

Vladimír Müller

Der Poetismus

Das Programm und die Hauptverfahren
der tschechischen literarischen Avantgarde
der zwanziger Jahre

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Vladimír Müller - 9783954792955

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:50:30AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 121

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

VLADIMÍR MÜLLER

DER POETISMUS

DAS PROGRAMM UND DIE HAUPTVERFAHREN
DER TSCHECHISCHEN LITERARISCHEN AVANTGARDE
DER ZWANZIGER JAHRE



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1978

ISBN 3-87690-143-X
Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1978
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: Alexander Grossmann
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2

Inhalt

Vorbemerkung	1
1. "Avantgarde" - Versuch einer Begriffsbestimmung	3
2. Zur Genese der tschechischen Avantgarde	21
3. Das Programm	26
3.1 Poetismus als Kulturrevolution (K.Teige)	26
3.2 "Reine Poesie" und zweckhaftes Schaffen (B.Václavěk)	47
3.3 Poetismus als phantastischer Realismus (V.Nezval)	69
4. Verfahren	84
4.1 Assoziationen, Reim, Vorstellungen	86
4.2 Traumphantasie	107
4.3 Bild	113
4.4 Montage	117
4.5 Kontrastierung	121
4.6 Zwei Beispiele des <i>Zône</i> -Verfahrens	131
V.Nezval: <i>Akrobat</i>	131
K.Biebl: <i>Nový Ikaros</i>	149
Schlußbetrachtung	164
Anhang	166
Nachweis der übersetzten Zitate	196
Literaturverzeichnis	210
Namenregister	214

Dámy a pánové, žijte hodně, žijte hodně! Dýchejte zhluboka.
Vítězslav Nezval

Vorbemerkung

In der vorliegenden Arbeit habe ich mir die Aufgabe gestellt, eine Phase in der modernen tschechischen Literatur zu untersuchen, die als *Poetismus* in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Da der Poetismus als Bewegung ein sehr breites Spektrum von Aktivitäten darstellt, erschien eine Eingrenzung des Themas von vornherein notwendig. Ausgeklammert blieb der "nicht-poetische" Poetismus: die Prosaliteratur (Vančura, Konrád), das Theater und die Musik ("Osvobozené divadlo"), die Malerei (Štyrský, Toyen) und die Architektur (die Gruppe ARDEV). Die Beschreibung der Bereiche, die zum Gegenstand meiner Untersuchung wurden - die Programmatik und die Hauptverfahren der poetistischen Dichtung - kann gleichfalls nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben: es fehlt zumindest die Darstellung ihrer Genese. Diese ist jedoch bekannt aus mehreren tschechischen Arbeiten - bahnbrechend auf diesem Gebiet ist die Monographie K.Chvatíks *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky* aus dem Jahre 1962 als auch Aufsätze von O.Sus, V.Effenberger, M.Grygar, J.Brabec, M.Blahynka, Z.Pešat u.a. - und den in der Bundesrepublik erschienen Büchern *Der Poetismus. Die Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer marxistischen Kritiker* von M.Brousek und *Devětsil und Poetismus* von P.Drews (beide München 1975). Deshalb konnte ich mich in meiner Untersuchung auf folgende konkrete Fragen konzentrieren: Welches Programm hatten die Theoretiker des Poetismus bzw. kann man hier überhaupt von einem einheitlichen Programm sprechen? Mit welchen Mitteln arbeitet der poetistische Dichter und wie korrespondiert die dichterische Praxis mit dem Programm; verwirklicht sie es; wenn ja, auf welcher Ebene? Bei der Beantwortung dieser Fragen war ich ständig bemüht, den Poetismus als Teil einer in der Kunst neuen Praxis - der Avantgarde - zu begreifen. Die Schwierigkeit, die sich bei einer Betrachtung unter diesem Aspekt ergibt, besteht darin, daß man allzu leicht ei-

nem Analogiedenken verfallen kann und konkrete Erscheinungen der tschechischen Avantgarde durch *ähnliche* in den europäischen Avantgarden zu erklären versucht. Natürlich gibt es unter den Avantgarden der 20-er Jahre eine Reihe von Berührungspunkten und der Poetismus in seiner vermittelnden Stellung zwischen dem westlichen Surrealismus und dem russischen Konstruktivismus bzw. Futurismus verführt sehr schnell dazu, Grenzen zu verwischen. Es schien mir deshalb notwendig, neben den Hinweisen auf gemeinsame Merkmale, auf die autochthonen Entwicklungstendenzen aufmerksam zu machen,

*

Der Text der im Anhang I abgedruckten Poeme (*Akrobat* und *Nový Ikaros*) folgt den Ausgaben: V.Nezval: *Báseň noci*, Praha 1948, S.97-138 bzw. K.Biebl, *Nový Ikaros*, Praha ²1929.

Die in den Zitaten hervorgehobenen Stellen wurden überall in *Kursivschrift* wiedergegeben. Zusätze in eckigen Klammern stammen vom Verfasser.

Die vorliegende Arbeit wurde unter Anleitung von Herrn Professor Dr.H.-B.Harder angefertigt und 1978 vom Fachbereich Neuere Fremdsprachen und Literaturen der Philipps-Universität Marburg/Lahn als Dissertation angenommen.

An dieser Stelle möchte ich Herrn Professor Dr.Hans Günther für seine wertvolle Hilfe und Unterstützung meinen Dank aussprechen. Für Durchsicht und Korrekturen des Manuskripts bin ich Ehrengard Herzig und Paul Gerhard Rühl verpflichtet. Mein Dank gilt auch Ol'ga Müller-Dolinská, M.A. für ihre stets solidarische Kritik.

Mai 1978

V.M.

1. "Avantgarde" - Versuch einer Begriffsbestimmung

In der neueren Forschung überwiegt die Auffassung, daß die Avantgarde eine bestimmte *historische* Etappe in der Entwicklung der Kunst darstellt. P.Bürger spricht von "historischen Avantgardebewegungen", die, nachdem die Kunst ihre volle Ausdifferenzierung mit dem Ästhetizismus erreicht hat, auf diese mit einer Selbstkritik antworten¹. In dieser These sind zwei wichtige Vorüberlegungen enthalten. Zuerst wird die Beziehung zwischen der Avantgarde (für Bürger sind dies v.a. der Dadaismus und der Surrealismus) und dem *L'art pour l'art* (Ästhetizismus) deutlich gemacht. Die Epoche des Ästhetizismus stellt danach das voll entfaltete Stadium in der Entwicklung der bürgerlichen Kunst dar - der Autonomiestatus der Kunst drückt sich in der Abgehobenheit der Kunst von der "Lebenspraxis" aus: "Die Theorie des *L'art pour l'art* ist [...] Antwort auf die Tatsache, daß in der entfalteteten bürgerlichen Gesellschaft die Kunstwerke tendenziell ihre gesellschaftliche Funktion verlieren."² Es handelt sich hier also um ein Sich-Bewußtwerden der gesellschaftlichen Funktionslosigkeit und Folgenlosigkeit der Kunst. Erst aus diesem Bewußtsein heraus werden die Angriffe der Dekadenz auf die "Unzulänglichkeit alles real Gegebenen"³ verständlich. In ihrer Poesie wenden sie sich gegen eine Gesellschaft, die ausschließlich nach zweckrationalen Prinzipien organisiert ist. Sie setzen ihr eine Welt entgegen, die in ihrer Praxisferne über eine verfeinerte ästhetische Form "die Erfahrung tabuisierter Zonen der Natur und Gesellschaft"⁴ vermittelt.

1) Vgl. P.Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, S.22 und 28

2) Ebd. S.42

3) H.Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1975, S.125

4) H.Marcuse, *Die Permanenz der Kunst*, München 1977, S.29

Die historischen Avantgarden knüpfen an diese Haltung an: "Die Intention der Avantgardisten läßt sich bestimmen als Versuch, die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden. Das, was der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft am meisten widerstreitet, soll zum Organisationsprinzip des Daseins gemacht werden."⁵ Es wird nach Wegen und Möglichkeiten gesucht, wie nun die "Lebenspraxis" neu organisiert werden kann. Der avantgardistische Künstler tritt aus dem engen Bereich der Kunst heraus und versucht, eine qualitativ andere Beziehung sowohl zur Gesellschaft als auch zu seinem Arbeitsobjekt - der Kunst - zu gewinnen. Bürger nennt diesen Prozeß das "Stadium der Selbstkritik der Institution Kunst": "Mit dem Begriff der Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und distributierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen."⁶ Die Kritik der Avantgarde richtet sich nicht gegen die vorangegangenen Kunstschulen und Stilrichtungen, sondern gegen die "Institution Kunst" selbst, gegen den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Ihr Ziel ist es, die Distanz, die zwischen Kunst und "Leben" entstanden ist, aufzuheben. Aus dem Protest gegen die Wirkungslosigkeit der Kunst entsteht die Forderung nach einer Rückführung der Kunst in die "Lebenspraxis", nach einer Pragmatisierung der Kunst. Von dieser Stufe aus verkündet die Avantgarde ihr eigentliches Ziel: "von der Kunst aus [soll] eine *neue* Lebenspraxis"⁷ organisiert werden. Bürger bemerkt, daß diese Aufgabe

5) Bürger, a.a.O., S.44

6) Ebd. S.29

7) Ebd. S.67

nicht gelöst werden konnte: "Aus der beabsichtigten Revolutionierung des Lebens durch Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis wird eine Revolutionierung der Kunst."⁸

Das eigentliche Resultat der Avantgarde sieht Bürger in der Tatsache, daß seit den historischen Avantgardebewegungen die Kunstmittel infolge des Verschwindens eines einheitlichen Stilprinzips frei verfügbar und als solche erkennbar sind⁹. Dagegen wendet H.Boehncke ein, daß die Avantgarde nicht nur die "Institution Kunst" kritisiert, sondern gleichzeitig die ästhetischen Verfahren verwirft, die "in der bürgerlichen Kultur [...] unfähig geworden sind, Erfahrungen zu beschreiben oder zu verändern"¹⁰. Boehncke versteht die Losung von der Verschmelzung der Kunst mit dem Leben im Rahmen einer proletarischen Kulturrevolution. Hierbei handelt es sich nicht darum, Ästhetik an die "Lebenspraxis" heranzuführen, denn sie gehört zum Leben genauso wie andere menschliche Qualitäten auch. In Anlehnung an die sowjetische Avantgarde präzisiert er den Begriff der "Lebenspraxis" als konkrete materielle Produktion, in deren Bezirke die ästhetischen Qualitäten zurückgeführt werden sollen¹¹. Auch der sowjetischen Avantgarde ging es darum, "die ästhetischen Energien der Gesellschaft aus ihrer im bürgerlichen Kunstwerk sublimierten Form zu befreien, um sie genauso zu benutzen wie andere Mittel auch."¹²

8) Ebd. S.98

9) Vgl. ebda S.25

10) H.Boehncke, *Überlegungen zu einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik*, in: 'Theorie der Avantgarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlichen Gesellschaft, hrsg.v. W.M.Lüdke, Frankfurt/M. 1976, S.175

11) Vgl. ebda S.185

12) Ebd. S.180

Der Hinweis auf die konkrete Ausfüllung des Begriffs "Lebenspraxis" in der sowjetischen Avantgarde bedeutet nicht nur eine Vertiefung und teilweise Klärung des Problems, er zeigt gleichzeitig, daß aufgrund verschiedener gesellschaftlicher Situationen denselben programmatischen Forderungen in den einzelnen Avantgarden verschiedene Bedeutung zugesprochen wird. In der Sowjetunion entsteht in der kurzen Zeit nach der Oktoberrevolution eine Atmosphäre, in der die Vorstellungen der Avantgarde in die Tat umgesetzt werden können. "Wir haben uns als wahre Propheten erwiesen, und im Gegensatz zu den meisten Propheten haben wir die Chance, die Zeugen unserer Voraussagen zu sein."¹³ Im Gegensatz zur bürgerlichen Kunstpraxis¹⁴ begreift und produziert man die Kunst als "unmittelbares und bewußtes, planmäßig eingesetztes Werkzeug der Lebensgestaltung."¹⁵ Während der westeuropäische Dadaismus und Surrealismus ihre Energien auf Protest und Provokation richten müssen, kann der sowjetische LEF in seinen Aktivitäten praktische Erfolge verbuchen. Die Produktionskunst, das Straßentheater, die Faktographie in Literatur und Film sind Ansätze einer neuen proletarisch-avantgardistischen Kunst. Trotz aller Unterschiede in der Programmatik z.B. der französischen und der sowjetischen

13) V. Chowin, *Am heutigen Tag*, Petrograd 1918, hier n. A.B. Nakov, *Kunst und Revolution in Rußland*, in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Katalog der 15. Europäischen Kunstausstellung, Berlin 1977, S.1/111

14) "die bürgerliche Kunst organisiert die Materialien des Lebens außerhalb ihrer praktischen Anwendung, organisiert sie nicht im Hinblick auf das Handeln, sondern im Hinblick auf Anschauung, auf passiven, statischen, nur mittelbar gestaltenden Gebrauch hin." B. Arvatov, *Kunst und Produktion*, München 1972, S.23

15) Ebd S.18

Avantgarde teilen beide die grundsätzliche Forderung nach Pragmatisierung der Kunst. Die Möglichkeit der Verwirklichung dieser Tendenz hängt jedoch vom Stand der gesellschaftlichen Entwicklung ab. In der Sowjetunion sind 1918-1921 und 1928-1932 günstige Bedingungen für solche Tendenzen gegeben, während in Frankreich dieselbe Forderung ("Man gebe sich doch nur die Mühe, die Poesie zu *praktizieren*."¹⁶⁾ nur als Bestandteil einer schriftlichen Äußerung existiert.

Im sowjetischen Modell der Avantgarde verschwindet die Kunst als selbständige Tätigkeit; die ästhetischen Energien werden anderswo gesucht - in einer befreiten materiellen Produktion. Die tschechische Avantgarde dagegen sieht einen solchen Zustand zwar als wünschenswert an, kann aber aufgrund anderer gesellschaftlicher Bedingungen nicht den gleichen Weg gehen. In ihrem Bewußtsein besteht auch weiterhin der Gegensatz zwischen Kunst und "Leben", solange die Menschen in einer unfreien Gesellschaft leben. Die Avantgardisten bleiben auch nach dem Infragestellen der "Institution Kunst" Künstler, auch wenn sie es oft nicht wahrhaben wollen. Der Ausgangspunkt ihres Kampfes um eine neue "Lebenspraxis" ist das Kunstwerk, das eine neue Funktionsbestimmung erfährt. Es wird weder mit der Intention ein Dekorationsobjekt bzw. eine Stütze der bestehenden Ordnung zu sein, geschaffen (vgl. H.Marcuses Begriff des affirmativen Charakters der bürgerlichen Kultur¹⁷⁾) noch will es als Kampfmittel in einer sozialen Revolution gebraucht werden, sondern es opponiert, indem es ein anderes Realitätsprinzip verkündet, das die Phantasie zum organisierenden Element

16) A. Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1968, S. 21

17) H. Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, hg: H.M., *Kultur und Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1975

macht. H. Marcuse greift diesen Gedanken auf, wenn er die Phantasie zum entscheidenden Faktor beim Umbau der Gesellschaft erhebt: "Die materielle Kultur, die Wirklichkeit, blieb hinter der fortschreitenden Vernunft und Phantasie zurück und verdammt sie dazu, etwas Irreales, Ausgedachtes und Fiktives zu bleiben. Kunst konnte keine Technik zum Umbau der Wirklichkeit werden; die Sensibilität blieb unterdrückt, die Erfahrung verstümmelt."¹⁸ Die Avantgarde geht davon aus, daß sie einen Beitrag zur Entfaltung der menschlichen Sensibilität leistet, die als Grundvoraussetzung eines neuen Bewußtseins und wichtigster Bestandteil der proletarischen Kulturrevolution betrachtet wird. Hierbei tritt das Kunstwerk als Ort der Vermittlung auf. In dieser Konzeption erscheint das Zusammentreffen der Ästhetik mit den praktischen Funktionen nicht nur als möglich, sondern unbedingt notwendig. Dieses Ziel, das nach den Vorstellungen der tschechischen Avantgarde nicht über die soziale Revolution, sondern über eine Emanzipation des Individuums zu bewerkstelligen ist, bleibt als konkrete Aufgabe bestehen. Dies bedeutet in der Theorie eine Übereinstimmung mit der Ansicht der sowjetischen Avantgarde, daß die ästhetischen Qualitäten eines Kunstwerks in einer freien Gesellschaft funktionslos würden. Erst Jahre später wird dieser Standpunkt revidiert, wenn dem Künstler der Status eines Revolutionärs zuerkannt wird, für den die politischen Änderungen der Lebensverhältnisse "lediglich Stufen einer ins Unendliche führenden Treppe"¹⁹ bedeuten. In dieser Metapher kommt die Überzeugung zum Ausdruck, daß ein Verzicht auf die Kunst

18) H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt/M. 1972, S. 62

19) K. Teige, *K českému překladu Prokletých básníků*, (1946 geschrieben), in: P. Verlainé, *Prokletí básníci*, Praha 1966, S. 92

zugleich ein Verzicht auf das "subversive Potential" (Marcuse) der Kunst bedeutet: "In dem Maße wie sie [die Kunst] sich zum Teil des wirklichen Lebens macht, verliert sie die Transzendenz, kraft derer Kunst der etablierten Ordnung entgegengesetzt ist - sie bleibt dieser Ordnung *immanent*, eindimensional und unterliegt so dieser Ordnung"²⁰

In der tschechoslowakischen Avantgardediskussion in den 60-er Jahren erscheint die Avantgarde nicht nur als eine historische Etappe, sondern gar als ein "gesetzmäßiger Bestandteil in der Entwicklung unserer Kultur"²¹. Dabei wird als entscheidendes Kriterium der politische Fortschrittsgedanke der Künstlergruppen hervorgehoben: "Mit dem Terminus 'avantgardistische Kunst' bezeichnen wir jene Phase in der Entwicklung der modernen Kunst, wo sich das künstlerische Suchen mit den revolutionären Kräften der Gesellschaft zu verbinden sucht, wo sich die innere Einheit der Ziele der wahren Kunst und der revolutionären Arbeiterklasse zu verwirklichen beginnt."²² Das Bündnis der künstlerischen und politischen Avantgarde deutet man als das Ergebnis einer Entwicklung, in der die Kunst die soziale Revolution zu ihrer Voraussetzung macht. Die Avantgarde habe erkannt, daß die "Fragen der Existenz und der Lebensform des befreiten Menschen [...] gelöst werden können nur durch Lösung der Fragen des sozialen Klassenkampfes des Proletariats."²³ Zugleich

20) H. Marcuse, *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt/M. 1973, S. 120

21) J. Mukařovský, *Základní principy avantgardy*, in: *Problémy literárnej avantgardy* (Sammelband, weiter zit. *Pla*), Bratislava 1968, S. 22

22) K. Chvatík, *Moderní umění*, in: *Výtvarné umění 1960*, Nr. 1-2, hier n. K. Ch., *Strukturalismus und Avantgarde*, München 1970, S. 47

23) R. Kalivoda, *Avantgarda a humanistická perspektiva*, in: *Pla*, a. a. O., S. 61

wird auf die Widersprüche dieses Bündnisses hingewiesen: "Die künstlerische und gesellschaftliche Revolutionarität ist [...] nicht nur das Wesen der Avantgarde, sondern sie birgt in sich gleichzeitig den Grundwiderspruch der avantgardistischen Konzeptionen."²⁴ V.Effenberger hält diesen Widerspruch für unüberwindlich und führt das Scheitern der sowjetischen Avantgarde indirekt auf diese Tatsache zurück: "die Ideologie des avantgardistisch Revolutionären [kann freilich] mit der sozial-revolutionären Ideologie nur insofern [zusammenfließen], als beide durch den gleichen Widerstand und eine ideologische Konfliktgeladenheit bestimmt werden. Entläßt sich diese Spannung durch einen realen Revolutionsausbruch [...], verliert die zugrundegelegte Symbiose ihre ganze harmonisierende Potenz [...]."²⁵

Dieses Stadium der Avantgarde ist bereits die zweite Phase, die mit der russischen Oktoberrevolution ansetzt. Sie schließt an eine Entwicklung an, in der Künstler - die Kubisten und die Futuristen - durch intensive Beschäftigung mit ihrem Material - der Form bzw. der Farbe und dem Wort - die entscheidende Entdeckung machen: das Kunstwerk wird in seiner Zeichenhaftigkeit erkannt, bloßgestellt und bewußtgemacht. R.Jakobson charakterisiert diesen Prozeß als die Loslösung des Sachbezugs in der Relation des Zeichens zum Denotaten²⁶. M.Bakoš bezeichnet denselben Prozeß als "eine Etappe der postimpressionistischen und postsymbolistischen Entwicklung der modernen Kunst, als mit dem ersten Jahr-

24) M.Bakoš, *O pojme umeleckej avantgardy*, in: *Pla*, a.a.O., S.13

25) V.Effenberger, *Realita a poezie*, Praha 1969, S.171

26) Vgl. R.Jakobson, *Retrospect*, in: R.J., *Selected Writings* Bd.1, Den Haag 1962, S.632, hier n. M.Grygar, *Kubizm i poèzija avangarda*, in: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, hrsg.v. J.v.d.Eng und M.Grygar, The Hague 1973, S.67

zehnt des 20. Jahrhunderts die Zeit der radikalen Dekanonisierung und Zerstörung der bürgerlichen Traditionen beginnt und Avantgardebewegungen entstehen. [...] Diese Ablehnung der bis dahin gültigen Traditionen wird von einer allgemeinen antibürgerlichen Oppositionshaltung begleitet, die als Reaktion auf die Krise der Gesellschaft Ausdruck der Revolte und Ablehnung gegen alle Konventionen und herrschenden Verhältnisse in der Gesellschaft ist."²⁷ In dieser Bestimmung erscheint die Avantgarde als eine künstlerische Strömung, die nicht zuletzt durch neue Organisationsformen (die Künstler organisieren sich in Gruppen und wählen das Manifest zu ihrem wichtigsten Ausdrucksmittel) eine Zäsur in der Entwicklung der Kunst darstellt. Effenberger dagegen geht in seiner Konzeption der Avantgarde von einem zyklischen Modell aus, das zwei konkurrierende Aspekte in der Kunst voraussetzt: einen ideologischen und einen ästhetischen. Die Avantgarde wäre dann ein Repräsentant des ideologischen Aspektes, da sie ästhetische Konventionen mit ideologischen Mitteln zu durchbrechen sucht²⁸. "Ideologisch" bedeutet hier: über die Grenzen des Ästhetischen hinausgehend; es wird als ein Gegensatz zum Formalästhetischen begriffen. Der ideologische Aspekt unterscheidet sich vom ästhetischen durch das Vorhandensein einer Mitteilungsfunktion²⁹. Die Avantgarde, konkret der Surrealismus, befindet sich nach Effenberger in der Tradition des Barock und der Romantik und teilt mit ihnen die Forderung nach Veränderungen im außerästhetischen Bereich. Demgegenüber beschränken sich der Klassizismus und der Abstraktivismus auf rein ästhetische Aktivitäten. Effenberger charakterisiert Ästhetik und Ideologie als die beiden Aspekte des schöpferi-

27) Bakož, a.a.O., S.10 f.

28) Vgl. Effenberger, a.a.O., S.169

29) Vgl. ebd. S.175

schen Denkens, ohne sie mit Wertungen zu verbinden: "In den Konzeptionen des Barock, der Romantik und des Surrealismus besteht der gemeinsame Charakter darin, daß sie ein dynamisches, konkretisierendes und kritisches Element darstellen, ein Element der geschichtlichen Dialektik und einer relativen historischen Bedingtheit; während dagegen der Klassizismus und der Abstraktivismus auf ein statisches und abstrakt spekulatives Begreifen abzielen; sie setzen einen autonomen ästhetischen Bereich voraus, in dem dem künstlerischen Schaffen alle außerästhetischen Standpunkte, also vor allem psychologische und soziologische Erscheinungen und Relationen, grundsätzlich fremd sind."³⁰

Die Betrachtung der Kunst unter dem ideologischen und ästhetischen Aspekt hat zur Folge, daß ein real existierender Grundwiderspruch der Avantgarde eliminiert wird. Es handelt sich um den Widerspruch zwischen den Bestrebungen, Kunst in ihrer reinen ästhetischen Funktion zu etablieren und der Forderung nach der Überführung der Kunst in die außerästhetischen Bereiche. Als Beispiele könnten nicht nur Kandinsky und Klee genannt werden, die in ihren Werken der gegenstandslosen Malerei Archetypen reiner Kunst schaffen und gleichzeitig an dem "utilitären" Bauhaus tätig sind, sondern auch und vor allem die tschechische Avantgarde: "Einerseits sind in der Avantgarde Tendenzen gegenwärtig, die das künstlerische Schaffen durch einen unmittelbaren Funktionszusammenhang in der Gesellschaft verankern wollen, auf dem anderen Pol wirken dann Meinungen, die die Autonomie der ästhetischen Funktion konsequent realisieren und die Kunst von allen außerkünstlerischen Zwecken befreien wollen."³¹ Auf diese Tatsache hat bereits in den 30-er Jahren J. Mukařovský hingewiesen und gezeigt, daß der produktionsästhetische An-

30) V. Effenberger, *Od avantgardní tvorby k dnešnímu umění*, in: *Pla*, a.a.O., S. 50f.

31) M. Grygar: *Inspirační zdroje avantgardního umění*, in: *Pla*, a.a.O., S. 79

spruch der Avantgarde andere, ja entgegengesetzte wirkungs-
 , ästhetische Resultate ergeben kann: "In der modernen Kunst
 [...] wird einmal das völlige Übergewicht der ästhetischen
 Funktion programmatisch verkündet und künstlerisch verwirk-
 licht (vgl. *l'art pour l'art* in symbolistischer und dekadent-
 er Dichtung), ein anderes Mal wird wieder ihre Ausschlies-
 sung proklamiert (vgl. z.B. die Theorie der funktionalen Ar-
 chitektur). Beides, extreme Betonung oder Negierung der
 ästhetischen Funktion schlägt in ihren eigenen Gegensatz um:
 das maximale Ausschließen der übrigen Funktionen außer der
 ästhetischen bewirkt, daß sich die ästhetische Funktion in
 eine andere Funktion, z.B. in die sittliche ('Das, was einen
 Menschen, der Geschmack hat, beim Anblick des Lasters reizt,
 ist seine Formlosigkeit und Unproportioniertheit', Baudelai-
 re) oder die intellektuelle Funktion ('Die Erkenntnis der
 Schönheit der Welt ist das Ziel unseres Strebens', Březina)
 wandelt; umgekehrt wird die maximale Negierung der ästheti-
 schen Funktion in der funktionalen Architektur zu einem
 Mittel ästhetischer Wirkung (maximale Zweckmäßigkeit - Maxi-
 mum an ästhetischem Wert)."³² Wenn Mukařovský hier von moder-
 ner Kunst spricht und offensichtlich Avantgarde meint, dann
 legt er diesem Begriff andere Voraussetzungen zugrunde, als
 z.B. Bürger oder Bakoř, die sich auf eine genau eingegrenzte
 "historische Avantgarde" beziehen und ihre Anfänge erst in
 das 20. Jahrhundert situieren. Es ist wahrscheinlich, daß
 sich Mukařovský, wenn er Baudelaire als einen Protagonisten
 der Avantgarde nennt, an den Arbeiten K.Teiges zum Problem
 der Avantgarde orientiert, auch wenn er das nicht ausdrück-
 lich angibt.

32) J.Mukařovský, *Dialektische Widersprüche in der modernen Kunst*, hier n. J.M., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1977, S.219f.

Teige ist die herausragende Gestalt der tschechischen Avantgarde der 20-er und 30-er Jahre. Er leistet als erster die Selbstreflexion der Avantgarde, indem er sie auf ihre Anfänge zurückverfolgt und die historischen Ursachen ihrer Entstehung auf materialistischer Grundlage interpretiert.

In seiner Analyse³³ untersucht Teige die Funktion der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er stellt fest, daß zu dieser Zeit keine authentische Kunst des Bürgertums mehr existiert, und daß z.B. der besondere Aufschwung der französischen Kunst ("Pariser Schule") in Widerspruch und Opposition zur offiziellen Ideologie steht. Wenn es daneben Kunstwerke gibt, die der Bourgeoisie gegenüber nicht feindlich eingestellt sind, dann handelt es sich nach Teige lediglich um Kitsch und Akademismus³⁴. Die Ursachen für diese Entwicklung, daß es nämlich in der bürgerlichen Gesellschaft eine Kunst gibt, die "außerhalb des Gesetzes gestellt und von der Gesellschaft ausgeschlossen"³⁵ wird, sind darin zu suchen, daß die Kunst im Zuge der Arbeitsteilung eine relative Autonomie erlangte. War der Künstler früher direkt von der Kirche bzw. dem Hof abhängig, ist er nun frei. Zwar bedeutet seine Freiheit, daß er keinem Auftraggeber, der über repressive Zensur verfügt, gehorchen muß, dafür degradiert sie das Kunstwerk zur Ware. Der Künstler ist frei, sein Produkt auf den Markt zu bringen. Diese neue gesellschaftliche Stellung kann der Künstler akzeptieren, er kann sich den Marktgesetzen unterwerfen und zum Apologeten der herrschenden Ideologie werden oder aber er protestiert gegen diese durch sein Werk³⁶. *"Der Künstler begreift die Freiheit der Kunst in ihrem wesentlichen Charakter, nämlich als Möglichkeit, dem Diktat der Kirche, des*

33) K. Teige, *Jarmark umění*, Praha² 1964

34) Vgl. ebd. S. 10

35) Ebd. S. 12

36) Vgl. ebd. S. 8

Hofes bzw. der herrschenden Klasse und des sozialen Kommandos nicht zu gehorchen und seine Werke nur nach der natürlichen inneren *Notwendigkeit* der eigenen Phantasie und Inspiration frei zu gestalten."³⁷ In der konkreten Situation in Frankreich nach 1830 bzw. 1848 reagiert die authentische Kunst mit der Parole *l'art pour l'art*. "Der *L'art-pour-l'art*-ismus ist ein Ausdruck der Disharmonie zwischen Künstler und Gesellschaft; dagegen herrscht dort, wo eine Übereinstimmung der Künstler mit der sozialen Umwelt besteht, eine utilitäre Auffassung von der Kunst, eine Kunst für die Gesellschaft!"³⁸ Teige deutet den Ästhetizismus als eine im Grunde revolutionäre Kunst, da sie frei von jeder "moralischen Botschaft" bzw. einem "sozialen Auftrag"³⁹ ist.

Teige geht von der These aus, daß es in der Geschichte immer zwei Arten von Kunst gab - die offizielle und die Volkskunst, die, obgleich von der ersteren abhängig, Zeichen der Opposition in sich trägt. In der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft gibt es die Volkskunst nicht mehr, es existiert nur eine bürgerliche Kunst für die Bourgeoisie ("Nichtkunst") und eine bürgerliche Kunst für die Massen ("Pseudokunst")⁴⁰. Doch wird der oppositionelle Zweig nicht lange auf sich warten lassen. Mit dem Aufkommen des "letzten Stils" der Romantik entbrennt der Kampf zwischen der offiziellen und oppositionellen Kunst von neuem. Teige unterscheidet hier eine reaktionäre (Chateaubriand), eine liberale (Stendhal, Hugo, Delacroix) und eine schwarze Romantik ("poètes maudits"), die zum "Schicksal der ganzen neuen Poesie"⁴¹ werden sollte.

Die Romantik ist für Teige der entscheidende Punkt der Entwicklung. Die "verfemten Dichter" werden zu direkten

37) Ebd. S.17

38) Ebd. S.19

39) Ebd. S.20

Vorgängern der Avantgarde erklärt, ja sie bilden schon ihren ersten Vortrupp. "Eine tiefe Differenzierung im Rahmen der Romantik ist der Keim des doppelten Charakters der Kunst in der bürgerlichen Epoche. In der Zukunft werden sich zwei Welten der Kunst unversöhnlich gegenüberstehen: *poetae laureati und die verfemten Dichter, der Akademismus und die Moderne, der Boulevard und die Avantgarde*, die offizielle Nichtkunst und die revolutionäre Kunst."⁴² Das ausschlaggebende Kriterium für die Bestimmung der Avantgarde ist also bei Teige nicht die Erreichung eines bestimmten Entwicklungsstandes im Bereich der Form (vgl. Bürgers These von der Verfügung über die Kunstmittel), sondern eine starke oppositionelle Haltung der Künstler und ihrer Werke⁴³ gegen die bürgerliche Gesellschaft. In seiner emphatischen Teilnahme für die Avantgarde proklamiert Teige diese Linie der Kunst als einzig authentische: "seit der Romantik, während des ganzen 19. Jahrhunderts bis heute ist die Geschichte der Kunst eine Geschichte der Avantgarden, eine Geschichte der verfemten Ismen."⁴⁴

Diese Bestimmung der Avantgarde ist zunächst mit überwiegend negativen Kategorien besetzt. Es ist die "*andere Kunst [...], die verfemte Poesie [...]*, animiert durch den Geist der Negation und Revolte."⁴⁵ Die Negation und die Revolte sind es, die die Avantgarde in eine immer stärker werdende Isolation treiben. Die Konsequenz, die sich aus die-

40) Vgl. ebda S.45

41) Ebd. S.46

42) Ebd. S.47

43) Als konkrete Beispiele nennt Teige die Beteiligung Baudelaires an den revolutionären Ereignissen 1848 und Rimbauds an der Pariser Kommune. Unter revolutionär versteht Teige nicht Werke mit revolutionärer Thematik, sondern solche, die in ihrer Gesamtheit radikalen Veränderungen unterliegen.

44) K.Teige, *Deset let surrealismu*, in: *Surrealismus v disku- si*, (Sammelband), Praha 1934, S.31

sem Zustand ergibt, ist klar: die Avantgarde muß aus ihrer Isolation ausbrechen, sie muß den Weg zu den breiten Massen finden. Teige hebt hervor, daß der Sinn der Avantgarde erst in ihrer Verschmelzung mit der "Welt" zu suchen ist. Die selbstgewählte Laboratoriumsarbeit der Avantgarde war notwendig, doch sie war nur eine Zwischenstufe: "Die Isolation der avantgardistischen Kunst vom gesellschaftlichen Ganzen ist ein Prozeß, in dem es zu einem allmählichen Zerfall der bisherigen künstlerischen Verfahren und zur Selbstliquidation der bisherigen Kunst kommt, wo Elemente einer neuen Poesie entstehen und sich zu entwickeln beginnen. Diese Poesie kann nicht realisiert werden, ohne ihre Isolation zu überwinden, ohne aus den Büchern ins Leben zu treten, ohne dann von allen geschaffen und gehört zu werden. In der Isolation, die einen totalen Kontaktverlust der Kunst mit der Welt bedeutete, [...] entstanden Keime einer neuen Poesie, die noch nicht realisiert werden konnte, die erst durch Wiedergewinnung dieses Kontaktes strahlen und leben kann. Dies geschieht jedoch nicht, indem sie zu den alten Ausdrucksformen und retrospektiven Idealen zurückkehrt, sondern durch Gewinnung der Verbindung und Verschmelzung mit der Welt *auf einer höheren Stufe des Gedichtes und der Gesellschaft.*"⁴⁶

Eine solche Synthese setzt soziale Umwälzungen voraus. Daß die Kräfte der politisch-sozialen Bewegung und die der künstlerischen Avantgarde eine unterschiedliche Dynamik entwickeln können, schließt Teige aus. In seinem Konzept sind Poesie und Revolution in der gemeinsamen Forderung nach der Befreiung des Menschen aufs engste verbunden⁴⁷. Wenn aber

45) Teige, *Jarmark umění*, a.a.O., S.55

46) Ebd. S.57

47) Vgl. K.Teige, *Poezie a revoluce* (1936), in: K.T.: *Výbor z díla II. Zápasy o smysl moderní tvorby*, Praha 1969, S.293

die These aufgestellt wird, daß die Künstler der Avantgarde notwendigerweise auf die Position der sozialrevolutionären Bewegung übergegangen sind⁴⁸, so bleibt noch ungewiß, ob andererseits die "Revolution" sich die Position der Avantgarde zu eigen macht.

Es scheint, als ob Teige selbst sich zu sehr mit der Avantgarde identifizierte, um ein objektives Urteil über sie abgeben zu können. Auch ist seine Methode zu sehr einem Analogiedenken verhaftet, das es möglich macht, die Evolution der Kunst parallel zu den politisch-gesellschaftlichen Prozessen zu setzen. Ebenfalls könnte man den Vorwurf erheben, daß dort, wo Totalität vorgetäuscht wird, es sich lediglich um Einzelercheinungen handelt (die Reduzierung der europäischen Kunst auf die französische und die Vernachlässigung der bedeutenden Linie des künstlerischen Realismus). Zweifelhafte mutet v.a. die Vorstellung an, daß die Verselbständigung der Kunst in ihren Gegensatz umschlägt, werden nur die notwendigen Voraussetzungen (erfolgreiche soziale Revolution) erfüllt. Die Grenzen des Teigeschen Systems werden dort sichtbar, wo er den Künstler immer noch als ein Individuum begreift, das der Wirklichkeit passiv-beschreibend entgegentritt, anstatt in sie einzugreifen.⁴⁹

Indes bleibt es Teiges Verdienst, daß die Erkenntnisse, die bis dahin verstreut lagen, zum ersten Mal in ein syste-

48) *"der Übergang der Vertreter der Avantgarde der Poesie auf die Positionen der sozial-revolutionären Bewegung ist eine Manifestation der objektiven historischen Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit, die sich ihren Weg durch ihr [der Avantgardisten] subjektives Bewußtsein und Unterbewußtsein bahnte [...]"*. Teige, *Poesie a revoluce*, a.a.O., S.291

49) *"wirkliche Vorbereitung zum Schaffen bietet nur ein ständiges, sorgfältiges, von persönlichen Neigungen und Wünschen gesteuertes subtiles Studium und Betrachten[!] des Lebens und der Kunst."* K.Teige, *K otázce avantgardy a nástupu nové generace* (1937), in: *Výbor z díla*, a.a.O., S.389

matisches Gebäude zusammengetragen und in einen breiteren Zusammenhang gestellt wurden. Diese Leistung ermöglicht Teige die Einsicht, daß es in der weiteren Entwicklung zu Komplikationen kommen kann, die daraus resultieren, daß die Forderungen der Avantgarde als Karikatur verwirklicht werden - als Massenkultur und Warenästhetik: "Bestimmte Prinzipien der modernen Strömungen waren akzeptiert auch von ihren ehemaligen Gegnern, jedoch in einer verzerrten, deformierten Gestalt; karikiert, weil aus dem organischen Zusammenhang mit ihrer revolutionären Seite herausgerissen und somit verfälscht und banalisiert."⁵⁰

Zentral für die Bestimmung der Avantgarde bleibt die Frage nach der "Auflösung der Kunst im Leben". Als Forderung fehlt sie in keinem Manifest, doch wird unter "Leben" bzw. "Lebenspraxis" nicht immer dasselbe verstanden. Nach ihrer "Befreiung" (der Worte im Futurismus, der Form im Kubismus) gibt es keine verbindliche Norm für die Kunst mehr: "Jede Avantgarde weiß, was Poesie ist und was keine Poesie ist; sie definiert es nämlich für sich selbst."⁵¹ Auf der anderen Seite ist auch die Bestimmung vom "Leben" von Gruppe zu Gruppe verschieden: die dadaistischen Collagen, die authentisches Material des täglichen Lebens wie Billets, Garnrollen, Zigarettenstummel enthalten und in Kontrast zu malerischen Elementen setzen⁵², demonstrieren das Spannungsverhältnis zwischen der ästhetischen und den praktischen Funktionen und - auf einer Abstraktionsebene - zwischen Kunst und Leben anders als z.B. der russische nachrevolutionäre Futurismus im "Kampf gegen den Alltag"⁵³. Die Prag-

50) K.Teige, *K dějinám moderní tvorby* (1932), in: *Výbor z díla*, a.a.O., S.21

51) F.Vodička, in: *S Jakobsonem a Bogatyrevem v srpnové Praze*, in: *Listy* Nr.1 vom 7.11.1968, S.11

52) Vgl. W.Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: *Marxismus und Literatur* Bd.11, hrsg. v.F.Raddatz, Reinbek 1969, S.270

53) Vgl. S.Tret'jakov, *Woher und wohin. Perspektiven des Futurismus* (1923), in: *Ästhetik und Kommunikation* 1971, Nr.4, S.89

matisierung der Kunst ist also kein einheitlicher Prozeß, sondern eine Tendenz, die jede Avantgarde für sich selbst bestimmt und zu verwirklichen sucht. Auch in der tschechischen Avantgarde, im Poetismus, ist diese Tendenz vorhanden - in den Arbeiten Teiges, Václavks und Nezvals nimmt sie eine jeweils besondere Gestalt an.

2. Zur Genese der tschechischen Avantgarde

Die Genese der tschechischen Avantgarde der 20-er Jahre weicht von anderen europäischen Avantgarden in einigen Punkten ab. Gehört im surrealistischen Werk zum Beispiel das Moment der strikten Ablehnung der Tradition zu den konstituierenden Merkmalen, erlebt die tschechische Kulturszene eine weniger stürmische Abrechnung mit der Vergangenheit. Die Franzosen, die Deutschen, die Italiener konnten auf eine jahrhundertealte Tradition zurückblicken und auch die Russen verfügten über Dichter wie Puškin, Dostoevskij und Tolstoj, deren Bedeutung groß genug war, um sie über Bord werfen zu können - wie es der Futurist Majakovskij verkündet. In Prag aber findet kein neuer Fenstersturz statt. Die gesellschaftliche Stellung des tschechischen Künstlers vor der Gründung der Republik 1918 unterscheidet sich von der seiner Kollegen im Westen, aber auch im Osten insofern, als er aufgrund nichtvorhandener Institutionen sowohl politische als auch nationalaufklärerische Funktionen wahrnimmt. Die tschechische Kultur des 19. Jahrhunderts ist betont utilitaristisch. Man produziert die Kunst aus nationaler Pflicht, gefeiert werden Dichter, die in ihren Werken Forderungen nach nationaler Erneuerung und sozialer Gerechtigkeit - wie sie das Bürgertum verstand - aufstellen. Eine Wende wird erst in den 90-er Jahren sichtbar. Auf die realistische Hypertrophie an "wahren Schilderungen" mit sozialen Tendenzen, deren Demokratismus im Rahmen eines gemäßigten Reformismus bleibt und vom wissenschaftlichen Realismus der Masaryk-Schule begleitet wird, antwortet die neue Generation mit einer Literatur, die sich an der französischen Dekadenz orientiert. Die tschechische Dekadenz entsteht jedoch nicht aus dem Gefühl des Überflusses und der zivilisatorischen Saturierung, sondern im Gegenteil, ihr geht ein Bewußtsein des Mangels an kulturellen Möglichkeiten, ein Bewußtsein der nationalen Unterdrückung und des Abscheus vor

dem Kleinbürgertum voran¹. So hat im tschechischen Kontext der Parnassismus eines Vrchlický einen anderen Stellenwert als der seiner französischen Zeitgenossen. Obwohl Vrchlickýs Poesie keinen neuen Anfang, sondern die Vollendung der Romantik bedeutet, gehört er zu den wenigen tschechischen Dichtern des 19. Jahrhunderts, die es gewagt haben, "Künstler zu werden inmitten eines Volkes, in dem bis dahin alle Patrioten, Aufklärer und Apostel waren"².

Ein wirklicher Neuanfang in der Entwicklung der tschechischen Literatur ist erst mit der Gruppe junger Literaten verbunden, die ihren Namen unter das *Manifest České moderny* (1895) gesetzt haben. Ihr Auftritt bedeutet keinen Generationskonflikt, der Protest richtet sich sowohl gegen die ästhetischen Konventionen als auch gegen die herrschende Ideologie der tschechischen kleinbürgerlichen Bieridylle. Er hat einen individualistischen Charakter, und bei der heterogenen Zusammensetzung der Unterzeichner wäre eine gemeinsame Plattform kaum möglich gewesen. Dieser Generation, die nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch verschiedene, ja sich kreuzende Wege gehen sollte, ist das Bemühen gemeinsam, den Rückstand der tschechischen Kunst im "europäischen Maßstab" auszugleichen. Dieser Prozeß sollte Jahrzehnte dauern und erst in den 20-er Jahren in der Theorie und Praxis des Poesitismus abgeschlossen werden. Eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Generation der 90-er Jahre ist S.K. Neumann, der in seiner Entwicklung den längsten Weg - von "Satanismus" über "Zivilismus" und proletarische Kunst zum sozialistischen Realismus - zurücklegt.

Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts schreibt Neumann seinen bis dahin wichtigsten Gedichtband *Kniha lesů*,

1) Vgl. R. Pynsent, *Julius Zeyer. The Path to Decadence*, The Hague 1973, S. 166ff.

2) K. Teige, *F.X. Šalda a devadesátá léta*, in: *F.X. Šalda* (Sammelband), Praha 1968, S. 173

vod a strání. "Mit dem 'Buch der Wälder' begründete Neumann [...] den sog. tschechischen Vitalismus, der eine Abkehr von den Konfessionen und Selbstprojektionen eines lyrischen Subjekts brachte; anstelle der früher so betonten Subjektivität steht eine geschlossene, objektivere und metaphorische Darstellung."³ Der alte Streit um eine adäquate Darstellung der Wirklichkeit, dem sich die Dekadenten durch eine Hyper-sensibilisierung des poetischen Subjekts entzogen hatten, flammt bei Neumann von neuem auf. Seine Verherrlichung der modernen Welt wird von dem Bewußtsein begleitet, daß "der Weg zur neuen Welt nicht über die Negation der vorhandenen Welt führt, und daß ausschließlich ästhetische Beziehungen zu dieser Welt es ermöglichen, ihre Widersprüche und ihre zukünftigen Möglichkeiten zu erfassen."⁴ Die Welt dieser Poesie ist die Welt der technischen Zivilisation; in einem optimistischen Rausch wird der Technik die Macht zugesprochen, alle gesellschaftlichen Konflikte lösen zu können. Anstelle des dichterischen Subjekts stehen wieder Dinge im Mittelpunkt des Interesses: "Wir haben lange genug gejammert, jetzt wollen wir wieder eine schlichte und einfache Freude an den Dingen haben."⁵ Das Sich-Berauschen an der Welt mit all ihren verschiedenartigen Dingen, das zum Wesenszug des Zivilismus wird, überschreitet nicht die Grenzen der Kunst; es bedeutet nur insofern einen Bruch mit der Vergangenheit, als es neue ästhetische Verfahren hervorbringt. Die Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung der konkreten Wirklichkeit wird in der futuristischen Befreiung der Worte durch den freien Vers und die assoziative Methode nach dem Muster der polythemat-

3) M. Brousek, *Der Poetismus. Die Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer marxistischen Kritiker*, München 1975, S. 30

4) F. Vodlčka, *O modernosti v literatuře historicky*, In: *Plamen* 1964, Nr. 5, S. 2

5) S. K. Neumann, *Ať žije život*, Praha ²1971, S. 29

ischen *Zône* von G. Apollinaire zum Ausdruck gebracht. Der Beitrag der "Neuen Moderne" (so wird die Gruppe der Dichter bezeichnet, die - bis auf S.K. Neumann - erst kurz vor dem 1. Weltkrieg ins literarische Leben treten) zur Entwicklung der Avantgarde liegt dann auch in erster Linie im thematischen und formalen Bereich. E. Strohsová faßt ihn in folgenden Punkten zusammen:

1. Ablehnung des romantischen Kultes der Kunst (Kunst wird als *eine* der menschlichen Tätigkeiten aufgefaßt, die das theoretische Denken nicht ausschließen, sondern voraussetzt);
2. der Individualismus der 90-er Jahre wird durch den Kollektivismus abgelöst; der Künstler betrachtet sich als Bürger;
3. die objektive Wirklichkeit tritt thematisch an die Stelle des dichterischen Subjekts;
4. die Totalität als Gegenstand der Poesie wird zum neuen Ideal (Betonung des Einfachen und Alltäglichen);
5. Das neue Verhältnis zum Leben, die dynamische Auffassung der Welt und das neue ästhetische Ideal finden ihren Niederschlag in der Ausarbeitung neuer poetischer Ausdrucksmittel.⁶

Die "Neue Moderne" eröffnet auf dem Gebiet der künstlerischen Verfahren neue Möglichkeiten, die später von der poetischen Praxis aufgegriffen, vertieft und modifiziert werden. Die zentrale Frage der Avantgarde jedoch, die Aufhebung der Kunst in der "Lebenspraxis" stellt sich für die "Zivilisten" nicht. Diese Forderung wird von einem Außenseiter der tschechischen Literatur auf eine bizarre Art verwirklicht. Jaroslav Hašek, den man als den ersten und einzigen tschechischen Dadaisten bezeichnen könnte, gelingt es zu der Zeit, als Neumann seine flammenden Proteste und kühnen Visionen pro-

6) Vgl. E. Strohsová, *Zrození moderny*, Praha 1963, S. 89f.

klamiert, die Grenzen zwischen Literatur und "Leben" zu verwischen. Hašek lebt seine Literatur, indem er sich ihr entledigt. Er will nicht "modern" sein, und begibt sich bewußt auf die literarische Peripherie - er schreibt nur soviel, um davon leben zu können. Es ist wahrscheinlich, daß er seine besten Geschichten nie geschrieben, sondern in einer Prager Wirtschaft in unzähligen Improvisationen *erlebt* hat. Seine Parodien, oder besser gesagt Mystifikationen, weil die Grenze zwischen Dichtung und Wahrheit selbst für Eingeweihte nicht zu durchschauen ist⁷, gipfeln in der Gründung der "Partei des maßvollen Fortschritts im Rahmen des Gesetzes", auf deren "Wahlveranstaltungen" das Publikum nicht durch plumpe Satire, sondern durch stilgerechte Verwendung allgemeinbekannter Klischeés irritiert wird. Hašek verwendet dabei - ähnlich wie bei seinen literarischen Humoresken - das Verfahren der Übertragung eines empirischen oder aber autobiographischen Details, dem im gegebenen Kontext eine groteske Bedeutung zukommt. Dabei wird der "Wahrnehmungsautomatismus nicht durch poetische Destruktion zerstört, sondern durch geringfügige Verschiebung des Situationskontextes. Das ganze Gebilde erhält seine komische Bedeutung erst, wenn es aus dem Zusammenhang gerissen und mit dem Bewußtsein, daß es sich um eine humorvolle Mystifikation handelt, betrachtet wird."⁸

Jaroslav Hašek führt seine "Revolution", die sich als "existenzielle Modifikation" (ein Begriff von K.Kosík) annimmt, allein durch. Ihre Bohémien- und anarchistische Komponente ist für die sich nach 1918 formierende Avantgarde nicht der Nachahmung wert. Der 1. Weltkrieg, die Oktoberrevolution und die Gründung der CSR lassen die Probleme der Kunst und ihre möglichen Lösungen in anderem Licht erscheinen.

7) Vgl. F.Langer, *Byli a bylo*, Praha 1963

8) Vgl. R.Pytlík, *Osobnost a dílo*, in: *Orientace* 1970, Nr.2, S.58

3. Das Programm

3.1 Poetismus als Kulturrevolution (K.Teige)

Als im Oktober 1918 nach der Niederlage und dem Zerfall der Habsburger Monarchie die Tschechoslowakische Republik ausgerufen und die lange ersehnte nationale Souveränität erlangt wird, sieht sich auch die tschechische Kunst neuen Aufgaben gegenüber: In den 90-er Jahren wurden nach ersten zaghaften Versuchen die "Fenster nach Europa" mit solcher Wucht aufgeschlagen, daß dies ein gewaltiges Durcheinander von Weltanschauungen, Stilen und Richtungen zufolge hatte. 1913 bildete sich eine Gruppe junger Literaten um Karel und Josef Čapek, die den *Almanach für das Jahr 1914* herausgab. Der Durchbruch gelang nicht; ihr politischer und philosophischer Pragmatismus, der sich in der Darstellung des Bestehenden erschöpfte, hinderte sie daran, zur Vorhut der tschechischen Kunst zu werden. Auf die Szene treten junge Dichter, Maler, Kritiker, kaum einer von ihnen älter als 20 Jahre, die - von der russischen Oktoberrevolution inspiriert - das Bewußtsein verbindet, daß einer Revolution in der Kunst auch eine soziale Revolution folgen muß. So gelten auch ihre Sympathien der neuen "sozialen Poesie" S.K. Neumanns (*Rudé zpěvy*), dessen Zeitschriften *Červen*, *Kmen* und später *Proletkult* ihnen Veröffentlichungsmöglichkeiten bieten.

Neumann begreift die proletarische Kultur als eine "Übergangskultur" der revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft. So wie der Sozialismus nicht auf den Trümmern der kapitalistischen Gesellschaft aufgebaut werden soll, sondern die Errungenschaften der alten Gesellschaft in sich aufnehmen muß, so knüpft auch die neue Kunst an die besten Traditionen der bürgerlichen Kultur an. Im Gegensatz zu den Tendenzen des sowjetischen Proletkul't, der seine Kunst den breiten Massen zugänglich machen will, wünscht sich Neumann nur ein ausgewähltes Publikum, das "bewußte" Proletariat: "[...] es kann nicht

die Aufgabe des Proletkult sein, die ganze Masse des Proletariats zum Besuch von Konzertsälen, Kunstveranstaltungen und Volksuniversitäten, für deren richtiges Verständnis ihr alle Voraussetzungen fehlen, aufzufordern, sondern es geht darum [...] gestützt auf die Blüte des Proletariats [...] eine mächtige Erziehungsorganisation aufzubauen."¹ Neumann lehnt es ab, sich mit den avantgardistischen Formen des Kubismus und Futurismus zu beschäftigen, die "die soziale Funktion der Kunst negieren"²; seine didaktische Konzeption der "Tendenzliteratur" mündet schließlich in einen um eine enggefaßte Parteilichkeit erweiterten "Hyperzivilismus": "Eisern ist die Logik des Kommunismus, eisern soll die Disziplin in der heutigen kommunistischen Einheit sein, und der Kommunist soll eiserner Nerven haben; eisern ist die Musik der Industriewelt, [...] eisern werden die Rhythmen der proletarischen Kunst sein, also - wenn ihr wollt - für den eisernen Menschen die eiserne Kunst."³

Diese "Lagerfeuerrhetorik" (Teige), die weder Poesie noch Agitation hervorbringt, und die konsequente Nichtbeachtung der modernen Kunstverfahren zwingen die junge Generation, einen immer kritischeren Standpunkt der "sozialen Poesie" gegenüber einzunehmen. 1920 gründen sie die Gruppe "Devětsil", deren erster Vorsitzender der Prosaist Vladislav Vaněura wird. Doch von Anbeginn wird sichtbar, daß der eigentliche Führer des "Devětsil" Karel Teige ist.

