

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Téodor de Wyzewa **Der Symbolismus Mallarmés** Lucie Merhautová **Emil Saudek, Otokar Březina und Hugo von Hofmannsthal** Arthur Schnitzler **Ungarische Interviews** Klaus E. Bohnenkamp **Rudolf Kassner und Martin Buber** Wolfram Malte Fues **Hofmannsthals ›Zeichendeuter‹ und ›Priesterzögling‹** Joachim Seng **Paul Celans Hofmannsthal-Rezeption** Jutta Müller-Tamm **Synästhesie im »Landvogt von Greifensee«** Matthias Schöning **Ehre in Schnitzlers »Lieutenant Gustl«** Konstanze Fliedl **Hermann Bahrs »Die Andere«** David Brehm und Lotta Ruppenthal **Lektüren des ›weißen Flecks‹ in der Zeitungskultur des Ersten Weltkriegs** Marcel Krings **Schuld, Gesetz und Literatur in Kafkas »Eine kleine Frau«** Volker Mergenthaler **Erich Kästners »Spuk in Genf«**

28/2020

Rombach Wissenschaft

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
28/2020

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 28/2020

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Alexander Honold · Gerhard Neumann (†)

Ursula Renner · Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg (†)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-675-1 (Print)

ISBN 978-3-96821-676-8 (ePDF)

1. Auflage 2020

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG,
Baden-Baden 2020.

Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach

Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks
von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Gotthart Wunberg (25. Dezember 1930 – 5. Februar 2020)

7

Teodor de Wyzewa: *Le Symbolisme de M. Mallarmé*

Herausgegeben und übersetzt von Rudolf Brandmeyer und Friedrich Schlegel

9

Emil Saudek, Otokar Březina und Hugo von Hofmannsthal

Textgeflechte

Mitgeteilt von Lucie Merhautová

25

Arthur Schnitzlers ungarische Interviews

Herausgegeben von Martin Anton Müller, übersetzt von Sándor Tatár

55

Klaus E. Bohnenkamp

Rudolf Kassner und Martin Buber

Eine fast vergessene Beziehung

95

Wolfram Malte Fues

Passagen zum »Passagen-Werk«

Hofmannsthals Zeichendeuter und Priesterzögling

213

Joachim Seng

»das ahnungsvolle Geschäft der Poesie«

Paul Celans Hofmannsthal-Rezeption und das Gedicht

»À LA POINTE ACÉRÉE«

237

Jutta Müller-Tamm

Eugen Bleuler besucht Gottfried Keller *oder* Das Hechtgrau der Maultrommel

Synästhesie im »Landvogt von Greifensee«

265

Matthias Schöning
Der Bäckermeister
Theorie und Praxis der Ehre in Schnitzlers »Lieutenant Gustl«
285

Konstanze Fliedl
Hysterie und Katharsis
Hermann Bahrs Schauspiel »Die Andere«
311

David Brehm / Lotta Ruppenthal
Was nie gedruckt wurde, lesen
Lektüren des »weißen Flecks« in der Wiener und Prager Zeitungskultur des
Ersten Weltkriegs
327

Marcel Krings
»Aber nichts von Verantwortung«
Schuld, Gesetz und Literatur in Kafkas »Eine kleine Frau«
379

Volker Mergenthaler
Erich Kästners »Spuk in Genf«
Zeitungslektüren im Umfeld der neunten Völkerbundkonferenz
407

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
443

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
449

Anschriften der Mitarbeiter
461

Register
463

Gotthart Wunberg

(25. Dezember 1930 – 5. Februar 2020)

»Den Erben laß verschwenden / An Adler, Lamm und Pfau / Das Salböl aus den Händen / Der toten alten Frau!« Bei einem Vortrag vor Kollegen in den 1980er Jahren erklärte der Hofmannsthal-Experte ganz ruhig, die eindringlichen Bilder in dessen »Lebenslied« ließen sich nicht auflösen, das Gedicht sei schlicht unverständlich. Mir als junger studentischer Hilfskraft fiel die Kinnlade herunter – derart verblüfft hat mich in meinem akademischen Leben vorher und nachher nichts mehr.

Gotthart Wunberg, geboren 1930 in Barmen, lehrte, nach Stationen als Gymnasiallehrer an der Ursprungsschule und als Dozent in Leiden, von 1971 bis zu seiner Emeritierung 1995 Neuere deutsche Literatur am Deutschen Seminar der Universität Tübingen. Danach wirkte er noch acht Jahre als Direktor des renommierten Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften (IFK) in Wien. Er war bis 2008 Kuratoriumsmitglied des Kunsthistorischen Museums Wien und Mitglied des International Advisory Board der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seine Forschung galt der Literatur um 1900, vor allem der Wiener Moderne, zu deren Erschließung für die Germanistik er maßgeblich beitrug, und dem Verhältnis von Historismus und literarischer Moderne. Zu Hofmannsthal verfasste er unter anderem die Monografie »Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur« (1965), gab 1972 die Dokumentensammlung »Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker« heraus und war Mitbegründer und -herausgeber des »Hofmannsthal Jahrbuchs zur Europäischen Moderne«.

Dazu lehrte er Goethe und las ihn fast täglich, ohne jedoch unbedingt darüber publizieren zu müssen. Denn Wunberg verstand Geisteswissenschaft weder als theoretische Doktrin noch als Sammlung positiver Fakten, sondern als Ermöglichungsstruktur. Lange bevor dies üblich wurde, hatte er sich als Pädagoge nachhaltig Gedanken über die Formate gemacht, in denen seine Lehre stattfand, vom Thesenpapier über Gruppenarbeit bis hin zu regelmäßigen Kompaktphasen im Hein-

rich-Fabri-Institut in Blaubeuren auf der Schwäbischen Alb. Das wirkte völlig zwanglos und zwang uns, seine Studierenden, doch zu intensiver Lektüre, sorgfältiger Formulierung und vor allem und immer wieder zu dialogischem Austausch. Die Methode – eine akribische Verfahrensanalyse mit einer Öffnung hin zu kulturwissenschaftlichen Aspekten, wie sie aus dem Uhland-Institut im Tübinger Schloss zu uns in den Brecht-Bau herüberwehten – gab Wunberg ganz dezidiert nicht vor, sie entstand in der Gemeinschaft, die seine Seminare stifteten. So wurden wir, seine Schülerinnen und Schüler, zu dem Output, an dem ihm am meisten lag. Selbst gänzlich uneitel, beförderte er unsere Entwicklung aus angenehm distanzierter Nähe, mit höflicher Zuneigung, heiterer Emphase und auf langen Spaziergängen, und ließ uns werden, die wir waren und sind. Und wenn er wissenschaftliche Kooperationen pflegte, etwa mit der Maison des Sciences de l’Homme in Paris, nahm er uns mit. So lernten wir, dass Wissenschaft mit Verblüffung beginnt, aber den strukturierten Dialog braucht, um sich zu entfalten. Sein legendäres Oberseminar am Mittwochabend wurde für Generationen von uns die geistige Heimat und ist es im Grunde bis heute geblieben; selbst wenn wir inzwischen bei ganz anderen Themen sein sollten, ist uns doch immer bewusst, in wessen Namen wir uns, und inzwischen längst auch unsere eigenen Studierenden, da versammeln. Um seinen Lieblingsbrief zu zitieren, den Goethe im Juli 1828 anlässlich des Todes von Carl August an Zelter schrieb: »Dies ist denn doch auch ein angenehmes Gefühl, daß ein Scheidender den Hinterbliebenen irgendeinen Faden in die Hand gibt, woran ferner fortzuschreiten wär.«

Am 5. Februar 2020 ist Gotthart Wunberg in seinem neunzigsten Lebensjahr in Tübingen gestorben.

Moritz Baßler

Teodor de Wyzewa Le Symbolisme de M. Mallarmé

Herausgegeben und übersetzt von
Rudolf Brandmeyer und Friedrich Schlegel

Der hier edierte und übersetzte Text ist Teil einer Sammelrezension (»Poésie«), in der Teodor de Wyzewa 1887 im Februar-Heft der »Revue indépendante« neue Lyrikbände bespricht.¹ Sie sind ihm Anlass eines grundsätzlichen Nachdenkens über Symbolismus, insofern dieser als eine neue Schreibweise der Lyrik im Gespräch ist und, so Wyzewa, es der Klärung des Symbolbegriffs bedarf, auf den der 1887 bereits geläufige Name der neuen Bewegung verweist. Dabei bilden drei ebenfalls in der »Revue indépendante« im Januar-Heft desselben Jahres erschienene Sonette von Stéphane Mallarmé das Probestück der Explikation (I: »Tout Orgueil fume-t-il du soir«; II: »Surgi de la croupe et du bond«; III: »Une dentelle s'abolit«). Wyzewa hat den Text mit geringfügigen Änderungen in seinen Aufsatzband »Nos Maîtres« (1895) übernommen² und ihm dort den für unsere Edition ebenfalls gewählten Titel gegeben, dessen Stichworte das Anliegen der theoretischen Intervention des Rezensenten von 1887 benennen: »Le Symbolisme de M. Mallarmé«. Was ist Symbolismus und inwiefern kann Mallarmé der (neuen) Bewegung zugerechnet werden?

Die damalige Aktualität solcher Fragen ist leicht einzusehen, wenn man bedenkt, dass Mallarmé – neben Verlaine – der wichtigste Referenzautor war, wenn es um die Besprechung des Bewegungsnamens der neuen Lyrik ging und in diesem Zusammenhang um die Frage nach Herkunft und Qualität der neuen Lyrik;³ das gilt für die Manifeste der jungen Autoren wie auch für die Beiträge der Literaturkritik. Mallarmé selbst, und auch darum musste Wyzewa auf (poetologische) Gedichte seines Autors zurückgreifen, hat in den ersten Jahren der

¹ La Revue indépendante, Februar 1887, S. 149–155, unser Auszug S. 150–155.

² Teodor de Wyzewa, Nos Maîtres. Paris 1895, hier (mit Abdruck der Sonette) S. 116–122.

³ Vgl. die Quellentexte zur Symbolismus-Rezeption (1885/87) unter: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/symbolismus_rezeption.html [07.08.20].

symbolistischen Epoche zur Diskussion des Leitbegriffs nichts beigetragen. Wyzewa hingegen, der für die »Revue wagnérienne«, die »Revue indépendante« und »La Vogue« schrieb und mit Charles Morice und Émile Hennequin zu den kompetentesten Beobachtern der neuen Szene gehörte,⁴ gab ab 1886 Analysen der neuen Lyrik und mit der Rezension von 1887 auch einen der ersten starken Beiträge zur Frage nach Inhalt und Reichweite des neuen Leitbegriffs.

Dabei wird in dem theoretischen Teil des Textes, welcher der Analyse der Sonette vorausgeht, rasch klar, dass Wyzewas kritische Distanz gegenüber dem Neuen bei der Zweiseitigkeit des Symbols ansetzt. Er begreift das Symbol – in einem eingestandenermaßen traditionellen Zugriff – als »Zeichen« oder auch als »Tropus« (151), geht bei Letzterem aber nicht auf die Uneigentlichkeit des symbolischen Ausdrucks ein, sondern akzentuiert mehrfach mit Bezeichnungen wie »repräsentieren« und »veranschaulichen« (151) allein, dass die Lektüre des symbolgebenden Worts im Begreifen von etwas Anderem, tendenziell Ideellem aufgeht, dass für Autor und Leser also eine bewusste intellektuelle Operation ins Spiel kommt. Und diese ist eine des »Ersetzens« (»substitution«): »Ich vermute, dass für diese Dichter der Symbolismus in der einfachen Ersetzung einer Vorstellung durch eine andere besteht« (151). Es ist, wie er am Ende seiner Ausführungen unmissverständlich sagt, ein »Symbolismus der Absichten« (155).

Wyzewa artikuliert nicht den Verdacht, die neue symbolistische Schreibweise sei letztlich allegorisch. Das Beispiel für »Ersetzung«, das er in kritischer Absicht konstruiert, zielt auf etwas anderes: »So möchte ich die Empfindung des Geruchs einer Blume wiedergeben, und da es dazu an einem Wort mangelt, das sie wiederzugeben vermag, nenne ich sie symbolisch perlgrau«. (151). Hier allerdings wird Wyzewa deutlicher. Diese »Übung«, wie er sie nennt, ist ein »Austausch«; sie »kann einige auserwählte Seelen auf unterhaltsame Weise beschäftigen, aber ich verstehe kaum ihren künstlerischen Wert« (151). Die Kunst kommt ins Spiel, und zwar nicht als eine, die sich aus theoretischen Begriffen

⁴ Vgl. Paul Delsemme, Teodor de Wyzewa, éminence grise du symbolisme français. In: *Le Symbolisme en France et en Pologne (Médiateurs et Résistances)*. Hg. von Joanna Żurowska. Varsovie 1989, S. 13–26.

versteht und mit philosophischen Absichten versieht, sondern als eine Kunst des Schreibens, die von der gegebenen Sprache ausgeht, vom »Vokabular«, vom »Wort« (152). Und diesem soll nicht seine »eigentliche Bedeutung« (152) genommen werden; vielmehr geht es darum, ihm die verschüttete und »in Misskredit gebrachte« (152) Bedeutung zurückzugeben.

