientalische Umgebung (*Mejrima a Husejn* [Majrima und Hussein]) sowie Schilderungen öder Natur (*Goar*). Diese Gedichte von Hálek wurden kritiklos rezipiert. Für den Zeitraum von mehr als zehn Jahren wurden also im Hinblick auf Poetik und Bildhaftigkeit von Hálek Motive mit einem durchaus positiven Echo entwickelt, die noch vor zwei oder drei Jahrzehnten als unpassend gegolten hätten. Es wäre jedoch verfehlt, diese als Beleg eines literarischen Fortschritts, also eine Entwicklung der tschechischen Literatur im Sinne einer Überwindung eines Vorherigen und deshalb primitiveren Stadiums zu interpretieren. Eine solche simple Evolution funktioniert in der Kultur in der Regel nicht, obwohl einige, insbesondere marxistische Auslegungen der Literaturgeschichte anstrebten, dies zu suggerieren. Festzustellen ist, dass Hálek das romantisch literarische Inventar eben bloß auf der Ebene der Poetik und Bildhaftigkeit übernahm, also in Bereichen, in denen schon Mácha als großer Dichter geschätzt wurde. Auf jener dritten Ebene, also der Ebene des Schlüsselthemas, das ein Modell der Welt und des Menschen verlangt, beinhalten Háleks Texte jedoch kein romantisches Bild einer inneren existenziellen Krise, sondern sie verblieben in äußeren, konventionellen Klischees. Mehr als Fragen nach dem Sinn des Lebens strebten seine Texte danach, gefällig zu wirken. Hálek eliminierte also aus seinen Gedichten gerade diejenige Schicht, die in den Texten von Mácha als provozierender Katalysator gewirkt hat.

Ein ähnlicher Prozess der Konventionalisierung und gleichzeitig der Bedeutungsentleerung ursprünglich romantischer Klischees ist nicht nur für Hálek und nicht nur für die Literatur charakteristisch. Eine Analogie im Bereich der Musik kann der Vergleich der Werke von Hector Berlioz und Charles Gounod bieten. Der erste von ihnen war ein typischer romantischer Künstler im subjektiven Sinne. In der tschechischen Gesellschaft wurde er als musikalisches Pendant zu Byron wahrgenommen, seine Programmmusik wurde jedoch abgelehnt.⁹ Das Etikett der Unzulässigkeit erhielt nicht nur die *Symphonie fantastique* aus dem Jahre 1829, sondern auch *Fausts Verdammnis* (1846). Gounods *Faust* (1859) dagegen trivialisiert die romantischen Motive, die als einschmeichelnde Melodien arrangiert und für breite Publikumsschichten akzeptabel gemacht sind und insbesondere in der zweiten Version, noch um Ballettauftritte ergänzt, eine außerordentliche

9 Auch in *Strakonický dudák* Josef Kajetán Tyls spricht man im ersten Akt über Musik, die sich als Thema eines der Schlüssel motive von Berlioz *Fantastischer Sinfonie* nimmt, nämlich den Weg eines Verbrechers auf den Hinrichtungsplatz.

Popularität erreichten. Im Zeitraum von dreißig Jahren zwischen 1829 und 1859, also genau in der Epoche der Verschiebung der Tschechischen Literatur von Mácha zu Hálek erfolgte ein vergleichbarer Modifikationsprozess auch in der europäischen Musik.

