

Miloš Sedmidubský

Die Struktur der tschechischen Lyrik zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Untersuchungen zum lyrischen Frühwerk
von K. Toman, F. Šrámek und F. Gellner

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.

Miloš Sedmidubský - 9783954792078
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:56:59AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 234

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

MILOŠ SEDMIDUBSKÝ

DIE STRUKTUR DER TSCHECHISCHEN LYRIK
ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS

Untersuchungen zum lyrischen Frühwerk
von K. Toman, F. Šrámek und F. Gellner



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1988



ISBN 3-87690-417-X
© Verlag Otto Sagner, München 1988
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

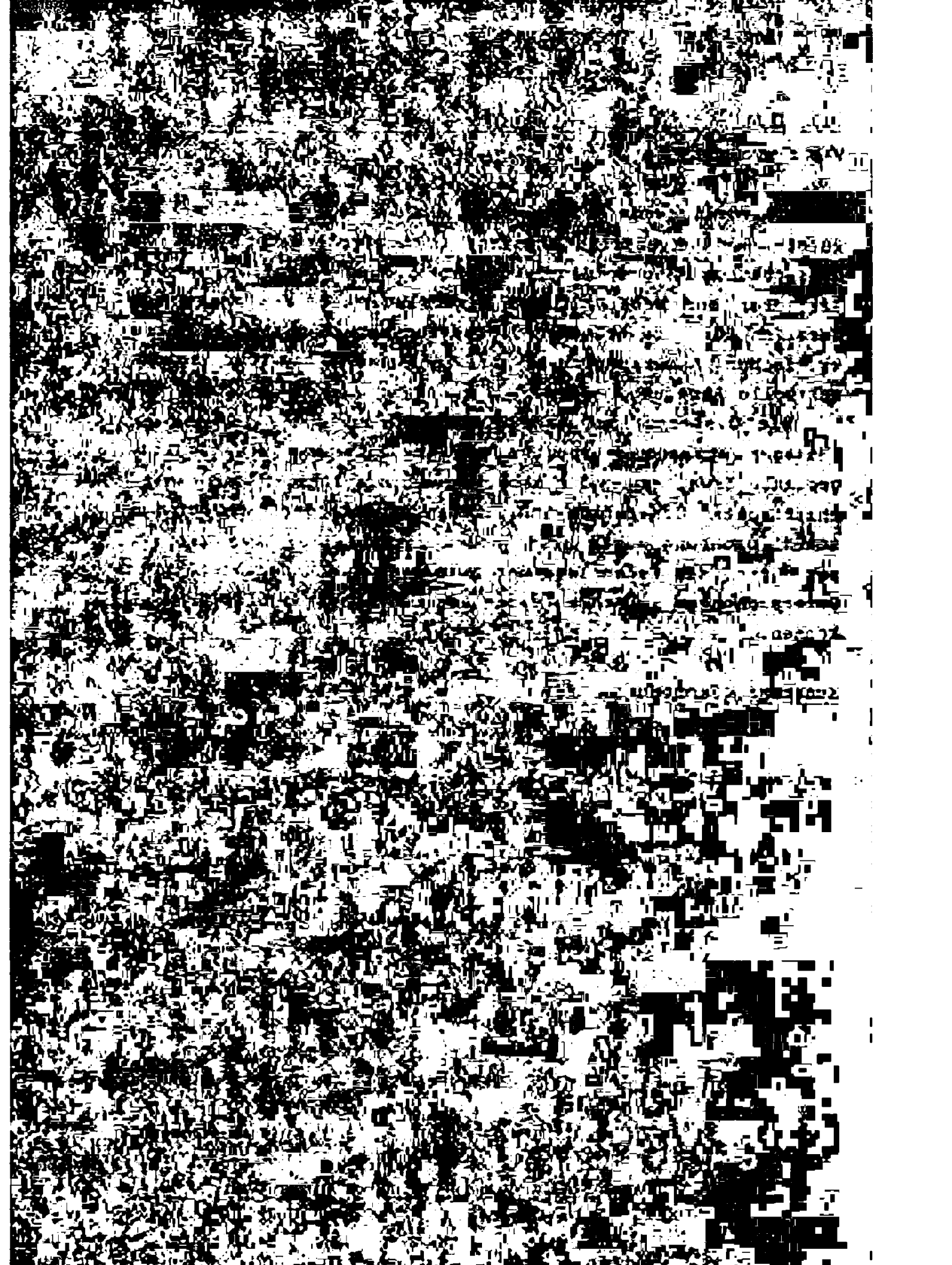
V o r w o r t

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Konstanz im Sommersemester 1978 als Dissertation angenommen. Gutachter waren Prof.Dr. Jurij Striedter und Prof.Dr. Karl Eimermacher. Beiden danke ich herzlich für ihre ständige Diskussionsbereitschaft, für ihre kritischen Anmerkungen zu meiner Arbeit und für manche wertvolle Anregung.

Die Dissertation wurde für die Drucklegung in einigen Passagen etwas umgearbeitet und ergänzt. Die ursprünglich geplante Erweiterung der Arbeit um andere Autoren der 'anarchistischen' Generation und weitere Aspekte der 'anarchistischen' Dichtung mußte hier jedoch unterbleiben. Der Verfasser hofft, die Ergebnisse der zu diesem Zweck durchgeführten Untersuchungen im Rahmen einer anderen Arbeit publizieren zu können.

Konstanz, September 1988

M. Sedmidubský



Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	9
1.	Theoretische Vorüberlegungen: Literaturgeschichte als Kommunikationsprozeß	9
2.	Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes	27
II.	Karel Toman	36
0.	Zur Konkretisationsgeschichte und Forschungslage ...	36
1.	Versebene	47
1.1	Wiederherstellung der metrischen Differenziert- heit des syllabotonischen Verses	47
1.2	Der syllabisch irreguläre Vers - seine theoretischen und methodologischen Aspekte	59
1.3	Der syllabisch irreguläre Vers von Toman	80
1.4	Das Verhältnis von Rhythmus und Syntax	95
2.	Syntaktisch-lexikalische Ebene	102
2.1	Die 'lyrische Schlichtheit' des Wortschatzes und die Vereinfachung des syntaktischen Aufbaus	102
2.2	Die Bedeutungsinkongruenz der syntaktisch verbundenen Lexeme	111
2.3	Der semantische Gehalt der lexikalischen Konfrontationen	125

2.4	Die oberflächenstrukturellen Reduktionen (semantische Komprimiertheit und 'Offenheit' des Gedichts)	153
3.	Motivisch-thematische Ebene	160
III.	Fráňa Šrámek	187
1.	Versebene	187
1.1	Polymetrischer Vers	189
1.2	Sekundäre Signale des metrischen Verses	198
2.	Syntaktisch-lexikalische Ebene	202
2.1	Vereinfachung des syntaktisch-lexikalischen Aufbaus	202
2.2	Die nichtverbalisierten Verständigungs- präsuppositionen (semantische 'Offenheit' des Gedichts)	207
3.	Stilistische Heterogenität	213
IV.	Der 'anarchistische' <u>dol'nik</u> (am Beispiel der Poesie von F. Gellner)	226
V.	Schlußbemerkung	252
	Tabellen	255
	Literaturverzeichnis	286

I. Einleitung

1. Theoretische Vorüberlegungen: Literaturgeschichte als Kommunikationsprozeß

Da jeder evolutionäre Wandel nur als Transformation ein und desselben Gefüges faßbar ist, das ungeachtet aller Veränderungen seine Identität in der Zeit bewahrt, setzt die Auffassung der literarischen Evolution als einen kontinuierlichen, in der Zeit verlaufenden Prozesses notwendigerweise den Begriff des den einzelnen Werken übergeordneten literarischen Systems voraus. Man könnte sich dieses werkübergreifende literarische System grundsätzlich als eine literarhistorische aposteriorische Abstraktion vorstellen. Die heute bereits allgemein akzeptierte Auffassung der Literatur als einer spezifischen Weise der zwischenmenschlichen Kommunikation läßt es jedoch sinnvoller erscheinen, dieses System als das den einzelnen literarischen kommunikativen Akten zugrundeliegende und die Kommunikation über Literatur erst ermöglichende Normen/Regelsystem (strukturalistisch: 'langue'; informationstheoretisch: 'Kode'; generativ: 'Kompetenz') aufzufassen, d.h. dem literarischen System eine (psycho-soziale) Realität bereits auf der Objektebene zuzuerkennen.

Die Veränderungen, die die Literaturgeschichte zu beschreiben und zu erklären hat, sind also Verschiebungen in dem interindividuellen Kommunikationssystem, das den Menschen befähigt, literarische Texte zu produzieren, zu erkennen, zu verstehen und zu bewerten.

Die System-Konzeption des literarischen Entwicklungsprozesses ist freilich den russischen Formalisten zu verdanken. Doch die Voraussetzungen für die kommunikativ-semiologische Bestimmung des evolutionierenden literarischen Systems schuf m.E. erst der Prager Strukturalismus, indem der das literarische Werk als ein Zeichen auffasste, das auf dem Hintergrund einer raumzeitlich veränderlichen überindividuellen Struktur von literarischen Normen und Konventionen geschaffen und wahrgenommen wird, die sich zu dem individuellen Werk ähnlich verhält, wie das sprachliche System (langue) zu den einzelnen sprachlichen Äußerungen (parole)¹. Bei dem Versuch, einen theoretischen Bezugs-

1) Vgl. hierzu Vf., "Literary Evolution as a Communicative Process", in: P. Steiner et al. (eds), The Structure of Literary Process, Amsterdam/Philadelphia 1982, S. 483-502, hier: S. 484-487.

rahmen für die kommunikationstheoretisch fundierte Erforschung der literarischen Entwicklung zu skizzieren, empfiehlt es sich deshalb, an den diesbezüglichen Ansatz des Prager Strukturalismus anzuknüpfen. Es muß dabei allerdings berücksichtigt werden, daß die von Mukařovský und Vodička entwickelte Theorie des literarischen Entwicklungsprozesses in mancher Hinsicht noch der traditionellen, kommunikationstheoretisch unaufgeklärten Literaturbetrachtung verpflichtet ist und daß sie deshalb einige Widersprüche und Unklarheiten aufweist, die auf die inkonsequente Einhaltung der kommunikationstheoretischen Ausgangsprämissen zurückzuführen sind. Im folgenden soll deshalb zunächst versucht werden, kurz auf die wichtigsten Implikationen hinzuweisen, die sich für die Literaturhistorie aus der kommunikativ-semiologischen Bestimmung ihres Untersuchungsgegenstandes ergeben. Auf dieser Grundlage werden dann die in der Evolutionstheorie des Prager Strukturalismus angelegten und ihre Konsistenz beeinträchtigenden Widersprüche diskutiert, wobei die zunächst nur thesenartig dargelegten Prämissen einer kommunikationstheoretisch begründeten Literaturgeschichte spezifiziert werden.

*

Durch die Einführung der interindividuellen Struktur von literarischen Normen und Konventionen als zentraler Kategorie der literarhistorischen Forschung wird die im Mittelpunkt des literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses stehende Kategorie des individuellen literarischen Werkes aus der Literaturgeschichte nicht ausgeschlossen, sondern es werden dadurch vielmehr erst die Voraussetzungen dafür geschaffen, das Einzelwerk nicht bloß in seiner genetisch-historischen Bedingtheit, sondern in seiner wirklich geschichtlichen Prozeßartigkeit, d.h. als einen vermittelt-vermittelnden Faktor des literarischen Entwicklungsprozesses zu erfassen.

Das Einzelwerk und das interindividuelle literarische System sind zwar zwei ontologisch unterschiedliche Realitäten - das letztere existiert im Bewußtsein der Mitglieder der jeweiligen literarischen Kommunikationsgemeinschaft als ein Repertoire der durch ihre kommunikative Gebrauchsrekurrenz konventionalisierten literarischen Verfahrensweisen, das erstere ist dagegen dessen materielle Objektivation, der eine mentale Existenzweise nur potentiell zukommt. Doch dessen ungeachtet besteht zwischen beiden Kategorien das Verhältnis wechselseitiger ontologischer

Abhängigkeit: Das Einzelwerk existiert in seiner kommunikativen Funktion (d.h. als eine sinnvolle, bedeutungstragende Struktur) nur in Relation zu dem jeweiligen System und läßt sich nur in Bezug auf dieses System adäquat beschreiben; und umgekehrt: das System existiert nur insofern, als es kommunikativ funktioniert, d.h. als ihm auf der 'parole'-Ebene eine bestimmte Menge der durch seine kommunikative 'Verwendung' zustande gekommenen individuellen Realisationen entspricht, und kann nur anhand dieser seiner Exteriorisierungen wissenschaftlich erschlossen werden.

Ein analoges Abhängigkeitsverhältnis gilt nun auch im Hinblick auf die literarische Entwicklung: der Entwicklungsprozeß verläuft zwar 'außerhalb' einzelner literarischer Werke - im Bereich des interindividuellen literarischen Systems - und läßt sich in seiner geschichtlichen Kontinuität nur als Veränderung seiner Komponenten und deren Beziehungen zueinander erfassen. Doch zu einer Verschiebung im System kommt es nur dann, wenn eine entsprechende Modifikation zuvor durch die Verletzung der betreffenden Konvention(en) auf der Ebene der individuellen 'parole'-Äußerungen erfolgte. D.h. das System entwickelt sich nur insofern, als seine Entwicklung durch die individuellen Innovationen initiiert wird, und jede seiner Veränderungen kann ebenfalls nur durch die Analyse der feststellbaren Resultate seiner 'Verwendung' festgehalten werden.

Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Einzelwerk und dem interindividuellen literarischen System beruht jedoch auch im Hinblick auf ihre Rolle im literarischen Entwicklungsprozeß auf Wechselseitigkeit: die individuelle Innovation ist zwar eine notwendige, aber noch unzureichende Bedingung des literarischen Wandels; denn sie führt zu einer Systemveränderung erst und nur dann, wenn sie von den Mitgliedern der jeweiligen Kommunikationsgemeinschaft internalisiert wird. D.h. ein die bestehenden literarischen Konventionen wie auch immer revolutionär durchbrechendes Werk wird zu einem Faktor des literarischen Entwicklungsprozesses nur insofern, als sich die in ihm enthaltenen innovatorischen Strukturen von einem individuellen 'parole'-Einzelfaktum in ein interindividuell akzeptiertes System-Faktum verwandeln, m.a.W. indem sie ihrerseits wiederum der Konventionalisierung unterliegen. Erfolgt diese ontologische Metamorphose nicht, so wird das Werk - mag es gegen das vorhandene System von literarischen Konventionen auch noch so stark verstoßen haben -

bei der literarischen Entwicklung keine initiierende Rolle spielen.

Um den "evolutionären Wert" eines literarischen Werkes (d.h. das Maß, in dem es zur Fortentwicklung der Literatur beigetragen hat) ermitteln zu können, genügt es deshalb nicht - wie die Prager Strukturalisten noch anzunehmen scheinen (vgl. hier S. 21) - die Differenzqualität der jeweiligen Werk-Struktur in Bezug auf das **v o r a n g e h e n d e** Entwicklungsstadium des überindividuellen literarischen Systems aufzudecken, sondern es muß auch festgestellt werden, welche der Normabweichungen, aus denen diese Differenzqualität besteht, **i n d e r F o l g e** der Entwicklung auch konventionalisiert wurden; denn zu einem System- und **d a m i t** Entwicklungsfaktor sind nur diese Abweichungen geworden, und der evolutionäre Wert des betreffenden Werkes besteht folglich einzig und allein in ihnen. Es darf dabei auch nicht vergessen werden, daß ein gewisser (wenn auch nur 'passiver') Entwicklungswert auch denjenigen Werken zukommt, die die in den innovatorischen Werken bereits erfolgten 'Entdeckungen' bloß aufgreifen und weitergeben, denn es sind gerade diese Werke, die - neben der Literaturkritik - einen wesentlichen Anteil an der Sanktionierung und interindividuellen Verbreitung (Konventionalisierung) der neuen literarischen Verfahrensweisen und insofern auch an der Fortentwicklung des literarischen Systems haben. Im Unterschied zur herkömmlichen Literaturgeschichte, in der diese 'epigonenhaften' Werke kaum Beachtung fanden, sind sie für die kommunikationstheoretisch fundierte Erforschung des literarischen Entwicklungsprozesses von eminenter Wichtigkeit, da sie dem Literarhistoriker die oft einzige und vor allem zuverlässige Möglichkeit bieten, auf die Konventionalisierung (d.h. auf die Systemzugehörigkeit) der durch die Werk-Analyse auffindbaren Strukturen zu schließen.

Das dialektische Wechselverhältnis zwischen dem Einzelwerk und dem interindividuellen literarischen System projiziert sich also in den literarischen Entwicklungsprozeß als Dialektik der Wechselwirkung von individuellen Innovationen und deren Konventionalisierung. Die individuellen Innovationen sind zwar ein unerläßliches Moment der literarischen Entwicklung: sie lösen sie aus; doch der eigentliche Entwicklungsvorgang, als ein **das interindividuelle literarische System schrittweise transformierendes G e s c h e h e n**, vollzieht sich erst in dem **(und**

durch den) Prozeß ihrer Konventionalisierung, in dem sie sich durch sukzessive interindividuelle Übernahme zu internalisierten System-Elementen umwandeln. Das heißt, daß jeder literarische Wandel (als das Sich-Wandeln des Systems) letztlich eine Konventionalisierung ist.

Das Problem der 'Erklärung' des literarischen Wandlungsprozesses besteht deshalb nicht so sehr darin, die 'Ursachen' zu finden, die das Auftauchen und die Richtung einer individuellen Neuerungsinitiative motivieren, als vielmehr darin, die Umstände zu bestimmen, die dazu geführt haben, daß diese Initiative befolgt wurde, während andere zu gleicher Zeit gemachte innovatorische Vorschläge abgelehnt wurden oder keine Beachtung fanden. Der Charakter der individuellen Abweichungen von bestehenden literarischen Normen und Konventionen hängt letztlich von der freien schöpferischen Entscheidung des schaffenden Subjekts ab und kann maßgebend durch dessen angeborene Dispositionen, dessen Biographie und andere vom Standpunkt der literarischen Entwicklung zufällige Faktoren bestimmt sein. Der Prozeß der Konventionalisierung, in dem darüber entschieden wird, welche der individuellen Normabweichungen (zu welchem Zeitpunkt) zu neuen individuell akzeptierten Kommunikationsnormen werden, und das heißt letztlich, welche Richtung die literarische Entwicklung (wann) einschlägt, unterliegt dagegen immer der Einwirkung von überindividuellen - immanenten (d.h. im System selbst angelegten) und pragmatischen - Faktoren und Umständen der literarischen Kommunikation, die die interindividuelle Aufnahme bestimmter Innovationen begünstigen und bei anderen Innovationen sie weniger wahrscheinlich machen, bzw. gar ausschließen. (Dies besagt allerdings nicht, daß das Auftauchen und der Charakter von denjenigen Innovationen, die interindividuell akzeptiert wurden, nicht u.a. auch durch dieselben Faktoren und Umstände bedingt sein könnten, die ihre Konventionalisierung bewirkten.) Unter diesem Aspekt betrachtet erscheint die Literaturentwicklung als ein Selektionsprozeß, in dem die in einem historischen Augenblick feststellbaren Neuerungen als das Paradigma der zur Auswahl stehenden Möglichkeiten der Entwicklung funktionieren und die immanenten wie auch transzendenten Faktoren und Umstände der literarischen Kommunikation als Auswahlinstruktionen wirken, die die Wahrscheinlichkeit der jeweiligen 'Lösung' bestimmen.

Nun stellt die Konventionalisierung - als Aufnahme und geistige Aneignung von individuellen Neuerungsstrukturen durch die Mitglieder einer literarischen Kommunikationsgemeinschaft im Hinblick auf zukünftige Kommunikationsakte - einen primär rezeptionsästhetisch vermittelten Vorgang dar. Es handelt sich im Grunde um die Umsetzung der in der rezeptiven Verarbeitung der innovatorischen (bzw. die Innovation bereits wiedergebenden) Texte erworbenen Erfahrung in das interindividuell akzeptierte 'Wissen'. Der rezeptionsästhetischen Dimension der literarischen Kommunikation kommt deshalb im historischen Prozeß der Literaturentwicklung eine ebenso wichtige konstituive Rolle zu wie dem eigentlichen literarischen Schaffen. Die durch die Neuerungsinitiative der schaffenden Individuen eröffneten Entwicklungsmöglichkeiten werden zur 'Entwicklung' erst durch die Vermittlung der rezipierenden Subjekte, die sich die betreffenden Innovationen aneignen, ihr im früheren kommunikativen Umgang mit 'Literatur' erworbenes 'Wissen' dementsprechend modifizieren und die so umgewandelte literarische 'Kompetenz' gegebenenfalls wieder in Produktion umsetzen. Ohne eine solche Vermittlung bleiben die in den innovatorischen Werken angelegten Entwicklungsmöglichkeiten notwendigerweise im Zustand bloßer Potentialität. D.h. die rezeptiven Textverarbeitungsprozesse sind auch in literaturgeschichtlicher Hinsicht keine passiven, die in den literarischen Texten bereits erfolgten Wandlungen mechanisch reflektierenden Vorgänge, sondern ganz im Gegenteil deren unmittelbare Exponenten und aktive Teilnehmer, und ihre objektivierten, der Beobachtung zugänglichen Resultate müssen deshalb bei der Erforschung des literarischen Wandels im gleichen Maße berücksichtigt werden wie die Werke selbst.

*

Die kommunikationstheoretische Grundlegung der literarhistorischen Forschung erlaubt es also, die Entwicklung der Literatur als einen einheitlichen, auf der kommunikativen Interaktion von literarischer Produktion und Rezeption beruhenden Prozeß zu betrachten: die literarischen Werke und deren rezeptive Verarbeitung erscheinen in dieser Betrachtungsweise als komplementäre Aspekte e i n u n d d e s s e l b e n historischen Prozesses - der Entwicklung des interindividuellen Systems von literarischen Normen und Konventionen - und ihre Teilhabe an der literarischen Entwicklung muß folglich ausschließlich unter dem

Gesichtspunkt der Rolle gewertet werden, die sie bei den evolutionären Veränderungen dieses Systems spielen.

Es bedeutet deshalb ein unnötiges, theoretisch unbegründetes Zugeständnis an die kommunikationstheoretisch unaufgeklärte Denkweise, die in der Literaturgeschichte eine für sich selbst bestehende, unabhängig vom historischen Prozeß der literarischen Kommunikation existierende Aufeinanderfolge von einzelnen literarischen Werken und deren Beziehungen zueinander erblickt, wenn F. Vodička - im Rahmen einer auf der kommunikativ-semiologischen Bestimmung der Literatur basierenden Konzeption der Literaturhistorie² - vorschlägt, die Teilhabe der Einzelwerke am literarischen Entwicklungsprozeß dadurch zu erfassen, daß man neben der Kategorie des intersubjektiven Systems von literarischen Normen/Konventionen noch die Kategorie der "literarischen Struktur" einführt, die durch die historische Reihe der wechselseitig aufeinanderbezogenen Einzelwerke in ihrer "objektiven Existenz" gegeben ist: "Der erste Komplex der [literarhistorischen - M.S.] Aufgaben ergibt sich aus der objektiven Existenz der literarischen Werke, die die historische Reihe bilden, in der wir die Veränderungen der Organisation der literarischen Formen, m.a.W. die Entwicklung der literarischen Struktur verfolgen können. Wir sehen hier [...] von solchen Zusammenhängen ab, die sich daraus ergeben, daß das Werk zu Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung wird; es geht uns lediglich um die Bewegung der literarischen Struktur und um die Charakterisierung der Werke vom Standpunkt der immanenten Entwicklung der Literatur" (S. 16). Das Verhältnis der 'literarischen Struktur' zur intersubjektiven Struktur der 'literarischen Norm' wird folgendermassen bestimmt: "Bei der Untersuchung der literarischen Entwicklung [d.h. der Entwicklung der 'literarischen Struktur'-M.S.] haben wir das Werk - ohne Rücksicht darauf, wie es tatsächlich ästhetisch wirkte und wie es gewertet wurde - als ein Glied der Entwicklungsreihe behandelt, mit dem Ziel, seinen evolutionären Stellenwert zu erfassen. Jetzt verschiebt sich unsere Aufmerksamkeit auf Werke als ästhetische Objekte und ästhetische Werte. Wir müssen zu diesem

2) F. Vodička: "Literární historie, její problémy a úkoly", in: F.V., Struktura vývoje, Praha 1969, S. 13-53. Die in der Evolutionstheorie des Prager Strukturalismus angelegten Widersprüche lassen sich am besten am Beispiel dieser synthetischen Studie diskutieren, da sie hier besonders deutlich zutage treten.

Zweck die Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins studieren, insofern es überindividuelle Eigenschaften hat. [...] Es geht uns eigentlich um die Restitution der literarischen Norm in ihrer historischen Entwicklung, um so die Beziehungen zwischen dieser Entwicklungsreihe und der eigentlichen Entwicklung der literarischen Struktur verfolgen zu können" (S. 34-35). Die 'literarische Struktur' und die 'literarische Norm' stellen also nach Vodička zwei unterschiedliche Systeme dar, zwischen denen zwar immer eine "gewisse parallele Wechselbeziehung" (S. 35) besteht, die sich jedoch dessen ungeachtet nicht parallel entwickeln: die 'Norm' bildet sich zwar immer an einem bestimmten Stadium der Entwicklung der 'literarischen Struktur', folgt ihr aber in ihrer eigenen Entwicklung nicht direkt: "Der gängigste Fall ist, daß die literarische Entwicklung [d.h. die Entwicklung der 'literarischen Struktur'- M.S] dem literarischen Geschmack voraus ist, so daß die literarische Norm hinter der literarischen Entwicklung nachhinkt [...]. Es kann jedoch geschehen, daß der umgekehrte Fall eintritt, besonders wenn die Kritiker, die die Funktion der Entwicklungsträger der literarischen Norm übernehmen, Forderungen stellen, welche erst nachträglich im literarischen Schaffen verwirklicht werden" (S. 35). Der vom kommunikationstheoretischen Standpunkt her unteilbare Prozeß der Literaturontwicklung zerfällt also bei Vodička wieder in zwei sich wechselseitig bedingende, nichtsdestoweniger jedoch selbständige Entwicklungsprozesse - die Entwicklung der 'literarischen Norm' und die Entwicklung der 'literarischen Struktur'.

Nun liegt der Unterscheidung zwischen zwei einander zugeordneten, jedoch nicht parallel evolutionierenden literarischen Systemen u.a. offensichtlich die an sich richtige Erkenntnis zugrunde, daß das historische Geschehen auf der Ebene der einzelnen literarischen Äußerungen mit demjenigen auf der Ebene des interindividuellen literarischen Normensystems normalerweise nicht koinzidiert: die individuellen Abweichungen von bestehenden literarischen 'Normen' werden zu neuen interindividuell akzeptierten 'Normen' erst mit einer gewissen 'Verspätung'. Doch handelt es sich dabei nicht - wie Vodicka meint - um eine Divergenz in der Entwicklung zweier unterschiedlicher Strukturen, sondern um zwei unterschiedliche Momente in der Entwicklung ein und derselben Struktur: den die jeweilige Veränderung des interindividuellen Systems von literarischen Normen einleitenden in-

novationsakt einerseits und die sie abschließende Konventionalisierung (d.h. die eigentliche Mutation des Systems) andererseits. In der Zeitspanne, die zwischen diesen beiden Entwicklungsmomenten liegt, spielt sich dann die eigentliche 'Entwicklung' - als schrittweise intersubjektive Übernahme der jeweiligen individuellen Innovation(en) - ab. Theoretisch denkbar und in der literarhistorischen Praxis sicherlich nicht selten anzutreffen ist allerdings auch die (von Vodička nicht berücksichtigte) Möglichkeit, daß diese beiden Phasen in der Entwicklung des interindividuellen literarischen Systems in gewissem Maße zusammenfallen: obwohl die Richtung einer individuellen Neuerungsinitiative letztlich von der freien schöpferischen Entscheidung des schaffenden Subjekts abhängt, kann die Tatsache, daß diese Entscheidungen nicht in einem luftleeren Raum, sondern unter ganz konkreten historischen Bedingungen getroffen werden, u.U. dazu führen, daß bei den Individuen, die sich in einer analogen historischen Situation befinden und auf den gleichen Entwicklungsstand der Literatur reagieren, analoge Innovationen zugleich und ohne jede kommunikative Vermittlung auftauchen, d.h. daß die jeweiligen Innovationsstrukturen bereits im Augenblick ihrer 'Entdeckung' ein mehr oder weniger interindividuell verbreitetes ('konventionalisiertes') Faktum darstellen. Unter diesem Aspekt betrachtet erscheint hier also die Verletzung des bestehenden Systems von literarischen Normen und Konventionen als ein mit seiner Veränderung gewissermaßen koinzidierender Vorgang.