Und diese Sicht der Lage, die allerdings nicht auf Philologie und – im Unterschied zum *Geben* »symbolische[r] Bedeutung« (152) – nicht auf Austausch und Ersetzung zielt, wird zur Leitlinie einer Lesart der Sonette, welche dem künstlerischen Akt der Kreation nachgeht. Wyzewa beobachtet in seiner Lektüre die Objekte und ihre Benennung und imaginiert dabei durchgehend einen »Dichter«, für den sich, von dieser semantischen Grundschicht ausgehend, Bedeutungsvermehrung aus Assoziation und Anspielung ergibt. Mallarmé, so der intuitiv verfahrenende Wyzewa, setzt immer bei dem auch in referentieller Lektüre identifizierbaren Objekt an. Von daher kommt – es ist eine Semantik der Kreation – das, was Wyzewa das »Fragen«, »Finden«, »Bemerken«, »Begreifen« (153f.) des Dichters nennt. Und das sind Aktivitäten, die für Wyzewa auch hinreichend beschreiben können, was Kreativität im Umgang mit Objekten und ihren Worten ist. So dieses Beispiel: »Ein Spitzenvorhang [...] Durch ihn drängt sich dem Dichter die Vorstellung eines Brautbettes auf« (154). Es ist eine Art Einflüsterung, die sich festsetzt (»s'insinue«, 154), die, vermehrt durch die Aktivität des Findens bzw. Erfindens, zu einer kleinen Geschichte werden kann und schließlich eine über die Objekte hinausweisende (symbolische) Bedeutung annimmt. Wyzewa, wenn er im letzten Absatz des Textes Mallarmés Arbeit resümiert, kann das zu Beginn seiner Ausführungen kritisch gemusterte Leitwort der aktuellen Diskussion der neuen Lyrik hinnehmen, denn Mallarmés Symbolismus ist kein »Symbolismus der Absichten« (155). Wyzewa hat die *Genese* von Bedeutungen verfolgt. Wenn sich eine symbolische ergibt, dann ist es die vom Text hergestellte. Aber eine dem Text vorausgehende Idee, deren textuelle Realisierung so etwas wie eine vom Leser zu dekodierende »Absicht« wäre, gibt es nicht. Dem Text – davon sprechen ja die Sonette in einer Schrittfolge von drei Verneinungen – geht nichts voraus.

Tatsächlich ist Wyzewa mit seinem *close reading* der drei Sonette dem Autor sehr nahe gekommen. Das zeigt sich nicht in der Entsprechung theoretischer Vokabeln, die auf beiden Seiten vermieden werden, sondern in dem Nachdruck, mit dem beide das Werden von Bedeutung, das Prozedurale von Kreation und Schreiben herausstellen, wenn es um die Triftigkeit eines Begriffs von Symbol bzw. Symbolismus geht. In der berühmt gewordenen Antwort Mallarmés auf die Frage eines Interviewers nach dem eigentlich Neuen des Symbolismus heißt es, dass es nur »Anspielung« (»allusion«) geben soll; man muss es »suggerieren« (»suggérer«). Eine solche, schwierige, die Bedeutungsschöpfung des Lesers miteinbeziehende Schreibweise ergibt ein Symbol, das hergestellt, das geworden ist: »Es ist der perfekte Gebrauch dieses Geheimnisses, der das Symbol konstituiert« (»C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbol«).⁵

Die Leistung und durchaus herausragende Stellung von Wyzewas Explikationen zeigen sich, wenn man die Frage nach der Symbol-Konzeption in der Mallarmé-Rezeption und in der des Symbolismus insgesamt bedenkt, so wie sie sich nach dem Erscheinen des Symbolismus-Manifests von Moréas (18. September 1886) darstellte.⁶ Letzteres bedeutete keineswegs den Anfang der Debatten, aber den Beginn der Diskussion bzw. der sie profilierenden Positionierungen in Zeitungen und Zeitschriften.⁷ In diesem Zusammenhang ist Wyzewa der Erste – und er bleibt es für lange Zeit – der nicht nur auf die Schreibweise von Mallarmés Gedichten eingeht, sondern zugleich auf die Frage, ob sich in ihr,

⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris 1891, S. 60; vgl. auch Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*. Paris 1977, S. 157-166. – Auch Barrès, wenn er in einem Beitrag von 1885 die »Ästhetik von morgen« expliziert (vgl. HJb 27, 2019, S. 165-190), arbeitet mit dem Begriff »suggestif«, begreift aber das Symbol noch in seiner traditionellen Funktion, wonach es der Darstellung einer »herrschenden Idee« dient. Hier geht Wyzewa entschieden weiter, insofern sich ihm bei der Lektüre der Sonette Mallarmés der Anspruch auf die Voraussetzungslosigkeit künstlerischer Kreativität und die Abwesenheit vorausgehender »Ideen« erschließt.

⁶ Vgl. die Dokumente in: Stéphane Mallarmé. Hg. und ausgewählt von Bertrand Marchal. Paris 1998 (= Collection »Mémoire de la critique«) und http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/mallarme_rezeption.html [07.08.20] sowie http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/symbolismus_rezeption.html [07.08.20].

⁷ Vgl. Roland Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883–1896)*. Bern u.a. 1989, und Jean-Nicolas Illouz, *Les manifestes symbolistes*. In: *Revue des Sciences Humaines* 295, 2009, S. 165–188.

fassbar in einem gemeinsamen Symbolbegriff, die neue Lyrik insgesamt begreifen lässt. Es war zweifellos nicht besonders gewagt, Mallarmé diese Frage zu stellen. Neben Verlaine galt er in den Manifesten und Artikeln der jungen Autoren als der Garant der neuen Lyrik; er stand für die Möglichkeit und die Qualität der Sache ein. Aber diese Inanspruchnahme war immer ein globaler Zugriff, der neben dem sich bald regelhaft einstellenden Rekurs auf die Leitbegriffe ›suggérer‹/›suggestion‹ alles zusammenstellte, was der medial notwendig gewordenen Auszeichnung einer Führungsfigur der neuen »Schule« dienlich war. Émile Verhaeren, in einem Beitrag vom April 1887,⁸ geht auf die neue Schreibweise ein und markiert auch, wenn er ausdrücklich den Symbolismus definieren will, die Distanz zu einem älteren Symbolbegriff (›aucune confusion entre le Symbolisme et l'Allégorie«); aber er stellt nicht die Frage nach der Einheit der neuen Bewegung.

Deren Vertreter, und allen voran Charles Morice, der sogar als Cheftheoretiker der neuen Bewegung galt, stellten sich nicht die Frage nach einer besonderen Stellung Mallarmés und nach der Reichweite des Symbolbegriffs. Morice, der mit seiner Schrift »La littérature de tout à l'heure« (Paris 1889) die erste bedeutende Zusammenschau der neuen Literatur vorlegte, präsentiert diese als ein hochidealistisches Projekt, in dem Mallarmé seine Führungsrolle nicht einer neuen Schreibweise für Gedichte verdankte, sondern seinem Beitrag zu einer möglichen zukünftigen »fonction religieuse de l'Art« (S. 240). In einer solchen Perspektive verliert der Symbolbegriff seine diskriminierende Kraft, aber sichtbar wird eine idealistische Ressource für das Symbol. Es kann, zum Beispiel in den kritischen Schriften von Albert Mockel und Maurice Maeterlinck,⁹ wieder mit einer latent, von sich aus bedeutenden Welt vermittelt werden; und nur konsequent gelingt dann auch die Mallarmé völlig fremde ontologische Absicherung der dichterischen Sprache. Ungerecht wäre es, Wyzewas Bestehen auf der vorausset-

⁸ Un peintre symboliste. In: L'Art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature 7, Nr. 17, 24. April 1887, S. 129–131.

⁹ Vgl. zum Kontext: Sandrine Schiano-Bennis, La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle. Paris 1999, und die Dogmengeschichte von Biétry (Les théories poétiques [wie Anm. 7]), der durchgehend die Frage nach einer metaphysischen Aufladung der Konzeptionen von Symbol und Symbolismus aufrechterhält.

zungslosen Kreativität von Mallarmés Schreiben gegen solche Positionen auszuspielen, um am Ende einen ›wahren‹ Symbolismus zu gewinnen. Aber Wyzewas diskreter Text markiert in der frühen Diskussion des Symbolismus eine prägnante Stelle, an der die Vielfalt ihrer kritisch-theoretischen Positionen sichtbar wird.¹⁰

¹⁰ Für die kritische Durchsicht unserer Übersetzung danken wir Marie-Laure Wagner (Paris / Wien).



Abb. 1: Jacques-Émile Blanche, »Teodor de Wyzewa à Bayreuth en 1889« (»L'Art dans les Deux Mondes«, 4. Juli 1891)

Teodor de Wyzewa Le Symbolisme de M. Mallarmé

Je ne comprends pas pourquoi M. Ajalbert et M. Vignier veulent être poètes: je comprends moins encore pourquoi ils veulent être, ou pourquoi l'on veut qu'ils soient, des poètes symbolistes. Leurs noms <émanent> en effet sur les prospectus et autres professions de foi de l'école symboliste, que dirige, comme l'on sait, M. Jean Moréas. M. Ajalbert décrit les petites modistes, les inscriptions des rues, les quatre-saisons et leurs marchands. M. Vignier, pour assourdir les méchants ennuis, s'engage à être Edmont About, ou bien, dans le Jardin des Plantes, un marabout. Je ne vois rien dans leurs poèmes à justifier une accusation de symbolisme.

Après cela peut-être y a-t-il symbole en ces façons: car je dois dire que je ne comprends pas encore bien exactement ce qu'est un symbole; ou plutôt que j'ai [151] cessé de le comprendre devant la multiplicité des significations dont on accable ce mot. Un symbole, c'est toujours, je pense, un signe, c'est-à-dire un objet destiné à représenter un autre objet. On peut donc être symboliste lorsqu'on emploie des signes pour exprimer au dehors sa pensée: tels les langages, termes, sons, couleurs et lignes, symbolisant la pensée de l'artiste. Mais tout art, en ce sens, est nécessairement symbolique. Le symbole peut être encore, non pas un terme désignant une pensée, mais une pensée simple, compréhensible aisément, et que l'on destine à représenter une autre pensée plus complexe et d'une perception plus ardue. Le symbole est alors la comparaison ou trope scolastique; ou bien la particularisation concrète d'une idée générale: un récit servant à incarner, à faire ainsi comprendre une théorie. Ce genre de symbolisme est souvent indispensable dans l'art, surtout dans les arts naissants qui s'adressent à des âmes simples et nombreuses. Je crois qu'un art supérieur doit tendre à l'éviter: une pensée exprimée sous sa forme exacte, fût-elle abstraite, risque davantage de n'être point comprise par tous, mais ceux qui la comprennent la possèdent mieux, ainsi exprimée, partagent plus intimement la conception de l'artiste. Il est sûr du moins que l'école des poètes symbolistes ne donne pas au mot symbole cette signification: elle néglige les sujets philosophiques, les doctrines abstraites: elle n'a

Teodor de Wyzewa Der Symbolismus Mallarmés

Ich verstehe nicht, warum die Herren Ajalbert und Vignier Dichter sein wollen; noch weniger verstehe ich, warum sie symbolistische Dichter sein wollen oder warum man will, dass sie es sind. Ihre Namen ragen in der Tat aus Ankündigungen und anderen Glaubensbekenntnissen der symbolistischen Schule heraus, welche bekanntlich Jean Moréas anführt. Ajalbert beschreibt die kleinen Hutmacherinnen, die Straßeninschriften, die Obst- und Gemüsehändler. Vignier bemüht sich, um übler Langeweile zu entfliehen, Edmond About zu sein, oder gar, im Jardin des Plantes, ein Marabu. Ich sehe nichts in ihren Gedichten, was rechtfertigte, sie des Symbolismus zu verdächtigen.