"Seine Auftritte in der Literatur und bildenden Kunst waren eine Reihe absurder Gegensätze. Teige verkündete die Renaissance des realistischen Primitivismus, er verkündete

-
- 1) S.K.Neumann, *Proletářská kultura*, in: *Červen* 1921, Nr.4, hier n. *Avantgarda známá a neznámá*, Bd.1, *Od proletářského umění k poetému*, Praha 1971 (Sammelband, weiter zit. Azn 1), S.128
 - 2) S.K.Neumann, *K otázce umění třídního a proletářského*, in: S.N., *O umění*, Praha 1958, S.181f.
 - 3) S.K.Neumann, *Pro třídního člověka*, in: Neumann, *O umění*, S.167

die kollektive Volkskunst, gleich darauf orientierte er sich auf den Kubismus, schrieb jedoch eine Monographie über Zrzavý. Danach von allem angeekelt, verkündete er die Liquidierung der Kunst. [...] In jener Zeit begann er, Photomontagen à la Rod-ženko herzustellen, die er Bild-Gedichte nannte, unterschrieb Manifeste des Poetismus, dabei kokettierte er ein wenig mit dem Dadaismus und verkündete den Sieg des Konstruktivismus."⁴ Diese sarkastische Charakteristik Teiges, vorgetragen während der hitzigen "Generationsdiskussion", gibt verkürzt und verzerrt die Entwicklung Karel Teiges in den 20-er Jahren wieder. Sie weist trotz ihres polemischen Tones richtig auf das Hauptmerkmal des Teigeschen Denkens jener Jahre hin, nämlich die Tendenz zur Harmonisierung, zur Schaffung einer Synthese aller zeitgenössischen avantgardistischen Strömungen. Im nachhinein äußert sich Teige selbstkritisch zu dieser Periode, wenn er den Poetismus in seinem methodologischen Idealismus und biologischen Materialismus als eklektisch bezeichnet⁵.

Rückblickend faßt Teige die Aufgaben des "Devětsil" in zwei Punkten zusammen: Erstens sollte die junge fortschrittliche Generation der Künstler "Europa einholen", d.h. "das Niveau der progressivsten Kräfte der internationalen Avantgarden"⁶ erreichen (Funktion der Modernität); zweitens begleitet diese Bemühungen ein Streben zur Kulturrevolution (Funktion des Revolutionären). Denn der "Devětsil" realisiert die Grenzen, die ihm die herrschende Ideologie auf dem Wege zur Modernität auferlegt, und ist bereit, diese in einem Konflikt mit derselben zu durchbrechen⁷.

4) J.Štyrský, *Koutek generace III*, in: *Odeon 1930*, Nr.4, hier n. *Avantgarda známá a neznámá*, Bd.3, *Generační diskuse*, Praha 1970 (Sammelband, weiter zit. *Azn 3*), S.181

5) Vgl. V.Effenberger, Nachwort zu K.Teige, *Vývojové proměny moderního umění*, Praha 1966, S.357

6) Teige, *K dějinám moderní tvorby*, a.a.O., S.22

7) Vgl. ebd. S.16

In seinen ersten programmatischen Arbeiten aus dem Jahre 1921 scheint Teige ein Konzept zu verfolgen, das sich von anderen europäischen Avantgardisten klar abhebt. Nicht der Kubismus oder Futurismus, sondern die Formen der Volkskunst, das "primäre Schaffen" des Menschen, befinden sich seiner Meinung nach in der unmittelbaren Nähe der modernen Strömungen. In einer Kritik des Kubismus, der längst seine Epigonen gefunden habe, und des Futurismus, der sich in seinem Kriegschauvinismus selbst entlarvte, erhebt Teige den Vorwurf des Ästhetizismus, denn "alle modernen Ismen finden die Dinge 'an sich' schön"⁸. Was er vermißt ist eine Kunst, die nicht den Zerfall der Gesellschaft antizipieren würde, wie es z.B. der Dadaismus tut, sondern die das Neue und Zukünftige in realistischen oder gar naiven Bildern einfängt. Teige bekennt sich in diesem Sinne zu den französischen Unanimisten, die sich zu dieser Zeit besonderer Popularität erfreuten. "Sie hielten sich für die Bewahrer der französischen Tradition kartesischer Klarheit und Logik."⁹ Sie wollten eine Art Dichtung schaffen, "die wieder, genau wie in den alten Zeiten, direkt zu den Menschen sprechen sollte."¹⁰ Teige begrüßt die Unanimisten als "Verkünder eines Evangeliums der großen Liebe zum Leben"¹¹ und sieht in ihren Werken die "Vor-Bilder" der neuen Welt.

In der These von den Vor-Bildern, die vorläufig im Mittelpunkt von Teiges Interesse steht, kommt deutlich sein Hang zur Utopie zum Vorschein: "die Aufgabe allen geistigen Schaffens [ist] das Vor-Bild der neuen Welt"¹². Er begreift den Künstler

8) K.Teige, *Obrazy a předobrazy*, in: *Mueaion* 1921, Nr.2, hier n. Azn 1, S.98

9) C.Mackworth, *Guillaume Apollinaire und die Kubisten*, Frankfurt/M. 1963, S.170

10) J.Romains, zlt. nach C.Mackworth, a.a.O.

11) Teige, *Obrazy a předobrazy*, a.a.O., S.98

12) Ebd. S.101. Die Keimzellen der neuen Kunst sieht Teige zu dieser Zeit in den "kunstlosen" Formen des Zirkus, Varietés, der Jahrmarktsattraktionen, Chaplin-Filmen u.ä.

als einen "Erbauer der neuen Welt, den Verkünder des neuen Paradieses und der Ankunft des Königreichs des Herzen, [der] gleichzeitig ein Agitator des Sozialismus [ist]"¹³. Was später für Teige größere Bedeutung gewinnen sollte, war das Bewußtsein der engen Verbindung zwischen Leben und moderner Kunst; daß es nicht mehr darauf ankommt "Vorschläge zur modernen Kunst zu machen, sondern Pläne des neuen Lebens, der neuen Organisation der Welt"¹⁴ aufzustellen.

Auf der Suche nach neuen Kunst- und Lebensformen setzt sich Teige v.a. mit der proletarischen Literatur auseinander. Ihre Existenz ist spätestens seit Wolker nachzuweisen, ihre Lebensfähigkeit jedoch von unzähligen Epigonen ernst bedroht. Versteht Wolker noch die "Tendenz" in der Kunst als eine innere Überzeugung des Dichters, der nicht auf der Oberfläche der Erscheinungen bleiben kann und die Wirklichkeit realistisch und objektiv, jedoch nicht imitativ darstellen soll¹⁵, so verflacht bei seinen Nachfolgern die Kategorie des Klassenmäßigen und Proletarischen zu einer spekulativen Komponente eines "Werkes", das bereits "alle Merkmale des alten bürgerlichen Volksskitsches"¹⁶ beinhaltet. "Der soziale Dichter glorifiziert die Armut, damit er über sie schreiben kann, und vielleicht wünscht er sich im stillen, daß sie nicht verschwindet."¹⁷ Um sich von Literatur dieser Art abzugrenzen, nennt Teige sein neues Konzept die "Neue proletarische Kunst" (1922), in dem zwar die Tendenz und das Kollektivistische proklamiert, zugleich aber unmißverständlich darauf hingewiesen wird, daß ein "Miß-

13) Ebd S.102

14) Ebd. S.97

15) Vgl. J.Wolker, *Proletářské umění*, in: *Var* 1922, Nr.9, hier n. *Azn 1*, S.220-224

16) V.Effenberger, *Nové umění*, Nachwort zu K.Teige, *Svět stavby a básně*, Praha 1966, S.583

17) F.Halas in einem unveröffentlichten Vortrag vom Dezember 1925. Zitiert nach M.Topinka, *Spát na břitvě a na blechách v ělji*, in: *Orientace* 1970, Nr.4, S.64

brauch der Tendenz in der Kunst zu bekämpfen ist"¹⁸. Die neue Poesie steht der Zivilisation pessimistisch gegenüber. Nicht die Maschinen der modernen Technik, sondern der Mensch der modernen Welt soll zu ihrem Thema werden. Teige entwickelt die Theorie des Poetismus: Er isoliert den Bereich der menschlichen Arbeit, dem er die Freizeit, die für das Vergnügtsein geschaffen ist, entgegengesetzt, um dann zwischen beiden Bereichen eine Trennungslinie zu ziehen. Die Realität in der Kunst verliert immer mehr an Bedeutung¹⁹, bis sie schließlich auf "alle Schönheiten der Welt"²⁰ reduziert wird. Gefordert wird zwar eine Kunst, die zum Bestandteil des Lebens würde ("Wir brauchen keine Kunst aus dem Leben und für das Leben, sondern Kunst als Bestandteil des Lebens"²¹), dieses Leben aber beschränkt Teige auf den "siebenten Tag in der Woche", an dem kein Platz für "Geschichten aus dem Leben der Armen [ist]." Gezeigt werden sollen "keine Bilder der Zechen und Stahlhütten, sondern der

18) K.Teige, *Nové umění proletářské*, in: *Devětsil* (Sammelband), Praha 1922, hier n. *Azn 1*, S.266

19) In den 30-er Jahren rechtfertigt Teige die Trennung zwischen Realität und Poesie als das Ergebnis eines passiven Widerstandes gegen die kapitalistische Gesellschaft: "Die Realität negieren bedeutet in der westlichen Welt die soziale Ordnung ablehnen, die ihre Substruktur darstellt, so wie das aktive und revolutionäre Negieren der kapitalistischen Gesellschaft eine Ablehnung und Zurückweisung jener Realität bedeutet, die uns diese Gesellschaft aufzwingen will." K.Teige, *Socialistický realismus a surrealismus*, in: *Socialistický realismus* (Sammelband), Praha 1935, S.131

20) K.Teige, *Umění dnes a zítra*, in: *Devětsil*, a.a.O., hier n. *Azn 1*, S.381. *Všecky krásy světa* heißt ein Gedicht von J.Seifert aus dem Gedichtband *Samá láska* (1923), in dem der Dichter den Wandel in der Bestimmung des Begriffs Kunst zum Ausdruck bringt. "Alle Schönheiten der Welt" bedeutet hier eben die Tatsache, daß das vermeintlich Banale ästhetische Qualitäten besitzt: *a nejkrásnější obrazy dneška nebyly nikým malovány/ulice je flétna a hraje svou píseň od rána do večera* ("und die schönsten Bilder von heute wurden von niemand gemalt/die Straße ist eine Flöte und spielt ihr Lied vom Morgen bis Abend").

21) Teige, *Umění dnes a zítra*, a.a.O., S.378

Tropen und fernen Länder, Gedichte des freien und aktiven Lebens, die dem Arbeiter keine Tatsachen, die erdrücken, sondern Tatsachen und Visionen, die begeistern und stärken, bringen!²²

Der These über die "Sonntagskunst" liegt die Überzeugung zugrunde, daß es in der modernen kapitalistischen Gesellschaft nicht möglich sei, die Bereiche der Arbeit und der Kunst miteinander zu versöhnen, nachdem sie sich im Zuge der historischen Entwicklung verselbständigt hätten. Es können zwar nach Teige Entwicklungen verfolgt werden, in denen Kunst die Gestaltung der Lebensformen (die nicht mit Arbeitsbereichen identifiziert werden dürfen-V.M.) beeinflussen kann²³, doch sind diese Tendenzen nicht stark genug, um den Autonomisierungsprozeß aufzuhalten. Dieser Prozeß²⁴ wird von Teige nicht nur festgestellt, sondern zur Voraussetzung seiner Poetismus-Konzeption gemacht. Die authentischen, die "reinsten" Elemente der Kunst sollen aufgegriffen und weiter entwickelt werden. Teige formuliert diese Forderung im ersten Manifest des Poetismus (1924), dessen Thesen in folgenden Punkten zusammengefaßt werden können:

22) Teige, *Nové umění proletářské*, a.a.D., S.271

23) "Tatsächlich bedeuten viele Revolutionen in der Kunst faktische Anläufe zu neuen Lebensformen noch in Zeiten, wo die gesellschaftliche Entwicklung kaum die ersten Schritte zu ihnen zurückgelegt hatte." K.Teige, *Gedicht, Welt, Mensch*, in: K.T., *Liquidierung der 'Kunst'*, Frankfurt/M. 1968, S.114

24) O.Sus sieht diesen Prozeß als Folge der ungleichen Entwicklung von Kunst und Gesellschaft an und rechtfertigt die Konsequenzen Teiges, "Arbeit an zwei Fronten" zu leisten: als engagierte Journalist "im Dienste der Revolution" und als Theoretiker der neuen Kunst (vgl. O.Sus, *Poetistický modus vivendi neboli člověkotvorba*, in: *Cesty k dnešku* (Sammelband), Brno 1966). Es drängt sich die Frage auf, ob nicht gerade dieser "Zweifrontenkrieg" zu den Niederlagen des programmatischen Poetismus und zur politischen Isolierung seines Schöpfers beigetragen hat.

- 1) Der Poetismus ist keine neue Kunstrichtung, kein neuer Ismus, sondern eine Lebensatmosphäre, ein "unverbindliches Spiel", ein *modus vivendi*. Er ist ein "modernisierter Epikureismus", denn "der einzige Reichtum, der für unser Glück Wert hat, ist der Reichtum der Gefühle, die Weite der Sensibilität. Und hier interveniert der Poetismus, um das Gefühlsleben, die Freude, die Phantasie zu retten und zu erneuern."²⁵
- 2) Der Konstruktivismus ist die notwendige Ergänzung des poetistischen Lebensstils.
- 3) Der Poetismus bringt eine Kunst hervor, die keines Professionalismus bedarf. Sie lebt in einer "Welt, die lacht", ihr Ziel ist das Glück, ihr Mittel der "reine Lyrlismus".

Seit Chvatíks Monographie über Václavek betrachtet man diese Umorientierung in "Devětsil" als die "Umwertung des Revolutionären"²⁶ infolge der Reaktion auf die proletarische Literatur. Chvatík bescheinigt dem Poetismus, daß er eine "Manifestation freier Kräfte der Phantasie und des Traumes in einer Welt [ist], wo der Mensch von der Herrschaft der Dinge unterdrückt wird"²⁷ und Sus sieht sogar in dem Übergang von der proletarischen Kunst zum Poetismus eine Entwicklung "vom Aufbau gesellschaftlicher Struktur durch Revolution zum revolutionären Aufbau des Menschen"²⁸. An anderer Stelle wird das "unmittelbare Aussprechen der neuen Realität, des neuen Lebensgefühls, des neuen Sehens der Welt"²⁹ hervorgehoben, oder aber es wird

25) K.Teige, *Poetismus*, in: Teige, *Liquidierung*, a.a.O., S.51

26) Vgl. K.Chvatík, *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, Praha 1962, S.81. Diese "Umwertung des Revolutionären" wird bereits von Šalda bemerkt: *Was bei Wolker näher am Kampf und noch mehr am Werk und an der Arbeit war, ist jetzt näher am Glück und an der Freude*. F.X.Šalda, *O nejmladší poezii české*, Praha 1928, S.47

27) Chvatík, a.a.O., S.84

28) O.Sus, *Český poetismus 1924*, in: *Divadlo* 1964, Nr.8, S.31

29) K.Chvatík, *Der Poetismus*, in: K.Ch., *Strukturalismus und Avantgarde*, München 1970, S.60

der Evolutionswert der poetistischen Schule zum Ausdruck gebracht: "Der Lyrismus als das Lebensprinzip, das die menschliche Imagination, Emotionalität, Phantasie, den Sinn für Humor und Absurdität bereichert, beeinflusste ungewöhnlich fruchtbar die tschechische Literatur und das Theater."³⁰ Was man beim Lesen solcher Wertungen vermißt, ist die Würdigung der ursprünglichen Intention des poetistischen Manifestes, nämlich der Definition des Poetismus als *modus vivendi*. Zu fragen wäre, ob diese Negation der Kunst eine *scheinbare* ist, die letzten Endes eine neue Wirksamkeit der *Kunst* anstrebt und einen ausgeklügelten Antiartismus als Kunstverfahren darstellt³¹, oder aber, ob Teiges ursprünglicher Poetismusbegriff den Wunsch nach einer *Auflösung der Kunst in der Lebenspraxis* manifestiert und als solcher der eigentliche Beitrag der tschechischen Avantgarde ist.

Die Antwort ist bei Teige selbst zu finden. Nachdem die Mitglieder des "Devětsil", aber auch ihre Gegner aus dem bürgerlichen Lager, den Begriff des Poetismus freudig aufgegriffen haben, verwendet auch Teige den "Poetismus" als Bezeichnung der neuen *Kunstform*: "Die poetischen Bilder und die optischen Gedichte münden in ein neues Kunstgebilde - das Bild-Gedicht, das die eigentliche Schöpfung des 'POETISMUS' ist."³²

Teige schließt die praktische Funktion aus seinem Konzept nicht aus, ihr wird nur ein ganz bestimmter Stellenwert in Form einer Kunst-Leben-Relation zugewiesen. Die rational gestaltete Funktion des Lebens erfährt ihre Grenzen ("Jede Maschine hat ihre eigene Irrationalität, das π "), die nur durch die Kunst (sprich Poesie) erweitert werden können. Um einer

30) K.Chvatik, *O poslání a možnostech umění*, in: K.Ch., *Smysl moderního umění*, Praha 1965, S.31

31) Vgl. J.Chalupecký, *avantgarda166?* in: *Orientace* 1966, Nr.2, S.22

32) K.Teige, *Naše základna a naše cesta*, in: *Pásmo* 1924, Nr.3, hier n. *Azn 1*, S.616

klaren Funktionsbestimmung der Kunst willen verzichtet Teige zuerst auf eine synthetische Definition: "Die Kunst ist weder Verkörperung einer philosophischen Weltanschauung noch ein Wahl- oder Streikagitator, sondern eine Kultur der Instinkte, der Satisfaktion der dem Menschen innewohnenden besonderen Neigungen und des undefinierbaren Bedürfnisses nach Lyriismus, und so ist sie ziemlich verschieden von der übrigen menschlichen produktiven Arbeit. *Sie backt nicht das Brot.* [Hervorhebung v.V.] Sie will nicht die Welt verändern und das praktische Leben beeinflussen. Falls sie manchmal die Wetterfahne der Zeit ist, so macht sie gewiß nicht den Wind, den sie anzeigt."³³ Hierbei unterscheidet Teige, ähnlich wie die sowjetische Avantgarde, zwischen Produktions- und Agitationskunst, zwischen Gebrauchskunst und Genußkunst: "Der Bau der Städte, die Architektur, die Industrie- und Agitationskunst ist die Kunst des Gebrauchs. Die andere ist die Kunst des Genusses der reinen Poesie. Die Poesie hat kein Recht, ein Verkünder des Gedanken oder ein Prophet zu sein. Sonst wäre sie unrein und illustrativ. Nicht eine gute Nachricht, sondern ein Abenteuer."³⁴

In *Poetismus* formuliert Teige: "Der Poetismus ist nicht nur der Gegensatz zum Konstruktivismus, sondern auch dessen unentbehrliche Ergänzung. Er basiert auf seinem Grundriß."³⁵ Aus dieser Aussage ließe sich ein Schema ableiten, in dem sich "Gestalten" und "Arbeit" gegenüberstehen, wo das "Gedicht" die menschliche Sensibilität und Phantasie rettet und der "Bau" das bildende Element des Sozialismus darstellt.³⁶ Diese Interpretation ist nicht ausreichend. Sie berücksichtigt nicht die Tatsache, daß Teige den Konstruktivismus in zweierlei Hinsicht versteht: erstens als die "Methodik der menschlichen Ar-

33) K. Teige, *Moderní společnost a umění*, in: *Pásmo* 1924, Nr. 1 hier n. *Azn* 1, S. 507

34) Teige, *Naše základna*, a. a. O., S. 617

35) Teige, *Poetismus*, a. a. O., S. 46

36) Vgl. Sus, *Český poetismus 1924*, a. a. O., S. 29

beit in allen Bereichen"³⁷ also eine Denkart, die den modus vivendi des Poetismus ergänzt und diesen nicht in einem passiven Vergnügtsein verkümmern läßt (d.h. eine Korrektive des Poetismus) und zweitens als die eigentliche Voraussetzung des poetistischen Schaffens, dem eine sachliche, funktionale und rationale Arbeit zugrunde liegt: "Nicht poetistische Delirien, sondern eine bewußte, zielgerichtete ästhetische Arbeit, Materialbearbeitung und extrem durchdachte Konstruktion - das ist das moderne Gedicht. [...] Das Gedicht ist wie jedes souveräne Gebilde ein vielleicht unbewußt inspiriertes Werk, das jedoch bewußt und wissenschaftlich konstruiert wird."³⁸

Dieser zweite Konstruktivismusbegriff ist ein streng funktionaler und puristischer; Teige leitet ihn aus dem Bereich der Architektur ab, mit der er sich intensiv beschäftigt, um ihn dann durch einfache Analogiebildung auf den Bereich der Poesie anzuwenden. Dabei ist das Ziel, eine Einheit zwischen dem Ästhetischen und Funktionalen zu erreichen. In dieser These lebt die seit der Antike tradierte Überzeugung weiter, daß alles Nützliche und Vollkommene auch schön ist. Teige führt als Beispiel die Maschine der modernen hochtechnologisierten Gesellschaft an, die in ihrer Vollkommenheit und Zweckmäßigkeit auch ein ästhetisches Objekt abgibt. Er weist gleichzeitig darauf hin, daß es ihm nicht um einen Kult der Technik geht, wie es etwa im Futurismus der Fall war³⁹, sondern daß "für die Konstruktivisten *der Mensch das Maß aller Dinge* [ist]."⁴⁰ Diese Schlußfolgerung ist notwendig, um nicht in Widerspruch zum Poetismus zu geraten, der sich ja die Sensibili-

37) K.Teige, *K teorii konstruktivismu*, in: K.T., *Svět stavby a básně*, a.a.O., S.365

38) K.Teige, *Charles Baudelaire*, in: K.T., *Svět stavby a básně*, a.a.O., S.207

39) "Das Leiden eines Menschen ist für uns nicht interessanter als das Leiden einer vom Kurzschluß betroffenen Lampe." (Marinetti)

40) K.Teige, *Der Konstruktivismus und die Liquidierung der 'Kunst'*, in: Teige, *Liquidierung*, a.a.O., S.60

sierung des Menschen als Aufgabe gestellt hat.

Teige sieht die immanente Funktion der Poesie in ihrer emotionalen oder gar sinnlichen Ausstrahlungskraft. Der Poetismus soll zu "allen fünf Sinnen des Menschen sprechen, seine Sensibilität befriedigen, seinen Geist unterhalten, erfreuen und schärfen."⁴¹ Eine geistige Hygiene also, die sich zum Ziel setzt, einen neuen Menschen zu schaffen. Dieser anthropozentrische Ansatz ist im Grunde nur ein modifizierter Rückgriff auf die Theorie der Vor-Bilder. Von der Erkenntnis der ungleichen Entwicklung in Kunst und Gesellschaft motiviert, glaubt Teige, mit Hilfe der Poesie das Bild des totalen, voll entwickelten Menschen der zukünftigen sozialistischen Gesellschaft entwerfen und gestalten zu können. Wenn dann Jahre später behauptet wird, daß die Erforschung der menschlichen Sensibilität, wie sie Teige fordert, zum Sieg der Revolution beitrage⁴², so kann eine solche Äußerung nur unter dem Hinweis auf die ausgeprägte "Pseudometasprache"⁴³ des Autors verstanden werden. Denn das Faktum, daß die soziale Revolution stattfinden kann, ohne daß sie mit der "verborgensten Lebensdynamik"⁴⁴ harmonisierte, ist ebenso banal wie der Sieg mancher sozialen Revolution selbst. Vielmehr zeigt das Teigesche Sich-Berauschen an der "grenzenlosen Macht der Poesie" die Grenzen der eigenen Kunstprogrammatur, die hinter ihrem Anspruch zurückbleibt und mythologischen Charakter annimmt. Es ist ein Unterschied, ob der Dichter Nezval in seinen Gedichten eine "künstliche Gestaltung der Realität" anstrebt, um "den ganzen menschlichen Hunger nach Poesie zu stillen"⁴⁵, oder ob der Programmierer

41) K.Teige, *Poesie pro pět smyslů*, in: *Pásmo* 1925, Nr.1, S.24

42) Vgl. Effenberger, *Nové umění*, a.a.O., S.583

43) Vgl. Brousek, a.a.O., S.9

44) Effenberger, *Nové umění*, a.a.O., S.596

45) V.Nezval, *Kapka inkoustu*, in: *ReD* 1928, Nr.9, hier n. *Avantgarda známá a neznámá*, Bd.2, *Vrchol a krise poetismu*, Praha 1972 (Sammelband, weiter zit. *Azn 2*), S.549

Teige ein Paradies der unendlichen Freude und Befriedigung und der totalen Seligkeit verheißt. Während in der Kunst die Prädominanz des reinen Lyrismus ihre Berechtigung finden kann, bedeutet dieses Prinzip, auf das Leben übertragen, eine zugleich groteske und unerträgliche Vorstellung von immer glücklichen Menschen, die nicht aus ihrer Trance erwachen können.

Um Teige wirklich gerecht zu werden, muß hierbei eine Einschränkung vorgenommen werden: Der oben erhobene Vorwurf des Idealismus könnte aufrechterhalten werden, wenn man Teiges Äußerungen als Teile einer systematischen Ästhetik betrachtet. Teiges Werk ist jedoch keineswegs ein abgeschlossenes System von normativen Vorschriften und spiegelt eher seine eigene Entwicklung wider. Eine adäquate Interpretation muß deshalb ständig darum bemüht sein, seine Aussagen als relative, sowohl in bezug auf sich selbst, als auch in bezug auf die zeitgenössischen Strömungen und Ideologien zu betrachten. Die Arbeit wird zusätzlich durch die Tatsache erschwert, daß Teige seine Aufsätze und Bücher nicht streng wissenschaftlich konzipierte, sondern sich eher durch den avantgardistischen Grundsatz leiten ließ, daß ein theoretischer Aufsatz ein Kunstwerk und kein Amtsschreiben sei⁴⁶.

Es ergibt sich ein anderes Bild, wenn man die Forderung nach einer "Poesie für alle Sinne" nicht unhistorisch, mit preußischer Genauigkeit untersucht. Sie erscheint dann als Reaktion auf zumindest drei Etappen in der Kunstgeschichte, nämlich die Linie der modernen französischen Poesie (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud), den Futurismus und die Dada-Bewegung.

Bei Baudelaire fasziniert Teige die suggestive Kraft der Poesie, die nicht mehr darstellen will, die keine Umschreibung der Wirklichkeit vortäuscht bzw. keine Deutung der Welt vorgibt. Ihre einzige Quelle ist der reine Lyrismus, der ohne Logik und Rhetorik auskommt und sich ausschließlich an die mensch-

46) Vgl. K.Honzík, *Ze života avantgardy*, Praha 1963, S.80

liche Emotionalität wendet. In der Idee der "Entsprechungen" (*correspondances*) sieht Teige die eigentlichen Ursprünge der Poesie für die fünf Sinne, denn "man kann dichten nicht nur mit dem Wort, sondern auch mit Farbe, Bewegung, Tanz, Ton, Musik, Duft."⁴⁷

In der Romantik steht die Poesie isoliert, ohne Bezug auf das moderne Leben oder gar gegen dieses gerichtet. Erst der italienische Futurismus entdeckte das moderne Zeitalter, in der Berausung am technologischen Aufschwung aber läßt er keinen Raum für die neuen menschlichen Dimensionen. In der Forderung nach einer Kunst, die keine sozialen, ethischen, religiösen oder sentimentalischen Funktionen hätte, sondern zum "Argot der Eingeweihten"⁴⁸ würde, eliminieren die Futuristen den Menschen und beabsichtigen auch nicht, etwas zu seiner Befreiung beizutragen. Hier setzt die Kritik Teiges an, wo er mit dem Hinweis auf das Leben, das nicht vergöttert, sondern gelebt werden soll⁴⁹, eine realistische Betrachtungsweise einbringt. Er distanziert sich von der Moderniatrie der Futuristen, aber auch von seiner eigenen der vergangenen Jahre. Die einzige Funktion der Poesie sieht er nun in der Konzeption des neuen Menschen, der, hat er einmal die poetische Katharsis durchgemacht, auch zur gesellschaftlichen Erneuerung fähig sein wird. Der Poetismus begreift "die Erneuerung des Lebens [...] als eine enorme Entwicklung der Kulturformen, als einen Anschluß eines verborgenen ästhetischen und künstlerischen Elektrizitätswerkes, das auf einmal die Welt erstrahlen läßt und sie erwärmt."⁵⁰

Die poetistische Konzeption des neuen Menschen ist keine modernste Sache. Teiges Prototyp des Menschen ist ein hoffen-

47) Teige, *Charles Baudelaire*, a.a.O., S.196

48) Vgl. K.Teige, *Futurismus a italská moderna*, in: K.T., *Svět stavby a básně*, a.a.O., S.146

49) Ebd. S.148

50) Z.Kožmín, *Teoretická stanoviska dadaismu a poetismu*, in: *Plamen* 1966, Nr.6, S.89

der, träumender und spielender. Im ersten Manifest definiert er auch den Poetismus als einen "modernisierten Epikureismus". Dieser Epikureismus ist im damaligen Kontext kein Ausdruck des Einverstandenseins mit dem Bestehenden, er ist auch keine Flucht vor der schlechten Realität. Er ist zu verstehen als Angriff auf das protestantisch-bürgerliche Idol der Askese und den traditionellen tschechischen Kleinmut⁵¹. Teige läßt sich vom Dadaismus inspirieren, besser gesagt von dem "schöpferischen Dada" und nicht dem Dada, der zerstört. Als diese Bewegung in Berlin und Paris ihren Höhepunkt erreichte, fand sie bei Teige keine Beachtung, weil er noch seiner Idee des realistischen Primitivismus nachging. Jetzt, Mitte der 20-er Jahre findet Teige in seinem Kampf gegen alles Literarische, d.h. Akademische und Anerkannte, im Dada einen Verbündeten. Nicht den Dadaismus, der - den Verfall der bürgerlichen Gesellschaft manifestierend - sich selbst als Verfall definierte, sondern Dada als "Kunst des Lachens", fern von der Literatur, aus dem tatsächlichen Leben erwachsen⁵². Die poetistische Kunst trifft sich mit dem Leben im Moment der Absurdität, sie ist nun bereit, mit der Welt, die nichts als ein Jux und Nichts ist⁵³, Kompromisse zu schließen. Dieser Kompromiß heißt Ironie⁵⁴.

Teige ist bemüht, die Kluft zwischen Poesie und Leben im *Spiel* zu überbrücken. Das Monstrum der bürgerlichen Gesellschaft mit all ihren Kriegen und klassenbedingten Ungerechtigkeiten verliert an Stärke, wenn seine Absurdität bloßgelegt wird. Nur im Spiel wird die Absurdität des Lebens beherrschbar, "weil sie menschlichen Regeln unterliegt, sie ist veränderbar, weil

51) Vgl. M. Blahynka, *Zlaté časy avantgardy*, Vorwort zu Azn 2, S.15

52) Vgl. K. Teige, *Hyperdada*, in: K.T., *Svět stavby a básně*, a.a.O., S.235

53) Vgl. K. Teige, *O humoru, klaunech a dadaistech*, in: *Fronta* (Sammelband), Brno 1927, S.103

54) Vgl. ebd. S.100

der Mensch im Spiel frei ist. Dieses Spiel ist freilich nicht notwendig Selbstzweck, denn seine Projektionen zurück in die Realität können gesellschaftliche Folgen haben."⁵⁵ Das Spiel bleibt dann nicht auf die Kunst beschränkt, es umfaßt alle Bereiche des Lebens.

1928 schreibt Teige sein zweites Manifest des Poetismus, das zusammen mit Nezvals *Kapka inkoustu* als *Manifesty poetismu* herausgegeben wird. Als Antwort auf die Kritik, die zu jener Zeit immer heftiger wurde, zeichnet Teige noch einmal die kurze Geschichte des Poetismus. Er definiert seine unmittelbare Entstehung als Reaktion auf die Kunst des Proletkult und besteht auch weiterhin auf seiner ursprünglichen Forderung nach einem poetistischen *modus vivendi*. Entwicklungstheoretisch ordnet er den Poetismus als Fortsetzung der modernen Poesie in die Nachfolge Baudelaires ein: Im Poetismus erfährt die Idee der reinen Kunst und der Korrespondenz zwischen den einzelnen Sinneswahrnehmungen einen ihrer Höhepunkte. Zusammenfassend formuliert Teige seine Forderungen an die Poesie:

- 1) Reinheit der Poesie im Sinne einer maximalen Emotionalität; ihr einziger Zweck ist, "den unvergleichlich großen Durst des Menschen nach Lyrismus zu stillen"⁵⁶;
- 2) Einbeziehung des Psychischen in die Welt der Poesie;
- 3) Revision des Wortmaterials;
- 4) Weiterentwicklung der poetistischen Ästhetik (Poesie für alle Sinne).

Teiges Rückblick auf die Geschichte des Poetismus ist optimistisch, seine Zukunftsvisionen sind euphorisch. Das har-

55) Kožmin, a.a.O., S.90

56) K.Teige, *Manifest des Poetismus*, in: Teige, *Liquidierung*, a.a.O., S.87. Teige ist überzeugt, daß die ästhetischen Qualitäten unabdingbare Bestandteile der menschlichen Psyche sind, ja sie erscheinen ihm als biologische Voraussetzungen: "Die ästhetische Aktivität und Eindrucksempfänglichkeit erwacht genauso (das zeigte Freud) wie die Sexualität, in der Verbindung mit den wichtigsten Lebens-, Körper- und Arbeitsfunktionen." Ebd, S.88.

monisierende Element des Poetismus wird ins Überdimensionale gesteigert ("Der Poetismus liquidiert die Disharmonie des Geistes und des Körpers"), das Postulierte für das Tatsächliche ausgegeben: "Das Glück der Poesie entsteht aus der Harmonie aller Sinne unter der Herrschaft des übergeordneten Sinns für Leben und Liebe, was die Suprematie der Poesie über die modernen Verrichtungen des Lebens und des Empfindens beweist."⁵⁷ Die "Felicitologie" des Teigeschen "fröhlichen Marxismus" (Sus) feiert in diesem zweiten Manifest ihre größte Erfolge: "Der Poetismus [weckt] die Poesie in der reinen und unapplizierten Form und baut ihre neue Welt, eine Welt der Harmonie und des Glücks."⁵⁸

Im Jahre 1930, als sich der Poetismus als dichterische Schule im Auflösungsprozeß befindet und es unter seinen theoretischen und praktischen Vertretern zu immer größeren Differenzen kommt, veröffentlicht Teige sein letztes Manifest des Poetismus *Báseň, svět, člověk* ("Gedicht, Welt, Mensch"). Hier gibt er noch einmal eine Bestimmung des Poetismus; im Gegensatz zum ersten und zweiten Manifest aber ist "Gedicht, Welt, Mensch" am wenigsten euphorisch. Wie nie zuvor ist Teige um eine begriffliche Klarheit bemüht, die sich in sachlich-nüchternem Stil manifestiert. Sein Betrachtungshorizont ist erweitert worden durch eingehende Studien von Marx und Freud und es scheint, daß Teige gerade hier zum erstenmal versucht, die Psychoanalyse in die materialistische Weltanschauung zu integrieren.

Der Ausgangspunkt seiner Analyse ist der Funktionswechsel der Kunst im modernen Zeitalter. Die alte Kunst verliert ihre utilitäre Funktionen, die früher ihren Status legitimierten. Die stürmische Entwicklung der Produktivkräfte ging auch an der Kunst nicht vorbei und bewirkte durch technische Errungen-

57) Ebd. S.110

58) Ebd. S.111

schaften (Photographie, Kino), daß die Kunst immer mehr ihre Lebensfunktion verlor. Sie fristet ihr Dasein abseits der Realität, auf sich bezogen, isoliert von der Welt, ja am Rande ihres Unterganges. In dieser Abgeschlossenheit vom produktiven und gesellschaftlichen Leben konnten sich nach Teige auf der anderen Seite "Keime neuer Formen und eines neuen gesellschaftlichen Umbaus"⁵⁹ entwickeln. (Offensichtlich sucht hier Teige nach analogen Kriterien zur Marxschen Funktionsbestimmung des Proletariats als Keimzelle der neuen Gesellschaft. Teiges Behauptung jedoch, daß die Kunst "eine von den Sorgen der herrschenden Klasse unbeschwerte Sphäre ist"⁶⁰, bleibt ohne Beweis.)

Die Existenz der "neuen Formen", die später in *Jarmark uměnl* als die nichtoffizielle Kunst bezeichnet werden, ist nach Teige historisch notwendig (Kristallisierung einer neuen Poesie); sie durchbrechen ihre Isolierung erst auf einer "höheren Evolutionsstufe des Gedichts und der Gesellschaft"⁶¹. Das Ziel ist also keine Rückführung der Kunst in die Lebensfunktionen der bürgerlichen Gesellschaft, sondern eine Synthese der neuen Kunst mit einer neuen Gesellschaft. Die Kunst soll "der neuen Gesellschaft einen neuen Typus Mensch [...] geben: neue Triebe, neue Sinne, einen neuen Körper, eine neue Seele."⁶² Teige verschiebt diese Aufgabe nicht auf die Zeit "nach der Revolution", d.h. nachdem das Proletariat die ökonomische und politische Macht übernommen hat; die Kulturrevolution findet schon "zur Zeit des Unterganges des Kapitalismus"⁶³ statt.

In der Frage der Kulturrevolution greift Teige ein eminent wichtiges Problem auf, das des Verhältnisses zwischen Basis und Überbau, zwischen ökonomisch-politischem Kampf und aktiver

59) K. Teige, *Gedicht, Welt, Mensch*, in: Teige, *Liquidierung*, a.a.O., S. 113

60) Ebd.

61) Ebd. S. 115

62) Ebd. S. 121

63) Ebd. S. 122

Umgestaltung des handelnden Subjekts. Hier gerät Teige in Widerspruch zu den meisten zeitgenössischen Kunsttheoretikern, v.a. aus der Reihe der offiziellen Parteiideologen, die bestenfalls auf eine "Erziehung" bzw. Umerziehung des Proletariats abzielten. Teiges Ambitionen sind weitreichender: die soziale Umgestaltung der Gesellschaft bedarf eines neuen Menschen. Das Anliegen der Kulturrevolution unter kapitalistischen Bedingungen kann dann nur die "Umwertung der Gefühlswelt, die von der Kindheit übernommen wurde, die Umwertung der petrifizierten und atavistischen Affektgewohnheiten in ein neues sozialistisches Bewußtsein, in funktionelles Denken, in sozialistischen Verstand, in sozialistische Sensibilität, Phantasie, in sozialistische Sinne und Nerven"⁶⁴ sein.

Teige geht es um die ganze Sache. Entweder ist die Sensibilisierung perfekt, oder sie ist gar nicht. Für Kompromisse, Zwischenlösungen, Übergangsperioden läßt er keinen Raum. Seine Sehweise ist einem Maximalismus verhaftet, der ihn zu utopisch-futurologischen Schlußfolgerungen zwingt: "die neue Gesellschaft bedarf eines harmonischen, *totalen Menschen*, der aus seiner biologischen Mitte einen festen Standpunkt instinktiver Sicherheit allem gegenüber gewinnt."⁶⁵ Trotz Übertreibungen dieser Art verliert Teige nicht das Eigentliche aus dem Auge, die konkreten Entwürfe für einen sozialistischen Lebensstil: "Leben in neuen sozialistischen Städten, in kollektiven Häusern, in einer Gesellschaft, die die Institution der Familie abgebaut hat, die die erotischen Gefühle von materiellen Beziehungen befreit hat. Leben in einer harmonisierten Umgebung, die das Entfalten menschlicher Qualitäten gestattet, die vom Kapitalismus in mechanischer und tierischer Stumpfheit gehalten wurden. Damit beginnt die neue Ära der Welt: nicht nur eine neue Organisierung der Wirtschaft und der Gesellschaft, son-

64) Ebd. S.123f.

65) Ebd. S.121

dern auch eine neue Organisierung des Menschen."⁶⁶

Der Weg zur Sensibilität ist mit den Mitteln der Kunst, die Teige jetzt als die Freudsche Triebsublimierung definiert, zu erreichen. Der "Poesie für alle Sinne" kommt in diesem Zusammenhang noch größere Bedeutung zu. Sie ist keine willkürliche Erfindung mehr, sondern wissenschaftlich untermauerte Erkenntnisnotwendigkeit. Sie unternimmt noch einmal den Versuch, aus dem Bereich des Literarischen auszubrechen, um im Leben zur wirklichen Entfaltung zu gelangen. Sie übernimmt die Verantwortung für eine freie Entfaltung des Menschen in einer freien Gesellschaft, denn das "Gedicht" ist nicht nur "ein Werk, das zielbewußt aus irgendeinem Material konstruiert ist", sondern auch "jede harmonische menschliche Handlung"⁶⁷. Die ästhetischen Qualitäten der scheinbar unästhetischen Wirklichkeit tauchen im dichterischen Spiel und im spielerischen Gedicht mit solcher Intensität auf, daß sie das Stadium der Synthese des "Baus" und des "Gedichts" erreichen.⁶⁸ In der Perspektive schließlich, im "Reich der Freiheit", hört die Kunst auf, zu existieren, die Schönheit wird kein künstlerisches Produkt des Gedichts mehr sein, sondern "ein Epiphänomen aller Lebenserscheinungen."⁶⁹ Was bleibt ist Glück und Harmonie.

In "Gedicht, Welt, Mensch" öffnet Teige die Grenzen seines anthropologischen Konzeptes hin zu einem gesellschaftlichen: Die Emanzipation der menschlichen Sensibilität durch vollkommene Entfaltung der Sinnlichkeit ist eine Voraussetzung für die Umgestaltung der Gesellschaft. Die neue Klasse, die den sozialen Kampf führt, sollte auch imstande sein, sich selbst - die eigene Psyche - zu ändern⁷⁰. "Sich ändern" heißt bei Teige, einen ursprünglichen Naturzustand des Menschen wiederzuerlangen

66) Ebd. S.124

67) Ebd. S.120

68) Vgl. ebd. S.125

69) Ebd. S.126

70) Vgl. ebd.

("der Mensch muß seine biologische Basis wiedergewinnen"). Darin stimmt er mit der dichterischen Praxis der Poetisten überein, denen es ja auch darum ging, die "ursprüngliche, unverkrustete, von Konventionen unverdeckte, hinreißende Gestalt [der Wirklichkeit] bloß[zulegen]." ⁷¹ Die Funktion des Poetismus ist nun, diesen Prozeß in Bewegung zu setzen. Teige glaubt, daß die menschliche Sensibilität - durch die "Poesie für alle Sinne" gefördert - Gewähr für die Entstehung eines neuen Menschen bietet. Unklar bleibt jedoch, wie die Verbindung zwischen Phantasie, Emotionen und Sensibilisierung unter den konkreten historischen Bedingungen verwirklicht werden kann, und ob die erreichte Sensibilität letzten Endes auch nur eine folgenlose Erscheinung bleibt.

71) Chvatík, *Der Poetismus*, a.a.O., S.64

3.2 "Reine Poesie" und zweckhaftes Schaffen (B.Václavek)

Wir haben gesehen, wie widersprüchlich die Entwicklung Karel Teiges in den 20-er Jahren ist. Er besitzt theoretische, programmatische, künstlerische und wissenschaftliche Fähigkeiten, die nicht immer in Einklang zu bringen sind. So ist z.B. sein erstes Manifest ein avantgardistisches Programm, das sich auf einer rein metaphorischen Ebene bewegt, die keine Selbstreflexion zuläßt, *Gedicht, Welt, Mensch* dagegen eine nüchterne Analyse, die sich nur der materialistischen Weltanschauung verpflichtet fühlt.

In den Arbeiten Bedřich Václaveks, des zweiten Theoretikers des Poetismus, lassen sich prinzipielle Unterschiede zu Teige feststellen. Verwirklicht Teige sich auf den verschiedensten Gebieten (Literaturtheorie, -geschichte, -kritik, Architektur, Graphik), so legt Václavek - abgesehen von einigen offensichtlich erfolglosen Versuchen in der Poesie - seine Rolle als Literaturtheoretiker und -kritiker von Anfang an fest.

Er gehört nicht zu den Initiatoren des "Devětsil", unterhält zwar Kontakte zur Gruppe, lebt jedoch die meiste Zeit in Mähren. Sein Horizont bleibt nicht auf die Avantgarde in Prag beschränkt, er ist bemüht, über sie hinaus den Rahmen für eine marxistische Literaturtheorie abzustecken. Nach einem Studienaufenthalt in Berlin 1922-1923 orientiert sich Václavek an den deutschen marxistischen Kunsttheoretikern Hausenstein, Behne und Lu Märten, er will sich durch eingehende Studien ihrer Werke eine Grundlage für seine wissenschaftliche Tätigkeit schaffen. Während Teige sich mit der mit seiner Hilfe ins Leben gerufenen Bewegung voll und ganz identifiziert, ist Václavek als "kritischer Begleiter"⁷² des

72) Chvatík, *Bedřich Václavek*, a.a.O., S.65

Poetismus ständig darum bemüht, zu ihr den für wissenschaftliche Objektivität notwendigen Abstand zu wahren. So ist dann auch seine Entwicklung weniger sprunghaft, stringenter und linearer als die Teiges. Ob sein Streben nach einem literaturwissenschaftlichen Objektivismus zu ideologischen Unstimmigkeiten⁷³ führte, sei zunächst dahingestellt. Fest steht, daß die oft zum Dogma erhobenen Prämissen, von denen weiter die Rede sein wird, dem Theoretiker Václavek eine immer engere Sichtweise aufzwingen, die schließlich in die Sackgasse der "Poesie in der Verlegenheit" führt. Während Teige durch eine Verwissenschaftlichung seiner Theorie, die den Übergang vom Poetismus zum Surrealismus markiert, die offenkundige Krise in der poetistischen Programmatik überwindet, hindert Václavek gerade seine "Wissenschaftlichkeit" daran, seine ursprüngliche Konzeption weiterzuentwickeln.

In seinem ersten wichtigen theoretischen Aufsatz 1922, in der Zeit also, als die Diskussion um die proletarische Literatur sich ihrem Höhepunkt nähert, zielen Václaveks Überlegungen auf eine Programmatik ab, die Normen und Kriterien der proletarischen Literatur vorgibt. Noch in der Tradition der Inhalt-Form-Ästhetik bevorzugt Václavek ein Werk "mit guter Tendenz und schwächerer Form vor einem Werk mit hervorragender Form, dessen Tendenz jedoch unsittlich ist"⁷⁴. Václavek ergreift eindeutig Partei für die proletarische Kunst, er begnügt sich aber nicht mit allgemeinen Formeln wie "Kunst fürs Volk", die "schöne Form und trotzdem verständlich" sein muß, sondern stellt gleichzeitig Fragen an den proletarischen Künstler, die manches von der späteren Diskussion um den sozialistischen Realismus vorwegnehmen: sollen Elemente der Volkskunst in die proletarische Kunst eingeführt werden? In

73) Vgl. V. Effenberger, *O podstatnost tvorby*, Nachwort zu K. Teige, *Výbor z díla II*, a.a.O., S. 711

74) B. Václavek, *O nové umění*, in: *Var* 1922, Nr. 10, hier n. Chvatík, *Bedřich Václavek*, a.a.O., S. 228

welcher Gestalt sollen die sozialen Themen verwendet werden? Welche Einstellung soll zu den Formen der modernen Kunst, dem Kubismus und Futurismus angenommen werden? Tritt das Kollektiv als Autor auf, oder wird das Kollektiv zum Gegenstand der Kunst? Wird der Dichter zum Sprecher des Kollektivs?⁷⁵ Noch bleiben diese Fragen unbeantwortet, doch schon ein Jahr später skizziert Václavek an der Kategorie des Kollektivs, welche Richtung die künftige Kunst einschlagen solle. Ausgehend von der Kritik am Expressionismus, der in der Brünner "Literární skupina" seine Vertreter fand und den Václavek als den "Ausdruck der bürgerlichen Katastrophe" betrachtet, stellt er einen "Zerfall der menschlichen Geistigkeit" fest, der eine "Rückkehr zum Menschen" zufolge hat, die eben im Expressionismus ihre künstlerische Gestaltung findet. Václavek charakterisiert den Expressionismus vorwiegend negativ: "Flucht vor der Mechanisierung und Rationalisierung der modernen Zeit", "metaphysisch und unwissenschaftlich", "egozentrisch und subjektivistisch", "anarcho-individualistisch und resignierend", "introvertiert und abstrakt"⁷⁶. Auch die Positiva wie "Innerlichkeit", "Antitraditionalismus", "dynamisch", "anti-psychologisch", "nicht-imitativ"⁷⁷ täuschen nicht darüber hinweg, daß der Expressionismus auf halbem Weg stehengeblieben ist. Denn "*nicht ich und das Kollektiv heißt das Problem, sondern ich als Ausdruck des Kollektivs.*"⁷⁸ Die neue Kunst wird den tradierten Individualismus in dem Maße überwinden, in welchem sie sich der Masse zuwendet⁷⁹. Weder eine Darstellung subjektiver Freude und Trauer noch die Vollkommenheit der

75) Vgl. ebd. S.229

76) Vgl. Václavek, *Likvidace konkurenční podstaty expresionismu*, in: *Pásmo* 1924, Nr.1, S.3f.

77) Vgl. ebd.

78) B.Václavek, *Předpoklady umění dneška a zítřka*, in: *Československé noviny* vom 25.12.1923, hier n. B.V., *Tvorba a společnost*, Praha 1962, S.51f.

79) Vgl. ebd.

Form sind gefragt, denn "in der Kunst von heute und morgen geht es um die Darstellung des geistigen Inhalts des Kollektivs."⁸⁰ Es liegt auf der Hand, daß ein bürgerlicher Dichter dies nicht bewerkstelligen kann; es muß einer sein, der sich am Kampf der Massen beteiligt oder aber sich "erlebnismäßig" mit diesen identifiziert⁸¹. Im festen Glauben an die durchschlagende Kraft des Kollektivs, das er übrigens nicht weiter spezifiziert, verliert sich Václavek in Zukunftsvisionen: "Gegenüber der bisherigen Kunst wird die neue Kunst durch eine Dynamik des Willens zu einer neuen menschlichen Gesellschaft getragen. [...] Die Dynamik verleiht ihr [der Kunst] den Zug des Monumentalen, Heroischen."⁸² An dieser Stelle ist sich Václavek noch nicht der besonderen Funktion der Kunst, wie er sie später in der Konzeption der "reinen" und der utilitären Kunst sieht, bewußt bzw. er kann zu dieser nicht durchdringen, weil er sich noch immer mit der allgemeinen Rahmenbestimmung der proletarischen Kunst beschäftigt. Doch schon in der Auseinandersetzung mit dem Expressionismus legt er den Grundstein einer dualistischen Literaturkonzeption: "In der neuen gegenständlichen Kunst, die die Gewinne des Expressionismus verwertet, wird die neue Kunst ihren Weg finden. Ohne übertriebene Isolierung von Leben und Volk - und doch mit einer festen Grenze zwischen dem Schaffen der neuen und der zeitbedingten revolutionären Propagandakunst, zwischen Autor und Beobachter, zwischen Kunst und Leben, zwischen Leben und Künstler!"⁸³ Daß diese Einstellung der Tagesgeschehnisse Forderung nach einem poetistischen *modus vivendi*, der Verschmelzung von Kunst und Leben, zuwiderläuft, ist

80) Ebd. S. 53

81) Vgl. ebd.

82) Ebd. S. 54

83) Václavek, *Likvidace konkursní podotaty*, a.a.O., S. 4

offensichtlich. Der "kritische Begleiter" Václavek hält Abstand zum Poetismus, wenn er auch manche seiner Schlagworte übernimmt⁸⁴.

1925 veröffentlicht Václavek den Aufsatz *Marxistická estetika*. Er paraphrasiert hier zum Teil Lu Märzens *Wesen und Veränderung der Formen-Künste*, zum Teil ergänzt er sie durch seine eigenen Betrachtungen. Charakteristisch ist hier die Ableitung der Kunst und ihrer Entwicklung von der Produktion, die Übertragung der Marxschen Kategorie der Arbeit auf die Kunst: "Über das Schicksal der Kunst entscheiden neue Arbeitsmittel, nicht die Gefühle, Ideologien usw., sondern die Techniken, die Erkenntniswissenschaften."⁸⁵ So ist dann auch Aufgabe der historisch-materialistischen Forschung die Aufdeckung der Ursachen, die zur Entstehung der Formen (Künste) in der Arbeit, der Technik, der Stellung des Arbeiters und der konsumierenden Klassen⁸⁶ führen.

Ursprünglich erwächst die Form aus "vitalen Zwecken", fährt Václavek fort. "Sie ist das Mittel zu deren Erlangung!"⁸⁷ Erst mit der Zeit verliert man diesen Zusammenhang. Die Form wird verstanden als etwas Selbständiges, Unabhängiges, sie wird zum Fetisch. "Die Form erwächst [...] aus den Zusammenhängen der Arbeitsfunktionen; Form und Inhalt sind eins, die Idee des Werkes besteht in der Einheit seines Zweckes und seiner Qualität.[...]Die Idee der Form, die heute eine so große Rolle spielt, war unter den alten Arbeitsbedingungen organisch im Wesen der Arbeit verwurzelt."⁸⁸ In der historischen Entwicklung kommt es zu einer Ausdifferenzierung der

84) So z.B. folgt dem obengenannten Zitat ein an sich im Kontext irreführender Aufruf: *Es geht um eine Synthese, um einen neuen Bau!*" Die Handschrift Teiges ist hier unverkennbar.

85) B.Václavek, *Marxistická estetika*, in: *Pásmo* 1925, Nr.13-14, S.3

86) Vgl. ebd.

87) Ebd.

88) Ebd.

Kunstfunktionen, es kommt allmählich zu einem Übergang von vitalen zu ästhetischen Funktionen, wobei ihr Stellenwert in den einzelnen Künsten durchaus verschieden sein kann. Die Architektur hat eine Entwicklung durchgemacht, die beispielhaft für die anderen Künste sein soll. Sie konnte sich von dem Ballast der nicht-originären Funktionen befreien, und in ihrer funktionalen Erscheinung erreichte sie den Zustand der gewünschten Aufhebung: *"Einen modernen, neuen Stil schuf mit ihren Bauten die Industrie: rein konstruktive zweckhafte Schönheit. Dieser neue Stil [...] wird auch der Stil der Zukunft sein und der des Proletariats - der Klasse, die aus derselben Grundlage erwuchs und die durch ihr Kulturbewußtsein mit ihm verbunden ist. Das Proletariat wird diese Formen einfach übernehmen [...] und den Aufgaben der künftigen Gesellschaft anpassen."*⁸⁹

Für die Malerei dagegen sieht Václavek keine Verwendung mehr. Von der industriellen Produktion endgültig verdrängt, kann sie in keiner neuen Gestalt mehr auferstehen. In der Zukunft werden keine neuen Bilder produziert, sondern es werden *"Farben, Formen usw. in die Zusammenhänge der Werke integriert, die aus der vitalen Zweckhaftigkeit erwachsen sind."*⁹⁰

In der Entwicklung der Wortkunst verzeichnet Václavek einen Funktionswandel, der sich zuungunsten der Poesie auswirkt: *"die höchsten Formen der Wortkunst in der neuen Zeit finden wir nicht in der Poesie, sondern dort, wo sie bestimmten Aufgaben dient: in der Wissenschaft [...]. Die Poesie hat ursprünglich immer eine politische Funktion. Allmählich entstehen aber für diese Zwecke neue Formen der Wortkunst."*

89) Ebd. S.4

90) Ebd.