7. Neuromantik der 1880er

In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts haben die für die patriotische Romantik charakteristischen Motive in der tschechischen Literatur und Kultur an Prestige gewonnen. Während Karel Hynek Mácha in derselben Zeit um den Preis der Trivialisierung und Ausblendung von pessimistischen Motiven zum allgemein akzeptierten Bestandteil des Kanons wurde (VAŠÁK 1999), erhielten auch die Stoffe der *Rukopis královédvorský* und *Zelenohorský* Aktualität. Bereits seit den fünfziger Jahren entwickelte sich eine Diskussion um deren Echtheit, die in den achtziger Jahren durch den Auftritt einer neuen Wissenschaftlergeneration mit Tomáš Garrigue Masaryk an der Spitze um die Zeitschrift *Atheneum*. Ein Teil der tschechischen Gesellschaft reagierte jedoch auf die Zweifel an der Echtheit der Handschriften äußerst polemisch. Die Motive der Handschriften erschienen in der ganzen Reihe von Werken der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik.¹⁰ Zu erwähnen sei hier vor allem die Verzierung des Interieurs sowie des Exterieurs vom Nationaltheater, das in der ersten Hälfte der 80er Jahre feierlich eröffnet wurde und das für die tschechische Gesellschaft das zentrale hochkulturelle Symbol darstellte: insbesondere Motive der *Rukopis Královédvorský* spielten hier eine fundamentale Rolle. Der Betrieb des Národní Divadlo wurde mit Smetanas Oper *Libuše* [Libussa] (1883) offiziell eröffnet, deren Stoff aus der *Rukopis Zelenohorský* stammt. Die tschechische Bildhauerei dieser Zeit griff auf Motive aus den Handschriften zurück, um eine politische Botschaft in der Öffentlichkeit zu präsentieren, so bei der Ausgestaltung der neu errichteten Palacký-Brücke (1878; die Statuen des Bildhauers Josef Václav Myslbek standen hier bis 1945, wo sie durch ein Bombardement beschädigt und darauf folgend auf den Prager Wyschehrad gebracht wurden; NEKULA 2006: 328-331). Auch in der Literatur machte sich ein neues Interesse an den Motiven der romantischen Falsifikate bemerkbar: rufen wir nur das Epos *Záboj* von Antal Stašek ins Gedächtnis; den ersten Teil schrieb der Autor 1866 knapp vor dem Ausbruch der Kontroverse um die Echtheit der Handschriften, vollendete den Text – nach Masaryks Kritik – aber nie (STAŠEK 1937: 209). Wiederholt kehrte Julius Zeyer zu den Stoffen der Handschriften in den achtziger und neunziger Jahren zurück, und zwar sowohl in Dramen wie auch in umfangreichen epischen Gedichten. Zeyer ließ sich über-

10 Eine ausführliche Übersicht zum Umgang mit den Motiven der *Königinhofer* und *Grünberger Handschrift* in der neutschechischen Kultur liefert Miloslav Hýsek (1937: 209-218).

haupt gerne sowohl vom Mittelalter wie auch der Exotik inspirieren, so dass man im Zusammenhang mit ihm oft von der tschechischen Neoromantik spricht.

Es bleibt jedoch die Frage offen, unter welchen Bedingungen das wiederholte Erscheinen bestimmter Motive deren Dauer, in unserem Falle die patriotische Romantik, belegt. Es geht hier nicht nur um Modifikationen, die aus dem Charakter der künstlerischen Schöpfung erforderlich sind, wie sie sich in der Kultur gerade seit dem 19. Jahrhundert ausgeprägt haben. Nur die passiven Epigonen hätten ja Anregungen völlig mechanisch, ohne persönlichen Beitrag übernommen. Gerade seit dem 19. Jahrhundert unterliegen einzelne Motive dynamischeren Transformationen künstlerischer Produktion und Rezeption. Wenn aber nicht nur die Struktur des Werkes, sondern auch der Kontext eine radikale Umwandlung durchläuft, dann kann man nur schwer von einer unveränderbaren, statischen Identität einer literarischen Erscheinung ausgehen. Ein Beispiel kann der Umgang mit Motiven der literarischen Falsifikate in der tschechischen Kultur der achtziger Jahre darstellen. Während die jeweiligen Motive in der ursprünglichen Version, also in den Zwanzigerjahren, Bestandteil eines neuen, auch provozierenden Modells war, das mit der Tradition brach und zumindest anfänglich auf einen relativ kleinen Kreis von Rezipienten beschränkt war, avancierten knapp ein halbes Jahrhundert später die gleichen Motive zum zentralen Artefakt einer eigenkulturellen Tradition. Die Form blieb gleich, jedoch haben sich die Aneignung des Kunstwerkes und damit dessen Poetik fundamental verändert, die zur Jahrhundertwende dem neuen impressionistischen Code (insbesondere bei Zeyer) nahe stand. Anders formuliert: Während in der ersten Phase der Rezeption die von uns betrachteten Motive sich im Kontext der künstlerischen Spannung zwischen Romantik und Klassizismus ausprägten, stellte die zweite Phase die ursprünglich romantischen Motive in die Nachbarschaft des Realismus und der beginnenden Moderne. Während die Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Zentrum des literarischen Diskurses bestimmte, kämpften im letzten Drittel des Jahrhunderts Realismus und Moderne um diese Position, die romantischen Elemente gerieten immer mehr in den Hintergrund.¹¹ Aus diesen Gründen kann man nicht von einer ununterbrochenen Kontinuität und innere Homogenität der Romantik während des ganzen 19. Jahrhunderts sprechen. Einen Beleg hierfür liefert auch die Transformation der tschechischen Shakespeare-Rezeption: die Schriftsteller der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie Čelakovský und Mácha sahen in ihm ein Genie von romantischem Typus. Als Jakub Malý 1872 seine Shakespeare-Monographie veröffentlichte, die erste in den slawischen Kulturen überhaupt (MALÝ 1872), interpretierte er den elisabethanischen Dramatiker aus einer ausgesprochen antiromantischen Position. Ein