Vielleicht gibt es ja Symbol in dieser Art und Weise, denn ich muss gestehen, dass ich immer noch nicht genau verstehe, was ein Symbol ist; oder vielmehr, dass ich es [151] angesichts der Bedeutungsvielfalt, mit welcher man dieses Wort belastet, aufgegeben habe, es zu verstehen. Ein Symbol ist immer, denke ich, ein Zeichen, das heißt ein Objekt, das dazu bestimmt ist, ein anderes zu repräsentieren. Man kann also Symbolist sein, sobald man Zeichen verwendet, um seine Art zu denken zum Ausdruck zu bringen: so symbolisieren die Sprachen, Begriffe, Klänge, Farben und Linien das Denken des Künstlers. So gesehen, ist allerdings jede Kunst notwendigerweise symbolisch. Das Symbol kann darüber hinaus, indem es nicht ein Begriff ist, der einen Gedanken bezeichnet, eine einfache, leicht fassliche Vorstellung sein, welche man dazu bestimmt, einen anderen, komplexen, schwieriger zu fassenden Gedanken zu repräsentieren. Das Symbol ist also der Vergleich oder Tropus im schulmäßigen Sinn oder die aufgliedernde, konkrete Darstellung einer allgemeinen Idee: eine Erzählung, die dazu dient, eine Theorie zu veranschaulichen und dadurch verständlich zu machen. Diese Art von Symbolismus ist oft unentbehrlich in der Kunst, vor allem in den sich neuerdings entwickelnden Künsten, die sich an die zahlreichen und einfacheren Gemüter richten. Ich glaube, dass eine höhere Kunst danach streben muss, ihn zu meiden. Ein in seiner exakten Form ausgedrückter Gedanke, sei er auch abstrakt, läuft zunehmend Gefahr, nicht von allen verstanden zu werden, diejenigen aber, die ihn in der Weise, in der er ausgedrückt ist, nachzuvollziehen vermögen, machen sich ihn bestmöglich zu eigen und nehmen an der Auffassung des Künstlers genauer Anteil. Zumindest ist es sicher, dass die Schule der symbolistischen Dichter dem Wort Symbol nicht diese Bedeutung gibt: sie vernachlässigt die philosophischen Themen, die abstrakten Doktrinen: sie verspürt kein Bedürfnis, ihr Denken

aucun besoin de rendre sa pensée plus accessible aux masses. J'imagine que, pour ces poètes, le symbolisme consiste dans la simple substitution d'une idée à une autre. Ainsi je voudrais dire la sensation odorée d'une fleur, et, n'ayant aucun mot propre à l'exprimer, je la qualifie symboliquement de gris perle.

L'exercice peut délasser quelques âmes choisies: mais je comprends assez peu sa valeur artistique. Plutôt que [152] s'acharner à cet échange de sensations, ne vaudrait-il pas mieux élargir le vocabulaire, laisser les termes qui y gisent à une signification très spéciale, et atteindre ainsi cet idéal d'une pensée traduite adéquatement. Je pense même que la rénovation véritable de notre littérature (je ne dis pas de notre poésie, car qu'est-ce que ces questions de grammaire et de symbole peuvent faire à la poésie?) serait dans une pratique inverse de celle que rêvent les symbolistes. Il n'y a pas à déformer les mots de leur signification propre, mais bien au contraire à leur restituer un peu cette signification, depuis un siècle galvaudée. Nos jeunes écrivains ne voient-ils pas qu'il devient impossible d'employer un seul mot dans tout le dictionnaire de l'Académie; que chacun de ces mots est devenu capable de quarante significations métaphoriques diverses; que chacun peut être remplacé, sans rien perdre de son sens, par quarante mille autres?

Volontiers je vénérerai le symbole dans l'art: je désire qu'on me l'y montre, et employé à <une> véritable fin artistique. Je sais que mon maître M. Stéphane Mallarmé tente, avec une exemplaire constance, cette création d'un art enfin symbolique. Mais son œuvre devra sans doute à la vie qu'il y créera, à la prodigieuse hauteur des pensées et à l'expressive harmonie des syllabes, non à l'usage du symbole, son charme précieux. C'est du moins par ces qualités intimes, nullement par la portée symbolique, que valent à m'émerveiller les trois sonnets que cet admirable poète a bien voulu naguère voir publiés ici.¹ Des subtiles peintures, et puis l'âme de l'artiste devant elles s'émouvant, évoquant un monde de passions fougueuses ou lamentables: c'est l'unique sujet, dominant la diversité des contours et nuances.

¹ La Revue indépendante, janvier 1887. [Anm. im Original.]

der Menge zugänglicher zu machen. Ich vermute, dass für diese Dichter der Symbolismus in der einfachen Ersetzung einer Vorstellung durch eine andere besteht. So möchte ich die Empfindung des Geruchs einer Blume, wiedergeben, und da es dazu an einem Wort mangelt, das sie wiederzugeben vermag, nenne ich sie symbolisch perlgrau.

Diese Übung kann einige auserwählte Seelen auf unterhaltsame Weise beschäftigen, aber ich verstehe kaum ihren künstlerischen Wert. Wäre es nicht, [152] anstatt sich an diesem Austausch von Empfindungen abzumühen, besser, das Vokabular zu erweitern, die vorliegenden Ausdrücke in ihrer besonderen Bedeutung zu belassen, und so das Ideal zu verwirklichen, eine Vorstellung angemessen auszudrücken. Ich glaube sogar, dass eine wahrhafte Erneuerung unserer Literatur (ich sage nicht unserer Poesie, denn was bedeuten schon für sie diese Fragen nach Grammatik und Symbol) in einer Praxis bestünde, die derjenigen, von welcher die Symbolisten träumen, entgegengesetzt ist. Es geht nicht darum, die Wörter ihrer eigentlichen Bedeutung zu entfremden, sondern im Gegenteil darum, ihnen ein wenig von dieser seit einem Jahrhundert in Misskredit gebrachten Bedeutung zurückzugeben. Erkennen denn unsere jungen Schriftsteller nicht, dass es unmöglich ist, auch nur ein einziges Wort aus dem gesamten Wörterbuch der Akademie zu gebrauchen; dass jedes dieser Wörter imstande ist, vierzig verschiedene metaphorische Bedeutungen anzunehmen und dass jedes, ohne etwas von seinem Sinn zu verlieren, durch vierzigtausend andere ersetzt werden kann?

Gern werde ich das Symbol in der Kunst in Ehren halten; ich wünsche, dass es sich mir dort, zu einem wahrhaft künstlerischen Zweck verwendet, zeigt. Ich weiß, dass mein Meister, Stéphane Mallarmé, sich in beispielhafter Beständigkeit an der Hervorbringung einer Kunst versucht, die endlich symbolisch ist. Aber sein Werk wird sicherlich seinen besonderen Reiz dem Leben schulden, das er dabei erschaffen wird, der erstaunlichen Höhe der Gedanken sowie der Ausdrucksharmonie der Silben, nicht jedoch dem Gebrauch des Symbols. Jedenfalls sind diese spezifischen Eigenschaften der Grund, keinesfalls dagegen die symbolische Wirkung, warum ich die drei Sonette bewundere, welche dieser vortreffliche Dichter so freundlich war, vor kurzem hier zu veröffentlichen.¹ Subtile Gemälde und dann die von ihnen bewegte Seele des Dichters, welche eine Welt leb- und schmerzhafter Leidenschaften hervorruft; das ist das einzige, die Vielfalt der Konturen und Nuancen beherrschende Thema.

¹ La Revue indépendante, Januar 1887.

D'abord, une console, sous le marbre de la che[153]minée froide. Le poète, songeant à la joyeuse flambée qui là, tout à l'heure, s'agitait, désormais évanouie, se demande si tout orgueil, et la flambée juvénile des splendeurs, des rêves et des gloires, si le soir survenant va éteindre toutes ces clartés laissant – et rien de plus – le momentané vestige d'une fumée, aux lieux où brûlait, hautaine, cette torche, maintenant étouffée par un choc fatal. Quoi, le soir va réduire en fumée tout orgueil, pareillement à ce feu dans la cheminée de marbre; et jamais la triomphale bouffée de sa flamme ne voudra surseoir à cet abandon! La flambée s'éteint, inexorablement, et si rentrait dans la maison déserte l'héritier de quelque trophée dont la splendeur aussi s'est éteinte sous la destinée, il trouverait froide la chambre, hélas! froide, parce que serait venu le soir meurtrier. Vainement il voudrait s'enfuir par le rêve, oublier cette mauvaise apparence, les souvenirs du passé, comme les serres d'un fort oiseau, l'agrippent: condamné à subir le froid de cette chambre jadis illuminée. Il souffre: et sa souffrance tôt cesse: car il a vu, au lieu de la cheminée sans flamme, dans la nuit du dehors et de son cœur, surgir, brillant, oh! brillant à lui donner l'illusion de la flamme perdue et de sa chaleur, il a vu le scintillement de cette console, il a retrouvé le réel foyer, la flambée du rêve tout puissant qui ne s'éteint jamais.

C'est encore, sur la table, un vase, un mince vase où naguère des fleurs s'irradiaient. Le poète l'aperçoit: il considère la délicate forme contournée, la fragile croupe de verre qui semble bondir, et puis il en voit s'élever le col, mais sitôt s'interrompre. Tristement le poète songe que nulle fleur n'est à consoler son amère veillée. C'est le point de départ poétique: alors l'émotion s'approche. Pourquoi donc ne trouve-t-il pas en lui-même, le poète, cette fleur qu'il désire? ne peut-il l'évoquer, de par son vouloir souverain? Ah! sans doute il est de sa naissance [154] condamné à n'y point parvenir: une héréditaire inertie lui incombe: sans doute ses parents ont négligé de lui mander cette force de surrexion, négligé de boire à la source féconde de Chimère: et la source s'est tarie, inemployée. Hélas! le vase ne revêt point sa chaude couronne: il agonise, inutile, veuf de tout autre breuvage que sa vacuité morne, et ne consent point – oh! l'héréditaire châtement! – à faire enfin

Zunächst eine Konsole, unterhalb [153] des kalten Marmorkamins. Der Dichter, welcher der lebhaft lodernnden Flamme nachsinnt, die sich kurz zuvor dort noch bewegte und jetzt erloschen ist, fragt sich, ob all der Stolz und das noch jugendliche Aufflammen des Glanzes und des Ansehens, der Träume und des Ruhms, ob nicht die anbrechende Nacht all diesen Schein tilgen wird und an dem Ort, an dem diese Fackel stolz sich erhebend brannte und inzwischen wie durch einen verhängnisvollen Schock erstickt ist, nichts weiter hinterlässt als die sich verflüchtigende Spur eines Rauchs. Ja, die Nacht wird, dem Feuer dieses Marmorkamins gleich, allen Stolz verwandeln in Rauch; niemals doch wird seine glanzvoll sich verzehrende Flamme sich dem Schwinden ganz überlassen wollen! Unaufhaltsam erlischt das Lodern, und wenn der Erbe manch einer Trophäe, deren Glanz, dem Schicksal geschuldet, ebenfalls erloschen ist, in das verlassene Haus zurückkehrte, fände er das Zimmer kalt vor, ach! kalt, weil die mörderische Nacht gekommen wäre. Vergeblich möchte er in einen Traum entfliehen, um dieses Unansehnliche zu ignorieren; die Erinnerungen der Vergangenheit umklammern ihn wie die Krallen eines Raubvogels: verdammt wäre er, die Kälte dieses ehemals erleuchteten Zimmers zu erleiden. Er leidet; doch seine Qual endet bald, denn anstelle des Kamins ohne Flamme hat er in der Nacht draußen und in der Nacht seines Herzens etwas Leuchtendes aufblitzen gesehen, ja! Leuchtendes, das – als Illusion – in ihm die Vorstellung der verlorenen Flamme und ihrer Wärme erweckt, er hat das Flimmern dieser Konsole wahrgenommen und die eigentliche Feuerstätte wiedergefunden, das Flammen des allmächtigen, niemals erlöschenden Traums.

Und da ist des Weiteren, auf dem Tisch, eine Vase, eine schlanke Vase, in welcher vor kurzem Blumen in voller Blüte erstrahlten. Der Dichter erblickt sie und betrachtet die behutsam geschwungene Form, den gerundeten, zerbrechlichen Bauch aus Glas, der gesprungen zu sein scheint, und sieht dann den Hals, der, das gleich jedoch wieder unterbrechend, daraus sich erhebt. Wehmütig denkt der Dichter darüber nach, dass keine Blume da ist, ihn in seiner bitteren Andacht zu trösten. Das ist der poetische Ausgangspunkt: Das Gefühl stellt sich jetzt ein. Warum denn schafft er, der Dichter, die Blume, die er begehrt, nicht aus sich selbst? Vermag er sie nicht kraft seines souveränen Willens hervorzubringen? Ah! Wahrscheinlich ist er von seiner Geburt an [154] dazu verurteilt, nicht an diesen Punkt zu gelangen: eine ererbte Trägheit lastet auf ihm. Wahrscheinlich haben es seine Eltern versäumt, ihm diese evokative Kraft abzufordern; es versäumt, ihn aus der befruchtenden Quelle der Schimäre trinken zu lassen und – ungenutzt – ist sie versiegt. Ach! die Vase besitzt nicht mehr ihre üppig blühende Krone: nutzlos geworden, verwitwet von ganz anderem Trank als ihrer trostlosen

surgir, sous le stérile vœu de l'artiste, surgir ce faite qui le doit sacrer, une odorante floraison de roses.