Der zweite Fall der divergierenden Entwicklung von 'literarischer Struktur' und 'literarischer Norm' (die durch die Literaturkritik aufgestellten 'Normen' werden in der eigentlichen literarischen Produktion erst später 'erfüllt') scheint darauf hinzudeuten, daß diese den genuin kommunikationstheoretischen Ansatz des Prager Strukturalismus unnötigerweise verfälschende Dichotomie ferner auf die Verwechslung zweier unterschiedlicher Normbegriffe zurückzuführen ist: der Norm als eines explizit formulierten Postulats und der Norm als einer der kommunikativen Aktivität des Menschen auf dem Gebiet 'Literatur' tatsächlich zugrundeliegenden, zumeist unbewußt befolgten und auf dem stillschweigenden Konsensus der jeweiligen Kommunikationsgemeinschaft beruhenden Regel, deren 'Normalität' sich zum großen Teil gerade aus ihrer Implizitheit ergibt. Als Bestandteil des intersubjek-

tiven literarischen Systems können nun natürlich bloß die Normen zweiten Typs gelten, während den in den literarkritischen, -theoretischen und programmatischen (d.h. metaliterarischen) Äußerungen aufgestellten (bzw. aus ihnen ableitbaren) normativen Grundsätzen zunächst einmal ausschließlich der Rang eines individuellen 'parole'-Faktums zukommt; zu einem Faktum der literarischen 'langue' werden sie - ähnlich wie die in den konkreten literarischen Werken enthaltenen Innovationen - nur insofern, als sie von den Mitgliedern der jeweiligen literarischen Kommunikationsgemeinschaft akzeptiert und internalisiert werden, m.a.W. als sie sich durch interindividuelle Übernahme zu intersubjektiv verbindlichen, den einzelnen literarischen Kommunikationsakten tatsächlich zugrundeliegenden Konventionen (d.h. zu den Normen zweiten Typs) verwandeln. Auch im zweiten Falle handelt es sich also nicht um zwei inkoinzident evolutionierende Strukturen, sondern um zwei Phasen in der Entwicklung ein und derselben Struktur - des interindividuellen Systems von literarischen Normen und Konventionen. Der Unterschied besteht hier lediglich darin, daß die die Entwicklung auslösenden innovatorischen Vorschläge in den metaliterarischen Äußerungen unterbreitet werden, und nicht - wie im ersteren Falle - von der eigentlichen literarischen Produktion ausgehen.

Vodička's Distinktion von 'literarischer Norm' und 'literarischer Struktur' als zwei nebeneinander evolutionierenden Systemen findet also in dem zu untersuchenden Objektbereich selbst keine Begründung. Doch auch die theoretischen Voraussetzungen und Implikationen dieser Unterscheidung bleiben bei Vodička ungeklärt: wenn er die 'literarische Norm' als ein System zeitgebundener literarischer Konventionen auffaßt, vor deren Hintergrund die einzelnen Werke rezipiert, bzw. bewertet werden und die zugleich einen normativen Einfluß auf die literarische Produktion haben, und wenn er zuvor von der 'literarischen Struktur' als einem "immateriellen Ganzen" spricht, das "hinter den literarischen Werken als ein gedachtes Inventar aller Möglichkeiten des literarischen Schaffens liegt" und zugleich "im Bewußtsein der Leserschaft existiert" (S. 18), so scheinen doch diese beiden Termini zunächst dieselbe Realität zu bezeichnen - die internalisierte literarische 'langue', die als ein zeit-räumlich variables System von interindividuell befolgten Konventionen das Zustandekommen der literarischen Kommunikation ermög-

licht. Um sich über die dieser Unterscheidung zugrundeliegenden theoretischen Prämissen Klarheit zu verschaffen, ist es notwendig, die Art und Weise der wissenschaftlichen Erschließung der beiden 'unstofflichen', 'überindividuellen' Strukturen zu berücksichtigen. Es wird sich dann erweisen, daß diese Dichotomie letztlich auf die Übertragung der (auf die Betrachtungsebene zu situierenden) Distinktion von zwei unterschiedlichen, auf entgegengesetzten erkenntnistheoretischen Voraussetzungen beruhenden Methoden der literarhistorischen Forschung auf die Ebene des zu erforschenden Gegenstandes zurückzuführen ist:

1. Für die Rekonstruktion der 'literarischen Norm' stehen dem Literaturhistoriker nach Vodička folgende Ausgangsdaten zur Verfügung: a) bevorzugte Werke einer Epoche (d.h. "Werke, die gelesen waren, populär sind und an denen neue oder die übrigen literarischen Werke gemessen und gewertet werden"), b) ihre normativen Poetiken und literarischen Theorien und vor allem c) die zeitgenössischen literaturkritischen Äußerungen (S. 37). Wenn man von der Möglichkeit absieht, die literarischen Normen einer Zeit aus den bevorzugten Werken zu erschließen, was notwendigerweise entweder zur Verwischung der Unterschiede zwischen den zu dieser Zeit koexistierenden Normensystemen (und folglich zu einem zu abstrakten und zu unspezifischen Bild der Entwicklung) oder aber zur unbegründeten Verabsolutierung des in dieser Zeit am meisten verbreiteten (und vermutlich des konservativsten) Normensystems führen müßte, so bietet nach Vodička offensichtlich die zeitgenössische metakommunikative Aktivität immer noch ein genügend reiches und zuverlässiges Quellenmaterial zur Rekonstruktion der literarischen Normen: "Die Äußerungen der kritischen Wertung der Literatur, die Gesichtspunkte und Methoden dieser Wertung und kritische Forderungen an das literarische Schaffen sind die e r g i e b i g s t e Q u e l l e" (ebd., Herv.- M.S.).

Nun stellen zwar die literarkritischen und andere metaliterarische Texte für die kommunikationstheoretisch fundierte Erforschung des literarischen Entwicklungsprozesses eine unentbehrliche Quelle dar, da nur sie einen direkten Einblick in das tatsächliche Funktionieren der Werke im zeitgebundenen Kommunikationsprozeß und die ihm zugrundeliegenden Regularitäten gewähren können. Doch erstens brauchen - wie bereits gesagt - die in ihnen geäußerten Ansichten und Forderungen mit den der literari-

schen Kommunikation tatsächlich zugrundeliegenden Regeln und Prinzipien nicht notwendig übereinzustimmen. Und zweitens geben die metakommunikativen Äußerungen die zu rekonstruierenden interindividuellen Strukturen immer nur sehr unvollständig und fragmentarisch wieder: die Tatsache, daß in der Literatur (genauer: in der neuzeitlichen ästhetischen Kommunikation überhaupt) die Verletzung der das Zustandekommen der Kommunikation ermöglichenden Normen und Konventionen paradoxerweise wünschenswert erscheint, da die dadurch bewirkte Erschwerung der Wahrnehmung eine grundlegende Bedingung der ästhetischen Wirksamkeit der Kunst ist, sowie der Umstand, daß die (hier zum Normalfall gewordene) zeit-räumliche Distanz der Kommunikationspartner die Möglichkeit ausschaltet, die fehlenden Verständigungsvoraussetzungen durch Rückfragen, ergänzende Erörterungen etc. unmittelbar und problemlos wiederherzustellen, und die sich daraus ergebende Gefahr, daß die Kommunikation erheblich gestört wird, bzw. gar mißlingt, machen hier zwar eine ständige und institutionalisierte metakommunikative Reflexion auf die impliziten Voraussetzungen des Kommunizierens und Kommunizieren-Könnens erforderlich. Ungeachtet der Tatsache jedoch, daß in der Kunst - im Unterschied zu anderen Medien der zwischenmenschlichen Kommunikation - die kommunikativen Normen infolge der ständigen Verstöße in einem viel größeren Maße aus dem Horizont des Selbstverständlichen hervortreten und selber zum Gegenstand der Kommunikation gemacht werden, bleiben sie auch hier weitgehend unbewußt und explizit nicht formuliert. Dasselbe trifft mutatis mutandis auch im Hinblick auf die metakommunikative Objektivation der Werk-Konkretisationen zu, die das aus der Konfrontation des Werkes mit dem jeweiligen Normensystem im rezipierenden Bewußtsein hervorgegangene Gebilde zumeist nur sehr unvollständig und ungenau wiedergibt. - Es ist also evident, daß die Strukturen, die sich anhand der ausschließlich aus den metaliterarischen Äußerungen erschlossenen Informationen erstellen (rekonstruieren) ließen, ein zwar dem kommunikativen Charakter des literarischen Prozesses Rechnung tragendes, nichtsdestoweniger jedoch möglicherweise falsches und vor allem zu unspezifisches und unvollständiges Bild von den die literarische Kommunikation konditionierenden Normensystemen und ihrer Entwicklung vermitteln würden.

2. Im Gegensatz zur 'literarischen Norm' soll die 'l i t e r a r i s c h e S t r u k t u r' nach Vodička einzig und allein aus den Werken in "ihrer objektiven Existenz" erschlossen werden, d.h. es soll dabei unberücksichtigt bleiben, wie die Werke in ihrer Zeicheneigenschaft (als "ästhetische Objekte" und "ästhetische Werte") im historischen Prozeß der literarischen Kommunikation tatsächlich funktionierten (vgl. hier S. 15); die Aufgabe des Literaturhistorikers bestehe darin, die Entwicklung der 'literarischen Struktur' so zu beschreiben, wie sie sich in "objektiv gegebenen" Werken manifestiert. Die Beschreibung weist dabei zwei Schritte auf: 1. Den zu einer historischen Reihe geordneten Werken wird mit Hilfe des von der Literaturtheorie bereitgestellten Begriffsapparates jeweils eine systematische Strukturbeschreibung zugeordnet (S. 40-43). 2. Durch den Vergleich der so ermittelten Werk-Strukturen wird festgestellt, wie sich im jeweiligen Werk "die Organisationen der literarischen Struktur veränderten", bzw. "wie es die Entwicklungstendenz repräsentiert, ob es sie vollständiger ausdrückt als frühere Werke", m.a.W. es wird die Differenzqualität des jeweiligen Werkes in Bezug auf die ihm in der historischen Reihe vorangehenden Werke (sein "evolutionärer Stellenwert") aufgedeckt (S. 44 f.). Der zweite Schritt ist dabei im ersten in gewissem Sinne enthalten, denn die Auffassung des Werkes als einer funktional-dynamischen Struktur setzt voraus, daß seine Beschreibung in ständiger Konfrontation mit dem vorangehenden Entwicklungsstadium der 'literarischen Struktur' erfolgt.

Vergleicht man nun das zu erwartende Resultat dieses Beschreibungsvorgangs mit Vodičkas Definition der 'literarischen Struktur', so erheben sich folgende Fragen:

a) Ist durch die Beschreibung der in der historischen Reihe aufeinanderfolgenden Werke und die Aufdeckung ihrer Beziehungen zueinander auch die Beschreibung der 'literarischen Struktur' (im Sinne der literarischen 'langue') in ihrer Bewegung geleistet? Dieser Beschreibungskonzeption liegt die Annahme zugrunde, daß durch die Beschreibung der Struktur eines Einzelwerkes zugleich auch der Entwicklungsstand der überindividuellen 'literarischen Struktur' im Augenblick der Entstehung dieses Werkes charakterisiert wird. Diese Annahme basiert jedoch auf einer Fehlinterpretation der Distinktion von 'langue' und 'parole' in

ihrer diachronen Dimension, die hier Vodička offensichtlich vom frühen Mukařovský übernommen hat: wenn Mukařovský die individuelle Werkstruktur unter dem Gesichtspunkt der Frage nach ihrem Standort im literarischen Entwicklungsprozeß als "Durchgangsort", "Zustand", bzw. "bloßes Glied" in der Entwicklung der überindividuellen literarischen Struktur auffaßt³, so liegt dieser Standortbestimmung die (den von Mukařovský selbst anderswo geäußerten Ansichten widersprechende) Vorstellung der literarischen 'langue' als eines statischen 'ergon' zugrunde, das die Struktur der einzelnen 'parole'-Äußerungen in einer völlig mechanistischen Weise determiniert. Denn begreift man die literarische 'langue' als 'energia', als ein Instrument des lebendigen Schaffens, das zwar durch seinen konventionellen Charakter dem schaffenden Individuum notwendige Einschränkungen auferlegt, das ihm aber dessen ungeachtet eine große Anzahl von Auswahl- und Kombinationsmöglichkeiten offen läßt, so wird evident, daß ein individuelles Werk noch keinen Aufschluß über die überindividuelle literarische Struktur geben kann. Um alle (und nur diese) Elemente und Regeln ermitteln zu können, die die Grammatik einer natürlichen Sprache bilden, muß man zunächst ein repräsentatives Korpus der in dieser Sprache geäußerten Sätze (bzw. Texte) zusammenstellen. Und ähnlich läßt sich die literarische 'langue' allein aus einem Korpus von Werken ableiten, die durch ihre 'Verwendung' zustandekamen. Die Gleichsetzung der individuellen Werk-Struktur mit einem Entwicklungsmoment der überindividuellen 'literarischen Struktur' ist offensichtlich auf Mukařovskýs und Vodičkas Bestreben zurückzuführen, bei der Erfassung des literarischen Entwicklungsprozesses das Einzelwerk und seine Teilhabe an diesem Prozeß nicht aus dem Blickfeld zu verlieren. Doch die methodologischen Probleme, die sich für die Literaturhistorie aus der Einbeziehung der Einzelwerke in den Entwicklungsprozeß (den sie zwar initiieren, der aber trotzdem 'außerhalb' von ihnen - im Bereich der überindividuellen 'literarischen Struktur'- verläuft ergeben, darf man nicht einfach dadurch umgehen, daß man die Einzelwerke in die 'literarische Struktur' verlegt. Diese offenbar durch die methodologischen Erwägungen motivierte Standortbestimmung steht im Widerspruch zu der theoretisch auch von Mukařovský und Vodička geteilten Auf-

3) Vgl. hierzu Vf., "Literary Evolution as a Communicative Process", S. 497.

fassung der 'literarischen Struktur' als der die literarische Kommunikation konditionierenden 'langue', d.h. als einer außerhalb der Einzelwerke zu situierenden, im Bewußtsein der Kommunikationsteilnehmer angelegten und sich in ihm auch entwickelnden Entität. Sie entspricht vielmehr der Vorstellung der literarischen Struktur als einer durch die einzelnen Werke hindurchgehenden Entwicklungsreihe - einer Vorstellung also, die ganz offensichtlich auf der (den herkömmlichen Konzeptionen der Literaturgeschichte als ein Axiom zugrundeliegenden) Prämisse beruht, das Evolutionskontinuum der Literatur sei durch die Wechselbeziehungen zwischen den in der historischen Reihe aufeinanderfolgenden Einzelwerken gebildet. Dieser substantialistischen (d.h. die Entwicklung in die Werke verlegenden) Bestimmung des von der Literaturhistorie zu erforschenden Objekts setzt jedoch die kommunikationstheoretisch begründete Konzeption der Literaturgeschichte eine dem Prozeßcharakter der literarischen Entwicklung Rechnung tragende Objektbestimmung entgegen, indem sie das zu untersuchende Entwicklungskontinuum als den aus der Wechselwirkung von individuellen Systeminnovationen und deren Konventionalisierung resultierenden Prozeß der Konstitution und Veränderung von kommunikativen Normen/Konventionen begreift. Und dieser theoretischen Spezifikation des zu erforschenden Sachverhalts muß auch die Methodologie seiner Beschreibung angemessen sein.

b) Kann der Literaturhistoriker bei der Beschreibung der Entwicklung der 'literarischen Struktur' - wie Vodička vorschlägt - ausschließlich von den Werken in ihrer "objektiven Existenz" ausgehen? Selbst wenn man die evolutionierende literarische Struktur als eine Reihe von wechselseitig aufeinander bezogenen Werken versteht - und eine solche Vorstellung liegt letzten Endes Vodičkas Beschreibungskonzeption zugrunde -, selbst dann muß man Kriterien für die Auswahl der Werke und ihre Einordnung in die historische Reihe angeben. Soll die Zusammenstellung der Werk-Reihe nicht willkürlich sein, bzw. nicht bloß nach dem Kriterium der Chronologie erfolgen, so ist es notwendig, das tatsächliche Funktionieren der Werke im zeitgebundenen Prozeß der literarischen Kommunikation in Rechnung zu stellen. Wenn man nun der Überlegung zustimmt, daß sich die konstitutiven Elemente und Regeln der 'literarischen Struktur' in einem Augenblick ihrer

Entwicklung nur aus einem Werk-Korpus erschließen lassen, wird die Berücksichtigung der zeitgenössischen Werk-Rezeption noch dringlicher erscheinen: da die 'Literatur' in einem historischen Augenblick kein homogenes System darstellt, sondern sich vielmehr aus einigen unterschiedlichen 'langue'-Systemen zusammensetzt, die sich zwar in verschiedenen Zeitphasen ihrer Entwicklung herausgebildet haben, nichtsdestoweniger jedoch im jeweiligen Entwicklungsmoment als durchaus produktive Kommunikationssysteme koexistieren, darf sich die Korpusbildung nicht einfach an chronologischen Kriterien orientieren, sondern muß die zeitgenössische Rezeption der Werke zu ihrem Ausgangspunkt wählen. Um die 'literarische Struktur' in ihrem neuesten Entwicklungsstand erfassen zu können, muß also der Literarhistoriker zunächst genau die Menge von Werken ermitteln, die in dem zeitgenössischen literarischen Kontext als neuartig (ablehnende Aufnahme eingeschlossen) empfunden wurden. Dabei ist allerdings die Möglichkeit zu berücksichtigen, daß die Neuartigkeit (bzw. Andersartigkeit) bestimmter Werke von den Zeitgenossen aus verschiedenen (in der pragmatischen Komponente der literarischen Kommunikation liegenden) Gründen nicht erkannt wurde und daß umgekehrt die zeitgenössischen Teilnehmer an der literarischen Kommunikation durch bestimmte pragmatische Umstände (wie z.B. Generations- bzw. Gruppenzugehörigkeit des Autors, sein Publikationsorgan u.ä.) dazu veranlaßt werden konnten, bestimmte Werke als dem neuen literarischen System zugehörig zu betrachten, obwohl es in der Werk-Struktur selbst keine Rechtfertigung findet. Man muß sich deshalb des approximativen Charakters des zunächst ausschließlich rezeptionsästhetisch erstellten Werk-Korpus bewußt sein und während der zweiten Arbeitsphase - der Strukturierung der Werke und der Aufdeckung der ihnen gemeinsam zugrundeliegenden überindividuellen 'literarischen Struktur'- diejenigen Werke aus dem Korpus ausschließen, die sich nicht in der gleichen Weise strukturieren lassen wie die Mehrzahl der anderen, bzw. diejenigen in das Werk-Korpus zunächst nicht aufgenommenen Werke berücksichtigen, die sich auf die gleiche 'literarische Struktur' beziehen lassen.

Ein solches Verfahren, das sich auch bei der Beschreibung verschiedener Subsysteme der literarischen Struktur (Gattungen) anwenden läßt, hat den Vorteil, daß es die kommunikative Funktion der überindividuellen literarischen Strukturen berücksichtigt.

tigt (d.h. die auf solche Weise ermittelten Strukturen sind keine nachträglichen, ahistorischen Text-Klassifikationen), dabei aber eine Neuinterpretation der rezeptionsästhetisch rekonstruierten Fakten durch die wissenschaftliche Strukturierung erlaubt.

★

Es ist also irreführend, wenn Vodička von 'literarischer Struktur' und 'literarischer Norm' als zwei sich wechselseitig bedingenden und nebeneinander evolutionierenden literarischen Systemen spricht, m.a.W. wenn er diese Distinktion auf die Objektebene situiert. Denn es handelt sich nicht um zwei unterschiedliche 'Realitäten', sondern vielmehr um zwei verschiedene Möglichkeiten des wissenschaftlichen Zugangs zu ein und derselben 'Realität' - der interindividuellen literarischen 'langue', die entweder durch die Strukturierung der "objektiv gegebenen" Werke und die Aufdeckung der ihnen gemeinsam zugrundeliegenden Struktur **k o n s t r u i e r t** oder aus den metaliterarischen Äußerungen der zeitgenössischen Kommunikationsteilnehmer **r e - k o n s t r u i e r t** werden kann.

Nun könnte offensichtlich keines der beiden von Vodička vorgeschlagenen Verfahren dem zu untersuchenden Objekt gerecht werden, d.h. einen befriedigenden Aufschluß über die literarische 'langue' in ihrer Entwicklung geben. Das Resultat der ersten Vorgehensweise wäre nicht die Beschreibung eines evolutionierenden Kommunikationssystems, sondern ein willkürliches a-posteriori Konstrukt, dem auf der Objektebene kein im historischen Prozeß der literarischen Kommunikation tatsächlich funktionierendes und sich dadurch veränderndes System entspräche. Die zweite Vorgehensweise hat dagegen zwar den Vorteil, daß sie die kommunikative Funktion der Literatur in Rechnung stellt, indem sie von solchen Daten ausgeht, die einen Aufschluß über das tatsächliche Funktionieren der Werke im zeitgebundenen Kommunikationskontext erlauben; jedoch könnte, wie gezeigt wurde, auch sie der Forderung nach der Objektadäquatheit der wissenschaftlichen Beschreibung nicht entsprechen: ihr Resultat wäre eine notwendigerweise unvollständige, bloß die Oberflächenphänomene 'restituierende' und die 'Fehler' der zeitgenössischen Metakommunikation nicht revidierende Beschreibung.

Die Aporien, zu denen jede dieser beiden Methoden - für sich selbst genommen - unweigerlich führen müßte, darf man je-

doch nicht dadurch umgehen, daß man sie einfach nebeneinanderstellt, bzw. für sie auf der Objektebene eine nichtexistente Korrelation postuliert. Es ist vielmehr notwendig - wie es bereits das relativ einfache Beispiel der Korpusbildung zeigt -, diese beiden Methoden kombiniert anzuwenden: die 'Beliebigkeit' der wissenschaftlichen Strukturierung wird dann durch ihre Rückkoppelung an die rezeptionsästhetisch rekonstruierte Strukturierungskompetenz der zeitgenössischen Kommunikationsteilnehmer aufgehoben, und die Begrenztheit und Unvollständigkeit der aus den metakommunikativen Äußerungen ermittelten Normen wird durch ihre Neuinterpretation im Prozeß der wissenschaftlichen Strukturierung kompensiert.

2. Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes

Der Gegenstand folgender Untersuchungen sind die Veränderungen, die in der tschechischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem Teilbereich der literarischen Kommunikation - der Lyrik - erfolgt sind, und das aus diesen Veränderungen hervorgegangene neue System der lyrischen Kommunikation in seiner ersten Entwicklungsphase. In der bisherigen Forschung wurde die Konstituierung dieses Systems als ein Prozeß dargestellt, der durch die Reaktion auf die Poetik der symbolistisch-dekadenten Dichtung bedingt war, deren innere Entwicklungsmöglichkeiten an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bereits erschöpft waren und die sich deshalb durch das epigonenhafte Variieren des bereits Erreichten und Erprobten in einem immer zunehmenden Maße 'automatisierte'. Als das überindividuelle 'Subjekt' dieser Entwicklung betrachtete man dabei eine Gruppe von jungen Autoren, die sich nach 1900 um S.K. Neumanns Zeitschrift Nový kult herausgebildet hat und die man auf Grund des annähernd gleichen Alters und der gleichen politischen Überzeugung ihrer Mitglieder oft als 'Generation der anarchistischen Dichter' bezeichnet. Die konstituiven Merkmale dieser dichterischen Richtung wurden dann entsprechend ihrer literarhistorischen Anordnung hauptsächlich in Relation zur dekadent-symbolistischen Poetik bestimmt und bewertet.

Nun erscheint die Auffassung der 'anarchistischen' Poetik als eines aus der 'Reaktion' gegen die symbolistisch-dekadente Dichtung hervorgegangenen und im Verhältnis zu ihr zu beschreibenden Systems vom Standpunkt einer kommunikationstheoretisch orientierten Literaturgeschichte als eine unzulässige Vereinfachung des tatsächlichen Sachverhalts, denn sie berücksichtigt nicht den Umstand, daß die Diachronie der Literaturentwicklung im Prozeß der literarischen Kommunikation in die Synchronie der im gegebenen historischen Augenblick kommunikativ noch funktionierenden Systeme von literarischen Normen und Konventionen transformiert wird. Das jeweils neu hinzutretende System 'reagiert' deshalb nicht nur auf das ihm in der 'historischen Reihe' unmittelbar vorangehende System, sondern es entsteht und funktioniert jeweils im Dialog mit der gesamten "lebendigen literarischen Tradition" der Zeit (Mukařovský), und muß daher in bezug auf dieses komplexe Ganze auch beschrieben und erklärt werden.

In Hinblick auf die hier interessierende 'anarchistische' Dichtung heißt das, daß ihre adäquate, d.h. ihrem tatsächlichen Funktionieren im zeitgenössischen Prozeß der literarischen Kommunikation Rechnung tragende Charakterisierung nur dann möglich sein wird, wenn man als den Bezugspunkt der Beschreibung neben der symbolistisch-dekadenten auch die parnassistische Poetik berücksichtigt⁴.

Die parnassistische Dichtung hörte zwar bereits zu Ende der 80-er Jahre des 19. Jahrhunderts auf, die Rolle der aktiven, treibenden Entwicklungskraft der tschechischen Poesie zu spielen, doch ihre machtvolle, sich auf die Sanktionierung durch öffentliche Institutionen stützende Tradition konnte durch die - von der 'modernistischen Kritik' initiierte und von den Symbolisten in der dichterischen Praxis durchgeführte - literarische 'Revolution' der 90-er Jahre nicht zerstört werden, sondern wirkte bis in das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein als ein negativer Hintergrund, mit dem sich alle dichterischen Richtungen, die in diesem Zeitraum die Entwicklungsinitiative übernahmen in einer bestimmten Weise auseinandersetzen mußten und mit dem sie im Rezeptionsprozeß auch konfrontiert wurden⁵. In bezug auf die literarische Situation unmittelbar nach der Jahrhundertwende gilt dies um so mehr, als die führenden Repräsentanten des tschechischen Parnassismus - Vrchlický und Čech - sowie ihre zahlreichen Epigonen zu dieser Zeit noch schöpferisch tätig und z.T. sehr produktiv waren und die parnassistische Tradition in dem zeitweiligen Entwicklungsvakuum, das in der tschechischen Literatur nach der 'Erschöpfung' des Symbolismus

4) Auf die methodologisch an sich wünschenswerte Erweiterung des Beschreibungshintergrunds um andere literarische Gattungen muß hier in Hinblick auf die unzureichende Erforschung der zeitgenössischen tschechischen Prosa und des zeitgenössischen Dramas verzichtet werden.