11 Ein Beispiel kann eben das umfangreiche und literarisch zweifellos hochwertige ‚neoromantische‘ Werk von Julius Zeyer darstellen, das nicht selten bereits von seinen Zeitgenossen als eine in die tschechische Kultur von außen klingende Stimme empfunden wurde.

scheinbar identischer Stoff erfährt somit höchst unterschiedliche Zuordnungen und Bewertungen.

8. Komparative Ausblicke

Eine offene, bisher nicht ganz erforschte Frage bildet das Verhältnis der tschechischen literarischen Romantik zu anderen Kunstarten, insbesondere zur Musik und Malerei. Ein weiteres Forschungsdesiderat ist der typologische Vergleich der tschechischen mit der europäischen Romantik.

- a) Während die französische Romantik aus einer lebendigen Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Klassizismus entstand (HUGO 2006), hat sich die tschechische Variante in einem offeneren Raum herausgebildet und Elemente des Klassizismus in gewisser Form in sich integriert (am auffälligsten wohl bei Jan Kollár).
- b) Die patriotische Variante der Romantik entwickelte sich in Böhmen im unmittelbaren Kontakt mit der ähnlich ausgerichteten deutschen Kultur und diese hatte zur jener ein paradoxes, binäres Verhältnis, zwischen Inspiration und Abgrenzung schwankend (MACURA 1995: 201-217).
- c) Der expressive Subjektivismus, für einen gewissen Teil der englischen Literatur, aber auch für einen Teil des polnischen Messianismus charakteristisch, wurde in Böhmen häufig als ein subversives, unpassendes poetisches Element rezipiert.
- d) In zeitlicher Hinsicht war die tschechische Romantik kaum bzw. überhaupt nicht gegenüber dem übrigen Europa verspätet, wie manchmal behauptet wird. Im Gegenteil konnte sie für einige slawische Literaturen wie die bulgarische und kroatische eine initiiierende Rolle spielen, insbesondere im Drama und in der Historiographie.

9. Fazit

Fassen wir zum Schluss noch einmal auf anschauliche Art und Weise die grundlegenden Thesen zusammen:

- a) Die tschechische literarische Romantik verstehen wir als eine zeitlich definierte Erscheinung, die in einem konkreten Kontext wirkte und sich durch einen relativ fest definierbaren Funktionskomplex, eine Morphologie, Poetik sowie Axiologie auszeichnet.

- b) Wir betrachten sie jedoch nicht als einen übergreifenden Terminus, zum Beispiel als eine Bezeichnung einer Epoche, sondern als eine Variante des literarischen Diskurses.
- c) Mit dem Begriff Romantik kann man nicht das gesamte literarische Geschehens erfassen, aber in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellte die Romantik eben die zentrale Erscheinung dar.
- d) Zeitlich kann man diese Erscheinung etwa mit den Jahren 1800-1860 begrenzen.
- e) Es handelt sich dabei um keine homogene Form, sondern um ein innerlich widersprüchliches Geschehen, das wir eher als Polyphonie verschiedener romantischer Konstellationen wahrnehmen können.
- f) Als führende Konstellation kann man die patriotische, subjektive Romantik und ihren Gegenpol – das Biedermeier – bezeichnen.
- g) Zwischen diesen Konstellationen existiert es eine breite Skala unterschiedlichster individueller Modifikationen, die sich auch im Werk eines Autors oder sogar in einem einzigen Text einander durchdringen können.
- h) Den realen Funktionskontext der romantischen Literatur bilden nicht nur Werke in tschechischer Sprache, nicht nur solche der europäischen Literatur, sondern auch weitere Kunstformen, insbesondere die Malerei und die Musik. Erst in dieser intermedialen Perspektive lassen sich die Umrisse der tschechischen Romantik bestimmen.

Literatur

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav (1827-1829): *Slovanské národní písně* [Slawische Nationallieder]. Praha: J. Fetterlová z Wildenbrunnu.

