

Peter Drews

Devětsil und Poetismus

Künstlerische Theorie und Praxis
der tschechischen literarischen Avantgarde
am Beispiel Vítězslav Nezvals,
Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers

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.

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN UND JOSEF SCHRENK

REDAKTION: PETER REHDER

Band 89

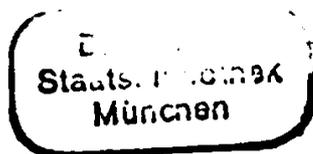
PETER DREWS

DEVĚTSIL UND POETISMUS

Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen
literarischen Avantgarde am Beispiel
Vítězslav Nezvals, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1975



ISBN 3 87690 101 4

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1975
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München
Druck: Alexander Großmann
8 München 19, Ysenburgstraße 7^I

Inhalt

1. Einleitung	S. 7
1. Problemstellung	S. 7
2. Anmerkungen zum methodischen Vorgehen	S. 12
2. Die europäische Avantgarde und ihr geschichtlicher Hintergrund	S. 17
1. Europa am Vorabend des 1. Weltkrieges	S. 17
2. Der italienische Futurismus	S. 20
3. Der russische Futurismus	S. 26
4. Der Dadaismus	S. 32
5. Der französische Surrealismus	S. 36
3. Der Devětsil	S. 41 ✓
1. Das Vorspiel der tschechischen Avantgarde von 1914	S. 41
2. Der politische und künstlerische Horizont der tschechischen Avantgarde	S. 45
3. Die Entstehung des Devětsil	S. 54
4. Die Neue proletarische Kunst	S. 62
5. Der Poetismus	S. 75
6. Die Krise des Devětsil und seine scheinbare Renaissance	S. 86
7. Das Ende des Devětsil	S. 90
4. Die theoretischen Positionen der literarischen Praktiker des Devětsil	S. 96
1. Wolker	S. 96
2. Nezval	S. 99
3. Seifert	S. 122

5. Die künstlerische Entwicklung Wolkers, Seiferts und Nezvals bis zum Jahre 1922	S. 126
1. Rhythmus	S. 126
2. Reim	S. 130
3. Wortschatz	S. 137
4. Syntax und Intonation	S. 173
5. Bilderwelt	S. 177
6. Thematik	S. 182
7. Schlußbetrachtung	S. 198
6. Die künstlerische Entwicklung Nezvals und Sei- ferts 1923 - 1929	S. 201
1. Vorbemerkung	S. 201
2. Der Rhythmus in den Nezvalschen Sammlungen	S. 202
3. Der Rhythmus in den Sammlungen Seiferts	S. 217
4. Der Reim Nezvals	S. 224
5. Der Reim Seiferts	S. 238
6. Syntax und Intonation	S. 244
7. Wortschatz	S. 252
8. Bilderwelt	S. 277
9. Thematik	S. 283
7. Zusammenfassung	S. 292
1. Der Devětsil als Bewegung der Avantgarde	S. 292
2. Devětsil und europäische Avantgarde	S. 300
Bibliographie	S. 304
Anhang: Abb. 1 - 14	
Nachwort	

1. Einleitung

1.1. Problemstellung

Als K. Chvatík und Zdeněk Pešat 1967 ihre Anthologie des Poetismus veröffentlichten¹, konnte dies nur uneingeschränkt begrüßt werden als der erste größere Versuch, diese in der tschechischen Zwischenkriegsliteratur so bedeutende Richtung einmal in ihrer ganzen Tragweite darzustellen. Man durfte allerdings nicht erwarten, daß dieser Versuch gleich auf Anhieb hundertprozentig gelingen würde. Denn zu sehr war bisher der Poetismus in der Literaturwissenschaft vernachlässigt worden, zu einer Seifertologie, Bieblologie, hauptsächlich aber zu einer Nezvalologie degradiert. So wies denn auch Černý mit Recht darauf hin², daß das Phänomen des Poetismus trotz dieser Anthologie auch weiterhin einer genaueren Abgrenzung harre, zeitlich wie in der Standortbestimmung innerhalb der verschiedenen Strömungen der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts, ebenso in der Darstellung von Theorie und Praxis seiner Protagonisten. Galt doch bisher der Grundsatz: Poetismus = Theorie Teiges + Praxis Nezvals, wobei man stillschweigend die Kongruenz bzw. gegenseitige Ergänzung von Theorie und Praxis voraussetzt. Das Schaffen des Devětsil wird weitgehend mit dem Poetismus identifiziert, als ob ein auf gemeinsamen künstlerischen Interessen beruhender organisatorischer Zusammenschluß identisch wäre mit der Geburt einer neuen Kunstrichtung. So geraten die Anfangsjahre des Devětsil leicht zu einer bloßen Vorphase des Poetismus, die Mitgliedschaft Wolkers im Devětsil wird zu einer Episode herabgespielt, ohne daß man die Frage stellt, ob sich die erste Phase des Devětsil nicht in weit stärkerem Maße als bisher angenommen vom poetistischen Devětsil unterscheidet, ob hier die organisatorische Kontinuität nicht stärker ist als die künstlerische.

Vorbemerkung: sämtliche im Text der vorliegenden Arbeit unterstrichenen Stellen sind, soweit es sich um Zitate handelt, Hervorhebungen der jeweiligen Autoren, ansonsten stammen sie von mir (d. Verf.)

1. s. Bibliographie

2. Černý, Na okraj knihy o poetismu

Soll nun hier der Versuch unternommen werden, die Frage nach den künstlerischen wie theoretischen Positionen des Devětsil als Organisation wie seiner künstlerischen Manifestation v.a. im Poetismus wenigstens teilweise zu beantworten, so kann das nur unter bestimmten Vorbehalten geschehen. Zwar ist mittlerweile wichtiges Material zur theoretischen Diskussion um die gesamte Avantgarde der tschechischen Literatur der 20-er Jahre veröffentlicht worden¹, und auch die Memoirenliteratur ist auf einen gewissen Umfang angewachsen (am wichtigsten darunter wohl die Memoiren von Hoffmeister, Honzík und Kalista, daneben etwa die Erinnerungen Svobodas an Nezval oder der Frau Vančuras², ohne die rein persönlich gehaltene Memoirenliteratur über Nezval und v.a. Wolker zu zählen). Außerdem sind jetzt auch die wichtigsten theoretischen Arbeiten von Teige und Nezval aus den 20-er Jahren wieder leichter zugänglich³. Von der Korrespondenz der führenden Vertreter der Avantgarde ist allerdings bisher, was den Devětsil angeht, nur die Korrespondenz Wolkers einigermaßen ausreichend veröffentlicht worden⁴. Hinzu kommen Teile der Korrespondenz Nezvals⁵. Ansonsten ruht aber noch viel Material über den Poetismus in Archiven oder privater Hand⁶, und was Aufsätze, Rezensionen etc. der Mitglieder des Devětsil betrifft, so sind diese über eine Reihe ebenfalls nur schwer zugänglicher Zeitschriften verstreut. Dies erschwert naturgemäß den Überblick über die Geschichte der tschechischen Avantgarde, zumal auch größere Teile

-
1. Vlašín, Avantgarda známá a neznámá
 2. Hoffmeister, Předobrazy; Honzík, Ze života avantgardy; Kalista, Tváře ve stínu / Legenda o Apollinairovi / Počátky české literární avantgardy; Svoboda, Přítel Vítězslav Nezval; Vančurová, 26 krásných let
 3. Teige, Svět stavby a básně; Nezval, Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu = Dílo XXIV
 4. Wolker - Píša; Wolker - Biebl; Wolker - Teige, Wolker - Dokoupil (Familienkorrespondenz nicht eingerechnet)
 5. Nezval - Mahen
 6. so wartet die Korrespondenz Teiges mit Černík noch auf ihre Veröffentlichung, ebenso größere Teile des Nachlasses von Václavek und Vančura (letzteres noch in privater Hand)

v.a. der Korrespondenz während des 2. Weltkrieges verlorengingen. Insofern kann die vorliegende Arbeit keinen vollständigen Überblick über die Geschichte der tschechischen Avantgarde des Devětsil geben, muß die vorliegende Arbeit noch Lücken aufweisen, wenn auch der Verfasser in Archivarbeiten einiges vervollständigen konnte.

Des weiteren beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf einige Schwerpunkte. Neben dem Abriss der organisatorischen und theoretischen Entwicklung des Devětsil steht allein die Lyrik dreier der bedeutendsten Vertreter der Avantgarde zur Debatte, und zwar die Lyrik Wolkers, Seiferts und Nezvals. Indem Prosa, Theater, Musik und bildende Künste außer acht gelassen werden, ergibt sich notwendigerweise eine Verzerrung des Gesamtbildes des Devětsil. Und auch hinsichtlich der Lyrik liegt der Schwerpunkt auf der Entwicklung der künstlerischen Elemente: Rhythmus, Reim, daneben der Wortschatz. Eine bewußt einseitige Darstellung also, um bisher weniger behandelte Kriterien deutlicher zur Sprache zu bringen. Thematik etwa oder Metaphorik bleiben deshalb, auch wenn sie angeschnitten werden, im Hintergrund.

Aus der Aufzählung der Namen Seiferts, Nezvals und Wolkers ergibt sich im übrigen noch eine zusätzliche Einschränkung. Nehmen wir noch Teige als den Haupttheoretiker hinzu, so haben wir es ausschließlich mit Vertretern des Prager Flügels der Avantgarde zu tun. Persönlichkeiten wie Václavek, Halas, Černík als Vertreter der Brüner Sektion des Devětsil werden allenfalls dort angesprochen, wo es um ihre Beziehungen zur Prager "Zentrale" geht.

Im übrigen mag es verwundern, daß neben den anerkannten Vertretern des Devětsil der Name Wolkers auftaucht. Ich bin der Meinung, daß Wolker in die Anfänge des Devětsil hineingehört, nicht deshalb allerdings, weil er zeitweilig Mitglied dieser Künstlergruppierung war, sondern weil ihn mit den beiden anderen genannten Autoren eine gewisse gemeinsame Plattform der gesamten Avantgarde verbindet. Eine gemeinsame Plattform, die auch für das Anfangsschaffen des Devětsil Maßstäbe setzt, und von der erst später die verschiedenen Richtungen abzweigen. Wolker vertritt damit gleichzeitig den Kontrast einer dem Devětsil der späteren Zeit entgegengesetzten Richtung, die die künstlerischen Eigenheiten gerade des Poetismus umso stärker hervortreten läßt.

Die Untersuchung der künstlerischen wie theoretischen Positionen des Devětsil wie seiner Geschichte soll sich nun in folgenden Bahnen bewegen: einmal soll die historisch-organisatorische Entwicklung des Devětsil beleuchtet werden, nicht zuletzt auch im Hinblick auf den europäischen Kontext. In diesem Rahmen kommen auch die theoretischen Positionen Wolkers, Seiferts und Nezvals zur Sprache, und zwar in der Konfrontation mit dem wohl weitaus wichtigsten Theoretiker des Devětsil, Teige. Dem wird gegenübergestellt das lyrische Werk der genannten Autoren. Als Material dienen dazu die folgenden Gedichtsammlungen und Poeme (Zahlenangaben in Klammern bezeichnen das Erscheinungs-, nicht das Entstehungsjahr):

Wolker: Host do domu (1921), Svatý kopeček (1921), Těžká hodina (1922)

Seifert: Město v slzách (1920), Samá láska (1923), Na vlnách TSF (1925), Slavík zpívá špatně (1926), Poštovní holub (1929), Jablko s klína (1933)

Nezval: Most (1922), Podivuhodný kouzelník (1922), Pantomima (1924), Menší růžová zahrada (1926), Básně na pohlednice (1926), Diabolo (1926), Nápis na hroby (1927), Blíženci (1927), Akrobat (1927), Dobrodružství noci a vějíře (1927), Edison (1928), Židovský hřbitov (1928), Hra v kostky (1929), Básně noci (1930, abzüglich der früher einzeln erschienenen Poeme), Signál času (1931), Skleněný havelok (1932), Pět prstů (1932).

Aus der Aufzählung geht hervor, daß ich bewußt die zeitliche Eingrenzung des Devětsil, die in der Regel mit dem Jahre 1929 angesetzt wird, überschreite, um den Wandel in den künstlerisch-ästhetischen Komponenten deutlicher hervortreten zu lassen. Im Falle Nezvals habe ich dabei eine Reihe Poeme der Jahre 1930ff ausgelassen und mich auf die bedeutendsten Sammlungen nach 1930 konzentriert.

Die künstlerisch-ästhetische Untersuchung geht dabei in folgender Weise vor sich: auf die Behandlung einzelner, poesiespezifischer Elemente (Rhythmus, Reim) folgt der sprachliche Teil (Wortschatz, Syntax, Intonation, Metaphorik). Hierbei bin ich mir bewußt, daß diese einzelnen Faktoren selbstverständlich eng zusammengehören und nur komplex betrachtet werden dürften, andererseits eine künstliche Trennung aber nicht zu umgehen ist.

Denn bezüglich des Aussagewertes der Poesie nehmen die genannten Elemente eine zweifache Stellung ein. Einerseits ergeben sie erst im Rahmen des Gesamtkomplexes die gültige künstlerische Aussage. Andererseits können sie sich aber auch bis zu einem gewissen Grade autonom verhalten. So kann eine ausgeprägte rhythmische Struktur, falls sie ständig mit denselben Reim- oder semantischen Elementen verbunden ist, in einem anderen Kontext diese Elemente in diesen neuen Kontext hineinprojizieren (vgl. die Stellung des 5-füßigen Trochäus in der russischen Lyrik des 19. Jahrhunderts sowie seine Verbindung zu bestimmten Bylinenrhythmen)¹. Ebenso kann eine radikale Änderung in der rhythmischen Struktur bei sonst unverändertem Kontext genügen, die Richtung einer Aussage weitgehend zu ändern. Dies bedeutet aber in jedem Fall, daß die ästhetischen Elemente letztlich nur im Gesamtkontext betrachtet werden dürfen. Die Trennung erfolgt also hier aus rein methodischen Gründen.

Damit ergibt sich, um dies nochmals zu betonen, eine gewisse Verzerrung in der Darstellung des Phänomens der tschechischen Avantgarde, indem hier einzelne Elemente gesondert außerhalb ihres Kontextes untersucht werden. Dies für die künstlerische Untersuchung ebenso wie für den Gesamtkomplex des Devětsil. Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit bedürfen deshalb hinsichtlich der Gesamtentwicklung der tschechischen Avantgarde einschließlich etwa Malerei etc. u.U. einer Kurskorrektur. Jedoch erscheint mir die Vergrößerung eines Ausschnitts des Devětsil durchaus sinnvoll, zumal die Zeit noch nicht reif scheint für eine Gesamtdarstellung des Poetismus. Hier ist etwa das slowakische Pendant, der Davismus, bereits einen bedeutenden Schritt weiter. V.a. seit der Konferenz von Smolenice (25.-27.10.1965) erfreut er sich einer weit eingehenderen Untersuchung als der Devětsil². (Hiermit möchte ich selbstverständlich keine Identität zwischen Davismus und Poetismus unterstellen, sondern nur auf eine Reihe struktureller Gemeinsamkeiten hinweisen.)

1. vgl. hierzu Taranovskij, O vzaimootnošení stichotvornogo ritma i tematiki

2. vgl. die Arbeiten von Drug und Wincer (P. Wincer, Poetika básnickej avantgardy pol'skej, českej a slovenskej, zwar angekündigt, aber noch nicht erschienen)

1.2. Anmerkungen zum methodischen Vorgehen

Einiges sei noch zum methodischen Vorgehen gesagt. Das Reimmaterial wird in dreierlei Hinsicht, lautlich, grammatikalisch sowie semantisch-lexikalisch untersucht. Dabei wird in der Lautstruktur nur zwischen männlichen und weiblichen Reimen unterschieden, d.h. zwischen Reimwörtern mit jeweils gerader oder ungerader Silbenzahl ($m = 1/1, 1/3$ usw., $w = 2/2, 2/4$ usw.). Denn die behandelten Autoren unterscheiden ebenfalls nur zwischen gerader und ungerader Silbenzahl der Reimwortpaare. Von einem daktylischen Reim kann man nicht sprechen, da die Übergänge zwischen den Silbenzahlen $1/1, 1/3$ und $3/3$ fließend sind, ein $1/1$ -Reimpaar ohne weiteres an die Stelle eines Paares $3/3$ treten kann und umgekehrt.

Hinsichtlich des Rhythmus wäre zu sagen, daß ich als Bezugspunkte nur solche Wortgrenzen nehme, die im Rahmen des logischen und syntaktischen Gefüges einen Akzent erhalten, da der Wortakzent der tschechischen Sprache schwächer ist als der des Deutschen und erst recht des Russischen (eine gewisse subjektive Komponente bei der Akzentuierung läßt sich dabei nicht vermeiden). Das bedeutet: in erster Linie werden Substantive, Verben und Adjektive als akzentuiert betrachtet, andere Wortarten in der Regel nur dann, wenn sie einen logischen Akzent haben. Ich lasse also auch u.U. anapästische Zeilenanfänge zu. Ausnahmen treten ein, wenn ein Wort auf Grund seiner Stützfunktion einen Akzent erhält, wenn also der Abstand zwischen zwei im Vers akzentuierten Wortgrenzen so groß wird, daß ein Wort mit normalerweise nur schwachem Akzent im Rahmen dieses Gefüges einen Iktus übernehmen muß. Dies kann geschehen, wenn der Abstand zwischen zwei akzentuierten Wortgrenzen 5 oder mehr Silben beträgt. Bei metrischem Vers wird selbstverständlich die Akzentuierung auch durch das Spannungsfeld zwischen erwartetem und nicht realisiertem Iktus beeinflusst. D.h., ein Wort, das normalerweise keinen Akzent erhielte, aber an einer Stelle mit Akzenterwartung steht, kann hier u.U. einen Akzent erhalten. Im übrigen bleibt die Ak-

zentuierung aber weitgehend unbeeinflusst durch Wort- oder Vokallänge, ebenso, falls durch ein Metrum eine andere Akzentsetzung erforderlich würde als auf der ersten Silbe eines Wortes.

Schwierigkeiten gäbe es hier v.a. bei 3- und mehrsilbigen Wörtern oder Syntagmen, deren zweite Silbe lang ist (bei kurzer erster), so daß in der gesprochenen Sprache der Akzent auch auf die zweite Silbe fallen kann. Dies gilt v.a. für diejenigen Fälle, in denen einem Substantiv, Adjektiv, Pronomen eine ein- oder zweisilbige Präposition voransteht. Hier ergibt sich leicht ein Spannungsfeld zwischen dem von der normativen Grammatik postulierten Akzent auf der ersten Silbe und dem Akzent in der gesprochenen Sprache. Dieser Fall tritt häufiger bei Substantiven auf, weniger bei Adjektiven und erst recht Pronomina. Wenn ich mich hierbei auf die Seite der grammatikalischen Norm schlage, so hat das den Grund, daß die von mir behandelten Autoren sich bei metrischem Rhythmus wenn auch nicht immer, so doch in der Mehrzahl der Fälle an die Norm halten. Bestätigt sehe ich dies etwa hinsichtlich Nezval an Ed und Sč. Wird das metrische System unter Beachtung der von mir dargelegten Grundregeln in Ed auf 413 Zeilen insgesamt 32mal durchbrochen, finden sich in Sč auf 306 Zeilen ganze 2 Abweichungen. Dabei ist zu bedenken, daß andererseits - bei Heranziehung der gesprochenen Sprache - etwa in Ed zwar nicht die erwähnten 32 Abweichungen aufträten, dafür aber eine Reihe anderer, die sich an der grammatikalischen Norm orientieren. Und der Jambus in Noci und Smuteční hrana za O.B. (Bn) weist abgesehen von zäsurbedingten Abweichungen - vgl. den daktylischen Versanfang im Jambus! - nur eine einzige Abweichung auf.

Außerdem sei auf die Stellung der oben behandelten Fälle im Reim hingewiesen. Der silbischen Grundlage des Reims ordnen auch sie sich unter, v.a., was die Verbindung Präposition/Substantiv angeht. Als "Wortgrenze" erscheint hier in der Regel die erste Silbe der Präposition: *cyklista - od města, na kombiné - nepomine, tanečnici - na příjici* (alle Pant). Ausnahmen von der silbischen Grundlage des Reims sind selten und überschreiten in der Regel nicht zwei Prozent der Reimwörter einer Sammlung bei Nezval oder Seifert, nur bei Wolker liegt der Prozentsatz etwas höher, in Th sogar bei fast 10%. Diese Ausnahmen beziehen sich zu einem

großen, wenn auch nicht ausschließlichen Teil auf den Fall vier- und mehrsilbiger Reimwörter (mit und ohne Präposition). So finden wir etwa bei Wolker in fast der Hälfte der Fälle die Silbenkombination 2/5. Und bei Nezval wiederum gibt es unter 47 Abweichungen - bei fast 2000 Reimpaaren - 16, an denen die Kombination Substantiv + einsilbige Präposition beteiligt ist, davon 12 Abweichungen mit viersilbigem Substantiv. Demgegenüber gibt es bei Nezval aber immer noch 22 Reimpaare, die sich bei viersilbigem Substantiv der Regel unterordnen. Damit dürfte klar geworden sein, daß die grammatikalische Norm wenn auch nicht immer eingehalten, so doch noch als gültig anerkannt wird.

Ich projiziere damit weitgehend die grammatikalische Norm der Sprache in den Vers hinein, anders ausgedrückt, ich sehe die Verssprache vor dem Hintergrund der Sprachnorm. So werden Unterschiede zwischen metrischer Akzentuierung und Akzentsetzung entsprechend der Sprachnorm als Abweichung von diesem Metrum auftreten. Das heißt aber z.B. nicht, der Autor eines Gedichtes habe sein Handwerk falsch oder schlecht verstanden, sondern ist nur Ausdruck der Gegensätze zwischen Verssprache und Sprachnorm, die sich im Rhythmus ergeben können. Mir geht es weniger darum, neue Normen der Verssprache herauszuarbeiten, als das Spannungsfeld zwischen Sprachnorm und Verssprache zu beleuchten¹.

Bei der Untersuchung des Rhythmus habe ich mich im übrigen auf folgende Punkte konzentriert:

- a) allgemeine Iktenfrequenz
- b) Iktenfrequenz bei Metren
- c) Intervallfrequenz zwischen den Ikten
 - 1) zwischen erstem und letztem Iktus
 - 2) zusätzlich zu 1) Einbeziehung von Auftakt und Abschluß
- d) Gebrauch bestimmter Rhythmusmodelle auf Zeilenebene

Diese Punkte werden jeweils an ganzen Gedichtsammlungen bzw. Poemen untersucht, die Materialbreite schwankt dabei zwischen 100 und 1100 Zeilen bei Nezval (Dobr bzw. Hvč, Sh ist mit insgesamt über 3000 Zeilen eine Ausnahme, wobei hier gleichzeitig schon

1. zur Problematik in neuerer Sicht s.v.a. Levý, *Matematický a experimentální rozbor verše*, sowie Hrabák, *Příznakové jazykové projevy a verš*

darauf hingewiesen sei, daß Poeme nur einmal untersucht werden, nicht aber auch noch im Rahmen einer Sammlung, in die sie später übernommen werden), bei Seifert liegt sie bei durchschnittlich 700 (Mvs und Sl 1000), bei Wolker zwischen 140 (Sk) und 1000 (Th). Die ermittelten Werte werden zunächst in eine graphische Darstellung gebracht, außerdem, um die Auswertung dieser graphischen Darstellung zu erleichtern, werden danach die Abweichungen der einzelnen graphischen Kurven in eine Tabelle übertragen. Dabei dient als Grundlage:

1) die mittlere Abweichung zweier Kurven voneinander, d.h., die Summe aller zu x_n gehörenden $|y_{na} - y_{nb}|$, dividiert durch n . Hierbei bedeuten: x_n ($n = 1, 2, \dots, 12$) jeweils die erste, zweite etc. Silbe, y_{na} und y_{nb} die jeweils der Silbe x_n zugeordnete Iktusfrequenz der Kurven A bzw. B. Das Vorzeichen spielt dabei keine Rolle, es geht nur um den absoluten Wert $|y_{na} - y_{nb}|$. (rechte obere Hälfte der Tabellen, Angaben in absoluten Zahlen, soweit nicht anders vermerkt)

2) Für den Fall, daß z.B. eine Abweichung auf der ersten Silbe als wichtiger anzusehen wäre als eine Abweichung etwa auf der zehnten Silbe, $|y_{1a} - y_{1b}|$ stärker ins Gewicht fiel als $|y_{10a} - y_{10b}|$, wurde im zweiten Teil der Tabelle die Rangordnung berücksichtigt. Zur Vereinfachung habe ich ein lineares Ansteigen der Rangordnung angenommen, die einzelnen Werte $|y_{na} - y_{nb}|$ wurden vor der Addition mit ihrem jeweiligen Rangordnungsfaktor multipliziert (12 für x_1 , 11 für x_2 etc.), ansonsten blieb der Rechenvorgang gleich.

In der Aufschlüsselung der rhythmischen Elemente (d) wurde auf die durchschnittliche Zeilenlänge von 9-10 Silben Rücksicht genommen, und deshalb die einzelnen Zeilen nur bis zum vierten Iktus untersucht. Weiterhin kamen nur in Betracht die weitaus häufigsten Intervalle von 1, 2, 3 Silben. Bei der kleinstmöglichen Intervallzusammensetzung ergibt sich somit immer noch ein Umfang von 7 Silben (111 = 1 - 1 - 1 - 1, Zahlen bedeuten Intervalllänge zwischen zwei Ikten, die Ikten selbst werden nicht angezeigt, 1/- = Auftakt), bei dem im Trochäus mit am häufigsten Schema 131 (= 1 - 1 - - - 1 - 1) z.B. ein Silbenumfang von 9 Silben. Als Hauptschemata werden angenommen:

1) Trochäus = A = 111:

V kolonii blízko nad rovníkem
dones vědí o tom zločinu (Jarmareční písnička o nevěrné lás-
 ce / Pant)

2) Jambus = B = 1/111:

a človek neví kam by složil hlavu (Abeceda / Pant)

3) Daktylus = C = 222:

Chodníku šedivý, stavěl tě čas (Útěcha / Most)

4) Jambus mit daktylischem Anfang = D = 211:

Den pláče ... Den je mlhou užaslý,
Vazačky s ženci trávu kosit šly -
 Nevrátí se (Láska / Most)

Hinzugenommen werden außerdem diejenigen Schemata, die von den oben genannten an jeweils einer Stelle abweichen (A', B', C', D'). Die abweichenden Schemata sind allerdings seltener als die Grundschemata:

Za tichého rána pod oknem v písku
 Smáli se kohouti na hvězdy = 312 = A' (Milostná / Most)

2. Die europäische Avantgarde und ihr geschichtlicher Hintergrund

2.1. Europa am Vorabend des 1. Weltkrieges

Der Beginn des 20. Jahrhunderts ist in Europa durch drei teils gegenläufige Bewegungen gekennzeichnet. Auf der einen Seite erleben v.a. die Großmächte seit der Mitte der 90-er Jahre des 19. Jahrhunderts einen erneuten Wirtschaftsaufschwung, der - wenn auch von kleineren Krisen unterbrochen - bis zum 1. Weltkrieg anhält. Gleichzeitig ist die Welle des Imperialismus in ein neues Stadium getreten. Die Zeit der großen Landgewinne ist 1890 endgültig vorbei, Krisen und gefährliche Konfrontationen zwischen den einzelnen Mächten häufen sich. So kann zwar England nach dem für es erfolgreichen Abschluß des Burenkrieges in Südafrika neue Investitionen und damit auch bald wenigstens teilweise Gewinne für sich verbuchen. Andererseits stoßen aber die Großmächte auf die Grenzen ihrer Macht. In Fernost stehen sich Rußland und Japan gegenüber, jeder nur auf die Gelegenheit wartend, das Erbe Chinas anzutreten. Frankreich sieht sich v.a. in Marokko mit dem Deutschen Reich konfrontiert, nachdem die Frage Elsaß-Lothringens an Schärfe verloren hat, und man dem Streit mit England gerade 1898 aus dem Wege gegangen war (Ägypten/Sudan). Italien schließlich findet nach Mißerfolgen und Niederlagen in Tunesien und Äthiopien in noch stärkerem Maße als Deutschland nicht den rechten Anschluß an die Weltreiche Englands und Frankreichs. Die Cyrenaika kann ihm nur als minderwertiger Ersatz dienen, da es auch sonst hinsichtlich der Stärke seiner erst im Aufbau befindlichen Industrie mit den übrigen Staaten nicht recht mithalten kann.

Diesem Wirtschaftsboom einerseits, der außenpolitischen Konfrontation andererseits - wozu etwa noch das Balkanproblem käme - steht als drittes die politische Instabilität im Innern der meisten Länder gegenüber. Der Wirtschaftsaufschwung hatte die sozialen Probleme eher noch vergrößert, die Diskrepanz zwischen dem Auftreten als Großmacht nach außen und den ungelösten sozialen Problemen der Arbeiter- und Bauernschaft nur noch deutlicher gemacht. Den Billigprodukten aus Übersee versucht man zwar auf dem Agrarsektor mit verschiedenen Mitteln zu begegnen, die aber

nur teilweise etwas Besserung verschaffen. Frankreich behilft sich v.a. mit hohen Einfuhrzöllen, womit es auch gewisse Erfolge in der politischen Stabilisierung der Bauernschaft erzielt. Rußland versucht mit den Reformen Stolypins die Bauernbefreiung von 1861 fortzuführen in Richtung auf eine Individualisierung des Agrarsektors und die Auflösung des Mir-Systems, ohne aber bis zum Weltkrieg den großen Durchbruch zu erzielen. Allenfalls entsteht so eine kleinere Schicht von begüterten Bauern, der großen Masse ist weiterhin kaum geholfen. Italien läßt nur unwesentliche Ansätze erkennen, den Kleinbauern gegenüber den Besitzern ausgedehnter Güter (die die überwältigende Mehrheit des Bodens besitzen) unter die Arme zu greifen. So erreicht gerade in Italien die Auswanderungswelle ihren Höhepunkt. Deutschland wendet sein Hauptaugenmerk auf die Industrie, so daß die kleineren Bauern v.a. im östlichen Teil des Reiches einem extremen Konservatismus zugetrieben werden, z.T. in Einklang mit der Schicht der ostelbischen Junker. England schließlich als einzige Großmacht kennt hier nur geringe Probleme, da sich hier das Agrarproblem im Zug v.a. der Industrialisierung durch Verstädterung wie radikalen Abbau der Landwirtschaft weitgehend von selbst erledigt hatte.

Bleibt so die Bauernschaft weitgehend ein Stiefkind des Wirtschaftsaufschwungs, und neigen so die Bauern in der Mehrheit zu konservativer Haltung, beginnt sich auf der anderen Seite die Masse der Industriearbeiter zu organisieren. Einmal beginnen die Parteien der Zweiten Internationale im politischen Leben zu einem ernst zu nehmenden Faktor zu werden, nicht zuletzt durch ihren verstärkten Mitgliederzulauf. Daran können auch zeitweilige Verbote der sozialdemokratischen Parteien wie etwa noch 1894 in Italien nichts ändern, zumal dies nicht unbedingt verhindert, daß Sozialdemokraten weiterhin in die Parlamente einziehen. In demselben Maße, ja vielleicht noch stärker, nimmt die Gewerkschaftsbewegung ihren Lauf, und dies trotz weitgehender Zersplitterung v.a. in Frankreich und Italien in zahlreiche kleinere und kleinste Gewerkschaften, sowie trotz einiger mißglückter Generalstreiks. Einzig Rußland macht hier eine Ausnahme, indem sich die sozialistischen Gruppierungen wegen des autokratischen Regimes vielfach nur im Ausland wirksamer organisieren können, eine Arbeit im Lan-

de selbst aber stark erschwert ist. Auch nach dem Jahre 1905 ändert sich hier nur wenig, da die Parteien der Linken - als suspekt geltend - auch in der Folgezeit weitgehenden Verboten unterliegen, und ebenso die Gewerkschaftsbewegung nicht über lokale Bedeutung hinauskommt wegen des Verbots von Zusammenschlüssen (sehen wir einmal ab von der Welle der Generalstreiks im Jahre 1905).

Die Diskrepanz zwischen wirtschaftlicher Prosperität und drängenden sozialen Problemen zeigt dabei ein deutliches Gefälle zwischen den einzelnen Großmächten. England besitzt das bei weitem festeste Gefüge, dahinter folgen mit Frankreich und Deutschland ebenfalls noch relativ stabile Länder, die weite Teile der Bevölkerung (v.a. das mittlere und gehobene Bürgertum) fest in das Sozialgefüge der konstitutionellen Monarchie bzw. Dritten Republik integriert haben. Dies nicht zuletzt auch durch eine z.T. durchaus fortschrittliche Sozialgesetzgebung (Deutschland!), die aber nicht über fehlende politische Rechte und wirtschaftliche Benachteiligung großer Schichten hinwegtäuschen kann.

Wesentlich anders steht es um die Großmächte Österreich-Ungarn, Rußland und Italien. Alle drei liegen in ihrem wirtschaftlichen Potential (zumindest dem, was sie derzeit zur Verfügung haben) weit hinter den anderen Mächten zurück, sie befinden sich, was gerade etwa Rußland betrifft, noch in einem Frühstadium der industriellen Entwicklung. Der Anteil der Arbeiterschaft an der Gesamtbevölkerung ist dementsprechend denn auch gering und beträgt nur wenige Prozent. Weiter sind diese drei Staaten gekennzeichnet auch durch eine nur geringe oder überhaupt fehlende Beteiligung bürgerlicher Schichten an der politischen Macht. So steht in Rußland einer autoritären Regierung ein nur mit geringen Befugnissen ausgestattetes Parlament gegenüber mit zudem stark selektiver Besetzung (ab 1905, vorher reine Autokratie). So hat in Italien eine kleine großbürgerliche Oligarchie das Heft fest in der Hand, und in Österreich-Ungarn greift man lieber zu Notverordnungen, als daß man gewissen Schichten Zugeständnisse macht. Dabei ist hinsichtlich Österreich-Ungarn zu betonen, daß hier die sozialen Gegensätze überkreuzt werden von nationalen Gegensätzen einzelner Reichsteile, v.a. Österreicher/Tschechen sowie - im Ostteil des Reiches - Ungarn/Minderheiten. Die sozia-

len Probleme der Arbeiterschaft bleiben so etwas im Hintergrund, sie sollten erst mit dem Auseinanderbrechen der Donaumonarchie voll zum Tragen kommen (so die Tschechoslowakei 1918-1921 oder der Versuch einer ungarischen Räterepublik 1919).

So ist es nicht verwunderlich, daß die meisten Staaten der europäischen Szenerie durch eine angespannte innenpolitische Lage hervorstechen. V.a. die Staaten mit sehr starkem sozialen Gefälle wie eben Italien oder Rußland gleichen zeitweilig einem Pulverfaß. Gerade hier finden sich die meisten anarchistischen Gruppierungen, und hier stehen auch am ehesten Teile des Bildungsbürgertums in erklärter Opposition zum herrschenden System. Übernehmen allerdings dabei in Rußland mit der Zeit die Linksparteien die Führung, so meldet sich in Italien die extreme Rechte zu Wort.

In dieser angespannten Situation sollten sich außer den politischen Gruppierungen auch künstlerische Gruppen in die Opposition gegen die bestehenden Ordnungen einreihen. Dabei geht es aber jetzt nicht mehr um eine Opposition innerhalb einer bestehenden Kunstszenarie (wie sich etwa der Symbolismus durchaus als künstlerische Opposition verstand, sowohl in Frankreich wie etwa in Rußland, wobei noch eine Aversion gegen etwa die bürgerliche Gesellschaft auf moralischer Ebene hinzutreten kann). Die neu entstehenden Oppositionen verbinden künstlerische Opposition mit massiver Gesellschaftskritik, wobei sie die Kunst als ein Mittel des aktiven Eingreifens in die Gesellschaft verstehen. Kunst ist ihnen nicht mehr Erbauung, dient nicht mehr als Flucht vor der Realität, sondern ist Bestandteil im politischen Kampf. Und es kann wohl kaum verwundern, daß hier gerade die instabilsten politischen Systeme mit neuen Kunstrichtungen den Anfang machen, Italien und Rußland.

2.2. Der italienische Futurismus

Der italienische Futurismus als der erste größere Versuch einer Künstlergruppe, sowohl künstlerisch wie politisch radikal mit der Vergangenheit zu brechen, ist das organisatorische Werk eines einzigen Mannes, F.T. Marinetti (ohne dabei die Rolle seiner Mitarbeiter herabsetzen zu wollen). Um die von ihm 1905 mit be-

gründete Zeitschrift Poesia gelingt es ihm, einen Kreis von interessierten jungen Künstlern zu scharen, deren Interesse etwa in literarischer Hinsicht nicht zuletzt aktuellen Fragen der Poesie wie gerade dem vers libre (hier in der Nachfolge G. Kahns) gilt. Wie überhaupt Marinetti und der um ihn versammelte Kreis die ersten Impulse in der Literatur neben dem italienischen v.a. dem französischen Künstlermilieu verdanken, wobei besondere Betonung auf das ausgehende 19. Jahrhundert zu legen wäre. Daneben macht sich v.a. der philosophische Einfluß Bergsons bemerkbar, aber auch Nietzsche wird stark beachtet (v.a. der nach Marinetti wohl wichtigste in der Bewegung, Lucini, steht in der Nietzsche-Nachfolge).

Im Herbst 1908 entsteht dann nach längeren Diskussionen das erste Manifest des Futurismus, gleichzeitig kristallisiert sich aus dem Kreis um Marinetti die Gruppe der Futuristen heraus (so wird Lucini, obwohl er maßgeblichen Anteil an der Formulierung des Programms hat, der Bewegung nicht beitreten, s. später einen ähnlichen Fall bei Ball im Dadaismus). Das Manifest selbst ist eine einzige Hymne an den Kraftmenschen, die Lebensfreude, die Abenteuerlust, gepaart mit einer Verherrlichung der zukünftigen Welt der Technik, Kampf mit den Urelementen des Lebens, Tod den Museen und Akademien:

"1. Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.

2. Mut, Kühnheit und Auflehnung werden die Wesenselemente unserer Dichtung sein.

5. Wir wollen den Mann besingen, der das Steuer hält, dessen Idealachse die Erde durchquert, die selbst auf ihrer Bahn dahinjagt.

7. Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muß aufgefaßt werden als ein heftiger Angriff auf die unbekanntten Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.

8. Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.

10. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht."¹

Das Echo auf dieses Manifest ist zunächst verhältnismäßig gering, obwohl es u.a. am 20.2.1909 auf der ersten Seite des Pariser Figaro erscheint und bald auch von der Presse in anderen europäischen Ländern vermerkt wird, so etwa in St. Petersburg am 8.3.1909². Erst eine Reihe von Theaterauftritten oder besser -skandalen ab Anfang 1910 verschafft dem Futurismus die entsprechende Resonanz. Gleichzeitig entwickeln die einzelnen Futuristen eine rege Aktivität sowohl in künstlerischer Hinsicht wie etwa in Manifesten auf dem Gebiet der Malerei, Architektur, Musik etc.

Ab 1912 weitet sich die Bewegung über Italien aus nach Frankreich (mit einer Ausstellung futuristischer Malerei in Paris) und wenig später auch nach Deutschland. Auch in Berlin findet eine entsprechende Ausstellung statt unter der Schirmherrschaft von Waldens "Sturm", wozu dieser gleichzeitig Übersetzungen der Manifeste sowie Literaturbeispiele liefert. Damit etabliert sich der Futurismus, obwohl zunächst in erster Linie eine literarische Bewegung, im europäischen Rahmen doch mehr als eine Bewegung der Malerei (was nicht zuletzt durch die leichtere Übertragbarkeit dieses Mediums begünstigt wird), um ansonsten v.a. durch seine Manifeste zu wirken. Mehr also letzten Endes durch die Theorie als durch die literarische Praxis.

In der Theorie findet im selben Jahr 1912 eine weitere Neuorientierung statt. An die Stelle der formalen Freiheit der Poesie im vers libre wird nun die Freiheit des dichterischen Wortes gesetzt. Marinetti propagiert ab jetzt seine Parole in libert . Aneinanderreihung von Wörtern (oder besser Begriffen und der mit ihnen verbundenen Bilder, also im Grunde neue Bildassoziationen), ohne daß Syntax oder grammatikalische Elemente störend eingreifen, Beschränkung dabei v.a. auf Substantive, Verben im Infinitiv, Abschaffung von Adjektiven oder Adverbien.

1. zit. n. Baumgarth, Futurismus, S. 26

2. Slobodnik, Taliansk  a rusk  futurizmus, S. 91

Damit hat der Futurismus mit dem Jahre 1912 bereits seinen Höhepunkt erreicht. Was folgt, sind ausgedehnte Tourneen, wobei sich v.a. Marinetti als unermüdlicher Propagator in ganz Europa betätigt. Mit dem Beginn des 1. Weltkrieges sollte die Bewegung jedoch eine jähe Unterbrechung finden, und im europäischen Rahmen durch die Verherrlichung des Krieges als der Hygiene der Welt sowie nach dem Krieg in der Anlehnung an den italienischen Faschismus die Sympathien außerhalb Italiens zum großen Teil verlieren. In Italien selbst aber wird der Futurismus, wenn auch durch die Abkehr einer Reihe von Mitgliedern dezimiert, unter der Schirmherrschaft Marinettis und offiziell geduldet bis zu dessen Tod 1944 weiterleben.

Das Programm des Futurismus ist nun, obwohl es sich um eine künstlerische Bewegung handelt (unter Einschluß sämtlicher Kunstsparten), nichtsdestoweniger in starkem Maße politischer Natur. Über allem steht für die Futuristen die Italianität: die grandiose Zukunft des Menschen ist verbunden mit der grandiosen Zukunft Italiens, die sich weit über den Glanz des alten Rom erhebt. Der Panitalianismus richtet sich dabei in erster Linie gegen den Vatikan (die Differenzen zwischen dem italienischen Staat und dem Papst sollten ja erst 1929 in einem Konkordat bereinigt werden) sowie gegen die deutschsprachigen Länder, allen voran Österreich (s. den Streit um Triest sowie die italienische Vergangenheit Österreichs bis zum Risorgimento). So gerät u.a. auch Nietzsche in die Schußlinie Marinettis, indem dieser ihn als geistigen Ahnherren des Futurismus verleugnet¹ (was aber eben doch nichts an den Tatsachen ändert).

In diesem politischen Zusammenhang lehnt der Futurismus ebenfalls den ohnehin morschen italienischen Parlamentarismus unter der quasi-Diktatur Giolittis ab, wie überhaupt alle gängigen Regierungsformen. An ihre Stelle soll die Artecrazia treten, die Herrschaft der Techniker und Künstler, der besten also. Das Leben soll von Wissen wie von Kunst durchdrungen sein, in deren Symbiose das Bild einer freien Gesellschaft geistig wie psychisch freier Menschen steht. Was selbstverständlich nicht heißt, daß

1. s. Baumgarth, Futurismus, S. 127

jeder in gleichem Maße Anteil an dieser Herrschaft hat: nur derjenige Mensch, der die Kraft zu diesem freien Leben zeigt, ist der Herrschaft würdig. Daß damit auch sozialistische Tendenzen von vornherein abgelehnt werden, versteht sich von selbst, und nicht von ungefähr konnte der Futurismus Marinettischer Prägung sich mit dem Faschismus Mussolinis verbünden, ja unter diesem Eingang in die vielgeschmähten Akademien finden.

Der Ablehnung alles Vergangenen, des Parlamentarismus wie der Akademien, die sich programmatisch schon im Namen des Futurismus widerspiegelt (entlehnt einer Schrift des katalanischen Schriftstellers G. Alomar, *El Futurismo*, Barcelona 1903¹), entspricht auch die Modernolatria. Alle Äußerungen des modernen Lebens, Technik wie etwa Geschwindigkeit, werden als Ausdruck des zukünftigen Lebens gefeiert. Daneben steht allerdings die Welt des Zirkus und des Theaters kaum zurück, wie ja überhaupt die Futuristen in erster Linie die Bühne als ihr Sprachrohr benutzten. Weiterhin gehört hierzu auch die Abenteuerlust, die Freude am Risiko. Dies alles steht im Dienste einer neuen Sensibilität des Menschen:

"Der Futurismus beruht auf einer vollständigen Erneuerung der menschlichen Sensibilität, die eine Folge der großen wissenschaftlichen Entdeckungen ist. ..."²

"... - Die Welt schrumpft durch die Geschwindigkeit zusammen. Neues Weltgefühl. Will sagen: die Menschen haben nacheinander das Gefühl für das Haus, das Gefühl für das Stadtviertel, in dem sie wohnen, das Gefühl für die Stadt, das Gefühl für die geographische Zone, das Gefühl für den Kontinent erworben. Heute besitzen sie das Gefühl für die Welt. Es hat für sie wenig Sinn zu wissen, was ihre Vorfahren taten, aber sie müssen wissen, was ihre Zeitgenossen in allen Teilen der Erde tun. Daraus ergibt sich für den einzelnen die Notwendigkeit, mit allen Völkern der Welt in Verbindung zu treten. Deshalb muß sich jeder als Mittelpunkt fühlen, Richter und Motor des erforschten und des unerforschten Alls. Das menschliche Gefühl nimmt gigantische Ausmaße an, es besteht die dringende Notwendigkeit, jeden Augenblick un-

1. ebda, S. 23

2. zit. n. Baumgarth, *Futurismus*, S. 130

sere Beziehungen zur ganzen Menschheit zu bestimmen."¹

Diese neue Sensibilität ist aber nicht nur eine Sache des Gefühls, sondern auch der Sinne, der sinnlichen Wahrnehmungen, die auf die Psyche einwirken. So fordert etwa Carrà eine "Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche"².

Nicht zuletzt steht aber die Technik im Vordergrund hinsichtlich des neuen Menschenbildes. Die Identifizierung des Menschen mit einem Motor, einer Maschine, führt schließlich zum Bild des vervielfältigten Menschen der Zukunft, bei dem das Herz an die Stelle des Gehirns tritt und als mechanischer Motor die Koordination der Körperfunktionen übernimmt. Dieser Mensch ist nichts als reine funktionale Kraft, er selbst wie auch seine Einzelteile sind austauschbar, reproduzierbar.

In der Literatur (die übrigen Kunstbereiche übergehe ich) ist der wohl wichtigste Beitrag der des befreiten Wortes, Marinettis Parole in libert . Zwar hat auch die Propagierung des vers libre ihre Verdienste, aber in dieser mehr formalen Befreiung des Verses greift man nur Tendenzen auf, die bei Whitman ebenso wie bei den Franzosen des Fin de siècle wie auch teilweise bei d'Annunzio auftreten. Die Parole in libert  sind dagegen weitgehend Marinettis eigenes Werk.

Marinetti fordert hier v.a. die Auflösung der Syntax, Aneinanderreihung von Substantiven, Gebrauch des Verbs im Infinitiv, Abschaffung von Adjektiven und Adverbien. Dazu Freiheit in den graphischen Ausdrucksmitteln (Orthographie, Typographie etc.). Die Auflösung der syntaktischen und grammatikalischen Zusammenhänge soll dazu dienen, Wörter, Begriffe und damit Bilder ohne Hemmnisse direkt und unmittelbar aneinanderzureihen, ohne jeden überflüssigen Ballast. V.a. aber wird auf diesem Wege die Zerschlagung der bisherigen logischen und psychologischen Zusammenhänge erreicht:

"10. Da jede Art von Ordnung notwendig das Produkt eines vorsichtigen und behutsamen Verstandes ist, muß man die Bilder orchestrieren und sie nach der GRÖSSTMÖGLICHEN UNORDNUNG verteilen.

1. ebda, S. 130/31

2. C. Carr , Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche, Manifest v. 11.8.13 (Baumgarth, Futurismus, S. 184-187)

11. MAN MUSS DAS "ICH" IN DER LITERATUR ZERSTÖREN, das heißt die ganze Psychologie. Der durch die Bibliotheken und Museen vollkommen verdorbene, einer entsetzlichen Logik und Weisheit unterworfenen Mensch ist ganz und gar ohne Interesse. Wir müssen ihn also in der Literatur abschaffen. An seine Stelle muß endlich die Materie treten, deren Wesen schlagartig durch Intuition erfaßt werden muß, was Physiker und Chemiker niemals erreichen werden. Über die befreiten Gegenstände und die launischen Motoren müssen die Atmung, die Sensibilität und die Instinkte der Metalle, der Steine, des Holzes usw. erfaßt werden. An die Stelle der längst erschöpften Psychologie des Menschen muß DIE LYRISCHE BESESSENHEIT DER MATERIE TRETEN.

...

Fügen wir die tiefen Intuitionen des Lebens aneinander, Wort an Wort, so wie sie unlogisch entstehen, dann geben sie uns die Hauptlinien einer INTUITIVEN PSYCHOLOGIE DER MATERIE. ..."¹

Nicht zuletzt aber manifestiert sich diese Zerstörung der traditionellen Kategorien auf dem Theater, dem ureigensten Element der Futuristen. Und gerade diese Seite lernte auch Prag bei Marinettis Besuch 1921 kennen, anhand einer Theateraufführung durch Honzl.

Insofern erweist sich der Futurismus, obwohl als Kunstrichtung angefangen, mehr und mehr als neue Lebensphilosophie, die sich in der Literatur wie in der Malerei oder etwa auch der Politik etabliert. Wichtigstes Merkmal ist dabei neben dem radikalen Bruch mit jeder Tradition der kämpferische Individualismus eines neuen Übermenschen der Technik, eine neue Sensibilität, der Sieg der Psyche und Materie über den alten Geist der Logik und der gesellschaftlichen Konventionen.

2.3. Der russische Futurismus

Etwas später als der italienische Futurismus erlebt der russische Futurismus seine Geburtsstunde. Aus dem Kreis um den Arzt und Kunstliebhaber Kul'bin entsteht ab 1908 mit u.a. Kamenskij,

1. Technisches Manifest der futuristischen Literatur v. 11.5.12 (Marinetti), zit. n. Baumgarth, Futurismus, S. 168/69

Chlebnikov und D. Burljuk eine Gruppe, die - zunächst ohne eigenen Namen - 1910 einen Almanach herausgibt, Sadok sudej. Dieser zeichnet sich durch keinerlei besondere, auch nicht literarische Qualitäten aus, kann aber gleichwohl als Startschuß der russischen Avantgarde gelten. Ende 1911, mittlerweile durch den Zuzug Majakovskijs und bald auch Kručenychs in ihrem zukünftigen Kern komplett, zieht sich der größere Teil der Gruppe nach Südrußland zurück, auf ein Gut der Burljuks. Nach dem ehemaligen griechischen Namen des Landstriches, in dem das Gut gelegen ist, gibt man sich nun den Namen "Hyläa-Gruppe". Chlebnikov hatte allerdings verschiedentlich vergeblich den Namen "Zukünftler" (budetljane) vorgeschlagen¹.

In Südrußland gibt man sich nun ausgiebig Kunststudien hin. Chlebnikov beschäftigt sich mit der slavischen Vergangenheit und huldigt zudem einem künstlerischen Primitivismus, der zeitweilig so weit geht, gymnasiale Gelegenheitsverse einer Schülerin über die eigene literarische Produktion zu erheben, ohne Ansehen der Qualität. Gleichzeitig geht in der Gruppe die Auseinandersetzung mit dem Kubismus als der neuesten Errungenschaft aus Frankreich weiter. Überhaupt pflegt die Gruppe gerade über Burljuk engen Kontakt zu Moskauer Malereikreisen. So gehört D. Burljuk mit zu der seit 1910 in der Öffentlichkeit agierenden Gruppe Bubnovyj valet (Karobube), der auch u.a. Kandinskij, Tatlin und Falk angehören. Und Majakovskij gibt ja auch sein Debüt an einer Moskauer Kunstakademie. Im Übrigen finden wir auch in der Malerei der zu diesem Kreis gehörenden Künstler starke Anklänge an den Primitivismus, v.a. in der sich Anfang 1912 abspaltenden Gruppe Oslinyj chvost (Eselsschwanz) eines Malevič, Tatlin und Chagall, um nur die wichtigsten Namen zu nennen. Ohne den italienischen Futurismus mehr als durch Hörensagen zu kennen, beruft sich gerade die letztere Gruppe auf diesen, was aber nichts daran ändert, daß der italienische Futurismus sowohl für diese Gruppe wie für die Gesamtentwicklung der russischen Avantgarde nur ephemere Bedeutung hat (strukturelle Ähnlichkeiten, wie sie verschiedentlich konstatiert wurden, haben ja nichts mit direkter Beeinflussung oder Abhängigkeit zu tun). Im Zusammenhang mit die-

1. Markov, Futurism, S. 27

sen Diskussionen um die beiden Malereigruppierungen fällt wohl auch zum ersten Mal in diesen Kreisen das Wort Futurismus¹.

Ende 1912 konstituiert sich nun endgültig die Gruppe der "Kubofuturisten", wie man sich fortan nennen sollte, und tritt mit einem ersten Manifest an die Öffentlichkeit, Poščečina obščestvennomu vkusu (Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack). Es folgen dann die üblichen Theaterauftritte, Rezitationsabende, Ende 1913 eine Tournee durch Rußland, und Anfang 1914 schließlich auch eine Begegnung mit Marinetti auf dessen Rußlandreise. Die Reise Marinettis war im Grunde ein Mißerfolg. Zwar applaudiert das bürgerliche Publikum Marinetti², ebenso bringt die bürgerliche und kunstliberale Presse positive Kritiken. Aber das Zusammentreffen mit den Futuristen auf der nach Moskau zweiten Station der Reise in St. Petersburg fördert mehr die Unterschiede beider Konzeptionen zutage, v.a. die gegensätzlichen politischen Auffassungen. Denn im Gegensatz zu den faschistischen Ansätzen in Marinettis politischem Programm stehen die russischen Avantgardekünstler fast geschlossen auf der Seite der politischen Linken. Beiden Seiten, Marinetti wie den russischen Futuristen, fehlen zudem wesentliche Informationen über die Gegenseite, so daß schon hier der Dialog leicht ins Abseits laufen mußte. Es ist im übrigen bezeichnend, daß Marinetti auch nicht etwa auf Einladung der Futuristen Rußland besucht, sondern auf Einladung Tastevens, des Exherausgebers der wichtigsten russischen Symbolistenzeitschrift Zolotoe runo.

Der erste Weltkrieg sollte dann, ebenso wie in Italien, das Gesicht des russischen Futurismus weitgehend verändern. Durch die Spaltung der Gruppe zunächst in aktive Soldaten und Daheimgebliebene, dazu die mit der Zeit wachsende Individualität, löst sich der Futurismus mit der Zeit als Gruppe auf (ohnehin gab es nie eine feste Organisation). Erst jetzt findet Majakovskij allerdings seinen eigenen Weg, entwickelt Chlebnikov seine Sprachtheorie voll. Dazu beginnt man sich den vorher geschmähten Persönlichkeiten der russischen Literatur wieder anzunähern, wie an-

1. ebda, S. 39

2. ebda, S. 149, vgl. Baumgarth, Futurismus, S. 104, die dies bereits als Erfolg wertet

dererseits auch diese jetzt verschiedentlich lobende Worte finden, so Gor'kij 1915¹. Außerdem stößt mit Brik im Jahre 1915 ein Literaturwissenschaftler aus dem Kreis des Opojaz zu Majakovskij, was nicht ganz ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung v.a. der Literaturwissenschaft sein sollte, etwa die Lauttheorien oder die metrischen Untersuchungen, wenn sich auch die Einflußnahme nur schwer eingrenzen läßt (für den umgekehrten Weg der Beeinflussung der Literatur durch die Laut- etc. Theorien scheint dies zumindest in diesem Fall kaum möglich).

Mit dem Ende des Krieges für Rußland sowie der anschließenden revolutionären und Bürgerkriegsphase wird die Futuristenbewegung schließlich in alle Winde zerstreut, nach dem Tod Chlebnikovs im Jahre 1922 bleiben vom alten Kern nur noch Majakovskij, Kručenyč und Kamenskij in Rußland aktiv. Im Übrigen formieren sich bald neue Bewegungen, so etwa - was Majakovskij angeht - die Linke Front der Kunst.

Wenn hier im Übrigen von russischen Futuristen die Rede ist, so habe ich mich nur aus Gründen der Kürze und wegen der herausragenden Bedeutung dieser Gruppe auf die Kubofuturisten beschränkt. Daneben entstehen in derselben Zeitspanne auch einige andere Gruppen, die ebenfalls futuristisches Gedankengut entwickeln oder es zumindest von sich behaupten (wie etwa der im Grunde spätsymbolistische Severjanin). Hierbei handelt es sich aber meist um Gruppen, die entweder von einem einzigen Talent leben (Ego-Futuristen: Severjanin) oder relativ unbedeutende Formierungen, die aber v.a. insofern interessant sind, als sich hier spätere künstlerische Persönlichkeiten erstmalig profilieren (Zentrifuge: Pasternak, Aseev, Mezonin poézii: Šeršenevič). Von ihrer künstlerischen Aussage her oder im Hinblick auf die Entwicklung der russischen Avantgarde sind diese Gruppen von zweitrangiger Bedeutung.

(Dieser Kubofuturismus hat im Übrigen nichts zu tun mit dem, was Teige und in dessen Nachfolge Nezval bei Apollinaire als Kubofuturismus bezeichnen)

Im Gegensatz zu den italienischen Futuristen ist das Programm des russischen Futurismus zunächst wesentlich künstlerisch-lite-

1. ebda, S. 282

rarisch bezogen. Es finden sich nicht allzu viele Hinweise auf den politischen Standort der Futuristen, der sich allerdings nur unschwer erraten ließ als auf der politischen Linken angesiedelt. Es geht v.a. im ersten Manifest, der "Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack", um die Abgrenzung gegenüber den früheren literarischen Richtungen, angefangen von den Akmeisten über die Symbolisten bis hin zu den Vätern der russischen Literatur: Puškin, Dostojevskij, etc., die vom Dampfer der Gegenwart herunterzuwerfen seien¹.

Hinzu kommt von Anfang an die Forderung nach einer neuen dichterischen Sprache. Hier geht man zwar zunächst auch von einer Zerstörung der traditionellen Syntax, Orthographie etc. aus. Darüber hinaus fordert man aber v.a. die Befreiung des Wortes in phonetischer und semantischer Sicht. Dies beginnt im ersten Manifest mit der Forderung nach einer Erneuerung des Wortschatzes:

"Wir befehlen, die Rechte der Dichter zu achten:

1. Auf die Vergrößerung des Wortschatzes in SEINEM UMFANG mit selbst erfundenen und abgeleiteten Wörtern (Wort-Neuheit)."²

In Sadok sudej 2 (der mit dem früheren Sadok sudej nur den Namen gemeinsam hat / = Richterteich) gibt es dann nähere Ausführungen. Der Orthographie und v.a. der Phonetik wird eine neue Rolle zugewiesen, gerade die Phoneme werden zu Bedeutungsträgern sui generis erklärt. Das Wort wird dazu in seiner semantischen Funktion neu herausgestellt:

"Für uns ist das Wort der Schöpfer des Mythos, das Wort gebiert sterbend den Mythos und umgekehrt."³

Hinzu kommt die Freiheit in der Gestaltung von Metrum bzw. Rhythmus, Reim, wie auch die Umgestaltung der alten Sujets und Themen.

Aber gerade die Phonetik und Semantik des Wortes sollten sich, darin weit über den italienischen Futurismus mit seinen Parole in libert  hinausgehend, als die wichtigsten Gebiete des russischen Futurismus erweisen. Dabei steht auf der einen Seite Kru-

1. Pošćečina obšcestvennomu vkusu, zit. n. Markov, Manifesty, S. 50

2. ebda, S. 50

3. Sadok sudej 2, Art. 11, zit. n. Markov, Manifesty, S. 52

čenyč mit seinen Vokalgedichten, so etwa "Vysoty"¹. Daneben aber erweist sich als noch bedeutender Chlebnikov mit seiner auf der Phonetik des Wortes aufbauenden neuen Semantik. V.a. ist hier zu nennen seine Sternensprache, die, von lautlichen Gemeinsamkeiten hinsichtlich des Anfangsphonems ausgehend (oder auch nur der Orthographie des ersten Buchstabens im Wort) eigene semantische Ketten aufstellt. So etwa zum Buchstaben "B" (russisches Alphabet, phonetisch dem lateinischen W entsprechend):

"Die Bewegung eines Punktes auf einem Kreis um einen zweiten, unbeweglichen Punkt." (als Beispiele dann Wörter wie veter/Wind, volna/Welle usw. genannt)²

Analog dieser Sternensprache baut dann allein auf der Phonetik Kručenyč eine Metasprache auf, den "Zaum":

"4. Gedanke und gesprochene Sprache sind dem Durchleben der Inspiration nicht adäquat, deshalb hat der Künstler die volle Freiheit, sich nicht nur in der allgemeinen Sprache auszudrücken (Begriffe), sondern auch in einer persönlichen (der Schöpfer ist individuell), und in einer Sprache, die keine festgelegte Bedeutung hat (nicht erstarrt ist), einer Metasprache (=Zaum). Die allgemeine Sprache verbindet, die freie Sprache erlaubt, sich vollständiger auszudrücken (Beispiel: go osneg kajd usw.)."³

Hatte also der italienische Futurismus eine neue Bilder- und Begriffswelt mittels neuer Assoziationen schaffen wollen, und war damit semantisch, in seinem Wortschatz, durchaus im Rahmen der bestehenden Sprache geblieben (es sollten ja Syntax und Grammatik zerstört werden, nicht aber die Wörter selbst), so versucht sich der russische Futurismus am Aufbau einer vollständig neuen Sprache nicht nur für den Dichter, sondern allgemein für den persönlichen Gebrauch. Damit unterscheiden sich italienischer und russischer Futurismus nicht nur in ihrer politischen Haltung, sondern auch in ihrer literarischen bzw. Sprachtheorie. Verbindend ist für beide im Grunde nur der radikale Neubeginn einer

1. vgl. dazu Mathauserová - Romportl, K zvukové interpretaci jednoho typu poesie

2. zit. n. Kursbuch 10, S. 21

3. A. Kručenyč, Deklaracija slova, kak takovogo, zit. n. Markov, Manifesty, S. 63 (das von Kručenyč zitierte Beispiel ist lt. Markov ein Zaum-Gedicht des Autors selbst)

Kunst inmitten einer morschen Gesellschaft. Dabei bleibt der russische Futurismus aber mehr künstlerisch orientiert, als daß er sich etwa an einer neuen Lebensphilosophie versucht. Was nicht bedeutet, daß die Schaffung einer neuen persönlichen Sprache nicht ebenso sehr die Gesellschaft revolutioniert. Verbindend sind ansonsten zwischen den beiden Futurismen daneben allerdings einige Einzelaspekte, so etwa der enge Bezug zur Malerei, die Bildhaftigkeit wie auch urbane Themen in der Poesie. Diese Übereinstimmung in einzelnen Punkten kann aber eben über die fundamentalen Unterschiede zwischen beiden Richtungen nicht hinwegtäuschen.

2.4. Der Dadaismus

Haben sowohl der russische wie italienische Futurismus noch den Charakter einer nationalen Bewegung am Vorabend des 1. Weltkrieges, so ist der Dadaismus von Anfang an eine internationale Bewegung in den Wirren des Weltkrieges. Nicht nur, daß fast gleichzeitig die Anfänge an mehreren Orten spürbar werden (So Picabia in Barcelona, später New York, hier ebenfalls Duchamp, obwohl diese Richtungen, wenn auch wesensgleich mit dem Dadaismus, zunächst ohne besonderen Namen fungieren), wobei aber Zürich doch eindeutig die Wiege des eigentlichen Dadaismus ist. Auch der Kern des Dadaismus in Zürich setzt sich bereits aus mehreren Nationen zusammen: Deutsche (Ball, Hülsenbeck, der Elsässer Arp), Rumänen (Janco, Tzara), Ukrainer (Slodski). Angehörige also der Mittelmächte, die sich in die Schweiz zurückgezogen hatten, aber nicht alle Emigranten.

Schon bald, spätestens aber im Dezember 1915¹, entsteht der Plan, ein Podium junger Künstler zu gründen. Am 5.2.1916 öffnet dies dann unter dem Namen "Cabaret Voltaire" in Zürich seine Türen, um Künstlern verschiedener Provenienz einschließlich eines Balalaika-Orchesters als Sprachrohr zu dienen, allen voran aber den genannten Künstlern. Was geboten wurde, war zunächst nichts anderes als eine Mischung der verschiedensten Kunstrichtungen auf dem Gebiet v.a. der Poesie: Expressionismus, italienischer Futurismus (den Ball ausgiebig studiert hatte), schließlich ein

1. Döhl, Dadaismus, S. 721

Schluß Kubismus durch Vermittlung Arps, der Picasso und Braque kannte.

Bald beginnt die Bewegung jedoch, ein eigenes Programm auszu- arbeiten, wobei Ball, der zunächst als Hauptmotor der Bewegung auftritt, mit der Zeit von Hülsenbeck und Tzara in den Hinter- grund gedrängt wird. Als Pazifisten grenzt man sich gegen die Kriegsverherrlichung des italienischen Futurismus ab, und setzt am 14.7.1916 auf der ersten Dada-Soirée ein Protestprogramm nicht nur gegen den Krieg, sondern gegen im Grunde alles und jedes in der Welt auf die Beine (falls man hier überhaupt von einem fe- sten Programm sprechen kann). Nachdem Tzara eine Dada-Zeitschrift mit ebensolchem Titel herauszugeben beginnt (und damit endgültig zu einem der beiden Hauptmotoren der Bewegung wird), ist die Rich- tung endgültig etabliert. Nun kann an die Ausgestaltung des Pro- gramms gegangen werden, was sich in regelmäßigen Soiréen, Skan- dalen, Manifesten und sonstigen Publikationen niederschlägt, hie- rin getreu der Nachfolge des italienischen Futurismus.

Mit dem Jahre 1918 finden einerseits die Dada-ähnlichen Be- wegungen außerhalb der Schweiz Anschluß an Zürich (so erscheint Picabia dort auf der Szene), auf der anderen Seite strahlt die Bewegung jetzt auch mehr über die Schweiz hinaus. Mit Kriegsende, als sich das Züricher Zentrum auflöst - die letzte Dada-Veran- staltung findet in Zürich am 9.4.1919 statt - , entstehen Dada- Zentren in Deutschland (an der Spitze Berlin), Frankreich (hiervon wird noch näher die Rede sein), aber auch in kleineren Ländern, so etwa in den Niederlanden. Und wie um den Internationalismus von Dada zu beweisen, propagiert ihn z.B. Mehring bis nach China und Japan hinein.

Dabei ist für den deutschen Dadaismus von Bedeutung, daß in Berlin eine Reihe v.a. bildender Künstler (so Grosz, die Brüder Herzfelde = Heartfield) zu ihm stoßen, die politisch links orien- tiert sind, wenn auch nicht unbedingt auf eine bestimmte politi- sche Gruppierung festgelegt. Der literarische Dadaismus bleibt aber im wesentlichen unpolitisch, sehen wir von den anarchistischen Eskapaden einiger Dadaisten wie Baader ab. Mit dem Jahre 1923 hat dann der Dadaismus seine Rolle im wesentlichen ausge- spielt, wenn er auch etwa in der Merz-Kunst eines Schwitters noch weiterlebt. Als Bewegung verliert er jedenfalls seine Bedeutung in einer Zeit, die eine politische Stabilisierung und gleichzei-

tig auch eine Polarisierung erfährt, die auch den Künstler nur schwer eine neutrale Rolle einnehmen läßt.

Nun zum Programm des Dadaismus. Für die pazifistisch eingestellten Dadaisten - was sich für Ball etwa zeitweilig durchaus mit einem gewissen Schuß Anarchismus verbinden läßt - steht über allem der Kampf dem Wahnsinn der Zeit. Der Dadaismus erscheint als Narrenspiel mit dem Nichts¹, da sämtliche Werte im Weltkrieg zerstört worden sind. Es "bleibt nur die Blague und die blutige Posse"². In der Ablehnung jeder Philosophie oder Weltanschauung tritt der Dadaismus ein für die Verherrlichung des Absurden, die Zerstörung alles Wohlgeordneten, die Provokation des Bürgers durch das Lachen - nicht zuletzt wurde ja der Name Voltaires als Aushängeschild gewählt. In der Literatur bedeutet dies die Ablehnung jeder toten Tradition (nicht der Tradition schlechthin: so beruft sich etwa Ball, der die Bewegung allerdings schon 1917 verläßt, des öfteren auf Novalis).

Dada ist damit in erster Linie eine Lebenshaltung, eine Aktivität im Dienste der Freiheit des physischen und psychischen Menschen, eine Aktivität, die sich in vorderster Front die Kultur als Objekt erwählt hat.

"Dada macht eine Art Anti-Kulturpropaganda, aus Ehrlichkeit, aus Ekel, aus tiefstem Dégout vor dem Erhabenheitsgetue des intellektuell approbierten Bourgeois. Da Dada die Bewegung ist, das Erlebnis und die Naivität, die Wert darauf legt, "bon sens" zu besitzen - einen Tisch für einen Tisch und eine Pflaume für eine Pflaume zu halten, da Dada die Beziehungslosigkeit gegenüber allen Dingen ist und daher die Fähigkeit hat, mit allen Dingen in Beziehung zu treten, wendet es sich gegen jede Art von Ideologie, d.h. jede Art von Kampfzustand, gegen jede Hemmung, Barrière. Da Dada die Elastizität in sich selbst ist und nicht begreifen kann, wie man sich auf etwas festsetzt, sei es Geld, sei es eine Idee - gibt es das Mittel einer vollkommenen Freiheit des Charakters."³

-
1. Tagebucheintragung Balls v. 12.6.16, zit. n. Döhl, Dadaismus, S. 725
 2. Tagebucheintragung Balls v. 18.6.16, zit. n. Döhl, Dadaismus, S. 726
 3. Hülsenbeck, Dada-Almanach, S. 5/6

Die Mittel des Dadaismus sind in erster Linie Provokation und Aggression, der Skandal und das Lachen, mithin das Durchbrechen jeden Tabus. Insofern bleibt aber der Dadaismus zunächst v.a. in seinem Skandalcharakter nur eine Fortsetzung des italienischen Futurismus. Bald beginnen sich jedoch v.a. in der Vortragsart auf der Bühne neue Formen herauszubilden, indem man das Geschehen auf der Bühne - die wie für den italienischen Futurismus für den Dadaismus wesentlicher Aktionsplatz ist - aktualisiert. So werden Simultangedichte vorgetragen (mehrere Sprecher tragen gleichzeitig verschiedene Gedichte vor), Vorträge mit Turnübungen verknüpft. Und nicht zuletzt huldigt man dem Bruitismus, der Kunst des Lärmmachens im wörtlichen Sinne, da hier meist mehr Lärm als Musik entsteht. Der Dadaismus erweist sich damit als nichts anderes denn als schöpferische Aktion, als Selbstzweck. Ja er wird gerade bei Tzara zum reinen Aktionismus (was nicht zuletzt auch das Ende des Dadaismus in Frankreich herbeiführen sollte).

Dieser Aktionismus führt aber auch schon bei Ball frühzeitig zu einer Gegenbewegung, die dann von den andern übernommen wird. Über Marinettis Parole in libert  stösst er, ähnlich wie etwa Kruceny ch, zu einer Poesie der reinen Laute vor, ein Gebiet, das in der deutschen Literatur mit Scheerbart und Morgenstern aber bereits eigene Vorläufer hat.

"Mit der Preisgabe des Satzes dem Worte zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti mit den 'parole in libert '. Sie nahmen das Wort aus dem gedankenlos und automatisch ihm zuerteilten Satzrahmen (dem Weltbilde) heraus, nährten die ausgezehrte Gro stadtvokabel mit Licht und Luft, gaben ihr Wärme, Bewegung und ihre ursprünglich unbekümmerte Freiheit wieder. Wir andern gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fälle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war. An hundert Gedanken zugleich anstreifend, ohne sie namhaft zu machen, ließ dieser Satz das urt mlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen; weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung. Unsere Versuche streiften Gebiete der Philosophie und des Lebens, von denen sich unsere ach so vernünftige, altkluge Umgebung kaum

etwas träumen ließ."¹

Wie der russische Futurismus, geht so der Dadaismus bei Ball über die reine Wortsphäre hinaus in metaphysische Bezirke vor, wenn auch die anderen Dadaisten hinsichtlich der Lautgedichte wohl eher die reine Freude am Spiel mit Lauten als die Metaphysik interessierte.

Somit erweist sich der Dadaismus einerseits als Produkt der vorhergegangenen Avantgardebewegungen bzw. ihr Pendant, andererseits ist er ihre Krönung in der reinen Aktion, im Spiel, in der Apotheose des Grotesken, Absurden. Er bleibt aber gleichzeitig - und dessen ist er sich bewußt - weitgehend ein zerstörerisches, nur in Ansätzen (s. Ball) aufbauendes Spiel. Insofern ist er nichts anderes als die Sinnlosigkeit des Weltkrieges, die in die Kultur hineinprojiziert wurde. So ist es denn auch nur eine Frage der Zeit, wann seine Negation von einer neuen Bewegung mit positiver Zielsetzung abgelöst wird.

2.5. Der französische Surrealismus

Wenn Frankreich bei allen Avantgardeströmungen, die bisher behandelt wurden, auch Pate gestanden hat, sei es über den Kubismus, sei es über die Philosophie Bergsons oder die Künstleratmosphäre des Fin de siècle (vers libre), so steht es im Hervorbringen einer eigenen literarischen oder wesentlich literarisch bestimmten Avantgarde nicht auf einem der vorderen Plätze. Denn einen radikalen Neubeginn, wie ihn die Literatur in den behandelten Strömungen kennt, hat Frankreich lange Zeit nicht, hier lag der Schwerpunkt lange Zeit auf der bildenden Kunst. Immerhin dauert es in Frankreich bis zum Ende des 1. Weltkrieges, ehe eine Strömung den Durchbruch erlangt, die den Namen Avantgarde verdient.

Ihre Anfänge gehen allerdings in die Jahre 1916/17 zurück. In diesen Jahren scharen sich v.a. um die Literaturzeitschriften SIC (Albert-Birot) und Nord-Sud (Reverdy) eine Reihe jüngerer Autoren der Generation der in den 90-er Jahren geborenen. Neben Reverdy und noch vor ihm gilt allerdings Apollinaire als der

1. Tagebucheintragung Balls, v. 18.6.16, zit. n. Döhl, Dadaismus, S. 734

wichtigste Mentor dieser jungen Generation, deren künstlerischer Horizont vorerst noch ein breites Spektrum aufweist. Es reicht von Gide bis Lautréamont, von Rimbaud bis Jarry, unter den jüngeren Dichtern von Apollinaire und Reverdy bis hin zu anarchistischen Tendenzen etwa bei Vaché (der einen gut Teil Dada in Frankreich vorwegnimmt, ohne den Dadaismus je gekannt zu haben, und besonders Einfluß auf Breton ausübt).

Gegen Kriegsende gründet man eine Gruppe Littérature, wobei als Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift Aragon, Breton und Soupault fungieren. An der künstlerischen Unbestimmtheit ändert sich jedoch vorerst nichts. Mittlerweile hatte man im übrigen über Apollinaire Kenntnis von der Dada-Bewegung erhalten (1917)¹, sich jedoch noch kein eigenes unmittelbares Bild machen können.

So wird die Ankunft Tzaras, dem der Ruf eines großen Dada-Magiers nach Paris vorausgeeilt war, 1919 sehnlichst in einem Paris erwartet, dem nur noch die Initialzündung fehlte, um eine Avantgarde à la Dada zu bekommen. Und Tzara wird sofort neben Breton zum führenden Kopf der bald recht zahlreichen französischen Dadaistengemeinde. Es folgt der übliche Dada-Rummel mit Soirées, Skandalen, schließlich einem groß aufgezogenen Tribunal gegen den Schriftsteller Maurice Barrès, wo man über die gesamte bürgerliche Literatur zu Gericht saß (13.5.1921). Eine breit angelegte Farce, die übrigens mehr dem Literaten und ebenso erfolgreichen Politiker Barrès galt als dem antibürgerlichen Barrès, der zeitweilig Anhänger der rechtsgerichteten Action française war. Daneben machen sich aber auch, wie im Dadaismus Züricher Prägung, andere Tendenzen im französischen Dadaismus bemerkbar. So betreibt Eluard, der seit Februar 1920 eine eigene Zeitschrift (Proverbe) herausgibt, ähnlich Ball oder den russischen Futuristen Sprachstudien. Allerdings erlangen diese nie den Einfluß, den sie etwa im russischen Futurismus hatten. Der französische Dadaismus bleibt vielleicht noch stärker als der Züricher oder später der deutsche in reinem Aktionismus stecken, woran v.a. Tzara großen Anteil hat.

Dies führt denn auch mit dem Jahre 1922 zum allmählichen Zerfall der Bewegung. Denn während Tzara weiter die Bewegung im

1. Nadeau, Surrealismus, S. 22

künstlerischen Anarchismus fortführen will, sucht Breton bereits nach einem positiven Programm, um den Dadaismus auf neue Wege zu geleiten. Zusammen mit Eluard, Aragon, Péret, Soupault, aber auch Malern wie Max Ernst, um nur einige der wichtigsten zu nennen, findet er diesen positiven Ausweg im Surrealismus. Dabei fällt jetzt Breton die alleinige Rolle des Organisators (nach dem Bruch mit Tzara) und v.a. Theoretikers des Surrealismus zu, die er im Grunde bis an sein Lebensende (1966) behalten sollte.

1924 erfolgt dann die Gründung der Gruppe der Surrealisten, mit einem eigenen Bureau de recherches surréalistes und einer Zeitschrift, La Révolution surréaliste. Untermuert wird das ganze durch das von Breton verfaßte Manifeste du surréalisme (= 1. Manifest des Surrealismus). 1925 folgt der künstlerischen Programmatik die politische, eingeleitet durch einen Artikel in der Révolution surréaliste Nr. 2 vom 15.1.1925, Ouvrez les prisons, licenciez l'armée. Die eigentliche klare Linie in der Politik ergibt sich für die Surrealisten allerdings erst im Verlauf des Krieges, den Spanien in Marokko gegen den Aufstand des Abd-el-Krim führt, wobei es offizielle französische Unterstützung erhält. Dies führt dazu, daß sich die Surrealisten in ihrer Mehrzahl auf der Seite der Kommunistischen Partei Frankreichs einfinden, ohne aber voll auf deren Linie einzuschwenken. Wichtiger wird die Zusammenarbeit mit der Zeitschrift Clarté (Bernier, Fourier), die außer einer pro-sovjetischen Tendenz v.a. auch Sympathien für Trockij erkennen läßt.

1929 führt Breton eine Straffung und Reinigung der Organisation durch, nicht zuletzt eben im Hinblick auf das Verhältnis zur PCF, die ihre Position gegenüber der Sowjetunion neu formieren muß (nicht zuletzt auch im Hinblick auf die innenpolitischen Ereignisse in der Sowjetunion, wobei Trockij nur eines der Probleme darstellt; vergl. auch das gleichzeitige Revirement in der KP der Tschechoslowakei). Mit dem 2. Manifest des Surrealismus 1930 wird dann nicht nur der künstlerische, sondern auch der politische Kurs gefestigt, indem die Surrealisten sich ihre Eigenständigkeit bewahren, aber außerhalb des trockistischen Fahrwassers die Kontakte zur PCF erhalten.

Damit möchte ich den Überblick über die Geschichte des Surrealismus abbrechen, da sie über den von mir behandelten Zeitraum

hinausgeht (ab jetzt - 1930 - müßte dann auch die internationale Ausweitung des Surrealismus untersucht werden, nicht zuletzt auch die Beziehungen zur Tschechoslowakei).

Das Programm des Surrealismus unterscheidet sich nun beträchtlich von dem der anderen Avantgardeströmungen. Der Surrealismus will in erster Linie weder eine reine Kunst- noch überhaupt eine Kulturbewegung sein, sondern eine Wissenschaft, die Wissenschaft von der Befreiung des Geistes:

"Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie. Il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble."¹

Der Surrealismus ist die Lehre, wie man auf dem Wege der Psyche den Mensch in seiner Totalität befreien kann:

"Surréalisme, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale."²

Er ist also eine neue Erkenntnislehre, die das Reich der Vernunft durch das Reich der Imagination ersetzt:

"La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, ..."³

Grundlage dieser Lehre ist der Traum, der in erster Linie ermöglicht, in die Tiefe des Unterbewußtseins hinabzusteigen (die Surrealisten sind sich bewußt, daß sie hier zumindest in groben Zügen in der Nachfolge Freuds stehen). Der Traum wird zum Widerpart der Realität, so wie sich Wachen und Schlafen ergänzen. Der Traum kann wie die sichtbare Realität zur Lösung der Lebensfragen herangezogen werden, ja Traum und Realität werden in der Überzeugung Bretons einst in einer Über-Realität aufgehen:

"Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.

1. Punkt 2 der Déclaration du 27 janvier 1925, zit. n. Nadeau, Surrealismus, S. 67

2. Breton, Manifeste du surréalisme, S. 37

3. ebda, S. 13

C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession."¹

Insofern beschäftigt sich die Literatur der Surrealisten gerade in der frühen Zeit vornehmlich mit Traumaufzeichnungen, automatischen Texten etc., und so ist es auch verständlich, weshalb gerade Lautréamont mit seinen Aufzeichnungen von Seelenzuständen, Selbstanalysen etc. in den Chants de Maldoror zum Stammvater der surrealistischen Literatur wird. Einer der wenigen übrigens, der die Reinigung des Stammbaums der Surrealisten durch Breton im Jahre 1929 überlebt (vgl. dagegen die Stammtafel von 1924, die von Swift und Sade über Chateaubriand, Baudelaire und Poe selbst noch Mallarmé einschließt²). Und auch Apollinaire erscheint bei den Surrealisten, deren Bewegung er ja den Namen gab (in den "Mamelles de Tirésias" 1917), eher als der Dichter der Calligrammes denn der Alcools (zu denen auch Zone gehört).

Diese surrealistische Bewegung, die sich als Revolution der Seele des Menschen versteht (s. auch den Titel ihrer Zeitschrift), bezieht aber auch die sozialen Realitäten ein. Die Verdrängungsmechanismen der Psyche reagieren ja auf äußere Einflüsse, zu denen auch die soziale Umwelt gehört. Insofern ist zur totalen Befreiung des Menschen auch die Befreiung von der bürgerlichen Pseudomoral und damit auch der bürgerlichen Herrschaft notwendig. Hier greifen die Surrealisten über Freud hinaus auf Marx über, v.a. in der Interpretation Trockijs (woraus denn auch z.T. die Schwierigkeiten mit der politischen Führung der PCF resultieren). Die Revolution der Psyche findet also ihre Ergänzung in der sozialen Revolution, eine freie Psyche des Menschen kann es nur in einer freien Gesellschaft geben. So resümiert sich also die surrealistische Lehre in den Namen Freud und Trocki, wozu als literarischer Stammvater Lautréamont kommt (die Bereiche der Malerei, des Theaters etc. übergehe ich wie auch schon vorher):

"L'évolution dialectique du Surréalisme peut donc se résumer dans les trois noms de Lautréamont, Freud et Trotzsky (sic), précurseurs de chacune de ses étapes."³

1. ebda, S. 23/24

2. ebda, S. 38/39

3. Duplessis, Surrealismus, S. 118

3. Der Devětsil

3.1. Das Vorspiel der tschechischen Avantgarde von 1914

Wenn wir von der Geschichte der tschechischen Avantgarde sprechen, so müssen wir eigentlich zurückgehen in das Jahr 1911. In diesem Jahre wird die Skupina výtvarných umělců (Gruppe bildender Künstler) gegründet, deren wohl wichtigste Mitglieder J. Čapek, E. Filla und V. Špála sind, nicht zu vergessen B. Kubišta. Diese Gruppe mit einem beträchtlichen Hang zu den neu in Deutschland und v.a. Frankreich aufgekommenen Richtungen in der bildenden Kunst, in erster Linie zum Kubismus, aber auch zum Fauvismus und Expressionismus, versucht auf der einen Seite den direkten Anschluß an die zeitgenössische europäische Kunstszenarie, andererseits leitet sie die eigentliche Abgrenzung gegenüber der älteren Generation auch auf anderen Gebieten der Kunst ein. Dies macht sich bald darauf auch in der Literatur in einer neuen Bewegung bemerkbar, die gegen die sogenannte "Generation der 90-er Jahre", gegen deren individualistische, psychologisierende, teils ins Religiöse weisende Kunst eine Gegenreaktion aufbaut. Gegen Dichter wie Sova, Machar, Březina u.a. tritt die jüngere Generation hervor mit Theer und Fischer auf der einen Seite, den Brüdern Čapek, Langer und - als einer der wenigen Vertreter der älteren Generation - Neumann auf dem anderen Flügel der Bewegung. Nach ihrer ersten gemeinsamen Publikation, Almanach na rok 1914 (Almanach auf das Jahr 1914) wird diese noch disparate Gruppe in der Regel als die Gruppe bzw. Generation des Jahres 1914 bezeichnet.

Ihr theoretischer Sprecher wird, trotz des Altersunterschiedes, bald Neumann (mit dem besonders die Brüder Čapek künstlerisch in den ersten Kriegsjahren viel verbindet), der der Bewegung in den Jahren 1913/14 mit seinen Aufsätzen ein theoretisches Gerüst verschafft. Unter dem Titel "At' žije život" sollten sie allerdings erst 1920 in Buchform erscheinen, wobei ihnen dann doch ein gut Teil ihrer Wirkung genommen war - mittlerweile wurden sie von den politischen und sonstigen Ereignissen überrollt.

Ausgehend vom Vitalismus Bergsons propagiert Neumann nun die

"Einheit der Welt und des Lebens"¹. An die Stelle einer Kunst der Auserwählten und des Auserwählten setzt er das Leben selbst als Kunst, die Kunst hat die Aufgabe, den Strom des Lebens in seiner ganzen Fülle zu erfassen, und nicht Rangordnungen im Hinblick auf besonders erhabene Sujets etc. einzuführen:

"Sobald wir jedoch aufhörten, die Dinge in jene zu unterscheiden, die sich für die Poesie eignen, und jene, die sich für sie nicht eignen, in kostbare, ausgewählte, erhabene Dinge und arme, alltägliche, banale Dinge, erweiterten wir unendlich unseren Reichtum an Sujets und Bildern. Wir können alles in einem gegebenen Fall benutzen, die ganze Welt ist unser. Und diese Freiheit wollen wir auch auskosten, ja diese Freiheit ist die unausweichliche Voraussetzung der neuen dichterischen Sprache.

Den Worten Bergsons folgend können wir sagen, daß es notwendig ist, sollen wir unsere Intuition der symphonischen Einheit aller Dinge, unser ständiges Gefühl des inneren Rhythmus des Lebens, des fließenden und dynamischen Lebens ausdrücken, müssen wir mit verschiedenen Bildern, die aus unterschiedlichen Bereichen der Dinge, und sei es der einfachsten, stammen, und die konvergierend, zusammenlaufend wirken, das Bewußtsein zu dem Punkt lenken, wo es unsere Intuition, unser Gefühl erfassen kann. Mit den disparatesten Bildern, die zu demselben Ziele streben, aber sich nicht gegenseitig erdrücken, rufen wir am besten die Vorstellung der Dinge und Geschehnisse in ihrer inneren Wahrhaftigkeit und in ihrem Zusammenhang mit dem Leben hervor."²

In der Poesie bedeutet dies v.a. den freien Vers in der Nachfolge Whitmans und Verhaerens, wie man auch sonst gerade in der Form neue Wege gehen will. Die Sujets treten gegenüber den geforderten neuartigen Bildern in den Hintergrund.

In der Nachfolge Whitmans, Verhaerens und Maeterlincks bleibt Neumann allerdings nicht stehen, sondern nähert sich in seiner vollständigen Bejahung des neuen Lebens dem italienischen Futurismus, der nicht nur das Vorbild der formalen Befreiung, etwa im vers libre, gibt, sondern auch die Ablehnung jeder Tradition.

1. Neumann, At' žije život, Lidové noviny 21/Nr. 209 v. 2.8.13, S. 1-2, hier n. Neumann, Spisy 7, S. 25

2. ebda, S. 28

Auch hier knüpft Neumann an, wenn auch nicht so radikal wie die Futuristen, wenn er v.a. die vorhergehende Generation der 90-er Jahre in der tschechischen Literatur einer Beschimpfung unterzieht:

"Nieder mit:

dem Flickschustervers, der Wehmutslyrik, dem ästhetischen Wörterbuch, dem temperamentvollen Essay, den Marceles, Egons, der perversen Erotik, dem Dandytum, Mystizismus, Snobismus, Malleus maleficarum, der Moderní revue, dem Kulturexorzismus, der Česká kultura, tendenzieller Trivialität, dem Wiederkauen der Geschichte, Zeyer, Machar, Karel Horký, Karásek ze Lvovic, den Affären!

Nieder mit:

der wohlgefälligen akademischen und impressionistischen Sauce, Patina, einförmigen Künstlern, der Folklore, mährisch-slowakischer Stickerei, Alfons Mucha, der Altprager Sentimentalität, der flennenden Bestie, dem Museum für Industriekunst, der Staffeleibibliophilie, Dr. Kramář und dem Barock, dem tschechischen Reinhardtchen, dem Theater auf den Weinbergen!

Nieder mit:

der literarisch-politischen Kritik, den Pädagogen, Professoren, dem Historismus und Moralin, den Philologen, Kulturn, der Langeweile, jüdischen Katholiken, Kulturnegern, Abstinenzlern und Feinden des Lärms, bürgerlicher Wohltätigkeit und sozialistischer Sentimentalität, positiver Politik, jungtschechischen Rathäusern, Aklerikalismus, Verwaltungsräten, Protzen, Krim und Balkan!

Nieder mit:

dem Feminismus, der Galanterie, weiblicher Handarbeit!

Aber es lebe:

das befreite Wort, das neue Wort, der Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Pathetismus, Dramatismus, Orphismus, Paroxysmus, Dynamismus, die Plastik, der Onomatopoismus, die Poesie des Lärms, die Zivilisation der Erfindungen und Forschungsreisen!

Es lebe:

der Maschinismus, der Sportplatz, Frištenský, das Tschechisch-mährische Maschinenbauwerk, der Zentralschlachthof, Laurin und Klement, das Krematorium, der zukünftige Kinematograph, Zirkus Henry, das Militärblaskonzert auf der Schützeninsel und in der Stromovka, die Weltausstellung, der Bahnhof, die Kunstreklame,

Eisen und Beton!

Es lebe:

die Moderne, das strömende Lebende und die zivilisierte Kunst!

Es lebe:

Vincenc Beneš, V.H. Brunner, Josef Čapek, Karel Čapek, Otokar Fischer, Otto Gutfreund, Józsa Gočár, Stanislav Hanuš, Vlastislav Hofman ..., Stanislav K. Neumann, Otakar Theer, Václav Špála, Wojkovicz usw!"¹

Das ausführliche Zitat zeigt, daß wir es im Grunde mit einer antibürgerlichen Protesthaltung zu tun haben. Es geht weniger um einen radikalen Neubeginn ohne alle Voraussetzungen als darum, falsch verstandene und überholte Tradition über Bord zu werfen. Es wird keineswegs die gesamte Vergangenheit wie etwa bei den italienischen Futuristen über Bord geworfen (es fehlen in der Aufzeichnung etwa die großen Gestalten der tschechischen Literatur des 19. Jahrhunderts). Insofern zeigt die Bewegung des Jahres 1914 in ihrem theoretischen Sprecher (zumindest für den einen Flügel, der später auch in einem gewissen Sinne eine Fortsetzung fand) zwar Ansätze zu einer Avantgarde, die aber nicht über eine Protesthaltung hinausgehen, es fehlt ihr die unbedingte Radikalität.

Im übrigen hat diese neue Bewegung ihre Verdienste am ehesten in der bildenden Kunst, hier haben wir eine auch über den Weltkrieg hinweg kaum unterbrochene Kontinuität. Die literarische Bewegung aber wurde unterbrochen, bevor es zu einer ausgeprägten künstlerischen Richtung kommen konnte, ja bevor die im Ansatz bereits vorhandenen Gegensätze zwischen den beiden Flügeln Theer und Neumann recht eigentlich zum Austragen kommen konnten. Der Weltkrieg riß die Gruppe auseinander, und erst nach 1920 wird eine Reihe junger Künstler, v.a. der Literární skupina, an ihr Erbe teilweise anknüpfen. Eine Avantgarde aber im eigentlichen Sinne mit einer halbwegs fest umrissenen Gruppe, radikalem künstlerischen und politischen Programm ist die Generation des Jahres 1914 nicht geworden, sie bleibt eine unterbrochene, abgebrochene Avantgarde².

1. Neumann, Otevřená okna, Lidové noviny 21/Nr. 216 v. 9.8.13, S. 1-2, hier n. Neumann, Spisy 7, S. 39/40

2. vgl. dazu ausführlich Strohsová, Zrození moderny

3.2. Der politische und künstlerische Horizont der tschechischen Avantgarde

Daß sich Gymnasiasten und Studenten zu künstlerischen Zirkeln zusammenschließen im Rahmen ihrer jeweiligen Schule bzw. Universität, ist an und für sich kein Novum. Es ist also auch nichts besonderes, wenn uns dieses Phänomen in den böhmischen Landen der Österreichisch-ungarischen Monarchie während des 1. Weltkrieges begegnet. Begünstigt und gefördert wird dies durch den beginnenden Zerfall der K.u.k. Monarchie, der nicht nur das nationale, sondern auch das politisch-soziale Engagement herausfordert. Sichtbar wird dies z.B. an der Teilnahme von Schülern und Studenten an Arbeitermanifestationen, etwa am 1. Mai¹.

Und doch wären diese Zirkel ohne Echo geblieben, hätten sich schnell wieder aufgelöst, kämen nicht drei wesentliche Faktoren zusammen. Da ist zunächst die einschneidende Erfahrung des 1. Weltkrieges wie auch der turbulenten ersten Jahre der neugegründeten Tschechoslowakischen Republik, die v.a. durch soziale Auseinandersetzungen gekennzeichnet sind (wie nicht anders auch etwa in Deutschland, oder, um im Rahmen der ehemaligen Habsburgermonarchie zu bleiben, in Ungarn). Dies läßt ein Nicht-Engagement für eine bessere Gesellschaftsordnung gerade der jungen Generation der um 1900 geborenen fast unmöglich erscheinen. Daß zweitens eine politische, engagierte junge Generation, wenn sie künstlerische Interessen hat, die politische Neuorientierung mit einer künstlerischen verbindet, beides Hand in Hand geht, ist eine Tatsache, die die gesamte europäische Kunst der Moderne betrifft, sei es der Futurismus italienischer oder russischer Prägung (mit jeweils entgegengesetztem politischen Vorzeichen), der französische Surrealismus, oder was sonst immer. Und nicht zuletzt bietet die eigene tschechische Tradition genug Beispiele, etwa das nationale Engagement der Romantiker. Und als dritter Punkt kommt hinzu, daß die neu entstehende Bewegung innerhalb der jungen Generation genügend Talente und Persönlichkeiten findet, um die neue Richtung zu tragen und zu propagieren.

Der politische Horizont ist zwar nun auf der einen Seite in

1. vgl. Hoffmeister, Předobrazy, S. 17

starkem Maße bestimmt durch die Erfahrungen des Weltkrieges und die folgenden Ereignisse, nicht zuletzt die revolutionären Umwälzungen in Europa, insbesondere die Oktoberrevolution in Rußland. Andererseits läßt die eindeutige Orientierung aber noch weitgehend zu wünschen übrig. Man liest sich noch mehr oder minder wahllos durch die Literatur marxistischer, anarchistischer und sozialdemokratischer Prägung hindurch, Masaryk neben Kropotkin, Marx und Lenin neben Bergson und Comte¹. Nicht viel anders sieht es um den literarischen Horizont aus. Auch hier wird die Auswahl noch sehr stark vom Zufall bestimmt, das Interesse noch nicht in fest begrenzte Bahnen gelenkt. Neben Havlíček und Březina finden wir Postimpressionisten und sozialthematische Autoren einträchtig nebeneinander, Bezruč und Šrámek, Gellner, Dyk und Neumann. Ein nur wenig anderes Bild aber auch hinsichtlich der außertschechischen Literatur. Hier wird der Horizont fast ausschließlich durch französische Autoren angegeben, Symbolisten wie Baudelaire und bald auch Rimbaud, daneben katholische Sozialisten, Duhamel, Vildrac, Ch.-L. Philippe².

Ist man über das politische Geschehen in Europa einigermaßen auf dem laufenden, läßt sich dies nicht in gleicher Weise behaupten von der Kenntnis der europäischen Kunstszene. Hier hatte die junge tschechische Generation einiges aufzuholen, um den Anschluß nicht zu verlieren. Zwar hatte Vrchlický die tschechische Literatur an das europäische Niveau herangeführt und ihr v.a. die romanischen Literaturen erschlossen durch seine Übersetzungen. Aber was Verbindungen zwischen der tschechischen Literatur und den Avantgardeströmungen der europäischen Literatur betraf, so war - abgesehen von Anklängen des italienischen Futurismus und des deutschen Expressionismus (beides aber nicht allzu stark) - bis zum Ende des Weltkrieges nur wenig in die Tschechoslowakei gelangt. Nur auf dem Gebiet der Malerei sah es einigermaßen gut aus³,

1. Kalista, Počátky, S. 81

2. Hoffmeister, Předobrazy, S. 30

3. vgl. hierzu Kvapil, L'avantgarde tchécoslovaque d'entre les deux guerres et l'avantgarde parisienne, sowie Jíra, The Position of Czech and Slovak Art in the International World

hier hatte sich bereits ein Tor zur Moderne aufgetan im Schaffen eines Kubišta, Špála, Zrzavý, hier hatte Prag sogar noch vor Kriegsbeginn 1914 eine Kubistenausstellung zu sehen bekommen. Ansonsten aber war es um die Vermittlung außertschechischer neuester Literatur schlecht bestellt, das meiste mußte sich die junge Generation im Laufe der Zeit selbst erarbeiten.

Und hier gab es ein großes Handicap zu überwinden. Zwar sprach die ältere Generation durchweg fließend deutsch und auch französisch, soweit es sich um die sogenannten gebildeten Schichten handelte. Unter der jüngeren Generation, v.a. unter den jungen Künstlern, waren jedoch gute Sprachkenntnisse eine Ausnahme. Teige etwa war einer der wenigen der ganz jungen Generation, der über gute Fremdsprachenkenntnisse in mehreren Sprachen verfügte, um sich einen Überblick über Kunst und v.a. Literatur außerhalb der Tschechoslowakei zu verschaffen. Die anderen waren mehr oder weniger darauf angewiesen (und dies gilt in besonderem Maße für Nezval)¹, daß ihnen jemand diese Kenntnisse vermittelte, indem er ihnen z.B. die entsprechenden literarischen Werke (Prosa, Gedichte etc.) in privatem Kreis übersetzte oder ihnen zumindest Einblick in diese Werke gab². Diese Vermittlungsrolle fiel also naturgemäß unter den jüngeren etwa Teige zu, aber auch Hořejší hätte sich angeboten, während aus der älteren Generation die Mentoren und akademischen Lehrer wie etwa Šalda in Frage kamen. Allerdings brachte diese Übermittlung aus zweiter Hand es auch mit sich, daß man von den literarischen Interessen des Übermittlers abhängig war (die sich im Fall Teiges auf die französische Literatur konzentrierten, aber auch die ältere Generation war eher romanophil eingestellt). So konnte sich Nezval noch 1937 beklagen, J. Čapek habe ihm Lautréamont vorenthalten³.

War man aber an die künstlerischen und literarischen Interessen anderer gebunden, so ist es nicht verwunderlich, daß die junge Generation zunächst v.a. die Bekanntschaft der französischen Moderne macht. Denn abgesehen davon, daß die ältere Generation und

1. s. etwa den Brief an Mahen: "Začínám se učit od začátku francouzštinu, abych se mohl troufat na doktorát." (27.1.22)

2. vgl. Nezval, Z mého života, S. 89

3. Nezval, J. Čapek, S. 12

auch die Brüder Čapek etwa, die als Vermittler in der Anfangszeit der Avantgarde besonders zu nennen wären, auf die französische Literatur vor allen anderen eingeschworen waren, richtete sich ja auch Teiges Augenmerk besonders auf Frankreich, wobei allerdings er der neuesten Entwicklung in Frankreich zunächst ablehnend gegenüberstand (Apollinaire!).

Gerade aber Apollinaire ist bezüglich der französischen Literatur an erster Stelle zu nennen, denn er nahm in besonderer Weise Einfluß auf die Entwicklung der jüngeren Generation insgesamt (bei einzelnen Autoren mögen es auch zunächst andere Autoren aus Frankreich sein, so etwa Rimbaud für Nezval). K. Čapeks Übersetzung der "Zone" aus den "Alcools" (Pásmo/1919 wie auch seine "Francouzská poesie nové doby/1920) kann man ohne weiteres als Meilensteine in der Geschichte der tschechischen Avantgardeliteratur betrachten. Doch muß hier sofort eine Einschränkung gemacht werden. Weniger der Thematik wegen beeinflußt Apollinaire die junge Generation, sondern v.a. die Methode der Dichtung ist es, die die junge Generation anzieht, die freie Metaphorik, die freie Metaphernassoziation. V.a. die immer neuen Bilder Apollinaires, subjektiv aneinandergereiht, erscheinen der jungen Generation als revolutionär¹. Damit dürften wohl in erster Linie die Impulse wichtig sein, die Apollinaire dem jungen Nezval, Wolker etc. mit auf den Weg gibt, weniger eine hier und da festzustellende thematische Beeinflussung. So vergleiche man etwa Nezvals "Pašijová" (Most) mit Apollinaires "Rhénanes" (Alcools) oder die "Calligrammes" mit Nezvals "Srdce hracích hodin" (Pant), nicht zuletzt die Anklänge des Enchanteur pourrissant in Pk (statt "proměň se zaživa" ursprünglich "musíš šnít zaživa" - Pk VI,1)². Gerade im Falle Nezvals dürfte man wohl weniger von einer direkten Beeinflussung als eher von einer Art geistiger Verwandtschaft sprechen³.

Dies unterstreicht auch Seifert, wenn er anlässlich des 10. Todestages Apollinaires von einer eher unterbewußten Liebe zu diesem Dichter spricht⁴. Und auch die Verwandtschaft von Wolkers Sk mit

1. vgl. Kalista, Legenda o Apollinairovi

2. s. Nachwort Blahynkas zu Nezval, Básně noci/Pět minut za městem 1973, S. 249/50

3. vgl. Wincer, Reiselovo neskutočné mesto, S. 371

4. Seifert, Apollinaire v Čechách, S. 170

Zone muß in der Gegenüberstellung zu Neumanns "Stráň chudých lásek" (Sen o nástupu zoufajících), wo wir eine ähnlich freie Metaphernverknüpfung finden, in einem neuen Licht gesehen werden¹.

Damit dürften wir bereits auch einen der wenigen Berührungspunkte der jungen tschechischen Generation in dieser Zeit kurz nach dem 1. Weltkrieg mit der modernen europäischen Kunst erfaßt haben. Denn schauen wir uns die anderen Strömungen an, so finden wir in der Regel nur geringe Spuren davon in der Tschechoslowakei, und dies auch meist erst später. Als Vergleichsmaterial für den künstlerischen Umkreis mögen dafür hauptsächlich diejenigen Zeitschriften und sonstigen Publikationen dienen, die von der jungen Generation bevorzugt wurden, und in denen sie auch selbst publizierte.

Was die Sowjetunion angeht, so macht sich der Futurismus nur langsam und zögernd auf der tschechischen Literaturszene bemerkbar. Eindeutig überwiegt gegenüber der Sowjetunion etwa auf dem Buchmarkt das politische Interesse. Persönlicher Kontakt mit dem Futurismus wird erst mit der Ankunft Jakobsons in Prag Anfang der 20-er Jahre hergestellt, und dieser Kontakt beschränkt sich zunächst nur auf einen kleinen Kreis und beginnt erst später auszustrahlen². Jüngere russische Autoren sind so gut wie gar nicht übersetzt, denn Erenburg wird man zu diesem Zeitpunkt wohl kaum zu den russischen Autoren rechnen können, nachdem er den Kontakt mit der russischen Literaturszene zumindest für einige Zeit hatte abkühlen lassen. Er repräsentiert eher einen vom Dadaismus infizierten russischen Schriftsteller französischer Prägung (vgl. "Julio Jurenito"/1922). Selbst eine Zeitschrift wie Červen, die über das politische Geschehen in Rußland gut unterrichtet ist und die Entwicklung uneingeschränkt positiv beurteilt, hat in literarisch-künstlerischer Hinsicht nicht sehr viel zu bieten. So erscheint im 4. Jahrgang 1921 neben literaturtheoretischen Aufsätzen von Lunačarskij und Brjusov³ sowie einem kurzen Artikel von Weil (der

1. vgl. Wildová-Tossi, Affinitá e dissonance

2. vgl. Novomeský, S avantgardou a v avantgarde

3. A. Lunačarskij, Literatura a revoluce, Červen IV/6 v. 12.5.21
V. Brjusov, Smysl soudobé poesie, Červen IV/23 v. 27.10.21

noch den größten Anteil an der Vermittlung russischer neuester Literatur hat) Über Kljujev¹ als einziger literarischer Beitrag aus der Sowjetunion eine Erzählung von Pilnjak². Auch die Übersetzung von Bloks "12" durch Seifert 1921 (erschienen 1922) stellt nicht gerade einen Vertreter der russischen Avantgarde heraus. Und erst 1925 erscheint eine Anthologie von Majakovskijs Gedichten in tschechischer Übersetzung.

Einzig der 4. Jahrgang von Host bietet einen einigermaßen guten Überblick über das zeitgenössische russische Dichterschaffen. Aber dies erweckt mehr den Eindruck einer Eintagsfliege. Und wenn im Pilsener Pramen Übersetzungen von Severjanin erscheinen, so wird dieser eher als symbolistischer oder postsymbolistischer Dichter angesehen (der er ja in Wirklichkeit auch ist) denn als Futurist (Pramen Jg. 3/1922, Nr. 1).

Dabei soll natürlich nicht verschwiegen werden, daß sich Leute wie Piša und v.a. Weil weitgehend bemüht haben, dem tschechischen Publikum einen Überblick über das russische literarische Schaffen zu geben. In jedem Falle handelt es sich aber hier um (meist Kurz-) Information aus zweiter Hand, es fehlt die Primärliteratur. Weit bessere Möglichkeiten hat da die bildende Kunst (hier erlaubt schon das Medium eine bessere Verbreitung), wenn auch bei russischen Künstlern nie unterschieden wird, ob wir es mit in der Sowjetunion arbeitenden oder in Frankreich (oder anderswo) weilenden Künstlern zu tun haben.

Daß somit der Übernahme der politisch-ökonomischen Theorien nicht in gleichem Maße die Vermittlung des künstlerischen Schaffens folgte, hat niemand anderes als Neumann nach dem 2. Weltkrieg selbst noch einmal bestätigt³.