5) Der schrittweise Prozeß der künstlerischen Zerstörung der parnassistischen Tradition wurde nach Mukařovskýs Meinung erst durch K. Čapeks Übersetzungsanthologie Francouzská poesie nové doby (1920) endgültig abgeschlossen. Mukařovský hat diese Hypothese, die in der späteren Forschung unbeachtet blieb, in der kurzen Abhandlung " 'Francouzská poesie' K. Čapka" (in: Slovo a slovesnost 2 [1936], wiederabg. in: J.M., Kapitoly z české poetiky, Bd.2, Praha 1948, S. 265-268) geäußert, in der er darauf hinweist, daß sich die Bedeutung von Čapeks Übersetzungen für die tschechische Literatur nicht auf eine adäquate Vermittlung der Errungenschaften der modernen französischen Dichtung von Baudelaire bis Apollinaire be-

entstanden ist⁶, sogar eine gewisse Aufwertung erfuhr, indem sie von einem Teil der um 1900 debutierenden Dichtergeneration als der Ausgangspunkt zur Überwindung der Krise angesehen wurde, in der sich die 'junge' tschechische Poesie nach der einhelligen Meinung der zeitgenössischen Kritik befand⁷. Berücksichtigt man schließlich noch den Umstand, daß es die 'anarchistischen' Dichter selbst - obwohl sie sonst bekanntlich keine oder nur sehr sporadische metaliterarische Aktivität entwickelt haben - für notwendig hielten, ihren eigenen Standort gegenüber der parnassistischen Tradition bereits auf der metakommunikativen Ebene

schränkt, sondern auch darin besteht, daß Čapek hier eine Synthese der Einzelresultate geleistet hat, die die einzelnen dichterischen Richtungen und Individualitäten in ihrem Streben nach Überwindung der parnassistischen Tradition im Verlauf der letzten dreißig Jahre erzielt haben (S. 267).

- 6) Zu den Ursachen der vorzeitigen Entwicklungskrise des tschechischen Symbolismus (seine Entstehung fällt erst in das Jahr 1894) vgl. J. Mukařovský, "Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů", in: J.M., Kapitoly z české poetiky, Bd. 2, S. 219 ff.
- 7) Dieses in der literarischen Öffentlichkeit nach der Jahrhundertwende allgemein verbreitetes Krisenbewußtsein manifestiert sich sehr deutlich z.B. in der ausführlichen kritischen Abrechnung mit dem Symbolismus von F.V. Krejčí ("Deset let mladé literatury", in: Rozhledy 12 [1901], 1, S. 5-9, 41-46, 75-78 ff.) oder in der generell gegen die um 1900 debutierende Dichtergeneration gerichteten Polemik von A. Procházka ("Generace", in: Moderní revue 14 [1902], S. 161-165), in denen die gegenwärtige Entwicklungsphase der tschechischen Literatur übereinstimmend als eine Zeit der allgemeinen Stagnation und der epigonenhaften Nachahmung der symbolistischen Dichtung charakterisiert wird. - Die oben erwähnten Bemühungen, diese Krisensituation durch die Anknüpfung an die parnassistische Tradition zu überwinden, fanden ihren Ausdruck insbesondere in der Produktion der um die Zeitschrift Srdce (1901-1904) gruppierten jungen Dichter (J. Müldner, Q.M. Vyskočil, J. Skarlandt u.a.). Theoretisch wurde dieses 'Programm' z.B. von V. Dresler formuliert: "Es ist in der Tat charakteristisch (und man wird damit endlich einmal gründlich abrechnen müssen), mit welcher arroganten Geringschätzung bei uns gewisse Leute auf das Lebenswerk einer ganzen dichterischen Generation herunterblicken. [...] Die schöpferische Produktion dieser Generation dankbar zu würdigen und an sie anzuknüpfen, das wird einmal noch der Ausgangspunkt und die Bedingung einer gesunden Entwicklung unseres literarischen Schaffens sein, die durch das Eindringen der einigermaßen verfrühten modernistischen Losungen jäh unterbrochen worden ist." (V.D., "Jaroslav Vrchlický", in: Srdce 2 [1902/03], S. 45).

polemisch abzugrenzen⁸ - wodurch gleichzeitig der zeitgenössische Leser ihrer Gedichte von vornherein in eine entsprechende Rezeptionshaltung versetzt wurde -, so wird man zugeben müssen, daß die hier vorgeschlagene Konzeption der 'anarchistischen' Dichtung als einer 'Reaktion' auf **b e i d e** im zeitgenössischen Kontext koexistierende und konkurrierende Systeme von literarischen Normen und Konventionen der historischen Spezifik dieser Poesie besser gerecht wird als ihre bisherige literarhistorische Anordnung.

Nun wird die Erweiterung des literarhistorischen Hintergrunds, auf den die 'anarchistische' Poesie bei ihrer Beschreibung zu beziehen ist, natürlich auch gewisse Konsequenzen für die Bestimmung ihrer konstitutiven Merkmale und Prinzipien haben. Am bedeutendsten werden bei dieser Betrachtungsweise insbesondere diejenigen Eigenschaften erscheinen, durch die sich die 'anarchistische' Dichtung gleichermaßen von der parnassistischen wie der symbolistischen Poetik abhebt, denn es kann angenommen werden, daß die poetischen Konventionen und Tendenzen, welche diesen zwei sich kompromißlos bekämpfenden und den ganzen 'Raum' der um die Jahrhundertwende 'lebendigen' Tradition beherrschenden dichterischen Richtungen gemeinsam waren, im zeitgenössischen Kontext als überzeitliche Merkmale des Poetischen

-
- 8) Die 'anarchistische' Polemik mit dem Parnassismus, die sich allerdings im wesentlichen auf theoretisch nicht untermauerte Invektiven beschränkte, richtete sich charakteristischerweise in erster Linie gegen die jungen parnassistischen Epigonen um die Zeitschrift Srdce, die der ganzen um 1900 debutierenden Dichter-Generation bei der modernistischen Kritik den Vorwurf des 'Paktierns mit den Alten' einbrachten (vgl. insbesondere den in Anm. 7 erwähnten Artikel "Generace" von A. Procházka) und von denen sich deshalb die durch diese pauschale Kritik provozierten 'anarchistischen' Dichter möglichst deutlich distanzieren wollten - vgl. z.B. J. Mahens Besprechung von J. Müldners Gedichtband Stroskotání und die darin enthaltene Polemik mit der positiven Bewertung dieser "papierenen und unlebendigen" Poesie durch V. Dresler (in: Moderní život 2 [1903], S. 159), die bissigen Bemerkungen von R. Těsnohlídek an die Adresse der Zeitschrift Srdce (ebd., S. 158), R. Hašek's ablehnende Kritik von J. Škarlands Kniha veršů (ebd., S. 225), die von V. Čmaloupecký in Versen geschriebene satirische "Paraphrase von Herrn Dreslers Kritik über 'Stroskotání'" (ebd., S. 160). Die ablehnende Haltung der 'anarchistischen' Dichter gegenüber den 'älteren' Parnassisten manifestiert sich z.B. in J. Mahens Rezension von A. Škampus Gedichtband Poslední květ (in: Moderní život 2 [1903], S. 156), in R. Hašek's Besprechung von Klášterskýs Cestou podle moře (ebd., S. 51) u.a.

schlechthin fungierten und daß ihre Verletzung deshalb den betreffenden Eigenschaften der 'anarchistischen' Dichtung den Stellenwert der wichtigsten Innovationen und damit auch die dominierende Stellung im Gesamtsystem der 'anarchistischen' Poetik verschaffte.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet erscheint die 'anarchistische' Dichtung in erster Linie als eine radikale 'Reaktion' gegen die von den Parnassisten kanonisierte und in der symbolistischen Theorie und Praxis weiter verfestigte Auffassung von der Poesie als einer besonders 'exklusiven', 'erhabenen' Sphäre der sprachlichen Kommunikation und gegen die damit verbundenen Konventionen und Verfahrensweisen, deren Funktion darin bestand, dem dichterischen Werk einen 'hohen', ungewöhnlichen Charakter zu verleihen und es möglichst deutlich von der 'profanen' Sphäre der sprachlichen Aktivitäten ohne ästhetische Funktion abzugrenzen. Obwohl diese 'sakralisierende' Poesiekonzeption in den beiden poetischen Systemen, gegen die sich die innovatorische Initiative der 'anarchistischen' Dichter richtete, jeweils eine andere funktionale Begründung hatte - bei den Parnassisten war sie ein Ausdruck der national-repräsentativen Funktion ihrer Dichtung und der damit zusammenhängenden Hochschätzung des Dichters als eines geistig-ideellen Führers der Nation, bei den Symbolisten stellte sie dagegen eine Erscheinungsform ihres individualistischen, gegen die Masse und Gesellschaft gerichteten Aristokratismus dar - , führte ihre strukturorganisierende Wirkung dazu, daß die parnassistische und symbolistische Poetik neben prinzipiellen Unterschieden auch wesentliche Gemeinsamkeiten aufweisen, die sie trotz aller Bemühungen der Symbolisten, die Diskontinuität ihrer Poesie mit den parnassistischen dichterischen Strukturen hervorzuheben, auf einer bestimmten Abstraktionsstufe zu einer kontinuierlichen literarhistorischen Einheit verbinden. Dazu gehört vor allem die Tendenz zum rhetorischen Pathos und die oratorische Ausrichtung des dichterischen Wortes überhaupt, die Abwendung von der privaten Sphäre eines einfachen Menschen und die Bevorzugung von 'großen' historischen, mythologischen, philosophischen, mystisch-religiösen und anderen ideologisch gewichtigen thematischen Bereichen, die Hochstilisierung des dichterischen Subjekts zu einer außergewöhnlichen, aller Merkmale der empirischen Alltäglichkeit enthobenen Individualität, die Vorliebe für verschiedene erhabene

oder 'ungewöhnlich' wirkende (prophetische, heroisch-titanische, priesterhafte oder satanisch-blasphemische u.ä.) Redehaltungen und viele andere, konkretere Eigenschaften der dichterischen Struktur, die auf diese allgemeinen Tendenzen und Prinzipien zurückzuführen sind und die dazu beigetragen haben, daß die 'hohe', pathetisch-oratorische, effektiv stilisierte Lyrik im tschechischen literarischen Kontext der letzten Jahre des 19. Jahrhunderts zum Inbegriff der lyrischen Dichtung überhaupt wurde.

Die Konstituierung der 'anarchistischen' Poetik stellt sich dann auf diesem Hintergrund als ein Prozeß dar, der im Zeichen des Kampfes für lyrische 'Schlichtheit' und 'Natürlichkeit' stattgefunden hat: Die 'anarchistischen' Dichter verzichteten im Gegensatz zur parnassistischen und symbolistischen Tradition auf große ideologische Ambitionen, stellten das persönliche, intime Erlebnis des dichterischen Subjekts ins Zentrum ihres thematischen Interesses und restituierten so die Auffassung der Lyrik als einer unmittelbaren, authentischen Gefühlskonfession. Das 'anarchistische' Gedicht ist deshalb gewöhnlich kurz und monothematisch. Sein 'Inhalt' beruht nicht auf der Konfrontation von entfernten Vorstellungsbereichen, entwickelt sich nicht in Zeit und Raum, sondern besteht zumeist aus einer kurzen, gedrängten und oft nur andeutenden Aussage des lyrischen Subjekts über seine private Auseinandersetzung mit einer einzigen, konkreten und irdisch-realen Lebenssituation und über die Auswirkungen dieser Auseinandersetzung auf seine gegenwärtige Gemütslage. Auf eine diese individuelle Erfahrung verallgemeinernde Reflexion wird gewöhnlich verzichtet. Die 'anarchistische' Konzeption des lyrischen Subjekts selbst orientiert sich zwar immer noch am individualistischen Modell der 90-er Jahre, ohne allerdings auch seine exklusiv-aristokratischen Aspekte zu übernehmen. D.h. das aussagende 'Ich' befindet sich zwar in der 'anarchistischen' Dichtung im Konflikt mit der es umgebenden 'Welt', wird jedoch nicht zu einer außergewöhnlichen, über die Masse hochstehenden Individualität stilisiert, sondern als ein Individuum aufgefaßt, das in der Realität des Alltags verankert ist und dessen Empfindungen und Reaktionen sich nicht von denen eines 'gewöhnlichen' Menschen unterscheiden. Der Wert seiner Aussage wird nicht mehr an der Ausschließlichkeit und Einzigartigkeit des Ausgesagten gemessen, sondern an dessen 'Authentizität'.

Zu analogen Veränderungen kam es in Übereinstimmung mit dem dominierenden Prinzip der lyrischen Schlichtheit und Natürlichkeit auch im Rahmen der 'niedrigeren' Schichten der 'anarchistischen' Poesie: Die komplizierte Syntax mit zahlreichen Inversionen, wie sie für die parnassistischen und symbolistischen Gedichte charakteristisch war, wurde von den 'anarchistischen' Dichtern durch kurze, einfache Sätze mit übersichtlicher innerer Struktur und mit umgangssprachlicher Wortstellung ersetzt. Die Metaphernhaftigkeit der Sprache sowie der Gebrauch von anderen semantischen 'Figuren' wurde stark reduziert. Der dichterische Wortschatz befreite sich von den poetischen Klischees und dem archaisierenden Vokabular der Parnassisten sowie von der mystisch-religiösen Terminologie dekadent-symbolistischer Provenienz und wurde durch die Einbeziehung von betont umgangssprachlicher, manchmal sogar argotischer Lexik um eine neue Dimension bereichert. Der feierlich klingende und im zeitgenössischen Kontext immer noch recht 'ungewöhnlich', 'exklusiv' wirkende symbolistische 'vers libre' wurde in der 'anarchistischen' Dichtung durch eine metrisch gegliederte Versform ersetzt, die sich jedoch durch ihre liedartige Orientierung und durch zahlreiche Verstöße gegen die 'akademischen' metrischen Normen zugleich sehr deutlich auch von dem absolut regelmäßigen und rhetorisch orientierten Vers der Parnassisten abhebt. Das gleiche gilt schließlich auch in Hinblick auf den Aufbau von versübergreifenden rhythmischen Einheiten, welcher sich in der 'anarchistischen' Poesie im Gegensatz zu der komplizierten, unterschiedliche fremde strophische Schemen imitierenden Strophik der parnassistischen Dichtung und im Unterschied zu der für die 'verslibristische' Produktion der 90-er Jahre charakteristischen strophenlosen Komposition wieder an den kurzen und einfach organisierten strophischen Schemen der vorparnassistischen Lyrik orientiert.

Nun kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine komplexe und erschöpfende Untersuchung der 'anarchistischen' Poesie als einer übergreifenden literarhistorischen Einheit verständlicherweise nicht durchgeführt werden. Die Aufgabe, die wir uns hier stellen wollen, muß notgedrungen wesentlich einfacher und bescheidener sein: Es soll hier das frühe lyrische Werk von zwei führenden Repräsentanten der 'anarchistischen' Dichtung - K. Toman und

F.Šrámek - analysiert werden, wobei nach Möglichkeit versucht wird, die oben skizzierte Konzeption der ersten Phase in der Entwicklung der 'anarchistischen' Poetik zu begründen und zu spezifizieren.

Ein umfassenderes Bild wird lediglich in bezug auf die Versebene der 'anarchistischen' Poesie angestrebt, wo uns die Anwendung von statistischen Untersuchungsmethoden die Möglichkeit gibt, die Versproduktion aller führenden und einiger zweitrangiger 'anarchistischer' Dichter zu berücksichtigen. Das im Rahmen der Untersuchungen zu Toman und Šrámek erarbeitete Bild des 'anarchistischen' Verssystem wird vervollständigt im abschließenden Teil der Arbeit, der dem sog. 'anarchistischen' dol'nik gewidmet ist, einer Versform, die als die wichtigste metrische Innovation der 'anarchistischen' Dichtung gelten kann. Sie wird hier am Beispiel der Poesie von F.Gellner analysiert, der von ihr als erster systematisch und konsequent Gebrauch gemacht hat.

Bei der Analyse der als Exempel gewählten Werke selbst sollen nicht nur die ihnen gemeinsam zugrundeliegenden, überindividuellen poetischen Prinzipien und Tendenzen demonstriert werden, sondern es wird uns dabei gleichermaßen darum gehen, ihre Spezifika zu bestimmen, d.h. sie als unterschiedliche individuelle Realisationsformen der 'anarchistischen' Poetik zu charakterisieren. Hervorgehoben werden muß jedoch, daß es sich bei den zu untersuchenden Werken um ganze Gedichtbände, bzw. um die gesamte lyrische Produktion des betreffenden Dichters in einem bestimmten Zeitraum handelt, und nicht um Einzelgedichte. Die Ergebnisse unserer Analyse können deshalb nicht als absolut gültige, für jedes Gedicht vorbehaltlos verbindliche Regularitäten angesehen werden, sondern vielmehr als die in der Produktion des betreffenden Dichters dominierenden Tendenzen, von denen es Abweichungen geben kann. Die Anwendung der Theorie der 'semantischen Geste', die Mukarovsky in ihrer ursprünglichen Fassung als ein Instrument zur Analyse des Gesamtwerks, bzw. einer Werkgruppe eines bestimmten Autors formuliert hat, soll es uns dabei erlauben, bereits auf dieser relativ hohen Abstraktionsstufe die den einzelnen individuellen Realisationsformen der 'anarchistischen' Poetik jeweils zugrundeliegende Bedeutungsintention zu bestim-

men, d.h. den 'Gesamtsinn' des frühen lyrischen Werks des betreffenden Dichters zu erschließen.

II. Karel Toman

0. Zur Konkretisationsgeschichte und Forschungslage

Der erste Gedichtband von Toman, Pohádky krve, erschien bereits im Jahre 1898, zu einer Zeit also, als der tschechische Symbolismus seinen quantitativen und qualitativen Höhepunkt erreichte. Es überrascht deshalb nicht, daß die Auswirkung der suggestiven Kraft, die die neue, progressive symbolistische Poetik auf die damaligen jungen Autoren ausübte, auch in Tomans Erstlingswerk voll zutage kam. Die in diesem Bändchen gesammelten Gedichte weisen zwar einige Tendenzen und Merkmale auf, die Tomans Erstlingswerk zu einer selbständigen, vom Symbolismus unabhängigen lyrischen Struktur andeuten¹; sie sind jedoch zu schwach und zu sporadisch, um den Rahmen der symbolistischen Poetik sprengen zu können und ein qualitativ neues System herauszubilden. Die zeitgenössische Kritik empfand sie nicht als Anzeichen einer strukturellen Veränderung, sondern als 'Fehler' und Unvollkommenheiten, und lehnte Tomans frühe Gedichte als unreif und epigonenhaft ab². Daß es sich hier nicht nur um charakteristische Anfängererscheinungen handelt, sondern daß Tomans Debüt in sich bereits den Anfang einer neuen Lyrik trägt, erkannte lediglich F.X.Šalda, als er in einer kurzen Rezension schrieb: "[...] ich bin überzeugt, daß Herr Karel Toman noch lyrische im Unterbewußten trunkene, sehnsuchtsvoll dunkle Verse schreiben wird, zu denen ich in seinem vorliegenden Büchlein vorerst nur Ansätze erblicke; [...] ihm schwebte [...] eine magische Poesie vor, die [...] in der Lage wäre, einen naturhaft elementaren Charakter mit künstlerischer Stilisierung zu verknüpfen. [...] Doch diese wundersame Verbindung von Herz und Absicht, Schicksal und Plan ist Herrn Toman bislang nicht voll zuteil geworden. [...] Es handelt sich um melancholische Verse voller Schmerz und Mitleiden, andere wiederum voll von ätzender Galle und Sarkasmus [...] insgesamt ein Beweis, daß der Dichter die Probleme und Gefühle dieser unserer herbstlich dunklen rätselvollen Zeit wahrhaft persönlich durchlebt, auf eigene Gefahr;

1) Vgl. dazu: M. Červenka, "Vývoj Tomanova slohu", in: M.Č. Symboly, písně a mýty, Praha 1966, S. 138-173, speziell S. 139-146.

2) Vgl. z.B. die vernichtende Kritik von J. Karásek in Moderní revue 8 (1898), S. 85.

[...] ich hoffe, daß ich Herrn Toman bald wieder begegne, stärker und ausdrucksvoller als er es in diesem seinem ersten Buch ist, das aber auch so mehr verspricht, als es vielen scheint, und ihm bereits heute den ersten Platz unter den diesjährigen Debütanten sichert."³

Die Hoffnungen, die Šalda auf den debütierenden Toman setzte, erwiesen sich bald als voll begründet. Bereits in seiner zweiten Gedichtsammlung, Torso Života, die 1902 veröffentlicht wurde, ist es Toman gelungen, sich von der unkritischen Identifikation mit verschiedenen symbolistischen Autoren zu befreien, die in seinem Erstlingswerk noch immer die Oberhand hatte, und die dort schon sichtbaren Ansätze eines neuen lyrischen Stils zu einem selbständigen, konsistenten System zu erweitern, das den eng gewordenen Rahmen der symbolistischen Poetik sprengte und Toman an die Spitze der sich gerade konstituierenden dichterischen Richtung stellte.

Im Unterschied zur ablehnenden Aufnahme von Tomans Erstlingswerk fand sein zweites Gedichtbändchen bei der zeitgenössischen Literaturkritik einhellige Zustimmung, wobei man an den dort zusammengestellten Gedichten insbesondere diejenigen Eigenschaften hervorhob und positiv einschätzte, durch die sich Tomans Poesie von dem damals noch vorherrschenden Kanon der nach Ungewöhnlichem und Erhabenem strebenden Dichtung absetzte. Das Urteil, das R. Hašek in einer kurzen Besprechung über Torso Života äußerte, kann in dieser Hinsicht als charakteristisch gelten: "Unter den neuen dichterischen Publikationen, die in der letzten Zeit so zahlreich geworden sind, halte ich dieses Büchlein für die bedeutendste. Nach einer Flut von bombastischen und effekthaschenden Dichtungen kommt endlich ein Buch, das erlebt, aufrichtig und voll von schmerzvollen Versen ist. [...] Der Autor verstellt sich nicht, strebt nicht nach effektvollem Aussehen, sondern gibt das, was er zu sagen hat, in einer schlichten, gedrängten und prägnanten Form wieder."⁴ Diese Äußerung zeigt deutlich, daß der innovatorische Charakter von Tomans Lyrik be-

3) F.X.Š., "Karel Toman: 'Pohádky krve'", in: Literární listy 19 (1898), S. 61, sign. P. Kunz.

4) R. Hašek, "K. Toman: 'Torso Života'", in: Moderní život 1 (1902), S. 70. Während sich Hašek im Wesentlichen mit dieser allgemeinen Charakteristik begnügte, lassen sich bei anderen zeitgenössischen Kritikern bereits Äußerungen finden, in

reits im zeitgenössischen Kontext voll erkannt wurde und daß man das Neue dieser Lyrik vor allem in ihrer authentischen Schlichtheit und gedrängten Kürze erblickte, d.h. in den Eigenschaften, welche sie von der nunmehr als 'unnatürlich' und 'gekünstelt' empfundenen Ausdrucksweise der Symbolisten und Parnassisten am deutlichsten abhoben und sie zugleich mit ähnlichen Tendenzen in der Poesie Dyks, Gellners, Holýs und anderer junger Dichter dieser Zeit verbanden. Daß der Zusammenhang von Tomans Lyrik mit diesen Bestrebungen von den Zeitgenossen auch wirklich erkannt wurde, läßt sich zwar anhand der unmittelbar nach dem Erscheinen von Torso Života veröffentlichten Rezensionen nicht nachweisen. Doch das Fehlen eines solchen expliziten Hinweises wird nicht überraschen, wenn man berücksichtigt, daß die 'anarchistische' Strömung in der Poesie dieser Zeit noch relativ schwach vertreten war und daß die 'anarchistischen' Autoren auch nicht bemüht waren, als eine geschlossene literarische Gruppe in das Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit einzutreten. Die Gemeinsamkeiten, die ihre dichterische Produktion zu einer überindividuellen literarischen Einheit verbinden, beruhen nicht auf einem explizit formulierten Programm und auf einem gemeinsamen Plan des literarischen Handelns, sondern sie ergaben sich mehr oder weniger automatisch aus der Reaktion der einzelnen Dichter auf ein und dieselbe historische Situation.

denen versucht wird, etwas näher zu bestimmen, worin die Schlichtheit und Gedrängtheit von Tomans Lyrik besteht. So schrieb etwa O. Theer in einer Besprechung des Almanach na rok MCM, in dem auch einige später in Torso Života aufgenommene Gedichte abgedruckt worden sind: "Sofern sich beobachten läßt, sucht Herr Toman, seine Stimmungen durch kurze und einfache Sätze zu erfassen, durch eine gewisse Telegraphie der Psyche." (Lumír 28 [1899/1900], S. 84). Diese Tendenz findet dann Theer in Torso Života bestätigt: "Herr Toman [...] ist bestrebt, bei dem Leser die Eindrücke mit den aufs Äußerste vereinfachten Mitteln hervorzurufen." Es scheint ihm aber zugleich, daß Toman "bei dieser künstlerisch so lobenswerten Bestrebung nicht immer den gleichen Erfolg hat, denn manchmal opfert er der Gedrängtheit die Verständlichkeit [...]" (O.T., "Karel Toman: Torso Života", in: Lumír 30 [1901/1902], S. 227). Wichtig ist auch die Beobachtung, daß sich bei Toman "auch der Versbau von den Formen unterscheidet, die in unserer jungen [d.h. symbolistischen - M.S.] Lyrik beliebt sind". Das Neue von Tomans Vers wird dabei darin gesehen, daß seine Poesie zumeist "in einem Metrum geschrieben ist, das nicht breit fließend, sondern kurz und schnell beweglich ist" (ebd.).