Un rideau de dentelles: c'est le troisième sujet. Par lui s'insinue au poète l'idée d'une nuptiale couche. Il aperçoit que nul lit n'est, sous cette dentelle; elle lui paraît un blasphème, ainsi entr'ouverte sur le vide de la fenêtre pâle. Ce blanc conflit monotone, qui sans fin répète ses lignes vagues, sur la vitre où il semble fuir, il flotte, mais ne recouvre point la nuptiale couche qui lui sied. Mais voici que le Rêve survient et que s'efface, par lui, la triste songerie: car dans l'âme de celui qui se dore du rêve sommeille une harmonieuse mandore éternelle; dans l'abîme de l'âme d'où point toute musique, sommeille la mandore puissante de la fantaisie. Et qu'importe désormais l'absence d'un matériel lit, sous cette dentelle? Volontairement le poète se conçoit enfanté du rêve, fils de cet éternel pouvoir qui gît au fond de son âme. Le contour bombé de la mandore, n'est-ce point le royal ventre, où germe, supérieure aux duperies des temporelles existences, l'intime vie de Fiction: et cette dentelle qui tantôt s'effaçait, voyez comme elle est un somptueux décor au lit vraiment réel, où le Poète se veut naître!

M. Mallarmé a voulu, en ces trois sonnets, glorifier encore – et c'est ainsi de variés symboles – l'impérissable Rêve maître des choses. Mais vraiment le symbole n'y est-il pas un prétexte, et le sujet véritable n'est-il pas tout autre: devant des objets familiers, laisser [155] monter en son âme l'émotion poétique, l'émotion dominée toujours par cette altière croyance dans le rêve consolateur? Peut-être a-t-il voulu traduire des visions par des émotions, ou montrer l'intime correspondance de ces deux états. Mais dans les émotions qu'il exprime, et dans l'admirable musique dont il les pare, – non dans le symbolisme des intentions, je découvre la vertu de ces poèmes admirables.

Leere, stirbt sie dahin und verweigert sich – oh! ererbte Pein! – dem unfruchtbaren Wunsch des Künstlers, endlich jenen Gipfel hervorzubringen, der sie krönen soll, eine wohlriechende Blütenpracht von Rosen.

Ein Spitzenvorhang: das ist das dritte Sujet. Durch ihn drängt sich dem Dichter die Vorstellung eines Brautbettes auf. Er nimmt wahr, dass unter dieser Spitze gar kein Bett ist; so halb ausgebreitet vor der Leere des bleichen Fensters erscheint sie ihm wie eine Blasphemie. Dieser weiße, eiförmige Widerstreit, der seine vagen Linien endlos auf der Fensterscheibe wiederholt, wo er zu entfliehen scheint, schwebt, bedeckt aber nicht, was ihm ziemte, das Brautbett. Aber unvermittelt stellt der Traum sich ein, tilgt sich durch ihn die freudlose Grübeleien, denn in der Seele desjenigen, der den Traum genießt, schlummert eine ewige, harmonische Mandora, schlummert in der unermesslichen Tiefe der Seele, von woher eine jede Musik ihren Ausgang nimmt, die machtvolle Mandora der Phantasie. Und was bedeutet jetzt die Abwesenheit eines tatsächlichen Bettes unter dieser Spitze? Willentlich begreift sich der Dichter als aus dem Traum geboren, als Abkömmling der ewigen Macht, die in den Tiefen seiner Seele heimisch ist. Die bogenförmig gewölbte Gestalt der Mandora, ist sie nicht der himmlische Schoß, in dem, allen Täuschungen vorübergehender Existenzen überlegen, das geheime Leben poetischer Erfindungskraft sich bildet: und diese Spitze, die kurz zuvor verblasste, sieht, wie sie ein prächtiges Dekor ist für ein ganz und gar wirkliches Bett, in dem der Dichter geboren werden möchte!

Mallarmé hat in diesen drei Sonetten – und zwar in verschiedenen Symbolen – noch einmal den unvergänglichen Traum als den Herrn der Dinge rühmen wollen. Aber ist hier nicht tatsächlich das Symbol nur ein Vorwand und das eigentliche Thema ein ganz anderes: angesichts vertrauter Objekte [155] in seiner Seele das poetische Gefühl aufkommen zu lassen, jenes Gefühl, das stets von dem stolzen Glauben an den tröstenden Traum beherrscht wird? Vielleicht hat er Visionen in Emotionen übersetzen oder die enge Übereinstimmung dieser beiden Zustände demonstrieren wollen. Aber in den Gefühlen, die er ausdrückt, und in der bewundernswerten Musikalität, mit welcher er sie schmückt, – nicht im Symbolismus der Absichten, erkenne ich den eigentlichen Wert dieser vorzüglichen Gedichte.

Emil Saudek, Otokar Březina und Hugo von Hofmannsthal Textgeflechte

Mitgeteilt von Lucie Merhautová

»Wie kann ich die Čechen differenzieren? In städtische u. ländliche (Machar u. Březina)?« fragte Hugo von Hofmannsthal unsicher Hermann Bahr, als er den Editionsplan für die »Österreichische Bibliothek« konzipierte.¹ Die Frage mag, was die tschechische Literatur betrifft, etwas naiv erscheinen, sie zeigt jedoch, dass Hofmannsthal zumindest von zwei markanten Vertretern der frühen tschechischen literarischen Moderne eine gewisse Kenntnis besaß. Der Dichter und Feuilletonist Josef Svatopluk Machar (1864–1942) lebte seit 1889 in Wien. Bahr hatte ihn im Juli 1892 kennengelernt und bei der Gründung der Wochenschrift »Die Zeit« mit ihm zusammengearbeitet,² und auch nach Bahrs Rückzug von dieser Zeitschrift 1899 fungierte Machar als wichtiges Verbindungsglied zu tschechischen Schriftstellern und Politikern einschließlich T. G. Masaryks. In der deutsch-österreichischen Presse zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf Machars Namen zu stoßen, war nicht schwer. Öfters wurden seine Konflikte mit der katholischen Kirche erwähnt, die er mit seinen Feuilletons, Gedichten und Vorträgen provozierte.³ Zudem war er zum meistübersetzten tschechischen Dichter avanciert. Grund hierfür waren nicht

¹ BW Bahr, S. 337. Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des Forschungsprojekts Nalezen v překladu. Emil Saudek a židovsko-česko-německé interakce v »kreativním prostředí« Vídne [Found in Translation. Emil Saudek und die jüdisch-tschechisch-deutschen Interaktionen im »kreativen Milieu« Wiens], das durch die Grantová agentura České republiky [Förderagentur der Tschechischen Republik] (Reg. Nr. 18-06264S) gefördert wird; übersetzt von Ilka Giertz. Ich danke František Saudek, Vladimír Saudek und Anna Třeštková, die freundlicherweise die Abbildungen aus dem Privatnachlass ihres Großvaters Emil Saudek zur Verfügung gestellt haben.

² Vgl. Lucie Kostrbová, Kurt Ifkovits und Vratislav Doubek, Die Wiener Wochenschrift »Die Zeit« (1894–1904) als Mittler zwischen der Tschechischen und Wiener Moderne. Prag / Wien 2011.

³ Unter dem Einfluss der Kirche gab Graf Coudenhove als Vorsitzender des Landesschulrates am 17. November 1909 sogar einen Erlass heraus, welcher Mittelschülern den Besuch antireligiöser Vorträge Machars verbot. Hofmannsthal könnte diese Nachricht z.B. in der Tageszeitung »Die Zeit« gelesen haben: Gegen die Vorträge des Dichters Machar. In: Die Zeit 8, Nr. 2568, 17. November 1909, S. 1.

nur die Qualität seines Werkes und seine wachsende Popularität bei tschechischen Lesern – derlei tschechische Schriftsteller ließen sich mehrere finden. Der Hauptgrund bestand vielmehr darin, dass er in Wien lebte und etliche seiner dortigen Freunde ihn übersetzt hatten.⁴ Einer von ihnen war Emil Saudek, der Hofmannsthal auf den zweiten der oben genannten tschechischen Dichter, den Symbolisten Otokar Březina, aufmerksam machte. Dieser bislang wenig bekannte Umstand soll im Folgenden beleuchtet werden.

Hofmannsthals Beziehungen zu den böhmischen Ländern sind relativ gut belegt. Eine grundlegende Quelle bildet Martin Sterns heute schon klassisch gewordene vierteilige Edition »Hofmannsthal und Böhmen«, die in den Jahren 1968–1970 in den »Hofmannsthal-Blättern« publiziert wurde.⁵ Diese dokumentiert detailliert insbesondere Hofmannsthals schriftliche wie auch persönliche Verhandlungen mit vorwiegend tschechischsprachigen Intellektuellen über eine Beteiligung an seinen patriotischen Publikationsprojekten (»Ehrenstätte Österreichs«, »Österreichische Bibliothek« und »Österreichischer Almanach«), zudem umreißt sie die Umstände der Prag-Reise im Juni 1917, die Hofmannsthal endgültig davon überzeugte, dass die tschechische Kultur und die böhmischen Länder nicht in sein homogenisiertes Österreich-Bild integrierbar waren. Diese Reise wird auch von Heinrich Lunzer in seinem Standardwerk »Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917« beschrieben.⁶ Kurt Ifkovits resümiert

⁴ Vor allem Heinrich Herbatschek, Zdenko Fux-Jelensky und Arnošt/Ernst Mandler. Herbatschek und Mandler waren jüdischer Herkunft, der Jurist und Mittler Herbatschek (1877–1956) kam aus dem mährischen Vsetín/Wsetín, der Maler und Übersetzer Mandler (1886–1964) wurde im böhmischen Humpolec/Humpoletz geboren, der Journalist und Übersetzer Fux-Jelensky (1854–1927) war ein Wiener Tscheche.

⁵ Martin Stern (Hg.), Hofmannsthal und Böhmen (1). Der Briefwechsel mit Jaroslav Kvapil und das Projekt der »Ehrenstätten Österreichs«, HB 1, 1968/1969, H. 1, S. 3–30; Hofmannsthal und Böhmen (2). Die Rolle der Tschechen und Slowaken in Hofmannsthals Österreich-Bild der Kriegszeit und seine Prager Erfahrung im Juni 1917. Mit unveröffentlichten Briefen und Notizen. In: HB 1, 1968/1969, H. 2, S. 102–135; Hofmannsthal und Böhmen (3). Hofmannsthals Plan einer »Tschechischen Bibliothek«, In: HB 2, 1969/1970, H. 3, 195–215; Hofmannsthal und Böhmen (4). Die Aufnahme der »Prosaischen Schriften III« in Prag und Hofmannsthals Haltung zur Gründung der Tschechoslowakischen Republik 1918. In: HB 2, 1969/1970, H. 4, S. 264–286.

⁶ Heinrich Lunzer, Die Reise nach Prag in Juni 1917 und ihre Folgen. In: Ders., Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917. Frankfurt a.M. 1981, S. 240–254.



Abb. 1: Emil Saudek um 1900 (Privatnachlass Emil Saudek)

in seinem Beitrag für den Band »Hugo von Hofmannsthal. Orte« Hofmannsthals Beziehung zu Prag, wobei er u.a. auf die doppelte bzw. gespaltene Rezeption seines Werks – zum einen bei deutsch schreibenden Dichtern, zum anderen bei tschechischen Autoren – vor dem Ersten Weltkrieg hinweist.⁷ Während deutschsprachige Dichter von der sog. Frühlings-Generation (Paul Leppin, Oskar Wiener u.a.) bis hin zu Max Brod oder Willy Haas, die öfters jüdischer Herkunft waren, ihr eigenes Verhältnis zu dem Wiener Schriftsteller entwickelten und Hofmannsthals Besuche in den Jahren 1906 und 1912 als wichtiges Literaturereignis empfanden, das Prag und Wien miteinander verband, positionierten sich tschechischsprachige Autoren gegenüber den Vertretern der Wiener Moderne größtenteils mit Misstrauen und durch die Brille von mit Wien assoziierten Stereotypen. Die Rezeption von Hofmannsthals Werk in der tschechischen Literatur war daher eigentümlich ambivalent, versteckt, verspätet und in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, aber auch in späteren Jahren vor allem auf seine lyrischen Dramen beschränkt.⁸ Erst 1910 gab der Germanist und Übersetzer Otokar Fischer eine hervorragende Übersetzung von »Der Thor und der Tod« (»Člověk a smrt«) in Buchform heraus. Ein Periodikum, das beispielsweise seine Übersetzung des Chandos-Briefs druckte – den Hofmannsthal schon bei seinem Prag-Besuch 1906 im Verein Concordia vorgetragen hatte – suchte er jedoch vergebens.⁹

Während seiner Vorkriegsbesuche in Prag hatte Hofmannsthal zunächst keinen Grund gehabt, sich für tschechische Kunst zu interessieren. Erst ab 1915 zeichneten sich seine Aktionen »durch das ernsthafte Bemühen um das Verständnis der tschechisch-böhmischen Kultur und ihrer Besonderheit aus«.¹⁰ Entsprechende Gelegenheit bot ihm jedoch

⁷ Kurt Ifkovits, Prag. Lernen und Umlernen. In: Hugo von Hofmannsthal. Orte. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann. Wien 2014, S. 336–353.