Nicht anders ist es im Grunde um den italienischen Futurismus bestellt. Zwar war er schon vor dem 1. Weltkrieg auf der tschechischen Kulturszene bekannt geworden, hatte sich jedoch nicht durchgesetzt. Nach dem Krieg bemüht sich u.a. die Kunstzeitschrift Ve-raikon um die Vermittlung seines Schaffens auf dem Gebiet der bil-

1. J. Weil, Kolcov ruské revoluce, Červen

2. B. Pilnjak, U dveři, Červen IV/22-25 v. 13.10. - 24.11.21

3. Seehase, Zur tschechischen marxistischen Kunstprogrammatur, S. 607

denden Künste¹, wobei sie auch etwa Carrá zu Wort kommen läßt anlässlich einer Ausstellung moderner italienischer Kunst zum Dantejubiläum in Prag im Herbst 1921². Das literarische Echo bleibt aber weiter denkbar gering, und bessert sich auch kaum während des Besuches von Marinetti in Prag im November 1921. So zeigt sich bei dem Treffen mit Teige Marinetti zwar höchst enthusiastisch (was wohl sein Dauerzustand war), Teige jedoch bleibt kühl und reserviert³. Und auch die Edition zweier Bücher Marinettis, Osvo-božená slova (Prag 1922 / Les mots en liberté futuristes, Mailand 1919) und Ohnivý buben (Prag 1922 / Il tamburo di fuoco, Mailand 1923) ändert vorerst nichts an der negativen Einstellung gerade der jungen Generation zum italienischen Futurismus. Erst später sollte etwa Teige zu einer Umwertung des Futurismus gelangen.

Ebenso bleibt der deutsche Expressionismus in seinem Einfluß weitgehend reduziert, und dies, obwohl Teige Verbindung zu den politisch eher auf der Linken anzusiedelnden Gruppen des Expressionismus hatte und in Pfemferts "Aktion" und Waldens "Sturm" bereits 1917 publizierte. Allerdings hat Teige eine starke Abneigung gegen den Expressionismus selbst (nicht gegen die dortigen Publikationsmöglichkeiten). Erst die Literární skupina wird dem deutschen Expressionismus später, um die Mitte der 20-er Jahre, v.a. auf dem Theater zu mehr Erfolg verhelfen⁴. So wird in der Zeit kurz nach 1918 einzig und allein Goll durch Kalista und Seifert propagiert⁵, und Červen druckt sogar einen kurzen theoretischen Aufsatz von ihm ab⁶. Aber der Elsässer Goll, der zeitlebens zweisprachig (deutsch und französisch) schrieb und sich selbst eher als Wanderer zwischen den Welten betrachtete, wird wohl nur bedingt dem deutschen literarischen Milieu zugerechnet werden

-
1. vgl. z.B. A. Martenová, O moderním italském umění, Veraikon Jg. 5-6/1919-20, S. 92-100
 2. C. Carrá, Mladým umělcům, Veraikon 7/1921, S. 95-100
 3. Brief Teiges an Černík v. 2.12.21
 4. vgl. Vlašín, Expresionismus a poetismus
 5. I. Goll, Nový Orfeus (Der neue Orpheus), Prag 1920 (Übers. Kalista), sowie Paříž hoří (Paris brennt), Červen IV/26 v. 8.12.21 (Übers. Seifert)
 6. I. Goll, Komunistické umění, Červen IV/14 v. 7.7.21

können. Nichtsdestoweniger hat aber der Orpheus seine Spuren auch in der tschechischen Literatur hinterlassen, man denke nur an die Bilder vom Kohlenschacht in Nezvals Pk, die eine direkte Parallele in Goll's Orpheus haben.

Einen gewissen Einfluß zeigt am ehesten noch der Dadaismus Berliner Prägung. Dies aber wohl auch eher unterschwellig als bewußt. Die Behauptung Seiferts, "wir kannten den Dadaismus nicht, aber er war in uns"¹, entspricht allerdings nicht ganz der Wirklichkeit, wenn sie auch für Seifert vielleicht zutreffen mag.

Schließlich hatten auch Prager Zeitungen Rezensionen über Dada-Veranstaltungen geschrieben², und die Berliner Dadaisten hatten ihre Welttournee außer durch Deutschland nur durch die Tschechoslowakei geführt (Prag und Teplice im März 1920). Im Übrigen war Hülsenbeck der tschechischen Jugend auch nicht gerade ein Unbekannter, nachdem Ruch im Frühjahr 1919 einen seiner Artikel veröffentlicht hatte³. Und immerhin gab es in der Tschechoslowakei auch unter den späteren Mitgliedern des Devětsil und der Literární skupina Dadaisten. Nicht nur Berák, den Nezval den ersten tschechischen Dadaisten nennt⁴, sondern auch Kalista und Černík, die alle drei im Sommer 1920 von ähnlichen Dada-Aktionen träumten wie die Berliner Dadaisten, und sogar angeblich ein dem Berliner Telegramm kopiertes Grußtelegramm zur Eroberung Triests an d'Annunzio sandten⁵. Und der Plan eines futuristischen Kabarets à la Cabaret Voltaire wurde nur durch die Ereignisse im Herbst 1920 (Gründung des Devětsil, Streikwelle etc.) überholt (zusammen mit Štanc, Vaněček und Weil)⁶. Und nicht zuletzt gilt Halas in seinen Anfängen als verhinderter Dadaist.

Damit ist der Dadaismus die einzige Kunstströmung außer dem Kubismus (vor dem Weltkrieg) und dem - von Teige so bezeichneten

1. Hoffmeister, Předobrazy, S. 29

2. vgl. Dada-Almanach, S. 42

3. nach Rosenbaum, K pokusom o slovenskú avantgardní literatúru, S. 234

4. Nezval, Z mého života, S. 83

5. s. Kundera, Dada-Panorama, S. 230

6. ebda, S. 230

- Kubofuturismus Apollinaires, die in der Lage war, einen nennenswerten Einfluß auf die junge Generation auszuüben und bis zu einem gewissen Grade auch ausgeübt hat.

Nimmt man dies alles zusammen, so zeigt sich, daß der künstlerische Horizont der jungen Generation doch stark eingeschränkt war. So ist es kein Wunder, wenn wir in den Erstlingswerken der Jungen die Einflüsse von Autoren der eigenen Sprache finden, Šrámek, Gellner, Neumann v.a. Außer der eigenen tschechischen Tradition kannte man nur Teile der französischen Kunstszene, hier v.a. den Teil, der dem eigenen politischen Engagement am besten zu entsprechen schien, und das waren zweifellos die französischen katholischen Sozialisten und Unanimisten, Vildrac, Duhamel etc. Denn v.a. in den Jahren bis 1921 wird das künstlerische Engagement vom politischen Engagement her bestimmt. Insofern wird ganz natürlich der Einfluß etwa einer rein spielerischen und aktionistischen Kunst gebremst.

Bevor wir aber den Rundgang durch den künstlerischen und politischen Horizont abschließen, seien zumindest noch die wichtigsten Persönlichkeiten der älteren Generation erwähnt, die den jungen als Mentor dienten. Da sind zunächst in literarischer Hinsicht in erster Linie die Brüder Čapek zu nennen, die mit ihrer Vermittlung des Kubismus wie Apollinaires einen entscheidenden Anstoß gaben. Da sei aber auch Neumann genannt, der den jungen Leuten v.a. politische Schützenhilfe gibt und ihnen die Spalten seiner Zeitschriften öffnet. Hoffmeister dürfte fast recht haben, wenn er behauptet, mit Ausnahme Teiges hätten alle Mitglieder der Avantgarde in Neumanns Zeitschriften debütiert¹.

Damit kann das Verdienst der unterbrochenen Avantgarde bei der Geburt der neuen Avantgarde wohl kaum hoch genug angesetzt werden, wenn es sich auch weniger um direkte Einflüsse handelt als um eine allgemeine Förderung. Beispielhaft hierfür dürfte wohl das Verhältnis Mahens zu Nezval gewesen sein. Daneben müssen notwendigerweise die akademischen Lehrer der Avantgarde, Šalda und Nejedlý voran, etwas zurücktreten, ohne daß ihre Rolle gemindert werden soll.

Damit wäre also der künstlerische Umkreis der jungen Generation

1. Hoffmeister, Předobrazy, S. 31

auch weitgehend abgesteckt: die tschechische Tradition, dazu die französische sozialthematiscbe Literatur, wobei vielleicht Dostojewskij als Pendant zu erwähnen wäre, französische Symbolisten (Baudelaire, Rimbaud), Apollinaire, Dadaismus. Und nicht zuletzt in der bildenden Kunst der Kubismus. Dabei ist aber zu betonen, daß die junge Generation, auch wenn sie einer Reihe ausländischer Einflüsse, v.a. aus Frankreich ausgesetzt ist, nichtsdestoweniger ihrem eigenen Milieu stark verhaftet bleibt, nicht zuletzt durch ihre Mentoren aus den Reihen der Generation von 1914. Und noch einmal sei betont, daß vorliegendes v.a. für die Literatur, nicht für die bildende Kunst gilt, die ja auch in starkem Maße unter der Avantgarde vertreten ist. Hier gelten für die ausländischen Einflüsse andere Maßstäbe.

3.3. Die Entstehung des Devětsil

Die einzelnen kleineren künstlerischen und v.a. literarischen Zirkel, die sich bald auf Schul- und Universitätsebene bilden, beginnen ziemlich rasch, eigene Zeitschriften meist kurzlebiger Art mit Hilfe von Mäzenen herauszugeben. So erscheinen schon bald nach Kriegsende nach dem Vorbild des Organs der tschechischen Studentenschaft "Ruch" Zeitschriften der Provinzorganisationen des tschechischen Studentenverbandes, so etwa "Domov" in Mladá Boleslav oder "Svítání" in Třebíč (meist nur wenige Ausgaben, so etwa Svítání von Februar bis Juni 1919). In Prag aber sollte die Bewegung ihre eigentliche Bahn beginnen. Denn auf Grund der beherrschenden Stellung Prags im kulturellen Leben der Tschechoslowakei - erst etwas später werden Brünn und auch in der Slowakei Bratislava ihren Einfluß stärker geltend machen - ist es nur natürlich, daß die Mitglieder der einzelnen Gruppen über früh oder spät nach Prag gelangen, v.a., da es sich meist um Studenten handelt (Kalista, Nezval, Wolker u.a.). Insofern kommt den in Prag entstandenen Zirkeln erhöhte Bedeutung zu. Aber auch ohne diesen Faktor bildet sich bereits frühzeitig, ab 1915, eine Gruppe heraus, die die anderen übertreffen oder in sich aufnehmen sollte. Es ist die Gruppierung des Prager Gymnasiums in der Křemencova, die durch zwei Tatsachen besonders begünstigt ist. Einmal haben wir hier gleich mehrere (Schüler-)Persönlichkeiten vor uns, die

sich künstlerisch hervorzutun beginnen (zuerst in der Malerei, womit nebenbei wieder einmal der enge Zusammenhang zwischen moderner Malerei und der Entstehung der Avantgarde gezeigt wird, wie ja überhaupt die moderne künstlerische Bewegung in der Regel sämtliche Künste in sich aufzunehmen versucht). Zweitens stehen diese Schüler durch ihre soziale Herkunft den künstlerischen und intellektuellen Kreisen Prags ziemlich nahe, so daß sich leichter ein Kontakt herstellen läßt und man bei entsprechender Begabung schneller Förderung finden kann als unter normalen Umständen. So ist z.B. Teige Sohn des Prager Stadtarchivars, Hoffmeister Sohn eines Architekten und Gründungsmitgliedes des Prager Verbandes bildender Künstler "Mánes".

Die Schülergruppe in der Křemencova sollte also den Ausgangspunkt und Kern der späteren Avantgardebewegung bilden, v.a. des Devětsil. Hier sind es zunächst Teige, K. Vaněk und Süß, um die sich nach 1915 die anderen Schüler aus höheren und unteren Klassen gruppieren (Hoffmeister, Wachsmann u.a.)¹. Wie erwähnt, beginnt man zunächst auf dem Gebiet der Malerei, wobei man sich an den "einheimischen" Tvrdošijní orientiert (in der Mehrzahl bildende Künstler, die aus der Skupina výtvarných umělců hervorgegangen sind). Mit der Zeit beginnt aber auch eine rege literarische, im Falle Teiges auch schon publizistische Tätigkeit in den Jahren 1916/17.

Nachdem die jüngsten spätestens im Laufe des Jahres 1918 zu veröffentlichen begonnen hatten (einzelne Gedichte, kurze Aufsätze), in der Regel in den kurzlebigen Schüler- und Studentenzeitschriften, dazu fast natürlich im Kmen Neumanns, hat die Gruppe Křemencova Anfang 1919 zum ersten Mal Gelegenheit, sich in geschlossenerem Rahmen zu präsentieren. Denn bisher war nur ein Teil der Gruppe einmal auf einer Malereiausstellung im Jahre 1917 vertreten gewesen (Teige, Vaněk, Wachsmann im Mai 1917 in einer kleineren Ausstellung in der Myslíkova, daneben Tvrdošijní, u.a. Špála)². In der am 5.2.1919 zum ersten Mal erscheinenden Zeitschrift Republika kommen zu einem großen Teil Mitglieder aus der Gruppe

1. Honzík, Ze života avantgardy, S. 15/16

2. vgl. Effenberger, Nachwort zu Teige, Svět stavby a básně, S. 576

Křemencova zu Wort, außerdem gleichaltrige aus ähnlichen Gruppen wie etwa Seifert, der einer Gruppe eines Gymnasiums aus dem Prager Stadtteil Žižkov angehört (mit Němec und Suk). Bald aber erlangt man auch in einer anderen neugegründeten Zeitschrift "Orfeus" eine erste eigene Tribüne.

Wenn auch hier dauernd von Gruppen die Rede ist, so müssen wir uns doch darüber klar sein, daß es sich hierbei um organisch aus der Schulzeit erwachsene Formierungen handelt, die sich auf einer ziemlich breiten Basis verschiedener gemeinsamer Interessen zusammengefunden haben. Man hat jedoch diese Interessen noch keinesfalls fest gegeneinander abgegrenzt. Deshalb werden auch vorerst noch Meinungsverschiedenheiten überspielt. Es geht in vorderster Linie zunächst darum, überhaupt sich einmal Gehör zu verschaffen, und das möglichst mit Hilfe eines eigenen Sprachrohrs. Dazu ist man in der Anfangsphase weitgehend zu Kompromissen bereit. So zeigt denn auch die erste Ausgabe von Orfeus im Juli 1920 noch einträchtig nebeneinander Autoren der Generation von 1914 wie Čapek und spätere Devětsilmitglieder wie Vančura und Seifert, während sich Teige die Redaktion mit Vladyka teilt.

Aber gerade mit dieser ersten Nummer des Orfeus beginnt auch schon der Schlußstrich unter eine Zeit des Suchens gezogen zu werden. Nach dieser ersten Nummer tritt Teige aus der Redaktion des Orfeus aus, so daß in den beiden folgenden (und letzten) Nummern unter der Redaktion Vladykas fast ausschließlich Autoren zu Wort kommen, die später der Literární skupina angehören.

Interessant ist in diesem Zusammenhang v.a. ein Artikel Knap über Neumann, in dem einerseits auf die enge Verbindung der jungen Generation gerade zu Neumann hingewiesen wird, andererseits man aber auch die Notwendigkeit einer eigenen Profilsuche betont¹. V.a. Neumanns Sammlung "Sen o nástupu zoufajících" wird von Knap als Meilenstein, als "neues Gebet des Vitalisten Neumann"² gewürdigt.

"Die Achtung der Sonne und der Sinne und der entblößten Natur, der er auch den letzten Fetzen Erhabenheit herunterriß, und in deren Schoß er sich stellte als fröhlicher Heide und frecher Bar-

1. Knap, Neumannova kniha mládí a vzdoru

2. ebda, S. 90

bar, ..."¹.

So wird nicht nur die soziale Haltung Neumanns gewürdigt, sondern mehr noch der Neumann des "Es lebe das Leben", der Verächter alles Erhabenen, der hundertprozentige Bejager des Lebens.

Zum Zeitpunkt des Austritts Teiges aus der Redaktion ist bereits seit längerem die Diskussion über einen offiziellen organisatorischen Zusammenschluß im Gange, und man nähert sich bereits auch schon der Arbeit am Gründungsprogramm. Initiiert wurde der Zusammenschluß wahrscheinlich von einem ehemaligen älteren Schüler des Křemencova-Gymnasiums, Vančura, im Frühjahr 1919². Aber es sollten noch eineinhalb Jahre vergehen, ehe dies Wirklichkeit wurde. Erst im September 1920 werden die Statuten ausgearbeitet, und am 5.10.1920 findet die Gründungsversammlung des "Umělecký svaz Devětsilu" (Künstlerbund Devětsil) statt.

Über die Ausdeutung des Namens sind sich im Übrigen weder die Initiatoren des Devětsil noch die Kritiker ganz einig, da Devětsil wie die deutsche Übersetzung Neunkraft ein volkstümlicher Name für zwei verschiedene Gewächse der Huflattich-Familie ist. So kann man zwar normalerweise Devětsil auch als (gemeinen) Huflattich übersetzen, Novák aber spricht etwa in seiner geistreichen Kritik vom groben Huflattich = Pestwurz³. Ziemlich sicher aber bleibt, daß J. Čapek den Namen vorgeschlagen hat⁴.

Zum Vorsitzenden des Klubs wurde Vančura gewählt, wichtiger aber ist, daß Teige die Rolle des Sekretärs und damit auch Organisations des Klubs zufällt. Er ist es, der das lange diskutierte Programm schriftlich ausarbeitet und auf der ersten öffentlichen Veranstaltung des Devětsil am 6.2.1921 vorträgt (nachdem bereits am 6.12.1920 eine kurze Erklärung des Devětsil im Pražské pondělí erschienen war mit dem Hinweis auf eine geplante erste Veranstaltung am 15.12.1920, die aber aus Gründen der politischen Solidarität anlässlich des zur gleichen Zeit stattfindenden Generalstreiks auf eben den erwähnten 6.2.1921 verschoben wurde. Daß der neugegründete Künstlerbund nicht nur künstlerische Ziele verfolgte, son-

1. ebda, S. 89

2. Hoffmeister, Předobrazy, S. 36

3. ebda, S. 36

4. ebda, S. 36

dern von Anfang an auch eindeutig politisch festgelegt war, beweist u.a. die Tatsache, daß es anfängliche Schwierigkeiten mit den Behörden gab bezüglich der Legalität der Vereinigung¹ (dasselbe sollte sich ja mit dem Brünner Devětsil später wiederholen). Ebenso engagiert sich der Devětsil auch von Anfang an in der kommunistischen Jugendbewegung, wie das Grußtelegramm beweist, das er der Konferenz der kommunistischen Jugend in Lom (30.1.1921) zukommen läßt².

Geschrieben im September 1920, abgedruckt im Frühjahr 1921 in Čapeks "Musaion"³, ist Teiges "Obrazy a předobrazy" der erste wichtige Versuch einer Standortbestimmung der neuen Vereinigung vor der Öffentlichkeit. Gleichzeitig ist es aber auch der Punkt, an dem sich die Geister eines Neumann und Čapek scheiden sollen, der Paten der jungen Generation.

Was nun als das erste Programm des Devětsil bezeichnet werden kann, der genannte Aufsatz von Teige, ist ein einziger pathetischer Aufruf, auf den Trümmern des Gestern, der im Weltkrieg zusammengebrochenen bürgerlichen Welt, eine neue Welt zu erschaffen:

"So steht heute jede schöpferische Menschenarbeit vor der ungeheuren Aufgabe, die Welt neu zu erbauen, besser gesagt eine neue Welt zu bauen. Komme niemand mehr mit Entwürfen für eine neue Kunst, sondern mit Plänen eines neuen Lebens, einer neuen Organisation der Welt und ihrer Einweihung. Verbunden sind die Arbeit des bildenden Künstlers und Dichters mit der Arbeit des Bauern und Arbeiters, der Denker und Wissenschaftler steht neben dem Soldaten der Revolution: ihre Aufgabe ist dieselbe. Sie realisieren keine Theorie, sondern erschaffen eine neue Welt. Es gibt nur einen Weg, der zum Morgen führt."⁴

1. ebda, S. 37/38

2. vgl. Červen III/45 v. 3.2.21 (es handelt sich hierbei um die Jugendgruppen des Verbandes kommunistischer Gruppen, des aus der Sozialdemokratie Mitte 1920 hervorgegangenen Vorläufers der im Mai 1921 gegründeten KSČ)

3. Musaion II, S. 52-58

4. Teige, Obrazy a předobrazy, zit. n. Teige, Svět stavby a básně, S. 25

Das Programm, das Teige vorlegt, ist eindeutig politisch orientiert. Man muß auf den Trümmern neu aufbauen, die die technisierte Zivilisationsgesellschaft der Fabriken und Transatlantikschiffe, die bürgerliche Welt nach dem Weltkrieg hinterlassen hat. Dazu kann der Künstler beitragen, indem er nicht sein Eigenleben in einer weltfremden Kunst lebt, sondern die Kunst als moralische und soziale Aufgabe wahrnimmt. Kunst ist Teil des gesellschaftlichen Überbaus, und insofern hat auch die Kunst am gesellschaftlichen Neuaufbau teilzunehmen und darf sich nicht in eine selbst gewählte Isolierung zurückziehen:

"Die Kunst des Gestern - gleichgültig, nennt man sie Kubismus, Futurismus, Orphismus oder vielleicht Expressionismus - fand also Dinge "an sich" schön, und das genügte ihr. Sie wertete sie nicht mit dem Bewußtsein, inhaltlich, ich würde sagen: nach ihrer Bestimmung und ihrem moralischen Sinn, in Zusammenhang mit der menschlichen Arbeit und dem Glück des menschlichen Lebens. Ohne diese Bewertung der geistigen Gesamtheit des Lebens konnte sie nur in ihrem Formalismus und Ästhetizismus verharren."¹

Kunst darf nicht außerhalb der Sphäre menschlichen Lebens bleiben, ihr Anteil an dieser Sphäre drückt sich v.a. im Inhalt der Kunst aus. Wichtigster Gegenstand und Inhalt der Kunst aber ist der Mensch, den sie in all seinen psychischen Tiefen darstellen soll. Kunst darf nicht wie etwa bei Léger Geschütze verherrlichen, den Krieg oder ähnliches, was der Vernichtung des Menschen dient². Sie soll vielmehr dem Bedürfnis des Menschen nach Harmonie und Glück entgegenkommen, und zwar nicht dem individuellen Glück, der Befriedigung individueller Bedürfnisse, sondern dem Glück im Rahmen des Kollektivs. Sie soll den langgehegten Traum des Menschen nach einer neuen Wirklichkeit in nuce darstellen. Sie soll nicht nur Bilder schaffen, sondern Vor-Bilder der neuen Wirklichkeit. Beispiel hierfür kann die Phantasie des Kindes sein, das aus einer flächenhaften Darstellung die Dreidimensionalität herausliest. Kunst zu schaffen heißt, die Realität des Morgen vorwegnehmen, die Realität einer neuen und besseren Gesellschaft.

In seinen oft genug auf religiöse Formeln zurückgreifenden Äußerungen spricht Teige das aus, was etwa Kalista, bezogen auf die gesamte Avantgarde, einmal in sehr viel vagerer Form die Su-

1. ebda, S. 26/27

che nach einer neuen Heimat nach dem Zusammenbruch des Weltkrieges nannte¹. Sozialistisches Gedankengut verbindet sich bei Teige mit der Angst vor einer technisierten, überzivilisierten Welt, die dem Menschen nur noch einen Platz am Rande läßt. Das abschreckende Bild des Weltkrieges mit seinen grausamen, unpersönlichen Vernichtungstechniken erfordert, daß man den Menschen wieder in seine angestammten Rechte einsetzt, daß man alles über Bord wirft, was sich in irgendeiner Weise mit dieser technisierten Welt identifiziert hat (wie der Futurismus), oder sich zumindest nicht dagegen ausgesprochen hat und sich stattdessen in ein Wolkenkuckucksheim zurückzog (wie etwa der Kubismus in seiner Betonung des Formalen in der Kunst). Auf den Spuren Dostojevskijs und mehr noch der Franzosen Duhamel, Vildrac und anderer sucht man die neue Wirklichkeit in einer Art Rückkehr zur Natur. Mit Hilfe dieses Anthropozentrismus will man den Menschen in sein neues Paradies führen:

"Neue Landschaften mit hochgewachsenen Bäumen und Palmen, wunderbarer Vegetation, Wolken, Geysiren und Wasserfällen und trunken machenden Ausblicken. Ansichten von Städten, gesättigt mit einer ihnen eigenen sehnsüchtigen und unerklärlichen Atmosphäre. Neue Stilleben, deren Ruhe und Heiligkeit im Einklang fließen mit allen Dingen, Tisch, Stuhl, Buch, Pfeife, Musikinstrument und dem Bild an der Wand, den liebgewordenen Einzelheiten unseres häuslichen Lebens. Neue Genres, Ausdrücke unserer Träume und Phantasie, Abenteuer des Herzens, von Liebe und Mitleid durchwärmt."²

Können wir damit auch einen Rückgriff auf Attribute eines kleinbürgerlichen Milieus feststellen, wendet sich Teige auch von der jüngsten Kunstentwicklung (in Frankreich, Deutschland, der Sowjetunion) ab und einer älteren Richtung zu, so ist trotz dieses Rückschrittes eines nicht zu übersehen: Teige trägt hier eine - wenn auch in ihren zukünftigen Aufgaben nur vage angedeutete - Kunsttheorie vor, die die Kunst nicht nur in die historische Entwicklung der Gesellschaft einreicht, sondern darüber hinaus der Kunst im Rahmen dieser gesellschaftlichen Entwicklung, im politi-

1. Kalista, Počátky, S. 90

2. Teige, Obrazy a předobrazy, zit. n. Teige, Svět stavby a básně, S. 30

schen Kampf eine bestimmte positive Aufgabe zuweist. Teige will nicht einfach eine neue Kunst, er propagiert eine neue politische Kunst. Daß er dabei an Vorbilder einer wohl eher volkstümelnden Kunst bürgerlichen Ursprungs gerät, schmälert zwar das politische Engagement seiner Kunst etwas, ist aber in gewisser Hinsicht verzeihlich; denn schließlich standen der frühmarxistischen Literaturwissenschaft und -kritik eines Plechanov, Mehring oder Lunačarskij (an denen sich auch Teige orientiert) keine anderen Vorbilder zur Verfügung als der sozialkritische Realismus eines Zola und seiner Nachfolger, und gerade bei den Nachfolgern (Ch.-L. Philippe!) werden eben die Stoffe für die Romane und Erzählungen aus dem kleinbürgerlichen Milieu geholt.

"Obrazy a předobrazy" kommt aber nicht nur als dem ersten Programm des Devětsil Bedeutung zu, das sich über den Charakter von Flugblättern und Pamphleten erhebt, sondern auch deshalb, weil sich hieran die Geister scheiden sollten. Während sich Neumann uneingeschränkt auf die Seite Teiges stellt und dessen politisch-künstlerisches Engagement bejaht, lehnt K. Čapek ab: er will der Kunst ihr Eigenleben erhalten. Deshalb gibt er sein Ja zur Revolutionierung der Kunst, nicht zuletzt im Hinblick auf das eigene Engagement für die - tschechische wie etwa auch französische - Avantgardekunst. Aber einer Kunst als Mittel der gesellschaftlichen Revolution kann er nicht zustimmen¹.

Damit wird die erste Phase des Devětsil im Zeichen des politischen Engagements stehen, und das nicht allein hinsichtlich der Kunst, sondern auch hinsichtlich der politischen Parteien. Im Sinne der neuen Gesellschaftsordnung, die man v.a. in der Sowjetunion heranreifen sieht, wird man sich in der Mehrzahl auch für die kommunistische Partei entscheiden. Und damit stellt der Devětsil zunächst einmal die politische Orientierung und Standortbestimmung vor die künstlerische Ausrichtung.

1. vgl. Effenberger, Nachwort zu Teige, Svět stavby a básně, S. 582

3.4. Die Neue proletarische Kunst

Teige hatte zwar mit seinem Aufsatz einen ersten Anhaltspunkt gegeben, jedoch war das Programm offensichtlich noch kein geeignetes Fundament für den Devětsil. Denn schon nach dem ersten Vortragszyklus über die neue Kunsttheorie vom 19.4.-10.5.1921 kommt es zu ernststen Meinungsverschiedenheiten. Eine heftige Diskussion v.a. zwischen Teige und Vaněk am 26.5.1921 über das parteiliche Engagement der Gruppe (im selben Monat war die KSČ gegründet worden) führt bald darauf dazu, daß Vaněk zusammen mit anderen bildenden Künstlern (u.a. auch Hoffmeister) die Nová skupina (Neue Gruppe) gründet, die einen mehr überparteilichen Revolutionsgedanken vertreten sollte. Wenn die Mitglieder der Neuen Gruppe sich auch ansonsten in der Nähe des Devětsil ansiedeln, was die künstlerische Richtung anbelangt, und auch mit diesem gemeinsame Ausstellungen veranstalten, so entfremden sie sich ihm doch in politischer Hinsicht. Denn der Devětsil engagiert sich auch weiterhin in der kommunistischen Bewegung, und als bald darauf der Proletkult gegründet wird (September 1921) als Kulturabteilung der KSČ unter Leitung Neumanns, treten ihm auch eine Reihe Devětsilmitglieder bei, so Teige und Seifert. Außerdem erscheint noch im Juni 1921 eine ausschließlich dem Devětsil gewidmete Nummer des Červen Neumanns¹, in der allerdings neben Teige nur Černík und Vančura zu Wort kommen, da Seifert wegen einer Erkrankung seine Beiträge nicht mehr rechtzeitig fertigstellen konnte². Denn auch mit der Mitarbeit am Červen manifestiert sich die Mitarbeit in der kommunistischen Linken, da erst mit der Zeitschrift "Proletkult" die gleichnamige Organisation und damit auch die KSČ ein eigenes Kulturorgan erhalten. (Der tschechische Proletkult hat im übrigen mit seinem russischen Namensvetter nur den Namen gemein, so daß bei der Liquidierung des russischen Proletkultes der tschechische im Grunde nur den Namen ändern mußte, und die verschiedenen Kulturorgane der KSČ, darunter die Zeitschrift "Proletkult", reorganisiert und neu zusammengefaßt wurden).

Wie eng die Zusammenarbeit gerade mit Neumann um die Mitte des Jahres 1921 verläuft, erhellt etwa das Projekt Neumanns, zusammen

1. Červen IV/12 v. 23.6.21

2. ebda, S. 182

mit Teige und Kácha eine eigene Zeitschrift herauszugeben, ein Projekt, dem Teige allerdings skeptisch gegenübersteht¹. Im Übrigen dürfte die Absicht Neumanns, in den Devětsil einzutreten, wohl nicht ganz ernst zu nehmen sein².

Noch ein anderes Ereignis im Sommer 1921 gewinnt für den Devětsil einige Bedeutung. Im April 1921 besuchen Duhamel und Vildrac Prag, und bei dieser Gelegenheit können die Mitglieder der jungen Avantgarde ihre Vorbilder näher unter die Lupe nehmen. Teige ist dabei noch weitgehend mit beiden in den Grundfragen einer Meinung, wenn auch in politischer Hinsicht etwas enttäuscht. Bald sollte jedoch auch hier eine Wende eintreten. Schon im Juni 1921 stellt Teige Neumann weit über Vildrac und wirft diesem politischen Anarchismus vor, die Propagierung der Menschlichkeit durch Vildrac sei schon eher bürgerlicher Wahnsinn³.

Damit hat sich der Devětsil um die Mitte des Jahres 1921 nicht nur in der Öffentlichkeit etabliert, sondern auch die politische und künstlerische Abgrenzung in groben Zügen vollzogen. Dabei ist aber die politische Grenze weit klarer gesteckt, während in künstlerischer Hinsicht noch einiges offen bleibt (so hat man sich ja von Vildrac vorerst mehr politisch distanziert).

Inzwischen hat sich auch in Mähren eine Vereinigung junger Schriftsteller gebildet, die Literární skupina (Literarische Gruppe). Ihren Kern bilden Götz, der - ähnlich Teige im Devětsil - in dieser Gruppe hauptsächlich die Rolle des Kritikers und Theoretikers übernimmt, sowie Blatný und Jeřábek. In ihrem Vorstadium, als Sdružení mladých moravských spisovatelů (Vereinigung junger mährischer Schriftsteller) umfaßt sie zunächst Autoren, die - im Gegensatz zum fast gesamten Devětsil außer Vančura (Jahrgang 1891) - in der Regel ihre Jugend kurz vor dem 1. Weltkrieg verbracht haben, und nicht während des Krieges (Götz z.B. Jahrgang 1894). Diese Vereinigung junger mährischer Schriftsteller von Anfang 1921, die zu ihren Mitgliedern u.a. auch Mahen zählt⁴,

1. Brief Teiges an Seifert v. 30.7.21

2. ebda

3. Brief Teiges an Černík v. 12.6.21

4. F. Götz, Sdružení mladých moravských spisovatelů, in: Socialistická budoucnost v. 11.2.21, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 106

erweitert sich dann, um sich schließlich offiziell am 11.9.21 in Přerov als Literární skupina zu konstituieren, wo man auch ab Oktober desselben Jahres die Zeitschrift Host herauszugeben beginnt (kurz darauf zieht man nach Brunn). Dabei stoßen zu dieser Gruppe auch eine Reihe jüngerer, meist mährischer Autoren, so Nezval, Wolker (Mitbegründer von Host), Berák und Píša¹. Wolker, Píša und Nezval kehren der Gruppe jedoch bald den Rücken und gehören schon nicht mehr zu den Signataren des ersten gemeinsamen Manifestes der Literární skupina, "Naše naděje, víra a práce" (Unsere Hoffnung, unser Glaube und unsere Arbeit) (1.9.1922).

Das Programm dieser Gruppierung, das sich v.a. auf Bergson und Durckheim stützt, geht von der Dualität Individuum/Kosmos aus. Auf der einen Seite baut man auf die Individualität des Dichters, sieht ihn aber gleichzeitig im Rahmen des Kosmos, die menschliche Seele steht in ständigem Kontakt mit der kosmischen Seele:

"Wir fühlen, daß der Mensch ein Organ des Lebens ist, daß in ihm ein Teil der Lebenskraft des Alls gebunden ist, damit sie voll genutzt werde. Indem er Teil des Lebens des Alls ist, hält der Mensch ständig Kontakt mit dem Unendlichen, dem Kosmos. Sein persönliches Bewußtsein kontaktiert und durchkreuzt ständig das Bewußtsein des Alls, das riesige Reservoir des kosmischen geistigen Lebens. Dieser Schnittpunkt beider Bewußtseinsbereiche - des endlichen und des unendlichen - ist gerade die Intuition, die Offenbarung der inneren Wahrheit (Fl. Parmentier). Wir sind uns bewußt geworden unserer Verwandtschaft mit der Welt - aber dies ist nur eine Stufe in der weiteren Erkenntnis der Verwandtschaft der menschlichen Seele mit der Seele des Alls."²

Künstlerisch orientiert man sich dabei bis zu einem gewissen Grade am deutschen Expressionismus wie auch am französischen Unanimismus (den man als französischen Expressionismus bezeichnet³, wobei man dies auf eine eigene Grundlage eines sozialen Humanismus zu stellen sucht. Dies tritt besonders hervor in dem erwähnten Manifest vom 1.9.1922:

-
1. F. Götz, Programový leták, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 225
 2. F. Götz, Kapitoly literárněkritické, in: Socialistická budoucnost v. 1. und 2.3.22, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 111
 3. F. Götz, O hosta a ty, kteří stojí za ním, in: Socialistická

"Wir sind Sozialisten. Der Boden, der uns ernährt, ist der universale, die Welt umspannende Wille zur Befreiung des Proletariats und der Schaffung einer neuen Welt des sozialen Gleichgewichts. Der Proletarier ist unser Bruder."¹

Der von der Literární skupina begründete und propagierte soziale Humanismus ist jedoch nicht Folge der geschichtlichen Notwendigkeit einer sozialistischen Revolution, ja lehnt den "Geschichtsfatalismus" rundweg ab². An seine Stelle setzt er die Humanität, die dem moralischen Bewußtsein jedes Menschen entspringt, den Sozialismus, der aus "reinen Herzen erwächst, die von Liebe und Humanität erfüllt sind."³

Daß sich dieser Sozialismus des Herzens grundlegend von einem Sozialismus als geschichtlicher Notwendigkeit unterscheidet, braucht wohl nicht mehr betont zu werden, und die Angriffe des Devětsil wie auch etwa des Proletkult oder Wolkers (s. seine "Manifesty") zielen dementsprechend auch auf den Sozialismusbegriff der Literární skupina. Andererseits haben die politischen Meinungsverschiedenheiten nicht unbedingt die künstlerische Zusammenarbeit behindern können. So stellen die Mitglieder der Neuen Gruppe auch weiterhin zusammen mit dem Devětsil aus, und auch der Proletkult widmet dem Devětsil eine eigene Nummer (Nr. 15 vom 3.5.1922), obwohl man im Januar 1922 Teige und Seifert aus der Organisation ausgeschlossen hatte (angeblich wegen Zusammenarbeit mit der bürgerlichen Presse; es scheint aber, als steckten hinter dem Ausschlußantrag Olbrachts auch persönliche Motive⁴). Und trotz aller ideologischen Vorbehalte versucht Teige, zusammen mit Götz

budoucnost v. 6. und 7.1.22, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 199

1. Naše naděje, víra a práce, in: Host II/1/Oktober 1922, S. 1-4, datiert auf den 1.9.22, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 333
2. ebda, S. 334
3. ebda, S. 334
4. vgl. Brief Teiges an Černík v. 7.1.22

im April 1922 eine Solidaritätsfront gegen die Zeitschrift Most aufzubauen anlässlich deren Umfrage unter den tschechischen Schriftstellern¹. Dies alles zeigt, daß man trotz aller politischen Unterschiede die Solidarität gegenüber dem bürgerlichen Kunstbetrieb im Zweifelsfall höher einschätzt.

Damit sind also Ende 1921 die Weichen auch hinsichtlich der anderen Gruppierungen der Avantgarde zumindest für die nächsten Jahre gestellt, wobei der Proletkult natürlich nicht nur junge Autoren beherbergt, sondern auch Vertreter etwa der Generation Neumanns. Die Grenzen sind aber noch nicht geschlossen, die Fluktuation zwischen den einzelnen Gruppen ist noch einigermaßen stark. Erst gegen Ende des Jahres 1922 wird auch langsam die programmatische Abgrenzung vollzogen (s. Manifest der Literární skupina).

Der Devětsil hatte seine Plattform allerdings schon etwas früher deutlicher eingegrenzt. Er stellt ja mittlerweile einen Sonderfall unter der Avantgarde dar, indem er nicht nur die Vertretung der jungen Generation par excellence ist, d.h., die Vertretung der um 1900 geborenen, sondern indem er auch mittlerweile die wichtigsten Autoren dieser Generation zu sich hat hinüberziehen können, z.T. von der Literární skupina, der sie zuerst angehörten, weg. Mit Wolker, Nezval, Vančura, Teige verfügt der Devětsil (um nur die literarisch wichtigsten Personen zu nennen) über ein Potential, an das keine der anderen Gruppen herankommt (hierüber in Einzelheiten s.u.). Nicht zuletzt gibt diese herausragende Stellung des Devětsil diesem aber auch ein gesteigertes Selbstbewußtsein.

Unterstrichen wird dieses gehobene Selbstbewußtsein einmal durch die Frühjahrsausstellung im Rudolfinum, auf der sich zu der Neuen Gruppe auch Mitglieder des Devětsil gesellen, wodurch ein eindrucksvoller Querschnitt durch das Schaffen der jungen Generation geboten wird. Noch wichtiger aber ist ein neuer Vortragszyklus des Devětsil über die neue Kunst, der wesentlich mehr Bedeutung als der erste ziemlich genau ein Jahr früher veranstalte-

1. Brief Teiges an Wolker v. 2.4.22, in: Závodský, Vzájemná korespondence, S. 509

te Zyklus erlangen sollte. Diese erhöhte Bedeutung erlangt er einmal, weil er in Kontrast steht zu den Debatten im Var-Kreis, die mehr unter dem Vorzeichen einer proletarischen Literatur stehen, wie sie etwa die Vertreter der etwas älteren Generation verstehen. Hierdurch erhält die neue programmatische Plattform, die ein Artikel Teiges mit dem Titel *Nové umění proletářské* (Neue proletarische Kunst) unterbaut, den Charakter einer schärferen Abgrenzung. Und nicht zuletzt wird dieser Zyklus auch zu einem größeren Öffentlichkeitserfolg, indem gleich der erste Abend von etwa 200 Zuhörern besucht wird¹, eine Zahl, die man bei weitem nicht erwartet hatte.

Am ersten Abend, am 29.4.1922 im Studentenheim auf dem Albertov in Prag, steht nun der neue programmatische Artikel Teiges zur Debatte, dessen ersten Teil Seifert vorträgt². Und worin besteht dieses Programm der Neuen proletarischen Kunst:

Ausgehend von den Erfahrungen der Revolution in Rußland und der mit ihr verbundenen gesellschaftlichen Umwälzung geht Teige zunächst auf die Grundlagen der Kunst ein. Jede Kunst ist, solange sich die Gesellschaft in Klassen unterteilt, an eine bestimmte, die herrschende Klasse gebunden, da sie ein Teil des gesellschaftlichen Überbaus ist. Und da die zukünftige herrschende Klasse die proletarische ist, ist auch die Kunst der Zukunft eine proletarische Kunst. Das Existenzproblem der proletarischen Kunst ist mithin gelöst, auch wenn diese Kunst erst in Jahrzehnten verwirklicht werden sollte. Das Problem, vor dem man steht, ist folglich nicht, ob die proletarische Kunst einmal existieren wird, sondern wie sie existieren wird:

"Lunačarskij löste das Existenzproblem der Kunst; heute beschäftigen wir uns mit ihren ästhetischen und genetischen Fragen. Wenn bewiesen wurde, daß in nächster Zeit eine proletarische Kunst entsteht, wollen wir sie als eine konkrete Aufgabe erfassen und

1. Brief Teiges an Wolker v. Anf. Mai 1922, in: *Závodský, Vzájemná korespondence*, S. 516

2. Über die Autorschaft vgl. Teige, *Svět stavby a básně*, S. 514

zu sagen versuchen, wie diese proletarische Kunst aussehen wird."¹

Um der neuen Kunst den Weg zu bereiten, müssen wir jetzt zunächst einmal die elementarsten Erkenntnisse des Marxismus auf die Kunst anwenden:

"Aber aus dem Marxismus folgen unbedingt einige Ergebnisse für die Ästhetik, die für den Aufbau einer neuen marxistischen Kunstwissenschaft richtungsweisend sein können. Aus dem Marxismus folgt vor allem die absolute Notwendigkeit, zu entpsychologisieren, das bedeutet, die Ästhetik zu entseelen und zu entmystifizieren."²

Das heißt mit anderen Worten, daß man zunächst einmal die Kunst von ihrem Elfenbeinturm herunterholen muß. Der Künstler ist keine besondere Spezies Mensch, die von irgendwelchen Musen geleitet wird, sondern seine Arbeit ist genauso von seiner Phantasie und seinen Einfällen abhängig wie die Arbeit eines Wissenschaftlers, Ingenieurs oder Arbeiters. Der Künstler ist genauso ein Produkt seiner Klasse und seines Milieus wie jeder andere Mensch. Insofern wird auch die neue Ästhetik

"mehr eine Soziologie als eine Psychologie der Kunst sein."³ Allerdings ist auf diesem Gebiet noch viel zu leisten, trotz der Vorarbeiten Hausensteins und anderer. Man kann aber auch ohne diese Vorarbeiten, ohne die künftige Literatursoziologie vorwegzunehmen, zumindest doch schon die Aufgaben präzisieren, die sich dem Künstler der Gegenwart stellen⁴. Dabei ist natürlich die Frage, wo wir den Beginn der modernen Kunst ansetzen, und wo sie ihre Grundlagen hat. Nach Teige ist der Ursprung der modernen Kunst in den gesellschaftlichen Umwälzungen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts zu suchen, v.a. in der französischen Revolution. Die aus diesen Umwälzungen hervorgegangene Gesellschaft des Bürgertums zerstört in ihrem individualistischen Streben die Grundlagen der Kunst. Sind Barock und selbst noch das Empire von einem Kollektivgefühl, einem kollektiven Pathos getragen, so vermag die neu aufgekommene Bourgeoisie der Kunst keine

1. Teige, Nové umění proletářské, zit. n. Teige, Liquidierung der Kunst, S. 10

2. ebda, S. 12

3. ebda, S. 13

4. ebda, S. 14

neuen Impulse zu vermitteln. Die Kunst ist gezwungen, sich in fiktive Realitäten zurückzuziehen, sich eine Scheinwelt aufzubauen. Sie gerät dadurch zwar in eine Protesthaltung gegenüber dem Bürgertum, bleibt aber auch da, wo sie offen antibürgerliche Themen aufgreift, trotzdem der bürgerlichen Gesellschaft verhaftet, "Epa-ter le bourgeois" heißt noch nicht, neue Kunst zu schaffen. Die Kunst eines Baudelaire ist und bleibt ihrem Wesen nach bürgerlich, auch wenn sie antibürgerliche Themen aufgreift, weil sie der bürgerlichen Gesellschaft entstammt. Weil sie auch in ihrer Protesthaltung das Charakteristikum des Bürgertums aufweist, den Individualismus. Selbst wenn sich die Kunst noch so fortschrittlich gebärden würde, wäre sie doch weiter nichts als ein Produkt der Klasse, der sie entstammt.

"Zur künstlerischen Wandlung ist die vollendete Wirklichkeit einer neu organisierten Gesellschaft nötig oder wenigstens ein greifbares Zeichen der neuen Wirklichkeit. Die neue proletarische Kunst erwächst also nicht so sehr aus persönlicher sozialistischer Gesinnung (da bliebe sie nur bürgerliche Kunst mit sozialistischer Tendenz), sondern aus der positiven Tatsache einer neuen Gesellschaft."¹

Damit kommt Teige zum zweiten Teil seines Artikels, der sich mit den Aufgaben der heutigen Kunst befaßt. Zunächst einmal muß die Kunst, so lautet seine Forderung, den Menschen wieder in seine Rechte einsetzen:

"Die Kunst hat vergessen, daß sie für den Zuschauer, für die Welt, für den Menschen auf der Welt ist: weil sie aus dem Leben ausgeschieden wurde, außerhalb der Welt stand, glaubte sie, über dem Leben und über der Welt zu stehen: sie forderte, daß Welt, Mensch, Publikum für die Kunst zu leben haben"²

Indem aber die Kunst ihr Verhältnis zum Menschen neu überdenkt, muß sie auch ihr Verhältnis zur Gesellschaft neu ordnen. Dabei darf sie nicht die Fehler wiederholen, die die verschiedenen Avantgardeströmungen der europäischen Literatur begangen haben:

"Die heutige Poesie verwirklicht die Antithese zur kubofuturistischen mit folgenden Eigenschaften: Tendenziosität und Kollek-

1. ebda, S. 22

2. ebda, S. 23/24

tivität und auch darin, daß ihr Verhältnis zur Zivilisationswelt nicht optimistisch, sondern pessimistisch ist."¹

Kubismus und Futurismus hatten ja gerade dadurch ihren Bankrott erklärt, daß sie sich in eine Euphorie der Zivilisationswelt und der Welt der Maschinen verstiegen. Grenzstein dieser Entwicklung ist v.a. Apollinaires "Zone", denn durch ihre geradezu frenetische Vitalität und ihre uneingeschränkte Bewunderung für die äußere Welt sang die Poesie eines Apollinaire, eines Goll und anderer bewußt oder unbewußt das Lob des heranreifenden Kapitalismus und Kolonialismus². Demgegenüber stellt nun die neue Kunst als Postulate den Pessimismus hinsichtlich der technisierten Zivilisationsgesellschaft und v.a. Kollektivität und Tendenziosität auf.

Es wird zunächst eine Kunst mit sozialistischer Tendenz gefordert, so, wie es etwa im Mittelalter eine Kunst mit christlicher Tendenz gab. Allerdings soll diese sozialistische Tendenz nicht in einer Art Reportage auftreten, sondern als Prophetie³. Die Kunst darf sich nicht in Lehrbuchartikeln und Schlagworten erschöpfen, denn schließlich entsteht proletarische Kunst nicht dadurch, daß man in bürgerliche Kunst kommunistische Parolen einwickelt. Proletarische Kunst entsteht vielmehr nur dann, wenn sie vom Geist ihrer Zeit befruchtet ist, aus der

"großen kollektiven politischen Zelle geboren wird und durch ihren Glauben und ihr Gefühl lebt."⁴

Man braucht eine sozialistische "Babička"⁵.

Die Tendenzkunst ist allerdings nur ein Zweig der proletarischen Kunst. Wesentlich wichtiger sind für die neue Kunst kollektive Gesinnung und kollektives Fühlen. Teige denkt hierbei außer an die Unanimisten v.a. an Ch.-L. Philippe, ja hebt diesen besonders hervor, da seiner Meinung nach bei den Unanimisten - Duhamel, Vildrac u.a. - das Kollektivgefühl doch nur mehr oder weniger ein

1. ebda, S. 26/27

2. ebda, S. 27/28

3. ebda, S. 31

4. ebda, S. 31

5. ebda, S. 32

Produkt des Zufalls ist. Kennzeichnend für die Literatur des Kollektivs ist in erster Linie das positive Verhältnis zu den unterdrückten Schichten der Gesellschaft, zum Proletariat. Allerdings schildert diese Literatur vielfach nur die Not und das Elend dieser Menschen. Die Nähe zum Volk sollte sich in der Literatur auch in der Weise ausdrücken, daß man die Wünsche und Erwartungen dieser Schichten darstellt. Deshalb sind literarische Gestalten wie Buffalo Bill und Nick Carter, auch wenn sie Abfallprodukte der bürgerlichen Literatur sind, in ihrer Wirkung doch nicht zu unterschätzen. Denn sie lassen vor den Augen eines Arbeiters Bilder entstehen von

"tropischen, fernen Landschaften, Gedichte eines freien und aktiven Lebens, die dem Arbeiter nicht niederschmetternde Wirklichkeiten näherbringen, sondern Wirklichkeiten und Visionen, die begeistern und stärken."¹

Deshalb auch die Forderung nach einem neuen Robinson Crusoe, nach Jules Verne: Randerscheinungen der bürgerlichen Literatur wie letzterer sind ohne ästhetische Scheuklappen zu betrachten, da sie eine Reihe bemerkenswerter, zukunftsweisender Elemente enthalten.

Mit diesem Programm legt der Devětsil zum ersten Male eine ausführliche Standortbeschreibung vor, wobei er sich weitgehend an die frühmarxistische Literaturwissenschaft eines Lunačarskij, Plechanov oder Mehring anlehnt. Indem Kunst aber nicht nur als gesellschaftliches Faktum begriffen wird, sondern als Dienst am Proletariat, nähert sich der Devětsil gleichzeitig in manchem dem Proletkult, ohne allerdings auch nur annähernd die - radikale - russische Form zu erreichen. Allerdings bleibt das Programm, was die konkreten Aufgaben der Kunst angeht, noch weitgehend vage. Die inhaltliche Bestimmung läßt noch zu wünschen übrig, stattdessen begnügt man sich mit Schlagworten von einer sozialistischen Babička, die Kunst müsse sozialistischen Geist atmen etc. Konkreter wird das Programm erst da, wo man namentlich Vorbilder nennt, und v.a., wo man auf neue Möglichkeiten der Literatur zu sprechen kommt (Übernahme von Elementen der Trivilliteratur!). Das alles täuscht jedoch nicht darüber hinweg, daß man für die Zukunft zwar

1. ebda, S. 38

einen einigermaßen klaren politischen Weg gefunden hat, der künstlerische Rahmen v.a. der Literatur dagegen noch ziemlich vage ist und eher vergangenheitsorientiert. Einzig die Grundlagen der modernen Kunst, ihre Entstehungsgeschichte liegt klar vor Augen (zumindest insofern die Analysen Teiges stimmen). Die Aufgaben der neuen Kunst sind dagegen nur grob angedeutet, die Möglichkeiten ihrer Durchführung nur knapp skizziert. Mit anderen Worten: das von Teige präsentierte Programm gibt zwar die theoretische Marschrichtung an, die praktische Erfüllung dieses Programms, die künstlerische Realisierung harret dagegen noch ihrer Schöpfer. Teige zeigt zwar den Weg, aber noch fehlen die, die ihn gehen könnten.

Von den möglichen Persönlichkeiten war bisher nur eine Mitglied des Devětsil, Seifert (wenn wir uns, wie gesagt, auf die Lyrik beschränken). Gerade um diese Zeit der Neuen proletarischen Kunst sollten aber zwei Dichter dem Devětsil beitreten, die man ohne Übertreibung als die wichtigsten Pole unter der jungen Generation bezeichnen kann, Nezval und Wolker.

Beide hatten sich bisher einem festen Engagement entzogen, nachdem sie kurzzeitig zur Literární skupina gehört hatten. Sie hielten sich, obwohl schon seit Ende 1919 (Wolker) bzw. Anfang 1920 (Nezval) in Prag, zunächst abseits des Künstlerbetriebs der Avantgarde. Erst nachdem sich beide im Frühjahr 1921 auch näher kennengelernt hatten, beginnen sie, sich mehr und mehr in den Künstlertreffpunkten der Avantgarde sehen zu lassen (Slavia bzw. Národní kavárna). V.a. Wolker sucht jetzt auch mehr das persönliche Engagement in der Gemeinschaft, und nachdem er der Literární skupina enttäuscht den Rücken gekehrt hatte, erwägt er schon im Dezember 1921 den Beitritt zum Devětsil¹. Es dauert aber noch bis Mitte März 1922, ehe man die Bedingungen für den Beitritt Wolkers (zusammen mit Píša) ausgearbeitet hat. Beiden geht es darum, auch nach dem Beitritt zum Devětsil eine gewisse Eigenständigkeit zu wahren. Sie betrachten ihre Mitarbeit mehr als Erweiterung der Plattform des Devětsil in Richtung einer Einheitsfront der politisch links stehenden Künstler und versuchen nicht, Meinungsverschiedenheiten in einer Reihe von Fragen zu verheimli-

1. vgl. den Briefwechsel Wolkers mit Píša

chen¹.

Daß die Zusammenarbeit zwischen Wolker und Píša einerseits und dem Devětsil andererseits nach dem Beitritt im März (bekanntgegeben allerdings erst in der Devětsil-Nummer des Proletkult vom 3.5.1922) nicht reibungslos verlaufen würde, war somit von Anfang an vorauszusehen, wenn auch in den wichtigsten Fragen schon längere Zeit Einigkeit zu bestehen schien (seit Mitte 1921²). Daß aber die Zusammenarbeit, kaum proklamiert, schon in den Anfängen steckenbleiben würde, sich auf einen gemeinsamen Artikel von Wolker und Teige über die proletarische Kunst³ sowie die Beiträge Wolkers zum ersten Devětsil-Almanach beschränken würden, war schwerlich vorherzusagen. Bereits Anfang Mai beschwert sich aber Teige über die mangelnde Mitarbeit Píšas im Rahmen des Devětsil⁴. Schwerer noch wiegt, daß Wolker gerade in dieser Zeit der verstärkten Aktivität des Devětsil von Frühjahr bis Herbst 1922 außerhalb Prags weilt. Denn gerade die Reise Teiges nach Paris sowie die beginnende Zusammenarbeit Nezvals mit dem Devětsil sollten ja die endgültige Umorientierung bringen. Und nicht zuletzt wird die Trennung Wolkers vom Devětsil verstärkt durch die Tatsache, daß die Korrespondenzfreudigkeit Teiges zeitweilig rapide zumindest Wolker gegenüber abnimmt. So beklagt sich denn auch Wolker bei seinem Austritt im Januar 1923 u.a. über die mangelnde Informationsbereitschaft von Seiten des Devětsil⁵. Dies kann jedoch nicht der einzige Grund für Wolkers Austritt aus dem Devětsil sein (Píša, der bereits einen Monat vor Wolker den Devětsil verläßt, hatte ja durchaus diese Informationsmöglichkeit), und so wird auf diese Frage noch bei der Behandlung der künstlerischen Aspekte der Poesie Wolkers zurückzukommen sein. Im übrigen bedeu-

-
1. vgl. den Brief Wolkers an Teige v. 9.4.22 (Závodský, Vzájemná korespondence, S. 511) sowie die Einleitung zu Wolker, Proletářské umění, Var I, S. 271-275 v. 1.4.22
 2. vgl. den Nachsatz Teiges zu seinem Artikel "S novou generací" in Červen IV/9 v. 2.6.21, der sich auf April 1921 bezieht
 3. Wolker, Proletářské umění, s.o. Anm. 1
 4. s. Brief Teiges an Wolker v. Anf. Mai 1922, n. Závodský, Vzájemná korespondence, S. 517
 5. s. Brief Wolkers an Teige v. 23.1.23, Závodský, Vzájemná korespondence, S. 527

tet aber der Austritt Wolkers nicht etwa den definitiven Bruch mit der Gruppe wie etwa bei Píša, der sich schon bald auf die Seite der Devětsilgegner schlägt (vgl. seine Rezension des ersten Devětsil-Almanachs in Průlom II/3 vom 5.2.1923). Wolker ist durchaus zu weiterer künstlerischer Zusammenarbeit bereit. So ist die Mitarbeit Wolkers an Disk 1 im März 1923 weitgehend gesichert und kommt nur deshalb nicht zustande, weil sich sein Gesundheitszustand schon bald rapide verschlechtert¹.

Anders sieht es mit dem Verhältnis Nezvals zum Devětsil aus. Nach der Episode seiner Mitgliedschaft in der Literární skupina hält sich Nezval wieder weitgehend abseits der literarischen Vereinigungen, auch wenn er persönlichen Kontakt zu einzelnen Schriftstellern pflegt und auch in den Künstlertreffpunkten verkehrt. Zu seinen Kontakten zählen in dieser Zeit (Ende 1921/Anfang 1922) auch schon Devětsilmitglieder, etwa über die "Revoluční scéna", ein kleines Avantgardetheater, an dem er eine kleinere Bühnenrolle übernimmt. Auch nimmt er etwa an der Diskussion des Var-Kreises im März 1923 teil, als Wolker den erwähnten, gemeinsam mit Teige verfaßten Aufsatz dort vorträgt, und von Devětsil-Seite auch etwa Seifert anwesend ist. Nezval gerät dabei mit seinen noch weitgehend anarchistischen Anschauungen in scharfen Gegensatz zu Wolker (übrigens nicht das einzige Mal, daß Nezval mit Wolker in Fragen der Kunst seine Rivalität ausspielte) und den Vertretern des Devětsil, und auch sonst widersetzt er sich Anwerbungsversuchen von dessen Seite².

Umso überraschender ist aber dann sein Beitritt zum Devětsil nach dem Besuch des Vortragsabends vom 29.4.1922, was wohl zu einem guten Teil der Person Teiges zuzuschreiben ist. Die nun folgende Zusammenarbeit Nezvals mit dem Devětsil sollte dann, ganz im Gegensatz zu Wolker, nicht nur sehr viel länger währen, sondern Teige und Nezval sollten sogar innerhalb kürzester Zeit die Achse des Devětsil bilden.

1. ebda, S. 527

2. vgl. Brief Nezvals an Mahen v. 11.3.22, n. Svoboda, Přítel V. Nezval, S. 140

3.5. Der Poetismus

Die Gleichgewichtigkeit und Gleichberechtigung von gesellschaftlichem Engagement der Kunst und phantasievoller Spielerei als Zukunftsvision war zwar im Frühjahr 1922 als theoretischer Standort des Devětsil festgelegt worden, jedoch sollte die Bewegung hierbei nicht stehenbleiben. Eine Kehrtwendung hatte sich schon angedeutet mit einem gewissen Abrücken Teiges von Duhamel und Vildrac im Sommer 1921, jedoch wurde hier die eigentlich neue Linie noch nicht klar. Diese beginnt sich endgültig Bahn zu schaffen mit der Herausgabe eines ersten Devětsil-Almanachs.

Schon seit dem Frühjahr 1921 plante Teige die Herausgabe einer Devětsil-eigenen Zeitschrift¹, war aber bisher an finanziellen Schwierigkeiten gescheitert. So wird nun der Almanach vorgezogen, für den Teige seit dem Herbst 1921 wirbt, und für den er hauptsächlich Chaplinaden, Buffalo-Bill-Geschichten u.ä. haben will². So spiegelt denn der im Oktober 1922 erschienene Almanach, *Revoluční sborník Devětsil*, einen Geist wider, der mehr das phantasievolle Spiel und die Vorwegnahme der Zukunftsvisionen betont, ja auch die Rückkehr zu den positiven Seiten der Zivilisation, als die proletarische Seite der Kunst. Dies drückt sich v.a. in den Artikeln von Černík (*Radosti elektrického století*), Ehrenburg (*Revoluce v umění a revoluce vůbec*), Štulc (*Exotismus*), nicht zuletzt aber auch in dem den Band beschließenden Aufsatz von Teige, *Umění dnes a zítra*, aus.

Die Neuorientierung wird dabei wesentlich beeinflusst, wenn nicht entscheidend gelenkt, durch die Reise Teiges nach Paris vom 18.6.-12.7.1922. In erster Linie die Begegnungen mit Le Corbusier und Ozenfant, also Architekten (und damit aus demselben Metier wie Teige), weisen Teige in eine Richtung, die wesentliche Impulse von der modernen Architektur empfängt. Hatte so Teige noch in der Neuen proletarischen Kunst die Tendenz der Kunst v.a. darin gesehen, daß sie sozialistischen Geist atme, so verlagert er jetzt den Schwerpunkt auf den Geist der Zweckmäßigkeit (*účelnost*):

1. Brief Teiges an Černík v. 1.4.21

2. Brief Teiges an Černík v. 31.5.22

"Die Tendenz der neuen Kunst ist durch ihre Zweckmäßigkeit gegeben; sie kann nicht ideologische Füllung sein. Tendenz des Plakates ist es, Plakat zu sein: den Menschen etwas so nachdrücklich wie möglich mitzuteilen. Es ist in sich eine tendenzielle Wirklichkeit. Gedicht und Bild müssen eine tendenzielle Wirklichkeit in sich sein, integral."¹

Das Bild etwa hat keine direkt politische Aufgabe, sondern es soll ein breites Schauspiel liefern, erfreuen, feiertäglich den Gedanken erfrischen². Es geht somit bereits um eine neue Sicht der Tendenz, die mehr in der Eigenart der Kunst begründet liegt. Zwar hat die Kunst auch weiterhin die soziale Organisation des Lebens zur Grundlage³, die einzelnen Lebensbereiche sind jedoch mit ihren eigenen Aufgaben und Funktionen betraut. Damit ist bereits eine Trennung zwischen dem sozialen und politischen Handeln und der Kunst eingeleitet. Künstlerisches und gesellschaftliches Handeln sind nicht mehr eins, sondern gleichwertig auf verschiedenen Ebenen des Lebens.

Weiter entwickelt werden diese Gedanken anhand des Films⁴, indem der Film als eine Überkunst dargestellt wird⁵, die v.a. die spielerischen Aspekte des Lebens zur Grundlage hat: die Freiheit der modernen Kunst, so Teige, wurde im Zirkus, in der Music-hall geboren⁶. Der revolutionäre Aspekt der Kunst wird nicht geleugnet, auch nicht in gesellschaftlicher Hinsicht, indem etwa auf die Bedeutung des politischen Kabarets hingewiesen wird, das seinen Ursprung weit eher im Proletariat habe als im Bürgertum⁷. Aber es wird doch ein endgültiger Trennungsstrich zwischen der neuen Kunst und der politischen und ökonomischen Sphäre des Lebens gezogen, besiegelt in einem Aufsatz Teiges über die moderne Architektur vom Herbst 1923⁸.

1. Teige, Umění dnes a zítra, in: Revoluční Sborník Devětsil, hier n. Teige, Stavba a báseň, S. 19/20

2. ebda, S. 20

3. ebda, S. 17

4. Teige, Foto, kino, film, in: Život II, Prag 1923

5. Teige, Foto, kino, film, hier n. Teige, Svět stavby a básně, S. 69

6. ebda, S. 80

7. ebda, S. 81

8. Teige, K nové architektuře, in: Stavba II, 11/1923

Gerade die moderne Architektur zeigt nach Ansicht Teiges die Zweiseitigkeit, den Dualismus des heutigen Lebens. Einerseits ist die Architektur Teil des sozialen Lebens, da sie der Befriedigung gesellschaftlicher Bedürfnisse dient (z.B. Wohnungsbau). Dem entspricht das Prinzip des Konstruktivismus, der Funktionalität der Architektur. Andererseits ist die Architektur auch künstlerisches Schaffen, da sie auch ästhetischen Ansprüchen und Bedürfnissen genügen soll. Insofern werden aus den in der Architektur angewandten Techniken auch neue künstlerische Formen geboren. Der Konstruktivismus als zunächst rein technisches Prinzip erweist sich dabei als Grundlage der Kunst der neuen Gesellschaft. Gebrauchs- und ästhetische Sphäre bleiben dabei voneinander getrennt, verbunden nur durch das Prinzip des Konstruktivismus.

Diese Konzeption, aus der Architektur als einer Gebrauchskunst entwickelt, steht auch im "Rozhovor o moderní poesii" im Januar 1924 im Vordergrund. Die moderne Poesie ist, wie etwa die Architektur, eine Tochter des modernen Lebens der Großstädte¹. Durch das Prinzip des Konstruktivismus wurzelt sie in der modernen Gesellschaft. Gleichzeitig führt sie aber auch ihr Eigenleben, indem sie die zweite Seite des Lebens darstellt. Ist die erste Seite des Lebens die Welt der Arbeit, des sozialen und politischen Handelns, so ist die zweite Seite die Welt der Ästhetik, der Schönheit, die dazu da ist, konsumiert und durchlebt zu werden².

Damit ist die Kehrtwendung vollzogen von einer in erster Linie politisch motivierten Kunst zu einer Kunstauffassung, die weit eher den Eigencharakter der Kunst betont, ihr Eigenleben innerhalb der Gesellschaft. Zwar hatte Teige auch schon vorher auf der Dualität des Künstlerischen bestanden: einerseits Verwurzelung im sozialen Sein, dessen Abbildung, andererseits Zukunftsvisionen, spielerische Ausschöpfung der Phantasie (vgl. die Forderung nach einem neuen Jules Verne). Jetzt aber hat sich das Gewicht verlagert, indem die Kunst nicht mehr in erster Linie Abbild der Dualität der jetzigen Gesellschaft ist (der sozialen Wirklichkeit und der sozialistischen Zukunft). Die Kunst wird vielmehr auf

1. Teige, Rozhovor o moderní poesii, hier n. Teige, Stavba a báseň, S. 134

2. ebda, S. 133

einen Aspekt der Dualität der modernen technischen Gesellschaft konzentriert, nämlich auf den zweiten der Ausschöpfung der Phantasie. In Analogie mit der Architektur bekommt die Kunst das Gebiet der Ästhetik, des Spiels zugewiesen, während politische und soziale Komponente auf der anderen Seite des Lebens stehen. Damit hat aber Teige auch gleichzeitig die Kunst, indem er sie auf die Prinzipien der modernen Gesellschaft gründet, mit der modernen Zivilisationsgesellschaft endgültig versöhnt. Die vorher als Ausgeburt der noch existierenden jetzigen Gesellschaftsordnung verteilte Technik ist wieder in den Dienst des Menschen und der neuen Gesellschaft der Zukunft getreten.

Diese Neuorientierung des Devětsil spiegelt sich auch in den äußeren Ereignissen wider. Die erste Weiche war ja mit dem Ausscheiden Wolkers und dem Verbleiben Nezvals im Devětsil gestellt worden. Im Februar 1923 tritt Teige in die Redaktion der Architekturzeitschrift "Stavba" ein, die unter seiner Mitarbeit zu einem führenden Organ der neuen konstruktivistischen Richtung wird. Im November 1923 findet eine weitere Ausstellung der bildenden Künstler des Devětsil statt, an der neben Ěrenburg und Šíma v.a. auch noch Štyrský teilnimmt. V.a. aber beginnt jetzt die eigentliche Phase der Aktivität des Devětsil sowie die Ausweitung seiner Plattform nach Brünn hin.

Die Arbeit in Prag ruht dabei weitgehend allein auf den Schultern Teiges, wobei aber seine Pläne nur allzu oft im Stadium der Vorbereitung steckenbleiben. Von Prag aus entfaltet Teige eine rege Korrespondenzaktivität, die sich auf ziemlich alle europäischen Avantgardeströmungen erstreckt. So werden selbstverständlich die Kontakte zur beginnenden französischen Surrealistenbewegung wie auch den bildenden Künstlern und Architekten weiter gepflegt. Ebenfalls verstärkt Teige jetzt wieder die Verbindungen zu den italienischen Futuristen wie auch den deutschen Dadaisten. Dies geschieht v.a. durch den Austausch von beiderseitigen Publikationen, daneben druckt man aber auch Artikel etwa von Dadaisten in den eigenen Zeitschriften verstärkt ab. Dazu werden Mitglieder des Devětsil, wenn sie ins Ausland reisen, oft regelrecht von Teige beauftragt, Missionen bei den entsprechenden Avantgardeströmungen wahrzunehmen, wie schon in der Frühzeit des Devětsil

(so etwa Černík oder Hoffmeister - auch wenn letzterer nicht mehr Mitglied des Devětsil war¹).

Die veränderte Haltung gerade Teiges gegenüber der europäischen Avantgarde tritt auch in seinen eigenen Publikationen zutage. So kann er jetzt auch dem Dadaismus wegen seiner Betonung des Spiels wieder positive Seiten abgewinnen. Und auch der italienische Futurismus gehört wieder zum Lager der Freunde des Devětsil, wobei Teige großzügig über die Verbindung des italienischen Futurismus mit dem italienischen Faschismus hinwegsieht als einer "äußerlichen und zufälligen Erscheinung". Im Grunde sei der italienische Futurismus dem Sozialismus viel näher, als man gemeinhin annehme². Im übrigen hatte Teige schon kurz nach der Parisreise gegenüber den modernen Kunstströmungen einen anderen Ton angeschlagen, wenn er sagt, man dürfe nicht alles, was die neuen -ismen gebracht hätten, wegwerfen, wobei namentlich der Kubismus und Marinetti erwähnt werden³, während ein halbes Jahr vorher Teige nur das allerneueste zu interessieren schien⁴.

Ansonsten aber bleibt die Ausbeute an verwirklichten Projekten in Prag äußerst gering. Meist scheitert man an finanziellen Schwierigkeiten, und so erscheint von der lange geplanten Zeitschrift des Devětsil erst im November 1923 die erste (und auf längere Sicht auch letzte) Nummer (Disk 1).

Der eigentliche Schwerpunkt der organisatorischen Tätigkeit, soweit auch Ergebnisse vorliegen, liegt in dieser Zeit bis 1925 in Brünn. Hier hatte der Devětsil schon eine gewisse Tradition, wenn auch Černík als einziger schon frühzeitig Mitglied des Prager Devětsil war. Immerhin konnte man aber in Brünn auf eine Reihe Sympathisanten zurückgreifen. So hatte das Organ der KSČ in Brünn, Rovnost, sich schon früh hinter den Devětsil gestellt, wobei mit entscheidend allerdings die Tätigkeit Černíks als Kulturredakteur v.a. auch der kulturellen Sonntagsbeilagen der Rovnost war. Hinzu kommt die zeitweilige Tätigkeit Seiferts (Frühjahr 1921-

1. s. Briefe Teiges an Černík v. 1.8.20 und Juli 1921

2. Teige, Futurismus a italská moderna, S. 6

3. Brief Teiges an Černík v. Aug. 1922

4. Brief Teiges an Černík v. 4.3.22

Frühjahr 1922) in derselben Redaktion, zeitweilig als Stellvertreter Černíks¹.

Als nun Ende 1923 Černík mit dem Vorschlag kommt, gemeinsam mit Halas und Václavek in Brünn eine Zeitschrift zu gründen, ist Teige sofort begeistert, schlägt aber statt des geplanten Titels "Avion" u.a. auch den Namen "Pásmo" vor und regt gleichzeitig an, in Brünn eine Devětsil-Filiale zu gründen². Am 15.12.1923 konstituiert sich dann der Brünner Devětsil unter ebensolchen politischen Schwierigkeiten wie ehemals die Prager Gruppe. Im Gegensatz zum Prager Devětsil existiert die Brünner Sektion aber als normal eingetragener Verein mit festen Statuten, wozu es Prag niemals brachte. Dabei sollte Brünn ursprünglich Prag in organisatorischer Hinsicht untergeordnet sein, wenn auch finanziell unabhängig, der entsprechende Vertrag wurde jedoch nie in Prag verabschiedet.

In Brünn konzentriert man sich nun einerseits auf die organisatorische Tätigkeit (Vorträge etc.), und gibt v.a. die erste Devětsil-Zeitschrift heraus, die halbwegs regelmäßig erscheint, Pásmo (zunächst im ersten Jahrgang von März 1924 bis Juni 1925 in Brünn). Der Prager Devětsil, weiter auf der Suche nach einer geeigneten Tribüne, beschließt mittlerweile, mit der Zeitschrift der Literární skupina trotz ideologischer Bedenken zusammenzuarbeiten, und so treten mit Beginn des 4. Jahrgangs im Herbst 1924 Teige und Seifert in die Redaktion des "Host" ein (was u.a. den Austritt Kalistas und einiger anderer aus der Literární skupina zur Folge hat³). Und gerade im Host war auch schon kurz vorher (Juli 1924) der Artikel aus der Feder Teiges erschienen, der der neuen Richtung des Devětsil nach der Neuen proletarischen Kunst endgültig einen bleibenden Stempel aufprägen sollte, "Poetismus"⁴.

1. vgl. Bartůšková u.a., Literární rubrika Rovnosti

2. Brief Teiges an Černík v. 10.12.23

3. s. -p- (B. Polan?), In margine valné hromady "Literární skupiny", Pramen IV/11/Oktober 1924, S. 524

4. Host III/9-10/Juli 1924

Hatte die Neue proletarische Kunst das Selbstgefühl der ersten Phase des Devětsil ausgedrückt, so tut dies Poetismus für die zweite. Jetzt allerdings unter etwas verändertem Vorzeichen: einerseits war der proletarische Flügel des Devětsil weggefallen, dafür hatte man sich aber in Brünn mit Václavek und v.a. Halas verstärkt. Wichtiger aber scheint mir, daß die Position insofern noch stärker erscheint, als innerhalb der jungen Generation keine andere Gruppe dem Devětsil gleichwertige künstlerische Persönlichkeiten entgegensetzen kann, nachdem die proletarische Richtung in der Poesie mit Wolker ihren größten Vertreter in der jungen Generation verloren hat (3.1.1924). Damit repräsentiert der Devětsil den wichtigsten Teil der künstlerischen Avantgarde, wenn er sich auch nicht unbedingt als Sprachrohr der gesamten linksorientierten Jugend fühlen kann. Dazu hat er eben von den beiden Möglichkeiten, die niederschmetternde Wirklichkeit, aber auch die Freuden des neuen Lebens zu schildern, Visionen, die begeistern und stärken¹, den Akzent auf das zweite gelegt und dieses dann verabsolutiert.

Der Poetismus des Devětsil ist somit nicht einfach eine Fortsetzung des früheren Devětsil, der Neuen proletarischen Kunst, sondern im Grunde etwas Neues, das mit dem alten Devětsil v.a. den Namen und teilweise die personelle Besetzung gemeinsam hat. Dem Hauptmerkmal des alten Devětsil, der politisch aktiven Kunst, hat die neue Kunst mit ihrer Betonung der Phantasie, dem propagierten Ausblick in eine bessere Zukunft zumindest für Augenblicke, den Rang abgelaufen.

In diesem Sinne ist Poetismus, der Artikel Teiges, weniger eine Weiterentwicklung bisherigen Gedankenguts, als Präzisierung und Bestandsaufnahme der bisherigen Entwicklung. V.a. aber ist dieser Artikel, wie schon die Neue proletarische Kunst, Ausgangsplattform und Sprungbrett für die weitere Entwicklung.

Zunächst wird hier noch einmal hervorgehoben, daß man eine vollkommen neue Kunst wolle, da sich die alte Kunst überlebt habe. Sie ist im 19. Jahrhundert zugrundegegangen an der bürgerlichen Gesellschaft, ihr Niedergang manifestierte sich in ihrer Richtungslosigkeit und Zerrissenheit. Auf den Trümmern der alten Kunst ist aber eine neue Kunst erstanden, eine Kunst ohne Traditionsvorur-

1. s.o. S.71

teile, die Kunst des Lebens, die Kunst zu leben und zu genießen¹. Die Kunstwerke, die sie hervorbringt, sind

"Geschenk oder Spiel ohne Verpflichtungen und Folgen"².

Grundlage dieser neuen Kunst ist das Prinzip des Konstruktivismus, das aus dem Materialismus als Grundlage wiederum des Marxismus entspringt. Dieses Prinzip des Konstruktivismus zeigt sich in der Technisierung der heutigen Welt, der Welt der Maschine. Diese Basis aber, die wissenschaftliche Seite des Lebens, die Welt der Arbeit, braucht ihre Ergänzung. Und eben diese Ergänzung ist der Poetismus, sozusagen der siebente Schöpfungstag.

"Wenn der Mensch als arbeitender Bürger gelebt hat, will er nun als Person, als Dichter leben."³

Die Kunst des Poetismus ist

"leger, ausgelassen, fantastisch, verspielt, unheroisch und erotisch. Es gibt keine Spur von Romantismus in ihr. Sie wurde in einer Atmosphäre frühlingshafter Geselligkeit geboren, in einer Welt, die lacht; ... Die ~~Em~~phase verschiebt sich in Richtung der Genüsse und Schönheiten des Lebens, weg von den muffigen Arbeitszimmern und Ateliers...."⁴

"Der Poetismus will aus dem Leben ein großartiges Unterhaltungsunternehmen machen. Einen exzentrischen Karneval, eine Harlekinade der Gefühle und Vorstellungen, einen trunkenen Filmstreifen, ein Wunderkaleidoskop."⁵

Es gibt keine Kunst im hergebrachten Sinne mehr, keine Literatur, Theater, etc., sondern nur noch einen neuen modus vivendi, eine Kunst für alle fünf Sinne. Der Poetismus will dem modernen Menschen die Welt der Gefühle neu erschließen, seine Sensibilität neu erwecken, den Menschen wieder zu sich selbst finden lassen in der Verwirklichung seiner kreativen Möglichkeiten und Fähigkeiten. Deshalb gehört jede Kunst, die sich in irgendeiner Weise an eine Philosophie, Ideologie oder sonst etwas bindet, auf

1. Poetismus, n. Teige, Liquidierung der Kunst, S. 44

2. ebda, S. 45

3. ebda, S. 46

4. ebda, S. 46/47

5. ebda, S. 47

den Kehrrichthaufen der Geschichte.

Damit ist der Schlußstrich unter die Abkehr von der Neuen proletarischen Kunst gezogen. Kunst ist zwar, verankert im Prinzip des Konstruktivismus, Teil der Gesellschaft. Sie führt aber innerhalb dieser Gesellschaft ihr Eigenleben, ist weitgehend autonom. Sie zielt nicht auf das Kollektiv, und erst recht nicht auf die direkte Revolutionierung der Gesellschaft im politischen Sinne, sondern auf das Individuum und seine freie kreative Entfaltung. Kunst ist nicht mehr revolutionärer Kampf, sondern Ruhepause inmitten des Kampfes:

"'Nach sechs Tagen Arbeit und Aufbau der Welt ist die Schönheit der siebente Tag der Seelen'. Mit diesem Satz von O. Březina wäre es tatsächlich möglich, das Verhältnis des Poetismus und Konstruktivismus zu erfassen."¹

Nach dem Willen seiner Erfinder ist somit der Poetismus zwar im Marxismus verankert, und hindert auch nicht die Mitglieder des Devětsil, zum großen Teil Mitglieder der KSČ zu sein, andererseits ist der Poetismus keine politische Kunst mehr, sondern Kunst für das Individuum, als Kunst zu leben - moderner Epikuräismus.

Das erste Manifest des Poetismus erscheint also zu einem Zeitpunkt, als sich der Devětsil im Scheitelpunkt seiner Entwicklung befindet. Und in dieser Zeit werden nicht nur die Aktivitäten im Inland verstärkt, sondern auch die Beziehungen zum Ausland (wie schon erwähnt). Dazu gehören auch neue Auslandsreisen, so von Teige und Seifert 1924 nach Paris. Darüber hinaus kommt es im folgenden Jahr 1925 auch zu einer ersten persönlichen Begegnung mit Mitgliedern der russischen Avantgarde, als eine Kulturdelegation der KSČ mit u.a. Teige und Seifert am 15.10.1925 zu einem sechswöchigen offiziellen Besuch in die Sowjetunion abreist. Die Verbindungen zur russischen Avantgarde - abgesehen von solchen Vertretern, die mittlerweile im Ausland weilten, wie Ěrenburg, Jakobson oder eine ganze Reihe bildender Künstler - waren ja bisher reichlich dünn gesät gewesen. Für Teige ist diese Reise nun v.a. deshalb von Bedeutung, weil er hier auch persönlichen Kontakt zu den russischen Konstruktivisten knüpfen kann (Tatlin, Lisickij,

1. ebda, S. 46

Malevič) und auch das Avantgardetheater näher kennenlernt. Denn schließlich ist ja im gleichen Jahr auch die Theatersektion des Devětsil mit der Gründung des "Osvobozené divadlo" (Befreites Theater) auf eigene Füße gestellt worden.

Und wie um das Prinzip des Konstruktivismus als des grundlegenden Prinzips der Kunst noch einmal zu untermauern, war kurz vorher, im Juni 1925, in Disk 2 ein neuer Programmartikel Teiges erschienen. (Disk 2 sollte nicht nur die zweite, sondern auch endgültig letzte Ausgabe der Prager Devětsil-Zeitschrift sein, auch wenn noch weitere Nummern geplant waren. Bezeichnenderweise erschien die Nummer nicht in Prag, sondern in dem in dieser Hinsicht aktiveren Zentrum Brünn. Andererseits kam sie ohne Einwilligung Teiges früher heraus als von diesem geplant, der noch Material für die Zeitschrift bereithielt. Hier machen sich damit auch schon die ersten stärkeren Risse im Gebäude des Devětsil bemerkbar¹).

Ausgehend von den bereits Ende 1923 gemachten Ausführungen² beschäftigt sich Teige in "Konstruktivismus a liquidace umění"³ noch einmal mit den Konsequenzen, die sich für eine neue Ästhetik aus dem Konstruktivismus heraus ergeben.

Grundprinzip des Konstruktivismus ist die Funktionalität, ja, diese gilt überhaupt als Grundprinzip der neuen Gesellschaft. Vorbild und Beispiel hierfür ist die funktional durchkonstruierte Maschine. Im Gegensatz etwa zur Vergötterung der Maschine durch die Futuristen aber steht für den Konstruktivisten der Mensch über der Maschine. Die Funktion der Maschine ist auf den Menschen ausgerichtet, der Mensch das Maß aller Dinge.

Dabei machen wir nun die Entdeckung (so jedenfalls Teige), daß, je besser eine Maschine ihrer Funktion entspricht, je besser sie durchkonstruiert ist, zum Nützlichkeitswert auch ein höherer ästhetischer Wert tritt. Der ästhetische Faktor einer Maschine, ihre Schönheit, wächst mit dem Grad ihrer Vollkommenheit.

1. vgl. Brief Teiges an Černík v. 28.6.25

2. s. Teige, K nové architektuře, vgl. o. Anm. 8, S. 76

3. Disk 2/Juni 1925

"Wir sehen, daß dort, wo der Ingenieur zielbewußt ohne alle ästhetischen Absichten gearbeitet und auch kein Künstler in die Arbeit eingegriffen hat, mit neuen Materialien eine pure und hundertprozentige moderne Schönheit erreicht wurde. Die Maschine wurde nicht als Spektakel hergestellt, sondern für den Gebrauch, und doch ist der Blick auf eine Fabrik im Betrieb ein schwindelerregendes modernes Theater."¹

"Und wir konstatieren, daß immer, wenn eine konkrete Aufgabe, ein konkretes Problem einer vollkommenen, möglichst ökonomischen, genauen und vollständigen Erfüllung und Lösung zugeführt werden, die reinste moderne Schönheit ohne alle ästhetischen Nebenabsichten erreicht wird."²

Die Schönheit der Maschine ist also das Produkt ihrer Funktionalität, der irrationale Wert eines rationalen Produkts³. Mit anderen Worten, die Gesetze der modernen Ästhetik beruhen auf dem Prinzip der Funktionalität der Dinge, und da die Funktionalität das Grundprinzip der modernen Gesellschaft ist, entspricht auch allein diese funktionale Ästhetik der modernen Gesellschaft. Damit erledigen sich alle übrigen Ästhetiken, Kunsttheorien etc. von selbst, mithin die Liquidierung der Kunst. Die aus der Funktionalität geborene neue Kunst ist aber im Grunde keine Kunst mehr, sie gleicht eher dem irrationalen Faktor eines rational gestalteten Lebens, dem der Mathematik. Sie entspricht der Erfindungsgabe des Konstrukteurs der Maschine, während der Ingenieur die Maschine "nur" baut und betreut. Der Konstrukteur, der Erfinder ist der Künstler, der der modernen Welt entspricht.

Damit ist das Verhältnis Kunst - Gesellschaft soweit präzisiert, als sich beide Bereiche nicht mehr getrennt gegenüberstehen, als komplementäre Elemente des Lebens, die beide zwar ihre gegenseitige Bedingtheit und Notwendigkeit besitzen, die aber ansonsten nichts verbindet als die gemeinsame Basis. So eben, wie die Woche neben den Arbeitstagen auch den Sonntag kennt, die Kunst als siebenter Schöpfungstag. Jetzt sind beide, Kunst und Gesell-

1. Teige, Konstruktivismus a liquidace uměni, hier n. Teige, Liquidierung der Kunst, S. 66

2. ebda, S. 66

3. ebda, S. 68

schaft, wieder enger zusammengerückt, indem sie sich auch insofern dialektisch bedingen, als das eine jetzt das notwendige Produkt des anderen ist, nicht mehr nur dessen notwendige Ergänzung.

3.6. Die Krise des Devětsil und seine scheinbare Renaissance

Scheint mit dem Gebäude des Poetismus auf dem Fundament des Konstruktivismus der Devětsil seine endgültige Form zu finden, zeigen sich doch schon auf der anderen Seite die ersten Risse. Bereits Anfang 1925 war die Zusammenarbeit mit der Literární skupina wieder beendet worden, nachdem wegen - vorhersehbaren - Meinungsverschiedenheiten über die weitere Gestaltung des Host Seifert und Teige aus der Redaktion ausgeschieden waren. Diese Ereignisse sind jedoch mehr vordergründiger Natur, die eigentlichen Gründe liegen in der weiterhin unterschiedlichen Konzeption der Kunst, Gegensätze, die ja nie begraben worden waren. Dieser Gegensatz zeigt sich mit aller Schärfe schon kurz nach dem Redaktionsaustritt Seiferts und Teiges im Februar 1925 im Streit über das Erbe Wolkers. Der Brünner Devětsil hatte sich in einem kurzen Manifest¹, unterschrieben von Černík, Halas und Václavěk, gegen die Einvernahme Wolkers durch die bürgerliche Kritik als "Nationaldichter" gewandt. Ohne daß man Wolkers Verdienste schmälern wolle, so die Unterzeichner, wird doch Wolker als letzter Vertreter der ideologischen Kunst als mittlerweile überlebt und deshalb für tot erklärt. Unter dem Schlagwort "Dosti Wolkera!" (Genug Wolker) wird der proletarischen Richtung Wolkers (deren politische Richtung man voll unterstützt) in künstlerischer Hinsicht der Poetismus als die wahre neue Kunstrichtung, die Kunst der Zukunft gegenübergestellt.

Demgegenüber erklärt kurz darauf ein Artikel in Host² mit der Parole "Vice Wolkera" (Mehr Wolker), auch der Poetismus habe noch nicht den Stein der Weisen der Kunst gefunden. Vielmehr vertritt für den Host-Autor eher Wolker die Kunstrichtung der Zukunft, indem Wolker neben der künstlerischen auch die ideologische Komponente zu Wort kommen läßt, auch dem Verstand Raum gibt. Dem grös-

1. Dosti Wolkera!, in: Pásmo I/7-8, Februar 1925

2. Dosti Wolkera, Host IV/5, Februar 1925

seren Künstler Nezval wird der größere Dichter Wolker konfrontiert, der die Linie der tschechischen Tradition fortsetzt, der vielleicht nicht heute, dafür aber morgen wieder modern ist.

Indem in diesen Streit auch Vertreter der marxistischen Linken wie Fučík eingreifen¹, beginnt sich nicht nur der Streit auszuweiten, sondern zum ersten Male kommt der Devětsil auch stärker in Konflikt mit der eigenen politischen Richtung. Der Devětsil muß sich vorwerfen lassen gerade das zu sein, was er ehemals in der Phase der Neuen proletarischen Kunst dem Symbolismus eines Baudelaire etc. vorgeworfen hatte: Endstadium bürgerlicher Kultur, Relikt einer auf die Spitze getriebenen Dekadenz.

Dies ist dann mehr oder weniger schon der Beginn der Auseinandersetzung der Vertreter der marxistischen Literaturkritik mit dem Poetismus in wesentlich schärferer Form ab den Jahren 1925, 26, nachdem man ihn vorher noch durchaus mit einigem Wohlwollen angeschaut hatte. Die bürgerliche Kritik hatte im übrigen (nicht zuletzt Novák) schon seit längerem Stellung gegen den Devětsil bezogen.

Dabei beziehen sich die Vorwürfe der linken Kritiker nicht mehr allgemein auf gewisse Dekadenzerscheinungen des Poetismus, sondern sie greifen seinen Kern an, seinen Epikuräismus, seine politische Indifferenz, seine Bestrebungen, die Kunst zu entideologisieren. Sie werfen dem Devětsil und seinem Poetismus also gerade das vor, was dieser als seine Errungenschaft postuliert. Und die Kritik kommt nicht mehr nur aus den Reihen der älteren Generation, sondern mittlerweile auch von ehemaligen Devětsil-Mitgliedern wie etwa Píša².

Diese Kritik geht einher mit einem gewissen Zerfall der Organisation des Devětsil. Mit Beginn des zweiten Jahrgangs von Pásmo tritt Teige zusammen mit dem Architekten Krejcar in die Redaktion der Zeitschrift ein, Halas und Václavek scheiden aus. Die Redaktion siedelt nach Prag über. War aber Teige schon vorher nie ganz mit der Linie des Blattes zufrieden gewesen, so ist er es jetzt

1. J. Fučík, Liquidace Wolkerova kultu, in: Avantgarda, I/3, März 1925

2. vgl. A.M. Píša, Směry a cíle, Prag 1926

nach einer Reihe Alleingänge Černíks noch weniger. So erklärt er denn auch nach dem Erscheinen der zweiten Doppelnummer des zweiten Jahrgangs von Pásmo seinen Austritt aus der Redaktion¹. Pásmo bleibt von da an bis zu seiner Einstellung im September 1926 mehr oder weniger eine Privatangelegenheit von Černík.

Nachdem Vančura schon längere Zeit nicht mehr Mitglied des Devětsil war², und auch Nezval gewisse Devětsil-Müdigkeitserscheinungen zeigt³, löst sich auch der Brünner Devětsil auf. Mangels Mitgliedern (ihre Zahl überstieg sowieso nie 20) - die meisten, v.a. die wichtigen, waren die meiste Zeit über nicht in Brünn, so war etwa Černík schon seit längerem in Prag ansässig - liquidiert sich die Organisation offiziell am 23.6.1927.

Aber allen Nekrologen zum Trotz bleibt die Prager Organisation bestehen (wobei sie aber v.a. von ihrem ständigen Mitglied Teige lebt) und kann sich regenerieren. Dies nicht zuletzt durch massive Schützenhilfe, die jetzt gerade die Poesie des Devětsil von Seiten Šaldas und anderer erhält. Und auch etwa Fučík ändert seine Haltung, indem er positive Seiten des Poetismus entdeckt, wenn gleich auch in einem Poetismus, der sich in einem künstlerischen Umbruch befindet (vgl. das Nachwort Fučíks zu Seiferts Szš). Damit hat plötzlich die Devětsil-Avantgarde zumindest einen marxistischen Gegner weniger, wenn auch noch keinen Anhänger gefunden.

Vollends scheint sich eine Renaissance einzuleiten, als unter der Redaktion Teiges im Oktober 1927 zum ersten Male nach dem mißglückten Anlauf mit Disk eine eigene Zeitschrift des Prager Devětsil erscheint. Zwar war die publizistische Tätigkeit nicht ganz unterbrochen worden. So hatten Václavek und Halas mit anderen auch 1927 in Brünn einen weiteren Almanach herausgebracht, der jedoch nicht dem Devětsil allein gewidmet war, sondern einen Querschnitt durch das gesamte Avantgardeschaffen in der Tschecho-

1. Brief Teiges an Černík v. 19.1.26

2. Brief Vančuras an Honzl v. 29.11.24, er sei "schon lange" kein Mitglied des Devětsil mehr, n. Vančura, Řád nové tvorby, S. 10

3. Brief Nezvals an Mahen (nicht abgesandt), er sei aus dem Devětsil ausgetreten, n. Nově obj. kor., S. 135 (undatiert aus dem Jahre 1925)

slowakei wie auf europäischer Ebene brachte. Aber es hatte eben im Grunde doch seit Anfang 1926 an einem geeigneten Sprachrohr gefehlt. Und die neue Zeitschrift verspricht nicht nur einen neuen Anfang, sie sollte auch das langlebigste Organ des Devětsil werden. Und als erste Publikation nach dem Almanach von 1922 sollte sie auch wieder den Namen der Gruppe in ihrem Titel tragen: Revue Devětsilu (bis Juli 1931).

Und wie zur Unterstützung dieses Regenerationsprozesses erscheint auch bald darauf ein neues Manifest, das zweite Manifest des Poetismus¹. Aber statt des kämpferischen und aggressiven Tons der ersten Programme zeigt sich hier schon deutlich eine mehr defensive Haltung. Dieses neue Manifest ist mehr Verteidigung der errungenen Position, Bilanz und Bestandsaufnahme denn richtungsweisend für die Zukunft.

Es beginnt wie das erste Poetismus-Manifest mit einem Rückblick auf die Herkunft des Poetismus. Geboren auf den Trümmern der verschiedenen Kunstrichtungen, die sich durch den Zusammenbruch der bürgerlichen Gesellschaftsordnung im 1. Weltkrieg disqualifiziert hatten, war der Poetismus, analog zur sozialen Revolution in Rußland, der Versuch eines Neubeginns, die

"'Proklamation einer neuen Ära in der Geschichte der menschlichen Seele' (F.X. Šalda)."²

Die Alternative, die der Proletkult hatte aufrichten wollen, war nichts als ästhetischer Unsinn³. Man brauchte keine neuen Kunstrichtungen, sondern die Konzeption eines neuen Lebens.

Ihren Ursprung hat diese neue Konzeption bei Baudelaire, dem Teige übrigens schon vorher (1927) einen längeren Artikel gewidmet hatte. Mit Baudelaire beginnt die Reinigung der Poesie von artfremden Elementen, Ideologie, Moral, etc., werden Vers und Wort befreit. Gleichzeitig wendet sich die Poesie mehr und mehr auditiven, visuellen etc. Bereichen zu, und bei diesen Bestrebungen haben auch solche Richtungen wie der Futurismus ein gewisses Verdienst. Die Poesie wird zu einer Poesie für alle fünf Sinne,

1. Manifest poetismu, in: ReD I/9, Juli 1928

2. Teige, Manifest poetismu, hier n. Teige, Liquidierung der Kunst, S. 70

3. ebda, S. 72

und erschließt so neu die Sensibilität des Menschen. Im Konstruktivismus schließlich wird die Poesie auch auf eine wissenschaftliche Grundlage gestellt. Indem sie dem Schöpfungs- und Erfindungstrieb des Menschen immer neue Impulse vermittelt, bekommt sie im Poetismus und Konstruktivismus wieder ihren ursprünglichen Sinn des supremen Schaffens: poiésis¹.

Die Poesie befreit so den Menschen und setzt ihn, indem sie sich wieder auf ihren Ursprung und ihre eigentliche Aufgabe besinnt, wieder in seine angestammten Rechte ein. Indem der Mensch im Poetismus seine Sensibilität, seinen Schöpfungstrieb, seine Sinne und seine Gefühlswelt, seinen Erfindungsgeist schließlich und seine Phantasie voll entfalten kann, wird der Mensch wieder Herr über die Schöpfung, über die technisierte und zivilisierte Welt. Die Emanzipation der Poesie bereitet so die Emanzipation des Menschen vor.

3.7. Das Ende des Devětsil

Unvermutet hat mit diesem Manifest Teiges der Poetismus und auch der Devětsil bereits seine Abschiedsvorstellung gegeben. Denn schon bald beginnt die Diskussion über die Orientierung der Kunst innerhalb der gesellschaftlichen Entwicklung erneut. Nach dem ersten stärkeren Kreuzfeuer seitens der Kritik auch der linken Literaturkritiker hatte er sich zwar wieder regeneriert, nicht zuletzt auch dank der Schützenhilfe Šaldas. Dies hat jedoch nur eine aufschiebende Wirkung gehabt. Durch die sich jetzt ab 1929 am Horizont abzeichnenden politischen Probleme werden die Mitglieder des Devětsil gezwungen, sich wieder stärker mit aktuellen politischen Fragen zu befassen, ja, wird der Devětsil zunächst eher gegen seinen Willen in die Diskussion der Tagespolitik mit hineingezogen. Dabei geht es weniger etwa um die beginnende Weltwirtschaftskrise, die die Tschechoslowakei erst verhältnismäßig spät erreicht (im Winter 1933/34²), auch nicht um die innenpolitischen Schwierigkeiten, die im Oktober 1929 zu Parlaments-

1. ebda, S. 110

2. vgl. Hoensch, Geschichte der Tschechoslowakischen Republik, S. 60/61

neuwahlen führen. Es ist in erster Linie die Krise innerhalb der KSČ, der u.a. ja auch die meisten Mitglieder des Devětsil angehören, die die Diskussion um den politischen Stellenwert der Kunst und des Künstlers erneut in Gang bringt. Nachdem der V. Parteitag der KSČ eine neue Parteiführung unter Gottwald im Februar 1929 gebracht hatte, erklären sieben prominente Schriftsteller der Linken, unter ihnen Neumann und Olbracht, aber auch das Devětsil-Mitglied Seifert, in einem offenen Brief ihr Mißtrauen gegenüber dieser neuen Führungsspitze.

Und hier bezieht der Devětsil in der Person v.a. Teiges und Nezvals zum ersten Mal seit langem wieder eindeutig Stellung, nachdem sich der Devětsil ansonsten trotz der Mitgliedschaft der meisten seiner Mitglieder in der KSČ innerhalb derselben bisher seine Autonomie gewahrt und auf Distanz gehalten hatte. Teige und fast alle anderen bedeutenden Devětsil-Mitglieder erklären sich für Gottwald¹.

In der nun folgenden Kontroverse wird deutlich, daß das bisherige Programm und die Organisation des Devětsil nicht ausreichen als politische Plattform, um sich wirksam gerade in den jetzt anstehenden Wahldebatten wie auch gegen einen möglichen politischen Rechtsruck artikulieren zu können. So gründen Teige, Seifert, Nezval, Toyen u.a. im Oktober 1929 die "Linke Front" (Levá fronta), deren Vorsitzender bis zum November 1930 Teige bleibt. Die Linke Front soll gerade im nun anstehenden politischen Kampf eine breitere Grundlage abgeben als der Devětsil, und zwar für alle diejenigen Künstler, die sich zum Sozialismus bekennen (oder ihm wenigstens nahestehen).

Damit ist der Devětsil von den politischen Ereignissen überholt worden, die künstlerische Diskussion ist wieder in die politische Diskussion eingemündet. Als Organisation hat er ausgedient und geht mehr oder weniger in der Linken Front auf, der sich die meisten seiner Mitglieder anschließen. Und mit der Rückkehr zu politischen Fragen hat auch die Theorie des Poetismus mit der Forderung nach der Autonomie der Kunst ausgedient, falls man nicht schon 1928 versucht hatte, einen Toten wiederzuerwecken. Einzig

1. Tvorba IV/12 v. 30.3.29, vgl. Effenberger, Nachwort zu Teige, Svět stavby a básně, S. 610/11

ReD erscheint als Überbleibsel des Devětsil noch eine Zeit lang weiter.

Damit hat der Devětsil nach seinem Neubeginn 1927 ein ziemlich rasches und unerwartetes Ende gefunden, ein Ende, das den Anstoß (zumindest, was die Organisation und die Theorie angeht) von außen erhielt, dabei aber bereits einen zur Umgruppierung bereiten Devětsil vorfand. Wobei noch zu sagen wäre, daß im eigentlichen Sinne - im Gegenteil etwa zum Brünner Devětsil - der Prager Devětsil nie aufgelöst wurde, jedenfalls ließe sich ein offizielles Todesdatum nur sehr schwer ermitteln. Letztlich war der Devětsil den neu auftretenden Problemen als Organisation nicht mehr gewachsen, und so ging er in einem Akt der Notwendigkeit in einer neuen Bewegung auf. Eine ad hoc einzuberufende Auflösungskommission erübrigte sich damit. Offiziell aber, um dies noch einmal zu betonen, wurde der Devětsil nie aufgelöst.

Der veränderten Lage, dem neu einsetzenden, wieder verstärkten politischen und gesellschaftlichen Engagement des Künstlers und der Kunst trägt auch Teige Rechnung, indem er das zweite Manifest des Poetismus um einen zweiten Teil erweitert. Dieser zweite Teil mit dem Titel "Gedicht, Welt, Mensch" (Báseň, svět, člověk), geschrieben im Herbst 1930¹, ist einerseits der endgültige Abschluß des Kapitels Devětsil/Poetismus, andererseits löst er die alte Konzeption ab und setzt an ihre Stelle wieder das politische Engagement der Kunst, betont wieder stärker ihre Verflechtung mit der Gesellschaft. Dabei begegnen uns zunächst noch altbekannte Formulierungen, was den Ursprung der modernen Kunst angeht:

"Der Prozeß des Absterbens der alten Kunst in Isolierung vom produktiven und sozialen Leben bereitete die Voraussetzungen und den Anlauf zu ganz neuen Formen und zur Schaffung einer neuen Synthese von Gedicht und Welt vor."²

In der Isolierung der Kunst von der bürgerlichen Gesellschaft (vgl. die "décadents" und die "poètes maudits" in Frankreich) ent-

-
1. veröffentlicht zunächst in Zvěrokruh 1/November 1930, dann als zweiter Teil des Manifest poetismu in Teige, Svět, který voní, Prag 1931
 2. Teige, Báseň, svět, člověk, hier n. Teige, Liquidierung der Kunst, S. 113

stehen die neuen Elemente der Poesie, wird die Poesie im ureigensten Sinn wiedergeboren als das "integrale, souveräne, lebenspendende Schaffen"¹. Hierbei geht Teige von der "Hypothese von einem einheitlichen schöpferischen Trieb des Menschen"² aus. Dieser Schöpfungstrieb wiederum wird in Relation gesetzt zur Freudschen Trieblehre, indem in der Befreiung der Sexualität des Menschen auch neue ästhetische Werte und Formen erschlossen werden. Umgekehrt kann auch die dichterische Aktivität durch neue ästhetische Formen auf die Sexualität einwirken, auf die Befreiung der Gefühlswelt des Menschen hinarbeiten. Dabei geht es letztlich darum, auf der Grundlage der befreiten Sensibilität einen neuen Menschentypus zu schaffen:

"... es geht darum, der neuen Gesellschaft einen neuen Typus Mensch zu geben: neue Triebe, neue Sinne, einen neuen Körper, eine neue Seele. Die durch die kapitalistische Rationalisierung vermechanisierte Menschheit muß wiederum eine harmonische, biologische Basis gewinnen; die neue Gesellschaft bedarf eines harmonischen, totalen Menschen, der aus seiner biologischen Mitte einen festen Standpunkt instinktiver Sicherheit allem gegenüber gewinnt."³

Auf der Grundlage des wirtschaftlichen und technischen Fortschritts gehen hierbei die individuelle Befreiung des Menschen aus den der Sensibilität angelegten Ketten und die Emanzipation der Gesellschaft, der Herrschaftsantritt des Proletariats Hand in Hand:

"Parallel mit der Änderung der materiellen Existenzbedingungen, mit dem Kampf gegen die alten Gesellschaften und mit der schöpferischen Kraft der neuen ökonomischen Formationen, die die objektiven Bedingungen der neuen Welt aushandeln, ändert und muß sich in erster Linie auch das Subjekt selbst ändern; ..."⁴

Schließlich und endlich gehen aber diese Entwicklungen nicht nur auf parallelen Bahnen vor sich, sondern beides bedingt sich gegenseitig. Der neue Menschentypus kann einerseits nur auf dem Boden des technischen und ökonomischen Fortschritts entstehen,

1. ebda, S. 113

2. ebda, S. 116

3. ebda, S. 121

4. ebda, S. 121

der auch die Voraussetzung für die gesellschaftliche Höherentwicklung ist, andererseits kann die

"höhere Phase des Kommunismus nur von einem neuen Menschen vorbereitet werden"¹.

Eine Revolution der Seele ist also erforderlich, damit die Revolution der Gesellschaft stattfinden kann. Und eben diese Revolutionierung der Seele kann durch die Kunst in entscheidendem Maße erreicht werden. Denn die Kunst kann im Spiel die Sensibilität des Menschen befreien, in einem Spiel allerdings, das nicht interesselos ist, sondern "Training und Kultur bestimmter Instinkte"².

Damit ist die Kunst wieder integraler Bestandteil gesellschaftlichen Geschehens, wenn sie auch weiterhin eine gewisse Autonomie behält. Hatten sich im Poetismus und Konstruktivismus gesellschaftliches und künstlerisches Handeln auf verschiedenen Ebenen abgespielt, waren Kunst und Gesellschaft im Konstruktivismus nur über das - wenn auch nicht mehr rein komplementäre - Verhältnis von Funktion und Ästhetik verbunden, wobei die Funktionalität Grundprinzip der Gesellschaft war, so wurde die Kunst jetzt neu definiert sowohl hinsichtlich der Gesellschaft wie im Hinblick auf den Menschen. Die Kunst ist einerseits wieder zum integralen Bestandteil des politischen und gesellschaftlichen Handelns geworden. Kunst ist nicht mehr ein Spiel ohne Verpflichtungen und Folgen wie im Poetismus der ersten Phase³, sondern ein Spiel, das gesellschaftliche Bedeutung hat, ein politisch aktives Spiel. Kunst ist aber auch gleichzeitig ein den Funktionen der Instinkte angepaßtes Spiel⁴, und insofern leistet die Kunst ihren aktiven Beitrag zur Entfaltung der menschlichen Persönlichkeit. Hat sie als Kunst den Menschen wieder voll in seine Rechte eingesetzt und endgültig ins Zentrum aller Dinge. Durch die Kunst ist der Mensch wieder Mittelpunkt der Welt.

1. ebda, S. 123

2. ebda, S. 125

3. vgl. o. S. 83

4. Báseň, svět, člověk, hier n. Teige, Liquidierung der Kunst, S. 125

Die äußere Geschichte des Devětsil wäre damit abgeschlossen. Die Organisation, falls man überhaupt von einer festen Organisation außerhalb der Manifeste und gemeinsamen Veranstaltungen sprechen kann - schließlich gab es zumindest in Prag kaum eine feste Mitgliedschaft mit Mitgliederkartei usw.¹ - die Organisation ist also still und lautlos von der Bühne getreten. Die Theorie, in der als gemeinsames Programm gedachten halbwegs verbindlichen Formulierung Teiges, ist von der eher apolitischen Linie des Poetismus und Konstruktivismus zurückgekehrt zu einer mehr politisch orientierten Kunst. Gleichzeitig schlägt sie aber mit der jetzt offenen Anlehnung an Freud den Brückenschlag zum Surrealismus (nachdem persönliche Kontakte schon länger bestanden, so v.a. unter den französischen Surrealisten zu Soupault). Das erste große Kapitel der tschechischen Avantgarde des Devětsil wäre abgeschlossen, die Zeit der Nachfolgeorganisationen mit der Linken Front und dem darauffolgenden Surrealismus kann beginnen.