Ungeachtet dessen bildet jedoch die 'anarchistische' Richtung in der Poesie der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts nicht eine ausschließlich aposteriorische Konstruktion des Literaturhistorikers: Auf die 'Internalisierung' der 'anarchistischen' Poetik durch die zeitgenössischen Kommunikationsteilnehmer läßt sich zunächst aus der sehr schnellen Verbreitung ihrer Prinzipien in der dichterischen Produktion selbst schließen. Und bald mehrten sich auch metaliterarische Äußerungen, die diese auf der Werk-Analyse basierende Beobachtungen bestätigen. Sehr deutlich ist in dieser Hinsicht die Besprechung der Poesie Tomans, Holýs und Šrámeks von M. Marten aus dem Jahre 1906, in der die junge dichterische Produktion der letzten Jahre als eine einheitliche literarische Richtung betrachtet wird, deren Poetik bereits einen so hohen Grad der interindividuellen Verbreitung und Konventionalisierung erreicht hat, daß sie ihre künstlerische Wirksamkeit fast restlos eingebüßt hat und zu einer mechanisch wiederholbaren Manier erstarrt ist: "Zu einer Ausnahmeerscheinung werden allmählich dichterische Werke, die wie aus einem einzigen Marmorblock gehauen und zu emporstrebenden Linien einer einheitlichen und geschlossenen Ideen- und Kunstarchitektonik gewölbt sind. Statt dessen bewegt sich die junge Poesie in den Fußstapfen der Augenblicke, sie führt uns durch einen flüchtigen und zusammenhanglosen Strom von Stimmungen, Sensationen und Brechungen, in die ihr das Leben zerfallen ist und in denen für sie seine Konvergenzpunkte verschwunden sind. Ihr Tenor ist Unsicherheit, Melancholie von etwas, was zerschlagen, verworren und unterlegen ist, Destruktion, die mit einem verletzten und gereizten Spott auf die Entwurzelung des Lebens hinweist, zu dessen Bewältigung man keine Kraft hat. Mit diesem Eindruck lege ich die drei Bücher beiseite, in denen diese Poesie wieder einmal zum Wort kam, drei typische Bücher, denn ihre Intonation ist die gleiche, welche die gesamte dichterische Produktion der letzten zwei, drei Jahre beherrscht und maßgebend ihren Charakter bestimmt. Dieser Charakter ist bereits bedrohlich konstant und unveränderlich, denn das, was diese Poesie bietet, kommt als Varianten ein und desselben Themas vor. Es fehlt ihnen zwar nicht eine gewisse persönliche Note, doch sie ist nur selten stark genug, um die Gefahren der Einförmigkeit, des Wiederholens und der unschöpferischen Lähmung zu überwinden, die diese Poesie

bedrohen." 5 Nun ist die ablehnende Haltung gegenüber der 'anarchistischen' Poesie, die in diesem Urteil deutlich an den

5) M. Marten, "Knihy veršů", in: Moderní revue 17 [1906], S.157-161, hier: S.157. Aus der gleichen Zeit stammt auch der Artikel "Myšlenka almanachu" von S.K. Neumann (in: Moravský kraj 11 (1906), Nr. 113, S. 1-2, wiederabgedruckt in: S.K. Neumann, Stati a projevy Bd. 2, Praha 1966 [= Spisy S.K. Neumanna, Bd. 4], S. 308-311). Neumann lehnt es hier als sinnlos ab, ein Almanach der jungen sozialistischen Poesie zu organisieren, denn "man darf die Künstler nicht in sozialistische und nichtsozialistische trennen. Darin liegt die Gefahr für die Kunst und die Kompromittierung des Sozialismus [...] - Wenn ich schon ein Almanach herausgeben wollte, so würde ich in ihm folgende Namen verbinden: Dyk, Gellner, Holý, Mahen, Opolský, Šrámek, Těsnohlídek, Toman" (S. 311). Als repräsentativ für die junge Poesie nach der Jahrhundertwende wird hier also nicht (wie später in Neumanns Erinnerungen und in Anschluß daran auch in der Forschung) die Gruppe der anarcho-sozialistischen Autoren um Nový kult angesehen, sondern eine breitere Gruppierung der jungen Dichter, die zu Nový kult z.T. in keinem bzw. nur einem sehr losen Kontakt standen (Dyk, Holý, Opolský) und die man nur auf Grund der gemeinsamen Merkmale, die ihre Produktion aufweist, als eine überindividuelle literarische Einheit betrachten kann. - Auch der Umstand, daß in der 'anarchistischen' Richtung die metakommunikative Komponente nur sehr unzureichend vertreten ist, wurde bereits in dieser Zeit als derjenige Faktor erkannt, auf den es zurückzuführen ist, daß diese Richtung erst mit einer gewissen Verspätung auch wirklich als eine solche Einheit rezipiert wurde: "[...] diejenigen, die man in unserer literaturkritischen Sprache als die 'Jüngsten' zu bezeichnen pflegt [...], bleiben für unsere breite literarische Öffentlichkeit weitgehend unbekannt, und zwar nicht nur was die einzelnen Autoren anbetrifft, sondern auch als eine ganzheitliche literarische Formation, die ungeachtet der Heterogenität der einzelnen Persönlichkeiten zahlreiche gemeinsame Charakteristika aufweist. Es gibt unter diesen Autoren viele, die eine ausgeprägte persönliche Note, eine interessante dichterische Physiognomie haben. Ich bin nicht sicher, ob ich zu ihnen auch die Herren Gellner und [Roman] Hašek zählen darf. Sie scheinen mir noch zu eng mit der letzten Entwicklung der 'Moderní revue' verbunden zu sein [diese Bedenken sind offensichtlich lediglich durch den - pragmatischen - Umstand bedingt, daß Gellner und Hašek einen großen Teil ihrer dichterischen Produktion in Moderní revue publiziert haben - M.S.]. Doch es gibt hier noch viele andere: Šrámek, Mahen, Hilar, Velhartický, Těsnohlídek, Opočenský usw. [...]. Und diese Jüngsten wurden trotz ihrer positiven künstlerischen Bestrebungen von unserer Literaturkritik noch nicht eingestuft, und es wurde über sie - sofern ich weiß - noch keine sie als eine Ganzheit betrachtende Studie verfaßt. Der Grund hierfür ist meiner Meinung nach darin zu suchen, daß es ihnen an den literaturkritischen Talenten fast so sehr mangelt, wie an ihnen die vorangehende Generation Überfluß hatte." (J. Rowalski, "Z nové české beletrie", in: Lumír 36 [1907/08], S. 246). Die Feststellung, daß es zu dieser Zeit noch keine kritische Studie über die 'anarchistische' Dichtung als Ganzes gab, trifft allerdings nicht ganz zu, denn bereits 1907 ist

Tag gelegt wird, zweifelsohne vor allem dadurch motiviert, daß für einen kritischen Verfechter der symbolistischen Auffassung des Kunstwerks als einer in sich abgeschlossenen, künstlerisch und ideologisch einheitlichen Konstruktion einer autonomen dichterischen Welt, wie es bekanntlich M. Marten war, die 'anarchistische' Konzeption des Gedichts als einer unmittelbaren Aussage des lyrischen Subjekts über seine privaten und alltäglichen Erlebnisse und deren Auswirkung auf seinen Gemütszustand sowie der Verzicht der 'anarchistischen' Dichter auf die Konstruktion eines die einzelnen Erlebnisse und Reaktionen vereinheitlichenden zyklischen Rahmens⁶ von vornherein unannehmbar waren. In diesem Sinne ist auch Martens Bedauern über den Rückgang der Werke, "die wie aus einem einzigen Marmorblock gehauen (...) sind" als eine Aussage zu verstehen, die den in dieser Zeit bereits nur allzu offenkundigen Niedergang der symbolistischen Dichtung konstatiert.

 die Auswahl aus der modernen tschechischen Poesie Nová Česká poesie mit einer einleitenden Abhandlung von A. Novák erschienen, in deren zweiten Teil Novák versucht, auch die jüngste Entwicklungsphase der tschechischen Dichtung als eine übergreifende literarhistorische Einheit zu charakterisieren. Er betrachtet sie als eine massive Reaktion gegen den Symbolismus, die zunächst in der Poesie V. Dyks und J. Holýs zum Ausdruck kommt, bei denen das Metaphysische durch das Physische, die raffinierte Kultur durch den Instinkt und das Prunkvolle des feierlich klingenden Verses durch die äußerste Schlichtheit des Stils abgelöst wurden. Der durch Dyk und Holý initiierten Strömung schlossen sich dann - nach Novák - noch F. Gellner, F. Šrámek, H. Jelínek, R. Hašek, J. Mahen, V. Chaloupecký und insbesondere K. Toman an. (Die Anthologie blieb mir leider unzugänglich. Die Information über Nováks Einleitung beziehe ich aus S.K. Neumanns Besprechung von Nová Česká poesie, in: Pozor 14 [1907], Nr. 235, S. 1-2; wiederabgedruckt in: S.K.N., Stati a projevy, Bd. 2, S. 535-540).

- 6) Eine gute Charakteristik der Komposition des symbolistischen Gedichtzyklus gibt M. Červenka in einer Studie über die Entwicklung von S.K. Neumanns Poesie: "In Übereinstimmung mit der vorherrschenden symbolistischen Norm faßte Neumann in den 90-er Jahren die lyrische Sammlung als einen in sich geschlossenen und einheitlichen Zyklus auf. Die Gedichte seiner ersten Sammlungen sind miteinander verbunden nicht nur durch gemeinsame metrische Form ('Sonett'in Apoštol), durch einen einheitlichen Sprachgestus (A p o s t r o f y hrdé a vášnívé) und durch ein gemeinsames Symbol, das von verschiedenen Seiten her formuliert wird (S a t a n o v a sláva mezi námi), sondern ebenfalls durch einen gemeinsamen Stil, durch eine gemeinsame Stilisationsebene, worin sich wiederum nur der Umstand manifestiert, daß der ganze Gedichtband ein einheitliches 'Modell' der Wirklichkeit vermittelt; dieses 'Modell' wird zwar von einem sehr engen Standpunkt aus gesehen, doch

Auf der anderen Seite kann man jedoch Martens Urteil über die 'anarchistische' Dichtung insofern nicht eine gewisse Berechtigung absprechen, als die 'anarchistische' Poetik bereits unmittelbar nach 1905 tatsächlich sehr starke Abnutzungssymptome zeigt, was u.a. auch darin zu Ausdruck kommt, daß sich die führenden 'anarchistischen' Autoren jetzt von ihrer ursprünglichen Schaffenskonzeption abwenden und versuchen, ein neues, modifiziertes Poesiemodell zu entwickeln⁷. Man kann diese Entwicklung ganz gewiß auch auf den 'natürlichen' Prozeß der abnutzungsbedingten 'Automatisierung' zurückführen. Doch die tieferen Ursachen sind hier m.E. darin zu suchen, daß sich die 'anarchisti-

 es bildet einen ganzen Mikrokosmos, wobei kein Gedicht die ein für allemal gegebenen inneren Gesetze seiner spezifischen 'Physik' und 'Soziologie' verletzen darf. Es handelt sich hier freilich um eine aposteriorische Einheit, die auf ständiger Auswahl und Stilisierung aufgebaut ist, eine Einheit, die nicht unmittelbar von der Wirklichkeit, sondern vielmehr von einer sozial-philosophischen Utopie des Autors ausgeht; sie spiegelt aber deren ästhetische Einheit wieder, und in diesem Sinne vermittelt sie eine synthetische Konzeption der Wirklichkeit." ("Od symbolismu ke Knize lesů", in: M.Č., Symboly, písně a mýty, S. 65-116, hier: S.68). Diesem Kompositionsprinzip stellt dann Červenka den kompositorischen Aufbau von Tomans Torso Života entgegen, den er als charakteristisch für die gegen den Symbolismus reagierende Entwicklungsphase der tschechischen Poesie betrachtet: "Nichts Ähnliches läßt sich in Tomans Torso Života finden. Unterschiedliche motivische Kontexte, Gelegenheitsreminiszenzen [...], die Gegenständlichkeit der modernen Welt und die unmittelbare Konfession lösen hier einander ab, ohne den Anspruch auf eine breitere Wirkung im ganzen Buch zu erheben. Die Bruchstücke aus einem Tagebuch der Gefühle bekennen sich zum Prinzip des Fragmentarischen: die Einheit des Buchs besteht im Zusammenspiel der einzelnen emotionellen Reaktionen des Subjekts, die miteinander harmonieren und disharmonieren. Sie findet ihren Ausdruck in der emotionell-lyrischen Stilisierung. Es ist dies eine 'empirische' Einheit. Sie erfüllt nicht die Anforderungen der symbolistischen zyklischen Kompositionen, doch im Unterschied zu ihnen erhebt sie einen anderen Anspruch - den Anspruch auf die Verifizierung durch die Kraft und Unmittelbarkeit der ausgedrückten Emotion, durch deren schicksalhafte Notwendigkeit und Intensität." (S. 69).

- 7) Vgl. dazu M. Červenka, Symboly, písně a mýty, S. 155 ff. u.a. Da dieser von Červenka beschriebene Prozeß nicht mehr unmittelbarer Gegenstand unseren Interesses ist, beschränkt sich das unserer Untersuchung zugrundegelegte Korpus von Tomans Texten im Wesentlichen auf Torso Života und die in der Zeit zwischen 1900-1905 in Zeitschriften veröffentlichten Gedichte. Ähnlich konzentriert sich der zweite, der Lyrik von Šrámek gewidmete Teil der Arbeit auf Šrámeks ersten Gedichtband Života bído, přec tě mám rád (1905) sowie auf die in dieses Band nicht aufgenommenen Gedichte aus der Zeit zwischen 1903-1905.

sche' Poetik in ihrer ersten Entwicklungsphase, die den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchungen bildet, hauptsächlich als ein System von Absagen, Verzichten und Vereinfachungen konstituiert hat, d.h. als ein solches System, dessen ästhetische Wirksamkeit in erster Linie auf der Negation der 'komplizierten' poetischen Systeme beruht, gegen die es ankämpft, und dessen relativ leichte 'technische' Handhabung notwendigerweise die Gefahr des Epigontums nach sich zieht. Die rasche Abnutzung der 'anarchistischen' Poesie durch die epigonenhafte Variierung des bereits Erreichten und Erprobten war also in einem gewissen Sinne in ihrem System selbst 'vorprogrammiert'. Diese systemimmanenten Voraussetzungen führten auch dazu, daß der weitaus überwiegende Teil der 'anarchistischen' Produktion aus dieser Zeit in dem Moment, als die Zerstörung der parnassistischen und symbolistischen Tradition eine aktualisierende Wirkung auszuüben aufhörte, ästhetisch völlig wertlos wurde und in Vergessenheit geriet. Diesem Schicksal sind nur diejenigen Autoren entgangen, denen es gelungen ist, das System der 'anarchistischen' Poetik in ihrer Produktion so umzusetzen, daß die Verzichte und Absagen, auf denen es basiert, auch unter veränderten historischen Bedingungen wirklich als ein Ausdruck der Natürlichkeit und Schlichtheit, und nicht als ein Merkmal der Primitivität und schöpferischen Unvermögens empfunden werden konnten.

Nun läßt die Rezeptionsgeschichte von Tomans früher Lyrik keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Toman im Unterschied zu den meisten 'anarchistischen' Dichtern den Gefahren der Bedeutungsarmut und Flachheit nicht unterlegen ist, welche die durchgängige Vereinfachung des Gedichtaufbaus und die im 20. Jahrhundert eigentlich sehr 'unmodern' wirkende Konzeption der Lyrik als einer unmittelbaren Gefühlskonfession mit sich brachten. In zahlreichen literaturkritischen Konkretisationen, die seine Poesie auch in späteren Entwicklungsphasen der tschechischen Literatur erfahren hat, wird ganz im Gegenteil immer wieder gerade die Bedeutungs- und Lebensfülle betont, die Toman auf einer kleinen Textfläche, die der Darstellung eines augenblicklichen lyrischen Zustands entspricht, zu komprimieren wußte: So schrieb z.B. A.M. Piša im Jahre 1952: "Zurückhaltender Ausdruck [...] verbindet sich in Tomans Poesie mit äußerst dichter Form, deren Schlichtheit ganz und gar nichts gemein hat mit künstlicher Ar-

mut oder Flachheit, vielmehr letztes und höchstes Ergebnis von Reichtum und Intensität ist, ein Werk jener Kunst, die nach einem alten geflügelten Wort auf kleinstem Raum den Wagen zu den Sternen zu wenden weiß".⁸

Sofern sich aus der noch relativ kurzen Konkretisationsgeschichte schließen läßt, ist Toman bei der Lösung der Aufgabe, im Rahmen der durchgehenden Vereinfachung das hohe semantische Fassungsvermögen und damit auch das hohe Konkretisationsvermögen des Gedichts zu bewahren, wohl der erfolgreichste von allen 'anarchistischen' Autoren gewesen⁹. In Hinblick auf die Erforschung der Voraussetzungen, welche die 'anarchistische' Poesie erfüllen mußte (und vielleicht die Poesie dieses Typs überhaupt erfüllen muß), um auch in veränderten literarischen Kontexten lebensfähig zu sein, scheint deshalb Tomans Schaffen das geeignetste Untersuchungsobjekt zu sein.

-
- 8) A.M. Píša, "Karel Toman", zit. nach: A.M.P., Stopami poesie, Praha 1962, S. 137-138. Zur Illustration noch ein ähnliches Urteil von 1926: "[...] nichts steht ihm so fern wie die Improvisation und das Sich-Hinein-Verlieren in einen Augenblick. Zu seinen Gedichten läßt sich nichts hinzufügen, und es läßt sich aus ihnen auch nichts wegstreichen. Jedes von ihnen lebt sein eigenes, selbständiges Leben und in jedem von ihnen ist das Leben im Wesentlichen ganz enthalten [...]. Dort, wo Vrchlický extensiv gearbeitet hat, indem er seine Inspiration durch mechanische Beschreibung und die oft undisziplinierte Bildlichkeit verwässerte, lehnt der intensive Toman den überladenen Wortreichtum ab und erfaßt seinen Stoff in einer charakteristischen Kürze, die in sich wie in einer hartgewordenen, kristallähnlichen Gestalt den ganzen Farbenreichtum und die ganze Vielfalt der Welt widerspiegelt." (J. Hora, "O Karlu Tomanovi", in: Kmen 1 [1926], 1, S. 1-3, zit. nach: J.H. Poesie a život, Praha 1959, S.269). Daß Tomans Poesie die Fähigkeit besitzt, mehr mitzuteilen als bloß die in ihr unmittelbar benannten "Stimmungen, Sensationen und Brechungen", mußte in der oben zitierten Besprechung auch M. Marten zugeben, denn "[...] Herr Toman hat von allen Dichtern seiner Generation das am deutlichsten ausgeprägte Verhältnis zur inneren Entität der Poesie, den stärksten dichterischen Glauben, jenen Glauben, für den [...] auch die Leidenschaft und der Schmerz in Beziehung stehen zu den letzten Wahrheiten des Lebens.", S. 157-158).
- 9) Vgl. z.B. wie Tomans Poesie im Jahre 1925, d.h. auf dem Höhepunkt der Entwicklung des tschechischen Poetismus, von einem führenden Kritiker der Zeit beurteilt wurde: "[...] seine Lyrik erhält sich bis auf den heutigen Tag ihre Lebenskraft und suggestiv-bezwingende Macht, die sich heute vielfach noch steigert, wenn wir sie mit der oberflächlichen, sensationslusternen Effekthascherei der Produktion des 'dernier cri' konfrontieren [...]" (A.M. Píša, "Osudová lyrika.K druhému vydání Tomanových básní", in: Pramen 6 [1925/26], zit. nach: A.M.P., Dvacátá léta, Praha 1969, S. 68).

Der zweite Grund, warum das System der 'anarchistischen' Dichtung sehr ausführlich gerade an der Poesie von Toman untersucht wird, liegt darin, daß Tomans Lyrik, obwohl sie allgemein zu den wertvollsten Werken der tschechischen lyrischen Dichtung gezählt wird, nur wenig und unzureichend erforscht ist. Abgesehen von vielen literaturkritischen Interpretationen, die nur sehr selten über eine analytisch unbegründete Wiedergabe der Impressionen hinausgehen, die Tomans Gedichte bei ihrem jeweiligen Interpreten hervorgerufen haben¹⁰, weist die Toman-Forschung lediglich zwei theoretisch gut fundierte Untersuchungen auf: die in Anm. 1 bereits zitierte Abhandlung von M. Červenka und die für den (unveröffentlichten) Band IV der 'Akademie'-Geschichte der tschechischen Literatur geplante monographische Studie "Karel Toman" von demselben Autor¹¹. Červenkas Arbeiten sind jedoch als Studien über die Gesamtentwicklung von Tomans Poesie angelegt, und der hier interessierenden Schaffensperiode wird in ihnen deshalb nur relativ wenig spezielle Aufmerksamkeit gewidmet, wobei der Schwerpunkt der Untersuchung jeweils auf der Einbeziehung der betreffenden Entwicklungsphase in den umfassenderen evolutionären Prozeß der individuellen Poetik liegt und die werkimmanenten Zusammenhänge und damit auch die innere Einheit des Werks deshalb nur wenig und unzureichend berücksichtigt werden. Der mehr populärwissenschaftliche Charakter der für die breite literarische Öffentlichkeit bestimmten Studien führte darüberhinaus dazu, daß es auch bei Červenka vielerorts bloß bei

 10) Die wertvollsten Abhandlungen dieser Art sind: F.X. Šalda: "Starý a nový Toman", in: Kmen 2 (1919), S. 337-339; wiederabgedruckt in: F.X.Š., Kritické glosy k nové české poesii, Praha 1939, S. 170-176; J. Hora, Karel Toman, Praha 1935, und A.M. Piša, "Karel Toman", in: A.M.P., Stopami poesie, Praha 1962, S. 132-143. Auch in diesen Studien sind jedoch die einzelnen Urteile und Impressionen zumeist analytisch nicht untermauert, sodaß sie für eine Untersuchung, die bemüht ist, die Wirkung von Tomans Poesie zu e r k l ä r e n, nur als Belege dafür dienen können, daß die durch die Werk-Analyse ermittelten Strukturen die Wirkung, die ihnen im Analyseprozeß zugeschrieben wird, auch tatsächlich ausüben. Als Texte, die der Objekt- und nicht der Betrachtungsebene angehören, müssen auch die Toman-Studien in den beiden Büchern über die 'Generation der Rebellen' von F. Buriánek eingestuft werden, die sich jedoch im Unterschied zu den oben genannten literaturkritischen Abhandlungen im Wesentlichen auf die Wiederholung der bereits anderswo geäußerten Meinungen und Urteile beschränken (vgl. Literaturliste).

11) In: Česká literatura 10 (1962), S. 267-308.

scharfsinnigen Beobachtungen und Bemerkungen blieb, die erst einer analytischen Überprüfung, Begründung, Spezifizierung und - wie sich noch zeigen wird - manchmal auch prinzipieller Modifikation bedürfen. Eine eingehende Analyse, welche die durch Torso Života repräsentierte Schaffensphase von Toman als eine geschlossene literarische Einheit untersucht, ohne dabei allerdings die werkübergreifenden Kontexte aus dem Blickfeld zu verlieren, bildet also auch nach Červenkas Arbeiten ein Forschungsdesiderat, zu dessen Behebung die folgenden Untersuchungen beitragen sollen.

1. Versebene

1.1 Wiederherstellung der metrischen Differenziertheit des syllabotonischen Verses

In der bisherigen Toman-Forschung, sofern sie sich überhaupt mit Versfragen befaßt hat, herrscht die Meinung vor, Tomans Vers stellte eine durch die Reaktion gegen die verslibristische Poesie der Symbolisten bedingte Rückkehr zur regelmäßigen Realisierung des syllabotonischen Verssystems dar, d.h. zu einer durch die parnassistische Schule kanonisierten Versform, in der die Silbenzahl der rhythmisch korrespondierenden Verszeilen und die Akzentlosigkeit der metrischen Senkungen eine genau eingehaltene rhythmische Konstante bilden. So charakterisiert z.B. M. Červenka die Versstruktur von Tomans Gedichten folgendermaßen: "Nach dem freien und gelockerten Vers der 90-er Jahre und nach der Abschwächung der rhythmischen Grenzen in der Dichtung von Machar ist Tomans Jambus völlig regelmäßig, und zwar nicht nur in der in der Akzentverteilung, sondern zumeist auch hinsichtlich der Silbenzahl."¹² Die m.E. einzige Ausnahme bildet in dieser Hinsicht J. Mukařovský, der in seiner kurzgefaßten Geschichte des neutschechischen Verses darauf hinweist, daß Tomans Vers "eine gewisse Synthese von regelmäßigem und freiem Vers bedeutet"¹³, ohne allerdings diese Beobachtung näher zu spezifizieren und zu begründen.

Wir wollen im folgenden Mukařovskýs Anregung, die in der späteren Forschung unbeachtet blieb, aufgreifen und durch eine systematische Analyse der gesamten Versproduktion aller führenden und einiger zweitrangiger 'anarchistischer' Autoren in der hier interessierenden Zeitspanne nachweisen, daß nicht nur der Vers von Toman, sondern das Verssystem der 'anarchistischen' Dichtung überhaupt durch das Bestreben charakterisiert ist, die rigorosen Normen, die die Parnassisten dem tschechischen syllabotonischen Vers aufgezwungen haben, möglichst stark zu verletzen, ohne dabei allerdings den Rahmen des m e t r i s c h e n

12) Symboly, písně a mýty, S.152.

13) J. Mukařovský, "Obecné zásady a vývoj novočeského verše", in: J.M., Kapitoly z české poetiky (im weiteren: KČP), Bd. 2, Praha 1948, S. 85.

Verses¹⁴ zu verlassen. Die heute allgemein verbreitete Auffassung des 'anarchistischen' Verses als einer völlig regulären Realisationsform des syllabotonischen Verssystems entspricht nicht der Art und Weise, in der dieser Vers im zeitgenössischen Kontext aufgenommen wurde, sondern basiert m.E. ausschließlich auf dem intuitiven Urteil der einzelnen Forscher, die sich dabei ahistorisch durch ihr eigenes rhythmisches Empfinden leiten ließen. Es kann nämlich angenommen werden, daß das spätere rhythmische Empfinden, das nicht mehr an dem pedantisch regelmäßigen Vers der Parnassisten geschult ist, viele der metrischen Irregularitäten, die eine objektive Analyse in den Gedichten von Toman und anderen 'anarchistischen' Autoren zu entdecken vermag, gar nicht oder nur sehr abgeschwächt als Normabweichung rezipiert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die führenden Repräsentanten des Parnassismus noch schöpferisch tätig waren und die Produktion ihrer Epigonen ihren quantitativen Höhepunkt erreichte, büßte jedoch die Verspraxis dieser Schule, die nunmehr auch von der akademischen Verslehre als die für die tschechische Dichtung überhaupt verbindliche Norm kanonisiert wurde¹⁵, noch lange nicht ihre normative Wirkung ein, und es

14) Der Terminus 'metrischer Vers' wird hier als Oberbegriff für alle Versformen benutzt, die sich von dem in metrischer Hinsicht unnormierten 'vers libre' abheben. Die Einführung dieses Terminus ist deshalb notwendig, weil die 'anarchistischen' Dichter in vielen Fällen auch von solchen Versformen Gebrauch gemacht haben, die bereits jenseits der Grenzen des syllabotonischen Verssystems liegen, in denen jedoch die Akzent-, bzw. Silbenverhältnisse nicht ungeordnet bleiben, sondern bloß anderen Regularitäten unterliegen als im syllabotonischen Vers. Sie unterscheiden sich darin deutlich vom 'vers libre', in dem sich zwar nicht selten auch eine gewisse Tendenz zur regelmäßigen Alternation bestimmter Akzentgruppen beobachten läßt, dessen rhythmische Konstante jedoch ausschließlich durch regelmäßige Wiederkehr von einander äquivalenten suprasegmentalen (intonatorischen) Lautmustern gebildet wird (zu den rhythmischen Grundlagen des 'vers libre' vgl. insbesondere M. Červenka, Český volný verš devadesátých let, Praha 1963, passim).

15) Vgl. insbesondere die seit 1893 erscheinenden Schriften zur tschechischen Prosodie von dem bedeutendsten Verstheoretiker der Zeit - J. Král -, der wie J. Mukařovský bemerkt, zwar subjektiv der Überzeugung war, daß "bei der wissenschaftlichen Lösung der prosodischen Fragen der dichterischen Praxis kein Gewicht beigemessen werden darf", dessen normativen Ansichten (insbesondere die Forderung nach der absolut genauen Realisierung des metrischen Schemas durch das sprachliche Material und die sich daraus ergebende Verurteilung des größten Teils der vor- und nachparnassistischen Verspro-

kann deshalb kein Zweifel darüber herrschen, daß die 'anarchistischen' Verstöße gegen die Normen des parnassistischen Verses im zeitgenössischen Kontext auch wirklich als solche wahrgenommen und bewertet wurden.

Der Vers von Toman und anderen 'anarchistischen' Dichtern erscheint also im literarhistorischen Standpunkt aus als eine Reaktion sowohl gegen den symbolistischen 'vers libre' als auch gegen den syllabotonsichen Vers der Parnassisten. Die Abwendung vom 'vers libre' läßt sich dabei nicht einfach durch die abnutzungsbedingte Automatisierung dieser erst einige wenige Jahre zuvor (um 1894) in die tschechische Dichtung eingeführten und als Synonym der Modernität geltenden Versform erklären. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß auch im Lager der Modernisten bald Zweifel darüber aufkamen, "ob diese Versform für unser Poesie auch wirklich einen Fortschritt [...] bedeutet"¹⁶. Doch diese kritischen Stimmen richteten sich in der Regel nicht gegen den 'vers libre' als solchen, sondern bloß gegen seinen "Mißbrauch" bei den Dichtern, "denen der freie Vers kein wirkliches inneres Bedürfnis bedeutet und bei denen er dem Ideengehalt, der Gesamttonalität und der inneren Stimmungsstruktur nicht angemessen ist"¹⁷. Dort dagegen, wo der 'vers libre' nach den zeitgenös-

 duktion als 'rhythmisch fehlerhaft') ihn jedoch ungeachtet dessen als einen "wissenschaftlichen Mitläufer der Lumír-Schule" erscheinen lassen (J. Mukařovský, "Josef Král a dnešní stav české metriky a prosodie", in: KČP, Bd. 1, Praha 1941, S. 272 ff.; zu Král vgl. auch R. Jakobson, O češkom stiche, Berlin 1923; dt.: Über den tschechischen Vers [=Postilla Bohemica 8/10], Bremen 1974, S. 108 u.a.).