Die Poesie verliert ihren Inhalt, sie isoliert sich als reine Poesie in der absoluten (bürgerlichen) Form. [...] *Die Poesie ist der Ersatz für das Leben.*"⁹¹ Sie muß wieder zu ihren vitalen Zwecken zurückfinden, nachdem sie das Stadium der reinen Lyrik, der höchsten Stufe in der Entwicklung, hinter sich gelassen hat: "Die neue Kunst muß wieder Lebenswirklichkeit werden, ihr Teil, ihre Funktion."⁹² Durch mechanische Analogiebildung, nach der die Kategorien der Ökonomie und Kunst identisch werden, glaubt Václavek schon die neuen Formen vorauszusehen: "Wir können uns *die künftigen Formen (Künste) nur als eine Synthese der bewußten Maschinenformen vorstellen.*"⁹³ Sein unerschütterlicher Glaube an die Allmacht der Technik verleitet ihn zu paradoxen Aussagen: "Die neuen revolutionären Formen entstehen dort, wo die höchste Technik ist, sei es auch im Dienst alter Inhalte."⁹⁴

In einer Diskussion mit den kommunistischen Dichtern und Publizisten, die sich um die Zeitschrift *DAV* und *Avant-garda* gruppieren, geht Václavek noch einmal auf die Funktionsbestimmung der Kunst ein. In erster Linie wehrt sich Václavek gegen die These der Davisten, die Kunst sei von der Ideologie her zu erklären. Für Václavek ist eine solche Betrachtungsweise eine unzulässige Vermengung zweier Phänomene, die in keiner Beziehung zueinanderstehen. Eine rein rationale Kunst zu machen (Václavek definiert den Begriff der Ideologie als Ausdruck menschlicher Rationalität)⁹⁵, die sich die Ideen der sozialen und Klassenrevolution zum Ziel setzt, wie es die Davisten fordern, ist für Václavek ein Unding: "*Die Ideologie [...] hat ihre eigenen Ausdrucksmittel und Formen (Wissenschaft, Philosophie), und man kann die anderen Formen der menschlichen Geistigkeit [...] nicht aus den rationalen Ele-*

91) Ebd.

92) Ebd.

93) Ebd.

94) Ebd.

menten der menschlichen Psyche erklären."⁹⁶ Die Kunst ist demnach kein Ausdrucksmittel der menschlichen Rationalität und verlangt nach spezifischen, ihr adäquaten Wertkriterien. Da sie keine Erkenntnisfunktionen mehr wahrnimmt, kann sie auch keine "sozialen Wahrheiten" aufdecken, worunter die Dativisten die soziale Zweckhaftigkeit verstehen. Den Poetisten vorzuwerfen, ihre Kunst sei zum Luxusartikel geworden, ist müßig, denn "*jede Kunst [...] ist heute Luxus, sie kann keine sozialen Funktionen erfüllen, weil sie an sich ein klassenmäßig bürgerlicher Begriff ist, den man nicht sozialisieren kann.*"⁹⁷

Václavek verteidigt also die Daseinsberechtigung des Poetismus, seine Position jedoch unterscheidet sich infolge seiner soziologisierenden Methode (direkte Ableitung der Kunst von der Produktion) stark von der ursprünglichen Auffassung Teiges oder Nezvals. Bei letzteren nimmt die Kraft der Phantasie und Imagination Dimensionen an, die eine Bewußtseinsbereicherung bewirken und "Vor-Bilder" einer neuen Gesellschaft zu schaffen vermögen. Die "gereinigte" poetistische Kunst signalisiert eine neue Ära, einen Neuanfang. Nicht so bei Václavek. Der Poetismus ist seiner Auffassung nach gesetzmäßiges und v.a. letztes (!) Glied in einer langen Entwicklungskette: "*Die Frage heißt nicht Poetismus oder eine bessere Poesie, sondern Poetismus oder keine Poesie.*"⁹⁸ Und wenn Teige vom Poetismus als der "Krönung des Lebens" spricht, billigt Václavek ihm erheblich geringere Chancen zu: "Der Poetismus ist so bescheiden, daß er von seiner Bedeutungslosigkeit

95) Vgl. B.Václavek, *Třídni revoluce a umění*, in: *Var* 1925, Nr.3, hier n. Azn 2, a.a.O., S.208

96) Ebd.

97) Ebd. S.210

98) Ebd. S.216

keit, wie auch von der aller Poesie, weiß."⁹⁹

Das erstarrte Begriffsinstrumentarium, das sich Václavek Mitte der 20-er Jahre aneignet, mit dem er die "Verselbständigung der ästhetischen Funktion [...] nicht nur als Faktum konstatiert, sondern als 'Befreiung' begrüßt"¹⁰⁰ zwingt ihn, auch in Bezug auf die Perspektive eine Verlegenheitslösung anzubieten. Hat er noch 1923 geglaubt, daß man "im Bereich der Kunst relativ viel erreichen kann"¹⁰¹, so resümiert er drei Jahre später sichtlich skeptischer: "Die Revolution der Form, der Kunst und der Kultur überhaupt läßt sich in der gegenwärtigen Ordnung *eigentlich überhaupt nicht*[!] realisieren, sondern sie muß auf ihre vollständige Entwicklung bis zur künftigen nachrevolutionären Gesellschaft warten."¹⁰²

1927 gibt Václavek den Sammelband *Fronta* mit heraus, der Beiträge der tschechischen und internationalen Avantgarde enthält. In seinem Nachwort zu diesem Band versucht Václavek seine Theoreme am Beispiel der avantgardistischen Kunstproduktion zu veranschaulichen. Stehen im Mittelpunkt der Teigeschen Konzeption die Begriffe des Poetismus und Konstruktivismus als Einheit des menschlichen Handelns, bleiben Václaveks Überlegungen durch die Stichworte der "reinen Poesie" und des zweckhaften Schaffens auf die Sphäre der Kunst beschränkt¹⁰³. Wie schon an anderer Stelle hervorgehoben, sieht er auch hier

99) Ebd.

100) Vgl. H.Günther, *Die Funktions'verlegenheit' der Programmierer des Poetismus* (uveröffent. Manuskript), S.1

101) Václavek, *O nové umění*, a.a.O., S.230

102) B.Václavek, *Částečná stabilisace starého a krize levého umění*, in: *Var* 1926, Nr.8, hier n. B.V., *Tvorba a společnost*, a.a.O., S.73

103) Die Unterschiede zwischen Teige und Václavek scheinen mir größer zu sein, als allgemein angenommen wird. Václaveks Konzeption als "Transformation des Teigeschen Modells" anzusehen (vgl. O.Sus, *O Václavkově dualismu čistého umění a účelné tvorby*, in: *Bedřich Václavek* (Sammelband), hrsg.v. J.Hrabák, Brno 1963, S.78) würde bedeuten, die verschiedenen Ausgangspunkte beider Autoren außer acht zu lassen.

die Tendenz der zeitgenössischen avantgardistischen Kunst zur "Reinheit der Mittel" als vorherrschend an: "In allen Ländern bemühen sich heute die Avantgarden um eine Revision der Mittel und Möglichkeiten einzelner Künste, um zur 'Reinheit der Mittel' zu gelangen."¹⁰⁴ Václavek ist sich zwar bewußt, daß diese "experimentierende Laboratoriumskunst heute am weitesten von den Massen entfernt ist"¹⁰⁵, dennoch glaubt er, daß sie "mit ihrer Arbeit Material und Mittel [...] für die künftigen gesellschaftlich vitalen Zwecke [vorbereitet]."¹⁰⁶ Wie die "reine Poesie" in der Zukunft in ihr Gegenteil, nämlich in die "vitalen Zwecke" umschlägt, führt Václavek nicht weiter aus, er begnügt sich mit der Metapher der Verschmelzung von Kunst und Leben: "Mit der Abschaffung der Klassen (und durch andere Einflüsse) wird [die Kunst] immer mehr mit dem Leben selbst verschmelzen."¹⁰⁷

Die "reine Kunst" ist die eine Linie, die zur Überwindung bzw. Liquidierung der alten bürgerlichen Kunst beiträgt. Sie allein trägt in sich Keime der sozialistischen Kunst. Daneben existiert die zweite Linie der zweckhaften Kunst, die sich in der Journalistik und Reportageliteratur, also dem, was die Russen "literatura fakta" nannten, manifestiert. Ohne jegliche Beziehung zur alten Kunst, ohne ästhetische Ansprüche, als das Kampfmittel des Proletariats, ist sie die Kunst der revolutionären Periode. Sie ist kämpferisch, so wie die Kunst der klassenlosen Gesellschaft "ausgeglichen, sozialisiert, durchdrungen von dem Geist der Solidarität"¹⁰⁸ sein wird. Václavek glaubt nunmehr, durch die

104) B. Václavek, Nachwort zu *Fronta* (Sammelband), Brno 1927, hier n. Azn 2, a.a.O., S.463

105) Ebd. S.464f.

106) Ebd. S.465

107) Ebd.

108) Ebd. S.469

Schaffung der Antinomie der "reinen Poesie" und des zweckhaften Schaffens einen Weg aus der Sackgasse der "ideologiefreien" Kunst gefunden zu haben. Im Grunde genommen stellt diese Unterscheidung einen Rückgriff auf die Form-Inhalt-Ästhetik dar. Die Form ("reine Poesie"=Poetismus) befriedigt und antizipiert die ästhetischen Ambitionen und Bedürfnisse des Künstlers und des Rezipienten, der Inhalt (=zweckhaftes Schaffen="literatura fakta") dient dem Zweck der revolutionären Umgestaltung. Diese Korrektur an dem ursprünglichen Konzept führt zunächst zu keiner Synthese. Václavek lehnt jeden Versuch einer Synthese des "Reinen" und Zweckhaften ab. In einer Kritik an Gladkovs Roman *Zement* schreibt er: "Die Rückkehr zum alten Romantypus, der die heute getrennten Funktionen verband, ist unmöglich."¹⁰⁹

Neben zahlreichen Veröffentlichungen in der Presse gibt Václavek in den 20-er Jahren zwei Bücher heraus, die Essay-sammlung *Od umění k tvorbě* (1928) und *Poezie v rozpacích* (1930). In *Poezie v rozpacích* unternimmt er den Versuch, Kunst und Literatur historisch-materialistisch¹¹⁰ zu analysieren. Es ist ein theoretisches Werk, das in der Zeit seiner Entstehung aktuelle Aufgaben zu erfüllen hat: Ende der 20-er Jahre tritt eine Krise in den Reihen der tschechischen Avantgarde ein, die künstlerisch durch allmählich divergierende Entwicklung einzelner "Devětsil"-Mitglieder, politisch durch die Stalinisierung der KPČ bedingt ist. Diese Krise, die sich in der sog. Generationsdiskussion manifestiert, faßt Teige als die "Krise der Kriterien" zusammen. In diesem Kontext er-

109) B.Václavek, *Vzkříšení románu?* in: *ReD* 1927, Nr.3, hier n. B.V., *Tvorba a společnost*, a.a.O., S.103

110) Václavek nennt seine Methode "soziologisch" und setzt sie mit dem historischen Materialismus gleich. Vgl. dazu E. Urx, *Bedřich Václavek v rozpacích*, in: *Tvorba* 1930, Nr. 49-52, hier n. E.U., *V prvních řadách*, Praha 1962, S.22f.

scheint Václaveks Buch, das nicht zuletzt Kriterien schaffen sollte, Kriterien für eine marxistische Literaturbetrachtung.

Charakteristisch für Václaveks Vorgehensweise ist wiederum die mechanische Übertragung von Erscheinungen aus dem Bereich der Ökonomie auf die Kunst. "Václavek versucht, bestimmte einzelne Etappen der Kunst immer mit dem Stand der Technik in der gegebenen Zeit zu erklären."¹¹¹ Die Basis-Überbau-Relation verläuft dabei immer eingleisig: die jeweiligen Kunstformen werden unmittelbar von den Produktionsverhältnissen abgeleitet. Die ökonomische Basis wird bei Václavek zum festen Punkt, von dem aus er sein eigentliches Ziel verfolgt, nämlich den Funktionswandel der Kunst nachzuweisen. Seine These von der "reinen" und zweckhaften Kunst glaubt er nun historisch nachweisen zu können. Es geht ihm dabei in erster Linie darum, die "reine" Kunst, wie sie in den Avantgarden zum Ausdruck kommt, als eine historisch notwendige Etappe, als Folge der zunehmenden Herauskristallisierung der ästhetischen Funktion, darzustellen.

In den primitiven Gesellschaften ist die Kunst noch keine selbständige Tätigkeit. "Die Kunst ist ein untrennbarer Bestandteil der Arbeit."¹¹² Sie besitzt praktische, zweckhafte Funktionen und bildet eine Einheit mit den anderen menschlichen Tätigkeiten. Obwohl im Feudalismus manche dieser praktischen Funktionen durch religiöse ersetzt werden, gibt es immer noch keine Vorstellungen von der "Kunst", der Differenzierungsprozeß findet noch nicht statt; "Die bildenden Künste, die Bildhauerei und die Malerei bilden eine untrennbare Einheit mit der Architektur, der sie untergeordnet sind; die Musik wiederum [bildet eine solche Einheit] mit den anderen Bewegungskünsten (Gesang, Poesie, Tanz, Mimik)."¹¹³ Erst mit dem

111) Urx, a.a.O., S.23

112) B.Václavek, *Poezie v rozpacích*, Praha 1930, S.43

113) Ebd. S.44

Zerfall der feudalen Gesellschaft kommt es zu einer Differenzierung, die Hand in Hand mit dem technischen Aufschwung, der Arbeitsteilung und der Produktion für den freien Markt ihren ersten Höhepunkt erreicht. Die kapitalistische Produktionsweise unterbricht den direkten Kontakt zwischen dem Produzenten und Konsumenten, die ästhetische Produktion wird von der utilitären endgültig abgetrennt und isoliert und von der bürgerlichen Ideologie beherrscht: "Der Fetischismus [...] der bürgerlichen Welt bringt *die große erschütternde Entdeckung der Dinge für die Kunst* mit sich. Die Logik der Dinge, die in ihnen selbst liegt, beginnt unabhängig vom Menschen zu herrschen [...]. Nicht die Einheit der Erscheinungen wird gesehen, sondern ihre Einmaligkeit. Das alles führt notwendig zur *ausschließlichen Herrschaft des illusionistischen Naturalismus*!"¹¹⁴ Die Kunst verliert ihren Kontakt zum Leben, verselbständigt sich, nimmt keine vitalen Funktionen mehr wahr; "sie wird zum Ziel und nicht zum Mittel"¹¹⁵. Die endgültige Ausdifferenzierung der Kunst tritt dann im Stadium des Imperialismus ein, wo sie "keine anderen Zwecke verfolgt als ästhetische."¹¹⁶

Hier endet Václavěks Analyse des Autonomisierungsprozesses der Kunst als Spiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse. Die Ebene der Deskription wechselt allmählich zu einer normativen Ebene, die *eine* Linie der Kunst zur dominanten erklärt, auf ihren fiktiven Charakter hinweist, um gleichzeitig ihre unumgängliche historische Berechtigung zu verkünden: "In der Zeit der höchsten Ausdifferenzierung hat [...] die Kunst eine einzige wirkliche Funktion: die emotionelle. [...] In einer Zeit, die den Menschen so sehr durch ihre abstrakte, unmenschliche Ordnung unterdrückt, wo der Mensch seine Emotionalität nicht im wirklichen Leben ausleben kann, bietet

114) Ebd. S.56

115) Ebd. S.66

116) Ebd.

die Kunst eine fiktive Befriedigung."¹¹⁷ Der vitalen Funktionen beraubt, zum "Lebensersatz" degradiert, wird die Kunst zum Luxus. Václavek behauptet: "Es ist ein notwendiger, normaler Zustand. [...] Je weiter die Herausbildung der 'reinen Kunst' mit allein emotioneller Funktionen fortschreitet, um so mehr beschränkt sie sich produktions- und konsumtionsmäßig auf eine dünne Schicht von Menschen, Spezialisten, Fachleuten."¹¹⁸

Die Analyse konzentriert sich auf die zeitgenössische Entwicklung, auf die moderne Kunst. Wie Teige einige Jahre später in *Jarmark umění*, trennt auch Václavek zwischen einer schöpferischen (neuen) und einer eklektischen (traditionellen) Linie der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gegenüber der alten "naturalistischen" Kunst (hierunter sind alle Formen des Realismus zu verstehen) hebt Václavek die Eigenständigkeit der "schöpferischen Kunst" hervor: "*der gemeinsamer Nenner aller Ismen ist [...] ein ständiger unbewußter Kampf um Erlangung der 'reinen', primären, autonomen Formmittel. Es ist eine Entwicklung von der Nachahmung zur reinen souveränen Gestaltung.*"¹¹⁹ Es gilt, diese Entwicklung durchzumachen, sie zu beschleunigen bzw. zu verkürzen; denn nur so kann sie überwunden werden. Die Hervorhebung der "reinen Kunst" will Václavek nicht als Apologie des L'art-pour-l'artismus verstanden wissen. Es geht ihm um Erneuerung der Funktionen der Kunst: "*der Unterton aller auftauchenden sozialistischen Kunsttheorien ist das Bemühen, die Kunst aus ihrer Isolation zu befreien, in die sie durch die Entwicklung geriet, sie wieder in einen engen Zusammenhang mit dem aktuellen Leben zu bringen, ihre gesellschaft-*

-
- 117) Ebd. S.68. Vgl. die Parallelen zu A.Bretons Surrealismus: "[Die Poesie] trägt in sich den vollkommenen Ausgleich für das Elend, das wir ertragen." Breton, *Die Manifeste*, a.a.O., S.21
- 118) Václavek, *Poezie v rozpacích*, a.a.O., S.68f.
- 119) Ebd. S.79

liche Funktion zu erneuern."¹²⁰ Mit dem Hinweis auf die Etappe der "reinen Kunst" glaubt Václavek seiner Dialektik Rechnung getragen zu haben: Der zentrale Punkt von Václaveks Analyse ist seine Theorie der Liquidierung der Kunst. Der fortgeschrittenen Arbeitsteilung in der Produktionssphäre entspricht eine ebensolche in der Kunst. War sie früher gleichzeitig "Darstellung und Gestaltung von Wirklichkeit, vitalzweckhafte und ästhetisch selbstgenügsame Arbeit", so sind heute die utilitären Funktionen eindeutig dem "Leben" zugeordnet. "Auf der einen Seite steht nun die reine Kunst, d.h. die elementare Gestaltung ästhetischer Erfahrungen [...], auf der anderen die zweckhafte Arbeit für die lebenswichtigen Aufgaben."¹²¹ Die "reine Kunst" wird zur privaten Angelegenheit, "*ihre Bedeutung wird stark relativiert, [weil sie nur] Unterhaltung, Spiel, Zerstreuung [ist]. [...] Sie ist nichts als Kunst, ohne weitere Ansprüche.*"¹²² Die zweckhaften Formen gewinnen immer mehr an Bedeutung. Auf industrieller Grundlage geschaffen (Architektur, Kino, Photographie) sind sie die eigentlichen Ausdrucksformen der modernen Zeit, ihre Ausstrahlungskraft ist unvergleichlich größer als die von der "reinen Kunst" je erreichte, ja sie dringen sogar in ihre Sphäre hinein: "*Die zweckhaften Formen an sich sind heute in vielem so emotionell, daß sie das Bedürfnis nach Kunst ersetzen.*"¹²³ Beweise für diese Tendenz liefert der russische Konstruktivismus, aber auch die Arbeit des deutschen Bauhauses. Václavek fügt natürlich hinzu, daß diese Tendenz sichtbar, jedoch nicht dominant ist. Die Lage des Künstlers wird v.a. durch das Diktat des Marktes und die Launen der Mode bestimmt. Das bürgerliche Publikum favorisiert Epigonen. Der

120) Ebd. S.97

121) Ebd. S.109

122) Ebd.

123) Ebd. S.111

Geschmack der Massen, die, in sozialen Kämpfen erschöpft, nicht die Differenzierung der Wahrnehmungsfähigkeit der "schöpferischen Künstler" durchmachen konnten, hinkt mit 50-jähriger Verspätung hinterher. Die deklassierten Künstler - weder Bürger noch Proletarier - sind vereinsamt; sie produzieren ohne gesellschaftlichen Hintergrund. Erschwert wird ihre Lage noch durch den Einbruch der utilitären Formen in die Sphäre der Kunst einerseits und durch Verdrängung der Tradition andererseits¹²⁴. Diese ausweglose Situation zwingt die "schöpferischen Künstler", ausschließlich für die Zukunft zu arbeiten.

Dieser Gedankengang hat den Autor selbst in eine Sackgasse geführt. Obwohl seine Funktionsanalyse eindeutig auf die Bedeutungslosigkeit der sog. reinen Formen hinausläuft, darf er diese des eigenen vorgefabrizierten Schemas wegen nicht fallen lassen. Václavek entscheidet sich für einen Kompromiß, den er in der schlagwortartigen Metapher von der "Poesie in der Verlegenheit"¹²⁵ zum Ausdruck bringt. Sie ermöglicht zum einen dem Poetismus bzw. dem sich anbahnenden Surrealismus sich weiter zu entfalten, auf der anderen Seite erhalten die kommunistischen Journalisten Legitimation für ihre Reportagen, vorausgesetzt, sie vermischen ihre Arbeit nicht mit Revolution: "Beide Standpunkte, den utilitären und den ästhetischen, in diesem Stadium in einem ausgewogenen Kunstwerk, das beide Forderungen befriedigen würde, zu verbinden, ist nicht mehr möglich."¹²⁶

Václaveks Modell der Literatur erhebt den Anspruch auf Vollständigkeit, orientiert sich jedoch ausschließlich an der Avantgarde. Der realistischen Tradition wird der Zutritt zur

124) Vgl. ebda S.122ff.

125) Ebd. S.116

126) Ebd. S.120

Kunst mit dem Hinweis auf ihren bürgerlich-reaktionären Charakter verwehrt. Aber auch in sich ist das Modell nicht ohne Widersprüche. Der funktionale Anspruch in der Konzeption der "reinen Kunst" geht verloren, wenn sie immer nur mit *einer*, der emotionalen Funktion identifiziert wird. Was H.Günther bei Teige als "Scheinlösung der Funktionsfrage der Kunst"¹²⁷ bezeichnet, gilt in gleichem Maße auch für Václavek. Václavek fällt trotz metaphorischer Beteuerungen¹²⁸ seiner Grundprämisse zum Opfer, nämlich der Annahme, die Verselbständigung der ästhetischen Funktion bedeute gleichzeitig ihre Befreiung. Ein Zusammentreffen dieser Funktion mit den "vitalen Funktionen" verschiebt er in die ferne Zukunft, die - von allen Spannungen befreit - ausschließlich harmonisierend auf alle Bereiche der menschlichen Tätigkeit wirken werde. Václaveks Theorie bietet der Gegenwart "Verlegenheits"lösungen an, die Zukunftsvision bleibt auf Futurologie beschränkt: "Je freier [...] das Leben sein wird, je mehr man alles in der Wirklichkeit erleben wird, um so mehr wird die menschliche Emotionalität im wirklichen Leben, in zweckhaften Formen und in der Arbeit ausgelebt. [...] So wird die Kunst, die im entwickelten Kapitalismus voll und ganz isoliert war, zurück zum Leben finden, indem das Leben selbst, reicher geworden, zur Kunst emporsteigen wird, zu ihren Höhen, ihrer Freiheit und Emotionalität, und es wird alle wesentlichen Funktionen der Kunst

127) "[...] die von Teige verkündete 'Negation des Formalismus durch den Konstruktivismus' (...) stellt nur eine Scheinlösung der Funktionsfrage der Kunst dar. Sieht man nämlich wie Teige die Funktionalität der Kunst in der Reinheit der ästhetischen Funktion, dann fallen 'Konstruktivismus' und 'Formalismus' zusammen. Die Bestimmung erweist sich als tautologisch." Günther, a.a.O., S.5

128) "Von der Kunst zur Gestaltung geht also die Entwicklung, und von der Kunst ins Leben [...] Václavek, *Poezie v rozpacích*, a.a.O., S.123

übernehmen."¹²⁹

Eine solche Überschätzung der künftigen Lebensformen, die in ihrer Argumentation dem materialistischen Denken, dem sich Václavek verpflichtet fühlt, nicht gerecht wird, löst auch bei nicht-marxistischen Theoretikern Kritik aus: So bemerkt V.Černý: "[...] die menschliche Arbeit kann noch so sehr erleichtert werden, und trotzdem wird sie nicht von selbst zur ästhetischen Tätigkeit, zum künstlerischen Schaffen, es sei denn, sie hört auf, Arbeit, d.h. ein utilitärer Prozeß, zu sein."¹³⁰

Die zeitgenössische Kritik an Václaveks Buch wird v.a. von kommunistischen Publizisten geleistet. Diese Kritik, die ihre Aufgabe in der Bloßstellung bzw. Richtigstellung der Václavekschen Methode sieht und sich auf die Kunst-Ökonomie-Relation bezieht, hat grundsätzlichen Charakter. Sie orientiert sich an der Fünf-Punkte-Formel von Plechanov, in der die Basis-Überbau-Beziehungen wie folgt zusammengefaßt werden: 1) Entwicklung der Produktivkräfte; 2) Ökonomie; 3) Gesellschaftsordnung; 4) Allgemeine Psychologie der Umwelt; 5) Die Ideologien auf der Grundlage dieser Psychologie. Während L.Štoll die "Sphäre der gesellschaftlichen Psychologie" in den Mittelpunkt stellt, über die die "komplizierten dialektischen Beziehungen verlaufen"¹³¹ und bemängelt, daß Václavek und Teige den gesellschaftshistorischen Prozeß vereinfacht als Entwicklung der Technologie ansehen, welche die Entwicklung der Kunstformen bedinge, bietet Urx noch keine fertigen Lösungen an. Auch er wendet sich gegen die mechanistische Betrachtung Václaveks, die nicht imstande

129) Ebd. S.161

130) V.Černý, *Historický materialismus jakožto umělecká kritika*, in: *Čin* 1931, Nr.13,14,16, hier n. Azn 3, a.a.O., S.382

131) L.Štoll, *Lidé v 'laboratoři'*, in: *Levá fronta* 1931, Nr.8, hier n. Azn 3, a.a.O., S.346

ist, die Dialektik der Gesellschaft und Kultur zu erfassen. "Die Entwicklung der Technik ist die *Grundlage* der Entwicklung, ihre *materialistische* Seite, die uns nichts über die Gesetzmäßigkeiten dieser Entwicklung sagt, wenn wir nicht gleichzeitig auch die andere, *dialektische* Seite sehen: die *inneren Widersprüche der Produktionsverhältnisse!*"¹³² Doch gleichzeitig würdigt er Erkenntnisse, zu denen Václavek trotz seiner vereinfachenden Methode gekommen ist. Urx ist ebenfalls der Meinung, daß die "reine Kunst" eine höhere Entwicklungsstufe darstellt, die jedoch schon im Begriff ist, überwunden zu werden. Den späten Proletkult-Ideologen, gegen die er Václavek in Schutz nehmen zu müssen glaubt, gibt er zu verstehen: "Gegenüber der 'reinen Kunst' wäre der proletarische Naturalismus [...] ein Schritt zurück."¹³³ Und "die 'marxistischen' Opportunisten würden gerne die Poesie ideologisiert sehen; sie möchten in ihr Formen empirischer Erkenntnis finden. Sie verwechseln jedoch [...] das Gebiet der Politik mit dem der Poesie und nehmen an, die Ideologie des Werkes stelle die *einzig*e Auseinandersetzung des Dichters mit der Revolution dar."¹³⁴

Urx sieht den Widerspruch, der aus der Einteilung in "reine" und zweckhafte Kunst folgt. Hinsichtlich der politischen Arbeit auf der "Kulturfront" ist es für ihn wichtig, den ökonomisch-politischen Bereich mit der Kunst zu verbinden. (Václavek: "man muß sich entscheiden entweder für die Kunst oder für den Dienst an der Revolution".) Urx hebt hervor: "Jede neue Entdeckung in der Wissenschaft und jeder progressive Beitrag all der modernen Ismen in der Kunst [ist] schon objektiv gegen die Klasseninteressen des Kapitalismus gerichtet - sie dienen der Revolution."¹³⁵

132) Urx, a.a.O., S.23

133) Ebd. S.33

134) Ebd. S.34

135) Ebd. S.36f.

Die Thesen, mit denen Václavek in "Poesie in der Verlegenheit" auftritt, will der Autor selbst kurz nach dem Erscheinen des Buches nicht mehr aufrechterhalten. Die Kritik von Urx, v.a. aber seine Teilnahme an dem Kongress der proletarischen Schriftsteller in Char'kov Herbst 1930, veranlaßt Václavek zur Revision seiner früheren Auffassungen. In dem Artikel *O marxistickou estetiku*, der eine neue Phase in der Konzeption des sozialistischen Realismus einleitet, übt Václavek eine Selbstkritik, die zum Teil über die Kritik von Urx hinausgeht. So hebt er nun die klassenmäßige Funktion der "reinen Kunst" hervor, deren Emanzipation nicht mehr als eine Errungenschaft angesehen wird: "Meine Darlegung der Spezialisierung und Isolierung der Kunst im imperialistischen Stadium des bürgerlichen Systems ist als Feststellung richtig. Falsch dagegen ist, diese Situation in der Kunst als einen Schritt vorwärts, als eine notwendige Situation aufzufassen, die *jede* Kunst durchmachen muß."¹³⁶ Unter Klassenverhältnissen ist die "reine Kunst *eine bürgerliche Angelegenheit*, weil sie den Interessen des Bürgertums dient."¹³⁷

Radikal ändert Václavek seine Meinung in der Frage der Ästhetisierung der Kunst, die in "Poesie in der Verlegenheit" als eine unumgängliche Stufe des historischen Prozesses bei der Herausbildung der Kunst angesehen wurde. Nun wird das Gegenteil behauptet: "Gerade die ausschließliche Orientierung an ästhetischen Akzenten führt zur größten Isolierung der Kunst, zu einer *übertriebenen Ästhetisierung*, die überwunden werden muß - vor allem dadurch, daß die Kunst sich mit den akuten gesellschaftlichen Fragen beschäftigt, daß der

136) B.Václavek, *O marxistickou estetiku*, in: *Tvorba* 1931, Nr.7,8, hier n. Azn 3, a.a.O., S.385

137) Ebd.

Künstler zu ihnen einen Standpunkt einnimmt und daß er [...] für den Sieg des Proletariats kämpft."¹³⁸

Mit der gleichen Vehemenz, mit welcher Václavek in den 20-er Jahren die These von der "reinen Kunst" verteidigt hatte, läßt er sie jetzt fallen, ohne seinen Sinneswandel theoretisch zu begründen: "Man muß offen sagen, daß die 'reine Kunst' nur für den technischen Fortschritt von Bedeutung ist, und wenn sie nicht auf den Sozialismus angewendet wird, ist diese Bedeutung verschwindend, ja sie kann ausgesprochen konterrevolutionär sein."¹³⁹ Auf der Tagesordnung stehen nicht mehr Fragen der Kunst, sondern der Kampf um die neue Gesellschaft. Seiner Priorität müssen alle anderen Probleme untergeordnet werden: "Die revolutionäre Arbeit aus der Kunst auszuschließen, ist eine ultralinke Abweichung, deren Konsequenzen rechts liegen: die Kunst wird der Konterrevolution überlassen"¹⁴⁰. Hier integriert Václavek in seine Überlegungen in verstärktem Maße die Entwicklung in der Sowjetunion, konkret die sich anbahnende Auflösung der Gruppen mit dem Ziel, eine "Generallinie" auch in der Kunst durchzusetzen: "Der Standpunkt, daß man nur mit der Journalistik und der Reportage kämpfen kann, ist ein ultralinkes Standpunkt, der die Belletristik in die Arme der Konterrevolution treibt und dem Klassenfeind ein wichtiges Feld der schöngeistigen Literatur überläßt. [...] Wir brauchen nicht nur eine revolutionäre Reportage und eine 'Literatur des Faktums', sondern auch eine revolutionäre Belletristik."¹⁴¹

Es bleibt zu fragen, wo der eigentliche Beitrag Václaveks zum Poetismus liegt. Die Konzeption der "reinen Kunst" und des zweckhaften Schaffens hat bestimmte legitimatorische

138) Ebd. S. 386

139) Ebd.

140) Ebd. S. 387

141) Ebd. S. 388f.

Funktionen zu erfüllen, sie weist jedoch erhebliche Mängel auf. Es fehlt ein verbindendes Moment, wie es bei Teige zumindest partiell (z.B. in seiner Auffassung des Dada) vorzufinden ist. Der utopische Charakter dieser Konzeption (kein Sinn für die Gegenwart, eine vorfabrizierte Zukunft) fällt im Vergleich zu anderen avantgardistischen Modellen zu extrem aus, als daß er sich noch relativieren ließe. Doch trotz dieser Schwächen muß Václaveks Theorie der "reinen Kunst" in einem Kontext, in dem der Kunst entweder metaphysische oder aber Aushilfefunktionen zugeschrieben werden, revolutionär wirken. Mit der Feststellung, daß die Poesie einen historischen Prozeß durchgemacht hat, in dessen Verlauf sie sich immer weiter von der äußeren Wirklichkeit entfernte, so daß sich die ästhetische Funktion von der praktischen zu emanzipieren begann, greift Václavek ein Thema auf, das für die moderne Kunst zentrale Bedeutung hat. In dieser Feststellung findet sich die Tatsache wieder, die die Gegner des Poetismus nicht wahrhaben wollten, daß nämlich spätestens seit dem 19. Jahrhundert die Poesie an keinen äußeren Gegenstand mehr gebunden ist, daß es keine vorpräparierten poetischen Gegenstände mehr gibt. "Kein Dichter, und sei er noch so engagiert, noch so aufrichtig, kann durch bloßen Entschluß diese Distanz zum Gegenstand, die sich ihm allzuoft qualvoll auch als Distanz zum Publikum darstellt, aufheben. Er kann nicht direkt, durch Appelle, sondern nur indirekt, durch die Analogie seines Schaffens mit der Traumarbeit [diese Konsequenz ziehen die Surrealisten-V.M.], mit den anderen, zu denen auch er selbst gehört, kommunizieren!"¹⁴²

142) E.Lenk, *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, München 1971, S.157

3.3 Poetismus als phantastischer Realismus (V.Nezval)

Die überragende Gestalt der poetistischen Generation ist zweifellos Vítězslav Nezval. Er debütiert 1920 mit dem Gedichtband *Most* und erst zwei Jahre später, nach einem Vortragsabend des "Devětsil" und der Begegnung mit Teige, wird Nezval zum Mitglied der Gruppe, um sogleich die Richtung ihrer weiteren Entwicklung entscheidend mitzuprägen.

Inspiziert von der Methode des polythematischen Gedichts *Zône* von G. Apollinaire schreibt Nezval seinen *Podivuhodný kouzelník* ("Der wundersame Zauberer"), dessen Formprinzip - das assoziative Aneinanderreihen von poetischen Bildern - von Teige stürmisch begrüßt und als der Ausdruck der gesuchten Modernität in der Kunst gefeiert wird. Die freie Assoziation als Methode zusammen mit dem Prinzip des Lyrismus und der Imagination als der Grundsituation jedes poetischen Schaffens behält Nezval für seine ganze poetistische Phase bei. Diese Methode eröffnet für ihn Möglichkeiten der Schaffung einer neuen Welt, die zwar mit der realen Welt Beziehungen unterhält, sogar sehr enge Beziehungen (siehe die Thematik seiner Gedichte), die jedoch nicht durch die Logik, sondern durch die Phantasie aufzudecken sind. Zu der gleichen Zeit, als Teige und Václavěk Überlegungen darüber anstellen, inwieweit und ob überhaupt die "Tendenz" in der Kunst ihre Berechtigung findet, ist für Nezval eine solche Fragestellung längst irrelevant. Ihn beschäftigt das Problem der dichterischen Technik; die Fragen nach dem Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit und nach der Wirklichkeitsdarstellung im Kunstwerk sind nach Nezval entweder Fragen zweiter Ordnung oder sie ergeben sich aus der ersten Fragestellung. Poesie als bewußtes Machen, nicht im Dienste irgendeiner Idee, sondern vielmehr als Entwicklungshilfe für die verkümmerte Phantasie - so könnte die These lauten, die von Nezvals praktischer Tätigkeit auf die anderen "Devětsil"-Mitglieder, allen voran Teige, übertragen und weiterentwickelt wird. Es scheint, daß das

Dilemma der revolutionären Überzeugung und der traditionellen Darstellung mit einem Schlag, nämlich durch die revolutionäre Form des *Podivuhodný kouzelník*, gelöst werden könnte. Der Bewegung, die bis dahin auf der Suche nach neuen künstlerischen Formen war, wird auf einmal die Richtung gewiesen.

In den Jahren 1920-1930 veröffentlicht Nezval weit über zwanzig Bücher: Gedichte, Romane, Filmszenarios, Theaterstücke. Aber er äußert sich auch zu den theoretischen Fragen der Literatur und entwirft Schriften, die programmatischen Charakter haben wie *Papoušek na motocyklu* ("Papagei auf dem Motorrad") in *Pantomima* (1924), *Falešný mariáš* ("Falsche Mariage", 1925) oder *Kapka inkoustu* ("Ein Tintentropfen", 1928). Nezval bedient sich zwar der Form des Manifestes, welches bei den Russen, aber auch bei den Italienern und Franzosen das Kollektivistische der Avantgarde zum Ausdruck bringen soll, das "Programm"¹⁴³ jedoch, das er darin verkündet, soll keinen anderen als ihn selbst betreffen. So sieht er auch den Poetismus als eine Philosophie an, die nur ihn und Teige etwas angeht. Die Avantgarde wird auf ihre Elite beschränkt, um sich besser gegen die Epigonen zu wehren. 1928 ist der Poetismus nicht tot, wie seine zahlreichen Gegner behaupten, tot ist nur der Glaube an die Möglichkeit einer poetischen Organisation der Welt. Nezval spricht dies nicht aus, in der Definition von Poetismus als seiner privaten Angelegenheit (und der Teiges) wird ein solches Eingeständnis deutlich: "Es war in langen Gesprächen und nächtlichen Spaziergängen durch Prag, als wir an die Modernität, Entwicklung, neue Ordnung, menschliche Erfindungskraft glaubten und unsere Sensibilität spürten, das Literatentum, die Schwerfälligkeit

143) Es ist schwer, von einem Programm bei Nezval zu sprechen, denn eine fertige Theorie würde seinen radikalen Innovationsansprüchen im Wege stehen.

und das Karrierestreben hatten, den Frühling aufblühen und die Sterne sich bewegen sahen, eine tiefe Freundschaft fühlten, da erfand ich mit Teige den Poetismus. Dieser Name, von Teige und mir gegeben, geboren eines Nachts in einer Bar, wollte weder Programm noch Mode sein. Er drückte das Bedürfnis nach einer künstlichen Gestaltung der Realität aus, wodurch der ganze menschliche Hunger nach Poesie, der dieses Jahrhundert krank macht, gestillt wäre. Er wollte keine neuen Welten erfinden, sondern diese Welt menschlich einrichten, d.h. so, daß sie ein lebendiges Gedicht wird. Seine Mittel sollten das Wort, der Laut, die Tatsachen dieser Welt sein, arrangiert und geführt durch Erfindungskraft und Sensibilität. Wir glaubten, die Kunst sei am Ende, wenn 'alle Tatsachen ultraviolett' sind, wenn die menschliche Sensibilität eine Künstlichkeit erreicht und die Organisation der Welt so vollkommen und emotional wird, daß man keine Gedichte mehr zu schreiben braucht. [...] Der Poetismus ist die Methode, wie man die Welt ansieht, damit sie zum Gedicht wird. Er besteht nicht aus Themen, die ihm seine Gegner zuschreiben. Es gibt überhaupt keine Themen. Er hat nichts von Biedermeier, er ist weder parfümiert noch süßlich. [...] Und wenn eine Gruppe von Dichtern entsteht, die mit dem Poetismus in Verbindung gebracht werden wegen einer bestimmten Exotik der Bilder und Parfümierung der Gedichte, die die 'Harlekinade der Gefühle' zu wörtlich genommen haben, so ist das nicht *der* Poetismus."¹⁴⁴

Diese Bestimmung des Poetismus ist etwas irreführend. Bezeichnend für den ersten Teil der zitierten Stelle, wo übrigens in einem Satz das ganze poetistische Credo Nezvals untergebracht ist, ist der Gebrauch der Vergangenheit. Der Leser dieser Zeilen erfährt zwar, was der Poetismus im Augenblick seiner Entstehung *war*, ja sogar was er *nicht ist*, was

144) Nezval, *Kapka inkoustu*, a.a.O., S.549

er aber in der Wirklichkeit ist, darüber gibt Nezval nur ungenau Auskunft in der Feststellung von der "Poetisierung der Wirklichkeit". Deutlich ist der Wille, sich nicht in die engen Grenzen der Kunst einsperren zu lassen, ja außerhalb dieser seinen Platz zu finden. Der Poetismus will keine Literatur sein, ohne zu merken, daß der Literaturbetrieb erstaunliche Anpassungsfähigkeit und Dehnbarkeit zeitigt. In seiner Elastizität hat er sich schon längst an die Poetisten herangemacht, und natürlich merkt das auch Nezval. Das Bild der Poesie, die die Welt regiert, bleibt eine nostalgische Erinnerung an einen idealen Zustand. Und die Erkenntnis, daß eine konzipierte Antiliteratur als Literatur rezipiert wird, ist Nezval schon aus der Wolker-Erfahrung bekannt. Der junge proletarische Dichter wird kurz nach seinem Tod vom bürgerlichen Publikum vereinnahmt, die Revolution wird verwandelt in die Ästhetik. "Die Bourgeoisie erhebt gerne Besitzansprüche. Darin besteht ihre ausbeuterische Tradition. Lassen wir uns also nicht beirren, wenn sie sich mit ihrer zweifelhaften Logik auch Werke derjenigen aneignet, die sich öffentlich zum Proletariat bekennen."¹⁴⁵ Das Problem stellt sich auch für Nezval - obwohl auf einer anderen Ebene. Nicht die Angst vor dem bürgerlichen Publikum, sondern die Angst, "literarisch" zu wirken zwingt ihn, die Tür zum "Leben" offenzuhalten. Der Begriff der "Poetisierung der Wirklichkeit", wie Nezval diese Tür nennt, hat eher legitimatorische Funktion. Er soll die Enttäuschung über die unerfüllten Hoffnungen, die in die Poesie gesetzt wurden, verdecken. Den wirklichen Bezug zum "Leben" will Nezval durch das eigentliche Ziel seiner Poesie erreichen - durch die Sensibilisierung. Denn die Poesie kann mehr als nur flammende Aufrufe zur Revolution vermitteln oder aber sich in sich selbst kehren und die Welt in Ruhe lassen. Indem

145) V. Nezval, *Umění do boje a umění*, in: *Rudé právo* vom 18.7. 1926, hier n. V.N., *Dělo*, Bd. XXIV, Praha 1967, S.123

sie sich auf ihre eigenen Qualitäten besinnt, und die sind bei Nezval immer lyrisch, und diese der Aufgabe der "Humanisierung des Menschen"¹⁴⁶ unterordnet, hat sie die Chance, eine *Poesie mit Folgen* gegenüber der folgenlosen Kunst zu werden.

Die Erreichung dieses Ziels will Nezval zunächst mit den Mitteln dichterischer Technik bewältigen. Seine Kriterien heißen Originalität ("původnost") und Innovation ("novost"): "Woran der Künstler X glaubt, daran darf der Künstler Y nie glauben, auch wenn es ihm angenehm wäre."¹⁴⁷ Und an einer anderen Stelle heißt das: "Ich werde nie meinen eigenen Löffel in den Mund stecken, nachdem er durch mehrere MÜnder gegangen ist [...]."¹⁴⁸ Das Neue und das Vollkommene, das Nezval Qualität nennt, erhalten bei ihm einen Stellenwert, der politische Dimensionen erreicht: "[...] Originalität und Qualität sind die sichersten Kriterien der sog. linken Kunst."¹⁴⁹ Das Innovationsprinzip ist also ausschlaggebend, und Nezval selbst hält sich an diese Regel sein Leben lang: "Jede, auch die zunächst ungewöhnlichste Art der Dichtung wird zur Konvention, wenn sie zu oft gebraucht wird. Und die ästhetische Regel, die einmal den radikalen Umsturz in der Kunst bewirkte, wird in der Wiederholung zum Ballast der Inspiration."¹⁵⁰

Der Begriff der Innovation hängt eng zusammen mit dem Nezvalschen Verständnis der Modernität. Sie bedeutet zunächst eine Abweichung von der Konvention, die eine Zerstörung des

146) Vgl. Z. Mathäuser, *Nepopulární studie*, Praha 1969, S.81

147) V. Nezval, *Přednáška o avantgardní literatuře*, in: *Odeon* 1929, Nr.7, hier n. Chvatík, *Bedřich Václavek*, a.a.O., S.265

148) V. Nezval, *Marginálie*, in: *Kvart* 1930, Nr.1, hier n. Nezval, *Dílo*, Bd. XXIV, a.a.O., S.219

149) Nezval, *Kapka inkoustu*, a.a.O., S.547

150) Nezval, *Přednáška*, a.a.O., S.267

psychischen Automatismus zufolge hat¹⁵¹. Nezval veranschaulicht seinen Modernitätsbegriff am Beispiel einer Metapher: "Wenn ich 'Liebesdrama' sage, sehe ich diese zwei Worte als uralte Nachbarn, die sich ihre Schicksale schon vor fünfzig Jahren mitgeteilt haben und heute, da sie sich nichts mehr zu sagen haben, für den Betrachter zwei bedeutungslose Individuen ohne Geschichte bleiben. Wenn ich Ultramarinedrama sage, ist das die Begegnung eines von den stummen Nachbarn mit einem Fremden, es ist ein langes Gespräch, bei dem seine scheinbar farblose Persönlichkeit vor Farben, Rührung und Leben bebt."¹⁵²

Die Modernität, die Nezval anstrebt, ist keine Hetzjagd nach immer neuen Sensationen. Das wirklich Neue entsteht nicht durch Ablösung des jeweils Alten, wie es z.B. die russischen Formalisten verkünden. Der Individualist Nezval insistiert auf der Vorrangstellung des "schöpferischen Subjekts": "Ein wirklich schöpferisches Individuum ist nicht durch die letzte Schicht seines Bewußtseins gebunden. Sein Schaffen ist mutig, undiszipliniert, d.h. es unterliegt nicht der Disziplin eines anderen."¹⁵³

Durch die Hervorhebung der Freiheit des künstlerischen Subjekts will sich Nezval jeder Schematisierung entziehen. Die ununterbrochene Bewegung, die er in seiner Arbeit empfindet, erlaubt es ihm nicht, sich auf ein Programm einzulassen, das ihn in eine Schablone zwingen würde. Sein Ideal ist "die Dinge immer wie 'am ersten Tag' sehen"¹⁵⁴, sich nicht durch Annahme einer Methode den Weg zur weiteren Erkenntnis zu versperren. Auf dem Höhepunkt der poetistischen Praxis 1926 formuliert Nezval diesen Gedanken in der radikal-

151) Vgl. V. Nezval, *O moderním románě*, in: *Hovory Sfinx* 1929, Nr.1, hier n. Nezval, *Dílo*, Bd. XXIV, a.a.O., S.197

152) Ebd.

153) Nezval, *Kapka inkoustu*, a.a.O., S.547

154) V. Nezval, *O sobě*, in: *Rozpravy Aventina* 1926, Nr.2, hier n. Nezval, *Dílo*, Bd. XXIV, a.a.O., S.126

sten Form: "Ich kann sowohl 'über die Bar' als auch 'gegen die Bar' schreiben. Cocteau hat geschrieben, daß man einmal die cocktails trinkt, ein anderes Mai erbricht. Ich kann es bestätigen. Ich hasse 'dichterische Konfessionen' [...] Ich will nie in dem fortfahren, was ich bereits realisierte."¹⁵⁵ Und drei Jahre später, im Kontext der sog. Generationsdiskussion, formuliert Nezval auch die positive Bestimmung der künstlerischen Praxis: "Es kommt darauf an, inwieweit sich [der Dichter] fremden Produkten der Imagination entziehen konnte, inwieweit er uns neu sehen und hören läßt, inwieweit er in uns die vergessenen Winkel unseres Bewußtseins zu enthüllen vermag, inwieweit er die Welt für uns neu schafft und wie vollkommen er seine Vorstellung und seine Gedanken suggerieren kann."¹⁵⁶

Die emphatische Parteinahme für eine absolute Freiheit des Künstlers und die Skepsis gegenüber jeglichem Theoretisieren entspringen bei Nezval der Überzeugung, daß es eine souveräne Welt der Poesie gibt, die als die eigentliche Quelle der Freiheit das originäre Wahrnehmen der Wirklichkeit ermöglicht. Es ist klar, daß es sich dabei nicht um eine von der realen Welt losgelöste poetische Welt handelt. Aber gerade in der undefinierbaren Art der Verklammerung liegt die Wirksamkeit der poetischen Welt. Nezval kann nicht sagen, ob diese andere Welt in der realen Wirklichkeit, neben ihr oder in ihm selbst anzusiedeln ist¹⁵⁷. Wichtig ist, daß sie nicht den Gesetzen der Logik, sondern denen der Phantasie unterliegt, daß sie die Dialektik als solche verkörpert: sie schafft keine Grenzen zwischen Gestern und Übermorgen, zwischen Leben und Tod, Gut und Böse, Prinzip und Gegenprinzip,

155) Ebd.

156) Nezval, *Přednáška*, a.a.O., S.269

157) Vgl. V.Nezval, *Třetí manifest poetismu*, (1930 geschr.), in: Nezval, *Dílo*, Bd.XXIV, a.a.O., S.331

Mensch und Gesellschaft, Evolution und Revolution¹⁵⁸.

Das Material der Poesie sind die Worte. Nezval betrachtet das Studium des Wortes als Aufgabe ersten Ranges. Wenn demgegenüber Teige sagt, daß der Poetismus "die ultravioletten Tatsachen [verfolgt], die mit dem Wort nicht realisierbar sind"¹⁵⁹, dann meint er das Wort im herkömmlichen Sinne. Denn worum es den Poetisten wirklich geht, ist, das Wort von einem neuen Standpunkt, vom Standpunkt des "sechsten Sinnes"¹⁶⁰ her zu sehen. Für Nezval stellen die Worte nicht nur Träger der Bedeutung - sei sie auch poetisch - dar, sie sind in ihrer Zuordnung von Bezeichnendem und Bezeichnetem der Wirklichkeit, d.h. den Referenten, ebenbürtig. Sie bergen in sich Dynamik, die es freizusetzen gilt; die Dynamik der Wirklichkeit ist bedingt durch Veränderungen, die in ihr stattfinden und durch Veränderungen und Verschiebungen der Worte verändert man auch die Wirklichkeit: "Der Baum ist ein Baum, weil er so einmal benannt wurde. Die Worte, die die Wirklichkeit ausdrücken, sind in der Tat selbst die Wirklichkeit. Indem man die Worte im Gedicht verschiebt, verschiebt man auch die Wirklichkeit: Gegenstände, Menschen und Dinge [...]"¹⁶¹ Wenn man den Worten neuen Sinn geben will, ja durch sie neue Tatsachen schafft, sie aus ihrem Automatismus befreit, so geschieht das um den Preis der Logik. Mit dem Begriff der Logik verbindet Nezval nicht nur die Alltagssprache bzw. die praktische Sprache, etwa im Sinne der Formalisten, sondern auch die profan gewordene Sprache der Kunst, und das heißt fast immer des Realismus, von dem sich abzuheben immer die wichtigste Bestrebung der tschechischen Avantgardisten ist. "Die Logik ist gerade das, was aus leuchtenden Worten

158) Vgl. ebd. S.334

159) K.Teige, *Slova, slova, slova*, in: *Horizont* 1927, Nr.1-4, hier n. Azn 2, a.a.O., S.353

160) Vgl. V.Nezval, *Návěští o poetismu*, in: *ReD* 1927, Nr.3, hier n. Nezval, *Dílo*, Bd.XXIV, a.a.O., S.135

161) V.Nezval, *Chtěla okrásit lorda Blamingtona*, Praha 1930, S.77

Phrasen macht. Logisch gehört das Glas zum Tisch, der Stern zum Himmel, die Tür zur Treppe. Deshalb sehen wir sie nicht. Es mußte der Stern auf den Tisch, das Glas in die Nähe des Klaviers und der Engel, die Tür in die Nachbarschaft der Ozeane gestellt werden. Es ging darum, *die Wirklichkeit aufzudecken* [Hervorhebung vom Verfasser], ihr die leuchtende Form zu geben wie am ersten Tag. Wenn ich es um den Preis der Logik tat, war es eine überaus realistische Bemühung."¹⁶²

Der Poetismus als phantastischer Realismus, ohne das kompromittierte Prädikat des Imitativen¹⁶³, aber mit der Einbeziehung des Realen¹⁶⁴ - das könnte noch ein Begriff sein, auf den Nezval sich eingelassen hätte, als auch "sein" Poetismus zu erstarren droht¹⁶⁵.

Es wäre zu fragen, wie Nezval als "erster Poetist" das Problem der "Reinheit der Mittel" im Sinne Václavěks behandelt. Paradoxerweise überhaupt nicht. Es findet sich kaum eine Stelle, wo Nezval zu dieser Frage Stellung genommen hätte. L.N. Budagova schreibt dazu, daß Nezval mit der Konzeption der "reinen Kunst" nicht polemisiert, weil er sie einfach ignoriert¹⁶⁶. Václavěks Position ist für Nezval zu rigoros, als daß er sich zu ihr hätte bekennen oder sie gar hätte weiterentwickeln können. Dieser Theorie zum Trotz und als ob er seiner Unlust über die Literaturtheoretiker, die die "Poe-

162) Nezval, *Kapka inkoustu*, a.a.O., S.551

163) "Nachahmen? Ach, überlassen wir diesen Atavismus dem Kind, das laufen lernt, den Affen und den Papageien." V. Nezval, *Pouliční comedia dell'arte*, in: *Národní osvobození* vom 11.2.1925, hier n. Nezval, *Dílo*, Bd. XXIV, a.a.O., S.34

164) "[man] kennt nichts, was stärker wäre als die Wirklichkeit." V. Nezval, *Z mého života*, Praha 1965, S.53

165) "Proletarische Kunst, Poetismus, Krise der Kriterien, das sind für mich alles leere Worte." Nezval, *Přednáška*, a.a.O., S.269

166) L.N. Budagova, *Vitezslav Nezval. Očerki žizni i tvorčestva*, Moskau 1967, S.94

sie in Formeln verzaubern"¹⁶⁷ wollten, Ausdruck verleihen wollte, vermischt er seine Poesie mit Elementen, die durchaus "unrein" sind.¹⁶⁸ So z.B., wenn er die eigene Rolle des Dichters, die Funktion der Kunst und noch deutlicher seine Vorstellungen von der Revolution in dichterischer Form reflektiert. Dabei sind zwei Punkte anzumerken: zum einen mischt sich diese Poesie in Dinge ein, die sie "eigentlich" nichts angehen, da sie sich nach Václavěk auf rein ästhetische Funktionen zu beschränken hat, und zum anderen verstößt Nezval gegen die sich selbst auferlegte Forderung, keine "dichterischen Konfessionen" abzugeben. Diesen zweiten Verstoß allerdings vollzieht Nezval mit einem Augenzwinkern: Die "Poesie in Formeln verzaubern" sollte man nicht, das bedeutet aber noch nicht, daß die "Formeln" den Weg in die Poesie nicht finden könnten, wenn sie nicht von außen herangeschafft, sondern als ein Element der Poesie integriert würden.