1. s. Hoffmeister, Předobrazy, S. 38

4. Die theoretischen Positionen der literarischen Praktiker des Devětsil

4.1. Wolker

Gehen wir nun zu den theoretischen Positionen der von mir behandelten literarischen Praktiker über. Zunächst Wolker. In der zusammen mit Teige ausgearbeiteten Vorlesung für den Var-Kreis, in der Korrespondenz mit Teige und nicht zuletzt auch in der offiziellen Beitrittserklärung Wolkers und Píšas zum Devětsil betont Wolker stets, daß ihn eine gemeinsame Grundlage mit dem Devětsil verbindet, die er für wichtiger hält als die Meinungsunterschiede in einzelnen Fragen der Kunst. Diese gemeinsame Grundlage besteht v.a. in der Tatsache, daß Devětsil wie Wolker die Kunst als ein Produkt der jeweiligen Gesellschaft ansehen. Die neue Kunst ist proletarische, kommunistische Klassenkunst, wie es Wolker in seinem Namen und im Namen des Devětsil im Var-Kreis vorträgt¹. Grundlage dieser Kunst ist ihre Revolutionalität, die ihren Ausdruck in der Tendenz und der Kollektivität findet. Der Dichter der neuen Kunst ist vergleichbar dem Proletarier der neuen Gesellschaft. Die Nähe dieses Artikels zu Seiferts Vortrag über die neue proletarische Kunst (der ja ebenfalls aus der Feder Teiges stammt) ist unverkennbar. So kann es auch nicht verwundern, wenn als Vorbilder der neuen Kunst erneut Havlíček und Ch.-L. Philippe auftreten.

Unterschiede in der Kunstkonzeption zwischen dem Devětsil (den man in der Regel zunächst mit Teige gleichsetzen kann) und Wolker finden sich demgegenüber v.a. in "Umění všední či nedělní" (Alltags- oder Sonntagskunst)². Wolker stellt hier, wie Teige im zweiten Teil der Neuen proletarischen Kunst, die Frage, ob Kunst eine Waffe für den Kampf um ein besseres Leben sein soll, oder ein Beruhigungsverband für die Wunden, die dieser Kampf geschlagen hat. Wolker kann, wie auch Teige, darauf keine eindeutige Antwort geben. Er betont zwar, daß die Kunst einerseits einen gewissen

1. Wolker, Proletářské umění, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 220

2. Var I, S. 251 - 254 v. 15.3.22

Sonntagscharakter habe, andererseits dürfe sie aber nicht zur Idylle ausarten. Der Kern der Kunst liegt darin, daß sie dem arbeitenden Menschen zeigen kann, wie seine Schwierigkeiten zu überwinden sind. Darstellungen eines Millionärs oder Abenteuerhelden etwa im Film sollen den Arbeiter nicht aus dem Alltagskampf entführen, ihm eine Scheinwelt vorspiegeln, sondern haben nur die Funktion, daß sie kraftvolle Gestalten voller Tatendrang vorführen, die auch dem Arbeiter wieder neuen Mut geben. Richtet Teige in der Neuen proletarischen Kunst sein Augenmerk auf die Exotik, um dem Arbeiter zumindest die Vorstellung eines besseren Lebens vor Augen zu führen, so lehnt Wolker dies ab. Kunst darf nicht in idyllisierende Visionen ausarten. Sie hat zwar einen sonntäglichen Kern, darf aber darüber nicht die Aufgaben des Alltags vergessen. In den grauen Ecken des Alltags findet der Künstler den göttlichen Funken¹. Teige dagegen setzt den Akzent genau umgekehrt: Kunst soll nicht nur den grauen Alltag zeigen, sondern ihn manchmal zumindest für einige Augenblicke vergessen machen.

Auf diese Weise grenzt sich Wolker ab gegen die Chaplins und Fairbanks, die Teige ins Feld führt. Die Kunst darf die Aufgaben des sozialen Kampfes nicht vergessen, sie darf nicht - auch nicht für Augenblicke - in Idylle flüchten. Wenn es später im ersten Manifest des Poetismus von Teige so formuliert wird, Kunst sei der siebente Schöpfungstag nach sechs Arbeitstagen², so umfaßt für Wolker die Kunst die ganze Woche, wobei der Schwerpunkt aber auf den Arbeitstagen liegt. Und hierin liegt wohl auch der Hauptunterschied in der Konzeption der Kunst zwischen Wolker und dem Devětsil. Nur: zu diesem Zeitpunkt, Mitte 1922, stehen diese Probleme noch nicht im Vordergrund. Solange es nur um die soziale Verankerung der Kunst, ihre Stellung in der Gesellschaft und im Kampf um eine bessere Zukunft geht, ist man sich noch weitgehend einig.

Daß sich Wolker für das soziale Engagement der Kunst einsetzt, bedeutet allerdings nicht, daß die Kunst nach seiner Ansicht plakative Agitation betreiben soll. Im Gegenteil, man braucht keine

1. Wolker, Umění všední či nedělní, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 219

2. s.o. S. 84, sowie Teige, Poetismus, hier n. Liquidierung der Kunst, S. 46

Gedichte über die Revolution, sondern revolutionäre Gedichte¹.

Wolker wendet sich gegen einen Verbalismus, der sich bei einigen seiner Dichterkollegen, etwa Seifert, seiner Auffassung nach bemerkbar zu machen beginnt. Kunst muß, wie die Revolution, von zwei Prinzipien beherrscht sein: Standhaftigkeit und Disziplin. Revolution ist nicht Chaos, Anarchie, auch wenn dies oft in ihrem Gefolge auftritt. Die Revolution überläßt nichts dem Zufall, und so muß auch die Dichtkunst mehr Selbstdisziplin üben, darf sich nicht auf revolutionäre Pointen verlassen, soll nicht mit der Form spielen, sondern durchgehend von echt revolutionärem Geist beseelt sein.

Andererseits darf sich aber die klassenbewußte neue Dichtkunst nicht dazu verleiten lassen, nur die Herzen anzusprechen, ohne bis in die Fäuste durchzudringen². Kunst darf nicht in - wenn auch ehrlichen - Gefühlen steckenbleiben, sondern muß konkret werden. Kunst will in letzter Instanz die konkrete Veränderung des Konkreten³. Sie darf nicht in Spielerei ausarten, in der Kunst wartet man nicht "auf einen neuen Gott und eine neue Religion"⁴. Man braucht in der Kunst nüchterne und gleichzeitig optimistische Revolutionäre.

Demgegenüber tritt in dieser Zeit in der theoretischen Darstellung der modernen Kunst die Tradition etwas in den Hintergrund, nachdem sie noch 1920 gleichberechtigt neben die moderne Kunst gestellt worden war⁵, Erben neben Šrámek und Neumann stand. Das bedeutet aber nicht, daß Wolker die Tradition (die sich ja in seinem Werk auch v.a. in Th auswirken sollte) vernachlässigt. Sie wird nur in der aktuellen Diskussion in den Hintergrund gedrängt, bleibt aber - aus dem Hintergrund heraus - auch weiter mit richtungsbestimmend, wie etwa der Brief Teiges an Wolker vom Februar 1923

1. Wolker, Literatura, in: Dílo I, S. 308

2. Wolker, Manifesty, Var II, S. 15 - 18 v. 1.12.22, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 399

3. Wolker, Umění všední či nedělní, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 219

4. Wolker, Revolucionář, in: Dílo III, S. 330

5. Wolker, O novém umění, in: Dílo III, S. 324

zeigt, in dem Teige Apollinaire über Wolkers Erben zu stellen versucht¹.

4.2. Nezval

Im Gegensatz zu Wolker läßt sich von Nezval nur sehr wenig über seine Einstellung zu Fragen der modernen Kunst in der Anfangszeit des Devětsil sagen. Er hat bis Ende 1923 außer Film- und Theaterrezensionen keine theoretischen Artikel veröffentlicht. Diese Rezensionen gehen aber nur selten über den Rahmen einer Ansammlung von Inhaltsangaben und Gemeinplätzen hinaus. Die Auswahl der rezensierten Filme und Theaterstücke dürfte allerdings weniger dem persönlichen Geschmack Nezvals überlassen gewesen sein, da wir es hierbei mit verhältnismäßig vielen Verrissen unbedeutender Produktionen zu tun haben. Eher stand wahrscheinlich die Notwendigkeit einer halbwegs umfassenden Zeitungsberichterstattung im Vordergrund (meist für die *Československé noviny* oder die Spätausgabe von *Rudé právo*). Bezeichnend für die Beurteilung von Nezvals theoretischem Standpunkt dürfte im übrigen schon die Aussage Teiges sein, die ganze Umfrage der Zeitschrift *Most* in ihrer einseitigen Anlage (indem sie v.a. die bürgerlich-liberalen Schriftsteller in den Vordergrund stellte und die avantgardistische Linke wie auch proletarische Schriftsteller bis auf wenige Ausnahmen übergang) diene nur der "Begriffsverwirrung und werde sicher einigen jungen Leuten den Kopf verdrehen: solchen Nezvals z.B."²

So sind wir für die gesamte Zeit bis Ende 1923 hauptsächlich angewiesen auf zwei nicht veröffentlichte Aufsätze: einmal ein für den Sommer 1922 geplanter Vortrag über Dostojewskij³, sowie ein Aufsatz zum 40.ten Geburtstag Mahens vom Ende desselben Jahres. Hinzu käme noch die zwar abgeschlossene, aber nicht ab-

-
1. Brief Teiges an Wolker v. Februar 1923, n. *Závodský, Vzájemná korespondence*, S. 527
 2. Brief Teiges an Wolker v. 21.4.22, n. *Závodský, Vzájemná korespondence*, S. 514
 3. vgl. Brief Nezvals an Svoboda v. 13.4.22, n. *Svoboda, Přítel V. Nezval*, S. 149

gegebene Dissertation über Ch.-L. Philippe, an der Nezval seit 1921 arbeitete¹.

Besteht der Kern der Devětsil-Theorie, d.h. v.a. der Theorie Teiges, aber auch Wolkers, darin, daß die Kunst als ein Teil der sozialen Wirklichkeit aufgefaßt wird, so läßt Nezval davon nur wenig spüren. Wenn er von einem Kampf für eine neue Kunst spricht, so hat dies eher einen Hauch von Abenteuer an sich, als daß es um einen wirklich politischen und sozialen Kampf ginge:

"Auch wir wollen eine Poesie voller Abenteuer. ... Unser Kampfesmut entzieht sich den Gesetzen der offiziellen tschechischen Kultur. Unser internationaler Glaube gibt uns den Mut zu einem breit angelegten Leben."²

Weit wichtiger scheint Nezval bereits zu dieser Zeit ein anderer Zug der Dichtung, der v.a. auch mit seinem eigenen Schaffen dieser Zeit weit enger zusammenhängt als das politische Engagement der Kunst (wohlgemerkt: hier ist nicht die Rede vom Künstler als Privatperson, die sich - wie auch Nezval - durchaus politisch engagieren kann): die Subjektivität der künstlerischen Darstellung, die Subjektivität der vom Künstler geschaffenen Gestalten. So heißt es denn auch in seinem Dostojevskij-Aufsatz:

"Wir erkennen in seinem Werk drei charakteristische Elemente:

Ein stark entwickelter Intellekt mit seiner phantastischen Neigung zum Abenteuer.

Ein stark entwickeltes Gefühl, das durch seinen russischen Charakter zur Religiosität und zum Mitleid führt.

Eine starke Subjektivität, die aus verstandesmäßigen Charakteren Despoten macht und aus gefühlsbetonten Menschen solche, die eine an Wunder grenzende Opferbereitschaft zeigen."³

"Wir sehen, daß der gemeinsame Nenner aller dieser fünf Gestalten ihre Subjektivität ist."⁴

Dementsprechend legt er auch in der Dissertation über Ch.-L. Philippe den Schwerpunkt auf die Darlegung der dichterischen Originalität:

1. s. Svoboda, Přítel V. Nezval, S. 106

2. Nezval, K Mahenově čtyřicítce, in: Nově obj. kor., hier n. Dílo XXIV, S. 11

3. Nezval, Proč milujeme Dostojevského, Dílo XXIV, S. 348

4. ebda, S. 349

"... wenn wir glauben, daß die Grundlage der dichterischen Originalität in erster Linie die Art ist, wie der Schriftsteller den Gedanken, die Wirklichkeit und das Gefühl ausdrückt und formt..."¹

In eben dieser Originalität, die der Phantasie des Dichters entspringt, liegt also das Hauptgewicht. Dabei bedeuten Subjektivität und Phantasie nicht Regellosigkeit, wie Nezval betont, sondern sind nur Ausdruck einer inneren Gesetzmäßigkeit des Dichters. Phantasie bedeutet keine Anarchie, sondern psychische Macht (psychická mocnost) als Ausdruck der inneren psychischen Ordnung des Dichters¹.

Damit steht auch von vornherein nicht etwa eine Kunsttheorie im Vordergrund des Nezvalschen Denkens, und Nezval hat ja auch genug betont, daß ihm die Theorie nicht liege:

"(Die Kunst ist) zugänglich wie die Natur, und diejenigen, die Mittler sein wollen zwischen Dichter und Leser, haben ihren Beruf irgendwie verfehlt. Ich selbst lese gerne Literaturgeschichten und Quellen, die mir ermöglichen, den Künstler neben dem Weg mit dem Gedanken zum Ziel zu sehen. Aber selten befriedigen mich theoretische Überlegungen, die sich bemühen, die Poesie in Lehrsätze zu zaubern. Es gibt einen unüberbrückbaren Abgrund zwischen dem Denken eines Künstlers und dem eines Theoretikers."³

Nezval interessieren fast ausschließlich der Künstler und seine Art der Gestaltung der Wirklichkeit im Kunstwerk, theoretische Abhandlungen weitergehender Art sind ihm meist fremd. So gibt denn auch die Dissertation mehr ausgedehnte Inhaltsangaben der Werke Philippes, die theoretischen Schlüsse sind weitgehend von Gide und v.a. Teige entlehnt, den er in extenso zitiert. Nezval ist kein Mann der Theorie, sondern der Praxis. Insofern interessiert er sich auch weit mehr für das künstlerische Handwerk und überhaupt die künstlerische Gestaltung und vernachlässigt dabei den Realitätsbezug, das Wirken des Kunstwerkes auf die Öffentlichkeit. Dies

1. Nezval, Charles-Louis Philippe, Dílo XXIV, S. 367

2. s. Nezvals unvollendete Rezension von Mahens "Měsíc", 1921, in: Nově obj. kor., S. 169 - 170

3. Nezval, Přednáška o avantgardní literatuře, in: Odeon I/7, April 1930, hier n. Dílo XXIV, S. 220/21

wird v.a. in späterer Zeit noch deutlicher in den Rezensionen Nezvals: geht Wolker in seinen Rezensionen meist nur auf den Inhalt bzw. die Aussage ein, konzentriert sich Nezval auf das Element der künstlerischen Gestaltung. Ansonsten aber hat, ganz im Gegenteil zu Wolker, und auch etwa im Gegensatz zu der Zeit ab 1924, Nezval keinen Anteil an der künstlerischen und politischen Diskussion des frühen Devětsil wie der gesamten entstehenden Avantgarde.

Insofern kann der theoretische Standort Nezvals bis zum Jahre 1923 nur bruchstückhaft beschrieben werden. Erst mit dem Jahre 1924 setzt der eigentliche theoretische Beitrag Nezvals zum Devětsil ein. Aber auch hier können wir nicht von einer abgerundeten Theorie wie etwa bei Teige sprechen. Dies nicht nur wegen der geschilderten Abneigung Nezvals gegen jede Theorie, sondern auch deshalb, weil sich Nezval eigentlich nur selten in größerem und umfassenden Zusammenhang zur Kunst geäußert hat. Und wo er dies tut, spricht er in seiner Eigenschaft als Dichter, eher in Bildern und Gleichnissen denn in der Sprache der Kunsttheoretiker und Wissenschaftler (Papoušek na motocyklu 1924, Falešný mariáš 1925, Kapka inkoustu 1928, Přednáška o avantgardní literatuře 1930, Chtěla okrást lorda Blamingtona 1930). Damit wird sich auch die Darstellung der theoretischen Ansichten Nezvals weniger bzw. überhaupt nicht darauf konzentrieren, Inhaltsangaben der wichtigsten Arbeiten Nezvals zu geben, was z.B. im Falle etwa von Chtěla okrást lorda Blamingtona ein fast hoffnungsloses Unterfangen wäre, da es sich hier über weite Strecken um Aufzeichnungen eigener Träume handelt. Es soll deshalb eher versucht werden, die Position Nezvals in einem Gesamtüberblick hinsichtlich der verschiedenen Kunstaspekte darzustellen.

Vorher sei jedoch noch ein kurzer Überblick darüber gestattet, auf welche Gebiete die Aufsätze, Rezensionen etc. Nezvals sich hauptsächlich verteilen.

Recht eigentlich mit dem Jahre 1924 beginnt also Nezval, wie schon betont, sich in größerem Maße über Fragen der Kunst zu äußern. Da ist zunächst der erste längere auch veröffentlichte Artikel Papoušek na motocyklu (Der Papagei auf dem Motorrad) (1924), kein Aufsatz, sondern eine Sammlung von Schlagwörtern und Apho-

rismen im Telegrammstil zum Thema der modernen Kunst. Ergänzt wird dies durch die Sammlung *Falešný mariáš* 1925, die v.a. einzelne Kunstgebiete wie Theater, Film etc. neben Spezialgebieten der Dichtung (Reim etc.) in kurzen, diesmal in zusammenhängenden Sätzen geschriebenen Glossen abhandelt. Gleichzeitig setzt 1925 zwar nicht gerade eine Flut von Aufsätzen ein, aber neben Glossen und Rezensionen, die bis dahin den Großteil seiner Artikel stellen, treten doch vermehrt auch längere Artikel. Auffallend ist hierbei das nur kurzlebige konzentrierte Interesse für Fragen der bildenden und darstellenden Künste in den Jahren 1925/26 (v.a. für den Film), ein Interesse, das erst Ende der 20-er Jahre wieder etwas auflebt.

Gleichzeitig beginnt Nezval sich jetzt außer mit Fragen der zeitgenössischen Musik und des Theaters mehr und mehr mit Fragen der Literatur zu beschäftigen. Dabei konzentriert er sich fast ausschließlich auf zeitgenössische tschechische Autoren - sowohl seiner eigenen Generation wie auch der vorhergehenden eines Mahen, Dyk etc. - und ab 1928 vermehrt auch auf französische Autoren. Hierbei wird ebenfalls sowohl die Moderne (z.B. Cocteau) wie mehr noch deren Vorläufer (Rimbaud!) berücksichtigt. Ansonsten aber nichts über anglo-amerikanische Literatur (obwohl er z.B. andererseits 1928 eine Poe-Anthologie herausgibt), ein einziger Artikel über einen dazu noch unbedeutenden deutschen Schriftsteller (L. Winder), nichts über russische Literatur (außer dem erwähnten Dostojewskij-Aufsatz aus dem Jahre 1923). Und auch sonst finden wir nur selten Äußerungen über Autoren außerhalb der Tschechoslowakei oder Frankreichs selbst in Randbemerkungen. Selbst hinsichtlich der tschechischen Literatur ist bei Nezval vor Vrchlický nur Mácha vertreten, wohl begründet damit, daß erst mit Vrchlický die tschechische Poesie in Kontakt kam mit der "poetischen Atmosphäre der Welt"¹.

In dieser Phase ab 1928 folgen dann auch die eigentlich erst wichtigen Schriften Nezvals über seine Kunstauffassung, *Kapka inkoustu* u.a., sowie die verstärkte Mitarbeit auch in der theoretischen Richtungsgestaltung des Poetismus (etwa am zweiten Manifest

1. Nezval, *Přednáška o české poezii od Vrchlického po poetismus*, in: *ČL* 20/1972, S. 257 - 267 / S. 257

des Poetismus). Aber auch hier ist zu bemerken, daß diese Abhandlungen weniger theoretische Darstellungen als Reflexionen über das eigene Werk und die eigene Person sind (v.a. Chtěla okrást lorda Blamingtona).

Abgesehen davon also, daß Nezval nach seinen dichterischen Anfängen erst verhältnismäßig spät mit Artikeln über theoretische Fragen der Kunst etc. an die Öffentlichkeit tritt, sehen wir eine ziemlich starke Konzentration auf wenige, eng gefaßte Gebiete: Film (1925/26), zeitgenössische tschechische und französische Literatur, Vorläufer der europäischen Moderne (Rimbaud!), daneben natürlich in extenso Reflexionen über sich selbst und das eigene Schaffen. Im übrigen zeigt Nezval nirgends, daß er als Theoretiker aufzutreten gewillt ist, auch nicht in den größeren Abhandlungen, die mehr in Aphorismen, Traumaufzeichnungen, Kindheitsreflexionen u.a. ausweichen. Selbst seine Dissertation über Ch.-L. Philippe weist außer breit angelegten Inhaltsangaben über einzelne Werke dieses Schriftstellers kaum eigene Schlußfolgerungen auf, eher werden diese in ausführlichen Zitaten Gide und v.a. Teige in den Mund gelegt.

Kommen wir nun also zu dem, was sich trotz allem noch als die theoretische Position Nezvals ab 1924 beschreiben läßt. Dazu noch eine weitere Vorbemerkung: wie schon bei Teige wird die vorliegende Untersuchung in erster Linie auf die allgemeinen Aspekte der Kunst eingehen, das Verhältnis Kunst/Künstler/Gesellschaft, also darauf verzichten, etwa Nezvals Artikel über Musik, Film usw. auf ihre Relevanz für ihren jeweiligen spezifischen Bereich zu untersuchen.

Im Mittelpunkt von Nezvals Denken hatte zunächst das Verhältnis des Künstlers und seines Werkes zur Realität, zur Wirklichkeit gestanden. Zentralbegriff war hierbei die Subjektivität der Gestalten Dostojevskijs, die subjektive Erfassung der Wirklichkeit in Romangestalten. Und auch an der Dissertation über Ch.-L. Philippe wird dies ja deutlich, indem in ihrem Zentrum die Frage steht, wie Philippe die Wirklichkeit sieht und diese in seinem Werk zum Vorschein kommen läßt. Dabei wird hier noch unter Wirklichkeit, Realität nicht allein die Welt der dringlichen Erscheinungen verstanden, sondern auch in engerem Sinne die soziale Wirklichkeit. Und doch legt Nezval mehr als auf den sozialen Aspekt

der Romane Philippes ("Evangelium der neuen reinen Menschheit"¹) die Betonung auf die besondere Art Philippes, die Dinge zu sehen, Nezval unterstreicht Philippes Art, die Dinge mit eigenen Augen zu sehen, aus sinnlichen Eindrücken originelle Bilder zu schaffen, ja die Welt in Bilder zu verwandeln. (Nezval zitiert hier ausführlich Teige, mit dem er sich voll identifiziert)²:

"Die Grundlage der dichterischen Originalität ist die Art, wie man die Wirklichkeit der Erscheinungen in die Wirklichkeit der Vorstellungen umwandelt."³

Hat es sich aber bei Philippe in der Sicht Nezvals zu einem großen Teil auch noch um die soziale Wirklichkeit gehandelt, die sich als "Evangelium der neuen reinen Menschheit" in der Wirklichkeit der Vorstellung manifestiert, so verschwindet dieser Aspekt ab 1924. An seine Stelle tritt allein noch die allgemeine Umsetzung der Welt der Erscheinungen in die Welt der Vorstellung auf Grundlage der Psyche und der Sinne. Jetzt ist es die physische und mehr noch die psychische Wirklichkeit des Individuums, die sich in der Kunst manifestiert. Nicht mehr die Wirklichkeit dessen, was wir mit dem Verstand wahrnehmen, ist entscheidend. Die Wirklichkeit der Sensibilität, der Gefühle und Phantasie, die Psyche wird zur Grundlage der Kunst. Papoušek na motocyklu⁴:

"Ich bin in ständigem Kontakt mit meiner Verdauung. Alle Sinne in Betrieb. 36 Antennen und der ewig durchströmende Instinkt. Alle fließen zusammen zum einzigen Punkt eines Schachbretts. Summe der Vibration und ihres Pfeiles - schaut, die Sensibilität."⁵

Und dazu die Randnote:

"Die neue Art, das organische und physiologische Wachsen der Form aus Vorstellungen und ihren Reproduktionsgesetzen."⁶

1. Nezval, Charles-Louis Philippe, n. Dílo XXIV, S. 373

2. ebda, S. 369

3. ebda, S. 368

4. Host III/9-10, Juli 1924

5. Papoušek na motocyklu, n. Dílo XXIV, S. 13

6. ebda, S. 13

Eine Kunst also, die ihren Ursprung nicht in der äußeren Wirklichkeit hat, sondern in der Psyche, in der Phantasie des Künstlers, die allerdings diese äußere Wirklichkeit doch, wenn auch in starker Brechung, widerspiegeln kann. Primär aber bleibt die Psyche, die Sinnes- und Gefühlswelt des Künstlers. Die Realität wird deshalb auch nicht in logischen Zusammenhängen erfaßt, sie wird auch nicht logisch weitergegeben, sondern Aufnahme und Weitergabe richten sich nach den Gesetzmäßigkeiten des Unterbewußtseins. Die Kunst richtet sich nicht nach den Gesetzen der Logik, sondern des Traums¹.

Damit erteilt Nezval gleichzeitig jeder Art von Kunst eine Absage, die sich an eine bestimmte Philosophie, Ideologie etc. bindet. Kunstwerke sind keine Lehrbücher, Kunst soll keine Ideen propagieren. Sie arbeitet nicht mit wissenschaftlicher Logik und soll auch nicht Dinge mit Hilfe von Ideen in einen logischen Zusammenhang bringen. Siehe Kapka inkoustu²:

"Die Aufmerksamkeit des Menschen wird systematisch von den Fakten und Dingen zu den Ideen abgelenkt. Deshalb so viel überflüssiges Mißverstehen. - Fakten sind leicht zu begreifen. Ideen haben das Bestreben, die Fakten zu verschleiern. - ... - Was also mit den Ideen? Sie durch Fakten, Wirklichkeiten, Gedanken ersetzen."³

Indem nun solchermaßen die Kunst auf eine neue Grundlage gehoben wurde, die neue Art des Sehens ohne Hilfe der Logik, mit Hilfe der Psyche, muß sie auch ihre Aufgaben und ihre Zielrichtung neu überdenken. Eine Kunst, die der Philosophie, Ideologie etc. wie überhaupt der menschlichen Logik ablehnend gegenübersteht, kann keine Lehrbuchinhalte vermitteln. Eine Kunst, deren Grundlage die Sensibilität des Künstlers ist, muß deshalb auch in erster Linie auf die Psyche des Kunstkonsumenten wirken. So geht denn auch Nezval diesen Weg, wenn er in der Rezension von Teiges Buch über den Film dem Poetismus bescheinigt, er

"drückte die Notwendigkeit aus, die Realität künstlich so um-

1. ebda, S. 14

2. ReD I/9, Juni 1928

3. Nezval, Kapka inkoustu, n. Dílo XXIV, S. 177

zugestalten, daß sie fähig war, jeden menschlichen poetischen Hunger zu stillen..."¹

Die Kunst soll die Welt wieder menschlich gestalten, indem sie die Sensibilität des Menschen befreit, den Menschen psychisch umgestaltet:

"Wir glauben daran, daß die Kunst aufhört, ..., wenn die menschliche Sensibilität so artifiziell und die Organisation der Welt so vollendet und emotiviert ist, daß es nicht mehr notwendig ist Gedichte zu schreiben, und Dichter sein heißt, Cicerone dieser Welt sein."²

Deshalb, um dieser Aufgabe gerecht zu werden, soll die Kunst zum Empfinden und Träumen führen, vom Studium der Ideologien zum Studium der Sensibilität, von der Religion zu den Sinnen, usw.³

Und wenn so die psychische und sinnliche Seite der Kunst betont werden, ist es nicht verwunderlich, daß sich Nezval gerade zu Anfang dieser neuen Richtung verstärkt den bildenden Künsten und v.a. dem Film zuwendet. Der Film stellt für Nezval das "neue Sanskrit"⁴ dar, die Bühne ist ein "reiches Menü für alle Sinne"⁵, da - v.a. im Stummfilm, aber auch im zeitgenössischen Theater (s. die Gründung des Befreiten Theaters 1925) - das Bildhafte gegenüber dem Verstandesmäßigen sehr viel stärker in den Vordergrund rückt. So bezieht denn Nezval auch gerne seine Protagonisten aus der Welt des Films: Chaplin, Fairbanks ("Gleichgewicht des Psychischen und Spirituellen"⁶) u.a. Gerade der Film bietet die Möglichkeit, Eindrücke und Bilder unvermittelt zu konfrontieren, auf langwierige logische Verknüpfungen zu verzichten, sie durch lose Assoziationen, Montagen zu ersetzen.

-
1. Nezval, Teigova kniha o filmu, in: Rudé právo 6/Nr. 92 v. 19.4.25 (Teil 1) sowie Rozmach III/7 und 8 (Teil 2 und 3), hier n. Dílo XXIV, S. 49
 2. ebda, S. 49
 3. Nezval, Návěsti o poetismu, in: ReD I/3, Dezember 1927, hier n. Dílo XXIV, S. 135
 4. Nezval, Falešný mariáš, Prag 1925, hier n. Dílo XXIV, S. 69
 5. ebda, S. 65
 6. Nezval, O filmových námětech, in: Český filmový svět 4/Nr. 2, März 1926, hier n. Dílo XXIV, S.120

Es spricht für eine weitgehende Kontinuität in Nezvals theoretischem Denken, wenn z.B. eine Reihe von Formulierungen aus der Rezension von Teiges Filmbuch aus dem Jahre 1925 zum Teil wortwörtlich wieder in Kapka inkoustu 1928 auftauchen. In der Tat ändert sich an den dargestellten Grundprinzipien von Nezvals Theorie in den 20-er Jahren nur wenig. Allerdings lassen sich doch einige Kurskorrekturen feststellen. Schien in Papoušek na motocyklu etwa noch die Kunst als von einigen willkürlichen skurrilen Einfällen des Künstlers abhängig, war die Gesetzmäßigkeit der Psyche etwas in Vergessenheit geraten, so wird dies mit der Zeit wieder präzisiert. V.a. geschieht dies in Chtěla okrást lorda Blamingtona, wo wieder stärker auf die Gesetzmäßigkeit des Traumes als Grundlage dichterischer Phantasie hingewiesen wird (und Nezval damit an die nichtabgeschlossene Rezension von Mahens "Měsíc" aus dem Jahre 1921 mit der Betonung der psychischen Macht wieder anknüpft - im übrigen geht ja Chtěla okrást zum Teil auf Ereignisse um 1920 zurück). Schließlich ist ja schon der Titel "Chtěla okrást lorda Blamingtona" ein aus einem solchen Traumerlebnis des Jahres 1920 gerissener Satz. Damit unterliegt hier die Kunst schon wieder weniger einer unkontrollierten Fülle sinnlicher Eindrücke, die mit derselben Unordnung weitergegeben werden, als der ordnenden Hand des Traums und des Unterbewußtseins:

"Kunst schaffen heißt, ... dem Traum den Vorrang geben."¹

Ansonsten aber werden doch nur in regelmäßigen Abständen die bekannten Sätze Nezvals über die Abneigung gegen Philosophie, Ideologie, Logik etc. wiederholt. Der Dichter ist nicht dazu da, Probleme zu lösen, den Messias zu spielen². Nicht Logik, nicht die Noetik sind die Domäne des Dichters, sondern die blitzschnelle Intuition, der Mystizismus³.

-
1. Nezval, O své práci, in: Literární svět 1/Nr. 10, 9.2.28, hier n. Dílo XXIV, S. 151
 2. Nezval, Žaluji (Viktor Dyk), in: Kmen II/1 v. 8.12.27, hier n. Dílo XXIV, S. 142
 3. Nezval, Chtěla okrást lorda Blamingtona, Prag 1930, hier n. Dílo XXIV, S. 267

Eng zusammen mit diesem Komplex hängt nun die Frage, ob es für den Künstler außer der Bindung an die eigene Psyche, sein Unterbewußtsein, auch noch andere Bindungen gibt. Die Antwort kann nur ein klares Nein sein, und so ist einer der charakteristischen Züge in den Darlegungen Nezvals die dauernde Betonung der Individualität und Subjektivität des Künstlers. Diese Betonung der Subjektivität ist uns ja schon wiederholt begegnet, nicht zuletzt in dem erwähnten Dostojevskij-Aufsatz aus dem Jahre 1923.

In der Subjektivität des Künstlers, so lautet jetzt auch weiterhin das Credo Nezvals, wurzelt seine Unabhängigkeit, seine schöpferische Freiheit, sie ist das eigentliche Ziel, die Sendung der künstlerischen Revolution¹. Präzisiert wird dies in Kapka inkoustu:

"Das wirklich schöpferische Individuum ist nicht gebunden durch die letzte Schicht seines Bewußtseins. Sein Schaffen ist kühn, ungezügelt, d.h. unterliegt nicht der Disziplinierung durch ein anderes schöpferisches Individuum."²

Und noch deutlicher in der "Přednáška o avantgardní literatuře" vom Jahre 1930:

"An was der Künstler X glaubt, darf der Künstler Y nicht glauben, auch wenn es ihm angenehm wäre."³

Das ganze Problem der tschechischen Avantgardeliteratur sieht Nezval darin, daß sie Individualitäten braucht⁴. Als Beispiel hierfür führt er Mácha an, dessen Größe ihm gerade in seiner Subjektivität und Individualität zu ruhen scheint:

"Mácha enthüllt uns den Blick auf das Bild der weißen Städte, 'im Wasser ihr Schoß ertränkt'. Sein Genius leuchtet mir aus diesem seinem subjektiven Zeugnis von irgendeinem seiner Eindrücke überzeugender als alle übrigen hochgepriesenen Stellen."⁵

1. Nezval, Jiřího Mahena Husa na provázku, in: Český filmový svět 4/Nr. 1, Januar 1926, hier n. Dílo XXIV, S. 473

2. Nezval, Kapka inkoustu, n. Dílo XXIV, S. 181

3. Nezval, Přednáška o avantgardní literatuře, n. Dílo XXIV, S. 233

4. ebda, S. 227

5. Nezval, Kohout plaší smrt, in: Zvěrokruh 1/1, November 1930, hier n. Dílo XXIV, S. 325

Unabhängigkeit und Originalität sind also die Forderungen Nezvals an den Künstler, Originalität sogar um jeden Preis, falls nötig. Auf keinen Fall darf ein Dichter etwas zweimal sagen, wenn er es nicht auf eine neue Art darzustellen vermag, und noch weniger darf er sich an irgendwelche Konventionen halten oder sich an Dichterkollegen orientieren:

"Es kommt darauf an, in wie weit er fremden Ergebnissen der Imagination ausweicht, in wie weit er uns neu sehen und hören läßt, in wie weit er uns vergessene Winkel unseres Bewußtseins aufzudecken versteht, in wie weit er die Welt neu erschafft, und wie vollkommen er seine Vorstellung und seine Gedanken einzusuggerieren weiß."¹

So sieht Nezval z.B. auch seine Hinwendung zu klassischen Kunst- und Dichtformen ab Edison dadurch bedingt, daß der Künstler ständig seine Regeln wechseln muß², v.a., wenn die Kunst - wie in seinem Fall der Poetismus - in die Hände von Epigonen gelangt³, die Metapher die päpstliche Absolution bekommt⁴. Es kommt einzig und allein auf das eigene Ich an, da der Künstler klar und ohne ideologische Krücken zu sehen hat⁵.

Dies bedingt selbstverständlich, daß es eine künstlerische Entwicklung in dem Sinne, daß ein Werk auf einem anderen aufbaut, nie und nimmer geben kann:

"Kein Werk wird geschaffen als ein Weg zu einem zweiten. Jedes will definitiv und gegenwärtig sein. Es gibt keine Entwicklung im Sinne eines Fortschritts zu irgendeinem Ideal."⁶

Daß es folgerichtig keine literarischen Schulen geben kann, dürfte auf der Hand liegen, und so stellt Nezval auch in seinem Artikel über sich selbst und sein eigenes Schaffen fest:

"... 1917 hatte ich das Niveau Machars, 1918 das von Dyk, 1919 Paul Fort, 1920 Apollinaire ... Sobald ich sie voll begriff, be-

1. Nezval, Přednáška o avantgardní literatuře, n. Dílo XXIV, S. 228

2. ebda, S. 226/27

3. Nezval, O své práci, n. Dílo XXIV, S. 152

4. Nezval, Přednáška o avantgardní literatuře, n. Dílo XXIV, S. 223

5. Nezval, Kohout plaší smrt, n. Dílo XXIV, S. 328

6. Nezval, Petruška, in: Národní a Stavovské divadlo 3/Nr. 16 v. 19.12.25, hier n. Dílo XXIV, S. 88

freite ich mich von ihnen. Seit dieser Zeit schreibe ich ohne Rücksichtnahme auf die Literatur."¹

Jeder schreibe eben so, wie er es am besten könne².

Das Verhältnis der Kunst zur Ideologie wurde bisher nur soweit behandelt, als es sich um Ideologie im weiteren Sinne handelte, Philosophie, Weltanschauung jeder Art. Zu behandeln wäre aber noch das Verhältnis der Kunst zur politischen linken Ideologie, das Verhältnis der Kunst zum politischen Kampf, zum Sozialismus. So wie Nezval in seiner Dissertation als einzigem theoretischen Werk auch die soziale Wirklichkeit in den Horizont der Kunst einbezogen hatte, war der Kunst auch nur einmal eine wenn auch vage, aber doch direkte politische Tragweite zugestanden worden, in dem (nicht veröffentlichten, zumindest nicht zu Lebzeiten Nezvals) Artikel über Mahen Ende 1922³:

"Auch wir wollen eine Poesie voller Abenteuer, -- Unser Kampfesmut entzieht sich den Gesetzen der offiziellen tschechischen Kultur. Unser internationaler Glaube gibt uns den Mut zu einem breit angelegten Leben."

Bald jedoch beginnt Nezval, rigoros eine Trennungslinie zwischen Kunst und Politik zu ziehen, eine Interaktion von Kunst und gesellschaftlichem Handeln zu negieren. Zum ersten Male tritt dies klar in Erscheinung in der Rezension von Teiges Filmbuch, wo Nezval ausführlich Teiges Standpunkt zu einer mit politischen Aufgaben betrauten Kunst darlegt und sich weitgehend mit dessen Standpunkt identifiziert: es gehe dem Poetismus um einen eigenen Weg, der allerdings mit den politischen Tendenzen des Proletariats konform gehe, diese Tendenzen unterstütze, ohne aber mit direkten Parolen Partei zu ergreifen:

"Es geht ihm /d.h. Teige/ um eine unendlich wichtigere Sache:

-
1. Nezval, O sobě, in: Rozpravy Aventina 2/2 v. 7.10.26, hier n. Dílo XXIV, S. 125
 2. Nezval, Umění do boje a umění, in: Rudé právo 7/Nr. 168 v. 18.7.26, hier n. Dílo XXIV, S. 123
 3. s.o. S. 101

um eine integrale Tendenz, die in einer Hinwendung zur gegenwärtigen proletarischen Gesellschaft beruht, zu ihrer revolutionären Sensibilität. Diese tritt jedoch in der Kunst nicht in Erscheinung in der Anwendung sozialer und soziologischer Schlagworte. Sie muß eine ihr eigene Funktion haben. Die soziale Revolution fegt die Welt der bisherigen Ordnungen und Formen hinweg. Der Dadaismus fegt die Welt der bisherigen künstlerischen Ordnungen und Formen hinweg. Beide /Revolutionen¹/ befreien die Sensibilität des modernen Menschen... Die soziale Revolution inthronisiert eine neue, natürliche Organisation, eine zweckmäßige Ordnung. Diese zweckmäßige Ordnung findet Teige in der gegenwärtigen Kunst."²

Es gibt also keine direkte Interaktion zwischen Kunst und Politik, künstlerischem und gesellschaftlichem Handeln, beide gelangen auf getrennten Wegen an dasselbe Ziel. Auf eine kurze Formel gebracht: Politik zielt auf die Gesellschaft, Kunst auf das Individuum.

Den getrennten Weg von Politik und Kunst propagiert Nezval auch weiterhin, und zwar v.a. gegen Ende der 20-er Jahre mit großem Nachdruck, nicht zuletzt in seiner eigenen kurzlebigen Zeitschrift "Zvěrokruh" (Tierkreis) 1930:

"Wenn der Poetismus ... in nicht nur einer Hinsicht ein analoges Schicksal hatte, und dies umso mehr, als auch er sich wie die surrealistische Bewegung besonders in der letzten Zeit und ohne Einschränkung mit dem politischen Programm der kommunistischen Partei und der Dritten Internationale identifiziert, wenn diese beiden Bewegungen in Konflikt geraten mit den Standpunkten und Ansichten des Proletkultes über die Poesie, in einen Konflikt, der aus der ungenügenden Fähigkeit einiger führender Parteipolitiker entspringt, die nicht genug dialektischen Geist haben, um sich den Punkt vorzustellen, in dem sich der Gegensatz des 'Inhalts' und der 'Form' vereinigen, der 'Tendenz' und des 'Spiels', die soziologische und psychologische Determination, ..."³

1. Klammer v. Hg. Dílo XXIV gesetzt

2. Nezval, Teigova kniha o filmu, n. Dílo XXIV, S. 46

3. Nezval, Zvěrokruh 1/2, Dezember 1930, hier n. Dílo XXIV, S. 513

Hier zeigt sich deutlich die Trennung zwischen politischer und künstlerischer Tendenz in der Gegenüberstellung von Inhalt und Form, gesellschaftlicher Tendenz und Spiel. Die Grundlage der Poesie bildet ja in allererster Linie die Form, wie schon 1923 formuliert:

"... wenn wir glauben, daß die Grundlage der dichterischen Originalität in erster Linie die Art ist, wie der Schriftsteller den Gedanken, die Wirklichkeit, und das Gefühl ausdrückt und formt..."¹

Die Ideologie des politischen Handelns verbreitet für Nezval Inhalte, Lehren. Für neue Formen des individuellen Lebens; und nicht zuletzt des psychischen Lebens ist demgegenüber die Kunst zuständig. Die Psyche orientiert sich nicht an Inhalten, sondern zuerst an Formen, visueller etc. Art.

Kunst und Politik bleiben damit in Nezvals Verständnis weitgehend getrennt, agieren auf verschiedenen Ebenen. Versucht aber Nezval, ihr Verhältnis als dialektisch hinzustellen - und somit auf der Linie Teiges zu argumentieren -, so ist dies mit Vorsicht aufzunehmen. Die Verbindung zwischen den Ebenen gesellschaftlicher und künstlerischer Aktion besteht im wesentlichen nur im gemeinsamen Ziel, der Befreiung des Menschen, hier aus gesellschaftlichen, dort aus psychischen Fesseln. Es gibt keine Interaktion zwischen beiden, ja Nezval schließt diese geradezu aus, indem er die volle schöpferische Freiheit des Künstlers fordert, der selbst an die letzte Schicht seines Bewußtseins nicht gebunden ist². Die Verbindung zwischen Kunst und politischem Handeln ist die einer Art geistiger Wahlverwandtschaft. Der Künstler soll vom Geist der politischen Ideologie durchdrungen sein, in ihrem Geiste schaffen:

"Im sozialen Kampf kann man keine Bibliothek mit einem besonderen Bibliothekar gebrauchen. Deshalb laßt uns nicht dafür eintreten, daß die Künstler ihre aktive Zugehörigkeit in den proletarischen Reihen dadurch beweisen, daß sie Bücher in den Kampf werfen, die zu einem toten Büchereinventar werden würden.

Ein katholischer Dichter wird nicht dadurch Katholik, daß er katholische Literatur schreibt. Er muß sich v.a. allen Geboten

1. s.o. S. 102

2. s.o. S. 110

der Kirche unterwerfen, will er seinem Katholizismus genügen.

Ebenso muß der kommunistische Dichter vor allem Kommunist sein, und sich den allen Genossen gemeinsamen Grundsätzen unterwerfen. Seine Kunst wird Bestandteil einer Kultur, die Eigentum des Proletariats werden wird, auch wenn sie nicht die Eigenschaft revolutionärer Signale hat."¹

In der richtigen Gesinnung wird also die richtige Literatur schon von ganz alleine entstehen, nicht mit direkten Parolen, sondern im rechten Geist macht sich die richtige politische Gesinnung bemerkbar. Der Devětsil ist deshalb auch kein politischer Kampfbund, sondern verfolgt rein künstlerische Ziele auf der Grundlage der kommunistischen Gesinnung seiner Mitglieder, propagiert nicht Politik, sondern Kunst:

"Die linke künstlerische Front ist unsichtbare, gegenseitige Sympathie und Respekt, die die wirklich originellen, wertvollen Schöpfer verbinden. Die Kunst ist nicht Krieg. Weg mit den Kriegsmetaphern. Das freie Ringen der Geister ist das schönste Schauspiel der Geschichte."²

Der Künstler bewahrt sich seine Eigenständigkeit auch gegenüber der Politik, beschränkt sich auf das ihm eigene Gebiet der menschlichen Psyche. Wer die menschliche Psyche befreit, ist eo ipso auf dem Weg zum selben Ziel wie die Politik der sozialen Revolution, die den Menschen aus den Fesseln der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft befreien will. Der Künstler trägt sozusagen den Klassenkampf in die menschliche Seele hinein:

"Wir tun nichts anderes, als am Klassenkampf teilzunehmen, indem wir ihn dorthin projizieren, wo schon so unbewußt revolutionär der Marquis de Sade stand, und zwar mit dem Bewußtsein der Einheit des Gegensatzes von Ja und Nein."³

Diese Auffassung, die der gesellschaftsorientierten politischen Ideologie die individualorientierte Kunst an die Seite stellt, kann endlich nicht umhin, einem Künstler, der sich in den Dienst eines Staates stellt, und sei es ein sozialistischer Staat,

1. Nezval, Umění do boje a umění, n. Dílo XXIV, S. 123

2. Nezval, Kapka inkoustu, n. Dílo XXIV, S. 181

3. Nezval, Třetí manifest poetismu, nicht mehr erschienener Aufsatz für Zvěrokruh 1/3, hier n. Dílo XXIV, S. 336

den Vorwurf zu machen, er gebe sein künstlerisches Ich auf, degradiere sich zum Sprachrohr einer Institution¹. Und in dieser Hinsicht Majakovskij, insofern er dies getan hat, sich dem sovjetischen Staat zur Verfügung stellte, als Pseudokünstler bezeichnen².

Wenden wir uns jetzt noch der dichterischen Methode in der theoretischen Darstellung Nezvals zu. Hierzu läßt sich nur für die Zeit ab 1924 etwas sagen, vorher äußert sich Nezval zur Kunst nur in allgemeinem Rahmen. Bestimmender Faktor ist - ähnlich der Forderung nach einer a-logischen Kunst - die von Nezval geforderte Sujetlosigkeit der Kunst. An die Stelle eines festen Sujets tritt die freie Assoziation von Bildern, vergleichbar der Collage. Bilder werden nicht vor dem Hintergrund der Logik aneinandergereiht, sondern lose montiert, entsprechend der Vorstellungswelt des Dichters, seiner Psyche. Dabei kann sich die Montage z.B. an Lautähnlichkeiten orientieren, visuellen oder anderen Sinneseindrücken: man vergleiche Abeceda, wo die einzelnen Buchstaben des Alphabets nicht Thema der Sammlung sind, sondern Vorlage für die verschiedenartigsten Assoziationen³. Dabei unterscheidet Nezval zwei Arten von Assoziationen, primäre und sekundäre⁴. Die primäre Assoziation vollzieht sich vor einem gemeinsamen Erfahrungshintergrund von Autor und Leser, der Leser kann die Assoziation in der Regel ohne größere Mühe nachvollziehen. Dies bezieht sich v.a. auf die genannten Möglichkeiten von Kombinationen anhand der Lautähnlichkeit etc. Diese Art von Assoziation kann aber auch darauf beruhen, daß sowohl Dichter wie Leser (bzw. Zuhörer) bei bestimmten Gestalten, Szenerien usw. dieselben Assoziationen haben können. Hierauf etwa könnte man Nezvals folgende Aussage beziehen:

"In diesem Jahrhundert trifft man auf den Straßen aller Städte und Dörfer meine Figuren und Rhythmen. Eine davon ist der Schorn-

1. Nezval, V činu, in: Zvěrokruh 1/1, November 1930, hier n. Dílo XXIV, S. 507

2. ebda, S. 507

3. vgl. auch Nezval, Abeceda, Taneční komposice Milčy Mayerové, Prag 1926, S. 3

4. Nezval, Papoušek na motocyklu, hier n. Dílo XXIV, S. 14/15

steinfeger..."¹

Wo die Szenerie eines Cafés, einer Bar, Promenade auftaucht, kann auch der Leser in der Regel eine Reihe Assoziationen des Autors nachvollziehen. Ein Nachvollziehen ist dagegen kaum möglich bei der sekundären Assoziation, die allein auf den persönlichen Erfahrungshintergründen des Dichters beruht, seinen persönlichen Erlebnissen, seiner eigenen Vorstellungswelt. Hierzu gehören etwa solche Beispiele wie das von Mácha angeführte², wo der Leser bestenfalls noch entfernt irgendwo einen Zusammenhang vermuten kann, meist aber über den Hintergrund im Unklaren bleibt, falls der Autor sich nicht von selbst zu einer Erklärung bereithandelt. V.a. aber gehört in diese zweite Kategorie im Falle etwa Nezvals alles, was er an Kindheitserinnerungen in seiner Poesie verarbeitet. Beispiele hierfür finden sich v.a. in "Chtěla okrást lorda Blamingtona", so etwa:

"Immer wenn ich das Wort 'Schrank' aussprach, dachte ich an einen alten Schrank unserer Familie..."³

Stoßen wir noch tiefer in die Subkonstruktion der Dichtung, v.a. zu den Bauelementen der Versdichtung vor, mit der sich Nezval in seinen theoretischen Äußerungen vorwiegend befaßt, so konstatieren wir zunächst, daß Nezval mehr oder weniger besonders jene Elemente im Auge hat, die auch eine semantische Seite direkt involvieren. In Falešný mariáš betont er ausdrücklich den Aufbau des Gedichtes auf Reim, Assonanz, Vergleich, Verszeile⁴. Es fehlt bei dieser Aufreihung etwa der Rhythmus, der noch in Papoušek na motocyklu in nebulösen Formulierungen (vom wissenschaftlichen Standpunkt aus) wie "Lücke im Logischen", "Reihe von Signalen" usw. Erwähnung findet⁵. Auf die Funktion des Rhythmus geht Nezval sonst kaum ein, erst mit Edison rückt er wieder näher ins

1. Nezval, Pouliční commedia dell'arte, in: Národní osvobození 2/Nr. 41 v. 11.2.25, hier n. Dílo XXIV, S. 35

2. s.o. S. 110

3. Nezval, Chtěla okrást lorda Blamingtona, n. Dílo XXIV, S. 277

4. Nezval, Falešný mariáš, n. Dílo XXIV, S. 61

5. Nezval, Papoušek na motocyklu, n. Dílo XXIV, S. 15

Blickfeld, und zwar im Metrum, das für Nezval als Mittel dient, an ältere Traditionen anzuknüpfen, aus dem Poetismus auszubrechen, insoweit er sich schon zu etablieren beginnt.

Ähnlich unbestimmt wie mit dem Rhythmus geht Nezval auch mit dem Begriff der Metapher um, der bei ihm weniger das beinhaltet, was etwa noch der Symbolismus unter Metapher versteht, als vielmehr die ganze Skala dessen, was man unter den Oberbegriff "dichterisches Bild" fassen könnte. Diese Metapher wird bei Nezval einer Radikalkur unterzogen, wird kurz und kürzer, bis sie in bloße Anspielung übergeht¹. Sie muß anschaulich, konkret, den Sinnen zugänglich sein, v.a. dem Visuellen (vgl. hierzu auch die Stellung Nezvals bezüglich der Assoziationen).

"Apollinaire drechselte die Rimbaudsche Kühnheit der Metapher, machte sie photographischer und zivilisierte ihre assoziative und analoge Art zu denken."²

Das Spannungsfeld zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem wird zerrissen, beide haben eine - manchmal kaum noch zu erkennende - assoziative Basis primärer oder sekundärer Art, sie bleiben als getrennte Einzelbilder nebeneinander stehen. Deshalb ist es auch wohl besser, bei Nezval weniger von Metaphern, Vergleichen etc. zu sprechen, als einen allgemeinen Oberbegriff eines "dichterischen Bildes" zu verwenden, und hierbei die Bilder nach dem Grad ihrer Konkretheit, Photographizität usw. zu unterscheiden.

Neben den Bildern stehen nun im Mittelpunkt der Versdichtung eindeutig Reim und Assonanz, wobei der Übergang zwischen beiden fließend ist und auch nicht näher angegeben wird. So wie die Metapher alter Art zur bloßen Anspielung wird, geht auch der genaue Reim in die Assonanz über.

"Man gelangt vom Reimen der Endungen zum Reimen gleichartiger Elemente, später ungleichartiger Wörter und schließlich zur assoziativen Anspielung."³

Wichtig ist die Abstimmung der mit den Reimwörtern assoziierten Bilder, ihre semantische Übereinstimmung. Vor allem solche

1. Nezval, O sobě, n. Dílo XXIV, S. 125

2. Nezval, Wolker, Prag 1925, hier n. Dílo XXIV, S. 19

3. Nezval, O sobě, n. Dílo XXIV, S. 125

Bilder finden im Reim Verwendung, die nur noch entfernt etwas gemeinsam haben, Bekanntes soll vermieden werden. Dabei ist der Reim lautlich stärker gebunden, was der semantischen, "bildlichen" Seite weniger Freiheit läßt, während die Assonanz diese Freiheit mit einer gewissen lautlichen Entfremdung verbindet.

Der Reim vollzieht also das, was sich schon vom dichterischen Bild wie vom Gesamtkomplex eines Gedichtes sagen läßt: er montiert entfernte Vorstellungen zusammen, Vorstellungen, die je nachdem auf dem primären (kollektiven) oder sekundären (individuellen) Gedächtnis beruhen. Dabei müssen diese Assoziationen v.a. konkret und neu sein. Der Reim ist bereits das Gedicht en miniature, und Nezval legt umso mehr Gewicht auf den Reim, als dieser im Gedicht an exponierter Stelle steht. "Ungereimtheiten" rückt Nezval deshalb in besonderem Maße zu Leibe. So verwundert es nicht, daß Nezval in den Rezensionen seiner Dichterkollegen wie Halas oder Zahradníček dem Reim besondere Bedeutung zumißt. So etwa über Zahradníčeks "Pokušení smrti" das Urteil:

"Der zweite Mangel seines Buches ist der schlechte Gebrauch von Reim und Assonanz."¹

Und demgegenüber wird bei Cocteau hervorgehoben:

"Ein anderes Mal sagte er vom Helden seines Romans, er verstehe die entferntesten Wörter so zu reimen, daß es schien, als habe man sie schon immer so gereimt."²

Nezval betont also in der Dichtung einmal die assoziative Methode, in erster Linie im dichterischen Bild und im Reim sowie überhaupt im Gedichtaufbau. Daneben steht aber auch das Bemühen, die semantische Seite auch des einzelnen Wortes neu zur Geltung kommen zu lassen, wo v.a. der Reim über die lautliche Entsprechung einem Wort neue semantische Nuancen verleihen kann. Andere Verselemente wie etwa der Rhythmus treten dafür in den Hintergrund oder werden gar nicht erst erwähnt.

Im übrigen wird der, wie er sich einmal ausdrückt, poetische Überbau³, die Themen- oder Motivschublade, nur gelegentlich ge-

1. Nezval, Jan Zahradníček, in: Zvěrokruh 1/1, November 1930, hier n. Dílo XXIV, S. 511

2. Nezval, Poezie Jeana Cocteaua, in: ReD II/1, September 1928, hier n. Dílo XXIV, S. 189

3. Nezval, Papoušek na motocyklu, n. Dílo XXIV, S. 16

streift. So weist Nezval entsprechend den neuen Assoziationen auch auf neue Szenerien, Cafés, Music-halls, Variétés, Promenaden, schreiende Farben u.a. hin¹. Aber dies nimmt nur einen geringeren Stellenwert ein. Weit mehr Gewicht erhält die dichterische Imagination, die Phantasie, deren Hauptziel es ist, mittels der oben dargestellten Medien dem Leser oder Zuhörer, dem Menschen zu einer neuen Sicht bekannter Dinge zu verhelfen. Nezval greift weniger neue Themen auf, als daß er Altes und Bekanntes in vollkommen neuem Gewand präsentiert. Er will keine neuen Realitäten schaffen, sondern die alten so umstellen, unter Ausschaltung der Logik, um die Welt neu in anderem Licht erstrahlen zu lassen:

"(Der Poetismus) wollte keine neuen Welten ausdenken, sondern diese Welt menschlich gestalten, das heißt so, daß sie ein lebendes Gedicht wäre. Sein Mittel sollte das Wort sein, der Laut, die vom Erfindungsgeist und der Sensibilität arrangierten und gelenkten Wirklichkeiten dieser Welt."²

"Die Logik ist gerade das, was leuchtende Worte zu Phrasen macht. Logisch gehört das Glas zum Tisch, der Stern zum Himmel, die Tür zur Treppe. Deshalb sehen wir sie nicht. Man mußte den Stern auf den Tisch legen, das Glas in die Nähe des Pianinos und der Engel, die Tür in die Nachbarschaft des Ozeans. Es ging darum, die Wirklichkeit zu enthüllen, ihr ihre leuchtende Gestalt wie am ersten Tag zurückzugeben. Wenn ich dies auf Kosten der Logik getan habe, so war dies ein über alle Maßen realistisches Bemühen."³

Schauen wir uns Nezvals Standort in der Geschichte des Devětsil und v.a. gegenüber der Theorie Teiges an, so fiel schon auf, daß trotz etwa der Anklänge der Phase der Neuen proletarischen Kunst in seinem künstlerischen Schaffen (einzelne Gedichte aus Most, etwa Tesař, sowie Teile von Pk tragen sozialkritische Züge, wenn auch stark individualisiert) Nezvals Theorie vom proletarischen Devětsil weitgehend unberührt geblieben ist. Natürlich hat

1. ebda, S. 16, sowie Teigova kniha o filmu, n. Dílo XXIV, S. 42

2. Nezval, Kapka inkoustu, n. Dílo XXIV, S. 183

3. ebda, S. 184

Nezval in der Zeit bis 1923 nur wenig theoretisches geschrieben, aber selbst in den wenigen Aufsätzen gibt es kaum Passagen, die der proletarischen Phase entsprechen. Dies, obwohl die entsprechenden Arbeiten in einer Zeit entstanden, wo Nezval schon engeren Kontakt mit dem Devětsil hatte (der Dostojevskij-Aufsatz im Sommer 1922 (im Frühjahr begonnen)¹, der Aufsatz über Mahen Ende 1922², die Dissertation 1922 bis Ende 1923³). Allerdings wäre dabei zu berücksichtigen, daß diese Arbeiten auch Gedankengänge widerspiegeln können, die ihren Ursprung vor der Begegnung mit dem Devětsil haben.

Eine gewisse Ausnahme macht natürlich die Dissertation, die Anklänge an den frühen Devětsil aufweist, aber diese Anklänge stammen in der Mehrzahl aus den von Gide und v.a. Teige zitierten Äußerungen. Wobei hier auf der anderen Seite nicht vergessen werden darf, daß Nezval die Dissertation zu einem Zeitpunkt fertigstellt, als etwa Teige seine theoretische Position schon weitgehend neu überdacht hat. Und im Übrigen stehen im Mittelpunkt der Dissertation auch wieder nicht sozialkritische Themen, sondern die Betrachtungen zu Form und Individualität des dichterischen Schaffens, mithin eine Konstante des Nezvalschen Denkens. So kann es auch kaum verwundern, daß Nezval verschiedentlich an die Publikation dieser Arbeit dachte, wenn auch nur einzelne Abschnitte wirklich erschienen sind⁴.

Tragen somit die oben genannten Arbeiten aus den Jahren 1922-1923 einen gewissen Übergangscharakter aus der Zeit der ersten Bekanntschaft Nezvals mit dem Devětsil, so ist doch nicht zu übersehen - wie schon angedeutet -, daß sich in ihnen bereits die Grundlage von Nezvals späterem Denken vorgezeichnet findet: die Subjektivität und Individualität, das "Mit-eigenen-Augen-sehen". Insofern steht Nezval in seinen frühen Arbeiten dem Poetismus bereits ziemlich nahe durch die Betonung der Psyche, der sinnlichen Eindrücke. Aber erst ab 1924 gelangt Nezval zu einem festen, abgerundeten Standpunkt in der Kunstdiskussion. Dieser Standpunkt

1. Dílo XXIV, S. 545

2. ebda, S. 519

3. ebda, S. 545

4. ebda, S. 545

sollte dann auch kaum noch Änderungen erfahren, und schon gar keine wesentlichen. Solche Kurskorrekturen finden wir etwa vor, wenn das Moment der psychischen Willkürlichkeit (oder zumindest scheinbaren Willkürlichkeit) wieder durch die Gesetzmäßigkeit des Traums in präzisere Bahnen gelenkt wird. Indiz für die weitgehende Konstanz dürfte im Übrigen sein, daß gut die Hälfte der Passagen in Kapka inkoustu auf früheren Aufsätzen aufbaut und diese z.T. wörtlich wiederholt, so etwa aus der Rezension von Teiges Filmbuch aus dem Jahre 1925 eine Reihe Aussagen wiederholt¹.

Was nun die erste Phase des Poetismus in den Jahren 1924/25 betrifft, so kann man durchaus von einer weitgehenden Übereinstimmung zwischen den Standpunkten Teiges und Nezvals sprechen. Unterschiede ergeben sich allerdings in der gesellschaftlichen Einordnung der Kunst, wengleich Nezval diese Frage nie so deutlich wie Teige aufgreift. Hinsichtlich der radikalen Trennung der Bereiche von Kunst und Politik entspricht Nezval nur dem ersten Poetismus-Manifest. Die Versuche Teiges, Kunst und Politik in einem wie auch immer gearteten dialektischen Verhältnis zu sehen, finden bei Nezval nur um 1930 einen kleinen Widerhall (im Vergleich des Verhältnisses von Politik und Kunst mit dem Verhältnis von Inhalt und Form wird zumindest, wie auch im gleichen Ziel für Politik und Kunst, eine - wenn auch schwache - Basis nicht geleugnet). Aber nichts deutet bei Nezval auf eine Interaktion hin, zumindest - falls er je etwas so gemeint haben sollte - hat er es nie angesprochen. Diese Interaktion spricht dagegen Teige in "Báseň, svět, člověk" deutlich genug aus, wenn er als Grundlage und gleichzeitig auch als Schöpfer der neuen Gesellschaft einen mit Hilfe der Kunst neu geformten Menschen fordert, wenn er nicht nur die freie Entfaltung des Individuums fordert, sondern für ihn "die freie Entfaltung eines jeden die Bedingung der freien Entfaltung von allen" wird². Damit setzt für Teige die Interaktion von künstlerischer und gesellschaftlicher Entfaltung im Grunde in jedem Punkt der Entwicklung an, während

1. vgl. auch Blahynka, Ke genezi manifestú poetismu, S. 181

2. Teige, Báseň, svět, člověk, hier n. Liquidierung der Kunst, S. 127

für Nezval beides seinen eigenen Weg geht und sich erst am Ende des Weges beim gemeinsamen Ziel trifft.

Nicht zuletzt zeigt sich der Unterschied zwischen der Konzeption Teiges und der weitgehend entpolitisierten Kunstauffassung Nezvals (bis auf selbstverständlich den rechten sozialistischen Geist) in Kapka inkoustu, wo Nezval etwa die im ersten Konzept vorhandenen Begriffe wie "Proletariat", "Bourgeoisie" in der Endfassung entweder ausläßt oder durch allgemeinere Begriffe ersetzt, womit er dem ganzen einen mehr allgemeinen, aber auch unverbindlicheren, unpolitischen Charakter gibt¹.

Insgesamt ist natürlich bei alledem zu berücksichtigen, daß Nezval weit mehr als Dichter und v.a. als Dichterpersönlichkeit als Subjekt in eigener Sache spricht, denn als Theoretiker. Insofern ist es verständlich, wenn er mehr Wert auf das spezifisch Künstlerische legt, die Pflege der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft Teige überläßt. Insofern zeigt er auch, bei aller Unwissenschaftlichkeit, weit eher konkrete Ansätze in der Darlegung der dichterischen Methode. Hinsichtlich der Literatur ist Nezval doch eher der Mann der Praxis als Teige, der mehr in die allgemeine Kunsttheorie ausweicht. Für Nezval dagegen ist Kunst weit mehr Manifestierung des dichterischen Subjekts denn zeitgemäße politische Aussage. Kunst beruht für ihn in letzter Instanz auf der Subjektivität und der Psyche des Dichters, wenn sie auch auf dem Umweg über die Person des Dichters in den politischen Zeitgeist eingebettet sein mag. Und so kommt es denn auch, daß oft genug in den Mittelpunkt der theoretischen Darstellung Nezvals seine eigene Person, wenn nicht gar seine eigene Kindheit rückt.

4.3. Seifert

Haben wir bei Wolker und Nezval ausreichendes theoretisches Schriftenmaterial vorliegen, so liegt die Sache bei Seifert völlig anders. Trotz seiner ausgedehnten redaktionellen Tätigkeit in verschiedenen Literaturzeitschriften, Literaturbeilagen von Tageszeitungen, bei der Herausgabe von Almanachen oder Devětsil-

1. vgl. Blahynka, Ke genezi manifestú poetismu, S. 183ff

Sondernummern einzelner Literaturzeitschriften hat Seifert kaum selbst etwas zur Literaturtheorie "produziert". Und das wenige, was von ihm vorliegt, hat weit eher den Charakter des Feuilletons. Ihm lag es nicht, in literarische Streit- und Positionsfragen als Theoretiker einzugreifen. Er ist eher der Praktiker der Poesie, weit mehr noch als Nezval hat er eine ausgeprägte Abneigung gegen jedes Theoretisieren. Man lese nur seine Biographie in der Auswahl seiner Gedichte aus dem Jahre 1929¹, die mit drei Sätzen über insgesamt sechs Zeilen in ihrer Kürze kaum noch zu unterbiegen ist. Oder lese die Schwierigkeiten, die der zuständige Redakteur der Rozpravy Aventina hatte, von Seifert ein literarisches Interview zu bekommen². Und auch seine Hvězdy nad rajskou zahradou³, Erinnerungen an seine Jugend während des 1. Weltkrieges, sind kaum geeignet, Licht in die Angelegenheit zu bringen.

So sind wir v.a. auf eine Reihe von Rezensionen und Referaten über die zeitgenössische Literatur und bildende Kunst v.a. in der Tschechoslowakei aus der Zeit seiner Mitarbeit in der Kulturredaktion der Brünner Rovnost angewiesen⁴. Hier hat er sich vom Frühjahr 1921 bis zum Frühjahr 1922 einigermaßen regelmäßig zu Fragen der Kunst geäußert (meist in kürzeren Rezensionen). Und wenn auch diese meist kürzeren Aufsätze verschiedentlich in Zusammenarbeit mit Černík entstanden, so geben sie doch weitgehend Seiferts eigene Gedankengänge wieder (sein eigenes Urteil, er habe hier die größere Arbeit geleistet, klingt durch und durch glaubwürdig⁵).

Was nun Seiferts Standort angeht, so befindet er sich weitgehend in Einklang mit Teige. Wichtigster Ausdruck seiner Haltung ist wohl der zusammen mit Černík verfaßte Aufsatz "Kulturní práce v československé komunistické straně" (Die Kulturarbeit in

1. Seifert, Básně, Prag 1929, S. 145

2. Seifert, O sobě, in: Rozpravy Aventina II/4 v. 4.11.26, S. 38

3. in Buchform Prag 1929

4. s. die Zusammenstellung bei Bartůšková u.a., Literární rubrika Rovnosti

5. s. den Brief an Marčák aus dem Jahre 1962, in: Marčák, Čas hledání a sporů, S. 39/40

der tschechoslowakischen Kommunistischen Partei)¹. Wie die anderen Mitglieder der Avantgarde gehen auch Seifert und Černík vom Klassencharakter der Kunst aus. Die neue Kunst ist, indem sie im Dienst des Proletariats steht, proletarisch. Allerdings befindet sich die gegenwärtige Kunst (d.h. um 1920) noch in einem Übergangsstadium. Solange das Proletariat noch an der Macht ist, können nur einzelne Künstler versuchen, die neue proletarische Kunst zu antizipieren.

Dieser Standpunkt deckt sich weitgehend mit dem Standpunkt Teiges, etwa in "Předobrazy". Eine eigene Note erhält dieser Artikel aber dadurch, daß man hier gleichzeitig jeder Bilderstürmerei vorgreifen will, wie sie etwa aus dem Lager des russischen Proletkult zu hören war (Bogdanov kam übrigens kurz darauf auch in der Rovnost zu Wort²). Seifert und Černík wenden sich strikt dagegen, jegliche bürgerliche Kultur von vornherein zu verdammen, da diese immerhin zu ihrer Zeit durchaus Bedeutendes hervorgebracht habe. Und dies könne durchaus auch noch heute Gültigkeit haben.

"Die bürgerliche Kultur ist als Wert ewig, logisch notwendig und schön."³

Was sich in der proletarischen Kultur ändert, ist v.a. die Beziehung zur Umwelt, während die Themen wie Liebe, Haß, Neid bestehen bleiben. Nur zielt die neue Kunst auf das Kollektiv, nicht auf das Individuum, erschließt statt der Welt irgendwelcher Heroen wie Cäsar oder Napoleon oder irgendwelcher Prinzessinnen das Milieu des Arbeiters, des Durchschnittsmenschen. Die neue Kultur ist volkstümlich, stellt den Menschen in ihren Mittelpunkt, arbeitet im Dienste des Proletariats.

Dieses positive Verhältnis zur Tradition - bei allem kritischen Abstand - ist wohl eine der Konstanten Seiferts, wie auch in späterer Zeit noch hervorgeht, als er sich für eine kritische, aber

1. Rovnost 37/Nr. 182 und 191 v. 3. und 12.7.21

2. A. Bogdanov, Co je proletářské básnictví, in: Rovnost 37/Nr. 195 v. 16.7.21

3. Seifert/Černík, Kulturní práce v československé komunistické straně, hier n. Vlašín, Avantgarda I, S. 159

auch objektive Haltung gegenüber Březina einsetzt, ohne jede falsche Lobhudelei¹.

Daß ansonsten Seifert weitgehend auf der Seite Teiges steht, zeigt im übrigen auch etwa ein Referat über die kroatische Zeitschrift Zenit (Zagreb), an der er positiv hervorhebt, daß sie gegen den Pariser Kubismus Stellung bezieht und stattdessen für die Sowjetunion votiert (was zu dieser Zeit durchaus mit Teiges Haltung übereinstimmt, erst mit dem Jahre 1922 sollte sich ja Teiges Haltung gegenüber den modernen Kunstströmungen entscheidend ändern)². Und daß Seifert ansonsten auch die proletarische Linie der tschechischen Poesie vor dem Devětsil anerkennt, dürfte sich von selbst verstehen, so etwa, daß er Neumann, wenn auch kritisch, aber doch akzeptiert³.

Damit hätten wir aber auch schon so ziemlich Seiferts Standpunkt umrissen, für den nur für die Anfangszeit des Devětsil etwas Material vorliegt. Hier erweist er sich als weitgehend mit Teiges Standpunkt einig (man vergleiche auch die häufige redaktionelle Zusammenarbeit zwischen Teige und Seifert, so etwa im Host), betont aber doch ein positives Verhältnis - wenn auch sehr kritisch - zur künstlerischen Tradition. Ansonsten aber eine noch stärkere Abneigung gegen jede Theorie als Nezval.

-
1. Seifert, Posmrtné Rozhovory, in: Rozpravy Aventina V/13-14 v. 19.12.29, S. 148 - 149
 2. Seifert, Jihoslovanská moderna, in: Rovnost 37/Nr. 331 v. 29.11.21
 3. Seifert, Tři knihy Neumannovy, in: Rovnost 37/Nr. 175 v. 26.6.21

5. Die künstlerische Entwicklung Wolkers, Seiferts und Nezvals bis zum Jahre 1922

5.1. Rhythmus

Es steht nun also die Untersuchung des poetischen Schaffens von Wolker, Seifert und Nezval bis 1922 an. Dazu gehören von Wolkers Seite Hdd, Sk und Th, von Nezval Most und Pk, sowie von Seifert Mvs und Sl. Zunächst zum Rhythmus.

Sämtliche Sammlungen zeigen fast ausschließlich freien, metrisch nicht gebundenen Rhythmus. Nur sporadisch tauchen Trochäus (Hdd: Smrt) oder etwas häufiger Jambus auf (Th: Sloky, Mvs: Dobrá zvěst, Báseň nejpokornější, Most: insgesamt 9), dazu etwas Daktylus (Most: Rozloučení), in einem Gedicht sogar eine Mischung Daktylus/Jambus (Most: Pohřeb), ebenso verschiedene metrische Abschnitte in Pk. Da sich aber in allen Sammlungen der Anteil metrischer Gedichte bei 50 Zeilen oder weniger bewegt mit Ausnahme von Most (190 Zeilen Jambus) oder Pk (bei dem aber die metrischen Abschnitte in den übrigen Text verarbeitet sind), ist es m.E. müßig, dies einer eigenen Untersuchung unterziehen zu wollen. Ich werde dieses Gebiet deshalb nur in der Gesamtbetrachtung des Werkes von Nezval und Seifert zu einem späteren Punkt ansprechen.

Was nun den freien Rhythmus betrifft, so läßt sich hier eine gewisse Gleichförmigkeit im äußeren Erscheinungsbild hinsichtlich der Iktenfrequenz feststellen, aus der allerdings Hdd, Sl und v.a. Sk herausragen. Most, Pk, Th und Mvs stehen verhältnismäßig eng beieinander mit den größten Iktenfrequenzen auf der 1., 4. und 6. (Wolker: 7.) Silbe. (Tab. 1)

Tab. 1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Hdd	473	134	173	262	200	153	182	105	108	73	43	27	(635 Z.)
Sk	109	28	24	83	38	35	70	38	46	53	44	52	(140 Z.)
Th	682	349	141	661	224	268	349	227	154	236	123	82	(1020 Z.)
Most	677	271	70	646	125	314	229	218	120	182	48	93	(961 Z.)
Pk	503	259	113	393	162	231	173	145	113	108	64	73	(738 Z.)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Mvs	597	405	120	596	140	331	241	230	149	223	91	133	(1017 Z.)
Sl	600	354	101	618	176	422	306	366	244	354	219	242	(970 Z.)

(Abb. 1)

Mittlere Abweichung (mit Rangordnung):

	Hdd	Sk	Th	Most	Pk	Mvs	Sl
Hdd	-	14,1	8,4	9,4	7,4	10,7	16,2
Sk	64	-	11,8	15,6	14,1	14,6	11,7
Th	64	60	-	5,5	3,9	4,7	8,6
Most	73	78	35	-	4,8	4,9	10,3
Pk	54	71	24	38	-	4,0	10,7
Mvs	84	85	36	37	31	-	8,3
Sl	100	86	42	53	54	52	-

Ein Teil der Unterschiede in den Iktenfrequenzen geht natürlich auf das Konto der sehr unterschiedlichen Zeilenlängen. So kommt der Extremwert von Sk in der Rangordnungstabelle z.T. schon dadurch zustande, daß Sk eine doppelt so große Zeilenlänge hat wie die meisten anderen Sammlungen (20 Silben gegenüber meist knapp unter 10), und auch Sl und Hdd liegen über bzw. unter dem sonstigen Durchschnitt hinsichtlich der Zeilenlänge. Aber dies kann nicht alles erklären. Wir müssen deshalb in die Subkonstruktion des Rhythmus gehen, und hier zeigt sich, daß Wolker in gewisser Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt. In der inneren Intervallfrequenz überwiegen zwar bei allen drei Autoren in der jeweils ersten Sammlung die 2-er Intervalle ziemlich gleichmäßig, am geringsten noch bei Seifert, bei Wolker wird jedoch in der Folgezeit der Abstand zwischen 1-er und 2-er Intervallen noch größer, während er sich bei Nezval verkleinert, bei Seifert bereits die 1-er Intervalle die Oberhand gewinnen. Ebenso überwiegen einzig bei Wolker die 2-er Intervalle auch ständig in der Außenfrequenz. (Tab. 2 und 3)

Tab. 2 (Innenfrequenz der Iktenintervalle)

	0	1	2	3	4	5	
Hdd	43	504	595	174	38	8	
Sk	25	214	422	87	35	7	
Th	130	884	1358	163	49	8	
Most	45	842	1069	225	32	8	
Pk	61	629	721	201	77	17	
Mvs	62	1020	1115	308	59	13	
S1	79	1402	1363	471	123	29	(Abb. 2)

Mittlere Abweichung (ohne Rangordnung):

	Hdd	Sk	Th	Most	Pk	Mvs	S1
Hdd	-	3,5	3,5	1,8	1,0	1,2	2,0
Sk	3,5	-	2,8	3,5	4,0	4,5	5,1
Th	3,5	2,8	-	2,7	4,0	4,0	5,5
Most	1,8	3,5	2,7	-	2,7	1,7	3,0
Pk	1,0	4,0	4,0	2,7	-	1,9	1,9
Mvs	1,2	4,5	4,0	1,7	1,9	-	1,7
S1	2,0	5,1	5,5	3,0	1,9	1,7	-

Tab. 3 (Außenfrequenz)

	0	1	2	3	4	5
Hdd	43	851	874	272	48	8
Sk	25	282	475	116	41	7
Th	130	1481	1760	309	87	11
Most	45	1418	1345	382	45	8
Pk	61	1078	1006	287	103	21
Mvs	62	1899	1384	438	73	15
S1	79	2237	1618	607	137	30

Der Eindruck eines in den Anfangssammlungen überwiegend daktylischen Verses, der besonders bei Wolker seinen Charakter bewahrt, ja hier sogar verstärkt, wird bestätigt, wenn wir die Verteilung der metrischen Elemente in den einzelnen Sammlungen näher betrachten. Es zeigt sich, daß in den Anfangssammlungen der daktylische Anteil durchweg bei $1/3$ liegt, in Most sogar bei 41%. Er fällt allerdings bei Nezval und Seifert schon in der zweiten Sammlung zurück, während er bei Wolker dagegen um einiges zunimmt. In der rhythmischen Infrastruktur stehen sich demnach die Sammlungen Nezvals und Seiferts näher, Wolker nimmt eine gewisse Sonderstellung ein. Dies wird besonders deutlich an der Tatsache, daß bei Nezval und Seifert die Reihenfolge J/D/T immer bestehen bleibt, während sie sich bei Wolker fortwährend ändert (bei konstantem Rückgang von T). Gemeinsam ist Wolker und Seifert der Rückgang des - bei Seifert allerdings nie besonders hervortretenden - trochäischen Elements. Im Gegensatz zu Nezval und Seifert bevorzugt aber dann Wolker stärker den Daktylus (was nicht zuletzt auch mit dem Balladencharakter seiner späteren Sammlung zusammenhängt), während sich bei Seifert und Nezval zweifüßige Metren in den Vordergrund schieben (Seifert: Jambus, Nezval: Trochäus). In jedem Falle aber haben wir es mit der Entwicklung eines Verses mit daktylischer Dominante, der der Prosa nicht allzu fern steht, zu einem stärker metrisierten Vers zu tun mit dem Schwerpunkt je nachdem auf ein- bzw. zweisilbigen Intervallen. (Tab. 4)

Tab. 4 (Verteilung der metrischen Elemente)

Hdd	Sk	Th	Most	Pk	Mvs	Sl
A ₁₄₈	C ₄₄	C ₃₀₄	C ₂₄₆	C ₁₂₈	C ₁₉₂	D ₂₂₅
C ₁₃₅	A ₁₉	D ₁₃₆	D ₂₁₅	D ₁₀₀	B ₁₉₀	C ₁₇₄
D ₆₁	D ₁₃	B ₁₂₈	B ₁₁₁	A ₇₈	D ₁₆₁	B ₁₂₄
B ₄₃	B ₃	A ₉₅	A ₃₃	B ₇₆	A ₄₀	A ₂₅
bzw.						
T ₁₄₈	D ₄₄	D ₃₀₄	J ₃₂₆	J ₁₇₆	J ₃₅₁	J ₃₄₉
D ₁₃₅	T ₁₉	J ₂₆₄	D ₂₄₆	D ₁₂₈	D ₁₉₂	D ₁₇₄
J ₁₀₄	J ₁₆	T ₉₅	T ₃₃	T ₇₈	T ₄₀	T ₂₅

Diesen freien Vers, dessen Grundlage man mit der zweiten Sammlung aufzugeben beginnt, bzw. den man umformt, hat nicht zuletzt Seifert der jungen Generation als vorbildlich hingestellt:

"Es war gerade Wolker, von dem wir sagen können, daß er den klassischen Vers losgebunden und den freien Vers gebunden hat und so der neuen Poesie eine Form brachte, die über die Maßen schön ist."¹

Natürlich geht es in der Seifertschen Aussage nicht allein um den Rhythmus des freien Verses, aber sie zeigt doch, daß man von einer gemeinsamen Grundlage ausging, und die ersten Sammlungen der behandelten Autoren zeigen in rhythmischer Hinsicht immer noch mehr Gemeinsamkeit als die zweiten Sammlungen. Im übrigen knüpft damit der Rhythmus gerade an die "Tradition" (die in der europäischen Moderne ja gar nicht so alt war) des vers libre an, den ebenfalls Seifert besonders hervorhebt:

"Ich werde ihm /d.h. Illový - es geht um einen Artikel I. in der Akademie, Nr. 2 - Anm. d. Verf./ nicht beweisen, daß es unwahr ist, daß man eher fünf Gedichte in freiem Vers schriebe als ein Sonett, sondern daß es wahr ist, daß man eher 10 Sonette als ein Gedicht in freiem Vers schreibt."²

Ansonsten sollte man die Unterschiede im Rhythmus nicht überbetonen, bevor nicht die Entwicklung anderer Poesieelemente geklärt ist.

5.2. Reim

Wenn wir uns nun dem Reim zuwenden, so stellen wir fest, daß ihm im Gegensatz zum Metrum weit mehr Beachtung geschenkt wird, wenn auch mit erheblichen Unterschieden. Während bei Nezval die Anzahl der gereimten Zeilen nicht einmal die Hälfte des Gesamtumfangs erreicht, in Most nur 1/3, liegen Hdd und Mvs, die Erstlingswerke Wolkers und Seiferts, schon bei über 50%, die folgenden Sammlungen zwischen 75% (Th) und 100% (Sk). Dabei ist zu be-

-
1. Seifert, Pokorné chlapectví, in: Rovnost 37/Nr. 304 v. 2.11.21, hier n. Marčák, Čas hledání a sporú, S. 166
 2. Seifert, Nejmladší literáti, Dělnické hnutí a František Němec, in: Rovnost 37/Nr. 185 v. 6.7.21, hier n. Marčák, Čas hledání a sporú, S. 156

rücksichtigen, daß wir es nirgends - sehen wir von wenigen Ausnahmen in Pk ab - mit geschlossenen Formen der Poesie zu tun haben (Sonett o.ä. oder auch nur Strophenform), weder bei metrisiertem noch bei gereimtem Vers (Metrum und Reim fallen durchaus nicht immer zusammen).

Seifert beweist dabei von Anfang an eine gewisse Vorliebe für weibliche Reime, bei Nezval und Wolker läßt sich dagegen keine bestimmte Tendenz feststellen, hier schwankt das Verhältnis zwischen weiblichen und männlichen Reimen erheblich. Insofern hat auch ein Vergleich der Reimwortlängen zwischen den einzelnen Sammlungen nur bedingten Wert, es zeigt sich jedoch, daß - unabhängig von weiblichem oder männlichem Reim - die Reimwortlänge bei Wolker durchschnittlich um einiges größer ist (es überwiegen Reimwörter mit einer Gesamtwortlänge von 6 Silben - 2/4 bzw. 3/3 -), während das Verhältnis bei Nezval und Seifert wesentlich ausgeglichener erscheint (Most, Mvs und Sl weisen zu etwa gleichen Teilen Reimwörter mit der Gesamtlänge 4 - 1/3, 2/2 - und 6 auf).

(Tab. 5)

Tab. 5 (Reimwortlänge)

	1/1	1/3	3/3	3/5	2/2	2/4	4/4	
Hdd	20	30	122	2	58	71	20	(355 Z.)
Sk	6	8	40	2	22	40	8	(140 Z.)
Th	70	108	228	8	102	124	30	(748 Z.)
Most	18	55	74	2	76	59	16	(303 Z.)
Pk	14	74	116	2	38	49	6	(325 Z.)
Mvs	44	32	106	-	185	107	14	(513 Z.)
Sl	34	52	164	4	313	218	17	(840 Z.) (Abb. 3)

Die hier angedeutete Tendenz bestätigt sich in der Reimstruktur. Hier nimmt Wolker eindeutig eine extreme Haltung ein in Richtung des traditionellen kongruenten Reimes mit Werten von über 70% für VCV in Hdd und Sk, während ansonsten in den anderen Sammlungen der Wert bei etwa 60% liegt (v.a. Seifert), bei Nezval so-

gar unter 50%. Hier geht Nezval am weitesten aus dem allgemeinen Rahmen fort mit z.B. einem Anteil von fast $1/4$ für VC in Pk, Seifert folgt in gewisser Hinsicht, indem bei ihm der Anteil der Assonanzen erheblich steigt (s. Anteil von V in S1 bei 12%). Hier zeigt sich bereits ein beträchtlicher Unterschied zwischen Nezval und Seifert auf der einen sowie Wolker auf der anderen Seite, da Nezval und Seifert den Reim viel weiter entwickeln, ihn weit mehr aus den alten Schemata befreien. Dies wird deutlich v.a. bei Nezval, der mit einer mittleren Abweichung von 3,0 in der Reimstruktur den von allen Autoren zweithöchsten Wert der Abweichung innerhalb der eigenen Sammlungen aufweist, nur übertroffen von 4,9 bei Th/Sk, was aber eher einen Sonderfall wegen des Poemcharakters von Sk darstellt.

Wolker stützt sich fast ausschließlich auf den traditionellen Reim, der die beiden letzten Silben umfaßt (hauptsächlich die beiden letzten Vokale einschließlich des zwischen ihnen liegenden Konsonanten bzw. einer zwischenliegenden Konsonantengruppe), also VCV, während sich Nezval und Seifert flexibler zeigen, indem sie dem Reim eine von der Norm abweichende breitere (VCVC u.a.) oder v.a. kürzere Grundlage geben (CV, VC - was allerdings für den männlichen Reim des Typs 1/1 den Normalfall darstellt -, V), wobei in letzterem Fall der Assonanz eine gewisse Kompensation durch gleichlautende Vokale bzw. Konsonanten im vorderen Teil der gereimten Wörter erfolgt, vgl. světadílu - v stínu (Námořník/S1). (Tab. 6)

Tab. 6 (Lautstruktur des Reims)

	V	CV	VC	VCV	CVC	VCVC	CVCV	
Hdd	-	18	60	251	2	8	12	
Sk	-	-	16	106	2	4	8	
Th	14	34	144	465	22	8	49	
Most	19	37	44	145	8	14	28	
Pk	22	34	76	137	12	12	24	
Mvs	34	21	70	301	14	22	40	
S1	102	39	84	502	14	27	64	(Abb. 4)

Mittlere Abweichung (ohne Rangordnung):

	Hdd	Sk	Th	Most	Pk	Mvs	Sl
Hdd	-	2,6	2,9	6,7	7,7	4,3	5,0
Sk	2,6	-	4,9	8,1	8,3	5,1	5,3
Th	2,9	4,9	-	5,0	5,4	2,6	3,6
Most	6,7	8,1	5,0	-	3,0	3,3	4,9
Pk	7,7	8,3	5,4	3,0	-	4,9	6,4
Mvs	4,3	5,1	2,6	3,3	4,9	-	1,9
Sl	5,0	5,3	3,6	4,9	6,4	1,9	-

Die Sonderstellung Seiferts und v.a. Nezvals dürfte im übrigen klar aus der Darstellung der mittleren Frequenzabweichung hervorgehen. Und noch in einer anderen Hinsicht fällt Nezval gewissermaßen aus dem Rahmen, indem er einen über dem Durchschnitt liegenden Prozentsatz an grammatikalischem Reim aufweist (0,25 - 0,3 gegenüber 0,15 - 0,25 bei Seifert und Wolker). Und auch hinsichtlich der Vokalharmonie liegt Nezval über dem Durchschnitt (0,65 gegenüber sonst knapp unter 0,6).

Damit bemerken wir in der Lautstruktur, aber auch hinsichtlich anderer Merkmale des Reims bereits eine Differenzierung, die den Unterschieden im Rhythmus parallel läuft. Wieder steht Wolker bis zu einem gewissen Grade isoliert, während andererseits sich v.a. Nezval hinsichtlich des Reims hervorzuheben beginnt. Seifert nimmt dagegen von vornherein eine vordere Stellung ein, bleibt aber hinsichtlich VCV in einer Mittellage.

Die Unterschiede, die wir zwischen Wolker, Nezval und Seifert in der Lautstruktur des Reims feststellen, setzen sich auch in seiner grammatikalischen Zusammensetzung fort. Tendiert Nezval eindeutig zum vorherrschenden Gebrauch von Substantiven im Reim (in Pk fast 60%, Adjektive dagegen unter 10%), so finden wir bei Wolker in mit der Zeit steigendem Maße Verben (anfänglich in Hdd mit 30% der niedrigste Prozentsatz in allen sieben untersuchten Sammlungen, in Th mit 40% schon der höchste Satz und gleichzeitig - in dieser Sammlung - mehr Verben als Substantive im Reim). Be-

merkwürdig ist bei Wolker weiterhin der hohe (verhältnismäßig) Anteil von Pronomina und v.a. des Hilfsverbs "býti" im Reim. Substantive, Verben und Adjektive bringen es zusammen nur auf einen Anteil am gesamten Reim von 90% (býti hierbei bei den Verben einbezogen), während Nezval einen Prozentsatz von 95% (Most) bzw. 96% (Pk) erreicht. Seifert hält hierbei wieder eine gewisse Mittelage mit einem dem Anfangsprozentsatz aller Erstlingswerke entsprechenden Niveau, das sich nur unwesentlich ändert. So bleibt er bei den Substantiven bei etwas unter 50%, bei Verben konstant bei 32%, bei Adjektiven etwas über 10%, wobei sich in Sl gegenüber Mvs das Verhältnis leicht zugunsten der Adjektive und zuungunsten der Substantive verändert. (Tab. 7)

Tab. 7 (Häufigkeit der wichtigsten Wortarten, absolut und in Prozent)

	S	V	A	Pro	Sonst.
Hdd	173/49	107/30	40/11	17/5	18/5
Sk	68/49	46/34	11/8	9/6	6/4
Th	289/39	299/40	93/12	42/6	25/3
Most	148/49	108/36	28/9	8/3	11/3
Pk	184/57	108/33	19/6	1/-	13/4
Mvs	243/47	164/32	62/12	26/5	18/4
Sl	380/45	273/32	117/14	39/5	31/4

Damit stellen wir einmal bei Seifert kaum eine Veränderung in der Zusammensetzung des Reims hinsichtlich der Wortarten fest, andererseits entgegengesetzte Verschiebungen bei Nezval und Wolker: treten bei Wolker Verben, dabei in Th allerdings schon 32mal das Hilfsverb býti, daneben Adjektive und nicht zuletzt Pronomina stärker in Erscheinung, konzentriert sich der Reim Nezval mehr und mehr auf Substantive auf Kosten sämtlicher anderer Wortarten (so haben Adjektive in Pk denselben Prozentsatz wie Pronomina in Th!). Dadurch, daß semantisch weit weniger relevante Wörter wie eben Pronomina oder Hilfsverben im Wolkerschen Reim auftreten,

können wir hier von einer gewissen Entwertung des Reims in semantischer Sicht sprechen, was allerdings nicht bedeuten soll, daß wir auf der anderen Seite unbedingt von einer wesentlich erhöhten semantischen Relevanz des Nezvalschen Reims sprechen könnten, auch wenn sich dieser Schluß bereits nach den hier behandelten zwei Sammlungen aufzudrängen scheint. Es bleibt aber in jedem Falle festzuhalten, daß sich bei entgegengesetzter Entwicklung des Nezvalschen und Wolkerschen Reims Seifert in eine Mittelposition schiebt.

Betrachten wir nun den Reim noch von der Seite des Wortschatzes her. Wir haben es dabei bei keinem der Autoren mit Einflüssen aus anderen Sprachebenen als der der normalen Schriftsprache zu tun. Einzig ist festzuhalten, daß der Anteil an Fremdwörtern bei Wolker unverändert niedrig bleibt, während er bei Seifert und Nezval bei gleichfalls anfänglich 1-2% später doch einiges in die Höhe klettert (auf 4-5%), namentlich bei Seifert (39 Fremdwörter im Reim von Sl gegenüber z.B. 10 in Th).

Hinsichtlich der semantischen Felder fällt sofort auf, daß bei Wolker der Aspekt "Mensch" den weitaus größten Raum einnimmt, zwischen 55% (Sk) und 62% (Th) des relevanten Reimwortschatzes. Bei Nezval liegt dagegen dieser Anteil in Most nur bei 35%, in Pk sowie auch bei Seifert um die 45%. Dabei geht es in Wolkers Sammlungen weniger um die Alters- und Geschlechtseinteilung, wie dies etwa bei Seifert und mehr noch bei Nezval (díte - muz, muz - zena) der Fall ist, als v.a. um die soziale Schichtung. Dafür ist der häusliche Bereich weit weniger vertreten als etwa bei Nezval und v.a. Seifert (Haus, Kleidung etc.), während der emotionale Bereich (Angst, Freude usw.) bei Wolker durchgehend zu finden ist, bei Nezval und Seifert in ihren zweiten Sammlungen dagegen etwas abgeschwächt. Außerdem werden wir ausgiebig mit dem Feld menschlicher Tätigkeiten konfrontiert, v.a. in Th (wie aber z.T. auch in Sl): ziemlich häufig finden sich Verben sowohl der sinnlichen Wahrnehmung (vidět, slyšet), der Bewegung (chodit) wie auch allgemeiner Tätigkeit (dělat, dát, aber auch präziser: budo-vat, stavět). Gerade dieser Bereich, auch in den anderen Sammlungen der anderen Autoren vertreten, findet sich bei diesen in ihren zweiten Sammlungen weniger. Hinzu kommt der Bereich Krieg/Revolution, der allgemein in den zweiten Sammlungen auftritt,

bei Nezval allerdings in Most so gut wie gar nicht vertreten. Dafür finden wir hier eher den individuellen Bereich Leben/Krankheit/Tod, der bei Wolker v.a. in Th stark zurücktritt.

Nezval hat demgegenüber v.a. einen starken Anteil an Ausdrücken aus dem Bereich der Natur (um 20%), der bei den beiden anderen mit der Zeit in den Hintergrund gedrängt wird, während hinsichtlich der Geographie Wolker fast nur allgemeine Ausdrücke verwendet (země, svět): hier werden Nezval und Seifert mit der Zeit um einiges präziser und beziehen nicht nur die Heimat, sondern auch die Exotik mit ein (v.a. Pk und Sl), wobei sich der Bogen von Frankreich bis zu den Indianern spannt.

Außerdem müssen noch zwei Bereiche erwähnt werden, an denen Wolker - zumindest was den Reimwortschatz betrifft - so gut wie keinen Anteil hat. Einmal der religiöse Bereich, der in den Erstlingswerken von Nezval und Seifert noch mit über 10% zu Buche steht, um dann allerdings auf etwa 5% abzusinken (Wolker: von 5% auf 1%). Dazu der Bereich der Freizeit und des Vergnügens, der allein bei Seifert auftaucht (Kino, Theater etc.).

Hierbei treten v.a. bei Wolker im Reimwortschatz mit der Zeit nur geringe Veränderungen auf, wie auch im Falle Seiferts. Einzig Nezval zeigt hier eine größere Umschichtung, die sich nicht nur auf die religiöse Thematik beschränkt (die ja auch bei Seifert verschwindet), sondern neben der sozialen Umwelt des Menschen v.a. Natur und Geographie erfaßt. Wolker geht hierbei eher den umgekehrten Weg, indem er Natur und Geographie etwas in den Hintergrund drängt zugunsten des menschlichen Bereichs. Seifert bleibt weitgehend konstant, sieht man davon ab, daß auch bei ihm sich der Geographiebereich in den Vordergrund zu spielen beginnt.

Auch hinsichtlich des Reimwortschatzes nimmt damit Seifert eine gewisse Mittelstellung ein, vereint sowohl Nezvalsche wie Wolkersche Tendenzen. Nezvals Most nimmt eine Extremstellung ein, indem es gerade den menschlichen Bereich zurücktreten läßt, während sich Pk weit mehr dem Trend der anderen Sammlungen anpaßt, am ehesten Sl. Bei Wolker zeigen v.a. Sk und Th das andere Extrem: während sich Nezval in den allgemeinen Trend einzufügen scheint, betont Wolker den menschlichen Bereich noch stärker und läßt dabei jene Gebiete außer acht, die gerade bei Seifert und noch mehr

Nezval zusätzlich an Gewicht gewinnen, Natur und Geographie. Und zwar jetzt weniger allgemeine Ausdrücke, sondern konkretere (bestimmte Länder oder Städte an der Stelle der Allgemeinausdrücke město, země, svět). Außerdem scheint sich bei Wolker mit der Zeit auch sonst die Tendenz zu allgemeineren Ausdrücken zu verstärken, v.a. bei den Verben (dát, chodit, položit), wobei v.a. Verben der Bewegung oder sonstiger Tätigkeiten Verwendung finden.

5.3. Wortschatz

Wenn wir uns nun dem Wortschatz in den Gedichtsammlungen Wolkers, Seiferts und Nezvals zuwenden, so sei von vornherein betont, daß es hierbei mehr oder weniger um die Entfaltung der einzelnen Wortfelder geht, nicht darum, verschiedene Sprachschichten (Hochsprache, Jargon, Fachjargon o.ä.) gegeneinander abzugrenzen. Der Wortschatz aller drei Autoren bewegt sich fast ausschließlich im Bereich der literarischen Hochsprache, eine beruflich oder sozial bedingte Sprachfärbung fehlt fast völlig (selbst in Gedichten wie etwa der Ballade von den Heizeraugen können wir nicht von einem Fachjargon sprechen). Ebenso lassen sich so gut wie gar keine Einflüsse der Umgangssprache feststellen, und sei es dadurch, daß etwa Germanismen verwendet würden. Wörter wie brejle (statt brýle) sind genauso selten (Th: 1, Mvs: 2) wie etwa marširovat (statt pochodovat: Th) oder kouknout (statt dívat se: Sl). Eine Ausnahme macht nur das Wort fabrika, das bei Seifert und Wolker mehrfach Verwendung findet. Aber auch hier gibt nur Wolker diesem Wort auch zahlenmäßig Vorrang vor továrna (Th) (wobei dem Wort fabrika gegenüber továrna auch eine gewisse emotionale Färbung eignet).

Vom Gebrauch dieser Germanismen muß natürlich streng getrennt werden der Gebrauch sonstiger Fremdwörter, die verschiedentlich häufiger auftreten können (hiervon wird noch die Rede sein). Im Gegensatz zu den Germanismen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts sowohl in Wortschatz wie in Syntax fast vollständig aus der tschechischen Hochsprache verdrängt wurden, dafür aber heute umso eher Bestandteil der tschechischen Umgangssprache sind (man vergleiche Synonympaare wie kabela - taška, zásuvka - šuplík), im Gegensatz

zu diesen Germanismen also sind die aus anderen Sprachen übernommenen Fremdwörter in der Regel dem Bereich der Hochsprache zuzurechnen, sehen wir von selteneren Ausnahmen ab wie etwa bio (statt des hochsprachlichen biograf bzw. kino) (Sl). Der Graben zwischen Germanismen einerseits und Fremdwörtern andererseits wird im Übrigen nicht zuletzt auch dadurch verdeutlicht, daß Germanismen im Bereich v.a. der täglichen Lebenserfahrung, Haushalt etc. auftreten (taška, kýbl u.a.) (worin sich auch der seit Jahrhunderten währende Einfluß der deutschen Sprache zeigt), während andere Fremdwörter sich in der Regel auf Bereiche beschränken, die erst in neuerer Zeit aktuell wurden (s. hierzu weiter unten), bzw. auf Fachterminologien.

Wenn also eine Untersuchung einzelner Sprachschichten wenig sinnvoll erscheint, so bietet sich dafür an eine Untersuchung der verschiedenen Wortfelder. Dazu noch eine Vorbemerkung: es geht mir mehr um die Betrachtung verschiedener größerer thematischer Kreise als um eng begrenzte Wortfamilien. Ich werde mich nicht etwa dem Bereich "gehen" widmen, sondern dem größeren Bereich der Fortbewegung bzw. Standortveränderung.

Auf die Betrachtung wirkt sich natürlich aus, daß die einzelnen Sammlungen einen unterschiedlichen Wortumfang haben, von etwas größerer Bedeutung ist dies allerdings nur bei zahlenmäßig kleinen Sammlungen wie etwa Sk, da hier u.U. Verzerrungen in der Schwerpunktverteilung der einzelnen thematischen Gebiete auftreten können, die allein durch geringen Wortumfang bedingt sind. Daß im Übrigen bestimmte Themenkreise ganz oder teilweise wegfallen können, dürfte erklärlich sein durch die Tatsache, daß die Themenkreise im Wortschatz ja eng mit der Thematik der einzelnen Sammlungen zusammenhängen. In besonderem Maße wirkt sich dies natürlich in weitgehend monothematischen Sammlungen aus (Sk, Pk).

Gehen wir davon aus, daß Pronomina und Präpositionen wie auch sonstige Wortarten von für die vorliegenden Sammlungen untergeordneter Bedeutung (Numeralia etc.) irrelevant sind für die einzelnen Wortfelder, so ergibt sich, daß die für die einzelnen Themenkreise in Frage kommenden Wörter in der Regel 80% des Gesamtbestandes der jeweiligen Sammlungen an Substantiven, Adjektiven und Verben decken, beziehen wir Hilfsverben und Adverbien ein,

so kommen wir auf 90%. Die Wortfelder decken sich also weitgehend mit dem Gesamtwortschatz, es werden nur wenige Wörter nicht erfaßt (etwa so unbestimmte Abstrakta wie věc u.a.). Die Wiederholungsrate (das Verhältnis von Wortschatzbreite - ohne Wiederholungen - zu Wortschatzumfang - einschließlich der Wiederholung einzelner Wörter -) liegt dabei normalerweise bei etwa 0,4 - 0,5, wobei allerdings je nach Themenkreis erhebliche Schwankungen auftreten können. Erwähnenswert wäre nur, daß v.a. bei Wolker die Wiederholungsrate mit der Zeit stark ansteigt (Th), während sie in seiner Erstsammlung noch auf dem allgemeinen Niveau liegt.

Damit können wir zu der Behandlung der einzelnen Wortfelder bzw. Themenkreise übergehen. Hierbei das bei weitem wichtigste und auch umfangreichste Gebiet, der Mensch und seine Umgebung, an erster Stelle.

Im Bereich des Feldes "Mensch" läßt sich eine mehrfache Gliederung treffen: Kollektivbegriffe, die Unterscheidung nach Alter und Geschlecht, schließlich die Unterscheidung nach der beruflichen bzw. sozialen Zugehörigkeit.

Was Kollektivbegriffe angeht, so sind sie nicht gerade sehr zahlreich, am weitaus häufigsten noch die Wörter člověk/lidé, die v.a. bei Wolker und Seifert eine Gesamthäufigkeit in allen Sammlungen zusammen von bis zu 30 erreichen. Ansonsten finden sich nur bei Seifert etwas häufiger Ausdrücke, die ein Kollektiv bezeichnen bzw. Allgemeinbegriffe (zástup, dav, průvod).

In der Regel wird jedoch der Mensch als Individuum vorgestellt (in den genannten Kategorien). Zunächst die Einteilung nach Alter und Geschlecht. In der Altersschichtung betonen alle Autoren einmal das Kindesalter (dítě/děcko als weitaus am häufigsten, pro Autor jeweils über 20). Eine Ausnahme bilden hier nur Pk für Nezval und Mvs für Seifert, in denen dieser Bereich nur geringfügig angesprochen wird (wohlgemerkt: es geht hier um die Häufigkeit im Wortschatz, nicht um die Thematik). Die dem Kindesalter folgende Phase der Jugend ist nur bei Wolker und Seifert stärker vertreten, in Wolkers Werk die männliche Jugend (chlapec, mládenec), bei Seifert eher die weibliche Jugend (dívka, slečna). Der Bereich des erwachsenen Menschen steht bei allen Autoren zunächst gleichberechtigt neben den anderen Altersstufen, sehen wir von Most ab,

wo die Kinderwelt dominiert. Eine Änderung tritt bei Wolker in Th ein, wo die Welt der Erwachsenen in Wörtern wie muž/žena das Übergewicht erlangt, während sich bei Seifert und Nezval zumindest die männliche Seite noch zurückhält, die weibliche Erwachsenenwelt aber auch bei Seifert an Bedeutung gewinnt. Das Alter schließlich (stařeček/stařenka) ist dagegen bei keinem der Autoren erwähnenswert vertreten. Damit zeigt sich bei allen dreien eine starke Betonung v.a. der Kindheit, die v.a. bei Wolker über die Jugend in eine Betonung der Erwachsenenwelt übergeht, wobei hier - im Gegensatz zu Seifert - eher die männliche Seite betont wird.

Was die geschlechtliche Einteilung betrifft, so sind in dem behandelten Bereich beide Geschlechter ziemlich gleich vertreten, sehen wir von der Vermännlichung der Welt bei Wolker ab. Diese Gleichberechtigung bleibt aber nur noch im ersten behandelten sozialen Bereich bestehen, dem Umkreis der Familie. Ansonsten treten Frauen kaum noch auf, weder in der beruflichen noch in der sozialen Schichtung, es sei denn als Tänzerinnen, Prostituierte etc.

Wenden wir uns nun in der sozialen und beruflichen Schichtung als erstem der Familie zu, so überwiegt anfänglich bei Wolker eindeutig die weibliche Seite (maminka, Sk: babička), Nezval zeigt weitgehende Ausgewogenheit. Während aber danach dieser Bereich bei Nezval und Wolker rasch an Bedeutung verliert, gewinnt er in Seiferts Sl erst einigermaßen an Boden, mit Betonung ebenfalls der weiblichen Seite (maminka/matka). Insgesamt aber hat der familiäre Bereich nur eine untergeordnete Bedeutung, im Vergleich etwa mit der Altersschichtung.

Ähnlich der familiären Thematik wird auch der Bereich der Freundschaft/Kameradschaft nur gestreift. Er spielt nur bei Wolker eine gewisse Rolle (přítel, kamarád, soudruh), daneben noch in Nezvals Pk (soudruh). Dabei handelt es sich im Übrigen um eine reine Männerwelt.

Ebenso gering an Bedeutung ist der Bereich der geographischen Herkunft. Abgesehen von wenigen Wörtern wie černoch oder apač in Pk bzw. Sl tritt er kaum in Erscheinung, sehen wir vom Allgemeinbegriff cizinec in Most ab. Weitaus wichtiger ist dagegen die be-

ruflische Einstufung. Hinsichtlich der handwerklichen Berufe zeigen Wolker und Seifert erst ab den zweiten Sammlungen größeres Interesse, v.a. Wolker. Bei Nezval kehrt sich das Interesse um, in Pk sind handwerkliche Berufe nicht mehr so stark vertreten. Dasselbe läßt sich auch sagen von sozial gehobenen Schichten, die in den Anfangssammlungen bei allen Autoren stärker vertreten sind als später. Hierbei sind es v.a. Personen in militärischer oder politischer Funktion (voják, generál, president, diktátor, král). Aber auch hier kehrt Nezval das Verhältnis wieder um, indem dieser Personenkreis in Pk sehr viel stärker hervortritt als in Most.