- 16) KJ. (= F.V. Krejčí), "S.K. Neumann: Satanova sláva mezi námi", in: Rozhledy 7 (1897/98), Nr. 12 (15.3.1898), S. 558.
- 17) F.X. Šalda, "Sborník světové poesie", in: Literární listy 19 (1898), S. 323-330, hier zit. nach F.X. Šalda, Kritické projevy, Praha 1951, S. 100. An einer anderen Stelle macht Šalda noch ein anderes Argument gegen den übermäßigen Gebrauch des 'vers libre' geltend. Anläßlich einer kritischen Besprechung einiger symbolistischer Erstlingswerke (in: Literární listy 19 [1898], S. 148-149) weist er darauf hin, daß der "Verbalismus", d.h. der zu große, dem erzielten Resultat (der vermittelten Information) unangemessene Aufwand an lexikalischen Mitteln, der den modernistischen Kritikern erst kürzlich als eines der Hauptargumente in ihrem Kampf gegen die parnassistische Dichtung gedient hatte (vgl. insbesondere J. Karásek, "J. Vrchlický: Okna v bouři", in: Moderní revue 1 [1894/95], S. 24 und ders., "J. Vrchlický: Nové zlomky epopeje", in: Literární listy 16 [1895], S. 106-109, 121-127), den sie jedoch nunmehr in einem immer zunehmenden Maße auch den Symbolisten vorhalten mußten (vgl. u.a. D. [= J. Vodák], "K. Kamínek: Dissonance", in: Rozhledy 7 [1897/98], S. 851-852;

sischen Vorstellungen dem Gesamtcharakter der dichterischen Struktur entsprach, war er von den modernistischen Kritikern nach wie vor als die Versform angesehen, die dem traditionellen Vers vorzuziehen ist: "Ich fordere nicht, daß z.B. Walt Whitman seine sozialen Visionen und Meditationen über die künftige Menschheit oder seine Rhapsodien der kosmischen Philosophie und der Berausung durch die Unendlichkeit des Raumes, der Materie und der Idee im regelmäßigen Rhythmus und unter Verwendung des Reims schreibt [...]. Hier wäre der Reim eine schreiende Ungeheuerlichkeit, ein anachronistischer Mißklang, denn er ist durch den Inhalt und durch den Charakter einer solchen Poesie nicht vermittelt [...]. Dasselbe gilt bei uns von den freien Rhythmen und der reimlosen Form in den Meditationen des Herrn Březina oder in den sozialen Visionen und dichterischen Invektiven der Herren Sova und Neumann"¹⁸. Diese Worte des angesehensten Literaturkritikers der Zeit - F.X. Šalda - weisen deutlich darauf hin, daß sich der 'vers libre' im Bewußtsein der Zeitge-

 KJ. [=F.V. Krejčí], "K. Egor: Pomsta neznámé viny", in: Rozhledy 7 [1897/98], S. 485), bei den letzteren u.a. auf die inadäquate Handhabung des 'vers libre' zurückzuführen ist: "Der fest geregelte Rhythmus führt zu einer bedachten Auswahl von Wörtern; da er ihre Anzahl reglementiert, zwingt er zur Knappheit und Gedrängtheit des Wortschatzes. Der Dichter ist gezwungen, über jedes einzelne Wort nachzudenken, mit dem er die Situation erfassen will [...]. Umgekehrt verhält es sich bei dem freien Vers: Der schwache Dichter geht mit den Wörtern verschwenderisch um; er führt eines ein, sieht, daß es nicht ganz treffend ist, und um es wiedergutzumachen, zieht er ein zweites und drittes heran; er schichtet so Farbe auf Farbe, Wort auf Wort [...]. Der freie Vers führt bei den Anfängern in der Regel zum äußersten Aufwand an Wörtern, zur Verwendung von zahlreichen Synonymen und zur Vernachlässigung der eigentlichen, weitaus höheren und schwieriger erreichbaren figürlichen und bildlichen Architektur." (zit. nach F.X.Š., Kritické projevy 4, S. 48). Berücksichtigt man ferner den Umstand, daß der 'Verbalismus' der parnassistischen Dichtung wiederum nicht zuletzt durch die sehr hohe Gebrauchsrekurrenz von verschiedenen 'Füllwörtern' bedingt war, welche die konsequente Realisierung von vorgegebenen metrischen Schemen nach sich zog, so könnte man eines der Motive für die Rückwendung zum metrischen Vers bei gleichzeitiger Lockerung der parnassistischen metrischen Normen auch in der Tendenz zur maximalen semantischen Kondensierung sehen, durch die - wie noch im einzelnen gezeigt wird - Toman und andere 'anarchistische' Dichter auf den Verbalismus der beiden vorangehenden dichterischen Schulen reagiert haben.

18) P. Kunz [= F.X. Šalda], "Sexus necans", in: Literární listy 19 (1898), S. 112-115, hier zit. nach F.X.Š., Kritické projevy, Bd. 4, S. 31.

nossen eng mit einem bestimmten Poesietypus verknüpfte, der durch seine Ausrichtung auf die pathetisch-rhetorischen Äußerungen von großen philosophischen oder sozial-philosophischen Ideen den Intentionen der 'anarchistischen' Poesie diametral entgegengesetzt war¹⁹. Es liegt deshalb nahe, die Abwendung der 'anarchistischen' Dichter vom 'vers libre' in erster Linie durch den Umstand zu erklären, daß diese Versform im zeitgenössischen Kontext infolge ihrer Verbindung mit der Poesie des 'kosmischen Symbolismus' (Červenka) von Březina, Sova und Neumann mit allzu starken Konnotationen des Pathetisch-Erhabenen und Ungewöhnlichen belastet war, als daß sie mit einer Poetik, die ganz im Gegenteil auf dem Prinzip der lyrischen Schlichtheit und Unmittelbarkeit basierte, hätte vereinbart werden können. Eine Erklärung durch den Hinweis darauf, daß der symbolistische 'vers libre' von seinen 'natürlichen' lautlichen Eigenschaften her (der relativ große Umfang, die langsam ansteigende Intonationslinie und der sich daraus ergebende pathetisch-feierliche Klangwert) für die 'anarchistische' Dichtung ungeeignet war, würde in diesem Falle nicht ausreichen, denn der symbolistische 'vers libre' hatte bekanntlich auch eine (wenn auch relativ selten benutzte) 'kurze' Variante²⁰, der - für sich selbst genommen - diese Eigenschaften fehlten und an die deshalb die 'anarchistischen' Dichter ohne weiteres hätten anknüpfen können, wären sie daran durch die zeitgebundene sekundäre Semantik dieser Versform nicht gehindert worden.

Die Beantwortung der Frage, warum sich die 'anarchistische' Reaktion gegen den Verslibrismus der Symbolisten nicht auf eine einfache Rückkehr zu vorsymbolistischen Versformen beschränkte, d.h. warum die 'anarchistischen' Dichter bestrebt waren, die parnassistischen Normen des syllabotonischen Verses systematisch

19) Wie eng die Verknüpfung von 'vers libre' mit diesem Poesietypus im zeitgenössischen Kontext war, zeigt z.B. auch eine anonyme Besprechung von S. Čech's Písň otroka (in: Čas 9 [1895], Nr. 1, S. 6), in der es der in poetologischen Fragen sonst offensichtlich noch recht konservativ denkende Rezensent bemängelte, daß die rhetorische, emotional bewegte, gewichtige national- und sozialpolitische Ideengehalte vermittelnde Poesie von Čech in traditionellem Vers geschrieben ist: "Es scheint, daß hier die freien, gewaltsamen Rhythmen ohne klingende Reime und ohne künstliche Strophen mehr am Platze wären."

20) Vgl. dazu M. Červenka, "Březinův verš", in: Česká literatura 13 (1965), S. 139.

zu verletzen, scheint zunächst keine Schwierigkeiten zu bereiten, denn es ist nach den diesbezüglichen Arbeiten von Mukařovský in der tschechischen Versforschung bereits zu einem Allgemeinplatz geworden, daß im parnassistischen Vers die Beziehung des Metrums zu dessen sprachlicher Realisierung vollständig automatisiert wurde. Man vergißt jedoch gewöhnlich hinzuzufügen, daß die mechanische Regelmäßigkeit, mit der das metrische Schema in der parnassistischen Poesie realisiert wurde, keineswegs zur rhythmischen Einförmigkeit führte (die u.U. - bereits für sich selbst genommen - eine deformierende Gegenreaktion hätte auslösen können), da hier die Monotonie der automatisierten metrischen Segmentation durch die Vielfältigkeit der Intonation kompensiert wurde. Die Automatisierung der Relation zwischen Metrum und sprachlichem Material bildete vielmehr - wie Mukařovský gezeigt hat - die notwendige Voraussetzung dafür, daß die Intonation in der parnassistischen Dichtung ihre rhythmisdifferenzierende Funktion erfüllen konnte: "Das automatisierte Verhältnis von Metrum und Sprache hört auf, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, die mechanisch regelmäßige Alternation von betonten und unbetonten Silben wird zur indifferenten Unterlage, auf der die Intonation ihr variationsreiches Spiel erst voll entfalten kann".²¹

Die sich zunächst anbietende Möglichkeit, die 'anarchistische' Reaktion gegen den parnassistischen Vers einfach aus der Notwendigkeit heraus zu erklären, den metrischen Vers aus dem Zustand des rhythmischen Automatismus herauszuführen, bedarf also weiterer Spezifizierung. Wir können uns dabei wieder auf die Studien von Mukařovský stützen, in denen wiederholt darauf hin-

21) KČP, Bd. 2, S. 76. Die rhythmisdifferenzierende Wirkung der Intonation erläutert Mukařovský folgendermaßen: "Die Grundeigenschaften der syntaktischen Intonation sind die Kadenzen, d.h. Intonationsgebilde, welche das Ende der einzelnen Teile des Satzgefüges markieren und durch ihre unterschiedlichen Schattierungen die Beziehungen dieser Teile charakterisieren. So hat z.B. die Kadenz, die ein ganzes Satzgefüge abschließt, einen anderen Charakter als die Kadenz eines eingebetteten Satzes, die Kadenz eines subordinierten Satzes ist anders als die eines zusammengesetzten Satzgliedes usw. Mit diesen vielfältigen Kadenzen arbeitet die Poesie von Vrchlický und Čech so, daß sie in abwechslungsreichen Konstellationen am Ende der einzelnen Verszeilen vorkommen [...]. Dadurch wird eine spezifische rhythmische Differenzierung erreicht." (ebd., S. 77).

gewiesen wird, daß die dominante Stellung der Intonation denjenigen Faktor darstellt, dem der parnassistische Vers die für ihn charakteristische rhetorisch-pathetische Wirkung zu verdanken hat. (KČP, Bd. 1, S. 249 f., KČP, Bd. 2, S. 209 f. u.a.): Die Vorherrschaft der Intonation als eines Elements der Satzphonologie führt dazu, daß die kleineren Einheiten der phonischen Gliederung der Aussage - die Wörter bzw. die Sprechakte (vgl. S. 243, Anm. 26) - ihre relative lautliche Selbständigkeit verlieren und sich zu einer innerlich undifferenzierten, ununterbrochenen fließenden und ansteigenden Intonationslinie verbinden, die den Eindruck von hoher Feierlichkeit erweckt. Es handelt sich hier freilich um eine andere Art des Pathos als im symbolistischen 'vers libre'. Während dort nämlich die intonatorische Gestalt des Verses auf engste mit dem Bedeutungsaufbau der Aussage verbunden ist²², ist sie im parnassistischen Vers vor allem durch die formal-syntaktische Gliederung des Textes bedingt (vgl. Anm. 21). Die Wirkung des lexikalisch-semanticen Aspekts auf den Verlauf der Intonationslinie ist hier ganz im Gegenteil weitgehend ausgeschaltet, denn "auch der Bedeutungsaufbau der parnassistischen Dichtung ist so organisiert, daß er durch seine innere Stuktuiertheit dem ununterbrochenen Fließen der Intonationslinie nicht im Wege steht" (KČP, Bd. 2, S. 210): die Parnassisten haben deshalb "den Satz in semantischer Hinsicht so gebaut, daß keines seiner Wörter, für sich genommen, die Aufmerksamkeit fesselte und sich dadurch lautlich nicht verständigte; sie gebrauchten die semantischen Klischees (die konventionellen Verbindungen mehrerer Wörter) oder häuften gleichbedeutende Wörter, um eine einzige Bedeutung zum Ausdruck zu bringen, u.ä." (KČP, Bd. 1, S. 249). Die Hervorhebung der Intonation steht hier demnach in einem engen strukturellen Zusammenhang mit der 'Entleerung' der Wortbedeutung, mit deren restlosen Aufgehen in dem alle semantischen Nuancen verwischenden Strom der sich widerstandslos syntagmatisch akkumulierenden lexikalischen Einheiten, und entspricht insofern der Gesamtorientierung der parnassistischen Dichtung am feierlichen, emotional bewegten Vortrag, der nicht kraft der intellektuellen Argumentation überzeugen will, sondern durch die Anhäufung von 'wohlklingenden' Phrasen ausschließlich an die emotionale Sphäre des Zuhörers

 22) Vgl. dazu M. Červenka, Český volný verš let devadesátých,
 Praha 1963.

appelliert²³. Der mit der semantischen 'Abtötung' des Wortes korrelierende, von der sinnentleerten, bloß an die syntaktischen Relationen gebundenen Intonation getragene Pathos des parnassistischen Verses erhält dann eine entsprechende semantische Färbung, die von den Parnassisten selbst als "symphonischer Fluß stürmischer Strophen" - so Vrchlický über den Vers von S. Čech (zit. nach KČP, Bd. 2, S. 209) - konkretisiert wurde, in späteren literaturkritischen Konkretisationen jedoch als "etwas Demagogisches, Predigthafte, Plakatartiges, Aufdringliches" erschien, als etwas, "was sich über die Nuancen hinwegsetzte - so, wie es die Gründerzeit erforderte, eine Zeit, die sich wahrlich nicht mit den Subtilitäten abgeben wollte [...]" - mit diesen Worten umschreibt F.X. Šalda die Wirkung des Verses von Vrchlický und fügt dann noch hinzu: "Das, was hier Vrchlický geschaffen hat, ist beinahe der offizielle Vers des tschechischen Liberalismus und des tschechischen Bürgertums [...]"²⁴

23) Mukařovský interpretiert die dominierende Stellung der Intonation im parnassistischen Vers und die damit zusammenhängende semantische 'Entleerung' des Wortes als eine poesiespezifische (den inneren Entwicklungsbedürfnissen und Möglichkeiten der dichterischen Struktur angemessene) Transformation der dem zeitgenössischen Sprachgebrauch überhaupt gemeinsamen Tendenz zur Hypertrophie der emotionalen Funktion, die sich am deutlichsten im emotional überschwenglichen Stil der öffentlichen Rede bemerkbar machte und die ihrerseits eine sprachspezifische Erscheinungsform der alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens beherrschenden nationalen Begeisterung war, welche die Bemühungen des jungen, wirtschaftlich sehr rasch aufsteigenden tschechischen Bürgertums auslösten, sich auch in nationalpolitischer Hinsicht zu emanzipieren und diesen Emanzipationsanspruch durch die Schaffung einer repräsentativen nationalen Kultur zu untermauern ("Poznámky k sociologii básnického jazyka", in: KČP, Bd. 1, S. 249 ff.). Mukařovskýs Beobachtungen werden bestätigt und erweitert durch die Untersuchungen von J. Brabec (Poesie na předělu doby, Praha 1964), der die politische Lyrik von S. Čech mit dem oratorischen Stil der jungtschechischen Redner und Publizisten konfrontierte und dabei weitgehende Übereinstimmung feststellte (S. 50 ff.).

24) "Dva básnické osudy: J.V. Sládek a J. Vrchlický", in: Šaldův zápisník 4 (1931/32), hier zit. nach F.X.Š., Medailony, Praha 1941, S. 37. Šalda gibt hier im wesentlichen die Einstellung wieder, die er und andere modernistische Kritiker gegenüber dem parnassistischen Vers bereits in den 90-er Jahren einnahmen (vgl. dazu S. Bielfeldt, Die Čechische Moderne im Frühwerk Šaldas, München 1975, S. 94 ff. und L. Lantová, "Dílo J. Vrchlického v kritických bojích devadesátých let", in: Česká literatura 12 [1964], S. 353-375).

Es zeigt sich also, daß die Aktualisierung der Intonation im parnassistischen Vers mit Implikationen verbunden war, die den grundlegenden Prinzipien und Erfordernissen der 'anarchistischen' Poetik zuwiderlaufen. Dazu gehören nicht nur der rhetorische Pathos und die ihm beigeordneten stilistischen Qualitäten, deren Unvereinbarkeit mit der 'anarchistischen' Poesieauffassung offenkundig ist und nicht eigens hervorgehoben zu werden braucht. Eine weniger evidente, den Intentionen der 'anarchistischen' Poetik jedoch nicht minder widersprechende Konsequenz der dominierenden Stellung der Intonation liegt darin, daß die Aufhebung der relativen phonischen und semantischen Selbständigkeit des Wortes und seine weitgehende Integration auf der syntagmatischen Achse des Textes sowie die Reduktion der (als solche auch wirklich wahrgenommenen) rhythmischen Äquivalenzpositionen, die sich aus der Automatisierung der metrischen Segmentation ergibt, ein schwerwiegendes Hindernis für die Herausbildung von zusätzlichen (paradigmatischen) Bindungen zwischen den syntagmatisch einander unverbundenen Wörtern darstellt und insofern auch eine wesentliche Verminderung des semantischen Fassungsvermögens des Textes zur Folge hat: In der extensiv angelegten Dichtung der Parnassisten war die nachhaltige Wirkung dieses Umstands offensichtlich relativ gering, in einer Poesie jedoch, der - wie der 'anarchistischen' - eine monothematische, intim-lyrische Gedichtkonzeption zugrundeliegt und die deshalb darauf angewiesen ist, das Mitzuteilende jeweils in einigen wenigen kurzen Strophen zu konzentrieren, müßte die weitgehende Ausschaltung einer der wichtigsten Möglichkeiten der sekundären Bedeutungsherstellung notwendigerweise zu Bedeutungsarmut und Flachheit führen. Berücksichtigt man schließlich noch den Umstand, daß bereits die grundlegende Bedingung der rhythmisdifferenzierenden Variabilität der Intonationskadenzen - eine möglichst hohe Komplexität des syntaktischen Aufbaus - mit dem 'anarchistischen' Prinzip der 'Natürlichkeit' des dichterischen Sprachgebrauchs kollidiert, so wird es natürlich erscheinen, daß die Intonation wenig geeignet war, um im 'anarchistischen' Vers als Mittel der rhythmischen Differenzierung zu fungieren, und daß es deshalb die 'anarchistischen' Dichter vorgezogen haben, den Rhythmus des metrischen Verses durch die Spannung zwischen dem Metrum und dessen sprachlicher Realisierung zu differenzieren. Diese Entscheidung wird ihnen umso leichter gefallen sein, als bereits die

modernistische Kritik der 90-er Jahre das Kriterium der metrischen Genauigkeit, die die Parnassisten als die "Geschliffenheit (vybroušenost) der äußeren Form" zur "ersten Bedingung eines echten dichterischen Werks" (Vrchlický) erhoben haben, durch das Postulat einer "Form" ersetzt, "die - mag sie auch noch so 'ungeschliffen' sein - dem inneren psychischen Gehalt angemessen, der Seele entsprungen, mit einem Wort individuell sein" müsse²⁵, und damit nicht nur eine theoretische Begründung für den symbolistischen Verslibrismus lieferte, sondern zugleich auch die Voraussetzungen dafür schuf, daß die metrischen Irregularitäten des 'anarchistischen' Verses im zeitgenössischen Kontext als funktionell begründete Abweichungen von den bestehenden metrischen Standards und nicht etwa als technische 'Fehler' und 'Unvollkommenheiten' wahrgenommen und bewertet werden konnten. Dieser Umstand ist deshalb von großer Wichtigkeit, weil die 'anarchistischen' Autoren selbst bekanntlich keine eigene Literaturkritik und -theorie entwickelt und es auch - von einigen wenigen unsystematischen Ansätzen, auf die wir noch zu sprechen kommen, abgesehen - unterlassen haben, die der eigenen Verspraxis zugrundeliegenden Prinzipien metakommunikativ zu explizieren und zu begründen.

Auch die 'anarchistische' Reaktion gegen den Vers der Parnassisten resultiert also nicht einfach aus der Notwendigkeit, eine durch die abnutzungsbedingte Automatisierung ästhetisch unwirksam gewordene Versform durch eine neue abzulösen, bzw. sie durch bestimmte Modifikationen zu erneuern, sondern ist zugleich durch die Veränderung der allgemeinen, den Gesamtaufbau des Gedichts organisierenden Konstruktionsprinzipien und die dadurch herbeigeführten Verschiebungen in den 'höheren' Schichten der dichterischen Struktur bedingt. Um so naheliegender muß es dann erscheinen, daß auch die Art und Weise, wie die 'anarchistischen' Dichter auf den Vers reagierten, d.h. wie sie die von den Parnassisten aufgehobene Spannung zwischen Metrum und Sprache wiederherstellten, eine funktionale Begründung in der Gesamtstruktur des 'anarchistischen' Gedichts findet. Die Beantwortung

 25) KJ. [= F.V. Krejčí], "J. Vrchlický: Nové studie a podobizny", in: Rozhledy 6 (1896/97), Nr. 17 (1.6.1897), S. 797. Dieser Besprechung ist auch das Zitat von Vrchlický entnommen. Weitere Belege für die hier von Krejčí vertretene Auffassung finden sich in den in Anmerkung 24 genannten Arbeiten von S. Bielfeldt und L. Lantová.

der Frage nach dem 'Wie' dieser Reaktion wird jedoch durch zwei Umstände besonders kompliziert. Die erste Schwierigkeit besteht darin, daß in der tschechischen Versforschung bisher kein begrifflicher Apparat ausgearbeitet wurde, der es erlaubte, auch solche Versformen, die gegen die Regeln der syllabotonischen Prosodie des klassischen tschechischen Verses verstoßen, die man jedoch wegen unverkennbarer metrischer Äquivalenzstrukturen nicht unter die Kategorie des 'vers libre' subsumieren kann, systematisch und exakt zu beschreiben. Soll es hier deshalb nicht bei der in ähnlichen Fällen üblichen - zu unspezifischen und ausschließlich negativen - Charakteristik der betreffenden Versstruktur als 'aufgelockert' (uvolněný) oder 'abweichend' bleiben, sondern sollen darüberhinaus auch Aussagen darüber gemacht werden, worin die 'Auflockerung' des 'anarchistischen' Verses besteht, in welche Richtung sie verläuft, bzw. in welchem Maße die jeweilige 'aufgelockerte' Versstruktur von der klassischen syllabotonischen Norm abweicht, so müssen zunächst die dazu erforderlichen Beschreibungskategorien und -prozeduren entwickelt werden. Nur so wird es möglich sein, die 'anarchistischen' metrischen Innovationen nicht nur negativ, als Zerstörung eines alten Systems, sondern zugleich auch positiv, als die Schaffung eines neuen, modifizierten Verssystems zu charakterisieren. - Die zweite Komplikation ergibt sich daraus, daß die Art und Weise, in der in der 'anarchistischen' Dichtung die Spannung zwischen dem Metrum und dessen sprachlicher Realisierung erzeugt wird, keineswegs einheitlich ist. Es lassen sich in dieser Hinsicht vielmehr beträchtliche Unterschiede zwischen den einzelnen Autoren feststellen, und auch die Versproduktion ein und desselben Dichters bleibt in der Regel nicht auf eine einzige Form der metrischen 'Auflockerung' beschränkt. Die Frage nach dem Charakter der 'anarchistischen' Reaktion gegen die Versstruktur der Parnassisten und den ihn bestimmenden Faktoren muß deshalb auf einer niedrigeren Abstraktionsstufe gestellt werden als die Frage danach, warum es zu dieser Reaktion überhaupt kam. Da sich bei den hier im einzelnen zu untersuchenden Autoren eine deutliche Präferenzierung einer bestimmten - jeweils anderen - Form der metrischen 'Auflockerung' beobachten läßt, erscheint es als sinnvoll, die Ebene der individuellen Poetik dieser Dichter zum Ausgangspunkt für die Behandlung dieser Problematik zu wählen. Wir werden uns bei jedem von ihnen bloß auf die von ihm bevor-

zugte Form der metrischen 'Auflockerung' konzentrieren und zu bestimmen versuchen, welche Faktoren seiner Poetik die Bevorzugung gerade dieser 'Auflockerungs'form motivieren. Der Vergleich mit dem Vorkommen dieser Form bei anderen 'anarchistischen' Dichtern, der hier allerdings nur in einem sehr begrenzten Rahmen durchgeführt werden kann, wird uns dann möglicherweise auch Aufschluß darüber geben, welche allgemeineren Tendenzen der 'anarchistischen' Dichtung die Verwendung der betreffenden Form der metrischen 'Auflockerung' begünstigen.

1.2 Der syllabisch irreguläre Vers - seine theoretischen und methodologischen Aspekte

Um die in Tomans Dichtung vorherrschende Form der metrischen 'Auflockerung', die - wie noch im einzelnen gezeigt wird - in den Verstößen gegen das Isosyllabismus-Prinzip besteht, adäquat beschreiben und beurteilen zu können, ist es zunächst notwendig, auf die mit dieser Irregularitätsform verbundenen theoretischen und methodologischen Probleme einzugehen, d.h. einerseits zu bestimmen, welcher Stellenwert diesem Prinzip im System des tschechischen syllabotonischen Verses zukommt, und - andererseits - die Frage zu beantworten, ob und wie sich die syllabischen Irregularitäten exakt beschreiben lassen.

Hinsichtlich der ersten Frage scheint in der Forschung in der letzten Zeit ein allgemeiner Konsens erzielt worden sein. Man nimmt an, daß die rhythmische Basis des tschechischen syllabotonischen Verses gerade durch die konstante Silbenzahl gebildet ist, und dem zweiten rhythmusbildenden Faktor dieser Versform - der normierten Akzentverteilung - spricht man lediglich eine akzessorische Funktion zu ²⁶. In Hinblick auf die möglichen metrischen Irregularitäten sollte diese Rangbestimmung bedeuten, daß im tschechischen syllabotonischen Vers die Abweichungen von der konstanten Silbenzahl eine wesentlich schwerwiegendere Störung des regelmäßigen Rhythmus nach sich ziehen als Abweichungen von der durch das jeweilige metrische Schema vorgeschriebenen Organisation der Wortakzente. Es ist deshalb nur konsequent, wenn J.Hrabák ²⁷ versucht hat, die These vom Primat des Isosyllabismus durch den Nachweis zu bekräftigen, daß die Verstöße gegen dieses Prinzip viel 'störender' wirken als die Irregularitäten des zweiten Typs. Seine Argumentationsweise erscheint jedoch bei näherer Betrachtung als wenig überzeugend. Sie beruht auf der Gegenüberstellung von zwei im gleichen Kontext vorkommenden Verszeilen, von denen die eine gegen die normierte (jambische) Akzentverteilung verstößt, die zweite (durch eine Substitutions-

26) Vgl. u.a. J. Levý, "Isochronie taktů a isosyllabismus jako činitelé básnického rytmu", in: Slovo a slovesnost 23 (1962), S. 1-8, 83-94 und J. Hrabák, "O charakter českého a ruského trocheje a jambu", in: Česká literatura 15 (1967), S. 181-191, wiederabgedruckt in: J. H., O charakter českého verše, Praha 1970, s. 65-77.

27) O charakter českého verše, S. 187.

aus der ersten erzeugte) dagegen eine abweichende Silbenzahl aufweist. Als Materialgrundlage dient Hrabák ein jambischer Vierzeiler aus Vrchlickýs Gedicht "Oddanost":

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Neb tvoje oddanost je tvoje pýcha.	x	́	x	́	x	x	x	́	x	́	x
Co tobě svět s úsudkem všední luzy?	x	́	x	́	́	x	x	́	x	́	x
Tvá resignace veliká a tichá	x	́	x	x	̄	́	x	x	x	́	x
jest plna veleby a svaté hrůzy	x	́	x	́	x	x	x	́	x	́	x

In der zweiten Zeile dieser Strophe fällt der Akzent des Wortes úsudkem in Widerspruch zur jambischen Norm auf die fünfte, d.h. metrisch unbetonte Silbe. Hrabák bemerkt zu dieser Abweichung richtig, daß sie vom Leser zwar als solche deutlich empfunden, ungeachtet dessen jedoch "toleriert" wird, weil sie durch eine "Transakzentuierung" kompensiert werden kann. (Hinzuzufügen wäre allerdings, daß die rhythmische 'Toleranz' des Lesers gerade in diesem Falle nicht allzusehr in Anspruch genommen wird, denn bei der ersten Silbe des Wortes úsudkem handelt es sich um ein Präfix, und die Akzentverschiebung vom Präfix auf den Wortstamm wird - ähnlich wie die von der Präposition auf das Nomen - vom tschechischen rhythmischen Bewußtsein bekanntlich viel leichter akzeptiert als andere Arten der Transakzentuierung ²⁸.) Das größere strukturelle Gewicht der Verstöße gegen den Isosyllabismus will dann Hrabák durch folgende Modifikation der betreffenden Verszeile beweisen:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Co ti svět s úsudkem všední luzy	́	x	́	́	x	x	́	x	́	x	
	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u

Wie man jedoch dem beigefügten metrischen Schema entnehmen kann, weist der so modifizierte Vers nicht nur eine abweichende Silbenzahl auf, sondern er verstößt zugleich auch gegen die von der jambischen metrischen Norm geforderte Anordnung der Wortakzente, und zwar in einem Maße, das sowohl quantitativ (4 Akzente fallen auf metrisch unbetonte Silben) als auch qualitativ (die zwei letzten Akzente kommen jeweils in der ersten Silbe einer zweisilbigen Worteinheit vor, d.h. in einer Position, die sich einer Transakzentuierung am stärksten widersetzt) weit über dem Abweichungsgrad des Originals liegt. Der Feststellung, daß diese Modifikation zu einem "völligen Zusammenbruch des jambischen

28) Vgl. dazu R. Jakobson, Über den tschechischen Vers, S. 94 ff.