Hier zuerst ein Beispiel für den ersten Verstoß, die Einbeziehung des Moments der Revolution:

1.Kaufmann: Die Situation ist schlecht. Mein privates Telefon hat mir gerade mitgeteilt, daß die sogenannte Revolution in eine Maskerade ausartete.

2.Kaufmann: Das ist sehr schlecht. Solange das Blut floß, hatten wir das Militär zur Verfügung.

3.Kaufmann: Ja, solange die sogenannten Revolutionäre mit weinerlichen Stimmen schimpften, war es gut.

4.Kaufmann: Die Fröhlichkeit ist eine Waffe, gegen die wir machtlos sind.

5.Kaufmann: Man kann sie nicht bestechen.

6.Kaufmann: Die Fröhlichkeit ist immer ein Zeichen von etwas Gesundem.¹⁶⁹

In diesen Sätzen tut Nezval seine Auffassung von der

167) Nezval, *Přednáška*, a.a.O., S.264

168) "Nezval zieht es dorthin, wo der Rahmen der Alltäglichkeit gesprengt werden kann, zugleich aber kehrt er immer wieder in den Alltag zurück, um ihn in den Bereich des Poetischen zu erheben." Budagova, a.a.O., S.80

169) V.Nezval, *Depeše na kolečkách*, in: V.N., *Pantomima*, Praha 1924, S.42

Revolution kund. Wenn man sie durch die entsprechenden Ausführungen in Teiges *Gedicht, Welt, Mensch* ergänzt, so wird sie nicht mehr als reine Fata Morgana¹⁷⁰ erscheinen, und ihre "Nähe zum Leben"¹⁷¹ wird deutlicher. Auf der anderen Seite wird einer solchen Revolution, die nicht kämpft, sondern Feste feiert, von vielen mit Mißtrauen und Ablehnung begegnet. Die zeitgenössischen Kritiker aus den Reihen der Proletkultisten können einer solchen Poesie, die zwar von der Revolution redet, sie aber in ihren Augen abqualifiziert, nichts abgewinnen. Abgesehen von den ideologischen Einwänden vermissen sie die Direktheit, vor der es Nezval eben so graut¹⁷². Er verabscheut jede Ideologie, nach der er sich richten müßte - sie würde ihm auf seiner Flucht vor allem Definitiven die Hände binden. Er will das Jetzt und Heute und möglichst viel und möglichst schnell¹⁷³; die Revolution ist nicht ein Mittel zur Erreichung eines gewünschten Zustandes, sie ist der Zustand selbst. Wenn man sie idealisiert, d.h. mit Ideen durchzuführen versucht, kann sie ihr Ziel nicht mehr erreichen: "Jede Idee ist im Grunde gut. Alle wurden mißbraucht. Was fängt man mit Ideen an? Wenn eine Idee den Kampf fordert, wird sie in alles Mögliche verkehrt, je nach dem, wer sie aufgegriffen hat. Fast alle schweren Kämpfe wurden geführt von Vertretern ein und derselben Idee, die verschieden aufgefaßt wurde. [...] Die Aufmerksamkeit der Menschen wird ständig weg von den Fakten und Dingen zu den Ideen geführt.

170) Vgl. F.X. Šalda, *O nejmladší poezii české*, Praha 1928, S.64

171) Ebd.

172) "Für uns ist 'Pantomime' Anarchismus und Anachronismus, wenn wir die Kunst in immer tieferer sozialer Funktion auffassen." E.Urx, *Nezvalova Pantomima*, hier n. E.U., *V prvních řadách*, Praha 1962, S.71

173) Vgl.: *přežití věčnost v jedné generaci/a nestratiti ani vteřiny* ('Die Ewigkeit in einer Generation erleben/und keine Sekunde verlieren'), *Premier plan*, in: *Menší růžová zahrada*, Praha 1926, S.14

Deshalb so viele unnötige Mißverständnisse. [...] Was soll mit den Ideen geschehen? Sie sollen durch Fakten, Tatsachen, Gedanken ersetzt werden. Der Gedanke unterscheidet sich von der Idee wie die Diagnose von der Prognose."¹⁷⁴

In der "fröhlichen Revolution ohne Ideen" wird nicht mehr gekämpft, die Barrikaden werden Ihrem Zweck entfremdet:

A jinak s aeroauty v jedné řadě
tančiti Rag-Time na barikádě

[Und sonst mit den Luftautos in einer Reihe
Ragtime tanzen auf der Barrikade]¹⁷⁵

Der Dichter Nezval, der "auf die Literaten spuckt", fordert nicht die Massen zum Kampf auf, er bildet sich auf seinen Künstlerstatus nichts ein und mischt sich unter den Pöbel:

My jsme ta garda uličníků
atleti básníci a kurvy v jednom řádku

[Wir sind die Gassenbubengarde
Athleten Dichter und Dirnen in einer Reihe]¹⁷⁶

Die Revolution wird mit der gleichen Leichtigkeit gewonnen, die der Poesie zugrundeliegt. Die revolutionäre Ideologie wird zur Poesie und die Poesie zur revolutionären Ideologie. Eine Nezvalsche Variation der Verschmelzung der Kunst im "Leben"?

Mít šarlatánskou eleganci!
Ve varietě dověst změnit nudnou stanci
a věst ji s nedbalostí srdečně
Ostatní přijde samo konečně

[Die Eleganz von Scharlatanen haben!
Im Varieté eine langweilige Stanze ändern können
und sich herzlich ungezwungen benehmen¹⁷⁷
Das Übrige kommt zum Schluß von selber]

Die französischen Surrealisten erkennen Ende der 20-er

174) Nezval, *Kapka inkoustu*, a.a.O., S.542f.

175) V.Nezval, *Poetika*, In: *Pantomima*, a.a.O., S.29. Deutsch in: V.N., *Ausgewählte Gedichte*, Übersetzt von J. Schröpfer, Frankfurt/M. 1967, S.29

176) Ebd.

177) Ebd.

Jahre, daß die Poesie sich nicht direkt verwirklichen läßt, und daß eine "Revolution des Genies" eine unlösbare Aufgabe¹⁷⁸ ist. Diese Erkenntnis und die daraus folgenden Entscheidungen (Beitritt einiger Surrealisten zur KP) führen schließlich zum Zerfall der Gruppe und zu einer neuen Orientierung, die bei Breton und Aragon verschieden aussieht¹⁷⁹. Obwohl der tschechische Poetismus stark dem westlichen und hier v.a. dem französischen Einfluß ausgesetzt ist, was ihm übrigens später immer wieder vorgeworfen wird, scheint es, daß es zumindest bei Nezval nie einen solchen ausgeprägten Widerspruch zwischen Poesie und Revolution bzw. Kunst und "Leben" gibt, wie man ihn z.B. bei Breton beobachten kann. Wenn Nezval sagt

Umění nemá zákonů a proto je mu třeba
především přednost dát
dovede vytrhnouti z nudy osvěžit ducha
a rozesmát¹⁸⁰

[Die Kunst kennt keine Gesetze und deshalb muß man ihr vor allem den Vorzug geben sie kann aus der Langeweile heraushelfen den Geist erfrischen und zum Lachen bringen],

dann bedeutet dieser Satz nicht nur eine Absage an jede normative Betrachtung der Kunst, er kann auch als eine Funktionsbestimmung der Kunst im Sinne einer "Freizeitgestaltung" gedeutet werden. Ein Bewußtsein des Grundwiderspruchs ist nicht vorhanden, und wenn dann noch vielleicht Zweifel über die eigene Rolle aufkommen, dann beseitigt sie Nezval, indem er seinen "Stimmzettel im Zeichen der Revolution"¹⁸¹ abgibt. Poetismus als modus vivendi existiert nur in den Manifesten. Nezvals Poesie will offensichtlich niemals mehr als "nur" Poesie sein¹⁸².

178) Vgl. Lenk, a.a.O., S.118

179) Vgl. ebd. S.151ff.

180) V.Nezval, *Pan Fagot a Flétna*, in: *Menší růžová zahrada*, a.a.O., S.51

181) Vgl. das Motto zu *Menší růžová zahrada*, a.a.O.

182) M.Blahynka bemerkt, daß Nezval spätestens 1927, als er

Um so mehr reflektiert Nezval sein eigenes Tun als Dichter. In unkonventioneller Form, nämlich in einem Nebeneinander von wissenschaftlicher und poetischer Sprache, erläutert er die Formen und Funktionen des "dichterischen Handwerks". "Papagei auf dem Motorrad" wie diese "Abhandlung" heißt, ist eine Metapher für das Gedicht: der Wundervogel als "souveränes reales Objekt in der Welt der Vorstellungen und ihrer Formen, unabhängig von der Welt der Erscheinungen"¹⁸³. Man könnte diesen Text als persönliches Manifest bezeichnen, denn Nezval will niemand als sich selbst verpflichten: "Ich bin für *meine* Art voreingenommen"¹⁸⁴. Es werden hier zum ersten Mal¹⁸⁵ die wichtigsten Verfahren seiner Poesie aufgezählt und definiert: die Assoziation, "eine Alchimistin, die schneller als das Radio" ist; der Reim, der, wie schon Apollinaire sagte, die "entfernten Wüsten, Zeiten, Geschlechter und Kasten durch Einklang der Wörter [näherbringen]" und "wundersame Freundschaften [erfinden]"¹⁸⁶ soll; die Assonanz - "klug, mondän, unwiderstehlich"¹⁸⁷ und die Metapher - ein "galanter, exaltierter Lebemann"¹⁸⁸. Bei Teige heißt es: das Vollkommene ist gleichzeitig das Schöne und hier: "die absolute Beherrschung der Form und Konstruktion."¹⁸⁹

Nezval betrachtet das moderne Zeitalter, das zwanzigste Jahrhundert, oder wie er sagt "die nervöse Gesundheit des 20.

einen Vortrag über die tschechische Poesie von Vrchlický bis zum Poetismus hält, den Poetismus als einen Bestandteil der Entwicklung der tschechischen Poesie begreift. Vgl. M. Blahynka, *Zlaté časy avantgardy*, Vorwort zu *Azn 2*, a.a.O., S.29

183) V. Nezval, *Papoušek na motocyklu*, in: Nezval, *Pantomima*, a.a.O., S.32

184) Ebd. S.30

185) Vgl. auch seinen Vortrag über die tschechische Poesie von Vrchlický bis zum Poetismus, in: *Česká literatura 1972* und das Kapitel über den Poetismus in: V.N., *Moderní básnické směry*, Praha 1937.

186) Nezval, *Papoušek*, a.a.O., S.31

187) Ebd.

188) Ebd., S.32

Jahrhunderts" ¹⁹⁰ als die Voraussetzung für die moderne Poesie. Die Erfindungen der modernen Technik springen auf die Formen der modernen Poesie über, die keine langsamen Beschreibungen mehr verträgt, die der Ideologie, dem Sujet oder der Logik untergeordnet wären: "Ein Maximum an Emotionen in einer Sekunde". ¹⁹¹ Diese ausschließlich auf Sensibilisierung ausgerichtet Kunst ist nichts als ein Spiel. "Ein Spiel, das ganz neue Welten suggeriert," ¹⁹² schreibt Nezval ein Jahr später. Und dann noch einmal die absolute Freiheit des Gedichtes, ohne Normen und Vorschriften: "Das Gedicht. Wir schreiben ihm nichts vor. [...] Wir schreiben ihm nicht das vor, was wir ihm selbst geben. Wir können ihm morgen oder übermorgen etwas ganz anderes geben." ¹⁹³

Wenn Teiges Theorie entscheidend dem Moment des Utopischen verhaftet ist und mit ihren "Vor-Bildern" Ausschnitte der Zukunft antizipiert, und wenn Václavěk sich durch allzu starkes Festhalten an Lehrsätzen, die letzten Endes zum Dogma herabsinken, den eigenen Weg versperrt, so muß bei Nezval seine Nüchternheit und unmittelbare Verbundenheit mit der Gegenwart hervorgehoben werden. Seine Phantasie enthält so viel Überzeugungskraft, weil sie weder mit Illusionen über eine ferne Zukunft noch mit falschen Bildern einer verzerrten Gegenwart gefüllt wird:

jde o to vzdáti se všech uměleckých předsudků 194
a smáti se klidně věcem které nám přijdou k smíchu

[es geht darum alle künstlerischen Vorurteile aufzugeben
und ruhig über Dinge zu lachen die zum Lachen sind]

189) Ebd.

190) Ebd. S.30

191) Ebd. S.32

192) V.Nezval, *Falešný mariáš*, Praha 1925, S.13

193) Ebd.

194) V.Nezval, *Prolog*, in: V.N., *Báseň na pohlednice*, Praha 1926, S.40

4. Verfahren

P.Winczer charakterisiert die Poetik des Poetismus als eine Poetik mit zwei Gesichtern: auf der einen Seite steht die Tendenz, sich der Prosa anzunähern - hier werden Texte genannt, die Elemente der Apollinaireschen *Zône* enthalten, auf der anderen Seite wird die Selbstgenügsamkeit der Sprache und der Poesie hervorgehoben und ihre Erkenntnisfunktion in den Hintergrund gedrängt. Gemeinsam für beide Pole dieser Poetik ist die Grundstruktur: Kein logischer Aufbau determiniert sie, ihre Bausteine werden auf den Grund von Assoziation und Gegenüberstellung gelegt¹.

Die Assoziation erstreckt sich nicht nur auf sprachliche Erscheinungen, sie manifestiert sich v.a. in ihrer Bildhaftigkeit. Die poetistischen Dichter, die der Assoziation, der Phantasie und der Vorstellungskraft ("obrazotvornost") absolute Priorität zuerkennen, konzentrieren sich dann in erster Linie auf das Schaffen von dichterischen Bildern. So steht auch in der folgenden Beschreibung der poetistischen Verfahren die Frage nach der Technik des dichterischen Bildes im Mittelpunkt der Betrachtung. Der Ausgangspunkt der Untersuchung war ein Modell des dichterischen Bildes, das - aus subjektiven, psychischen Elementen entstanden - mittels "formaler" Elemente² seine materielle Ausformung findet:

1) Vgl. P.Winczer, *Poetika básnických smerov*, Bratislava 1974, S.135

2) Die relativ intensive Beschäftigung mit den "formalen" Elementen der Poesie ist nicht zufällig. Bereits Nezval hat auf ihre konstituierende Bedeutung für den Poetismus hingewiesen: "Der Reim und die Assonanz werden [im Poetismus] für ein direktes Verbindungsmittel zwischen dem Bewußtsein des Dichters und seiner Vorstellungskraft gehalten." V.Nezval, *V čem se poetismus střikal se surrealismem*, in: *Surrealismus* (Sammelband), Praha 1936, hier n. V.N., *Dílo*, Bd. XXV, Praha 1974, S.534



Die Auswahl der Gedichte, die der vorliegenden Analyse zugrundeliegen, wurde zunächst nach den Unterscheidungskriterien von Winczer getroffen: den "spielerischen" Gedichten mit abgeschwächtem referentiellen Wert stehen Gedichte des *Zône*-Typus gegenüber. Diese Klassifizierung spiegelt zugleich zwei Phasen der poetistischen Dichtung wider - die "heroische" (1924-25) und die der allmählichen Auflösung (1927-30). Die Gedichte der ersten Gruppe wurden den Bänden *Pantomima* von Nezval und *Na vlnách TSF* von Seifert entnommen. Nicht nur, weil sie als "Früchte" der Teigeschen Theorie³ verstanden werden könnten, sondern v.a., weil sie in ihrer Vielfalt mehrere Aspekte des Poetismus repräsentieren.

Meine Vorgehensweise war bewußt gegen einen Objektivismus gerichtet, der allein mit Hilfe statistischer Verfahren versucht, Literatur zu beschreiben. Realisiert man nämlich die Tatsache, daß ein literarisches Werk Artefakt und ästhetisches Objekt zugleich ist, das wechselnden Konkretisierungen unterworfen ist (vgl. Mukařovský), so wird klar, daß es in einem literarischen bzw. künstlerischen Werk keine konstante Bedeutung gibt. Daher habe ich den Versuch unternommen, die Technik des dichterischen Bildes im jeweils neuen Zusammenhang eines konkreten poetischen Textes zu erschließen.

3) Vgl. F.X. Šalda, *Dva představitelé poetismu*, in: *ReD* 1927, Nr. 3, S.91

4.1 Assoziationen, Reim, Vorstellungen

Das Gedicht *Abeceda* entstand in Anlehnung an die berühmten *Voyelles* von Rimbaud, dem Lieblingsdichter Nezvals. Während Rimbaud jedoch nur *eine* Assoziationslinie verfolgt - er verleiht den Vokalen "ihre" Farbe - will Nezval aus diesem einfachen Verfahren ein komplexeres Gestaltungsprinzip entwickeln. Er beschränkt sich nicht nur auf die Vokale, das ganze Alphabet wird zu einer Assoziationsquelle. Dementsprechend erweitern sich auch die Ausdrucksmöglichkeiten: Rimbauds Material waren Vokale, denen ein Element der Malerei, die Farbe, gegenübergestellt wird. Bei Nezval kommen auch die Konsonanten hinzu, das Material wird komplett; die Assoziationen, die überwiegend als Bildassoziationen zum Vorschein kommen, beschränken sich nicht auf die Farbe, sie treten in ihrer ausgeprägten Form auf, ja sie sprengen die Grenzen des traditionellen Bildes und bewegen sich als freie Assoziationen in Zeit und Raum.

Hier gelangen wir zu dem Hauptverfahren von *Abeceda*. Die Assoziationen, die zum dominanten Gestaltungsprinzip werden, schaffen eine Poesie, die aus der Quelle ihrer eigenen Imagination schöpft, eine Poesie, die, wie es in den Manifesten heißt, nichts als "souveränes Schaffen" darstellen soll. Der Ausgangspunkt der Poesie ist die Sprache, und um jeden Zweifel in dieser Hinsicht auszuräumen, wird die Sprache in ihre kleinsten Elemente, die Buchstaben bzw. die Laute zerlegt.

Wie kann ein Gedicht mit Hilfe von psychologischen Vorgängen gestaltet werden? Nehmen wir als Beispiel gleich den ersten Vierzeiler des Buchstaben A:

nazváno buď prostou chatrčí
 Ó palmy přeneste svůj rovník nad Vltavu!
 Šnek má svůj prostý dům z nějž růžky vystrčí
 a člověk neví kam by složil hlavu

Die Assoziationen sind hier visueller Natur. Der Dichter nimmt die Form des Buchstaben als Ausgangspunkt für die Assoziation einer "einfachen Hütte". Die Entstehung des Bildes ist also an kein subjektives Erlebnis, auch nicht an eine außerhalb des Subjekts liegende Begebenheit geknüpft; sie verdankt ihre Existenz einzig und allein der graphischen Form des Buchstaben A. Im zweiten Vers, der gleichzeitig das nächste Bild darstellt, erhält das bedeutungshaltigste Wort (*palmy*) die Funktion einer Klammer, die eine Verbindung mit dem ursprünglichen Bild herstellt (*chatrě* → *palmy*). *Chatrě* wird zum Auslösemoment auch für die Assoziation im dritten Bild (*Šnek má svůj prostý dům*); als assoziationsförderndes Element tritt hier noch der Reim hinzu (*chatrěť/vystrěť*). Die letzte Zeile enthält schließlich die Pointe, die mit ihrer "Tendenz" stark von den exotischen und phantasievollen Bildern der ersten drei Reihen abweicht. Durch die Konfrontation zweier Welten (exotischer Süden - Prag), die völlig überraschend auftaucht, verstärkt sich die Wirkung dieser Strophe.

Ähnlich wie dieser erste Vierzeiler sind auch die nächsten 24 aufgebaut. Es gibt keinen Zusammenhang zwischen den einzelnen Buchstabenbildern, wir haben es mit 25 verschiedenen "Geschichten" zu tun. Diese "Geschichten", die als solche die avantgardistische Forderung nach einem räumlich-simultanen Prinzip in der Poesie - analog zur bildenden Kunst - manifestieren (Verdrängung des Zeitelements durch einen immer neuen Anfang)⁴, werden auf verschiedene Art realisiert: sie haben eine geschlossene Form ohne schwer nachvollziehbare Assoziationsketten (z.B. *V planinách Černé Indie/žil krotitel hadů jménem John/Miloval Elis hadl tanečnici/a ta ho uštkla*

4) Vgl. J. Frank, *La forme spatiale dans la littérature moderne*, In: *Poétique* 10 (1972), S.244-266, hier n. Grygar, *Kubizm i poezija ruskogo i češskogo avangarda*, a.a.O., S.96

Zemřel na přítjici); sie können aus lose miteinander verbundenen Versatzstücken kombiniert werden (vgl. die bereits zitierte "Geschichte" A) oder aber sie zerfallen in mehrere Bilder, die lediglich durch den Reim eine Verbindung miteinander eingehen (z.B. *odraz pyramid v žhoucím písku/Vkonstruktivní báseň hodná Disku*).

Da die "Geschichten" auf höchstens vier Verse beschränkt bleiben, ist der Dichter gezwungen, sie so zu gestalten, daß sie auf diesem äußerst knappen Raum möglichst viel "Energie" entwickeln. Neben der assoziativen Aneinanderreihung bedient er sich noch anderer Mittel. Es ist hierbei v.a. die sog. "vergrößerte Metapher"⁵ zu nennen, die man auch als eine Abbeviatur bzw. Andeutung des Bildes auffassen könnte:

L

horizontála L vertikální směr
 Inženýr ví žes vzácná lyra jejich
 Studenti říkají ti chybně úhloměr
 Dělníku svítíš jak lampička na kolejích

Die letzte Zeile stellt eine solche Abbeviatur des Bildes dar - würde man das Bild entfalten, erschiene uns die Vorstellung einer Verkehrsampel, vor der ein Arbeiterzug im dunklen Morgen steht.

Wenn die primären Assoziationen von dem graphischen Bild des Alphabets abzuleiten sind und die darauffolgenden von der breiten Semantik des bedeutungshaltigsten Wortes zehren, so bedeutet das noch nicht, daß es in *Abeoeda* keine thematischen Wiederholungen gäbe. Im Gegenteil, es lassen sich Bereiche feststellen, aus denen die Assoziationen kommen, und die mit den aus den Manifesten bekannten "Lebensausschnitten" der Poetisten korrespondieren. Auffallend ist das Motiv der fremden Länder und Völker: *Romance gondolierů navždy mrtvy jsou/*

5) Nezval, *Přednáška o české poezii*, a.a.O., S.266

*toť vzhůru kapitáne do Ameriky; Indián shlédł stopu na zemi;
a jfm argentinský řizek z jejich masa; Přes Německo do Fran-
cie; v planinách Černé Indie. Für den Nezvalschen Idiolekt
ist typisch die hier auftauchende Verbindung zwischen Natur
und Kindheit, die an einen paradiesischen Zustand (Kindheit
als Mythos) erinnern will:*

U

připomínáš tiché dětství naše
bučení kravek v zátocě
v plátěných košíčkách pastýřské mesiáše
a smaragdová zeleň ovoce

Das Motiv der Liebe erscheint in mehreren Gestalten,
immer aber als eine labile Angelegenheit, die fern von jeder
Harmonie ist:

E

nevím k čemu bych tě přirovnal
Tři linky táhlý tón tvůj zaznívá
Telegrafistce někdo lásku lhal?
Tři linky každá stejně pravdivá

F

písmenko tě již měl's nejvíc rád
rty ůží se zas jiné k polibku
Zbylo jen písmeno vzpomínka a chlad
M písmenko tě již mám nejvíc rád
[...]

N

Od hlavy až k patě
mileneč k milé je láskou přitažen
Láska je vratká však
jak spojovací linky hlásky N
[...]

S

V planinách Černé Indie
žil krotitel hadů jménem John
Miloval Elís hadí tanečnicki
a ta ho uštkla zemřel na přijici

Wir begegnen auch dem "Neuen Geist", der modernen Technik, der Welt der technischen Revolutionen. Es ist keine blinde Bewunderung der naturwissenschaftlichen Errungenschaften; der Dichter setzt der konstruktivistischen Komponente

0

dráha komety znamená astronomovo
 Elípsu nekonečnosti těž zvu
 Zas věčnost Po Einsteinovi! Tajemství Ahasverovo
 Ó ano každá rovnice má svoji neznámou

die notwendige poetistische Ergänzung entgegen:

1

pružné tělo tanečnice
 nad hlavou červený vějíř plápolá
 Kapelníkova rudá kštice
 nejvyšší tóny! Indianola

(Vgl. hier auch die Gegenüberstellung im Timbre: o - i.)

Wir haben bereits erwähnt, daß die dichterischen Bilder auf einem äußerst schmalen Raum realisiert werden und daß, um ihre Wirkung zu intensivieren, verschiedene Ausdrucksmittel verwendet werden. Diese sind nicht nur auf der Ebene der Metaphorik (Abbreviatur der Bilder) zu beobachten, sondern bereits auf der phonischen Ebene. Das lautliche Material unterliegt einem bestimmten Organisationsprinzip: Um den primären Charakter der jeweiligen Buchstaben stärker hervortreten zu lassen, bedient sich der Dichter Lautwiederholungen bzw. eines phonischen Parallelismus, in dem der angegebene Laut gleich zum tragenden des ganzen Vierzeilers wird. Damit wird der Zusammenhalt der einzelnen Wörter im Vers hervorgehoben:

A

nazváno buď prostou chatrčí
 Ó palmy přeneste svůj rovník na Vltavu
 Šnek má svůj prostý dům z něj růžky vystrčí
 a člověk neví kam by složil hlavu

[...]

D

luk jenž od západu napíná se
 Indián shlédl stopu na zemi
 Poslední druhově zhynuli v dávném čase
 a měsíc dorůstá prerie kamení

E

nevím k čemu bych tě přirovnal
 Tři linky táhlý tón tvůj zaznívá
 Telegrafistce někdo lásku lhal?
 Tři linky každá stejně pravdivá
 [...]

I

pružné tělo tanečnice
 nad hlavou červený vejř má
 Kapelníkova rudá kštitice
 nejvyšší tóny! Indianola
 [...]

K

v optikově skříní viděl jsem
 Paprsek letí tam a zase zpět
 Zrcadlo Moje podobizna? Býti básníkem
 je být jak slunce býti jako led

L

horizontála L vertikální směr
 Inženýr ví žeš vzácná lyra jejich
 Studenti říkají ti chybně úhľoměr
 Dělníku svítíš jak lampička na kozejích
 [...]

O

dráha komety znamená astronomovo
 Elipsu nekonečností těž zvou
 Zas věčnost Po Einsteinovi! Tajemství Ahasverovo
 Ó ano každá rovnice má svoji neznámou
 [...]

Z

Na rozloučenou Nuž tedy s bohem již
 Desátě muzy vzpomeneš zubatých gigriat střelce
 Ach každé loučení má zuby Ó ano však ty víš
 Zubatá dráho vzhůru po Eifelce!

Das dichterische Bild in *Abeoeda* wird von zwei entgegengesetzten Tendenzen mitbestimmt. Auf der einen Seite ermöglicht die fehlende Interpunktion einen freien Verlauf der Assoziationen - eine Tendenz zur Unregelmäßigkeit, auf der anderen Seite erlangt das Bild klare Umrisse durch einen als den "Angelpunkt der Imagination" (Nezval) apostrophierten Reim - eine Tendenz zur Regelmäßigkeit. Die letztere ist für die Wirksamkeit von *Abeoeda* entscheidend - erst der Reim macht die "Wortakrobatik"⁶ bewußt.

Was sind die äußeren Merkmale dieses Reimes? Es fällt zunächst auf, daß es sich hier um Reime handelt, die die Tendenz haben, sich auszuweiten, d.h. sie greifen auf die benachbarten Silben und Worte über: *veliký/do Ameriky; zaznívá/pravdivá; mlěl Drum/publikum; tanečnice/rudá křtice; plápolá/Indianola; dětství naše/mesiáše; kravek v zátocce/zeleň ovoce; hlava zmije/stále tě otravuje; pohádky naše/Goliáše*. Dadurch verstärkt sich die innere Einheit des Verses, das einzelne Bild tritt in sich geschlossen auf. Die Funktion des Reimes könnte man hier definieren als die eines "Ordnungshüters", der darüber wacht, daß kein Bild über seine (des Reimes) Grenzen schreitet. Diese Ordnung wird nicht durchgehalten; der vorherrschende Kreuzreim wird an einigen Stellen abgewandelt oder sogar durch Assonanzen ersetzt: *nad vodou/mrtvy jsou; na zemi/kamení; do Franoie/větry pluje; chiromantie/mocná linie; též zvou/neznámou; o smrti/Kolínský*.

Man kann den Reim in *Abeoeda* auch als einen dynamischen bezeichnen, wofür die folgenden Tatsachen sprechen: der Überwiegende Endungsreim deutet auf eine Bewegung hin: die "in Bewegung gesetzten Worte" lassen auf eine sich ständig ändernde Wirklichkeit schließen⁷.

6) V. Nezval, *Moderní poezie*, Vortrag vom 9.1.1934, hier n. V.N., *Dílo*, Bd. XXV, Praha 1974, S.68

7) Vgl. Nezval, *Kapka inkoustu*, in dieser Arbeit S.76

Über die voneinander entfernten Bereiche, aus denen die lediglich durch klangliche Übereinstimmungen verbundenen⁸ Reimwörter stammen, werden verschiedene Wirklichkeiten miteinander konfrontiert⁹. Diese Tendenz wird noch durch verschiedene grammatische Kategorien der Reimwörter unterstützt (semantische und grammatische Divergenz).

Fazit: Das dichterische Bild in *Abeceđa* entsteht auf der Grundlage zweier entgegengesetzter Tendenzen - der "Ordnung" (Reim) und des "Abenteuers" (Assoziationen). Der Dichter verfolgt dabei keine lineare Entwicklungslinie; er bedient sich des Prinzips der Simultaneität. Auf der thematischen Ebene öffnet der Dichter seine Poesie der "Wirklichkeit" - neben den Bereichen Exotik, Liebe und Kindheit steht die Ideologie Teiges (Poetismus + Konstruktivismus) und die "Lebenspraxis" der Poetisten (in der Erwähnung der Zeitschrift *Disk: odraz pyramid v žhoucím plsku/V konstruktivní báseň hodná Disku.*)

*

Pierot cyklista bildet mit vier weiteren Gedichten eine Einheit, die Nezval *Rodina Harlekýnů* ("Die Familie der Harlekine") überschrieben hat. Die Welt des Varieté, der Zirkus- und Jahrmarktattraktionen, der Komödianten und billigen Theaterschmierer, der käuflichen Liebe und exotischen Fremden - dies sind die Themen von *Rodina Harlekýnů*. *Pierot cyklista* nimmt hier eine besondere Stellung ein - der Bruch mit der traditionellen Form wird in diesem Gedicht am deutlichsten vollzogen; die Forderungen der poetistischen Manifeste, die

8) Heute als ideale Reime angesehen, vgl. Ju. Lotman: *Die Analyse des poetischen Textes*, Kronberg/Ts. 1975, S. 87

9) Als bestätigende Ausnahme seien zwei Beispiele für Reimwörter mit einem Sachzusammenhang genannt: *na zemi/kamení* und *zmije/otravuje*.

an die Poesie herangetragen werden, sollen hier in mehreren Punkten erfüllt werden.

Pierot cyklista

Pierot žebra	cyklista v neděli hodinu od města v pruhované košili	Pierot měsíc	na rameni Colombince v snění vece
jak zebra		Na jaro je sic	Aeroplán
Suflerkou je	Colombina	nejhezčí plán	
S ochotníky cvičí dívky	Hvězda kina		
Popelkou			
V zákulisí	v rychlém tempu		
loutky strojí mrtvé křísí Pierot jí	drží lampu		
Vaudeville	Nálada hezká šum		
od vil	Publikum		
tleská			

Zwei Motive werden konfrontiert: *Pierot*, *Colombina*, *Popelka*, *zákulisí*, *loutky*, *vaudeville* - eine Welt der Phantasie, der commedia dell'arte, der Verzauberung, und auf der anderen Seite - *cyklista*, *hvězda kina*, *rychlé tempo*, *aeroplán* - eine Welt der Rekorde, des Kinos, des schnellen Lebens, kurzum des "neuen Geistes", der in einer Bewunderung alles Modernen mündet.

In der ersten Strophe werden die zwei Motive klar voneinander getrennt: das Motiv der Verzauberung links, des modernen Lebens rechts. Die zweite Strophe wird ganz von dem Motiv der Verzauberung beherrscht. Doch auch hier taucht die moderne Zeit auf, wenn Colombina mit einem Kinostar (*hvězda kina*) assoziiert wird. Die dritte Strophe hält sich wieder an das vorgegebene Schema: links die Verzauberung - rechts die Modernität (*v rychlém tempu*). In der vierten Strophe leben nur die Attraktionen, die fünfte schließlich stellt eine Synthese her: das Flugzeug (*aeroplán*) wird zur schönsten Attraktion.

Die Wirksamkeit dieses Gedichts liegt zunächst in der extrem reduzierten Rede. Der Fluß der Gedanken wird bewußt beschleunigt durch die ungewöhnliche graphische Organisation, die als Folge einer grammatischen Organisation angesehen werden könnte: das Anhäufen von Substantiven (33 gegenüber nur 7 Verben), die zusätzlich noch eine andere Funktion wahrnehmen - als "Gegenstände" entsprechen sie dem gegenständlichen Charakter der Phantasie.

Der besonderen graphischen Gestaltung kommt also eine wichtige Bedeutung zu. Sie schafft Kontraste, wenn sie die zwei Motive darstellt (Verzauberung vs. Modernität), zugleich verbindet sie auch. Man kann sich vorstellen, daß die Lücken zwischen den einzelnen Wörtern zuerst mit weniger bedeutungshaltigen Einheiten geschlossen waren und erst in einem "zweiten Gang", als der Dichter eine seiner Phantasie (Bilder, die schnell dahinjagen und keiner ausführlichen Beschreibung bedürfen) adäquate Form findet, die vorliegende Fassung entsteht. Eine solche nicht-realisierte Vervollständigung (ein Minus-Verfahren im Sinne Lotmans?) ist durchaus möglich, denn die Lücken sind auch auf der syntaktischen Ebene gerechtfertigt. Versucht man, sie zu schließen, erhält man eine Form, die dem Nezvalschen Idiolekt der nachpoetistischen Phase (vgl. *Zpáteční*

Zlstek) nicht unähnlich ist:

Pierot *je* cyklista
 žebra *někdy* v neděli
 má hodinu od města
 v pruhované košili
 jak zebra *africká*

Die horizontale Verbindung (innerhalb eines Verses), die als eine mögliche, im Vers selbst angelegte Größe erscheint, soll der Leser auf der syntaktischen Ebene selbst herstellen. Deutlich realisiert dagegen ist die vertikale Verbindung, die die Vershälften mit Hilfe des Reimes und der Assonanz zueinander bringt, wodurch erst die scharfe Trennung zwischen den zwei Motiven vollzogen wird. Durch die zweispurigen Verbindungslinien (vertikal und horizontal) entsteht eine Spannung, die in der letzten Strophe gelöst wird.

Verfolgen wir nun die vertikalen Beziehungen. Da sie durch Reim bzw. Assonanz hervorgehoben werden, wirken sie stabiler als die horizontalen. In der folgenden Tabelle werden sie zusammengefaßt:

Pierot	
žebra	
zebra	
Suflerkou je	
Popelkou	
S ochotníky	cyklista
cvičí dítky	od města
V zákulisí	v neděli
mrtvě křísí	košili
loutky strojí	Colombina
Pierot jí	Hvězda kina
Vaudeville	v rychlém tempu
od vil	drží lampu
tleská	→ nálada hezká
	šum
	publikum

Ungewöhnlich in ihrer Zusammenstellung wirken die als Wortspiele verkleideten Reimworte *žebra/zebra; Suflerkou/Po-pelkou* oder auch *Vaudeville/od vil*. Daß in der vierten Strophe nur Attraktionen vorkommen und der ursprüngliche Plan der zwei nebeneinander liegenden Realitäten aufgehoben wird, bestätigt sich auch auf der Ebene des Reimes: die Reimworte *hezka/tleska* stammen aus jeweils verschiedenen Spalten. Dafür ist die rhythmische Gestaltung der letzten Strophe, die eine Lösung darstellt, komplizierter. Die klanglichen Entsprechungen werden nicht sofort registriert, da die zwei Motive jetzt auch graphisch ineinanderfließen. Eine Analyse ergibt folgendes Bild:

Pierot	měsíc	vece	na rameni	nejhezčí plán
Na jaro	je sic		v snění	Aeroplán

Statistisch überwiegt der Anteil der Gegenstände aus dem Bereich der Verzauberung. Die Tendenz zur Poetisierung wird noch unterstützt in der einzigen und daher hervorgehobenen metonymischen Verbindung *měsíc na rameni* (Pierot fährt durch eine Landschaft, der Mond auf dem Himmel erscheint aus der Perspektive des beobachtenden Dichters, als liege er auf seiner Schulter¹⁰⁾). Diese Zerstörung des Gleichgewichts wird jedoch dadurch wieder aufgehoben, daß die an semantisch exponierter Stelle - nämlich am Ende - eingesetzte Pointe dem zweiten Bereich entnommen ist, wobei dieser Bereich in Gestalt des Flugzeugs in überhöhter Form präsentiert wird.

10) Dieses Verfahren - die Dinge aus einer naiven Sicht, "wider besseres Wissen" darzustellen - taucht bei Nezval 13 Jahre später in dem surrealistischen Band *Absolutní hrobař* ("Der absolute Totengräber") auf. Vgl. J. Mukařovský, *Semantische Analyse des dichterischen Werkes: Nezvals 'Absoluter Totengräber'*, in: J. M., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1977, S. 268f.

Es können folgende Schlüsse gezogen werden: *Pierot cyklista* ist ein poetistisches Bild-Gedicht. Der bildliche Charakter wird durch die graphische Gestaltung des Gedichts und durch die Auswahl der Ausdrucksmittel auf der grammatischen Ebene (Substantiva, die eine visuelle Suggestion am intensivsten vermitteln können) verstärkt. Zum anderen kann die Gegenüberstellung der Bereiche "Verzauberung" und "Modernität" als eine Konfrontation des Poetismus mit dem Konstruktivismus gedeutet werden, die in einer Synthese mündet - dem *aeroplán*, dessen Funktionalität und Zweckhaftigkeit als Voraussetzung für Schönheit erscheinen.

*

Fünf Gedichte (*Jarní, Týden v barvách, Klára, Vápeníci, Cukrová balada*) sind in *Týden v barvách* zusammengefaßt. Wir begegnen hier keinen "mythologischen Wesen aus fantastischen Bühnen"¹¹, Nezvals Thematik schöpft jetzt aus den Ereignissen des Alltags: ein Nachmittag im Frühling, Szenen aus einer Kleinstadt, das Leben und der Tod der kleinen Leute. Diese Gedichte, die einen starken Kontrast zu *Rodina Harlekýnů* bilden¹², stellen eine harmonische, unbekümmerte und fröhliche Wirklichkeit dar, als suche der Dichter nach all den aufregenden und anstrengenden Abenteuern Ruhe und Erholung in seiner Heimat. Die wirklich existierenden, die lebendigen Dinge, die überall in der Umgebung zu erfahren sind, rücken hier ins

-
- 11) V. Nezval, *Předmluva k dosavadnímu dílu*, in: V. N., *Most*, Praha 1937, hier n. Nezval, *Dílo*, Bd. XXV, Praha 1974, S. 269f.
 12) L. N. Budagova weist auf das Spannungsfeld zwischen den "Harlekinaden der Gefühle" und der natürlichen Zeit des Alltags hin (vgl. L. N. Budagova, a. a. O., S. 79). Diese zwei Pole kennzeichnen nicht nur die poetistische Phase Nezvals, sondern sie werden auf engstem Raum in *Pantomima* miteinander konfrontiert.

Zentrum des dichterischen Interesses, das Schöne wird in der unmittelbaren Nähe gesucht.

Untersuchen wir nun das Gedicht *Klára*:

O jedenácté z rána
 městečko v loubí procltne
 a pekař míjí domky blankytně
 klusaje s oslem chůzí venkovana

A zatím osmiletá Žana
 po boku učitelky slzí lítostně
 hroužíc své ručky průsvitně
 do bílých kláves pianina

Sklenice vody na stole
 Zahradou letí andělé
 tož námořnický límec Žanin

Je čtvrtek žlutý den svatého Bonifáce
 běžníci vzbudili se na zahrádce
 a kladou její sonatinu do svých tkanin

Obwohl mit "Klára" überschrieben, taucht im ganzen Gedicht keine Person auf, auf die sich dieser Name beziehen könnte. Eine Erklärung dafür ließe sich in der Form des Gedichts sehen. Es ist die klassische, auch in der tschechischen Tradition des 19. Jahrhunderts heimisch gewordene Form des Sonetts (Kollár, Vrchlický). Das Sonett mit dem wohlklingenden Namen Klára (die Geliebte?) weckt beim Leser bestimmte Erwartungen noch bevor das Gedicht gelesen wird, Erwartungen, die sich dann jedoch nicht erfüllen werden. Denn "Klára" stellt zunächst lediglich ein Signal dar, den Hinweis auf die "hohe Form". Die eigentliche Lektüre des Gedichts führt zu einer zweiten Überlegung: Das Gedicht gibt eine Atmosphäre wider, und man könnte sich vorstellen, daß "Klára" zu dieser Atmosphäre gehört, sie hervorrief oder sonst in einer bestimmten Relation zu ihr steht. Man könnte sagen, das Gedicht steht zu seinem Titel in einer metonymischen Beziehung.

Wie drückt nun das Gedicht die oben erwähnte "Atmosphäre" aus? Das erste Quartett vermittelt die Vorstellung einer Stadt am Vormittag. Wir sagen bewußt "Vorstellung", denn es

handelt sich hier um ein Bild, das gegen die erfahrene Realität verstößt. Es werden zwar konkrete Sachverhalte genannt (*o jedenácté z rána; městečko; pekař mlíj; domky; chůz v kována*), jedoch in einem Zusammenhang, der sich nicht an der Logik, sondern der Phantasie des Dichters orientiert: das ganze erste Bild *O jedenácté z rána/městečko v loubí procitne* als auch *a pekař .../klusaje s oslem ...*. Die Verwendung des Epitheton *blankytný* in Verbindung mit *domky* unterstreicht noch diese Tendenz und weist auf eine eher traumhafte Situation hin. - Für die These, daß eine "Atmosphäre" die dominante Stellung einnimmt, ist die grammatische Form der Verben von Bedeutung. Als Präsens (*procitne, mlíj*) und Transgressiv (*klusaje*) rufen sie das Gefühl der Gleichzeitigkeit hervor. Dieses Verfahren wird auch in den nächsten Strophen beibehalten: *slzť, hroužťe, letť*. Im zweiten Quartett verstärkt sich noch das Moment der Gleichzeitigkeit der Ereignisse durch das explizite *a zatím*. Neben der Vorstellung der aufwachenden Stadt tritt ein anderes Bild auf den Plan: das Bild der achtjährigen Žana während ihrer Klavierstunde. Als Antithese zum ersten Quartett, das wir als phantastische Vorstellung charakterisiert haben, könnte das zweite Quartett aufgrund folgender Merkmale gedeutet werden: Die Darstellungsweise ist nahezu faktographisch genau und könnte ohne Schwierigkeiten in einen nichtpoetischen Kontext übertragen werden. Diese "realistische" Darstellung kommt in der genauen Bestimmung der handelnden Person (*osmiletá Žana*) und ihrer Tätigkeit (*slzť lítostně* und *hroužťe své ručky do kláves pianina*) zum Vorschein. Lediglich die Metapher *ručky průsvitné* und die für einen nichtpoetischen Text überflüssige Konkretisierung *do b ě l ý c h kláves pianina* neben der durch den Reim bedingten Inversion motivieren das zweite Quartett als poetische Situation. Doch schon das darauf folgende Terzett versetzt den Leser in die ursprüngliche Situation zurück:

Sklenice vody na stole
 Zahradou letí andělě
 toť námořnický límec Žanin

Der erste Vers in diesem Terzett löst eine Bewegung aus, er führt eine Dynamik in das statische Bild der Klavierspielenden Žana. Dabei bleibt die Zugehörigkeit der *sklenice vody na stole* unklar. Es liegt aber nahe, daß "das Glas Wasser" nicht in das Gedicht "gehört", sondern ein Element der dichterischen Imagination ist - ein Element, das diese Imagination vorantreibt. Als Beweis für diese Behauptung könnte man die Tatsache anführen, daß der erste Vers auch graphisch von seiner Umgebung abgehoben wird: Der nächste Vers beginnt als einziger außer den jeweiligen Anfangsversen der Quartette und Terzette mit einem Großbuchstaben. Es ist bezeichnend, daß wir es an dieser Stelle mit "Dingen" (*sklenice, voda, stůl*) zu tun haben. Denn sie sind es, die hier (und auch sonst bei Nezval) die Funktion des Mediums der dichterischen Phantasie übernehmen und die Intensität des dichterischen Bildes steigern. "Das Glas Wasser auf dem Tisch" bildet so eine Brücke, die zu der Metapher von den "Engeln" führt. Für den Leser bleibt der Zusammenhang zwischen diesen beiden Bildern verborgen. Ihm liegen offensichtlich die sog. sekundären Assoziationen zugrunde, die vom "individuellen Gedächtnis [des Dichters] abhängig"¹³ sind. Demgegenüber würden den anderen, kohärenten Bildern in diesem Gedicht "primäre Assoziationen" zugrundeliegen, die "allgemeingültig" sind und "einen Zustand der offenen Hypnose zwischen Dichter und Leser [vermitteln]"¹⁴.

In den letzten drei Versen, in denen eine Synthese erfolgt, begegnen wir zunächst einer Nezvalschen "Spezialität", nämlich dem Bestreben, ein stabiles System von Laut- und Farbvorstel-

13) Nezval, *Papoušek na motocyklu*, a.a.O., S.31

14) Ebd.

lungen zu etablieren: *žlutý čtvrtek* findet sich gleich in dem vorangegangenen Gedicht *Týden v barvách* als *ČTVRTEK den žlutých růží a odstínem do běla*. Mit dem ersten Quartett - der These - verbindet sich das Motiv der "erwachten Spinnen" (*běžníci vzbudili se*), mit dem zweiten das Motiv der Sonatine (*kladou její sonatinu do svých tkanin*). Diese Synthese tritt um so deutlicher hervor, als sie erst nach einer Zäsur - an einem anderen Tag (*Je čtvrtek*) - auftaucht.

Es mag zuerst seltsam erscheinen, daß Nezval in diesem Gedicht die Form des Sonetts wählt, das zu seiner Zeit schon sehr "literarisch" gewirkt haben muß. Auf der anderen Seite muß man sich vergegenwärtigen, daß eine Erstarrung in der eigenen Manier, sei sie auch ursprünglich noch revolutionär gewesen, für Nezval das größte Übel bedeutet. Die Konventionen zu durchbrechen, schließt für ihn die eigenen immer mit ein¹⁵. So gesehen ist *Klára* weniger "ein Tribut an den Atavismus"¹⁶ wie Nezval im Rückblick seine Ausflüge in die Tradition bezeichnet, sondern die konsequente Anwendung eines Innovationsprinzips: Gedichten mit freiem Vers, deren Organisationsprinzip in der Aneinanderreihung von frei assoziierten Vorstellungen besteht, folgen Gedichte mit einem strengen, in der Form motivierten Aufbau. Eine Analyse zeigt, daß Nezval die hohe Kunst der traditionellen Poetik perfekt beherrscht (s.nächste Seite).

Wenn wir uns zuerst dem Reim zuwenden, so stellen wir fest, daß die für das Sonett typische Reimstruktur streng eingehalten wird (abba, abba, ccd, eed). Daneben sind einige Besonderheiten zu verzeichnen, die mit Hilfe folgender Übersicht festgestellt werden können:

15) Vgl. z.B. seine *Přednáška*, a.a.O., S.265

16) Nezval, *Moderní poezie*, a.a.O., S.64

	Reim	Ikten	Silben
O jedenáctě z rána	A		
x ř/x ř/ x ř/x		3	7
městečko v loubí procitně	b		
ř x/ x ř / x ř / x ř/		4	8
a pekař míjí domky blankytně	b		
x ř/x ř/ x ř/x ř/ x ř /		5	10
klusaje s oslem chůzí venkovana	A		
ř x/x ř / x ř /x ř/x ř/x		5	11
A zatím osmiletá Žana	A		
x ř/x ř/x ř/x ř/x		4	9
po boku učitelky slzí lítostně	b		
x ř/x ř/x ř/x ř/x ř/x ř /		6	12
hroužíc své ručky průsvitně	b		
ř x / x ř / x ř / x ř/		4	8
do bílých kláves pianina	A		
x ř/ x ř / x ř/xř/x		4	9
Sklenice vody na stole	c		
ř x/ x ř/x ř/ x ř/		4	8
Zahradou letí andělé	c		
ř x /x ř /x ř/x ř/		4	8
toť námořnický límec Žanin	D		
x ř/ x ř/ x ř/ x ř/x		4	9
Je čtvrtek žlutý den svatého Bonifáce	E		
x ř / x ř / x ř / x ř/x ř/x ř /x		6	13
běžníci vzbudili se na zahrádce	E		
ř x/x ř/ x ř/ x ř/ x ř / x		5	11
a kladou její sonatinu do svých tkanin	D		
x ř/x ř/x ř/x ř/ x ř / x ř / x		6	13

z rána/venkovana
procitně/blankytně

Žana/pianina
lítostně/průsvitně

na stole/andělé

↳ Žanin/tkanin ↵

Bonifáce/na zahrádce -

1. Die Reimvokale haben verschiedene Quantität:

z rána/venkovana; procitně/blankytně; lítostně/průsvitně; na stole/andělé. Bei *lítostně/průsvitně* kommt noch der Unterschied in der Qualität des Konsonanten *n* hinzu, so daß

man vielleicht besser von Konsonanz sprechen sollte.

2. Zwei Reime bilden Wörter mit verschiedener Silbenzahl:
z *rána/venkovana* und *Žana/pianina*, - eine für Nezval typische Handhabung des Reimes¹⁷.
3. Durch eine Gegenüberstellung der Reimwörter kommt man zu dem Ergebnis, daß es innerhalb des Gedichts eine Entwicklung gibt, und zwar in bezug auf die semantischen Bereiche, denen die Reimwörter entstammen: So bestehen die ersten vier Reime aus Worten, die demselben bzw. vergleichbaren semantischen Umfeld angehören. Dagegen stammen *na stole/an-děle* und *Bonifáce/na zahrádce* aus sehr entfernten Bereichen, womit die Wirkung des Reimes sich verstärkt. Diese Wirkung überträgt sich auf den ganzen Vers - aus der Konfrontation der Versenden entsteht die Konfrontation der Verse insgesamt.

Im Metrum weicht Nezval von der für das Sonett typischen 11-13-silbigen Struktur in den meisten Fällen ab, so daß auch die Anzahl der Ikten nicht überall mit dem gewohnten Schema übereinstimmt; dafür hält Nezval an der für das Tschechische recht schwierigen Form des Jambus bis auf einige Ausnahmen fest.

Auf der syntaktischen Ebene können einige Kunstgriffe aufgedeckt werden, die die Absicht, das Gedicht als eine "Atmosphäre" erscheinen zu lassen, noch unterstreichen.

Von der überwiegend regelmäßigen Syntax weicht der Dichter an den Stellen ab, wo er mit Hilfe der Inversion eine Abgrenzung des ersten vom zweiten Quartett erreicht. In der Verbindung *v loubí procítne* und *domky blankytné* erlangen die aus dem Umfeld des Traumes und der Phantasie stammenden Worte (pro-

17) Vgl. J. Mukařovský, *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, in: J. M., *Kapitoly z české poetiky*, Bd. 2, Praha 1948, S. 37

cítne, blankytné) eine exponierte Stellung (Strophenmitte), aus der heraus sie ihren Einfluß auf die ganze Strophe verstärken können. Außerdem tragen sie dazu bei, in der Gegenüberstellung mit den ebenfalls invertierten Wortverbindungen *slzy lítostné/ručky prúsvitné*, die eine Atmosphäre der Trauer evozieren, den Kontrast zwischen den beiden Quartetten deutlich zu machen¹⁸. Dabei werden sie unterstützt von dem syntaktischen Parallelismus *městečko procítne - Žana slzl und pekař ... klusaje/Žana ... hroužlc.*

Der syntaktische Aufbau der Terzette weist keine besonderen Merkmale auf. Interessant ist die Kombination *čtvrtek žlutý den*, bei der man zunächst nicht sicher ist, ob es sich um eine Inversion handelt - *čtvrtek žlutý*, oder um ein Attribut zu *žlutý den*, das nach einer Diärese folgt: *Je čtvrtek/žlutý den svatého Bonifáce*. Gegen die letztere Deutung spricht jedoch die Tatsache, daß *žlutý* klein geschrieben wird, also keinen neuen Anfang bedeutet. Seine unmittelbare Nähe zu *den* hat aber zur Folge, daß es zu einer Spannung zwischen den drei Wörtern kommt, zu einer Verfestigung der inneren Struktur. Entwirft man ein Intonationsschema des Gedichtes, in dem nur die Intonationszentren verzeichnet sind, so kann man sich von der starken Position der Worte *čtvrtek žlutý den* überzeugen. Zu dem Intonationsschema wäre noch zu sagen, daß entgegen den meisten Fällen hier ein Intonationsreichtum erreicht ist, obwohl es keine bzw. unerhebliche syntaktischen Enjambements gibt. (Der Intonationsreichtum wächst mit der Inkongruenz des Verses und der Syntax¹⁹.) Die abwechslungsreiche Intonation und die Melo-

18) Der besondere Charakter der beiden Paare folgt auch aus der Tatsache, daß sie die einzigen nicht-substantivischen Reimwörter bilden.

19) Vgl. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury. Cyklus statí pracovníků Ústavu pro jazyk český ČSAV, Praha 1962, S.134*

dizitát des Gedichts ist weniger durch grammatische bzw. syntaktische Mittel als durch semantische erreicht.

O jedenácté z rána
městečko v loubí procitne
a pekař míjí domky blankytné
klusaje s oslem chůzí venkovana

A zatím osmiletá Žana
po boku učitelky slzí zřtostně
hroužíc své ručky průsvitně
do bílých kláves pianina

Sklenice vody na stole
Zahradou plují andělé
toť námořnický límec Žanin

Je čtvrtek žlutý den svatého Bonifáce
běžníci vzbudili se na zahrádce
a kladou její sonatinu do svých tkanin

4.2 Traumphantasie

Liebe und Revolution, zwei Motive des Poetismus, die später in der surrealistischen Phase zu zentralen Begriffen werden sollen, charakterisieren Gedichte, die Nezval unter das Motto *Músa* ("Die Muse") stellt. Die meisten von ihnen sind Liebesgedichte oder könnten als solche bezeichnet werden; ein Gedicht - *Památce Mikuláše Lenina* - hat die Revolution zum Thema, - eine mystifizierte Revolution, deren Vater ein "moderner Dionysos" ist.