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav (1829): *Oblas písní ruských* [Widerhall russischer Lieder]. Praha: Pospíšil.

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav (1839): *Oblas písní českých* [Widerhall böhmischer Lieder]. Praha: Ve knížecí arcibiskupské tiskárně, u Josefy vdovy Fetterlové.

ERBEN, Karel Jaromír (1842-1845): *Písně národní v Čechách* [Tschechische Nationallieder]. Praha: Pospíšil.

ERBEN, Karel Jaromír (1853): *Kytice z pověstí národních* [Blumenstrauß aus Volkssagen]. Praha: Pospíšil.

ERBEN, Karel Jaromír (1939): Sládci [Die Braumeister]. – In: *Próza a divadlo* [Prosa und Theater]. Praha: Melantrich, 467ff.

JUNGMANN, Josef (1958 [1805]): Atala. – In: *Překlady II* [Übersetzungen]. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění.

JUNGMANN, Josef (Hg.) (1822): Soud Libušin [Libussas Gericht]. – In: *Kroky* 1, 48-61.

HANKA, Václav (1817): *Prostonárodní srbská mýza do Čech převedená* [Nach Böhmen übertragene Serbische Volksmuse]. Praha: J. V. Fetterl z Wildenbrunnu.

- HANKA, Václav (1819): *Rukopis Královodvorský* [Königinhofer Handschrift]. Praha: Bohumil Haze a Jos. Kraus.
- HANKA, Václav (1815): *Dvanáctero písní* [Zwölf Lieder]. Praha: Cís. král. normální impressi.
- HÁLEK, Vítězslav (1858): *Alfréd*. Praha: Pospíšil.
- HUGO, Victor (2006): *Předmluva ke Cromwellovi* [Vorwort zu Cromwell]. Praha: AMU.
- KLICPERA, Václav Kliment (1826): *Soběslav, sešské kníže* [Soběslav, der Bauernfürst]. Hradec Králové: Pospíšil.
- KOLLÁR, Jan (1821): *Básně Jana Kollára* [Gedichte von J. K.]. Praha: J. Fetterlová z Wildenbrunn.
- KOLLÁR, Jan (1852 [1824]): *Slávy dcera* [Tochter der Sláva]. Wien: Mechitharisté.
- LINDA, Josef (1818): *Záře nad Pohanstvem, nebo Václav a Boleslav: vyobrazení z dávnověkosti vlastenské* [Der Lichtschein über das Heidenthum, oder Václav und Boleslav: das Gemälde aus patriotischer Urzeit]. Praha: F. Fetterl z Wildenbrunn.
- MÁCHA, Karel Hynek (1836): *Máj*. Prag: Jan Spurný.
- MÁCHA, Karel Hynek (2002): *Básně* [Gedichte]. Hrsg. von M. Červenka. Praha: Lidové noviny.
- MÁCHA, Karel Hynek (2008): *Průzpy* [Prosa]. Hrsg. von Zdeněk Hrbata und Martin Procházka. Praha: Lidové noviny.
- MALÝ, Jakub (1872): *Shakespear a jeho díla* [Shakespeare und sein Werk]. Praha: o. V.
- NĚMCOVÁ, Božena (1855): *Babička* [Die Großmutter]. Praha: Pospíšil.
- NERUDA, Jan (1864): *Arabesky* [Arabesken]. Praha: Slovanské kněhupectí J. Nováka a J. R. Vilímka.
- POLÁK, Milota Zdirad (1819): *Vznešenost přírody* [Die Erhabenheit der Natur]. Praha: J. Fetterlová z Wildenbrunn.
- STAŠEK, Antal (1937): *Záboj*. Praha: Česká akademie věd a umění.
- SUŠIL, František (1840): *Moravské národní písně* [Mährische Nationallieder]. Brno: Rohrer.
- TYL, Josef Kajetán (1847 [1836]): *Slepý mládenec: romantická činobra ve 3 odděleních* [Der Blinde Jüngling: Romantisches Schauspiel in 3 Aufzügen]. Praha: Pospíšil.
- TYL, Josef Kajetán (1858 [1847]): *Strakonický dudák* [Der Dudelsackspieler von Strakonitz]. Praha: Pospíšil.
- TYL, Josef Kajetán (1958 [1840]): Rozervanec [Der Zerrissene J. – In: *Novely a arabesky I.* [Novellen und Arabesken]. Praha: Státní nakladaelství literatury, hudby a umění, 279-314.
- ZEYER Julius (1880): *Vyšehrad* [Der Vyšehrad]. Praha: Milítký a Novák pomocí Lumíra.
- ZEYER, Julius (1886): *Čechův příchod* [Čechs Ankommen]. Praha: Valečka.
- ZEYER, Julius (1887): *Libušin hněv*. Der Zorn von Libuša]. Praha: Šimáček.
- BRATRANEK, Franz (1863): *Die romantische Schule*. Brünn: Rohrer.
- BRINKMANN, Richard (1978): Romantik als Herausforderung. Zu ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Rezeption. – In: Ders. (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Stuttgart: Metzler, 7-38.
- ČERNÝ, Václav (2009): *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Pseudoklasicismus*,