Verses" geführt hat (S. 188), kann man deshalb ohne weiteres zustimmen. Doch die These, daß "eine Abweichung von der regelmäßigen Verteilung der Wortakzente weniger 'stutzig' macht als eine Änderung der Silbenzahl" (S.187), wird damit keineswegs bestätigt, denn es ist evident, daß der totale "Zusammenbruch" des regelmäßigen Rhythmus im vorliegenden Fall in erster Linie gerade durch eine Anhäufung von Irregularitäten ersteren Typs herbeigeführt wird. Wenn Hrabák damit argumentiert, daß bei der von ihm vorgenommenen Änderung die Anzahl der Akzente konstant bleibt (ebd.), so muß ihm entgegengehalten werden, daß der zweite rhythmusbildende Faktor der syllabotonischen Prosodie, dessen untergeordnete Stellung gegenüber dem Isosyllabismus er beweisen will, nicht durch die Anzahl der Akzente, sondern durch deren Anordnung gebildet ist.

Um ein objektiveres Bild über die Wirkungsintensität der beiden Abweichungsformen zu gewinnen, wäre es deshalb notwendig, die bei Vrchlický tatsächlich vorkommende Verszeile so zu modifizieren, daß sie lediglich das Prinzip des Isosyllabismus verletzt; die jambische Akzentorganisation (nicht aber die Anzahl der Akzente) müßte hier dagegen genau eingehalten werden - z.B.:

	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Co svět ti s soudem všední luzy	x x x x x x x x
oder	
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Co tobě po světě a soudu všední luzy	x x x x x x x x x x x

Eine derart modifizierte Versstruktur wird im vorliegenden Kontext zwar auch als 'abweichend' rezipiert, doch der Vergleich mit dem Original zeigt deutlich, daß diese Irregularität keineswegs 'störender' wirkt. Der Leser wird sie genauso 'tolerieren' wie eine Abweichung von der regelmäßigen Akzentverteilung, denn ähnlich wie diese durch eine Transakzentuierung kann er die abweichende Silbenzahl wiederum durch entsprechende Veränderungen des Sprechtempo (Beschleunigung bei den 'zu langen' und Verlangsamung bei den 'zu kurzen' Verszeilen) 'kompensieren'. Die Wirkung dieses natürlichen Ausgleichsmechanismus ist aus der 'vers libre'-Forschung hinreichend bekannt ²⁹, und es besteht kein Anlaß zu der Annahme, daß sie in dem syllabisch irregulären

29) Vgl. J. Mukařovský, "O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši", in: KČP, Bd. 2, S. 207 und ders. "Obecné zásady a vývoj novočeského verše", ebd., S. 86 f.

metrischen Vers, in dem sie eine zusätzliche Stütze in der metrischen Inertion hat, außer Kraft gesetzt ist. Hrabáks Behauptung, die abweichende Silbenzahl lasse sich nicht "kompensieren" und bedeute deshalb im Gegensatz zur abweichenden Akzentlage als einer "kompensierbaren Abweichung von der Ordnung" immer eine "Negation der Ordnung", eine "Zerstörung des Verganges selbst" (S.76), erweist sich demnach als nicht zutreffend. Der Umstand, daß das Sprechtempo im Unterschied zur Akzentlage kein grammatikalisch gebundenes Element darstellt, sondern mehr oder weniger frei variieren kann, schafft m.E. vielmehr die Voraussetzungen dafür, daß die Abweichungen von der konstanten Silbenzahl vom Leser viel leichter 'toleriert' werden können und folglich auch weniger 'störend' wirken als die Irregularitäten in der Akzentverteilung, deren 'Kompensation' notwendigerweise eine Verletzung der grammatikalischen Normen der Sprache nach sich zieht.

Nun hängt natürlich die Wirkungsintensität der beiden Abweichungsformen nicht nur von den sprachimmanenten Voraussetzungen ab, sondern ist zugleich durch die sich im Verlauf der Versentwicklung herausbildenden Konventionen bedingt, die die 'natürlichen' (d.h. sich aus dem System der natürlichen Sprache ergebenden) prosodischen Gegebenheiten überlagern und die deshalb u.U. auch bewirken können, daß die Verstöße gegen den Isosyllabismus und gegen die regelmäßige Akzentverteilung auf den Leser eine andere Wirkung ausüben, als es vom Standpunkt der sprachlichen Dispositionen aus eigentlich zu erwarten wäre. Ihr relatives strukturelles Gewicht wird sich deshalb endgültig erst durch die literarhistorischen Untersuchungen am konkreten Versmaterial bestimmen lassen, wobei auch mit der Möglichkeit gerechnet werden muß, daß ihr Verhältnis im Verlauf der historischen Entwicklung nicht konstant bleibt, sondern bestimmten evolutionären Änderungen unterliegt.

Es scheint, daß sich in der ersten Entwicklungsphase des tschechischen syllabotonischen Verses nach dessen Kodifizierung durch Dobrovský (1795) das Verhältnis der beiden Abweichungsformen in Übereinstimmung mit dem klassizistischen Postulat der 'Natürlichkeit', 'Verständlichkeit' und 'Ausgeglichenheit' des dichterischen Sprachgebrauchs³⁰ so gestaltet hat, wie es den

30) Vgl. dazu F. Vodička, Počátky krásné prózy novočeské, Praha 1948, S. 24 u.a.

'natürlichen' sprachlichen Voraussetzungen entspricht: die durch das jeweilige metrische Schema vorgeschriebene Akzentverteilung, deren Nichteinhaltung nur um den Preis der (diesem Postulat widersprechenden) Deformation der normalsprachlichen Akzentregeln kompensiert werden kann, wurde in der klassizistischen Dichtung der Puchmajer-Schule nach den anfänglichen Schwankungen, die noch auf den Einfluß der alten, rein syllabisch orientierten Prosodie der Barock-Zeit zurückzuführen sind, bekanntlich aufs genaueste eingehalten, während hier die nur in syllabischer Hinsicht irregulären Versformen - zumindest in bestimmten Gedichtgattungen - eine relativ breite Verwendung fanden, weil sie offensichtlich den Puchmajer-Klassizisten die Möglichkeit gaben, der ihre Dichtung permanent bedrohenden rhythmischen Monotonie durch eine Unregelmäßigkeit entgegenzuwirken, deren Kompensation keine Deformation des normalsprachlichen Standards erfordert und die deshalb mit den grundlegenden Anforderungen der klassizistischen Ästhetik durchaus zu vereinbaren war ³¹. - Diese Situation veränderte sich erwartungsgemäß, nachdem sich in der tschechischen Dichtung die Prinzipien der romantischen Deviationsästhetik durchgesetzt haben. Die Abweichungen vom sprachlich Normalen und Erwartbaren wurden nicht mehr als technische Fehler und Unvollkommenheiten, sondern als ein Ausdruck der schöpferischen Freiheit des dichtenden Subjekts angesehen, und damit veränderte sich auch die Einstellung zu den Abweichungen von der normierten Akzentverteilung, die in den syllabotonischen Versen der tschechischen Romantiker als ein willkommenes Mittel zur Erzeugung der Spannung zwischen Sprach- und Versrhythmus eine ungewöhnlich

31) Zum Vers der Puchmajer-Schule vgl. J. Mukařovský, "Polákova Vznešenost přírody", in: KČP, Bd. 2, S. 111-119 und K. Horálek, "K poetice A. Puchmajera a jeho školy", in: Slovesná věda 2 (1948/49), S. 160-169. Horálek hat gezeigt, daß sich hier das Vorkommen des syllabisch irregulären Verses nicht - wie noch Mukařovský angenommen hat - auf Puchmajers Fabeln beschränkte, sondern daß diese Versform auch von anderen Autoren und in anderen Gattungen benutzt wurde, z.B. von S. Hněvkovský im heroisch-komischen Epos Děvín, von J. Pal'kovič im umfangreichen epischen Gedicht "Slavín a Krásobyla" u.a. Ihre Verwendung läßt sich deshalb nicht oder zumindest nicht hinreichend durch den Einfluß anderer Literaturen erklären, in denen sie als ein charakteristisches Gattungsmerkmal der Fabel fungiert hat (Mukařovský, S. 114), sondern man muß dabei vielmehr auch die sprachimmanenten Voraussetzungen dieser Versform berücksichtigen, die den inneren Erfordernissen der klassizistischen Poetik der Puchmajer-Schule in einer besonders günstigen Weise entgegenkamen.

hohe Häufigkeit erreichten³². Der syllabisch irreguläre Vers kam zwar in der romantischen Poesie nicht außer Gebrauch, es scheint jedoch, daß sich hier seine Verwendung auf die eng begrenzte funktionale Sphäre der zum mündlichen Vortrag bestimmten Verstexte beschränkte: Nachdem er in der vorbereiteten Phase der romantischen Dichtung bei M.Z. Polák noch in verschiedenen Gattungen der Lyrik und auch in den lyrischen Passagen der deskriptiv-didaktischen Dichtung Vznešenost přírody benutzt wurde³³, kommt später dieser Verstypus lediglich im Versdrama und in den sog. deklamovánky (d.h. den für die Rezitation auf verschiedenen patriotischen Veranstaltungen bestimmten Unterhaltungsgedichten mit einer starken didaktischen Tendenz und ohne höhere künstlerische Ansprüche) systematisch zur Geltung³⁴. In

- 32) Vgl. dazu J. Mukařovský, "Obecné zásady a vývoj novočeského verše", in: KČP, Bd. 2, S. 62 ff. und R. Jakobson, "K popisu Máchova verše", in: J. Mukařovský (ed.), Torso a tajemství Máchova díla, Praha 1938, S. 207-278. Die entsprechenden statistischen Daten finden sich bei M. Červenka, "Rytmičtý impuls českého sylabotónického verše", in: M.Č., Statistické obrazy verše, Praha 1971, S. 24 ff.
- 33) Zur Verwendung des syllabisch irregulären Verses bei Polák vgl. J. Mukařovský, "Polákova Vznešenost přírody", S. 141 ff. (nur in bezug auf Vznešenost přírody) und J. Hrabák, "O verši prvních básní M.Z. Poláka", in: J.H. Studie o českém verši, Praha 1959, S. 239-250 (in bezug auf andere Werke Poláks).
- 34) Zum syllabisch irregulären Vers im romantischen Drama vgl. J. Levý, "Vývoj českého divadelního blankversu", in: Česká literatura 10 (1962), S. 438ff., speziell S. 443-444; zum Vers der deklamovánky vgl. K. Sgallová, Český deklamační verš v obrozenské literatuře, Praha 1967. Obwohl es evident ist, daß diese Versform dank ihrer syllabischen Variabilität, die dem veränderlichen Umfang der Intonationsabschnitte in der lebendigen, gesprochenen Rede entspricht, für die zum mündlichen Vortrag bestimmten Verstexte besonders gut geeignet ist (davon zeugt auch der Umstand, daß der syllabisch irreguläre Vers auch in der dramatischen Literatur anderer Nationen weit verbreitet ist - vgl. dazu B.V. Tomaševskij, "Stich 'Gorja ot uma'", in: Stich i jazyk, Moskva 1959, S.132ff.), bleibt es vorerst unklar, warum ihr Geltungsbereich in der tschechischen Romantik im wesentlichen nur auf diese zwei Gattungen reduziert war, während er sich in anderen romantischen Literaturen, z.B. der russischen und polnischen, auch auf andere, nicht unbedingt zur Rezitation bestimmte Genres erstreckte (vgl. M.P. Štokmar, "Vol'nyj stich XIX v.", in: Ars poetica II, Moskva 1928, S. 117-167 und A. Okopień-Sławińska, Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, Wrocław - Warszawa - Kraków 1964). Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß eine systematische Untersuchung des Verssystems der tschechischen Romantik diese Beobachtungen korrigieren wird.

den 50-er Jahren wurde dann der syllabisch irreguläre Vers auch aus dem Drama verdrängt³⁵ und fungierte seither offenbar ausschließlich als die charakteristische Versform der deklamovánky und ähnlicher an mündlichen Vortrag und Erbauungsfunktion gebundener Gebilden, z.B. der patriotischen Rede in Versen³⁶. Die enge Verknüpfung des syllabisch irregulären Verses mit dieser 'niedrigeren' Sphäre der literarischen Kommunikation scheint später dazu geführt zu haben, daß die Abweichungen von der konstanten Silbenzahl in der parnassistischen Dichtung noch konsequenter gemieden wurden als die Irregularitäten in der Akzentverteilung³⁷. Sie waren im zeitgenössischen Kontext infolge dieser Verbindung offensichtlich mit den Konnotationen des Künstlerisch-Anspruchslosen, Improvisatorischen, Utilitären u.ä. belastet und wurden deshalb von den Parnassisten, deren poetischen Intentionen diese Bedeutungswerte zuwiderliefen, entgegen den sprachimmanenten Voraussetzungen noch 'störender' empfunden als die Verstöße gegen die Akzentregeln.

Nun muß bei dem gegenwärtigen Forschungsstand jeder Versuch zu bestimmen, wie sich im Verlauf der historischen Entwicklung des tschechischen syllabotonischen Verses das Verhältnis zwischen den syllabischen und metrischen Irregularitäten gestaltet hat, notgedrungen sehr unvollständig und ergänzungsbedürftig

35) Levý, "Vývoj českého divadelního blankversu", S. 445.

36) Sgallová, Český deklamační verš, S. 31 und 37.

37) Eine Analyse aller jambischen und trochäischen Gedichte von Vrchlický (30) und Čech (21), die in den Anthologien Česká lyra, Praha 1913 und Česká epika, Praha 1918 enthalten sind, hat gezeigt, daß bei Vrchlický von insgesamt 2 201 Verszeilen nur eine einzige (0,05%) syllabisch irregulär ist, während bei ihm der Anteil der gegen die jambische, bzw. trochäische metrische Norm verstoßenden Verszeilen immerhin 4,5% (= 99 Verszeilen) erreicht. Bei Čech (1734 Verszeilen) betragen die entsprechenden Mittelwerte 0,46% (= 8 Zeilen) und 1,5% (= 26 Zeilen). (Als ein Verstoß gegen die jambische, bzw. trochäische metrische Norm wurden solche Fälle klassifiziert, in denen die erste, d.h. akzenttragende Silbe einer mehrsilbigen Worteinheit [= Wort+event. einsilbige Präposition] auf eine metrich unbetonte Position fällt. Ausgenommen wurde allerdings die akzentuierte Realisierung der ersten Silbe im Jambus, weil die sog. daktylischen Anfänge im tschechischen Jambus infolge des Mangels an ansteigenden Sprechakten im Tschechischen nicht als eine Normverletzung empfunden werden. Die autosemantischen Monosyllaba werden im tschechischen Vers als metrich ambig bewertet, und ihr Vorkommen in einer metrich unbetonten Position stellt deshalb keinen Verstoß gegen die metrische Norm dar.)

bleiben, denn man hat bisher der Frage, mit welcher Konsequenz das Prinzip des Isosyllabismus bei den einzelnen Dichtern und in den einzelnen dichterischen Schulen oder Richtungen eingehalten wird, nur sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Abgesehen von der Monographie über den syllabisch irregulären 'deklamatorischen' Vers von K. Sgallová behandeln die übrigen Arbeiten, auf die hier Bezug genommen werden konnte, die betreffende Problematik nur in Form einiger unsystematischer Randbemerkungen, in denen in der Regel keine Angaben darüber gemacht werden, in welchem Maße die jeweilige Versstruktur syllabisch 'aufgelockert', bzw. irregulär ist.

Diese unbefriedigende Forschungssituation hängt offensichtlich damit zusammen, daß man über keine Methode verfügt, die es erlauben würde, den Grad der syllabischen Irregularität exakt zu bestimmen. Die vereinzelt Versuche einer exakten Analyse des syllabisch unregelmäßigen Verses (Sgallová) beruhen auf der Ermittlung der statischen Häufigkeiten, mit der die Verszeilen unterschiedlicher syllabischer Länge im jeweiligen Text, bzw. Textkorpus vorkommen. Die auf solche Weise gewonnenen Daten vermitteln zwar eine gewisse Vorstellung über syllabische Variabilität der betreffenden Versstruktur, geben jedoch noch keinen Aufschluß über das tatsächliche Ausmaß ihrer syllabischen Unregelmäßigkeit, denn sie verwischen den Unterschied zwischen den Verszeilen, die wirklich irregulär sind, indem sie das Prinzip des Isosyllabismus der rhythmisch miteinander korrespondierenden Verseinheiten verletzen, und solchen Fällen, in denen die syllabisch variierenden Verszeilen nach einem bestimmten Schema geordnet sind und deshalb nicht als irregulär klassifiziert werden dürfen. Um ein adäquates Bild von der syllabischen Irregularität (bzw. Regularität) eines bestimmten Verstextes zu gewinnen, ist es deshalb notwendig, genau die Menge der Verszeilen zu ermitteln, die der Bedingung der konstanten Silbenzahl in der rhythmisch korrespondierenden, d.h. aufeinander bezogenen Versen nicht genügen, und den Anteil zu bestimmen, den diese Menge an der Gesamtmenge der im betreffenden Text vorkommenden Verszeilen hat. Da diese Aufgabe mit bestimmten methodologischen Schwierigkeiten verbunden ist, wollen wir die Methode, nach der hier vorgegangen werden soll, direkt am Material von Tomans Gedichten erläutern.

1 Na hrob tvůj černý smrk jsem vsadil	9
2 dumavě teskný. Bez nápisu,	9
3 kdo líbal, miloval, kdo zradil.	9
4 Tvou prudkou hlavu ostře leptá	9
5 sen, věrný ryjec delikátních rysů.	11
6 V těch rtech cos chví se ještě, šeptá.	9
7 Proč víc jsme chtěli? Prsten, v němž se snoubí	11
8 nebe a peklo, bolest, temné pudy,	11
9 bytosti naše semknul v mračné hloubi.	11
10 A poutáni, odpuzováni,	9
11 žili jsme znova všechny staré bludy	11
12 od počátku až do skonání.	9
13 Až tvoje duše měla sílu	9
14 zlomit se sama. Žlutě hasnul den	10
15 a západ žehnal tvému dílu.	9
16 Měj díky za ten nový život, drahá.	11
17 At' ironicky k smrku nachýlen	10
18 kříž vedle civí s hrobu sebevraha.	11
("Na hrob tvůj...")	

Wie man dem beigefügten Schema der syllabischen Organisation entnehmen kann, ist der Syllabismus dieses Gedichts, dessen akzentologische (jambische) Struktur im übrigen mit einer einzigen Ausnahme (vgl. Zeile 10) völlig regulär ist, recht ungenau realisiert. Die Anordnung der Verszeilen mit unterschiedlicher Silbenzahl verändert sich hier von Strophe zu Strophe, ohne daß sich eine eindeutige Dominanz eines bestimmten strophisch geordneten Schemas von syllabischen Versdimensionen feststellen ließe. Das Schema 9 + 11 + 9 kommt zwar im Unterschied zu den übrigen syllabischen Konfigurationen zweimal vor, doch diese Rekurrenz ist ganz eindeutig zu schwach, als daß sie in der Lage sein könnte, die Erwartung zu erwecken und aufrechtzuerhalten, daß sich im ganzen Gedicht die auf solche Weise syllabisch geordneten Strophen wiederholen werden. Ungeachtet dessen ist es jedoch evident, daß dieses Gedicht das Prinzip des Isosyllabismus der rhythmisch korrespondierenden Einheiten nicht ganz unberücksichtigt läßt. Selbst wenn man vom Isosyllabismus der Verszeilen absieht, deren rhythmische Korrespondenz durch den Reim oder durch die Kontiguität vermittelt ist (dazu im folgenden), so weisen hier auch die von Strophe zu Strophe variierenden syllabischen Konfigurationen deutliche Äquivalenzen auf, die die teilweise Kommensurabilität der einzelnen syllabischen Strophenschemata bedingen und so zur Erzeugung der Erwartung beitragen, daß nach

einer syllabisch auf bestimmte Weise geformten Strophe eine gleichartig geformte Strophe folgen wird. Die Struktur dieser Erwartung bleibt jedoch nicht im ganzen Gedicht konstant, sondern unterliegt ständigen Veränderungen.

Die sich zunächst anbietende Möglichkeit, das Maß der syllabischen Irregularität jeweils in Bezug auf eine für das ganze Gedicht konstitutive Norm der strophisch geordneten Verteilung von syllabischen Versdimensionen zu bestimmen, erweist sich somit als unbrauchbar, denn in den Gedichten, deren syllabische Organisation einen bestimmten Irregularitätsgrad überschritten hat, kommt es zur Herausbildung eines solchen einheitlichen Erwartungshorizonts offensichtlich nicht. Man könnte zwar auch in diesen Fällen auf Grund der statistischen Häufigkeiten, mit denen die Verszeilen unterschiedlicher syllabischer Länge in den einzelnen strophisch äquivalenten Positionen vorkommen, eine Konfiguration der in betreffenden Positionen am häufigsten vorkommenden syllabischen Dimensionen errechnen (in unserem Beispiel würde also eine solche 'statistische' Strophe folgende Gestalt haben: 9/4x/+11/3x/+9/4x/) doch erstens wäre eine solche Berechnung nicht immer durchführbar³⁸ und zweitens wäre ihr Resultat bloß ein künstliches Konstrukt, dem keine im Rezeptionsprozeß tatsächlich funktionierende Norm entspräche.

Es scheint deshalb, daß man der Realität des Rezeptionsprozesses am ehesten gerecht wird, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß der normative Hintergrund, auf den die syllabische Organisation einer Strophe im Verlauf der Rezeption bezogen wird, durch die syllabische Organisation der jeweils unmittelbar vorangehenden Strophe gebildet ist. Als syllabisch irregulär würde dann jede Verszeile erscheinen, deren Silbenumfang mit dem der ihr in der Komposition der unmittelbar vorangehenden Strophe entsprechenden Verszeile nicht übereinstimmt. Im Gedicht "Na hrob tvůj..." wären demnach folgende Zeilen als irregulär zu klassifizieren: 5, 7, 9, 10, 12, 14, 16, 18. Nun muß man allerdings voraussetzen, daß in denjenigen Fällen, in denen die syl-

38) So wäre es z.B. in Tomans Gedicht "Advent", das syllabisch folgendermaßen organisiert ist: (10+11+10) (11+14+11) (10+10+10) (11+10+11) (10+11+11), auf diesem Wege nicht möglich, die syllabische Norm für die mittlere Verszeile der Strophe zu bestimmen, denn die in Frage kommenden Zehn- und Elfsilber weisen in dieser Position die gleiche Häufigkeit auf.

Organisationen einer Strophe S^i zwar nicht mit der syllabischen Organisation der unmittelbar vorangehenden Strophe S^{i-1} übereinstimmt, dafür aber mit der syllabischen Organisation der Strophe S^{i-2} vollkommen identisch ist, die Nichtübereinstimmung mit der Strophe S^{i-1} nicht als eine Normverletzung, sondern als Erfüllung der durch die Strophe S^{i-2} repräsentierten Norm wahrgenommen wird. Die Notwendigkeit dieser Einschränkung wird insbesondere dort ersichtlich, wo die regelmäßige Wiederholung der Strophen mit einem konstanten syllabischen Muster nur episodisch durch eine syllabisch anders organisierte Strophe unterbrochen wird. So wäre z.B. in Tomans Gedicht "Píseň ad usum delphini", in dem die zwei ersten Strophen nach dem syllabischen Muster 8+8+7 organisiert sind, die dritte Strophe syllabisch abweichend ist (9+9+7), die vierte aber zum ursprünglichen syllabischen Schema 8+8+7 zurückkehrt, ganz evident falsch, neben der ersten und zweiten Verszeile der dritten Strophe noch die erste und zweite Zeile der vierten Strophe als syllabisch irregulär zu klassifizieren, denn die zweifache Wiederholung des Schemas 8+8+7 in zwei hintereinander folgenden Strophen führt zur Herausbildung eines rhythmischen Impulses, der zweifelsohne stark genug ist, um den Leser zu veranlassen, als den normativen Hintergrund für die Wahrnehmung der vierten Strophe nicht die dritte, sondern die zweite Strophe aufzufassen. Ob der Rezeptionsmechanismus auf diese Art und Weise auch überall dort funktioniert, wo der Strophe S^{i-2} eine syllabisch anders organisierte Strophe vorangeht, kann zwar nicht mit Sicherheit gesagt werden, wir wollen aber die oben formulierte Einschränkung einfachheitshalber auch in Bezug auf alle diese Fälle gelten lassen³⁹. Be-

39) Die Einführung dieser Einschränkung war auch deshalb erforderlich, weil die Gedichte, deren strophische Organisation auf einem regelmäßigen Wechsel von zwei verschiedenen Strophen schemen basiert, in syllabischer Hinsicht natürlich als völlig regulär aufzufassen sind. Die relativ hohe Vorkommenshäufigkeit derartiger Gedichte bei verschiedenen Dichtern unterschiedlicher Richtungen (z.B. auch bei den parnassistischen Dichtern) zeugt im übrigen davon, daß der Leser (zumindest vom Standpunkt des produzierenden Subjekts her) auch dann in der Lage ist, die syllabische Organisation der Strophe S^i in Beziehung zu setzen zu der syllabischen Organisation der Strophe S^{i-2} , wenn der Strophe S^{i-2} eine syllabisch anders organisierte Strophe vorangeht, und kann deshalb m.E. als ein Argument für durchgängige Geltung der oben formulierten Einschränkung beansprucht werden. Ganz ausgeschlossen scheint es mir dagegen zu sein, daß es die begrenzte Kapa-

zogen auf das Gedicht "Na hrob tvŕj..." heißt das also, daß sich hier die ursprüngliche Anzahl der als syllabisch irregulär aufzufassenden Verszeilen um zwei (10, 12) verringern wird.