Ein Gedicht hebt sich jedoch von dieser Gruppe ab; es ist *Vlak jenž projel parkem*:

Kukačka v expresním vagoně
Hodiny jež jdou z Cařihradu
podél vykasáných trestanek
Vlak usíná pod viaduktem

Slunce
emigrant oceánu

Černá opona padá
Šla jste sama

Černý kostým

jehož hlava je bílá zlatá a zelená
Vlak projel zahradním ohňostrojem

Lampy v aksamitu

Vaše oči signalisují

A v dáli tesaři
krovkami bítí do latí
a hudba promenád
potůčky v parku přehluší

Číšník mně podával na stříbrném podnosu
Váš dopis a hvězdy
tuto nejgrandiosnější porci bez zpropitného

Von den anderen Gedichten unterscheidet sich *Vlak* durch eine besondere Struktur der rhythmischen Komponente; die anderen Gedichte zeichnen sich aufgrund ihres im Grunde narrativen Charakters durch eine schnell durchschaubare rhythmische

Organisation aus. Indes bleibt das charakteristische Merkmal bestehen: Der Strom der Vorstellungen verwandelt die Bilder, er bringt sie jedoch an keiner Stelle zum Erlöschen. "In der poetistischen Schaffensperiode interessierte Nezval vor allem die ununterbrochene Folge der Bedeutungen, die veränderlichen Aspekte ihrer endlosen Kette, das Verschmelzen der einen Bedeutung mit der anderen, welches den Eindruck rätselhafter Metamorphosen hervorruft; dabei richtete er sein Augenmerk auf den Zusammenhang, die wechselseitigen Beziehungen, die die Bedeutungen miteinander verbinden."²⁰ *Vlak* zeigt eine deutliche Tendenz zum "reinen Lyrismus", um einen Begriff aus dem Wortschatz der Poetisten aufzugreifen; einen Lyrismus, der als ästhetische Transposition der Phantasietätigkeit des Dichters nicht mehr einen Zusammenhang herzustellen braucht, sondern lediglich Bilder, die im Notfall auch allein, ohne "fremde Hilfe" (Reim) existieren können. In ihrer Selbstgenügsamkeit erlangen sie dann eine besondere Intensität, die sich bis hin zu einem "Inzest der Bildhaftigkeit"²¹ steigern kann. Es sind Traumbilder, die zwar nicht unmotiviert ineinanderübergehen, die aber in ihrer Mitte selbständige Teile beherbergen. So z.B. im ersten Bild des fahrenden Zuges die *vykasané trestanky*, und im zweiten der (im Park?) gehenden Frau die *bílá zlatá a zelená (hlava)* des Kostüms. Das Relativpronomen *jehož* gibt zwar vor, das *černý kostým* näher zu bestimmen, in Wirklichkeit aber stellt es den Übergang zu einer realisierten Metapher dar, die nur angedeutet und nicht ausgeführt wird. (Des Verfahrens der realisierten Metapher bedient sich der surrealistische Nezval in *Absolutní hrobař*.)

Ein weiteres Zeichen für die Eigenständigkeit dieser Bilder ist ihr anti-symbolhafter Charakter, den man auch als eine

20) Mukařovský, *Semantische Analyse*, a.a.O., S.263

21) Šalda, a.a.O., S.75

ausgeprägte Einstellung der Bilder auf sich selbst bestimmen könnte. Verglichen mit den Bildern aus *Pierot cyklista* und noch stärker aus *Klára*, wo die Bilder stellvertretend für eine "Atmosphäre" fungierten, reduziert sich die Darstellungsfunktion der Bilder in *Vlak* auf ein Minimum - sie stellen praktisch nur sich selbst dar. Die Gesetze der Logik, die bei Nezval ohnehin eine untergeordnete Rolle spielen, werden ersetzt durch die des Traumes und der Vorstellungskraft.

Durch das selbständige Auftreten der Bilder wird erreicht, daß die aus anderen Gedichten gewohnte Aufeinanderfolge von einer intensiven Simultaneität abgelöst wird. Es sind keine Übergänge geschaffen, die eine Sukzession des Ausdrucks ermöglichen, trotzdem handelt es sich hier nicht um eine statische Simultaneität. Mit Hilfe grammatischer Konstruktionen - dem ständigen Wechsel der Verbtempora (*jdou, usíná, padá, š l a, je, p r o j e l, signalisujl, bijl, přehluši, p o d á- v a l*) - erreicht der Dichter eine Wirkung, die gleichzeitig progressive als auch regressive Züge trägt. Darin liegt auch die erschwerte Wahrnehmung des Gedichtes - der Leser realisiert jeweils ein Bild, ohne es zugleich in Beziehung zum anderen zu setzen.

Die traumartige Grundsituation wird durch einen besonderen Gebrauch der Metapher hervorgehoben. Neben zwar ungewöhnlichen, jedoch nachvollziehbaren Metaphern wie *Slunce/emigrant oceánu; černá opona* (als Abenddämmerung) tauchen Metaphern auf, die nur verschwommene Vorstellungskomplexe vermitteln: *vlak usíná pod viaduktem; oči signalisujl* - Traumsequenzen, die nicht vollständig im Gedächtnis haften blieben. Einem anderen Traumaspekt - dem plötzlichen und scheinbar unmotivierten Zusammenkommen von entfernten bzw. unvereinbaren Gegenständen oder Ereignissen begegnen wir in Form einer direkten Benennung, die im Kontext nicht als solche wahrgenommen wird: *Hodiny jež jáou z Cařihradu/podél vykasáných trestanek; Černý kostým je-*

hoř hlava je bílá zlatá a zelená. Wir stellen fest, daß die starke Wirkung der Bilder nicht zuletzt aus ihrer Vielfalt resultiert, d.h. dem ständigen Wechsel von direkten und indirekten Benennungen, die ihrerseits verschiedene Erscheinungsformen aufweisen.

Versuchen wir nun in diesem Zusammenhang auf die Frage der Traumphantasie einzugehen, die besonders in diesem Gedicht eine beherrschende Stellung einnimmt. Der Ausgangspunkt zu einer begrifflichen Bestimmung kann die Psychoanalyse sein. Bei der Erörterung von Traumtheorien verschiedener Autoren faßt Freud zusammen: "Der Traumphantasie *fehlt die Begriffssprache*; was sie sagen will, muß sie anschaulich hinalmalen, und da der Begriff hier nicht schwächend einwirkt, malt sie es in Fülle, Kraft und Größe der Anschauungsform hin. Ihre Sprache wird hierdurch, so deutlich sie ist, weitläufig, schwerfällig, unbeholfen. Besonders erschwert wird die Deutlichkeit ihrer Sprache dadurch, daß sie die Abneigung hat, ein Objekt durch sein eigentliches Bild auszudrücken, und lieber ein *fremdes Bild* wählt, insofern dieses nur dasjenige Moment des Objekts, an dessen Darstellung ihr liegt, durch sich auszudrücken imstande ist. Das ist die *symbolisierende Tätigkeit* der Phantasie [...] Sehr wichtig ist ferner, daß die Traumphantasie die Gegenstände nicht erschöpfend, sondern nur in ihrem Umriß und diesen in freier Weise nachbildet. Ihre Malereien erscheinen daher wie genial hingehaucht. Die Traumphantasie bleibt aber nicht bei der bloßen Hinstellung des Gegenstandes stehen, sondern sie ist innerlich genötigt, das Traum-Ich mehr oder weniger mit ihm zu verwickeln und so eine Handlung zu erzeugen."²²

Welche sind die gemeinsamen und die unterschiedlichen

22) S. Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd. II, Frankfurt/M. 1972, S. 105f.

Merkmale der Traumphantasie im psychoanalytischen und im ästhetischen Sinne? Die Psychoanalyse betont den symbolisierenden Charakter der Phantasietätigkeit im Traum. Im dichterischen Kontext dagegen - auf der ästhetischen Ebene - entfällt dieses Merkmal; die schriftliche Fixierung des "Traumes" in einer dichterischen Form bedarf keiner weiteren Introspektion mehr. Für seinen ästhetischen Wert ist es irrelevant, ob sich weitere tiefere Zusammenhänge in der Psyche des Autors herstellen ließen. Von diesem Standpunkt enthält ein Traum-Gedicht Phantasien, die gerade aufgrund ihrer Selbstgenügsamkeit - sie weisen lediglich auf sich selbst hin - zum dominierenden Element werden.

Auf der anderen Seite gibt es auch Übereinstimmungen zwischen der Phantasietätigkeit im Traum und im Traum-Gedicht. Dem Fehlen der begrifflichen Sprache entspricht im Traum-Gedicht der übermäßige Gebrauch von Bildern (Anhäufung von Nominalkonstruktionen); die erschwerte Sprache kommt in ungewöhnlichen und überraschenden Wortverbindungen zum Vorschein, die ihrerseits auf deutliche Übergänge ungenügend verzichten. Was die Ungenauigkeit der Traumphantasie in bezug auf Gegenstände, die "nur in ihrem Umriß" nachgebildet werden, betrifft, so finden sich im Traum-Gedicht sowohl Entsprechungen - in den Metaphern mit den verschwommenen Vorstellungskomplexen (*Vlak uslná pod viaduktem*) - als auch Abweichungen - dort wo eine präzise Beschreibung gegeben wird (z.B. *A v dáli tesaři/krovkami bijí do latí*). Schließlich befindet sich im Traum-Gedicht auch das Ich, hier das dichterische Subjekt, das die Perspektive bestimmt.

Eine rhythmisch-syntaktische Analyse führt zu folgenden Schlüssen: Die ersten vier Verse (*kukačka ... viaduktem*) und die Verse *A v dáli ... přehlušil* weisen als einzige im Gedicht auf der rhythmischen Ebene deutliche Regelmäßigkeiten auf - in der Anzahl der Silben (9-9-9-9 bzw. 6-8-6-8) und in der

Strophe *A v dǎli ... přehluší* kann sogar ein metrischer Grundriß festgestellt werden:

	A v dǎli tesaři	
	x ě x ě x ě	
	krovkami bijí do latí	
	ě x x ě x ě x x	
	a hudba promenád	
	x ě x ě x ě	
	potůčky v parku přehluší	
	ě x x ě x ě x x	

Wir gehen davon aus, daß aufgrund dieser Wiederholungen den zwei Strophen eine besondere Funktion zufällt - sie bilden den Rahmen des Gedichtes. Ihre Struktur ist fester und die Intonation gedrängter als in den Versen, die dazwischen liegen. Bei diesen freien Versen verlangsamt sich der Rhythmus einerseits durch die besondere graphische Struktur, andererseits durch die syntaktische Organisation, die nicht im Gegensatz zum Vers steht (Fehlen von Enjambements). Dieser mittlere Teil des Gedichtes (*Slunce ... signalisuje*) tritt um so mehr in den Vordergrund, als bei dem verlangsamten Rhythmus es zu einer schnelleren Abfolge von Bildern kommt.

Die letzten drei Verse verstärken noch den Eindruck des Traumartigen. Auf der semantischen Ebene greifen sie zwar zum Teil auf bereits Bekanntes zurück (*Váš* → *šla jste*; *hvězdy* → *černá opona*). Doch diese Korrelationen erweisen sich angesichts des neuen Materials (vor allem der Einführung des dichterischen Subjekts *mně*) als zu schwach, um eine Eingliederung in die Rahmenstruktur zu ermöglichen. Diesen letzten drei Versen fehlt im Gedicht ein Pendant, sie weisen darauf hin, daß der Traum keinen Abschluß findet; er bleibt ein Fragment, das beliebig weiter geführt werden kann.

4.3 Bild

Ähnlich wie der Theoretiker der Avantgarde Karel Teige, der von der proletarischen zur "neuen proletarischen Kunst" gelangt, macht auch Jaroslav Seifert eine Entwicklung durch: von einer religiös gefärbten proletarischen Poesie (*Město v slzách*) zu Gedichten, die nicht mehr von "bedrückenden Tatsachen" erzählen wollen. Seifert schreibt auf den Schild seiner neuen Poesie Worte, die den Kontrast signalisieren: *Na tváři lehký žal/hluboký v srdci smích*²³. Schmerz und Lachen - in einer paradoxen Verbindung - weisen auf eine neue Richtung hin. Anders als bei Nezval, dessen ganzes Werk als "poetistisch" bezeichnet werden könnte, wenn der Poetismus auf die "tiefen Quellen der Imagination" reduziert würde, kommt bei Seifert die Kursänderung deutlich zum Vorschein. Seine Sammlung *Na vlnách TSF* ("Auf den Wellen der TSF", 1925), die trotz ihrer Vielfalt einheitlicher und geschlossener als Nezvals *Pantomima* wirkt, enthält Gedichte, die sehr eng mit den theoretischen Postulaten korrespondieren, ja in ihrer Direktheit einen manifestartigen Charakter annehmen. Sie entwickeln ein so hohes Maß an poetistischem Engagement, ihre "Agitation" ist so vordergründig, daß sie sich zum Teil an der Grenze zur sonst so verschmähten "Tendenz" - allerdings einer Tendenz mit umgekehrtem Vorzeichen²⁴ - bewegen.

Thematisch dominiert im ersten Teil der Sammlung (*Svatební cesta*) das Exotische: fremde Länder (Frankreich, Ita-

23) Das Motto zu *Na vlnách TSF*, Praha 1925

24) Eine solche Bezeichnung entspricht auch dem poetistischen Selbstverständnis. Als Nezval die einzelnen Elemente der poetistischen Dichtung aufzählt, spricht er auch von der "Tendenz auf einer antitraditionellen Basis, auf der Basis von äußerst freien, semantisch plastischen Techniken." V. Nezval, *Co je poezie*, in: *Národní osvobození* vom 13.11.1932, hier n. Nezval, *Dílo*, Bd. XXV, a. a. O., S. 25

lien) und vor allem die See, die bei Seifert fast mythische Konturen erlangt. Für seine Vorliebe für die See wählt der Dichter balladeske Formen (*odjezd lodi*), die Form der *Zöne* oder aber er sucht ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten:

přístav

KOTVA na konec ještě krásnou naději
mrtvá ušřice stoupá ke korábu vzhůru

KORMIDELNÍK procházeti se večer v Marseilli
na botách ještě bláto Singapuru

LOĎ v rahnoví stožáru mezi lucernami
papoušek s opicí myslili že jsou doma

NOC voják a dívka v kavárně zůstali sami
láhev vrhala stín císaře Napoleona

LODNI ŠROUB když všichni již odešli tancovat
z hlubiny vypluli na povrch lekníny

JERÁBY a groteskní žirafy šly v dlouhých řadách spát
palmami neznámé pevniny

Würde man dieses Gedicht als auf den Vortrag ausgerichtet betrachten, so müsste es einiges einbüßen. Die besondere graphische Gestaltung deutet schon darauf hin, daß das Gedicht erst *gelesen* werden muß, will man seine Semantik erschließen.

Den sechs Anfangswörtern im jeweils ersten Vers kommt besondere Bedeutung zu; sie ziehen die Aufmerksamkeit des Lesers sofort auf sich (im Original noch deutlicher durch übergroße Satztypen): *KOTVA*, *KORMIDELNÍK*, *LOĎ*, *NOC*, *LODNI ŠROUB*, *JERÁBY*. Bis auf das letzte Wort *JERÁBY* haben sie keine syntaktische Beziehung zum Rest des Verses, wodurch sie noch klarer hervortreten. Es läge nahe, sie als Anfänge einer Assoziationskette anzusehen, wie es z.B. in Nezvals *Abeceda* (Buchstabenbilder als Auslöser der Assoziationen) der Fall ist. Doch es läßt sich kein System in einer solchen Assoziationskette feststellen, kein Stereotyp, das in diesem Fall die Grundlage bilden würde. Im ersten Zweizeiler ist nicht

einmal sicher, ob "der Anker" am Anfang oder am Ende einer Assoziation steht, als Ergebnis des Vergleichs mit der "toten Auster". Die "Signalwörter" *KORMIDELNÍK*, *LOĎ* und *NOC* unterhalten mit ihrer Umgebung nur indirekte Beziehungen: sie stellen Zusammenfassungen dar, auf einen gemeinsamen Nenner gebrachte Inhalte. Für einen Vergleich könnte man die Verse *LODNÍ ŠROUB* ... halten, die analog zu *KOTVA* ... stehen (hier *LODNÍ ŠROUB* - *leknlny*, da *KOTVA* - *ústřioe*).

Die letzten zwei Verse sind ein Musterbeispiel dafür, wie sich die Poetisten einen dichterischen Vergleich vorstellten. Genauso falsch wie der Vergleich *dlvky krásné jako rúže*, dem *rúže a krásné ženy* vorzuziehen ist²⁵, wäre, anstatt von *JERÁBY a groteskní žirafy* *JERÁBY jako groteskní žirafy* zu sagen. Dieses besondere Verfahren steht als Pointe am Schluß und drückt am deutlichsten aus, was in den vorangegangenen Versen ansatzweise vorhanden ist: Der Wechsel zwischen der direkten und indirekten Benennung ist kein zufälliger, im letzten Vergleich²⁶ wird er als Prinzip bloßgestellt. Die Nichteinhaltung der Ebene, auf der die Bilder realisiert

25) Nezval, *Chtěla okrásit lorda Blamingtona*, a.a.O., S.76

26) Nezval würde hier nicht vom Vergleich, sondern vom Bild sprechen. Für wie wichtig diese Unterscheidung in der poetistischen und nachpoetistischen Dichtung gehalten wird, demonstriert Nezval am Beispiel S.Čechs (Vergleich) und K.H.Máchas (Bild). Er definiert: "Im dichterischen Bild ist die vergleichende Vorstellung nicht der verglichenen untergeordnet. [...], es geht um die Verbindung von zwei Vorstellungen, von denen die erste und die zweite - die verglichene und die vergleichende - gleiche Wichtigkeit besitzen. Beide Vorstellungen sind selbständig, und wenn sie auch hintereinander folgen, nehmen wir sie so wahr, als wären sie gleichzeitig ausgesprochen, so wie ein Klavierakkord, der das Ergebnis des gleichzeitigen Erklings mehrerer Töne ist." Nezval, *Moderní básnické směry*, Praha 2 1964, S.15. Bei *JERÁBY a groteskní žirafy* wird diese Wirkung durch die Konjunktion *a* erreicht.

werden (*KOTVA*, *LODŇÍ ŠROUB* und v.a. *JERÁBY* stehen für indirekte Benennungen, *KORMIDELNÍK*, *LOŇ* und *NOC* für direkte), erweist sich einerseits als störend bei der Herausbildung einer eventuellen Assoziationskette, andererseits bewirkt die Verwischung der Grenze zwischen direkt und indirekt eine einheitliche Wahrnehmung, die keine Hierarchisierung mehr kennt: der Wert von *JERÁBY* entspricht dem der *groteskní žirafy*, *KOTVA* dem der *ústřice*, *LODŇÍ ŠROUB* dem der *leknlny*, aber auch *LOŇ* und *papoušek s opicel* sind gleichwertig.

Die sechs Anfangswörter nehmen nicht die Funktionen wahr wie die 25 Buchstaben in *Abeceda*, nämlich die der Assoziationsauslöser. Nach einer Untersuchung der rhythmischen Ebene stellt man auch fest, daß sich diese Worte in einem solchen Falle "im Wege" stünden; eigentlich haben wir es hier mit drei Strophen mit jeweils vier Versen (Reim: *abab*) zu tun. Realisierte man diese Strophen, so träten überall je zwei "Signalwörter" auf - die Struktur des Gedichts wäre zerstört. Wir können sagen, daß der Reim nicht immer bindend wirkt, er kann z.B. wie hier die Funktion der Kontrastierung übernehmen, wenn andere Elemente diese Tendenz unterstützen.

Teige definiert die Poesie als eine allen Bereichen der menschlichen Tätigkeit innewohnende Qualität. Die poetischen Dichter realisieren diesen Gedanken, indem sie versuchen, das Gedicht in andere ästhetische Bereiche zu transponieren, v.a. in die der Malerei bzw. des Films. Der Kontrast, die Visualisierung und eine "künstliche" Zergliederung deuten darauf hin, daß *přístav* zur Form eines Films tendiert, der aus sechs aufeinanderfolgenden Szenen besteht, die genau beschrieben sind und der Ökonomie der Filmarbeit gemäß je ein Stichwort für jede Einstellung haben. Zugleich könnten die einzelnen Sequenzen - da sie relativ selbständig sind und Übergangslos aufeinander folgen - ihrer Simultaneität wegen auch als Teile eines einzigen Bildes begriffen werden.

4.4 Montage

Die Technik der "Fiimarbeit" in *přístav* ist eine primitive. Das Aneinander bzw. Nebeneinander von dichterischen Bildern bleibt statisch; handelte es sich in der Tat um einen Film, so wäre es ein "Kino der Gegenwart"²⁷. Als eine Weiterführung der Tendenz, die Lyrik aus dem Bereich des Linguistischen hinauszuführen, kann das den Teil *Zmrzlé ananasy a jiné lyrické anekdoty* einführende Gedicht betrachtet werden:

Večer v kavárně

Princezno Salome prochází se mým snem
vidím tvůj účes mezi číšemi a hrozny vína
o jaké štěstí být básníkem
být básníkem s očima podivína

Číšník svou hlavu nese na stříbrné mise

Jako myš pouští chtěl bych se ztratit světu
kam odplul ten prapor na stožáru červené lodi
a proč je kotva znakem naděje když mně tak smutno je tu
a mrtvou tanečnicí tá píseň neprobudí

Pod umělou palmou usmívá se černochoch
s růžovou maskou světel na své tváři
V tu chvíli lásku velikou jsem ve svém srdci přemohl'
však její stín mne nocí doprovází

Nocí visutou zahradou na které uvadly hvězdy
když vášnivý spáček a dobrodruh krásy
opřen o teplo amerických kamen jakoby usnout chtěl navždy
vzpomínal jsem na zmrzlé ananasy

Chocholy chrysanter jak lehká pštrosí pera
na stole karty osud tíha lásky

Woran ist nun der qualitative Sprung, die höhere Stufe im Vergleich zu *přístav* zu erkennen? Zunächst ist ein brei-

27) "Die Zeit der Einstellungssequenz - verstanden als ein schematisches und elementares Mittel des Films, das heißt als eine infinite subjektive Perspektive - ist also die Gegenwart. Das Kino 'reproduziert' folglich die 'Gegenwart'. P.P.Pasolini, *Anmerkungen zur Einstellungssequenz*, in: *Pier Paolo Pasolini* (Hanser Reihe Film 12), München 1977, S.79

teres Spektrum der Bereiche, aus denen die Bilder stammen, zu verzeichnen. Es sind beinahe alle Komplexe vorhanden, die in der ganzen Sammlung wiederkehren: die Exotik, der Traum, die Liebe, die See und der Alltag. Doch bei aller Vielfalt einzelner Motive schafft erst die Einbeziehung des dichterischen Subjekts den entscheidenden Schritt, den Schritt zur Montage. Der Dichter "setzt die Welt zusammen, er nimmt sie auseinander, er rückt sie von einer Stelle zur anderen"²⁸. Die Dinge gruppieren sich um ihn herum, und ihre äußerste Verkürztheit ist nur eine der Folgen seines direkten Eingreifens. Das dichterische Subjekt kann jetzt das Material unmittelbar beeinflussen, seine Anwesenheit erweist sich als die Grundvoraussetzung der Montagetechnik. Die Bilder bewegen sich um eine Achse, die in *přítav* noch nicht vorhanden war. Die dynamisierende Funktion des Subjekts bewirkt Veränderungen in der Struktur: die "Gegenwart" wechselt zum "historischen Präsens"²⁹.

Es sind zwei Ebenen, die im Gedicht abwechselnd in Erscheinung treten: der Traum und das Subjekt. Wichtig ist die Motivation des Traumes, die aus dem Bereich der "Dinge" kommt und dem Alltag (*Večer v kavárně*) zuzuordnen ist. Der Alltag wird so zum Vehikel einer ganz bestimmten - onirischen - Wahrnehmung der Welt. Der Wechsel dieser beiden Ebenen erfolgt regelmäßig (vgl. Tabelle); am Anfang und am Ende kommt es zu Überschneidungen, die dem Gedicht einen Rahmen geben: *Princezno Salome procházíš mým snem* und *Chocholy chrysanthem jak lehká přitrosť pera* [Traumebene]/*na stole karty osud tihá lásky* [Subjektebene].

Bei der Analyse der Traum- und Subjektebene können die Hauptmotive reduziert werden auf:

28) Šalda, a.a.O., S.57

29) Vgl. Pasolini, a.a.O., S.83

1.	Salome	TE (Traumebene)	
2.			
3.	básník	SE (Subjektebene)	/Glück
4.			
5.	{...}		
6.	básník	SE	/Trauer
7.	loď	TE	
8.			
9.	mrtvá tanečnice	TE	
- - - - -			
10.	černoch	TE	
11.			
12.	básník	SE	/Trauer
13.	noc	TE	
14.	noc	TE	
15.			
16.	básník	SE	/Melancholie
17.			
18.	{...}		
19.			

Hierbei ist folgende Symmetrie der Entsprechungen festzustellen: Die Verse 1-9 bilden zwar eine Einheit, in der *Salome* und *mrtvá tanečnice* die Funktion der Verklammerung übernehmen, in sich aber zeichnen sich diese Verse durch eine Diskontinuität aus, die lediglich durch das dichterische Subjekt "gekittet" wird. Setzt man voraus, daß die Bilder assoziativ entstanden sind, so handelt es sich hier um "sekundäre" Assoziationen. Anders im zweiten Teil: Dieser wirkt einheitlicher, da die Verbindung zwischen den beiden Strophen und Bildern ("primäre" Assoziationen) "natürlicher" erfolgt: ... *noct doprováztl//noct* ...

Die beherrschende Stellung des dichterischen Subjekts im Kontrast zur Traumebene erzeugt eine Spannung, die die Wirkung des Gedichts entscheidend prägt. Die Schaffung der Traumsituation führt dazu, daß die Benennungen zuerst in ihrer direkten Bedeutung realisiert werden und erst als Ganzes, auf der Stufe der Abstraktion vom Text ihnen indirekte, übertragene Bedeutungen zugeordnet werden (Ausnahmen finden sich im Vers 7

und 14: *Bel kam doplul ten prapor na stožáru červené lodi* wird ein synekdochischer Gebrauch angedeutet - *prapor doplul* -, durch die weitere Ausführung jedoch wieder zurückgezogen. So findet sich im ganzen Gedicht nur ein Beispiel für die indirekte Benennung: *visitou zahradou na které uvadly hvězdy.*)

Auf eine Besonderheit sollte hingewiesen werden. Zwar wird in *Večer v kavárně* der Dichter mit dem Glück in Verbindung gesetzt (*ó jaké štěstí býti básníkem*) allmählich aber überwiegt die Trauer (*mně tak smutno je tu*) und Melancholie (*vzpomínal jsem na zmrzlé ananasy*). Wenn die Liebe als Last empfunden wird (*tíha lásky*), ist dies der erste Schritt weg von der optimistischen Euphorie des Poetismus, ein Zeichen des Unbehagens, dem ein Jahr später klare Erkenntnis zugrunde liegt: *Pro smutek světa/můj drahý básníku/slavci zpívají špatně*³⁰.

30) Die letzte Strophe aus dem Gedicht *Lenin* in der Sammlung *Slavík plavá špatně*, Praha 1926

4.5 Kontrastierung

Wir haben bereits auf den quasi-tendenziösen Charakter einiger Gedichte aus *Na vlnách TŠF* hingewiesen. Wenden wir uns nun der Technik zu, mit der Seifert die programmatischen Forderungen nach einer Kunst, die nichts als "Kunst, Zeit zu verlieren" sein soll, in der ästhetischen Form zur Sprache bringt. Dafür ist das oft zitierte Gedicht *Dým cigarety* ein gutes Beispiel:

uštknutí zmije
jedovatá bledost měsíc
poesie
nemoc černochoů a opic

a tato nemoc
měkká poduška nudy
ledové obkladky na noc
když zle horečky budí

dým cigarety stoupá
turista v Alpách
slunce a hloubka

nad sráznou strží
vrcholek Montblank
akrobacie růží
z oblak

stoupá až k hvězdám
které pije
poduška nudy
p o e s i e

Der zeitgenössische Kritiker bemerkt zu diesem Gedicht: "Durch *dynamisch* unterlegte Bilder, durch Gefühlszustände, durch Analogien und physiologische Empfindungen gibt Seifert eine fast quälend konkrete Vorstellung des Rauches, der aus einer Zigarette aufsteigt."³¹

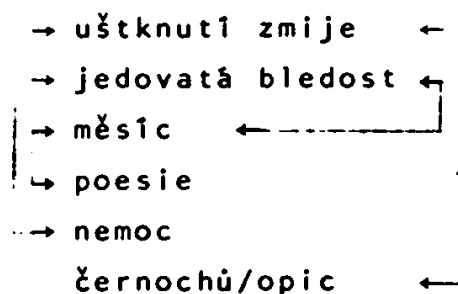
Es ist natürlich mehr als nur die eindrucksvolle Vorstellung des Rauches, die das vorliegende Gedicht vermittelt.

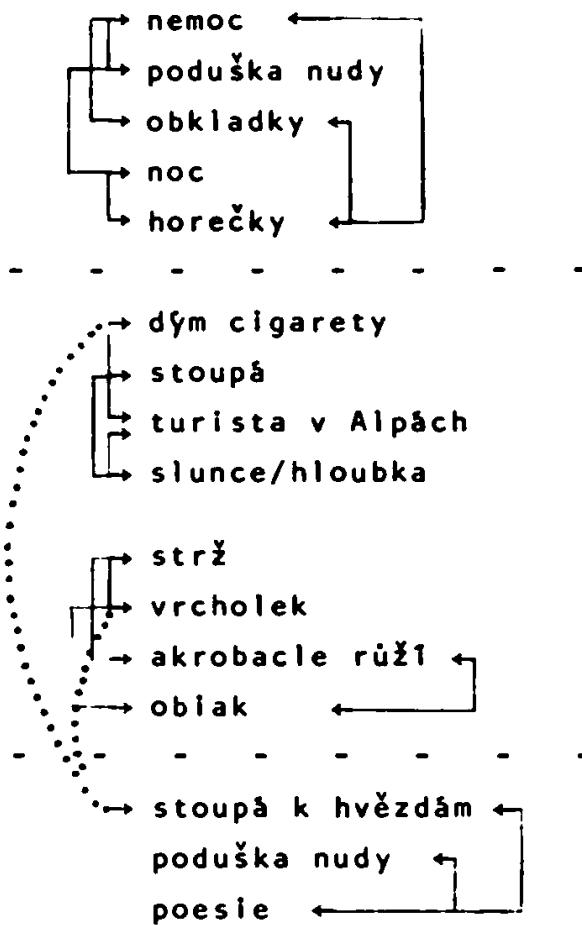
31) F.Götz, *Jasně se horizont*, Praha 1926, S.216

Uns interessiert zunächst, auf welche Art eine so intensive Vorstellung zustande gekommen ist, und wie sie möglicherweise mit anderen Vorstellungen und Bedeutungen in Verbindung tritt. Für die Beschreibung der Beziehungen zwischen den einzelnen Vorstellungen bzw. Assoziationen, die die Vorstellungen hervorrufen, bedienen wir uns der Begriffe der Metaphorik und Metonymik, wie sie Roman Jakobson herausgearbeitet hat³².

Jakobson geht von einem bipolaren Charakter der Sprache aus. Er stellt fest, daß es in jedem Zeichensystem zwei Arten von Beziehungen gibt: Einmal steht das Zeichen in einer alternativen Beziehung zu den anderen Zeichen (Relation der Similarität) oder aber das Verhältnis der Zeichen untereinander erscheint als eine lineare Zuordnung (Relation der Kontinguität). Die zuerst genannten Beziehungen, die dem Prinzip der Ähnlichkeit unterliegen, bringen Metaphern hervor, die Angrenzungsbeziehungen wiederum Metonymien.

Die erschwerte Wahrnehmung von *Dým cigarety* ist zu erklären durch eine extreme Verkürztheit des Ausdrucks. Dies ist formal auf den überwiegend elliptischen Charakter des syntaktischen Aufbaus zurückzuführen, der zufolge hat, daß die einzelnen Vorstellungen zuungunsten einer linearen semantischen Linie in den Vordergrund treten (Übergewicht der Nomina). Die Vorstellungen sind mehrfach miteinander verbunden. Es scheint, daß die Wirksamkeit des Gedichtes gerade in der Art dieser Verknüpfungen liegt. Sie können dargestellt werden wie folgt:





Wir können die Beziehungen klassifizieren:

ušknutí zmije-jedovatá bledost	K (Relation der Kontiguität)
jedovatá bledost-měsíc	S (Relation der Similarität)
měsíc-poesie	K
bledost-nemoc	S
ušknutí zmije-černočů/opic	K
nemoc-poduška nudy	S
nemoc obkladky	S
poduška nudy-noc	S
obkladky-horečky	S
noc-horečky	K
nemoc horečky	S

32) R. Jakobson, *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphasischer Störungen*, in: R.J., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München 1974, S.117-141

dým cigarety-stoupá	K
stoupá-turista v Alpách	K
turista v Alpách-slunce/hloubka	S
slunce/hloubka-stoupá	K
strž-vrcholek	semantischer Kontrast
strž-akrobačie růži	S
vrcholek-oblak	S
dým cigarety-stoupá k hvězdám	K
vrcholek-stoupá k hvězdám	K
poesie-stoupá k hvězdám	K
poesie-poduška nudy	S

Das Schema der Beziehungen unter den einzelnen Vorstellungen weist eine klare Linie auf: in der ersten Strophe wechseln sich die Kontiguitäts- und Similaritätsrelationen kontinuierlich ab. Die nächsten drei Strophen dagegen bilden immer gleichartige Relationen und erst die letzte Strophe kehrt zu der ursprünglichen Struktur zurück. Diese Struktur scheint uns keine zufällige zu sein, vielmehr trägt sie dazu bei, die Semantik des Gedichtes zu erschließen. Doch zunächst soll die Analyse auf einer anderen Ebene fortgesetzt werden.

Der Doppelcharakter der Sprache im Jakobson'schen Sinne ist auf allen Ebenen (morphologische, semantische, syntaktische usw.) präsent. Wir können also den Beziehungen der Similarität und Kontiguität auch auf der sehr prägnanten metasprachlichen Ebene nachgehen. Durch ein Rearrangement können die ersten zwei Strophen in folgenden metasprachlichen Aussagen aufgelöst werden:

ušknuť z mije	} Die Poesie ist	} Die Poesie ist
jedovatá bledost měsíc		
poesie		
nemoc černočů a opic		
a tato nemoc		} Langeweile
měkká poduška nudy	} Diese Krankheit	
ledové obkladky na noc		heißt Langeweile
když zlé horečky budí		

Untersucht man diese Aussagen auf die Art ihrer Beziehungen hin, so stellt man fest, daß es sich hier um metaphorische

Aussagen handelt; die Beziehungen verlaufen auf der Ebene der Similarität.

Lösen wir nun die nächsten zwei Strophen in einer metasprachlichen Aussage auf:

dým cigarety	
stoupá	
turista v Alpách	
slunce a hloubka	
nad sráznou strží	} Der Zigarettenrauch steigt auf wie der Gipfel
vrcholek Montblank	
akrobacie rúží	
z oblak	

Das Merkmal dieser Aussage ist die Metaphorik; die Beziehungen haben den Charakter der Similarität.

Die letzte Strophe schließlich weist sowohl Kontiguitäts- als auch Similaritätsbeziehungen auf:

stoupá až k hvězdám	} = [Der Zigarettenrauch] steigt herauf zu den Sternen (K)
které pije	
poduška nudy	} = [Der Zigarettenrauch ist] Langeweile (S) = Die Sterne [sind] Poesie (S)
p o e s i e	

Hier schließt sich der semantische Kreis. Durch eine Kombination beider Relationstypen kehrt man in der Form einer tautologischen Umkehrung zum Ausgangspunkt zurück: "Die Langeweile ist die Poesie".

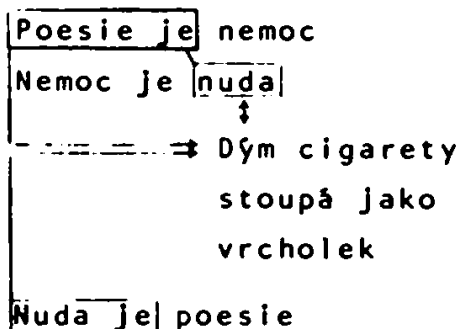
Bemerkenswert ist die Anordnung der Similaritäts- und Kontiguitätsbeziehungen auf der metasprachlichen Ebene:

- 1.-4. Strophe S
5. Strophe K + S

Vergleicht man nun die Struktur der metasprachlichen Aussagen mit den Relationen zwischen den Vorstellungen, so ergibt sich Übereinstimmung bei der 3., 4. und 5. Strophe. Diese Kongruenz trägt dazu bei, die Semantik des Gedichts klar und deutlich erscheinen zu lassen.

Das Verfahren, die Metonymik und die Metaphorik voneinander abzugrenzen, erweist sich als hilfreich auch bei der

Bestimmung des Gedichtstitels. Die Beziehungen der metasprachlichen Aussagen zeigen, daß dem "Zigarettenrauch" eine besondere, zentrale Stellung zukommt. Wie das folgende Schema zeigt, stellt er den Fokus dar, d.h. den Punkt, wo die "Poesie" und die "Langeweile" zusammentreffen:



*

Die melancholische Stimmung, die so stark der poetischen Lebensauffassung entgegentritt, daß man sie nur allzu gern übersehen möchte³³, taucht bei Seifert in regelmäßigen Intervallen auf. Besonders deutlich wird sie in dem abschließenden Gedicht *Býti rybářem*

Býti rybářem na Sahaře
 a kapitánem lodi která nemá dna
 hle to je vše co nám zbývá
 ale o to se nejedná

Říkame: fotografie mrtvých milenek
 to bývá smutnější než Pompeje
 kytička uschlých konvalinek
 když jaro je

Říkame: všechno je mrtvo
 to bývá smutnější než Pompeje
 fotografie mrtvých milenek
 když jaro je

A to je vše co nám zbývá

Tyto blekotavě rýmy
 jsou mě poslední
 Každý rok máme své obvyklé rýmy
 a pláčem celé dny

Hier ist wenig von der "Vielfalt der Welt", von der "Schönheit aller Dinge" und von dem "Hunger nach Leben und Genuß" zu spüren, von Erscheinungen, die sonst zu den Grundelementen der poetistischen Dichtung gehören. Mit Hilfe von auffallend wenigen Bildern gibt der Dichter Auskunft über sich selbst. Als er noch von seiner Tätigkeit - der Poesie - sprach, konnte er nicht genug Bilder finden (vgl. *Dým cigarety*). Hier dagegen überwiegt eine Monotonie und Ausdrucksblässe, die nicht einmal motiviert ist. Es ist als, ob gerade dieser leere Ausdruck und der Mangel an Pointiertheit eingesetzt wurden, um die gewünschte Wirkung, nämlich eine "Irreführung" des Lesers, zu erzielen. Die "Irreführung" besteht darin, daß im Leser Erwartungen geweckt werden, die unerfüllt bleiben. So glaubt man nach dem Vers in der ersten Strophe *ale o to se nejdna* Versen zu begegnen, die ausdrücken würden, "worum es geht". Obwohl diese Erwartung enttäuscht wird, wäre es falsch zu behaupten, der Dichter gebe keine Antwort auf die selbstgestellte Frage. Sie ist nur im Vergleich zu den anderen Gedichten schwerer zu entziffern in dem Durcheinander von direkten und indirekten, objektsprachlichen und metasprachlichen Beziehungen, die die Ursache einer besonders starken Suggestivität sind. "Suggestion ist der Augenblick, wo das intellektuell gesteuerte Dichten magische Seelenkräfte entbindet und Strahlungen aussendet, denen sich der Leser nicht entziehen kann, auch wenn er nicht 'versteht'. Solche suggestiven Strahlungen kommen vornehmlich von den sinnlichen Sprachkräften her, von Rhythmus, Klang, Tonalität. Sie wirken im Verein mit dem, was man semantische Obertöne nennen kann, d.h. Bedeutungen, die nur an den Randzonen eines Wortes lie-

33) Die schwermütige Grundstimmung des Nicht-Nezvalischen Poesismus wird oft übersehen. Vgl. v.a. Konstantin Biebls *Zloděj z Bagdadu* (1925) und *Zlatými řetězy* (1926).

gen oder zustande kommen durch abnorme Verbindung von Wörtern."³⁴ Dem Autor dieses Zitats schwebt ein Begriff von Suggestion vor, der etwa an die "leere Transzendenz" der Mallarméschen Dichtung erinnern soll. Es steht jedoch außer Frage, daß dem vorliegenden Gedicht keine "magischen Seelenkräfte" zu seiner Wirkung verheifen. Seine Suggestivität gründet in erster Linie auf zwei Verfahren: der Polarisierung und der sich wiederholenden Unbestimmtheit des Ausdrucks.

Die Polarisierung bzw. Kontrastierung steht am Anfang des Gedichts: *Býti rybářem na Saharě/a kapitánem lodi která nemá dna*. Diese zwei Paradoxien stehen als Metapher für die Rolle des Dichters, der seine Anwesenheit im Gedicht durch den plötzlichen Übergang von den indirekten zu den direkten Benennungen zum Ausdruck bringt: *hle to je vše co nám zbývá/ale o to se nejedná*. Einer weiteren Polarisierung begegnen wir in den nächsten zwei Strophen, die man als den eigentlichen semantischen Kern betrachten kann:

Říkame: fotografie mrtvých milenek
to bývá smutnější než Pompeje
kytička uschlých konvalinek
když jaro je

Říkame: všechno je mrtvo
to bývá smutnější než Pompeje
fotografie mrtvých milenek
když jaro je

Es handelt sich hier um folgende Gegenüberstellung:

Tod	Leben
fotografie mrtvých milenek/tote Menschen	
Pompeje	/tote Natur
kytička uschlých konvalinek/tote Natur	když jaro je
všechno je mrtvo/die ganze Natur ist tot	
Pompeje/die Städte sind tot	
fotografie mrtvých milenek/die Menschen sind tot	když jaro je

Wir können hier von einem semantischen Enjambement sprechen: die zweite Strophe schließt erst mit dem ersten Vers der nächsten Strophe (*Říkame: všechno je mrtvo*). Die darauf folgenden Verse stellen als wortwörtliche Wiederholungen des bereits Vorhandenen Variationen des Themas *všechno je mrtvo* → *když jaro je* dar; ihre Funktion liegt darin, als ein klanglich differierendes Echo³⁵ zur Hervorhebung des Themas beizutragen.

Das Gefühl der Unbestimmtheit bzw. Verschwommenheit entsteht zunächst dadurch, daß der Dichter Benennungen verwendet, die ihre ursprünglich eindeutige Bedeutung durch den sie umgebenden metaphorischen Kontext verlieren (Es handelt sich um die Worte *všechno* und *vše*). Noch stärker wird dieses Gefühl hervorgehoben durch den ständigen Wechsel von der Ebene des Gedichtes auf die der Reflexion über das Dichten. Er taucht in der ersten Strophe auf, wo die ersten zwei Verse den folgenden zwei gegenübergestellt werden. Die zweite und dritte Strophe sind eigentlich Zitate; der Dichter distanziiert sich gewissermaßen von ihnen - er stellt ihnen das Wort *Říkame* voran. Die letzte Strophe schließlich hebt sich von den anderen ab, indem sie sie in Frage stellt: *Tyto blekotavé rýmy*. Interessant ist der Reim *rýmy/rýmy*. Er kann einmal als "Reime/Schnupfen" aufgefasst werden, ebenfalls aber als ein tautologischer Reim "Reime/Reime". So würde er korrespondieren mit den Versen *To bývá smutnějšl než Pompeje* und *když jaro je*:

34) Friedrich, a.a.O., S.182

35) "Die Intonation wird bei Wiederholungen zum einzigen Differenzierungsmerkmal in der Kette der sich wiederholenden Worte." Ju.Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S.190

Říkame: fotografie mrtvých milenek/to bývá smutnější než Pompeje
 kytička uschlých konvalinek/ k d y ž j a r o j e
 Říkame: všechno je mrtvo/to bývá smutnější než Pompeje
 fotografie mrtvých milenek/ k d y ž j a r o j e

[...]

Tyto blekotavé r ý m y
 jsou má poslední
 Každý rok máme své obvyklé r ý m y
 a pláčem celé dny

In dieser Aufstellung läßt sich die Verwendung von tautologischen Reimen bzw. Versen als ein wiederholendes Prinzip erkennen. Wenn man die Funktion solcher Wiederholungen als "Ausdruck dumpfer Ausweglosigkeit oder Verzweiflung"³⁶ begreift, dann bestätigen sie die Semantik, die aus der Gegenüberstellung Tod-Leben folgte: *všechno je mrtvo*.

36) Lotman, a.a.O., S.182

4.6 Zwei Beispiele des Zōne-Verfahrens

V. Nezval: *Akrobat*

Akrobat gehört zusammen mit Gedichten wie *Podivuhodný kouzelník* und *Edison* zu jenem Teil der Nezvalschen Poetik, in dem sich der Dichter über die Grenzen der unmittelbaren Sinneswahrnehmung der Wirklichkeit hinauswagt, wo hinter den konkreten Objekten ihre abstrakte Bedeutung gespürt wird. So hatten z.B. die Dinge in *Pantomima* die Tendenz, sich selbst darzustellen oder aber als vermittelnde Erinnerungsobjekte zu fungieren. In diesen Gedichten fehlte noch eine Strukturiertheit, die mit Reflexionen verbunden nicht nur Aussagen über die Welt, sondern auch über die Mittel der Weiterkenntnis ausdrücken würde. Ein solcher Hang zur Metaierung in der Poesie ist in *Akrobat* dagegen offensichtlich.

Über die Entstehung des Gedichtes schreibt Nezval:

"[...] unter dem unerträglichen Druck derselben finsternen Kräfte der Imagination, die einst die chimärische Gestalt des Wundersamen Zauberers erschaffen hatten, entstand eines späten Abends zu einer Stunde, wo wir schlafen gehen, durch einen automatischen Prozeß der 'Akrobat', ein Phantom, das vor meinen Augen stürzt so wie der Hochmut, und das mir auf den Ruinen einer großen Feier meinen eigenen Lebenslauf diktieren wird."³⁷

Akrobat ist ein Gedicht über die Poesie und ihre Beziehung zur Welt und über den Dichter Nezval. Beides - die Poesie und der Dichter - sind in der Gestalt des Akrobaten vereint. Zdeněk Pešat bemerkt dazu: "Nezval konfrontiert hier seine aus der primären Gestalt des Poetismus resultierenden

37) V. Nezval, *Předmluva k doavadnímu dílu*, in: V.N., *Most Praha* ²1937, hier n. Nezval, *Dílo*, Bd. XXV, a.a.O., S.274

Ausgangsvorstellungen über die Funktion und Reichweite der Poesie im Leben mit ihren wirklichen Möglichkeiten. Die Skepsis, die aus dieser Konfrontation entsteht, ist eine Skepsis gegenüber dem ursprünglichen poetistischen Traum von der Erschaffung einer Welt der Freude und des Glücks durch das dichterische Spiel. Indes besteht auch jetzt der primäre Gegensatz zwischen der Stadt der Wunder und der Stadt der Langeweile, und deshalb kommt es auch zur Rückkehr in die Stadt der Wunder."³⁸

Dieser knapp formulierte "Inhalt" ist in der Form der *Zône* geschrieben, des berühmten Eingangsgedichts der *Alcoola* von G. Apollinaire, die eine ganze Gattung in der modernen tschechischen Poesie begründen sollte ("pásmovská forma"). Der Apollinairesche Einfluß auf den Poetismus erstreckt sich nicht nur auf den Bereich des Programmatischen, sein "Neuer Geist" wird bei den Poetisten gerade in der neuen Form erkannt. Ihre einzigartige Begeisterung und das Gefühl der Verbundenheit mit dem Propheten der modernen Zeit sind von zwei Ereignissen gekennzeichnet: Die "Vereinnahme" des französischen Dichters und seine Einbeziehung in die Reihe der unmittelbaren Vorgänger ist nicht zuletzt auf den kurzen Aufenthalt Apollinaires in Prag³⁹ zurückzuführen. Dies geschah um so nachdrücklicher, als dieser Besuch in der *Zône*

38) Z. Pešat, *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. Ke genezi jednoho žánru v moderní české poezii*, in: *Struktura a smysl literárního díla* (Sammelband), Praha 1966, S. 119

39) Über dessen Mystifizierung bei der "Devětsil"-Generation berichtet Z. Kalista: "Wir suchten nach den Anklängen der *Zône* sowohl in den dunklen Fluren, auf den nächtlichen Straßen, den Glasflügeln der Pfützen als auch in den sternhellen Straßenbreschen auf dem rechten Moldauer Ufer - nur in den bloßen Farben, die uns durch ein Echo an die Schritte des geliebten Dichters erinnerten oder zu erinnern schienen." Z. Kalista, *Legenda o Apollinairovi*, in: *Host do domu* 1968, Nr. 4, S. 28

festgehalten wurde. Doch hätte Apollinaire (und mit ihm zusammen die gesamte moderne französische Poesie) für die meisten Poetisten nicht diesen Stellenwert erreicht, hätte es nicht die kongeniale Übersetzung Karel Čapeks (*Francouzská poesie nové doby*, 1920) gegeben. "In der Übersetzung der *Zbne* integrierte er alle ihre [der tschechischen Poesie-V.M.] neuesten Entdeckungen, er fügte zusammen, was bis dahin in den individuellen Äußerungen der tschechischen Poesie seit den 90-er Jahren bis zum ersten Weltkrieg verstreut war.[...] Die Übersetzung des französischen Gedichtes trat in die tschechische Poesie als ihr Evolutionsglied ein, und Apollinaire als ein zeitgenössischer Dichter, in den die jüngste Tradition quasi mündete"⁴⁰ Dieser Dichter, der laut Nezval die gleiche Bedeutung für die Poesie hat wie die Erfindung der Dampfmaschine bzw. Elektrizität für die Menschheit⁴¹, wirkt nicht wie ein geliebtes, aber letztes Endes - der sprachlichen Barriere wegen - fremdes Idol; die letzte Schranke ist gefallen, die Identifikation wird perfekt:

Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague
 Tu te sens tout heureux une rose est sur la table
 Et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose
 La cétaine qui dort dans le coeur de la rose
 Epouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
 Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis
 Tu ressembles au Lazare affolé par le jour
 Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à retours
 Et tu recules aussi dans ta vie lentement
 En montant au Hradchin et le soir en écoutant
 Dans les tavernes chanter des chansons tchèques⁴²

Jsi v zahradě hospůdky v okolí Prahy
 Cítíš se zcela šťasten na stůl růží ti dali
 A místo abys psal svou povídku lenošíš pohříchů
 Hledě na mandelinku spící v růžovém kalichu
 V achátech svatovítských zříš zděšen své vlastně rysy
 Na smrt jsi smuten byl v ten den kdy sebe v nich objevil jsi
 Podoben Lazaru kterého světlo drtí
 Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské čtvrti
 A ty couváš ve vlastním životě pomalu
 Jda na Hradčany nahoru a poslouchaje k večeru
 Jak v hospodách české písně zpívají⁴³

Das entscheidend Neue an dieser Poesie, die so vielfältig und flexibel wie die objektive Welt sein will, ist die radikal veränderte Sehweise. Der freie Vers, der die "vorgefertigten Formen" verdrängt hat, fördert die freie Aufeinanderfolge von Vorstellungen und Ereignissen, die, vermittelt durch das dichterische Subjekt, in einer Synthese der empirischen und sinnlichen Erkenntnis mit der Welt der Impressionen und Reminiszenzen in eine "bewußte Über-Realität" (P.Dermée) mündet. Die beherrschende Stellung des dichterischen Subjekts drückt sich nicht mehr in einer kontemplativen Einstellung zum Objekt aus; der Schwerpunkt wird zuungunsten des Intellekts und des Objekts schlechthin auf die Mechanismen des Bewußtseins⁴⁴ verlagert. Hier kommt es zu einer Überlagerung von innerer und äußerer Realität, von lyrischen und epischen Elementen, von Gegenwart und Vergangenheit, der Kategorien des Komischen und des Tragischen⁴⁵. Das wiederholte Auftreten des Dichters im Gedicht bedeutet, daß er die Wirklichkeit nicht nur aufzeichnet, sondern auch lenkt, in diesem Falle "verzaubert". Das spontane (jedoch nicht automatische) Aufzeichnen der Bewußtseinsvorgänge kann sich naturgemäß nicht nach einer einheitlichen thematischen Entwicklungslinie richten; das Aussprechen der lyrischen Grundsituation, das als Resultat dieses Aufzeichnens zu betrachten ist, ist nicht mono-, sondern polythematischer Natur.

Akrobat ist nicht das erste Gedicht Nezvals, das nach dem *Zône*-Prinzip konstruiert ist. Ihm gingen *Podivuhodný kou-*

40) Pešat, a.a.O., S.113

41) Vgl. sein Vorwort zu G.Apollinaire, *Pásmo a jiné verše*, Praha 1958, S.9

42) G.Apollinaire, *Alkohol. Gedichte französisch-deutsch*, Darmstadt-Neuwied 1976, S.16f.

43) *Pásmo a jiné verše*, a.a.O., S.32f.

44) Vgl. P.Winczer, a.a.O., S.114

45) Vgl. Pešat, a.a.O., S.115

zelník und *Premier plan* voraus. Doch erst in *Akrobat* tritt ein *Zōne*-Element deutlich in den Vordergrund - die Präsenz des dichterischen Subjekts wird bis ins Autobiographische gesteigert.

Das Poem besteht aus drei Teilen: *Slavnost*, *Vyanání* und *Akrobat*, wobei der erste und der letzte Teil Rahmencharakter besitzen. Sie unterscheiden sich vom mittleren Teil zunächst durch eine Perspektive, die zwar die Gegenwart des Dichters spüren, ihn aber im Hintergrund läßt. Er tritt in *Slavnost* als ein objektiver (die Objektivität drückt sich in der Abgeschlossenheit der Handlung aus - grammatisch im Gebrauch des Perfekts) Erzähler auf, der über "wahre Begebenheiten" berichtet. Dieses Bemühen um eine "wahrheitsgemäße Schilderung" erreicht einen Höhepunkt in der quasi faktographischen Einstellung zu den Ereignissen: Er, der Dichter, sei ja bemüht, den "wahren Sachverhalt" wiederzugeben und wo es sich nur um "Gerüchte" handelt, verschweigt er das nicht: *kde p r ý měl zasázeti do ledu; avšak p o d l e j i n ý c h z p r á v; rozšířila se p o v ě s t o tomto muži/jenž p r ý léčil*. Die objektivierende Sicht bewirkt, daß die Vermischung von Wirklichem und Fantastischem als organisches Gebilde wahrgenommen wird.