⁸ Vgl. dazu Alois Hofman, Hugo von Hofmannsthal und die Tschechen. In: HF, 1981, S. 235–291; Stefan Simonek, Zur widersprüchlichen Rezeption Hugo von Hofmannsthals in der tschechischen Literatur um 1900. In: Ders., Von Lenau zu »Laibach«. Beiträge zu einer Kulturgeschichte Mitteleuropas. Bern 2016, S. 39–50.

⁹ Vgl. Lucie Merhautová, »Er war ein Dichter den wir sehr geliebt«. Otokar Fischer und Hugo von Hofmannsthal vor dem Ersten Weltkrieg. In: Otokar Fischer (1883–1938). Ein Prager Intellektueller zwischen Dichtung und Wissenschaft. Hg. von Václav Petrbock, Alice Stašková und Štěpán Zbytovský. Köln 2020, S. 427–464.

¹⁰ Ifkovits, Prag (wie Anm. 7), S. 346.

auch seine Heimatstadt Wien, wo um die Jahrhundertwende das Potenzial für interkulturelle Beziehungen und Durchdringungen im künstlerischen Bereich größer war als im national bipolar geteilten Prag. Anerkennung wurde hier insbesondere der tschechischen Musik zuteil, in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts stellten hier tschechische Künstler aus (vor allem im Hagenbund) und auch etliche tschechisch schreibende Autoren, Kulturvermittler und Übersetzer tschechischer Literatur ins Deutsche lebten und arbeiteten in Wien. Der wichtigste Vermittler der 1890er Jahre war der Professor und Chirurg Eduard Albert, der zwischen 1893 und 1895 die repräsentative vierbändige Anthologie »Poesie aus Böhmen« herausgab. Nach 1900 setzten sich in stärkerem Maße aus den böhmischen Ländern stammende jüdische Vermittler durch. Eine wichtige Figur war dabei neben Anna Auředníčková oder Camill Hoffmann der bereits genannte Emil Saudek.¹¹

Saudek wurde in Jihlava (Iglau) geboren und wuchs in dem kleinen Dorf Polnička (Pellés) bei Žďár nad Sázavou (Saar) auf, wo seine Eltern, Abraham (1830–1902) und Anna (1840–1921), gemeinsam mit einer weiteren Familie, den Schwarzkopfs, einen Hof gepachtet hatten. Das Dorf war tschechischsprachig und Saudek besuchte hier die Grundschule. Mittlere Bildung erwarb er am deutschen Gymnasium in Jihlava, wo er Anfang Juli 1895 die Matura ablegte. Anschließend begann er an der Wiener Universität Jura zu studieren. In Wien ließ er sich dann auch nieder. Von 1896 bis 1922 war er bei der Anglo-Österreichischen Bank angestellt, 1903 heiratete er Elsa Groag. Ein Jahr später kam ihr Sohn Erik Adolf (1904–1964) zur Welt, der später ein bedeutender Übersetzer aus dem Deutschen (Johann Wolfgang Goethe, Gottfried Keller) und Englischen (William Shakespeare) ins Tschechische werden sollte. Trotz der dynamischen Entwicklung der Wiener Moderne an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert interessierte sich der junge Saudek mehr für die tschechische literarische Moderne, als für die Werke der Vertreter der Wiener Moderne. Aufgrund seiner

¹¹ Zu Emil Saudek vgl. auch: Hartmut Binder, Ein vergessener Literatur-Vermittler. In: Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien 9, 1997, Nr. 1, S. 81–125; Michal Topor, Emil Saudek neboli Homo translatorus. In: Slovo a smysl – Word & Sense 16, 2019, Nr. 31, S. 101–122.

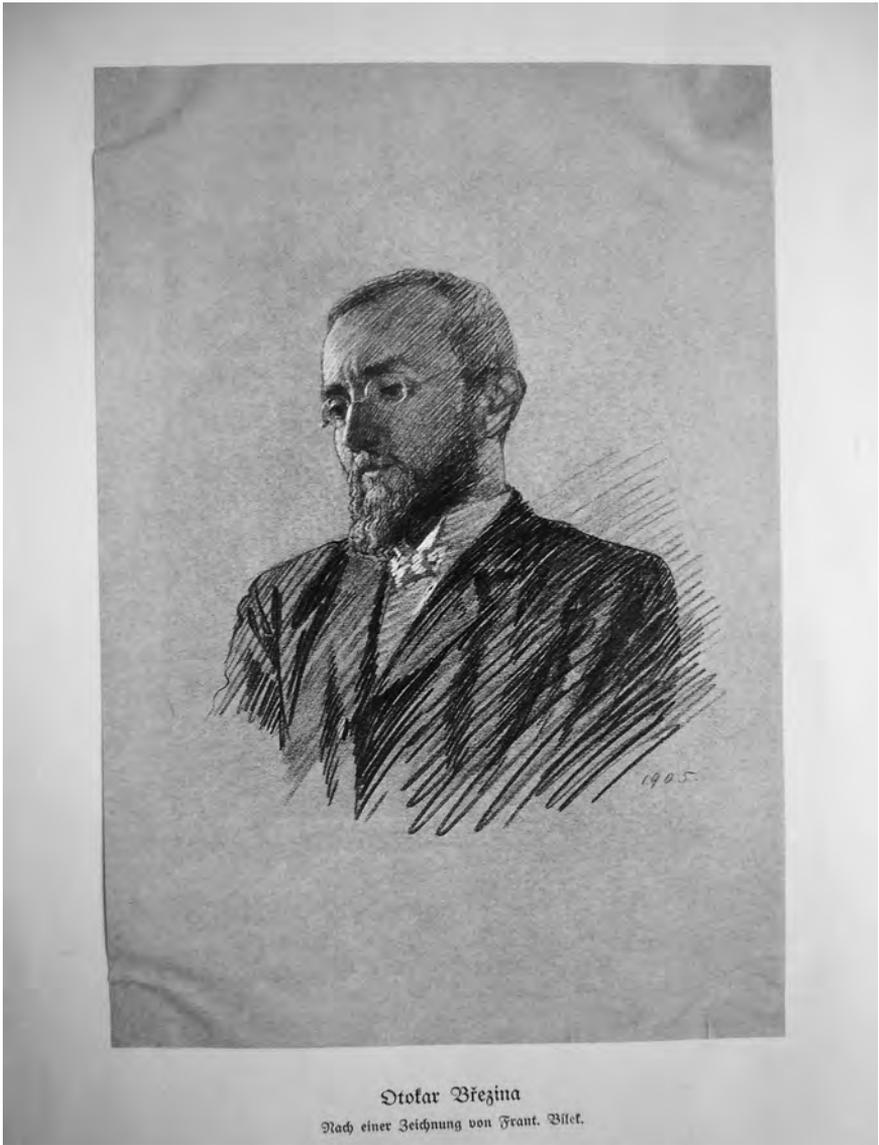


Abb. 2: Porträt des Dichters Otokar Březina von František Bilek, das auf der Frontispizseite der »Hände« erschien

deutschsprachigen höheren Bildung konnte er sich schriftlich wesentlich besser auf Deutsch ausdrücken als auf Tschechisch, seine (in beiden Sprachen verfassten) handschriftlichen Aufzeichnungen aus der

zweiten Hälfte der 1890er Jahre zeigen jedoch,¹² dass er sich literarisch insbesondere an Zeitschriften der tschechischen Moderne wie »Moderní revue« [Moderne Revue] und »Rozhledy« [Rundschau] orientierte. In der »Moderní revue« stieß er auch erstmals auf Březinas Lyrik und übersetzte einige seiner Gedichte auf eigene Faust ins Deutsche. Seine Beziehung zu Březina war von Anfang an persönlich (sein erster Brief an ihn stammt vom 14. September 1903) und hatte – wie Josef Vojvodík betont – von Anfang an einen Zug einer außergewöhnlichen, schicksalhaften Begegnung.¹³ Durch einen glücklichen Zufall stammte Saudeks damalige Hauswirtin aus Jaroměřice (Jarmeritz) im mährischen Teil des Hochlands, wo Březina als Lehrer tätig war, und überbrachte ihm so direkt aus der Hand des Dichters ein Exemplar seiner Gedichte. Saudek dankte ihm überschwänglich:

Ich kenne vielleicht all Ihre in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Gedichte, von den Sammlungen habe ich jedoch nur »Svítání na západě« [Morgendämmerung im Westen] und »Hudba pramenů« [Musik der Quellen]. Diese zwei Bücher habe ich mit frommer Seele studiert, studiere sie immer noch und kann nicht genug bekommen: von Ihrer großartigen Sprache, Ihren gänzlich unbekanntem Bildern, ich lerne sie auswendig, übersetze sie für mich und geneigte Seelen ins Deutsche, bete sie in den Freuden und Leiden des Lebens; besänftige durch sie Unzufriedenheit, Trotz und Zorn, treibe durch sie mich selbst zur alltäglichsten Arbeit, lebe schlichtweg durch sie wie durch die Luft zum Atmen.¹⁴

Saudeks Familie war wahrscheinlich weitgehend säkularisiert, er empfand wie viele seiner Zeitgenossen die geistige Krise der Jahrhundertwende und die Unzulänglichkeit der institutionalisierten Kirchen. Březinas Werk ermöglichte ihm im rechten Moment ein ästhetisches und zugleich religiöses Erleben. Saudek faszinierten vor allem Březinas letzte Gedicht- und Essaysammlungen mit ihrer dichterischen mystischen Vision eines zeit- und raumübergreifenden kosmogonischen Zusammenhangs zwischen allem (intimen wie überpersönlichen, mensch-

¹² Privatnachlass Emil Saudek.

¹³ Vgl. Josef Vojvodík, Posel, překladatel, interpret? Emil Saudek a Otokar Březina: mezi překladem a exegezí [Bote, Übersetzer, Interpret? Emil Saudek und Otokar Březina: zwischen Übersetzung und Exegese]. In: Svět literatury [Welt der Literatur] 30, 2020, Nr. 62 [Im Druck].

¹⁴ Emil Saudek an Otokar Březina, 14. September 1903, Brief, LA PNP, Nachlass Otokar Březina.

lichen wie natürlichen) Geschehen und Handeln. Gleichsam sein ganzes Leben lang sann er über die tragisch-schmerzvollen, letztlich aber optimistischen Bilder einer »bewussten menschlichen Solidarität« und Brüderlichkeit, über die Beziehungen zwischen Kunst und Leben, moderner Wissenschaft und Mystik wie auch über die menschliche Erfahrung nach, die in Březinas Versen und Symbolen Gestalt angenommen hatten.

Saudek betrachtete Březinas Dichtung als künstlerische Erscheinung europäischen Maßstabs und ihm lag sehr daran, sie der deutschsprachigen kulturellen Öffentlichkeit vorzustellen. Erste Übersetzungen publizierte er 1907 in der neugegründeten Monatsschrift »Čechische Revue«, die in Prag von dem Germanisten und Bohemisten Arnošt/Ernst Kraus¹⁵ redigiert wurde und deren Ziel es war, die deutschsprachigen Einwohner der böhmischen Länder bzw. Österreich-Ungarns und Deutschlands über tschechische Literatur, Kunst, Wissenschaft sowie Wirtschaft und Politik zu informieren.¹⁶ Den Druck der Übersetzungen vermittelte der Kritiker Emanuel Chalupný. Der Essay »Ziele« sowie drei Gedichte Březinas eröffneten die Mai-Ausgabe der Zeitschrift,¹⁷ in welcher auch eine Studie von Chalupný über Březina abgedruckt wurde.¹⁸ Insgesamt handelte es sich um die bis dahin bedeutendste Vorstellung des tschechischen Symbolisten in deutscher Sprache.