Nachdem man auf diesem Wege die Summe der gegen das Prinzip des Isosyllabismus verstoßenden Verszeilen ermittelt hat, muß noch das relative Maß der syllabischen Irregularität SI bestimmt werden. Um auch dabei dem prozessuellen Charakter der Werkrezeption gerecht zu werden, empfiehlt es sich, nicht einfach von der Gesamtsumme der im betreffenden Gedicht vorkommenden Verszeilen auszugehen, sondern diese Summe zunächst um die Anzahl der Verszeilen einer Strophe zu verringern. Man wird nämlich durch diese Maßnahme den Umstand in Rechnung ziehen, daß während der Rezeption der ersten Strophe die einzelnen Verszeilen noch auf keine Norm bezogen werden und deshalb auch prinzipiell nicht auf ihre Regularität hin bewertet werden können. Das SI -Maß eines Gedichts ist dann durch die Relation $V^i : \Sigma V - V^S$ gegeben, wobei ΣV die Gesamtsumme der Verszeilen, V^S die Anzahl der Zeilen in einer Strophe und V^i schließlich die Anzahl der in Hinblick

 zität des menschlichen Kurzzeitgedächtnisses zuließe, die Beziehung zwischen der syllabischen Organisation der Strophen Si und $Si-3$ herzustellen (zur Stützung dieser Hypothese kann wiederum der Umstand angeführt werden, daß Gedichte, deren strophische Struktur auf einem regelmäßigen Wechsel von $d r e i$ unterschiedlichen Strophenschemen aufgebaut wäre, in der dichterischen Praxis de facto nicht vorkommen). In bezug auf die hier interessierende Problematik bedeutet dies, daß wir z.B. in Tomans Gedicht "Intimní drama" (/8+8+8+8/ /8+9+8+9/ /9+8+9+8/ /8+8+8+8/) die erste und dritte Verszeile der letzten Strophe als irregulär bewerten, obwohl die syllabische Organisation dieser Strophe vollkommen identisch ist mit der syllabischen Organisation der $i-3$ ten (d.h. der ersten) Strophe.- Um mögliche Mißverständnisse zu vermeiden, muß noch eigens hervorgehoben werden, daß sich die oben formulierte Einschränkung aus demselben Grunde (begrenzte Kapazität des Kurzzeitgedächtnisses) nicht auf Einzelverse, sondern erst auf ganze Strophen bezieht, d.h. wir nehmen an, daß der Leser nur dann in der Lage ist, die syllabische Nichtübereinstimmung einer bestimmten Verszeile der Strophe Si mit der ihr entsprechenden Zeile der Strophe $Si-1$ durch die Herstellung der Beziehung zur entsprechenden Zeile der Strophe $Si-2$ zu kompensieren, wenn die syllabische Organisation der $g a n z e n$ Strophe Si mit der syllabische Organisation der $g a n z e n$ Strophe $Si-2$ übereinstimmt. So bewerten wir z.B. im Gedicht "Advent" (vgl. Anm. 38) die erste und dritte Zeile der dritten Strophe als syllabisch irregulär, obwohl sie die gleiche Silbenzahl haben wie die ihnen in der ersten Strophe entsprechenden Verszeilen.

auf ihre Position in der Komposition der Strophe syllabisch irregulären Verszeilen repräsentiert. In unserem Beispiel läßt sich demnach das SI-Maß folgendermaßen ausdrücken: $6:(18-3) = 40\%$. Zum Vergleich und zur Kontrolle sollen noch die SI Werte einiger anderer Gedichte von Toman angeführt werden (die als syllabisch irregulär zu bewertenden Verszeilen sind mit einem Asterisk gekennzeichnet):

Intimní drama
 $(8+8+8+8)(8+9^*+8+9^*)(9^*+8^*+9^*+8^*)(8^*+8+8^*+8)$
 $SI=8:(16-4) = 66,6 \%$
Rty zhaslé měla
 $(8+8+8+8)(8+9^*+8+9^*)(8+9+8+9)$
 $SI=2:(12-4) = 25 \%$
Siesta
 $(7+5+6+3)(7+5+9^*+3)(7+5+8^*+3)(7+5+6^*+3)(7+5+8+3)(7+5+8+3)(8^*+5+8+3)$
 $SI=4:(28-4) = 16,6 \%$
Východ
 $(11+10+10+11)(10^*+11^*+11^*+10^*)(11+10+10+11)$
 $SI=4:(12-4) = 50 \%$
Advent
 $(10+11+10)(11^*+14^*+11^*)(10^*+10^*+10^*)(11^*+10+11^*)(10^*+11^*+10^*)$
 $SI=11:(15-3) = 91,6 \%$
Píseň ad usum delphini
 $(8+8+7)(8+8+7)(9^*+9^*+7)(8+8+7)(9+9+7)(8+8+7)(9^*+9^*+7)$
 $SI=4:(24-3) = 19,9 \%$
Refugium
 $(6+11+11+11+7+13+6)(7^*+11+11+11+8^*+13+8^*)(6^*+11+11+11+8+13+8)$
 $SI=4:(21-7) = 28,6 \%$

Nun haben wir bisher von dem Umstand abstrahiert, daß die einzelnen Verszeilen im Verlauf des Rezeptionsprozesses nicht nur auf Grund ihrer äquivalenten Stellung in der Komposition der Strophe, sondern darüberhinaus auch durch den Reim, bzw. noch durch die Kontiguitätsrelation aufeinander bezogen werden. Diese Vereinfachung des tatsächlichen Sachverhalts war insofern berechtigt, als in den strophisch gegliederten Gedichten der Iso-syllabismus der Verszeilen, die auf Grund ihrer gleichwertigen Position in der Strophe korrespondieren, eine notwendige Bedingung der syllabischen Regularität darstellt, während hier die ungleiche Silbenzahl in den durch den Reim verbundenen, bzw. benachbarten Verszeilen an sich noch keine Irregularität bedeuten muß. So ist z.B. die syllabische Organisation von Vrchlickýs Ge-

dicht "Touha", die auf der regelmäßigen Wiederkehr der Strophen mit dem Schema 7a+3a+8b+7c+3c+8b basiert, völlig regulär, obwohl sie das Prinzip des Isosyllabismus weder in den benachbarten noch in den durch den Reim aufeinander bezogenen Verszeilen konsequent einhält. - Auf der anderen Seite wäre es aber falsch anzunehmen, daß sich die auf dem Reim und der Kontiguität beruhenden Korrespondenz-Relationen an der Konstituierung des SI-Maßes überhaupt nicht beteiligen. Sie spielen eine wichtige Rolle nicht nur in den strophenlosen Kompositionen, in denen der Isosyllabismus der durch diese Relationen verbundenen Verszeilen zur **n o t w e n d i g e n** Bedingung der syllabischen Regularität wird⁴⁰, sondern es kann ihnen auch in den strophisch gegliederten Gedichten eine bedeutende Funktion zukommen. Dazu kommt es dann, wenn die Silbenzahl einer bestimmten Verszeile in Hinblick auf ihre Position in der Strophenkomposition zwar irregulär ist, dafür aber mit der Silbenzahl der Verszeile übereinstimmt, auf die die betreffende Zeile durch den Reim bezogen wird, bzw. mit der sie auf Grund der Kontiguität korrespondiert. Die syllabische Irregularität wird zwar auch in solchen Fällen nicht völlig aufgehoben, doch ihre Wirkung wird dadurch wesentlich abgeschwächt. So besteht etwa in unserem Beispielgedicht "Na hrob tvůj..." ein bedeutender Unterschied zwischen dem SI-Maß der Verszeile 5, deren syllabische Irregularität durch nichts kompensiert ist, und dem SI-Maß der Verszeile 9, deren Irregularität in bezug auf die Verszeile 6 durch die (vom Reim

40) In den strophenlosen Gedichten, die im übrigen in der 'anarchistischen' Dichtung nur sehr selten vorkommen, klassifizieren wir als syllabisch irregulär solche Verszeilen, deren Silbenzahl weder mit der der jeweils vorangehenden Verszeile (bzw.- in Analogie zu der oben in bezug auf die strophisch gegliederten Gedichte formulierten Einschränkung - mit der Silbenzahl der Zeile $V_i - 2$) übereinstimmt, noch identisch ist mit der Silbenzahl der Verszeile, auf die betreffende Zeile durch den Reim bezogen wird. Im Unterschied zu den strophisch gegliederten Gedichten betrachten wir hier jedoch die Verszeilen, deren syllabische Divergenz bloß die Katalektik betrifft (d.h. deren Silbenzahl sich bloß hinsichtlich der auf die letzte metrische Hebung folgende Silbe unterscheidet), als syllabisch regulär, denn die strophenlosen Kompositionen mit frei variierender Katalektik sind auch in der (das Prinzip des Isosyllabismus sonst sehr konsequent einhaltenden) Dichtung der Parnassisten völlig normal (ein Umstand, der u.a. auch Anlaß zur Überprüfung der These vom Primat des Isosyllabismus im tschechischen syllabotonischen Vers geben sollte). Das SI-Maß eines strophenlosen Gedichts ist demnach durch das Verhältnis $V_i : \Sigma V - 1$ gegeben.

vermittelte) Beziehung zur Verszeile 7 abgeschwächt wird, die die gleiche Silbenzahl hat. Ähnlich verhält es sich z.B. im Gedicht "Advent" (vgl. Anm. 38) mit der mittleren Verszeile der dritten Strophe, deren Irregularität in bezug auf die ihr in der Komposition der zweiten Strophe entsprechende Verszeile im gewissen Maße wiederum dadurch wettgemacht wird, daß sie die gleiche Silbenzahl aufweist, wie die ihr unmittelbar vorangehende Verszeile. Die kompensierende Wirkung der Kontiguitätsrelation bezieht sich dabei nicht nur auf die Beziehung der unmittelbaren Nachbarschaft, sondern auch auf solche Fälle, in denen die Silbenzahl einer bezüglich ihrer Strophenposition syllabisch irregulären Verszeile v^i mit der Silbenzahl einer der vorangehenden Verszeilen v^{i-n} ($n \geq 2$) übereinstimmt und die Verszeilen v^{i-1} bis v^{i-n+1} jeweils die gleiche Silbenzahl haben wie die Verszeilen v^{i-n-1} ... bis v^{i-2n+1} . In unserem Beispielgedicht erfüllt die Verszeile 7 diese Bedingung. Sie ist in bezug auf die ihr in der Komposition der vorangehenden Strophe entsprechende Verszeile 4 syllabisch irregulär, und ihre Irregularität wird weder auf Grund der Reim-Korrespondenz noch durch die Beziehung zur unmittelbar vorangehenden Verszeile abgeschwächt ⁴¹; doch sie bildet zusammen mit der Verszeile 6 (v^{i-n+1}) eine versübergreifende Konfiguration, deren syllabische Struktur (9+11) identisch ist mit der syllabischen Struktur der Konfiguration der Verszeile 4 (v^{i-n+1}) und 5 (v^{i-n}), und als Bestandteil dieser Konfiguration wird sie auf Grund der Kontiguität auf die mit ihr syllabisch übereinstimmende Verszeile 5 (v^{i-n}) bezogen, wodurch ihr SI-Maß reduziert wird.

Es stellt sich nunmehr die Frage, wie sich die kompensierende Wirkung der Reim- und Kontiguitätsrelationen auf das SI-Maß des ganzen Gedichts quantifizieren läßt. Da der Isosyllabismus der auf Grund dieser Relationen miteinander korrespondieren-

41) Um auch bei der Bestimmung der kompensierenden Wirkung der Reim- oder Kontiguitätsrelationen auf das SI-Maß einer Verszeile der Diachronie der Werkrezeption gerecht zu werden, berücksichtigen wir auch hier jeweils nur die entsprechenden Relationen der betreffenden Zeile zum vorangehenden Kontext, d.h. wir sehen in unserem Falle davon ab, daß die Verszeile 7 die gleiche Silbenzahl hat wie die (mit ihr benachbarte) Verszeile 8 und die (mit ihr durch den Reim verbundene) Zeile 9, weil die Relationen zu diesen Verszeilen erst nachträglich hergestellt werden und folglich auch keinen reduzierenden Einfluß auf das Maß der enttäuschten Erwartung haben, die der Leser im Moment der Rezeption der Verszeile 7 erlebt.

den Verszeilen die syllabische Irregularität, die auf Grund ihrer stophischen Korrespondenz entsteht, nicht vollständig aufhebt, sondern nur abschwächt, und da ferner die kompensierende Wirkung der Reimverbindung stärker ist als die der Kontiguitätsrelation (die Verszeilen werden durch den Reim 'enger' miteinander verknüpft als durch bloße Kontiguität), dürfen auch die Auswirkungen dieser drei Korrespondenzrelationen auf die syllabische Irregularität, bzw. Regularität des Gedichts nicht *al pari* behandelt werden. Es scheint deshalb, daß man das SI-Maß eines Gedichts am adäquatesten dann erfaßt, wenn man es als eine aus drei SI-Werten zusammengesetzte Größe definiert: dem SI^S -Maß, das den relativen Anteil der in bezug auf ihre Position in der Strophe syllabisch irregulären Verszeilen (v^{sis}) angibt ($SI^S = v^{sis} : \sum V - v^S$), dem SI^r -Maß, das den relativen Anteil solcher sis-irregulären Verszeilen angibt, deren Irregularität auf Grund der Reimrelation *n i c h t* kompensiert wird ($SI^r = v^{sis} - v^{sis} / r : \sum V - v^S$, wobei v^{sis} / r die Summe der sis-irregulären Verszeilen, deren Irregularität auf Grund der Reim-Relation kompensiert wird, repräsentiert), und dem SI^k -Maß, das den relativen Anteil solcher sis-irregulären Verszeilen angibt, deren Irregularität weder auf Grund der Reim- noch auf Grund der Kontiguitätsrelation kompensiert wird ($SI^k = v^{sis} - v^{sis} / r - v^{sis} / k : \sum V - v^S$, wobei v^{sis} / k die Summe der sis-irregulären Verszeilen, deren Irregularität *b l o ß* aufgrund der Kontiguitätsrelation kompensiert wird, repräsentiert).

Zur Illustration des hier vorgeschlagenen Verfahrens führen wir die entsprechend gekennzeichneten syllabischen Schemen (+: isosyllabisch; -: heterosyllabisch) und die entsprechenden SI-Werte des Gedichts "Na hrob tvŕj..." und einiger auf S. 71 bereits analysierter Gedichte an:

Na hrob tvůj...Intimní dramaSiesta

	V_{sis}	$V_{sis/r}$	$V_{sis/k}$
9a			
9b			
9a			
9c +			
11b -	-		-
9c +			
11: -	-		+
11' +			
11 -	+		
9 +			
11 +			
9 +			
9 +			
10 -	-		-
9 +			
11 -	-		-
10 +			
11 -	+		
--	--		--
6	4		3

$$SI_s = 6:15=40,0\%$$

$$SI_r = 4:15=26,6\%$$

$$SI_k = 3:15=20,0\%$$

	V_{sis}	$V_{sis/r}$	$V_{sis/k}$
8a			
8b			
8a			
8b			
8: +			
9 -	-		-
8 +			
9 -	+		
8 -	+		
8 -	-		+
8 +			
8 -	+		
8 +			
--	--		--
8	4		2
$SI_s = 8:12=66,6\%$			
$SI_r = 4:12=33,3\%$			
$SI_k = 2:12=16,6\%$			

	V_{sis}	$V_{sis/r}$	$V_{sis/k}$
7x			
5x			
6x			
3x			
7: +			
5: +			
9 -	-		-
3 +			
7 +			
5 +			
8 -	-		-
3 +			
7 +			
5 +			
6 -	-		-
3 +			
7 +			
5 +			
8 +			
3 +			
7 +			
5 +			
8 +			
3 +			
8 -	-		-
5 +			
8 +			
3 +			
--	--		--
4	4		4
$SI_s = 4:24=16,6\%$			
$SI_r = SI_s$			
$SI_k = SI_r$			

Rty zhaslé mělaAdventVýchod

V_{sis}	$V_{\text{sis}/r}$	$V_{\text{sis}/k}$	V_{sis}	$V_{\text{sis}/r}$	$V_{\text{sis}/k}$	V_{sis}	$V_{\text{sis}/r}$	$V_{\text{sis}/k}$
8a			10a			11a		
8b			11b			10b		
8a			10a			10b		
8b						11a		
			11c	-	-	+		
8:	+		14b	-	-	-	11:	-
9	-	-	11c	-	+		11	-
8	+						11	-
9	-	+	10:	-	-	-	10	-
			10	-	-	+		
8	+		10	-	+		11	+
9	+						10	+
8	+		11	-	-	-	10	+
9	+		10	+			11	+
	--	--	11	-	+		--	--
	2	1					4	2
		1	10	-	-	+		
$SI_s = 2:8=25,0\%$			11	-	-	+	$SI_s = 4:8=50\%$	
$SI_r = 1:8=12,5\%$			10	-	+		$SI_r = 2:8=25\%$	
$SI_k = SI_r$				--	--	--	$SI_k = 1:8=12,5\%$	
			11	7	3			
			$SI_s = 11:12=91,6\%$					
			$SI_r = 7:12=58,3\%$					
			$SI_k = 3:12=25,0\%$					

Nun hat das Verfahren, das hier für eine exakte Analyse der syllabischen Komponente des syllabotonischen Verses entwickelt wurde, den Nachteil, daß es die Größe der syllabischen Unterschiede zwischen den miteinander korrespondierenden Verszeilen nicht berücksichtigt. Um diesem Manko wenigstens teilweise entgegenzuwirken, wollen wir noch zwischen zwei Fällen von syllabischer Irregularität unterscheiden: a) der Irregularität, welche nur die Katalektik betrifft, d.h. die ausschließlich darauf zurückzuführen ist, daß Verse mit männlichem und weiblichem Ausgang (bzw. bei zweisilbig alternierenden Metren noch mit 'daktylischem' Ausgang) als syllabisch gleichwertig behandelt werden, obwohl ihre Silbenzahl hinsichtlich der auf die letzte metrische Hebung folgendenden Silbe(n) divergiert (vgl. aber Anm. 40) und b) der Irregularität, die auch die Anzahl der metrischen Hebungen tangiert. Die Einwirkung dieses Unterschieds auf das SI-Maß des Gedichts kann dann mit Hilfe von zwei weiteren SI-Teilwerten erfaßt werden: dem SI^{kat} -Maß, das sich als $v_{\text{sis}}/r_{\text{sis}}/k_{\text{sis}}/k_{\text{at}}$ definieren läßt, wobei $v_{\text{sis}}/k_{\text{at}}$ die Summe der

sis-irregulären Verszeilen repräsentiert, deren Irregularität zwar weder auf Grund der Reim- noch auf Grund der Kontiguitätsrelation kompensiert wird, jedoch nur die Katalektik der betreffenden Verszeilen tangiert; und dem $SI_{kat/k}$ -Maß, das wir als $v_{sis}/r_{v_{sis}}/k_{v_{sis}}/kat_{v_{sis}}/kat/k : \Sigma v-v_s$ definieren, wobei $v_{sis}/kat/k$ die Summe der Verszeilen repräsentiert, die keiner der vorangehenden V^{si} -Kategorien angehören, sich aber von den Verszeilen, auf die sie auf Grund der Kontiguität bezogen werden, nur hinsichtlich der Katalektik unterscheiden. (Die Einführung eines $SI_{kat/r}$ -Maßes ist nicht erforderlich, weil die Katalektik der durch den Reim aufeinander bezogenen Verszeilen aus reimtechnischen Gründen übereinstimmen muß.) - Der Anschaulichkeit wegen wollen wir noch die entsprechend modifizierte syllabischen Schemata und die entsprechenden SI-Werte der Gedichte "Na hrob tvŕj..." und "Advent" anführen:

Na hrob tvŕj... (Jambus)

	Vsis	Vsis/r	Vsis/k	Vsis/kat	Vsis/kat/r
9a					
9b					
9a					
9c	+				
11b	-	-	-	-	-
9c	+				
11:	-	-	+		
11'	+				
11	-	+			
9	+				
11	+				
9	+				
9	+				
10	-	-	-	+	
9	+				
11	-	-	-	-	+
10	+				
11	-	+			
	--	--	--	--	--
	6	4	3	2	1

$SI_k = 20,0\%$
 $SI_{kat} = 2:15=13,3\%$
 $SI_{kat/k} = 1:15= 6,6\%$

Advent (Jambus)

	Vsis	Vsis/r	Vsis/k	Vsis/kat	Vsis/kat/r
10a					
11b					
10a					
11c -	-		+		
14b -	-		-	-	-
11c -	+				
10:	-		-	+	
10	-		+		
10	-	+			
11 -	-		-	+	
10 +					
11 -	+				
10 -	-		+		
11 -	-		+		
10 -	-	+			
	--	--	--	--	--
	11	7	3	1	1

$SI_k = 25,0\%$
 $SI_{kat} = 1:12 = 8,3\%$
 $SI_{kat/k} = SI_{kat}$

*

Die Ergebnisse der Analyse des syllabisch irregulären Verses in der 'anarchistischen' Dichtung, die mit Hilfe der hier vorgeschlagenen Methode durchgeführt wurde, sind in Tab.II, S. 259 f. zusammengestellt. Obwohl die Auffassung des SI-Maßes als einer aus fünf Werten bestehenden Größe eine wesentlich differenziertere Kategorisierung erlauben würde, erschien es in Hinblick auf den relativ begrenzten Umfang des zu untersuchenden Materials als ausreichend, die syllabisch irregulären Gedichte in drei Kategorien einzuteilen: 1) die Gedichte, deren SI^s -Maß weniger als 30% beträgt, d.h. in denen den Verstößen gegen das Prinzip des Isosyllabismus bloß eine lokal begrenzte Bedeutung zukommt; man sollte deshalb in diesen Fällen lediglich von einem "syllabisch gelockerten" Vers sprechen (Spalte I); 2) die Gedichte, in denen das SI^s -Maß die 30% -Grenze übersteigt, deren syllabische Irregularität jedoch auf Grund von Reim- und Kontinuitätsrelationen und der Sonderstellung der nur die Katalektik betreffenden syllabischen Divergenzen so kompensiert wird, daß ihr $SI_{kat/k}$ -Maß, das die kompensierende Wirkung aller dieser Faktoren reflektiert, nicht mehr als 30% beträgt (der "syllabisch irreguläre" Vers im eigentlichen Sinne des Wortes; Spalte

te II). Die Limitierung des SI-Maßes in Richtung 'nach oben' war hier deshalb erforderlich, weil angenommen werden muß, daß die Gedichte, deren syllabische Irregularität eine bestimmte Grenze überschritten hat, nicht mehr in der Lage sind, im Leser die Präsumpcion zu erzeugen, daß ihre Versstruktur in syllabischer Hinsicht bestimmten Regularitäten unterliegt, und infolgedessen nicht mehr als syllabisch abweichende syllabotonische Gedichte, sondern als verlibristische Kompositionen rezipiert werden. Wir haben hier diese 'obere' Grenze aus Rücksicht auf die 'Strenge' der im zeitgenössischen Kontext für die Rezeption des syllabotonischen Verses maßgebenden parnassistischen Normen wesentlich niedriger angesetzt, als es dem rhythmischen Empfinden des heutigen Lesers entspräche. Um jedoch auch dem Umstand Rechnung zu tragen, daß eine genaue Abgrenzung des syllabisch irregulären Verses vom 'vers libre' letztlich nicht möglich ist, weil sie u.a. auch von der individuell variablen Aufnahmefähigkeit des Lesers und anderen sich einer exakten Analyse entziehenden Faktoren abhängt, haben wir schließlich noch 3) die Kategorie der Gedichte eingeführt, deren Versstruktur am Übergang zwischen dem syllabisch irregulären und dem 'freien' Vers steht ($SI^{kat}/k > 30$ u. ≈ 50 ; Spalte III). Die Kategorie des Verses mit "unregelmäßig variierender Katalektik" (Spalte V) soll uns ermöglichen, die Spezifik des syllabisch irregulären Verses von Toman zu bestimmen, und wir wollen deshalb ihre Einführung erst im Rahmen des nächsten Kapitels begründen.

1.3 Der syllabisch irreguläre Vers von Toman

Bei der Charakterisierung des syllabisch irregulären Verses von Toman können wir von den statistischen Daten ausgehen, die durch eine systematische Analyse der gesamten Versproduktion von Toman, Šrámek, Gellner, Dyk, Neumann, Holý, Mahen, Jelínek, Mach, Freimuth und R. Hašek in dem hier interessierenden Zeitraum ermittelt wurden und die deshalb einen fast vollständigen Überblick über das Repertoire der Versformen bieten, die in der 'anarchistischen' Dichtung während ihrer ersten Entwicklungsphase Verwendung fanden (vgl. Tab. I-III, S. 256 ff.).

Es zeigt sich zunächst, daß die Verstöße gegen das Prinzip des Isosyllabismus in der Tat das Verfahren ist, das Toman zur 'Auflockerung' der starren parnassistischen Metrik am häufigsten benutzt (vgl. Tab. II). Sieht man von solchen Fällen ab, in denen die Nichteinhaltung der konstanten Silbenzahl in den rhythmisch korrespondierenden Verszeilen bloß ein notwendiger Nebeneffekt anderer Formen der metrischen 'Auflockerung' ist und die natürlich nicht als *s y l l a b i s c h* irregulär klassifiziert wurden, so beträgt in Torso života der Anteil der Gedichte, deren rhythmische Struktur ausschließlich oder vorwiegend durch die syllabischen Irregularitäten differenziert wird, insgesamt 47,8%, bzw. - bezogen auf die Anzahl der Verszeilen - 51,3%. Die relative Häufigkeit des syllabisch irregulären Verses liegt hier also wesentlich höher als bei den anderen 'anarchistischen' Autoren. Die übrigen in der 'anarchistischen' Dichtung zur Erzeugung der rhythmischen Differenziertheit des metrischen Verses benutzten Versformen kommen bei Toman demgegenüber nur relativ selten zur Geltung: der sog. dol'nik-Vers, eine spezifische Form des tonischen Verses, die insbesondere bei Gellner, Holý u.a. eine breite Verwendung findet (vgl. Kap. IV und Tab. III), ist in Torso života bloß in 8,7% der Gedichte vertreten, und den gleichen prozentualen Anteil haben hier auch die Gedichte, deren Versstruktur am Übergang zwischen dem syllabotonischen und dem dol'nik-Vers steht (vgl. Kap. IV, Anm. 13); der insbesondere bei Šrámek, Holý und z.T. auch Dyk häufig anzutreffen polymetrische Vers (vgl. Kap. III und Tab. I) kommt dann in Tor-

so Života überhaupt nicht vor⁴². Der syllabisch irreguläre Vers kann demnach sowohl in Hinblick auf seine Verwendung in der 'anarchistischen' Poesie überhaupt als auch hinsichtlich der Relevanz, die ihm in Tomans Schaffen selbst zukommt, als die für Toman charakteristische Versform angesehen werden, und es ist deshalb zu erwarten, daß die individuelle Poetik Tomans Faktoren in sich einschließt, die die bevorzugte Verwendung gerade dieser Form der metrischen 'Auflockerung' motivieren.

42) Faßt man alle Formen der metrischen 'Auflockerung' zu einer Kategorie des irregulären Verses zusammen, so wird es sich zeigen, daß in Torso Života der Anteil der Gedichte, deren Versstruktur dieser Kategorie nicht angehört, d.h. in denen die Normen des klassischen syllabotonischen Verses konsequent eingehalten werden, tatsächlich relativ gering ist: er beträgt mit 26,1% bloß etwa ein Viertel der in dieser lyrischen Sammlung enthaltenen Gedichte und erreicht in der Statistik nach Verszeilen einen noch niedrigeren Wert (20,8%) - vgl. Tab. I, Spalte I. Von einer Vorherrschaft des "völlig regelmäßigen" Verses kann hier also keine Rede sein. Interessant ist dabei aber, daß unter den Gedichten, die Toman in den Jahren 1898-1906 nur in Zeitschriften veröffentlicht und auch später in keinen seiner Gedichtbände aufgenommen hat (ebd.), die Anzahl derer, die eine reguläre syllabotonische Versstruktur aufweisen, mit 45,4% (bzw. 58,1%) wesentlich höher liegt. Berücksichtigt man den Umstand, daß Toman die in Buchform zu veröffentlichenden Gedichte bekanntlich immer sehr sorgfältig und kritisch auswählte (vgl. D. Šajtar - J. Hautt, "Doslov vydavetelů", in: K. Toman, Dílo, Bd. 2, Praha 1957, S. 167), so wird man diese auffallende Diskrepanz als einen Hinweis darauf interpretieren können, daß Toman selbst die Gedichte, deren Versstruktur vom Standpunkt der klassischen syllabotonischen Norm irregulär ist, als den Intentionen seiner eigenen Poetik besser angemessen betrachtet hat. Eine ähnliche Diskrepanz läßt sich im übrigen auch im Rahmen der 'anarchistischen' Dichtung als eines überindividuellen Ganzen beobachten: es zeigt sich nämlich, daß die Autoren, auf die unsere Ausgangsthese, daß der 'anarchistische' Vers keine einfache Rückkehr zur völlig regelmäßigen Versstruktur der vorsymbolistischen Dichtung darstellt, nicht oder nur bedingt zutrifft, zumeist gerade zu jenen 'poetae minores' gehören, deren Schaffen der Auswahl, die die Konkretisationsgeschichte selbst unter der 'anarchistischen' Lyrik getroffen hat, nicht standhalten konnte (vgl. R. Hašek, H. Jelínek und die in Tab. I nicht berücksichtigten Dichter wie K.H. Hilar, K. Babánek, L. Domažlický u.a., deren Lyrik viele Merkmale aufweist, die sie mit der 'anarchistischen' Dichtung verbinden, in Hinblick auf die Struktur des Verses jedoch noch ein Bestandteil der parnassistischen Tradition bildet). Man kann m.E. diese Beobachtungen als Bestätigung dessen ansehen, was oben über die Unvereinbarkeit der 'anarchistischen' Poesieauffassung mit der nachhaltigen Wirkung des parnassistischen Verses auf das semantische Fassungsvermögen des Gedichts gesagt wurde.