Die weitaus größte Bedeutung beginnen aber mit den Zweitsammlungen diejenigen Personen zu spielen, die in der Regel - zumindest zur damaligen Zeit - am Rande der Gesellschaft stehen. Dies wird besonders deutlich in Pk und Sl, in wesentlich geringerem Maße bei Wolker. Dabei reicht die Skala dieses Personenkreises von Betrunkenen und Irren über Künstler, Musikanten, Zauberer (Pk!) bis hin zu Verbrechern (vrah, bandita), auf weiblicher Seite von Schönheiten (kráska) über Schauspielerinnen bis hin zu Prostituierten (im Übrigen der einzige Sozialbereich außer der Familie, der der Frau einigen Platz einräumt). V.a. Nezval und Seifert zeichnen sich hier durch erheblichen Variationsreichtum aus, hinter dem Wolker doch etwas zurücksteht, wenn auch er diese Tendenz mitmacht.

Erwähnt seien zum Schluß noch namentlich auftretende Personen. Während sich bei Wolker in Hdd überhaupt keine Namen finden (es sei denn im religiösen Bereich, s.u.), stoßen wir ab Sk auf verschiedene Vornamen, alle tschechischen Ursprungs. Diese tschechischen Namen spielen auch bei Seifert und Nezval eine gewisse Rolle, wobei hier allerdings auch verschiedene jüdische Namen hinzukommen (Bel, Loevithan in Most, Jeremias und Moses in Mvs). An die Stelle solcher jüdischer Namen sowie anderer aus dem religiösen bzw. biblischen Bereich (s.u.) treten aber in den Zweitsammlungen dann auch die Namen zeitgenössischer Persönlichkeiten, fast ausnahmslos Künstler (Chaplin, Fairbanks, Wilde, Olbracht u.a.). Dazu zusätzlich bei Seifert verschiedene imaginäre Personen (tschechischer und serbokroatischer Herkunft). Dem hat Wolker nur einmal den Namen Lenins entgegensetzen, oder in Hdd (wie schon angedeutet) die Namen katholischer Heiliger.

Insgesamt spielen Kollektiva wie auch die Altersschichtung bei allen Autoren nur eine untergeordnete Rolle, v.a. bei Seifert (um 3% des untersuchten Wortschatzes, sonst bei 4-5%). Hinsichtlich der beruflichen und sozialen Schichtung verhält es sich bei Wolker ähnlich (um 5%), auf derselben Linie liegt Seifert, während Nezval in Pk mit 10% etwas aus dem Rahmen fällt (hier allerdings z.T. bedingt durch häufige Wiederholung einzelner Wörter - kouzelnik!). Die Wortschatzbreite ist bei Kollektiva und in der Altersgruppierung ziemlich klein (unter 10 Wörtern bzw. zwischen 10 und 20 Wörtern), die Wiederholungsrate demgegenüber verhältnismäßig hoch: in den Anfangssammlungen liegt sie in der Gegend des Gesamtdurchschnitts, um dann auf z.T. unter 0,3 zu gehen. Im Übrigen variiert der Wortschatz zwischen den einzelnen Autoren kaum, 70% des Wolkerschen Wortschatzes stimmen mit Nezval bzw. Seifert überein. Häufigkeiten: člověk/lidé 51 (W) / 28 (N) / 59 (S), dítě/děcko 23 (W) / 28 (N) / 24 (S), žena 25 (W) / 21 (N) / 26 (S), muž 22 (W) / 2 (N) / 8 (S), chlapec 17 (W) / 6 (N) / 4 (S), dívka 7 (W) / 6 (N) / 16 (S).

In der sozialen und beruflichen Schichtung ist dagegen der Wortschatz auf der einen Seite wesentlich umfangreicher, sehen wir einmal vom Familienbereich ab sowie vom Freundschafts-/Kameradschaftsbereich, wo der Umfang ebenfalls 10 Wörter nur selten überschreitet, die Wiederholungsrate im wesentlichen den gerade genannten Wortfeldern entspricht. Häufigkeiten: maminka/matka 16 (W) / 14 (N) / 9 (S), otec/tatínek 4 (W) / 10 (N) / 6 (S), soudruh 7 (W) / 11 (N) / 1 (S).

Den größten Umfang in der sonstigen beruflichen und sozialen Schichtung hat dabei der Kreis der Personen am Rande der Gesellschaft mit z.T. über 20 Wörtern, wobei die Wiederholungsrate ziemlich niedrig liegt, wenn wir von wenigen oft wiederholten Wörtern wie kouzelník (Pk: 27) oder básník (Sl: 13) absehen. Auch etwa bei handwerklichen Berufen liegt die Wiederholungsrate niedrig, abgesehen von dělník (W: 15) oder etwa krejčí (S: 22 - Sl!). Die Unterschiede zwischen den einzelnen Autoren sind dabei - lassen wir den Familienkreis außer acht - wesentlich größer, ja schon zwischen den einzelnen Sammlungen jedes Autors. Im Grunde wird in jeder Sammlung im Rahmen gerade der beruflichen Schichtung ein

neuer Wortschatz verwendet. Daß hinsichtlich der Namen die Unterschiede besonders groß sind, dürfte nicht verwundern, wenn auch dieses Gebiet nicht allzu umfangreich ist (ohne religiöse Namen ein Wortschatzumfang - also hier einschließlich Wiederholungen - zwischen 10 und 20 Wörtern, Th sogar knapp über 30, davon 12mal Jan).

Wir finden damit hinsichtlich des Menschen eine ziemlich differenzierte Schichtung vor, die aber zwischen Nezval, Seifert und Wolker keine allzu großen Unterschiede erkennen läßt. Dies gilt v.a. für Hdd, während Wolker sich in den späteren Sammlungen doch dadurch etwas abhebt, daß er auf der einen Seite eine männliche Welt betont, andererseits die gesellschaftlichen Randgruppen bei ihm nicht die Rolle spielen, die ihnen Nezval und Seifert zubilligen. Dafür kommt bei Wolker die berufliche Schichtung, v.a. hinsichtlich des Handwerkers oder sogenannter Arbeiterberufe, stärker zur Geltung, aber auch erst mit Sk und v.a. Th (in Hdd finden wir nur vier Berufe). Vielleicht kann man auch darin eine gewisse Unterscheidung sehen, daß Wolker und auch Seifert im Verhältnis gesehen mehr Allgemeinbegriffe verwenden als Nezval (člověk, muž, žena). Daß im Übrigen die Frau nur eine untergeordnete Rolle spielt, nur in der Familie und in der allgemeinen Altersschichtung ihren Platz hat, dürfte hinreichend deutlich geworden sein. Außer in diesen genannten Bereichen ist sie in größerem Maße nur im Unterhaltungssektor (Tänzerin etc.) berücksichtigt, außerdem - dies v.a. bei Seifert - in ihrer Rolle als Geliebte (hierzu noch weiter unten).

Gehen wir jetzt zu einem weiteren Gebiet des Menschen über, seiner Anatomie. Hier konzentriert sich der Wortschatz, auch wenn er so ziemlich alle Einzelheiten des menschlichen Körpers erfaßt, doch v.a. auf einerseits die Hände (ruka: 59 (W) / 16 (N) / 72 (S)), andererseits auf die Kopfregion. Hierbei dominieren eindeutig die Augen (oko: 74 (W) / 48 (N) / 42 (S), pohled bzw. zrak: 8 (W) / 8 (N) / 10 (S)). Hinzu kommt - gerade in der Liebeslyrik - der Mund (rty bzw. ústa: 17 (W) / 10 (N) / 5 (S)).

Der Schwerpunkt liegt also einmal bei Körperteilen, die mit der Aktivität des Menschen, seinen Tätigkeiten in enger Beziehung

stehen (Hände und Augen), andererseits betonen sie das sinnliche, v.a. das Sehvermögen des Menschen. Andere Körperregionen werden nur in sehr viel geringerem Maße angesprochen. Dabei lassen sich zwischen den einzelnen Autoren wieder keine großen Unterschiede feststellen, abgesehen vielleicht davon, daß Nezval mehr Wert auf den sinnlichen Bereich (Augen) zu legen scheint, während Wolker und Seifert sowohl das Sehvermögen wie den manuellen Bereich in den einzelnen Sammlungen ziemlich gleichmäßig betonen.

Der gesamte Wortschatz dieses Bereichs nimmt im Übrigen bei allen Autoren 4-5% des gesamten untersuchten Wortschatzes ein, steigt allerdings in Mvs auf 6% und in Th sogar auf 8%. Die Wortschatzbreite liegt bei durchschnittlich 30 - 40 Wörtern je Sammlung, die Wiederholungsrate ist, bedingt v.a. durch die relativ hohe Frequenz von Wörtern wie ruka oder oko, verhältnismäßig hoch, sie liegt in Hdd und Pk bei 0,4, sonst bei 0,3 oder darunter, fällt in Th sogar auf 0,2 ab. Eine Ausnahme macht nur, wie auch auf allen anderen Gebieten, Sk mit 0,6 (bedingt durch geringen Umfang des Gesamtwortschatzes und Monothematik).

Damit kämen wir zu einem neuen Wortfeld, das die Begriffe "Leben/Gesundheit-Krankheit/Tod" umfaßt. Das Wortfeld "Leben" ist dabei ziemlich eng gehalten, in der Regel eine Wortschatzbreite von weniger als 10 Wörtern. Es werden fast ausschließlich die Wörter život und žít wiederholt, dies besonders häufig in Th und Mvs. Häufigkeiten: život/žít 22/23 (W) / 23/4 (N) / 29/7 (S).

In stärkerem Maße als der Lebensbereich findet in der Regel der Bereich "Gesundheit-Krankheit" Beachtung, ausgenommen Th und Mvs, wo schon der Lebensbereich eine ziemliche Rolle spielte, und es so nicht überraschen kann, wenn der letztgenannte Bereich auch hier eine hohe Frequenz aufweist. Dabei finden sich relativ selten Ausdrücke wie zdravý, lék etc. Beherrscht wird dieses Gebiet von Wörtern, die dem Krankheitsbereich angehören (rána, nemoc/ný, bolest - allerdings auch für seelischen Schmerz -, raněný, chorý). Es wird hier deutlich - gerade an Wörtern wie rána, raněný - daß es nicht nur um "normale" körperliche Gebrechen geht, sondern genauso um Krankheiten infolge äußerer Gewaltanwendung, Verwundung usw. Insofern auch häufig die Verwendung des Begriffes Blut: krev, krvavý, krvácet. Insgesamt zeigt dieser Bereich starke Unterschie-

de zwischen den einzelnen Autoren auf, wie auch aus der Häufigkeitsaufzählung hervorgehen dürfte. Der Wortschatz wird dabei weitgehend ausgewechselt, ohne daß die Grundtendenz eine Änderung erfährt. Die Wortschatzbreite bewegt sich bei 10 - 20 Wörtern je Sammlung, nur in Th steigt sie auf fast 30. Die Wiederholungsrate liegt in der Gegend des Gesamtdurchschnitts von 0,4 - 0,5. Häufigkeiten: *nemoc/ný* 11 (W) / 19 (N) / - (S), *bolest* 15 (W) / - (N) / 21 (S), *rána* 16 (W) / 1 (N) / 17 (S), *krev* 16 (W) / 8 (N) / 14 (S), *raněný* 5 (W) / - (N) / 6 (S).

Den größten Platz innerhalb des gesamten Wortfeldes "Leben/Gesundheit-Krankheit/Tod" beansprucht bei Wolker und Nezval der Bereich des Todes, hier liegt Th eindeutig an der Spitze mit einem Wortschatzumfang (also einschließlich der Wiederholungen) von fast 100 Wörtern, Nezval weist in seinen Sammlungen je ca. 60 Wörter in diesem Gebiet auf. Dabei fällt v.a. der starke Anstieg dieses Bereiches bei Wolker von Hdd zu Th ins Auge. Seifert dagegen mißt dem Wortfeld etwa gleich große Bedeutung wie dem Bereich "Gesundheit-Krankheit" bei. Der Schwerpunkt liegt in diesem Gebiet nicht nur auf Wörtern wie *smrt*, *zemřít*, *hřbitov*, auch wenn solche Wörter in der Häufigkeitsskala ziemlich weit oben rangieren: *zemřít* (*umírat* etc.) 23 (W) / 35 (N) / 18 (S), *mrtvý* 21 (W) / 21 (N) / 8 (S), *smrt* 8 (W) / 14 (N) / 4 (S), *hřbitov* 10 (W) / - (N) / 3 (S). Erhebliche Bedeutung kommt außer mehr allgemeinen Begriffen des Sterbens und des Todes auch solchen Ausdrücken zu, die einen gewaltsamen Tod beinhalten: *zabít* 17 (W) / 1 (N) / 4 (S), *utopit* (*utonulý*) 5 (W) / 6 (N) / 2 (S), dazu *vražda*, *vraždit*, *oběsit*, *zahynout* usw. Diese Ausdrücke eines gewaltsamen Todes stehen in ihrer Häufigkeit den allgemeineren Ausdrücken nur wenig nach, besonders oft treten sie auf in Th (*zabít*: 11) sowie in Sl (s.v.a. *Verše o lásce, vraždě a šibenici*).

Der gesamte Bereich vom Leben bis zum Tod nimmt in der Regel etwas größeren Raum ein als die vorhergegangenen Gebiete, meist bei 5-6% des Gesamtwortschatzes liegend, steigt in Th auf 7%, fällt aber andererseits in Sl auf 3% ab. Die Wortschatzbreite liegt in der Regel bei 30 - 40 Wörtern, in Th bei 50, die Wiederholungsrate leicht über dem Durchschnitt, in Th sogar bei einem Wert unter 0,3.

Neben dem letztgenannten Bereich ist eines der wichtigsten und umfangreichsten Wortfelder in der Lyrik der drei Autoren die Gefühlswelt. Diese nimmt in der Regel 10% und mehr des Gesamtwortschatzes ein, den höchsten Anteil weist Sl mit 13% auf, Most 14%, nur die Poeme treten mit 7% (Sk) bzw. 5% (Pk) etwas in den Hintergrund. Die Wortschatzbreite ist sehr unterschiedlich, sie reicht von 50 Wörtern (Hdd, Pk) über 90 (Most) bis zu 120 Wörtern (Sl). Die Wiederholungsrate ist demgegenüber immer noch ziemlich hoch, in der Regel bei 0,3 (außer Hdd mit 0,4 sowie den Poemen mit 0,6). Auf Grund der großen Wortschatzbreite unterscheiden sich die einzelnen Sammlungen wie auch die Autoren stärker, ohne daß sie jedoch in der Grundtendenz wesentlich voneinander abweichen.

Da wäre zunächst der allgemeine Gefühlsbereich (srđce, citit, nálada), der bei allen Autoren gleichmäßig stark vertreten ist, wobei allerdings bei Wolker der häufige Gebrauch des Wortes srđce besonders ins Auge fällt, v.a. in Th: srđce 72 (W) / 20 (N) / 39 (S).

Diesem Bereich schließt sich derjenige an, der Gefühle der Zuneigung beinhaltet (laskavý, věrný, oddaný, soucit). Er tritt v.a. bei Nezval (Most) und Seifert in Erscheinung. Darüber hinaus ist der Bereich der Liebe bei allen Autoren, und zwar vorrangig, vertreten: láska 32 (W) / 25 (N) / 69 (S), milovat 12 (W) / 9 (N) / 23 (S), milý/mileneč (milá/milénka) 52 (W) / 19 (N) / 48 (S). Allerdings fallen auch hier die Poeme auf Grund ihrer Monothematik wieder etwas aus dem Rahmen (deshalb auch u.a. die etwas niedrige Quote bei Nezval). Dafür treten aber in diesem Bereich andererseits wieder gerade Th und Sl (Titel!) hervor.

Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang noch der Bereich der Freude zu erwähnen, der v.a. bei Seifert Beachtung findet, weniger bei Wolker und v.a. bei Nezval (radost, smát se, veselý, št'astný).

Haben alle diese Gebiete keine allzu große Wortschatzbreite, pro Sammlung kaum mehr als 10 Wörter, allerdings einen ziemlich hohen Wiederholungsquotienten von teilweise unter 0,3 (Th, Most, Mvs, Sl unter 0,15) etwa für das Gebiet der Liebe, so ist die Wortschatzbreite bei "negativen" Gefühlen größer. Hier wären an erster Stelle Angstgefühle zu nennen (bát se, děsit, strašný,

hrůza), die bei Wolker fast nur in Th, ansonsten aber bei Nezval und Seifert häufiger auftreten. Ähnliches wäre vom Bereich der Trauer zu sagen, wo sich Nezval und v.a. Seifert etwas stärker hervortun als Wolker (smutný/smutek: 31 (W) / 16 (N) / 39 (S), pláč/plakat: 13 (W) / 23 (N) / 31 (S), slza: 4 (W) / 10 (N) / 18 (S)).

Während damit Gefühle der Freude, Zuneigung, Liebe bei Wolker überwiegen, legen Nezval (v.a. in Most) und Seifert den Schwerpunkt - neben der Liebe - um einiges mehr auf Angst- und Trauergefühle. Nicht zuletzt gilt dies auch für Neid und Haßgefühle, die v.a. in den Erstlingswerken Nezvals und Seiferts stärkere Bedeutung erlangen. Damit macht sich v.a. bei Wolker auf der Gefühlsseite ein gewisser Optimismus bemerkbar, das Negative wird v.a. in Th stärker zurückgedrängt (nicht zuletzt auch als Gegengewicht zum Todesbereich), wenn sich hier auch - durch die größere Häufigkeit des Auftretens allein schon bei wesentlich größerem Gesamtwortschatz - die Polarisierung in positive und negative Gefühle stärker in den Vordergrund schiebt. Allerdings geht auch Nezvals Pk etwas stärker in dieser Richtung. Dem entspricht auch das Auftauchen von Gefühlen der Stärke, des Mutes in Th und auch bei Seifert (mužný, statečný, odvaha, smělý).

Wie wir schon bei der Untersuchung des Wortfeldes des menschlichen Körpers sahen, ist das Interesse aller drei Autoren zu einem großen Teil auf die sinnlichen und geistigen Fähigkeiten und Tätigkeiten des Menschen gerichtet. Wenden wir uns nun daher diesem Feld zu, zunächst dem Gesichtssinn. Außerordentlich häufig sind Ausdrücke sowohl des aktiven wie des passiven Sehens (dívat se bzw. vidět, uvidět, spatřit). Bei Wolker finden sich, bei einer ziemlich geringen Wortsehatzbreite, in diesem Wortfeld 45 Wörter, Nezval 85, Seifert 49. Nicht weniger zahlreich ist auch der Bereich des Sprechens vertreten (říci, mluvit, povídat, volat, šepat, řeč), v.a. bei Wolker (67) und Nezval (58), Seifert fällt hier etwas ab (29). Demgegenüber treten Begriffe des Hörens oder Schweigens wesentlich seltener auf, sie bewegen sich in ihrem Wortschatzumfang bei 10 - 20 Wörtern je Autor.

Größere Bedeutung hat dagegen wieder der Bereich des Denkens (myslet, myšlenka, vědět, znát, rozumět) wie auch des Erinnerungsvermögens (vzpomínat, vzpomínka, zapomnět) mit jeweils 60 Wörtern je Autor einschließlich Wiederholungen, bzw. 15 Wörtern für das letztere Gebiet. Außerdem können wir hierzu noch sporadisch auftretende andere geistige Tätigkeiten vermerken (číst, počítat).

Damit wird deutlich, daß Wolker und Seifert im Verhältnis gesehen dem geistigen sowie (Wolker) auch dem Sprachvermögen einen gleichwertigen Platz neben den Sinnestätigkeiten einräumen, Nezval dagegen eindeutig v.a. dem Sehvermögen den Vorzug gibt. Dies wird im übrigen besonders deutlich in Pk, wenn auch schon Most die anderen Sammlungen Wolkers und Seiferts in dieser Hinsicht überflügelt.

Dem oben Gesagten entspricht auch weitgehend die Stellung, die sinnliche Eindrücke, v.a. visueller und auditiver Art, in den Sammlungen der einzelnen Autoren einnehmen. Visuelle Eindrücke sind dabei zwar durchgehend mit etwa 5% am Gesamtwortschatz beteiligt (nur Sl hat einen Anteil von 7%), aber dies ist auch bereits eine der wenigen Gemeinsamkeiten zwischen den drei Autoren. Wolker verwendet v.a. in Hdd und Sk fast ausschließlich Farben, und zwar neben schwarz und weiß auch häufig Rotschattierungen (červený, rudý), außerdem grün und blau (Häufigkeiten: bílý 36, černý 21, červený 11, modrý 9, zelený 8). Diese Farben machen in Hdd und Sk bereits ca. 60% des Gesamtwortschatzes dieses Feldes aus. An Lichtquellen tauchen fast nur natürliche auf (slunce 17, hvězda 22, měsíc 11). Schatten ist kaum vertreten, ebenso Feuer nur in Th. Außerdem finden sich in Th noch einige künstliche Lichtquellen (lucerna, lampa, svíce), so daß damit der Anteil der Farben in Th auf etwas unter 50% zurückgeht.

Bei Nezval und Seifert spielen dagegen Farben eine geringere Rolle (25% des Feldes bei Nezval, Seifert etwa 1/3). Die Farbskala reicht aber trotzdem um einiges weiter, auch wenn weiterhin weiß, schwarz und rot im Vordergrund stehen. Im Wortumfang reicht sie allerdings nicht an Wolker heran. Ähnlich ist auch die Wortschatzbreite bei natürlichen Lichtquellen größer, wenn auch hier noch weiterhin - wie auch bei Wolker - allgemeine Ausdrücke wie světlo, svítit Verwendung finden, neben Sonne, Mond und Sternen

finden sich Morgen- und Abendröte, Blitz etc. Dabei hat dieser Teilbereich bei Seifert und Nezval die gleiche Bedeutung wie der Farbbereich. Häufigkeiten: slunce 7 (N) / 23 (S), hvězda 25 (N) / 44 (S), měsíc 11 (N) / 11 (S).

Gleichfalls finden Schatten (stín, tma) in Most und Sl größere Beachtung. Und nicht zuletzt wird der Bereich des Feuers (ohně, plamen, planout) um einiges mehr in den Vordergrund gestellt. Daß im übrigen auf diesen Bereich der visuellen Eindrücke großer Wert gelegt wird, dürfte auch die Tatsache zeigen, daß v.a. Nezval eine ziemlich geringe Wiederholungsrate gegenüber am meisten Wolker aufweist, bei einer Wortschatzbreite von in der Regel 40 - 50 Wörtern ein Quotient von 0,38 (Most) bzw. 0,53 (Pk) gegenüber Seifert und Wolker mit 0,35 - 0,29.

Deutlicher noch wird der Unterschied zwischen Wolker auf der einen Seite sowie Nezval und auch Seifert auf der anderen Seite bei auditiven Eindrücken. Dieser Bereich beansprucht bei Wolker gerade 2% des Gesamtwortschatzes, bei den beiden anderen dagegen im Durchschnitt 5%, damit hier also gleichwertig den visuellen Eindrücken. Hierbei geht es Wolker v.a. um Ausdrücke aus dem Bereich der Musik, wobei sich allerdings nur in Th eine größere Wortschatzbreite feststellen läßt, bei fast 20 Wörtern neben Ausdrücken wie píseň, zpěv, zpívat auch eine Reihe Musikinstrumente, in der Regel Blasinstrumente (trumpeta, harmonika, ariston, varhany). Sonstige auditive Eindrücke sind, abgesehen von Glocken, rar, ebenso der Bereich der Stille.

Mit Ausnahme von Pk, das einen gewissen Rückgang im auditiven Bereich zu verzeichnen hat, wie überhaupt - um dies noch einmal zu wiederholen - die Poeme eine gewisse Sonderstellung einnehmen, ist bei Nezval und Seifert das Auditive nicht nur stärker vertreten, sondern der Musikbereich repräsentiert auch nicht mehr fast allein dieses Gebiet. Zwar spielt die Musik auch hier die Hauptrolle, verstärkt noch der Gesang (vgl. die Häufigkeiten: zpěv/zpívat 8 (W) / 20 (N) / 25 (S), píseň/písnička 8 (W) / 11 (N) / 43 (S)). Neben die Blas- und auch Saiteninstrumente (housle) treten jetzt aber auch modernere Musikbereiche (jazzband, kuplet in Pk). Andererseits treten aber neben diesem Bereich auch andere gleichberechtigt in Erscheinung. Außer den schon bekannten Glocken -

allein Most weist einen Umfang von 25 Wörtern einschließlich Wiederholungen auf (zvon, zvonit, klekáni) erweitert sich jetzt die Skala über Sirenen und Echos bis hin zu Pfeif- und Explosionsgeräuschen. Daneben ist der Begriff der Stille stärker vertreten, v.a. bei Seifert und in Most (in Pk ist er auch nur selten anzutreffen): tichý/ticho 17 (W) / 22 (N) / 38 (S).

Das Gebiet der auditiven wie visuellen Eindrücke zeigt damit eine gewisse Abgrenzung zwischen Wolker sowie Nezval und Seifert. Die beiden letzteren messen diesem Bereich wesentlich mehr Bedeutung zu, sowohl im Wortschatzumfang (v.a. im auditiven Bereich) wie in der Wortschatzbreite, indem sie hier wesentlich stärker differenzieren. Damit setzt sich schon die erwähnte Tendenz fort, daß Wolker mehr den sprachlich-geistigen Bereich zu bevorzugen scheint, wobei ihm allerdings Seifert bis zu einem gewissen Grade noch folgt, während Nezval eindeutig den Sinneseindrücken den Vorrang gibt.

Im Übrigen sei noch angemerkt, daß außer visuellen und auditiven Sinneseindrücken kaum andere Sinnesbereiche angesprochen werden, allenfalls wird bei Nezval und Seifert der Geruchssinn hier und da gestreift, kommt aber über die Wörter vůně/vonit so gut wie nicht hinaus: 1 (W) / 6 (N) / 27 (S) (v.a. Sl).

Damit wären wir bei einem Gebiet angelangt, das - trotz seines nicht sehr großen Umfangs - eines der wichtigsten für alle drei Autoren ist, v.a. in den Anfangssammlungen, ein Gebiet, das sowohl den Verstandesbereich wie vielleicht mehr den sinnlichen Bereich berührt: das Wortfeld "Religion".

Dieses Wortfeld ist anfänglich bei allen drei Autoren mit etwa 4-5% des Gesamtwortschatzes vertreten, reduziert sich aber ab der zweiten Sammlung auf 1-2% (nur Sk hat mit 3% noch einen relativ hohen Wert, aber auch hier beträgt der Wortumfang nicht mehr als 20 Wörter einschließlich Wiederholungen, wobei zudem noch der Wortschatz auf Wörter beschränkt ist, die sich im religiösen Randbereich ansiedeln: víra etc.). Die Wortschatzbreite bewegt sich in den Anfangssammlungen bei 30 - 35, ansonsten unter 20.

Dieser Bereich ist nicht nur deshalb interessant, weil er der einzige ist, der ausschließlich in den Anfangssammlungen Bedeutung erlangt, danach aber wieder verdrängt wird, sondern auch,

weil er in der literarischen Kritik besonders herausgestellt wurde, indem den Autoren (und nicht nur Wolker, Nezval und Seifert, sondern so ziemlich der gesamten jungen Avantgarde) der Anachronismus einer von Weihrauch und Engeln verzierten Lyrik in einer revolutionären Zeit vorgeworfen wurde (was nicht wegleugnen kann, daß so ziemlich alle revolutionären Bewegungen sich zumindest in ihrer Anfangszeit mit einem gewissen religiösen Pathos umgaben). Bezieht sich dieser Vorwurf auch in erster Linie auf Leute wie Kalista, so wird andererseits Wolker in seiner Erstsammlung genauso getroffen wie etwa Nezval oder Seifert. Deshalb umso erstaunlicher, wenn dann Wolker seinerseits Seifert in seiner Rezension von *Mys* vorwirft, seine Gedichte teilweise mit biblischen Bildern zu überladen (1922)¹.

Allerdings lassen sich in der Verwendung religiöser Thematik Unterschiede zwischen den einzelnen Autoren feststellen. So konzentriert Wolker seinen Wortschatz voll und ganz auf Wörter, die dem Bereich des christlichen Himmels und der Theologie zuzurechnen sind (*bůh/boží*), wobei er besonders die Figur Christi sowie Begriffe aus der christlichen Heilslehre verwendet. Dieser Teilbereich ist zwar auch bei Nezval und Seifert vertreten, aber nicht in dem Maße wie bei Wolker, wo er etwa $2/3$ des Wortschatzes beansprucht. Nezval und Seifert widmen diesem Teilbereich nur etwa je $1/3$. Dafür sprechen sie mehr den religiösen Alltag an, das religiöse Brauchtum: Kirche, Pfarrer, Rosenkranz, Weihrauch, Gebet. Dazu kommt in *Pk* noch der Bereich des Klosters, wobei dann allerdings hier die anderen religiösen Bereiche nur noch vereinzelt auftreten. Häufigkeiten: *bůh/boží* 20 (W) / 16 (N) / 21 (S), *svatý* 17 (W) / 7 (N) / 7 (S), *anděl* 5 (W) / 4 (N) / 10 (S), *víra/věřit* 15 (W) / 3 (N) / 13 (S), *modlitba/modlit se* 6 (W) / 9 (N) / 11 (S).

Damit scheint Wolker in *Hdd* noch in stärkerem Maße der Himmels- und Engelsromantik verhaftet als Nezval und Seifert, auch wenn bei Seifert etwa die Jungfrau Maria nicht zu kurz kommt (aber deren Gestalt läßt sich ja gerade in der Liebeslyrik leicht umwerten, man vergleiche die Barocklyrik), während andererseits Nezval und Seifert der alltäglichen religiösen Erfahrung (Kirche, Pfar-

1. Wolker, *Dílo I*, S. 308

rer) eher entsprechen. Auf der anderen Seite läßt sich aber gerade die Wolkersche Christusseligkeit leicht ideologisch umdeuten, während der Wortschatz v.a. Nezvals - Weihrauch, Rosenkranz etc. - eher der sinnlichen Erfahrung der religiösen Welt entspricht, mithin hätten wir hier wieder den visuell-auditiven wie intuitiven Typ Nezvals dem Verstandesmäßigen Wolkers gegenübergestellt, wobei Seifert etwas mehr zum Nezvalschen Typ neigt.

Allen dreien ist aber gemeinsam, daß der Wortschatz den religiösen Bereich schnell verbannt. Eine geringe Ausnahme macht zwar Nezval in Pk mit der Klosterthematik, aber auch diese wird ja nicht etwa im positiven, sondern negativen Sinne der "nichterweckten Natürlichkeit" verwendet.

Kommen wir nun zu den Bereichen, die den Lebensumkreis des Menschen bestimmen. Zunächst wäre hier der häusliche Bereich zu nennen, der seinen höchsten Anteil am Gesamtwortschatz mit 7% in Hdd erreicht, sonst bei Nezval und Wolker bei etwa 4-5% liegt, wogegen Seifert auf 2-3% abfällt. Der Wortschatzumfang beträgt dabei in den Poemen, wo dieses Gebiet am schwächsten ist, um 30 Wörter, sonst um 70, nur bei Wolker auf 100 und mehr (Th) ansteigend.

Hierbei wäre als erstes das Wortfeld "Haus" zu nennen (dúm: 15 (W) / 8 (N) / 9 (S), daneben Wörter wie činžák, jizba, chaloupka, aber auch zámek und palác). Dieses Feld fehlt bei Seifert (außer dúm) fast völlig, ist dagegen bei Nezval und Wolker immerhin mit einem Umfang von etwa 20 Wörtern je Sammlung - außer Poemen - vertreten.

Ähnliches läßt sich von Wörtern sagen, die sich auf das Hausinterieur bzw. Teile des Hauses beziehen (střecha, dveře, okno). Abgesehen davon, daß hier besonders die Öffnungen des Hauses nach außen betont werden, lassen sich keine weiteren Schwerpunkte feststellen. V.a. bei Seifert ist auch dieses Gebiet kaum vertreten, am ehesten tritt es noch in Hdd und Th in Erscheinung. Häufigkeiten: okno 31 (W) / 16 (N) / 26 (S), dveře 10 (W) / 8 (N) / 1 (S).

Und auch hinsichtlich der Hauseinrichtung (Möbel etc.) läßt sich wieder dasselbe Bild erkennen: auch hier weist Wolker den größten Wortschatzumfang wie auch die größte Wortschatzbreite auf. Dabei konzentriert er sich auf die gebräuchlichsten Möbelstücke,

daneben aber auch kleinere Gebrauchsgegenstände (sklenice, talíř). Auf Nezval und Seifert übt dieser Bereich keine besondere Anziehungskraft aus, abgesehen von Wörtern wie stúl oder kolébka (Seifert). Dabei geht es aber weniger um ein kontinuierliches Interesse an diesem Gebiet, sondern eher um punktuelle Häufigkeiten in bestimmten Gedichten (vgl. wieder Verše o lásce...). Häufigkeiten: postel 15 (W), stúl 15 (W) / 1 (N) / 11 (S), kolébka 3 (N) / 9 (S).

Damit übt der häusliche Bereich offensichtlich nur auf Wolker eine gewisse Anziehungskraft aus, hier v.a. in Hdd, während Nezval und v.a. Seifert eine starke Zurückhaltung erkennen lassen. Und nur unwesentlich anders sieht es auf einem Nachbargebiet aus, dem des Essens und Trinkens sowie der Kleidung. Auch hier stechen in erster Linie Hdd und Sk hervor (4% des Gesamtwortschatzes), Seifert zeigt noch ein abgeschwächtes Interesse mit 3%, bei Nezval sinkt es dagegen v.a. in Most auf 1% ab.

Im Gegensatz zum vorangegangenen Gebiet zeigt sich hier eine wesentlich geringere Wiederholungsrate (in jedem Falle über 0,6, in Most und Sk sogar über 0,8), wo sie sonst im häuslichen Bereich bei 0,4 bzw. für Nezval und Seifert bei 0,5 - 0,6 lag. Ausserdem läßt sich jetzt wieder eine größere Differenzierung des Wortschatzes (bei durchschnittlich 40 Wörtern, Nezval 20, Sl dagegen über 60 an Wortschatzumfang) sowohl der Sammlungen untereinander wie auch der Autoren feststellen, indem - vergleichbar der Berufsschichtung - von einer zur anderen Sammlung der gesamte Wortschatz des Gebietes ausgewechselt wird.

Auf dem Gebiet der Kleidung läßt sich keine Schwerpunktbildung erkennen, größere Häufigkeiten einzelner Wörter kommen nicht vor. Etwas anders sieht es beim Essen und Trinken aus. Alle Autoren betonen hier den Begriff des Hungers stärker als den der Sättigung: hlad/hladový 13 (W) / 8 (N) / 6 (S), syt/nasytit etc. 7 (W) / 2 (N) / 2 (S). Im übrigen treten außer Brot (chléb: 7 (W) / 2 (N) / 9 (S)) v.a. Getränke auf den Plan, nicht zuletzt alkoholischer Art (pít: 7 (W) / 2 (N) / 8 (S), vino 2 (W) / - (N) / 7 (S), dazu rum, pivo etc.). Hierbei tritt Nezval, wie auch schon hinsichtlich der Kleidung, kaum in Erscheinung, verhältnismäßig stark jedoch Seifert, der in erster Linie in Sl eine große Wortschatzbreite aufzuweisen hat. Dabei ist allerdings gerade bei Seifert

der Zug zu (alkoholischen) Getränken und ausgesuchten Speisen (kaviár, marinovaný) nicht zu verkennen.

Damit wäre der unmittelbare Lebensbereich des Menschen abgesteckt, wir können uns jetzt den weiteren Lebensumständen (Arbeit, Politik, Krieg etc.) zuwenden.

Das Feld "Arbeit" wird bei den einzelnen Autoren unterschiedlich angesprochen. Unter den Erstlingssammlungen kommt es allein bei Seifert vor (hauptsächlich Wörter wie továrna und fabrika: Mvs 7 bzw. 3), abgeschwächt auch in Hdd. Nezvals Most ist dieses Gebiet vollkommen fremd, ausgenommen wenige Ausdrücke in Tesař. Während es aber in Sl etwas zurücktritt, kommt es bei Nezval und v.a. Wolker mit deren nächsten Sammlungen, v.a. Pk und Th, stärker zur Entfaltung. Dabei handelt es sich neben Wörtern wie den angeführten sowie dílna, práce auch um Ausdrücke für Arbeitsgeräte (Th!). Insgesamt bleibt aber dieser Bereich doch stark eingeschränkt und kommt auch in Th nicht über 2% des Gesamtwortschatzes hinaus. Gleiches wäre im übrigen auch von Arbeitsprodukten und Rohstoffen zu sagen, die sich im wesentlichen auf Wörter wie železo (13 (W) / - (N) / 2 (S)), kovo, uhlí, olovo beschränken. Nezval bleibt hiervon so gut wie unberührt.

Das Bild beginnt sich zu wandeln, wenn wir zu Geld und Luxus hinüberwechseln. Ausdrücke für Geld (peníze, peněženka, kapitál, platit, koupit) sind gerade in Most und Sl häufiger, kommen dagegen kaum bei Wolker vor. Ebenso kennt Wolker zwar Ausdrücke wie krása, plyš, mramor, bohatství, poklad, jedoch sind diese Ausdrücke bei ihm bei weitem nicht so häufig (am ehesten noch in Th) wie z.B. bei Nezval und v.a. Seifert (Sl!). Zwar wird dieses Gebiet auch bei Seifert zu einem großen Teil durch die Wörter krása/krásný bestimmt (17 (W) / 20 (N) / 67 (S)), aber auch sonst ist die Skala der Edelsteine und sonstiger Kostbarkeiten durchaus eindrucksvoll.

Dabei vergessen weder Nezval, Wolker noch Seifert die Kehrseite der Medaille, die Armut. Sie wird außer in Th (bída: 10) in Most und v.a. bei Seifert angesprochen (chudý, ubohý, daneben žebrat u.a. bei Nezval). Allerdings steht nur bei Wolker der Reichtum und Luxus in etwas ausgewogenem Verhältnis zur Armut (2:1), ansonsten wird der Akzent weit eher auf den Reichtum gelegt.

In gleichem Maße wie Ausdrücke aus dem Arbeitsbereich treten bei Wolker auch Ausdrücke auf, die das Ausruhen von der Arbeit bezeichnen, Vergnügen, Abenteuer. Abgesehen von Wörtern wie svátek ist dieser Bereich in Hdd und Sk noch klein, erweitert sich aber dann in Th hinsichtlich der Vergnügungsstätten (kavárna, bar, hospoda, divadlo). Auch Nezval räumt anfänglich diesem Gebiet nur wenig Platz ein, erst in Pk wird es allmählich entwickelt. Dasselbe gilt für Seifert, wobei allerdings die Ansätze in Mvs um einiges weiter gedeihen als bei den beiden anderen Autoren. Dabei spielt bei Seifert auch der Bereich der Kunst eine gewisse Rolle (báseň, verš, musa), der bei den anderen meist ein Schattendasein führt. Damit kommt Seifert hinsichtlich des Vergnügungs- etc. Bereiches immerhin auf bis zu 3% des Gesamtwortschatzes, bei einem Wortschatzumfang von bis zu 40 Wörtern (Sl), während die anderen Autoren bei 1-2% und einem Umfang von 20 Wörtern (und weniger) stehen.

Für alle Autoren gilt mithin, daß der Bereich der Arbeit außer in Th sowie bis zu einem gewissen Grade in Mvs und Pk nicht allzu viel Beachtung findet und um einiges übertroffen wird vom Bereich des Luxus sowie der Vergnügen und Abenteuer. V.a. Seifert tritt hier in Sl hervor. Während aber der gesamte Bereich in den Erstsammlungen (von Mvs abgesehen) nur in rudimentären Ansätzen zu finden ist, treten zumindest die Gegensätze arm/reich, Arbeit/Vergnügen in den späteren Sammlungen genügend zutage (wenn auch mit in der Regel weit stärkerer Betonung des jeweils letzteren). Der gesamte dargestellte Bereich nimmt dabei nicht mehr als 6-7% ein, nur bei Seifert steigert sich der Prozentsatz auf 9%, bei einer durchschnittlichen Wortschatzbreite von 50 Wörtern, die allerdings in Mvs auf über 70, Th über 90 (Arbeit!) sowie Sl über 110 ansteigt. Die Wiederholungsrate liegt über dem Durchschnitt, in der Regel bei 0,6, nur bei Seifert um 0,4.

Wenn wir die Lebensumstände untersuchen, dürfen wir selbstverständlich nicht die - gerade zur Entstehungszeit der Sammlungen besonders aktuellen - Problemkreise der Politik und des Krieges außer acht lassen. Deshalb zunächst zum Krieg. Wie auch die Arbeit, spielt er im Frühwerk von Nezval und Wolker kaum eine Rolle,

erreicht einen Gesamtumfang von nur 10 - 15 Wörtern je Sammlung. Erst mit Th tritt er in stärkerem Maße ins Bewußtsein, wobei er sich außer auf Ausdrücke aus dem Armeebereich (voják, kasárna) auch auf Ausdrücke des Kriegsgeschehens stützt. Hier stoßen wir sowohl auf Wörter, die Waffen bezeichnen, wie auch solche, die allgemeiner den Kampf darstellen, v.a. den Begriff des Siegens (zápas, vítězit, dobýt, ovládnout). In Th erreicht Wolker damit einen Wortschatzumfang von 60 Wörtern bei einer Breite von 30. Nezval beschränkt sich dagegen in Pk auf allgemeine Ausdrücke wie válka, boj, vojsko, setnina, ohne es auch hier auf einen größeren Wortumfang zu bringen. Auch in Pk tritt das Thema "Krieg" nur am Rande auf.

Anders wieder Seifert, der in Mvs in ziemlich dem gleichen Umfang wie in Th die Schwerpunkte legt, wobei der technischen Seite (Waffen) etwas mehr Gewicht zukommt als der Tatsache des Kampfes und des Siegens. Gegenüber Nezval und Wolker ist allerdings dann die Entwicklung bei Seifert rückläufig. Zwar läßt Seifert diesen Bereich auch in Sl nicht aus den Augen, gibt ihm jedoch wesentlich weniger Raum, wenn auch mit der nach wie vor selben Schwerpunktverteilung. Während damit der Krieg im Bewußtsein Nezvals und v.a. Wolkers an Bedeutung gewinnt, verdrängt ihn Seifert.

Ein Spiegel der Entwicklung des Bereiches "Krieg" ist auch der politische Bereich. In den Anfangssammlungen meist inexistent, kommt er erst in Pk etwas zur Geltung, bei Wolker existiert er auch in Th nicht. Seifert zeigt wieder eine umgekehrte, rückläufige Entwicklung. Dabei erreicht aber dieses Gebiet nicht die Bedeutung des Kriegsbereiches bei einem Umfang von maximal 40 - 45 Wörtern und einer Breite von 20 - 25.

Pk konzentriert sich im politischen Bereich fast ausschließlich auf das Gebiet der Revolution (revoluce, barikáda, diktatura, manifest, kokarda, prapor, vlajka / als politische Symbole/). Seifert weist, wie auch sonst, eine größere Bandbreite auf, die nicht nur durch den größeren Gesamtumfang der Sammlungen zu erklären ist. Er spricht außer der Revolution und deren Symbolik (Fahnen) auch die verschiedenen politischen Gruppierungen an wie proletariát, buržoazie, komunista, demonstrovat, und führt Ausdrücke an, die Unterdrückung und Unrecht bezeichnen (přikoří, zlořád, otro-

žit). Damit zeigt sich Seifert als der einzige, der in seinem Wortschatz auch die politische Erfahrung seiner Zeit voll zu Wort kommen läßt, während Wolker und Nezval diese entweder beiseite lassen oder aber nur in Ausschnitten darstellen (Krieg). Seifert ist der einzige, der ein einigermaßen zusammenhängendes Bild bietet, dies allerdings nur in seiner ersten Sammlung. Während das politische Geschehen bei Seifert mit der Zeit etwas in den Hintergrund gedrängt wird, kommt es in den Zweitsammlungen Wolkers und Nezvals zumindest teilweise zur Geltung. Dies alles kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß der gesamte Komplex (Krieg, Politik) bestenfalls 4% des Gesamtwortschatzes darstellt (Pk, Mvs), wobei zu einem guten Teil die Kriegserfahrung - abgesehen von Pk und Sl - dominiert.

Der Bereich des Menschen und seiner unmittelbaren Lebensumstände wäre damit weitgehend abgeschlossen. Es bliebe jetzt v.a. noch sein Lebensraum zu untersuchen (Geographie, Natur).

Die Geographie nimmt bei allen Autoren einen wichtigen Platz ein, am meisten bei Wolker (12% des Gesamtwortschatzes), ebenso in Pk, Seifert liegt mit seinem Anteil etwas darunter, nur Most fällt mit 9% um einiges ab. Die Wortschatzbreite liegt bei durchschnittlich 80 - 90 Wörtern und steigt in Sl sogar auf 120.

Wichtiger jedoch als die allgemeine Bedeutung dieses Feldes erscheint die Schwerpunktbildung innerhalb dieses Gebietes bei den einzelnen Autoren. Da wären zunächst Allgemeinbegriffe: svět, země, nebe, Entfernungsbegriffe (dálka, blízky), Himmelsrichtungen. Diese machen in Hdd allein schon 1/3 dieses Bereiches aus, ansonsten bei Wolker wie bei den anderen um 1/4, wobei der Anteil bei Seifert noch am niedrigsten ist. Daneben aber bleibt die Tatsache bestehen, daß der Begriff "Welt" bei Wolker am weitaus häufigsten auftaucht. Häufigkeiten: svět 76 (W) (Th: 47) / 17 (N) / 51 (S), země 29 (W) / 32 (N) / 28 (S), nebe 30 (W) / 28 (N) / 27 (S). Zu erwähnen bliebe hier noch, daß das Gebiet der geographischen Allgemeinausdrücke durchgehend von diesen oben genannten Wörtern bestimmt wird. Allgemeine Ausdrücke der Dimension (hoch/tief), Wörter wie propast oder stred sind selten, abgesehen von dem Begriffspaar nah/fern: blízky 4 (W) / 3 (N) / 3 (S), daleký (dálka) 13 (W) / 6 (N) / 9 (S).

Schauen wir uns nun den Gegensatz Meer/Land an, so fällt auf, daß Ausdrücke, die den Meeresbereich kennzeichnen, sowie solche, die sich auf Wasserläufe beziehen, bei Nezval und Seifert zwar schon zu Anfang auftreten (je nach Sammlung ein Umfang von ca. 20 Wörtern), verstärkt sich aber erst in den folgenden Sammlungen bemerkbar machen (bis zu 40 Wörter Umfang). Wolker, bei dem dieses Gebiet sowohl in Hdd wie in Sk fehlt, überflügelt dagegen mit Th die beiden anderen, indem hier das Gebiet Meer/Wasserläufe etwa 1/6 des Geographiebereiches ausmacht (Umfang 50 Wörter). Häufigkeiten: moře/mořský 23 (W) (Th: 21) / 4 (N) / 13 (S), nábřeží/břeh 11 (W) / 8 (N) / 12 (S).

Der Eindruck der Bedeutungslosigkeit, den dieser Bereich in den Anfängen Wolkers macht, bleibt im wesentlichen auch dann bestehen, wenn wir uns allgemeineren, mit dem Begriff "Wasser" verbundenen Ausdrücken zuwenden. Auch diese sind relativ selten in Hdd und Sk (Umfang etwa 20). Erst in Th bekommt dieses Gebiet bei Wolker einige Bedeutung, während es diese bei Nezval und Seifert schon in den Anfangssammlungen hatte, wobei es hier das Feld "Meer" im Umfang mit 40 - 50 Wörtern in der Regel leicht übertrifft. Der Wortschatz ist bei den einzelnen Autoren nicht sehr unterschiedlich, die Wiederholungsrate liegt leicht über dem Durchschnitt, da nur wenige Wörter öfter auftauchen. Häufigkeiten: voda 5 (W) / 25 (N) / 8 (S), snih 8 (W) / 10 (N) / 7 (S), oblako 6 (W) / - (N) / 9 (S), téci 3 (W) / 1 (N) / 10 (S), vlna 4 (W) / 10 (N) / 13 (S), led 5 (W) / 7 (N) / 1 (S).

Gegenüber dem Wasser und dem Meer ist das Land dagegen in allen Sammlungen überrepräsentiert, wogegen sich das Verhältnis in Th, Pk und Sl wieder weitgehend ausgleicht. Dies einmal hervorgehoben durch die Tatsache, daß das Meer v.a. bei Wolker im Vormarsch ist, andererseits dadurch, daß Begriffe aus dem "ländlichen" Bereich wenn nicht abnehmen, so doch stagnieren. Besonders auffällig ist diese Umwandlung in Pk, aber auch der Wandel von Sk zu Th ist sehr auffällig.

Der ländliche Bereich setzt sich dabei v.a. aus Wörtern zusammen wie kraj(ina), cesta, hora, kopec, pole, les, ves(nička), silnice etc. In der Regel beträgt sein Umfang knapp über 30 Wörter, einzig Nezval ragt hier mit 50 Wörtern in Most heraus. Ebenso ist

der ländliche Bereich wenn nicht absolut, so doch anteilmäßig in Sk reichlich hoch (50% des Geographiebereichs). Zu erwähnen bliebe im übrigen noch, daß in Pk und Sl erstmalig auch der exotische Raum zur Sprache kommt (prérie, kaňon, džungle). Häufigkeiten: kraj(ina) 10 (W) / 3 (N) / 4 (S), cesta (als "Weg") 19 (W) / 19 (N) / 16 (S), les 15 (W) / 2 (N) / 7 (S), pole 11 (W) / 1 (N) / 3 (S), hora 7 (W) / 5 (N) / 6 (S), silnice 9 (W) / 2 (N) / - (S).

Stagniert der ländliche Bereich weitgehend in den Zweitsammlungen, so gilt dasselbe - ausgenommen Wolkers Th - auch von städtischen Bezirken. Diese sind zwar besonders schon bei Seifert im Anfang entwickelt (Umfang über 60 Wörter), stagnieren aber in Sl. Nezval vertritt den städtischen Bereich weit weniger, nur etwa zur Hälfte. Hdd hält sich auf Nezvals Linie, ebenfalls Sk, während Th danach umfangmäßig zu Seifert aufschließt. Dabei konzentriert man sich in der Regel auf wenige Wörter wie město, předměstí, ulice (das den städtischen Bereich kennzeichnet im Gegensatz zu silnice und cesta), náměstí. Häufigkeiten: město 30 (W) / 8 (N) / 41 (S), ulice 26 (W) / 7 (N) / 39 (S), náměstí 5 (W) / 5 (N) / 8 (S).

Haben sich die bisher genannten Bereiche meist auf wenige Wörter konzentriert (Wortschatzbreite in der Regel bei 10 - 20 Wörtern, dazu relativ hohe Wiederholungsrate von meist unter 0,3), so kommen wir jetzt auf ein Gebiet zu sprechen, das zu den wenigen gehört, die bei sehr niedriger Wiederholungsrate einen relativ breiten Wortschatz haben, den Gegensatz Heimat (Tschechoslowakei) - Welt (Europa, Übersee). Dieser Gegensatz existiert für die Anfangssammlungen so gut wie überhaupt nicht und bleibt hier meist unter 10 Wörtern Umfang. Ausland und Heimat werden dabei allerdings in gleichem Maße bedacht. Mit den Zweitsammlungen gewinnt aber dieser Bereich an einiger Bedeutung. Während jedoch noch in Sk eindeutig die Heimat vorherrscht (Praha, Olomouc, Prostějov), wendet sich Wolker mit Th wie auch die anderen Autoren mehr dem Ausland zu, wenn auch nicht in dem gleichen Maße wie diese. Während Seifert und v.a. Wolker dabei nicht die Tschechoslowakei aus den Augen verlieren, diese immer noch zu etwa 1/3 am Gesamtwortschatz dieses geographischen Teilbereiches beteiligt bleibt, läßt Nezval in Pk allein das Ausland zu Wort kommen. Wenn

auch dieser Bereich hierbei in den Zweitsammlungen nur 15 - 20 Wörter umfaßt (Sl über 30), so läßt sich doch schon eine gewisse Schwerpunktbildung erkennen. Wolker bleibt fast ausschließlich in Europa - außer ein-zwei Wörtern wie etwa polární - wobei er neben einigen Ländernamen wie Rusko oder Francie die Betonung v.a. auf Jugoslawien legt (das einzige Land, das er aus eigener Anschauung durch seinen Urlaub im Jahre 1922 kannte). Wolker geht also von seiner eigenen Erfahrung aus. Nezval und Seifert dagegen greifen auf Gebiete über, von denen sie höchstens imaginäre Vorstellungen haben können. So versucht Nezval bereits, außer Europa (ohne Schwerpunkt) auch die überseeischen Regionen zu Wort kommen zu lassen, die Exotik (vgl. oben *prérie* u.a.). Dasselbe Bestreben läßt Seifert erkennen, der aber daneben noch mit Frankreich einen europäischen Schwerpunkt bildet (*Paříž, Seina, Trocadero, burgundský*). Ansonsten spannt aber auch er wie Nezval bereits den Bogen von Prag über den Nil bis nach Amerika.

Damit ergäbe sich als Gesamttendenz, daß v.a. Wolker in stärkerem Maße zu allgemeineren Begriffen tendiert (*svět!*). Unabhängig davon läßt sich eine gewisse Landflucht aller drei Autoren erkennen, am stärksten die Tendenz zum Meer und zum Wasser bei Wolker. Drittens eine leichte Tendenz, bei Wolker mit der Zeit stärker, zur Stadt hin (wobei Seifert der Stadt von Anfang an den Vorzug gibt, das Land dagegen vernachlässigt). Viertens aber, und dies trotz des nicht gerade sehr großen Wortschatzumfangs, eine nicht zu unterschätzende Tendenz in die Exotik, zumindest aber aus der Tschechoslowakei heraus. Diese vierte Tendenz kommt bei Nezval und Seifert sehr viel stärker zum Ausdruck als bei Wolker, wobei Wolker noch von der eigenen Erfahrungswelt ausgeht, während es sich bei Nezval und Seifert um ein Ausweichen in Länder der Phantasie handelt.

Zu den Gebieten, die den weiteren Lebensbereich des Menschen eingrenzen, gehört auch die belebte Natur. Sie ist in unterschiedlichem Maße an den einzelnen Sammlungen beteiligt. Gerade bei Wolker nimmt sie nur eine untergeordnete Stellung ein, ihr Anteil am Gesamtwortschatz sinkt von 5% in Hdd auf 4% in Th ab. Bei Nezval und Seifert ist sie, wenn auch hier der Anteil in der jeweils zwei

ten Sammlung etwas zurückgeht, doch um einiges besser vertreten mit jeweils 7% in der ersten Sammlung. Die Wortschatzbreite bewegt sich dabei zwischen 40 und 60 Wörtern bei Wolker, in Pk liegt sie ebenfalls bei 60, Most 80, Seifert erreicht eine Breite von jeweils etwa 100 Wörtern.

Allgemeinere Ausdrücke (wachsen, blühen, welken u.a.) sind in den Anfangssammlungen nicht allzu sehr vertreten (Umfang je Sammlung 20 - 30 Wörter), treten dann aber v.a. in Th vermehrt auf (Umfang 40). Häufigkeiten: rúst+Komposita 28 (W) / 3 (N) / 8 (S), kvést+Komp. 13 (W) / 3 (N) / 27 (S), květ 7 (W) / - / 13 (S).

Hinsichtlich der Pflanzen ist Wolkers Wortschatz reichlich begrenzt bei einer Breite von jeweils etwa 10 Wörtern und einem Umfang unter 20, wobei er sich wieder mehr auf allgemeinere Ausdrücke beschränkt (květina, kvítek, kytice). Nezval und Seifert haben hier einen wesentlich größeren und differenzierteren Wortschatz v.a. in den Erstlingswerken (Umfang in Most 30, Mvs 50). Allerdings zeigt auch Seifert einen gewissen Hang zu Allgemeinausdrücken. Jedoch ist ansonsten der Variationenreichtum gerade bei Blumen immer noch groß genug. Häufigkeiten: květina/kviti/kvítek 14 (W) / 7 (N) / 32 (S), kytice 6 (W) / 1 (N) / 2 (S), tráva - / 7 (N) / 5 (S), rúže 1 (W) / 1 (N) / 6 (S), fialka - / 3 (N) / 5 (S).

Bei größeren Pflanzen (Bäumen) können wir bei Wolker eine gegenüber Nezval und Seifert gegenläufige Tendenz beobachten. Während sich Nezval und Seifert in ihren Zweitwerken fast ausschließlich auf Blumen und sonstige kleinere Pflanzen beschränken, nehmen bei Wolker gerade in Sk und Th diejenigen Wörter zu, die Bäume bezeichnen. Zwar ist auch hier noch das häufigste Wort bei Wolker strom, andererseits ist dies der einzige Bereich, in dem Wolker eine größere Wortschatzbreite aufzuweisen hat. Während die Wortschatzbreite und auch der Umfang in Hdd, Pk und Sl unter 10 liegen, steigt der Umfang in Sk und Th auf 20 und mehr, wogegen er bei Nezval und Seifert eben von etwa dieser Höhe in gleichem Maße zurückgeht. An Häufigkeit verdient ansonsten nur das Wort strom Erwähnung: 11 (W) / 2 (N) / 2 (S).

Früchte schließlich treten nur selten auf, fast ausschließlich in den Erstlingswerken von Nezval und Wolker (Umfang bis zu 10), ebenso etwas bei Seifert. Dabei finden sich neben Gemüse und Getreide auch Obstsorten.

Hinsichtlich des bisher über den Naturbereich Gesagten handelt es sich nur um einheimische (mitteleuropäische) Pflanzen. Exotische Pflanzen, Blumen, Bäume oder Früchte kommen so gut wie gar nicht vor, ausgenommen Sl, wo die exotische Pflanzenwelt zumindest gestreift wird (palma, lotos, kokos). Der Pflanzenbereich beschränkt sich damit fast ganz auf Mitteleuropa, so daß der Ausgriff in die Exotik hinsichtlich der Pflanzenwelt zaghafter ausfällt als die Geographie.

Kaum anders sieht die Schwerpunktbildung in der Tierwelt aus. Auch hier konzentriert sich der Wortschatz auf die einheimische Tierwelt. Bei Wolker ist sie allerdings, wie schon in ihrer Mehrheit die Pflanzenwelt, nur spärlich vertreten und beschränkt sich fast ganz auf die Vogel- und Insektenwelt, wobei der Umfang des Wortfeldes je Sammlung unter 20 Wörtern liegt (pták 15, daneben pavouk, otakárek, sýček, perut', křídlo u.a.).

Den größten Wortschatz zeigt in diesem Bereich Nezval (Most: Umfang 70 Wörter), wobei außer der Vogelwelt auch Haus- und Waldtiere angesprochen werden. In Pk reduziert sich allerdings der Wortschatz auf die Hälfte. Dabei wird jedoch wie auch bei Seifert der größte Teil des Wortschatzes ausgewechselt, abgesehen von Allgemeinausdrücken wie pták tauchen die einzelnen Tierarten nur selten in mehr als einer Sammlung auf. Bei Seifert schließlich steigt zwar der Wortschatzumfang in der zweiten Sammlung etwas an, ohne allerdings 50 zu übersteigen. Abgesehen von der Häufigkeit des Wortes pták (17) ist aber auch bei Seifert der Wortschatz ziemlich gleichmäßig auf die einzelnen Tierarten verteilt. Bei Nezval findet sich im übrigen nur ein einziges Wort, das häufiger auftaucht, der Kollektivbegriff stádo (7, davon Most 6).

Exotische Tiere treffen wir fast nur in den Zweitsammlungen Nezvals und mehr noch Seiferts an, sie tauchen aber auch schon in Most (zebra, velbloud) und Mvs (velryba, lev, šakal) vereinzelt auf. In Sl wird dieser Bereich etwas ausgebaut auf einen Umfang von über 10 Wörtern, wobei aber das Wort velryba (5) einen höheren Anteil daran hat.

Insgesamt wird die Tier- und Pflanzenwelt v.a. von Wolker etwas in den Hintergrund gedrängt, der auch bei weitem nicht die Vielfalt aufzuweisen hat wie Seifert und mehr noch Nezval (v.a.

in Most). Außerdem greifen Nezval und Seifert analog zur Geographie in ihren Zweitsammlungen in die Exotik aus, v.a. in der Tierwelt, weniger bei Pflanzen, wobei diese Tendenz stärker bei Seifert als bei Nezval zutage tritt (insgesamt aber schwächer als in der Geographie).

Ebenfalls dem Lebensraum und v.a. der Geographie zuzurechnen ist der Bereich, der die verschiedenen Arten der Fortbewegung des Menschen bzw. allgemein Ortsveränderungen beinhaltet. Durchschnittlich mit 8-9% vertreten, hat er eine verhältnismäßig hohe Wiederholungsrate von 0,4 und weniger. Dabei geht es in der überwiegenden Mehrzahl um Verben, Substantive finden sich nur in der Sparte "Transportmittel".

Zunächst wäre das Gebiet zu nennen, das Ausdrücke der Ruhelage umfaßt: sitzen, stehen, liegen, verweilen, bleiben, warten. Am ehesten noch bei Seifert und in Th mit einem Umfang von etwa 60 Wörtern vertreten, nimmt es ansonsten einen Raum von 30 - 40 Wörtern ein. Schwerpunktbildung läßt sich dabei nicht feststellen, in der Häufigkeit ragen keine Wörter besonders heraus, wenn auch Ausdrücke des Stehens und des Sitzens ein leichtes Übergewicht haben. Häufigkeiten: stát 24 (W) / 10 (N) / 26 (S), zústat 14 (W) / 7 (N) / 4 (S), čekat 6 (W) / 12 (N) / 8 (S).

Ausdrücke der vertikalen Lageänderung (fallen, sinken, steigen) sind bei Wolker kaum vorhanden, ebenso stehen sie bei Seifert und auch in Most eher im Hintergrund. Nur in Pk erreichen sie etwas mehr Bedeutung (Umfang hier fast 40 Wörter). Häufigkeiten: padat/padnout 16 (W) / 27 (N) / 19 (S), sonstige (klesat, vpadnout, vznášet se) nur wenige Male.

Allgemeine Ausdrücke der Fortbewegung bzw. Ortsveränderung (vrátit se, blížít se, zmizet, opustit, útěk) sind verhältnismäßig selten, unter 20 Wörtern Umfang je Sammlung. Sehr viel mehr Gewicht hat dagegen der Bereich der Fortbewegung zu Fuß (jít, kráčet, běžet, procházet se, vstoupit u.a.). Er ist mit durchschnittlich 40, in den größeren Sammlungen Th, Most und Sl mit 60 - 70 Wörtern Umfang vertreten. Schwerpunkte lassen sich aber auch hier kaum erkennen, wenn auch das Wort jít samt Komposita am weitaus häufigsten ist. V.a. Wolker verzeichnet hier ein gewisses Übergewicht: 89 (W) / 61 (N) / 75 (S).

Während in den bisher erwähnten Gebieten keine Entwicklung zu verzeichnen ist bei einer kleinen Wortschatzbreite (oft um die 10) und einer hohen Wiederholungsrate (um 0,3), wird es wesentlich anders, sobald es um das Gebiet des Verkehrs, der Fortbewegung zu Wasser und in der Luft sowie die maschinelle Fortbewegung geht. Die größte Bedeutung kommt dabei dem Bereich "Fahren" zu. Hierbei finden sich nicht nur häufig Wörter wie jet+Komp. (16 (W)/ 9 (N) / 13 (S)), sondern auch Wörter, die Verkehrsmittel bezeichnen. Dabei liegt der Schwerpunkt bei Wolker und Nezval auf den Erstsammlungen, wobei beide besonders die Eisenbahn hervorheben. In Th und Pk tritt dieser Bereich etwas zurück, ohne daß sich aber am Schwerpunkt etwas ändert. Auf der anderen Seite entwickelt Seifert gerade in seiner zweiten Sammlung diesen Bereich, wobei er außer der Eisenbahn auch dem Auto seine Aufmerksamkeit schenkt. Mit fast 40 Wörtern übertrifft er dabei an Wortschatzumfang die meisten anderen Sammlungen um fast das Doppelte.

Ein ganz anderes Bild bietet der Sektor der Fortbewegung auf dem Wasser. Entsprechend der Bedeutung, die das Gebiet des Meeres und der Wasserläufe erfährt, ist dieses Feld in den Anfangssammlungen so gut wie gar nicht vertreten, ausgenommen Nezval. Erst mit Th bzw. Sl gewinnt es etwas an Umfang (ca. 25 Wörter), wobei Nezval allerdings auf dem früheren Stand bleibt (15). Häufigkeiten: plout+Komp. 10 (W) / 7 (N) / 6 (S), lod' 6 (W) / 11 (N) / 13 (S). (Hierbei wäre noch zu bemerken, daß es sich bei den Schiffen in der Regel um kleinere Kähne, Segelschiffe oder den Allgemein Ausdruck lod' handelt, ein einziges Mal taucht ein Dampfer - parnik (Sl) - auf)

Eine geringe Bedeutung erlangt der Bereich "Fliegen". Bei Wolker und Nezval tritt er nur in je einer Sammlung halbwegs nennenswert auf mit einem Umfang von 10 Wörtern (Th bzw. Most), wobei er sich auf das Wort letět und seine Komposita beschränkt. Nur Seifert bringt diesem Feld mehr Interesse entgegen (15 - 20 Wörter je Sammlung), wobei sich außer letět und Komposita (insgesamt 24) auch Wörter finden, die dem maschinellen Fortbewegungsbereich angehören: aeroplán, letadlo, vrtule (v.a. Sl).

Damit zeigt sich, daß das Gebiet der Fortbewegung und Ortsveränderung weitgehend unverändert bleibt. Der weitaus größte Teil

bezieht sich entweder auf mehr allgemeine Ausdrücke oder die Fortbewegung zu Fuß. Die maschinelle Fortbewegung wird nur selten angesprochen, ausgenommen Eisenbahn und Schifffahrt, die sich etwas häufiger finden. Die einzigen Veränderungen in diesen Sektoren finden wir nur in der Schifffahrt, die in den Zweitsammlungen stärker ins Bewußtsein rückt, und auf dem Gebiet der Luftfahrt und des Autos, dem modernen Verkehr also, wo aber wieder einmal Seifert - wie schon in der Exotik - mehr oder weniger den Vorreiter spielt. Hier verharren Nezval und Wolker noch weit mehr im Zeitalter der traditionellen Karren.

In diesem Zusammenhang sei noch auf das Wortfeld der Zeitbegriffe eingegangen. Dieses ist durchgehend mit 5% vertreten, ausgenommen Pk mit 2% und Mvs mit 4%. Die Wortschatzbreite liegt in der Regel bei 30 - 40 Wörtern, die beiden Poeme weisen eine Breite von ca. 15 Wörtern auf.

Unbestimmte oder sehr weit gedehnte Zeitbegriffe tauchen dabei v.a. in Th, Most und Sl auf (čas, chvíle, vždy, věčný, tenkrát). In den übrigen Sammlungen finden sich dagegen solche Ausdrücke wesentlich seltener. Häufigkeiten: vždy(cky) 10 (W) / 12 (N) / 12 (S), chvíle 5 (W) / 4 (N) / 12 (S), čas 2 (W) / 6 (N) / 6 (S).

Den weitaus größten Raum aber nehmen Begriffe ein, die einen meist kürzeren Zeitraum genau eingrenzen, ohne jedoch ansonsten näher festgelegt zu sein: Jahr, Monat, Tag, Tageszeiten, Stunden. Diese sind besonders häufig bei Seifert und Wolker, bei Nezval nur in Most. Hierbei erreicht das entsprechende Wortfeld einen Umfang von 60 - 70 Wörtern (Hdd, Mvs, Most) bzw. bis zu 100 Wörtern (Th, Sl), Poeme um 25. Da hierbei der Wortschatz keine allzu große Breite aufweist (pro Sammlung 15 - 20, wobei sich die einzelnen Sammlungen kaum unterscheiden), ist die Wiederholungsrate dementsprechend ziemlich hoch, um 0,2. Hinsichtlich der Schwerpunkte läßt sich eine eindeutige Vorliebe aller Autoren für Begriffe der Tageseinteilung feststellen, Monat und Jahr sind weit weniger gefragt, gleichzeitig kann allerdings das Interesse zwischen Tag- und Nachtzeiten (den/ráno - noc/večer) stark schwanken. Bei Wolker und Seifert sind Tag- und Nachtbezeichnungen in den Anfangssammlungen noch ausgeglichen, um dann in den folgenden Sammlungen eindeutig der Nacht den Vorzug zu geben. Auch bei

Nezval verschiebt sich mit der Zeit das Interesse, jedoch nur von einer Bevorzugung des Tages hin zu einer gewissen Ausgeglichenheit. Häufigkeiten: noc/noční 40 (W) / 17 (N) / 31 (S), den/denni 21 (W) / 29 (N) / 38 (S), dnes 40 (W) / - (N) / 26 (S), večer 13 (W) / 8 (N) / 30 (S), ráno 10 (W) / 10 (N) / 12 (S), rok 12 (W) / 12 (N) / 5 (S), hodina 9 (W) / 14 (N) / 5 (S).

Noch genauer eingegrenzte Zeitbegriffe sind demgegenüber wieder spärlicher. Hierzu gehören v.a. Jahreszeiten, Monatsnamen, Feiertage. Nur bei Wolker (Th) und Seifert wird diesem Gebiet größere Aufmerksamkeit gewidmet, wobei allein Wolker über einen Wortschatzumfang von 20 Wörtern hinauskommt. Dabei läßt sich eine gewisse Bevorzugung des Frühlings feststellen (jaro 9 (W) / 3 (N) / 17 (S)), es folgen Herbst und Winter mit einigem Abstand, weitere Schwerpunkte sind nicht zu erkennen.

Damit wäre die Untersuchung der einzelnen Wortfelder und Begriffsbereiche weitgehend abgeschlossen. Es bliebe nur noch auf einige kleinere Gebiete von untergeordneter Bedeutung einzugehen. Kurz wären noch Begriffe zu erwähnen, die sich auf das Wetter beziehen. Sie erreichen in allen Sammlungen außer Sk, wo sie nicht auftreten, einen Umfang von 10 Wörtern, wobei aber nur die Wörter déšt' und vítr etwas häufiger sind (4 (W) / 13 (N) / 2 (S) bzw. 3 (W) / 6 (N) / 9 (S)). Ähnlich sieht es mit Begriffen aus, die den Gegensatz Wärme:Kälte kennzeichnen. Diese finden sich in nennenswertem Maße nur in Th und Sl mit einem Umfang von 15 bzw. 25. Dabei verteilt sich das Interesse gleichmäßig auf Wärme wie Kälte. Häufigkeiten: mráz 1 (W) / - (N) / 7 (S), teplo 11 (W) / 2 (N) / 3 (S), hřát 3 (W) / - (N) / 6 (S).

Schließlich wären unter den Verben noch einige Gruppierungen hervorzuheben. Da wäre zunächst die Gruppe, die Verben der Zerstörung etc. zusammenfaßt. Relativ selten in den Anfangssammlungen Wolkers und Nezvals, tauchen sie mit der Zeit doch häufiger auf, v.a. in Th und bei Seifert. Die Wortschatzbreite liegt bei durchschnittlich 20 Wörtern und der Umfang bei etwa 40 (für die letztgenannten Sammlungen). Häufigkeiten: lomit 6 (W) / 2 (N) / 4 (S), bit 4 (W) / 3 (N) / 5 (S), rozbit 5 (W) / 1 (N) / 4 (S), zbořit/zbourat 1 (W) / 3 (N) / 6 (S), proměnit 3 (W) / 8 (N) (in der er-

sten Fassung von Pk shnit statt proměnit in VI,1, was aber auch in diese Gruppe gehören würde) / 5 (S).

Demgegenüber ist die Gruppe der Verben, die dem Feld des Aufbaus zuzurechnen ist, um einiges kleiner, sie taucht mit einem Umfang von bis zu 20 Wörtern vornehmlich in denselben Sammlungen auf wie ihr Gegenteil. Häufigkeiten: tvořit 2 (W) / 6 (N) / 4 (S), pomáhat 3 (W) / 2 (N) / 1 (S), chovat 5 (W) / - (N) / 4 (S), zachránit usw.

Ebenso wird eine kleinere Gruppe gebildet aus Verben, die mit Öffnen und Schließen zusammenhängen (otvírat 16 (W) / 18 (N) / 6 (S), zavírat 7 (W) / 1 (N) / 3 (S)), umfangmäßig kommt ihr allerdings nicht ganz die Bedeutung der vorhergehenden zu. Als letzte Gruppe nehmen wir schließlich diejenige, die Verben allgemeiner Tätigkeiten umfaßt (geben, nehmen, legen, stellen). Sie erreicht noch einmal einen Umfang von bis zu 110 Wörtern (Mvs), sonst um 60, bei einer Wortschatzbreite von etwa 50 Wörtern je Sammlung, wobei aber die Unterschiede zwischen den einzelnen Sammlungen bezüglich des Wortschatzes wie auch bei den vorhergegangenen Gruppen nicht allzu groß sind. Ansonsten läßt sich aber keine Differenzierung innerhalb dieses Gebietes erkennen. Häufigkeiten: dát+Komp. 24 (W) / 27 (N) / 27 (S), klást+Komp. 19 (W) / 5 (N) / 7 (S), nést+Komp. 14 (W) / 6 (N) / 20 (S), vzít+Komp. 11 (W) / 3 (N) / 9 (S), hodit 5 (W) / 5 (N) / 4 (S).

Damit bliebe nur noch auf die Hilfsverben einzugehen, von denen v.a. být sehr häufig auftaucht. Nicht gerechnet seine Funktion bei zusammengesetzten Verbformen, erscheint es besonders oft bei Seifert (Sl: über 200 = 6%, Mvs 150), ansonsten bei Nezval um 90, Wolker in Hdd und Sk etwas darunter. Nur mit kann hier noch etwas mithalten, am ehesten ebenfalls bei Seifert (je 35). Die Frequenz der anderen Hilfsverben liegt bei 20 und weniger.

Abschließend noch einige Bemerkungen zum Gebrauch der Fremdwörter bei Wolker, Nezval und Seifert. Sie treten bei Wolker nur sporadisch auf, ihr Anteil liegt bei jeweils 1-2%, im Höchstfall (Th) ein Gesamtumfang von 40 Wörtern. Die Fremdwörter konzentrieren sich dabei auf wenige Wortschatzbereiche, in erster Linie den religiösen Bereich (evangelium, baldachýn, mesiáš). Hinzu kommen der Bereich des Verkehrs (kupé, tramvaj), sowie der Vergnügens-

und Freizeitsektor (bar, kabaret). Pro Gebiet sind dies aber jeweils nicht mehr als 3 - 4 Wörter, bei einem Gesamtumfang in Hdd und Sk von unter 20.

Erst mit Th ändert sich das Bild etwas, wenn auch nicht so sehr zahlenmäßig. Die oben genannten Gebiete werden weitgehend ausgespart, v.a. der religiöse Bereich (vgl. die Wortfeldentwicklung). Dafür kommen neben dem Vergnügenssektor und der sozialen Schichtung (inženýr, diktátor) mehr der musikalische Bereich (harmonika, ariston) sowie die unmittelbare häusliche Umgebung zur Geltung (trikot, kravata, šampanské, suterén, hotel) sowie auch etwa die Kunst (fotografie).

Nezval konzentriert sich hinsichtlich der Fremdwörter v.a. auf den Bereich der Musik, den Freizeitsektor und den sozialen Herkunftsbereich, neben natürlich der Religion, wozu schließlich auch noch ein paar jüdische Namen kommen (Bel, Loevithan). In ihrem Fremdwörterumfang kommt jedoch auch die Sammlung Most nicht über den Anteil Wolkers hinaus. Dies ändert sich erst mit Pk, wo zwar noch auf denselben Gebieten wie bisher Fremdwörter auftreten, aber in wesentlich verstärktem Maße (6%). Dies v.a. im Bereich der sozialen Schichtung (kamelot, president, faraon, mikado, bandita, fantast), dazu die Politik (diktatura, komuna, barikáda, revoluce, komunistický). Außerdem treten noch im Bereich der Geographie einige Fremdwörter auf, dazu ein paar ausländische Namen (Fairbanks, Apollinaire). Überflüssig schließlich zu sagen, daß die Fremdwörter im religiösen Sektor natürlich mit diesem weitgehend verschwinden.

Seifert verwendet in seiner ersten Sammlung ähnlich Wolker und Nezval nicht gerade übermäßig viele Fremdwörter (unter 40), wobei er dieselben Bereiche wie Nezval in Most streift. Allerdings kommt hier noch der politische Bereich hinzu. In Sl verzeichnen wir dann wie in Pk einen sprunghaften Anstieg, wobei statt der alten Gebiete v.a. die Natur und Geographie (Exotik!), dazu der Verkehrsbereich bedacht werden (automobil, aeroplán). Der Musikbereich ist ebenfalls noch vertreten, während der politische und natürlich der religiöse Bereich stark abbauen. Dafür treten neben dem unmittelbaren Lebensraum (Essen und Trinken, Kleidung) v.a. auf dem Vergnügenssektor viele Fremdwörter auf, im letztgenannten

fast 30 (stadion, varieté, bio, restaurace, musa, poesie), damit fast 1/3 der ca. 100 Fremdwörter in Sl (Gesamtanteil: 3%). Erwähnt seien endlich noch einige ausländische Namen (Goll, Stinnes u.a.).

Die Fremdwörter stammen fast einheitlich aus dem lateinisch-griechischen bzw. romanischen Sprachraum. Dies gilt v.a. für den religiösen, musikalischen und den Kunstbereich, ebenso den Vergnügungssektor, wobei aber hier auch eine Reihe neuerer französischer Fremdwörter zu finden sind (vaudeville, šampanské). Anglizismen sind selten, abgesehen etwa von cigareta oder match, ebenso Russizismen (sovět/Pk). Germanismen spielen ja, wie wir bereits sahen, eine andere Rolle.

Damit finden Fremdwörter nur bei Nezval und Seifert in den jeweiligen Zweitsammlungen Eingang in den Wortschatz, während sich Wolker weitgehend zurückhält. Dabei ist der Zustrom der Fremdwörter wesentlich abhängig von der Entwicklung der Wortfelder. Daß z.B. auf dem religiösen Sektor relativ häufig Fremdwörter auftreten, dürfte nicht verwundern. Dasselbe gilt für den Bereich der Politik, und wenn Bereiche angesprochen werden, die erst in neuerer Zeit Aktualität erlangt und nicht im tschechischen Milieu ihren Ursprung haben (Verkehr, Vergnügungssektor moderner Prägung - bar, kino etc.), so kann die relative Fremdwörthäufigkeit nicht verwundern. Die auftretenden Fremdwörter illustrieren nur den Mangel an tschechischen Wörtern auf bestimmten Gebieten, andererseits führen sie eine Angleichung der Thematik und des Wortschatzes an zeitgenössische Themen vor Augen. Sie dienen nicht dazu, etwa eine bestimmte soziale Sprachschicht anzuzeigen, indem man auch z.B. häufig Doubletten verwenden würde. Doubletten sind in den frühen Sammlungen Seiferts, Nezvals oder auch Wolkers unbekannt (wie etwa später café/kavárna). In dieser Hinsicht kann man im Fremdwörtergebrauch nicht von Aktualisierung der Sprache reden, sondern muß ihre Anwendung im Rahmen der Aktualisierung der Thematik, der Hinwendung zum modernen Leben wie auch etwa neuer Szenerien sehen.

Damit dürfte deutlich geworden sein, daß die Erstsammlungen Nezvals, Seiferts und Wolkers in vieler Hinsicht noch nahe beieinander stehen. Unterschiede ergeben sich erst dann, wenn diejeni-

gen Bereiche des Wortschatzes einen größeren Akzent bekommen, die dem zeitgenössischen Leben stärker zugewandt sind. Hier macht sich der Wandel von einer gleich stark akzentuierten religiösen Thematik zu unterschiedlich akzentuierten politischen Bereichen, dem Vergnügungssektor, der Exotik nicht zuletzt, doch wesentlich bemerkbar. Deutlich wird dieser Wandel in nicht geringem Maße im Gebrauch von Fremdwörtern. Hier weisen Nezval und Seifert wesentlich mehr Gemeinsamkeiten auf, so daß wir hier schon von einer getrennten Entwicklung hinsichtlich des Wortschatzes bei Wolker einerseits sowie Nezval und Seifert andererseits sprechen können. Bei dieser Beurteilung kommt es nicht so sehr darauf an - auch das dürfte klar sein -, welchen Anteil ein bestimmtes Wortfeld numerisch am Gesamtwortschatz hat, sondern wie es sich im Verhältnis zu sich selbst entwickelt. Es ist von wesentlich größerer Bedeutung, ob der religiöse Bereich sich etwa auf $1/4$ oder $1/5$ seiner früheren Größe kürzt, und dabei u.U. ganze Themenbereiche wegfallen, oder aber in den Zweitsammlungen die Exotik vollkommen neu ersteht, als wenn ein Gebiet seine Größe im Verhältnis zum Gesamtwortschatz um ein oder zwei Prozent ändert. Wichtig für die Umstrukturierung des Wortschatzes ist, ob bestimmte Bereiche erkennbar auftreten oder nicht, und ob gegebenenfalls ihr Anteil am Gesamtwortschatz sich deutlich, d.h., in der Regel um ein mehrfaches zu sich selbst ändert. Und in diesem Punkte streben Wolker auf der einen Seite sowie andererseits Nezval und Seifert auseinander.

Wolker betont mehr und mehr die soziale Thematik (Arbeit, berufliche und soziale Schichtung), wovon Nezval und Seifert zwar auch reden. Andererseits spricht aber gerade die Übernahme des Vergnügungssektors wie mehr noch der Exotik davon, daß hinsichtlich der Aktualisierung des Wortschatzes bei allen dreien, d.h. hinsichtlich - um das Wort Aktualisierung hier nicht falsch zu verstehen - der Anpassung der Thematik an die modernen Gegebenheiten, an die Probleme der modernen Welt (in diesem Fall der 20-er Jahre), die drei Autoren die Akzente wesentlich anders setzen. Das bedeutet freilich nicht, daß es unüberbrückbare Unterschiede gäbe, im Gegenteil. Es gibt kein Gebiet des Wortschatzes, das nicht bei allen dreien in den Zweitsammlungen angesprochen

würde. Was den Unterschied ausmacht, ist das unterschiedliche Gewicht, das bestimmten Gebieten zugemessen wird. So unterscheiden sich zwar Nezval und Wolker in ihren Erstsammlungen dadurch, daß Nezval weit eher die Natur bedenkt als Wolker, dieser mehr den häuslichen Bereich betont. Andererseits besteht ihre Gemeinsamkeit gegenüber Seifert darin, daß sie weder die soziale Seite des Lebens noch die Politik oder den Krieg direkt in den Wortschatz einbeziehen. Es verbindet sie aber mit Seifert immer noch das allgemeine Interesse für den Menschen, vom religiösen Wortschatz als einem Sonderfall gar nicht zu reden.

Nezval und Seifert sind dadurch verbunden, daß sie in ihren Zweitsammlungen sich gemeinsam der Exotik und den vergnüglichen Seiten des modernen Lebens zuwenden, was zwar Wolker auch tut, aber in wesentlich geringerem Maße. Dafür betont er die soziale Seite des Lebens, nicht aber etwa die Politik. Hier kommt ihm wieder Nezval entgegen, indem auch er die soziale Thematik aufgreift, aber nicht in so starkem Maße. Womit er sich wieder Seifert nähert, der diese Thematik in ihrer Bedeutung etwas zurücknimmt.

Damit haben sich von den Erstsammlungen hin zu den Zweitsammlungen die Fronten etwas geändert: war vorher Seifert der progressive, so teilt er jetzt diesen Platz mit Nezval und v.a. Wolker, beide haben sich in ihrem Wortschatz in mancher Hinsicht diesem genähert, indem sie zu aktuelleren Fragen aufschlossen. Seifert vollzieht demgegenüber einen Stellungswechsel innerhalb der Aktualität: während sich jetzt v.a. Wolker mehr der sozialen Seite zuwendet, wechselt Seifert zur Lebensfreude der modernen Welt über, ohne jedoch das andere aus den Augen zu verlieren. Nezval aber macht gewissermaßen auch diese zweite Wendung mit, tendiert damit zwangsläufig eher zu Seifert. Das hindert aber nicht, daß in einer Reihe von Einzelfragen des Wortschatzes die Fronten anders verlaufen können: noch gibt es keine grundsätzliche Trennung zwischen den einzelnen Autoren.

Nachdem wir nun den Wortschatz in semantischer Hinsicht, oder besser gesagt lexikalisch, untersucht haben, noch ein paar Worte zu seiner grammatikalischen Zusammensetzung. Hierbei beschränke

ich mich auf Substantive, Verben, Adjektive, dazu Pronomina, Präpositionen und Adverbien, andere Wortarten (Numeralia, Interjektionen) sind nur minimal (1-2%) am Wortschatz beteiligt, Konjunktionen werden ebenfalls ausgelassen. Obwohl der Umfang der einzelnen Sammlungen stark schwankt (zwischen 1300 (Sk) und 6000 (Sl) Wörter), sind die einzelnen Wortarten in ihrem Anteil ziemlich konstant. So liegt der Anteil der Verben beständig bei 20 - 22%, nur Sk etwas darunter. Ebenso ändert sich der Prozentsatz der Substantive kaum, er beträgt bei Wolker und in Sl 32%, Most und Mvs weisen 34% auf, nur Pk steigert sich auf 37%. Vergleicht man dies mit der schwankenden Häufigkeit dieser Wortarten im Reim, zeigt sich, daß bei wesentlicher Gleichheit in semantischer Hinsicht (wenn auch der Wolkersche Reim lexikalisch den Wortschatz am schlechtesten widerspiegelt) eine starke Fluktuation des Verses zutage tritt, die nur unwesentlichen Auswirkungen, am ehesten noch bei Nezval, hat.

Der Anteil der Adjektive ist ebenfalls weitgehend konstant bei 11-13%, wobei sich Nezval eher an der unteren Grenze bewegt. Dasselbe gilt für Pronomina mit durchschnittlich 16% (nur Nezval 14%). Präpositionen bewegen sich gleichfalls um die 13%, nur Pk fällt mit 9% um einiges ab. Adverbien schließlich (in der Mehrzahl Adverbien der Zeit und des Ortes) finden sich schon weit weniger, in der Regel bei 8%, nur Seifert hat einen geringeren Anteil mit 5-7%.

Wolker v.a., aber auch Seifert zeigen damit weitgehende Konstanz in der grammatikalischen Zusammensetzung des Wortschatzes. Einzig Nezval zeigt Schwankungen von teilweise mehr als 2% (Substantive und Präpositionen, wobei aber beides in gewissem Zusammenhang stehen dürfte, da die Präpositionen in der Regel eher Substantiven und weniger Pronomina zugeordnet sind). Das entspricht weitgehend der Beobachtung, daß ja auch Nezvals Wortschatz lexikalisch einer weit stärkeren Fluktuation unterworfen ist als der Wolkers oder Seiferts.

5.4. Syntax und Intonation

Für die weitere Untersuchung der Sammlungen der drei Autoren gilt nun, daß sie sich mehr und mehr auf die qualitative Analyse verlegt, ohne allerdings die quantitative Seite völlig außer acht zu lassen. Hinsichtlich der Syntax und Intonation liegt dies v.a. darin begründet, daß zum einen die Unterschiede quantitativ kaum ins Gewicht fallen, andererseits - wie schon teilweise beim Wortschatz - wichtiger ist, ob überhaupt bestimmte Elemente auftauchen, als daß ihre Anzahl entscheidend wäre (es sei denn, es geht um zahlenmäßig bedeutende Unterschiede).

Bei der Intonation ließe sich nun festhalten, daß die durchschnittliche Länge der Intonationsbögen meist um etwa zwei Silben kürzer ist als die Intonationsbögen in der gesprochenen Sprache. Hat die gesprochene tschechische Sprache eine Durchschnittslänge in den Intonationsbögen von 9 - 11 Silben¹, so weist die Poesie Durchschnittslängen von in der Regel 5-9 Silben auf, mit Höchstwerten meist bei 6 und 8 Silben. Bis zu einem gewissen Grade hängt die Durchschnittslänge der Intonationsbögen dabei von der durchschnittlichen Zeilenlänge der Verse ab. Insofern weichen auch Most und Sk etwas von den ansonsten ziemlich eng beieinanderliegenden Sammlungen ab, Most mit der kürzesten durchschnittlichen Zeilenlänge von 8,95 Silben, Sk extrem lang mit 19,53. Die übrigen Sammlungen liegen zwischen 9 und 10 Silben, nur Sl reicht auf fast 13 Silben hinaus, was sich aber im Gesamtbild kaum auswirkt. Aber auch die Abweichungen von Sk und Most sind nicht sehr erheblich. Als Beispiel führe ich deshalb, stellvertretend für die anderen, Hdd an:

3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
55	71	101	120	102	105	69	57	45	24
0,07	0,09	0,12	0,14	0,12	0,13	0,08	0,07	0,05	0,03

(Zahlen bedeuten Intonationsbogenlänge in Silben sowie die entsprechenden Frequenzen in absoluten Zahlen bzw. Prozenten)

1. s. Daneš, Intonace a věta ve spisovné češtině, S. 14

Die Tabelle der mittleren Abweichung in der Frequenz der Intonationsbögen hat folgendes Aussehen: (Tab. 8)

Tab. 8

	Hdd	Sk	Th	Most	Pk	Mvs	Sl
Hdd	-	3,4	2,1	2,6	1,3	1,5	1,3
Sk	3,4	-	3,1	5,6	2,7	3,3	3,1
Th	2,1	3,1	-	3,3	1,8	2,0	1,8
Most	2,6	5,6	3,3	-	3,3	2,5	3,1
Pk	1,3	2,7	1,8	3,3	-	1,6	1,4
Mvs	1,5	3,3	2,0	2,5	1,6	-	1,6
Sl	1,3	3,1	1,8	3,1	1,4	1,6	-

Die Verszeile neigt, v.a. bei einer Zeilenlänge von mehr als 9 Silben, zu einer Teilung in zwei oder seltener mehr Intonationsbögen. Der Prozentsatz derjenigen Zeilen, die sich in mindestens zwei Intonationsbögen teilen, in der Regel eine aufsteigende und eine absteigende Hälfte, ist deshalb in Sk und Sl auch besonders groß. Liegt er ansonsten bei etwa 1/3 der Zeilen, teilen sich in Sl 60% und in Sk alle Zeilen. Außerdem läßt sich das Bestreben beobachten, die Intonationsbögen innerhalb der Zeile wie auch im Gesamtrahmen der Gedichte einander anzugleichen (der Extremfall wäre z.B. die Zäsur mit einer durchgehenden Zeileilung in gleiche Intonationsbögen).

Damit ist wie auch beim Rhythmus die Grundlage der Intonation die Zeile. Natürlich kann die Länge der Intonationsbögen - wie auch der Rhythmus - im Rahmen eines Gedichtes durch Nachbarzeilen beeinflußt werden, so daß Schwankungen in der jeweiligen Beurteilung der Länge eines Intonationsbogens entstehen können. Dies kann aber die grundlegende Rolle der einzelnen Zeile nicht in größerem Maße beeinflussen. Im übrigen wird auch der Zeilenrahmen nur selten von den Intonationsbögen verlassen, indem sie in eine Nachbarzeile hinüberreichen (Enjambement). Dies kommt pro Sammlung kaum mehr als 10mal vor, bei Wolker sogar so gut wie gar nicht. Die Zeile wird hier in der Intonation (wie auch schon hin-

sichtlich des Rhythmus mit seiner Mischung von 2-er und 3-er Intervallen) weitgehend der gesprochenen Sprache angeglichen, wenn auch eben nicht ganz in der Länge der Intonationsbögen.

Die Länge der Intonationsbögen kann im übrigen, und das gerade dort, wo eine metrische Strukturierung fehlt, im Zusammenhang mit der Zeilenlänge zur Gliederung eines lyrischen Textes benutzt werden. Hierzu seien zwei Beispiele angeführt, einmal ein Gedicht aus Most (Usínání), sodann der Anfang von Sk.

Usínání:

Uběhl motýl?/Ach ne;/čí zvědavost se ptala,/čí?/	5/2/7/1/=15
To mlha roztáčí zvonivé stuhy/	11/ =11
A zacinkotala/	6/ =6
O vlídnou štěpnici/pousínajících víček boží duhy/	6/12/ =18
-	
Spanilé dítě si hrálo?/Že hrálo?/Už nehrá si:/	8/3/4/ =15
Nevidí,/neslyší,/nevidí pro luják světla,/	3/3/8/ =14
Čarovná labut'/až s nebe mu do očí slétla,/	5/9/ =14
A palouk odtančil do krásy - /	9/ =9
Čarovná labut' má v zobanu/od rajske brány klíček./	9/7 =16
-	
Že někdo prudce sténá?/Spanilé dítě neslyší./	7/8/ =15
Matka je nábožná žena/a na horkém, bezesném loži/	8/9/ =17
Prosí o smilování boží./	9/ =9
Proto má zkřížené oči/a bolestiplnou dlaň,/	8/7/ =15
Jež usne vždy stěží/a ve výši./	6/4/ =10
Že cestou do ráje sněží?/Modlitby sjíždějí po vrkoči,/8/10/	=18
Zasněný pavouk ovanul/míruplnou tkáň./	8/5/ =13
-	
-Pověz,/dítě,/co je to za včely v ráji?/	2/2/8/ =12
-Usínající usínají./	9/ =9
-A ten zvuk pod oknem?/	6/ =6
-To je chřástal.../	4/ =4

Man erkennt deutlich die Tendenz, die Intonationsbögen anzugleichen (a/b - b/c bzw. a/c - b/c), sowie die Tendenz, die un-

terschiedlich langen Intonationsbögen a/b in die Form a/a bzw. a/2a überzuführen.

Svatý kopeček: (Z. 1-8)

Žlutavý kostel vlá/na hoře zelené,/	6/6	=12
to je korouhev/této krajiny tiché a svěcené,/	5/11/	=16
to je Svatý Kopeček u Olomouce,/místo pro poutníky a výletníky,/	12/11/	=23
osada,/dodávající dělníky továrně Kosmos/a továrně na hřebíky,/	3/13/8/	=24
Panna Marie se zde zjevila/a stále zjevuje se/	10/7	=17
babičkám s nůšemi a dítětem/na chrastí v lese,/	9/5/	=14
zde jsou mé prázdniny/od narození až do let dvaceti/	6/11/	=17
v borových pasekách a lískovém houští/dobře zasety,/	12/5/	=17
-		
...		

Auch hier sehen wir wieder die Tendenz, die einzelnen Intonationsbögen im regelmäßigen Wechsel anzuordnen, v.a. "a" mit "2a" abzuwechseln.

Abschließend noch einige Bemerkungen zur Syntax. Der Satzbau ist in der Regel einfach, Parataxe wird bevorzugt, häufig mit Hilfe der Konjunktion "a", meist aber ohne Konjunktion (Ausnahme: Pk mit sehr häufigem "a"). Nebensätze sind seltener, v.a. anfangs bei Wolker, sonst in etwa 1/4 bis 1/5 der Zeilen. Dabei geht man aber kaum über untergeordnete Sätze zweiten Grades hinaus. Unter den Nebensätzen sind wiederum am meisten Relativsätze anzutreffen, sie machen ca. 1/3 aus. Ansonsten folgen Final-, Konditional- u.a. Sätze in etwa gleichem Maße.

Stärker als diese Tatsache aber fällt die öfter abweichende Wortstellung auf. Dabei geht es weniger etwa um die Inversion von Subjekt und Prädikat, obwohl sich bei Wolker das Verb öfters am Ende des Satzes findet: vgl. "já s tebou vyšel jsem", "den jako jesle tichý je" - Host do domu/Hdd, ebenso etwa die Nachstellung des Verbes in "hlad v ústních koutcích se ohyzdnými strupy směje" (Pk VI,1). Weit häufiger sind Inversionen von Attribu-

ten, v.a. Adjektiven und Possessivpronomina. Hält sich dabei Wolker in den Anfangssammlungen noch zurück, so bringt er es in Th auf 100 Inversionen allein von Adjektiven, Possessivpronomina (zu gleichen Teilen) sowie einigen Numeralia (v.a. in den Balladen sowie in Sloky). Ebenso weist Seifert zahlreiche Inversionen auf, allerdings mit abnehmender Tendenz (60 in Mvs gegenüber 30 in Sl). Dabei stehen bei Seifert Possessivpronomina fast grundsätzlich hinter dem Bezugswort, was diese seine beiden Sammlungen betrifft, hinsichtlich der Adjektive dagegen gehen die Inversionen weit zurück (Typus *milá má, oči tvé*). Nezval hat demgegenüber nur in Most nennenswert Inversionen, etwa 30, reduziert sie in Pk dann aber auf fast Null.

Abgesehen aber von den erwähnten Inversionen finden sich kaum Abweichungen von "normalem" Sprachgebrauch, wie auch sonst die Syntax kaum zur Textgliederung herangezogen wird. Parallelkonstruktionen, wie wir sie v.a. aus Edison kennen, treffen wir nur wenig, wenn auch Ansätze gemacht werden (vgl. Sl: *Paříž, Elektrická lyra*: Satzanfänge bzw. Strophenanfänge mehrfach wiederholt). Damit bleibt auch hier, abgesehen von den Inversionen, die Sprache der drei Autoren syntaktisch wie auch schon hinsichtlich des Rhythmus weitgehend im Rahmen des normalen Sprachgebrauchs, wobei jedoch wiederum ein Unterschied zwischen Wolker auf der einen Seite und Nezval und Seifert auf der anderen zu machen ist: hinsichtlich der in der normalen Sprache ungebräuchlichen Inversionen verfolgen sie entgegengesetzte Tendenzen.

5.5. Bilderwelt

Wenn wir uns nun der Bilderwelt der Lyrik der drei Autoren zuwenden, so sei gleich anfangs bemerkt, daß ich nicht zwischen Metaphern, Metonymie und andren Spielarten unterscheide, sondern die Bilder nur allgemein nach Wortwahl und Konkrettheitsgrad differenziere, man vergleiche die entsprechenden Ausführungen in der Darstellung der Theorie Nezvals. Dabei ist bei Nezval zunächst auffallend der in Most noch verhältnismäßig hohe Anteil der Abstrakta an der Bilderwelt (*smrt, sen, duše, věčnost*), sowie der solcher Wörter, die in ihrer Symbolik doch schon in der Literatur

arg strapaziert wurden (voda, zrcadlo, hrob). Hierbei sind v.a. zwei Arten von Bildern von Bedeutung: a) Paare von Abstrakta (smutek hodin/Poutník, zasněné bolesti v srdci/Letnice), b) Bilder, in denen Konkreta abstrahiert werden (sen vodotryskú/Bon repos, bolestiplná dlaň/Usínání).

Letztere Beispiele hängen gleichzeitig mit der weitaus häufigsten Gruppe zusammen, nämlich derjenigen, die Abstrakta oder auch Konkreta personifiziert oder sonst zu Handlungsträgern macht. Seltenere handelt es sich dabei um eine Gruppierung von mehreren Abstrakta, wie etwa bei věčnost bloudí v čase/Bon repos oder minulost s budoucností hovoří/Přístav. Meist sind es einzelne Abstrakta oder Konkreta, etwa den pláče/Láska, mrtvé cesty/Přístav, okna házejí kytice/Bon repos. Letzteres Beispiel weist wiederum gleichzeitig auf eine weitere Gruppe hin, in der Subjekt/Objekt-Beziehungen umgekehrt werden: flašinet žebřá s dívkou/Žebřáková dlaň, záclonka střeží boha/Závěr, země visela v oblacích/Ráj a země. In dieser letzten Gruppe überwiegen allerdings bereits die Konkreta, wie es auch noch eine größere Gruppe gibt, die Abstrakta konkretisiert bzw. sie ganz durch Konkreta ersetzt: život je lodníku podoběn/Žebřáková dlaň, srdce, tot' uzel nerozt'atý/Balada o návratu, srdce jest oltářní zvonek/Závěr, luják světla/Usínání. Schließlich gibt es natürlich auch Konkreta, die durch Konkreta ersetzt werden: oči jsou jako trsy fialek/Láska, sprcha deště/Bon repos. In diesem Zusammenhang finden sich auch eine Reihe aktualisierter Bilder, d.h. solcher, die als abgenutzte Metaphern erscheinen würden, wenn sie nicht innerhalb ihres Begriffsfeldes eine Verschiebung erführen: rajská silnice/Ůtěcha (silnice statt cesta), sprcha deště. Und erwähnt seien zuletzt auch noch Gegensatzpaare, die aber selten sind: přítomná minulost/Letnice.

Mit Pk tritt insofern eine Änderung ein, als zum einen die Bilderwelt merklich abnimmt (nur noch etwa die Hälfte), auf der anderen Seite eine stärkere Konkretetheit der Bilder zum Vorschein kommt. Es werden v.a. eher Abstrakta konkretisiert als umgekehrt, in den anderen Gruppierungen treten dagegen nur leichtere Verschiebungen auf.

Hinsichtlich der in der Bilderwelt vertretenen Wortbereiche ist es kaum verwunderlich, daß diese in der Regel mit der allgemeinen Wortschatzentwicklung übereinstimmen. Eine Ausnahme machen

höchstens die Bereiche der Geographie und der menschlichen Umgebung, die einen im Verhältnis etwas höheren Anteil am Wortschatz der Bilder haben. Und eine Ausnahme macht der Bereich der Tier- und Pflanzenwelt, der trotz seines sonstigen Rückgangs in Pk besonders auffällig vertreten ist (vgl. příběh jest fialovým jádrem jablka/Pk I, mráčky - stádo pampelišek/Pk V).

Mit dem Vordringen in aktuellere Lebensbereiche im Wortschatz und in der Thematik wird auch die Bilderwelt verändert, indem weniger und gleichzeitig konkretere Bilder Verwendung finden. Ansonsten wird aber auch das einzelne Bild verdrängt zugunsten der gesamten Bildkomposition, an die Stelle der früheren Bilder, Metaphern, Vergleiche etc. treten jetzt die Assoziationen einzelner Visionen, "geschauter Bilder" (nicht zuletzt im Sinne des späteren Surrealismus), die durch zusätzliche Metaphern nur überladen würden.

Ähnlich verhält sich bis zu einem gewissen Grade Wolker. In Hdd überwiegen ebenfalls wie in Nezvals Erstling noch die Abstrakta, v.a. personifizierte oder sonst zu Handlungsträgern erhobene (neben Konkreta in derselben Position): srdce řeklo/Host do domu, srdce nenamokne/Noční déšť', věci stoupají/Dnešek, daneben měsíc šel/Vzdálená milá, hvězdy byly na návštěvě/ebda. Allerdings finden sich reine Abstrakta-Zusammensetzungen, wie schon bei Nezval, selten, wenn auch insgesamt die Abstrakta in Hdd im Gegensatz etwa zu Most auch noch vorherrschen. Auf der anderen Seite finden sich aber ähnlich Most auch aktualisierte Bilder, etwa svět je chodník nebem/Poutníci, vgl. rajská silnice bei Nezval.

Mit Sk und Th tritt dann eine Änderung ein, die den Abstrakta-Anteil zu einem großen Teil reduziert, ohne ihn allerdings zu beseitigen (wie auch Pk nicht). Der Umfang der Bilderwelt reduziert sich aber nur geringfügig. Betroffen sind von der Umschichtung v.a. als Handlungsträger auftretende Konkreta und Abstrakta, die konkretisierten Abstrakta ihren Platz überlassen (ca. 1/3 aller Bilder).

Hinsichtlich des Wortschatzes verhält sich Wolker ähnlich Nezval, indem auch er sich weitgehend der Gesamthäufigkeit der Wortfelder entsprechend verhält. Eine Ausnahme bildet aber, wie in Pk, der Bereich der Natur, der v.a. in Th stark zum Tragen kommt, meist allerdings in Ausdrücken wie poštovní schránka kvete modře/

Poštovní schránka/Hdd, kamení rozkveté na cestách/Kazání na hoře/Th. Daneben finden sich aber auch weniger abgegriffene Bilder, wie etwa in Sk: prapor se rozevlál jak kvetoucí jablono, domky rostou jak hřibky, oder: dubové srdce/Muž/Th, v jizbě, co haluzí světelnou/Dům v noci/Th. Daneben fallen aber auch gerade die in Th besonders entwickelten Bereiche auf, v.a. Bilder aus dem Bereich des Meeres (člověk - ztroskotaná loď/Setkání/Th) und der Krankheit (sníh je bílý obklad na čele/Sloky/Th, krvavá tlama kapitálu/Fotografie/Th). Allerdings verschwinden die älteren Bilder, Vergleiche etc. nicht ganz, etwa in Wendungen wie věčná vichřice/Muž/Th, oder wenn die Fenster eines Hauses mit den Augen des Menschen verglichen werden (Balada o očích topičových: nezavřel oči svých jenom dům jediný). Außerdem werden Bilder vom Typ srdce padá, večer vpádl v město, svět pluje, oblaka plují noch reichlich verwendet.

Damit ist sich zwar Wolker einig mit Nezval im Rückgang etwa der Abstrakta in den Metaphern, Vergleichen etc., nimmt wie auch Nezval die Tendenzen des Wortschatzes weitgehend in seine Bilderwelt auf, unterscheidet sich aber von Nezval, indem bei ihm die Bilderwelt doch zu einem großen Teil von Ererbtem lebt und auch nicht zurückgeht. Außerdem machen sich die Unterschiede in der Wortschatzentwicklung gerade in der Bildersprache bemerkbar, indem die neu entwickelten Gebiete, in denen sich die Autoren ja etwas stärker unterscheiden, mehr in den Vordergrund rücken als die älteren, die in ihrer Wertigkeit weitgehend erhalten bleiben. Das macht sich z.B. auch darin bemerkbar, daß Wolker eher im Rahmen des Bekannten bleibt, nicht auf die Exotik ausweicht, sich aber auch öfters wiederholt (vgl. die zuletzt zitierten Beispiele). Ein Bild wie etwa harém kopretin (Pk II) wäre bei Wolker kaum denkbar.

Wie die Bilderwelt der beiden vorangegangenen Autoren bewegt sich auch die Bilderwelt Seiferts in derselben Richtung vom Abstrakten zum Konkreten. Und wie Nezval reduziert er den Anteil der Bilder etwas, wenn auch nicht so stark. So treffen wir etwa in Mvs noch Wendungen an wie bezedno přítomnosti/Večer na pavlači, plameny bolesti/Děti z předměstí. In Sl stechen dann aber schon mehr konkretisierte Abstrakta hervor: korouhev nadějí/Sloky milostné, vlahá radost/Slavný den. Der Personifizierungsbereich

tritt nur in Mvs stärker in Erscheinung: slovo letělo jako pták/Prosinec 1920, ulice spoustila hosana na varhany/Modlitba na chodníku, während Umkehrungen der Subjekt/Objekt-Beziehungen wie auch Gegensatzpaare kaum anzutreffen sind.

Im Wortschatz gleicht Seifert ebenfalls seinen Vorgängern. Allerdings ist er der einzige, der deutlicher sichtbar auch religiöse Ausdrücke in seinen Bildern verwendet, so žebrači hraji modlitbu bídy/Hodina míru/SI, vgl. noch Nezval: růženec obloukovek/Pk I. Ansonsten konzentriert sich auch Seifert mehr auf die Natur (ruce padly do strun jako ptáci/Hodina míru/SI, s.a. die mehrfachen Vergleiche mit vodopád) und stärker noch visuelle und akustische Eindrücke. V.a. Ausdrücke aus dem Musikbereich sind charakteristisch für Seifert: železná píseň/Elektrická lyra/SI, píseň železných tónů/Všecky krásy světa/SI, ulice je flétna/ebda, struny žebber/Děti z předměstí/Mvs, slunce jak válečná polnice/Revoluce/Mvs.