Im selben Jahr 1907 entschloss sich Saudek zu einem mutigen Schritt – zur Übersetzung und Herausgabe einer kompletten Gedichtsammlung, und zwar der letzten von Březinas fünf Sammlungen, die 1901 auf Tschechisch unter dem Titel »Ruce« [Hände] in grafischer Gestaltung und mit Holzstichen und Zeichnungen des bildenden

¹⁵ Vgl. Arnošt Vilém Kraus (1859–1943) a počátky české germanobohemistiky [Arnošt Vilém Kraus (1859–1943) und die Anfänge der tschechischen Germanobohemistik]. Hg. von Václav Petrbock. Prag 2016.

¹⁶ Lucie Merhautová, Mauer, oder Brücke? Deutsch-tschechische Vermittlungskonzepte am Anfang des 20. Jahrhunderts am Beispiel der Zeitschriften Das Literarische Echo und die Čechische Revue. In: Arnošt Vilém Kraus (1859–1943). Ein Prager Wissenschaftler und Kulturpolitiker. Hg. von Helena Březinová, Steffen Höhne und Václav Petrbock. Köln u.a. 2020, S. 91–116.

¹⁷ Otokar Březina, Ziele; Stumme Begegnung; Wo hörte ich schon. In: Čechische Revue 1, 1906/07, S. 673–681. Das Gedicht »Der Schmerz des Menschen« aus der Sammlung »Ruce« (Hände) wurde von Jindřich Fleischner übertragen, ebd. S. 681.

¹⁸ Emanuel Chalupný, Ottokar Březina. In: Čechische Revue 1, 1906/07, S. 765–768.

Du kamst nicht.

Vielzubald hab' ich die Lampen entzündet und Blumen gesammelt in Vasen

Und mit Diftten in blutroten Flammen erfüllt meine Hallen.

Teppiche breitet ich aus, goss Wein~~ein~~, strahlend im Lichte vergangener Sonnen

Die vor Jahren kaum reiften in meiner Weinberge Armut.

In der Fernelächeln, wo von Ferne Lüge blühen
Du kamst nicht- Hohnlachend fichen die Stunden, begrabend die Lenze ^{in Jasmin} im Jasmin *1

Und hauchten auf dein unbekannt Bildnis, bekränzt mit Lilienblüten

Die Zeit welkte, die Rosen siechten, die Weine verdarben, rot glommen die Lichter

Kräutle!

Und die Träume, die ich Dir sandte entgegen, kehrten zurück verlegen und bange.

Du kamst nicht- Ich beschwor Dich mit der Magie des Willens, der Räume durchflutet,

*willkürlich
denkzeit
bleiben*

In Strömen geheimer Verbindung, ^{a prénati ne mlubi sněhu *2} empfindlich vibrierenden Drähten

Winden warf ich entgegen die Saat meiner Sehnsucht, dass sie in der Seele die aufgeh!

Im feutigen Busch und durch den Zauber des Duftes leite dein Träumen.

Mit Seelen der Dichter besprach ich dein skumiges Kommen

Meine Hoffnung des freundlichen Lächelns müde, sass an der Schwelle der Türe

Wege verstummt, ängstlich verummten sich Bäume, im Grauen des Abends

Schimmern Spuren befreundeter Schritte, vom schwarzen Schneestaub umrandet.

Du kamst nicht, Wer traf dich und hat dich gewendet von meinen Gärten? Oder erschreckt dich

Die Wolke, die nach der Sonne Erlöschen erschien und das Haus mir bedeckte?

Oder der Tod, der schlägt mir die Gäste auf Kreuzwegen, tückisch gerüstet,

seinem Geschehe.

Bis selbst ich nahe dem Fenster, erreichbar dem Pfeile des Schicksals

*1. mliti žilnice; omar cravni, ale odloziny od
opravnice: stodiny i dalky se mliti, na jare
v hrad, jilniny kuzna, radost, v hrad, v hrad, mladi.

*2. idea spojini duchovno, telegraficky vstredy; draty
je omze pravi mistry, v hradi coudem mady
ne chytuce na miron.

Abb. 3 Maschinenschrift von Saudeks Übersetzung des Gedichts »Tys nešla« / »Du kamst nicht«, mit handschriftlichen Anmerkungen von Otokar Březina (Privatnachlass Emil Saudek)

Künstlers František Bílek erschienen war.¹⁹ Diese bibliophile Ausgabe war schwer erhältlich: »Das Buch Ruce ist leider nirgendwo zu bekommen. Ich fahnde schon mehrere Jahre danach«, vertraute Saudek am 8. April 1907 Emanuel Chalupný an. Im Sommer desselben Jahres hatte er jedoch bereits mit dem Übersetzen begonnen. Das bot ihm auch Gelegenheit zu Gesprächen mit dem Dichter, der die Übersetzungen durchsah und ihn zur Weiterarbeit ermunterte. Die Übertragung der kompositorisch komplizierten, metaphorischen, in freien Versen abgefassten Lyrik war anspruchsvoll und Saudek verbrachte viel Zeit mit der Interpretation jedes einzelnen Verses. »Ich möchte nicht mit dem Übersetzen beginnen, ehe sich mir Inhalt und Sinn dieser Gedichte nicht in allen Details in ihrem verborgenen Glanz erschlossen haben, der – wie ich glaube – in jedem Gedicht Březinas steckt«, schrieb er an den Philologen Miloslav Hýsek.²⁰ Březina gehört zu den Wegbereitern des freien Verses in der tschechischen Lyrik.²¹ Auf die rhythmischen und intonatorischen Komponenten achtete Saudek jedoch weniger, er konzentrierte sich vor allem auf den Bilderreichtum und die Bedeutungsstruktur der Gedichte. Darüber hinaus widmete er Březina zahlreiche Artikel und mehrere Vorträge.

Für Übersetzungen tschechischer Literatur ins Deutsche ließ sich meist nur schwer ein Verleger finden. Diese Aufgabe oblag an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zudem oftmals dem Übersetzer. Viele Übertragungen konnten vornehmlich in Literaturzeitschriften oder in der Tagespresse erscheinen, längere Übersetzungen blieben oft bloße Manuskripte oder wurden von tschechischen Verlegern herausgegeben, was für ihre Distribution und Rezeption außerhalb der Böhmisches Länder nicht optimal war. Saudek fand einen Verleger in

¹⁹ Březinas erste Sammlung »Tajemné dálky« (dt.: Geheimnisvolle Weiten, 2019) erschien 1895 im Zeichen des dekadenten Symbolismus, bis 1901 wurden vier weitere Sammlungen publiziert: »Větry od pólů« (1896, dt. Winde von Mittag nach Mitternacht, 1920), »Svítání na Západě« (1897, dt. Morgendämmerung im Westen), »Stavitelé chrámu« (1899, dt. Baumeister am Tempel, 1920) und »Ruce« (1901, dt. Hände, 1908). Das letzte zu Březinas Lebzeiten herausgegebene Werk war die Essaysammlung »Hudba pramenů« (1903, dt. Musik der Quellen, 1920).

²⁰ Emil Saudek an Miloslav Hýsek, Brief, 30. Oktober 1907, LA PNP, Nachlass Miloslav Hýsek.

²¹ Zur Geschichte des freien Verses in der tschechischen Lyrik vgl. Miroslav Červenka, *Dějiny českého volného verše* [Geschichte des tschechischen freien Verses]. Brno 2001.

Moriz Frisch, der in Wien zwar keinen Belletristik-Verlag, wohl aber eine Kunstdruckerei betrieb.²² Darüber informierte er Březina bereits Ende Februar 1908:

Die Übersetzung Ihres wunderbaren Buches »Ruce« [Hände] druckt die hiesige Buchdruckerei M. Frisch. Der Inhaber, ein bekannter Sozialist, ein lieber Mensch und wohlhabender Selfmademan, übernimmt die Erstausgabe zu bescheidenen Konditionen. Das Buch wird sehr schön ausgestattet sein. Es wird ein Bild von Ihnen enthalten (nach einer Abbildung in einem Ihrer vorletzten Bücher), außerdem Holzstiche von Herrn František Bílek.²³

Die Sammlung erschien im November 1908 in bibliophiler Aufmachung im Quartformat mit Holzstichen und Illustrationen František Bíleks, grafisch gestaltet von Justinian Frisch, dem Sohn von Moriz Frisch, der unter anderem auch den Einband der ersten Ausgabe von Kraus' Zeitschrift »Die Fackel« entworfen hatte. »Der Herausgeber hat das Buch mir zuliebe und *ohne Gewinn* herausgegeben«, schrieb Saudek an Emanuel Chalupný.²⁴ Die Auflage umfasste 500 Stück zu je 6 Kronen. Bei der Werbekampagne ließ Saudek sein organisatorisches Talent spielen – er annoncierte das Buch in der Presse, schloss selbst Subskriptionen ab, machte Zeitschriftenredakteure auf das Buch aufmerksam und schickte die Sammlung an bekannte Schriftsteller in Wien, Böhmen und Deutschland.

Die Publikation von Březinas Sammlung war eindeutig ein Ereignis in der Geschichte der deutschsprachigen Übersetzung tschechischer Literatur, und dies in mehrfacher Hinsicht. Da Saudek einen kompletten Gedichtzyklus übertragen hatte (und nicht nur eine Auswahl, wie es bei Übersetzungen häufiger der Fall zu sein pflegte), wurden dessen Komposition, die Verknüpfung und dynamische Entfaltung der Motive und Symbole sichtbar. Erst die Resonanz auf das Buch zeigte, wie gut der Erscheinungszeitpunkt gewählt war: Die Rezeption bettete Březinas Werk in den Kontext der sich wandelnden ästhetischen Moderne

²² Vgl. Murray G. Hall, Frisch & Co. Verlag. In: Österreichische Verlagsgeschichte. http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=280.

²³ Emil Saudek an Otokar Březina, 26. Februar 1908, LA PNP, Nachlass Otokar Březina.

²⁴ Emil Saudek an Emanuel Chalupný, 21. Oktober 1908, LA PNP, Nachlass Emanuel Chalupný. Hervorhebungen durch Unterstreichungen im Original werden hier und im Folgenden durch Kursivierung wiedergegeben.

um 1910 ein. Die Sammlung weckte das Interesse von Dichtern und Übersetzern wie Stefan Zweig und Johannes Schlaf. Březina wurde in Rezensionen mit Émile Verhaeren und Walt Whitman verglichen, die von Stefan Zweig und Johannes Schlaf gerade ins Deutsche übertragen wurden. Es war daher kein Zufall, dass gerade sie auf Březina aufmerksam wurden und über ihn schrieben.²⁵ Vor allem auf Zweig machten die Gedichte einen tiefen – und auch unerwarteten – Eindruck, denn seinen eigenen Worten zufolge hatte er sich zunächst nur Bileks Zeichnungen anschauen wollen:

Ich wollte nur die Zeichnungen Bileks ansehen – dessen Holzplastiken ich ungemein liebe – geriet dabei ins Lesen und dann liess mich die Magik dieser Verse nicht mehr aus ihren Kreisen, zwang mich von einem Gedicht zum anderen hinüber, wirklich welch' ein grandioser Dichter! Und wie nahe – räumlich und seelisch! – von unserem Leben!²⁶

Zweig, selbst ein Mittler, verstand Saudeks kulturvermittelnde Mission sehr gut und nahm daraufhin brieflich wie persönlich mit ihm Kontakt auf. Zudem schrieb er über Březina einen längeren Essay für die »Österreichische Rundschau«²⁷ und empfahl »Hände« seinen Bekannten.²⁸

Weitere Rezensionen stammten zum Beispiel von Camill Hoffmann, Otto Hauser oder Ferdinand Gregori, mehrmals erwähnt Saudek auch das Interesse Ernst Lissauers (dessen Gedichtbände »Der Strom« und »1813« er in der tschechischen Presse rezensierte). Auch im Kontext des frühen Expressionismus stieß die Sammlung auf Interesse, so veröffentlichte der Prager Schriftsteller und Übersetzer Otto Pick unter Mitarbeit Franz Werfels 1913 in der im Verlag Kurt Wolff erschienenen Edition »Der Jüngste Tag« eine Auswahl aus Březinas Werk unter dem Titel »Hymnen«. Mit Pick begann Saudek noch vor dem Ersten Weltkrieg einen Plan für eine deutschsprachige Werkausgabe

²⁵ Vgl. Johannes Schlaf, »Hände«. In: Der Tag, Nr. 12, 15. Januar 1909, Ausgabe B, Illustrierter Teil, S. 10.

²⁶ Stefan Zweig an Emil Saudek, 14. Oktober 1908, Brief, maschinenschriftliche Abschrift, LA PNP, Nachlass Otokar Březina.

²⁷ Stefan Zweig, Otokar Březina. In: Österreichische Rundschau 19, 1909, Nr. 6, S. 444–450.