preromantismus, romantismus a realismus [Systematischer Überblick der Literatur unserer Bildung. Pseudoklassik, Vorromantik, Romantik und Realismus]. Praha: Academia.

HANUŠ, Josef (1902): Počátky novočeské romantiky [Anfänge der neutschechischen Romantik]. – In: *Literatura česká XIX. století I.*, 648-732.

HRBATA, Zdeněk (1999): *Romantismus a Čechy* [Romantismus und Böhmen]. Jinočany: H&H.

HRBATA, Zdeněk/PROCHÁZKA, Martin (Hgg.) (1993): *Český romantismus v evropském kontextu* [Tschechischer Romantismus im europäischen Kontext]. Pardubice: Mlejnek.

HRBATA, Zdeněk/PROCHÁZKA, Martin (2005): *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty* [Romantismus und Romantismen. Begriffe, Richtungen, Kontexte]. Praha: Karolinum.

HRDINA, Martin (2009): Konstituce literárněhistorického pojmu romantismus [Zur Konstituierung der literaturhistorischen Richtung der Romantik]. – In: *Česká literatura* 3, 319-345.

HÝSEK, Miloslav (1937): *Doslov* [Nachwort]. – In: Stašek, Antal (1937): *Záboj*. [Der Záboj]. Praha: Česká akademie věd a umění, 209-218.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava (2002): Slovanský romantismus: Příklad Němcová [Slavische Romantik. Das Beispiel N.]. – In: *Estetika* 2-4, 57-67.

JIRÁT, Vojtěch (1978): Úloha biedermeieru v českém národním obrození [Die Rolle des Biedermeier in der tschechischen nationalen Wiedergeburt]. – In: *Portréty a studie* [Portraits und Studien]. Praha: Odeon, 548-551.

MIRÁZ, Bohumír (1988): *Karel Hynek Mácha – Hradý spatřené*. Praha: Panorama.

ŁEMPICKI, Zygmunt (1917): Romantyzm. Przyczynki do krytyki pojęcia [Romantik. Ursachen der Bergiffkritik]. – In: *Pamiętnik Literacki* 15, 7-31.

LOVEJOY, Artur O. (1975 [1924]): On the Discrimination of Romanticism. – In: Abrams, Meyer Howard (Hg.), *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. London, Oxford, New York: Routledge, 3-24.

MACURA, Vladimír (1995): *Znamení zrodu* [Im Zeichen der Geburt]. Jinočany: H&H.

MÁTL, Josef (1968): Slawische und deutsche Romantik. – In: Prang, Helmut (Hg.), *Begriffbestimmung der Romantik*. Darmstadt: WBG, 413-426.

MONTI, Claudia 1995: Anmerkungen zur Wissenschaftsgeschichte der Romantikkritik. In: Birus, Hendrik (Hg.), *Germanistik und Komparatistik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 54-71.

NEKULA, Marek (2006): Pražské mosty a národní diskurz [Prager Brücken und der nationale Diskurs]. – In: Tureček, Dalibor/Urválková, Zuzana (Hgg.), *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století* [Zwischen Texten und Methoden. Nationalität und Universalität in der tschechischen Literatur des 19. Jh.]. Olomouc: Periplum, 323-344.

NEMOIANU, Vergil (1984): *The Taming of Romanticism. European literature and the age of Biedermeier*. Cambridge: Harvard UP.

NOVÁK, Arne/NOVÁK, Jan V. (1936-1939): *Přehled dějiny literatury české* [Überblick der tschechischen Literaturgeschichte]. Olomouc.

O'TRUBA, Mojmír (1958): *Doslov* [Nachwort]. – In: Tyl, Josef Kajetán (1958), *Novely a arabesky I.* [Novellen und Arabesken]. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 365-384.