Damit steht Seifert in etwa zwischen Nezval und Wolker, indem er zwar die Entwicklung Nezvals mitmacht, aber nicht in dessen Maße, andererseits sich aber auch zuweilen in seinen Bildern wiederholt. Er geht dabei aber nie so weit wie Wolker, und ist eher als dieser um eine Loslösung von alten Schemata bemüht. Dabei ist auch nicht zu übersehen, daß Seifert die Bilderwelt in weit geringerem Maße einsetzt als Wolker, und so Nezval um einiges näher steht. Im übrigen dürfte deutlich geworden sein, daß die Bilderwelt, anders als etwa der Reim, nicht ganz so stark die Wortschatzentwicklung widerspiegelt, wenn auch in groben Zügen. Die meisten Wortschatzgebiete sind zwar auch in der Bilderwelt vertreten, aber in einigen Fällen können sich doch erhebliche Unterschiede zwischen dem Gewicht dieser Wortfelder im Wortschatz und der Bilderwelt ergeben. Beispiele hierfür sind die Bereiche der Natur (Wolker!) oder etwa der Musik (Seifert!), wie ja auch bei gleicher Bedeutung der religiösen Ausdrücke in den einzelnen Sammlungen der drei Autoren dieser Bereich durchaus nicht gleichwertig in der Bilderwelt der drei vertreten ist: Seifert gibt ihm als einziger auch in seinen Bildern etwas Gewicht. Und dieses letztere macht den erwähnten Vorwurf Wolkers, Seifert führe teilweise eine biblische Sprache, verständlich, denn die Bilderwelt vermag

religiöse Ausdrücke wie auch jeden anderen Ausdruck um einiges zu exponieren (vgl. o. S. 152).

5.6. Thematik

Im Mittelpunkt des Wolkerschen Denkens in Hdd steht der Mensch in seiner Sehnsucht nach einer besseren Welt, nach einer neuen Harmonie der Dinge. Waffen in seinem Streben sind nicht Kanonen, Gewehre, sondern Herz, Hand und Augen, die nicht als Kampfmittel gegen den Mitmenschen eingesetzt werden, sondern für und mit ihm. Immer wieder findet sich deshalb das Motiv des Öffnens: der Türe (lidé lidem dveře otvírají/Host do domu), des Herzens (otevřte srdce/Věci), sowie der Fenster (als Pendant der Türen) und der Augen (als Fenster der menschlichen Seele, des Herzens). Ein Öffnen, das einerseits das Verständnis für die Nöte des Mitmenschen herbeibringen soll, andererseits direkte Hilfe beinhaltet.

Dieses soziale Handeln bleibt aber individuell, geht in der Regel vom Individuum aus und ist für ein zweites Individuum bestimmt. Die Lyrik Wolkers in Hdd besteht wesentlich in einem Aufruf an den einzelnen Menschen, sich auf den Mitmenschen einzustellen, ihm zu helfen. Der gesellschaftliche Rahmen, der direkte politische Kampf bleiben weitgehend ausgespart. Dies bedeutet selbstverständlich nicht, Wolker sei in seinem Erstling blind für die soziale Lage etwa der Arbeiterschaft. Nur ruft er nicht zu politischem Handeln auf, sondern zu einem mehr individuellen Humanismus. Dieser Humanismus hat seine Grundlagen und Analogien in der Familie (Liebe zur Mutter), um sich über die Liebe zu einem Mädchen analog auf die Liebe zum Mitmenschen auszuweiten. Wichtig ist damit v.a. die aktive Kommunikation, der Versuch, den Kontakt zum Mitmenschen selbst aufzunehmen: im Wort, im Zeichen, in der Geste, im Gefühl schließlich (láska ve třech osobách - básnička, kvítko, objetí/K svátku mé milé).

Außer im direkten menschlichen Kontakt zur Mutter oder zur Geliebten findet die Suche nach der Harmonie der menschlichen Gemeinschaft v.a. Vorbild und Analogie in der Natur: wie aus der Liebe und Wärme des menschlichen Herzens die harmonische Gemeinschaft erwächst, entsteht auch die Natur aus der Wärme und dem Licht der Sonne. Die Sonne erscheint als der große Dichter der

Natur (slunce je veliký básník/Žně), die Sonne bringt aber auch dem Eingesperrten Trost (Vězeň), wie auch die Sterne als Wegweiser des Menschen auftreten (Host do domu).

Die von Wolker in der Natur gesuchte Analogie kommt bereits im Eingangsgedicht zu Hdd deutlich zum Vorschein: der Mensch als kleinste Einheit des Universums verbindet sich, wird eins mit der Natur, Blume und Mensch tragen beide auf ihre Art die Verantwortung für die Welt, helfen sie tragen: der eine das Himmelsgewölbe, der andere den Mitmenschen. Und ähnliches wird angesprochen in dem Aufruf, in der Natur zu lernen (učit se v lese/Žák), wenn der Mensch die Welt in sein Herz einschließen soll (zabalit svět do srdce/Žák drückt dies etwas prosaischer aus).

Nicht weiter verwunderlich ist es - man vergleiche die ersten Theorieansätze des Devětsil -, wenn sich dieser Zug zur Natur mit einer antizivilisatorischen Haltung verbindet, die nicht nur Flucht aus dem bürgerlichen Leben bedeutet (s. Žebráci: schwarze Kleidung, Kragen, gebundene Bücher als Kennzeichen einer dumpfen, bürgerlichen Kultur). So wird die Vision einer von der Zivilisation v.a. der technisierten modernen Gesellschaft gefesselten Welt beschworen (svět spoutaný okovy černých kolejnic/Svatodušní svátky), das eiserne Leben beklagt (Ukřižované srdce). Demgegenüber versucht Wolker, die Stadt in den Wald zu verlegen (Dlážďení), um sie menschlicher zu gestalten. Die ländliche Gegend erscheint, wenn auch nicht als Land voll Milch und Honig, so doch als Milchbrei mit Zucker und Zimt (Na svátého Mikuláše).

Letzteres führt uns bereits zu einem weiteren charakteristischen Zug von Wolkers Lyrik in Hdd, der ihn allerdings mit der gesamten Avantgarde verbindet, wie auch schon aus der Wortschatzuntersuchung deutlich geworden sein dürfte: die vielfach religiöse Färbung der Aussagen, ja, die Umarbeitung biblischer oder neutestamentlicher Heilsvorstellungen. Die Sehnsucht nach einer harmonischen Welt wird verbunden mit einer Messiaserwartung im christlichen Stil, wenn sich auch Wolker gleichzeitig von den Elementen dieses Glaubens distanziert. So bringt eben die Sonne dem Eingesperrten Trost (und nicht der Glaube, s.o.), und der Heilige Geist hat für die am Rande der Gesellschaft lebenden nur den Trost übrig, daß bald Sonntag sein wird. So wie die Natur etwa nicht als konkrete Landschaft Mährens oder überhaupt als eine konkrete Land-

sohaft auftritt, sondern Wolker mehr mit den allgemeinen Begriffen operiert, so dient auch der christliche Glaube nicht in seinen konkreten Implikationen, sondern nur insofern als Mittel und Analogie, als er eine Heilserwartung für die Menschheit beinhaltet, die sich ohne größere Schwierigkeiten auf die Ideen Wolkers (wie auch der anderen Autoren) übertragen läßt. Dabei muß natürlich bedacht werden, daß der christliche Glaube bei wohl allen Autoren der Avantgarde (und nicht nur diesen) einen gewissen Erfahrungsgrund des Elternhauses bedeutet. Erst in der Folgezeit werden sich Wolker und die anderen bewußt, daß man die christlichen Formen nicht ohne weiteres übertragen kann, daß man doch - wenn auch unfreiwillig - in die Nähe der entsprechenden Glaubensinhalte gelangt. Daß ansonsten das religiöse Pathos wie auch die Übernahme bestimmter religiöser Bilder zu den Anfängen revolutionärer Bewegungen gehören wie auch etwa der Oktoberrevolution in Rußland (zumindest in der künstlerischen Darstellung jener Zeit, vgl. Bloks "12"), wurde schon erwähnt - nicht zuletzt hat dies ja seinen Grund in der Entstehung bestimmter revolutionärer Philosophien aus der christlichen Lehre.

Insofern also trotz der Form die christlichen Glaubensinhalte ihm nichts mehr sagen, vertraut auch der Wolkersche Protagonist nicht mehr auf überirdische Mächte, sondern auf sich selbst. Nur im eigenen Bemühen, v.a. in der Arbeit des Alltags, gelangt man zur Harmonie, zu einer besseren Zukunft, das Glück liegt in dieser Welt (na kamenném chodníku poznáš svátek nejlépe/Host do domu). Die Hände des arbeitenden Menschen sind die Weizenhalme, in denen sein eigenes Glück heranreift.

Damit stellt sich die Lyrik Wolkers in Hdd dar als die Suche nach dem menschlichen Glück, der Harmonie der menschlichen Gemeinschaft, auf der Grundlage des individuellen Bemühens, des individuellen Kontaktes eher denn als Kollektiv, wobei v.a. das direkt politische Element, erst recht aber die Agitation fehlen. Stattdessen sucht man unter Zuhilfenahme religiöser Formeln die Analogie, das Vorbild in der Natur. Der Wolkersche Humanismus geht dabei in gewisser Hinsicht auf rousseausche Forderungen zurück, v.a. in der antizivilisatorischen Haltung, der Ablehnung (zumindest bis zu einem gewissen Grade) der modernen technischen Welt. Mittel zum Erreichen des gesteckten Zieles ist dabei sowohl die

Liebe (in jeder Form) wie das den Kontakt herstellende Wort, Gefühl wie Verstand (říci něco dobrého, teplého, jasného/Pokojík v hotelu). Allerdings bleibt auch dieser Kontakt individuell eingeschränkt, wie überhaupt Wolker, ganz im Gegenteil zu später, noch kaum zum "wir" findet. Der Protagonist tritt in der Regel allein auf, ganz im Gegenteil zu den späteren Balladen. Aber wenn er auch noch allein auftritt, so fühlt er sich trotzdem in der Lage, den Kampf für eine bessere Zukunft aufzunehmen. Und so liegt über allem doch ein starker Zukunftsoptimismus, der nicht nur dadurch manifestiert wird, daß Wolker den Tod negiert: na této zemi není smrti, - jsou jenom staří a mladí/Hřbitov. Der Mensch lebt fort, und wenn auch nicht in seinem eigenen Leib, so doch in seinen Kindern wie auch seinen Taten.

Wie Hdd, so ist auch Sk wesentlich bestimmt von der Suche nach der - u.a. auch in den Kriegszeiten - verlorengegangenen Harmonie. In diesem stark durch autobiographische Züge gekennzeichneten Poem findet sich diese Harmonie jedoch schon weniger in der Natur als im Schoß der Familie (Großeltern, Familie Tureček), indem hier wie auch in Hdd die gegenseitige Fürsorge betont wird. Daneben tritt aber auch in weit stärkerem Maße die soziale Umwelt außerhalb der Familie oder des zweiseitigen Kontaktes bei Liebespaaren in Erscheinung: das Einssein mit der Gemeinschaft, sei es die Jugendgeneration, sei es die Dorfgemeinschaft, oder die Arbeiterschaft (jsme modrooký dělník...,/ bzw. jsem ve vašem kruhu a je mi dobře, jako bych soustem ve vašich ústech byl). Das "wir" tritt damit deutlich hervor, nicht mehr der einzelne ist für den einzelnen da, sondern das Kollektiv hilft sich gegenseitig und tritt geschlossen für andere ein. Das Ziel, eine gerechte Welt auf der Grundlage der Liebe und des Verstehens des Mitmenschen aufzubauen, bleibt somit zwar bestehen, der Weg aber hat sich weitgehend geändert: tato krása je příliš těžká pro člověka jediného, ... dej, Bože, at' všichni lidé jsou naši přátelé, at' přijdou a pomohou nám je nésti, ... člověk by umřel už tím, že zůstal by na světě jediný.

Nur noch am Rande sei vermerkt, daß mit Sk Wolker Abschied nimmt von religiösen Formen und Formulierungen. Der Protagonist ist endgültig auf sich allein gestellt, der Messias ist in der

Kraft des Kollektivs gefunden, er braucht nicht mehr außerhalb der Gemeinschaft gesucht zu werden. Und andererseits ist dieser Gemeinschaft das religiöse Pathos kaum noch angemessen. Wenn dennoch ein paar religiöse Formulierungen auftauchen, so ist dies eher dem Ort der Handlung zu verdanken (der wiederum mit der Biographie Wolkers zusammenhängt: Heiligberg bei Olmütz). Die Zeit jedenfalls, da sich die Lyrik Wolkers mangels Vorbilder (oder vielleicht auch gerade weil sich die Vorbilder ihrerseits auf religiöse Formeln und Formen stützten) an der Religion orientierte, ist weitgehend vorbei.

Hatte Hdd die Harmonie noch zumindest zu einem Teil im individuellen Glück gesucht, dieses zur Grundlage des Gemeinwohls gemacht (Familie!), war dann Sk schon einen Schritt weiter gegangen, indem die Gemeinschaft als tragender Faktor geschildert wurde, so vollendet Th die Suche Wolkers, indem sie im Grunde mit der Antithese zu Hdd aufhört. Nicht mehr das private Glück, die Harmonie der Familie, ist die Grundlage der Harmonie der Gesellschaft, ihr Ausgangspunkt, sondern das private Glück ergibt sich erst aus der Harmonie der Gesellschaft, der Transformation der Gesellschaft auf diese Harmonie hin. Der persönliche Kontakt zum Mitmenschen genügt nicht mehr, auch wenn er notwendiger denn je ist. Im Vordergrund steht aber jetzt die harte Arbeit im Kollektiv, der Aufbau der neuen Gesellschaft mit vereinten Kräften.

Dies hindert nicht, daß die Bausteine und Mittel hierzu noch teilweise mit Hdd übereinstimmen: Augen, Herz, Hand. Der Blick für die neue Zukunft muß klar sein, die Augen müssen geöffnet bleiben sowohl für die Nöte des Menschen wie für das Gute. Herz und Hand sind als Waffen im Kampf um die Zukunft gleichermaßen vonnöten: ruce jsou zbraně, srdce štít/Balada o snu (Herz nicht nur im Sinne von Liebe, sondern auch Mut). Das Vorbild der Natur, auch noch in Sk lebendig, wie auch die in Hdd vorhandene antizivilisatorische Haltung, ist dabei weitgehend verschwunden. Nicht mehr in der Natur finden wir die endgültige Harmonie, sondern in der voll verwirklichten menschlichen Gemeinschaft. Die Natur ist nicht mehr Vorbild, sie kann allenfalls noch einige analoge Motive aufweisen. Nicht mehr sie steht im Vordergrund, nicht die Sonne als Dichter, sondern Wolker hat zum Anthropozentrismus zurückgefunden: der

Mensch ist Mittelpunkt und Maß aller Dinge. Diese seine Rolle wird auch nicht durch den Tod in Frage gestellt, im Gegenteil. In jeder Generation wird der Mensch neu geboren, lebt er weiter: in seinen Nachkommen wie in seiner Arbeit (dělník je smrtelný, práce je živá/Balada o očích topičových).

Und diese Rolle als des Maßes aller Dinge wird denn auch sonst immer wieder betont, nicht zuletzt auch im Eingangsgedicht: přišel jsem na svět, abych si postavil život dle obrazu srdce svého/Těžká hodina (wenn hier noch einmal eine Bibelparallele auftaucht, dann schon nicht mehr im Sinne eines religiösen Vorbilds, sondern eindeutig als Antithese: hier wird mit gleichen Mitteln gegen etwas polemisiert - vgl. auch Kázání na hoře). Eine Welt ohne Ungerechtigkeit, Abtreibungen, Prostitution, Hunger, ohne die selbstgefällige Totenstarre der bürgerlichen Welt (Tvář za sklem), die blind ist für die Nöte anderer. Und indem der Mensch die Welt nach seinem Herzen gestaltet, verwirklicht er gleichzeitig erst sich selbst. Im Kollektiv, im Meer der arbeitenden Menschen, sind wir selbst die wirklichste Wirklichkeit (Moře).

Daß bei soviel Betonung des Kollektiven, des "Wir", der Protagonist nicht mehr nur als Einzelperson auftritt, sondern oft genug in der Dualität, als Paar (v.a. in den Balladen), sei nur nebenbei angemerkt¹. Dabei hat aber dieses Paar, wie schon gesagt, nicht mehr nur die Funktion der Keimzelle des privaten Glücks, auf dem die Gesellschaft aufbaut, sondern es ist Bestandteil, kleinste Einheit des Kollektivs, in dem es auch erst sein privates Glück verwirklichen kann.

Die Idylle der Naturharmonie ist damit der Harmonie des Kollektivs, der modernen Gesellschaft gewichen. Nicht mehr das individuelle Streben, auch wenn es von den besten Vorsätzen geleitet ist, kann den Ausschlag geben, sondern allein die Arbeit in der Gemeinschaft, das Für-alle-dasein, das Sich-als-Teil-des-Ganzen-fühlen (Balada o očích topičových). Damit hat Wolker eine Kehrtwendung um 180° vollzogen, und es ist nur verständlich, wenn er im Rückblick sagt, es sei (Hdd)

1. eine Erscheinung, die schon Kratochvíl hervorgehoben hat (Kratochvíl, Wolker a Nezval)

"ein bürgerliches Buch. Sollte ich mich damals wirklich ausdrücken, so konnte ich nicht anders. Bis zu welchem Grade das zweite /Buch, d.h. Th - Erg. d. Verf./ proletarisch ist, kann ich ebenfalls nicht garantieren."¹

Ein Vergleich der thematischen Entwicklung von Wolkers Werk mit der Entwicklung der ästhetischen und lexikalischen Seite zeigt eine weitgehende Parallelität, wenn auch hier die Entwicklung nicht so auffällig verläuft. So verschiebt sich ja der Rhythmus zunehmend hin zum Daktylus und Jambus, v.a. die Balladen in Th zeigen einen stärkeren Hang zu einem daktylischen Metrum. Wenn auch in der Wolker-Literatur häufig genug darauf hingewiesen wurde, daß sich Wolker in seinen Balladen in der Diktion der tschechischen Tradition etwa eines Erben annähert, so stimmt dies allerdings in rhythmischer Hinsicht nur bedingt, da Wolker das feste Metrum fehlt. Rhythmische Ähnlichkeiten bestehen allerdings durchaus etwa zu Erbens Záhorořovo lože.

Im Reim finden sich ebenfalls Änderungen, allerdings weniger zur phonetischen denn zur grammatikalischen und semantisch-lexikalischen Seite hin. Dies v.a. dadurch, daß in Th einerseits der Anteil der Verben stark zunimmt, andererseits durch die häufige Verwendung von být sowie Verben allgemeiner Tätigkeiten (dát, klást, chodit) mit verhältnismäßig hoher Redundanz der Reim semantisch etwas entwertet wird. Darüber hinaus verändert sich der Reim natürlich auch in seiner Wortschatzzusammensetzung, v.a. nimmt hier in Th der menschliche Lebensbereich stärker zu. Was schließlich die von Hrabák aufgegriffenen Reimkadenzen angeht², die Häufigkeit des Reimens von viersilbigen Wörtern auf zweisilbige statt umgekehrt (2/4 statt 4/2), so glaube ich nicht, daß dies ein sehr gutes Unterscheidungskriterium ist (ich bin in meiner eigenen Reimuntersuchung auch nicht darauf eingegangen). Die Tendenz, 2/4 gegenüber 4/2 zu bevorzugen, findet sich mehr oder weniger auch bei Nezval, die Schwankungen scheinen mir genauso

1. Wolker, Ochránci umělecké svobody, in: Var I v. 1.5.22, hier n. Vlařin, Avantgarda I, S. 277

2. Hrabák, Rým a intonace u Karla Hlaváčka a Jiřiho Wolkra

insignifikant wie die zwischen männlichem und weiblichem Reim: im Falle der vorliegenden Autoren zumindest sind sie ohne Bedeutung. Ohne Frage hat allerdings Hrabák recht, wenn er ein besonders starkes Übergewicht in Hdd und Th feststellt (wenn Sk etwas abfällt, dann wohl nicht zuletzt auch deshalb, weil sich hier nur insgesamt 20 Reimpaare des Typs 2/4 (11) und 4/2 (9) finden, für eine statistische Untersuchung also eine etwas geringe Zahl. Nicht gerade für Hrabák, der dies ja als Charakteristikum Wolkers gewertet wissen will, spricht auch, daß etwa der Reim zemi/halu-zemi in Th sowohl in dieser Form (Kázání na hoře) wie auch in der Form 4/2 (Muž) Verwendung findet.

Wenn wir aber sämtliche Wandlungen in der Poesie Wolkers betrachten, so müssen wir feststellen, daß diese nach der formal-ästhetischen Seite hin nicht so stark sind, wie etwa im Wortschatz. Hier fallen v.a. der steigende Optimismus (Ausdrücke der Freude, Mut etc.), die Abkehr vom häuslichen Bereich und die Hinwendung zu sozialen Gruppen auf, die Absage an die Naturidylle (die Stadt rückt wieder stärker in den Gesichtskreis), schließlich die Umgestaltung der Wolkerschen Welt zu einer Männerwelt. Daß die Religion zurücktritt, ist ja schon hinreichend erwähnt worden. Damit finden wir im Wortschatz diejenigen Veränderungen, die der Thematik weitgehend entsprechen (während z.B. der Reimwortschatz ja die Thematik ungenauer widerspiegelt), sie gehen aber andererseits nicht über das zu erwartende Maß hinaus, da etwa Fremdwörter auch weiter nur eingeschränkt auftauchen. Und schließlich dürfen wir auch nicht vergessen, daß sich die Bilderwelt Wolkers weitgehend konkretisiert (wenn sie in manchem auch eher traditionell bleibt).

Die Poesie Wolkers beschränkt sich damit zu einem großen Teil auf Veränderungen in der Thematik und damit auch in der Semantik. Diese Umwandlungen spiegeln sich in den ästhetischen Merkmalen wider, ohne daß letztere allerdings im Vordergrund stehen. Die ästhetischen Kriterien treten gegenüber den inhaltlich-thematischen eindeutig zurück, es ändert sich weniger die künstlerische Diktion als die inhaltliche Aussage der Poesie. Man kann sogar sagen, daß einer revolutionären Aussage einer eher proletarischen Poesie in Th (vgl. das von Wolker angeführte Zitat S. 189) ein v.a. etwa hinsichtlich des Reimes konservativer künstlerischer An-

strich gegenübersteht, der eher in die traditionellen Bahnen zurückweist als nach neuen Ausdrucksformen sucht.

Anders als Wolker soll bereits Seiferts Erstling eine Waffe im Kampf um eine neue soziale Ordnung sein, ein Buch, das seinen festen Platz im Klassenkampf einnimmt, so jedenfalls das Vorwort im Namen des Devětsil (laut Piša von Vančura¹). Nicht von der Größe der Zivilisation, deren Inbegriff die Stadt ist, soll die Rede sein, sondern von den Schattenseiten des Lebens.

So steht denn auch im Mittelpunkt der Sammlung die Not des Menschen, das Elend vornehmlich des Arbeiters und seiner Familie. Luxus auf der einen Seite (Modlitba na chodníku), demgegenüber die Not der Kinder (Děti z předměstí) in einer Szenerie, die vom Rauch und Ruß der Fabriken geprägt ist. Um dieser Ungerechtigkeit zu begegnen, dem Menschen seine elementaren Rechte zurückzugeben (entsprechend dem Recht der Blumen auf Schutz und Geborgenheit: nelámej, netrhej, nešlap/Báseň úvodní), kann es nur den revolutionären Kampf geben, der - wenn es nötig ist - auch Gewalt und Blutvergießen einschließt. Wertmaßstäbe etwa der christlichen Religion sind hierbei unangebracht, genauso, wie der Mensch nicht sein Heil über irgendeinen Messias suchen soll. Nur der Mensch selbst mit seinen eigenen Händen kann sich erlösen (vgl. Monolog bezrukého vojáka). Das hindert selbstverständlich Seifert nicht, tief in die Saiten des religiösen Pathos zu greifen, religiöse Begriffe auf die Revolution umzudeuten, nicht ohne Anklänge an den alttestamentarischen Rachegott (Hříšné město).

Dabei geht Seifert weit über den Individualbereich des Menschen hinaus, nicht allein das Individuum steht im Kampf, sondern es ist Teil der großen Masse, die als mächtiges Meer ihre geballte Kraft zeigt. Kaum bleibt Zeit für private Idyllen, auch wenn sie manchmal heraufbeschworen werden (Večer na pavlači). Dabei handelt es sich allenfalls um Kampfpausen, nicht etwa um Darstellung des erstrebenswerten Endzustandes. Dies wird denn auch schon im Eingangsgedicht deutlich gemacht: die Schönheit der Natur, ihre Harmonie bleiben ohne Sinn, solange der Mensch noch in Not und

1. Nachwort Pišas zu Seiferts Město v slzách, Prag⁴ 1948, S. 107

Unterdrückung lebt. Nicht in der Natur oder im privaten Kreis findet der Mensch seine vorrangige Erfüllung, sondern im Aufbau einer neuen Welt (Báseň plná odvahy a víry), die ihm erst die Einsetzung eines - ewig währenden - Feiertages garantiert. Natur, Schönheit, Liebe werden nicht etwa abgelehnt, aber sie erhalten erst ihren Sinn und ihre volle Erfüllung in der neuen Welt. Im jetzigen Stadium können sie nur den Charakter von Kampfpausen haben. Insofern haben natürlich diese Dinge auch jetzt bereits einen positiven Einfluß, um nicht zu sagen, daß sie das einzig Positive auf dieser Welt sind. So, wie die beiden Liebenden die einzigen Gerechten sind, derentwillen Gott eine Stadt nicht zerstört (Hříšné město). Aber der private Zweig darf nicht Selbstzweck werden, er hat seinen gesellschaftlichen Stellenwert, nach dem er beurteilt werden muß.

Damit ist Mvs ein Aufruf zum Kampf für eine neue Gesellschaftsordnung im Rahmen des Kollektivs. Indem sie die Not und das Elend der jetzigen Gesellschaft am Beispiel der Stadt zeigt, will sie als Gedichtsammlung gleichzeitig den Weg weisen: der Mensch muß als Teil des Kollektivs selbst Hand anlegen. Er darf sich auf niemanden verlassen, der Trost und Erlösung in einer jenseitigen Welt verspricht. Wenn er Trost braucht, findet er ihn in der Bibel des modernen Menschen, dem Kommunistischen Manifest (Chudý). Allein das kommunistische Manifest befähigt den Dichter, mehr zu sein als alle Götter: Prophet und Kämpfer in einer Person. Dabei ist er aber, auch wenn er sich an der konkreten gesellschaftlichen Lage und politischen Ereignissen orientiert, kein platter Agitator. Aufgabe des Dichters ist es nicht, Parteiprogramme zu schreiben. Er beschränkt sich auf die Darstellung dessen, was ist, und gibt gleichzeitig Visionen dessen, was sein wird, wobei solche Versuche - wie etwa die Atempause in Večer na pavlači - auch nicht mehr geben können als einen schwachen Abglanz der Zukunft.

Bietet nun Mvs das Bild der Not und des Elends der modernen Welt, so versucht Sl, das Gegenteil zu bringen, die Visionen der in Mvs angedeuteten neuen Gesellschaft zumindest für Augenblicke jetzt schon Wirklichkeit werden zu lassen (Slavný den). So geht es Seifert darum, auch schon in der jetzigen Gesellschaft positive Ansätze aufzuzeigen. Da ist einmal die Welt der Vergnügungen:

Paris erscheint Prag gegenüber als Paradies. Da ist die Sehnsucht überhaupt nach fernen Ländern, der Exotik, die Sehnsucht, der Enge des eigenen Raumes zu entfliehen (Námořník, Černoch). Und da ist in allererster Linie - wie auch schon der Titel besagt - die Liebe. Nicht nur die Liebe zum Mitmenschen, sondern auch die Liebe im Sinne der Erotik. Die Liebe zur Geliebten wird zum ruhenden Pol im politischen Kampf, die Liebe bringt Licht in den Alltag, schafft neue Kraft, hilft auch die Isolierung des Individuums überwinden: vereint ist der Mensch mehr als doppelt stark.

Das Ausruhen, das Erlebnis der Zukunft in den kurzen Augenblicken des Glücks bedeutet für Seifert nicht Flucht aus dem Alltag, Sich-Drücken vor der politischen und gesellschaftlichen Aufgabe, sondern ist ein notwendiges Mittel zur Regeneration. Mittel also, das Ziel für Augenblicke sichtbar werden zu lassen, aber auch, um neue Kraft zu schöpfen. Daß dabei die Kunst nur ein Ersatz ist in der Darstellung der neuen Zukunft, weiß auch Seifert: alle Schönheit der Kunst muß kapitulieren vor der Schönheit der Wirklichkeit, der Wirklichkeit der Straße oder eines Schmetterlings, der Schönheit des Lebens im zukünftigen Glück, die in Wiegenliedern (Ukolébavka) wie in Hymnen an die Revolution beschworen wird (Verše na památku revoluce).

Nicht zuletzt ist die bessere Zukunft auch notwendig, um Tragödien wie die des Schneiders unmöglich zu machen (Verše o lásce, vraždě a šibenici), die zerstörerische Liebe auf der einen, das gesellschaftliche Unverständnis auf der anderen Seite. Liebe erschöpft sich für Seifert nicht im individuellen Erleben, sondern beinhaltet eben auch die daraus erwachsende schöpferische Kraft, die sich in politisches und gesellschaftliches Handeln umsetzt (Sloky milostné).

Im Vergnügen, der Exotik, der Liebe beschwört Seifert mithin keine Idylle herauf, die alle Umgebung vergift, sondern nichts anderes als eine schöpferische Pause. Sl ist als Gegenpol zu Mvs (wie Teige sie im Vorwort sieht¹) nichts als der Versuch, die Visionen der besseren Zukunft, in Mvs angedeutet, einmal für Augenblicke Wirklichkeit werden zu lassen, trotz allen Elends ringsumher dem Leben doch noch ein paar gute Seiten abzugewinnen.

1. z. Autorschaft s. ebda, S. 109

Hinsichtlich der ästhetischen Entwicklung des Seifertschen Werkes können wir wie schon bei Wolker gewisse Parallelen zur Thematik feststellen. Der Rhythmus zeichnet sich, wie gezeigt, durch Rückgang der trochäischen und v.a. daktylischen Elemente aus, womit der Jambus zunimmt. Die Unterschiede zwischen den beiden Sammlungen sind allerdings nicht ganz so markant wie etwa die Wolkersche Tendenz zum Daktylus.

Was dagegen den Reim betrifft, so ist diese Differenzierung bei Seifert schon deutlicher spürbar. Dabei beschränkt sich Seifert nicht allein auf die semantisch-lexikalische Seite: behält zwar der Reim weiterhin seine Basis VCV, d.h., werden weiterhin hauptsächlich die beiden letzten Silben gereimt, so nimmt doch andererseits auch schon die Zahl derjenigen Reime zu, die sich Assonanzen annähern (Basis V). Dieser Unterschied wird dann allerdings noch verstärkt durch die semantisch-lexikalische Seite des Reims. Denn während die grammatikalische Zusammensetzung des Reims konstant bleibt, steigt v.a. die Zahl der Fremdwörter stärker an. Damit steht Seifert bereits in einem Gegensatz zu Wolker, einmal durch die Hereinnahme der Fremdwörter überhaupt, zum anderen dadurch, daß damit dem Reim neue semantisch-lexikalische Impulse vermittelt werden, während Wolker ja gerade den Reim semantisch etwas unterzubewerten scheint (man vergleiche die Häufigkeit von Hilfsverben im Reim oder die Tatsache, daß sich der Wortschatz im Reim schlechter, ungenauer widerspiegelt als bei Seifert und Nezval). In der Wortschatzzusammensetzung schließlich ergeben sich nur geringfügige Änderungen, die aber ebenfalls parallel zur Thematik bei Seifert v.a. die Exotik betreffen.

Die Entwicklung des gesamten Wortschatzes bei Seifert ist gleichfalls weitgehend ein Spiegelbild der thematischen Entwicklung. Während etwa der religiöse Bereich wie auch das Feld Leben/Tod (Sl will ja gerade nicht die Schattenseiten des Lebens in den Vordergrund stellen) reduziert werden, gewinnen Bereiche wie der des Vergnügens, Luxus und eben die Exotik an Boden. Hinzu kommt, wie schon im Reim, der Anstieg der Fremdwörter auf das Doppelte (während Wolker trotz leichtem absolutem Anstieg den prozentualen Anteil hält). Der Unterschied wirkt sich hier v.a. auch deshalb aus, weil ja Seifert in seinem Erstling mit Nezval und Wolker das-

selbe Niveau hielt. Dabei hat die Hereinnahme von Fremdwörtern allerdings nicht nur eine sprachliche Bedeutung. Sie drückt gleichzeitig die Tendenz aus, Erscheinungen der modernen Gesellschaft und des modernen Lebens Eingang in die Poesie finden zu lassen. Wenn auch Wolker bereits in Th seine ehemals antizivilisatorische Haltung weitgehend überprüft hat, so ist er doch nicht zu einer so positiven Einschätzung mancher Erscheinung des modernen Lebens gelangt wie Seifert.

Damit finden wir auch bei Seifert in der künstlerisch-ästhetischen Entwicklung ebenfalls Parallelen zur Thematik. Im Gegensatz zu Wolker beschränkt sich jedoch Seifert nicht so sehr allein auf Veränderungen im semantischen Bereich (Wortschatz), die eine Folge der geänderten aussagemäßigen Haltung ist. Die Veränderung spiegelt sich weit stärker als bei Wolker auch in der ästhetischen Seite wider (Phonetik des Reims), daneben aber auch in der Sprache, wenn auch die Hereinnahme der Fremdwörter mehr auf der Hereinnahme neuer Wortschatzfelder beruht, und nicht etwa auf dem Bestreben, tschechische Wörter durch Fremdwörter zu ersetzen und so Ansätze zu einer internationalen Sprache zu schaffen.

Seifert setzt sich somit in ästhetischer Hinsicht von Wolker ab. Dies kann jedoch nicht verhindern, daß hinsichtlich der thematischen Position keine allzu großen Meinungsverschiedenheiten bestehen. Beide sind sich in ihrer Poesie weitgehend einig in der Einschätzung der Gesellschaft, wenn sie auch in Th und Sl zwei verschiedene Seiten der einen Gesellschaft betonen. Die politische Linie der Poesie ist bei beiden weiterhin parallel. Was Seifert und Wolker unterscheidet, ist die künstlerisch-ästhetische Seite.

Sind die Sammlungen Seiferts und Wolkers von einem wie auch immer gearteten sozialen und politischen Interesse bestimmt, so stellt Nezval in Most geradezu das Gegenteil dar. Kaum einmal, daß in seinen Gedichten der gesellschaftliche Hintergrund deutlich wird. Das Interesse konzentriert sich fast ganz auf das Individuum des Protagonisten, seine Wünsche, Sehnsüchte, Träume. Dies beginnt im ersten Teil von Most mit den Variationen zum Thema "Vergänglichkeit": die Natur vergeht (herbstliche Stimmungen

u.a.), die Familie zerfällt (Balada o návratu), der Mensch ist vergänglich (Dušičky). Eingeordnet ist dies alles in den großen Kreislauf der Natur des Werdens und Vergehens, ohne daß wir etwa mit Gewalten konfrontiert werden, die diesen automatischen Ablauf durchbrechen können.

Dieser Vergänglichkeit im Kreislauf der Natur stellt sich als ruhender Pol gegenüber die Liebe, sowohl die des Kindes zur Mutter wie die zur Geliebten. Die Liebe bietet die einzige Möglichkeit der vollen Erkenntnis des Lebens, ist die einzige positive Daseins- und Erfahrungstatsache. Dabei betont Nezval allerdings weniger die erfüllte Liebe, als die Sehnsucht nach dieser Erfüllung, sowie die Zerstörung der persönlichen Bindungen. Deshalb tritt auch neben das Dorf- und Naturidyll v.a. der beiden ersten Teile von Most (mit ihren Abend- und Nachtstimmungsbildern) in Přeběhy die Szenerie des Bahnhofs und der Schiffsanlegestelle. Dies sowohl als Stätte der Begegnung (meist flüchtiger Art) wie auch der Trennung, des Abschieds. Als Gegenpol dieser Orte der Unruhe stellt sich demgegenüber Tesař dar: das Bild des Zimmermanns, der der Losung "mějme se rádi" folgend dem Wanderer einen Augenblick Geborgenheit und Unterkunft gewährt. Allein hier wird im Übrigen die Liebe über den individuellen Rahmen hinausgehoben zu einem alle Menschen verbindenden Band mit der Parole "věčnost a vděčná láska". Der religiöse Hintergrund ist dabei kaum zu übersehen (Familie Christi als Familie des Zimmermanns Josef), ebenso könnte man hier Anklänge etwa an das Motiv von Philemon und Baucis konstatieren.

Wie um dieses Bild der Geborgenheit wieder abzubauen, geht Nezval jedoch diesen Spuren nicht weiter nach, sondern wendet sich wieder den negativen Erscheinungen der Liebe zu: der im Gefängnis ohne jeden Kontakt Eingeschlossene (keinesfalls zufällig dem Anarchisten Kropotkin gewidmet), der Tod eines armen, unschuldigen Mädchens oder eines verschmähten Liebhabers, die der Liebe feindliche Umwelt (v.a. der Religion, der Kirche). Worauf Nezval wieder zurückkehrt zum Bild der Vergänglichkeit, die sich in einem Traum der Kindheit, einer Retrospektive des Kreislaufs der Natur und des menschlichen Lebens auflöst.

Die Poesie Nezvals bleibt somit in Most im rein individuellen Bereich der Stimmungen, Sehnsüchte, Träume des Protagonisten. Im Mittelpunkt steht nicht wie bei Wolker oder Seifert ein Interesse an der gesellschaftlichen Umgebung, sondern das elegisch überschattete Werden und Vergehen der Natur und des Menschen. Nichts von einem Naturoptimismus Wolkers, sondern das Gegenteil. Nicht die aktive Haltung eines Protagonisten wie bei Wolker oder Seifert, sondern eher die Passivität des Traums, das Zurückversenken in die eigene Vergangenheit bestimmen Nezval.

Diese Suche nach der eigenen Vergangenheit beschäftigt Nezval auch in Pk. Nur sucht er hier den Fluchtpunkt des Lebens nicht mehr in einem passiv erlebten Werden und Vergehen der Natur, sondern in aktivem Handeln. Dieses Handeln kann politischer Natur sein (Teilnahme an der Revolution), jedoch reicht gesellschaftliches Engagement nicht aus zur Verwirklichung des eigenen Ich. Erst die allseits umfassende Lebenserfahrung, die auch die Psyche einbezieht, gibt dem Leben den rechten Sinn, nicht das passive Erleben aber, sondern die aktive Gestaltung des Lebens, die Entwicklung der psychischen wie physischen Kräfte. Lebensgenuß steht dabei gleichberechtigt neben dem aktiven politischen Handeln. Hauptprinzip ist dabei der Grundsatz der Veränderung, der stetigen Wandlung (wenn dabei in der ersten Fassung von Pk an die Stelle des Wortes *promenit* das Wort *shnit* tritt, so hat dies nicht nur einen Bezug etwa zu Apollinaire, worauf Blahynka hinweist¹, zum *Enchanteur pourrissant*, sondern schließt ebenso an die herbstliche Naturlyrik Nezvals in Most an - was aber am Prinzip der Veränderung grundsätzlich nichts ändert).

Das Leben ist ein Kreislauf, den der Mensch aktiv erleben und gestalten kann. Diese Aktivität hält sich im gesellschaftlichen Bereich im Rahmen des Sozialismus, im Rahmen des kommunistischen Manifestes. Im Rahmen der eigenen Persönlichkeit besteht sie darin, das eigene Ich, die Psyche zu entwickeln. Der vollwertige Mensch ist nicht nur geistig, sondern auch psychisch auf der vol-

1. Nachwort Blahynkas zu Nezval, *Básně noci/Pět minut za městem*, S. 250

len Höhe seiner Kräfte. Und dies kann er nur sein, wenn zum gesellschaftlichen Handeln auch der Lebensgenuß hinzu kommt.

Nezval stellt somit dem mehr gesellschaftlich orientierten Schaffen Seiferts und Wolkers ein Poem entgegen, das einerseits diesen Forderungen nach Politisierung der Kunst auf halbem Wege entgegenkommt. Andererseits wird diese Politizität in die individuelle Wesensart des Künstlers eingebaut. Grundlage bleibt die Individualität des Protagonisten, der sein verlorenes Paradies letzten Endes doch nicht in seiner Umwelt findet, sondern in seiner Psyche, genauer gesagt, in seiner psychischen Vergangenheit, der Kindheit. Deshalb verbindet sich das Ganze, wie schon im Schlußteil von Most, mit Kindheitserinnerungen, wie auch die Identifizierung der jezerní dáma mit seiner Mutter in diesen Rahmen gehört. Bei dieser kindheitspsychologischen Dimension ist dann wohl kaum verwunderlich, daß die Literatur über Pk nur schwer an dem Namen Freuds vorbeikommt, zumindest die Literatur vor dem 2. Weltkrieg, ja daß Pk geradezu psychologisch interpretiert wird¹.

Wie schon Seifert und Wolker, weist auch Nezval künstlerisch-ästhetische Parallelen zur thematischen Entwicklung auf. Dabei verläuft der rhythmische Gang auch weitgehend parallel zu Seifert (im Abbau des daktylischen Elements). Weitgehend konform mit Seifert geht Nezval auch im Reim, wenn auch hier doch etwas größere Unterschiede zu spüren sind. Auch Nezval benutzt im Gegensatz zu Wolker einen der traditionellen Basis VCV mehr entrückten Reim. Hinzu kommt, daß Nezval ebenfalls im Gegensatz zu Wolker statt der Verben eindeutig Substantive bevorzugt, was den Reim in seinem semantischen Stellenwert wesentlich erhöht (vgl. die hohe Redundanz in Wolkers Verben im Reim). Durch die Seifert parallele Tendenz zur vermehrten Aufnahme von Fremdwörtern wird diese Richtung zur semantischen Auffrischung des Reims dann noch verstärkt, wie auch wortschatzmäßig Nezval sich im Reim entsprechend Seifert entwickelt (Exotik).

Hinsichtlich der gesamten Wortschatzentwicklung finden wir dann

1. s. als Beispiel Kratochvíl, Wolker a Nezval.

die erwarteten Parallelen zur Thematik. Dies gilt v.a. für den stärker entwickelten sozialen und politischen Bereich (Revolution) wie auch den Rückgang der religiösen Ausdrücke (wenn auch Nezval zumindest den Klosterbereich noch als negativen Kontrapunkt bestehen läßt, vgl. die Relikte religiöser Ausdrücke in Th). Damit finden wir auch hier wie etwa in der Exotik Entsprechungen zu Seifert (wenngleich wir bei letzterem nicht übersehen dürfen, daß er dem politischen Bereich in Sl nicht mehr so viel Aufmerksamkeit widmet wie in Mvs).

Nezval hat damit in thematischer Hinsicht mit der Hereinnahme auch gesellschaftlicher Thematik zumindest halbwegs Anschluß an Seifert und Wolker gefunden. Gleichzeitig schenkt er aber auch Fragen der Ästhetik einige Aufmerksamkeit, die künstlerischen Kriterien treten keineswegs zurück hinter die inhaltlich-thematischen Erwägungen. Dies rückt ihn näher an Seifert heran, wenn auch nicht zu vergessen ist, daß Seifert in thematischer Hinsicht in Sl den Lebensgenuß mehr betont als das gesellschaftliche Engagement (wobei diese Akzentverschiebung allerdings mit Seitenblick auf Mvs zu verstehen ist, Mvs in gewissem Sinne die erste Hälfte von Sl - vgl. das Vorwort Teiges zu Sl).

5.7. Schlußbetrachtung

Damit hätten Seifert, Nezval und Wolker nach der in den Erstlingen doch recht heterogenen thematischen Ausgangslage eine halbwegs gemeinsame Basis gefunden. Dies auch unter Berücksichtigung der Tatsache, daß etwa Wolker in Einklang mit seinen kunsttheoretischen Äußerungen mehr das soziale und politische Engagement in Th bestärkt, Seifert sich dagegen mehr auf den Genuß des Lebens abstellt (wobei er dies in eine gewisse gesellschaftliche Relevanz bringt). Nezval endlich versucht, beidem gerecht zu werden, wobei aber das soziale und politische Engagement nur zu leicht zur Episode wird, da bei ihm doch über allem das Individuelle des Protagonisten steht. Nezval sucht die Gesetzmäßigkeit seines Seins schließlich nicht in der gesellschaftlichen Umgebung, sondern in sich selbst. Und damit bleibt als einer der wichtigsten Unterschiede bestehen, daß Wolker wie Seifert von der Erfahrung im Kol-

lektiv ausgehen, Nezval dagegen die Individualität bevorzugt.

Während aber die thematische und theoretische Grundlage doch mehr Gemeinsamkeiten zu zeigen beginnt, zeigt die ästhetisch-künstlerische Basis Ansätze zur Spaltung. Waren hier noch die Erstlingswerke sowohl in rhythmischer Hinsicht wie im Reim noch weitgehend auf einer gemeinsamen Linie, so bemerken wir jetzt Akzentverschiebungen in beiden. Während Wolker sich eher traditionellen Formen annähert bzw. bei ihnen bleibt, begeben sich Nezval und Seifert mehr und mehr auf den Weg der v.a. semantisch-lexikalischen Erneuerung der Sprache der Poesie, dies sichtbar sowohl an der Phonetik des Reims wie dem Übergriff auf die Fremdwörter oder exotische Szenerien.

Damit ist man von künstlerischer Gemeinsamkeit sowie thematischer Heterogenität zu thematischer Gemeinsamkeit mit beginnender künstlerischer Heterogenität gelangt. Und hier scheint mir auch ein wichtiger Grund für die Loslösung Wolkers vom Devětsil zu liegen. Denn sobald die künstlerisch-ästhetische Komponente die Priorität erhielt - die sie im Jahre 1922 noch nicht hatte -, war ein Zusammengehen Wolkers mit Nezval und Seifert nicht mehr möglich. Aber Seifert und Nezval waren in diesem Jahre 1922 gerade auf dem besten Wege, der künstlerischen Komponente - und damit anderen als politisch-sozialen Themen - den Vorrang zu geben.

Im Grunde liegt der Grundstein hierfür bereits im Jahre 1921. Denn sowohl Th wie Sl sind zu einem großen, wenn nicht größten, Teil 1921 entstanden (Th von Mitte 1921 bis Mitte 1922). Im selben Jahr hatte auch Teige mit der Propagierung von Exotik, Chaplin etc. angefangen. Und so hatte Nezval mit Pk nur noch die sich anbahnende Tendenz voll unterstrichen, indem er sich an ihre Spitze stellte. Schließlich sind gerade die Teile in Pk, die in der künstlerischen Entwicklung am weitesten gehen, auch erst nach der Begegnung mit dem Devětsil entstanden. Die erste, über Ostern 1922 geschriebene Version von Pk enthält in VI,2 noch Kindheitsszenen ähnlich etwa Akrobat¹. Wenn allerdings Zeitgenossen Nezvals Pk für die beste Verkörperung des Devětsil-Geistes der Neuen proletarischen Kunst halten, so beruht dies z.T. auf einem Mißverständ-

1. Nezval, Z mého života, S. 89

nis: man übersieht leicht die individualistische Grundlage von Pk, die der Neuen proletarischen Kunst in diesem Maße nicht eigen ist. Insofern aber Nezval die sich anbahnende Entwicklung im Künstlerischen sofort und prononciert aufnahm, gibt er sicherlich diesen frühen Devětsil am besten wieder.

Damit ist auch Wolker dem Devětsil im Grunde zu einem Zeitpunkt beigetreten, wo die Richtungsänderung schon fast abzusehen war. Die persönlichen Gründe für sein späteres Ausscheiden aus dem Devětsil - etwa die räumliche Trennung - können somit nur noch eine katalysatorische Wirkung gehabt haben. Zwar verband Wolker mit dem Devětsil zum Zeitpunkt seines Eintritts noch mehr, als ihn von ihm trennte, und insofern müssen wir ihn auch noch dem frühen Devětsil zurechnen. Aber es war bereits zu spät, um die gemeinsame Grundlage noch lange halten zu können. Und Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des Devětsil zu nehmen, etwa hinsichtlich einer erneuten Betonung des politischen Charakters der Kunst bei gleichzeitiger Rückkehr zur Tradition etwa eines Erben, war Wolker nicht mehr vergönnt, wobei fraglich bleibt, ob er sich etwa gegen die Persönlichkeit Nezvals hätte durchsetzen können. Im übrigen zeugen auch schon die Diskussionen zwischen Nezval und Wolker über die Rolle gerade der Phantasie gegenüber einer Poesie des Verstandes von einer gewissen Unvereinbarkeit der Standpunkte.

6. Die künstlerische Entwicklung Nezvals und Seiferts 1923 bis 1929

6.1. Vorbemerkung

Gehen wir nun zur künstlerischen Seite des Devětsil ab 1923 über. Die Zahl der Sammlungen, die hierbei zu untersuchen sind, ist v.a. bei Nezval recht erheblich. Es handelt sich dabei um die Gedichtsammlungen *Pantomima*, *Menší růžová zahrada*, *Básně na pohlednice*, *Nápisy na hroby*, *Blíženci*, *Hra v kostky* sowie über die Zeit von 1929 hinaus als Vergleich *Skleněný havelok* und *Pět prstů*. Hinzu kommen die Poeme *Diabolo*, *Akrobat*, *Dobrodružství noci a vějíře*, *Edison*, *Židovský hřbitov* sowie die *Básně noci* ausschließlich der vorher schon einzeln erschienenen Poeme, und zum Vergleich noch *Signál času*. Damit sind weitgehend alle Gedichtsammlungen und Poeme erfaßt, die in der Zeit des Bestehens des Devětsil entstanden bis hin zur Gründung der Linken Front im Herbst 1929, dazu im Vergleich die wichtigsten Sammlungen der anschließenden Periode. Ausgelassen wurden lediglich einzelne, nicht - oder zumindest nur getrennt von den größeren Sammlungen - veröffentlichte Gedichte. Dabei liegt die jeweilige Erstausgabe der einzelnen Sammlungen zugrunde, Gedichte, die in mehreren Sammlungen auftauchen, wurden in alle diese Sammlungen einbezogen (so etwa *Cukrová balada* und *Vápeníci* in *Most* und *Pantomima*). Die Poeme wurden allerdings nur einzeln untersucht, auch wenn sie nachträglich in Sammlungen wiederveröffentlicht wurden (in diesen dann nicht mehr berücksichtigt). Hinsichtlich der Erstausgaben wurde allerdings bei den Poemen eine Ausnahme zugelassen: für die in den Zyklus der *Básně noci* aufgenommenen Poeme wurde die 1948 bei Borový erschienene Ausgabe der besseren Zugänglichkeit wegen vorgezogen (die 1973 erschienene kritische Ausgabe konnte nicht mehr berücksichtigt werden). Die Unterschiede der einzelnen Fassungen der Poeme sind dabei aber minimal, so daß sie keinen Einfluß auf das Gesamtergebnis der vorliegenden Untersuchung haben, ganz im Gegenteil zu den Unterschieden zwischen den Erstausgaben und den Ausgaben ab 1950 bis etwa 1960¹.

1. vgl. die Einleitung zur Bibliographie

Entsprechend wurden von Seifert, dessen literarische Produktion zumindest hinsichtlich der Lyrik bei weitem nicht so umfangreich ist wie die Nezvals (jedenfalls was die in Sammlungen veröffentlichten Gedichte angeht), an Sammlungen *Na vlnách TSF* (ab der zweiten Ausgabe unter dem Titel *Svatební cesta*), *Slavík zpívá špatně* und *Poštovní holub* herangezogen, dazu wieder als Vergleich *Jablko s klína*. Grundlage bilden wieder die Erstausgaben. (Poeme Seiferts sind in dieser Zeit nicht erschienen).

Um im Übrigen die Grenzübergänge zum frühen Devětsil zu erfassen, werden in die Tabellen und graphischen Darstellungen auch noch einmal die oben behandelten früheren Sammlungen einbezogen, ohne daß aber auf diese besonders eingegangen wird. Außerdem wird der besseren Übersicht wegen Nezval getrennt von Seifert geführt. Angemerkt sei noch, daß die Sammlungen und Poeme bis 1929 vollständig untersucht wurden, die Vergleichssammlungen dagegen nur auswahlweise, wobei die ermittelten Werte auf die Gesamtzahl der Zeilen hochgerechnet wurden, um den besseren Überblick zu erhalten.

6.2. Der Rhythmus in den Nezvalschen Sammlungen

Gehen wir also nun als erstes zum Rhythmus über, zunächst die Iktenfrequenz der Sammlungen: (Tab. 9)

Tab. 9 (Iktenfrequenz)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Most	677	271	70	646	125	314	229	218	120	182	48	93	(961 Z.)
Pk	503	259	113	393	162	231	173	145	112	108	64	73	(738 Z.)
Pant	568	249	152	413	195	292	212	209	119	127	54	48	(815 Z.)
Mrz	450	184	120	304	156	195	151	175	116	132	103	78	(627 Z.)
Bnp	217	68	59	154	63	116	91	84	56	69	40	36	(280 Z.)
Diab	100	37	36	45	49	32	28	30	34	22	25	23	(125 Z.)
Nnh	114	44	9	119	12	82	40	57	7	21	4	4	(152 Z.)
Akr	365	119	166	184	149	160	145	128	122	96	102	66	(511 Z.)
Blíž	237	73	40	177	48	135	79	73	23	32	9	6	(320 Z.)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Dobr	80	57	8	80	1	55							(111 Z.)
Ed	324	2	265	6	275	15	306	5	279	3	201	1	(413 Z.)
Žh	99	30	32	38	42	46	30	34	34	24	23	17	(138 Z.)
Hvk	752	349	210	532	215	369	227	281	128	210	95	67	(1094 Z.)
Bn	209	52	163	44	130	69	200	20	190	49	113	46	(308 Z.)
Sč	251	-	219	-	165	1	272	1	202	-	156	-	(306 Z.)
Sh	1805	1126	570	1137	604	981	550	660	326	301	233	237	(2889 Z.)
Pp	786	330	327	455	314	392	267	263	239	141	161	131	(1085 Z.)

(Abb. 5)

Die Tabelle der Frequenzabweichung hat folgendes Aussehen: (Tab. 10)

Tab. 10 (Mittlere Abweichung der Iktenfrequenz)

	Mo	Pk	Pa	Mr	Bnp	Dl	Nn	Ak	Bl	Do	Ed	Žh	Hv	Bn	Sč	Sh	Pp
Mo	-	4,8	5,5	5,8	8,1	11,7	6,5	9,6	5,4	12,1	36,8	9,7	5,1	25,0	38,6	7,4	8,4
Pk	38	-	3,8	4,3	6,3	9,2	10,7	7,9	6,1	14,3	33,6	7,4	3,1	21,6	35,4	4,4	5,9
Pa	40	23	-	3,7	4,8	9,3	10,0	7,1	6,1	16,7	33,9	6,6	2,4	22,8	35,8	5,4	5,6
Mr	48	25	18	-	3,0	6,2	11,7	4,6	7,4	18,0	32,1	4,1	2,9	19,5	33,9	5,8	3,8
Bnp	56	46	31	30	-	9,2	11,0	7,4	7,0	19,0	32,8	7,1	6,4	21,6	34,6	9,1	6,3
Dl	85	63	58	46	63	-	16,8	4,3	12,8	23,3	28,6	4,9	8,8	15,5	29,1	9,6	4,9
Nn	40	75	71	76	70	11	-	15,4	5,6	10,7	40,3	14,4	10,1	30,8	42,0	12,3	12,9
Ak	71	57	45	36	49	33	106	-	10,3	22,3	28,0	2,8	7,2	15,9	29,8	8,3	3,2
Bl	36	40	38	41	34	80	49	62	-	12,1	34,2	9,8	6,0	25,2	36,0	6,2	8,3
Do	77	96	108	113	117	151	68	148	87	-	40,8	21,3	15,8	35,2	42,2	15,3	19,1
Ed	249	228	221	212	212	179	274	180	228	282	-	28,2	34,0	12,6	4,3	33,6	30,0
Žh	80	56	44	33	51	39	104	21	60	142	182	-	6,7	15,7	30,2	8,6	3,8
Hv	40	19	15	16	42	58	74	49	41	105	227	46	-	22,6	35,8	3,3	5,7
Bn	167	143	143	129	143	104	204	100	159	230	83	99	145	-	14,8	22,9	18,4
Sč	262	242	254	226	225	185	288	194	242	304	33	196	240	100	-	35,7	31,6
Sh	59	33	37	38	63	65	95	57	57	107	219	57	25	147	244	-	6,0
Pp	62	44	32	27	46	32	90	21	54	126	204	30	36	119	209	43	-

Eine eingehendere Interpretation dieser Tabelle möchte ich zunächst zurückstellen. Es dürfte aber nicht allzu schwer fallen, die Extremstellung von Ed und Bn (und Sč für die spätere Zeit) auf der einen Seite sowie Dobr auf der anderen Seite zu sehen, bedingt durch das gegenläufige Metrum (Trochäus gegenüber Jambus). Die anderen Poeme (Akr, Diab, Žh) neigen in einer Art Übergangstellung zu den trochäischen Sammlungen, die gleiche Position hat Nnh auf der Gegenseite, wobei es aber unter den Gedichtsammlungen gleichzeitig eine extreme Stellung erlangt. Die übrigen Gedichtsammlungen nehmen eine Mittelstellung ein, tendieren aber eher Richtung Nnh und Dobr als Richtung Ed.

Metrische Rhythmen sind in der Poesie Nezvals in den 20-er Jahren unterschiedlich vertreten. In der Anfangsphase des Devětsil hatten wir dieses Problem übergangen, da es so gut wie kaum metrische Rhythmen in dieser Zeit gibt. Aber auch in der Folgezeit gibt es zunächst nur wenige metrische Gedichte. So bleibt Most trotz allem lange Zeit mit 190 Zeilen jambischen Metrums an der Spitze, während man von trochäischem und erst recht daktylischem Metrum fast gar nicht sprechen kann.

Bleiben wir zunächst beim Jambus. Abgesehen von Most tritt er als durchgehendes Metrum in den einzelnen Sammlungen vorerst kaum in Erscheinung, wobei aber Nnh eine gewisse Ausnahme macht. Hier finden wir einen bis zur sechsten Silbe meist regelmäßigen Jambus mit daktylischem Auftakt (21), danach haben aber die folgenden Silben eine unregelmäßige Iktenverteilung. Im eigentlichen Sinne setzt aber der Jambus erst mit Hvk ein sowie Dobr als einzigem Poem. Seine konsequente Fortsetzung findet er dann in Sh und Pp, wo er immerhin einen Anteil von teilweise über 40% des Gesamtumfangs einnimmt. Dabei lassen sich zwei verschiedene Phasen in der Entwicklung des Jambus feststellen, wie folgende Aufstellung zeigt (Sammlungen mit nur unbedeutendem Jambusanteil wurden nur in der Zusammenfassung berücksichtigt): (Tab. 11)

Tab. 11 (Jambus)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Most	140	50	4	151	7	112	15	90	4	53	6	16	(190 Z.)
Nnh	114	44	9	119	12	82	40	57	7	21	4	4	(152 Z.)
Dobr	80	57	8	80	1	55	-	-	-	-	-	-	(111 Z.)
Hvk	189	164	3	249	13	182	33	147	3	110	5	23	(333 Z.)
En	27	50	1	41	-	59	9	19	18	49	-	46	(68 Z.)
Sh	308	687	3	493	8	520	3	325	-	19	-	-	(885 Z.)
Pp	113	205	4	208	14	242	6	132	34	68	4	50	(329 Z.)
Ges.	1056	1335	39	452	62	1344	123	846	73	364	26	151	(2222 Z.) (Abb. 6)

Es gibt also eine erste Phase, besonders ausgeprägt in Most und Nnh, in Hvk und Dobr aber noch einigermaßen fortgesetzt, die einen daktylischen Auftakt bevorzugt, indem die erste Silbe eine erheblich höhere Frequenz aufweist als die zweite (das Verhältnis in Dobr erscheint etwas verzerrt durch häufigen Spondäus am Anfang der Zeile). Ab En verschwindet jedoch der daktylische Auftakt zugunsten eines durchgehenden Jambus. Da gleichzeitig das jambische Metrum ab Hvk einen wesentlich größeren Raum in den einzelnen Sammlungen einnimmt, dominiert dann in der Gesamtsicht der jambische Auftakt gegenüber dem Daktylus am Versanfang. Damit ist das poetische Schaffen Nezvalš in der Zeit des Devětsil außer durch die Zweigleisigkeit im Gebrauch von Trochäus und Jambus hinsichtlich der Poeme und Gedichtsammlungen auch noch durch eine zweite Grenze gekennzeichnet. Diese wird in Hvk klar, indem hier einerseits zum ersten Mal in einer Gedichtsammlung in größerem Maße Jambus verwendet wird, andererseits hier in einer fast ausgeglichenen Frequenz von erster und zweiter Silbe mit noch leichtem Übergewicht für die erste sich die Abkehr von einem Jambus mit daktylischem Auftakt hin zu einem "reinen" Jambus bemerkbar macht.

Außer dem Spannungsverhältnis zwischen erster und zweiter Silbe gibt es aber noch zwei andere neuralgische Punkte. Die Häufig-

keit von Abweichungen vom metrischen Schema nimmt zur Mitte des Verses hin zu, in der Regel hat die fünfte Silbe die höchste Zahl von Abweichungen. Allerdings dürfte dies auch von der Zeilenlänge abhängen, genauso wie die Frage, ob die vierte oder sechste Silbe die höchste Iktenfrequenz erreichen (s. etwa den Unterschied zwischen Hvk/Sh und Pp). Und zweitens treten stärkere Abweichungen auf bei einer Zäsur, wie dies v.a. im Alexandriner der Fall ist, so z.B. Smuteční hrana za O.B. Nur sind dies keine Abweichungen im üblichen Sinne, da es sich genaugenommen um einen daktylischen Auftakt der zweiten Vershälfte handelt, der dem Auftakt am Versanfang entspricht.

Eine Untersuchung der Iktenverteilung bei männlichem und weiblichem Reim ist im übrigen nicht allzu ergiebig. Denn in sehr vielen Fällen liegt keine konstante Zeilenlänge vor (Nnh). Und in den meisten anderen Fällen sind die Zeilen mit einer zwischen 8 und 9 Silben alternierenden Länge so kurz, daß sich allein schon aus der Reimwortlänge die Iktenfrequenz der vorhergehenden Silben erkennen läßt. Trotzdem ein Beispiel aus Sh (für eine solche Untersuchung kommen nur die Sammlungen ab Hvk in Betracht, da sie allein ausreichend Material bieten): (Tab. 12)

Tab. 12 (Iktenverteilung im Jambus bei weiblichem und männlichem Reim)

	1	2	4	6	8	
m	18	35	47	36	10	
w	17	46	34	39	40	(insgesamt ca. 100 Zeilen, Verhältnis m/w = 1/1)

Wie sich schon aus der Reimwortlänge herauslesen ließe (s. das entsprechende Kapitel), ist im männlichen Reim bei überwiegend dreisilbigen Reimwörtern die sechste Silbe wesentlich stärker beansprucht als die achte und müßte normalerweise allein die zweite Vershälfte stützen, so daß hier der vierten Silbe eine Hilfsfunktion zukommt (womit der männliche Reim eher einem daktylischen Versauftakt entspricht als der weibliche). Im weiblichen Reim sind auf Grund der Reimwortlänge die Frequenzen auf der sechsten und achten Silbe ausgeglichen, womit der Vers monoton würde, sollte

auch noch die vierte Silbe eine gleich hohe Frequenz haben. Damit fällt automatisch der zweiten Silbe eine größere Stützfunktion zu, womit sich die Häufigkeit eines daktylischen Auftaktes verringert (verschiedene Ikten auf der ersten Silbe gehen hier auf das Konto von Spondäen).

Trochäischer Rhythmus tritt vor Ed nur in einem einzigen Gedicht "rein" auf (Jarmareční písnička o nevěrné lásce/Pant), danach findet er sich aber auch häufiger neben Poemen in Hvk und mehr noch Sh und Pp, ohne aber in seinem Zeilenumfang an den Jambus heranzureichen. Da sich der Trochäus damit ausschließlich auf die spätere Schaffensperiode beschränkt, lassen sich nur schwer Unterschiede oder gar eine Entwicklung ausmachen. V.a. für die Gedichtsammlungen läßt sich nur schwer etwas sagen, da einerseits das Material trotz allem nicht allzu umfangreich ist, andererseits die Iktenfrequenz durch eine stark schwankende Zeilenlänge verzerrt wird (v.a. die Gedichte in Negro blues/Sh sind recht kurz, wodurch in der Gesamtsicht die Frequenz auf den Silben 1-5 gegenüber den folgenden Silben um einiges überhöht erscheint). Trotzdem läßt sich aber eine Zweiteilung des Frequenzbogens wie schon beim Jambus beobachten, infolge der nicht allzu großen Zeilenlänge auf der fünften Silbe (Pp, dasselbe für Sh, falls man Negro blues außer acht läßt). Klarer tritt diese Zweiteilung in den Poemen zutage (1. - 6. Silbe, 7. - 11. Silbe). Hinzu kommt noch, daß nach Ed die höchste Frequenz durchgehend auf der siebenten Silbe erreicht wird.

Unbestreitbar ist außerdem wie auch schon in etwas schwächerer Form im Jambus die Tendenz zu weniger Abweichungen vom metrischen Schema. Am ehesten treten zwar auch im Trochäus die Abweichungen zur Versmitte hin auf, v.a. auf der sechsten Silbe. Aber während noch Ed insgesamt etwa 30 Abweichungen aufweist, sind es in Sc gerade zwei (jako ichtyosaúri pod neogenem = 2/4/4 / Z. 108; pro mé popěvky pro bizarní múj svět. = 124 / Z. 298). (Tab. 13)

Tab. 13 (Trochäus)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Ed	324	2	265	6	275	15	306	5	279	3	201	(413 Z.)
Hvk	62	3	45	1	42	-	43	-	44	-	26	(67 Z.)
Bn	182	2	162	3	130	10	191	1	172	-	113	(240 Z.)
Sč	251	-	219	-	165	1	272	1	202	-	156	(306 Z.)
Sh	149	-	109	6	75	1	44	1	16	-	-	(163 Z.) (alle Abweichungen in Negro blues)
Pp	143	4	95	4	116	2	107	-	61	-	44	(160 Z.)
Ges.	1143	12	920	20	836	32	989	8	790	3	540	(1389 Z.) (Abb. 7)

Auf Grund der längeren Zeilen in Ed und den anderen Poemen läßt sich besser als in den Gedichtsammlungen die unterschiedliche Iktenverteilung bei männlichem und weiblichem Reim beobachten. Als Beispiel Ed: (Tab. 14)

Tab. 14 (Iktenverteilung im Trochäus bei männlichem und weiblichem Reim)

	1	3	5	7	9	11	
m	162	139	124	145	155	61	(202 Z.)
w	162	126	151	161	124	130	(208 Z.)

Da der weibliche Reim mehr zweisilbige Reimwörter aufweist gegenüber viersilbigen als der männliche einsilbige im Verhältnis zu dreisilbigen, die Iktenfrequenz auf der neunten und elften Silbe somit ausgeglichen erscheint, aber dadurch gleichzeitig niedrig gehalten wird, kommen der siebenten und fünften Silbe Stützfunktionen zu, wodurch wieder die dritte Silbe entlastet wird. Im männlichen Reim würde dagegen die neunte Silbe allein den zweiten Teil der Verszeile tragen (wegen des hohen Anteils der dreisilbigen Reimwörter), wenn nicht die siebente Silbe diese zweite Vershälfte stützen würde. Da aber beide zusammen ein so starkes Ge-

wicht erhalten (stärker als die Silben 7 und 9 im weiblichen Reim), wird die fünfte Silbe etwas geschwächt, was wiederum der dritten Silbe zugute kommt.

Eine Untersuchung des daktylischen Metrums erübrigt sich, da hierfür so gut wie kein Material vorhanden ist (einzig ein kurzes Gedicht in Most, Rozloučení, weist einigermaßen durchgehend Daktylus auf). Außerdem verzichte ich auf eine eingehende Untersuchung von gemischten Metren, da auch hierfür nur ein einziges Gedicht in Frage käme (Komedianti/Pant). Ebenso blieben unberücksichtigt verschiedene in einzelne Poeme eingeschobene Gedichte oder Gedichtteile (Pk, Diab), dies allerdings aus der Erwägung, daß es nicht nur meist kürzere Stücke sind, sondern oft auch schwer zu entscheiden ist, wo eigentlich die metrische Form einsetzt, und wo sie aufhört, also der freie Vers beginnt.

Gehen wir nun zu den Intervallen über. In der Intervallfrequenz herrschen v.a. ein- und zweisilbige Intervalle vor, wobei einsilbige Intervalle außer in Žh das Übergewicht haben, in Bnp, Akr und Blíž allerdings nur knapp. Hvk und Dobr (wenn man in letzterem das Null-Intervall nicht in Betracht zieht - Spondäus!) haben den stärksten Hang zur Intervallfrequenz der trochäischen Poeme. Damit wird auch hier die Gemeinsamkeit in der zunehmenden Metrisierung der einzelnen Sammlungen deutlich, über die Grenzen der Scheidung in Trochäus und Jambus hinweg, wie auch sonst die Periode ab Ed/Dobr/Hvk eine ziemlich starke Geschlossenheit zeigt. Im übrigen verläuft die Entwicklung in der inneren und äußeren Frequenz einigermaßen parallel, wenn auch durch Auftakt, weibliche Reime etc. in der äußeren Frequenz die einsilbigen Intervalle immer den Vorrang haben. Die Gruppenbildung dürfte ansonsten weitgehend aus der Tabelle der mittleren Abweichung der einzelnen Kurven (nur für die Innenfrequenz erstellt wegen der Parallelität von Innen- und Außenfrequenz) hervorgehen: (Tab. 15, 16, 17)

Tab. 15 (Innenfrequenz der Iktenintervalle)

	0	1	2	3	4	5	6
Most	45	842	1069	225	32	8	1
Pk	61	629	721	201	77	17	5
Pant	69	879	655	238	57	16	4
Mrz	66	707	672	301	101	29	2
Bnp	30	373	304	161	32	13	2
Diab	35	146	131	58	14	5	-
Nnh	13	163	133	38	13	2	-
Akr	55	570	560	286	93	23	3
Blíž	34	230	220	80	21	5	1
Dobr	30	81	37	14	8	-	-
Ed	15	789	34	391	2	30	-
Žh	8	113	121	75	39	16	2
Hvk	77	1081	714	452	110	34	5
En	43	557	54	308	15	22	-
Sč	-	625	1	315	2	16	-
Sh	336	2574	1624	1214	338	138	23
Pp	114	1104	809	572	128	37	8

(Abb. 8)

Tab. 16 (Außenfrequenz der Iktenintervalle)

	0	1	2	3	4	5	6
Most	45	1418	1345	382	45	8	2
Pk	61	1078	1006	287	103	21	5
Pant	69	1296	995	396	91	20	4
Mrz	66	1063	935	404	128	31	2
Bnp	30	517	414	221	42	16	2
Diab	35	219	172	83	18	5	-
Nnh	13	252	194	58	17	2	-

	0	1	2	3	4	5	6
Akr	55	874	803	351	121	31	3
Blíž	34	409	331	121	27	5	1
Dobr	30	150	61	45	8	-	-
Ed	15	931	245	457	18	33	1
Žh	8	183	175	114	47	17	2
Hvk	77	1774	1147	611	149	45	7
Bn	43	713	219	346	23	22	-
Sč	-	738	152	352	16	17	-
Sh	336	4523	2617	1631	447	163	25
Pp	114	2107	1204	697	152	38	8

Tab. 17 (Mittlere Abweichung der Innenfrequenz mit Rangordnung; der Einfachheit halber wurden alle Faktoren mit 10 multipliziert)

	Mo	Pk	Pa	Mr	Bnp	Dl	Nn	Ak	Bl	Do	Ed	Žh	Hv	Bn	Sč	Sh	Pp
Mo	-	27	48	43	50	50	38	50	38	97	158	78	63	145	172	72	65
Pk	93	-	33	20	37	30	27	27	20	85	155	58	47	132	168	48	42
Pa	198	135	-	28	22	37	12	35	25	58	123	63	25	100	137	40	37
Mr	147	70	108	-	20	17	27	13	13	80	135	42	30	95	148	28	30
Bnp	183	140	88	73	-	23	30	17	23	77	118	42	13	98	132	22	18
Dl	200	130	135	73	110	-	33	23	13	67	142	52	33	118	155	35	32
Nn	162	113	42	100	103	152	-	37	20	60	135	70	30	112	148	45	42
Ak	162	98	140	48	65	105	145	-	23	87	135	32	22	115	148	32	25
Bl	152	83	112	50	97	63	90	95	-	73	142	55	33	118	155	35	32
Do	440	390	265	360	340	293	280	392	330	-	135	108	63	112	148	62	72
Ed	630	620	485	550	480	590	527	545	577	557	-	143	108	23	13	110	113
Žh	260	207	235	153	147	200	255	108	203	460	570	-	48	110	136	41	42
Hv	238	188	93	122	55	158	112	93	145	285	432	182	-	88	122	18	15

	Mo	Pk	Pa	Mr	Bnp	D1	Nn	Ak	Bl	Do	Ed	Žh	Hv	Bn	Sč	Sh	Pp
Bn	568	512	377	375	392	482	418	457	468	448	108	540	343	-	37	87	90
Sč	688	676	542	607	537	647	583	602	633	613	57	673	485	165	-	123	127
Sh	263	213	148	117	75	143	167	132	130	273	453	201	75	345	510	-	13
Pp	233	167	135	90	67	133	163	107	120	320	363	192	60	355	520	50	-

Die Verteilung der metrischen Elemente ergibt folgendes Bild (für die Häufigkeit kommen wiederum nur Elemente mit einer Frequenz von 10 und mehr in Betracht, ausgenommen die kleineren Sammlungen, hier wurden in der Regel die 10 häufigsten Elemente ausgewählt, auch wenn einige in der Frequenz unter 10 blieben): (Tab. 18)

Tab. 18 (Verteilung der metrischen Elemente)

Most	Pk	Pant	Mrz	Bnp	Diab	Nnh	Akr	Blíž	Dobr	Ed	Žh	Hvk
C ₂₄₆	C ₁₂₈	A ₁₄₂	D ₇₀	D ₆₀	A ₁₅	D ₅₃	A ₅₉	D ₆₂	B ₆₁	A ₃₁₄	A ₂₂	A ₁₉₅
D ₂₁₅	D ₁₀₀	D ₁₂₈	C ₅₄	C ₂₉	C ₉	C ₁₉	C ₄₁	C ₅₃	C ₂₂	-	C ₈	B ₁₉₁
B ₁₁₁	A ₇₅	C ₁₁₁	A ₃₅	B ₁₃	D ₄	B ₇₇	D ₃₂	B ₅₉	D ₁₅	-	D ₈	D ₁₅₈
A ₃₃	B ₇₆	B ₁₀₁	B ₂₁	A ₈	-	A ₇	B ₁₂	A ₂₇	-	-	-	C ₁₄₄

Bn	Sč	Sh	Pp
A ₁₇₀	A ₂₅₅	B ₆₂₄	A ₃₀₇
B ₁₃	-	A ₅₁₆	B ₁₉₃
-	-	C ₂₉₈	D ₁₄₅
-	-	D ₂₂₀	C ₈₀

In der Zusammenfassung von B und D sieht das Bild so aus:

Most	Pk	Pant	Mrz	Bnp	Diab	Nnh	Akr	Bliž	Dobr	Ed	Žh	Hvk
J ₃₂₆	J ₁₇₆	J ₂₂₉	J ₉₁	J ₇₃	T ₁₅	J ₆₀	T ₅₉	J ₁₀₁	J ₇₆	T ₃₁₄	T ₂₂	J ₃₄₉
D ₂₄₆	D ₁₂₈	T ₁₄₂	D ₅₄	D ₂₉	D ₉	D ₁₉	J ₄₄	D ₅₃	D ₂₂	-	D ₈	T ₁₉₅
T ₃₃	T ₇₈	D ₁₁₁	T ₃₅	T ₈	J ₄	T ₇	D ₄₁	T ₂₇	-	-	J ₈	D ₁₄₄

Bn	Sč	Sh	Pp
T ₁₇₀	T ₂₅₅	J ₈₄₄	J ₃₃₈
J ₁₃	-	T ₅₁₆	T ₃₀₇
-	-	D ₂₉₈	D ₈₀

Es zeigt sich, daß für die gesamte Zeit nach Pant ein Jambus mit daktylischem Auftakt vorherrscht. Der Daktylus, der noch in Most und Pk bestimmend war, nimmt jetzt die zweite Stelle ein, während der Trochäus außer Pant im Hintergrund bleibt, ebenso wie der "reine" Jambus. Dies gilt aber nur für die Gedichtsammlungen. In den Poemen setzt sich dagegen mehr und mehr der Trochäus durch, abgesehen von Dobr. Damit haben wir die sich schon in der Darstellung der Iktenfrequenz ergebende Zweigleisigkeit von Nezvals Werk unterstrichen. Gleichzeitig hebt sich aber die Zeit des Poetismus stark ab gegen die vorherige Periode, in der der Daktylus das dominierende Element war (im vers libre), wenn auch jetzt noch beide Linien - Gedichtsammlungen wie Poeme - eine gewisse Affinität zu Most wie Pk behalten haben.

Mit Ed, Dobr und Hvk erfahren die dargelegten Tendenzen eine gewisse Veränderung. Einerseits dominiert jetzt eindeutig das trochäische Element in den Poemen mit Ausnahme von Dobr. Andererseits rückt in den Gedichtsammlungen, die bisher außer Pant vom Jambus mit daktylischem Auftakt beherrscht wurden, sowohl der "reine" Jambus in den Vordergrund, wie auch der Trochäus besser ins Bild kommt, beide bilden zusammen eine fast gleichwertige Dominante (wenn auch mit Hilfe des an Bedeutung verloren habenden daktylischen Jambus der Jambus die erste Stelle beibehält). Dabei war aber, wie schon der Trochäus in den ersten Poemen angekündigt worden war, auch der "reine" Jambus schon in stärkerem Maße als vorher in Bliž vertreten. Damit haben wir jetzt zwar die gleiche Kon-

frontation wie vorher in Poemen und Gedichtsammlungen, aber doch mit etwas veränderten Vorzeichen. Waren früher die einzelnen Sammlungen durch eine ziemliche Mischung von metrischen Elementen gekennzeichnet, aus denen das eine oder andere Element herausragte, so dominieren jetzt doch mehr Trochäus und Jambus in ihrer "reinen" Form und wesentlich deutlicher als vorher. Dabei ergibt sich im Übrigen trotz der metrischen Gegensätze zwischen Poemen und Gedichtsammlungen eine Gemeinsamkeit hinsichtlich eines auch in den Gedichtsammlungen vordringenden Trochäus.

Es hat sich also das bestätigt, was schon in dem Absatz über die Häufigkeit von Jambus und Trochäus in Nezvals Werk angesprochen wurde, die Metrisierung der einzelnen Gedichtsammlungen, daneben der Poeme. Gleichzeitig ergeben sich Gemeinsamkeiten innerhalb bestimmter Gruppen sowie Übergänge. So, wie das trochäische Element nicht abrupt mit Ed einsetzt, kommt auch der reine Jambus in Hvk nicht überraschend, beides hat sich schon vorher angekündigt ja scheint schon in der vorpoetischen Phase angelegt. Insofern verläuft die Entwicklung trotz der deutlich zutagetretenden Gruppierungen durchaus kontinuierlich. Auf die Phase Most/Pk, also die Neue proletarische Kunst bzw. die frühe Avantgarde, folgt eine erste Phase des Poetismus, die in Diab und Akr schon einen Übergangscharakter erlangt, ebenso in Blíž für die Gedichtsammlungen. Die zweite Phase wird eingeleitet von Dobr/Ed sowie Hvk und setzt sich in Sč bis zu Sh/Pp fort, wobei wir aber auch hier noch stärkere Unterschiede in der Realisierung des Metrums beobachtet haben, sowohl was den Trochäus betrifft (ab En durchgehend Höhepunkt nicht mehr auf der ersten, sondern der siebenten Silbe), wie auch hinsichtlich des Jambus (Wechsel von daktylischem Auftakt zu "reinem" Jambus). Insofern bilden Ed/Dobr und Hvk eine eigene Gruppe, die stärkere Unterscheidungsmerkmale zu den folgenden Sammlungen zeigt, wenn sie auch insgesamt sich auf Grund der Häufigkeit des Metrums noch stärker als untereinander von der vorhergehenden Phase absetzen. Anzumerken sei außerdem noch, daß sich der freie Vers in Sh und Pp von den Anfängen des freien Verses in Most dadurch unterscheidet, daß er wesentlich weniger daktylisch gebunden ist, dafür die Zahl der 3-er und 4-er Intervalle im Verhältnis etwas größer ist, wodurch er weniger stilisiert wirkt und sich noch stärker der Prosa rhythmisch angleicht.

Hinsichtlich der Häufigkeit der einzelnen metrischen Elemente auf Zeilenebene wäre im übrigen noch zu sagen, daß es in der Regel keine zu hundert Prozent realisierten Metren sind, abgesehen von kurzen Zeilen bis zu 6 oder 7 Silben (etwa 1, 1/1, 21, 2). Ansonsten bleibt im Normalfall eine Hebung ohne Realisierung, wobei je nach Metrum die Lage dieser nicht realisierten Hebung unterschiedlich ist. Beim Trochäus ist zwar die volle Erfüllung der Hebungen bis einschließlich der dritten Hebung keine Seltenheit, meist aber bleibt die zweite oder dritte Hebung nicht realisiert. Die Schemata 111, 311, 131 sind deshalb am häufigsten, wobei ihre Rangfolge beliebig wechselt. Andere trochäische Schemata folgen dagegen in der Regel mit größerem Abstand.

Beim Jambus liegt schon eher die Tendenz zur vollen Ausfüllung des Metrums vor. Dies ist beim Jambus mit daktylischem Auftakt zum Teil schon daher zu erklären, daß hier bereits zu Anfang der Verszeile mit zwei unbetonten Silben die Gefahr einer Monotonie nicht ganz so stark ist wie beim "reinen" Jambus. So steht denn auch beim daktylischen Jambus 211 und 21 an erster Stelle vor 213 und danach 23. Aber auch beim normalen Jambus steht das voll ausgefüllte Metrum an erster Stelle (1/11 bzw. 1/111), unvollständig realisiertes Metrum folgt erst mit einigem Abstand (1/31, 1/13, 1/131). Infolge der oft kurzen Zeilen ist im übrigen zwar 1/3 noch relativ häufig, die Folge 1/3— (1/311 u.a.) dagegen wesentlich seltener. Mithin zeigt der Jambus bei Nezval eine stärkere Tendenz zur Regelmäßigkeit als der Trochäus (hierbei bleibt natürlich zu beachten, daß diese Beobachtungen sich v.a. auf den verhältnismäßig kleinen Zeitraum Ende der 20-er und Anfang der 30-er Jahre stützen).

Über den Daktylus läßt sich ansonsten wenig sagen, hier herrscht meist die volle Iktenerfüllung vor (22, 222). Abweichungen (etwa 221) sind selten, noch seltener aber Nichtrealisierung eines Iktus (etwa 252), ja vom Bau der tschechischen Sprache (Wortlänge und Akzentverteilung) auch nicht allzu wahrscheinlich. Hier setzen schon eher die Abweichungen zu 242 u.a. ein, umso eher, da ja die daktylischen Elemente fast ausschließlich in metrisch nicht gebundenen Versen vorkommen.

Schließlich noch einiges über den Vers allgemein. In der Mehrzahl findet sich, wie schon gesagt, freier Vers, syllabotonischer Vers macht durchschnittlich ein Drittel oder weniger des Umfangs der einzelnen Sammlungen aus. Die Poeme haben dagegen durchgehend entweder festes Metrum oder freien, metrisch nicht gebundenen Vers (abgesehen etwa von dem in Diab eingeschobenen Gedicht sowie Pk mit einigen metrischen Abschnitten). In stärkerem Maße steigt der syllabotonische Vers in seinem Umfang, nachdem er in Pant ff einen Tiefstand von um 10% hat, erst wieder mit Hvk ff an auf z.T. über 40%. Syllabischer Vers kommt nicht vor, abgesehen von einem Akrostichon auf den Namen Nezval (Mrz): Zeilenumfang 14:16:14:16:22:22, Ikten 5:5:4:5:7:6, kein Metrum.

Allerdings findet sich im freien Vers oft genug eine dem Syllabismus angenäherte Erscheinung. Die Gedichte im freien Vers werden oft durch dieselbe Anzahl von Ikten in benachbarten Versen zusammengehalten, jedoch kann auch Silbengleichheit das verbindende Element sein. Dies aber beides nicht im Gesamtrahmen des Gedichtes, sondern nur auf begrenztem Raum über mehrere Zeilen hinweg. In diesem Zusammenhang sei auch noch auf eine andere Erscheinung hingewiesen, die man als Synkope bezeichnen könnte: schon in Most finden sich oft benachbarte Zeilen mit entgegengesetztem Rhythmus. Dies setzt sich auch in den späteren Sammlungen fort, wenn auch in unterschiedlichem Maße. In Pant ist dies auch wie in Pk in etwa gleich starkem Maße der Fall zwischen verschiedenen daktylischen Metren (222 - 1/222), sowie zwischen J und T. Später finden sich Synkopen fast nur noch zwischen J und T (vgl. etwa Negro blues/Sh), allerdings nicht mehr so häufig wie noch in der vorpoetistischen Phase. Dies bezieht sich aber nur auf solche Fälle, in denen benachbarte Zeilen bei einem gewissen Mindestumfang (zwei Ikten bzw. 5-6 Zeilen Umfang) keinen Iktus gemeinsam haben. Fälle wie etwa 212 - 222 u.ä. zählen hierzu nicht (außer, wenn nur der Iktus auf der ersten Silbe gemeinsam ist). Damit sollen aber nur Tendenzen aufgezeigt werden, es wird keine numerische Vollständigkeit angestrebt:

- 1) J/D: A její řídké vlasy bez lesku
Chomáčkúm kouře se podobají
 1/111/2 - 22/3 (Tesař/Most)

2) J/T: Že má jaro nejvíc lásky, víc než snú i trav -
a brouček zlatohlav měl oči rosou zapýřené
 2/11111 - 1/1311/3 (Jarní selanka/Most)

3) J/T: Nevím k čemu bych tě přirovnal
Tři linky táhlý tón tvůj zaznívá
 13/2 - 1/111/2 (Abeceda/Pant)

4) D/D: Ujedu lidem do afriky
Můj dřevěný koník mne zaveze
Budou tam oranže budou tam fíky
 21/3 - 1/22/2 - 222/1 (Na cestu/Pant)

5) J/T: Už hledám zase
novou vlast
ta stará zdá se
není vlast
 1/1/1 - 1 - 1/1/1 - 1 (Vystěhovalec/Sh)

6) T/J: Tento kdosi mluví všemi jazyky
 -
Co s ním? Ach jaké dlouhé cavyky
 1111/2 - 211/2 (Právo na život/Pp)

6.3. Der Rhythmus in den Sammlungen Seiferts

Nun zur Untersuchung des Seifertschen Werkes in rhythmischer Hinsicht. Zunächst die Iktenfrequenz: (Tab. 19)

Tab. 19 (Iktenfrequenz)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
Mvs	597	405	120	596	140	331	241	230	149	223	91	133	81	67	(1017 Z.)
S1	600	354	101	618	176	422	306	366	244	354	219	242	150	133	(970 Z.)
NvT	454	225	97	428	93	281	166	250	119	184	98	103	61	45	(687 Z.)
Szš	494	238	131	416	127	210	133	126	69	74	35	23	18	10	(725 Z.)
Ph	457	246	126	345	130	243	131	189	81	100	37	27	11	5	(708 Z.)
Jk	241	151	53	233	57	203	40	112	41	28	8	2	-	-	(379 Z.)

(Abb. 9)

Die mittlere Kurvenabweichung stellt sich wie folgt dar: (Tab. 20)

Tab. 20 (Mittlere Abweichung der Iktenfrequenz mit Rangfolge)

	Mvs	Sl	NvT	Szš	Ph	Jk
Mvs	-	8,3	3,7	5,5	5,6	8,1
Sl	52	-	5,6	12,2	11,6	12,3
NvT	33	34	-	7,9	6,9	7,9
Szš	45	74	50	-	2,4	5,6
Ph	41	68	44	22	-	5,1
Jk	51	67	46	49	44	-

Wie zu sehen, sind die Unterschiede zwischen den einzelnen Sammlungen nicht allzu groß. Allerdings bildet sich doch mit Szš und Ph eine eigene kleinere Gruppe heraus, von der sich NvT und Jk etwas absondern, ersteres noch am stärksten von allen Sammlungen zur vorpoetistischen Zeit hin orientiert (Sl!). Eine besonders ausgeprägte Entwicklungsrichtung läßt sich aber kaum feststellen, deshalb sei eine weitergehende Interpretation vorerst zurückgestellt.

Metrum ist in den Gedichtsammlungen Seiferts nur spärlich vertreten. Erst mit Ph und v.a. Jk bekommt es einen größeren Zeilenanteil an den einzelnen Sammlungen (etwa 20% in Ph, 40% in Jk, während der Anteil vorher 10% nicht übersteigt). Dabei ist die Zeit vor dem Poetismus vom Metrum her gesehen bedeutungslos.

Dreifüßige Metren finden sich überhaupt nicht, aber auch Trochäus ist selten. Erstmalig taucht er in Ph auf (Tanec dívčích košil), dann auch in mehreren Gedichten in Jk, insgesamt kommen wir für den ganzen behandelten Zeitabschnitt auf 85 Zeilen trochäischen Metrums in Gedichten. Deshalb sei auch nur der Kuriosität halber die Iktenfrequenz angeführt, denn bei einem so geringen Materialumfang lassen sich keine nennenswerten Schlüsse ziehen. Außerdem sei noch betont, daß der Trochäus nie ganz rein auftritt, sondern immer Abweichungen aufweist. Diese finden sich v.a. auf der zweiten und vierten Silbe. Die Abweichungen kommen aber weni-

ger durch Verschiebungen eines Iktus im Einzelfalle zustande, vielmehr ist der Grund meist darin zu suchen, daß oft ganze Zeilen mit gegenläufigem Rhythmus eingeschoben werden, die u.U. auch gleichzeitig durch ihre Kürze (3-4 Silben) die Strophenform der Gedichte durchbrechen. Die Abweichung auf der achten Silbe beruht darauf, daß der Trochäus in Ph ab der siebenten Silbe in Jambus umschlägt (im Grunde hätten wir es deshalb mit einem gemischten Metrum zu tun; da es sich aber in diesem Falle um nicht allzu viele Zeilen handelt, die in Jambus umschlagen, habe ich das gesamte Gedicht Tanec dívčích košil - das einzige, wie gesagt, in Ph - als Beispiel für den ohnehin raren Trochäus genommen). Wenn sich im übrigen kaum Abweichungen zur Versmitte - in der Regel die sechste Silbe - zeigen, so dürfte dies durch den geringen Materialumfang sowie die kurzen Zeilen (meist nur bis zur fünften oder sechsten Silbe) zu erklären sein. (Tab. 21)

Tab. 21 (Trochäus)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Ges.:	62	10	34	5	55	2	23	9	29	3	5	(85 Z.)

Ähnlich wie der Trochäus ist auch der Jambus nur selten regelmäßig durchgehalten. So finden sich oft genug Gedichte mit einer jambischen ersten Vershälfte bis hin zur sechsten Silbe (eventuell mit daktylischem Auftakt), die ab der siebenten Silbe einen unregelmäßigen Rhythmus aufweisen. Ansonsten findet sich Jambus in größerem Umfang wie schon der Trochäus erst ab Ph. Insofern lohnt auch hier nur für Pk und Jk eine eigene Aufstellung der Iktenfrequenz, während die übrigen Sammlungen einschließlich Mvs (Sl hat überhaupt keine metrischen Gedichte) nur in die Gesamtaufstellung Eingang finden: (Tab. 22)

Tab. 22 (Jambus)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Ph	60	82	4	77	10	67	5	57	6	30	-	9	(132 Z.)
Jk	129	101	10	157	7	136	3	81	1	17	-	3	(214 Z.)
Ges.:	279	270	24	337	31	295	19	204	12	95	9	26	(518 Z.)

Auch hier also, wie im Trochäus, eine Reihe Abweichungen, die wie dort meist auf das Konto von ganzen Zeilen mit gegenläufigem Rhythmus gehen. Hierfür ein Beispiel:

<u>De</u> št' <u>j</u> isker <u>p</u> adá <u>d</u> o obilí,	011/3 J
<u>a</u> ch, <u>d</u> louho si tu <u>n</u> epobyly,	03/3 J
spí <u>m</u> ěsto <u>v</u> rozprouděných <u>t</u> mách,	1/13 J
a <u>v</u> nocích, v které <u>o</u> sud <u>s</u> ved mě,	1'31/1J
<u>n</u> ěkdo se <u>d</u> íval <u>y</u> e tmě,	21/1 J
<u>m</u> ěl jsem <u>s</u> trach.	1 T (Dešt' jisker/Jk)

Die Spannung zwischen erster und zweiter Silbe war ansonsten zu erwarten. Allerdings wechselt Seifert häufig auch innerhalb der einzelnen Sammlungen zwischen Jambus mit daktylischem Auftakt und reinem Jambus, so daß der oben zutage tretende Unterschied zwischen Ph und Jk nicht überbetont werden sollte.

Es bleibt damit dabei, als Haupttendenz zunächst einmal eine gewisse Metrisierung der Gedichtsammlungen Seiferts mit Ph ff zu konstatieren, womit die Zeit bis Szš etwas in die Nähe der vor-poetistischen Sammlungen rückt. Weitergehende Aussagen erlaubt das Material allerdings kaum auf Grund seines geringen Umfanges. Nehmen wir uns deshalb jetzt die Intervallfrequenz vor: (Tab. 23, 24, 25)

Tab. 23 (Innenfrequenz der Iktenintervalle)

	0	1	2	3	4	5
Mvs	62	1020	1115	308	59	13
S1	79	1402	1363	471	123	29
NvT	53	811	749	267	70	18
Szš	47	624	459	185	40	5
Ph	43	672	362	282	51	16
Jk	45	413	149	136	13	2 (Abb. 10)

Tab. 24 (Außenfrequenz der Iktenintervalle)

	0	1	2	3	4	5
Mvs	62	1899	1384	438	73	15
S1	79	2237	1618	607	137	30
NvT	53	1337	966	366	86	19
Szš	47	1133	711	273	61	6
Ph	43	1131	643	383	61	16
Jk	45	661	326	195	16	3

Tab. 25 (Mittlere Abweichung der Innenfrequenz mit Rangordnung)

	Mvs	S1	NvT	Szš	Ph	Jk
Mvs	-	1,7	1,7	3,2	6,0	8,0
S1	5,8	-	0,7	2,3	4,7	7,3
NvT	6,2	3,0	-	2,0	4,3	7,0
Szš	9,8	9,8	6,8	-	3,0	5,0
Ph	23,3	19,2	17,2	10,3	-	3,3
Jk	34,0	31,2	29,2	21,3	14,0	-

Die Innenfrequenz zeigt uns das Bild einer von Mvs ausgehenden fortschreitend stärkeren Opposition, die v.a. in Ph und Jk deutlich wird. Szš und NvT nehmen dabei eine gewisse Mittelstellung ein, sie stehen sich um einiges näher. Dabei kann man Szš und NvT durch die starke Affinität von NvT zu S1 durchaus noch der Zeit vor dem Poetismus zurechnen. Ph und Jk sondern sich demgegenüber, wie auch schon hinsichtlich des metrischen Verses, etwas ab (die Intervallfrequenz spiegelt dies ja auch wieder in der Zunahme des Dreier-Intervalls). Damit bietet die Intervallfrequenz doch schon ein klareres Bild als die Iktenfrequenz. Um das Ganze aber abzurunden, jetzt noch die Verteilung der einzelnen metrischen Elemente: (Tab. 26)

Tab. 26 (Verteilung der metrischen Elemente)

Mvs	Sl	NvT	Szš	Ph	Jk
C ₁₉₂	D ₂₂₅	D ₁₃₀	C ₁₃₇	B ₁₃₂	B ₉₇
B ₁₉₀	C ₁₇₄	C ₁₀₀	B ₁₁₃	D ₁₁₄	D ₉₄
D ₁₆₁	B ₁₂₄	B ₉₇	A ₈₆	A ₇₉	C ₂₁
A ₄₀	A ₂₅	A ₁₂	D ₈₅	C ₇₇	A ₁₃

bzw.

Mvs	Sl	NvT	Szš	Ph	Jk
J ₃₅₁	J ₃₄₉	J ₂₀₇	J ₁₉₈	J ₂₄₆	J ₁₉₁
D ₁₉₂	D ₁₇₄	D ₁₀₀	D ₁₃₇	T ₇₉	D ₂₁
T ₄₀	T ₂₅	T ₁₂	T ₈₆	D ₇₇	T ₁₃

Hier kristallisieren sich nun deutlich zwei Gruppen heraus: einmal die Gruppe Sl/NvT, womit also endgültig der starke Zusammenhalt zwischen NvT und der unmittelbar vorhergehenden vorpoetischen Zeit klar wird. Dazu die Gruppe Ph/Jk, indem hier endgültig der Daktylus seine Führungsrolle ausgespielt hat (bis NvT nimmt er ja noch die zweite Stelle ein), andererseits sich der Jambus in seiner reinen Spielart an die Spitze setzt. Szš hat eine Mittelstellung, tendiert aber doch stärker zur Gruppe Ph/Jk als zu den vorhergehenden Sammlungen. Es ist dieser Gruppe verbunden einmal durch das stark ausgeprägte trochäische Element (in Jk ist es unterrepräsentiert, weil die einzelnen trochäischen Elemente für sich genommen in der Häufigkeitsskala weit unten rangieren und deshalb in die Tabelle nicht aufgenommen wurden, vgl. aber die Gedichte in trochäischem Metrum, die gerade mit Jk aufkommen). Außerdem hat der Daktylus in Szš nur scheinbar noch einmal die Oberhand gewonnen. Denn 95 von den 137 daktylischen Elementen werden von 2 (= $\bar{1} - - \bar{1}$) gestellt, was mithin auch dem daktylischen Auftakt eines Jambus gleichkommen kann. So hat auch hier der Daktylus seinen Einfluß weitgehend eingebüßt, und damit beginnen die in Ph und Jk vorherrschenden Tendenzen recht eigentlich schon in Szš.

Es bestätigt sich also, was sich schon durch das Metrum und die Intervallfrequenz andeutete. Das scheinbar gleichförmige Bild der Iktenfrequenz weist in sich einige Entwicklungstendenzen auf. NvT schließt sich noch weitgehend an Sl und damit die vorpoetistische Zeit an. Oder, wenn wir es anders ausdrücken wollen, zeigt Sl schon eine Tendenz hin zur Poetismusperiode, indem in beiden, Sl wie NvT, der Daktylus schon an die zweite Stelle rückt, das im vers libre vorherrschende Element also schon fortgerückt wird. Nach NvT setzt aber ein Bruch ein, der Szš, Ph und Jk in einer neuen Entwicklungslinie sieht, wobei Szš eine Übergangsrolle spielt. Hinzu kommt wieder eine stärkere Klammer zwischen Ph und Jk durch den steigenden Anteil metrischer Gedichte.

Die Entwicklung verläuft somit gegenüber Nezval weitgehend parallel, wenn auch mit gewissen Einschränkungen. Gemeinsam sind sowohl der Rückgang des Daktylus (das Abrücken vom vers libre) wie auch der steigende Anteil des Jambus und letztlich auch Trochäus, wie überhaupt bei beiden der Anteil metrischer Gedichte mit der Zeit stark zunimmt. Andererseits stellen wir eine Phasenverschiebung fest, indem bei Seifert erst in Szš der Daktylus endgültig zurückgedrängt wird, dazu die Zunahme metrischer Gedichte erst mit Ph einsetzt und erst in Jk mit 40% den Nezvalschen Anteil erreicht. Im übrigen unterscheidet Seifert von Nezval auch, daß ersterer weit weniger konsequent Gedichtformen, v.a. Strophenformen, verbunden mit festem Metrum, Silbenzahl, Reimschema etc. benutzt, und außerdem eher Mischformen und Abwandlungen der einzelnen Formen bevorzugt. Insofern hat eben auch das Seifertsche Metrum mehr Abweichungen in der Spätzeit als Nezval.

In dieser Hinsicht ist es nur natürlich, daß bei oft unregelmäßigen oder abweichenden Strophenformen (gerade in der Silbenzahl des Verses), wie sie Seifert gerne anwendet, außer dem besprochenen syllabotonischen Vers kein syllabischer Vers vorkommt, wie auch bei Nezval. Demgegenüber finden wir teilweise tonischen Vers, was andererseits auch nicht zu sehr wundern darf. Tritt doch Seifert schon früh als Übersetzer russischer Dichtung auf, u.a. gerade Bloks ("12"). Und Blok gilt - ob mit Recht oder nicht, steht hier nicht zur Debatte - als einer der Väter des modernen russischen tonischen Verses vor Majakovskij. Allerdings wird der

tonische Vers nie voll durchgehalten, aber Annäherungen sind durchaus vorhanden. So Prstýnek/SI mit meist 3 Ikten je Zeile, Hôtel "Côte d'Azur"/NvT mit je 4 Ikten für die ersten 10 Zeilen. Ansonsten aber vermeidet Seifert im Vers wie im Gedicht allzu große Regelmäßigkeit, zieht in der Regel Annäherungswerte an bestimmte Gedichtformen etc. vor.

6.4. Der Reim Nezvals

Wie schon in der vorpoetistischen Zeit, so weisen auch jetzt die Gedichtsammlungen und Poeme Nezvals nur zum Teil Reim auf. Dabei nimmt aber der Reim einen größeren Raum ein als das Metrum, was besonders in Mrz und Blíž auffällt, wo es kaum metrische Gedichte, dafür aber in großem Umfang Reim gibt (61% bzw. 96% des Zeilenumfangs). Als Reimschema wird im wesentlichen Wechselreim verwendet, oder überhaupt auf ein fest durchgehaltenes Reimschema verzichtet (wie etwa schon in Most). Erst in den späteren Sammlungen ab HvK finden sich konsequent durchgehaltene Schemata und auch komplexere Formen, werden Sonette und Rondos häufiger benutzt.

Selbst bei festem Schema bleiben aber - abgesehen von der letzten Zeit (HvK ff) - meist einige Zeilen reimlos. Andererseits finden wir auch in sonst reimlosen Gedichten oft über mehrere Zeilen hinweg Reime und auch häufig Assonanzen. Dabei verstehe ich unter Assonanzen die Übereinstimmung entweder nur in Vokalen oder Konsonanten oder auch gemischt, ohne daß den entsprechenden Wörtern eine vom Wortende her zurückgerechnete Vokal-Konsonantengruppe gemeinsam wäre (allenfalls V ist zulässig, also die alleinige Übereinstimmung hinsichtlich des letzten Vokals, dem dann kein Konsonant mehr folgt). Diese Assonanzen sind besonders häufig in der Zeit Mrz - Blíž, und v.a. auch in den entsprechenden Poemen (Akr, Diab). Sie tauchen in der vorliegenden Untersuchung aber nur insofern auf, wenn sie vermischt mit "normalen" Reimen etwa in Gedichten vorkommen. Soweit sie verstreut ohne größeren Zusammenhang etwa in den Poemen auftreten - wenn auch in größerem Umfang -, werden sie außerhalb der Betrachtung gelassen. Deshalb seien zumindest an dieser Stelle einige Beispiele angeführt:

jazzbandu - z hangaru
pelargonie - na lože
parku - sopky (alle Diab)

mandarinky - na manžety
bázně - píseň (alle Akr)

Man sollte die Analogien zwischen Rhythmus und Reim zwar nicht überbetonen, aber es erscheint doch m.E. bemerkenswert, daß hier wie dort die Regeln nie voll durchgehalten werden: hier Assonanzen statt Reim, dort Abweichungen statt Einhaltung des metrischen Schemas. Da insofern die Unterbrechung eines gewählten Schemas in der Zeit v.a. von Mrz etc. zur Regel gehört, sollte man dem auch in den entsprechenden Untersuchungen Rechnung tragen und Abweichungen nicht etwa zu glätten versuchen, so bei Spannungen zwischen Wortgrenze und vom Metrum geforderter Akzentuierung. V.a. dann, wenn in solchen Fällen die Umgangssprache beide Möglichkeiten der Akzentuierung zuläßt, sollte man nicht unbedingt für die Einhaltung des Metrums votieren, eher die Durchbrechung der Norm bevorzugen.

Das für die Reimuntersuchung zur Verfügung stehende Material nimmt nun einen unterschiedlichen Platz ein. Während z.B. in Most nur ein Drittel der Zeilen Reim aufwies, kommt dem Reim ab Pk und v.a. Pant wesentlich mehr Bedeutung zu. Pk und Bnp weisen zu etwa der Hälfte Reim auf, Pant und Mrz zu 60%. Die weiteren Sammlungen haben dann entweder gar keinen Reim, dafür aber u.U. eine Reihe Assonanzen, wobei wie in Diab gereimte Gedichte eingeschoben werden können, oder sie haben fast zu 100% Reim. Nur die umfangreichen Sammlungen, Hvk, Sh und Pp bleiben bei etwa 50 - 55%. Refrains (statt eines anderen Reimwortes die Wiederholung desselben Wortes), die außer in der vorpoetistischen Zeit nur noch in Pant halbwegs nennenswert vorkommen, wurden allein in die semantische Untersuchung einbezogen, für die lautliche Untersuchung spielen sie keine Rolle. Wiederholte Reime, v.a. Ed mit 27 Reimwiederholungen (davon allerdings 15mal drtí - smrti) - im übrigen auch mit 3 ungerimten Zeilen -, werden aber mitgezählt.

In der Lautstruktur halten sich nun männliche und weibliche Reime meist das Gleichgewicht, v.a. ab Ed ff. Pk, Pant und Mrz (m) bzw. Bnp und Dobr (w) bevorzugen eine Art. Dazu lassen sich mehrere Tendenzen feststellen: zum einen sind Fälle von unregelmäßigen Reimen selten (1/2, 2/5 u.ä.), sie machen kaum mehr als 2% des Reimumfangs aus, abgesehen von Mrz mit 7% (und in der vorpoetistischen Zeit Pk mit 6%). Diese Fälle treten v.a. bei größerer Reimwortlänge auf und können in der Regel als Abweichungen vom weiblichen oder männlichen Reim aufgefaßt werden. Allerdings sind sie trotz allem nicht so häufig wie die regelmäßigen Reime mit längeren Reimwörtern:

Jochanaána - Beduina (Karnevalový rozhovor/Mrz) 5/4 statt 4/4
 pannu - na otomanu (Ubohá M.G./Mrz) 2/5 statt 2/4

Ansonsten haben die Reimpaare eine Durchschnittslänge von insgesamt 4-6 Silben (1/3, 3/3, 2/4), größere oder kleinere Gesamtlängen sind verhältnismäßig selten. Sie tauchen erst zum Ende des vorliegenden Zeitabschnitts auf (Sh). Die weitere Aufschlüsselung entnehme man im übrigen der folgenden Tabelle: (Tab. 27)

Tab. 27 (Reimwortlänge)

	1/1	1/3	3/3	3/5	2/2	2/4	4/4	
Most	18	55	74	2	76	59	16	(303 Z.)
Pk	14	74	116	2	38	49	6	(325 Z.)
Pant	22	104	141	8	50	99	34	(474 Z.)
Mrz	8	38	147	6	74	56	16	(377 Z.)
Bnp	2	14	34	4	20	38	10	(128 Z.)
Diab	-	4	-	-	4	4	-	(12 Z.)
Nnh	6	18	48	4	38	28	8	(152 Z.)
Akr	-	2	6	-	-	-	4	(16 Z.)
Blíž	14	30	102	8	74	62	16	(308 Z.)
Dobr	6	2	20	2	34	27	18	(111 Z.)
Ed	38	46	84	26	100	86	22	(410 Z.)