²⁸ Vgl. z.B. Zweigs Brief an Julius Bab vom 9. August 1909. In: Stefan Zweig, Briefe. 1897–1914. Hg. von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Wechsenschach-Feggeler. Frankfurt a.M. 1995, S. 191–194, bes. S. 193.

Březinas zu erarbeiten, die jedoch erst in den Jahren 1919–1923 in einem bereits veränderten literarischen und kulturpolitischen Kontext publiziert wurde und deren Erfolg nicht mehr an den von »Hände« heranreichte.²⁹ Zudem machte Saudek den Dichter Hugo Sonnenschein mit Březinas Lyrik bekannt. Sonnenschein – aus dem mährischen Kyjov (Gaya) stammend – konnte gut Tschechisch und 1912 widmete er Březina das Gedicht »Der Weg der Brüder« in seinem Gedichtband »Geuse Einsam von Unterwegs«. ³⁰ Sonnenschein versuchte auch, Březinas Lyrik weiterzuvermitteln, so zum Beispiel an Albert Ehrenstein. Einige von Saudeks Březina-Übertragungen erschienen daraufhin in Zeitschriften des österreichischen Expressionismus wie »Daimon« oder »Der neue Daimon«, an denen sich Sonnenschein, Ehrenstein oder Werfel beteiligten. Der Erfolg von »Hände« hatte zudem unmittelbaren Einfluss auf die ersten Březina-Übertragungen ins Englische aus der Feder des jungen englischen Slavisten Paul Selver. Dieser war im Wien der Vorkriegszeit zuerst mit tschechischer Literatur in Berührung gekommen und hatte schon 1912 in London eine erste Anthologie tschechischer Lyrik herausgegeben, in der auch Březina vertreten war.³¹

Die zahlreichen Echos waren für Březina von großer Bedeutung, zeigten sie ihm doch, dass seine künstlerische Form originell und gleichzeitig in andere Sprachen übertragbar war – zuvor waren bereits einzelne französische und polnische Übersetzungen seiner Gedichte erschienen.³² Die deutschsprachigen Reaktionen hatten zudem Rückwirkungen auf die tschechische Literaturkritik, die aufmerksam registrierte, wie in der deutschsprachigen und internationalen Presse über tschechische Literatur geschrieben wurde. Die positive Resonanz trug

²⁹ Vgl. Štěpán Zbytovský, Prager Vermittler und Übersetzer im Kurt Wolff Verlag. In: *Études Germaniques* 75, 2020, Nr. 1, S. 197–229.

³⁰ »Vision. Otokar Březina dem Seher als Dank«. In: Hugo Sonnenschein, *Geuse Einsam von Unterwegs*. Wien / Leipzig 1912, S. 24. Sonnenschein schickte Březina ebenfalls seine Gedichtsammlung und erhielt von ihm ein Dankeschreiben, vgl. Otokar Březina, *Korespondence [Korrespondenz]*. Bd. 2 (1909–1929). Hg. von Petr Holman. Brno 2004, S. 915 f.; S. 972 f.

³¹ Paul Selver, *An Anthology of Modern Bohemian Poetry*. London 1912. Selver übersetzte für die Anthologie elf Gedichte Březinas, davon acht aus der Sammlung »Ruce«.

³² Vgl. Petr Holman, *Otokar Březina nejen v Čechách [Otokar Březina nicht nur in Böhmen]*. In: *Otázky českého kánonu [Fragen des tschechischen Kanons]*. Hg. von Stanislava Fedrová. Prag 2006, S. 170–182.

sind nicht erhalten und uns nur aus Erwähnungen in Briefen Saudeks bekannt, so zum Beispiel an Chalupný:

Unter den Literaten, die das Phänomen Březina mit großem Interesse begrüßt haben – und dies sind schon einige – hat sich auch Hermann Bahr zu Wort gemeldet. Er wünscht eingehende Informationen, die ich ihm zum Teil selbst in korrekter Weise geben kann. Er verweist jedoch auf eine Bemerkung über den uralten religiösen Ernst in Südböhmen, die sich in meinem Vorwort (wie auch in unserem Artikel über O.B. in der Čechischen Revue) findet, und wünscht für diese südböhmische Tradition »literarische Belege«.³³

Saudek entsprach Bahrs Bitte und schickte ihm verschiedene erläuternde Anmerkungen, in denen er sich bemühte, zum einen Březinas Dichtung im Vergleich mit Walt Whitman zu erklären, zum anderen die Tradition der Mystik in Südböhmen und Mähren zu skizzieren.³⁴ Bahr hat auch später mehrfach über Březina geschrieben, am bekanntesten ist eine im »London Mercury« publizierte Rezension.³⁵

Saudek schickte das Buch zudem an Hugo von Hofmannsthal, dessen Antwort er für Březina abschrieb, sodass der Wortlaut dieses Briefes erhalten geblieben ist. Hofmannsthals Antwort fiel im Vergleich zu Bahr und Zweig knapper aus, der wichtigste Teil seines Briefes wurde von Saudek jedoch mehrfach (in tschechischer Übersetzung) veröffentlicht:

Ich werde das Buch öfter und zu ruhigen Stunden in die Hand nehmen und bin fast sicher, dass es mir geben wird, wornach [sic!] meine Einbildungskraft öfter aber vergeblich begierig war: eine Emanation aus der Gemühtiefe des tschechischen Wesens – eine Vergeistigung dessen, was [mir?] in der so zu Herzen gehenden Landschaft, in der Bildung und dem Ausdruck von Gesichtern so oft entgegengetreten ist und mich nachdenklich gestimmt hat.³⁶

³³ Emil Saudek an Emanuel Chalupný, 27. Oktober 1908, LA PNP, Nachlass Emanuel Chalupný.

³⁴ Diese Materialien befinden sich in Bahrs Nachlass im Österreichischen Theatermuseum Wien.

³⁵ Hermann Bahr, A Letter from Germany. In: The London Mercury 3, 1920, Nr. 14, Dezember, S. 204–206. Zu dieser Rezeption s. die Edition von Kurt Ifkovits (unter Mitarbeit von Hana Blahová), Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil. Briefe, Texte, Dokumente. Bern 2007, S. 436–438.

³⁶ Siehe die nachfolgende Edition des Briefs.

Die Schlüsselworte – ›Einbildungskraft‹, ›Gemühtiefe‹, das tschechische ›Wesen‹, ›Vergeistigung‹ der Landschaft und der Gesichter – zeugen nicht nur davon, dass Březinas Lyrik Hofmannsthal in ihrem geistigen Gehalt ansprach, sondern auch davon, dass er auch die Übersetzung in ihrer kulturellen Bedeutung wahrnahm. Saudek hatte gehofft, die Deutschösterreicher würden verstehen, dass Březinas künstlerisches Werk nur aus einer bereits entwickelten tschechischen Kultur heraus entstehen konnte,³⁷ und dass es dazu beitragen würde, verschiedene Stereotype über die Tschechen – als ungebildetes Volk, ewige Querulanten oder Ketzer – zu widerlegen. Bemerkenswert ist die deutschsprachige Sicht auf die ›kleine‹ tschechische Sprache und die Rolle der Übersetzung ins Deutsche von Stefan Zweig, der in der Einleitung seines Březina-Essays vom Juni 1909 die Tragik des Tschechischen als einer unverständlichen, fremden und daher toten Sprache formulierte:

Aus nächster Nähe und doch nach unendlicher Reise kommt zum ersten Male das Buch Otokar Březinas zu uns. Und war mir erlauchtestes Beispiel für die enge, begrenzte Wirkung der Sprache und für die siegreiche, starke, Grenzen und geistige Welten kühn überbrückende Kraft des dichterischen Gedankens. [...] Ein Buch wird vielleicht weggetragen zu uns, aber die fremde Sprache siegelt es zu, verschließt es zu untätigem stumpfen Dasein, tot ist das Werk eines, der in unserer Zeit, drei Stunden weit – lebt. Tragisches Gefängnis der Sprache!³⁸

Aus Zweigs Sicht ist die tschechische Dichtung aufgrund ihrer, für die deutsche Umgebung unverständlichen, Sprache tot oder gefangen. Die Übersetzung hat in der Logik dieser Bildhaftigkeit die Bedeutung einer Auferstehung oder einer Sprengung des sprachlichen Kerkers (›der enge Kerker der Sprache ist gesprengt‹).³⁹ Der Akzent liegt hierbei auf einem grundlegenden Verständnis, nicht auf der dichterischen Perfektion der Übersetzung – eine solche hat Saudek Zweigs Ansicht nach noch nicht erreicht (›Noch sind die Verse nicht ganz deutsch

³⁷ »Es geht mir darum, dass die Deutschen endlich richtig erkennen, dass der Boden, aus welchem O. B. erwuchs, ein kultureller und dem Erwachsen großer Männer günstiger war und ist.« Emil Saudek an Emanuel Chalupný, 19. Januar 1909, LA PNP, Nachlass Emanuel Chalupný.

³⁸ Zweig, Otokar Březina (wie Anm. 27), S. 444.

³⁹ Ebd.

und sicherlich nicht dichterisch-deutsch, und schon entziffern sie die Runen.«⁴⁰ Hier sei ergänzt: Die Übersetzung ist ein erster Schritt hin zu einem Verständnis der enigmatischen Lyrik Březinas, in der die (Un-)Verständlichkeit von Zeichen ein wichtiges Motiv ist.

Saudeks Briefen zufolge beabsichtigte auch Hofmannsthal einen Artikel über den tschechischen Dichter zu schreiben. Saudek erwähnt dies Březina gegenüber erstmals in einem Brief vom 20. November 1908: »In der ›Zeit‹ wird vielleicht Hofmannsthal selbst über ›Hände‹ schreiben.«⁴¹ Eine ähnliche Erwähnung findet sich erst wieder am 24. April 1909 in einem Brief an Miloslav Hýsek, diesmal in einem neuen Kontext:

Hofmannsthal, der mit seiner Elektra derzeit großen Ruhm erntet, hat einen Artikel über Březina versprochen! Er sagte, er tue dies vor allem, um gegen die deutsche nationalistische Hetze zu protestieren, die auch vor der Kunst nicht haltmache. – Ich möchte in Österreich auf meine Weise auf eine solche Aussöhnung hinarbeiten.⁴²

Es scheint, als habe Hofmannsthal Saudek seinen Entschluss persönlich mitgeteilt (»Er sagte«), wobei dieser seinen Text gewissermaßen als kulturpolitische Protestaktion auffassen sollte. Ende der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts lebten in Wien um 250 000 Tschechen⁴³ und diejenigen, die ihre nationale Identität behalten wollten, waren gut organisiert. Besonders in den Wiener Vorstädten kam es zu verschärften Konflikten im öffentlichen Raum, zum Beispiel um den Betrieb tschechischer Schulen oder um die Gründung der tschechischen Häuser als Kulturzentren. Wegen deutschnational motivierter Straßenproteste wurden daraufhin zum Beispiel im April 1908 die Gastspiele des Tschechischen Nationaltheaters im Theater an der Wien abgesagt. Im Frühjahr 1909 dachte Hermann Bahr in seinen Briefen an den tschechischen Theatermann Jaroslav Kvapil über die Gründung eines

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Emil Saudek an Otokar Březina, Brief, 20. November 1908, LA PNP, Nachlass Otokar Březina.

⁴² Emil Saudek an Miloslav Hýsek, 24. April 1909, LA PNP, Nachlass Miloslav Hýsek.

⁴³ Vgl. Michael John / Albert Lichtblau, Schmelztiigel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten. Wien / Köln 1990, S. 18–32; S. 143–145.

deutsch-tschechischen Komitees nach, das sich für die deutsch-tschechische Verständigung einsetzen sollte. Wohl auch in diesem Kontext hatte sich Bahr bei Saudek nach Březina und der tschechischen Kultur erkundigt, über die er – im Unterschied zu Hofmannsthal – relativ gut informiert war. Hofmannsthal veröffentlichte vor dem Krieg keinen Text über Březina – anders als Bahr oder Zweig war er auch kein Literaturkritiker, der häufig literarische Werke oder Übersetzungen rezensierte. Abgebracht haben mochte ihn auch das Engagement Zweigs, zu dem er ein mehr als angespanntes Verhältnis hatte. Saudek erwähnt allerdings eine diesbezügliche Absicht noch am 3. Mai 1909: »Hofmannsthal hat ›Ruce‹ sehr liebgewonnen und bereits zum zweiten Mal versprochen, gewiss darüber zu schreiben.«⁴⁴

In Anbetracht dessen, dass er Březinas Lyrik bereits 1908 kennengelernt hatte, überrascht es nicht, dass Hofmannsthal bei seinen patriotischen Publikationsprojekten »Österreichische Bibliothek« und »Österreichischer Almanach« just an Březina dachte. Martin Stern zitiert zudem eine Widmung im dritten Band von Hofmannsthals »Prosaischen Schriften« aus dem Jahr 1917:

Otokar Březina
Dem grossen Dichter
Des nächstverbundenen Volkes
In Bewunderung und Liebe
Hofmannsthal
1917⁴⁵

Eine weitere Verbindung zu Saudek wie auch zu Březina findet sich im »Österreichischen Almanach auf das Jahr 1916«: Hier erschien das Gedicht »Meine Mutter« in Saudeks (bestimmt auch von Březina durchgesehener) Übersetzung. Dieses Gedicht hatte Saudek schon 1907 erfolglos in der »Čechischen Revue« zu veröffentlichen versucht,⁴⁶ er hatte es daher bereits etliche Jahre früher übersetzt. Nach dem Gedicht »Meine Mutter« ist eine gekürzte Version des Artikels »Otokar Březina« von Stefan Zweig abgedruckt, den dieser anlässlich des

⁴⁴ Emil Saudek an Otokar Březina, 3. Mai 1909, LA PNP, Nachlass Otokar Březina.