Neben dem grammatischen taucht noch ein anderes Merkmal der Objektivation auf - das Verfahren der ins Überdimensionale gesteigerten Totale. Nezval übernimmt dieses Verfahren aus dem Bereich des Films. Es ist eine Ergänzung zu dem Dichter der *Zōne*, der durch Großstädte schlendert und die Distanz zur Realität über sich selbst - seine Reflexionen und Phantasien - gewinnt. Bei Nezval wird diese Distanz total, sie wird räumlich ausgedrückt, indem die Perspektive des Dichters außerhalb der Erde an einem Punkt angesiedelt ist, von wo aus der absolute Überblick gewährleistet wird. Der Dichter, der durch Stadt und Nacht wandert, wandert nun durch das Universum:

Celá Evropa se sběhla na bulváry
 {....}
 byl očekáván příchod akrobata
 jenž kráčel po laně z madridské katedrály
 přes Řím Paříž Prahu až na Sibiř

Im starken Kontrast zu solchen "Totalen" stehen dann die "Detaileinstellungen", die unmittelbar folgen:

se stromů odlétali ptáci s telegramy
 na hedvábných listech jabloní

Die äußere Wirklichkeit, die in sich das Element des Epischen trägt, liefert das Thema der *Slavnost*. Das rein Lyrische, die Innenwelt, existiert nicht getrennt von der äusseren Welt - ihre Verklammerung erfolgt an dem Punkt, wo das Thema zum Vorwand für phantastische Assoziationen⁴⁶ wird:

Rozšířila se pověst o tomto muži
 jenž prý léčí svou gestikulací chromé od narození
 a vesnice doprovázely svá procesí o berlách
 neboť každý dům má slepce
 osleplého zrcátkem na konci cíle
 každá láska ucho na večer v loubí jež je hluché
 k slovům vycházejícím jen jedenkrát za život
 a jejichž krvavě ozvěny šlehají z hořicích absintů
 a nad hroby beze světla
 a tolik němých jazyků z bázně s pohledy na rozloučenou

Die Bestimmung des Themas (Ankunft des Akrobaten, sein Auftreten und sein Sturz) als eines Anknüpfungspunktes für phantastische Metamorphosen ist natürlich nur einer der möglichen Fälle. Die Beziehungen zwischen dem Thema (Realität) und den Metamorphosen (Phantasie) sind vielfältig und von Strophe

46) Mukařovský erklärt die Metamorphosen der Bilder, die durch Assoziationen entstehen, durch die besondere syntaktisch-rhythmische Struktur: "Nezvals freie Verse besitzen auf der lautlichen Ebene eine magische Monotonie von rituellen Formeln, auf der Bedeutungsebene bieten sie wegen Mangel an syntaktischen und rhythmischen Grenzen uneingeschränkte Möglichkeit einer bildlichen Metamorphose jeder Wirklichkeit in eine andere." J. Mukařovský, *O rytmu*

zu Strophe verschieden. Wenden wir uns nun diesen Relationen zu.

Wir können deshalb die Strophe als Grundeinheit dieser Relationen ansehen, weil sie sowohl in der Syntax als auch in der Semantik abgeschlossen ist. *Slavnost* umfaßt insgesamt 12 Strophen, in denen die thematischen und die Elemente der Metamorphose wie folgt angeordnet sind:

In der ersten und zweiten Strophe überwiegt das Thema, das mit ausgeprägten realisierten Metaphern ausgestattet ist: *páni ve fracích/z pod nichž tikaly hodinky/jak kuřátka zobající zlaté slunce/kolem pouličních stolků/ze 14.července budoucnosti všech měst/jež se houpala ve vyprodaných oknech s plakáty.*

Die Verwendung von Benennungen aus dem Bereich der Religion weist auf einen "hohen Stil" hin, sie drücken das Moment des Feierlichen⁴⁷ aus: *Bylo to v neděli dopoledne po velké mši; jenž kráčet po laně z madridské katedrály* und weiter im Text: *a vesnice doprovázely svá procesionál o berlách; rozsypaný ruže n e c před čísl jedu; Na znamení jaly se zahalovati průvody v polední k l e k á n t oblak.* Hierzu gehören auch die litaneiähnlichen Wiederholungen am Ende der *Slavnost*: *že je to třeba volati/že je to třeba křičeti/že je to třeba šeptati/že je o tom třeba pomlčeti/[...]/že je to třeba zpívati.*

Elemente des Phantastischen, immer noch stark mit dem

47) *v moderním českém básnictví a o českém volném verši*, in: J.M., *Kapitoly z české poetiky*, Bd.2, a.a.O., S.208
 Im Gegensatz zu dem einige Monate später geschriebenen *Edison*, in dem die häufig als Oxymora auftretenden Benennungen aus dem Bereich der Religion die Funktion der Umgestaltung haben, im Sinne einer Umpolung der ursprünglichen Bedeutung (z.B. *monstrance barů*). Vgl. V.Turčány, *Nezvalov Edison alebo chvála kompozície*, in: *Romboid* 1970, Nr.2, S.20

Thema verbunden, sind in der dritten Strophe zu finden. Dadurch, daß sie als Zitat (*avšak podle jiných zpráv*) auftreten, wirken sie als dem Thema untergeordnet. Hier erfährt der Leser von den wundersamen Fähigkeiten des Akrobaten, der ein Zauberer und Straßenkomödiant ist, erst nach der einleitenden Gegenüberstellung, die Züge des Komischen trägt: *V parlamentech se proslýchalo/že jde o veledůležitě diplomatické posláni/avšak podle jiných zpráv/byl tento nepostižitelný akrobat břichomluvcem*. Danach folgen Metamorphosen, die nach dem homonymischen Prinzip aufgebaut sind, das bereits in *Abeceda* zum dominanten Verfahren wurde: [*b ř i o h omluvec*] *pronášel ústy kanárů v předměstí/neuvěřitelné sentence o umění j t s t i*.

In der vierten Strophe dient das Thema, wie oben erwähnt, als Vorwand für eine Kette von phantastischen Metamorphosen deren Beziehungen zum Thema lediglich über die Ausgangsassoziation gegeben ist. In der fünften Strophe schließlich - und nur hier - kommt es zu einer vollkommenen Loslösung der Elemente der Metamorphose vom Thema. Die Bedeutung dieser Strophe wird durch ihre zentrale Position unterstrichen (ihr gehen 47 Verse voraus und folgen ebenfalls 47 Verse). Hier, wo der Phantasie keine Grenzen gesetzt werden, kann das Symbolhafte der Bilder nicht mehr entschlüsselt werden. Für sie gilt im Besonderen, was Nezval über das ganze Gedicht sagt: "jeder kann in sie [die Geschichte des Akrobaten-V.M.] das hineindenken, was er zu sehen wünscht, wie in den Lärm der Straßenbahn. Darin liegt das Abenteuerliche und die List des Symbols: es läßt viele Deutungen zu."⁴⁸

Die Strophen 6-12 sind weniger umfangreich als die vorangegangenen, dafür wird die Abfolge der Bilder beschleunigt. Die thematischen Elemente erscheinen immer seltener in ihrer

48) Zitiert nach Pešat, a.a.O., S.119

ursprünglichen Gestalt, und ihre realistische Motivierung, ohnehin auf ein Minimum reduziert, verflüchtigt sich nun vollends. Die "Entrealisierung" erfolgt jedoch nicht zu Lasten der Realität, sondern als ein Prozeß ihrer gesteigerten Verzauberung durch immer intensivere Metaphern:

Na znamení jaly se zahalovatl průvody v polední klekání
oblak

[...]

Akrobat jal se nakonec balancovati
na černých křídlech mýry sebevrahů

Im Gegensatz zu den herkömmlichen Metaphern, die einen Vergleich von lediglich zwei Gegenständen nach dem Prinzip der Ähnlichkeit herstellen, kommt es hier zu einer Verkettung von mehr als zwei Erscheinungen. Die Wirksamkeit solcher Metaphern liegt nicht in ihrem Sinn, sondern in dem unmittelbaren Eindruck, den sie vermitteln. Es scheint, daß die Bilder, die durch diese Metaphern hervorgerufen werden, die Grenze der Vorstellungskraft überschreiten und sich einer Surrealität nähern, die ausschließlich vom Wort lebt⁴⁹.

Die Verzauberung der Realität als Verfahren wird auch in dem aus dem Bereich der Legenden und Märchen entnommenen Motiv des Rattenfängers (des Akrobaten eigentlicher Auftritt)

49) Diese These würde der Auffassung Nezvals zuwiderlaufen, für den das Wort nie das Ziel der Dichtung gewesen ist. Doch sind die oben erwähnten Verse ein Beispiel dafür, wie eine übersteigerte Imagination ("obrazotvornost") ihren eigenen Rahmen sprengen kann. In dieser Hinsicht setzt Nezval nicht die Tradition seines, nach Nezvals eigenen Worten, bedeutendsten Vorgängers K.H.Mácha fort, vielmehr negiert er sie in der vervollkommenen Technik des dichterischen Bildes. Zum Vergleich seien die Verse aus Máchas *Máj* angeführt, die Nezval selbst als das ideale dichterische Bild betrachtet (vgl. Nezval, *Moderní básnické směry*, a.a.O.): *Zbortěné harfy tón, strhané struny zvuk, / Zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit, / Zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit / Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt, / Vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas, / To jestiž zemřelých krásný dětinský čas.*

deutlich: *Ale akrobat mávaje kloboukem nad zmrzačenými/přivolal myši věznic ropuchy hřbitovů/a červený déšť štěnic [...]*

Doch läßt sich der Dichter nicht verleiten, aus diesem dem Thema zugeordneten Motiv weitere Metamorphosen abzuleiten. Die Struktur der *Slavnost* wird verdichtet und der Verlauf beschleunigt. Die Einführung der phantastischen Gestalt des "siebenjährigen Matrosen ohne Beine" ("das Symbol der Kindheit und Demut"⁵⁰) dient dann auch nur dem einen Zweck - in das Schicksal des Akrobaten einzugreifen, seinen Sturz herbeizuführen.

So ist die Struktur der *Slavnost* eigentlich monothematisch: die Metamorphosen entstehen nur als Ableitungen des zentralen Themas des Akrobaten. Alle anderen Motive entfalten sich nur insofern, als sie zur Entwicklung des zentralen Themas beitragen. Zum selbständigen Thema werden sie nicht; sie bleiben eben Motive.

Der erste Teil des Poems trägt einen deutlich symbolischen Charakter. *Vyznání* - der zweite Teil - ist anders konstruiert und seine Semantik kommt nicht erst über Symbole vermittelt zum Vorschein. Dies beginnt bei der Dichterperspektive, die von der objektivierenden dritten Person zur ersten und zweiten Person wechselt, womit auch das Subjekt in den Fluß der aufeinanderfolgenden Vorstellungen einbezogen wird. Der Wechsel von einer objektiven Darstellung zur extremen Subjektivierung wird gleich in der ersten Strophe des *Vyznání* auch noch durch Verwendung aller drei Tempora angekündigt: *B y l o májové jitro; j e to fantasmagorické; b u d e se to podobati bílé květnové zimě* usw. Abweichungen von einem in *Slavnost* größtenteils eingehaltenen linearen Gedankenstrang, die grammatisch als immer öfter auftretende elliptische Konstruktionen zu verzeichnen sind, erinnern an die Apollinaire'sche Technik der *Zône*. Dabei wird die epische Komponente

50) Peřat, a.a.O., S.121

nicht geschwächt, im Gegenteil, sie tritt z.B. in Form von autobiographischen Fakten noch deutlicher in den Vordergrund. Dem Dichter gelingt es, diesen Vorgang mit lyrischen Elementen zu verbinden und so ein ganzes Verfahren zu verfremden. Das Ergebnis ist eine synthetische Form.

Es sind die vereinzelt auftauchenden kühnen, ungeheuer wirkungsvollen Metaphern, die den Brennpunkt dieser Synthese darstellen. Exemplarisch ist die erste Strophe von *Vyznání*: Der Dichter beginnt seinen Rückblick auf das bisherige Leben bei der Geburt und den ersten Tagen eines Neugeborenen. (Signifikant ist die Perspektive - erste Person Plural - durch die offensichtlich ein Übergang vom Objektivierenden der *Slavnost* zum Subjektivieren des *Vyznání* geschaffen werden sollte. In den nächsten Strophen geht der Dichter zur zweiten Person Singular über.) Um die wenigen Ausschnitte dieser Zeit so eindrucksvoll wie nur möglich zu vermitteln, werden diese in Form ungewöhnlicher Metaphern wiedergegeben: *a slunce velká pečeť/na blankytném blahopřání* oder *a matčin prs je velkým jitrem/jež nás uvádí do hlubokého spánku/ v němž se podobáme zavřenému pokoji*⁵¹. Hier tauchen Bilder auf, deren Besonderheit nicht in der Phantasie, die vom eigentlichen Gegenstand entfernt, zu suchen ist, denn sie drücken ganz konkrete, kontextuell motivierte Vorstellungen aus. Vielmehr erreichen sie ihre Intensität aufgrund einer Perspektive, die das Originäre und Primäre sucht, das nur unter Ausschluß der "richtigen Benennung" zu erreichen ist.

51) Über solche ungewöhnlichen Wortverbindungen spricht Ne-zval auch in seinen programmatischen Erklärungen. Dort motiviert er sie durch die Notwendigkeit, neues Sehen in unbeweglich gewordene Worte (=Realität) zu bringen. Dabei geht es ihm nicht um Zerstörung bzw. Ersetzung dieser Worte, sondern um Schaffung neuer Relationen. (Vgl. sein Beispiel *ultramariňové drama* in dieser Arbeit S.74.)

Der Zustand "wie am ersten Tage" soll bis hinein in die dichterische Sprache spürbar werden:

nepojmenovaný svět je nakupen se všech stran kolébky
 je to fantasmagorické
 umístiti stůl v tak malé hlavičce
 ale je tu celá alej ve velikých květech
 jež budou padat a překryjí mozkovou kůru
 bude se to podobati bílé květnové zimě
 čmelák vytváří sluchový nerv
 oči poprvé fotografují matku jež stůne
 [...]

 Konečně se probudíme
 a budem polykati psa kočku kohouta

Von der zweiten Strophe an wird die Perspektive noch einmal verschoben. Der Dichter stellt sein erzählendes Ich völlig in den Dienst des "Konstruktivfaktors Bewußtsein" - die zweite Person Singular Präsens bleibt im folgenden bestehen.

Die ersten Strophen des *Vyznání*, die konkrete Kindheits-erinnerungen des Dichters verarbeiten, sind mit einigen Liebesmotiven gefüllt. Die Liebe erscheint in allen ihren Gestalten: als unerfüllte, als Einsamkeit spendende oder gar als zur Trauer gewordene, der so der Sprung zum Glück gelingen soll: *a plsň tě rozpláďou steskem v němž jsi šťastěn.*

Nezval verwendet auch hier sein erprobtes Verfahren der freien Assoziationen. Jedoch verläuft die Assoziationskette in umgekehrter Richtung zum Assoziationsverlauf als z.B. in den Gedichten der *Pantomima*. Dort diente die Gegenwart dazu, Vergangenes wieder lebendig zu machen, sie hatte die Funktion des Assoziationsfokus inne. Hier dagegen abstrahiert der Dichter von einem Ereignis in der Vergangenheit Vorstellungen, die sich dann auf spätere Erfahrungen beziehen:

Máš svátek
 a dávají ti grenadinu
 po letech budeš šeptati růžově rýmy
 mysie nevědomky na tento den
 [...]

a růže ti budou připomínat drahou přítomnost románových žen
 Der Mechanismus der Entstehung dieser Vorstellungen
 ist nicht neu - es ist das Prinzip der Homonymie: Durch die
 Vorstellung der "Grenadine" (Sirup aus den Kernen der Gra-
 natäpfel) geht das Bild zu den *růžové rýmy*. Das gemeinsame
 Merkmal ist die Farbe. Die Vorstellung von den Rosen erweist
 sich als besonders stark, sie erscheint hier gleich dreimal:
po letech budeš šeptati růžové rýmy; a růže ti budou připo-
mnati drahou přítomnost románových žen und *sedíš nad růžo-*
vou sodovkou a orchestrion rahotí.

In diesem Zusammenhang kann auf die Tendenz Nezvals hin-
 gewiesen werden, seinen Bildern eine gewisse Festigkeit zu
 verleihen. Dies geschieht, indem er bestimmten Vorstellungs-
 objekten gleiche Merkmale zuordnet. Solche Beispiele waren
 bereits in *Pantomima* zu finden (*žlutý čtvrtek* in *Klára* und
 auch in *Týden v barvách*). In seinem Buch *Chtěla okrást lorda*
Blamingtona, das den Übergang zum Surrealismus signalisiert,
 erstellt Nezval sogar Tabellen: das sog. Korrelationsdiagramm
 ("diagram souvztažnosti") und das Diagramm der Paare ("dia-
 gram dvojic"). In diesen Wörterverzeichnissen finden wir die
 "Rose" einmal dem "Sonntag" und einmal der "Landstreicherin"
 zugeordnet⁵². In unseren Versen stehen den Rosen zuerst
 "Geburtstag" (*svátek*) und dann "rätselhafte Komödiantin" (*zá-*
hadná komediantka) gegenüber - Begriffe, die sich durchaus
 auf der später verallgemeinerten Linie der Entsprechungen be-
 finden. Eine solche Handhabung des dichterischen Materials
 verstärkt andererseits die Zweifel daran, ob die Nezvalsche
 Konzeption des *Zone*-Verfahrens überhaupt auf einen freien
 Lauf des Bewußtseinsstromes abzielt. Die Festlegung auf eine
 konkrete Konstellation von Begriffen spricht eher für die
 These, daß *Akrobat* ein "durchdachtes, konzipiertes Ganzes"⁵³ dar-

52) Vgl. Nezval, *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, a.a.O., S.47

stellt.

Wenn man die Bilderwelt des *Vyznání* weiter verfolgt, wird man feststellen, daß, trotz des komplizierten Aufbaus des Poems, der sich jedem Schema entziehen will, bestimmte Regelmäßigkeiten aufgedeckt werden können. Nur muß die Suche nach ihnen viel intensiver betrieben werden und es müssen Hindernisse überwunden werden, die ausschließlich dem Zweck dienen sollten, jede Spur eines Konzeptes sorgfältig zu verwischen.

Es ist bereits von den Verkettungen der Bilder, von ihren Metamorphosen die Rede gewesen, einer Erscheinung, die Mukařovský mit Nachdruck hervorhebt. In *Vyznání* verlaufen diese Metamorphosen auf mehreren Ebenen: einmal erfolgt der Wechsel zwischen den konkreten autobiographischen Fakten (Kindheitserlebnisse, Kriegserinnerungen, Stadterfahrungen, Liebesgeschichten, Arbeitsbilder), die wiederum durch mehr oder weniger ferne Assoziationen ausgeführt bzw. konkretisiert werden. Doch auch auf der Ebene dieser betont lyrischen Teile kommt es zu einem raschen Wechsel der Bilder. So schließen z.B. an das autobiographische Motiv des Geburtstages folgende Verse an:

53) Peřat, a.a.O., S.121. Vgl. auch Winczer, a.a.O., S.118. Die Tatsache, daß ein Text bewußt komponiert wird, spricht noch nicht für oder gegen diesen Text. Es scheint mir deshalb etwas übereilt, den Wert eines literarischen Werkes einzig und allein nach diesem Kriterium zu beurteilen wie es V.Effenberger - hier in bezug auf *Edison* - tut: "Nezvals Komponieren des Unkomponierbaren erreicht im Poem 'Edison' eine mehr geschlossene und harmonische Ordnung, die so verfestigt ist, daß sie aufhört, ein schöpferisches System zu sein und zu einem Mechanismus wird, der nicht versagen kann. Nezvals Freude am Schaffen besteht zum größten Teil nur im vollkommenen Funktionieren dieses Mechanismus, der überall angeschlossen werden kann, um einen Strom von nie erlöschenden Versen zu erzeugen." V.Effenberger, *Tragédie básníka Vítězslava Nezvala*, in: *Orientace* 1966, Nr.4, S.7

Odcházíš do ústraní
 jitro má velikou pečeť skrývající mysterium
 z prachu mrtvých žen jsou květiny
 blatouchy příliš žárlivých mužů
 růže pyšných žen
 sněženky panen
 všecky květy pokrývají zemi jak vzpomínky srdce mužů
 oblaka vezou snění
 je to na tisíc milostných dopisů v myšlenkách

 Stojí uprostřed přírody
 sníš o ženách jejichž tělo by bylo blankytné
 a nad potůčkem s oblohou
 piáčeš do klína panny Marie

 To je tvé náboženství

Hier steht das Motiv der Natur im Vordergrund, das zunächst dem vorangegangenen Motiv der Liebe gegenübergestellt wird. Die bereits aus der ersten Strophe bekannte Metapher der Sonne (*veliká pečeť*) leitet die nächste Metamorphose ein (*z prachu mrtvých žen jsou květiny*), die mittels Anhäufung (*Blatouch .../růže .../sněženky ...*) vergrößert wird. Doch schon kehrt der Dichter zu seinem Ausgangsmotiv - der Liebe und den Frauen - zurück (*je to na tisíc milostných dopisů v myšlenkách*), um dann beide - Natur und Frau - zu einer Einheit verschmelzen zu lassen: *stojí uprostřed přírody/sníš o ženách jejichž tělo by bylo blankytné*.

Neben dieser Synthese wird das Motiv der Natur mit einem anderen, nämlich der Stadt konfrontiert. Der idyllischen Selbstvergessenheit, durch Liebe und Natur zustande gekommen, wird ein graues Bild der Stadt entgegengehalten. Mit der gleichen Technik - der Anhäufung von leicht und schnell wahrnehmbaren Vorstellungen und bruchstückhaften Aussagen - entsteht ein Bild, dessen hervorstechendes Merkmal der Schmutz ist:

Jsi uchvácen osamělostí tlače se z peronu kde číhají
policisté
 sychravost skladišť ve všech ulicích
 špinavé pokojíky bez vyhlídek jak ráno nevěstky
 žíněnky se špinavým pivem rubu lásky

bojiš se švábů jež tušíš za každým průjezdem
 to je město bez cíle
 odpadky obědů
 a smutně kanály připomínající život spodin
 touláš se ráno v tržnici
 k níž proniká zápach tabáku a vlhké chrchly lokálů
 továrny dělají věčný soumrak
 chtěl bys žít
 nechápaje otroctví mechanismu průmyslových čtvrtí

Durch eine einzige Vorstellung, die ein wirkliches Leben verheißt (*a noční vlaštovky přinášejí subtropické klima světél*), verwandelt sich die Stadt in ein Paradies (*město se proměňuje v rajku* - die Assoziationskette wird von dem Bild der Vögel getragen, ihr Ausgang wird mit Hilfe der Morphologie bestimmt: *vlaštovky* → *rajka* (→*ráj*)). Es ist allerdings ein künstliches Paradies, eine Chimäre, Halluzination und Rausch zugleich, ein Rausch, der bald verfliegen wird. Das scheinbar Wunderbare und Aufregende - "die Augen", "die zwei Jahre des Schlafes", "der Fetischismus", "der Vorort voll von Kolorit" und "das wundervolle Kästchen der Erinnerungen" - sind lediglich die Verwandlungen zweier Absinthgläser!

In den letzten Strophen des *Vyznání* tritt noch ein wichtiges Motiv hinzu, das Motiv der Zeit. Alle Metamorphosen werden jetzt durch diesen Faktor motiviert. Der Dichter lenkt nicht mehr, er kann nicht der Manipulation überführt werden, denn die Bewegung der Bilder (sprich Realität) in Zeit und Raum ist eine immanente Kraft. Jetzt soll diese Bewegung zum dominanten Faktor werden: *listonoši s telegramy budou předbíhat svůj život/a vězeň sedí dělaje třicet let tuberkulosní mráčky; je to věčnost jíž nazývame smrtí; nač kaliti nesmírné ticho věčnosti/a zvolnit je nicotou vteřin jež dýchají v rytmu srdce* und v.a. *polykáš z tisíce uhlí tutěž vteřinu*. Diese letzte Forderung nach Vielfalt der Wahrnehmung wirkt um so stärker, als sie dem durchaus trägen Bild der ersten Strophe gegenübergestellt wird: *a budem polykati psa kočku kohouta*.

Wenn die Verwandlung der Dinge nicht mehr als ein willkürlicher Akt dargestellt wird, sondern als ihre natürliche Eigenschaft, dann steht auch den Verwandlungsmöglichkeiten des Dichters nichts mehr im Wege. Der Dichter nimmt eine Gestalt an, die das Symbol der Bewegung an sich ist - des Akrobaten: *svlékáš se/stojíš před zrcadlem/a učíš se akrobatice*. Der Kreis schließt sich - im Bild des Akrobaten verbindet sich der Dichter mit seiner Kunst:

v reflektorickém pohybu ker
 po nichž tančíš
 vrhaje řetězy
 řinče zvonky
 padaje z vrcholku ledovce
 chytaje se slunečních drátů
 po nichž šplháš jak akrobat
 dlouhými dny
 nad barikádou
 zahradami s jezery
 městem věží a hromosvodů
 močály hřbitovů
 krví žní
 jak slunce
 bílé
 rudé
 černé
 z východu na západ
 a spánkem tichého oceánu
 na nový východ

Der dritte Teil des Poems knüpft an die *Slavnost* an - der Leser erfährt vom Schicksal des Akrobaten.

Sein Sturz bedeutet keinesfalls den Tod. Dies wird deutlich durch einen direkten Vergleich mit der Sonne; das gemeinsame Merkmal ist das Seil, auf dem sich beide - der Akrobat (*byl očekáván příchod akrobata/jenž kráčel po laně z madridské katedrály*) und die Sonne (*slunce vykonavši svou denní pouť/po neviditelném laně nad milióny měst*) fortbewegen. Angesichts dieses Vergleichs erscheint nun der Mißerfolg des Akrobaten (sprich der Kunst) nicht mehr als ein tragischer Vorfall. Die Niederlagen sind kalkulierbar wie der Sieg. In

letzter Konsequenz erweist sich jedoch auch dieser Wechsel als trügerisch; das Leben, das wirkliche Leben, die Welt der Attraktionen existiert unabhängig von uns, es befindet sich auf der "Wanderung" und es steht jedem frei, ihm zu folgen:

a přemožený akrobat vztahoval ruce po tomto akrobatovi
vesmíru
jenž umírá pro nás každodenně
ale to není smrt
na druhé polokouli se vztahují po něm ruce v ranních županech

Das erste Scheitern des Akrobaten wurde durch seinen Hochmut und die Furcht verursacht (*ale jeho nohy byly chromé pýchou/ale jeho nohy byly chromé bázní*); sie führten seinen Sturz herbei. In dieser Situation hilft ihm der "siebenjährige Matrose ohne Beine". Nur er - ein Symbol der unschuldigen Kindheit - ist stark genug, den Akrobaten nach dem selbstverschuldeten Sündenfall wieder aufzurichten und ihn in die "Stadt der Wunder" zu tragen.

In dem Gegensatz zwischen der "Stadt der Wunder" und der "Stadt der Langeweile" gipfelt das Poem. In der erträumten "Stadt der Wunder", der "reinen Poesie", begegnet man allen jenen, die die *vanitas* der zweckhaften Welt hinter sich ließen: "Heiligen Marien", "Geliebten", "verfemten Dichtern", "Heiden der Liebe":

bylo to sanatórium choromyslných
to krásně tajuplné město s kupolí
ohromná bibliotéka
jejíž romány se opakují vždy znova
těch blahoslavených světců
kteří opustili marně úkoly pro jeden utkvělý polibek
pro jediný podvečer bázně
pro jedinou píseň
pro jediné smutné slovo
těch kteří opustili vesmír marně nudy života
pro jediný okamžik kouzelného poblouznění
jež opakují po celý svůj život jak Budha nirvanu

Der Akrobat verläßt diese Stadt. Noch kehrt er nicht zur "Langeweile" zurück, noch befindet er sich zwischen den beiden

Polen: *Akrobat stál na opuštěné ulici*. Er verspricht, immer wieder zurückzukommen: *odcházím abych se vrátil k tobě se ovými dvojníky v nespočetných podobách*, doch bleiben kann er nicht. Er wird nicht nur den "sich verwandelnden Helden" seine Aufmerksamkeit schenken, sondern auch den "Schreien", die er (noch) "nicht hört".

*

K.Biebi: *Nový Ikaros*

Nezvals Poetismus ist engagierte Dichtung. Engagiert für das Individuum und für die Gesellschaft, in der es lebt bzw. leben sollte. In den ersten Jahren, der Zeit der *Pantomima*, bemächtigt er sich der Wirklichkeit, um nach einem Akt der Poetisierung die Dinge in einem "neuen Kleid" seinem Publikum zu präsentieren. Hier wird nichts vorgespiegelt, der Dichter rechnet mit einer aktiven Anteilnahme: Aus seinen tiefsten Bewußtseinsschichten entstandene Bilder sollen die gleichen Bewußtseinsschichten des Publikums erreichen. Auf diese Weise soll es dem Publikum ermöglicht werden, das neue Sehen der Wirklichkeit zu einem Dauerzustand werden zu lassen. In der späteren Phase, der Zeit der Poeme (*Akrobat, Edison*), wird dieser Appell an die Bereitschaft des Menschen, mit Hilfe der Poesie über seine eigenen Grenzen hinauszugelangen, nur scheinbar geschwächt. Die Strategie hat sich zwar gewandelt, das Ziel jedoch bleibt dasselbe. Durch das Hinzutreten einer offensichtlichen Symbolik, die einer Bloßlegung der Verfahren gleichkommt, verstärkt sich noch die Appellfunktion der Nezvalschen Lyrik. Wenn der kulturevolutionäre Aufruf nach einer Sensibilisierung (nicht um ihrer selbst willen!) des Menschen durch Poesie nach einem Beispiel suchte, so wären *Akrobat* und *Edison* als erste zu nennen, da sie am deutlichsten die Entpoetisierung der Poesie betreiben. Sie demonstrieren, wie durch

die "reinsten" Mittel gänzlich unpoetische, gesellschaftliche, ja politische Zusammenhänge aufgedeckt werden können.

Es scheint, daß Konstantin Biebl - neben Nezval und Seifert der dritte Hauptvertreter des Poetismus - eine solche Dimension fehlt. Biebl, einige Jahre älter als der Kern der "Generation", gilt als "ein Epigon der proletarischen Lyrik" und "stiller Nachzügler"⁵⁴ In bezug auf den Poetismus. Von der zeitgenössischen Kritik wird er als das "reinste lyrische Talent der jungen Generation"⁵⁵ gelobt oder aber als "ein süßlicher Rauschgold-Idylliker"⁵⁶ belächelt. Seine Lyrik, die sich erst in der zweiten Hälfte der 20-er Jahre voll entfaltet, ist intimer und stärker durch eigene Erlebnisse gekennzeichnet. Biebl scheut sich nicht, die These von der "reinen Poesie" beim Wort zu nehmen und Gedichte zu schreiben, deren Bedeutung ausschließlich im Material selbst liegt. Ähnlich wie im frühen russischen Futurismus und Dadaismus wird dem Wort und seinen Elementen eine beherrschende Stellung eingeräumt; z.B. wenn die phonische Ebene allein die Funktion des Bedeutungsträgers übernimmt und den Vokalbestand des Tschechischen zum Thema macht:

Tyčinky v tichých a bílých lilích
 ve světlozeleném světle zeleně
 Lolo Lolo
 tma padá na jantar jak zlatá harfa v barvách sálá
 Žluť smutku purpur strun
 Jdou loukou tmou⁵⁷

In den 30-er Jahren gehört Biebl zur Gruppe der Surrealisten, doch schon in seiner poetistischen Phase nimmt er manche Prämisse der surrealistischen Poetik vorweg. Sein lyri-

54) Brousek, a.a.O., S.164 und 161

55) Götze, a.a.O., S.258

56) A.M.Piša, *Idylik*, in: *Host* 1926/27, Nr.6, hier n. A.P., *Dvacátá léta*, Praha 1969, S.122

57) Škála, in: *Zlatými řetězy*, Praha 1926, S.12

rischer Prozeß ist stark dem Unterbewußtsein verhaftet, und die Zeitgenossen sprechen sogar von einem "hypnotischen Zustand", den Biebls Poesie anstrebe⁵⁸. Biebl wird nicht nur mit dem "verfemten" Dichter Verlaine verglichen, sondern auch mit Aragon, dem Autor von *Le paysan de Paris*⁵⁹. Es liegt nahe, daß jemand, der "Lyrik als das einzige wirksame Mittel zur Überwindung von individuellen Depressionen, die aus objektiven Antagonismen resultieren"⁶⁰ begreift, einen anderen Weg gehen wird als z.B. Nezval. Wenn sich dann auch diese Wege an einem Punkt, nämlich dem der Ausdrucksform kreuzen werden, ist es nur eine flüchtige Begegnung: Die Gemeinsamkeit der Form - das *Zône*-Verfahren - erfährt bei beiden Dichtern eine unterschiedliche Behandlung.

Nový Ikaros entstand 1929, ein Jahr nach den "Manifesten des Poetismus" von Teige und Nezval, in denen die Bewegung noch einmal - und ihren Kritikern zum Trotz - ihre Lebensfähigkeit herausstellte. Zugleich ist es die Zeit der sog. Generationsdiskussion, die eine neue Phase, eine Differenzierung in der Entwicklung der tschechischen Avantgarde einleiten sollte. *Nový Ikaros* scheint zwei Entwicklungslinien in sich zu vereinigen: die Poetisierung der Dinge trägt noch deutliche Züge des Poetismus; auf der anderen Seite führt die konsequente Zerstörung des traditionellen monothematischen Textaufbaus⁶¹ zu einer neuen Zeichen-Wirklichkeit-Relation. Das auf allen Ebenen befreite Zeichen zieht die Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Wirklichkeit, die es vertritt, sondern auf sich selbst. Das Zeichen selbst wird zur Wirklichkeit. Eine solche Handhabung des Zeichens sollte später zu den grundlegenden Merkma-

58) Vgl. Götzt, a.a.O., S.259f.

59) Vgl. ebda S.258 und 261

60) Brousek, a.a.O., S.173

61) Vgl. Peřat, a.a.O., S.122

len der surrealistischen Poetik werden⁶².

Das umfangreiche Poem, das aus etwa 600 Versen besteht, ist in vier Teile gegliedert. Gleich zu Beginn, in den ersten Versen, in einem Bild der Nacht, wird die Grundstimmung des Gedichtes signalisiert: Melancholie und Trauer⁶³. Daneben wird durch die Angabe von verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten die Simultaneität der "Handlung" vermittelt:

Přichází noc už za tmy vplul parník do ulic Cařihradu
 po teplých vlnách v nachovém moři
 a že je půlnoc čínský kuli se probudil z hladu
 a že je ráno v palmovém háji zpívají bosé Javanky
 a že je krásný večer stanul jsem na kraji tohoto rychle
 žloutnoucího lesa
 S hlavou poněkud zvrácenou do oblak

Am Beispiel der nächsten zwei Strophen kann gezeigt werden, wie der poetistisch-surrealistische Charakter des Poems auf die Gestaltung des dichterischen Bildes Einfluß nimmt.

Einmal haben wir es mit einer realisierten, nach dem Prinzip der Homonymie entstandenen Metapher zu tun, von der die Vorstellung der Flügel über Engel, verschiedene Vogelarten zu den "segelnden Fischen" und dem "hinabsteigenden Laub" führt:

Bože dej křídla básníkům
 tak jako andělům semenům javorovým
 všichni ptáci je mají

62) Vgl. Mukařovský, *Semantische Analyse*, a.a.O., S!286

63) Das Motiv der Nacht gehört auch zu den Lieblingsmotiven Nezvals (vgl. *Báseň noci*, 1930). Er verwendet es aber als Antithese, in der vor dem Hintergrund der Nacht - dem Bild der Finsternis und des Bedrohtseins - der Sieg des Individuums gefeiert wird, das durch die Kontrastierung noch stärker hervortreten soll. In *Edison* z.B. folgt der bedrückenden Vorstellung einer nächtlichen Stadt (*stíny sebevrahů pro než není lék/stíny starých pouličních nevěstek/stíny aut jež porážely stíny pěšů/stíny chudáků jež bloudí bez přístřeší/stíny hrbatých na rohu ulice/stíny plné rudých vředů přiljice/stíny zabitých jež budou bloudit navždy*) der erleichternde Aufschrei: *bylo tu však něco krásného co drtí/zapomnění na stesk z života a smrti.*

havraní sojky i v keři malý králíček
ryby jež plachtí na indickém oceánu
a na podzim listí tak zvolna se snáší rovněž bez motoru

Das folgende Bild dagegen weist kein Element auf, das Zusammenhänge herstellen würde - es zerfällt in mehrere selbständige Einheiten, die ohne ersichtlichen Grund nebeneinandergestellt werden. Da es sich dabei um in ihren Umrissen deutliche Objekte handelt, sei ein Vergleich mit der Malerei gestattet. Die realistische Darstellung wirkt nur scheinbar erhellend, der Bruch mit der Wirklichkeit vollzieht sich im Moment der ungewöhnlichen Zusammenstellung weit voneinander entfernter Realitäten. Die so entstandene Unwirklichkeit ist die Präsentation des "krampfhaft" Schönen - der Surrealität:

Hle bílý mrak jak kůň když vysoko se vzpíná
rozdupne západ slunce a skočí přes komín dolů
však dáma v závoji se nebojí
a stojíc přímo pod jeho kopyty svůj život dává za růže
A vidím velrybu ta majíc v těle harpunu
rozhání po zelené louce pasoucí se beránky
a hrochu který zívá vletělo do huby hejno holubů
aie toho všeho nevšímá si zástup klečících pastýřů
ani Panna Maria když nad nimi s jásotem zvedá svého právě
v krvi narozeného Krista
jaká to pro ní šťastná chvíle

Der stürmische Wechsel der Bilder - vom eruptiven Bewußtseinsstrom getrieben - der sich wie ein "Feuerwerk der Vorstellungen"⁶⁴ ausnimmt, bewirkt den eigentlichen Zerfall des Themas. Der Dichter macht den Leser auf diesen Umstand aufmerksam; die "Abschweifungen" sollen durch keinerlei Motivationen verdeckt werden:

Každý můj krok třeba tak pomalý někam mně šileně unáší
[...]
i tyto verše klušou stejným rytmem
i tato báseň půjde křížovou cestou

Trotz dieses Bekenntnisses gibt es in *Nový Ikaros* ein Motiv, das immer wiederkehrt - das Motiv der Reise und der fremden exotischen Länder. Biebl teilt zusammen mit den Sur-

realisten die Bewunderung des asiatischen Kontinents, doch entspringt seine Begeisterung für die fernöstlichen Regionen eigenen Erfahrungen - auf einer ausgedehnten Reise 1926 kam er bis nach Java, Sumatra und Borneo. So tauchen schon in der sechsten Strophe Verse auf, in denen der Dichter an diese Zeit zurückdenkt: *skláníš se zcela sám nížko nad listím jako bys líbal čičankám ruce; v blízkosti samého Japonska vračíš se domů z procházky* und *hluboko v hořelich pralesích na Ceylonu.*

Zu den besonderen Merkmalen des *Zône*-Verfahrens gehört die Simultaneität der Darstellung. Sie ist kein statisches Element, vielmehr entsteht sie aus zwei gegensätzlichen Tendenzen: Neben dem progressiven Faktor der freien Assoziationen, die nach einem linearen Verlauf streben, sich ausbreiten und von dem ursprünglichen Standort immer weiter entfernen wollen, existiert der regressive Faktor der Rückblicke und Wiederholungen. In *Akrobat* war dieser zweite, statische Faktor insbesondere auf der thematischen Ebene sichtbar: der dritte Teil ist eine Rückkehr zum ersten. *Nový Ikaros* enthält ebenfalls thematische Wiederholungen (Exotik), wenn auch ohne einen derartig strengen Plan, wie er - in dieser Hinsicht - bei *Akrobat* zu vermuten ist. Diese Wiederholungen sind schon deshalb erforderlich, um der Gefahr eines amorphen, formlosen Gebildes, das durch die Zerstörung des herkömmlichen Textaufbaus entstehen würde, zu entgehen⁶⁵. Doch es gibt auch Wiederholungen, die eine genau entgegengesetzte Wirkung haben. Es handelt sich um Einheiten, die komprimiert auftreten, die, indem sie keine Zwischenräume für andere Elemente lassen, auf die organisierende Funktion verzichten. Durch sie wird keine Ordnung erzielt, da ihnen die wichtigste Voraussetzung fehlt: die Fähigkeit, andere Elemente einzugrenzen, sie zu umklammern. Ohne

64) A.M.Piřa, *Smysl Bieblova Nového Ikara*, in: *Host* 1928/29, Nr.8, hier n. A.P., *Dvacátá léta*, a.a.O., S.334

65) Vgl. Winczer, a.a.O., S.117

diese Fähigkeit wirken sie im Gesamtaufbau fremd; ihre Geordnetheit ist auf sich selbst eingestellt und schafft keinen echten Gegensatz im Sinne einer möglichen Synthese mit der Umgebung. Hierzu ein Beispiel: Aus dem Motiv der Liebe und des Krieges, das sich langsam ankündigt (*Anděl troubl/ale nikdo z mrtvých neposlouchá/na jeho alarm ani jeden voják v hrobě se neobrátí/a co jich tam ležl*) und zum dominanten Thema des ersten Teiles wird, assoziiert der Dichter das Bild einer toten Frau. In kurzen Abständen hintereinander heißt es: *mrtvá žena je chytrá žena/[...]/Mrtvá žena je moudrá žena/[...]/Mrtvá žena je nevěrná žena*. Zu dieser Motivwiederholung kommt noch eine andere hinzu, die stark auffällt: der bis dahin freie Vers wird zum regelmäßigen, mit einem genauen metrischen Grundriß und Reim:

V hrst růžového prachu proměněna
odchází krásná bez vrásek
jenom tak sama sebou zlehka zapudřena
zmizela jako zmizí v zahradě bělásek

Zwei Strophen weiter wiederholen sich diese Verse fast wörtlich:

Moudrá žena je nevěrná žena
odchází krásná bez vrásek
jenom tak zlehka napudřena
zmizela jako zmizí v zahradě bělásek

Im Vergleich zu den vorangegangenen Versen, die durch ihre Unregelmäßigkeit und die Tatsache, auf keine prosodischen Prinzipien Rücksicht nehmen zu müssen, die Geschwindigkeit der Bilderschau steigern, bewirken die zitierten Stellen eine Verlangsamung im Ablauf der Vorstellungen. Die Anhäufung von Einheiten gleicher Ordnung wirkt sogar retardierend - der Fluß der Vorstellungen kommt zum Stillstand.

Es ist bereits auf das beherrschende Thema des Krieges hingewiesen worden. Es taucht nach einer Andeutung (s.oben) plötzlich und unerwartet auf: den Motiven der Liebe inmitten

des antiken Rom und alten Griechenland, wo der Dichter seinen melancholischen Grundton durch Komik (*Papež vzal na nás hůl*) und groteske Travestie (*vy slavní hrdinové vy Římané vy Řekové/vy pýcho Historie/proč vy tuhle mrtví ležíte jenom jako přišpendlení brouci?*)⁶⁶ kurz aufleuchten läßt, folgen Verse, die den Krieg signalisieren:

Ale teď slyším jako když v parku navečer hvízdají kosi
pozor to nejsou šípy jsou to pušky
a děla jež konají po ní práci

Das vermeintlich längst Vergangene, Schlachten, die der Geschichte angehören (*bitvami tak dávnými tak zašlými že šípy sršící okolo tvojí hlavy*) werden auf einmal gegenwärtig. Der Dichter, der selbst am Ersten Weltkrieg aktiv teilgenommen hat, stellt die Bedeutung des Krieges besonders heraus:

Jsme jiní lidé válka nás křtila znova
dala ti nově zvučnější jméno
jsi básník Smrti trhač nádherných min
už mizí válečná loď jako na moři západ slunce
jsi Neznámý vojín všude tě znají
kam jenom vkročíš vítá tě Praha vítá tě Berlín vítá tě Paříž

Es scheint, als würde sich der Dichter - nicht unähnlich seinem französischen Vorbild Apollinaire oder noch mehr dem Futuristen Marinetti - an der "kathartischen" Funktion des Krieges berauschen. Doch bald werden diesem ästhetisierenden Blick andere Bilder entgegengesetzt, die eher die Sinnlosigkeit und Absurdität der Todesmaschinerie aufzeigen:

Jdeš kolem bývalých škol teď vojenských nemocnic
těch strašných zásobaren smrti
kde do hlavy raněný učitel vyvolává žáky
a lékař aby ho utišil mu špatně odpovídá
nemůže si vzpomenout jak skončila třetí punská válka
umí sice dobře číst a počítat
ale neumí nazpaměť báseň Jaroslava Vrchlického:
Vřel cirkus jako váza přeplněná
a do areny tiše vešla žena
za každou rukou jedno dítě vedla

66) Vgl. Pešat, a.a.O., S.122

Die eigentlichen Opfer des Krieges sieht der Dichter nicht in den Toten, sondern in den Überlebenden, die als "Zeugen dieser ganzen grenzenlosen Tragödie" nichts mehr mit ihrem Leben anfangen können. Hier gibt es keine Spur von der poetistischen "Felicitologie", die im fröhlichen Spiel immer neuen Dimensionen des Glücks entgegenschreitet. Eher erinnern Bleibls düstere Bilder an eine *lost generation*, der die Grauen des Krieges gegenwärtig geblieben sind und ihr den Blick für alles andere verstellen. Die Vorstellung des Todes überschattet die übrige Realität, ja sie greift auf sie über. Diese Vorstellung wird durch wenige monoton wiederkehrende Motive unterstützt. Wie eine Beschwörungsformel tauchen in 11 von 25 Versen die Worte *do tmy a prázdna* auf. Die Stille, die der Dichter vernimmt, wird durch seinen "Herzschlag bombardiert":

Hrobový klid hroznější ještě nežli zuřila válka
to ticho v noci listopadu bombardované jenom tlukotem tvého
zoufalého srdce

Der Herzschlag - das Symbol des Lebens - bedeutet hier den "Trompetenspieler", der den Tod herbeiführt: *Jsi bubeník který náhle zeřlél a bubnuje do tmy a prázdna/[...]/bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna/[...]/ Bubnuje bubeník bubnuje do tmy a prázdna*. Die Nähe des Todes wird durch konkrete Beispiele fast fühlbar gemacht. Dabei steigert der anaphorische Gebrauch von *tak umírá* (bzw. *usíná, odchází, zhasne, umřel, umře*) die Unmittelbarkeit der Vorstellung: *Tak umírá na prknech herečka mladá a krásná/jako byla Jarmila Horáková/[...]/ Tak umřel tvůj otec umře tvá matka tvoji kamarádi*. Die Vergänglichkeit und Sterblichkeit als das einzig Absolute können durch nichts aufgehalten werden. Im Augenblick des Todes zeige sich die Gleichheit aller Menschen: *Tak umře vám neznámý inženýr z Touřetína/jako diplomat v Rusku*. Die neue Zeit, Zeit der technischen Erfindungen, die sonst von den Poetisten so emphatisch gefeiert wird, besitzt nichts Außergewöhnliches - auch ihre Symbole werden vergehen:

Tak umře Edison tak umře slavný Marconi
a jeho rádio z tmy a prázdna bude ho provázet do tmy a prázdna

Die Bilder in *Nový Ikaros* sind keine Symbole; sie sind direkt. Sie bedeuten das, was sie darstellen, so daß sich ihre Kraft unmittelbar freisetzen kann. Exotische Länder, Krieg, Liebe und Tod stehen für sich selbst da. Diese Themen tauchen wiederholt auf, wobei sich die Perspektive ändert, aus der sie betrachtet werden.

So wird im zweiten Teil des Poems wieder das Thema des Krieges aufgegriffen, jetzt aber berichtet der Dichter von Frauen, die zu Hause auf ihre Männer, die Soldaten warten. Es ist die Technik der Montage, mit der dasselbe Thema durch verschiedene "Einstellungen" dargestellt wird: die Sehnsucht und das Warten sind gemeinsame Merkmale verschiedener Bilder:

Nevěsty už došily výbavu proč ženich stále nepřichází
[...]

A v uzamčené vile mladá paní otvírá hladkou mahagonovou almaru
prohlíží smoking a frak aby se do toho nedali moli

[...]

Ubohé ženy z venkova

Ženy všech pohřešovaných rolníků kolářů kupců a dělníků
z cihelny

Der Krieg ist zwar auch hier gegenwärtig, doch die Entfernung macht es möglich, daß seine Schrecknisse nicht wahrgenommen werden - es wird mit naiver Aufrichtigkeit gefragt:
proč ještě otáľíte vojáci když vás čeká otevřená náruď?

Reales und Traum sind Bestandteile eines surrealen Bildes, das die Begegnung einer alten Frau mit dem Krieg darstellt. Das Phantastische an diesem Bild liegt nicht im Resultat, dessen erschütternde Realität eindeutig ist (die Frau findet ihren toten Sohn), sondern in der kindlich naiven Sicht:

najednou po stolech rozkládají mapy s cizími státy jako v generálním štábu
nemajíce ani zdaleka tušení že si namáčeť rukávy v Středozeňním moři

Mit märchenhaften Elementen setzt der Dichter dieses Bild fort:

hle stařenka jak ona kráčí po proudu zeleně řeky
 Tady je to na Piavě!
 celá rozradostněná že našla syna
 našla? zase tma v její bílé hlavě
 od těch dob nemůže bez slz pohlédnouti na svoje žilnaté ruce
 kolik se podobají tem podivným řekám
 z prokletých map

Der Unterschied zur Metaphorik eines Nezval wird deutlich. Hier handelt es sich um keinen "Inzest der Bilder"; Biebl baut auf einfache rhetorische Prinzipien auf: dem negativen (*tma v její bílé hlavě*) und positiven (*žilnaté ruce - podivné řeky*) Vergleich.

Es soll nicht die ständige Anwesenheit des Dichters vergessen werden. Er allein, ein Demiurg der Poesie, lenkt den weiteren Verlauf der Vorstellungen. Wie der mythologische Ikarus überfliegt er Raum und Zeit (*Báseník nový Ikaros lehce se vznášel v prostoru i čase/od sádrové sochy az k založení Říma*), um vom Krieg zu den Tiefen seines eigenen Unterbewußtseins zu gelangen. Es sind wirkliche Tiefen, ein Ozean, der alles überflutet:

Pod vodou Praha domov všichni tvoji kamarádi
 mořskými koničky plní se kavárna Slávie
 vlny jdou z divadla
 tam dole tam slyš tam-tam
 až dole tam zas voice-band
 až dole tam v křečích svíjí se chobotnice
 humr je táhne na krvavě káře pozpátku do blázince

Die "blutige Karre" (*krvavá kára*) läßt Assoziationen zum Krieg aufleben. Gegen Ende des zweiten Teils wird jedoch nicht mehr das Bild des Todes als absoluten Herrschers über den Menschen gezeichnet. Nach ausgiebigen Variationen über die Themen "Frau" und "Liebe" und nach dem Ausflug des Dichters in sein Unterbewußtsein (*Hleď dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným smíchem*) wird nun die eindeutige Hoffnung ausgesprochen:

Všemu je konec jenom ne lásky
 Všemu je konec jenom ne lásky

Im dritten Teil kehrt der Dichter zu den konkreten Erfahrungen seiner Reise nach Indonesien zurück. Das Thema Exotik wird erneut in den Vordergrund gerückt; diesmal mit einer Intensität, die keinen Zweifel an der Echtheit der Erlebnisse lassen soll. In quasi dokumentarischen Sequenzen wird eine Landschaft beschrieben, die in ihrer unglaublichen Schönheit einem religiös-poetischen Ritual gleicht: *je to zádušní mše za Artura Rimbauda/vznešenými ptáky a posvátnými opicemi jež rozhrnují dlouhou řasnatou divadelní oponu*. Die Intensität der Wahrnehmung spiegelt sich in der Einbeziehung aller Sinne wider: *s l y š t m dusot tapíra/[...]/V i d i m orchideje ty fantastické květy/[...]/a známá o h u ť divokého ovoce duku salak durian*. Die exotischen Namen *duku*, *salak*, *durian*, *papaja*, *stromy dammarové*, *ještěrka tokéh* sollen die Authentizität der Darstellung belegen.

Das Bild der Wildnis, des Ozeans und der tropischen Fauna und Flora, das bis ins kleinste Detail verfolgt wird, entpuppt sich als Vergleich. Die Vorstellung des "ergreifenden Meeres" (*strhující moře*) verschmilzt mit dem Bild der "wogenden Seele" (*rozvlněná duše*). Es liegt eine Gegenüberstellung der exotischen Umgebung mit ihrer Elementarkraft und der Elementarkraft der menschlichen Seele vor. Dabei verläßt der Dichter die subjektive Ebene des Ich-Erzählers (*Když j á jsem uvídl Ceylon*), um zu einer objektiveren Darstellung zu gelangen:

ale strhující moře zaznívá stejně prudce z malachitových hlubin
až docela ze dna t v ě do tmy rozvlněné duše
[...]
bláznivý orchestr řízený bůhví kterým z t v ý c h zvápenatělých předků
jehož pravěká touha postupovati v započatém jím růženci veškerého života
nutí n á s k závrátnému saltu věčnosti

Aus der Gegenüberstellung Exotik - einfacher Mensch entsteht - durch Personifizierung - eine Synthese: die Eigenschaften eines Elements (des Menschen) werden auf das andere (der Fauna und Flora) übertragen. Dabei kommt es zu einer Beschleunigung im Strom der Assoziationen; die Aneinanderreihung der

Vorstellungen wird nicht durch Erläuterungen des Dichters unterbrochen:

Šeptati šeptá v poli zeleně obilí
 býti němým říká zkamenělá ryba
 mluvit mluvit protestuje ihned z lesa skála
 křičeti na schůzi křičí karafiát
 a řvátí v noci na Václavském náměstí
 ozval se s musea lev

Mit der Assoziation des Wenzelsplatzes (*a řvátí v noci na Václavském náměstí*) tritt ein zweiter wichtiger Gegensatz in den Vordergrund: die Erinnerung an die paradiesische Zeit unter den Eingeborenen, die nun wegen ihrer Unwahrscheinlichkeit (*Tady je jezero Toba lidoužrout z kmene Pakpak vyceňil na mne žluté a křivé zuby*) eher einem Traum gleicht, läßt einen Vergleich mit der fernen Heimat aufkommen: *já chodil po Praze jako v cizině/jako někdo kdo myslí na domov jenom když odhazuje za sebou pecky od datlí*. Doch nicht der Mensch, der Dichter stellt die Verbindung mit den beiden Welten her. Das Ding - ein konkreter Gegenstand - ist das Bindeglied zwischen der westlichen Kultur und der Kultur des Naturmenschen:

ale ze všeho nejvíce dojala mne krabička zápalek
 kterou jsem našel hluboko v džungli

Im Bild der Streichholzschachtel ist zugleich die Welt der Zivilisation (Gegenstand des täglichen Gebrauchs) wie auch der vorgeschichtlichen Zeit (Feuer) enthalten. Diesen Gegensatz drückt der Dichter in einer Reihe von "Feuer"-Bildern aus, wo sich visuell vorstellbare Bilder mit abstrakten, aus Übertragenen Benennungen entstandenen, abwechseln:

Oheň který stoupá z hořících pralesů -
 Oheň který doutná v nás
 Tajemně požáry stodol
 [...]
 Výbuch sopky
 Krvavé plameny válek
 Bílý žár krematoria
 Zelený bengál zločinců
 Vysoké hranice svatých

Bůh který šlehá z očí žen
Slunce které svítí v nás

Die Motive des Krieges, zu denen der Dichter in den ersten zwei Teilen immer wieder zurückkehrt, verschwinden im vierten Teil vollständig. Dafür werden die Themen Liebe und Exotik weiter entwickelt - das mehrmals wiederholte Sujet erfährt neue Variationen. Im Gegensatz zur vorangegangenen Technik des Vergleichs und der Gegenüberstellung läßt der Dichter hier die beiden Themen ineinanderfließen; das dichterische Bild soll möglichst nahe an Bilder der subjektiven Phantasie rücken, die mit Hilfe freier Assoziationen den Zugang zum Unterbewußtsein freilegen sollen:

Nezapomenu nikdy na první kanibalskou hostinu
to bylo v horkém létě
vyšel jsem na chodbu měli jsme právě latinu
už nevím sám jak jsem se octl ve školním kabinetě
sám s holokrkým supem a naježenými zvířaty
jež vycenila svůj bílý chrup nad kvintánkou Elou
umřela v mojí náruči tiše vzlykajíc
opřena zády o mapu Asie
až do dna jsem vyjed její živůtek rozpjatý
snědl jsem ji celou
zanechav na místě zločinu jenom rozsypané korálky
a na zemi zlomený hřebínek

Zdeněk Pešat bestimmt diese Technik als die "Zōne des Unterbewußtseins" gegenüber der "Zōne des Bewußtseins" bei Apollinaire: "Biebl ging zur Zōne des Unterbewußtseins über, deren feste Ufer so weit außerhalb des Blickfeldes liegen, daß der Betrachter nur die breite, frei dahinfließende Oberfläche wahrnimmt."⁶⁷ Es ist bemerkenswert, daß das Bild nicht mit Elementen der Irrealität aufgebaut wird, sondern durch Verwendung von Fragmenten des subjektiven Erlebens. Erst die uneigentliche Sicht des Dichters, in der das Motiv des "Kanibalenschmauses" zur Dominante erhoben wird, bringt die Suggestivität des Bildes hervor.