	1/1	1/3	3/3	3/5	2/2	2/4	4/4	
Žh	-	-	-	-	-	-	-	
Hvk	49	26	199	14	152	118	38	(614 Z.)
Bn	30	14	90	20	82	62	4	(306 Z.)
Sč	38	16	78	22	76	76	-	(306 Z.)
Sh	217	74	375	38	359	261	22	(1362 Z.)
Pp	52	28	189	12	167	124	10	(586 Z.) (Abb. 11)

Die Zahlenangaben beziehen sich wieder auf die absolute Zahl an Reimwörtern, nicht die der Reimpaare. Ungerade Zahlen kommen dadurch zustande, daß verschiedentlich (aber nicht allzu häufig) mehr als zwei Wörter gereimt werden: tipmamsela - chtěla - těla (Kočující divadlo/Pant). Im übrigen bleiben Diab, Akr und Žh aus der folgenden Darstellung des Reims ausgeklammert wegen ihres unbedeutenden Reimumfangs. Danach stellt sich die mittlere Kurvenabweichung wie folgt dar: (Tab. 28)

Tab. 28 (Mittlere Abweichung der Reimwortlänge ohne Rangordnung)

	Mo	Pk	Pa	Mr	Bnp	Nn	Bl	Do	Ed	Hv	Bn	Sč	Sh	Pp
Mo	-	5,6	4,3	5,7	5,6	2,7	3,3	6,9	3,1	3,7	5,0	5,3	4,7	5,0
Pk	5,6	-	3,0	4,7	7,1	5,1	5,6	10,4	8,4	7,0	8,3	9,7	8,3	7,3
Pa	4,3	3,0	-	6,3	4,7	4,7	4,6	9,1	6,3	6,0	6,9	8,4	7,6	6,6
Mr	5,7	4,7	6,3	-	5,6	3,3	3,1	9,4	6,3	4,6	4,7	8,1	8,1	5,7
Bnp	5,6	7,1	4,7	5,6	-	4,6	4,5	7,3	5,3	5,9	6,9	6,3	6,9	7,0
Nn	2,7	5,1	4,7	3,3	4,6	-	1,0	7,0	3,6	2,1	4,0	5,4	4,0	3,3
Bl	3,3	5,6	4,6	3,1	4,4	10,0	-	6,6	3,1	2,0	3,6	5,0	3,9	2,9
Do	6,9	10,4	9,1	9,4	7,3	7,0	6,6	-	5,4	5,7	6,7	7,4	7,0	5,7
Ed	3,1	8,4	6,3	6,3	5,3	3,6	3,1	5,4	-	4,0	3,6	3,6	4,4	4,3
Hv	3,7	7,0	6,0	4,6	5,9	2,1	2,0	5,7	4,0	-	2,7	4,1	2,7	1,7
Bn	5,0	8,3	6,9	6,7	6,9	4,0	3,6	6,7	3,6	2,7	-	2,0	2,0	1,9
Sč	5,3	9,7	8,4	8,1	6,3	5,4	5,0	7,4	3,6	4,1	2,0	-	2,9	3,6
Sh	4,7	8,3	7,6	8,1	6,9	4,0	3,9	7,0	4,4	2,7	2,0	2,9	-	2,4
Pp	5,0	7,3	6,6	5,7	7,0	3,3	2,9	5,7	4,3	1,7	1,9	3,6	2,4	-

Wir sehen, daß sich keine allzu großen Unterschiede ergeben. Trotzdem kristallisiert sich aber eine Gruppe heraus, die von Most bis hin zu Bnp reicht und eine gewisse Opposition zu den nachfolgenden Sammlungen bildet. Außerdem formen die Sammlungen ab Hvk eine ziemlich geschlossene Gruppe. Und wenn die vorherige Gruppenbildung nicht allzu klar aus der Tabelle der Häufigkeiten hervorging - hier können Affinitäten auch dadurch zustande kommen bzw. Oppositionen entstehen, daß sich die Gegensätze hinsichtlich des männlichen oder der Häufigkeit des weiblichen Reims ausgleichen oder nicht - so ist die letztere Gruppe doch klar dadurch bestimmt, daß nicht nur weibliche und männliche Reime sich weitestgehend die Waage halten, sondern auch dadurch, daß innerhalb des männlichen Reims eine Veränderung stattgefunden hat. Der gegenüber $1/3$ hohe Anteil von $1/1$ weist auf eine Strukturänderung hin, indem jetzt, abweichend von der vorigen Periode, wieder kürzere Reimwörter Verwendung finden. Im weiblichen Reim tritt dies nicht so eindeutig hervor. Wir hätten damit eine dreigeteilte Entwicklungslinie: einmal von Most bis Bnp, dann die Folgezeit bis Ed, schließlich die Sammlungen ab Hvk. Daß im übrigen Dobr eine Sonderstellung einnimmt, dürfte v.a. darauf zurückzuführen sein, daß bei seinem geringen Materialumfang Schwankungen sehr viel deutlicher zutage treten als bei größeren Sammlungen, außerdem hier der weibliche Reim am stärksten überwiegt.

Um die Veränderungen in der Struktur des Reims weiter zu verfolgen, wenden wir uns deshalb jetzt der eigentlichen Lautstruktur zu: (Tab. 29)

Tab. 29 (Lautstruktur des Reims)

	V	CV	VC	VCV	CVC	VCVC	CVCV
Most	19	37	44	145	8	14	28
Pk	22	34	76	137	12	12	24
Pant	38	58	76	228	18	24	24
Mrz	10	188	39	88	30	14	8
Bnp	4	24	6	66	6	12	10
Nnh	2	20	18	68	8	16	18
Blíž	6	78	30	110	18	14	46

	V	CV	VC	VCV	CVC	VCVC	CVCV	
Dobr	-	-	6	81	2	4	16	
Ed	-	6	64	252	22	10	34	
Hvk	6	18	65	347	12	36	106	
Bn	-	6	28	148	18	34	56	
Sč	-	4	50	190	2	22	22	
Sh	26	49	259	759	24	100	109	
Pp	32	26	68	309	22	46	83	(Abb. 12)

Der Reimumfang beträgt, wie aus der Tabelle hervorgeht, meist zwei Silben (VCV = 40 - 50%). Jedoch gibt es auch stärkere Abweichungen. Einmal tritt eine Gruppe auf, die den Reim auf zwei volle Vokal-Konsonantengruppen stützt (VCVC u.a.), z.T. sogar darüber hinausgeht (VCVCVC u.a.). Nach Most beginnt dies wieder mit Blíž und wird besonders deutlich ab Hvk. Außerdem gibt es Bestrebungen, den Reimumfang vom Wortende her gesehen zu reduzieren, ihn mehr auf V und CV zu verlagern. Diese Bestrebungen finden ihren Niederschlag nach der vorpoetistischen Zeit zunächst noch in Pant (V, CV), um dann v.a. in Mrz und Blíž sich stark auf CV zu konzentrieren. Es handelt sich dabei in der Regel um die Reduktion von VCV bei weiblichen Reimen, die sonst hierin ihre Hauptstütze haben. Indem aber nun der Reim sich nicht mehr auf das Wortende in dem Maße wie vorher konzentriert, greift er auf das gesamte Wort über, indem er einmal einen größeren Wortbereich beansprucht (Gesamtlänge eher 6 statt 4), und sich dabei gleichzeitig aufsplittert:

v <u>r</u> á <u>k</u> osí - o <u>á</u> sy	= CV	
dotý <u>k</u> at <u>s</u> e - <u>k</u> ap <u>ce</u>	= V	(beide Jaro/Mrz)
<u>L</u> ore <u>l</u> e <u>y</u> e - <u>L</u> uk <u>r</u> ec <u>i</u> e	= CV	(Lukrecie/Mrz)

(Fälle mit auf zwei Wörter verteiltem Reim sind nicht allzu häufig)

Wichtiger aber als das Vorliegende scheint mir, daß auf diese Art der Reim mehr und mehr eine neue semantische Funktion bekommt. Indem nicht mehr wie gerade traditionell beim weiblichen Reim der Beginn mit der Wortgrenze zusammenfällt (vgl. karmelitek - svátek = CVC bzw. slunce - věnce = CV gegenüber porcelánu - džbánů = VCV - Jaro (1) bzw. Mariánské Lázně (2,3)/Mrz), indem also dem Reim die Silbengrundlage entzogen wird und er oftmals damit gleichzeitig aus dem metrischen Gefüge ausscheidet (da etwa im Metrum dann der Reimbeginn etwa im weiblichen Reim auf eine unbetonte Silbe fällt, was - anders als beim männlichen Reim - nicht der Mehrzahl der Normalfälle entspricht) - in gleichem Maße wird dadurch der Reim frei, mehr den Wortgehalt der beiden Reimwörter zu konfrontieren, nicht mehr allein phonetischen Gleichklang zu erzeugen. Und es ergibt sich mit einem Schlag eine Vielzahl neuer Reimmöglichkeiten, was zusammen mit der Entphonetisierung des Reims zu seiner semantischen Befreiung beiträgt, ihm eine neue Aufgabe vermittelt.

Dem folgt dann ab Dobr/Ed wieder die zunehmende Phonetisierung des Reims zur traditionellen Seite hin, indem nicht nur VCV wieder an die Spitze rückt, sondern auf der einen Seite sich der Reim noch weiter über das Wort (jetzt wieder vom Wortende her gesehen) ausbreitet (VCVC u.a.), andererseits die Reimwörter wieder kürzer werden (s. Frequenz von 1/1 ab HvK). Aber: je breiter die phonetische Grundlage des Reims wieder wird bei gleichzeitiger Verkürzung der Reimwörter, umso stärker werden die semantischen Möglichkeiten wieder eingeschränkt. Das bedeutet selbstverständlich nicht das Ende aller semantischen Möglichkeiten des Reims, es gibt durchaus noch eine Reihe überraschender Kombinationen bei Nezval. Aber auf die Dauer gesehen wird der Reim doch in seinen Möglichkeiten begrenzt. Daran ändert auch nichts, daß mit der Ausbreitung der phonetischen Grundlage überraschende neue Wirkungen erzielt werden können:

krajice - umírajice = CVCVCV (Sc)
rafie - kinematografie = CVCVCV (Ed)

Daß natürlich die traditionellen Bestrebungen daneben einen noch ganz anderen Hintergrund haben können, v.a. den, daß bei vol-

ler semantischer Freiheit des Reims die Reimkünste zur Manie ausarten können, sich die Bewegung in anderer Richtung automatisiert, steht auf einem anderen Blatt. Insofern ist natürlich durchaus die "Semantisierung" des Reimes dem Vorstoß in ein Grenzgebiet gleich, wobei ein zu langes Verweilen eine gewisse Entwertung des Reimes zur Folge hätte. Denn der unkonventionelle Reim in Mrz wirkt ja nur unkonventionell auf dem Hintergrund des traditionsgebundenen Reimes, und sobald er sich zu weit oder zu lange von seiner Vorlage entfernt, besteht die Gefahr, daß er zur unverbindlichen Assonanz wird.

Insofern läßt die Rückkehr zu den alten Formen denn auch nicht auf sich warten. Und die Phonetisierung des Reims im Sinne der Rückkehr zur Tradition wird besonders deutlich in Sh, wo dem hohen Anteil von 1/1 auch ein hoher VC-Anteil entspricht (VC ist ja charakteristisch für den männlichen einsilbigen Reim). Diese Entwicklung geht auch aus der Tabelle der mittleren Abweichung hervor, wo sämtliche Sammlungen der letzten Periode eine größere Affinität zu Most als zu den anderen Sammlungen von Pk bis hin zu Bliz zeigen: (Tab. 30)

Tab. 30 (Mittlere Abweichung in der Lautstruktur ohne Rangordnung)

	Mo	Pk	Pa	Mr	Bnp	Nn	Bl	Do	Ed	Hv	Bn	Sö	Sh	Pp
Mo	-	3,0	1,1	11,9	4,4	3,3	5,9	8,6	5,4	5,3	5,7	5,4	4,0	3,7
Pk	3,0	-	2,6	12,0	6,9	5,1	6,1	10,4	7,0	7,7	7,9	7,0	5,4	5,9
Pa	1,1	2,6	-	11,6	5,0	4,1	6,7	9,7	6,0	6,4	6,6	5,7	4,6	4,6
Mr	11,9	12,0	11,6	-	11,1	11,7	8,0	17,9	14,7	15,1	14,4	15,9	14,7	14,1
Bnp	4,4	6,9	5,0	11,1	-	4,0	5,4	8,1	6,4	6,3	5,9	7,0	5,6	4,7
Nn	3,3	5,1	4,1	11,7	4,0	-	4,6	8,7	6,1	5,1	3,6	6,7	5,6	3,9
Bl	5,9	6,1	6,7	8,0	5,4	4,6	-	10,4	9,0	7,1	6,4	10,1	8,7	6,7
Do	8,6	10,4	9,7	17,9	8,1	8,7	10,4	-	4,0	4,4	6,6	4,9	6,6	6,0
Ed	5,4	7,0	6,0	14,7	6,4	6,1	9,0	4,0	-	3,6	5,4	2,0	3,4	4,3
Hv	5,3	7,7	6,4	15,1	6,3	5,1	7,1	4,4	3,6	-	3,3	3,6	3,0	2,4
Bn	5,7	7,9	6,6	14,4	5,9	3,6	6,4	6,4	5,4	3,3	-	6,0	5,6	3,4
Sö	5,4	7,0	5,7	15,9	7,0	6,7	10,1	4,9	2,0	3,6	6,0	-	2,3	4,6
Sh	4,0	5,4	4,6	14,7	5,6	5,6	8,7	6,6	3,4	3,0	5,6	2,3	-	3,1
Pp	3,7	5,9	4,6	14,1	4,7	3,9	6,7	6,0	4,3	2,4	3,4	4,6	3,1	-

Hier bestätigt sich also, daß v.a. die mittlere Periode, angefangen von Pk bis hin zu Blíž, eine größere Abweichung darstellt. Demgegenüber ist die letzte Periode ab HvK wieder ein stärker in sich geschlossener Block, zu dem Ed hin tendiert, in den es aber nicht integriert ist.

Eine ins Detail gehende Untersuchung einzelner Fragen wie etwa der hinsichtlich der auf mehrere Wörter verteilten Reime halte ich in dem von mir gesteckten Rahmen für weniger sinnvoll, sondern nur im Rahmen des einzelnen Gedichtes. Dasselbe gilt auch für die nicht sehr häufigen, aber doch eher gegen Ende des behandelten Zeitabschnittes auftretenden "unreinen" Reime wie etwa květú - Tintoretúv (Neznámá ze Seiny/Bn).

Es bleibt also die semantische Neuorientierung des Reims und seine Lösung von der traditionellen phonetischen Grundlage v.a. in Mrz. Dem entspricht nicht zuletzt auch die Propagierung des nichtkongruenten Reims à la Majakovskij durch Jakobson¹, wenn auch Nezval nicht unbedingt den vorgeschlagenen Beispielen (so z.B. stal - stúl) so folgt, wie es sich Jakobson vorstellt.

Auch die grammatikalischen Reime seien nur kurz gestreift. Ihr Anteil liegt bei 0,2 bis 0,3, nur in Dobr bei 0,38. Die Schwankungen erweisen sich dabei als weitgehend unabhängig von den übrigen Veränderungen im Reimgefüge. Allerdings ist die Frage, was als grammatikalischer Reim zu gelten hat. Man kann einmal denjenigen Fall werten, bei dem der Reim nur auf Grund der grammatikalischen Endung zustandekommt bzw. auf Grund gleichartiger Suffixe, eventuell unabhängig davon, ob sich die Endungen entsprechen, so Dat. und Lok.Sg.f. Oder, falls dieselbe grammatikalische Endung am Reim beteiligt ist, ihn aber nicht unbedingt allein bilden muß. Im ersten Fall würde z.B. hadu - hladu nicht als grammatikalischer Reim zählen (wohl aber eine Reihe verbaler Reime, etwa daly - byly), im zweiten Fall dann, wenn beide Male Dat. Sg. m. vorliegt. Ich habe mich bei der vorliegenden Untersuchung für den zweiten Fall entschieden, unter Ausklammerung von Suffixen (Verkleinerungsformen!) und des Nom.Sg.m. Selbstverständlich ist dies strittig, auch unter dem Gesichtspunkt, daß neben diesen beiden Möglichkeiten auch noch andere Wertungskombinationen möglich sind.

1. Jakobson, Konec básnického umprumactví a živnostnictví

Was schließlich die Vokalharmonie anlangt, so schwankt sie beständig zwischen 0,6 und 0,7. Sie ist also keine Grundforderung an den Reim, wird auch nicht durch sonstige Strukturänderungen beeinflusst. Eher scheint sie allein von der phonetischen Struktur der tschechischen Sprache abzuhängen.

Damit steht bereits das Problem der grammatikalischen Struktur an. Hervorstechendes Merkmal ist hier, daß in steigendem Maße Substantive verwendet werden auf Kosten anderer Wortarten. Dies betrifft v.a. Verben, andere Wortarten sind ohnehin nur schwach vertreten, auch Adjektive nur ausnahmsweise mit 0,09 in Most. Überhaupt ist Most noch am ehesten ausgeglichen (S:V:A = 49:36:9). Bis Mrz steigt S auf 0,8, um dann ständig bei 0,7 - 0,8 zu bleiben. Dabei tendieren die Gedichtsammlungen eher nach der unteren Grenze (Blíž als einzige Sammlung sogar etwas darunter mit 0,68, Pp und Sh knapp über 0,7), während die Poeme eher an der oberen Grenze bleiben (Ed mit dem Maximum von 0,84). Verben bewegen sich ab Bnp mit ihrem Anteil zwischen 0,1 und 0,2 (Blíž 0,23). Am ausgeprägtesten ist die Polarisierung in Ed (S:V:A = 84:11:1).

Dies bedeutet im Gegensatz zur Lautstruktur, die wieder in die Nähe des Ausgangspunktes zurückkehrt, daß sich die grammatikalische Zusammensetzung eindeutig in einer bestimmten Richtung ändert. Andererseits entspricht aber auch der Festigung der Lautstruktur im Reim wie der Festigung des Rhythmus eine Konsolidierung der grammatikalischen Struktur des Reims. Und nicht zuletzt entspricht diese Festigung auch den Tendenzen inhaltlicher Art, wie etwa der semantisch-lexikalischen Zusammensetzung.

Diese grammatikalischen Züge können deshalb selbstverständlich nicht nur für sich allein gewertet werden, sondern hängen zusammen mit der gesamten grammatikalischen und syntaktischen Struktur der Sammlungen überhaupt. Auf der anderen Seite nimmt aber der Reim eine so betonte Stelle im Gedicht oder Poem ein, daß eine gesonderte Betrachtung durchaus gerechtfertigt erscheint.

Und gleiches gilt auch für die Semantik, jedoch sind auch hier einige Seiten hervorzuheben. In der Anfangsphase des Poetismus (Pant ff) fällt auf, daß der Reim vielfach schon den Kern der Aussage der entsprechenden Zeilen enthält (fast 20%, so etwa vápe-

nici - po silnici (Vápenici Most-Pant), vgl. ebenfalls drti - smr-ti/Ed). Ansonsten findet sich eher Reim, der weniger einen direkten Bezug zur Aussage der betreffenden Zeilen hat, als eine ursprüngliche semantische Beziehung beinhaltet, manchmal rein lexikalischer Art (zu letzteren gehören natürlich auch die grammatischen Reime): alchimista - Krista (Pašijová/Most), lékaři - hrobaři (Komedianti/Pant), baru - po bulváru (Bnp). Semantische Beziehung bedeutet hier ganz allgemein, daß sich zwischen den Reimwörtern in der Vorstellungswelt des Lesers bzw. Hörers auch eine Verbindung herstellen ließe, wenn beide Wörter nicht durch den Reim gekoppelt wären. So können sich selbstverständlich auch groteske Verbindungen ergeben, die nicht unbedingt, um nicht zu sagen in den meisten Fällen, mit der Aussage der entsprechenden Zeilen etwas zu tun haben müssen.

Entsprechende Beispiele finden sich außer in der Anfangsphase des Devětsil und des Poetismus (Pant neben vorher auch schon Most) - hier bis zu 20% der Reimwörter - v.a. in Ed (27%, dabei allerdings ein großer Prozentsatz an Wiederholungen). Hvk ff schränken diese Rolle des Reims wieder ein, bis unter 10%. Die Mehrheit machen aber in jedem Falle solche Reime aus, deren Wörter in keinerlei semantischer Beziehung primärer Art stehen.

Aufmerksamkeit verdient weiter auf lexikalischem Gebiet die Verwendung von Fremdwörtern (oft lateinisch-griechischen Ursprungs, für die neuere Zeit aber auch französische neben einigen englischen Wörtern, dazu geographische wie Eigennamen tschechischer und außertschechischer Provenienz). Waren diese in der Anfangsphase des Devětsil noch weniger vertreten, wenn auch mit aufstrebender Tendenz (Pk), so steigt ihre Zahl bis Mrz rapide an, wobei meist doppelt so viele Fremdwörter wie Namen auftreten (Maximum in Mrz mit insgesamt 27% bei einem Verhältnis von genau 2:1). Danach geht die Zahl wieder etwas zurück, um sich bei insgesamt 10 - 15% einzupendeln (außer Dobr mit 5%). Die Zahl der Namen (sowohl tschechische Vornamen: Marie, Jan, Vojtěch, bis hin zu ausländischen Persönlichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart: Nero, Beethoven, Edison, nicht zu vergessen die Karikatur des Engländers in der Gestalt von John Bull, und selbst Rotkäppchen darf nicht fehlen) geht dabei etwas stärker zurück. Im übrigen bleibt der relativ

hohe Fremdwortanteil auch für die Zeit HvK ff erhalten, wenn auch hier die Poeme gegenüber den Gedichtsammlungen eine höhere Quote aufweisen (12% zu 7-8%, Namen 5-6% zu 2%)¹.

Hinsichtlich der Fremdwörter geht es dabei in größerem Maße auch um solche neueren Datums, wie schon angeschnitten, Modewörter etc.: absynth, röntgen, cyklista, indianola, aviatika neben Fremdwörtern älteren Ursprungs: karavana, bulvár, schließlich griechische wie poesie, filosofie, usw. D.h. Fremdwörter aus fast allen Lebensbereichen, ohne daß hier einer eindeutig bevorzugt würde. (Vgl. dazu auch die allgemeine Rolle der Fremdwörter)

Damit wären wir beim letzten Punkt der Reimuntersuchung angelangt, den verschiedenen semantischen Feldern. Diese Gebiete machen in der Regel 60 - 70% des Wortbestandes aus. Dabei lassen sich neben mehreren kleineren Gebieten wieder drei Hauptgebiete feststellen: Natur, Geographie, und das bei weitem umfangreichste Gebiet, das des Menschen und seiner Umgebung. Insgesamt hat Mrz die größte Vielfalt in den Themenkreisen, gefolgt von den übrigen größeren Sammlungen, während die kleineren Sammlungen im Durchschnitt nur etwa die halbe Skala umfassen. Dies ist verständlich, denn der Aufbau eines Wortfeldes hängt natürlich zu einem nicht geringen Maße auch vom Wortumfang einer Sammlung ab, wie er andererseits auch durch Monothematik beeinflußt werden kann.

Die Unterteilung sieht nun im einzelnen wie folgt aus:

In der Natur haben v.a. Pant und Mrz einen starken Hang zur Exotik, indem hier exotische Pflanzen und Tiere ein gewisses Übergewicht bekommen. Daneben wird im Pflanzenbereich auch noch das Gebiet "zivilisierter" Pflanzen angesprochen (Gemüse etc.). Ab Bnp verschwindet diese Exotik wieder weitgehend zugunsten der heimischen Tier- und Pflanzenwelt. Allerdings wird dieser Bereich nicht vollständig abgebaut, ein Rest Exotik bleibt weiterhin in untergeordneter Stellung erhalten.

Etwas anders sieht es in der Geographie aus. Bedeutet auch hier Pant einen gewaltigen Sprung in die weite Welt, indem bis Mrz etwa die tschechische Heimat nur eine Nebenrolle spielt, so bleibt

1. zur Rolle der Fremdwörter vgl. auch Šerlaimova, Česskaja poézija XX veka

trotz einer Verstärkung der heimischen Welt im folgenden doch die Exotik in der Geographie erhalten. Somit können wir für die gesamte Zeit von einem Gegensatz Heimat/Welt mit allerdings wechselnden Prioritäten sprechen. Ebenso haben wir in der Geographie einen beständigen Gegensatz Stadt/Land wie auch Wasser/Festland, wobei aber sowohl die Stadt wie auch das Festland dominieren. Und was den modernen Verkehr betrifft, so ist auch er durchgehend vertreten, wenn auch nur in Massenverkehrsmitteln (Eisenbahn, Flugzeug, Schiff).

Hinsichtlich des Menschen verschwindet fast vollständig die politisch-soziale Dimension. Uns treten ausschließlich Figuren der Bohème und Halbwelt entgegen, dazu fast schon exotisch anmutende gekrönte Häupter: Kaiser und Magier, Abenteurer, Trinker, Künstler und Exoten. Und dies über die gesamte Zeit hin. Daneben wird aber ab Bnp auch der familiäre Bereich wieder etwas stärker angesprochen, ohne aber der Bohème und Halbwelt Abbruch zu tun. Nur die Welt des Exotischen wird hier reduziert, wie auch die der Kaiser und Könige. Ab Hvk ff finden wir dann in zunehmendem Maße den Menschen auch in seiner psychischen Situation erfaßt (um nicht zu sagen, daß dieser Bereich jetzt die Hauptrolle spielt, allerdings überschneidet er sich stark mit dem der Bohème). So etwa Sh: optimista, nadšenec, lenoch, dobrodruh, žhář u.a. Daneben werden in dieser letzten Periode auch wieder einige Berufe aktiviert (kočí, sluha, uhlokop), ohne daß diese aber an größerer Bedeutung gewinnen. Die Frau wird im übrigen, wie schon bekannt aus der Zeit Pk/Most, in ihrer Funktion als Mutter und Geliebte gezeigt, in sonstiger Hinsicht dagegen nur als Halbweltdame (tanečnice, svúdnice, nevěstka).

Bei den kleineren Gebieten (ich lasse hier den häuslichen Bereich und die angrenzenden Gebiete aus als von nebensächlicher Bedeutung) sei darauf hingewiesen, daß der religiöse Bereich so gut wie ausgeschaltet ist. Allerdings bringt Nezval noch des öfteren Ausdrücke aus dem kirchlichen Leben (farář, kostel, modlit se, přijímání) wie auch der Askese (mnich, cudnost, nesvětácký), ohne dies aber überzubetonen. Dafür wird dem Vergnügen ein größerer Raum gewährt. Dies einmal bezüglich der Musik, wo gleichberechtigt Musikautomaten neben traditionellen Instrumenten wie Gitarre und

Klavier stehen. Dazu aber v.a. Vergnügungsstätten von Cafés über Kinos bis hin zum Bordell (vgl. den häufigen Reim bar - bulvár). Daneben auch das Spiel (Karten, Würfel, vgl. den Titel Hvk), wenn auch mit der Zeit der Gesamtbereich der Vergnügungen etwas abgebaut wird.

Im Übrigen wird mit Hvk auch die Welt der Gefühle wieder stärker in den Reimwortschatz einbezogen, nicht nur die Liebe, sondern mehr noch etwa Angstgefühle. Demgegenüber bleibt der Bereich von Tod und Krankheit weitgehend ausgespart (wie auch - fast möchte man sagen: selbstverständlich - der politische und soziale Raum, Arbeitswelt etc.). Und nicht zuletzt finden wir die moderne Zivilisationsgesellschaft auch dadurch etwas in den Hintergrund gerückt, daß mit Hvk ff auch wieder mehr Mond und Sterne die Zeichen der Elektrizität verdrängen (lampion, reflektor).

Die in der vorpoetistischen Zeit z.T. gezeigte Idylle weicht also über weite Strecken der modernen Zivilisationsgesellschaft, neben natürlich der Exotik, die Betonung liegt aber weiter beim Menschen und seinem Lebensraum (wenn auch in der vorliegenden Darstellung andere Gebiete ihrer interessanteren Aspekte wegen den Vorzug fanden). Der Mensch wird aber weniger als soziales Wesen gezeichnet, sondern nur eingeschränkt einmal im Rahmen der Familie, zum anderen als psychisches Wesen, in seiner Sensibilität, dazu als Künstler, Abenteurer und Lebensgenießer.

Die einzelnen Bereiche sind durch Gegensatzpaare gekennzeichnet: Stadt/Land, Heimat/Weite Welt usw., wobei v.a. Pant und Mrz eher das Neue, Exotische betonen, als das Heimische, Bekannte. Ab Bnp wird die Exotik dann zwar abgeschwächt, bleibt aber doch Bestandteil des Wortschatzes, wenn auch in unterschiedlichem Umfang. Dafür wird der familiäre und häusliche Bereich wieder in Erinnerung gebracht, die unmittelbare Umgebung des Menschen. Erstaunlich, daß der Bereich "Liebe" wie auch sonst der Gefühlsbereich nur selten und v.a. erst wieder gegen Ende der behandelten Zeit angesprochen werden. Dafür tritt das Element "Zeit" in Pant, Mrz, Hvk und Bn stärker hervor, in Bn - eine Ausnahme - auch wieder das Thema "Krieg".

Die größten Verschiebungen innerhalb der einzelnen Felder ergeben sich zwischen Mrz und Pant einerseits sowie den folgenden meist kleineren Sammlungen, und dann noch einmal zu Ed hin, womit die letzte Periode eingeleitet wird. Diese letzte Periode weist dann in sich eine ziemliche Geschlossenheit auf. Hinsichtlich der vorpoetistischen Zeit ist dabei zu bemerken, daß die dort aufgezeigten Tendenzen (Pk, v.a. aber auch die Seifertschen Sammlungen) fast alle übernommen werden (mit Ausnahme der politischen Komponente). Gleichzeitig bekommt die sich etwa in Pk anbahnende neue Linie nach doch vergleichsweise kleinen Anfängen zunächst einmal ein starkes Übergewicht über die traditionellen Bereiche (man vergleiche nur den Fremdwortanteil in Pk von - einschließlich Namen - 6% mit dem Anteil von 27% in Mrz).

Bemerkenswert schließlich - ohne die abschließende Gesamtwertung vorwegzunehmen -, daß die Wortschatzentwicklung einerseits parallel zur Entwicklung der phonetischen Struktur des Reims verläuft, andererseits die Höhepunkte beider Entwicklungslinien nicht ganz zusammenfallen. Zum einen setzen die Extreme im Wortschatz (v.a. die Exotik) in Pant schneller und auch stärker ein, während die eigentliche Neuentwicklung in der Lautstruktur ihren Höhepunkt in Mrz erreicht. Andererseits beginnt der Rückschwung schon in Bnp, die Rückentwicklung der lautlichen Seite des Reims dagegen mit Bliz. Und drittens kehrt der Wortschatz nicht so weit zur Ausgangslage zurück, wie dies beim Reim doch weitgehend der Fall ist, sondern hält eine mittlere Linie ein (man vergleiche etwa den Fremdwortanteil in Hvk ff mit dem der vorpoetistischen Zeit: 1-3% gegenüber 7-8% in Gedichtsammlungen bzw. 12% in Poemen).

6.5. Der Reim Seiferts

Verglichen mit dem Metrum nimmt der Reim bei Seifert einen verhältnismäßig großen Raum ein. Durchschnittlich haben etwas über 50% der Zeilen Reim, nur Ph begnügt sich mit 40% (zum Vergleich: Sl 87%). Dabei überwiegt der weibliche Reim mit einem Anteil von 0,6 - 0,65, nur in Jk ist das Verhältnis männlicher/weiblicher Reim umgekehrt. Die Vokalharmonie liegt bei 0,6 - 0,7, der grammatikalische Reim um 0,15. Die Zusammensetzung nach Wortarten ist

ebenfalls für den gesamten Zeitraum konstant, unterscheidet sich aber wesentlich von der der vorpoetistischen Zeit. Waren Substantive in Mvs und Sl noch mit etwa 0,45 vertreten, so steigt jetzt der Anteil auf beständig 0,6. Dafür fällt der Versanteil von vorher über 0,3 ab NvT auf ca. 0,25, Adjektive fallen von etwas über 0,1 auf knapp unter 0,1, sonstige Wortarten insgesamt immer unter 0,1. Damit weist also die grammatikalische Seite des Reims einen starken Unterschied zwischen vorpoetistischer Zeit und Poetismus auf, die Sammlungen von NvT bis Jk einschließlich - wie ihrerseits Mvs und Sl - eine ziemliche Geschlossenheit.

Die Entwicklung des Reims und der Reimwortlänge entnehme man zunächst den folgenden Tabellen: (Tab. 31, 32, 33, 34)

Tab. 31 (Reimwortlänge)

	1/1	1/3	3/3	3/5	2/2	2/4	4/4	
Mvs	44	32	106	-	185	107	14	(513 Z.)
Sl	34	52	164	4	313	218	17	(840 Z.)
NvT	6	44	73	4	122	94	8	(363 Z.)
Szš	8	48	105	-	124	106	10	(417 Z.)
Ph	14	24	63	-	50	85	23	(273 Z.)
Jk	28	46	79	2	62	58	12	(289 Z.) (Abb. 13)

Tab. 32 (Mittlere Abweichung in der Reimwortlänge)

	Mvs	Sl	NvT	Szš	Ph	Jk
Mvs	-	1,9	3,1	4,0	6,0	5,8
Sl	1,9	-	1,6	3,0	5,3	8,0
NvT	3,1	1,6	-	1,6	5,3	6,8
Szš	4,0	3,0	1,6	-	4,6	5,2
Ph	6,0	5,3	5,3	4,6	-	5,8
Jk	5,8	8,0	6,8	5,2	5,8	-

Tab. 33 (Lautstruktur des Reims)

	V	CV	VC	VCV	CVC	VCVC	CVCV	
Mvs	34	21	70	301	14	22	40	
Sl	102	39	84	502	14	27	64	
NvT	56	75	64	136	4	2	24	
Szš	70	135	58	122	12	6	14	
Ph	16	73	35	112	16	12	9	
Jk	8	14	64	159	8	10	26	(Abb. 14)

Tab. 34 (Mittlere Abweichung in der Lautstruktur)

	Mvs	Sl	NvT	Szš	Ph	Jk
Mvs	-	1,9	8,1	10,9	7,3	3,1
Sl	1,9	-	7,7	10,7	9,6	4,1
NvT	8,1	7,7	-	4,4	5,1	7,9
Szš	10,9	10,7	4,4	-	5,0	12,0
Ph	7,3	9,6	5,1	5,0	-	8,4
Jk	3,1	4,1	7,9	12,0	8,4	-

In der Reimentwicklung erfolgt also unmittelbar nach der Phase der Neuen proletarischen Kunst mit NvT ein Umschwung. Sl bildet noch eine gemeinsame Gruppe mit Mvs (trotz der Unterschiede im Ansatz der Lautstruktur), von der sich die nachfolgenden Sammlungen klar absetzen, wobei der Höhepunkt in Szš erreicht wird. Der Reim, der sich bis dahin v.a. auf die beiden letzten Silben der Reimwörter gestützt hatte, also v.a. VCV, verlagert ab NvT, mit dem Maximum in Szš, sein Hauptgewicht auf die letzte Silbe. D.h., wie auch bei Nezval wird der traditionelle Reim abgelöst, das gesamte Reimwort (und nicht mehr nur die beiden letzten Silben) wird in den Reim einbezogen, was gleichzeitig auch neue semantische Perspektiven eröffnet: granát - gratulovat (VC, bei weiblichem Reim sonst sehr selten), z brázdy - vraždy (CV), na světské - iver-ské (CV) (alle Szš), do ulic - holubic (VS) (PH). In Ph setzt aber

dann schon wieder eine rückläufige Entwicklung ein, die mit Jk erneut starke Anlehnung an den traditionelleren Reim in Mvs findet.

In der Reimwortlänge ergibt sich dagegen eine mehr kontinuierliche Entwicklung. Dies geht zum einen darauf zurück, daß sich in Jk trotz sonstiger Rückkehr zu älteren Vorbildern gleichzeitig der männliche Reim durchsetzt, was den Abstand nicht nur zu Ph, sondern auch zu Mvs erhält. Außerdem geht mit der Zeit die durchschnittliche Reimwortlänge von 4-6 Silben stärker auf einheitlich 4 zurück, so daß sich auch von dieser Seite her keine größere Annäherung Jk - Mvs ergeben kann.

Die Einteilung der Reimwörter in die einzelnen semantischen Felder, v.a. die Hauptgebiete Natur, Geographie sowie Mensch und dessen Umgebung, zeigt folgendes Bild: im Naturbereich hält mit NvT endgültig die Exotik ihren Einzug. Dies wird deutlich etwa an solchen Gegensatzpaaren wie jabloň - palma. Szš behält diesen Gegensatz heimische/exotische Tier- und Pflanzenwelt, der ja schon in Sl seinen Anfang genommen hatte, bei. Ph schwenkt dann allerdings wieder auf die rein heimatliche Linie von Mvs ein und verbannt die Exotik weitgehend, wobei dies dann auch in Jk beinhalten wird.

In der Geographie ist NvT ebenfalls weitgehend auf die Exotik, die weite Welt eingeschworen, so daß sogar die heimatliche Umgebung in den Hintergrund tritt. Dieser begegnen wir wieder in Szš, wo wir wie in Sl erneut auf den Gegensatz Heimat/Weite Welt stoßen. Ebenfalls finden wir unter den Wortfeldern den modernen Verkehr. In Ph setzt dann die Rückentwicklung Richtung Mvs ein, indem hier und v.a. in Jk, wo der geographische Bereich sowieso kaum noch auftaucht, fast ausschließlich die heimatliche Umgebung angesprochen wird.

In der Abteilung "Mensch" sind die Gebiete der Sozialschichtung, menschliche Umgebung (Haus etc.), Krankheit durchgehend vertreten, außer in Jk, wo überhaupt das Feld des Menschen nur noch in wenigen Schwerpunkten erscheint. Auffallend ist, daß die Altersschichtung (bis Sl noch vorhanden) jetzt fehlt, nur das Wortfeld "Frau" bleibt weiterhin bestehen (žena, panna, dáma). Wich-

tiger aber, daß das Wortfeld "Krieg", "Revolution" außer in NvT weiter vorkommt, wie sich überhaupt eine starke Kontinuität zur zweiten Phase der vorpoetistischen Zeit ergibt (Sl).

Die übrigen Bereiche sind meist nur schwach vertreten, v.a. in Jk. So nahm ja auch der Bereich "Liebe" nur in Sl einen größeren Platz ein. Hinsichtlich der sinnlichen Eindrücke beschränkt sich das Feld "Licht" auf den Gegensatz Helligkeit/Schatten, alles übrige tritt nur in wenigen Exemplaren auf. So ist auch der Bereich der Religion für Seifert weitgehend inexistent. Insgesamt nehmen ansonsten diese Felder zwischen 0,6 und 0,7 des Reimwortschatzes ein.

Wir verzeichnen also hinsichtlich des Wortschatzes im Reim eine weitgehende Kontinuität, indem in NvT im Grunde nur die in Sl einsetzende Entwicklung (die v.a. in der Exotik schon weit fortgeschritten ist) weitergeführt wird. Erst mit Ph pendelt sich Seifert wieder auf Mvs ein, wobei aber die sozialen Wortfelder (Politik, Armut etc.) nicht wieder eingesetzt werden. Und nachdem Ph noch einmal den Krieg ins Gespräch bringt, gleitet der Wortschatz vollends in den Individualbereich hinüber. Nicht zuletzt wird dies daran deutlich, daß in Jk als einziger Bereich der der Gefühlswelt sprunghaft ansteigt.

Dasselbe verzeichnen wir auch im Hinblick auf den Gebrauch von Fremdwörtern. Setzte schon in Sl die Fremdwortwelle ein, so steigert sie sich über NvT bis zu Szš auf 10%, dazu noch Namen, die aber seltener sind. In Ph geht dieser Anteil wieder auf 6% zurück, um dann in Jk wieder auf dem Stand von Mvs anzugelangen. Dabei handelt es sich im wesentlichen um dieselben Ursprünge und Bereiche wie bei Nezval: Fremdwörter romanischen Ursprungs wie restaurant, pianino (überhaupt eine Reihe Musikinstrumente), daneben griechische, ältere, wie auch Modewörter (gramofon, kino), seltener aus anderen Sprachräumen (manekýnka dürfte, obwohl flämischen Ursprungs, wohl über die französische Sprache ins Tschechische gelangt sein). Hinzu kommen natürlich außerdem noch eine Reihe Namen exotischer Pflanzen und Tiere.

Die Reimentwicklung zeigt also zweierlei: erstens wird die lautliche Seite des Reims zwischenzeitlich stark geändert, der Umschwung tritt mit NvT ein (obwohl sich auch in der vorpoetisti-

schen Zeit in Sl schon die ersten Vorböten ankündigten: V), erreicht aber seinen Höhepunkt erst mit Szs. Dabei geht Seifert weitgehend parallel mit Nezval, und nicht zuletzt weisen auch NvT und Szš die größte Affinität hinsichtlich der Nezvalschen Sammlungen zu Pant resp. Mrz auf (wenn wir die mittlere Abweichung in der Lautstruktur bei beiden Autoren vergleichen): schließlich haben ja auch Mrz und Szš beide mit CV als Grundlage des Reims eine andere Norm als der traditionellere Reim mit VCV. Nicht zuletzt sind ja auch Mrz und Szš zu ziemlich derselben Zeit (1925) entstanden, wenn auch Mrz vielleicht etwas früher in der Anlage.

Die semantische Seite zeigt ebenfalls eine Gruppenbildung, die einerseits wieder parallel zur lautlichen Entwicklung verläuft, andererseits aber auch eine zeitliche Verschiebung hat. Einmal setzt die wortschatzmäßige Entwicklung mit Sl früher und stärker ein als die lautliche, findet ihren Schwerpunkt in NvT (man vergleiche die fehlende politische Thematik) und setzt mit ihrer Rückentwicklung in Ph wesentlich stärker und auch wieder früher als der lautliche Rückgang ein. Auch dies entspricht Nezval, daß lautliche und semantische Seite nicht voll übereinstimmen, die lautliche der Wortschatzentwicklung folgt. Und ebenfalls parallel zu Nezval verläuft der Fremdwortgebrauch, der entsprechend Mrz seinen Höhepunkt in Szs hat. Fremdwortgebrauch und Wortschatzentwicklung im Reim gehen damit auch bei Seifert nicht parallel, der Fremdwortgebrauch folgt vielmehr der lautlichen Seite.

Was Seifert aber von Nezval unterscheidet, ist das Ende der behandelten Zeit. Während Nezval etwa die lautliche Seite des Reims nicht ganz (wenn auch zum größten Teil) in die Anfangslage zurückversetzt, v.a. aber den Fremdwortgebrauch auf einer mittleren Linie beläßt, so kehrt Seifert wieder fast vollständig zum Ausgangspunkt in Mvs zurück. Hinsichtlich der Semantik schlägt er allerdings einige neue Wege ein. Insofern setzt sich Jk weit stärker von der vorhergehenden Linie ab, als dies bei den letzten behandelten Sammlungen Nezvals der Fall ist (Sh, Pp).

Im übrigen ist die erste poetistische Phase bei Nezval (Pant, Mrz) weit ausgeprägter, extremer als bei Seifert, wo sie eigentlich nur durch NvT in vollem Maße repräsentiert wird. Dafür setzt

aber die semantische Entwicklung, wenn auch eben bei weitem nicht so extrem, bei Seifert schon vorher in Sl ein, um dann mit Szš im Grunde die zweite poetistische Phase Nezvals mit Ed vorwegzunehmen (eher ein abgeklärter Poetismus bei Nezval), wobei gleichzeitig hier erst die sehr viel rapidere Reimentwicklung voll zum Zuge kommt (aber auch wiederum nicht in den Nezvalschen Extremen).

Insofern setzt die semantische Entwicklung eher bei Seifert ein - sehen wir einmal vom Fremdwortgebrauch ab -, die lautliche dagegen bei Nezval, wobei aber Nezval in jedem Fall die Extreme weit stärker hervorkehrt (man vergleiche nur die Maxima im Fremdwortanteil: Mrz:Szš = 18:10 bzw. einschließlich Namen 27:14). Und außerdem ist der Rückgang der Entwicklung bei Seifert um einiges abrupter, zumindest, was hier den Reim angeht. Und nicht zuletzt sei noch einmal betont: während Nezval einige der "Errungenschaften" der lautlichen und semantischen Seite des Reims beibehält, sind bei Seifert in Jk kaum noch Spuren der früheren Entwicklung sichtbar.

6.6. Syntax und Intonation

In der Vertretung der einzelnen Wortarten ist die Poesie Nezvals im behandelten Zeitraum weitgehend konstant. Adjektive, Pronomina, Präpositionen weisen einen nur wenig schwankenden Anteil von 0,1 bis 0,15 auf, Pronomina dabei in der Regel etwas mehr als Adjektive und Präpositionen. Adverbien sind etwas seltener, meist knapp, aber selten stärker unter 0,1. Größere Veränderungen zeigt nur das Verhältnis Substantive/Verben. Nach der vorpoetistischen Zeit mit 0,34/0,27 (Most) und 0,34/0,23 (Pk) pendelt es sich bei zunächst fast konstant 0,4/0,2 ein. Erst mit Ed beginnt der Anteil der Substantive auf etwas unter 0,4 zu fallen, S/V bleibt aber noch bei einem Verhältnis von 2:1. Mit Bn beginnt sich dann die Relation S/V wieder auf die früheren Werte in Most/Pk einzupendeln bei 0,32/0,21. Dabei bleibt allein Sc noch in der Nähe von Ed mit 0,38/0,22 (auf Grund der ähnlichen Thematik ja auch verständlich). Ansonsten geht aber der S-Anteil von Bn über Sh und Pp kontinuierlich zurück. Der V-Anteil bleibt im gleichen Zeitraum beständig bei knapp über 0,2. Ausnahmen bilden nur die klein-

sten Sammlungen, Diab und Dobr mit fast 50% Substantiven (S/V = 3/1 bzw. 4/1), Zh mit einem wesentlich geringeren Substantivan- teil (S/V = 0,28/0,25). Dabei verringert oder vergrößert sich in allen drei zuletzt genannten Sammlungen entsprechend den Substan- tiven der Anteil der Pronomina auf 0,06 (Diab, Dobr) bzw. 0,16 (Zh). (Die Zahlenangaben beziehen sich selbstverständlich sämt- lich nur auf die Relation der genannten Wortarten untereinander, Konjunktionen etc. wurden nicht berücksichtigt)

Die Wortfolge weicht im wesentlichen kaum von der Norm der Schriftsprache ab, zugrunde liegt Aussagesatz mit Normalintona- tion (deren Realisierung s.u.). Dabei wird die Freiheit in der Wortfolge ausgenützt, soweit sie die Norm zuläßt, ohne dadurch die Intonation wesentlich zu ändern. Bei den nicht sehr zahlrei- chen Fällen ungewöhnlicher Wortfolge kann man hauptsächlich zwei Möglichkeiten unterscheiden. Entweder wird - vgl. Liedformen etc.- gewisse Genre-eigene "lyrische" Intonation erforderlich (vgl. Písň/Hvk), oder aber die Wortfolge hebt durch ihre Ungewohntheit gewisse Teile der Aussage hervor, indem zwischen Zeilen mit nor- maler Wortfolge plötzlich eine Zeile stark aus dem Rahmen fällt. Man vergleiche hierzu etwa Pk VI/1:

Hlad v ústních koutcích se ohyzdnými strupy směje
a jediná smrt dokořán oči otvírá

(für das Tschechische ungewöhnliche Endstellung des Prädikats, Inversion Objekt/Adverb, Deplazierung des Reflexivpronomens)

Inversionen innerhalb von Syntagmen, v.a. wie wir sie bei Sei- fert hinsichtlich der Adjektive und Possessivpronomina kennege- lernt haben (Mvs, Sl), sind in der Zeit des Poetismus bei Nezval so gut wie gar nicht anzutreffen. Immerhin treten sie aber hier und da ab Hvk wieder auf, häufiger aber auch Inversionen des Typs koupe se statt se koupe (Písň III/Hvk). Man vergleiche auch In- versionen, die z.T. mit Rücksicht auf ein Metrum vorgenommen wer- den (etwa "I já té noci vyšel jsem" statt "I já jsem vyšel té no- ci" - Noci/Bn). Aber auch dies trifft, wie etwa "lyrische" Intona- tion, im wesentlichen für Gedichte und Poeme der späteren Zeit zu (ab Hvk). Allerdings sind diese Inversionen an Zahl denen in der Zeit vor dem Poetismus immer noch unterlegen.

Der Satzbau ist meist einfach, in der Regel wenig Satzglieder, Parataxe wird bevorzugt, als Konjunktion "a", falls die Sätze nicht überhaupt konjunktionslos aneinandergereiht werden. Nebensätze sind seltener, nur in ca. 20 - 25% der Zeilen, Ausnahmen in Nnh, Bliž und Dobr (z.T. unter 10%) sowie Žh (60%). Meist sind es Relativsätze (ab Bnp oft über 50% der Nebensätze). Daneben treffen sich aber auch verschiedentlich unvollständige Satzkonstruktionen an (vgl. Po vinobraní/Hvk: fehlendes Prädikat). Häufig sind außerdem Appositionen, Infinitivkonstruktionen sowie Genitivattribute, Verbindungen von Substantiven mit mehr als einem Adjektiv allerdings sehr selten.

Zuletzt sei noch auf eine in der Poesie durchaus gängige Erscheinung hingewiesen, die sich auch rhythmisch und intonationsmäßig auswirkt, die Wiederholung syntaktischer Konstruktionen. Man vergleiche v.a. Ed, wo bestimmte Konstruktionen verschiedentlich mehr als 10mal wiederholt werden (piják.../piják...etc.). Dies zusammen mit der Tatsache, daß die syntaktische wie intonationsmäßige Einheit (bzw. ihr Vielfaches) meist der Länge einer Zeile entspricht, weiter die Aneinanderreihung der Aussagen ohne Trennung durch Interpunktion (außer etwa Mrz), wodurch die Intonation ständig auf einer bestimmten Höhe gehalten wird, ohne auf einen Ruhepunkt abzusinken - dies alles bewirkt, daß oft erst ganze Abschnitte den abgeschlossenen Intonationsverband ergeben, der sonst dem einzelnen abgeschlossenen Satz entspricht (s.a. "Pásmo-Technik", sowie den "stream of consciousness"). Diese längeren Ketten von Aussagen verformen die ursprüngliche Normalintonation - vgl. den Verfremdungseffekt in der Wortfolge -, indem sie sie monotonisieren und gleichzeitig ständig auf einer bestimmten Tonhöhe halten, eine "gehobene" Intonation im wörtlichen Sinne. Zu bemerken ist dazu, daß diese Intonation u.U. im Verbund mit syntaktischem Parallelismus, bei Fehlen von Metrum und Reim, das einzige die Poesie organisierende Element sein kann. Andererseits kann dem Reim als Gliederungselement solcher Intonationsketten erhöhte Bedeutung zukommen.

Hinsichtlich der Länge der Intonationsbögen ergeben sich keine allzu großen Schwankungen gegenüber der Zeit vor dem Poetismus. Deshalb verzichte ich auch hier auf eine graphische Darstellung der Intonationsbogenfrequenz, da sich die meisten Sammlungen nur unwesentlich unterscheiden. Als Beispiel für die Frequenz sei deshalb nur Mrz für die erste Periode des Poetismus sowie für die Folgezeit Ed angeführt (bezüglich der Abweichungen vergleiche man die unten wiedergegebene Tabelle). Die relativ hohe Frequenz von 11/12 in Ed ist dabei aus der Zeilenlänge erklärlich. Diese liegt gerade an der durchschnittlichen Länge der Intonationsbögen der Normalsprache, die Tendenz zur Teilung der Intonationsbögen ist demzufolge nicht so stark ausgeprägt wie in anderen Sammlungen, die einen erheblichen Anteil von Zeilen mit mehr als 12 Silben haben (als Ausgleich allerdings auch einen großen Anteil unter 10 Silben). Da aber im Falle einer Teilung des Intonationsbogens die Zeile auf Halbierung drängt, kommt andererseits auch ein relativ hoher Anteil von 6 zustande. Tab. 35, 36)

Tab. 35 (Frequenz der Intonationsbögen)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Mrz	13	37	85	85	117	173	142	124	97	76	50	34	27	8
Ed	10	24	53	55	58	89	50	26	36	4	135	87	-	-

in Prozentzahlen:

	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Mrz	0,08	0,08	0,11	0,16	0,13	0,12	0,09	0,07	0,05	0,03
Ed	0,08	0,09	0,09	0,14	0,08	0,04	0,06	0,01	0,21	0,14

Tab. 36 (Mittlere Abweichung in der Frequenz der Intonationsböge

Mo	Pk	Pa	Mr	Bnp	Di	Nn	Ak	Bl	Do	Ed	Žh	Hv	Bn	Sč	Sh	Pp	
Mo	-	3,3	3,5	2,4	4,4	2,6	4,9	4,6	3,5	8,1	6,4	4,7	2,9	5,3	7,6	3,3	2,
Pk	3,3	-	1,6	1,1	1,5	1,7	4,0	1,7	3,2	7,8	5,7	2,6	1,6	4,2	6,5	2,8	2,
Pa	3,5	1,6	-	1,3	1,9	2,5	3,2	2,1	3,2	8,6	6,3	2,6	1,8	4,8	7,2	3,0	2,
Mr	2,4	1,1	1,3	-	2,0	1,6	3,9	2,3	3,0	7,9	5,2	2,5	1,3	4,3	6,7	2,7	2,
Bnp	4,4	1,5	1,9	2,0	-	3,0	3,7	2,0	3,1	9,1	4,8	2,5	2,7	3,9	6,3	3,1	2,
Di	2,6	1,7	2,5	1,6	3,0	-	4,3	2,4	3,7	7,7	6,2	2,9	1,9	3,7	6,1	2,7	2,
Nn	4,9	4,0	3,2	3,9	3,7	4,3	-	3,1	2,4	11,4	7,7	4,4	4,6	7,2	6,4	3,8	4,
Ak	4,6	1,7	2,1	2,3	2,0	2,4	3,1	-	3,3	9,1	6,2	1,7	2,7	4,3	6,1	2,7	2,
Bl	3,5	3,2	3,2	3,0	3,1	3,7	2,4	3,3	-	10,4	6,3	4,4	3,8	6,1	7,0	3,0	3,
Do	8,1	7,8	8,6	7,9	9,1	7,7	11,4	9,1	10,4	-	9,5	8,4	6,8	7,4	10,0	9,0	8,
Ed	6,4	5,7	6,3	5,2	4,8	6,2	7,7	6,2	6,3	9,5	-	5,9	6,1	3,9	2,1	6,1	5,
Žh	4,7	2,6	2,6	2,5	2,5	2,9	4,4	1,7	4,4	8,4	5,9	-	2,8	4,8	6,2	3,4	3,
Hv	2,9	1,6	1,8	1,3	2,7	1,9	4,6	2,7	3,8	6,8	6,1	2,8	-	3,4	6,8	3,6	2,
Bn	5,3	4,2	4,8	4,3	3,9	3,7	7,2	4,3	6,1	7,4	3,9	4,8	3,4	-	4,0	5,3	4,
Sč	7,6	6,5	7,2	6,7	6,3	6,1	6,4	6,1	7,0	10,0	2,1	6,2	6,8	4,0	-	5,8	5,
Sh	3,3	2,8	3,0	2,7	3,1	2,7	3,8	2,7	3,0	9,0	6,1	3,4	3,6	5,3	5,8	-	1,
Pp	2,7	2,2	2,4	2,1	2,5	2,1	4,2	2,7	3,0	8,4	5,3	3,2	2,8	4,4	5,8	1,2	-

Wie wir schon sahen, kann der Vers auch mit Hilfe der Intonationsbögen gegliedert werden, und zwar nicht nur durch die Zäsur als der Halbierung der Bögen (vgl. o. S. 175 f.). Beispiele dieser Art finden sich in der Zeit des Poetismus häufiger, gerade dann, wenn das Metrum oder auch die Silbenzahl der Zeile als Stütze des Verses ausfallen, was v.a. in Pant und Mrz der Fall ist:

...

Osud Vás svedl/

5

Hned na počátku/s přítelkyní Hypolitkou/

5-8

Bylo to ve čtvrtek ráno/po smrti souchotináře Bubiho/

8-11

Modelky brečely za paravanem/ 11
(Mireio 1923/Pant)

...

Toulavé básníky, /již po západu slunce/ 6-7
mimo všechen svět/ stanuli cestou z hor tu/ 5-7
a uprostřed cizího tance/ sbírají uschlé věnce/ 9-7
a smetanu/ z tvých zkamenělých dortů./ 4-7
(Mariánské Lázně/Mrz)

Wir haben es hier also mit Kombinationen des Typs a-b/b-c bzw. a-x/b-x zu tun. Als letztes Beispiel sei deshalb ein vollständiger Abschnitt aus Diab ausgewählt, um zu zeigen, daß auch eine Kombination dieser Möglichkeiten einschließlich der Verdoppelung von Intonationsbögen (a-2a-3a) zur Organisation längerer Abschnitte dienen kann:

V komoře se rozevírá služka/proti tlustému stínu chlapce pod
oknem/

jenž tiskne v hrsti diabolo/
a cení zuby na spodničku/
vystrčenou na skle/
Noc/smuteční sukně/z níž vypadl vějíř/
Zatím co se jím ovívá lázeňský host/
jeho stín se objímá/se stínem dámy na nábřeží/
Kdykoliv se vynořil/bok neznámé koupající se/
pohleděli na sebe/
Pak odcházela dáma/vidouc na svém stínu stín/
jenž jí sahá na kolena/

Intonationsabschnitte	Zeilenlänge	Rhythmus	Ikten
10 - 12	22	331411/2	7
9	9	1/11/3	3
9	9	1/11/3	3
6	6	3/1	2
1-5-6	12	0222/1	5
12	12	422	5

Intonationsabschnitte Zeilenlänge Rhythmus Ikten

7-9	16	2/1221/3	5
7-9	16	3202/4	5
7	7	3/2	2
7-7	14	1/31111	6
8	8	2/1/3	2

Das für Nezval bezüglich der Syntax, Intonation etc. Gesagte trifft über weite Strecken auch auf Seifert zu. Der Satzbau ist einfach, einzig die Inversion tritt nach der vorpoetistischen Phase in Ph und v.a. Jk wieder stärker als Stilmittel hervor, und zwar im wesentlichen die Inversion attributiver Adjektive und Possessivpronomina. Allerdings bildet es bei Seifert jetzt nicht mehr die Regel, Possessivpronomina unbedingt dem Bezugswort nachzustellen.

Die Zusammensetzung nach Wortarten ist ziemlich konstant, S/V bewegt sich bei etwa 0,36/0,2, Pronomina 0,15, Adjektive und Präpositionen durchgehend bei 0,1 oder knapp darüber, Adverbien konstant um 0,06. Die einzige Ausnahme haben wir in NvT mit S/V/Pro = 0,42/0,18/0,11. Die Zusammensetzung nach Wortarten weist also nur wenige Veränderungen auf, auch gegenüber der vorherliegenden Zeit, nur NvT weicht hiervon ab. Die späteren Sammlungen ab Szš knüpfen weitgehend an die Zusammensetzung von Mvs an, wenn sich auch im Vergleich der S-Anteil bei sinkendem A leicht erhöht.

Was nun die Einteilung in Intonationsbögen anlangt, so stellen wir wiederum eine gewisse Beständigkeit fest, auch hinsichtlich der früheren Phase. Die Unterschiede sind minimal, wie aus der Abweichungstabelle hervorgehen dürfte. Im Grunde geht es nur darum, wo die Höchsthäufigkeit erreicht wird: lag sie in der vorhergehenden Periode in den Sammlungen mit einer größeren durchschnittlichen Zeilenlänge bei 6 Silben, so weicht sie ab NvT auf 5 Silben zurück. Ab Ph liegt die Höchsthäufigkeit wieder bei 6-7 Silben, und zwar aus dem Grunde, daß hier bei z.T. noch kürzerer durchschnittlicher Zeilenlänge als vorher sehr viele Zeilen eine Gesamtlänge von 6 Silben haben, die hohe Häufigkeit von 6 also nicht durch Teilung von Intonationsbögen zustandekommt. Hierdurch erklärt sich

auch der etwas größere Abstand von Jk zu den anderen Sammlungen. Ansonsten aber bleiben die Unterschiede gering, weshalb ich als Beispiel nur NvT ausgewählt habe als eine der Sammlungen, die im Zentrum der Oppositionsbeziehungen stehen (also die geringsten Abstände zu den anderen Sammlungen aufweisen): (Tab. 37, 38)

Tab. 37 (Frequenz der Intonationsbögen)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
NvT	9	45	59	72	172	143	130	120	78	75	63	54	29	6

bzw. in Prozentzahlen:

	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
NvT	0,04	0,06	0,07	0,16	0,14	0,12	0,11	0,07	0,07	0,06	0,05

Tab. 38 (Mittlere Abweichung der Frequenz der Intonationsbögen)

	Mvs	Sl	NvT	Szš	Ph	Jk
Mvs	-	1,5	1,9	2,5	1,5	3,0
Sl	1,5	-	1,8	3,2	2,4	3,0
NvT	1,9	1,8	-	2,5	2,0	3,8
Szš	2,5	3,2	2,5	-	2,8	3,5
Ph	1,5	2,4	2,0	2,8	-	2,8
Jk	3,0	3,0	3,8	3,5	2,8	-

Abschließend wäre noch auf Enjambements hinzuweisen, die aber nicht allzu häufig sind und im wesentlichen (nach Mvs und Sl) erst ab Ph auftreten. Szš und v.a. NvT weisen fast gar keine Enjambements auf.

In Syntax und Intonation gibt es also insgesamt zwischen den einzelnen Sammlungen nur geringe Unterschiede. Einzig NvT und in etwas geringerem Maße Szš (s. Abweichung der Intonationsbögen, Fehlen von Enjambements, Inversionen etc.) weichen etwas von der allgemeinen Linie ab, NvT dabei natürlich am stärksten in der Zusammensetzung des Wortschatzes. Damit bestätigt sich also weitgehend jene Gruppierung, die wir bereits von der Reimentwicklung her kennen, nicht zuletzt auch von seiner semantischen Seite.

Und wieder einmal verläuft die Entwicklung - so wir hier überhaupt von einer Entwicklung reden können - parallel zu Nezval. Dabei kommt es zeitweilig zu einer stärkeren Annäherung an Nezval (NvT), während aber ansonsten Nezval wie schon im Reim die größeren Extreme zeigt. Im Übrigen erlangt etwa die Intonation, v.a. im Hinblick auf die Versgliederung, nicht die Bedeutung wie bei Nezval. Andererseits setzt aber Seifert auch etwa die Inversion wesentlich häufiger als Stilmittel ein. Dies überdeckt aber nicht, daß es eben doch weitgehende Parallelen gibt, so in der grammatischen Zusammensetzung des Wortschatzes wie auch im Gebrauch bzw. Nichtgebrauch syntaktischer Stilmittel (Inversion u.a.).

6.7. Wortschatz

Wenn ich mich jetzt wieder dem Gesamtwortschatz zuwende, dann nicht in der Absicht, das Gebiet vollständig von vorne anzugehen. Es sollen im folgenden Kapitel nur die wesentlichen Veränderungen gegenüber der vorpoetistischen Zeit erfaßt werden. Deshalb unterbleiben auch weitgehend Aufzählungen von Häufigkeiten. Zuvor jedoch einige Anmerkungen.

Der Wortschatz nimmt in der Anfangsperiode einschließlich Most/Mvs zunächst ziemlich rasch an Umfang zu. Vom Gesamtwortschatz finden wir in den behandelten Themenkreisen in Most 20%, bis Mrz einschließlich bereits 50%. Danach verlangsamt sich das Wachstum, je Sammlung kommen nur noch wenige Prozent hinzu. Allerdings ergeben sich je nach Themenkreis erhebliche Unterschiede. Gebiete mit einer hohen Wiederholungsrate erweitern sich nach den Anfangssammlungen kaum noch (so etwa Zeitbegriffe oder Wörter, die geistige oder manuelle Tätigkeiten bezeichnen), während etwa die Namensfelder oder auch die Geographie mit einer geringen Wiederholungsrate auch weiterhin ihren Wortbestand kontinuierlich erweitern.

In der Gesamtwiederholungsrate weist die Zeit ab Pant/NvT gegenüber der vorherigen Phase nur unwesentliche Veränderungen auf. Allerdings bleibt der Quotient, verglichen mit 0,35 bzw. 0,43 in den Anfangssammlungen Nezvals, in der Folgezeit mit ständig über 0,5 etwas höher, um erst mit Hvk ff auf etwas unter 0,5 zu fallen.

Die kleineren Sammlungen (Diab, Nnh u.a.) treten hierbei etwas aus dem üblichen Rahmen, da bei einem Zeilenumfang von in der Regel 100 - 300 die Wiederholungsmöglichkeiten doch stark eingeschränkt sind und so auch die Wiederholungsrate geringer ist.

Für Seifert gilt ähnliches: auch hier läßt sich eine Trennungslinie ziehen zwischen den beiden ersten Sammlungen und den dann folgenden. Letztere weisen gegenüber vorher 0,35 einen ebenfalls etwas höheren Quotienten auf mit 0,4 - 0,45. Damit ist insgesamt die Zeit des Poetismus und auch die noch folgende gekennzeichnet durch eine vermehrte Tendenz, Wiederholungen im Wortschatz zu vermeiden und ihn öfters auszuwechseln, wenn auch mit den oben erwähnten Einschränkungen auf verschiedenen Wortfeldern. Die Möglichkeiten der Nichtwiederholung sind eben auf manchen Gebieten eingeschränkt, ebenso bleibt es kaum aus, nach einigen Sammlungen den Wortschatz zu wiederholen. Kleinere Sammlungen lassen häufigere Wiederholungen allerdings deshalb weniger zu, weil sonst leicht der Anschein von entweder etwas Gewolltem oder aber der Banalität erweckt wird.

Wie schon in der vorpoetistischen Zeit treten Personen in der Regel als Individuen auf, nicht im Kollektiv. Wörter wie lidé, dav, národ oder der Allgemeinbegriff člověk werden sogar noch seltener als vorher. Erst mit Sh/Pp finden sich bei Nezval wieder häufiger Allgemeinbegriffe, bei Seifert bleiben sie außerhalb des Gesichtskreises. Das Kollektiv ist damit in der Zeit des Poetismus weitgehend nicht gefragt, erst in der späteren Zeit findet es bei Nezval wieder Eingang, mit Anklängen schon in Ed, v.a. aber Sh/Pp. Gesamthäufigkeiten: člověk/lidé 109 (N) / 78 (S), davon bis Pk bzw. Sl einschließlich 28 bzw. 59, ab Sh 41.

In der Altersschichtung bleibt wie vorher stark die Kindheit betont, mehr noch bei Nezval als bei Seifert, und zwar durchgehend. Dazu tritt v.a. bei Seifert mit slečna /panna etc. die beginnende Erwachsenenwelt. Auf der Erwachsenenstufe tritt dann eindeutig die Frau in den Vordergrund, wie überhaupt hinsichtlich allgemeinerer Ausdrücke (also unter Ausklammerung etwa der beruflichen, geographischen etc. Einteilung) die Frau die Vorherrschaft hat: žena/muž 138/42 (N) / 51/15 (S). Hier werden die in der Zeit

vor dem Poetismus aufgetretenen Tendenzen noch um einiges verstärkt, wobei v.a. Seifert den Frauen einen verhältnismäßig grossen Raum überläßt (ca. $1/3$ des gesamten Personenfeldes, v.a. žena, dívka, slečna, Nezval je nach Sammlung unterschiedlich, aber maximal $1/4$).

Gehen wir zur sozialen und beruflichen Einteilung über, bekommen wir allerdings bald ein verändertes Bild. Einzig in der Familie dominiert noch die Frau, wobei aber Seifert die Familie nicht allzu stark ins Spiel bringt (matka/otec - nicht gerechnet Wörter wie maminka, tatínek etc. - 48/13 (N) / 9/3 (S)). Entsprechend der Kindheit betont also Nezval die Familie und v.a. die Mutterbindung wesentlich stärker als Seifert. Dieser mißt statt der rein familiären Bindung eher der persönlichen Bindung (milá, milenka) größere Bedeutung zu.

Was nun die geographische oder rassische Herkunft angeht, so macht sich hier gegenüber früher eine gewisse Tendenzwende bemerkbar. Was sich schon in Pk/Sl andeutete, wird jetzt verstärkt, indem häufiger - wenn auch nicht allzu oft - Exoten auftreten (černoch, indián, mulatka). Dies hauptsächlich in Pant und Mrz für Nezval, von da ab wieder seltener, während Seifert diese Richtung mit Ph ebenfalls eingestellt hat.

Als weitaus wichtigstes Gebiet erweist sich aber wieder das Gebiet der Berufe wie der am Rande der Gesellschaft lebenden Personen. Dabei treten v.a. bei Seifert mit NvT und Szš normal-bürgerliche Berufe zeitweilig ganz in den Hintergrund, um Künstlern, Clowns, Alkoholikern usw. den Vortritt zu lassen, ohne daß allerdings mit Ph der Bereich der Berufe wieder in größerem Umfang aufgenommen würde. Dasselbe gilt für Nezval: die Mehrheit seiner Figuren kommt aus dem Bereich des Theaters, der Bohème, daneben aber auch etwa politische Persönlichkeiten mit schon fast exotischem Anstrich: Könige, Prinzen, Kalifen, ein Dalai-Lama. Und auch mit Bn ff behält die gesellschaftliche Randzone das Übergewicht, wobei mit der Zeit auch mehr die psychischen Seiten hinzugezogen werden (nadšenec, optimista u.a.). Normal-bürgerliche Berufe bleiben auch weiterhin im Hintergrund (Handwerker, Beamte etc.), werden andererseits aber auch stellenweise durch moderne Berufe ersetzt (von denen aber manch einer in der damaligen Zeit der 20-er

Jahre anrücklich klang): detektiv, aviatik, pilot u.a.

Frauen schließlich treten in allen diesen Bereichen nur selten auf, und wenn, dann in einer nicht allzu schmeichelhaften Schattierung als Tänzerin, Künstlerin, Prostituierte. Dazu verschiedentlich aber auch bürgerliche, frauentypische Berufe: Näherin, Putzmacherin.

Damit hat sich in groben Zügen die sich schon in den Zweitsammlungen Pk/SI anbahnende Tendenz durchgesetzt. Auf der einen Seite wird die weibliche Welt noch etwas stärker in Szene gesetzt, v.a. bei Seifert, bekommt in der Allgemeinschichtung ein größeres Gewicht. Andererseits betreten für kurze Zeit Exoten die Bühne, und schließlich bleibt die Bohème (wie auch sonstige Randgruppen der Gesellschaft) im Mittelpunkt des Interesses. Insofern haben also beide Autoren die normale, die bürgerliche Gesellschaft weit hinter sich gelassen, wenn auch noch v.a. bei Nezval die Bindungen an die Familie, v.a. die Mutter bleiben.

Was nun die Namen anlangt, so finden wir auch hier im wesentlichen nur eine Fortführung schon angedeuteter Tendenzen. Tschechische Vornamen werden zurückgedrängt zugunsten ausländischer Namen, hinzu kommen ausländische Persönlichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart, Gestalten aus der Literatur, aus Märchen (Rotkäppchen), erfundene Namen schließlich. Dies gilt im wesentlichen für die Zeit Pant/Mrz bzw. NvT/Szš. In späterer Zeit treffen wir wieder häufiger auf tschechische Namen, die anderen Bereiche werden weitgehend abgebaut. Einzig Gestalten der Kunstszenarie - sowohl der tschechischen wie der zeitgenössischen französischen - bevölkern auch weiter die Sammlungen Nezvals, v.a. Sh.

Der Anteil, den dieser gesamte Bereich am Gesamtwortschatz hat, bleibt während der ganzen Zeit weitgehend konstant bei etwa 10% bis knapp darüber, erreicht aber meist nicht ganz die Prozentzahl der vorpoetistischen Periode. Allerdings mißt Seifert diesem Bereich mit 6-7% ab Szš nur noch wenig Bedeutung bei. Namen bleiben ebenso trotz dauernd wechselnder Zusammensetzung des Feldes bei konstant 1%. Nur in NvT/Szš läßt Seifert sie auf 2% ansteigen, Nezval räumt ihnen in Pant/Mrz mit 5% sogar außerordentlich viel Platz ein. Damit ist auch in dieser Hinsicht - sehen wir vom zeitweiligen sprunghaften Anstieg der Namen ab - weitgehend die Kontinuität

gewahrt, auch zur Zeit vor dem Poetismus. Wenn die v.a. schon in den Zweitsammlungen zutage tretenden Tendenzen stärker verfolgt werden, so in erster Linie in Pant/Mrz bzw. NvT/Szš. Die Grundtendenzen bleiben also bestehen, auch wenn verschiedentlich ganze Gebiete hinsichtlich des Wortschatzes ausgewechselt werden. So tauchen etwa bei Seifert von insgesamt 77 Namen nur 4 in mehr als einer Sammlung auf.

Betrachten wir nun die Anatomie, so stellen wir einen zeitweisen Rückgang des Anteils fest. Betrug er vorher etwa 5%, so fällt er bei Nezval auf 2-3%, um erst wieder mit Bn ff 5% zu erreichen. Für Seifert gilt ähnliches: hier geht der Anteil von 6% in Mvs auf 4-5% herunter, um dann in Jk wieder 8% zu erlangen. In der Zusammensetzung des Wortfeldes ändert sich allerdings nichts. Kopfre-gion und Hände bleiben bevorzugt, diejenigen Körperpartien mit-hin, die mit in erster Linie die Aktivitäten des Menschen kenn-zeichnen (Sinnes- und geistiges Vermögen, Tätigkeiten). Indem al-lerdings der Anteil zeitweilig zurückgeht, zeigt sich, daß der Be-reich etwa der geistigen Aktivität oder die manuelle Tätigkeit in der Phase des Poetismus nicht sonderlich gefragt sind. Häufigkei-ten: oči 160 (N) / 102 (S), ruka 91 (N) / 111 (S), hlava 73 (N) / 39 (S), ústa 30 (N) / 15 (S), tělo 45 (N) / 24 (S).

Ähnlich ergeht es dem Feld, das die Begriffe Leben-Gesundheit-Krankheit-Tod umfaßt. Auch hier stellen wir eine starke Abnahme des Interesses fest, indem der Anteil auf 2-3% sinkt und nur bei Seifert in SzS/Ph wieder etwas hervorgehoben wird (in Zusammen-hang mit der Kriegsthematik). Nezval belebt dieses Feld nur in Bn etwas (Smuteční hrana za O.B., Neznámá ze Seiny). Die unterschied-liche Thematik spiegelt sich auch in der Zusammensetzung des Wort-feldes wider. Führt Seifert v.a. solche Wörter an, die mit einem gewaltsamen Tod zusammenhängen (Waffen, válka, zabít), neben all-gemeineren Ausdrücken wie smrt, mrtvý, so verlegt sich Nezval von vornherein mehr auf allgemeinere Wörter. In einzelnen Sammlungen findet sich dann im Übrigen auch etwa die Betonung des Lebens (Ed). Häufigkeiten: život 143 (N) / 47 (S), umřít/zemřít etc. 109 (N) / 44 (S), smrt 97 (N) / 31 (S), mrtvý 50 (N) / 52 (S), válka 17 (N) / 24 (S).

Wie die beiden vorhergegangenen Gebiete kaum Veränderungen etwa bezüglich der Zusammensetzung des Wortfeldes zeigen, die Wiederholungsrate außerdem sehr hoch ist, so ist auch der Gefühlsbereich keinen allzu großen Schwankungen unterworfen. Und auch hinsichtlich seines Anteils am Gesamtwortschatz korrespondiert er mit seinen Vorgängern. Beträgt dieser in Most bzw. Mvs noch über 10%, so sinkt er in der Folgezeit auf die Hälfte ab, erst mit Jk bzw. Bn ff erreicht er wieder 10% und mehr. Gefühle sind also in der Zeit des Poetismus nicht zu hoch im Kurs, wobei aber im einzelnen zu differenzieren ist. Während die Liebe v.a. in Pant/Mrz trotz sonstigen Rückgangs dieses Wortfeldes stärker angesprochen wird, sind ansonsten "positive" Gefühle bei Nezval rar (Freude etc.). Dafür stehen Angstgefühle und Trauer im Vordergrund. Dies ändert sich erst allmählich mit Bn und v.a. Sh, indem hier mehr die frohen Seiten des Lebens in Erscheinung treten.

Für Seifert trifft dies nur eingeschränkt zu, Liebe wie auch freudige Gefühle haben hier einen größeren Anteil am Wortschatz. Mit Ph/Jk schwenkt er allerdings stärker auf Nezvals Linie ein, nachdem schon mit Szš die Angstthematik etwas mehr Gewicht bekam (Kriegs-, politische Thematik). Trotz allem ist aber Seifert als der größere Optimist in dieser Zeit anzusehen, während Nezval doch weitgehend den negativen Seiten den Vorzug gibt (bát se, strach, děsit, smutek, plakát) - am wenigsten allerdings in Pant/Mrz. Häufigkeiten: láska 155 (N) / 134 (S), srdce 85 (N) / 54 (S), polibek/libat 67 (N) / 43 (S), plakát 66 (N) / 60 (S), milovat 82 (N) / 44 (S), smutek 93 (N) / 62 (S), bát se 19 (N) / 10 (S), smích/smát se etc. 53 (N) / 46 (S). (Bei allen Zahlenangaben hier wie auch sonst ist zu berücksichtigen, daß das Werk Seiferts in seinem Wortumfang nur etwa die Hälfte Nezvals erreicht. Im Übrigen handelt es sich bei allen erwähnten Wörtern um ausgewählte Beispiele, nicht unbedingt die genaue Häufigkeitsrangfolge. Daß in der Gesamthäufigkeit jeweils auch Pk und Most bzw. Sl/Mvs enthalten sind, dürfte auch klar sein)

Was den Verstandesbereich betrifft, so tritt auch dieser gegenüber der vorhergehenden Phase etwas zurück, ansonsten werden wie vorher der Sprachsinn und das Sehen neben den verstandesmäßigen Fähigkeiten (Denken, Erinnerungsvermögen usw.) in erster Linie be-

rührt. Mit Sh nimmt dieser Bereich wieder um einiges zu, wobei er sich aber jetzt stärker allein auf den Verstand stützt, Sprach- und Gesichtssinn etwas in den Hintergrund schiebt. Jk fällt dagegen ab, hier bleibt dieser Bereich mit 6% weiterhin schwach vertreten bei ansonsten gleichmäßiger Verteilung der einzelnen Teilfelder.

Anders sieht es demgegenüber mit dem Feld der sinnlichen Wahrnehmungen aus. Dieses wird ab Pant eher verstärkt, v.a. die visuellen Eindrücke. Dies zeigt sich einmal an den verwendeten Farben. Obwohl schwarz/weiß auch weiterhin dominiert, bringt Pant/Mrz doch auch verstärkt andere Farben ins Spiel, fast durchweg Spektralfarben. Dasselbe gilt für Seifert in NvT, obwohl auch schon Sl in farblicher Hinsicht hervorsteicht. Gleichzeitig treten neben natürlichen Lichtquellen (Sonne, Mond, Sterne) stärker künstliche auf. Begrenzt bleibt aber auch dies wie die Farben im wesentlichen auf Pant/Mrz sowie NvT. Denn schon mit Szš sowie den auf Mrz folgenden kleineren Sammlungen, erst recht Ed, gelangt die Entwicklung wieder in rückläufige Bahnen, um mit Sh/Pp bzw. Ph wieder den vorpoetistischen Stand zu erreichen (in den Farben schwarz/weiß, Betonung natürlicher Lichtquellen, wobei allerdings bei Seifert Farben jetzt ohnehin kaum noch eine Rolle spielen). Der Begriff "Feuer" ist ansonsten wie auch schon früher gleichmäßig vertreten, ohne aber sonderlich hervorgehoben zu werden, während das Feld der Dunkelheit (stín, tma) erst mit Dobr mehr in den Vordergrund kommt (vgl. Bn: Titel!), um mit Sh dann wieder zu verschwinden. Für Seifert ist dieser Bereich außer in Ph bedeutungslos.

Wir finden also gegenüber der Zeit vor dem Poetismus nur in der Anfangsphase der neuen Bewegung ein gesteigertes Interesse für Farben und künstliche Lichtquellen (lucerna, lampa, lampion, reflektor). Seifert wendet diesem Gebiet dabei weniger Aufmerksamkeit zu als Nezval, Farben und künstliche Lichtquellen sind hier vergleichsweise unterrepräsentiert. Dafür treten eher allgemeine Ausdrücke (světlo, svítit) neben natürlichen Lichtquellen auf. Insgesamt beträgt der Anteil dieses Gebietes am Wortschatz um 5%, nur in Pant/Mrz sowie NvT steigt er um nochmals 1-2%, dabei aber mit den erwähnten inneren Wortfeldverschiebungen.

Sind damit außer in der Anfangsphase des Poetismus visuelle Eindrücke nicht besonders gefragt - wenn auch immer noch erheblich mehr als bei Wolker - so gilt dies erst recht für auditive. Und auch hier wieder die Ausnahme Pant/Mrz bzw. NvT. Das Augenmerk gilt dabei v.a. der Musik. Während sonstige auditive Eindrücke wie verschiedenartige Geräusche, Glockengeläut (in Verbindung mit dem religiösen Bereich) kaum noch auftreten, wird v.a. die Skala der Musikinstrumente angereichert. Neben "volkstümlicheren" Instrumenten wie Gitarre oder Klavier stehen jetzt auch Blasinstrumente, Musikautomaten, Radio u.a. Am deutlichsten wird dies wohl in NvT, wo der auditive Bereich fast ganz von der Musik eingenommen wird. Lieder und Tanz werden im übrigen nicht so häufig angesprochen wie gerade Musikinstrumente. Nach Mrz/NvT ergibt sich dann dasselbe Bild wie bezüglich der Visualität, so daß in Sh bereits wieder allgemeine Geräusche die Szenerie beherrschen. Das Begriffsfeld "Stille" (ticho) ist, verglichen z.B. mit Most, während der gesamten Zeit kaum noch vorhanden.

Damit erfährt der Bereich der Sinneseindrücke, obwohl er sich umfangmäßig kaum ändert (die auditiven Eindrücke liegen in ihrem Anteil etwas unter den visuellen), doch in seiner Zusammensetzung für kürzere Zeit durchgreifende Veränderungen hinsichtlich Farbenfreude, künstlicher moderner Beleuchtung oder - z.T. auch moderner - Musik (zumindest, was für die 20-er Jahre als modern gilt). Diese Änderungen sind aber nicht von Dauer, sie werden schon bald darauf wieder zurückgenommen, wenn natürlich auch nicht hundertprozentig (keine Änderung in der Zusammensetzung eines der Wortfelder bewegt sich voll und ganz zur Ausgangslage zurück, es bleiben immer Spuren der früheren Entwicklung). Im übrigen sind andere als auditive oder visuelle Eindrücke so gut wie inexistent, wie auch schon früher (vúně, páchnout).

Kommen wir jetzt noch kurz zu einem Bereich, der sowohl mit dem Verstandesmäßigen wie auch stark mit Gefühl und sinnlichen Eindrücken verbunden ist, der Religion. Nachdem dieses Gebiet schon in den Zweitsammlungen weitgehend abgebaut worden war, bleibt es bei einem Anteil von 2% und damit im großen und ganzen zur Bedeutungslosigkeit verurteilt. Es erfährt auch keine größeren Umgestaltungen in seinem Wortschatz. Nezval beschränkt sich in der Regel auf

Begriffe aus dem religiösen Alltag (Kirche, Pfarrer, Gebet) sowie der Askese (Mönch, Nonne), letzteres meist im negativen Sinne (man vergleiche die Thematik in Pk). Seifert führt dagegen eher Wörter wie anděl, d'ábel, čert an, bringt also zeitweilig wieder etwas Engelsromantik aus der Anfangsphase des Devětsil, ohne daß diese Ausdrücke aber allzu häufig wären. Der religiöse Bereich hat sich weitgehend erledigt, er wird hier mehr oder weniger nur noch der Vollständigkeit halber aufgeführt, und insofern er hier und da auch noch in der Thematik auftaucht (Smuteční hrana za O.B.).

Der unmittelbare Lebensbereich des Menschen - Haus, Wohnung etc. - tritt in Pant/Mrz kaum in Erscheinung, stärker dafür wieder mit Bliž ff, ohne jedoch überragende Bedeutung zu gewinnen. Erst mit Hvk ff begegnen wir diesem Feld wieder öfters. Dabei ändert sich in der gesamten Zeit nichts an der Zusammensetzung dieses Wortfeldes. Was Seifert angeht, so verliert für ihn, im Gegensatz zu Nezval, dieser Bereich je länger desto mehr an Bedeutung, um in Jk fast zur Bedeutungslosigkeit verurteilt zu sein (wie ja auch im Personalbereich Seifert seltener die Familie anspricht).

Der Bereich der Kleidung übt auf Nezval, verglichen mit vorher, in Pant/Mrz und dann wieder ab Hvk eine gewisse Anziehungskraft aus, ebenso der Sektor des Essens und Trinkens. Seifert bringt diese Felder ebenfalls, betont aber statt etwa des Essens stärker Getränke. Daß es sich bei Getränken sowohl bei Seifert wie bei Nezval vorwiegend um Alkoholika handelt, dürfte nicht sonderlich überraschen. V.a. in Pant/Mrz bzw. Sl/NvT finden Absynth, Champagner, Rum u.a. einigen Zuspruch. Anteilsmäßig liegt dieser Bereich ansonsten, wie auch das häusliche Feld, in der Regel bei 3-4%.

Damit können wir den unmittelbaren Lebensbereich des Menschen verlassen und uns seinen sonstigen Lebensumständen zuwenden. Dabei tritt das Feld "Arbeit" erst mit Ed und dann v.a. Sh wieder etwas in Erscheinung (továrna, práce, laboratoř u.a.), fällt aber trotzdem nicht sonderlich auf. Seifert baut diesen Bereich nach Sl sogar fast ganz ab, so daß sich für ihn nichts sagen läßt. Eben- sowenig findet das Feld "Armut" eine Erwähnung, sehen wir einmal von Sh ab, bei Seifert finden sich ebenfalls Anspielungen in Szs und Ph. Die Bettler etwa, die in den Sammlungen ab und zu auftau-

chen, dürfen dabei keineswegs unter sozialem Gesichtspunkt gesehen werden (ganz im Gegenteil zur Phase der Neuen proletarischen Kunst), sie sind eher exotische Gestalten am Rande der Großstadt.

Umso größeren Raum nehmen dafür Luxus und Luxusgegenstände ein, angefangen von Edelsteinen und Schmuck bis hin zu Marmor und kostbaren Stoffen. V.a. Mrz fällt in dieser Hinsicht auf, aber auch die folgenden Sammlungen bleiben davon nicht verschont (Blíž ff sowie Hvk ff). Bei Seifert konzentriert sich dieses Gebiet neben Sl v.a. auf NvT, in Szš und Ph ist es schon schwächer vertreten, in Jk so gut wie gar nicht. Der Luxus wird also weit stärker hervorgekehrt als die Kehrseite der Medaille, die Armut, das Verhältnis ist weit stärker als 2:1, wie es sich für die Vorpoetismuszeit ergibt. Dabei geht allerdings der Anteil dieses Bereiches kaum über 2-3% hinaus.

Entsprechend diesen Wortfeldern steht auch der Vergnügungssektor stärker im Rampenlicht der einzelnen Sammlungen, und zwar tritt auch hier mit Pant ein deutlicher Umschwung ein. In bunter Reihenfolge konkurrieren Wirtshäuser mit Theatern, Kinos und Bordells. Nicht zuletzt wird dabei auch der Bereich der Kunst gestärkt, wobei mit Hvk dieses Gebiet noch eine Erweiterung erfährt, indem ab jetzt die Kunst den Vorrang gegenüber dem Vergnügungssektor erhält. Dasselbe trifft wieder einmal auch für Seifert zu, hier wie auch schon verschiedentlich in größerer Kontinuität zu Sl. Die Kunst ist allerdings ab Szš doch etwas weniger vertreten. Hier ergibt sich bei Seifert eine zu Nezval gegenläufige Entwicklung, ersterer verläßt mit dem Bereich des Poetismus auch das Gebiet der Wirtshäuser, Theater und des Spiels (vgl. dagegen Hvk oder Sh).

Analog zum Verhältnis Arbeit/Armut - Luxus ist es nicht verwunderlich, wenn der politische Bereich kaum in Erscheinung tritt. So wird er nur sporadisch angesprochen, am ehesten noch in Szš. Nezval schenkt diesem Gebiet - nach Pk - keine Beachtung, sehen wir von einigen verstreuten Ausdrücken wie komuna oder etwa socialisace in Sh und einigen anderen Sammlungen ab.

Damit läßt sich aus den einzelnen Sammlungen der beiden Autoren ein Lebensbereich herauslesen, der statt von Arbeit und Politik von Luxus und Vergnügen geprägt ist, ohne daß dies aber Überhand

nimmt. Auch der Anteil des Vergnügungssektors übersteigt selten 3% einschließlich der Kunst mit Ausnahme von Sh (5%). Der Höhepunkt liegt dabei wie schon in einer Reihe anderer Gebiete für Nezval bei Pant/Mrz, um dann aber mit einer gewissen Abschwächung und Umstrukturierung in Hvk ff fortgesetzt zu werden. Für Seifert liegt er wieder einmal bei NvT, wobei sich aber eine ziemliche Kontinuität zu Sl ergibt, eine Kontinuität, die bei Nezval nicht gegeben ist. Eine gewisse Kontinuität wahrt Seifert weiterhin, indem mit Szš und Ph doch zumindest zeitweilig wieder an die politische (und Kriegs-) Thematik angeknüpft wird, wobei er sich dann aber mit Jk wieder von ihr abwendet.

Der Lebensraum des Menschen, die Geographie, ist mit durchschnittlich 10% Anteil eines der wichtigsten Gebiete sowohl für Nezval wie für Seifert. Dabei ergeben sich allerdings im Laufe der Zeit Unterschiede. Einerseits steigt der Anteil in NvT noch etwas über denjenigen von Sl. Zum anderen beginnt dieser Bereich in den kleineren Sammlungen Nezvals wie auch in Ph abgebaut zu werden, um dann in Sh/Pp bzw. Jk bei etwa 7% zu bleiben. Die Geographie verliert also nach dem Höhepunkt des Poetismus um einiges an Bedeutung.

Inhaltlich geht es dabei weniger um allgemeine Ausdrücke, wenn diese auch häufig genug auftreten (durchschnittlich 20% des gesamten Gebietes): svět 122 (N) / 73 (S), země 94 (N) / 41 (S), dálka 31 (N) / 9 (S), nebe 70 (N) / 36 (S).

Was den Gegensatz Land/Wasser anlangt, so ist das Gewicht verschieden verteilt. Erst mit Hvk ff kommen wieder in stärkerem Masse Wörter auf, die mehr allgemein mit dem Begriffsfeld "Wasser" zusammenhängen (voda, snih, rosa u.a.). Andererseits erreichen Wasserläufe - moře, řeka, jezero - bei Nezval gerade in Mrz ihren Höhepunkt, während sie ansonsten zwar auch durchgehend, aber doch auch erst wieder mit Hvk ff stärker vertreten sind. Seifert erreicht für dieses Gebiet in NvT die höchste Marke, um es dann kontinuierlich bis zur Bedeutungslosigkeit abzubauen. Damit wird der geographische Raum v.a. in Mrz und NvT, abgeschwächt auch noch mit Hvk und den folgenden Sammlungen zeitweilig auf das Wasser verlegt.

Demgegenüber treten sowohl ländliche wie dörfliche Thematik weitgehend zurück, gewinnen für Nezval erst mit Hvk ff wieder etwas an Gewicht. Dasselbe gilt bezüglich Seifert zusätzlich auch für die Stadtthematik, die nach Sl radikal abfällt, während Nezval in Pant/Mrz erst jetzt die Stadt stärker hereinbringt (ohne aber Seiferts Anteil erreichen zu können).

Außerdem werden gerade in Pant/Mrz und NvT jene Bereiche entwickelt, die charakteristisch für den Poetismus sind, das Ausgreifen in den europäischen und überseeischen Raum (Exotik). Zwar war sowohl in Pk wie v.a. Sl der europäische Raum schon angeschnitten worden, aber erst jetzt nimmt dieses Gebiet einen größeren Platz ein. Hierbei konzentriert sich Seifert in erster Linie auf die romanischen Länder, v.a. Frankreich, während Nezval - trotz auch einer gewissen Vorliebe für Frankreich - auch andere Länder zu Wort kommen läßt. Gleichzeitig tritt erst nun als Gegengewicht zum europäischen Raum auch die Tschechoslowakei recht eigentlich auf den Plan (Praha, Vltava, Třebíč). Seifert läßt dagegen die Tschechoslowakei zeitweise außer acht. Während er aber dann den europäischen Raum mit Ph und Jk fast ganz aus seinen Sammlungen herausnimmt und auch nur selten den heimatlichen Bereich anführt, bleibt für Nezval weiterhin die europäische neben der tschechoslowakischen Komponente bestehen, wenn auch abgeschwächt. Dabei zeigt sich im übrigen weiterhin eine gewisse Bevorzugung Frankreichs (Sh).

Neben die europäische Komponente tritt außerdem die exotische (Übersee), und zwar ebenfalls nur in Pant/Mrz sowie NvT, dazu noch Ed (und in der vorhergehenden Phase Sl). Hierbei aber das Bestreben, möglichst die ganze Welt zu erfassen, ohne Bevorzugung bestimmter Erdteile (außer Ed, wo aus thematischen Gründen - Biographie Edisons - Amerika dominiert). Dies setzt dabei für Nezval ebenso schlagartig mit Pant ein, wie es mit Mrz aufhört. Seifert hatte dagegen die Exotik schon in Sk eingeführt, aber auch bei ihm hört sie mit Szš ziemlich abrupt auf. Allerdings erreicht dieser Bereich bei Seifert nicht den Umfang, den er bei Nezval hat (Pant/Mrz je 30 - 40 Wörter Umfang, Ed 20, sonst unter 10, Seifert maximal 15 in NvT).

Damit ist der geographische Bereich durch die Tendenz der Heimatflucht gekennzeichnet. Flucht auf das Wasser (vgl. Wolkers Th)

aus der Tschechoslowakei als einem Binnenstaat. Und Flucht über Europa in die Exotik, wobei beides v.a. durch Ländernamen oder typische Städte vertreten ist - in der Regel verwenden beide Autoren die für Touristen gängigen Clichés: England = London, Frankreich = Paris = Eiffelturm, Spanien = Granada, Amerika = New York oder die Niagarafälle. Diese Haupttendenz konzentriert sich, nachdem sie in den Zweitsammlungen eingeleitet worden war, fast ausschließlich auf die Anfangssammlungen der poetistischen Periode. Nach der Rücknahme der exotischen wie europäischen Thematik gewinnt aber die heimatliche Thematik wieder etwas an Boden, ohne allerdings einen vollen Ausgleich anzustreben. Im Gegenteil verliert mit dem Ende des Poetismus auch die Geographie als Ganzes erheblich an Bedeutung. Gleichzeitig wird in dieser letzten Phase - Sh/Pp und Jk - wieder mehr zu allgemeinen Ausdrücken - svět etc. - übergegangen (Häufigkeit svět allein in Sh 42 gegenüber insgesamt 122 bei Nezval).

Hinsichtlich des Bereiches der Ortsveränderung ist nur das Gebiet des Verkehrs interessant, da sich ansonsten nichts verändert. Für Nezval bleibt dieser Bereich v.a. in Pant/Mrz stärker ausgeprägt, daneben noch Blíž und Ed. Dabei wird die Schifffahrt, die in Most in Pk dominierte (lod', koráb, bárka) abgelöst durch Eisenbahn und Flugzeug. Wenn dann dieser Bereich nach Mrz auch nicht vollständig verschwindet, so bleiben doch nur noch Eisenbahn und Schiff übrig, während das Auto keine Rolle spielt.

Ähnliches gilt für Seifert: auch bei ihm beschränkt sich der Verkehrsbereich im wesentlichen nach Sl auf NvT, wobei letzteres noch stärker hervorsteht. Seifert stützt sich v.a. neben der Eisenbahn auf das Schiff, weniger das Flugzeug, und bringt außerdem in Szš - wo ansonsten das Gebiet schon weitgehend abgebaut wird - auch noch das Auto zur Sprache. Ansonsten bleibt auch für ihn dieser Bereich mit der Anfangsphase des Poetismus weitgehend abgeschlossen, wobei er allerdings dem Verkehr immer noch größere Bedeutung zumißt als Nezval. Und im Übrigen gilt dasselbe wie schon für die vorherige Zeit: in der Regel geht man trotz allem zu Fuß.

Die belebte Natur gehört zu denjenigen Gebieten, die zeitweilig fast dieselbe große Bedeutung haben wie die Geographie. Dies betrifft in erster Linie Mrz, aber auch die nachfolgenden Sammlungen weisen mit im Normalfall 8-9% einen höheren Anteil als Most oder Pk auf. Erst mit Hvk ff sinkt der Anteil wieder auf durchgehend 6-7% ab. Dasselbe gilt für Seifert bezüglich NvT und Szš, auch hier erhalten wir ab Ph wieder den vorpoetistischen Wert von Mvs.

Kennzeichnend für die Gestaltung dieses Gebietes ist, daß zunächst durchgehend in der Pflanzenwelt die heimatlichen Pflanzen vertreten sind, und zwar v.a. Blumen jeglicher Art. Hierbei unterscheidet sich Seifert kaum von Nezval, höchstens dadurch, daß er im Gegensatz zu diesem etwas häufiger allgemeinere Ausdrücke verwendet (kvést, kvítí, květina). Mit Mrz kommen zusätzlich bei Nezval etwas öfter Obst- und Gemüsesorten auf.

Exotische Pflanzen aber sind weitaus charakteristischer für den Poetismus, wenn sie auch nur anfänglich nennenswert vorkommen: Pant/Mrz (mit dem Maximum in letzterer Sammlung) sowie NvT und Szš, in anderen Sammlungen tauchen sie nur minimal auf. Obwohl sie bei weitem nicht so häufig wie die einheimische Flora auftreten, stechen sie doch hervor gerade durch ihr rapides Ansteigen in den genannten Sammlungen wie auch durch ihr ebenso schnelles Verschwinden. Der Anstieg des Bereiches der belebten Natur in den genannten Sammlungen ist zum größten Teil der Exotik zu verdanken.

Bei Tieren liegt das Hauptgewicht ebenfalls auf einheimischen bzw. mitteleuropäischen Arten, v.a. Haustieren. Und auch hier ist Seifert eher geneigt, Allgemeinbegriffe und Kollektiva zu verwenden (ryba, pták - die Vogelwelt ist der zweite wichtige Faktor in diesem Gebiet). Exotische Tiere - Löwen, Tiger, Gazellen, Walfische etc. - sind aber auch hier wieder charakteristisch für den beginnenden Poetismus und treten fast nur in Pant und mehr noch Mrz in Erscheinung, bei Seifert wieder - neben Sl, wie auch schon Pflanzen - in NvT und abgeschwächt Szš. Anders als exotische Pflanzen finden sich allerdings bei Nezval auch noch in späteren Sammlungen ab Hvk exotische Tiere (pro Sammlung etwa 10 - 15 Wörter einschließlich Wiederholungen). Insgesamt bleibt aber der Anteil der exotischen Tiere doch um einiges hinter der heimischen Fauna zurück.

Es ergibt sich so in der belebten Natur ziemlich das gleiche Bild hinsichtlich der Exotik wie in der Geographie. Auch in der Geographie taucht die Exotik ja nur zu Anfang auf. Im Gegensatz zur Geographie verschiebt sich aber bei Nezval das Hauptgewicht des Exotischen in Fauna und Flora ganz auf die zweite Sammlung, also Mrz, während Szš diesen Bereich zwar auch enthält, als zweite Sammlung im Poetismus aber in mindere Maße als NvT. Dabei ist zu bedenken, daß andererseits - im Gegensatz auch zur Geographie - die heimische Tier- und Pflanzenwelt stets über die exotische dominiert. Im Gesamtverhältnis hat im übrigen die Pflanzenwelt meist ein leichtes Übergewicht über die Fauna, in Pant/Mrz sowie den angrenzenden Sammlungen allerdings - wie auch zur gleichen Zeit Seifert - ist das Verhältnis weitgehend ausgeglichen.

Kommen wir damit abschließend zum Zeitbegriff, der den Lebensraum des Menschen abrundet. Dieser tritt mit in der Regel 6% etwas stärker hervor als in der vorpoetistischen Zeit, v.a. ab Hvk. Dabei handelt es sich in Pant ff weniger um allgemeinere Begriffe (čas, doba, věčnost), die erst ab Ed und v.a. Sh wieder mehr ins Blickfeld rücken. In der Regel sind es Wörter, die zum einen den Tagesablauf kennzeichnen (den, noc, ráno, večer, dnes). Zum anderen haben wir es mit Wörtern zu tun - v.a. in Pant/Mrz wie auch NvT bis Ph -, die mit dem Wochen- und Jahresablauf zusammenhängen (týden, neděle, jaro, zima). Dabei bestimmt insgesamt meist der Tagesablauf das Wortfeld, bis eben auf Sh/Pp, wo sehr viel häufiger Allgemeinbegriffe auftauchen. Häufigkeiten: noc 232 (N) / 71 (S), den 158 (N) / 78 (S), věčnost/věčný 68 (N) / 20 (S), večer 80 (N) / 55 (S), hodina 70 (N) / 24 (S), ráno 60 (N) / 20 (S), rok 77 (N) / 18 (S), čas 66 (N) / 31 (S), dnes 72 (N) / 43 (S), jaro 50 (N) / 42 (S).

Damit wäre die Darstellung des Wortschatzes im Werk Nezvals und Seiferts weitgehend abgeschlossen. Einige kleinere Gebiete lasse ich aus, da sich hier keine Änderungen ergeben und ansonsten diese ohne größere Bedeutung sind. Dafür steht aber noch die Behandlung des Fremdwortgebrauchs offen. Schon in der Anfangsphase des Devětsil hatten sich ja Nezval und Seifert durch einen erhöhten Fremdwortanteil von Wolker unterschieden. Diese Tendenz wird

nun noch stärker fortgesetzt. Der Fremdwortanteil erhöht sich bei Nezval über 8% in Pant bis auf knapp über 10% in Mrz. Nach Diab fällt er leicht ab, um außer in Zh (12%) bei durchschnittlich 7-8% zu bleiben. Ebenso erhöht Seifert seinen Anteil in NvT auf 8%, worauf aber der Trend schon bald wieder zurückgeht, indem über Szs (6%) Fremdwörter in Ph/Jk nur noch mit 2-3% am Wortschatz beteiligt sind.

Fremdwörter treten dabei in den einzelnen Themenkreisen recht unterschiedlich auf. Im wesentlichen können wir dabei drei Kategorien aufstellen: a) Gebiete, in denen nur spärlich Fremdwörter vorkommen (etwa Gefühlswelt, größtenteils auch die Geographie mit Ausnahme z.B. von Städtenamen), b) Gebiete mit einem traditionell hohen Fremdwortanteil (religiöser, militärischer, politischer, Musikbereich, Kunst). Hier ist der Anteil an Fremdwörtern schon erheblich größer, im Musik- und religiösen Bereich fast ein Drittel. Dabei geht es vorwiegend um Übernahmen aus dem Griechischen und Lateinischen (gerade etwa bei philosophischen oder theologischen Begriffen). c) Gebiete, die die moderne Umwelt betreffen, und in denen wir neben Wörtern lateinisch-griechischen Ursprungs auch häufig Wörter aus dem Englischen oder Französischen finden. Dies gilt für den Verkehrsbereich (avion, aeroplán, tramway, motocykl, tempo) wie für moderne Berufe (telegrafistka, modistka, manekýnka, pilot, aviatik, detektiv), Künstler, Komödianten und Sportler (clown, žonglér, tenorista, fauvista, fakir, boxer, derviř, sportsmanka). Den größten Raum aber nehmen hier Wörter aus dem modernen häuslichen Bereich ein - Kleidung, Ernährung (Genußmittel!) - sowie dem Vergnügungssektor, allerdings unter Einbeziehung der Kunst (hier beträgt der Anteil über 50%): bar, cirkus, manéže, poesie, usw.

Dazu ist weiterhin zu bemerken, daß jetzt auch verschiedentlich Doubletten auftreten. Fälle also, in denen die tschechische Sprache für einen bestimmten Begriff sowohl ein Fremdwort wie ein eigenes Wort kennt. Dabei werden in der Regel ab Pant und v.a. in Mrz zuerst die Fremdwörter eingesetzt, später dann - ab Akr ff - treten die tschechischen Pendants dann häufig an ihre Stelle. Umgekehrte Beispiele - Ersatz tschechischer Wörter durch Fremdwörter in späteren Sammlungen - sind seltener. Für das erstere mögen fol-

gende Doubletten als Beispiel dienen: kravata (ab Pant) - vazanka (Akr), emigrant (Pant/Mrz) - vystehoavec (Blıž), generace (Mrz) - pokolenı (Akr), melodie (Most) - napev (Akr) (Beispiele für die Zeit vor dem Poetismus finden sich sonst kaum, um nicht zu sagen gar nicht), guilotin (Akr) - stınadlo (Bn). Als Beispiele für Doubletten der zweiten Art: pohovka (Diab) - šez long (Zh), pokoj (ab Mrz) - chambre (Diab). Hierzu sei noch angefügt, daß in den ersten Sammlungen des Poetismus eher die ursprüngliche Schreibweise der Fremdwortner beibehalten wird, falls Nezval (auf Seifert komme ich noch gesondert zu sprechen) Fremdwortner in der Originalform ohne tschechische Suffixe etc. übernimmt. So etwa balet mécanique, chambre séparée (Mrz), während später eher durchgehend die tschechische Schreibweise bevorzugt wird (kuloar, budoar, šez long).

Die Fremdwortner erfüllen damit eine mehrfache Funktion: einmal treten sie dann auf, wenn ein entsprechendes Wort in der tschechischen Sprache fehlt oder wenig gebräuchlich ist (dies gilt ja auch in erster Linie für den Fremdwortgebrauch vor dem Poetismus). Andererseits können sie aber auch gerade die Aufgabe haben, tschechische Wortner zu ersetzen (wenn dieser Fall auch nicht so häufig eintritt wie der erste). Sie erfüllen damit v.a. im Bereich der modernen Umwelt die Aufgabe, Themenbereiche wie auch die Sprache selbst zu aktualisieren. Und selbst wenn Fremdwortner für einen Begriff stehen, für den die tschechische Sprache kein eigenes Wort kennt, kommt es vielfach weniger auf den Inhalt eines solchen Wortes an als darauf, daß überhaupt statt eines beliebigen tschechischen Wortes ein Fremdwort, also ein nicht-tschechisches Wort verwendet wird. Und so etwas kann zusätzlich unterstrichen werden durch die entsprechende ausländische Orthographie. In erster Linie trifft aber natürlich die Bestrebung, die Sprache zu aktualisieren, auf die Doubletten zu.