POHORSKÝ, Miloš (1978): Český romantismus v evropském kontextu [Tschechische Romantik im europäischen Kontext]. – In: *Česká literatura* 1, 1-9.

ROTHE, Hans (1988): Shakespeare in französischem und deutschem Gewande bei Polen, Russen und Tschechen. – In: Bauer, Roger (Hg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*. Bern: Lang, 262-282.

SABINA, Karel (1847): Procházky v oboru mystiky, romantiky a bájení [Die Spaziergänge im Bereich der Mystik, Romantik und Mythologisierung.] – In: *Časopis Českého museum* 21, 311-324, 347-365, 478-497, 569-583.

SEDMIDUBSKÝ, Miloš (1985): Tschechische Literatur zwischen nationaler Romantik, Welt-schmerz und Biedermeier. – In: Altenhofer, Norbert/Estermann, Alfred (Hgg.), *Nenes Hand-buch der Literaturwissenschaft* 16. Wiesbaden: Aula, 463-486.

SENGLE, Friedrich (1971, 1972, 1980): *Biedermeierzeit I-III. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution*. Stuttgart: Metzler.

SCHANZE, Helmut (Hg.) (1994): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner.

SCHMIDT, Herta (Hg.) (2000): *Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*. München: Sagner.

SVATOŇ, Vladimír (2009): Romantismus – konstanta novověké Evropy. – In: *Román v soum-ěstech času* [Romane im Kontext der Zeit]. Praha: Malvern, 295-314.

ŠMAHELOVÁ, Hana (2008): Hledání českého romantismu [Auf der Suche nach der tsche-chischen Romantik]. – In: Forková, Veronika/Chamomonikolas, Kryštof (Hgg.), *Romantyzm a romantismus. Metamorfózy a analogie romantismu v moderní polské a české literatuře* [Romantik und Romantismus. Metamorphosen und Analogien der Romantik in der modernen polnischen und tschechischen Literatur]. Praha: Univerzita Karlova, 35-46.

ŠTĚPÁNEK, Vladimír (1984): *Karel Hynek Mácha*. Praha: Melantrich.

TUREČEK, Dalibor (1993): Biedermeier a české národní obrození [Biedermeier in der tsche-chischen nationalen Wiedergeburt]. – In: *Estetika* 30, 15-24.

TUREČEK, Dalibor (2001): K literárně historickému konceptu národního obrození [Zum literaturhistorischen Konzept der nationalen Wiedergeburt]. – In: *Slavia Occidentalis* 58, 169-176.

TUREČEK, Dalibor (2005): Romantismus a/nebo/kontra biedermeier? [Romantik und oder gegen Biedermeier.] – In: *Slovenská literatúra* 4-5, 243-251.

TUREČEK, Dalibor (2006): Časopis ‚Deutsches Museum‘ Friedricha Schlegela a česká obro-zenská literatura [F. Schlegels Zts. ‚Deutsches Museum‘ und die tschechische Wiedergeburt-sliteratur]. – In: Ders./Urválková, Z. (Hgg.), *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století* [Zwischen Texten und Methoden. Nationalität und Universalität in der tsche-chischen Literatur des 19. Jh.]. Olomouc: Periplum, 123-142.

VAŠÁK, Pavel (1999): *Česká pouť Karla Hynka Máchy* [Böhmische Pilgerfahrten K. H. Máchas]. Praha: Karolinum.

VAŠÁK, Pavel (2004 [1981]): *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Oblas Máchova díla v letech 1836-1858* [Literarische Pilgerfahrten K. H. Máchas. Blicke auf Máchas Werk in den Jahren 1836-1858]. Praha: Academia.

ZAJAC, Peter (1993): Existuje čosi jako pulzačné dejiny literatúry? [Gibt es etwas wie eine pulsierende Literaturgeschichte?]. – In: *Slovenská literatúra* 6, 417-424.

ZAJAC, Peter (2003): Literaturgeschichte als synoptische Karte. – In: Dolinar, Dar-ko/Juvan, Marko (Hgg.), *Kako pisati literarno zgodovino danes* [Wie heute die Literaturgeschichte schreiben]. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU 97-107.

ZAJAC, Peter (2006): Konštrukty romantizmu v českej a slovenskej literatúre [Romantische Konstrukte in der tschechischen und slowakischen Literatur]. – In: Wiendl, Jan (Hg.), *Hledání literárních dějin v diskusi* [Das Suchen der Literaturgeschichte in der Debatte]. Praha, Litomyšl: Paseka, 90-97.