67) Pešat, a.a.O., S.122

Im Grunde wird im ganzen vierten Teil nur ein einziges Motiv ausgeführt - das der "Schönen Arsiti", der Geliebten des Dichters auf seinen Reisen, die wie Baudelaires Jeanne Duval eine Mulattin ist (*Proto jsem miloval mlaženku která se zove Má Krásná Arsiti*). Das Bild der Frau ist nur scheinbar das Ziel, von dem man vermuten könnte, es sei von Anbeginn angestrebt. Zu dieser Annahme verführen die ungewöhnlich langen Beschreibungen, bei denen der Bilderstrom wegen häufiger Wiederholungen zu versiegen droht. Aber auch die "Schöne Arsiti" in ihrer paradiesischen Umgebung drückt nur das ursprüngliche Bild der Vielfalt und der ewigen Bewegung aus: *Proto jsem miloval mlaženku která se zove Má Krásná Arsiti/abych si vzpomněl na nekterá švýcarská jezírka/abych zahlédl z okna modrý tok Amazonky/abych náhle zaklepal vysoko v horách na bránu tibetského kláštera/abych se ponořil hluboko hluboko do šera pralesů/aby se ve mne zvedly všechny barvy a vůně/jejího srdce a těla*. Mit dem Apollinaireschen Adieu (*Adieu Adieu//Soleil cou coupé*⁶⁸) kommt es zu einem Abschied, der jedoch kein Abschluß ist. Vielmehr hebt er die Grundtendenz des Fragmentarischen noch stärker hervor:

sbohem sbohem jak velká je láska
 vrhám se dolů se skály
 jak velká je láska
 sbohem sbohem
 Miluji změnu
 pluji všemi moři

68) Die letzten Verse der *Zône*.

Schlußbetrachtung

Am Anfang steht die Parole: "Die neue Kunst wird aufhören, Kunst zu sein"¹. Eine solche These fällt in den stürmischen Jahren nach dem ersten Weltkrieg auf einen fruchtbaren Boden. Die Poetisten leben in der Vorstellung, daß zumindest auf dem Gebiet der Kunst man *"alles hinter sich lassen und die Welt neu anfangen wird - vom Nullpunkt"*². Die Manifeste von Teige und Nezval sprechen eine klare Sprache - die Kunst soll Leben werden, der Poetismus zum "modus vivendi". Doch bald tauchen Zweifel an den Realisierungsmöglichkeiten auf, ja es wird die Idee als solche in Frage gestellt. Jiří Voskovec, selbst Mitglied des "Devětsil" bis zu seinem Ausschluß wegen einer Filmrolle, die angeblich dem Ansehen der Gruppe schadete, schreibt: "Als Stevenson die Lokomotive erfand, hat niemand verkündet, daß *das Pferd aufhört, ein Pferd zu sein.*"³

Es kommt zu einer differenzierteren Betrachtungsweise: Nachdem die Poetisten von der Gleichsetzung von Kunst und Politik bzw. Ästhetik und Revolution durch den Proletkult à la S.K. Neumann abgegangen sind, definieren sie immer deutlicher *ihr* Verständnis vom "Praktisch"werden der Kunst: als Entwicklung, Förderung und Pragmatisierung der Sinnlichkeit. Für diese Zwecke soll dann die Kunst, die Poesie eingesetzt werden. Der Poetismus schafft also die Kunst nicht ab, sondern er entfaltet sie.

Proklamiert Teige in seinen programmatischen Schriften den Poetismus immer in Verbindung mit dem Konstruktivismus, so gibt es auf der Ebene der dichterischen Texte einen ähnlichen

1) Der Autor dieses Ausspruchs ist I.Érenburg. Er hat sich jedoch bereits Mitte der 20er Jahre von dieser euphorischen Vorhersage distanziert.

2) Honzík, a.a.O., S.27

3) J.Voskovec, *Želva, o které se nikdo nezmiňuje*, in: *Fronta*, a.a.O., hier n. Azn 2, S.443

Dualismus: Der Tendenz, "Ordnung" in die Poesie zu bringen läuft die Sehnsucht nach dem "Abenteuer" entgegen. (Unter den in dieser Arbeit behandelten Gedichten stellt *Abeceda* ein solches Beispiel dar.)

Der Forderung nach der "Verschmelzung der Kunst mit dem Leben" wird in der ästhetischen Dimension Rechnung getragen: Die poetistische Literatur versucht, aus dem Sprachlichen ins Bildliche hinüberzuwechseln (vgl. *přítav* und *Večer v kavárně*) - die Beschäftigung mit der Sprache zielt nicht darauf ab, den Laut bzw. die Melodizität herauszustellen. Es sollen doch die Grenzen der Kunst erweitert werden - die Poetisten erweitern also die Grenzen der Sprache. Nicht mehr hören, sondern sehen. Keine *de la musique avant toutes choses* - das dichterische Bild steht nun im Vordergrund.

In der Erweiterung des Horizonts liegt also die Bedeutung des Poetismus. Die Beschränkung auf die Revolution der ästhetischen Form bedeutet keinen Verzicht auf die soziale Revolution. Die Poetisten akzeptieren lediglich ihren Status, der durch die nicht-operationale Dimension der Kunst definiert wird. Sie wissen, daß sie sich der Welt nicht unmittelbar nähern können, doch gerade in der Vermittlung sehen sie ihre Chance: "Die Phantasie und die Poesie sind imstande, alle Wünsche der Sehnsucht zu erfüllen.[...] Und doch ist das Gedicht keine Einsiedlerei und keine Weltflucht. Auch die bizarrste Phantasie schöpft ihre Elemente aus der sinnlichen Erfahrung und dadurch, daß sie das Ersehnte als das Mögliche präsentiert, verwandelt sie das Mögliche ins Wirkliche, indem sie eine imaginative Wirklichkeit schafft, die von der Notwendigkeit der praktischen Welt befreit ist."⁴

4) K.Teige, *K českému překladu Prokletých básníků*, a.a.O., S. 91f.

Anhang

Vítězslav Nezval: *Akrobat*

I. Slavnost

Celá Evropa se sběhla na bulváry
Bylo to v neděli dopoledne po velké mši
se stromů odlétali ptáci s telegramy
na hedvábných listech jabloní
nebyly to jen holubice
jež roznášejí srdéčka růží
a proměňují se na konci oceánu v mlhu
ani straka s prstencem splývající s nocí
jež končí v diamantech
všecky babičky s družičkami
žebráci o berlách
páni ve fracích
z pod nichž tikaly hodinky
jak kuřátka zobající zlaté slunce
kolem pouličních stolků
ze 14. července budoucnosti všech měst
jež se houpala ve vyprodaných oknech s plakáty

S hudbou dveří puklic a sprch
byl očekáván příchod akrobata
jenž kráčel po laně z madridské katedrály
preš Řím Paříž Prahu až na Sibiř
kde prý měl zasázení do ledu
červenou růží Evropy k žluté růži Asie
na znamení usměvu dvou světadílů

V parlamentech se proslýchalo
že jde o veledůležitě diplomatické posláni
avšak podle jiných zpráv
byl tento nepostižitelný akrobat břichomluncem
pronášel ústy kanárů v předměstí
neuveřitelně sentence o umění jísti
sypal do dámských pudrenek prach
jenž proměňuje rasy
v jeho přítomnosti děly se tajuplně únosy
a kterási princezna octla se pojednou nahá uprostřed průvodu
pín koketerie kreslil v kozelcích půvabná akrosticha
a červená růže brzy zmodrala a brzy se zdála neviditelnou
procházejíc bez ustání z ruky do ruky diváků

Rozšířila se pověst o tomto muži
 jenž prý léčí svou gestikulací chromé od narození
 a vesnice doprovázely svá procesí o berlách
 neboť každý dům má slepce
 osleplého zrcátkem na konci cíle
 každá láska ucho na večer v loubí jež je hluché
 k slovům vycházejícím jen jedenkrát za život
 a jejichž krvavě ozvěny šlehají z hořících absintů
 a nad hroby beze světla
 a tolik němých jazyků z bázně s pohledy na rozloučenou

V každém domě je klíčová dírka na niž uhořívá svíce
 nad poslední stránkou kalendáře bez čtoucíh
 a nedokončené rodokmeny u nohou žen tak krásných
 tak krásných
 že zemřely bez pokolení
 Na konci každých schodů černá kočka
 ale i žluté kočky běžící po hřebenech střech
 v každě pokladně peněz ukradený nebi
 rozsypaný růženec před čiši jedu
 přetřzená kadeř v zahradě příliš světlé
 růže v ústech umírajícího pod šibenicí
 a zub vypadený na okraji lazaretu lásky

Na znamení jaly se zahalovati průvody v polední klekání obíak
 a objímajíce se za zvuku smutného kolovrátku
 hledely jako lační mrtví ze svých důlků
 mezi balkonky jara poděl proměnád
 a od milníků cest v listí

Ale akrobat mávaje kloboukem nad zmrzačenými
 přivolal myši věznic ropuchy hřbitovú
 a červený děšš štěnic jak západ slunce
 připomínaje tak dějiny lidstva starší kronik

Pojednou zazněl umíráček
 a z nemocnice rajské v plamenech kvetináčů
 vraty jež se rozvírala s dlouhou hudbou
 na vozíku mrzáčků
 jel sedmiletý námořníček bez nohou
 stáčeje rukami zemekouli
 davem jak zdí jež se rozestupuje
 a jal se závoditi s akrobatem

Myši zmizely v dřách
 a ropuchy schoulené k zemi
 vypučely záhonem lilí
 s kolovrátků odlétaly duše vlaštovek
 a na prsou akrobata se zatřepotal veliký smrtíhlav
 jak frivolní vázanka

S několika stran zazněl sbor dětí
 píana se rozezvučela bez doteku na kobercích
 jak jezírka crčící v zahradách
 mnoho starců se rozsypalo v stříbrný prach
 a dlažďení bílé jak o božím těle
 bylo plno šlépějí těch kdož toužili jen z dálky
 patřiti na vykupitele

Akrobat jal se nakonec baiancovati
 na černých křídlech múry sebevrahů
 hodil růží ůtlému námořníčkovi
 jehož oči věrně a průsvitně jak dobrý vítr
 se roztékaly po tvářích
 nad padajícím akrobatem
 na jehož rozhalených prsou se třepotalo černě srdce jako
 netopýr

Z policejních budov spěchali strážníci
 aby podali přesnou zprávu o totožnosti šíleného akrobata
 jenž padaje zanechal vyznání tak záhadné
 že je to třeba volati
 že je to třeba křičeti
 že je to třeba šeptati
 že je o tom třeba pomlčeti
 mimo jeho slova tak záhadná
 tak záhadná
 že je to třeba zpívat

II. Vyznání

Bylo májové jitro
 v okně nad zahradou se slunečnicí
 kolébka se houpá
 4 hodiny z rána
 a slunce veliká pečeť
 na blankytném blahopřání
 nepojmenovaný svět je nakupen se všech stran kolébky
 je to fantasmagorické
 umístiti stůl v tak malě hlavičce
 ale je tu celá alej ve velikých květech
 jež budou padat a přikryjí mozkovou kůru
 bude se to podobati bílé květnové zimě
 čmelák vytváří sluchový nerv
 oči poprvé fotografují matku jež stúne
 a tyto pochody světa panenkami
 způsobují bolestně rozpětí
 jako první hodina na světě je pannou při defloraci
 příští okamžiky se budou zdáti rozkoši

je to první proměna bolesti v rozkoš
 a matčin prs je velikým jítrem
 jež nás uvádí do hlubokého spánku
 v němž se podobáme zavřenému pokoji
 kde se dal nábytek do samočinného pohybu
 židle se postaví na stůl
 a hodiny budou odbíjeti nad alejí
 konečně se probudíme
 a budem polykati psa kočku kohouta
 koníci pojedou ve veliké zátočině
 vyplujem poprvé na nedělní výlet
 matky se budou námi chlubit
 ale při každém pohnutí nám zachrastí v hlavě arsenál
 napodobíme svůj první bezděčný výkřik
 kdyby nás posadili do hnízda
 naučili bychom se časem ovládati ptačí řeč
 ale naše ústa ve věčném spojení s matkou vyslovují poprvé lásku

Říkáš její jméno
 učí tě ponenáhlu stihati mechanický balet tvé paměti
 ovládáš všecky jeho figuriny

Je zima
 peří se vznáší nad kamny
 ale ty po boku čtyřleté přítelkyně u okna
 sleduješ jiné peří jež taje
 snad jsou to hvězdy které se snášejí
 a ty omámen vánicí
 kladeš své rty na její rameno
 tento pocit nelze pojmenovati
 toužíš po neznámém pokračování
 a zahryznuv se do její teplé krve
 vyjeven hledíš na její slzy
 slyšíš jak křičí v sousedním domě
 kam ji od tebe unesli
 jsi smuten
 usínáš
 a hodiny uhrančivě bijí
 už nikdy nezapomeneš toho tajemství
 budeš je hledati v matčině sukni když spí
 anebo porozevíraje bázlivě dveře do noci
 v knize již uschovali příliš vysoko na skříni
 třesa se úzkostí nad milostnými dopisy v kufru služek
 jsi lenivý
 a písně tě rozpláčou steskem v němž jsi šťasten
 klečíš vedle ní v chrámu o božím těle
 domnívaje se býti ženichem
 chtěl bys být voják jenž se loučí polibkem se služkou jež
 pláče
 přitisknouti v smutném šepotu jímž se zardíváš

rdíš se za svoje tajně myšlenky
 a nevěda co bys řekl
 hraješ své smutně mlčení na černých klávesách
 neděle večer a celá vesnice ti naslouchá pod okny
 to je tvá sedmiletá poesie již házíš hvězdám

Vidíš padati jitřenku
 to prý je duše Marie již si znal do té doby jen málo
 ale dnes zemřela
 kladeš na její mrtvolu obrázek
 budeš plakati stydě se za slzy
 jsi tak sám
 nevíš komu by sis postěžoval
 a nikdo se nedozví že největším tajemstvím je bolest

Máš svátek
 a dávají ti grenadinu
 po letech budeš šeptati růžové rýmy
 mysleš nevědomky na tento den
 píseň ti objevila studánku
 a všechny studánky budou místem dostaveníček pro dívky z písní
 a růže ti budou připomínati drahou přítomnost románových žen
 záhadná komediantka jež hrá Jenovefu
 budeš ji hledati po celý život ve všech městech
 je to cizinka
 miluješ jarmarky se sněnými kramářkami
 pomalovaný perník jenž chutná smutně
 tak jako všechny ženy jichž se dotýkáš
 avšak budeš navždycky milovati jeich bizarní krásu
 žen jež jsi zřel jen jednou v životě

Bojíš se příliš známých hovorů
 všech žen jež se podobají sestrám
 truchlivě uličky hříchů s exotikou cirkusu
 sedíš nad růžovou sodovkou a orchestrion rachotí
 umělá srdce na ústech žen v křiklavých cárech
 odkrýváš v řevu jejich šminků hlas svatě Jenovefy
 a padaje na pohovku mluvíš horoucně o lásce
 louče se pokaždě na neshledanou

Odcházíš do ústraní
 jitro má velikou pečeť skrývající mysterium
 z prachu mrtvých žen jsou květiny
 blatouchy příliš žárlivých mužů
 růže pyšných žen
 sněženky panen
 všechny květy pokrývají zemi jak vzpomínky srdce mužů
 oblaka vezou snění
 je to na tisíc milostních dopisů v myšlenkách

Stoje uprostřed přírody
 sníš o ženách jejichž tělo by bylo blankytné
 a nad potůčkem s oblohou
 pláčeš do klína panny Marie
 To je tvé náboženství

Jednoho večera se vrací tvůj otec smuten z městečka
 hvězdy svítí a tvé piano mlčí v černém pokoji
 nevíš co je to ultimatum ale listovní tajemství je zrušeno
 ach ubohě dopisy nad jejichž polibky se budou vznášet úřední
 razítka

všecky mosty jsou střeženy
 a pozdě k ránu projel nepozorovaně tajemný vozík
 to je válka
 pozoruješ dalekohledem hvězdy z nichž bys uviděl bojiště
 bílé sestry odvázejí maďarské vojíny z nádraží do lazaretu
 je to čiré jako sníh a krev
 viaky plné kytar s pentlemi
 a tolik lásky v očích dívek a vojínů
 jako by válka byla láskou

Celá vesnice osvětlena petrolejovou lampou
 starý pastýř vytrubuje v podvečer
 v zákopech vzpomínají si všichni muži této křídlovky
 žádný pták nebyl vítán s větší melancholií
 na polních lístcích jsou nekonečně besedy s něhou beze slov
 jež ozařují granáty
 hudba rachotí nad věčným svátkem dušiček jehož kříže spojují dny
 z obkladů jsou prapory na radnicích
 každě klekání je očekáváno s posvátnými prosbami k hvězdám

Ženy líbají na rozloučenou cizince
 procházejí podél jejich zahrádek z neznáma do ohně
 nikdy nebylo tolik vzpomínáno žen jak nad kopřivami koktajících
 mitrailles

Vánoce chrastí v zvoncích na zapadlých cestách večera
 tvé saně zastavují před dívkou z dopisu
 dlouhé večery při vytažených žaluziích křišťalu hvězd
 a zatím co smrti v mysliveckých šatech se křižují na velikých
 stanicích
 dotýkáš se poprvé velkého nádra jako pod lupou v měsíční noci
 podzim jehož všechny listy si popsal jejím jménem
 cíháš žárlivě za hromádkami štěrku fantomy
 v melancholických změnách počasí lásky
 za pootvořenými dvířky zahrady
 z nichž nikdy nevyházíte
 avšak kudy odejde ke své svatební tabuli
 je to úmrtní oznámení z něhož cinkají přibory

Jsi uchvácen osamelostí tlačí se z peronu kde číhají policisté
 sychravost skladišť ve všech ulicích
 špinavé pokojíky bez vyhlídek jak ráno nevěstky
 žíněnky se špinavým pivem rubu lásky
 bojíš se švábů jež tušíš za každým průjezdem
 to je město bez cíle
 odpadky obedů
 a smutně kanály připomínající život spodin
 touláš se ráno v tržnici
 k níž proniká zápach tabáku a vlhké chrchly lokálu
 továrny dělají věčný soumrak
 chtěl bys žít
 nechápaje otroctví mechanismu průmyslových čtvrtí

Jsi unaven
 a noční vlaštovky přinášejí subtropické klima světla
 město se proměňuje v rajku
 zašmušilá nálada černochoů v barových dýmech
 propadáš bezmyšlenkovitě halucinaci
 piješ noci
 jak černou kávu
 den prázdný šálek
 stojíš jak žebrák čekající polévku
 ale alkoholické panenky
 prskavky jimiž nevzplaneš
 propálené kalhoty
 to je výsledek tvých chimér

Miluješ absint
 a stojíš nad dvěma pohárky
 to jsou oči v nichž je ztelesněna tato chimerická zeleň
 jsou to dva roky spánku
 při nichž vidíš genesi všech údů
 je to fetišism
 učíš se lovití ruce na kostkovaných ubrusech
 věčně medusy jež nikdy neumírají
 a veliký detail úst
 nevíš máš-li zbožňovati osud jejich historie
 je to předměstí plně koloritu
 ale lhoucí ústa roditelky básní
 vždy znovu je dlouze pronikáš
 je to kouzelná skřínka vzpomínek
 naše bdění je vždy protahováno okamžiky rožkoše
 je smutná jako kohout Sahary
 její neplodnost rodí halucinace jak písek
 naše cigarety se od nás astrálně odlučují
 žena již bys přirovnal k oblaku

Sedíte pod oranžovým slunečníkem za rovnodennosti
 zdá se že nadejde osud podzimu
 den kdy je vám spolu umřítí
 prášek smrti jako sníh na sklonku července
 bude to pokoj o němž jste snili
 a žaluziemi proniknou paprsky zhasínajících růží
 od toho dne se loučíte se všemi paprsky na neshledanou
 červánky jichž víckrát nespátím
 a veliký sen moře jehož neznáte
 vlny se houpají
 je to otoman
 zdá se že jsi zachvácen mořskou nemocí
 zcela sám s lahvičkou jedu
 oblak se rozprchl
 a navykáš si žít
 jak dítě v prvním měsíci života
 stůl je veliký jako v den narození
 a kytice na něj vzpomínáš jako z minulých životů
 soustřeďuje se do sebe
 život je silnější lásky
 a přece není žen jež by mohly vyplniti bez bolesti hvězdný
 dolík tvého lože
 smutek oblohy na něj zmlzela Venuše

Telefon te probouzí v kanceláři ze záhrobního života
 listuješ v encyklopediích
 je to město rozšířené o své dějiny
 globus s minulostí
 některé řádky ti v prachu
 řekli by ti že je to hledání smyslu života
 hle prostý nosič zavazadel při úderu 12.hodiny
 padesát kilogramů smíšeného zboží se proměňuje v talíř polévky
 tento život hledání břemene jímž bychom zatížili žaludek
 plíce nadýmají registraturu
 listonoši s telegramy budou předbíhat svůj život
 a vězeň sedí děláje 30 let tuberkulosní mráčky
 milionáři tančí po penězích kolem jámy
 je to věčnost již nazýváme smrtí
 a kdybys byl císařem
 a krmili te květinami
 staneš se stejně kouskem hlíny v květináči

Vzái bys za ruku prodavačku fialek
 šli byste přes koncertní kavárny po cestě sypané pudrem do
 garderoby
 v nichž se proměňují ženy ve vlaštovku
 a z bělásků stávají se žlutí admirálové
 budete vždy znovu měnit kostymy
 aby na konec usnula nahá v zátíží

povedeš ji do kuchyně na konci města
 její zastěra přikryje noc pohlaví
 ale ty znáš tajemství bílých okamžiků
 je to nevyslovené čekání na výkřik dítěte
 bouříš se
 nač probouzeti nicotu z nebytí
 nač kaliti vesmírně ticho věčnosti
 a zvlnit je nicotou vteřin jež dýchají v rytmu srdce
 je třeba dokončiti svůj rod
 a zanechat tuto úlohu slepým lehkomyšlníkům
 ztrháváš bledou zástěru
 a směješ se krutě nechápajícimu ženství jehož oči pláčou
 život pozbyl své marně posláni
 je potřeba vyčerpati všecku marnost
 svlékáš se
 stojíš před zrcadlem
 a učíš se akrobatice
 je to optimism
 nechceš skládati zrcadlo v starý celek
 všecky střepy odrážejí přítomnost
 žárovka svítí stokráte
 to jsi ty
 polykáš z tisíce úhlů tutěž vteřinu
 stávatí se v nekonečných podobách vteřinou již víckrát neuzříš
 spálená jepice padá v tisícových odrazech
 je to hvězda s níž se řítí celý vesmír
 to vracíš bohu jeho čas

Ženy procházejí ulice dny a lože na neviditelných bruslích
 jarní den letí jako modrý balon s restaurací zahrádkou
 a slunce sype svůj zlatý písek
 zapadáte do sebe na tomto kolotoči zoubky jak hodinová kolečka
 toto nevýslovné míjení vteřin v plachých polibcích
 jež jsou jako noci hvězd v nocích beze hvězd
 kolem šedivých náhrobků těch kdož zanechali pokolení a
 rozsykali se
 kolem černých náhrobků těch kdož zanechali hvězdy a žhnou
 cestuješ za probouzející se květenou v nesčíselných světlech
 vleka za sebou stín soumraku dešťů a úzkostí

Na trávníku tančí děti mezi bublinami
 poletuješ mezi nimi
 svět ve věčných plenkách odrazu slunce
 jitrní záblesky oken skřivanů a trav
 každý den světa v den stvoření světa
 každý list růže v den stvoření růže
 každé tisíciletí v den nevlňátek
 stříbrná věčnost pastýřských cymbálů

Za soumraku platanů nářek milenek v oknech nad kolovrátky
zmrzačených starců bez duše

ach soumraky

když stárnoucí ženy v zrcadlech oplakávají víckrát ne svého
kouzla

veliké prchání hudby podzimu zahrad

loučení beze slov za elegického křekání v besídkách jež se
ztrácejí

svět ve věčných flórech západu

večerní kola rybníku s dlouhou ozvěnou vlaku jenž se vzdaluje
na věčnost

každý den světa v hodinu smrákání pokojů nadějí a lásek

každé tisíciletí v hodině stárnutí

žlutá věčnost padajícího listí

Ale bursovní lidstvo v statistikách počítačích strojů za

ústředního topení

v páse studené páky ostří guilotin jež v chladu trhá hlavy

v násobcích tupého plození

odmocnin žebračkových šosů

úměr lásky

rovníc titulu

v početním shonu bez rozkoše

zatím co večná zima sype život v proměnlivých hvězdách

podobenství nebe

jež smetou v povodních melancholické mlýny

v reflektorickém pohybu ker

po nichž tančíš

vrhaje řetězy

řinče zvonky

padaje s vrcholku ledovce

chytaje se slunečních drátů

po nichž šplháš jako akrobat

dlouhými dny

nad barikádou

zahradami s jezery

městem věží a hromosvodů

močály hrbítořů

krví zní

jak slunce

bílé

rudě

černě

z východu na západ

a spánkem tichého oceánu

na nový východ

III. Akrobat

Slavnost končila
 z procesí zbylo několik opozdílů v krčmách
 zapíjejíce smutek věčnou chorobu
 staří opilci jež neuzdravila zázračná studánka
 melancholikově sbírali pošlapaně kytice
 odcházejíce plakat bez slz do opuštěných pokojíků s obrázkem
 lásky
 kapely se rozprchly jak aleje divokých magnolií po vichřici
 a tu a tam ozval se ojedinelý nápěv v zapadlých domcích u silnic
 slunce vykonavši svou denní pouť
 po neviditelném laně nad milióny měst
 zapadlo pod obzor
 a přemožený akrobat vztahoval ruce po tomto akrobatovi vesmíru
 jenž umírá pro nás každodenně
 ale to není smrt
 na druhé polokouli se vztahují po něm ruce v ranních županech
 pyšně majestátní a pokorné slunce
 z něhož zbyla jen růžová vzpomínka západu

Akrobat věděl jít jíti
 ale jeho nohy byly chromé pýchou
 ale jeho nohy byly chromé bázní
 pýchou milence všech zázraků osamělého anděla
 bázní toho jehož údělem je milovati bez oddechu až do konce
 jeho nohy byly chromé stářím jinocha
 jeho nohy byly chromé mládím muže
 viděl své dětství
 sedmiletého námořníčka bez nohou
 a volal
 odveď mě tam kde je život
 mimo vše
 a dítě uchopivši ho odvážným rukama
 vedlo ho daleko z města přes rozpačitá pole na sklonku zimy
 nad kopec kde se zdálo že svět končí

Pojednou se objevila kupole
 jejíž zlatý kříž stál v nebi
 a jak šli vynořovalo se ponenáhlu tajuplné město
 město lázeňských vil v zahradách
 za jehož železným plotem odbíjely dlouhé hodiny

Bylo to město zázraků
 králové čekali tam na věčný signál tajemného posla
 Panny Marie s blankytnýma očima mater dolores
 milostnice svlékaly po celý život svá těla bez úkoje
 prokietí němí básníci nad bílými listy melancholie
 papežové se ukrývali v zapadlých komůrkách svého vězení

automobil s červeným křížem přivážel vždy nové a nově hrdinky
lásek

bylo to sanatorium choromyslných .
to krásně tajuplné město s kupolí
ohromná biblioteka
jejíž romány se opakují vždy znova
těch blahoslavených světců
kteří opustili marně úkoly pro jeden utkvělý polibek
pro jediný podvečer bázně
pro jedinou píseň
pro jediné smutné slovo
těch kteří opustili vesmír marně nudy života
pro jediný okamžik kouzelného poblouznění
jež opakují po celý svůj život jak Budha nirvanu

Byl večer
a město znělo hudbou rozkoše
v tajemných oknech vyskakovaly bludičky
a skla hořela měsíčním ohněm
za nimi vynořovali se hrdinové
jejichž údělem je proměňovati se

Akrobat stál na opuštěné ulici

Na shledanou město bludiček
smutný ráj těch kdož milovali a neumírají
na shledanou město akrobatů
na shledanou město krve světél v zahradách a hvězd
tvoje pohádka zachraňující štěstí
v níž svatě vražednice se dorozumívají s růžemi
na shledanou město básníků
odcházím abych se vracel k tobě se svými dvojníky v nespočetných
podobách

na shledanou město bezúčelných rozkoší
odcházím dokončiti svou báseň pýchy smutku krve a hvězd
jimž osud dal padati nad mým ložem

Na druhé straně zářilo město nudy
zkrášené nocí jako hřbitov
jehož světla omamují dálku
jak světla hřbitovů
pod nimiž umírají rodiny za cinkotu zlata šelestění švábů
a bolestných výkřiků
jichž neslyším

Konstantin Biebl: *Nový Ikaros*

Přichází noc už za tmy vplul parník do Cařihradu
 po teplých vlnách v nachovém moři
 a že je půlnoc čínský kuli se probudil z hladu
 a že je ráno v palmovém háji zpívají bosé Javanky
 a že je krásný večer stanul jsem na kraji tohoto rychle
 žlutnoucího lesa
 a hlavou poněkud zvrácenou do oblak

Bože dej křídla básníkům
 tak jako andělům semenům javorovým
 všichni ptáci je mají
 havrani sojky i v keři malý králiček
 ryby jež plachtí na Indickém oceánu
 a na podzim listí tak zvolna se snáší rovněž bez motoru

Hle bílý mrak jako kůň když vysoko se vzpíná
 rozdupe západ slunce a skočí přeš komín dolů
 však dáma v závoji se nebojí
 a stojíc přímo pod jeho kopyty svůj život dává za růže
 A vidím velrybu ta majíc v těle harpunu
 rozhání po zeleně louce pasoucí se beránky
 a hrochu který zívá vletělo do huby hejno holubů
 ale toho všeho nevšímá si zástup klečících pastýřů
 ani Panna Maria když nad nimi s jásotem zvedá svého právě
 v krvi narozeného Krista
 jaká to pro ni šťastná chvíle

Sám bez víry přec časem rád si vzpomínáš
 kolikrát přeš propast tebe dítě jistě provázel anděl
 jak si se skláněl nad vodou dívaje se tam dole co si počínají
 pstruzi
 anebo na topoly v touze uvidět zblízka oblaka a vraní hnízda
 a všude anděl za tebou i na pozláceném křížl gotického kostela
 a nikdo ho nevidí ani tvá ustrašená matka
 ani otec když před jeho hněvem kdosi tě chrání svými
 milosrdnými křídly
 ani když potom do tmy rozpouští svoje zlaté vlasy
 jakmile se rozsvítí lampa

Přichází noc tam v dálce na vodě dlouhé blesky svítí
 lemující zlatem koráby jež se křížují na širém moři
 už lezou krabi z podsvětí po zeleně skále
 vzhůru nad černým zrcadlem až na nejvyšší palmy
 a bláznivý Hamlet oceán
 před sebou koulí kokosové ořechy až někam do Rudého moře
 kde potom marně bloudí kolem pustých břehů Arabie

já všechno už dávno zažil jsem
každý můj krok třeba tak pomalý někam mne šíleně unáší
kolikrát mávnutím ruky ja obešel celou Palestinu
i tyto verše klusou stejným rytmem
i tato báseň půjde křížovou cestou
jakoby mým osudem bylo jít ve stopách kokosových ořechů
jakoby moje hlava je to tak úžasně
jak je to zoufalé
byla tím žhavým ovocem tropů
kladouc se s pustým smíchem do klína těch nejkrásnějších žen
kde potom marně bloudí kolem pustých břehů Arabie

Tak jako skalní orel když rozpíná svá dlouhá melancholická
křídla
zvolna krouže koncem popelavých perutí smazává mlhavý obzor
podzimního večera
skláníš se zcela sám nízko nad listím jakobys líbal čičankám ruce
zas k slzám dojat jejich žlutou pleť
Poslední sbohem vy na smrt nemocná
a trháš květy encyanu
abys změřil jejich mořskou hloubku
a nemůžeš dojít ke dnu jako jsi nedošel hledě do očímale Oku
v blízkosti samého Japonska vracíš se domů z procházky
rozmlouvaje potichu a japonsky s usínajícími ptáky
sám jako František z Assisi
v domě kde od rána nadáva papoušek arara
a s hlavou dolů umírá wauwau tvá černá opice z Javy
zvolna se při tom houpajíc na lustru teď zhasla už nesvíti
má ubohá wauwau

zatím co poslední ze všech bílých slonů
hluboko v hořících pralesů na Ceylonu
zvedá svou polnici celou stříbrnou
A je to anděl
a bude troubit při posledním soudu

Probudil tygra vyplašil páva ty vyjevené opice
naš řezník býval strašlivý silák
když natáh pruhovanou kazajku
jak opřel se zády
on první zvedne svůj náhrobní kámen
A kdo byl piják
pomůže jiným
vyrazit dveře u márnice

Anděl troubí
ale nikdo z mrtvých neposlouchá
na jeho alarm ani jeden voják v hrobě se neobrátí
a co jich tam leží

ani jedlně mrtvé dítě svým pláčem nepřivolá matku
aby dala mu pít

ani jediná mrtvá žena neshání se po svojí kabelce
mrtvá žena je čtyřá žena
uz nikdy netouží spatřit se znovu v zrcátku

V hrst růžového prachu proměněna
odchází krásná bez vrásek
jenom tak sama sebou zlehka zapudřena
zmizela jako zmizí v zahradě bělásek

Mrtvá žena je moudrá žena
zůstane po ní jenom krásná vzpomínka
vejříř a bállově šaty
ten vejříř dostanou palmy
a do jejích šatů se oblečou čajové růže
jako ta nemilejší vzpomínka
na její čajové dýchanky

Zůstanou po ní řeřichy na balkoně
prstýnek kapesník
a hyacintová vůně která prchá a prchá

Mrtvá žena je nevěrná žena
odchází krásná bez vrásek
jednou tak zlehka napudřena
zmizela jako zmizí v zahradě bělásek

Ale pán major stále žárli
já nevím proč zrovna mračí se na mne
proč ne na císaře Marca Aurelia
četla jeho myšlenky on zase její měla ho strašně ráda

Je noc
jdem spolu po schodech chrámu svatého Petra
a se mnou se dělí o jeden plášť
posetý hvězdami

Papež vzal na nás hůl

Šli jsme okolo opuštěného kolosea
vy se smíchem poněkud zmateným jste usedla jakoby na svém
starém a známém místě
v divadle kde máte předplacenou ložnici
zatím co černé kočky vrhaly na mne dolů pětkrát větší stíny
podobající se berberským lvům

Šli jsme do katakomb
 dlouhou řadou zívajících hrobů
 tam v studeném průvanu rakví
 vzala mne za ruku
 Zde pod zemí
 víš koho líbáš?

Byla to Kleopatra procházím vnitřnostmi starého Říma
 objala mne prázdnota a hrůza
 až dosud nikdy nikým nezraněn ty prcháš lehce jako Achilles
 bitvami tak dávnými tak zašlými že šípy sršící okolo tvé hlavy
 nic víc nez jiskry když se vykloníte v noci z okna vlaku
 vy slavní hrdinové vy Římané vy Řekové
 vy pýcho Historie
 proč vy tuhle mrtví ležíte jenom jako přišpendlení brouci?

Ale teď slyším jako když v parku navečer hvízdají kosi
 pozor to nejsou šípy to jsou pušky
 a děla jez konají polní práci
 kam dopadnou granáty tam vyrostou zelené palmy
 je vidět pod nimi plazí se negři
 ty jejich zuby hned hasnou hned zase svítí
 na dlouhý nůž
 a na jejich ruce zbrocené krví jež potom schne a černá

Jsme jiní lidé válka nás křtila znova
 dala ti nově zvučnější jméno
 jsi básni Smrti vrhač nádherných min
 už mizí válečná loď jako na moři západ slunce
 jsi Neznámý voják všude tě znají
 kam jenom vkročíš vítá tě Praha vítá tě Berlín vítá tě Paříž
 vyslanci ministři k nohám ti kladou věnce ty vavřínově věnce
 aie běda když někde na vsi pak starosta zeptá se po tvém
 domovském listě

kde rovněž strašně řádila děla
 škrtal jsi léta tys zapřel ženu kam poděly jse tvoje dvě
 malé děti?

srdečný spodek kulový svršek
 válka ta umí čarovat
 hleďte jak rychle zmizí váš snubní prstýnek

A nenajde voják na světě milenku
 jež by se za noc nemohla proměnit v bohyni války
 oděná v krvavé brnění ze samých polibků
 těch malých a zarudlých kroužků
 sladce unavena válkou
 zlehka zívajíc jako jícen polního děla

svlečena ráno u zrcadla
tak dlouho se na sebe dívá sestra od červeného kříže

Slyš eroplán padá na hřbitov
a vojenská hudba vrací se zpátky
do tanečního sálu kde mladí důstojníci vyletěli stropem
znovu do oblak
pro tenhle případ už dostali předem svoje železné kříže

Jdeš kolem bývalých škol teď vojenských nemocnic
těch strašných zásobáren smrti
kde do hlavy raněný učitel vyvolává žáky
a lékař aby ho utišil mu špatně odpovídá
nemůže se vzpomenout jak skončila třetí punská válka
umí sice dobře číst a počítat
ale neumí nazpaměť báseň od Jaroslava Vrchlického
Vřel cirkus jako váza přeplněná
a do areny tiše vešla žena
za každou ruku jedno dítě vedla
tam v poli co hlína stříká jako černá voda v které sebrodí koně
kde nájemníci z pátého patra se stěhují do sklepů
kolem mihnoucí se duše jejich domovníka jez letí do nebe
s lopatou
mezi uhlím kvěťákem červenou řípou a zpívajícími brambory

Ty prcháš promáčen v železném lijáku olova
tou nejhroznější řeží ve světové válce
tam co houkají nejtěžší děla ty sovy od Verdunu
kde živí leží
kde mrtví stojí
kde stojí mrtví Francouzové
kde stojí mrtví Němci

Voják troubí ale nikdo z mrtvých neposlouchá
na jeho alarm ani jeden muž se nepohne a z řady nevykročí
aby si nasadil bodák k útoku

Všichni mrtví hledí do prázdna
a všichni mlčí

Ty jediný živý svědek celé této nesmírné tragedie
proč jsi se raději nezabil
proč jsi nehodil bohu zpátky do tváře jeho hlínu
tak jako sluha jenž nečeká výpověď ale dává ji sám
jako to udělali jiní
jako to dovedou ta nejtěžší děla u Verdunu

Máš umřít jako voják anebo jako koktavý stařeček
 raněný dvakrát
 podruhé mozkovou mrtvicí
 na všechno hlavou komicky kývaje v tomto dvacátém století
 slepější ještě než dřív
 plivaje po zemi v níž budeš sám za chvíli spát

Hrobový klid hroznější ještě nežli když zuřila válka
 to ticho v noci v listopadu bombardovaně jenom tlukotem
 tvého zoufalého srdce
 Jsi bubeník který náhle zešilel a bubnuje do tmy a prázdná
 chce si to vyřídit s bohem který z něj udělal toho blázna
 bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdná
 kam všichni mrtví se dívají kupředu kupředu do tmy a prázdná

Bubnuje bubeník bubnuje do tmy a prázdná
 tu náhle zakopneš
 jenom taková maličkost
 k ostatní hromadě ještě jedno zrnko písku
 tak umírá v poli voják s očima do tmy a prázdná

Tak usíná v noci tulák na lavičce v parku
 Tak odchází Chaplín
 s očima do tmy a prázdná

Tak umírá na prknech herečka mladá a krásná
 jako byla Jarmila Horáková

Tak zhasne lampa do tmy a prázdná

Tak zhasne láska do tmy a prázdná

Tak umřel tvůj otec umře tvá matka tvoji kamarádi
 Karel Teige až vyhasne jeho lučka
 Karel Konrád až veřitelé obrátí jeho prázdné kapsy
 zas do tmy a prázdná

Tak umře vám neznámý inženýr z Toužetína
 jako diplomat v Rusku

Tak umřeme všichni

Tak umře Edison tak umře slavný Marconi
 a jeho radio z tmy a prázdná bude ho provázet do tmy a prázdná

11.

Nevěsty už došily výbavu proč ženich stále nepřichází?
 doma u krbu je tepleji než v zasněžených pláních Ruska
 nač jísti z cínového šálku když zvoní nově talíře se zlatým
 okrajem a stříbrnými příbory
 nač spáti na holé zemi když se tu pro vás chystají květované
 polštáře a prachové peřiny
 proč ještě otálíte vojáci když vás čeká otevřená náruč
 když stačí jenom přijít a líbat
 dívky se zardívají zkoušejíce u zrcadla batistové košilky
 a stromy kvetou dívky vzdychají stále samy
 neusnou v mosazné posteli a nechutná jim z nových talířů
 ani když jedí se stříbrnými příbory
 ale bojí se vypáratí na všem prádle předem vyšité monogramy
 jakoby to byla úřední razítka
 zde všechno se zabavuje na tajný rozkaz ze záhrobí
 tyto cíchy kapesníky slzy
 pro někoho kdo se teď každou noc vrací s krvavou ranou ve spánku

A v uzamčené vile mladá paní otvírá hladkou mahagonovou almaru
 prohlíží smoking a frak aby se do toho nedali molí
 aby bylo všechno v pořádku až se Jindřich vrátí
 a najednou cítí že jí nohy neunesou
 jak se tak dotkla těch kafrem páchnoucích šatů bez těla
 té bílé vesty
 a prázdných ve vzduchu se houpajících nohavic jako strašáka
 v poli

kterého bojí se zajíci
 kam sedají vrány
 čím cloumá vítr

Ubohě ženy z venkova
 ženy všech pohřešovaných rolníků kolářů kupců a delníků
 z cihelny
 jež po celý svůj život škrábou s bot jenom rudou hlinu svého
 okresu
 najednou po stolech rozkládají mapy s cizími státy jako
 v generálním štábu
 nemajíce ani zdaleka tušení že si namáčejí rukávy v Středozemním
 moři
 když se rozcházejí večer pod lampou do velkého a neznámého světa
 hle stařenka jak ona kráčí po proudu zeleně řeky
 Tady je to na Piavě!
 celá rozradostněná že našla syna
 našla? zase tma v její bílé hlavě
 od těch dob nemůže bez slz pohlédnouti na svoje žilnaté ruce
 tolik se podobají těm podivným řekám
 z prokletých map

Jinak bylo dřív když se dlouho nevracel s pole
jinak je to teď pláče selka
když se muž dlouho nevrací s pole

A jak já mám najít bratra ve Francii?
uvažuje v duchu švadlenka
rozvírajíc pět roků staré pařížské módy

Pak se s ní zatočil celý ten módní svět
jako velryba Jonáše
země tě vyvrhla zas na světlo zpět
málo jsi pracoval jdi budeš dodávat na trh ovoce
jaké krásné a nezvyklé zaměstnání
svůj nový život státi v zahradě
a nosit jablka hrušky
jako všechny ostatní stromy
tak dlouho až jednou spálí tě blesk
Málo jsi miloval jdi a budeš milovat víc
jsi mladá jeptiška pod křížem domodlíš se
jsi růže brzy zvadneš
jsi vločka sněhu
hned roztaješ ale tvůj věčný stesk
zdali mne poznáte až půjdete večer okolo rybníka
tam nad vodou rákosí šumí
slyšíte? můj ještě více přidušený hlas
však dřív nežli někdo mému zpěvu porozumí
já ještě tisíckrát si zlomím vaz
zas voják zas hlína zas básník znova
toť příliš mnoho toť zhoľa nic
jako ten kříž co stojí u Zborova

Voják troubí
ale nikdo z mrtvých neposlouchá
na jeho alarm ani pan major doma na své posteli se neobrátí
nevidí neslyší
také spí

Ale ona to všechno nechápe tyhle se zapíná
u zrcadla pudruje svůj slavný historický nos
Řeknu že šla jsem do kina

Bylo to krásné

a propuká v smích v ten její smích
vždy zlehka zastřený jak přichází na svět z hlubin minulosti

Básník nový Ikaros lehce se vznáší v prostoru i čase
 od sádrové sochy až k založení Říma
 od založení Říma až k dějinám první rúže
 od první rúže k všem ženám na světě
 do Číny Indie na Javu
 a potom zpátky přes Egypt po modrém italském nebi
 rovnou zas k vašemu rovnému nosu
 jeho krása moje láska
 moje láska jenom vzduch a more

Ale ona to zase nechápe a proto pláče:
 to není láska

Vy byla jste chytřejší vy byla jste moudřejší vy nevěrná i
 věrnější

sbohem vy nevíte co je to ujít zubům žraloka
 jak rychle míjí loď to chybně vržené torpédo
 a je to báječný sklenář
 svým jiskřicím dýmádem rozrývá v půli Indický oceán
 jehož zčernalá voda naplňuje mne znova svou bezednou úzkostí
 a nikde ani fialový proužek zeme
 ani kus skály z moře nevyčnívá
 kde bych se aspoň očima zachytil
 toť potopa světa

Hledíš dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným
 smíchem

chytáš se zábradlí
 ale marně
 tvé srdce těžké závaží jak odbíjí samo tě táhne dolů do hlubin
 pod vodou Praha domov všichni tvoji kamarádi
 mořskými koníčky plní se kavárna Slavie
 vlny jdou z divadla
 tam dole tam slyš tam-tam
 až dole tam zas voiceband
 až dole tam v křečích svíjí se chobotnice
 humr ji táhne na krvavé káře pozpátku do bláziňce

Však musel na to přijít oceán
 aby odplavil těch milion mrtvých od Verdunu

Všemu je konec jenom ne lásky
 o tvoji přízeň perou se ve vodě ryby
 se zlodějskou lampičkou jež vrhá světlo na tvoji bledou tvář
 a jedna přes druhou ti nabízejí svá okrouhlá ústa
 natřená karmínem

Všemu je konec jenom ne lásky
 a jsem-li já pierrote lunaire
 loď moje kytara opentlená blesky

III.

Když já jsem uviděl Ceylon

Když já: jsem spatřil Borneo Sumatru Javu Celebes
a všechny ty ostrovy dole

Když já jsem vstoupil do džungle smaragdovou chodbou
vyšlapanou slonem v bambusovém listí
pod noční oblohou obrovských stromů s podezřelými stíny
v olivovém ovzduší lomeného světla valí se truchlivá hudba
je to zádušní mše sloužená za Artura Rimbauda
vznešenými ptáky a posvátnými opicemi jež rozhrnují dlouhou
řasnatou divadelní oponu
za kterou náhle zvedají se vlny jež lámou stožáry
a moře jako ďábel už z dálky se tomu chechtá

Slyším dusot tapíra

Vidím orchideje ty fantastické květy
v hysterických záchvatech uspávané nočními motýly

Střelil jsem papouška od jeho peří vzňala se ihned suchá
tráva
dikobraz dost bude násadek pro celou malajskou školu

Všechno tak strašně známé a zase tak úžasně zvláštní
poznávám zvířata která jsem nikdy v životě neviděl
ještěrku tokéh pořad vás varuje svým smutným lidským hlasem
ty veliké brouky všech barev jako vonící toaletní mýdla
ja poznal hned i vysoké stromy dammarové
a známá chuť divokého ovoce duku salak durian
anebo papaja
zrcadlí ve mne vzpomínky na tuto tropickou krajinu
která je rájem černých pardálů z mých chlapeckých let

zrovna tak příboj vln och kdysi těž kolébal mou starou
holandskou plachetnici
naloženou svatojánským chlebem a burskými oříšky
teď zapomenutou a zaházenou senem a svatými obrázky doma na
půdě
mezi lahvemi od dávno vyšumělé sodovky

ale strhující moře zaznívá stejně prudce z malachitových hlubin
až docela ze dna tvé do tmy rozvlněné duše
jako po serpentíně z minulých věků hrozivě hučíc stále stoupá
zelená rozbesněná voda
v závitech tvého věčně kamsi do tmy vzhůru stoupajícího mozku
jako ta nejstarší hudba na světě

v noci zticha se kradoucích kolem ohněm chráněných chýší
v kraji zlehka otrášeném tropickou zimnicí
vystrídanou časem výbuchy posvátné sopky

Černá tanečnice Ašam Lea
jako hroznýš ovinula se mi okolo těla

Moh bych vám ukázat stopy stáda šedesáti slonů
jež jako vojsko na pochodu ztrácí dělové koule

Tady je jezero Toba lidožrout z kmene Pakpak
vycenil na mne žluté a křivé zuby

Ještě bych našel to místo kde jediným bleskem dlouhého nože
skolil jsem tygra k údivu všech statečných Atčičanů
do čerstvé krve zabitého zvířete hned namáčeli jedovaté šipy
aby nikdy neminuli cíle
a padesát dní a padesát nocí trvala slavnost než snědlo se
nežli se vypilo palmové víno z pětadvaceti načatých stromů
nežli mi náčelník nabídl betel
nežli mi odevzdal všechny své zbraně poseté safíry
i safíry posetou dvanáctiletou dceru
jež na břicho dala si vytetovat mě křestní jméno Konstantin

Proč ale nikdo z domorodců mne nepoznává

Všichni se dívají cize na moje bílé šaty a lakové boty
musil jsem roztrhnout rukáv
a na prsou rozhalit svoje staré rány
hegebět mahat mára
vždyt já jsem s vámi vždy věrně bojoval proti všem bílým psům

O sladká vidino mého statečného mládí
jak je to dlouho co stoje v zime u okna bál jsem se dýchat na
tyto palmové listy
jejich horečně stíny padají daleko do mých snů
zas bojím se dýchat aby snad nezmizely znova
dost na tom že na všechno zde zhluboka dýchají Holanďané
já chodil po Praze jako v cizině
jako někdo kdo myslí na domov jenom když odhazuje za sebou
pecky od datlí

ja neměl nikdy rád školy
ani zimu
měl jsem rád ženy
hledaje v jejich náručí alespoň poněkud vlídnější klima
udivily mě mrakodrapy v Manhattanu
k slzám mne pohnul Zeppelin

ale ze všeho nejvíce dojala mne krabička zápalek
kterou jsem našel hluboko v džungli
od těch dob nemohu rozškrtnout sirku
bez jistého pocitu posvátné hrůzy
navždy mi zůstává velikou záhadou ten žlutý plamínek
co plazí se zvolna ke mně po zčernalé žerdi
je to vlajka mého boha

Velkého Boha Ohně v kterého věří všichni barbaři
Oheň který stoupá z hořících pralesů
Oheň který doutná v nás
Tajemně požáry stodol
Náhle zjevení na nebi
Záhadně poselství komet
Výbuch sopky
Krvavé plameny válek
Bílý žár krematoria
Zelený bengál zločinců
Vysoké hranice svatých
Bůh který šlehá z očí žen

Slunce které svítí z nás

O Jeanne d'Arc
ty bohyně z ostrova Bali
Momo
Wewe
Kapala Glundungan
jakož i všechny upálené čarodějnice

IV.

Nezapomenu nikdy na první kanibalskou hostinu
 to bylo v horkém létě
 vyšel jsem na chodbu měli jsem právě latinu
 už nevím sám jak jsem se octl ve školním kabinetě
 sám s holokrky supem a naježenými zvířaty
 jež vycenila svůj bílý chrup nad kvintádkou Elou
 umřela v mojí náruči tiše vzlykajíc
 opřena zády o mapu Asie
 až do dna jsem vyjed její živůtek rozplatý
 snědl jsem ji celou
 zanechav na místě zločinu jenom rozsypané korálky
 a na zemi zlomený hřebínek

Ostatně všichni milenci jsou lidojedi
 zeptejte se na policejním úřadě
 dají vám nahlédnouti do černé kroniky
 zhrozíte se kolik mladých lidí snědlo se do roka
 z nešťastné lásky

Na řadrech žen si zoufali všichni Siované
 zoufali Rusové Poláci
 a pláčou Češi na řadrech žen
 jež zůstanou na věky jejich poutnickým místem jako hora Říp
 s památnou kapličkou na vrcholu

Zde umírali Římané
 Tu padli Řekové
 že my tuhle mrtvi ležíme

Spí tvrdě Němci
 tam kde nikdy neusnou Francouzové
 a v noci plně hvězd
 v té noci bezesné
 nad sněhem vaší pyšně krásy sklonil se sám císař Napoleon
 je o tom psáno v dějinách
 byl to jeho první pochod přes Alpy

Miluješ ženy jsi toulavý fakir polykač ohně
 v zemi věčného léta s krátkým vždy podzimem Číňanů
 tolik jich najednou umírá na mor
 jako když na chodník napadá pod stromy žluté listí
 ještě dobře že jejich ženy místo očí mají kolébku
 která se vysoko houpá
 zvláště když na nás mrknou za žlutými záclonami budoáru
 vy zakleté princezny špatně hlídané starými čínskými draky

Jsou to hlavně míšenky jež vyhlížejí na moře ze začarovaného
zámku
okolo samých pávů jako palmovou alejí skrz samá zrcadla
vchází se na dvanáct bílým úsměvem černocho kolébaných sítí
a když indická bohyně svýma dvaatřiceti rukama
okolo samých pávů jako palmovou alejí skrz sama zrcadla
dvaatřicetkrát znásobí vaši rozkoš smutek i exotickou krásu
svých beztak velkých a atropinem ještě více rozšířených očí
neboť se v nich koupají javanští princové
upadajíce hned zas do hříchu

Vždy znova a znova vrhám se po hlavě do těchto magnetických
zorniček
na kterých se třesou oranžová světýlka
jako z dálky přicházející průvod čínských lampionů
jako zblízka rozevřená tlama zívajících leopardů
vyskakují z nich kopím mávajících divoši
zachvácení láskou jako tropickou zimnicí
Všichni shořeli na místě jako shoří v kamnech uhlí
jenom jejich srdce zůstalo neporušené v hromádce usínajícího
popelu
tam kde dneska nacházejí rubíny

Tam hluboko v hořících pralesích na Ceylonu
kde poslední ze všech bílých slonů
zvedá svou polnici celou stříbrnou
A je to anděl
a bude troubit při posledním soudu

Má krásná Arsiti tato ústa jsou nepravou stopou
kdo půjde dál toho jistě přepadnou na cestě Indiáni
k vám skláněli se nežní Japonci vdechující zhluboka vůni
třešňových květů
vaše bronzová ňadra leštěná olejem jako ve snu mi prcháte z ruky
s melancholickou ozvenou černošských písní koloniálních vojáků
jaký odvážný inženýr sklenul mosty mezi Afrikou a Asií?
mezi Čínou a Evropou?
mezi vaším skoro antickým profilem a chvílemi téměř negerskýma
ale jdoucímá hodně do modra a při tom i trochu mongolskýma
očima

Má krásná Arsiti ve vás se křižují parníky všech pěti dílů světa
na linii Hamburg Janov Port-Said Aden Kolombo Singapur
Hong-kong Jokohama S.Francisko
a dolů do jižní Ameriky
z Nového Jižního Walesu pohlédla jste na mne
teď zase z Honolulu
odněkud z Liu-Kiu
pod vlajkou pirátskou když vítr cuchá vaše vlasy
z pouště Gobi vy dýchla jste na mne

Byla to Etna? Byla to Krakatoa co vybuchla při vašem smíchu?
Bylo to na Javě nebo snad v Japonsku?