Nicht zuletzt aber vermitteln diese Wortner gleichzeitig oft genug Cliché-Vorstellungen anlich den Exotika in der Geographie. Beispiele hierfür mögen Wortner wie kokain oder absint sein, die dem Cliché der Bohème entsprechen, ohne in Wirklichkeit allzu typisch zu sein (Absynth war zu Nezvals und des Poetismus Zeiten zumindest in Frankreich längst verboten und auch nur schwer zugänglich). Genauso steht es ja mit dem Reiz alles Ausländischen:

dem Paris-Cliché entspricht der Eiffelturm, dem Lokalkolorit in Nizza ist das Hotel Balmoral mit dem Cliché-Engländer John Bull gerade recht (Mariánské Lázně/Mrz).

Gerade aber in diesen Funktionen, die in erster Linie auf die Aktualisierung von Sprache wie Themen, auf gewisse Verfremdungseffekte hinauslaufen, können sich Fremdwörter nicht unbegrenzt in beliebiger Anzahl im Sprachgebrauch halten. Sie müssen nach einer bestimmten Zeit durch neue Clichés ersetzt werden, oder eben auch durch tschechische Wörter und Themen, die jetzt - da sie u.U. weniger erwartet werden - denselben Verfremdungseffekt erzielen können (aber selbstverständlich nicht unbedingt erzielen müssen).

Für Seifert läßt sich in der Regel dasselbe sagen wie für Nezval, was die Fremdwortkategorien oder die Verteilung der Fremdwörter angeht. Ein wichtiger Unterschied besteht allerdings darin, daß es Seifert weniger um die Aktualisierung der Sprache mit Hilfe von Doubletten geht, die bei ihm auch selten sind (will man nicht Paare wie slečna (Mvs ff) - miss (NvT) oder mistr (Mvs) - master (Sl) als solche auffassen). Seifert verwendet Fremdwörter mehr oder weniger nur zur Ausweitung der Themenkreise. Andererseits erweitert er aber auch das Fremdwortrepertoire um einige Wörter aus Sprachen, die Nezval nicht so sehr beachtet. So finden sich bei Seifert eher Anglizismen (boy, lady, miss, master) sowie auch ein paar Russizismen (cár, rubl). Nezval dagegen hat als wohl einzigen Russizismus sovět in Pk (dabei müssen wir natürlich auch in Rechnung stellen, daß Nezval nicht gerade mit Fremdsprachenkenntnissen gesegnet war).

Germanismen finden sich im übrigen bei Nezval auch weiterhin nicht, ebensowenig Anklänge an die Umgangssprache in sonstiger Hinsicht. Anders jedoch Seifert, bei dem sich zumindest stellenweise die Umgangssprache - und in diesem Rahmen auch Germanismen - bemerkbar macht. Dies allerdings weniger in absoluten Zahlen - die Häufigkeit ist nicht so groß, sehen wir einmal von der häufigen Verwendung des Wortes dneska statt dnes ab. Auffallend sind diese umgangssprachlichen Schattierungen dadurch, daß entweder die Orthographie mithilft (brejle statt brýle sowohl in NvT als Jk), oder mehrere solcher Wörter in unmittelbarer Nähe stehen (so etwa Piseň z války v 66. roce/Ph: jenerál/jenerálský statt generál,

kvér/patronaška unmittelbar nebeneinander und statt ručnice/nábojnice). Ansonsten bleibt allerdings auch Seifert weigehend im Rahmen der Hochsprache sowie des "normalen" Fremdwortgebrauchs. Und Neologismen suchen wir im übrigen bei beiden Autoren so gut wie vergeblich, sehen wir von einem Einzelfall ab wie metametaphora (Sh).

Auf die Bedeutung der Umstrukturierung des Wortschatzes gerade durch Fremdwörter hat v.a. Václavek deutlich genug zur Zeit ihrer Hochblüte hingewiesen, 1925. Zum einen erschien ihm der Gebrauch von Fremdwörtern als Vorstufe zu einer allgemeinen Internationalsprache, die die Grenzen des eigenen nationalen Milieus überschreitet. Insofern bezeichnet er die Reinigung der eigenen tschechischen Sprache von Fremdwörtern als Dummheit und fordert stattdessen immer mehr Fremdwörter auch im Gebrauch der dichterischen Sprache¹.

Außerdem soll seiner Meinung nach speziell für die Bedürfnisse der Dichtersprache der Wort- und Bilderschatz ständig erneuert werden:

"Die Wörter automatisieren sich, man kann sich mit ihnen nicht mehr mitteilen. Die neue Metapher, die sie ersetzt, wird bewußt geschaffen."²

"Das neue Denken bedeutet immer eine Abkehr von der Tradition der Sprache"³, und so muß sich der Dichter neue Gebiete erschließen:

"... die Sprache des Volkes, der Technik, den internationalen Wortschatz, die einfache Sprache des täglichen Lebens."⁴
(Hervorhebung Václaveks)

Die Quellen für diese Ansichten lassen sich nur schwer ausmachen. In dem Aufsatz über "Neue Techniken im dichterischen Handwerk" in Disk 2 vom Juni 1925 bezieht sich Václavek eindeutig auf den italienischen Futurismus und Marinettis Parole in liberta. An-

1. Václavek, K internacionální řeči, S. 6

2. Václavek, Nové techniky v básnickém řemesle, S. 2

3. ebda, S. 1

4. ebda, S. 2

dererseits käme auch der russische Futurismus in Betracht, den Václavek etwas später in seinen Bemühungen um eine Erneuerung der Sprache erwähnt und dabei Seifert, Nezval und Halas in diese russischen Traditionen (des Futurismus wie v.a. des Formalismus) stellt¹.

Im Übrigen war mit Jakobson nicht nur seit längerem ein ehemaliges Mitglied des Opojaz in Prag (seit Anfang der 20-er Jahre), sondern Jakobson war auch Anfang 1925 Mitglied des Prager Devět-sil geworden². Und Jakobson bemühte sich auch nach Kräften um eine Verbreitung der Ideen der russischen Formalisten, wie nicht zuletzt sein Projekt beweist, eine eigene Pásmo-Nummer über den russischen Weg in Sprache und Poesie herauszugeben³. Er selbst wollte einen Aufsatz über den Weg der Erneuerung der tschechischen Poesie in Pant und NvT beisteuern, Bogatyrev sollte über den Zaum schreiben, B. Mathesius über den Rhythmus in der russischen Poesie. Dieses Projekt ist jedoch nicht verwirklicht worden, und auch Jakobsons Aufsatz in Pásmo I/13-14⁴ bringt nur Teile des Angekündigten über den inkongruenten Reim der russischen Futuristen.

So muß die Frage, aus welchen Quellen die Erneuerung der dichterischen Sprache bei Nezval und Seifert kommt, offen bleiben. Immerhin bleibt aber zu bedenken, daß schließlich sämtliche Avantgardeströmungen mehr oder weniger auch den Weg der Erneuerung der dichterischen Sprache gegangen sind, und das nicht unbedingt unter ausdrücklicher Berufung auf eine vorhergehende Schule, sondern z.T. durchaus selbständig. Im Übrigen legen weder der italienische Futurismus noch der russische Formalismus die Betonung in erster Linie auf Fremdwörter, wie dies gerade die tschechische Poesiesprache tut, wenn auch auf der anderen Seite etwa im Reim größere Affinitäten zu der russischen Schule zu bestehen scheinen. Im Wortschatz - und dies gilt ausdrücklich nur für die Poesie Nezvals und Seiferts - stellt sich gerade dem russischen Futurismus und Formalismus gerade in der Hinsicht ein Hindernis entgegen, daß hier

1. Václavek, Slovesné umění nové a proletářské

2. s. Brief Teiges an Černík v. 27.3.25

3. ebda

4. vgl. o. S. 232

v.a. die Rolle der Neologismen betont wird, die nun die beiden tschechischen Dichter überhaupt nicht beachten. Und so werden auch auf dem 1. Kongress Slavischer Philologen in Prag 1929 im Hinblick auf die Aktualisierung des dichterischen Wortschatzes v.a. die Neologismen herausgestellt¹.

Somit steht die Dichtung Nezvals und Seiferts in ihren Bemühungen um die Aktualisierung der dichterischen Sprache keiner der anderen Schulen so nahe, daß man behaupten könnte, sie seien von dorthin zumindest zu einem größeren Teil beeinflußt. Die Geschichte der Avantgarde zeigt ja, daß solche Bemühungen durchaus auch eigenständig entstehen können. Daß es Impulse von verschiedenen Richtungen, so etwa v.a. vom italienischen Futurismus oder russischen Formalismus, gegeben hat, wird damit nicht bestritten: nur haben diese Impulse keine entscheidende Wirkung gehabt. (Das Gesagte gilt selbstverständlich nicht für die Prosa, v.a. Vančura, wo die sprachlichen Erneuerungstendenzen in ganz anderer Richtung zielen und wesentlich enger mit den Bemühungen der russischen Formalisten zusammenhängen²).

Der Wortschatz erscheint also in mehrfacher Hinsicht strukturiert. Einmal wird die tschechische Sprache aktualisiert durch Hereinnahme von Fremdwörtern, durch Außeneinflüsse also, nicht aus dem eigenen Sprachumkreis (etwa Archaismen, Neologismen, Umgangssprache). Daß dieser Einfluß nach wenigen Sammlungen sowohl bei Seifert wie Nezval zurückgenommen wird, erfolgt fast zwangsläufig, da dieser Fremdwortgebrauch sich zu kanonisieren droht (wie auch einige Clichés: absint), man vergleiche etwa den hohen Fremdwortanteil am Reim in Mrz mit 18% aller Reimwörter. Germanismen und andere Sprachbereiche wie Dialekt spielen also keine Rolle.

Dies läuft parallel in den Themenkreisen mit einer - fast könnte man sagen: Flucht - in die Exotik, sowohl in der Geographie wie in der belebten Natur. Und auch dies tritt bereits nach rela-

1. Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929, in: U základů pražské jazykovědné školy, S. 49 (ursprünglich französisch erschienen)

2. zu Fragen der Semantik des Reims wie des allgemeinen Wortgebrauchs im Poetismus, v.a. auch in der Prosa, vgl. Baluch, Poetyzm

tiv kurzer Zeit wieder zurück (spätestens nach zwei Sammlungen). D.h., auch die Exotik hat sich nach einer bestimmten Zeit kanonisiert, ihre Aufgabe der Aktualisierung ist erfüllt. Das bedeutet aber gerade für Nezval nicht, daß er das Rad hundertprozentig zurückdreht. Diese Mittel zur Aktualisierung der Sprache und der Thematik werden ab jetzt nur weniger häufig eingesetzt, ohne ganz zu verschwinden. Dies ist v.a. an den Fremdwörtern zu sehen, deren Anteil weiterhin über dem vorpoetistischen liegt, und bei denen an die Stelle der durch tschechische Wörter ersetzten Fremdwörter neue Fremdwörter nachfolgen - die Wiederholungsrate bei Fremdwörtern ist um einiges geringer als bei tschechischen Wörtern. Es wird also nur verhindert, daß die aufgezeigten Bestrebungen völlig zur Manie ausarten. Seifert unterscheidet sich allerdings in diesem Punkt wesentlich von Nezval: er wendet der Bewegung voll und ganz den Rücken zu, sowohl was Fremdwortgebrauch angeht wie die Exotik.

Und nicht zuletzt zeigt sich, wiederum weitgehend parallel zu oben Erwähntem, eine Flucht aus dem normalen, bürgerlichen Alltag in die Welt der bürgerlichen Randgruppen, die Bohème, ins Vergnügen. Und auch der Versuch, sich die moderne Welt, Verkehr, moderne Berufe, moderne Häuslichkeit wie auch den Luxus zugänglich zu machen.

Im Grunde könnten wir damit all diese Tendenzen in einem Begriff zusammenfassen: auf der einen Seite Durchbrechen des gesellschaftlichen wie geographischen Umkreises, auf der anderen Seite Durchbrechen der sprachlichen Tradition. Und in dem Maße, in dem sich beides als neue Norm zu etablieren beginnt, Rückkehr - zumindest teilweise - in die alten Bahnen sowie Suche nach etwas Neuem im alten Rahmen. Denn es ist durchaus kein Zufall, daß gerade in Sh/Pp etwa die Visualität und Auditivität zurücktreten, dafür aber die Gefühlswelt wieder auf dem Vormarsch ist.

Die Entwicklung innerhalb des Wortschatzes ist ansonsten gekennzeichnet von einer Linie, die vom Abstrakten zum Konkreten führt, Kollektivbegriffe u.a. werden verdrängt zugunsten präziserer, genauer umreißennder Begriffe: statt cizinec angličan, čer-noch, statt muž, pán - berufliche oder soziale Aufschlüsselung. Hier ist später die Entwicklung nur in einigen Gebieten rückläufig (ab Bnp bzw. Diab) (Zeitbegriff, Geographie).

Durch diese Konkretisierung wird aber die dichterische Welt nicht so sehr präziser in ihrer Gesamtaussage, als daß sie sich für den Leser oder Zuhörer in Einzelfällen sehr viel konkreter, unmittelbarer erfassen läßt. Dies einmal, weil Konkreta der Phantasie leichter zugänglich sind (v.a. visuelle und auditive Eindrücke, Plastizität), zum anderen, weil diese Begriffe aus Bereichen stammen, die weit eher der allgemeinen Erfahrungswelt entsprechen. Gerade das Zurücktreten der mehr subjektiven Gefühlswelt gegenüber dem allgemeinen Verständnis, der Erfahrungswelt besser zugänglichen Gebieten ist ein zweites wichtiges Kennzeichen dieser Poesie.

Die Rückentwicklung setzt dann, wie schon mehrfach angeklungen, unmittelbar nach Mrz ein, oder besser gesagt, eine Drosselung dieser Bewegung. Damit bleibt auch weiterhin ein ziemlicher Unterschied zur vorpoetistischen Zeit. Andererseits müssen wir aber auch in der Phase nach Mrz zwischen zwei Gruppen unterscheiden. Sie werden einmal von Ed/Hvk repräsentiert, die nach einer Übergangszeit zumindest noch in einer Reihe Anklängen etwa die Exotik zu Wort kommen lassen, ansonsten auch die alten Tendenzen noch etwas stärker bewahren. Zum anderen steht dem aber Sh/Pp gegenüber, die zwar einerseits vom Erbe Mrz/Pant noch etwas profitieren, auf der Gegenseite aber - und dies zum Unterschied von allen anderen Sammlungen der vorherigen Zeit - sehr viel stärker neue Tendenzen aufkommen lassen. So wird die Visualität weit stärker eingeschränkt, andererseits die Gefühlswelt eminent in den Vordergrund gerückt, und nicht zuletzt auch das Zeitgefüge verändert: statt des vorher überwiegenden Heute wieder Zeitlosigkeit oder lange Zeiträume mit starker Betonung der Vergangenheit. Damit heben sich Sh/Pp und auch schon z.T. En stark von der vorhergehenden Phase ab, was sich ja im Übrigen auch in der grammatikalischen Zusammensetzung der einzelnen Sammlungen zeigt.

Wir hätten also im Grunde in der Wortschatzentwicklung bei Nezval drei Phasen: Pant/Mrz, dann eine Übergangsphase zu Ed/Hvk, schließlich, schon weiter außerhalb stehend, Sh/Pp. Kennzeichnen dabei Pant und Mrz die eigentliche Zeit des Poetismus, so bilden immerhin Ed und Hvk noch die Nachhut, eine abgeklärte Phase des Poetismus (insofern wird auch klar, wieso verschiedentlich von Mrz/Pant als der ersten oder Anfangsphase des Poetismus die Rede

war). Sie bewahren immerhin noch eine Reihe poetistischer Tendenzen in abgeschwächter Form. Sh/Pp dagegen bilden bereits etwas Neues, auch wenn sie Teile des Poetismus weiterverwenden - sie stecken nicht zuletzt auch über die Betonung der Gefühlswelt bereits weit im Surrealismus, der auf den Poetismus folgenden Bewegung.

Wie aber die auf den Poetismus folgende Phase keinen endgültigen, hundertprozentigen Bruch bedeutet, so entsteht auch hinsichtlich des Wortschatzes der Poetismus nicht aus dem Nichts. Er wird vorbereitet einerseits im Durchbrechen der geographischen Grenzen nach Europa hin, andererseits auch schon im vermehrten Fremdwortgebrauch in Pk. Nur treten diese Züge hier noch nicht so eindeutig hervor, und schließlich ist ja Pk auch gerade im Zusammentreffen mit dem Devětsil im Sinne der sich neu anbahnenden Entwicklung umgestaltet worden.

Was im übrigen einen Vergleich mit dem Reimwortschatz betrifft, so sind die Tendenzen dort im wesentlichen gleich. Nur ist der Reimanteil am Zeilenumfang unterschiedlich, und außerdem der Reim eine so exponierte Stelle, daß es leicht zu Verzerrungen kommen kann. V.a. dann, wenn dem Reim eine solche Bedeutung wie bei Nezval beigemessen wird, können leicht die führenden Tendenzen der Poesie im Reim noch krasser hervortreten (vgl. etwa den überhöhten Fremdwortanteil in Mrz). Insofern läßt der Reim nicht ganz so präzise Rückschlüsse zu wie der Gesamtwortschatz, aber immer noch wesentlich eher als etwa bei Wolker, wo der Reim nicht diese exponierte Rolle hat.

Für Seifert gilt im wesentlichen für die Zeit des Poetismus wieder einmal dasselbe wie für Nezval. Die Entwicklung verläuft parallel, wenn auch nicht so ausgeprägt und extrem. Der Höhepunkt liegt bei Seifert im Wortschatz eindeutig in NvT, im übrigen auch dadurch gekennzeichnet, daß hier als einzige Sammlung vor Jk die politische Thematik fehlt. Der gerade hier stärker ausgeweitete geographische Bereich ist ebenfalls enger gefaßt und konzentriert sich auf Frankreich und Italien (neben der Sowjetunion in Szš), und damit zu denjenigen Räumen, zu denen die slavischen Literaturen die größte Affinität bewiesen haben neben dem deutschspra-

chigen Raum (daß dieser fehlt, liegt in der Entwicklung der tschechischen Kultur wie der politischen Geschichte v.a. seit 1848 begründet). Und gleichzeitig sind dies diejenigen geographischen Räume, in denen sich neben Berlin die Zentren der Avantgardekunst befanden, wozu außerdem die Sowjetunion noch politisch von großer Bedeutung ist.

Durch die Beschränkung auf bestimmte geographische Räume kann Seifert zumindest teilweise darauf verzichten, allein Cliché-Vorstellungen zu vermitteln (Paris!), zumal er die Sowjetunion wie auch Frankreich bis zum Jahre 1925 persönlich in Augenschein nehmen konnte (im Gegensatz zu Nezval, der bis 1933 warten mußte). Dafür tritt in der überseeischen Exotik durch den überwiegenden Gebrauch der Erdteilbezeichnungen umso mehr das Plakative hervor. Ebenso wirkt die Natur durch die häufigere Verwendung von Kollektiva wie im Kontrast zur stärkeren städtischen Thematik bei Seifert eher plakativ, wie sie auch sonst keine allzu überragende Rolle spielt. Die Tendenz zum Allgemeinen zeigt sich auch im Personenfeld des Menschen, wo nur der männliche Bereich stärkere Differenzierungen zeigt.

Im Übrigen wird die Entwicklung einerseits mehr auf eine einzige Sammlung zugeschnitten (NvT), sie wird schneller als bei Nezval und v.a. auch sehr viel radikaler zurückgenommen. Hat die poetistische Periode Seiferts immerhin noch etwas mehr Affinität zur vorhergehenden Phase (Sl!) als bei Nezval, so läßt andererseits Jk kaum noch Beziehungen zum Poetismus erkennen. Für Seifert ist hinsichtlich des Wortschatzes mit Ph eine Bewegung zu Ende gegangen, die - in Sl angekündigt - in NvT kaum richtig begann, ehe sie mit Szš auch schon wieder gebremst wurde. Damit gibt es bei Seifert keine Phasen in dem Sinne wie bei Nezval, sondern nur eine Entwicklung auf einen Höhepunkt hin (der aber nicht eigentlich erreicht wird), und die Rückbewegung. Und auch im sprachlichen Bereich kennt Seifert bei weitem nicht die Ausprägung und die Extreme, wie sie Nezval besitzt, wenn er andererseits auch Gebiete streift, die Nezval abseits des Weges läßt (Umgangssprache).

6.8. Bilderwelt

Was die Bilderwelt mit einem in der vorpoetistischen Zeit hohen Anteil an Abstrakta betrifft, so ändert sie sich in Pant um einiges. Erstens tritt die Metaphorik etc. selbst zurück. Weniger der einzelne Metaphernausdruck zählt, sondern mehr und mehr wird das ganze Gedicht oder doch größere Teile von ihm zu einem neuen Bild. Die alte punktuelle Metapher wird abgelöst. Außerdem treten immer mehr direkte Vergleiche mit jak an die Stelle der alten Bildausdrücke. Schließlich nimmt auch der Anteil der Abstrakta an den Bildern in starkem Maße ab, ebenso verschwinden die personifizierte Abstrakta und unbelebte Konkreta weitgehend.

Dafür treten mehr in den Vordergrund konkretisierte Abstrakta: melancholie rostou v květináči - Týden v barvách/Pant, noc hořela jako náhrdelník - Premier plan/Mrz, stěny světa - Nomádové/Mrz. Diese Bilder bewegen sich dabei zunehmend auf dem Gebiet der visuellen Eindrücke sowie dem der Natur: peřiny ovce sněhobílé - Zátíší v peřinách/Pant, labut' - hydroplán - Mireio 1923/Pant, úsměv je delfín ... - Sirena/Pant. Schließlich kommt ein großer Teil der Bilder aus dem Bereich des Menschen und seiner Umgebung: slunce - emigrant oceánu - Vlak jenž projel parkem/Pant, zámek - důstojník - Nnh, gramofon si vypláče hrdlo - Nnh. Letzteres Beispiel ist insofern eine Ausnahme, als Ausdrücke des Gefühlsbereiches nach Most nur noch selten in der Bilderwelt vertreten sind (smutek lásky etwa noch in Láska/Mrz). Dafür weicht Nezval aber öfters auf das Gebiet des Amusements aus, wie überhaupt diejenigen Gebiete, die ab Pant in der Thematik Vorrang haben, auch mehr und mehr in die Bilderwelt vorstoßen: podsvětí je velmi stará krčma - Mireio 1923/Pant, výčep v Moulin Rouge - Sirena/Pant. In diesen Beispielen läßt sich gleichzeitig ein gewisser Stilbruch konstatieren: krčma, výčep weisen auf eine andere soziale Schicht hin als podsvětí oder Moulin Rouge. Hinzu kommen im Übrigen auch noch verschiedene "erklärte" Bilder: místo úst červený srpek měsíce - Maceška/Pant, dvě zmrzlé ryby ... (čí jsou to vaši oči plné oleje) - Prodavačka divú/Mrz.

Während also ein Teil der noch in Most üblichen Bilderwelt, v.a. bei Abstrakta, auf dem durch eine nur teilweise Inkongruenz von Bezeichnetem und Bezeichnendem gekennzeichneten Spannungsfeld

beruht, die Begriffe auf einer bestimmten Ebene noch erkennbar verwandt sind, vgl. věčnost bloudí v čase - Bon Repos/Most, so wird jetzt die dadurch entstandene Symboldimension zerstört, indem entweder so gut wie gar nicht verwandte Wörter verglichen werden (podsvětí - krčma), oder aber das Bezeichnende ist so konkret, daß es keine Symboldimension zuläßt und beim reinen Vergleich bleibt. So etwa sprcha deště - Verschiebung innerhalb eines Begriffsfeldes zum Konkreteren, Vergleiche mit jak, s.a. Abeceda/Pant mit rein visuellen Verknüpfungen. Bezeichnendes und Bezeichnetes decken sich also nicht mehr weitgehend, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander.

Erst mit Akr und verstärkt Ed (Vergleiche!) nimmt die Bilderwelt wieder an Umfang zu, erreicht allerdings nicht den Umfang wie in Most oder Pk. In jedem Fall bleiben aber auch hier Abstrakta weitgehend ausgeschlossen, dafür finden sich wieder mehr personifizierte unbelebte Konkreta. Auch liegt das Hauptgewicht weiter auf visuellen Sinneseindrücken sowie der Natur. Insgesamt aber verstärkt sich die Tendenz, Gedichte nicht auf einzelnen Bildern oder Metaphern aufzubauen, sondern das gesamte Gedicht als Bild wirken zu lassen (vgl. v.a. Bnp, Nnh, aber auch Abeceda). Wo aber die Bilderwelt auftritt, ist sie meist konkret und bemüht sich, aus den ausgefahrenen Spuren der Tradition auszubrechen, man vergleiche das schon erwähnte Beispiel rajská silnice (s.o. S.178), oder etwa sandály pana Krista/Cukrová balada/Most-Pant.

Abschließend möchte ich noch kurz auf den Bildaufbau eingehen. Außer durch das Sujet können Bilder auch durch die Lexik oder die lautliche Struktur verknüpft werden. Außer im Reim ist allerdings die Lautstruktur bei Nezval weniger relevant (auch wenn sie natürlich eine gewisse Organisation aufweist), wird kaum zur musikalischen Instrumentierung verwendet, im Gegensatz etwa zu Halas. Erst mit Sh/Pp sind Zeilen wie folgende möglich:

Barva nebe modrá ložní nebesa / blankyt pruhovaný bílou kraj-
kou oblak

(a - e - e - o + o - e - e - a / a - i - u - o - a - i + i - o(u)
- a - o(u) - o - a, dazu die Häufung von Nasalen und stimmhaften Labialen in der ersten Zeile sowie der Konsonantengruppen bl/pr und k(r) in der zweiten Zeile - pro luisu/Pp).

Man vergleiche auch etwa nezodpovědné věty oder calamboury in

Sh. Dies ändert nichts daran, daß man natürlich auch hin und wieder in früherer Zeit Beispiele für musikalische Instrumentierung des Verses findet, nur spielen sie nie eine dominierende Rolle¹.

Wenn man dagegen in der Periode des Poetismus von einer Verknüpfung durch die Lautstruktur spricht, so geht es weniger um Versinstrumentierung, als daß etwa die lautliche Verknüpfung die logische ersetzt. Ein Beispiel zeigt etwa Epigram/Mrz: die einzelnen Aussagen sind im wesentlichen verbunden durch die Wörter plakat - naplat - platit - platina - plakat. Dabei muß der Bildzusammenhang, die Kombination der Bilder, eben nicht unbedingt in logischen Bahnen verlaufen. Hierzu noch einige weitere Beispiele (Zusammenhänge, die nur durch das Subjekt des Autors rekonstruierbar sind, müssen selbstverständlich außer acht bleiben:

a) logisch:

pocítil jste smutek tak jako já včera

...

jako akrobat (- matka, rybář etc.) (Ed III)

logisch + lexikalisch/lautlich

jako bludný žid na cestách za domovem

jako matka která bloudí za hřbitovem

čekajíc na dětský hlásek záhrobí

jako malomocný ze své choroby (Ed IV)

b) Umsetzung eines Kontextes in Bilder unter Beibehaltung der logischen Konstruktion

ulice Leningradu, vylídněné, otvíraly se do světa jako pruplavy

(Premier plan/Mrz)

Leningrad: 1) Venedig des Nordens (-Kanäle), 2) Fenster zum Westen (Öffnung zur Welt)

1. s. auch das Beispiel bei Šerlaimova, Česšakaja poézija XX veka, S. 207 (Teploměr/Enp)

- c) Aufsplitterung einer Vorstellung in Bruchstücke, Verbindung dieser Bruchstücke zu einer syntaktischen und logischen Einheit, die aber mit dem ursprünglichen logischen und syntaktischen Zusammenhang oder überhaupt mit gebräuchlicher Logik wenig zu tun haben muß:

Asie napojená vúněmi vlnila se jak žlutý prapor,
v němž byly vetkány jemné ornamenty lotosových zahrad,
mezi nimiž zářila města jak porcelánové koflíky.

(Premier plan/Mrz)

Vorstellung: Asien - China - Menschenmassen (wogen, gelb - s.a. die ehemalige Nationalflagge Chinas, vgl. ebenso "gelbe Gefahr") - Städte - Lotos - Porzellan - Ornamente - Düfte

Man vergleiche auch die Verknüpfung in einem weiteren Abschnitt aus Premier plan: (Z. 53 - 62)

(aeroplán - raketa -) oheň - ohňostroj - hořet - popel - (-palmy) - sebevražedný - zhynout - šílený (aviatik) - něměsličný (spánek) (noc) (holub - zu aviatik) etc.¹

Auch diese Art der Bildkombination verbindet sich in Hvk ff z.T. wieder mit üblicheren Bildern, wie überhaupt gerade in der Zeit ab Hvk/Ed wieder in größerem Maße "klassische" Gedichtformen und Stilmittel aufgegriffen werden. Allerdings nehmen etwa Noci oder Smuteční hrana za O.B./Bn, die am stärksten an die Tradition anknüpfen, eine gewisse Sonderstellung ein und sind nicht repräsentativ (der Gebrauch des Alexandriners in Sm.hr. etwa dürfte mehr als Hommage an Březina gedacht sein).

Das heißt allerdings nicht, daß Metaphern wieder groß in Mode kämen. Eher schon ändert sich die Art der Bildverknüpfung, wird die Methode der Assoziationsketten (vgl. etwa Premier plan), die oft genug weniger auf logischen Zusammenhängen als auf Lautung oder ähnlichen Faktoren beruhte, in den Hintergrund gestellt. Mit Sh/Pp tritt wieder mehr die logische Verknüpfung hervor, vielfach

1. vgl. auch die Beispiele bei Jelínek, Nezval, S. 39f und 43 (v.a. die Verschmelzung mehrerer Vorstellungen in ein Bild) sowie Grygar, Nezval

aber dabei über die Person des lyrischen Subjekts und seine Vorstellungswelt allein (Antilyrika/Sh). Dabei werden auch die Bilder dem Subjekt untergeordnet. Nicht mehr die ad-hoc-Verbindung eines Begriffs mit einem Bild, unabhängig von den Nachbarbildern, sondern die Fixierung der Bilder oder Metaphern auf einen gemeinsamen Hintergrund. So etwa Potlačený sen/Sh, wo die Mehrzahl der Bilder sich auf den Zustand des lyrischen Subjekts und damit zusammenhängende Bereiche bezieht: život = natažený budíček (-sen), život = žalář (-potlačený), duch je zotročen (-potlačený) usw. Die Bilder werden also nicht mehr einfach nebeneinandergereiht, sondern auf einen gemeinsamen Hintergrund bezogen¹. Man vergleiche in dieser Hinsicht etwa die Metaphorik in Babels "Konarmija", wo teilweise in den einzelnen Erzählungen (etwa die Eingangserzählung Perekhod čerez Zbruč) vom Sujet her der Krieg und v.a. seine Schrecken kaum in Erscheinung treten, die Metaphern dafür aber umso stärker diesen Kriegshintergrund in Brutalität und Gewalt widerspiegeln. Und schließlich ist ja auch die Metaphorik Wolkers zumindest in den frühen Sammlungen in der Regel auf einen bestimmten Hintergrund bezogen, ja wird zur Kompositionsgrundlage der Poesie².

Die Entwicklung der Metaphorik Seiferts verläuft gegenüber Nezval in etwas engeren Bahnen, Szš beiseite gelassen, wo sie ziemlich in den Hintergrund tritt, ist sie in den einzelnen Sammlungen zwar nicht sehr stark, aber doch gleichmäßig vertreten. Dabei geht auch bei Seifert die Linie vom Abstrakten zum Konkreten. Waren in Mvs Abstrakta noch ziemlich häufig anzutreffen (bezedno přítomnosti - Večer na pavlači, plameny bolesti - Děti z předměstí), so verlieren sie bald ihren Einfluß, v.a. ab Szš, als Hauptkonstituenten der Bilderwelt. Ab Sl stechen dann schon konkretisierte Abstrakta in erster Linie hervor: korouhev nadějí - sloky milost-

1. s.a. Grygar, Nezval, Über den Unterschied in der Metaphorik im Poetismus und Surrealismus: assoziative und punktuelle Metapher

2. s. Nikol'skij, Myšlenka a obraz ve Wolkrově poezii z let 1920-21

né, vlahá radost - Slavný den, vypít sladkost - Verše o lásce, vraždě a šibenici (alle Sl). Der Personifizierungsbereich tritt nach Mvs erst ab Ph wieder in Erscheinung: Slovo letělo jako pták - Prosinec 1920/Mvs, noc kreslí tmou - Verše/Ph. Umkehrung der Subjekt-Objekt-Beziehung finden sich nicht, ebenso kaum Gegensatzpaare (fanfáry ticha - Praha/Ph). Die Bilderwelt wird also im wesentlichen durch Konkreta bestimmt, wobei als wichtige Gruppe noch die der Ersetzung von Konkreta durch Konkreta tritt bzw. deren Verbindung in Vergleichen: louka/polštář - Verše o lásce, vraždě a šibenici/Sl, Eifelka je eolovou harfou - Guillaume Apollinaire/NvT, med plavých vlasú - Všecky vúně/NvT.

Werden bei Seifert (wie bei Nezval ja auch) anfangs noch religiöse Ausdrücke in den Bildern verwendet (žebráci hrají modlitbu bídy - Hodina míru/Sl), so fehlen diese später völlig (vgl. aber Nezval: monstrance barú - Ed). Dafür konzentriert sich die Bilderwelt auf die Natur (Landschaft: mehrfach Vergleiche mit vodopád, Tierwelt: etwa ruce padly do strun jako ptáci - Hodina míru/Sl), visuelle Sinneseindrücke und die Umwelt des Menschen: srdce/kladivo - Večer na pavlači/Mvs, cukr sněženek - Svatební cesta/NvT). Bilder aus dem Bereich der Musik sind aber mit am charakteristischsten für Seifert, wenn sie auch am weitaus häufigsten in der frühen Zeit zu finden sind (Sl). Aber auch Ph und Jk greifen diese Bilder wieder auf: rozhledny ... jako kdyby hrála na kytaru - Rozhledna na Petříně/Jk, pólnoc = nástroj beze strun, na který hraje čas - Pólnoc/Jk. Der Gefühlsbereich ist dagegen nach Mvs/Sl nur noch schwach ausgeprägt, während Ausdrücke aus dem Begriffsfeld "Tod", "Krieg" außer in NvT durchaus gängig sind (vgl. die Thematik in Szš und Ph): hřbitov historie - Moskva/Szš, šavle psala rudé verše - Město Leninovo/Szš.

Auch für Seifert gilt also im wesentlichen, daß seine Bilderwelt konkret ist, oder in ihr zumindest Abstrakta konkretisiert werden. Das Zurückdrängen der Abstrakta verläuft dabei ziemlich gleichförmig und ohne größere Sprünge, da einerseits der Abstrakta-Anteil von Anfang an nicht allzu hoch war, andererseits auch in NvT die Abstrakta nicht vollständig verschwinden. Im übrigen weicht die Bilderwelt Seiferts nicht so stark wie etwa die Nezvals von alten Schemata ab. So gibt es keine aktualisierten Metaphern (wie etwa rajská silnice bei Nezval), eher eine Reihe von

Bildern bewährter Bauart. Bilder wie *láska se do pneumatik pumpuje - Tanec dívčích košil/Ph* sind selten (vgl. etwa vorher *sladký jak s oblohy visící den - Dobrá zvěst/Mvs*). Manche Bilder wiederholen sich auch in ähnlicher Form: *limonáda hvězd - Zrcadlo čtverec/NvT*, *šťáva hvězd - Smích podzimního větru/Ph*, vergleiche auch die mehrfache Verwendung von *vodopád*. Ansonsten aber bleibt Seifert auf der gleichen Linie wie Nezval in der Konkretisierung der Bilderwelt, wenn auch eben nicht in derselben Bandbreite wie dieser.

6.9. Thematik

Waren die beiden ersten Sammlungen Nezvals dem ewigen Kreislauf des Lebens, dem Werden und Vergehen der Natur wie der Liebe gewidmet, dem dauernden Wechsel des Lebens in immer neuen Gestalten, so tut sich mit *Pant* eine ganz andere Welt auf. Nicht mehr der Kreislauf der Natur oder die Psyche des Menschen stehen im Mittelpunkt, sondern das Ausbrechen aus dem Alltag, die Suche nach neuen Sternen. Wie schon der Titel der ersten Sammlung im *Poetismus* ankündigt, geht es dabei einmal um die Welt des Theaters und der Komödianten. Auf der Bühne erfüllen sich alle Sehnsüchte der Kindheit, hier kann auch der erwachsene Mensch - und wenn nur für Augenblicke - sein heimatliches *Třebíč* mit Texas vertauschen. Hier kann der Mensch Schätze erwerben, wenngleich diese nur aus Worten, Anregungen der Phantasie und Flitter bestehen. Aber schließlich ist es eben eine der wenigen Möglichkeiten, überhaupt aus dem täglichen Einerlei auszubrechen. Und nicht zufällig stehen wohl unter den *Komedianti/Pant* zwei Zitate von Ahnherren der modernen Abenteuer-Poesie:

"Ich habe versucht, neue Blumen, neue Sterne, neue Körper, neue Reden zu erfinden." (Rimbaud)

"Ich habe den langwährenden Kampf zwischen Tradition und Invention, zwischen Ordnung und Abenteuer entschieden." (Apollinaire)

Neben der Bühnenszenerie treten allein die heiteren Seiten des Lebens hervor. Die Wochentage (*Týden v barvách*) werden, jeder für sich, nur mit Angenehmem verbunden, der Frühling spendet mit neuen Flügeln für den Dichter auch neues Leben, der alte Pegasus ist

abgehalftert. Die Exotik lockt genauso wie die Kirmes und der Rummelplatz, und über allem steht der Genuß der Liebe. Die Liebe aber nicht zuletzt losgelöst von bürgerlichen Vorstellungen von Ehe und Treue (Jarmareční písnička o nevěrné lásce). Hinsichtlich der Frauengestalten verschwinden oft genug die Grenzen zwischen - für die bürgerliche Gesellschaft - noch anständigen und schon zweifelhaften Mädchen (Rosina Lodolla). Und schließlich erscheint die Liebe wie die Frau als eine der Triebfedern der Geschichte (Mireio 1923). Und die Geschichte ist letztlich in ihren Höhepunkten auch nichts anderes als ein grandioses Feuerwerk, etwa am Beispiel der russischen Oktoberrevolution (Památce Mikuláše Lenina).

Diesem Bemühen, allein die heiteren, vergnüglichen, spielerischen Seiten des Lebens darzustellen, entspricht auch die Fülle der Wortspiele oder sonstigen Anspielungen. Ausdruck dieser Spielfreude ist allein schon das dem ganzen vorangestellte Abeceda, das - ohne Sujet - nur von den Assoziationen lebt, die Nezvals Phantasie der Gestalt der Buchstaben des Alphabets entlockt.

Dieses heitere Bild des Spiels - v.a. auf der Bühne -, der Exotik und der Liebe, des Lebensgenusses, wird in Mrz in bestimmte Bahnen geleitet, gezähmt. Nicht mehr das reine Spiel der Phantasie, sondern ein wieder stärker reflektorischer Zug macht sich ähnlich Most und Pk bemerkbar. Dies wird schon daran deutlich, daß die ganze Sammlung wieder unter ein bestimmtes Motto gestellt wird:

"Ich habe mein Billett im Zeichen der Revolution abgegeben, / denn ich bin jener, der die schicksalhafte Notwendigkeit des Glückes fühlt." (Motto/Mrz)

Poesie im Dienste des Glücks, des Lebens, Poesie mehr als Aufgabe, Poesie, die für das Recht streitet, daß jeder das ihm gemäße Leben führen kann. Im Zeichen dieser Revolution der Psyche steht denn auch das Einleitungsgedicht, das - wie etwa Wolkers Svatý kopeček - die Affinität zu Apollinaires Zone nicht verleugnen kann: Premier plan. In Analogie zum Jahre 1914, als die politische und soziale Welt in ihren Grundfesten erschüttert wurde, erleben wir hier die Vision einer explodierenden Welt, ein Feuerwerk der Elemente, ausgeleuchtet von denen,

"die die Notwendigkeit erkannt haben, / die Ewigkeit in einer Generation zu durchleben / und nicht eine einzige Sekunde zu verlieren." (Premier plan)

Der nomadengleiche Aufbruch von den verträumten Teichen Böhmens (man vergleiche die nicht-erweckte Natürlichkeit in Pk) mit den Chorälen von Fröschen führt mitten in ein Orchester aus Aufschreien und Lichtern, in eine Welt, die sämtliche Fesseln sprengt. In eine Welt des Augenblicks eines grandiosen Spektakels ohne das Denken an ein Ende. Faust-gleich wird hier dem Augenblick gelebt, einem Augenblick allerdings, der sich schon bald zu einem elegischen Ausblick weitet. Daher ist es nicht verwunderlich, daß auch die meisten Liebesgedichte in Mrz einen elegischen Hintergrund haben, ihn teilweise sogar schon im Titel andeuten. Und nicht zuletzt wird diese Elegik in Nomadové in Retrospektiven auf die eigene Kindheit beschworen. Was aber Nezval endlich doch nicht davon abhält, den in Pant verherrlichten Lebensgenuß weiter zu propagieren, aufzufordern das Leben zu trinken, um darin wie in einem Rausch unterzugehen. (Poetika)

So wird denn noch einmal die Welt des Vergnügens abgespult: Karneval, Bohème, Alkohol, Rauschgift, das Karussell der Liebe (in Marienbad und anderswo). Ein Lebensgenuß, der aber eben durch die oben angeführte Elegik einen Schuß Katzenjammer erhält. Mehr als in Pant wird hier deutlich, daß es sich bei all dem doch um nichts anderes als nur einen Blick hinter die Gardinen des Glücks handelt, der zu nichts weniger imstande ist, als die eigenen Sehnsüchte und Wünsche zu erfüllen.

So findet denn auch Nezval mit Bnp aus den exotischen Gefilden wieder zurück in den Alltag: Bnp und Nnh sind weitgehend Variationen zu Szenen und Gegenständen des Alltagslebens (vgl. auch Ozvěna ulice/Bnp). Nicht zufällig heißt wohl das erste Gedicht in Bnp "Každodenní básně".

Mit Blíž setzt dann, nachdem Bnp und Nnh eher Kontraste setzen, die eigentliche Rückbewegung ein. Hier wird erstmalig direkt die Übersättigung mit Exotik, Rummelplatz u.a. angesprochen:

"Von Bars und Schminke übersättigt / gehst du in deinem schmerzlosen Aussatz." (Skvrny)

Die Exotik wird in gewisser Weise als Exil empfunden, das keine Probleme löst, sondern sie nur fern hält. Damit findet Nezval

wieder stärker zur Natur zurück, kommt - wie schon in Nnh (Morava) - die mährische Heimat Nezvals wieder mehr ins Blickfeld.

Eine gewisse Unlust am übermäßigen Lebensgenuß macht sich somit breit, statt eines Lebens in Minuten- und Sekundenschnelle erscheint dieses jetzt als "nervöses Telephon" (Spleen), das nur ein unklares Rauschen von sich gibt, aber keine Worte. Die Stufe der Unzufriedenheit mit dem bisher Erreichten ist also erklimmen, die sich schon in der Elegik von Mrz andeutete.

Auf derselben Linie liegt auch Hvk. Auch hier die Heimkehr aus der tropischen Bar (Chiméra), mit dem Hahnenschrei (Kuropění) erwacht man in ein neues Leben, das wesentlich von der Poesie des Alltags geprägt ist. Dazu Naturimpressionen, Liebe, Nostalgie und Trauer. Im Vordergrund steht jetzt wieder der psychische Mensch, nicht der Epikuräer.

Mit Sh/Pp wird dies nicht nur fortgeführt, sondern gleichzeitig tritt eine neue Dimension hinzu. Einmal bezieht Nezval wieder stärker die eigene Kindheit in die Sammlungen ein (Historie šesti prázdných domů/Pp), und mit diesen wiederum versenkt er sich in seine Psyche, erforscht die Gründe seines Unterbewußtseins. Dies endet bei Träumen und Visionen (Sh: v.a. Antilyrika und Metametafora) sowie automatischen Texten (Sh). Die Umwelt wird nicht mehr eher deskriptiv dargestellt, wenn auch in Verfremdungen (etwa die Prosalyrik in Bnp), sondern sie wird zum Produkt der eigenen Psyche, womit Nezval die Wendung zum Surrealismus vollzogen hat.

Andererseits kommt aber etwa in Sh auch wieder die bis dahin kaum beachtete soziale Komponente zum Vorschein (Negro blues/Sh) wie auch die antibürgerliche Haltung auf politischer Ebene wieder betont wird (Vyrušovaný kontemplátor, revolta šilenství/Sh). Allerdings geht Nezval nicht über seine individualistische Haltung hinaus, sein Protest ist der des Individuums, wie in Vyrušovaný kontemplátor, nicht des Kollektivs. Nezvals Domäne ist und bleibt die Privatsphäre, in der er die Revolution der Seele, der Psyche vorantreiben will (Konec soukromého života/Sh).

Poeme gibt es in der ersten Phase des Poetismus nicht. Erst 1926 wird mit Diab die Reihe der Nachtgedichte (als solches wird Diab ja auch im Untertitel bezeichnet) eröffnet, sehen wir von

Pk ab, das ja auch zu einem Teil die Nachtszenerie bevorzugt. Um diese Nachtszenerie von Bars, Betrunkenen, Prostituierten und Kriminellen rankt sich in Diab dann das Hauptproblem Nezvals in allen Poemen, das der menschlichen Identität. Hier - wie in Dobr - ist es die Identitätsfindung in der sexuellen Liebe, die aber gleichzeitig ein ständiger Seiltanz ist zwischen den beiden Polen eines bürgerlichen, züchtigen Lebens auf der einen Seite (Kloster, Ehe), der freien Liebe auf der anderen: der Mensch ist ein "Akrobat auf dem Seil zwischen dem Bettlager seiner und einer fremden Frau", die Ehe "die Rettungsstation für abgestürzte Akrobaten" (Diab).

Die Zeit des reinen Lebensgenusses ohne Reue ist aber bereits weitgehend vorbei, und so leitet Akr schon zu einer neuen Phase über. Der Akrobat, die Verkörperung alles nicht-Alltäglichen, der individuellen Freiheit, wird von einem Kind besiegt. Und das Vermächtnis des Akrobaten sind dann eben auch Kindheitserinnerungen, die aber bis in die Gegenwart reichen. Die Rückkehr in die Tiefen der Kindheit ermöglicht den Neubeginn (wie schon in Pk), das ständige Neudurchleben des eigenen Lebens, das bewußte Leben von der Zeugung bis zum Tod mit dem Versuch, die alten Kindheitskonflikte neu zu lösen. Auch hier steht - wie ebenfalls in Pk - Freud im Hintergrund Pate. (Auf die Verbindungen zu Rozmarné léto von Vančura, dem auch der Akrobat gewidmet ist, verzichte ich näher einzugehen)

Das Problem der Identitätsfindung wird dann in Ed vorerst im Sinne eines bewußten Lebens gelöst, hier in erster Linie für die Stellung in der Gesellschaft, im Nebeneinander der Menschen. Auch hier zunächst der Kampf mit dem eigenen Schatten (Doppelgänger-motiv), dem anderen Ich. Dieses Ich richtet sich an der Figur eines modernen Helden, Edison, auf. Aber nicht in dem Sinne, daß es auch großen Zielen nacheifert. Daß einem Menschen Erfindungen oder Entdeckungen gelingen, ist mehr Sache des Zufalls. Aber daß man sein Leben nützen, bewußt zu durchleben weiß, ist durchaus Sache jedes einzelnen Menschen. Insofern ist das in ruhigen Bahnen verlaufende Leben tausender von Menschen ebenso Poesie, ja vielleicht eher noch, als der märchenhafte Aufstieg einzelner Persönlichkeiten:

"Schau mein Freund wieviele Menschen ruhig leben / Nein das ist nicht Arbeit das ist Poesie" (Ed V)

Damit ist die optimistische Seite der Poesie weitgehend erschöpft. Die dunkle, angstvolle Seite des Lebens, in Ed nur im ersten Abschnitt vorhanden, bricht sich volle Bahn. Das Problem der Identität wird ganz in die Psyche verlagert, wie schon in Pk, im Vordergrund steht das Irrationale des Traums, das Schwanken zwischen bürgerlicher Wohlgeordnetheit und der unterbewußten Libido, wie auch der Versuch, den Konflikt zugunsten der ratio wie des Bewußtseins zu lösen (Selbstmordversuch des Schattens in Ed I, Mord an der Prostituierten in Žh, der im Traum erfolgt).

Und ebenso kreist die Thematik in den Poemen um die Irrationalität des Todes, so in Bn (Smuteční hrana z. O.B., Neznámá ze Seiny - die im übrigen an E.A. Poes "Mystery of Marie Roguet" erinnert, eines Poe, den Nezval 1927 übersetzt hat /s. seine Gedichtanthologie 1928/, so daß er also durchaus diese Erzählung kennen konnte. Diese Anmerkung unbeschadet der Tatsache, daß die "Unbekannte" einen zweiten realen Hintergrund in Zeitungsmeldungen jener Zeit hat). In Sč taucht dieses Thema dann für den hier behandelten Zeitabschnitt zum letzten Mal auf. Der Tod hat etwas Absurdes für Nezval, mit dem man sich aber doch eben abzufinden hat. So bestimmen denn auch eher Trauer und Melancholie das Bild, in dem das einzig Beständige der Wandel der Welt in eine bessere Zukunft ist. Damit liegt Sč in der Grundstimmung über weite Strecken auf der Linie von Sh, und steht in scharfem Kontrast zu Ed, obwohl es hieran thematisch über die Person Edisons anschließt.

Nicht zuletzt bilden damit die Poeme insgesamt den reflektorischen Gegenpol zu einer sonst mehr der Lebenslust zugeneigten Poesie, die weniger Probleme lösen will als von ihnen - bewußt - ablenkt. Sozusagen die ernste Seite einer sonst von spielerischer Heiterkeit zeitweilig überbordenden Poesie (wenn dies auch uneingeschränkt nur für Pant zutrifft, für die anderen Sammlungen dagegen nur mit Abstrichen, s. Elegie und Melancholie etwa in Mrz).

Hatte schon Sl zu den vergnüglichen Seiten des Lebens übergeleitet, so ist NvT die reine Verkörperung des Spielerischen, der Liebe und der Abenteuer. Ständig kehren die Motive der Reise,

Meer und Hafen, des Abenteuers und der Liebe (v.a. letztere) wieder, dazwischen Kaffeehausatmosphäre, Alkohol und Tabak. Eine Lebenslust, die nur zuweilen von etwas Melancholie unterbrochen wird (Výstředník). Wie Nezval, so lebt auch Seifert hier dem Augenblick, ohne allerdings den Hintergrund der Komödie, des Theaterlebens. Das Bewußtsein, daß alles doch nur Spiel und für den Augenblick ist, steckt hier tiefer, in kleinen Ansätzen etwa der Melancholie, ohne daß es direkt angesprochen wird. Andererseits versagt sich Seifert genauso wenig wie Nezval dem reinen Vergnügen an der Sprache, den Wortspielen, kleinen Gelegenheitsgedichten, die auch vor Kalauern nicht zurückschrecken (Utěcha).

Diese Abenteueratmosphäre, die Liebe für einen Augenblick, tritt mit Szš wieder in den Hintergrund. War es vorher die reine Freude am Leben ohne den Gedanken an das Vorher oder Nachher, so schreibt Seifert jetzt im Bewußtsein, daß die Freuden des Lebens nur eine Haltestelle sind in einem von Krieg, Unterdrückung und Armut bestimmten Kreislauf, der nur durch die Revolution einen Ausbruch ermöglicht. Das Leben steht zwischen zwei Dingen: Brot und Rosen, von denen beide gleich notwendig sind (Chléb a růže). Selbst größte Armut oder Krieg können die Liebe nicht besiegen (Polibek na cestu, Balada ze Champagne). Wie auch auf der anderen Seite die soziale Revolution im Dienste des Menschen den Freuden des Lebens einen neuen Sinn verleiht (s.v.a. die Gedichte über die Sowjetunion). Zwar wird auch hier die Melancholie nicht ganz verdrängt, das ständige Vergänglichkeitsdenken, bleibt aber doch überschattet von der Erkenntnis, daß der Optimismus im Kampf um das - auch persönliche, nicht nur das kollektive, soziale - Glück nie vergeblich sein wird, sondern letztlich von Erfolg gekrönt ist, so wie auch die Liebe über den Krieg siegt:

"Brich nur los, Weltkrieg, / donnert, ihr in die Erde eingegrabenen Geschütze! / Für den Kuß einer einzigen kleinen Miss / werde ich schweigen, werde ich stumm sein." (Polibek na cestu)

Und wohl nicht ganz zufällig stehen die Gedichte über die Sowjetunion als Ausblick am Schluß der Sammlung.

Liegt Szš weitgehend wieder - wie etwa Mvs - auf einer politisierten Ebene, so verlagert sich in Ph die Thematik fast ganz in den Individualbereich, die Spannung des menschlichen Lebens zwi-

schen Liebe und Tod. Dem Augenblick des Glücks in der Liebe steht das Gedenken an den Tod entgegen, das Bewußtsein der Vergänglichkeit aller Dinge. Sei dies nun am Beispiel der Stadt Prag mit ihrem Staub von Jahrhunderten (Praha) oder das Schlachtfeld von Königgrätz (Píseň z války v 66. roce). Diese Melancholie der Vergänglichkeit überdeckt auch die Zukunftshoffnungen, letzten Endes bleibt das Leben doch nichts anderes als ein Kartenspiel, dessen Verteilung und Ausgang vom Zufall abhängen (Karty a menuet). Und selbst der Frühling als der Neubeginn des Jahres, als ein Ausblick in eine bessere Zukunft, vermag sich, aufs ganze gesehen, nicht durchzusetzen. Die gesellschaftliche Thematik bleibt am Rande, kämpft einen fast vergeblichen Kampf gegen das Selbstvergessen des lyrischen Ichs. So endet die Sammlung mehr oder weniger in Resignation:

"Das Schicksal der Lebenden? Ein Fluß der im Fließen singt / ohne Unterlaß / wie das Leben, das untröstlich fließt / an den Ufern des Geldes, am Rande des Elends, / dem ungastlichen Tod entgegen, / zu den Dunkeln ohne Sterne, ohne Stimmen und ohne Lebenslust." (Sobecká snění)

So bleibt der Dichter schließlich mit seinen Träumen allein, seinen vergangenen Liebschaften, und Jk hält auch nur noch Träume und Hoffnungen bereit:

"Nur der Mensch kann sich in bösen Zeiten / von Träumen und Hoffnungen nähren." (Písen na vrbovou píšť'alku)

Nur die Erinnerungen halten in einer feindlichen Zeit den Protagonisten noch über Wasser, Erinnerungen, die sich mit Hilfe der Poesie zumindest für Augenblicke wieder zum Leben erwecken lassen (vgl. Proměny). Aber die Wörter täuschen nicht darüber hinweg, daß die Geschehnisse eben doch schon länger zurückliegen, wenn auch manches nicht recht oder nur schwer eingesehen werden kann (so etwa Maminčino zátiší, wo die Mutter sich nur schwer daran gewöhnen kann, daß ihr Sohn erwachsen ist).

Damit hat die Seifertsche Poesie einen Bogen geschlagen von der politisch kämpferischen Wortgewalt in Mvs über die reine Lebensfreude in NvT bis hin zu stiller Resignation, die sich ihren Erinnerungen überläßt. Dabei vollzieht sich der Übergang gerade im Hinblick auf die zeitweilige melancholische Grundhaltung ohne

große Paukenschläge von Szš über Ph zu Jk, wobei gleichzeitig gesellschaftliche Thematik und v.a. der in Szš noch stark vorhandene Optimismus sich zurückziehen. Aber schließlich ist der Rückzug auf das eigene Ich, die Individualsphäre, schon in Szš angelegt, wo der Dichter Seifert angesichts des Todes Lenins schon resigniert:

"Für die Trauer der Welt, / mein lieber Dichter, / singen Nachtigallen falsch." (Lenin/Szš)

Wenn sich also in Ph das lyrische Ich zurückzuziehen beginnt, so ist das zumindest zum Teil verständlich, angesichts der Ohnmacht einer Poesie, die einerseits ihren Grund und Boden in der Gesellschaft sucht, gleichzeitig aber auch höchsten künstlerischen Idealen genügen will. Seifert zieht sich in die Privatsphäre und aufs künstlerische Teil zurück.

7. Zusammenfassung

7.1. Der Devětsil als Bewegung der Avantgarde

Der Beginn des 20. Jahrhunderts ist in Europa gekennzeichnet durch starke politische und soziale Spannungen, die sich im 1. Weltkrieg entladen, ohne jedoch dadurch einer endgültigen Lösung zugeführt zu werden. Gleichzeitig ermöglicht die moderne Technik einen Wirtschaftsaufschwung, der eine bessere Zukunft auch für breitere Schichten der Bevölkerung unter den entsprechenden politischen Vorzeichen möglich erscheinen läßt.

Vor diesem Hintergrund formieren sich in den einzelnen Ländern in der jüngeren Generation künstlerische Strömungen, deren Programm zum einen in der radikalen Ablehnung jeder bisherigen Tradition besteht. Darauf aufbauend versucht man, den Menschen wieder mit den neu eröffneten Möglichkeiten in Einklang zu bringen, ihn in den Mittelpunkt der bisher noch feindlich gesinnten Welt zu stellen, ihn in seine ursprünglichen Rechte wieder einzusetzen. Künstlerisch orientiert man sich dabei zunächst an den neuesten Strömungen in der Malerei (Kubismus) wie der Literatur (u.a. vers libre, aber auch das Erbe des französischen Symbolismus). Schnell gelangt man zu eigenen Positionen, die auf dem Gebiet der Literatur v.a. in einer thematischen wie nicht zuletzt sprachlichen Erneuerung bestehen, wobei man z.T. mit literaturwissenschaftlich-sprachlichen Schulen derselben Generation zusammenarbeitet (etwa der russische Formalismus). Politisch engagiert man sich in der Regel für den Sozialismus mit Ausnahme v.a. der italienischen Futuristen (Faschismus).

In der Tschechoslowakei (bzw. im damaligen Böhmen) finden diese Tendenzen zunächst einen Widerhall in der Generation von 1914 (wenn auch nicht in ganz so radikaler Ausprägung wie bei etwa den italienischen Vorgängern). Diese Bewegung wird jedoch mit dem Weltkrieg unterbrochen und auch später nicht wieder ins Leben gerufen, die einzelnen Mitglieder dieser Bewegung, soweit sie den Weltkrieg überlebt haben, gehen von da an getrennte Wege.

Während des Krieges beginnt sich in Böhmen eine neue Avantgarde zu bilden, die ihre Einflüsse einmal aus denselben Quellen wie

die vorherige unterbrochene Avantgarde bezieht (v.a. Kubismus, Vitalismus Bergsons), andererseits sich an den französischen Unanimisten orientiert, aber auch an die eigene tschechische Linie eines Šrámek, Gellner oder Neumann anknüpft.

Aus dieser Bewegung der jüngeren Generation der um 1900 geborenen kristallisiert sich bald eine Gruppe heraus, die sich im Herbst 1920 offiziell konstituiert und sich den Namen Devětsil gibt. Ihr Programm ist vorerst mehr theoretischer Natur und auf den Aufbau einer proletarischen Kunst gerichtet. Die künstlerischen Positionen der späteren Hauptvertreter dieser Richtung sind dabei noch recht heterogen und reichen von der Suche nach der Harmonie der Welt in der Natur bis hin zu agitativer Lyrik. Erst im Laufe des Jahres 1921 kristallisieren sich die Positionen klarer heraus, und im Frühjahr 1922 tritt der Devětsil mit einem ersten klar umrissenen Programm an die Öffentlichkeit, das über einen bloßen Manifestcharakter hinausgeht, der Neuen proletarischen Kunst. Hierbei geht man von der Dualität der Kunst in der modernen Welt aus: als Kunst der zukünftig herrschenden Klasse soll sie sich einerseits in der Gesellschaft engagieren, andererseits aber auch schon Visionen des Zukünftigen liefern, wobei man an Jules Verne genauso denkt wie etwa an Chaplin.

Auf dieser Basis trifft sich auch das künstlerische Schaffen, ja es hat diese Basis im Werk Wolkers und Seiferts im Grunde schon im Jahre 1921 nach dem Schlüsselerlebnis Apollinaires vorbereitet (Th, Sl). Gleichzeitig stößt um diese Zeit Nezval zum Devětsil, wobei er in Pk im Grunde beide Tendenzen der Neuen proletarischen Kunst vereinigt, während Wolker und Seifert deren kontrastierende Flügel darstellen, Wolker mehr das gesellschaftliche Engagement, Seifert eher die Vorwegnahme der Visionen in einem freien Leben. Trotz dieser Unterschiede fühlt man sich aber als durchaus auf einer gemeinsamen Basis stehend.

War aber noch 1920 die künstlerische Grundlage in der Anlehnung an die Tradition des vers libre und den überkommenen Reim noch weitgehend gefestigt gewesen, so zeigt sich hier jetzt eine gewisse Brüchigkeit der künstlerischen Plattform. Nezval und Seifert beginnen sich von den bisherigen Formen zu lösen, nach neuen Ausdrucksformen zu suchen, während sich Wolker immer mehr auf eine

in der Form traditionelle Poesie zurückzieht (Erben). Dieser Positionsstreit wird aber nicht mehr ausgetragen, da Wolker schon Anfang 1924 stirbt, nachdem er sich allerdings zumindest von der organisatorischen Plattform des Devětsil gelöst hatte. Anklänge an diese Fragen finden wir aber genug etwa im Streit um das Erbe Wolkers, der unter der künstlerischen Front der Linken Anfang 1925 mit voller Heftigkeit entbrennt.

Mit dem Herbst des Jahres 1922 aber ist bereits die weitere Entwicklung des Devětsil auf der von Nezval und Seifert eingeschlagenen Bahn festgelegt. Dabei bestehen von jetzt ab bis zum Höhepunkt des Devětsil-Schaffens im Jahre 1925 weitgehende Gemeinsamkeiten im poetischen Schaffen von Nezval und Seifert wie auch zur Theorie des Devětsil hin, wie sie hauptsächlich von Teige formuliert wird. Seifert steht dabei auch in der Theorie weitgehend hinter Teige, während Nezval trotz der Mitarbeit an einigen Manifesten nur Teile der folgenden Theorie übernimmt, v.a. deren Individualismus im Künstlerischen, ohne die gesellschaftlichen Implikationen für die Kunst. Andererseits zeigt er seine Eigenständigkeit bis zu einem gewissen Grade hinsichtlich v.a. der Theorie der Lyrik, und hier in erster Linie des Reims. Allerdings müssen wir dabei bedenken, daß weder Nezval noch Seifert Theoretiker sein wollten, und im übrigen macht sich Nezval in seinen theoretischen Schriften erst dann voll bemerkbar, als der Devětsil seinen Höhepunkt bereits überschritten hat.

Die mit dem Jahre 1923 einsetzende, ab 1924 auch voll propagierte Theorie des Devětsil, der Poetismus, baut dabei weiterhin auf einer Dualität auf, und zwar der Dualität des heutigen Lebens in einen gesellschaftlichen, sozialen Bereich, auch den Bereich der Arbeit, und den Bereich der Regeneration, in dem z.T. das zukünftige bessere Leben schon vorweggenommen werden kann: die Welt der Kunst, des Vergnügens, des Lebensgenusses, sozusagen der siebente Schöpfungstag. Der Poetismus ist v.a. die Kunst zu leben, moderner Epikuräismus.

Parallel dazu finden wir im Schaffen von Nezval und Seifert (die, wenn auch bei weitem nicht die einzigen Vertreter des Devětsil auf dem Gebiet der Lyrik, so doch als mit die wichtigsten neben zeitweise Halas oder etwa auch Biebl hier stellvertretend für die Richtung stehen) einmal die Flucht aus dem Alltag (geogra-

phisch wie sozial in die gesellschaftliche Randsphäre), dann den Lebensgenuß, also Epikuräismus. Dies war schon in der Phase der Neuen proletarischen Kunst angelegt, indem hier ja neben dem direkten politischen Engagement der Kunst auch die Vorwegnahme einer besseren Zukunft in Visionen gefordert worden war. Aber erst ab 1923 (und damit vor der eigentlichen theoretischen Formulierung) erlangen diese Tendenzen Vorrang. Insofern finden wir schon in Pk/SI Anklänge v.a. an die Exotik, wobei Seifert gegenüber Nezval den Vorreiter spielt. Mit Pant/NvT gehen dann beide Autoren voll auf die Linie des Epikuräismus ein. Hinzu kommt gleichzeitig eine verstärkte Visualität und Auditivität dieser neuen Kunst, die der Forderung nach einer Kunst für alle Sinne, wie sie der Poetismus haben will, auch über den Lebensgenuß hinaus entspricht. Dabei ist allerdings zu bedenken, daß gerade Nezval für einige Gebiete des Poetismus ohnehin auch vorher schon ein großes Interesse zeigte (etwa die Komödiantenszenerie).

Diese neue Richtung des Devětsil, der Poetismus, hält im lyrischen Schaffen von Nezval und Seifert nur kurze Zeit vor, zumindest in der extremen Ausprägung. Seifert wie Nezval nehmen die Haupttendenzen bald wieder zurück, wobei sich ab jetzt ihre künstlerischen Wege mehr und mehr trennen sollten. Zeitlich fällt dies mit dem ersten Abbröckeln des Devětsil-Gebäudes zusammen (1925/26), so daß mit NvT und Mrz (beide 1924/25 entstanden) bereits der Höhepunkt im dichterischen Schaffen des Poetismus erreicht war. In dieser Zeit betont Teige in der Theorie mehr die Funktionalität der Kunst. Er behält zwar das Lebenskünstlertum des Poetismus bei, versucht aber mit Hilfe des Prinzips des Konstruktivismus (das der Architektur entlehnt ist) die Kunst stärker im gesellschaftlichen Leben zu verankern.

Während damit der Poetismus seine theoretische Basis, die - wie sein praktisches Schaffen - unter Beschuß auch von Seiten der künstlerischen Linken geraten ist (mit der er sich ja ansonsten politisch identifiziert), neu zu festigen sucht, beginnt die künstlerische Praxis eine Neuorientierung. Ausdruck dieser Umwertung der Kunst ist für Seifert Szš, das wieder Elemente einer politisch engagierten Kunst enthält wie vorher etwa Mvs (wenn auch nicht mehr in demselben Ausmaße). Nezval setzt mit einigen klei-

neren Sammlungen ebenfalls Kontraste, um dann mit Bliž (1927) den Rückzug einzuleiten. Gleichzeitig setzt auch eine neue Richtung in Nezvals Poemen ein, die mit Akr einsetzt, um dann der Bewegung in Ed - begleitet von Hvk - einen neuen Höhepunkt zu verleihen, eine zweite, abgeklärte Phase des Poetismus, die einige Errungenschaften des Poetismus ohne deren Extreme mit Elementen der Tradition verbindet.

Während damit Seifert die mit Szš begonnene Rückentwicklung kontinuierlich fortsetzt, sich stetig weiter vom Poetismus entfernt, behält Nezval eine Reihe von Elementen weiterhin bei. Dies gilt für die Exotik wie die gesellschaftliche Randsphäre, die beide - wenn auch in abgeschwächter Form - weiterbestehen. Dieser zweiten poetistischen Phase kann Seifert nur bedingt etwas in derselben Richtung entgegensetzen, indem Szš noch zuviele Elemente des Poetismus in seiner ersten, ausgeprägteren Form enthält, Ph sich dagegen schon weiter als die Gruppe Ed/Hvk von diesem entfernt hat.

Endgültig begraben ist der Poetismus für Seifert mit Jk, während für Nezval der Umbruch mit Bn im eigentlichen Maße einsetzt, indem sich Nezval erst hier von der äußeren Szenerie stärker abwendet und mehr der psychischen Seite der Kunst widmet, damit also die Hinwendung zum Surrealismus vollzieht. Aber auch hier werden noch nicht alle Elemente des Poetismus beseitigt, wie gerade der wie schon in Ed/Hvk immer noch hohe Fremdwortanteil am Wortschatz beweist. Ein gutes Indiz für die Änderungen in Thematik und Wortschatz ist im übrigen bei Nezval die grammatikalische Zusammensetzung der einzelnen Sammlungen, die von Pant bis Hvk ein fast konstantes Bild zeigt und erst mit Bn wieder auf die Ebene Most/Pk einschwenkt. Bei Seifert fällt demgegenüber nur NvT aus dem Rahmen der ansonsten konstanten Zusammensetzung.

Die Theorie des Poetismus versucht sich dabei der veränderten Lage anzupassen. Ende 1927 scheint der Poetismus noch einmal eine Renaissance zu erleben, und im Jahre 1928 versucht Teige mit einem zweiten Manifest des Poetismus zusammen mit Nezval, die alten Positionen zu verteidigen, was sich aber im Endeffekt als vergeblicher Versuch erweist (wie auch das dichterische Schaffen zu dieser Zeit längst über den Poetismus hinausgewachsen ist). So paßt

sich auch Teige mit dem zweiten Teil des zweiten Manifestes des Poetismus im Herbst 1930 den veränderten Bedingungen an, indem er einerseits stärker die gesellschaftlichen Bindungen der Kunst betont, auf der andern Seite ihre psychische Komponente in den Vordergrund stellt. Womit er wie Nezval in seinem poetischen Werk ab 1930 ebenfalls den Anschluß an den Surrealismus mit der Synthese von Marx und Freud geschaffen hat.

Die künstlerische Entwicklung in Reim und Rhythmus zeigt ebenso starke Parallelen im Werk beider Autoren wie hin zur Theorie. So finden sich im Rhythmus dieselben Umbruchstellen wie in der Thematik oder im Wortschatz. Dabei ist natürlich auch eine gewisse Eigengesetzlichkeit in den ästhetischen Komponenten nicht zu übersehen. Im Übrigen bleibt der Rhythmus die Grundlage der Lyrik beider Autoren, auch wenn er nicht so stark exponiert ist und erst in der späteren Phase mit dem Metrum wieder stärker ins Bewußtsein rückt.

Eine besondere Stellung nimmt der Reim ein. Hier erfolgt der Umbruch zwar auch wie im Rhythmus etc. in Pant bzw. NvT. Andererseits ergibt sich in der jeweils folgenden Sammlung eine nochmalige Steigerung der Tendenz zum inkongruenten, zum nicht-traditionellen Reim, die auf neuen Ursachen beruht. Es geht hier weniger um die Ablösung der vorherrschenden Reimgrundlage des traditionellen Reims (VCV bzw. VC, letzteres für den männlichen Reim) hin zur Assonanz (V), eine Entwicklung, wie sie in Sl/Pk und Pant etwa zum Vorschein kommt. Vielmehr wird mit Mrz und Szš, abgeschwächt auch noch in Blíž, mit CV eine neue Dominanz aufgebaut, eine neue Norm für den Reim. Diese ermöglicht eine wesentlich erweiterte semantische Nutzung des Reims. Dem entspricht auch der Fremdwortgebrauch mit seiner Tendenz zur Aktualisierung der Dichtersprache, der ebenfalls erst in Mrz und Szš seinen Höhepunkt erreicht.

Diese Bewegung, die v.a. auf semantischen Implikationen im Reim sowie Sprachaktualisierungstendenzen beruht, entsteht im Rahmen des Devětsil nicht in jedem Fall in direktem Zusammenhang mit dem Poetismus. Zwar finden sich diese Tendenzen im Fremdwortgebrauch wie schon die Exotik bereits in Pk/Sl, aber im Reim sind sie eben doch neueren Datums. Und auch die Entwicklung von Doubletten fällt im Fremdwortschatz nicht in die Anfangszeit des Poetismus.

Denn kann der Beginn des eigentlichen Poetismus in die Zeit von Herbst 1922 bis Frühjahr 1923 gelegt werden, als Nezval mit der Arbeit an *Pant* beginnt, so entsteht die künstlerisch-semantische Komponente erst im Laufe des Jahres 1924. In diesem Jahr veröffentlicht Nezval eine erste größere Arbeit über Fragen der Kunst (*Papoušek na motocyklu*), in der diese Fragen zumindest schon angeschnitten werden, und - was vielleicht noch wichtiger ist - im selben Jahr betreten mit Václavek und v.a. Jakobson zwei Theoretiker der Literatur und der dichterischen Sprache die Szene der theoretischen Diskussionen des *Devětsil* (wenn sie sich auch schon vorher in seinem Umkreis bewegten). Dabei liefert Václavek v.a. Ansätze für eine Theorie des Fremdwortgebrauchs in der dichterischen Sprache. Wichtiger aber dürfte vielleicht für Nezval noch die engere persönliche Bekanntschaft mit Jakobson geworden sein¹, der u.a. auch auf dem Gebiet der Vers- und Reimtheorie seinen Beitrag zum *Devětsil* leistete. Und im Übrigen beginnt sich auch in dieser Zeit der Prager linguistische Zirkel zu formieren, für dessen frühe Zusammenarbeit ja ein Beispiel geliefert wurde (s.o. S. 271).

Die Entwicklung der dichterischen Sprache, v.a. der neuen Elemente im Reim und im Wortschatz (neben etwa der Metaphorik u.a.), fällt somit in die Zeit des kulminierenden *Devětsil* und Poetismus der Jahre 1924/25. Dabei wird die Sprach- und Reimtheorie gespeist sowohl von den Erfahrungen des russischen Formalismus und Futurismus wie des italienischen Futurismus, ohne daß wir bis jetzt entscheiden können, welche Seite eventuell den größeren Anteil hat. Nicht zuletzt dürfen wir aber auch nicht übersehen, daß die Ansätze in Reim und Fremdwortschatz auf dem eigenen Boden des *Devětsil* gewachsen sind und sich wahrscheinlich dann unter den Auspizien der genannten Richtungen weiterentwickelten.

Damit ergibt sich also folgendes: der *Devětsil* als organisatorische Einheit entwickelt sich in drei Phasen, einer Aufbauphase (Neue proletarische Kunst), die die künstlerischen Weichen stellt, einer Hauptphase, die zu seinen thematischen Besonderheiten wie

1. Nezval, *Z mého života*, S. 136 ff

v.a. Exotik und Epikuräismus auch die Erneuerung der dichterischen Sprache propagiert, schließlich eine Phase des langsamen Ausklingens. Diese letzte Phase finden wir außer in der Theorie des Poetismus auch im Werk Nezvals, bei Seifert aber schon merklich abgeschwächt. Zeitlich verteilen sich die Phasen wie folgt: Phase I 1920 - 1922 (Most, Pk, Mvs, Sl, Wolker), Phase II 1922/23 - 1925 (Pant, Mrz, NvT, teilweise Szš), Phase III (v.a. Ed, HvK, teilweise noch Ph): 1926 - 1928. Die über diesen Zeitraum hinausgehenden Sammlungen gehören bereits der neuen Entwicklung an (für Nezval: Surrealismus, dessen Übergang in Bn vorbereitet wird).

Der eigentliche Poetismus ist damit schon Ende 1925 zu Ende, ab diesem Zeitpunkt beginnt die getrennte Entwicklung zumindest von Nezval und Seifert.

Insofern Nezval den Poetismus auch nach 1926 noch trägt, und insofern er die weit extremere Ausrichtung des Poetismus verkörpert, wird er auch zum künstlerischen Hauptmotor der Bewegung neben Teige als Organisator und Haupttheoretiker. Dies obwohl Seifert die Tendenzen des Poetismus in seinem Frühwerk eher ankündigt und Nezval dem Devětsil erst verhältnismäßig spät beitrifft, wie auch Wolker. Nur greift Nezval die vorhandenen Tendenzen des Devětsil auf und macht sie zu seinen eigenen, während sich Wolker gegen den Strom der Gruppe stellt.

Und indem Nezval die sich anbahnenden Tendenzen des Devětsil zu seinen eigenen macht, überleben sie in seinem Werk auch am längsten, länger als jedenfalls bei Seifert, für den der Poetismus im Nachhinein doch mehr als Episode erscheint. Nicht zuletzt fehlen ja bereits in der Auswahlangabe seiner Gedichte von 1929 in der Abteilung NvT die extremen Spielarten des Poetismus, und auch Fučík wies im Nachwort zu Szš darauf hin, daß NvT im Grunde nicht in die Entwicklungslinie Seiferts gehöre, sondern eher eine Art Fremdkörper darstelle. Insofern erscheint Seifert - freiwillig oder unfreiwillig - eher als Wegbereiter des Poetisten Nezval, was aber die Verdienste der Poesie Seiferts in keiner Weise schmälern soll.

7.2. Devětsil und europäische Avantgarde

Wollen wir den Standort des Devětsil innerhalb der Avantgardeströmungen vor und nach dem 1. Weltkrieg bestimmen, müssen wir uns zunächst über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der einzelnen Bewegungen klar werden. Gemeinsam ist allen Richtungen einmal der Bruch mit der Vergangenheit, sei es jeder Tradition (Futurismus, Dadaismus) oder der bürgerlichen Tradition in erster Linie (Surrealismus, Devětsil). Dem entspricht eine Neuorientierung im Hinblick auf ein neues Menschenbild, wobei dies mehr auf künstlerischer Grundlage oder im Rahmen einer allgemeinen Lebensphilosophie wie im Falle des italienischen Futurismus oder des Surrealismus geschehen kann. Politisch schließlich ist dementsprechend allen Bewegungen eine extreme Haltung eigen, vom Faschismus oder Anarchismus bis hin zu sozialistischer Weltanschauung v.a. bei denjenigen Bewegungen, die auch nach dem Weltkrieg noch weiterexistieren. Dazu geht die Neuorientierung einher mit einer mehr oder weniger ausgeprägten künstlerischen Theorie, wobei in der Literatur v.a. auf sprachliche Neugestaltung Wert gelegt wird, in der Regel in erster Linie in der Poesie. Gemeinsam ist letzten Endes auch die mehr oder weniger starke Ablehnung der vernunftgeprägten, rationalen Kunst, stattdessen wird die unmittelbare Imagination betont, die schöpferische Tätigkeit des Individuums wie die psychische Seite des Menschen, seine Sensibilität, wie überhaupt der Individualismus in den einzelnen Bewegungen eine starke Rolle spielt.

Dabei bauen die einzelnen Richtungen z.T. auf einander auf: der Dadaismus lernt vom italienischen Futurismus, der Surrealismus beginnt als Dadaismus, der Devětsil lernt sowohl vom italienischen Futurismus (z.T. über die Generation von 1914) wie vom Dadaismus, fast alle insgesamt auch vom Kubismus in der Malerei. Wir dürfen aber nicht übersehen, daß die direkten Einflußmöglichkeiten stark eingeschränkt waren v.a. durch den Weltkrieg und seine Folgen, so daß die meisten Gemeinsamkeiten aus dem in den meisten Fällen ähnlichen Entstehungsmilieu (v.a. politisch-sozial) wie vom Kubismus herrühren dürften.

An direkten Kontakten hat es gerade dem russischen Futurismus gefehlt, und sein Einfluß wurde nicht zuletzt durch die Etablierung des Sovjet-Staates gehemmt, da entweder die Übernahme der neuen politischen Ideen aus der Sowjetunion so vorrangig wurde und der Kunst nicht allzu viel Platz ließ, oder u.U. durch die Ablehnung des Kommunismus auch die mit ihm verbundene Kunst verdammt wurde (letzteres gilt natürlich v.a. für die bürgerlichen Kunstbewegungen). Und da die größten Leistungen des russischen futuristischen Schaffens auf dem Gebiet der Poesie liegen bzw. zumindest eng mit ihr zusammenhängen, wurde die Kommunikation durch die nur bedingte Übersetzbarkeit der Poesie weiter gehemmt. So finden sich nur wenige Anklänge etwa des Zaum in Frankreich bei Ribemont-Dessaignes in dessen Vorwort zu einem Theaterstück von Zdanovič, lidantju fAram (1923)¹. Und auch die sprachlichen Experimente gelangen nur über dem Umweg Jakobsons oder etwa Weills in die Tschechoslowakei, daneben vielleicht Bogatyrev und einige wenige andere.

Insofern haben der italienische Futurismus v.a. vor dem Weltkrieg und der Dadaismus auf Grund seiner Internationalität wesentlich stärkeren Einfluß ausüben können, v.a. auf den französischen Surrealismus. Auch der tschechische Devětsil steht ja, wie wir sahen, allenfalls unter dem Einfluß dieser Richtungen (mit der Ausnahme Apollinaires sowie der eigenen Tradition). Deshalb müssen wir bei den Gemeinsamkeiten, die den Devětsil mit den anderen Avantgardebewegungen verbinden, eher eine Parallelentwicklung, wenn auch verschiedentlich mit zeitlicher Verspätung, auf Grund ähnlichen Entstehungsmilieus sowie gleicher Grundeinflüsse (Kubismus, Bergson, Symbolismus) sehen, als eine direkte Beeinflussung.

Diese Gemeinsamkeiten des Devětsil mit anderen Avantgardebewegungen finden wir außer auf politischem Gebiet mit dem russischen Futurismus und ab 1925 auch dem Surrealismus eben v.a. in der Neuorientierung der Kunst, wobei auch der Devětsil auf die Psyche des Menschen zielt. Insofern er das aber über die sinnlichen Eindrücke wie die neu erweckte Sensibilität versucht, weniger in wissenschaftlicher Untermauerung etwa durch Freud (dies

1. s. Markov, Manifesty, S. 181 - 182

erst ab 1930 bewußt) (auch wenn sich bei Nezval schon Anklänge finden, vgl. die Versuche im automatischen Schreiben 1920 - s. Chtěla okrást lorda Blamingtona), steht er dem italienischen Futurismus näher als etwa dem Surrealismus. Andererseits teilt er mit letzterem den Versuch, die individualistische Kunsttheorie in ein marxistisch gefaßtes Gesellschaftsprogramm einzubringen (über die Theorie des Konstruktivismus).

Hinsichtlich seiner künstlerischen Erneuerungsversuche steht der Devětsil dagegen in engerem Zusammenhang sowohl mit dem italienischen Futurismus wie dem russischen Futurismus und Formalismus, bei letzterem nicht zuletzt über Jakobson. Dabei darf aber nicht übersehen werden, daß die Versuche des Devětsil nicht die Bandbreite des russischen Futurismus erreichen und nur z.T. in dessen Richtung zielen (Vančura eher als Nezval), auch entwickelt der Devětsil kein festes System wie etwa Chlebnikov. In der Lyrik bewegt man sich dazu in den Anfängen noch weitgehend auf dem Feld des vers libre, hinzu kommen die freien Bildassoziationen, die sowohl der italienische Futurismus wie etwa Apollinaire bevorzugen. Und nicht zuletzt sei der Dadaismus erwähnt, dessen spielerisches Element gerade in der Lyrik Eingang findet (vgl. Seifert), wenn auch nicht in dessen anarchistischer Ausprägung. Die Einbeziehung der modernen Welt wie etwa der Exotik teilt der Devětsil im übrigen nicht nur mit dem russischen und italienischen Futurismus, hier ließen sich die Quellen bereits wesentlich früher finden, nicht zuletzt in der Abenteuerliteratur Ende des 19. Jahrhunderts.

Dabei sieht es in den Anfängen des Devětsil gar nicht so sehr danach aus, als ob er sich in die moderne Avantgarde einreihen wolle. Denn zunächst lehnt er in seiner antizivilisatorischen Haltung so ziemlich alle Ismen ab. Erst mit dem Jahre 1922 ändert sich seine Einstellung, so daß Teige nach und nach sämtliche Seiten an den anderen Avantgardeströmungen bejaht, die der Devětsil auch vertritt. So fällt v.a. die positive Einstellung zum Dadaismus ab 1923 auf.

Damit steht der Devětsil, trotz Affinitäten in politischer Hinsicht wie in der Parallelität der Ausgestaltung der Theorie (Kunst und soziale Umwelt als dialektisches Ganzes) nicht etwa schon dem Surrealismus nahe, sondern eher in der Tradition des Dadaismus

und v.a. des italienischen Futurismus (wie auch schon sein tschechischer Vorgänger, die Generation von 1914, am ehesten in dieser Richtung Verwandte aufzuweisen hatte). Dabei übernimmt er aber keinesfalls deren politisches Konzept, von dem er sich scharf abgrenzt, sondern bildet eher auf Grund paralleler Einflüsse ähnliche Kunstkonzepte aus, zumindest in Teilkomponenten. Was die Sprachtheorie wie etwa den Reim angeht, gibt es darüber hinaus auch Parallelismen zum russischen Futurismus sowie Formalismus, wobei wir aber kaum von einer größeren direkten Einflußnahme reden können.

Insgesamt bleibt damit der Devětsil weitgehend auf die westeuropäische Kunstszene fixiert, noch eher ein abgeklärter Nachkriegsfuturismus ohne dessen übertriebene Bilderstürmerei, als ein Frühsurrealismus, dessen Weg zu beschreiten allerdings in seinem Programm wie in seinem künstlerischen Schaffen bereits vorgezeichnet ist. Nezval in Sh/Pp und Teige sollten dann diesen Weg der Weiterentwicklung der Theorie des Devětsil, des Poetismus, ab 1930 mit der Formel Freud+Marx in Anlehnung an den französischen Surrealismus aber doch beschreiten.

Bibliographie

Für die Untersuchung des dichterischen Werkes von Wolker, Seifert und Nezval wurden, wie schon gesagt (S. 201), in der Regel die Erstausgaben benutzt, nach denen auch zitiert wird. Eine Ausnahme wurde nur in zwei Fällen gemacht: a) bei den *Básně noci*, die der besseren Zugänglichkeit wegen in der Ausgabe von F. Borový, Prag 1948 herangezogen wurden. Die kritischere Ausgabe von M. Blahynka (M. Blahynka/R. Skrecek, *Vítězslav Nezval, Básně noci/Pět minut za městem*, Prag 1973) erschien zu spät, um noch Berücksichtigung finden zu können. Bei der von mir gewählten Art der Untersuchung fallen allerdings die geringen textlichen Unterschiede zu den Erstausgaben der Poeme aus Bn auch nicht ins Gewicht. b) Für Wolker wurde die Gesamtausgabe seines Werkes herangezogen (*Dílo I-III*, Prag 1934/35), dazu die Ausgabe von A. Piša (Wolker, *Básně*) aus dem Jahre 1952.

Die Gesamtausgabe der Werke Nezvals wurde nur in einem Falle benutzt: *Dílo XXIV, Manifesty, eseje a kritické projevy z Poetismu (1921 - 1930)*, Prag 1967. Zur Beurteilung der Gesamtausgabe, die noch zu Lebzeiten Nezvals (1950ff) begonnen wurde, und die v.a. in den ersten Bänden stark unter Eingriffen des Autors selbst in die Redaktion der früheren Ausgaben leidet, s. V. Effenberger, *Tragédie básníka Vítězslava Nezvala*, in: *Orientace* 4/1966, sowie die sich daran anschließende Kontroverse mit M. Blahynka in den Zeitschriften *Orientace* und *Impuls*.

Eine Gesamtausgabe der Werke Seiferts gibt es immer noch nicht, die 1956ff unter dem Titel *Dílo* von Piša herausgegebene Werksausgabe weist in den einzelnen Gedichtsammlungen erhebliche Lücken auf, v.a. für die Zeit der Blüte des Poetismus (NvT, Szš). Sie schließt dabei an den Anthologiecharakter der Ausgaben von 1948 im Verlag Práce und 1947 bei Borový an, wie ja auch schon die erste Auswahl Ausgabe von 1929 gerade die extremen poetistischen Gedichte ausläßt. Textlich ist allerdings sonst nichts verändert.

Zusätzlich zu den genannten Ausgaben wurden von den drei Autoren noch folgende Einzelwerke herangezogen:

Nezval: *Z mého života*, Prag 1965; *Moderní básnické směry*, Prag 1969 (daneben eine Reihe früherer Auflagen); Josef Čapek, Prag

1936; Přednáška o české poezii od Vrchlického po poetismus, in: ČL 20/1972, S. 257 - 267 (Hg. M. Blahynka). Hinzu kommt noch aus der Korrespondenz Nezvals: Nově objevená korespondence Jiřího Mahena a Vítězslava Nezvala, in: Sborník Národního muzea v Praze, Reihe C, Literaturwissenschaft, Bd. IX/Nr. 3, Prag 1964.

Seifert: Hvězdy nad rajskou zahradou, Prag 1929. Dazu einige kürzere Aufsätze: Tři knihy Neumannovy, Rovnost 37/Nr. 175 v. 26.6.1921; Nejmladší literáti, dělnické hnutí a František Němec, Rovnost 37/Nr. 185 v. 6.7.21; Pokorné chlapectví (Rezensiön Wolkers Hdd), Rovnost 37/Nr. 304 v. 2.11.21; Jihoslovanská moderna, Rovnost 37/Nr. 331 v. 29.11.21; O sobě, Rozpravy Aventina, II/4 v. 4.11.26, S. 37-38; Posmrtné rozhovory, Rozpravy Aventina V/13-14 v. 19.12.29; Apollinaire v Čechách, Kmen II/1928, S. 170-171; Seifert/A. Černík, Kulturní práce v československé komunistické straně, Rovnost 37/Nr. 182 und 191 v. 3. und 12.7.21 (s. dazu auch die Zusammenstellung der Beiträge Seiferts für Rovnost in Bartůšková u.a., Literární rubrika Rovnosti). Hinzu kommen außerdem noch drei Briefe Teiges an Seifert aus dem Jahre 1921, die sich im Nachlaß Černíks befinden (s. bibliographische Angaben zu Teige).

Wolker: Zu den Ausgaben der Gedichtsammlungen kommt noch ein Teil der veröffentlichten Korrespondenz Wolkers: Listy příteli, Prag 1950 (Píša); Listy dvou básníků, Prag 1953 (Biebl); Vzájemná korespondence K. Teiga a J. Wolkra, in: ČL, 13/1965, S. 505-533 (Hg. A. Závodský); Z korespondence Jiřího Wolkra s Antonínem Dokoupilem, in: ČL, 6/1958, S. 211-231 (Hg. P. Blažíček).

Da die vorliegende Arbeit bezüglich des Werkes von Nezval, Seifert und Wolker in eine Richtung geht, die in der bisherigen Literatur nur gestreift wird, verzichte ich auf eine umfangreiche Bibliographie zu Leben und Werk der einzelnen Autoren und bringe stattdessen nur die wichtigsten Arbeiten über die einzelnen Autoren, wo sich auch die weiterführende Bibliographie findet. Im übrigen gibt es nicht allzu viele Monographien über Wolker und Nezval (über Seifert sogar nur verstreute Aufsätze), so daß hier auch die allgemeinere Literatur zur Geschichte der tschechischen Poesie noch von großem Wert ist, v.a. die in der Bibliographie aufgeführten Arbeiten von Šalda, Václavek und Píša. Ansonsten sei

noch auf die Nezval-Bibliographie von I.V. Toksina hingewiesen (Vítezslav Nezval, Bibliografičeskij ukazatel', Moskau 1967), die allerdings neben einer Werksbibliographie nur die russische Literatur über Nezval verzeichnet.

a) Literatur zur Verstheorie

Česká veršologie v letech 1945/66 (bibliographische Beilage zu
ČL 14/1966

Daneš, F., Intonace a věta ve spisovné češtině, Prag 1957

Effenberger, V., Realita a poesie, Prag 1969

Hoberg, R., Die Lehre vom sprachlichen Feld, Düsseldorf ²1973

Hrabák, J., Příznakové jazykové projevy a verš, in: O charakter
českého verše, Prag 1970, S. 41-60

ders., Rým a intonace u Karla Hlaváčka a Jiřího Wolkra, in: Studie
o českém verši, Prag 1959, S. 315-326

ders., Poetika, Prag 1973

Jakobson, R., O češskom stiche, Berlin 1923

ders., Konec básnického umprumáctví a živnostnictví, in: Pásmo
I/13, Juli 1925

Jedlička, A., - Formánková, V., - Rejmánková, M., Základy české
stilistiky, Prag 1970

Jirát, V., O smyslu formy, Prag 1946

Levin, S.R., Jazykové struktury v poezii, in: ČL 17/1969, S. 370-
408

Levý, J., Matematický a experimentální rozbor verše, in: ČL 12/
1964, S. 181-212

ders., Umění prekladu, Prag 1963

ders., Die literarische Übersetzung, Frankfurt/M. - Bonn 1969

ders., Bude literární věda exaktní vědou?, Prag 1971

Lotman, J., Lekcii po struktural'noj poëtike, Tartu 1964 (spät-
ere Nachdrucke)

ders., Die Struktur des künstlerischen Textes, München 1972

Mathauserová, S., - Romportl, M., K zvukové interpretaci jednoho
typu poesie, in: Slavica Pragensia XI / Acta Universitatis
Carolinae / Philologica 4-5, Prag 1968, S. 145-153

Mathematik und Dichtung, Hg. H. Kreuzer - R. Gunzenhäuser, Mün-
chen ³1969

Mukařovský, J., Obecné zásady a vývoj novočeského verše, in:
Československá vlastivěda III, Prag 1934

ders., Kapitoly z české poetiky, ²1948 Prag

ders., Studie z estetiky, Prag ²1971

ders., Cestami poetiky a estetiky, Prag 1971

Taranovskij, K., O vzaimootnošenii stichotvornogo ritma i temati-
ki, in: Am. Contributions to the 5th Int. Congress of Sla-
vists in Sofia 1963, Bd. 1, Den Haag 1963

Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929,
in: U základů pražské jazykovědné školy, Hg. J. Vachek, Prag
1970

Tomaševskij, B., Russkoe stichosloženie, Petrograd 1923

ders., Teorija literatury, Leningrad 1925

Tynjanov, J., Problemy stichotvornogo jazyka, Leningrad 1925

Ėjchenbaum, B., Melodika sticha, Petrograd 1922

b) Literatur zur europäischen Avantgarde

Baumgarth, Ch., Geschichte des Futurismus, Hamburg 1966

Breton, A., Manifestes du surréalisme, Paris 1972

Colucci, M., Futurismo russo e futurismo italiano, in: Ricerche Slavistiche, Rom 12/1964, S. 145-178

Döhl, R., Dadaismus, in: Expressionismus als Literatur, Bern - München 1969, S. 719-739

Drug, St., Dav a davisté, Bratislava 1967

ders., Socialistická básnická avantgarda, in: Slovenská literatúra XIV/1967, S. 459-487

Duplessis, Y., Le surréalisme, Paris ⁹1971 (= que sais-je Bd. 432)

Hülsebeck, R., Dada-Almanach, New York 1966 (= unv. Nachdruck der Erstauflage Berlin 1920)

Jíra, J., The Position of Czech and Slovak Art in the International World, in: Czechoslovakia Past and Present, Den Haag - Paris 1968, S. 1429-1441

Kundera, L., Dada-panorama, in: Světová literatura 11/1966, Nr. 1-6, v.a. Nr. 6, S. 228-237

Kursbuch 10 / Dossier: Chlebnikov und andere, Frankfurt/M. 1967

Markov, V., Russian Futurism, Los Angeles 1968

ders., Manifesty a programy ruskich futuristov, München 1967

Micheli, M. de, Le avanguardie artistiche del Novecento, Mailand 1959

Nadeau, M., Histoire du surréalisme, Paris 1964 (seit der Erstauflage 1945 diverse, sämtlich unveränderte Auflagen - mit Ausnahme des Dokumentenanhangs; trotz seines Alters immer noch eines der Standardwerke über den französischen Surrealismus)

Problémý literarnej avantgardy, Bratislava 1968 (Referate der Smolenicer Konferenz über die Avantgarde v. 25.-27.10.67)

Richter, H., Dada / Kunst und Antikunst, Köln ²1970

Rosenbaum, K., K pokusom o slovenskú avantgardnú literatúru, in: Slovenská literatúra XV/1968, S. 233-242

Slobodník, D., Talianský a ruský futurizmus, in: Slovenské pohľady 81/1965, Nr. 10, S. 91-93

Waldberg, P., Der Surrealismus, Köln ²1972

c) Literatur zur Geschichte und Theorie der tschechischen Avantgarde

Baluch, J., Poetyzm, Wroclaw 1969

Bartúšková, V., - Veselý, L., - Vlašín, St., Literární rubrika Rovnosti v letech 1918 - 1928, Prag 1971

Bílek, J., K historii Brněnského Devětsilu, in: ČL 13/1965, S. 76-84

Blahynka, M., Ke genezi manifestů poetismu, in: ČL 20/1972, S. 181-185

Budagova, L.N., Vítězslav Nezval, in: Očerki istorii češskoj literatury XIX - XX vekov, Moskau 1963

dies., Vítězslav Nezval, Moskau 1967

Buriánek, F., Česká literatura 20.století, Prag 1968

Čapek, K., Francouzská poezie nové doby, Prag 1968 (versch. Aufl.)