⁴⁵ Stern, Hofmannsthal und Böhmen (2) (wie Anm. 5), S. 106.

⁴⁶ Vgl. Saudeks Brief an Emil Chalupný vom 27. März 1907, LA PNP, Nachlass Emanuel Chalupný.



Abb. 5a–b: Postkarte aus Jaroměřice/Jaromeritz mit der Aufnahme der Schule, in der Březina als Schullehrer tätig war, am 2. November 1908 an Saudek adressiert (Privatnachlass Emil Saudek)

Erscheinens von »Hände« verfasst hatte. Dass das Gedicht und der Essay hier zusammen abgedruckt wurden, ist jedoch eher Zufall. Hofmannsthal hatte Zweig nur auf Drängen Anton Kippenbergs um einen Beitrag gebeten, da der Almanach im Insel-Verlag, dem Herausgeber beider Wiener Autoren, erschien.⁴⁷ Semantisch korrespondieren die beiden Texte daher nur auf den ersten Blick miteinander – das Gedicht »Meine Mutter« stammt nämlich nicht aus der Sammlung »Hände«, sondern aus Březinas Erstlingswerk »Tajemné dálky« von 1895 (dt.: »Geheimnisvolle Weiten«, 2019). Dessen dekadent-symbolistische Poetik mit ihren Motiven von Einsamkeit, Schmerz, Traum und Tod und mit ihrem Kult der Kunst ist noch weit entfernt von dem vitalistisch-eschatologischen Symbolismus-Modell in Březinas letzter Sammlung »Ruce« (Hände).⁴⁸ In dem Gedicht setzt sich das lyrische Ich mit dem Tod der Mutter auseinander. Im Kontext des Ersten Weltkriegs, in dem eher Mütter ihre Söhne verloren als umgekehrt, konnten jedoch die intimen und sozialen Motive von Armut, Schmerz und Leid wie auch das Motiv der schicksalhaften Verbindung von Mutter und Sohn neue appellative Bedeutungen und Werte annehmen. Der Alexandriner verleiht dem Gedicht zudem einen feierlich-elegischen Ton. Es ist unklar, wie und wann die Übersetzung des Gedichts in die Hände Hofmannsthals gelangte. Wahrscheinlich ließ Saudek selbst sie ihm zukommen (von Zweig hat er sie sicherlich nicht erhalten). In den vorhandenen Briefen erwähnt Saudek die Publikation seiner Übersetzung jedoch nicht und der Krieg bewirkte, dass sich seine Haltung zu Österreich-Ungarn wie auch zu Wien diametral änderte:

⁴⁷ Hofmannsthal hatte Zweig ganz allgemein gebeten: »Das Bruchstück eines Aufsatzes, den Sie ja einmal über ein tschechisches oder slovenisches Litteraturprodukt oder über slawische Litteratur im allgemeinen geschrieben haben, wenn es einen solchen gibt, wäre mir sehr willkommen, oder eine Übersetzung aus einer dieser Sprachen«. Vgl. Eberhard Saueremann, Hofmannsthals »Österreichischer Almanach auf das Jahr 1916« – ein Beitrag zur Geistesgeschichte oder zur Kriegspublizistik? In: DVjs 75, 2001, Nr. 2, S. 288–328, bes. S. 319–329; Hugo von Hofmannsthal an Stefan Zweig, Brief vom 24. Juli 1915. In: Hugo von Hofmannsthal – Stefan Zweig, Briefe. 1907–1928. Mitgeteilt und kommentiert von Jeffrey B. Berlin und Hans Ulrich Lindken. In: HB 26, 1982, S. 86–116, bes. S. 95–97.

⁴⁸ Vgl. Josef Vojvodik, Symbolismus im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und eschatologischer Existenz. Motivische Semantik im lyrischen Werk von Otokar Březina. München 1998.

Hatte er Wien in der Vorkriegszeit als ›Brücke nach Europa‹ verstanden und das dortige interkulturelle Milieu und Interesse an moderner Kunst sehr positiv zu nutzen gewusst, so nahm er in seinen Artikeln aus den Jahren 1917–1919 eine eindeutig tschechisch-nationale und antiösterreichische Haltung ein. Wien wurde von einer kulturellen Brücke zu einer moralisch degenerierten Stadt. Saudeks in den tschechischsprachigen Zeitungen »Vídeňský deník« [Wiener Zeitung] und »Vídeňské listy« [Wiener Blätter] publizierte Texte korrelieren mit dem Aufwogen des tschechischen Nationalismus in den letzten Jahren des Ersten Weltkriegs und in den ersten Jahren des neugegründeten Tschechoslowakischen Staates. Einer, der diesen Nationalismus von Prag aus mit großen Befürchtungen registrierte, war Paul/Pavel Eisner – ein anderer jüdischer Übersetzer und Vermittler, der für die von Hofmannsthal redigierte »Österreichische Bibliothek« einen Band mit dem Titel »Tschechische Anthologie« konzipierte.⁴⁹ In diesem stellte er drei tschechische Dichter vor: Jaroslav Vrchlický, Antonín Sova und Otokar Březina, wobei Březina den Höhepunkt der Triade bildete und Eisner insgesamt 22 Gedichte aus allen fünf von ihm erschienenen Sammlungen ins Deutsche übertrug. Ladislav Nezdařil zufolge sind jedoch Eisners Březina-Übersetzungen weniger gelungen als die Emil Saudeks, Franz Werfels oder Otto Picks.⁵⁰

Kehren wir aber in das Jahr 1908 zurück, zu Saudeks Übersetzung der Sammlung »Ruce« und der darauffolgenden Resonanz seitens bekannter Autoren – einer Resonanz, wie sie tschechischer Lyrik bislang noch nie zuteilgeworden war und wie selbst Saudek sie nicht erwartet hatte. Dieser Erfolg eröffnete ihm eine Laufbahn als Vermittler, während derer er mit zahlreichen weiteren Persönlichkeiten – jüdischen, deutschösterreichischen und tschechischen – unterschiedlichster künstlerischer, philosophischer und politischer Rich-

⁴⁹ Vgl. Lucie Kostrbová, Vrchlický – Sova – Březina. Eisners erste Buchveröffentlichung und ihre Kontexte. In: Übersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner. Hg. von Ines Koeltzsch, Michaela Kuklová und Michael Wögerbauer. Köln 2011, S. 141–159.

⁵⁰ Ladislav Nezdařil, Česká poezie v německých překladech [Tschechische Lyrik in deutschen Übersetzungen]. Prag 1985, S. 254–273.

tungen in Kontakt trat. Wichtig ist dabei gerade Saudeks Bewegung quer durch dieses heterogene Spektrum, die Eröffnung von Verknüpfungsmöglichkeiten, von denen einige sich stärker entwickelten, andere bloße Potenzialitäten blieben. In einem Brief an Březina vom 25. Oktober 1908, dem er eine Abschrift von Hofmannsthals Brief beilegte (s. der nachfolgend angeführte kommentierte Abdruck des Briefes), werden einige Namen erwähnt, so u.a. Josef Popper-Lynkeus, Adolf Gelber oder Camill Hoffmann. Trotz seiner sehr distanzierten Haltung gegenüber Österreich und Wien in der Zeit des Zerfalls der Donaumonarchie und trotz seiner eindeutigen Befürwortung eines eigenständigen tschechoslowakischen Staates kam Saudek später mehrmals auf die Zeit zurück, in der seine Übersetzung von »Ruce« erschienen war, am detailliertesten in dem Buch »Pod oblohou Otokara Březiny« [Unter dem Himmel Otokar Březinas] von 1928, in welchem er – mit einer impliziten Anspielung auch zu Hofmannsthal – erklärte:

Der Erfolg von »Hände« enthüllte auch eine verborgene Seelengeschichte, die wir vielleicht zuvor nicht wahrgenommen hatten. Hier zeigte sich die Wiener Seele doch anders, als wir sie uns vorstellten, nämlich schöner und milder. Hier war die Weite eines weltbürgerlichen Wiener Barocks spürbar, welches die Idee einer einzigen, der Vielzahl nationaler Monaden übergeordneten geistigen Sphäre umfasste. Dieses menschlichere Wien ist von uns bis heute vergessen. Doch neben jenem arglistigen und kulturlosen Habsburger Wien, das wir so gut kennen, existierte auch ein solches, der Ewigkeit zugeneigtes Wien. Die Wiener Freunde von Březinas Werk waren gute und auch uns nützliche Freunde.⁵¹

⁵¹ Emil Saudek, Pod oblohou Otokara Březiny [Unter dem Himmel Otokar Březinas]. Prag 1928, S. 29.

Briefe

1) *Emil Saudek an Otokar Březina, 25. Oktober 1908*⁵²

Wien 25./X 1908

Teurer Meister,

ich hoffe, Frisch⁵³ hat meinen Auftrag richtig ausgeführt und Ihnen auf Ihren Wunsch hin die erbetenen 3 Exemplare⁵⁴ zugesandt.

Die Druckfehler (es sind insgesamt 4) werden wir auf einem Papierstreifen angeben, den wir dem Buch beilegen.

Indessen aber haben mich andere wichtige und freudige Aufgaben und Ereignisse beschäftigt.

Kurz gesagt: Das Buch erregt großes Staunen! Die Rezensionen in den Zeitschriften »Novina«⁵⁵ und »Přehled«⁵⁶ haben Sie gelesen. Chalupný⁵⁷ schrieb mir einen langen, begeisterten Brief, Šaldas⁵⁸ Worte künden von einer äußerst gültigen, meine Bemühungen verstehenden

⁵² Literární archiv Památníku národního písemnictví [Literaturarchiv des Museums für nationales Schrifttum, Prag], Nachlass Otokar Březina. Brief, 2 Doppelblatt, 8 S. beschrieben, schw. Tinte.

⁵³ Moriz Frisch (1849–1914), Inhaber der Kunstdruckerei Moriz Frisch in Wien. Vgl. Hall, Frisch & Co. Verlag (wie Anm. 22).

⁵⁴ Gemeint ist die Übersetzung der Sammlung »Ruce« von Otokar Březina: »Hände«. Wien 1908, 66 S., mit Zeichnungen von František Bílek.

⁵⁵ Novina. List duševní kultury české [Neuland. Blatt für tschechische Geisteskultur], 1908–1912, Zweiwochenschrift, Red. Josef Svatopluk Machar, František Xaver Šalda, Jindřich Vodák. Šaldas Kurzrezension der »Hände« erschien in: Novina 1, 1908, 23. Oktober 1908, H. 20, S. 640.

⁵⁶ Přehled. Týdeník věnovaný veřejným otázkám [Rundschau. Wochenschrift für öffentliche Fragen], 1902–1914, Red. Emanuel Chalupný u.a. Rezension der »Hände«: Ch. [Emanuel Chalupný]: Březinova kniha »Ruce« v německém jazyce [Březinas Buch »Hände« in der deutschen Sprache]. In: Přehled 7, 1908–1909, Nr. 5, 23. Oktober 1908, S. 98; weiter auch: Německé hlasy o Březinových básních [Deutsche Stimmen über Březinas Dichtung]. In: Přehled 7, 1908–1909, Nr. 15, 31. Dezember 1908, S. 260–261; O Otokarovi Březinovi a jeho »Rukách« [Über Otokar Březina und seine »Hände«]. In: Přehled 7, 1908–1909, Nr. 18, 22. Januar 1909, S. 314–315; Otokar Březina: Hände, Přehled 7, 1908–1909, Nr. 5, S. 98.

⁵⁷ Emanuel Chalupný (1879–1958), Soziologe, Literaturhistoriker, Journalist und Jurist.

⁵⁸ František Xaver Šalda (1867–1937), Literaturkritiker und Schriftsteller.