Či jsou ty černě ruce jež skrýváte v bílých prstech rukavic?

Slávou evropských měst tanečním krokem po srdcích milionů
mužů jdou vaše střevíčky
pod jakým nebem trháte banány když tančíte bosá?

Kdo udělal kříž? kdo položil květiny před sochou Budhy?
Komu patří ti bohově králičí tlapka a stará zvednutá podkova?
O nový rok kdo rozžal svíčku uprostřed temného dvora?
Kdo obědvá s duchy? kdo večeří s mrtvými?
a kdo miloval muže jenž o svatební noc se proměnil v tygra
a potom vyskočil z okna?
Komu zůstaly znát na těle jizvy tam kde začaly se jeho drápy?
Kdo slyšel zpívat žížaly?
a kdo krmil v lese srny tak malé že svými růžky nemohly
rozhoupat ani konvalinky?

Od koho máte tu benátskou mozaiku?

Co nosíte raději: javánskou batikou japonské kimono pařížské
toiletu
anebo snad tu pruhovanou kůži staženou s vašeho manžela
vy nádherná šelmo vy falešná kočko
jakou barvu zas budou mít vaše májová kočata
kolik evropského sněhu rozpustí se ještě ve vaší hladově
a zfanatisované krvi
vy zblázněná do barev

vy která každý čtvrtek ve svém salonu přijímáte jiného básníka
v naději že pro vás vymyslí ještě fantastičtější oči
ako jsou na křídlech malajských motýlů
jinak zas vykrojí vaše ústa
na způsob některých lastur z Tichého oceánu
ještě zářivější barvy rozprostře po vaší perleťové pleti

Každý den ráno budete dvacet minut ležeti nahá v záhoně tulipánů
a při tom se upřene dívat na slunečnici
budete psát jenom červeným inkoustem
chodit jenom na kolorované filmy
k snídani jahody meloun a jednu moravskou kraslici

Básník který vás bude krmiti topasy jaspisy ametysty a tyrkyzy
poručí vám jísti pivoňky a pomerančovou kůru
udělá z vás západ slunce
budete polykat dlouhá bažantí pěra
pít aquamarin

stanete se Geislerovou trubicí
až vypijete na noc litr vody z potoka vroubeného pomněnkami

Básník který vás nakonec provdá za malíře pokojů
ten malíř vezme cinobr šmolku a přidá haseně vápno
a přebarví vaši duši
váš salon
vaše bohy
vaše mravy
vaše zvyky
na žluto na modro na zeleno

Proto jsem miloval míšenku která se zove Má Krásná Arsiti
abych si vzpomněl na některá švýcarská jezírka
abych zahlédl z okna modrý tok Amazonky
abych náhle zaklepal vysoko v horách na bránu tibetského
kláštera
abych se ponořil hluboko hluboko do šera pralesů
aby se ve mne zvedly všechny barvy a vůně
jejího srdce a těla

Jakmile začal jsem líbat Mou Krásnou Arsiti
přileteli nádherní ptáci
snovači rajky okolo její hlavy jako svatozář
i datlové s rudou čepičkou
také z ráje

a všichni ptáci začali klovat z jablka Evy
z toho jablka věčnosti
které nikdy neubývá

z jablka lásky věčného prokletí
které se koulí okolo celého rovníku
a propadá skrz všechna staletí

z jablka na němž jsou znát
otisky zubů krále Šalamouna

Ach ještě kolikrát
ty sladká marnosti
já ucítím ten strašný pád
rovnou do věčnosti

Anděl troubí
na jeho alarm po celém světě sypou se s nebe růže
ja všude se cítím doma pod strechou
jako ryba krytá svýma šupinami
sbohem sbohem jak velká je láska

vrhám se dolů se skály
jak velká je láska
sbohem sbohem

Miluji změnu
pluji všemi moři

Nachweis der übersetzten Zitate

(Seite/Fußnote; Anmerkung)

- 8/19 jen stupni donekonečna stoupajícího schodiště
- 9/21 zákonitou součástí vývoje naší kultury
- 9/23 otázky existence a životních forem osvobozeného člověka [...] řešitelně jen vyřešením otázek třídně sociálního boje proletariátu.
- 10/24 Umelecká a společenská revolučnost je [...] nejen podstatou avantgardy, ale skrývá v sebe zároveň základný rozpor avantgardistických koncepcí.
- 10/25 ideologie avantgardního revolucionářství [může ovšem splývat] s ideologií sociálně revoluční jen potud, pokud jsou obě určovány shodným odporem a ideologickou konfliktností. Vybije-li se toto napětí reálným revolučním výbuchem [...] ztrácí předpokládaná symbiosa všechnu svou harmonizační potenci [...].
- 11/27 etapa postimpresionistického a postsymbolistického vývinu moderného umenia, keď počnúc prvým decénium dvadsiateho storočia nastáva obdobie radikálnej dekanonizácie a rozrušovania umeleckých tradícií a vznikajú avantgardné hnutia [...] Toto odmietnutie dovtedajších tradícií je sprevádzané celkovým protiburžoáznym opozičným postojom, ktorý je ako reakcia na krízu spoločnosti výrazom revolty a vzbury proti všetkým konvenciám a vládnúcim pomerom v spoločnosti.
- 12/30 Barokní, romantické a surrealistické koncepce mají společnou ideologickou povahu v tom, že představují dynamický, konkretizační a kritický živel, živel dějinné dialektiky a relativních historických podmínek, kdežto klasicismus a abstraktivismus směřují naopak k statickému a abstraktně spekulativnímu chápání, jejich hodnoty jsou ahistorické a absolutisující, předpokládají autonomní estetickou oblast, v níž jsou umělecké tvorbě zásadně cizí jakákoliv mimoestetická stanoviska, tedy především psychologické a sociologické jevy a vztahy.
- 12/31 Na jedné straně jsou v avantgardě přítomny tendence, které chtějí uměleckou tvorbu zakotvit ve společnosti bezprostředním funkčním vztahem, na druhém pólu pak působí názory, jež chtějí do důsledku realizovat autonomnost estetické funkce umění, jež chtějí umění zbavit všech mimouměleckých účelů.
- 14/35 postaveno mimo zákon a vyřazeno ze společnosti

- 15/37 *Umělec rozumí svobodě umění v jejím podstatném charakteru, totiž jako možnosti neposlouchat diktátu církve, dvora či vládnoucí třídy a sociálního komanda, svobodně tvořit svá díla jen podle přirozené vnitřní nutnosti své fantazie a inspirace.*
- 15/38 *Lartpourlartism je výraz disharmonie umělce se společností; naproti tomu tam, kde trvá souhlas umělců se sociálním prostředím, vládne utilitární pojetí umění, umění pro společnost.*
- 15/41 *osudem celé nově poezie*
- 16/42 *Hluboká diferenciacie v rámci romantismu je zárodkiem dvojího umění v buržoázní epoše. Například budou proti sobě stát ostře dva světy umění: *poetae laureati a prokletí básníci, akademismus a moderna, bulvár a avantgarda, oficiální neumění a revoluční umění.**
- 16/44 *od dob romantismu, po celé 19. století dodnes, je historie umění historií avantgard, historií proklínaných -ismů.*
- 16/45 *jiné umění [...] prokletá poezie [...] animovaná duchem negace a revolty*
- 17/46 *V izolaci, která znamenala úplnou ztrátu kontaktu umění se světem [...] vykryštalizovaly zárodky nové poezie, která se může realizovat, která může žít a žít jen znovuzískáním tohoto kontaktu, a to ovšem nikoliv návratem ke starým výrazovým způsobům a retrospektivním ideálům, nýbrž získáním spojení a splynutí se světem na vyšším stupni básně a společnosti.*
- 18/48 *In der Fußnote: přechod stoupenců avantgardy poezie na pozici sociálně revolučního hnutí jest manifestací objektivní historické zákonitosti a nutnosti, která si prorazila cestu jejich subjektivním vědomím a podvědomím [...]*
- 18/49 *In der Fußnote: skutečnou přípravu k tvorbě poskytuje jen nepřetržitě, pozorně, osobními zálibami a touhami řízené jemné studium a pozorování života a umění.*
- 19/50 *Určité zásady moderních směrů byly akceptovány i jejich někdejšími odpůrci, ale v zkreslené, deformované podobě; zkarikovány, protože vyrvány z organické souvislosti se svou revoluční stránkou, a tak zfalšovány a zbanalizovány.*
- 19/51 *Každá avantgarda ví, co je a co není poezie, totiž ona si to sama definuje.*

- 22/2 bytí umělce a umění uprostřed národa, kde dosud byli všichni vlastenci, buditeli, apoštoly a osvětovými pracovníky
- 23/4 cesta k novému světu nevede přes popírání existujícího a že jedině estetické vztahy k tomuto světu umožňují pochopit jeho rozpory a jeho perspektivní možnosti
- 23/5 Dosti jsme se nafňukali, teď chceme mít zase jednu prostou a veselou radost s věcí.
- 27/1 nemůže být úkolem Proletkultu, aby celou dnešní masu proletariátu pohnul k návštěvě hudobních sál, uměleckých výstav a lidových universit, pro jejichž správné pochopení chybějí jí všechny podmínky, nýbrž běží o to, aby Proletkult, opřen o výkvět proletariátu [...] vybuodoval mohutnou organizaci výchovnou
- 27/2 popírají sociální funkci umění
- 27/3 železná je logika komunismu, železná má být disciplína v dnešním komunistickém celku a komunista má mít železné nervy, železná je hudba průmyslového světa [...] železně především budou rytmy proletářského umění, tedy - chcete-li - pro železného člověka železné umění.
- 28/4 Jeho projevy literární i výtvarné byly radou absurdních protikladů. Teige prohlašoval renesanci realistického primitivismu, prohlašoval lidově kolektivní umění, hned nato se přeorientoval ke kubismu, ale napsal monografii o Zrzavém. Poté, zhnusen vším, prohlásil likvidaci umění [...] V té době začal vyrábět rodčenkovské fotomontáže, jímž říkal obrazové básně, podepisoval manifesty poetismu, při tom všem koketoval mírně s dadaismem a prohlašoval vítězství konstruktivismu.
- 28/6 úrovně nejprogresivnějších sil mezinárodních avantgard
- 29/8 nalézalo všechny věci "samy o sobě" krásně
- 29/11 hlásá slavné evangelium veliké lásky života
- 29/12 úkolem veškeré duchové tvorby předobraz nového světa
- 30/13 stavitel nového světa, věrozvest nového ráje a příchodu království srdce je zároveň i agitátorem socialismu
- 30/14 s návrhy na moderní umění, ale s plány nového života, nové organizace světa
- 30/16 všechny znaky starého buržoazního lidového kýče

- 30/17 sociální básník glorifikuje bídu, aby měl o čem psát, a možná, že v tichu prosí, aby nezmizela.
- 31/18 třeba potírat zneužití tendence v umění
- 31/19 In der Fußnote:
Negovati realitu znamená v západním světě odmítnutí sociální řád, jenž tvoří její substrukturu, právě tak jako aktivně a revolučně negovati kapitalistickou společnost znamená popírat a odmítat onu realitu, kterou nám tato společnost chce vnutit.
- 31/20 všecky krásy světa
- 31/21 Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života.
- 32/22 Ne povídky ze života bédnoty, ne obrazy šachet a hutí, ale tropů a dalekých krajů, básně svobodného a aktivního života, které přinášejí dělníku ne skutečnosti, které drtí, ale skutečnosti a vidiny, které nadchnou a posilují!
- 33/26 In der Fußnote:
Co bylo u Wolkra blízko boji a ještě více dílu a práci, jest nyní bližší štěstí a radosti.
- 33/27 Byl manifestací svobodných sil fantazie a snu ve světě podrobujícím člověka nadvládě věcí.
- 33/28 od budování společenské struktury revolucí k revolučnímu budování člověka
- 34/30 Lyrismus jako životní princip, obohacující lidskou imaginaci, emocionalitu, fantazii, smysl pro humor a absurditu ovlivnil neobyčejně plodně českou literaturu a divadelnictví.
- 34/32 Poetické obrazy a optické básně ústí v nový útvar umění - obrazovou poezii, vlastní výtvar "POETISMU".
- 35/33 Umění není ztělesněním světového filosofického názoru, ani volebním kortešem, ani stávkovým agitátorem, ale kulturou instinktů, satisfakcí zvláštních, lidstvu vrozených sklonů a nedefinovatelné potřeby lyrismu, a tak je poněkud odlišné od ostatní lidské produktivní práce. Nepeče chleba. Nesnaží se změnit svět a ovlivnit praktický život. Je-li někdy větrnou korouhvičkou doby, je jisto, že nedělá vítr, jež ukazuje.
- 35/34 Stavba měst, architektura a průmyslové a agitační umění jsou umění užitku. Ostatní je umění požitku čistě poezie. Poezie nemá práva být hlasatelem myšlenky a prorokem. Jinak byla by nečistá a ilustrativní. Ne dobrá zvěst, ale dobrodružství.

- 36/37 metodikou lidské práce ve všech oborech
- 36/38 Ne poetická deliria, ale vědomá, cílevědomá estetická práce, obrábění materiálu a do krajnosti promyšlená konstrukce - to je moderní báseň. [...] Báseň jako každý svrchovaný výtvor, je dílem snad podvědomě inspirovaným, ale vědomě a vědecky konstruovaným.
- 37/41 hovoříc ke všem smyslům člověka, saturovati jeho sensibilitu, baviti, těšiti a projasňovati jeho ducha
- 37/44 nejskrytějšího dynamismu života .
- 37/45 ukojit všechen lidský poetický hlad
- 39/47 *lze básniti nejen slovem, ale i barvou, pohybem, tancem, zvukem, hudbou, vůní*
- 39/50 obnovu života [...] jako obrovské rozvinutí kulturních forem, jako zapojení jakési skrytě estetické a umělecké elektrárny, která najednou opět rozsvítí a zahřeje svět
- 41/55 neboť podléhá lidským pravidlům, je měnitelná, neboť člověk ve hře je svobodný. Tato hra ovšem není nutně samoúčelná, neboť určité její projekce zpět do reality mohou mít společenské důsledky
- 47/72 kritického průvodce
- 48/74 s dobrou tendencí a horší formou, než dílu formy skvělé, tendence však nemravné
- 49/78 *Ne: já a kolektivum zní problém, ale já jakožto výraz kolektiva.*
- 50/80 *V umění dneška a zítřka jde o vyjádření duchového obsahu kolektiva.*
- 50/82 Proti dosavadnímu umění bude nově umění neseno dynamikou vůle po vytvoření nové lidské společnosti. [...] Dynamika dodá mu rys monumentálnosti, heroičnosti.
- 50/83 V novém předmětném umění, jež zužitkuje zisky expresionismu, najde si cestu nově umění. Bez přehnaného izolování od života a lidu - a přece pevnou hranici mezi tvořením nového a časovým, revolučním uměním propagačním, mezi tvůrcem a pozorovatelem, uměním a životem, životem a umělcem!
- 51/84 In der Fußnote:
Jde o novou syntézu, o novou stavbu!
- 51/85 o osudu umění rozhodují nově prostředky práce, ne city, ideologie atd., ale techniky, vědy, poznání

- 51/87 Jsou prostředky k jich dosažení.
- 51/88 Tvar povstává [...] ze souvislosti pracovních, forma a obsah jsou jedno, idea díla spočívá v jednotě jeho účelu a kvality. [...] Idea formy, jež dnes hraje takovou roli, byla za starých podmínek pracovních obsažena organicky v podstatě práce.
- 52/89 *Proletariát tyto tvary [...] prostě převezme a přizpůsobí [...] úkolům celé příští společnosti.*
- 52/90 začlenění barvy, tvaru atd. do souvislosti děl, plynoucích z životní účelnosti
- 53/91 nejvyšší tvary slovesného umění v nové době najdeme ne v poesii, ale tam, kde slouží určitým úkolům: ve vědě [...] Poesie původně má vždy funkci politickou. Časem však pro tyto účely vznikají samostatně útvary slovesné. Poesie ztrácí obsah, izoluje se jakožto čistá poesie v absolutní (mešťáckou) formu. [...] *Poesie je nahražkou za život.*
- 53/92 Nové umění musí se státi opět životní skutečností, její částí, její funkcí.
- 53/93 Můžeme si *příští tvary (umění)* mysliti jen jakožto syntézu uvedomělé strojové formy.
- 53/94 Revoluční nové formy vznikají tam, kde je nejvyšší technika, třeba ve službě starých obsahů.
- 54/96 *Ideologie [...] má své vlastní výrazové prostředky a formy (věda, filosofie) a není možno formy ostatních stránek lidské duchovosti vysvětlit z forem rozumových složek lidské psychy.*
- 54/97 *každé umění [...] je dnes luxusem, není schopno vykonávat žádně sociální funkce, že umění je vůbec pojem třídně buržoázní, že zesociálnit ho nelze.*
- 54/98 *není otázka: poetismus či nějaká lepší poezie, nýbrž poetismus nebo žádná poezie*
- 55/99 Poetismus je tak skromný, že ví o sociální bezvýznamnosti své jako i vši poezie.
- 55/101 Na poli umění již dnes může vykonati poměrně nejvíce.
- 55/102 Revoluce tvarová, umělecká a kulturní vůbec nedá se v dnešním řádě téměř vůbec realizovati, nýbrž musí své plně rozvinutí čekati až v příští společnosti po revoluci.
- 56/104 Ve všech zemích dnes avantgardy s velikou úporností revidují prostředky a možnosti jednotlivých umění, usilující o "čistotu prostředků".

- 56/105 toto experimentující laboratorní umění je dnes nejdále masám
- 56/106 *připravuje se jeho prací materiál a prostředky [...] pro budoucí společensky vitální účely*
- 56/107 pádem tříd (i jinými vlivy) bude *splývat stále více se životem samým*
- 56/108 vyrovnaně, socializovaně, proniklé duchem solidarity
- 57/109 Nemožný však je dnes návrat k starému typu románu, jenž spojoval obě dnes rozloučené funkce dohromady.
- 58/111 Václavek se snaží vysvětlovati určité jednotlivé etapy vývoje umění vždy stavem techniky v dané době.
- 58/112 Umění je neodlišitelnou součástí práce
- 58/113 Umění výtvarná, sochařství a malířství, tvoří nerozlučnou součást se stavebnictvím, sloužíce mu, hudba s ostatními uměními pohybovými (zpěvem, poezií, tancem a mimikou).
- 59/114 Fetišism [...] měšťanského světa přináší sebou *veliký otřesný objev věcí pro umění*. Počíná vládnout logika věcí, sídlící v nich samých, neodvisle od člověka. [...] Nevidí se jednota zjevu, ale jeho jedinečnost. To však vede nutně k *výlučné vládě iluzionistického naturalismu*.
- 59/115 stává se cílem, nikoliv prostředkem
- 59/116 nemá žádných jiných účelů než estetických
- 60/117 V době vrcholně diferenciací má [...] umění jedinou funkci skutečnou: emotivní. [...] V době, jež tolik utiskuje člověka svým abstraktním nelidským řádem, kdy člověk nemůže vyžítí svou emotivitu ve skutečném životě, poskytuje umění fiktivní ukojení.
- 60/118 Je to nutní normání stav.[...] Čím více se vypracovává "čisté umění" s funkcí jediné emotivní, tím více je omezeno jak co do produkce tak i co do konsumu na úzkou vrstvu lidí, specialistů, odborníků.
- 60/119 *společným jmenovatelem všech ismů je [...] stálý, neuvědomělý boj o dobytí "čistých", primárních, autonomních prostředků tvárných*. Je to vývoj od napodobení k čistému, svéprávnému vytváření.
- 61/120 spodním tónem všech objevujících se socialistických teorií o umění je *snaha vytrhnouti umění z izolace*, v níž se vývojem octlo, uvést je opět v těsnou souvislost s aktuálním životem, *obnoviti jeho společenskou funkci*.

- 61/121 Na jedné straně nyní stojí čisté umění, t.j. elementární vytváření estetické zkušenosti [...], na druhé straně účelná práce pro vitálně důležité úkoly.
- 61/122 *jeho význam se silně relativuje*
- 61/123 *Účelné tvary vůbec jsou namnoze tak emotivní, že nahrazují potřebu umění.*
- 62/125 poesie v rozpacích
- 62/126 Spojiti oba zřetele, služebný a estetický v tomto stadiu ve vyvážené umělecké dílo, jež by obojí požadavky uspokojovalo, není již možné.
- 63/128 In der Fußnote:
Od umění k tvorbě jde tedy vývoj, a od umění do života [...]
- 64/129 *Čím osvobozenější [...] bude život, čím více bude možno vše prožívat ve skutečnosti, tím více se bude lidská emotivita vyžlvat ve skutečném životě, v účelných tvarech a v práci. [...] Tak se umění za vrcholného kapitalismu úplně izolované od života, vrátí do života tím, že život sám, velmi zbohatnuv, se povznesse na stupeň umění, k jeho výšl, volnosti a emotivnosti, přebíraje všechny podstatné funkce umění.*
- 64/130 lidská práce může být sebevíce ulehčena, a přece se nestává samovolně činností estetickou, tvořením uměleckým, leč by přestala zároveň být prací, to jest procesem utilitárním
- 64/131 Sféra společenské psychologie a složité dialektické vztahy přes ni
- 65/132 Vývoj techniky je základem vývoje, jeho *materialistickou* stránkou, která nám není nic platná k vystižení zákonů tohoto vývoje, nevidíme-li zároveň jeho druhou stránku, *dialektickou* stránku: *vnitřní rozpory výrobních poměrů.*
- 65/133 Vůči "čistému umění" by byl proletářský naturalismus [...] krokem zpět.
- 65/134 "marxističtí" oportunisté by rádi viděli poezii ideologizovanou, chtěli by v ní formy empirického poznání. Pletou si ovšem [...] obor politiky s oborem poezie a domnívají se, že v ideologii díla je *jediné* vyrovnání básníka s revolucí.
- 65/135 každý objev ve vědě a každý hodnotný progresivní přínos všech těch moderních -ismů v umění [je] již objektivně obrácen proti třídním zájmům kapitalismu - slouží revoluci.

- 66/136 Mě vykreslení specializace a izolace umění v imperialistickém období měšťanského řádu je správně jakožto konstatování fakta. Nesprávně je však považovat tuto situaci v umění za vývojový krok vpřed, za situaci nutnou, kterou musí projít *všechno* umění.
- 66/137 *záležitostí měšťanskou*, protože hovoří zájmům měšťanstva
- 67/138 právě výlučná orientace na estetické akcenty vede k nejzazší izolaci umění, k *přehnané estetizaci*, která musí být překonána - *především tím, že se umění bude obrátit akutními společenskými otázkami*, že umelec k nim bude zaujímat stanovisko a *bude bojovat za vítězství proletariátu*
- 67/139 Nutno říci přímo, že "čisté umění" má jen význam technického pokroku, a není-li aplikováno pro socialismus, je významu mizivého, ano může být i vyslovene kontrarevoluční.
- 67/140 Vylučovat revoluční práci z umění je ultralevá úchylnka, která má důsledky právě: umění se vydává všanc kontrarevoluci.
- 67/141 Stanovisko, že lze bojovat jen žurnalistikou a reportáží, je stanovisko ultralevé, které žene beletristy v náruč kontrarevoluce a vydává třídnímu nepříteli všanc důležitý úsek krásné literatury. [...] Potřebujeme nejen revoluční reportáž a "literaturu faktu", ale i revoluční beletrii.
- 71/144 Bylo to za dlouhých hovorů a nočních procházek Prahou, kdy věříce v modernost, vývoj, nový řád, lidskou vynalézavost a kdy cítíce svou senzibilitu, nenávidíce literátsví, těžkopádnost a kariérní snahy, vidouce rozkvétat jaro, pohybovat se hvězdy a cítíce žhavé přátelství, vynalezli jsme s Teigem poetismus. Tento Teigův a můj název, jenž se narodil jednoho večera v baru, nechtěl být programem ani módou. Vyjadřoval potřebu umělého uspořádání reality tak, aby byla schopna ukojit všechen lidský poetický hlad, jímž stůně století. Nechtěl vymýšlet nové světy, ale uspořádat tento svět lidsky, to jest tak, aby byl živou básní. Jeho prostředkem mělo být slovo, zvuk, skutečnosti tohoto světa, aranžované a řízené vynalézavostí a senzibilitou. Věřili jsme, že umění se skončí, až "všecky skutečnosti budou ultrafialové", až lidská senzibilita bude tak artifiční a organizace světa tak dokonalá a emotivní, že nebude třeba psát básní [...] Poetismus je metoda, jak nazírat svět, aby byl básní. Není v tématech, jež mu připisují jeho nepřátelé. Není vůbec témat.

Není *biedermeierový*, není *voňavkářský*, není *cukrový*. [...] A vzniká-li určitá skupina básníků, kteří jsou spojováni s poetismem pro určitou obrazovou exotičnost a pro určité parfémování veršů a kteří vzali příliš doslova "harlekynádu citů", není to *ten poetismus*.

- 72/145 Buržoazie si ovšem ráda přisvojuje. V tom je její vykořisťovatelská tradice. Nedejme se tedy mýlit, přisvojí-li si pochybnou logikou i díla těch, kdož se veřejně hlásí k proletariátu.
- 73/147 Čemu věří umělec X, nesmí věřiti umělec Y, i když by mu to bylo příjemné.
- 73/148 Nikdy nebudu strkati do úst svou vlastní lžici, jakmile prošla mnohy ústy, ...]
- 73/149 původnost a kvalita jsou nejjistějšími kritérii tzv. levosti v umění
- 73/150 Každý, i ten zprvu nejneobvyklejší způsob básnění se stane konvencí, jakmile jej bylo příliš často použito. A to estetické pravidlo, které jednou způsobilo radikální převrat v umění, je podruhé přítěží inspirace.
- 74/152 Řeknu-li "milostné drama" - vidím tato dvě slova jako prastaré sousedy, kteří si sdělily před padesáti lety své osudy a dnes, nemajíce si už co říci, jsou pro pozorovatele dvěma bezvýznamnými individui bez příběhů. Řeknu-li *ultramarinové drama*, je to setkání jednoho z oněh němých sousedů s cizincem, je to dlouhý hovor, při němž se jeho zdánlivě bezbarvá osobnost chvěje barvami, dojetím, životem.
- 74/153 Opravdu tvůrčí jednatelce není vázán poslední vrstvou svého vědomí. Jeho tvoření je směle, neukázněně, to jest nepodléhající kázní jiného tvůrčího individua.
- 74/154 vidět věci vždy jako v "první den"
- 75/155 Mohu psát "o baru" i "proti baru". Cocteau napsal, že někdy pijeme koktaily a jindy je zvracíme. Mohu to potvrdit. Nenávidím "básnických konfesí". [...] Nechci pokračovat nikdy v tom, co jsem realizoval.
- 75/156 Bude záležeti na tom, pokud se vyhnul cizím výsledkům imaginace, pokud nám dává nově vidět a slyšet, pokud v nás dovede odhalovati zapomenuté kouty našeho vědomí, pokud nám činí svět nový a jak dokonale dovede sugerovati svou představu a myšlenku.
- 76/159 ty *ultrafialové skutečnosti* slovem *nerealizovatelné*

- 76/161 Strom je stromem, poněvadž byl tak kdysi pojmenován. Slova, vyjadřující skutečnost, jsou tedy opravdu sama skutečností. Přemísťujeme slova v básni, přemísťujeme skutečnosti: předměty, lidi a věci [...]
- 77/162 Logika je právě to, co činí ze svítivých slov fráze. Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkosti pianina a andělů, dveře v sousedství oceánů. Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v první den. Cinil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadměru realistická.
- 77/163 In der Fußnote:
Napodobovati? O, zanechme tento atavismus dítěti, jež se učí chůzi, opicím a papouškům.
- 77/164 In der Fußnote:
[člověk] nezná nic, co by bylo silnějšího než skutečnost.
- 77/165 Proletářské umění, poetismus, krize kritérií, to jsou pro mne všecko prázdňá slova.
- 78/167 zaklít poezii v poučku
- 78/168 Незвал тянется к тому, что выходит за рамки обычного, но то и дело постоянно возвращается в будни, поднимая их до уровня поэтического.
- 78/169 1.obchodník: Situace je zlá. Můj soukromý telefon mi právě sdělil, že tak zvaná světová revoluce se svrhla v maškarádu.
2.obchodník: To je velmi zlé. Dokud tekla krv, měli jsme po ruce vojsko.
3.obchodník: Ano, dokud tak zvaní revolucionáři plačtivě spílali, bylo dobře.
4.obchodník: Veselost jest zbraní, proti které jsme bezmocní.
5.obchodník: Nedá se podplatit.
6.obchodník: Veselost je vždycky známkou čehosi zdravého.
- 79/172 In der Fußnote:
Nám je Pantomima anarchismem a anachronismem, chápeme-li umění stále hlouběji v sociální funkci.
- 80/174 Každá idea je v podstatě dobrá. Všechno bylo zneužito. Co počít s ideami? Proklamuje-li idea boj, stává se čímkoliv opačným, podle toho, kým byla pojata. Téměř všechny nejtěžší boje byly vedeny stoupenci těžké ideje různě pojaté. [...] Pozornost lidí je soustavně odváděna od fakt a věcí k idejím. Odtud tolik

- zbytečného nedorozumění. [...] Co s ideami? Nahradit je fakty, skutečnostmi, myšlenkami. Myšlenka se liší od ideje, tak jako diagnóza od prognózy.
- 82/183 svěbytný reálný objekt ve světě představ a jejich forem, neodvislý od světa jevů
- 82/184 Jsem zaujat pro svůj způsob.
- 82/186 Alchimistka rychlejší nežli radio. Sbližovati vzdáleně pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova. Vynaléztí podivuhodná přátelství.
- 82/187 Bystrá, mondenní, neodolatelná
- 82/188 galantní exaltovaný světák
- 82/189 Absolutní zvládnutí formy a konstrukce.
- 83/190 Nervosní zdraví XX století
- 83/191 Maximum emocí za vteřinu.
- 83/192 Hra, jež sugeruje celé nové světy.
- 83/193 Báseň. Nepředpisujeme jí ničeho. [...] Nepředpisujeme jí toho, čeho jí dáváme sami. Můžeme jí zítra či pozítří dátí něco zcela jiného.
- 84/2 Rým i asonance jsou tedy pokládány za přímý spojovací prostředek básníkovy vědomí s jeho obrazotvorností
- 88/5 [nastolení] zvětšených metafor
- 92/6 slovní akrobatikou
- 98/11 mytologickým bytostem z fantastických jevišť
- 101/13 závislá na individuální paměti
- 101/14 sprostředkující stav otevřeně hypnosy mezi básníkem a čtenářem
- 102/16 daň atavismu
- 108/21 krvesmilství obraznosti
- 113/24 In der Fußnote:
tendence na antitradiční bázi, na bázi technik krajně svobodných, krajně smyslově plastických
- 115/26 In der Fußnote:
U básnického obrazu není představa přirovnávající podružnějšího významu než představa přirovnávaná, [...] jde o sdružení dvou představ, z nichž první i druhé, přirovnávaná i přirovnávající, mají stejnou důležitost. Obě tyto představy jsou samostatné, a třebaže následují jedna za druhou, vnímáme je, jako by byly vyřčeny současně, jako vnímáme hudební akord, který je výsledkem současného zaznění několika tónů.

- 118/28 skládá, rozkládá, překládá svět
- 121/31 Visuelními obrazy, jež podloží *dynamicky*, citovými stavy, analogiemi a fyziologickými pocity dá Seifert až mučivě srostitou představu kouře, jenž vystupuje z cigarety.
- 131/37 pod nesnesitelným tlakem těchže temných sil obrazotvornosti, které kdysi vytvořily chimérickou postavu Podivuhodného kouzelníka, zrodil se jednoho pozdního večera v hodině, kdy se ukládáme k spánku, automatickým procesem Akrobat, fantóm, který se zřítí před mýma očima, jako padá pýcha, a jenž mne bude diktovat na troskách veliké slavnosti můj vlastní životopis.
- 132/38 Nezval zde konfrontuje své výchozí, z prvotní podoby poetismu vyvěrající optimistické představy o funkci a dosahu poezie v životě s jejími skutečnými možnostmi. Skepse, která z konfrontace vzchází, je skepsí vůči současnému světu, životu v nudě a bez fantazie, i vůči prvotnímu poetistickému snu o stvoření světa radosti a štěstí básnickou hrou. Nicméně i nyní trvá prvotní protiklad města zázraků a města nudy, a proto trvají i návraty do města zázraků.
- 132/39 In der Fußnote:
Hiedali jsme ohlasy Pásma i v temných průjezdech, na nočních dlažbách, skelných křídlech kaluží i hvězdnatých průlomech uliček na pravém břehu vltavském - jen v pouhých barvách, které nám tu nějakým echem připomínaly nebo zdáli se připomínat kročeje milovaného básníka.
- 133/40 V překladu Pásma vlastně inegroval všechny její novější objevy, sloučil v jediný celek to, co dosud bylo roztroušeno v individuálních projevech české poezie od devadesátých let do první světové války. [...] překlad francouzské básně vstoupil do české poezie jako její vývojový článek a Apollinaire jako současný básník, v nějž jako by vyústila nedávná tradice české poezie.
- 136/46 In der Fußnote:
Volně verše Nezvalovy mají po stránce zvukově magickou monotonii obradních formulí, po stránce významově poskytují - pro nedostatek přehrad syntaktických a rytmických - neomezenou možnost obrazově metamorfosy kterékoli skutečnosti v každou jinou.
- 138/48 může si do něho každý vmyslit, co v něm touží vidět, jako do hlukotu tramvaje. To je dobrodružství a ošemetnost symbolu: připouští mnoho výkladů

- 140/50 symbol dětství a pokory
- 144/53 In der Fußnote:
Nezvalovo komponování nekomponovatelného dospívá ve skladbě EDISONA do sevřenějšího a harmoničtějšího řádu, který už je tak zpevněn, že přestává být tvůrčím systémem a stává se neselhávajícím mechanismem. Nezvalova radost z tvorby spočívá s největší částí jen v dokonalém fungování tohoto mechanismu, který stačí kamkoliv napojit, aby se spustil proud neutuchajících veršů.
- 150/55 nejryzejší lyrický talent mladé generace
- 150/56 nasládlý a nazlátlý idylik
- 153/64 ohňostroj představ
- 162/67 Biebl pokročil k pásmu podvědomí, jehož pevné běhy jsou natolik v neohlednu, že pozorovatel vnímá jen širokou, volně plynoucí hladinu.
- 164/2 *všechno bude opuštěno a svět začne od začátku - od nuly*
- 164/3 Když Stevenson vynalezl lokomotivu, neprohlásil nikdo, že *kůň přestane být koněm*.
- 165/4 Fantazie a poezie je s to splnit vše, po čem touha prahne. [...] A přece není báseň poustevnou, veží ze slonoviny a únikem ze světa. Nejbizarnější fantazie čerpá své prvky vesměs ze smyslové zkušenosti, a podávajíc vytoužené jako možné, proměňuje možné ve skutečně tím, že zosnuje imaginativní skutečnost, odpoutanou od nutností praktického světa.

Literaturverzeichnis

- Apollinaire, G., *Alkohol. Gedichte französisch-deutsch*, Darmstadt-Neuwied 1976
- Ders., *Pásmo a jiné verše*, Praha 1958
- Arvatov, B., *Kunst und Produktion*, hrsg. von H.Günther und K. Hielscher), München 1972
- Avantgarda známá a neznámá* (Sammelband), Bd.1: *Od proletářského umění k poetismu*, Praha 1971; Bd.2: *Vrchol a krise poetismu*, Praha 1972; Bd.3: *Generační diskuse*, Praha 1970
- Benjamin, W., *Der Autor als Produzent*, in: *Marxismus und Literatur*, Bd.11, hrsg.v.F.Raddatz, Reinbek 1969
- Biebl, K., *Nový Ikaros*, Praha 1929
- Ders., *Zlatými řetězy*, Praha 1926
- Ders., *Zloděj z Bagdadu*, Praha 1925
- Blahynka, M., *Nezvalova přednáška o české poezii od Vrchlického po poetismus*, in: *Česká literatura 1972*
- Boehncke, H., *Überlegungen zu einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik*, in: *'Theorie der Avantgarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, hrsg.v.W.M.Lüdke, Frankfurt/M. 1976
- Breton, A., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1968
- Brousek, M., *Der Poetismus. Die Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer marxistischen Kritiker*, München 1975
- Budagova, L.M., *Vitezslav Nezval. Očerki žizni i tvorčestva*, Moskau 1967
- Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974
- Chalupecký J., *avantgarda!66?* in: *Orientace 1966*, Nr.1
- Chvatík, K., *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, Praha 1962
- Ders., *Smysl moderního umění*, Praha 1965
- Ders., *Strukturalismus und Avantgarde*, München 1970
- Drews, P., *Devětsil und Poetismus*, München 1975

- Effenberger, V., *Realita a poezie*, Praha 1969
- Ders., *Tragédie básníka V. Nezvala*, in: *Orientace* 1966, Nr.4
- Freud, S., *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd.11, Frankfurt/M. 1972
- Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg ⁷1975
- Fronta. *Mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno 1927
- Götz, F., *Jasně se horizont*, Praha 1926
- Grygar, M., *Kubismus i poezija ruského i českého avangarda*, in: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, ed. by J.v.d.Eng and M.Grygar, The Hague-Paris 1973
- Günther, H., *Die Funktions'verlegenheit' der Programmatischer des Poetismus* (unveröffentl. Manuskript)
- Honzík, K., *Ze života avantgardy*, Praha 1963
- Jakobson, R., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München 1974
- Lenk, E., *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, München 1971
- Kalista, Z., *Legenda o Apollinairovi*, in: *Host do domu* 1968, Nr.4
- Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury. Cyklus statí pracovníků Ústavu pro jazyk český ČSAV*, Praha 1962
- Kožmín, Z., *Teoretická stanoviska dadaismu a poetismu*, in: *Plamen* 1966, Nr.6
- Langer, F., *Byli a bylo*, Praha 1963
- Lotman, Ju., *Die Analyse des poetischen Textes*, Kronberg/Ts. 1975
- Ders., *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972
- Mackworth, C., *Guillaume Apollinaire und die Kubisten*, Frankfurt/M. 1963
- Marcuse, H., *Die Permanenz der Kunst*, München 1977
- Ders., *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt/M. ³1972
- Ders., *Kultur und Gesellschaft*, Bd.1, Frankfurt/M., ¹²1975
- Ders., *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt/M. ³1972
- Mathauser, Z., *Nepopulární studie*, Praha 1969
- Mukařovský, J., *Kapitoly z české poetiky*, Bd.2, Praha 1948
- Ders., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*,

- Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1977
- Nakov, A.B., *Kunst und Revolution*, in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre. Katalog der 15. Europäischen Kunstausstellung*, Berlin 1977
- Neumann, S.K., *Ať žije život*, Praha ²1971
- Ders., *O umění*, Praha 1958
- Nezval, V., *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt/M. 1967
- Ders., *Básně na pohlednice*, Praha 1926
- Ders., *Básně noci*, Praha 1930
- Ders., *Dílo*, Bd. XXIV, Praha 1967; Bd. XXV, Praha 1974
- Ders., *Falešný mariáš*, Praha 1925
- Ders., *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, Praha 1930
- Ders., *Menší růžová zahrada*, Praha 1926
- Ders., *Moderní básnické směry*, Praha ²1964
- Ders., *Pantomima*, Praha 1924
- Ders., *Z mého života*, Praha ³1965
- Pešat, Z., *Apollinairovo pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. Ke genezi jednoho žánru v moderní české poezii*, in: *Struktura a smysl literárního díla (Sammelband)*, Praha 1966
- Piša, A.M., *Dvacátá léta. Kritiky a stati*, Praha 1969
- Problémy literárnej avantgardy (Sammelband)*, Bratislava 1968
- Pynsent, R., *Julius Zeyer. The Path to Decadence*, The Hague 1973
- Pytlík, R., *Osobnost a dílo*, in: *Orientace* 1970, Nr. 2
- Šalda, F.X., *Dva představitelé poetismu*, in: *ReD* 1927, Nr. 3
- Ders., *O nejmladší poezii české*, Praha 1928
- Seifert, J., *Na vlnách TSF*, Praha 1925
- Ders., *Slavík zplývá špatně*, Praha 1926
- S Jakobsonem a Bogatyrevem v srpnové Praze*, in: *Listy* Nr. 1 vom 7. 11. 1968
- Strohsová E., *Zrození moderny*, Praha 1963
- Sus, O., *Český poetismus 1924*, in: *Divadlo* 1964, Nr. 8
- Ders., *Poetistický modus vivendi neboli člověkotvorba*, in: *Cesty k dnešku (Sammelband)*, hrsg. v. O. Sus, Brno 1966
- Teige, K., *Deset let surrealismu*, in: *Surrealism v diskusi*

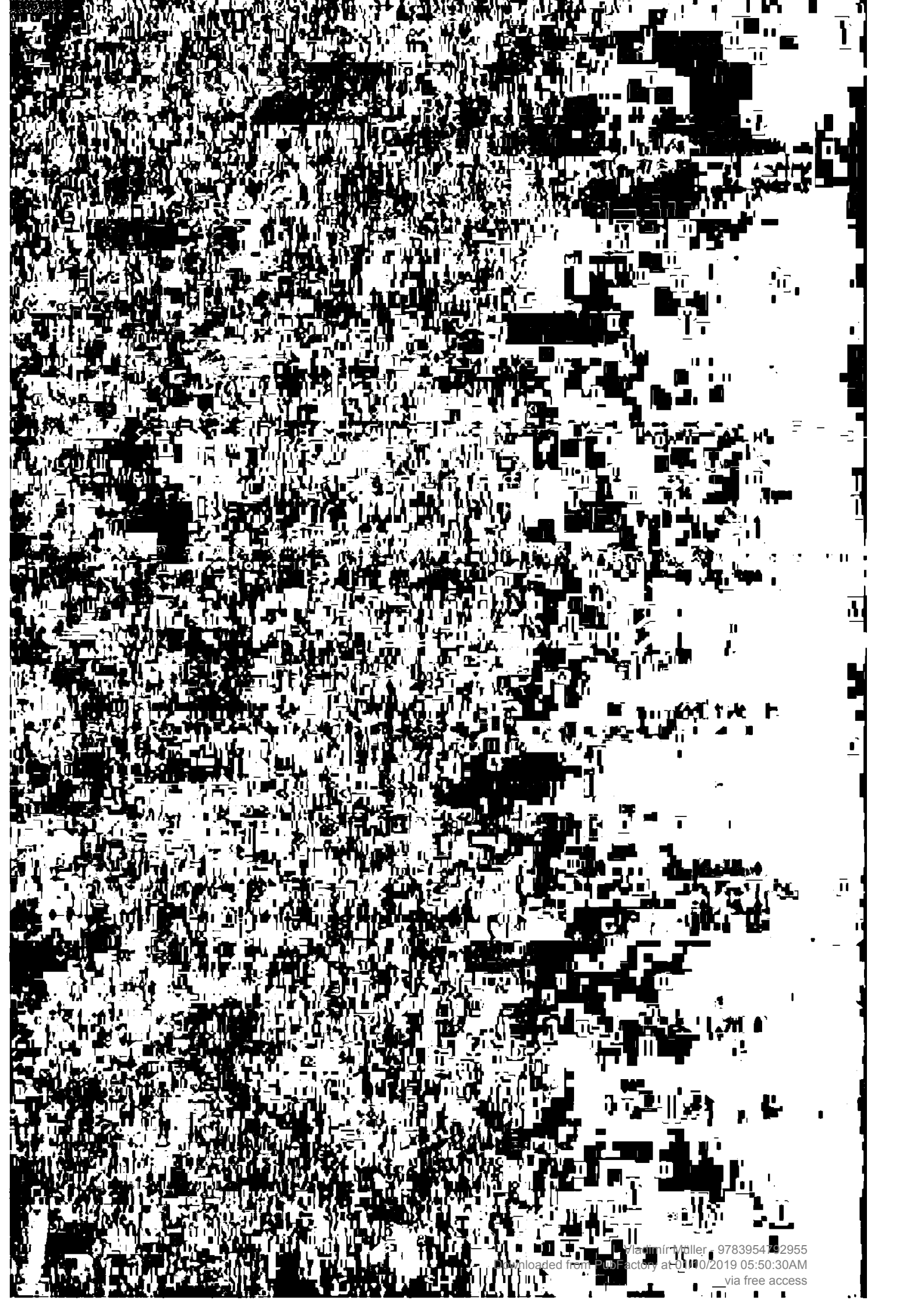
- (Sammelband), Praha 1934
- Ders., *Jarmark umění*, Praha² 1964
- Ders., *K českému překladu Prokletých básníků*, in: P. Verlaine, *Prokletí básníci*, Praha² 1966
- Ders., *Liquidierung der 'Kunst'*, Frankfurt/M. 1968
- Ders., *Šalda a devadesátá léta*, in: F.X. Šalda (Sammelband), Praha 1968
- Ders., *Socialistický realismus a surrealismus*, in: *Socialistický realismus* (Sammelband), Praha 1935, Nachdruck Würzburg 1973
- Ders., *Svět stavby a básně*, Praha 1966
- Ders., *Výbor z díla II. Zápas o smysl moderní tvorby*, Praha 1969
- Ders., *Vývojové proměny moderního umění*, Praha 1966
- Topinka, M., *Spát na břitvě a na blechách v říji. (Hnutí dada ve vztahu k naší meziválečné avantgardě)*, in: *Orientace* 1970, Nr. 4
- Tretjakov, S., *Woher und wohin. Perspektiven des Futurismus*, in: *Ästhetik und Kommunikation* 1971, Nr. 4
- Turčány, V., *Nezvalov Edison alebo chuála kompozície*, in: *Romboid* 1970, Nr. 2
- Urx, E., *V prvních řadách*, Praha 1962
- Václavek, B., *Marxistická estetika*, in: *Pásmo* 1925, Nr. 13-14
- Ders., *Tvorba a společnost*, Praha 1961
- Ders., *Likvidace konkursní podstaty expresionismu*, in: *Pásmo* 1924, 1
- Ders., *Poezie v rozpacích*, Praha 1930
- Vodička, F., *O modernosti v literatuře historicky*, in: *Plamen* 1964, Nr. 5
- Winczer, P., *Poetika básnických smerov*, Bratislava 1974
- Pasolini, P.P., *Anmerkungen zur Einstellungssequenz*, in: *Pier Paolo Pasolini* (Hanser Reihe Film 12), München 1977

Namenregister

(F=Fußnote)

- Apollinaire G. 69,82,132,133,
140,156,162,163
 Aragon L. 81,151
 Bakoš M. 10,13
 Baudelaire Ch. 13,16F.,38,41
163
 Behne A. 47
 Biebl K. 2,127,149-151,159,162
 Blahynka M. 1,81F.
 Boehncke H. 5
 Brabec J. 1
 Breton A. 60F.,81
 Brousek M. 1
 Budagova L.N. 77,98F.
 Bürger P. 3,4,13,16
 Čapek J. 26
 Čapek K. 26,133
 Čech S. 115F.
 Černý V. 64
 Chateaubriand F. 15
 Chvatík K. 1,33
 Cocteau J. 75
 Delacroix E. 15
 Dermée P. 134
 Dostoevskij F.M. 21
 Drews P. 1
 Effenberger V. 1,10,11,144F.
 Erenburg I. 164F.
 Freud S. 41F.,42,45,110
 Gladkov F.V. 57
 Grygar M. 1
 Günther H. 63
 Hašek J. 24,25
 Hausenstein W. 47
 Hugo V. 15
 Jakobson R. 10,122,124
 Kalista Z. 132F.
 Kandinský V. 12
 Klee P. 12
 Kollár J. 99
 Konrád K. 1
 Kosík K. 25
 Lautréamont 38
 Lotman Ju. 95
 Mácha K.H. 115,139F.
 Märten L. 47,51
 Majakovskij V.V. 21
 Mallarmé S. 128
 Marcuse H. 7-9
 Marinetti F.T. 36F.,156
 Marx K. 42,43,51
 Mukařovský J. 12,13,85,136F.,
144
 Nezval V. 2,20,41,54,69-83,84F.,
85,86,89,92,95,97F.,
98,101,102,104,108,
109,113,114,115F.,131,
133-135,138,139F.,
141F.,143,144F.,149,
151,152F.,159
 Neumann S.K. 22-24,26,27,164
 Pešat Z. 1,131,162
 Plechanov G.V. 64
 Puškin A.S. 21
 Rimbaud A. 16F.,38,86
 Rodčenko A.M. 28
 Salda F.X. 33F.
 Seifert J. 31F.,85,113,114,121,
126,150
 Stendhal 15
 Stevenson 164
 Štoll L. 64
 Strohsová E. 24
 Štyrský J. 1
 Sus O. 1,32F.,33,42
 Teige K. 13-20,27-32,34-45,47,
48,50,51F.,54,55,57,60,
63,64,68-71,76,79,82,
83,85,93,113,116,151,
164
 Toyen 1
 Tolstoj L.N. 21
 Urx E. 64-66
 Václavek B. 20,47-69,77,78,83
 Vančura V. 1,27
 Verlaine P. 151
 Voskovec J. 164
 Vrchlický J. 22,82F.,99

Winczer P. 84
Wolker J. 30,33F.,72
Zrzavý J. 28



S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

83. Baumann, W.: Die Sage von Heinrich dem Löwen bei den Slaven. 1975. 185 S.
84. Everts-Grigat, S.: V. V. Majakovskij: Pro éto. Übersetzung und Interpretation. 1975. 262 S.
85. Mirsky, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. 1975. VIII, 112 S.
86. Ditterich, M.: Untersuchungen zum altrussischen Akzent anhand von Kirchengesangshandschriften. 1975. 147 S.
87. Cummins, G. M.: The Language of the Old Czech *Legenda o svaté Kateřině*. 1975. VIII, 371 S.
88. Földeak, H.: Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction. 1975. VI, 208 S.
89. Drews, P.: Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezval's, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers. 1975. 330 S.
90. Schönle, P. W.: Zur Wortbildung im modernen Russisch. 1975. VIII, 195 S.
91. Okuka, M.: Sava Mrkalj als Reformator der serbischen Kyrilliza. Mit einem Nachdruck des *Salo debelega jera libo Azbukoprotres*. 1975. 123 S.
92. Neuhäuser, R.: The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms. An Anthology of Original Texts (1800-1850). 1975. VIII, 300 S.
93. Döring, J. R. (Hrg.): Literaturwissenschaftliches Seminar: Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen. 1975. 203 S.
94. Alexander, R.: Torlak Accentuation. 1975. XVI, 806 S.
95. Schenkowitz, G.: Der Inhalt sowjetrussischer Vorlesestoffe für Vorschulkinder. Eine quantifizierende Corpusanalyse unter Benutzung eines Computers. 1976. 767 S.
96. Kitch, F. C. M.: The Literary Style of Epifanij Premudryj. *Pletenje sloves*. 1976. 298 S.
97. Eschenburg, B.: Linguistische Analyse der Ortsnamen der ehemaligen Komitate Bács und Bodrog von der ungarischen Landnahme (896) bis zur Schlacht von Mohács (1526). 1976. 156 S. 3 Kt.
98. Lohse, H.: Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg. Eine philologisch-historische Untersuchung. 1976. XX, 242 S.
99. Erbslöh, G.: "Pobeda nad solncem". Ein futuristisches Drama von A. Kručnych. Übersetzung und Kommentar. (Mit einem Nachdruck der Originalausgabe.) 1976. 121 S.
100. Koszinowski, K.: Die von präfigierten Verben abgeleiteten Substantive in der modernen serbokroatischen Standardsprache. Eine Untersuchung zu den Präfixen do, iz, na, za. 1976. 271 S.
101. Leitner, A.: Die Erzählungen Fedor Sologubs. 1976. 249 S.
102. Lenga, G.: Zur Kontextdeterminierung des Verbalaspekts im modernen Polnisch. 1976. VIII, 233 S.
103. Zlatanova, R.: Die Struktur des zusammengesetzten Nominalprädikats im Altbulgarischen. 1976. VIII, 220 S.
104. Krupka, P.: Der polnische Aphorismus. Die "Unfrisierten Gedanken" von Stanisław Jerzy Lec und ihr Platz in der polnischen Aphoristik. 1976. 197 S.
105. Pogačnik, J.: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. 1977. 165 S.
106. Bojić, V.: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. 1977. 257 S.

107. Vintr, J.: Die ältesten čechischen Evangeliare. Edition, Text- und Sprachanalyse der ersten Redaktion. 1977. 367 S.
108. Lohff, U. M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). 1977. XVI, 244 S.
109. Regier, Ph. R.: A Learner's Guide to the Old Church Slavic Language. Part 1: Grammar with Exercises. 1977. XLIV, 368 S.
110. Worth, D. S.: On the Structure and History of Russian. Selected Essays. With a Preface by Henrik Birnbaum. 1977. X, 276 S.
111. Schulte, B.: Untersuchungen zur poetischen Struktur der Lyrik von Sima Pandurovič. *Posmrtna počasti*. 1977. 345 S.
112. Albert, H.: Zur Metaphorik in den Epen *Živana, Medvjed Brundo, Utva* und *Ahasver* des kroatischen Dichters Vladimir Nazor. 1977. 171 S.
113. Girke, W. und H. Jachnow (Hrsg.): Slavistische Linguistik 1976. Referate des II. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens (5. - 7. 10. 1976). 1977. 261 S.
114. Matuschek, H.: Einwortlexeme und Wortgruppenlexeme in der technischen Terminologie des Polnischen. 1977. VIII, 417 S.
115. Schreier, H.: Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. 1977. 123 S.
116. Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs. 1977. 142 S.
117. Neureiter, F.: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 1978. 281 S.
118. Russel, M.: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei I. A. Gončarov. 1978. 401 S.
119. Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978. 1978. 451 S.
120. Slavistische Linguistik 1977. Referate des III. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum 27.9.77 - 29.9.77. 1978. 260 S.
121. Müller, V.: Der Poetismus. Das Programm und die Hauptverfahren der tschechischen literarischen Avantgarde der zwanziger Jahre. 1978. VI, 215 S.
122. Pailer, W.: Die frühen Dramen M. Gor'kij's in ihrem Verhältnis zum dramatischen Schaffen A. P. Čechovs. 1978. VIII, 210 S.

Ab Jahrgang XXII (N.F. I) 1977 erscheint die Fachzeitschrift

D I E W E L T D E R S L A V E N

Halbjahresschrift für Slavistik

Begründet von Erwin Koschmieder

Schriftleitung: Heinrich Kunstmann, Redaktion: Peter Rehder

im Verlag Otto Sagner, München

Es liegen bereits vor Heft 1 und 2 des
Jahrgangs XXII (N.F. I).

**Bayerische
Staatsbibliothek**