Černý, V., Na okraj knihy o poetismu, in: Host do domu, 9/1968, S. 38-43

Chvatík, K., Bedřich Václavek a vývoj marxistická estetiky, Prag 1962

- Chvatik, K., - Pešat, Zd., Poetismus, Prag 1968
- Goll, I., Der neue Orpheus, Berlin 1918
- Grygar, M., Nezval, in: Jak číst poezii, 2. erw. Aufl. Prag 1969
- Hek, J., Z dokumentů a korespondence Brněnského Devětsilu 1923 - 1927, in: Literární archiv II, Prag 1967, S. 176-215
- Hoensch, J., Geschichte der Tschechoslowakischen Republik 1918 - 1965, Stuttgart 1966
- Hoffmeister, A., Předobrazy, in: Dílo 4, Prag 1962
- Honzík, K., Ze života avantgardy, Prag 1963
- Ivanovová, T., Poetizmus, konstruktivismus, či svojbytnost?, in: Slovenská literatúra XV/1968, S. 497-505
- Jelínek, A., Vítězslav Nezval, Prag 1961
- Kalista, Zd., Tváře ve stínu, České Budějovice 1971
- ders., Počátky české literární avantgardy, in: Annali/Sezione slava, Neapel 8/1965, S. 77-95
- ders., Legenda o Apollinairovi, in: Host do domu 4/1968, S. 25-29
- Knap, J., Neumannova kniha mládí a vzdoru, Orfeus 3 / März 1921
- Kratochvíl, L., Wolker a Nezval, Prag 1936
- Kvapil, J., L'avantgarde tchécoslovaque d'entre les deux guerres et l'avantgarde parisienne, in: Philologica Pragensia 11/ 1968, S. 129-140
- Marčák, B., Čas hledání a sporů, Brno 1966
- Neumann, St.K., Stati a projevy IV 1912 - 1917 (= Spisy 7), Prag 1973
- Nikol'skij, S.V., Myšlenka a obraz ve Wolkrově poezii z let 1920-1921, Rozpravy Československé akademie věd, Reihe Gesellschaftswissenschaften, Jg. 78/Nr. 2, Prag 1968

Nosovský, K., - Pražák, V., Soupis československé literatury za léta 1901 - 1925, Prag 1931/38

Novomeský, L., S avantgardou a v avantgarde, Poznámky k sedemdesiatinách Romana Jakobsona, in: Slovenská literatúra XIV/1967, S. 3-10

Pešat, Zd., Seifert, in: Jak číst poezii, 2. erw. Aufl. Prag 1969

Piša, A.M., Stopami poezie, Prag 1962

ders., Poesie své doby, Prag 1940

ders., Soudy, boje a výzvy, Prag 1922

ders., Směry a cíle, Prag 1927

Seehase, I., Zur tschechischen marxistischen Kunstprogrammatur der zwanziger Jahre als Knotenpunkt sozialistischer Weltkultur, in: ZfSl 16/1971, S. 596-614

Šalda, F.X., O nejmladší poezii české, Prag 1928

ders., O poezii, Prag 1970

Šerlaimova, S.A., Češskaja poezija XX veka / 20-30 gody, Moskau 1973

Strohsová, E., Zrození moderny, Prag 1963

Sus, O., Z dokumentů Brněnského Devětsilu, in: ČL 13/1965, S. 85-95

Svoboda, J., Přítel Vítězslav Nezval, Prag 1967

ders., Generace a program, Schriften d. Päd. Fakultät in Ostrava, Bd. 25, Ostrava 1973

Taufer, J., Národní umělec Vítězslav Nezval, Prag 1957

Teige, K., Svět stavby a básně, Výbor z díla I, Prag 1966

ders., Liquidierung der Kunst, Hg. P. Kruntorad, Frankfurt/M. 1968

ders., Stavba a báseň, Prag 1927

ders., Futurismus a italská moderna, Pásmo I/10, S. 4-6

ders., Briefe an A. Černík, Literaturarchiv Prag/Strahov, Nach-
laß A. Černík, abgelegt Nr. 75-71

Václavek, B., Česká literatura XX. století, Prag 1935

ders., Od umění k tvorbě, Prag 1928

ders., Tvorbou k realitě, Prag 1937

ders., Nové techniky v básnickém řemesle, Disk 2, S. 1-4 147-

ders., K internacionální řeči, Pásmo I/3, S. 6 147

ders., Slovesné umění nové a proletářské, Pásmo II/1, S. 2-4 146

Vančura, V., Vědomí souvislosti, Prag 1958

ders., Řád nová tvorby, Prag 1972 (s.a. die Rezension von O. Male-
vič in ČL 22/1974, S. 231-251)

Vančurová, L., 26 krásných let, Prag 1967

Vaško, I., Charakter tvorby a tvorba charakteru / Poznámky k stú-
diám Karla Teigeho z 20. rokov, in: Slovenská literatúra XV/
1968, S. 72-81

Vlašín, St., Avantgarda známá a neznámá, Bd. I-III, Prag 1970/72

ders., Jiří Wolker, Prag 1974

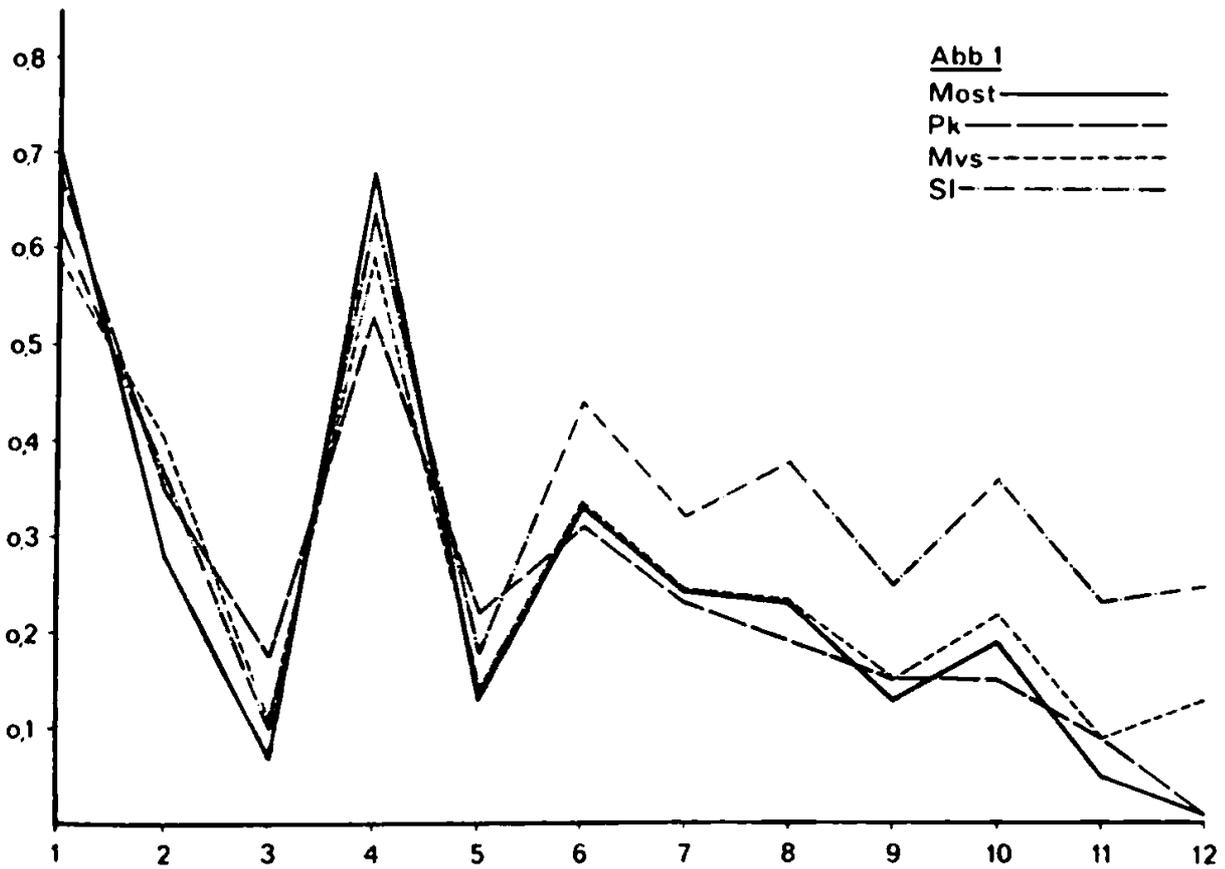
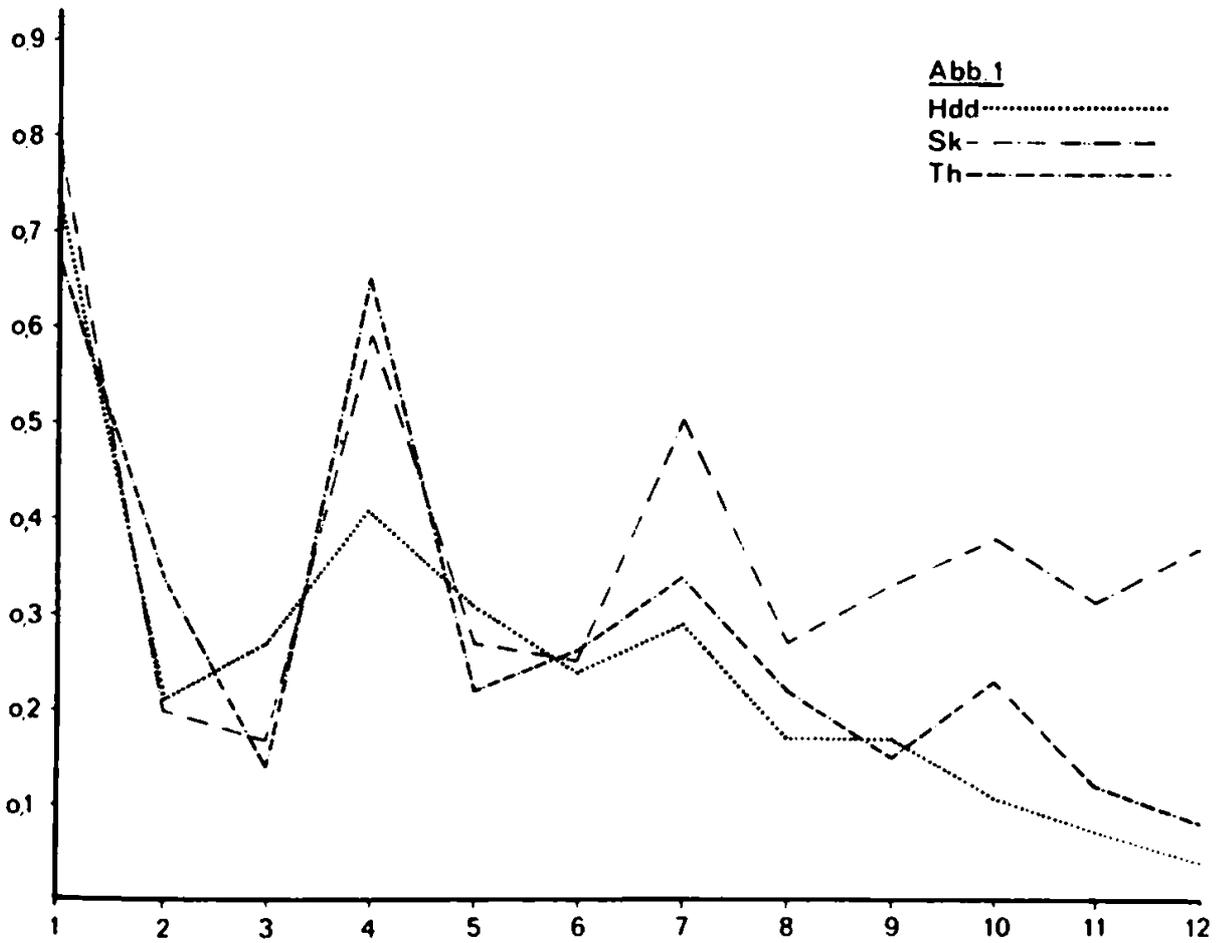
ders., Expresionismus a poetismus, in: ČL 16/1968, S. 323-329

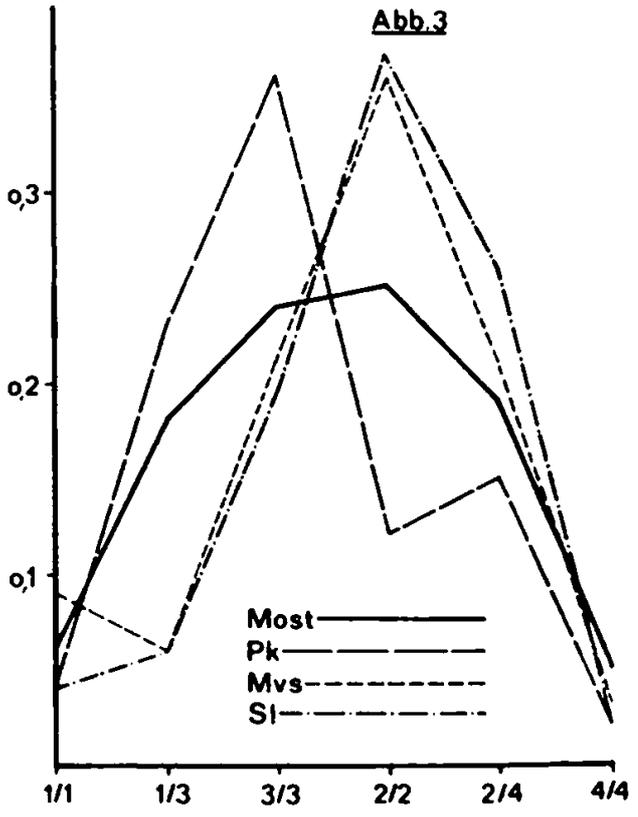
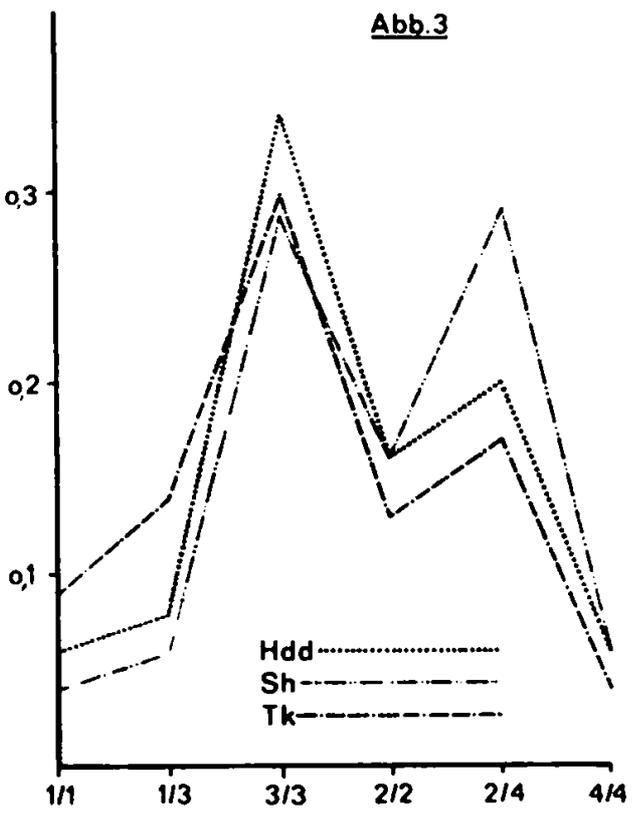
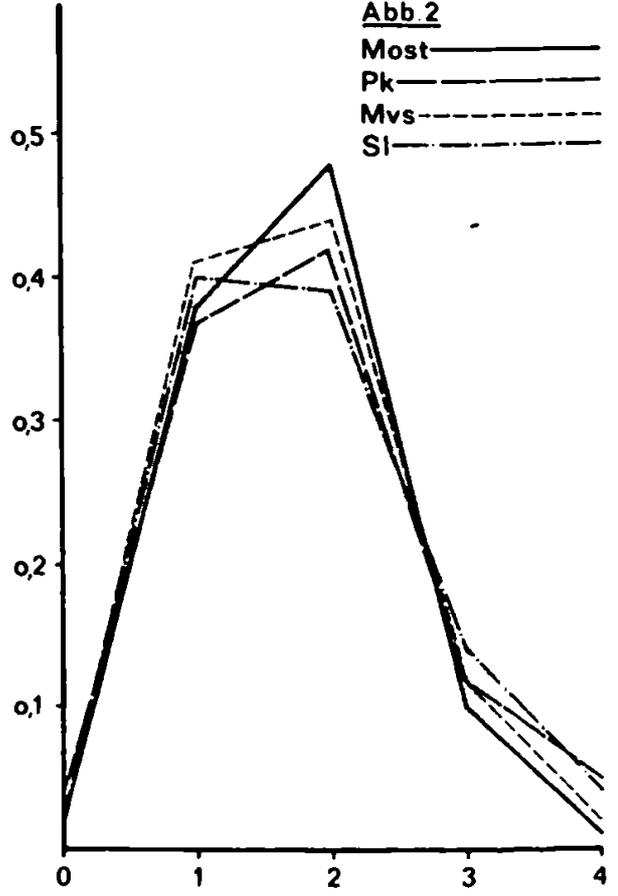
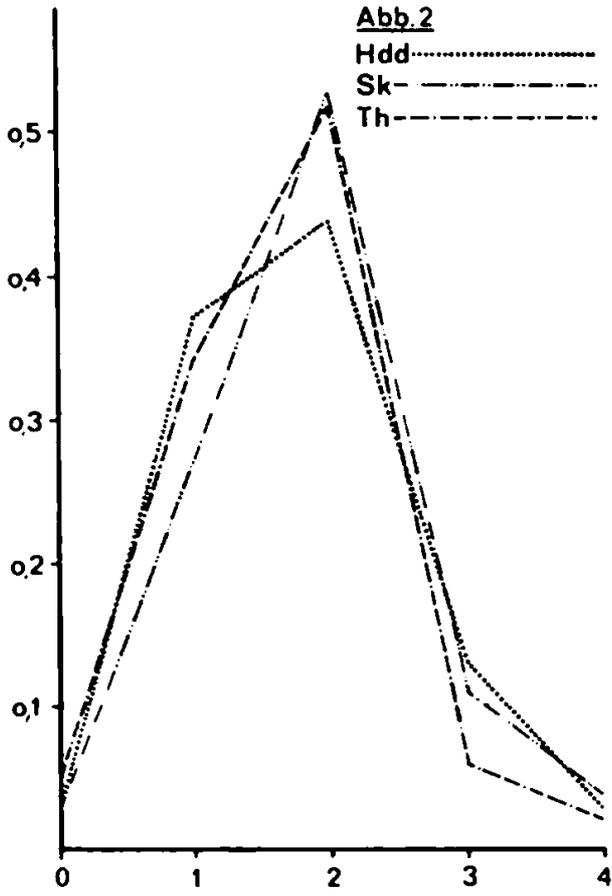
ders., Od idyly k boji, in: ČL 22/1974, S. 105-121 (über Wolker)

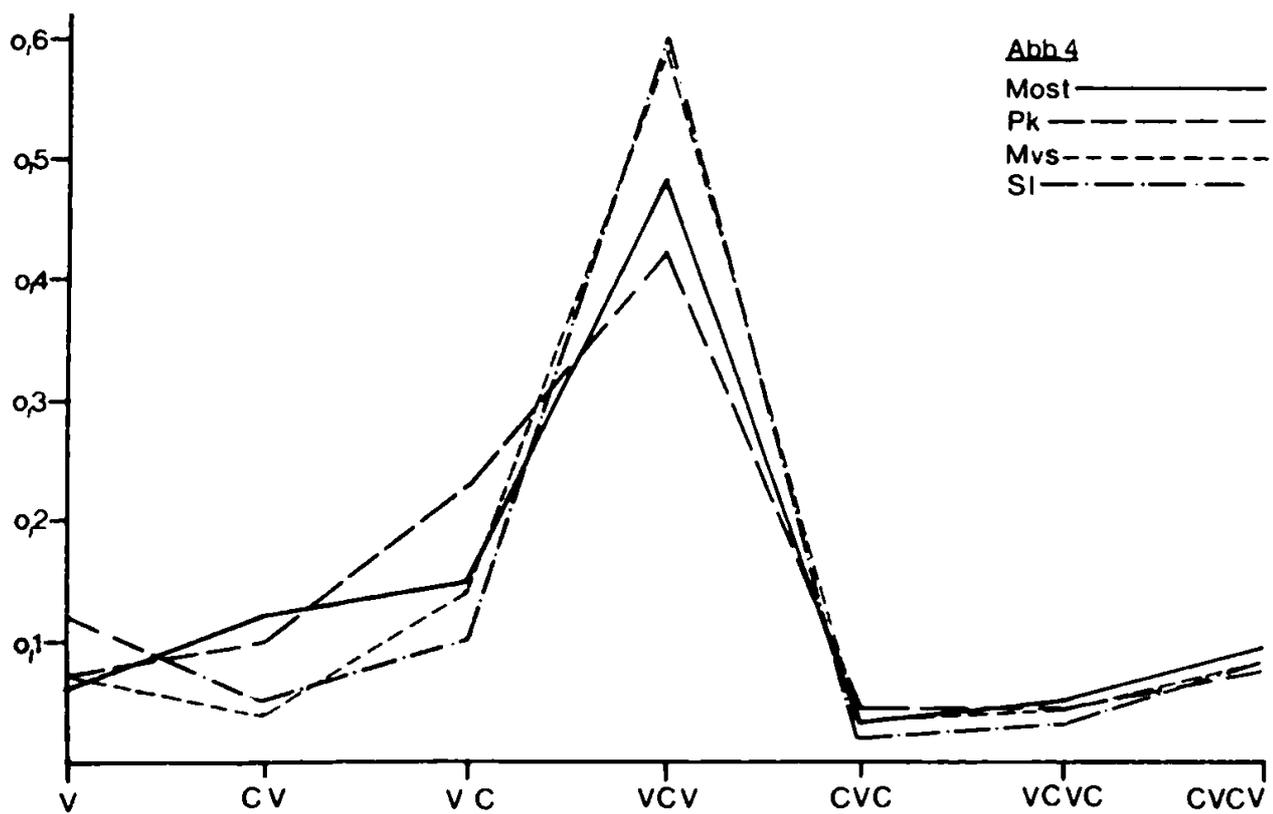
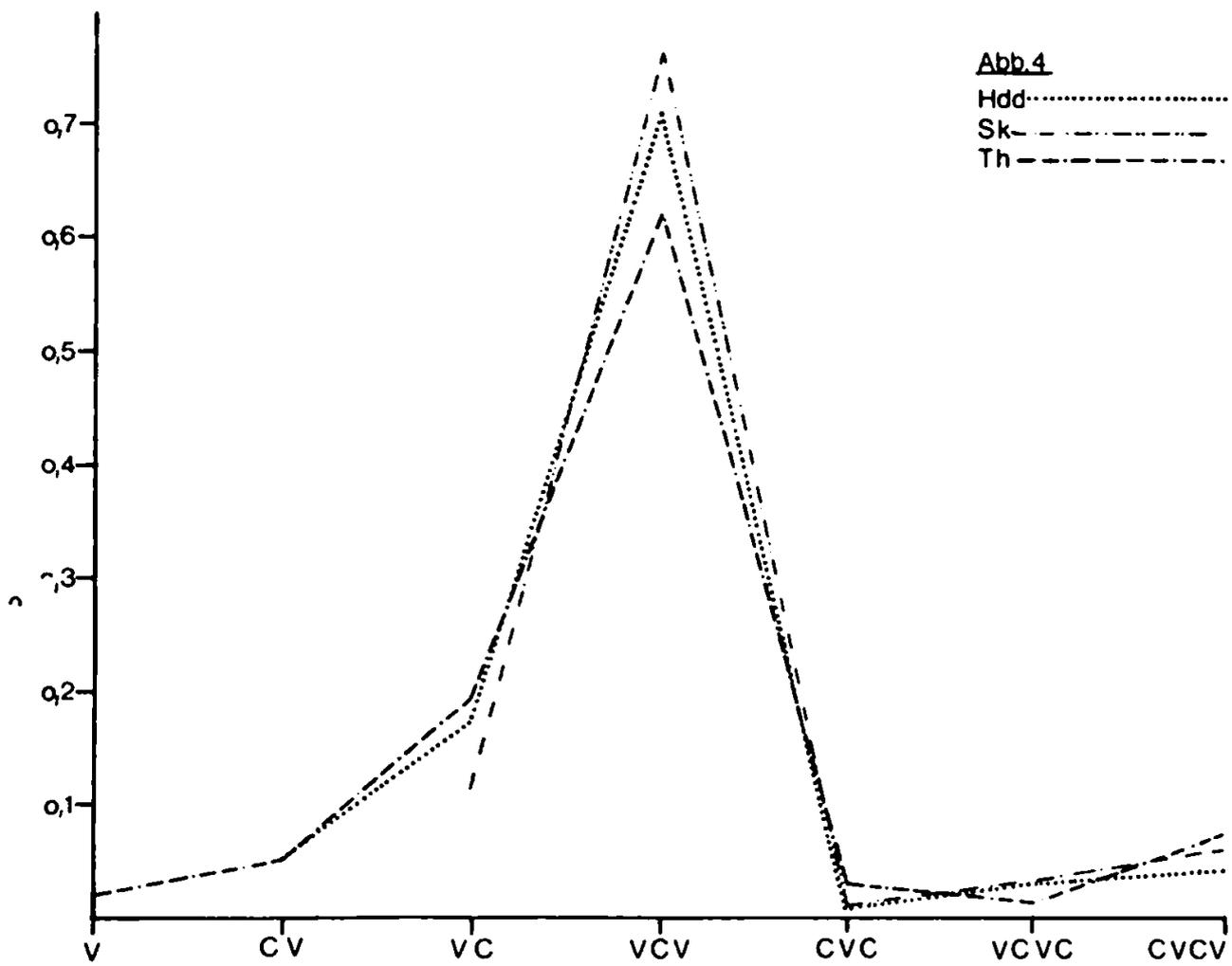
Wildová/Tossi, A., Affinità e dissonance tra Zone di Apollinaire
e Svatý Kopeček di Jiří Wolker, in: Ricerche Slavistiche,
Rom 15/1968-69, S. 251-282

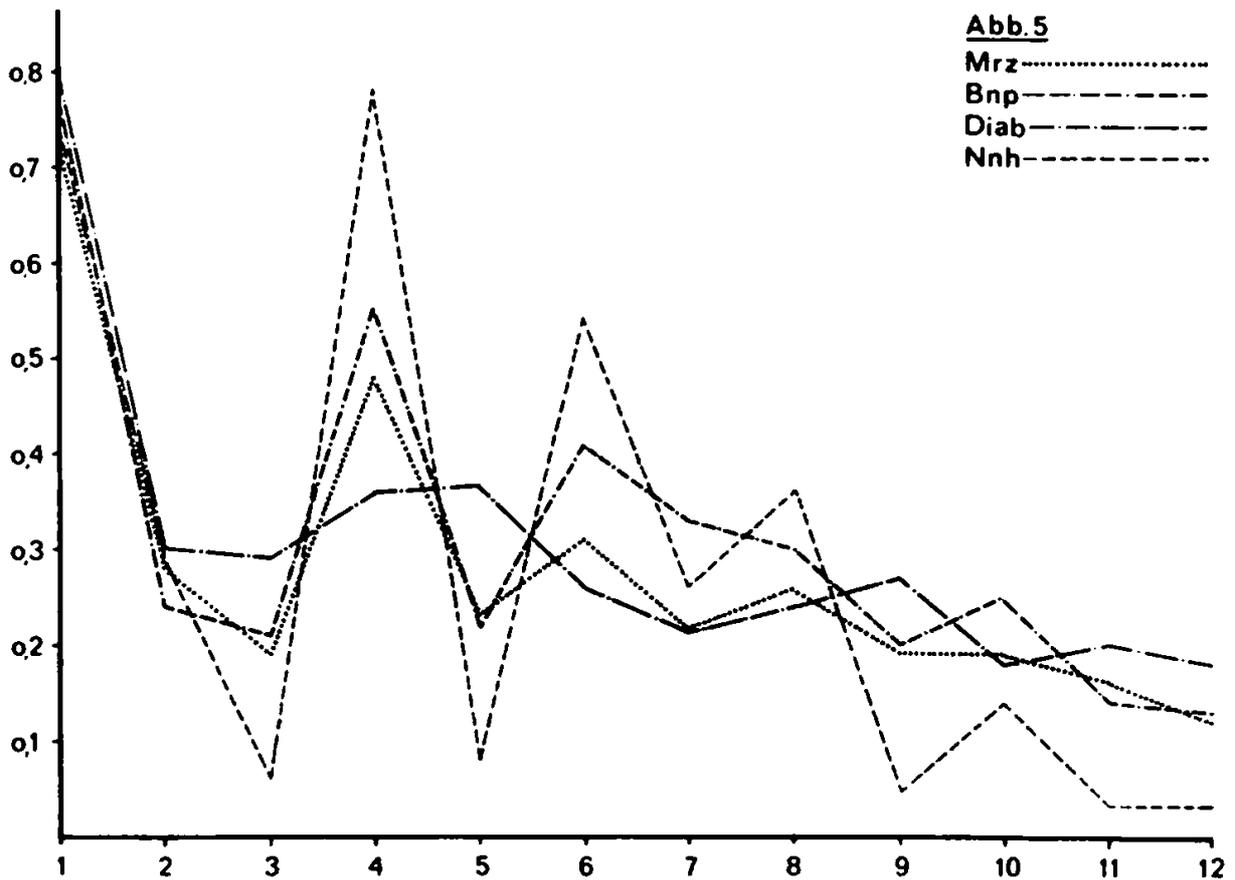
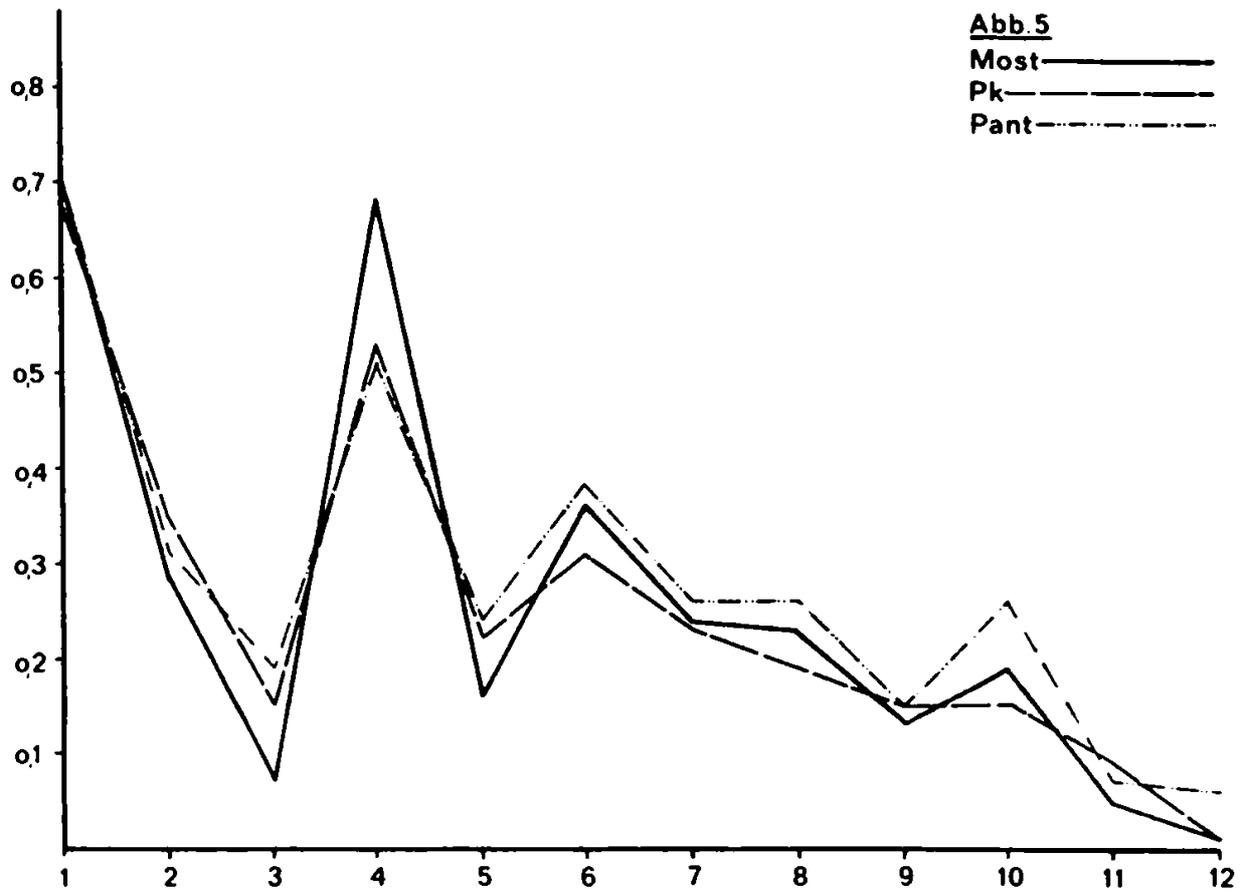
dies., Karel Čapek traduttore della poesia francese, in: Ricerche Slavistiche, Rom 15/1967, S. 246-271

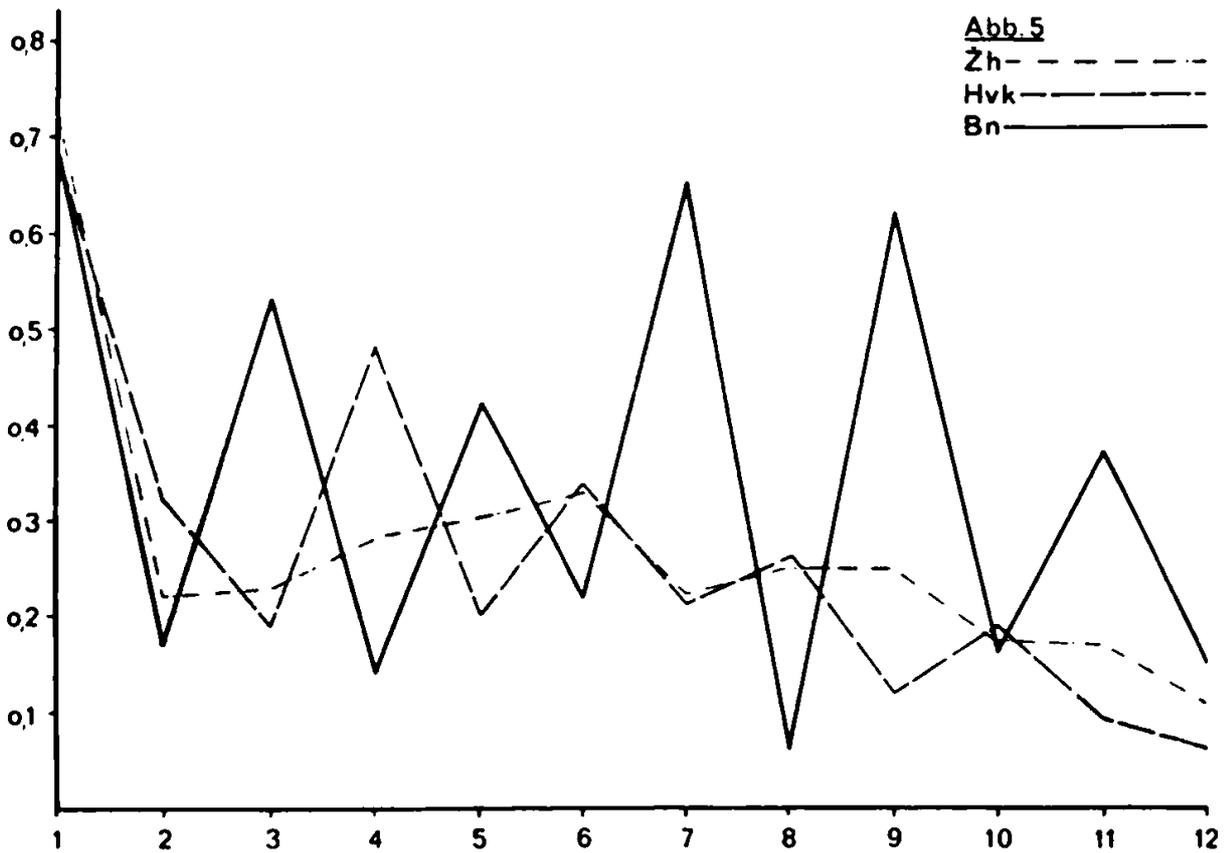
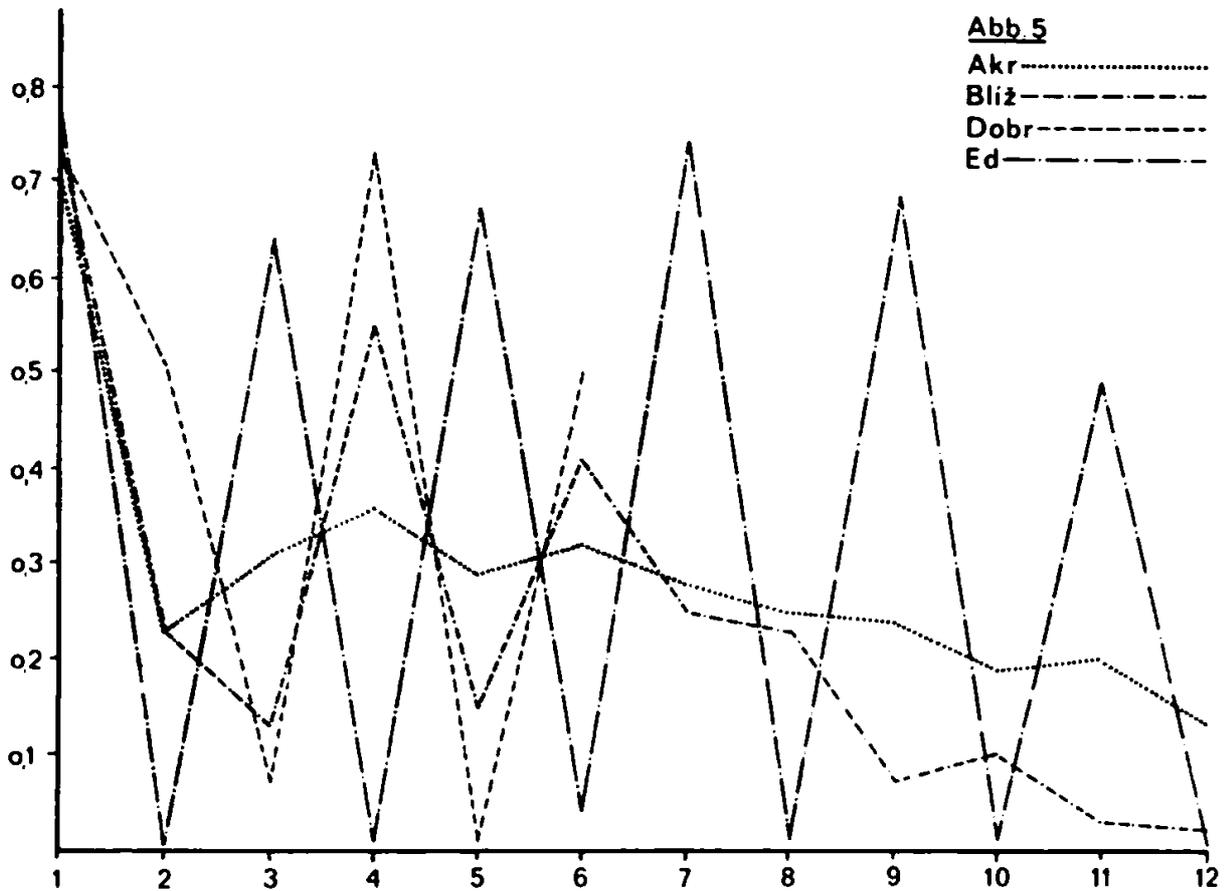
Wincer, P., Reiselovo Neskutočné mesto vo vzt'ahu k Apollinairovi, k surrealismu a k Nezvalovi, in: Slovenská literatúra, 19/1972, S. 366-379

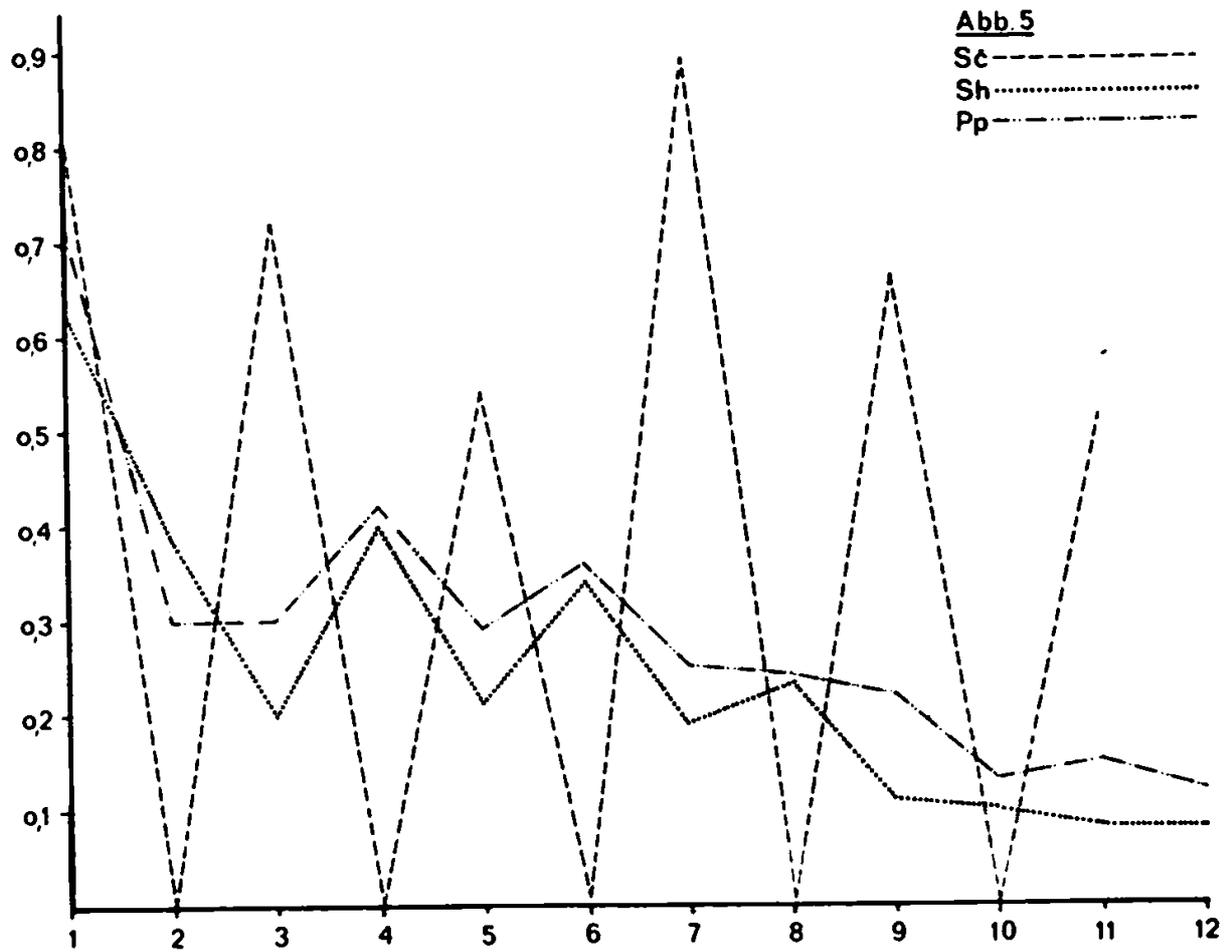


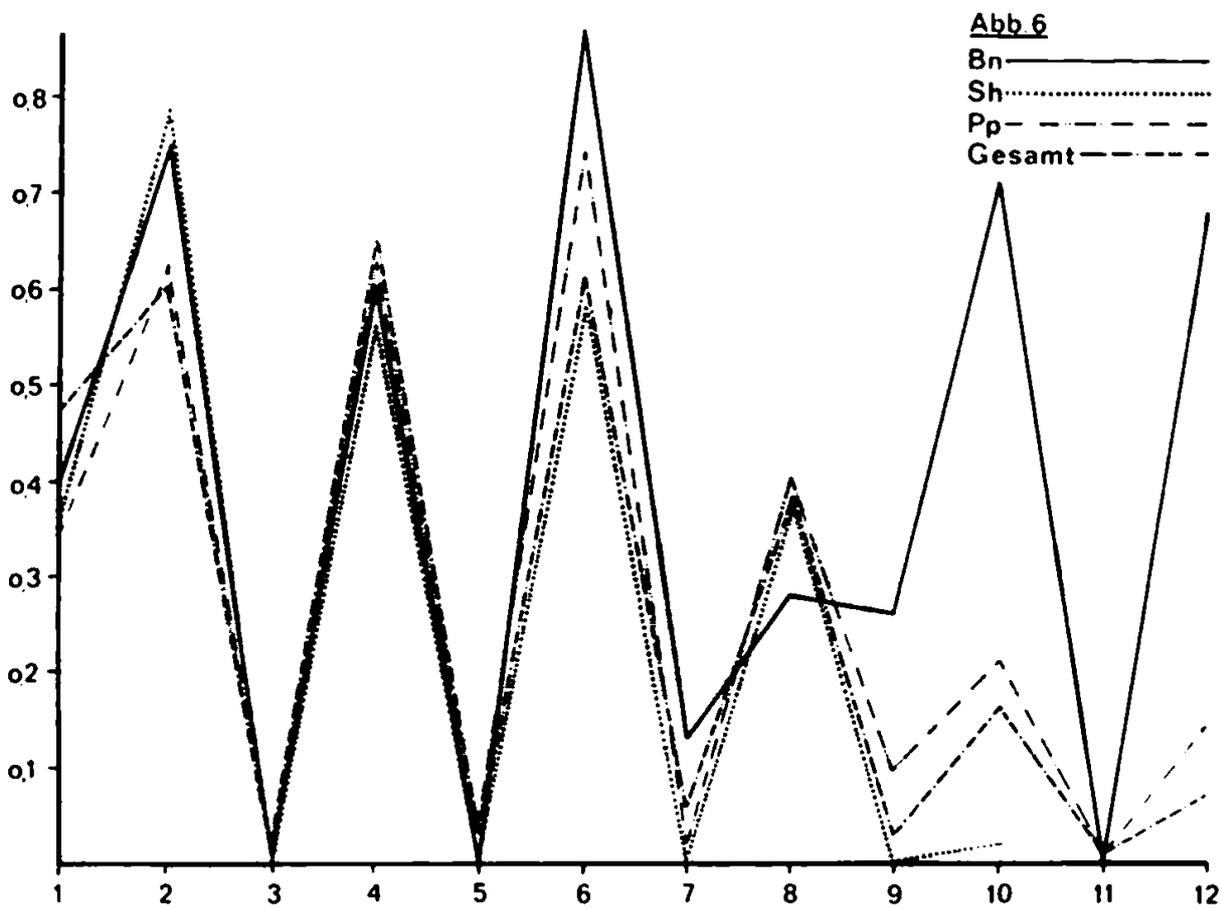
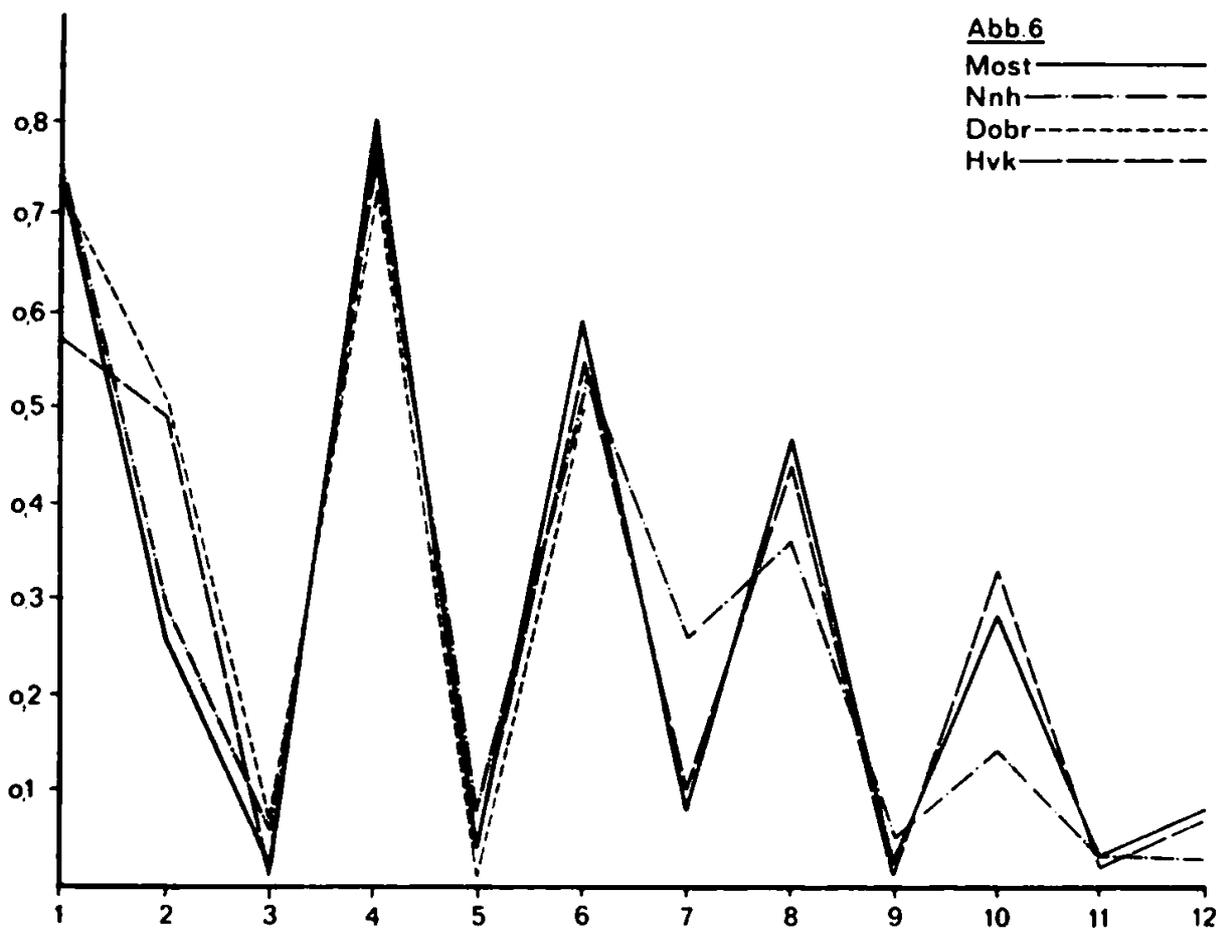


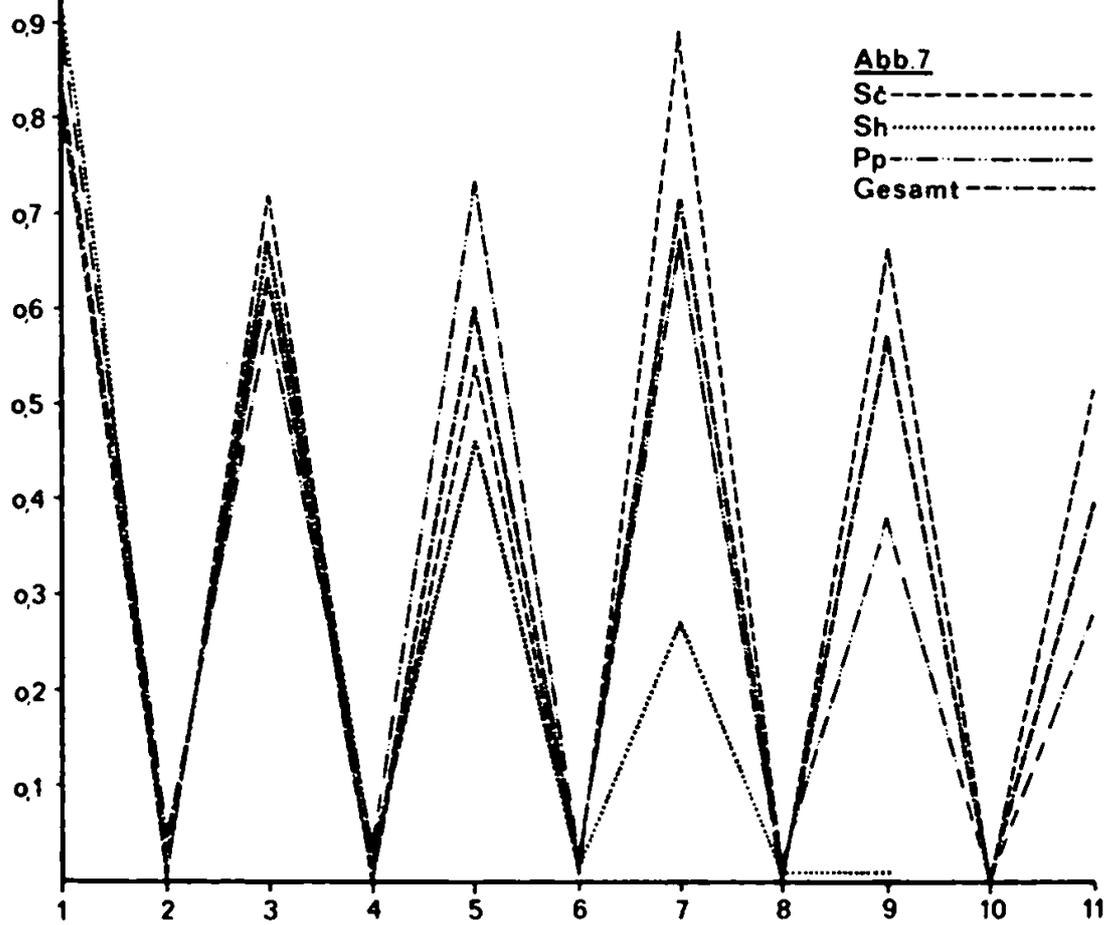
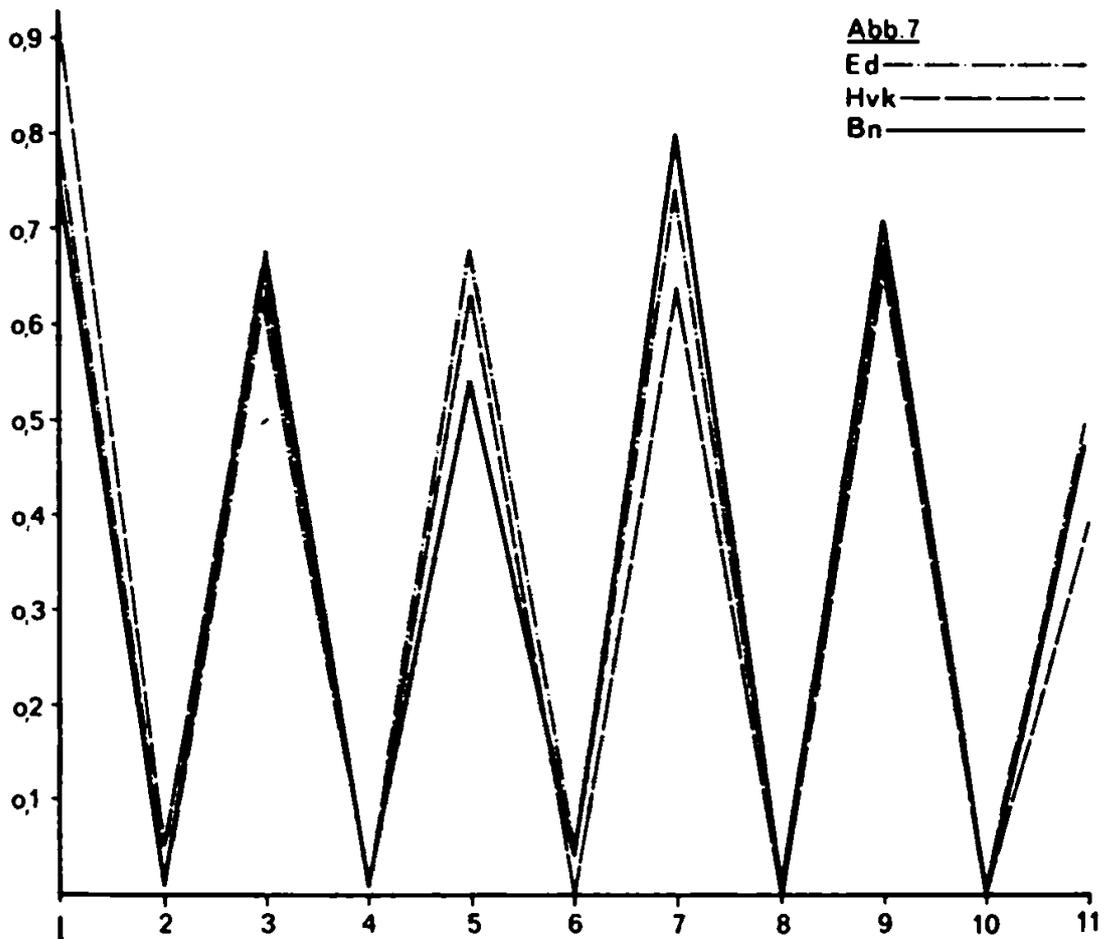


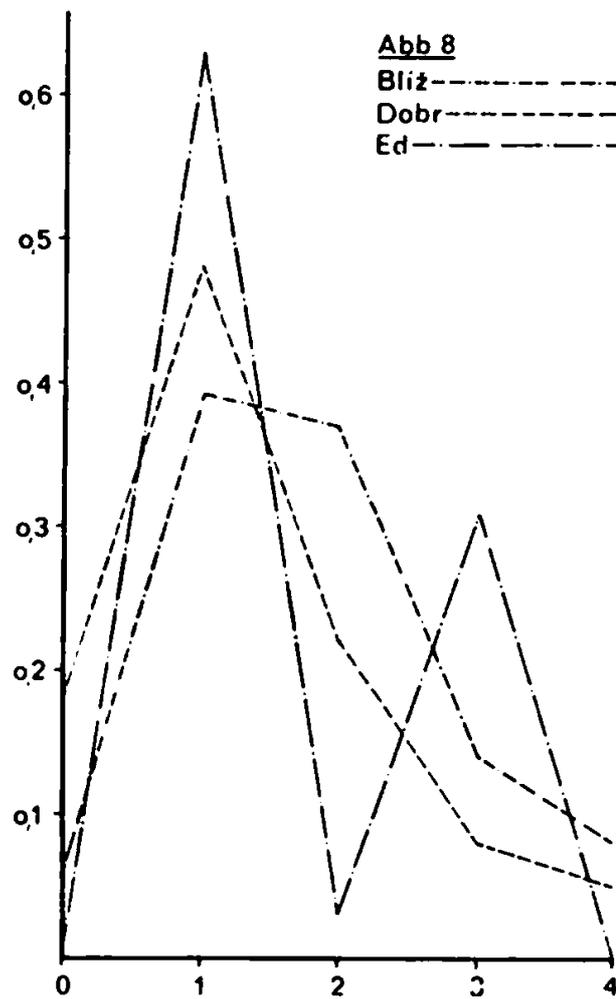
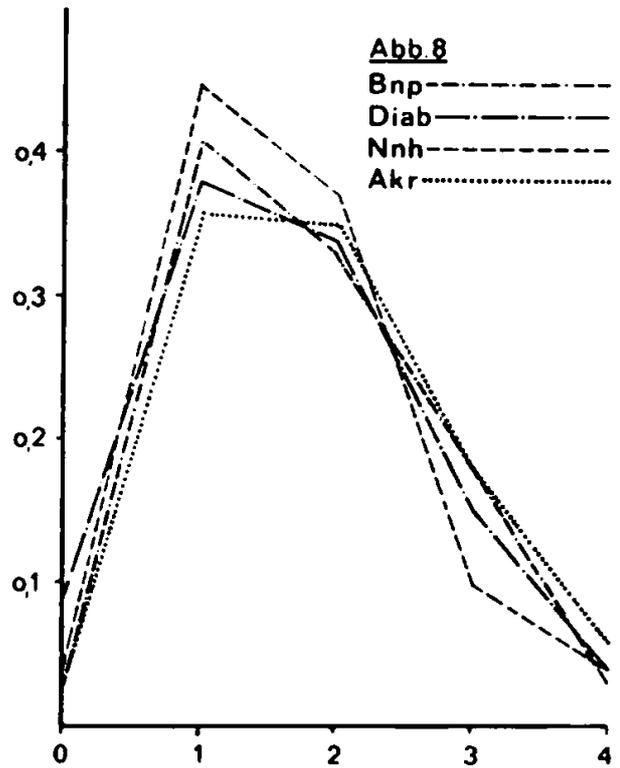
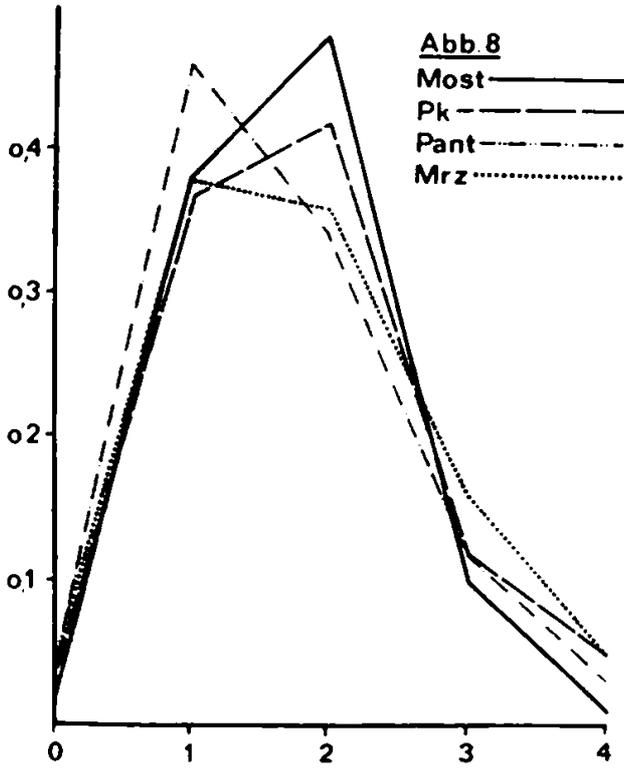


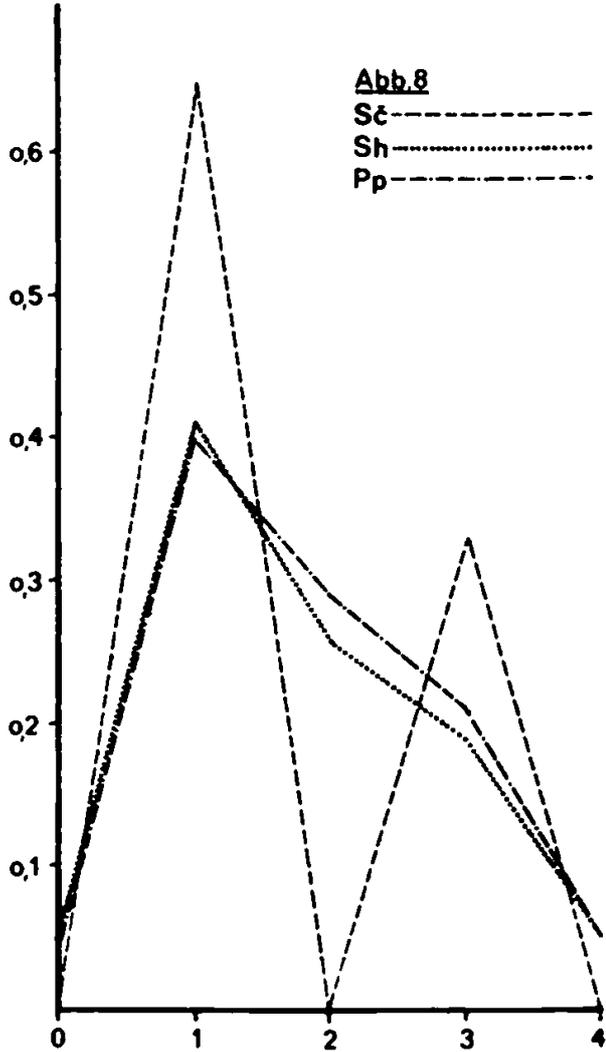
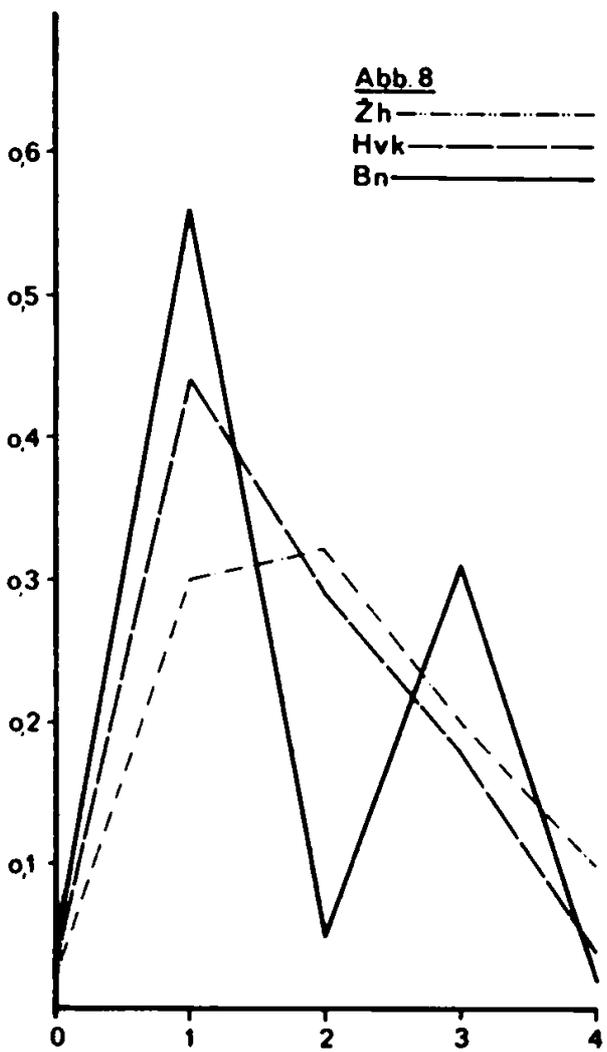


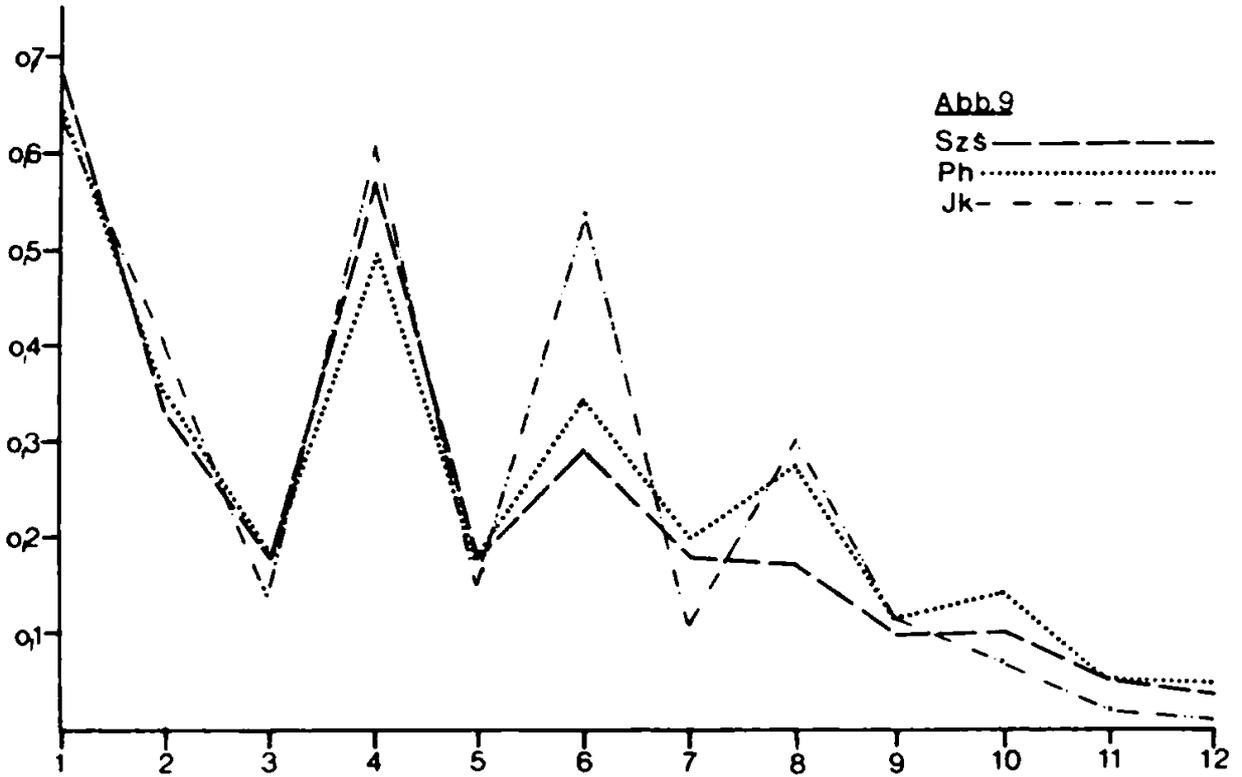
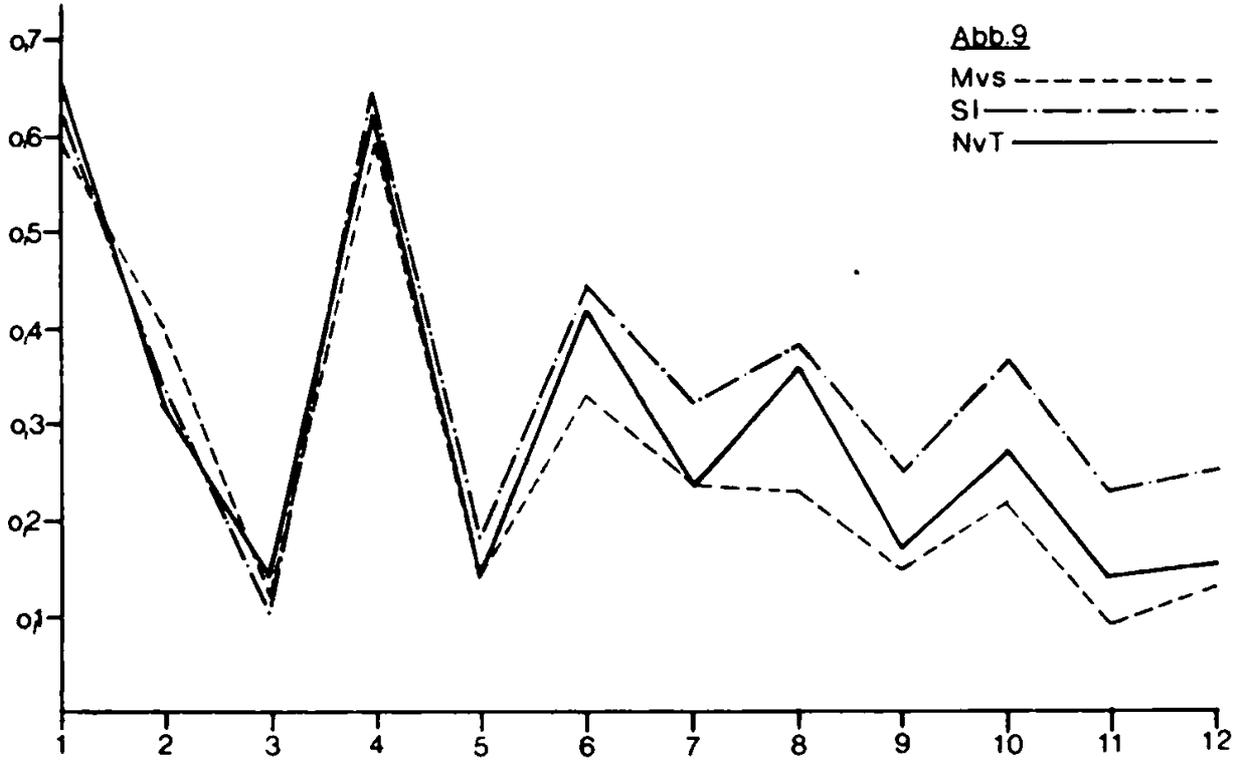


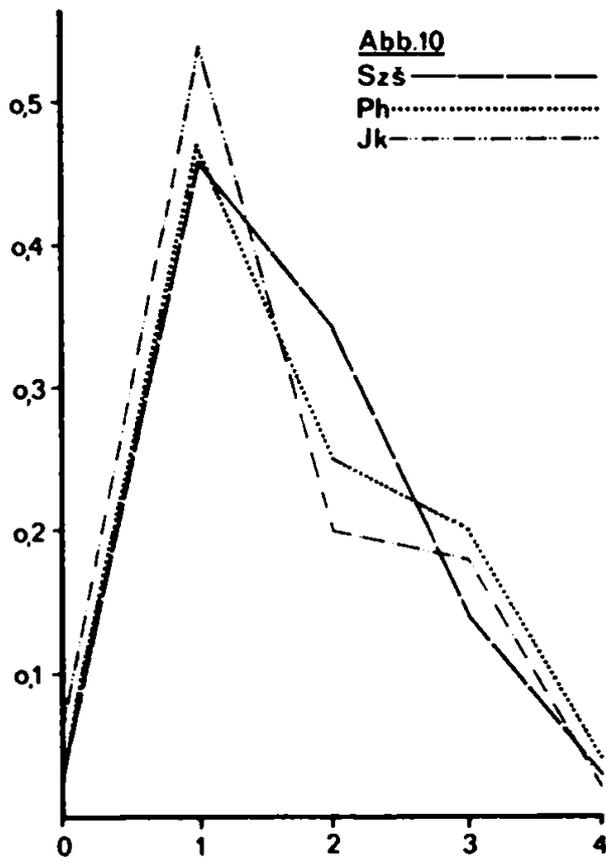
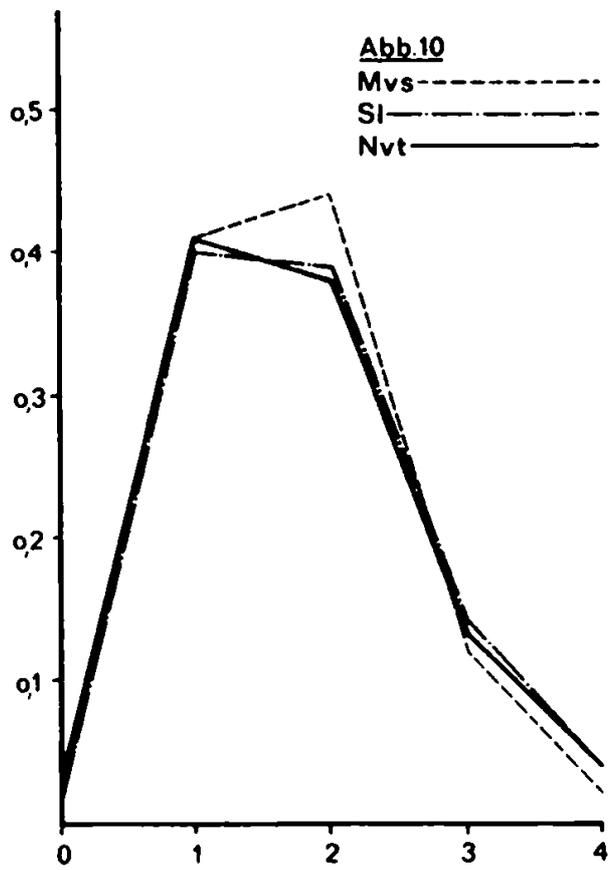


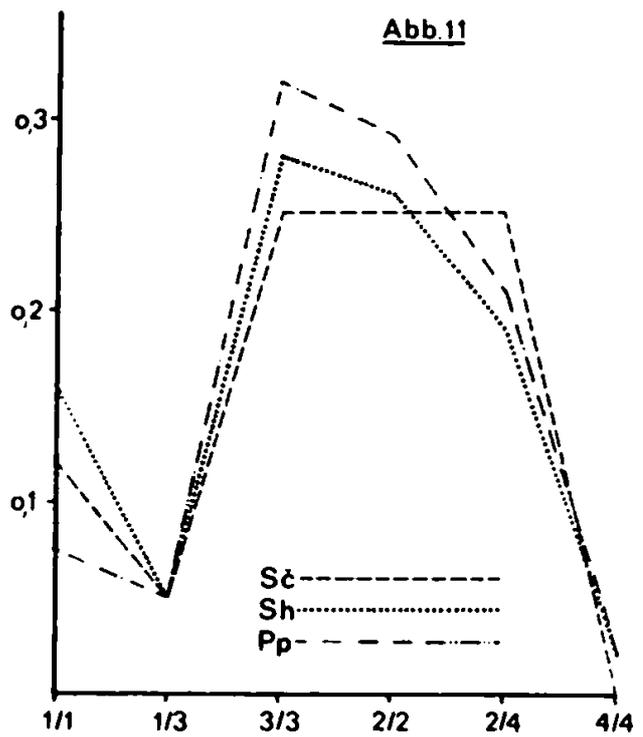
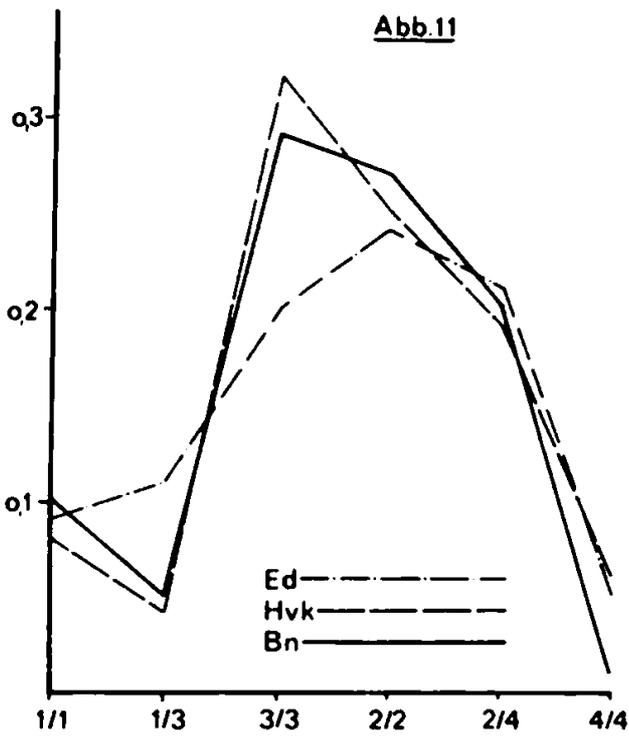
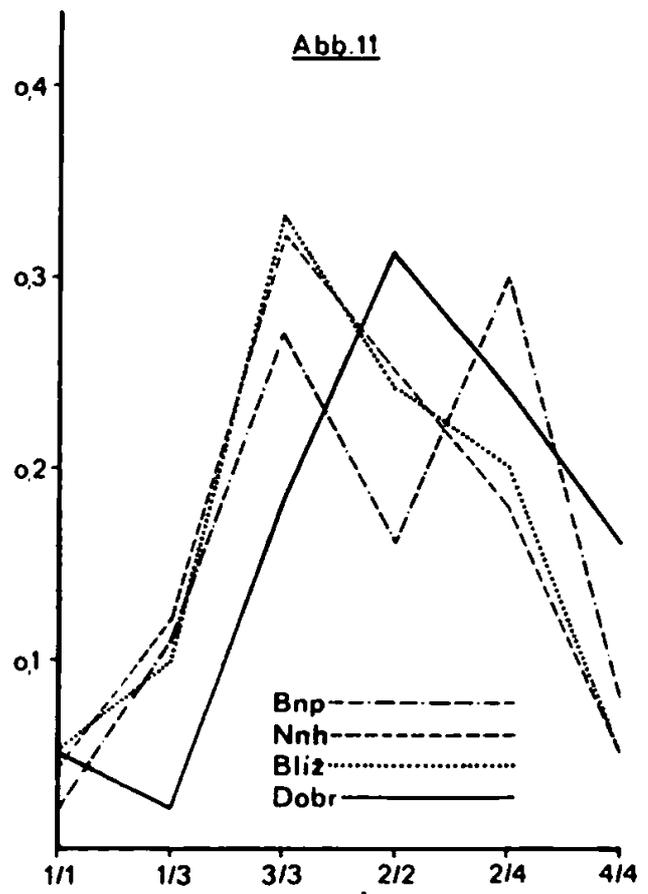
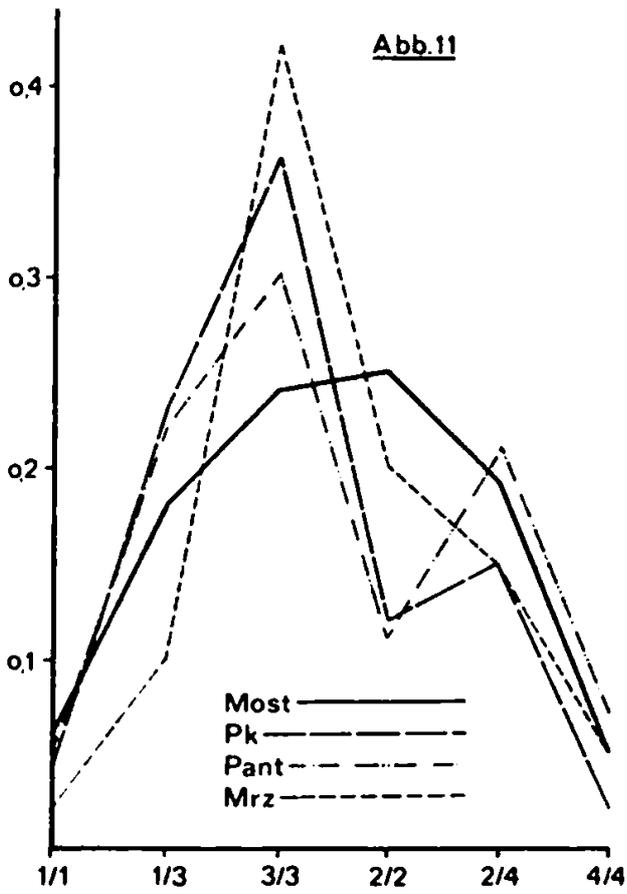


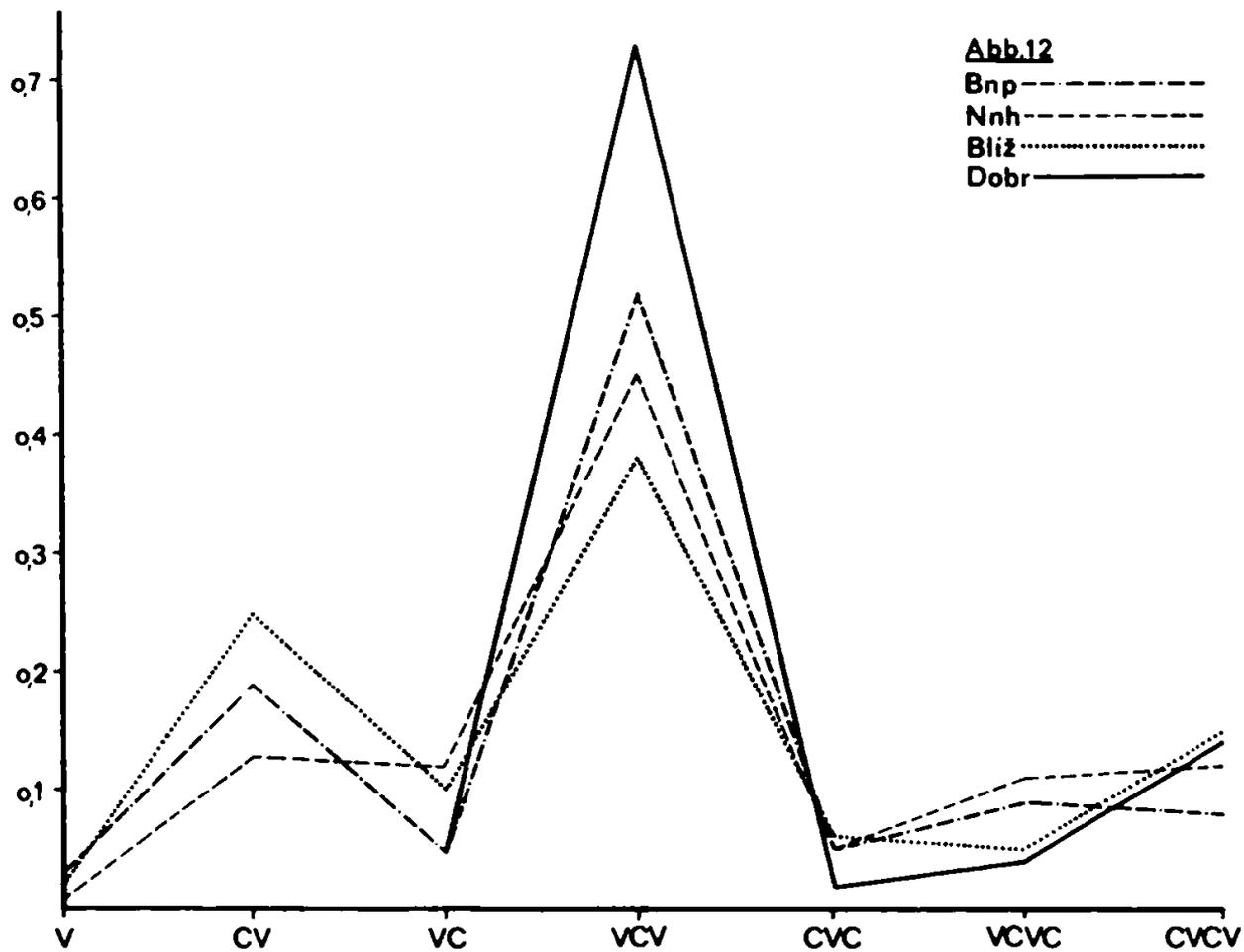
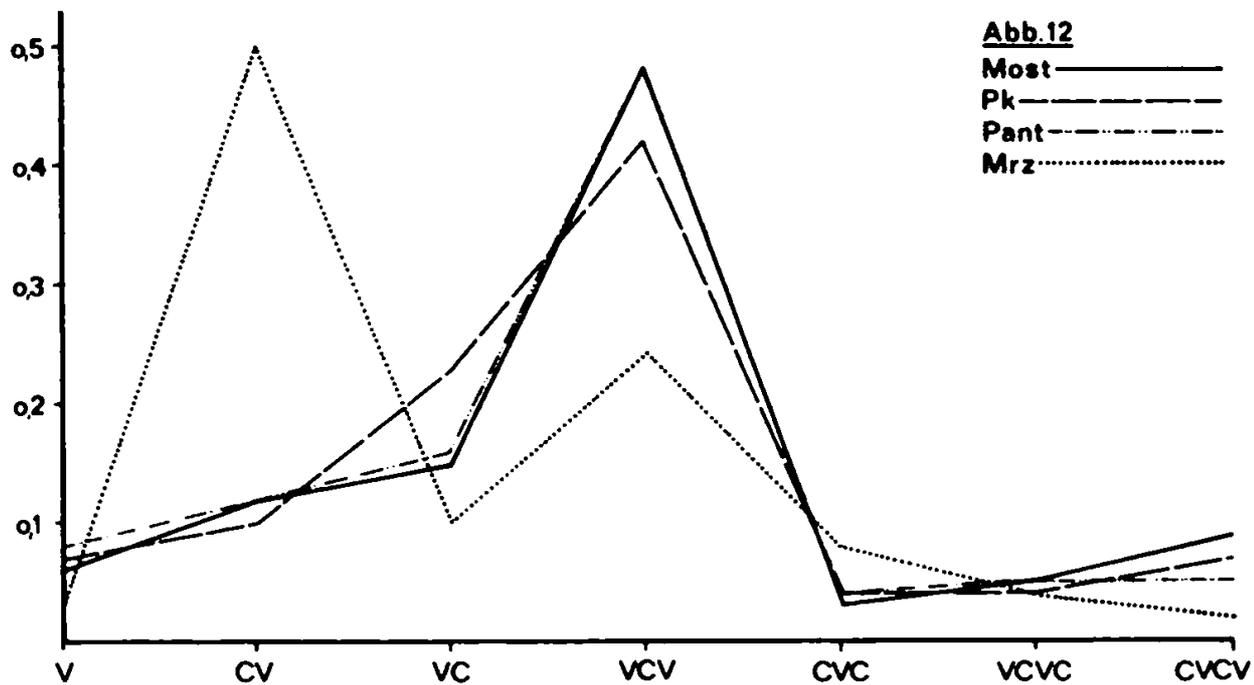


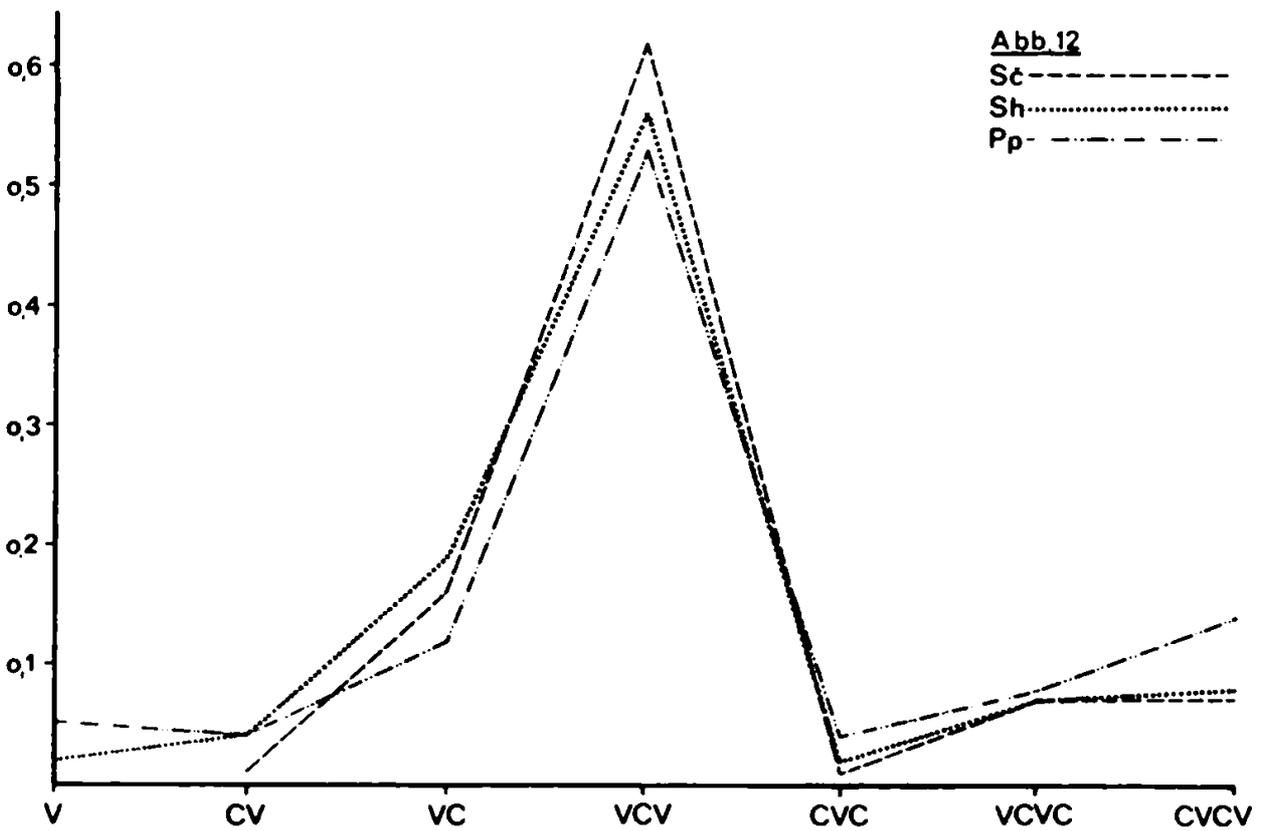
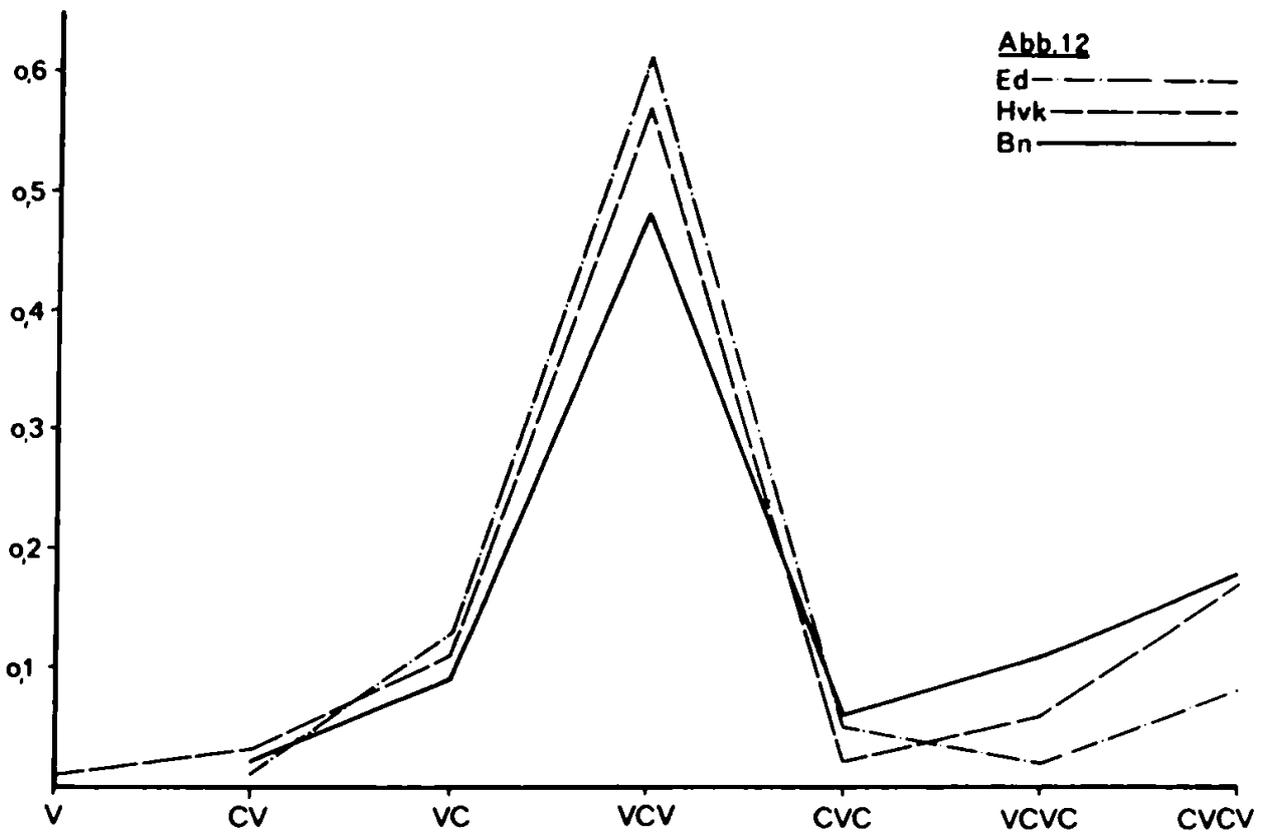


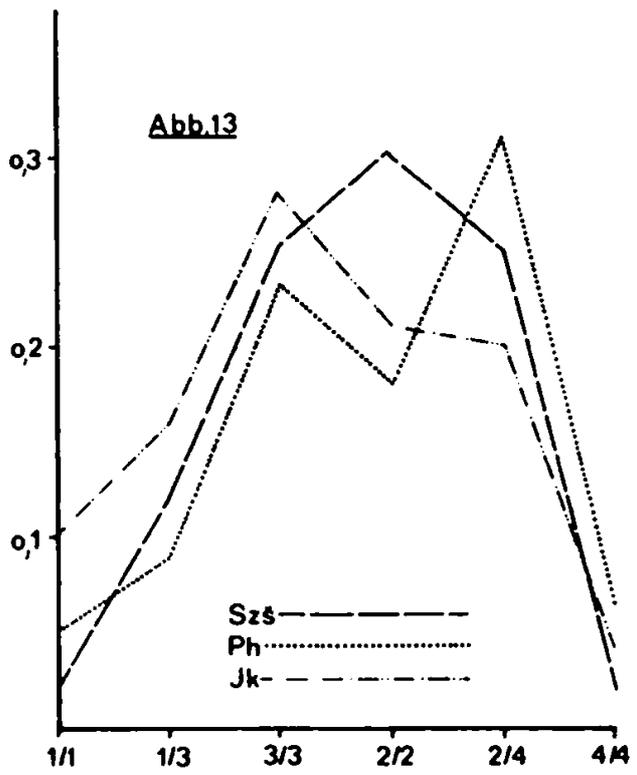
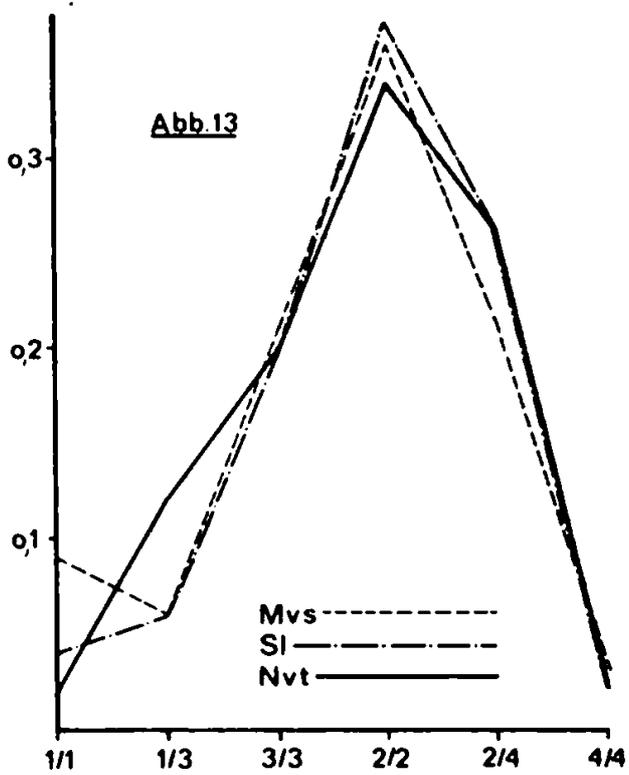


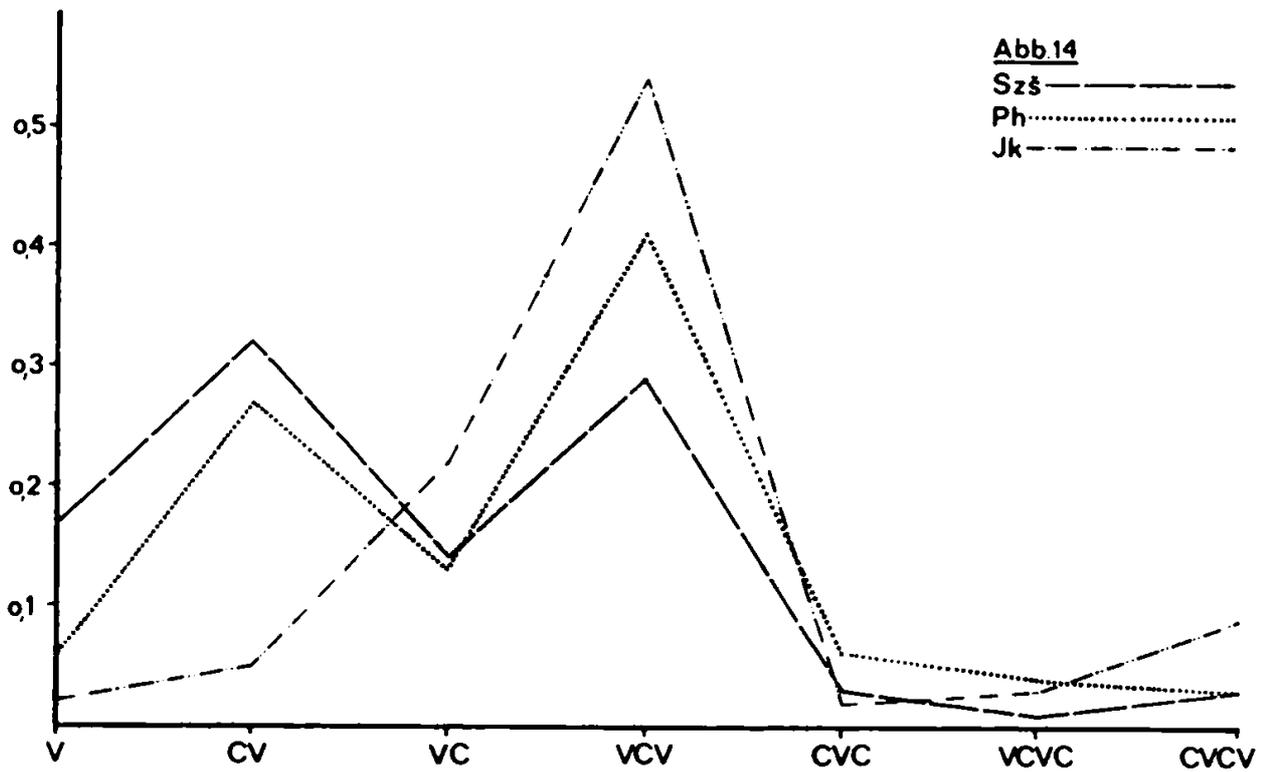
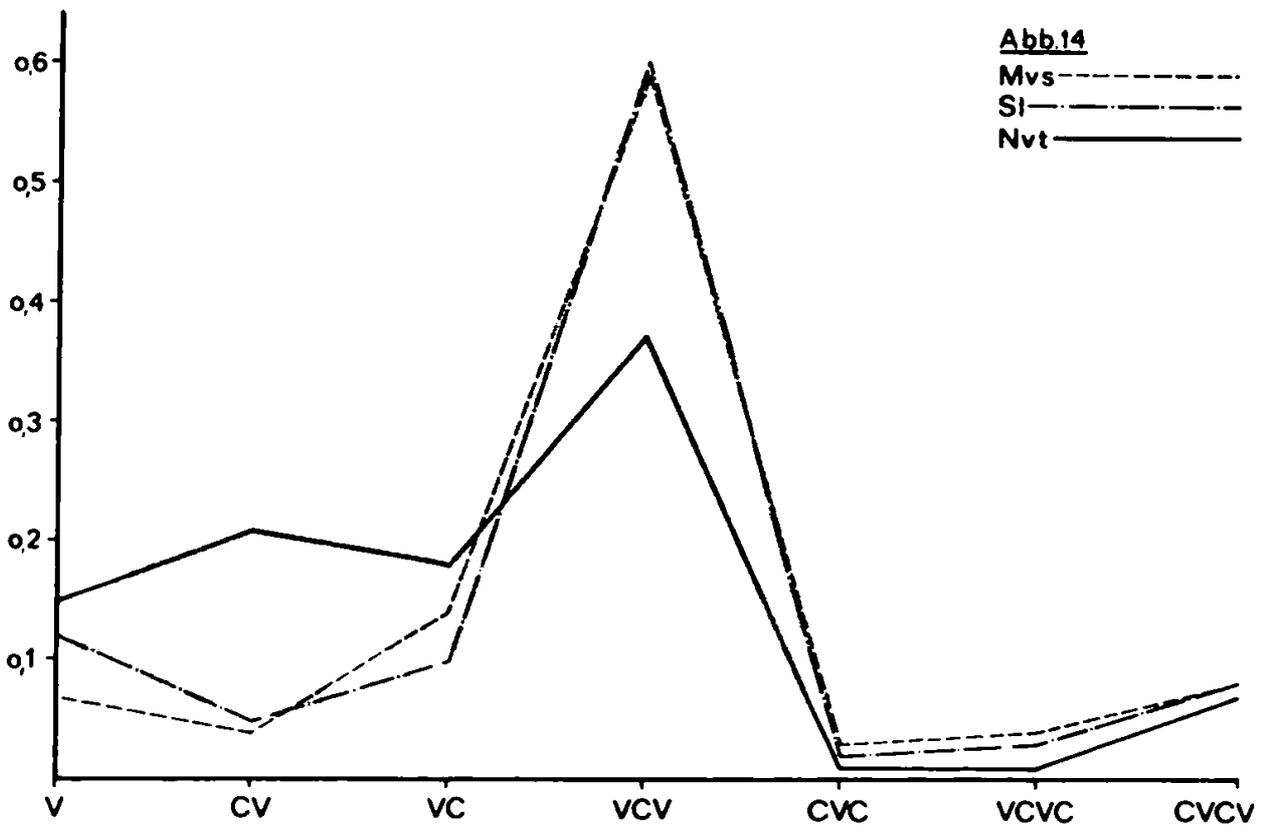










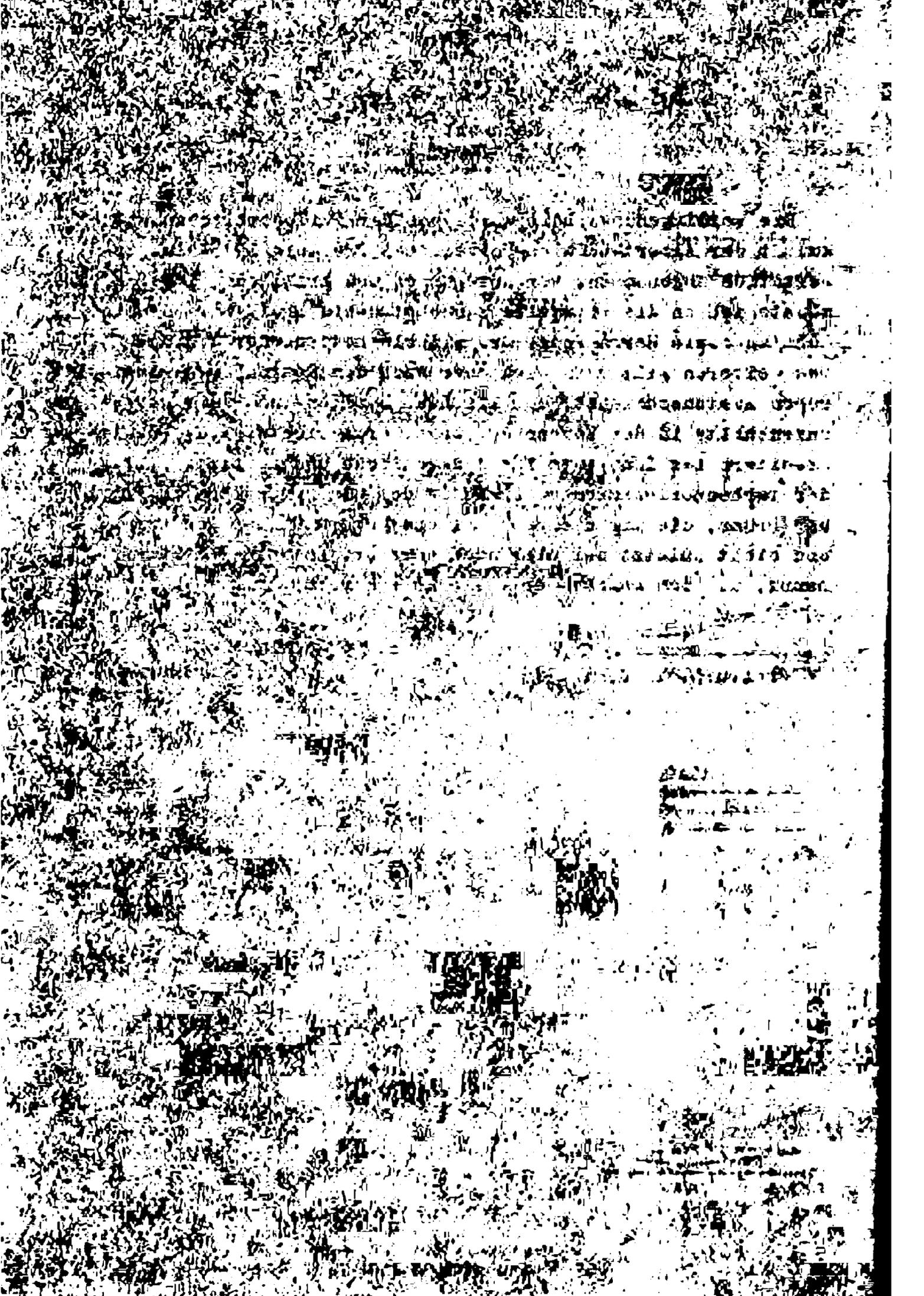


Nachwort

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1975 als Dissertation angenommen. Für Anregungen und kritische Hinweise möchte ich an dieser Stelle zunächst Herrn Prof. Dr. Antonín Lešt'án sowie Herrn Prof. Dr. Wilhelma Lettenbauer danken. Des Weiteren gilt mein Dank aber auch dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, der mir zwei Studien- und Forschungsaufenthalte in der Tschechoslowakei ermöglichte, und den Mitarbeitern des Instituts für tschechische und Weltliteratur der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Prag und Brünn, die mir hierbei jegliche Unterstützung gewährten. Und nicht zuletzt sei hier auch Herr Dr. Antonín Jelinek genannt, der ich manche wertvolle Kritik verdanke.

Freiburg, im Juni 1975

P. Drews



S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

Verzeichnis der bisher erschienenen Bände

1. Maurer, J.: Das Plusquamperfektum im Polnischen. 1960, 64 S. - 2.
- Kadach, D.: Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben. 1960, V, 182 S. - 3. Moskalik, M.: Janka Kupača, der Sänger des weißruthenischen Volkstums. 1961, 241 S. - 4. Pleyer, V.: Das russische Altgläubigentum. 1961, 194 S. - 5. Mihailović, M.: Tempus und Aspekt im serbokroatischen Präsens. 1962, VIII, 64 S. - 6. Rösel, H.: Aus Vatroslav Jagićs Briefwechsel. 1962, 75 S. - 7. Schmidt, A.: Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. 1963, 159 S. - 8. Minde, R.: Ivo Andrić. 1962, 198 S. - 9. Panzer, B.: Die Funktion des Verbalaspekts im Praesens historicum des Russischen. 1963, 106 S. - 10. Mrosik, J.: Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowas. 1963, 211 S. - 11. Felber, R.: Vojislav Ilić. 1965, 271 S. - 12. Augustaitis, D.: Das litauische Phonationssystem. 1964, 155 S. - 12a. Auras, C.: Sergej Esenin. 1965, 211 S. - 13. Koschmieder-Schmid, K.: Vergleichende griechisch-slavische Aspektstudien. 1967, 196 S. - 14. Klum, E.: Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. 1965, 333 S. - 15. Albrecht, E.: Das Türkenbild in der ragusanisch-dalmatinischen Literatur des XVI. Jahrhunderts. 1965, 256 S. - 16. Gesemann, W.: Die Romankunst Ivan Vazovs. 1966, 131 S. - 17. Perišić, D.: Goethe bei den Serben. 1968, 304 S. - 18. Mareš, F. V.: Die Entstehung des slavischen phonologischen Systems und seine Entwicklung bis zum Ende der Periode der slavischen Spracheinheit. 1965, 87 S. - 19. Holzheid, S.: Die Nominalkomposita in der Iliasübersetzung von N. I. Gnedič. 1969, 92 S. - 20. Chmielewski, H.: Aleksandr Bestužev-Marlinskij. 1966, 134 S. - 21. Schaller, H. W.: Die Wortstellung im Russischen. 1966, 389 S. - 22. Hielscher, K.: A. S. Puškins Versepiik. 1966, 169 S. - 23. Küppers, B.: Die Theorie vom Typischen in der Literatur. 1966, 354 S. - 24. Hahl-Koch, J.: Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. 1967, 126 S. - 25. Gardner, J.: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. 1967, IX, 270 S. - 26. Baldauf, L.: Der Gebrauch der Pronominalform des Adjektivs im Litauischen. 1967, 104 S. - 27. Kluge, R.-D.: Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. 1967, 393 S. - 28. Kunert, I.: J. U. Niemcewicz: Śpiewy historyczne. 1968, II, 132 S. - 29. Steinke, K.: Studien über den Verfall der bulgarischen Deklination. 1968, X, 133 S. - 30. Tschöpl, C.: Vjačeslav Ivanov. 1968, 235 S. - 31. Rehder, P.: Beiträge zur Erforschung der serbokroatischen Prosodie. 1968, 247 S. - 32. Kulman, D.: Das Bild des bulgarischen Mittelalters in der neubulgarischen Erzählliteratur. 1968, 276 S. - 33. Burkhart, D.: Untersuchungen zur Stratigraphie und Chronologie der südslavischen Volksepiik. 1968, III, 549 S. - 34. Günther, H.: Das Grotteske bei N. V. Gogol'. 1968, 289 S. - 35. Kažoknieks, M.: Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des 19. Jahrhunderts. 1968, 269 S. - 36. Schmidt, H.: Hus und Hussitismus in der tschechischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. 1969, 296 S. - 37. Schneider, S.: Studien zur Romantechnik Miroslav Krležas. 1969, 285 S. - 38. Stephan, B.: Studien zur russischen Častuška und ihrer Entwicklung. 1969, 358 S. - 39. Girke, W.: Studien zur Sprache N. S. Leskovs. 1969, VIII, 220 S. - 40. Mareš, F. V.: Diachronische Phonologie des Ur- und Frühslavischen. 1969, 126 S. - 41. Wosien, M.-G.: The Russian Folk-Tale. 1969, 237 S. - 42. Schulz, R. K.: The Portrayal of the German in Russian Novels. 1969, V, 213 S. - 43. Baudisch, G.: Das patriarchalische Dorf im Erzählwerk von Janko M. Veselinović. 1969, 225 S. - 44. Stölting, W.: Beiträge zur Geschichte des Artikels im Bulgarischen. 1970, VII, 296 S. - 45. Hucke, G.: Jurij Fedorovič Samarin. 1970, 183 S. - 46. Höcherl, A.: Zur Übersetzungstechnik des altrussischen "Jüdischen Krieges" des Josephus Flavius. 1970, 183 S. - 47. Sappok, C.: Die Bedeutung des Raumes für die Struk-

- tur des Erzählwerks. 1970, 154 S. - 48. Guski, A.: M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden. 1970, 225 S. - 49. Lettmann, R.: Die abstracta 'um' und 'razum' bei Belinskij. 1971, 167 S. - 50. Lettmann-Sadony, B.: Karolina Karlovna Pavlova. 1971, 181 S. - 51. Brümmer, C.: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der frühen Romane L. M. Leons, 1971, 231 S. - 52. Schmidt, C.: Bedeutung und Funktion der Gestalten der europäisch östlichen Welt im Werk Thomas Manns. 1971, 366 S. - 53. Eschker, W.: Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der sprachlichen Figuren. 1971, 275 S. - 54. Schmidt, O.: Неизвестный поэт П.Д.Бутурлин. Анализ творчества. 1971, 229 S. - 55. Mönke, H.: Das Futurum der polnischen Verba. 1971, 184 S. - 56. Raekke, J.: Untersuchungen zur Entwicklung der Nominalkomposition im Russischen seit 1917. - 57. Müller-Landau, C.: Studien zum Stil der Sava-Vita Teodosijes. 1972, 183 S. - 58. Dippe, G.: August Šenoas historische Romane. 1972, 177 S. - 59. Hetzer, A.: Vjačeslav Ivanovs Tragödie "Tantal". 1972, 202 S. - 60. Andreesen, W.: Untersuchungen zur Translation von Substantiven zu Adjektiven im Altrussischen. 1972, 151 S. - 61. Neureiter, F.: Kaschubische Anthologie. 1973, VIII, 281 S. - 62. Gavrin, M.: Kroatische Übersetzungen und Nachdichtungen deutscher Gedichte zur Zeit des Illyrismus. 1973, 226 S. - 63. Grahor, O.: France in the Work and Ideas of Antun Gustav Matoš. 1973, 247 S. - 64. Döring, J.R.: Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934. 1973, XXVI, 390 S. - 65. Högemann-Ledwohn, E.: Studien zur Geschichte der russischen Verserzählung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1973, 428 S. - 66. Gonschior, H.: Die geneigten Vokale als Reflexe altpolnischer Längen im Wörterbuch von Jan Mączyński. 1973, 391 S. - 67. Talev, I.: Some Problems of the Second South Slavic Influence in Russia. 1973, XIV, 430 S. - 68. Auerbach, I.: Nomina abstracta im Russischen des 16. Jahrhunderts. 1973, VI, 368 S. - 69. Holthusen, J.: Rußland in Vers und Prosa. 1973, 212 S. - 70. Guski, H.: Die satirischen Komödien V.I. Lukins (1737-1794). 1973, 250 S. - 71. Sternkopf, J.: Sergej und Vladimir Solov'ev. 1973, XXXI, 667 S. - 72. Wenzel, F.: SPLIT. Ein Verfahren zur maschinellen morphologischen Segmentierung russischer Wörter. 1973, IX, 203 S. - 73. Bachmann, E.: Ivo Kozarčanin - Leben und Werk. 1974, 250 S. - 74. Schmidt, B.: Stilelemente der mündlichen Literatur in der vorrealistischen Novellistik der Serben und Kroaten. 1974, 309 S. - 75. Jakoby, W.: Untersuchungen zur Phonologie und Prosodie einer kajkavischen Mundart (Gornja Stubica). 1974, X, 256 S. - 76. Schultze, B.: Der Dialog in F.M. Dostoevskijs *Idiot*. 1974, 314 S. - 77. Hilf, E.A.: Homonyme und ihre formale Auflösbarkeit im System Sprache, dargestellt an altrussischen Berufsbezeichnungen. 1974, 129 S. - 78. Wiehl, I.: Untersuchungen zum Wortschatz der Freisinger Denkmäler. Christliche Terminologie. 1974, 169 S. - 79. Pribić, R.: Bonaventura's *Nachwachen* and Dostoevsky's *Notes from the Underground*. A Comparison in Nihilism. 1974, 155 S. - 80. Ziegler, G.: Moskau und Petersburg in der russischen Literatur (ca 1700-1850). Zur Gestaltung eines literarischen Stoffes. 1974, VI, 189 S. - 81. Wörn, D.: Aleksandr Bloks Drama *Pesnja sud'by* (*Das Lied des Schicksals*), übersetzt, kommentiert und interpretiert. 1974, X, 545 S. - 82. Timberlake, A.: The Nominative Object in Slavic, Baltic and West Finnic. 1974, VI, 265 S. - 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, VIII, 208 S.

Deutscher
Staatsbibliothek
München