Aus Tab. II geht ferner hervor, daß sich bei Toman die syllabische Irregularität in den meisten Fällen nicht auf vereinzelte Abweichungen beschränkt, sondern zumeist systematisch zur Geltung kommt: Der relative Anteil der Gedichte, deren SI^S -Maß die 30%-Grenze übersteigt, beträgt in Torso života etwa 35% und liegt damit fast um das Dreifache höher als der Anteil der Gedichte, in denen die Verstöße gegen das Isosyllabismus-Prinzip weniger häufig vorkommen. Bei anderen 'anarchistischen' Autoren, in deren Schaffen neben anderen Formen der metrischen 'Auflockerung' auch der syllabisch irreguläre Vers eine relativ bedeutende Rolle spielt (Dyk, Mach, Mahen), und charakteristischerweise auch unter den in Buchform nicht veröffentlichten Gedichten von Toman (vgl. Anm. 42) läßt sich dagegen - mit Ausnahme von Dyks Milá sedmi loupežníků - ganz im Gegenteil eine mehr oder weniger eindeutige Dominanz der Gedichte feststellen, in denen der syllabischen Irregularität bloß eine lokal begrenzte Bedeutung zukommt.

Zugleich zeigt es sich jedoch, daß Toman - auf der anderen Seite - gewöhnlich auch darum bemüht war, die syllabische 'Auflockerung' seiner Gedichte in gewissen, relativ eng gezogenen Grenzen zu halten. Diese Zurückhaltung manifestiert sich in gewisser Hinsicht bereits darin, daß sich in seiner gesamten Versproduktion, die aus dem hier zu untersuchenden Zeitraum stammt, nur ein einziges Gedicht nachweisen läßt, in dem die syllabischen Äquivalenzstrukturen bereits so schwach sind, daß es zur Kategorie der im 'vers libre' geschriebenen Gedichte gezählt werden muß ("Sen severu" mit $SI^{kat/k} = 65,2\%$ und zahlreichen anderen Merkmalen, die es noch mit der symbolistischen Tradition verbinden). Die Abwendung vom symbolistischen Verslibrismus bildete jedoch - wie bereits gesagt und wie es die Daten in Tab. I (Spalte 5) bestätigen⁴³ - eine die 'anarchistische' Poesie

43) Der etwas höhere Anteil der verslibristischen Gedichte bei Neumann ist offensichtlich auf seine noch nicht ganz 'bewältigte' symbolistische Vergangenheit zurückzuführen (vgl. dazu M. Červenka, "Od symbolismu ke Knize lesů", in: M.Č. Symboly, písně a mýty, Praha 1966, S. 65 ff.); bei Holý resultiert er am ehesten aus seinem Experimentieren mit verschiedenen Formen des irregulären Verses, das ihn oft bis an die Grenze des im Rahmen des metrischen Systems noch Möglichen geführt (vgl. bei ihm auch die relativ hohe Häufigkeit der am Übergang zum 'vers libre' stehenden Gedichte - Spalte 4) und manchmal offensichtlich auch zur Überschreitung dieser - freilich immer nur approximativ bestimmbar - Grenze verleitet hat.

überhaupt kennzeichnende Entwicklungstendenz, und der fast vollständige Verzicht auf die Verwendung dieser Versform sowie der Umstand, daß Toman sonst konsequent auch den Übergangsbereich zwischen dem irregulären und 'freien' Vers meidet (vgl. Tab. I, Spalte 4 und speziell Tab. II, Spalte 3), können deshalb nur als ein Ausdruck des allen 'anarchistischen' Autoren gemeinsamen Bemühens interpretiert werden, die Versstruktur ihrer Gedichte von den Konnotationen fernzuhalten, die sich im zeitgenössischen Kontext mit 'vers libre' verbanden und bereits mit den allgemeinen, überindividuellen Prinzipien der 'anarchistischen' Poetik unvereinbar waren. - In unserem Zusammenhang ist daher eine andere Eigenschaft des syllabisch irregulären Verses von größerem Interesse, die - wie aus Spalte 5, Tab. II deutlich hervorgeht - als Tomans Spezifikum gelten kann und dabei ebenfalls von einer bestimmten Zurückhaltung im Umgang mit den die starre parnassistische Metrik 'lockernden' Mitteln zeugt. Die in dieser Spalte angeführten statistischen Daten beziehen sich nämlich auf die relative Häufigkeit solcher syllabisch irregulären Gedichte, deren Irregularität **a u s s c h l i e ß l i c h** auf die Divergenzen in der Katalektik der rhythmisch korrespondierenden Verzeilen beschränkt bleibt. Wenn also in Torso Života der relative Anteil der Gedichte, die dieser Kategorie angehören, insgesamt 21,7% beträgt, so bedeutet das, daß sich hier Toman in fast der Hälfte der syllabisch irregulären Gedichte damit begnügt, das Prinzip des Isosyllabismus dadurch zu verletzen, daß er in den durch ihre Position in der Strophe aufeinander bezogenen Verszeilen die Anzahl der auf die letzte metrische Hebung folgenden Silben variiert. Da es sich dabei ausnahmslos - wie übrigens in den meisten Gedichten von Toman - um jambische, d.h. einsilbig alternierende Versstrukturen handelt, betreffen also die syllabischen Divergenzen in allen diesen Fällen jeweils nur eine einzige Silbe. Als Beispiel können uns die Gedichte "Intimní drama", "Rty zhaslé měla", "Východ" und "Píseň ad usum delphini" dienen, deren syllabische Strukturen auf S. 75 f. angeführt sind. Den übrigen dort angeführten Beispielen kann man zugleich entnehmen, daß bei Toman die syllabischen Irregularitäten dieses Typs zumeist auch in den Gedichten dominieren, die sich unter die Kategorie des Verses mit unregelmäßig variierender Katalektik nicht subsumieren lassen, weil in ihnen auch größere syllabische Divergenzen vorkommen (vgl. etwa das Gedicht

"Advent", in dem die strophisch unregelmäßige Alternation von Zehn- und Elfsilbern nur durch eine einzige längere, vierzehnsilbige Verszeile unterbrochen wird).

Wie läßt sich nun diese Zurückhaltung, die lediglich die Intensität der Isosyllabismus-Verstöße betrifft, mit ihrer extensiven Verwendung in auffallender Weise kontrastiert und bei den vergleichbaren 'anarchistischen' Autoren - wieder mit Ausnahme von Dyks Milá sedmi loupežníků - keine Entsprechung findet, vom funktionalen Standpunkt aus erklären? Um diese Frage beantworten zu können, ist es zunächst notwendig, zumindest kurz auf den zweiten Grundfaktor des tschechischen syllabotonischen Verses - die Wortakzentverteilung - einzugehen und zu bestimmen, wie konsequent bei Toman die tonischen Normen und Tendenzen eingehalten werden.

Es zeigt sich zunächst, daß auch die akzentologische Struktur von Tomans Vers bestimmte Normverletzungen aufweist, und zwar auch dort, wo es gleichzeitig zu Verstößen gegen das Isosyllabismus-Prinzip kommt. So verletzt beispielsweise in dem eben erwähnten Gedicht "Advent" die von der syllabischen Irregularität gerade am meisten betroffene mittlere Verszeile der zweiten Strophe zugleich die Regel, daß in einem jambischen Vers der Akzent einer mehrsilbigen Worteinheit nicht auf eine ungerade Silbe fallen darf:

A žena, která život milovala
tak divoce jak já, zašeptala: moje ráno.
Já žila, čekala a nedoufala.

Hier noch einige ähnliche Beispiele:

A hle, koruna žití hoří krví,
a mrtvou naděj k slávě volá zas.
(ebd.)

Živote, bože, rytmus dej
a ztajení našemu bolu,
[...] ("Rty zhaslé měla")

Mne teskno je nad tebou, nad sebou
nad naši stavbou smuteční.
("Smutný večer")

A poutání, odpuzování
žili jsme znova všechny staré bludy
[...] ("Na hrob tvůj...")

Den zabil jsem v hrách s divoškou tou snědou
 a večer v hotelu při černé kávě
 [...] ("Romantická historie")

A my též stanuli. Na skácený strom sedla
 a její hlas vibroval zlatým šerem.
 (ebd.)

Obwohl die meisten dieser Normverletzungen dadurch abgeschwächt sind, daß ihre Kompensation bloß eine Akzentverschiebung von der einsilbigen Präposition auf das Nomen (při černé), bzw. vom Präfix auf den Wortstamm (odpuzováni) erfordert, werden sie alle sehr deutlich empfunden, weil ihre Wirkungsintensität durch die Koinzidenz mit den syllabischen Irregularitäten verstärkt wird. Ungeachtet dessen würde uns jedoch die Aufdeckung solcher metrischer Unregelmäßigkeiten - für sich selbst genommen - noch nicht zu der Behauptung berechtigen, daß die metrische Grundlage von Tomans Vers nicht mit der von den parnassistischen Normen geforderten Genauigkeit realisiert ist, denn die statistische Häufigkeit der Irregularitäten dieses Typs weist bei Toman keineswegs höhere Mittelwerte auf, als es in der parnassistischen Dichtung selbst der Fall war: sieht man von solchen Gedichten ab, in denen die Nichtübereinstimmung der Wortakzentverteilung mit einem der traditionellen Versmaße dadurch bedingt ist, daß ihre Versstruktur bereits jenseits der Grenzen des syllabotonischen Verssystems liegt, bzw. am Übergang zu einem anderen Verssystem steht (also von dol'nik oder dol'nikartigen Gedichten), so zeigt es sich, daß in Torso života der relative Anteil der Verszeilen, die gegen die tonische Norm verstoßen, bloß 4,4% erreicht, d.h. etwa den gleichen Mittelwert aufweist, den wir bei Vrchlický festgestellt haben (4,5%)⁴⁴.

 44) Die in Tabelle 1-4 (S. 263 ff.) zusammengestellten Daten über die Häufigkeit der akzenttragenden Silben in den einzelnen metrischen Positionen des parnassistischen und 'anarchistischen' Jambus scheinen diese Feststellung zu bestätigen. Ihr Aussagewert ist jedoch dadurch vermindert, daß in der Arbeit über den rhythmischen Impuls des tschechischen syllabotonischen Verses von M. Červenka (op.cit. in Anm. 32), aus der wir die Angaben über den parnassistischen Vers beziehen, kein Unterschied zwischen dem Akzent der ein- und mehrsilbigen Worteinheiten gemacht wird und das Vorkommen eines akzentuierten Monosyllabum in der metrisch unbetonten Position - wie bereits gesagt - keine Normverletzung bedeutet. Bei dem vierfüßigen Jambus mit männlichem Ausgang kann-

Die Versstruktur von Tomans Gedichten ist demnach durch einen gewissen Gegensatz zwischen den systematischen Verletzungen des syllabischen Norm und der - gemessen an der parnassistischen Verspraxis - konsequenten Einhaltung der tonischen Norm gekennzeichnet. Diese Diskrepanz zwischen den beiden rhythmusbildenden Komponenten des syllabotonsichen Verses wird noch deutlicher hervortreten, wenn man auch die rhythmischen Tendenzen berücksichtigt, d.h. wenn man untersucht, wie konsequent bei Toman die metrischen Hebungen sprachlich (durch eine akzenttragende Silbe) realisiert werden. Es wird sich dann erweisen, daß die tonische Komponente von Tomans Vers in dieser Hinsicht in einem noch markanteren Kontrast zur ungenauen Realisierung der syllabischen Komponente steht, denn die Tendenz zur Akzentuierung der Ikten kommt in Tomans Gedichten mit solch einer Konsequenz zur Geltung, die nicht nur in der parnassistischen und anarchischen Dichtung, sondern - sofern allerdings die uns zur Verfügung stehenden statistischen Daten diese Verallgemeinerung erlauben - in der modernen tschechischen Poesie überhaupt keine Entsprechung hat.

Da sich die Häufigkeit der sprachlichen Akzente in den einzelnen Ikten nur dann adäquat beurteilen läßt, wenn man die Wirkung der sog. rhythmischen Dissimilationstendenzen in Betracht zieht, wollen wir hier diese Behauptung am Beispiel des vierfüßigen Jambus mit männlichem Ausgang begründen, d.h. derjenigen jambischen Reihe, in der sich das Verhältnis von stark und schwach akzentuierten Ikten am einfachsten gestaltet⁴⁵.

 ten wir jedoch auf eine andere Arbeit von Červenka zurückgreifen, die auch die Angaben über die Häufigkeit der Akzente von mehrsilbigen Worteinheiten in der metrisch unbetonten Positionen dieser Versreihe bei Vrchlický enthält (M.Č., "Osmislabičná řada ve verši a próze", in: M.R. Mayenowa [ed.], Metryka slowiańska, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1971, S. 19), und der Vergleich mit Toman läßt hier keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Toman die jambische Norm zumindest so genau einhält wie Vrchlický. (Der hohe Anteil der auf die erste metrische Senkung fallenden Akzente ist auf die häufige Verwendung des sog. 'daktylischen' Versanfangs zurückzuführen, die im tschechischen Jambus üblich ist - vgl. dazu Anm. 37.)

45) Vgl. dazu und zur Wirkung der Dissimilationstendenzen im tschechischen Vers überhaupt M. Červenka, "Rytmičeský impuls českého sylabotónického verše", in: M.Č., Statistické obrazy verše, Praha 1971, S. 9-30. Die übrigen Varianten von Tomans Jambus weisen ebenfalls eine ungewöhnlich verstärkte Tendenz zur Akzentuierung der Ikten auf. Da aber ihre Berücksichtigung jeweils eine ausführlichere Erläuterung der relevanten kom-

Wie M. Červenka gezeigt hat, resultiert in dieser Variante des tschechischen Jambus die Dissimilationskurve aus der Wirkung von zwei sich gegenseitig verstärkenden Tendenzen: der progressiven Dissimilationstendenz, die vom ersten, konstant akzentuierten Iktus⁴⁶ ausgeht und eine Abschwächung des zweiten sowie eine Verstärkung des dritten Iktus zur Folge hat, und der regressiven Tendenz, die vom letzten (vierten) Iktus ausgeht und infolge seiner 'Schwäche', die durch den nur sehr geringen Anteil der für seine sprachliche Realisierung erforderlichen akzentuierten (d.h. autosemantischen) Monosyllaba am tschechischen rhythmischen Wortschatz bedingt ist, eine Verstärkung der ersten Tendenz bewirkt. Das Resultat dieser Konstellation ist dann eine extrem hohe Akzentuiertheit des dritten Iktus, dessen sprachliche Realisierung beinahe eine rhythmische Konstante bildet, und eine entsprechend niedrige Häufigkeit der sprachlichen Akzente im zweiten Iktus. Der Unterschied zwischen der mittleren Akzentuiertheit dieser beiden Ikten ist infolgedessen ungewöhnlich groß (Červenka, op.cit., S. 18).

Nun geht aus Tabelle 1 (S. 263) deutlich hervor, daß bei Toman diese Diskrepanz zwischen dem 2. und 3. Iktus im Vergleich zu anderen dort berücksichtigten Autoren, die die Entwicklung der tschechischen Versdichtung von der Romantik (Erben) und der Poesie des Máj-Kreises (Hálek) über den Parnassismus (Vrchlický, Sládek, Krásnohorská), die 'anarchistische' Dichtung selbst bis hin zur Avantgarde (Seifert) repräsentieren, sehr stark reduziert wird: während sie normalerweise zwischen 24% (Vrchlický) und 35,5% (Dyk) liegt, beträgt sich in Tomans Jambus bloß 12,5%. Eine ähnliche, wenn auch nicht so radikale Abflachung der Dissimilationskurve zwischen dem 2. und 3. Iktus läßt sich hier sonst nur bei Gellner (15,4%) und Mach (14,9%) feststellen, also bei

 plizierten Dissimilationsverhältnisse erforderlich gemacht hätte, haben wir uns damit begnügt, in Tab. 2-4 (S. 264 ff.) die entsprechenden statistischen Daten anzuführen. (Von anderen als jambischen Versreihen kann hier abgesehen werden, denn es kommt ihnen in Tomans Poesie bloß eine marginale Bedeutung zu.)

46) Wenn wir hier von der konstanten Akzentuierung des ersten Iktus sprechen, so tun wir das im Bewußtsein, daß im tschechischen Jambus normalerweise die Verschiebung des Akzents von der zweiten Silbe der Versreihe auf die erste erlaubt ist. Dieser Umstand hat nämlich keinen Einfluß auf den Verlauf der Dissimilationskurve, denn die erste Silbe übernimmt in solchen Fällen die Funktion des ersten Iktus (Červenka).

zwei anderen 'anarchistischen' Dichtern, in deren Schaffen die Tendenz zur sprachlichen Realisierung der Ikten - wie noch zu zeigen sein wird (vgl. Kap. IV) - ebenfalls eine über das Normale hinausgehende Verstärkung erfährt, wobei allerdings bei ihnen dieser 'übermäßigen' metrischen Genauigkeit eine andere Funktion zukommt als in Tomans Poesie. - Zu beachten ist ferner, daß bei Toman die Abflachung der Dissimilationskurve nicht auf Kosten der Akzentuiertheit des dritten Iktus geschieht, wie es eigentlich zu erwarten wäre. Tomans Jambus ist auch in dieser Hinsicht metrisch noch 'genauer' als der von Gellner und Mach, bei denen die Reduktion des Abstands zwischen den betreffenden Ikten z.T. auf eine gewisse Abschwächung des zweiten von ihnen zurückzuführen ist. Die größere metrische 'Genauigkeit' Tomans gegenüber Gellner und Mach manifestiert sich schließlich noch in der Behandlung des letzten Iktus der ganzen Reihe. Die Akzentuierung dieses Iktus weist zwar bei Toman einen etwas niedrigeren Mittelwert auf, als es in der parnassistischen Dichtung üblich war, doch diese Reduktion, die übrigens nur unwesentlich ist (0,9% - 3,9%), wird nicht überraschen, wenn man berücksichtigt, daß die gesamte 'anarchistische' Dichtung beherrschende Tendenz zur Annäherung des dichterischen Sprachgebrauchs an die Verhältnisse in der normalen Mitteilungssprache u.a. auch in dem Bemühen der 'anarchistischen' Autoren zum Ausdruck kam, den rhythmischen Wortschatz ihrer Gedichte zu 'entpoetisieren', d.h. die Häufigkeitsverteilung der einzelnen rhythmischen Einheiten (Sprechtakte) in der Versprache an ihrer Distribution in der 'Prosa' zu orientieren (vgl. dazu S. 244 ff.). Diese Bestrebung mußte dann natürlich in den männlich abgeschlossenen Versreihen zu einer Abschwächung des letzten Iktus führen, denn im rhythmischen Wortschatz der tschechischen 'Prosa'sprache ist der relative Anteil der (für die sprachliche Realisierung der männlichen Klauseln unbedingt erforderlichen) einsilbigen Sprechtakte - wie bereits gesagt - nur sehr gering (etwa 5,5%), sodaß hier eine konsequente Akzentuierung des männlichen Versausgangs immer eine tiefgreifende Deformation der 'normalsprachlichen' Verhältnisse zur Folge hat. Wenn also im vierfüßigen männlichen Jambus von Toman die mittlere Akzentuiertheit des letzten Iktus einen Wert von 38,7% erreicht und damit wesentlich höher liegt als bei den meisten anderen 'anarchistischen' Dichtern (der Unterschied zu Gellner beträgt hier mehr als 20% ⁵⁾), so bedeutet schon diese an

sich nicht ungewöhnliche Iktus'stärke', daß es hier zu einem Konflikt von zwei strukturorganisierenden Tendenzen kommt - der überindividuellen, den allgemeinen Prinzipien der 'anarchistischen' Poetik entstammenden Tendenz zur 'Entpoetisierung' des rhythmischen Wortschatzes⁴⁷ einerseits und der in Tomans individueller Transformation dieser Poetik begründeten Tendenz zur verstärkten Akzentuierung der Ikten andererseits -, wobei sich die zweite von diesen Tendenzen letztlich als die dominierende erweist.

Wir kommen also zu dem Schluß, daß die Tendenz zur sprachlichen Realisierung der metrischen Hebungen in Tomans Dichtung wesentlich stärker wirkt, als es sonst in der tschechischen syllabotonischen Poesie üblich ist. Der für Toman charakteristische Kontrast zwischen der syllabischen Irregularität und der genauen Einhaltung der tonischen Konstante tritt durch diese 'übermäßige' Verstärkung der tonischen Tendenz so deutlich hervor, daß man ihn als das konstitutive Prinzip von Tomans Versstruktur überhaupt bezeichnen kann, und dies umso eher, als auf seine strukturorganisierende Wirkung auch die eindeutige Dominanz der bloß die Katalektik betreffenden Isosyllabismus-Verstöße zurückzuführen ist, die wir oben als das Spezifikum des syllabisch irregulären Verses von Toman identifiziert haben. Die auf die katalektische Silbe reduzierte syllabische Divergenz stellt nämlich die einzige Form der syllabischen Irregularität dar, die es Toman ermöglichte, das Isosyllabismus-Prinzip zu verletzen, ohne dabei zugleich in einem gewissen Maße auch die tonische Komponente in Mitleidenschaft zu ziehen; denn während in allen übrigen Fällen die Nichteinhaltung der konstanten Silbenzahl notwendigerweise dazu führt, daß in den davon betroffenen Verszeilen auch die Iktenzahl divergiert und der durch ihre konsequente Realisierung erzielte Effekt dadurch abgeschwächt wird, bleibt bei der von Toman bevorzugten Irregularitätsform die Iktenzahl erhalten, und die 'Regelmäßigkeit' der tonischen Komponente kann deshalb voll zur Geltung kommen. Berücksichtigt man noch den Umstand, daß die Parnassisten in ihren strophisch ge-

47) Daß diese Tendenz sonst auch in Tomans Poesie sehr stark zur Geltung kommt, beweisen die statistischen Tabellen auf Seite 280 bis 283, in denen die Häufigkeit der einzelnen Sprechakte im 'anarchistischen' Jambus mit den Verhältnissen in der 'Prosa'-sprache und der parnassistischen Dichtung verglichen wird (Kommentar zu diesen Tabellen vgl. S. 243 ff.).

gliederten Gedichten das Isosyllabismus-Prinzip auch in Hinblick auf die katalektischen Silben absolut genau eingehalten haben und die strophisch unregelmäßig variierende Katalektik im zeitgenössischen Kontext deshalb sehr deutlich als eine Normverletzung empfunden wurde, so wird man sagen können, daß die extensive Verwendung gerade dieser auf das Mindestmaß reduzierten Form der syllabischen Irregularität Toman die Möglichkeit gab, die Wirkung des Gegensatzes zwischen dem ungenau realisierten Syllabismus und der konsequenten Einhaltung der tonischen Normen und Tendenzen zu optimieren.

Um nun die semantische Funktion bestimmen zu können, die diesem die Versebene von Tomans Gedichten beherrschenden Gegensatz zukommt, muß an dieser Stelle vorausgeschickt werden, daß bei Toman auch die übrigen Schichten des Gedichtaufbaus durch einen gewissen Gegensatz gekennzeichnet sind, den man auf der höchsten Abstraktionsstufe als Spannung zwischen 'harmonischen' und 'disharmonisierenden' Elementen charakterisieren könnte und der auf der Ebene des Gesamtsinns des Werks als ein Konflikt von zwei entgegengesetzten Lebensauffassungen konkretisiert wird, zwischen denen das lyrische Subjekt hin- und hergerissen wird: der Vorstellung eines ruhigen, harmonischen Lebens fern aller privaten und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen einerseits und dem diese Ruhe immer wieder störenden Wunsch nach Aktivität, Bewegung, Kampf u.a. andererseits. Unter Berücksichtigung dieses die Gesamtstruktur von Tomans Lyrik organisierenden und durch sie zugleich vermittelten Gegensatzes könnte man dann sagen, daß sich die Spannung zwischen seinen 'statisch-harmonischen' und 'dynamisch-disharmonisierenden' Pol in die Versebene eben als der Gegensatz von dem 'harmonisch' sich entfaltenden jambischen Rhythmus einerseits und der Zerstörung dieser 'Harmonie' durch die Verletzungen des Isosyllabismus-Prinzips andererseits projiziert.

Es ist natürlich, daß der sematische Gehalt der Spannung, die durch diesen rhythmischen Gegensatz erzeugt wird, - für sich selbst genommen - nur als relativ gering eingeschätzt werden kann, es sei denn, man würde annehmen, daß die Konnotationen des Künstlerisch-Anspruchslosen, Utilitären u.ä., die sich - wie bereits erwähnt - in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Nichteinhaltung der syllabischen Konstante verbanden, noch im zeitgenössischen Kontext lebendig waren. Würde es gelingen, die-

se Hypothese, für die neben der absolut konsequenten Einhaltung des Isosyllabismus-Prinzips in der parnassistischen Dichtung auch der Umstand spricht, daß bei anderen 'anarchistischen' Autoren der syllabisch irreguläre Vers immer noch eher in verschiedenen 'Gebrauchs'gattungen der Poesie - wie in der Satire oder im politischen Lied - Verwendung fand als in der subjektiven Lyrik, darüberhinaus auch anhand von zeitgenössischen metakliterarischen Äußerungen zu bestätigen, so könnte man der Spannung zwischen der 'übermäßig' genauen, 'kunstvollen' Realisierung der tonischen und der ungenauen, 'kunstlosen' Realisierung der syllabischen Komponente eine wesentlich höhere unmittelbare semantische Relevanz zuweisen: sie würde dann das Paradigma von semantischen Oppositionen (welche im Rahmen der höheren Werkschichten erzeugt werden und dem Gegensatz zwischen dem 'harmonischen' und dem 'disharmonischen' Pol von Tomans Poesie einen konkreten Bedeutungsgehalt verleihen) um ein selbständiges, durch andere Werkschichten nicht vermitteltes Oppositionspaar bereichern, das man als den Gegensatz von 'Kunst' und 'Nicht-Kunst', bzw. von 'selbstgenügsamen, nutzlosen Ästhetizismus' und 'gesellschaftlicher Nützlichkeit der Kunst' charakterisieren könnte, je nach dem, welchen der beiden Pole des Gesamtparadigmas zum positiv merkmalfahrenden Bezugspunkt der Wertung gewählt wird. Bei Toman selbst bleibt diese Frage - wie noch im einzelnen gezeigt wird - immer offen: das lyrische Subjekt seiner Gedichte bewegt sich ständig zwischen den beiden entgegengesetzten Seiten des durch das Gesamtparadigma repräsentierten Weltbildes, ohne sich mit einer von ihnen endgültig identifizieren zu können. Wichtig ist dabei, daß diese axiologische Ambiguität des Tomanschen Weltbildes auch in der die Versebene beherrschenden Spannung ihre Entsprechung findet, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob diese Spannung die ihr hier zugeschriebene konkrete semantische Interpretation im Rezeptionsprozeß auch wirklich erhält⁴⁸, denn der Gegensatz zwischen der tonischen und syllabischen Komponente von Tomans Vers läßt bereits für sich selbst

48) Es ist nicht auszuschließen, daß diese Bedeutungszuweisung auch ohne Kenntnis der sekundären, zeitgebundenen Semantik der syllabischen Irregularitäten erfolgt, denn die Bedeutung der 'Kunstlosigkeit' kann hier bereits durch den bloßen Kontrast zur ungewöhnlich 'kunstvollen' Realisierung der tonischen Tendenzen erzeugt werden, die in der modernen tschechischen Dichtung überhaupt einmalig ist und deren Semantisierung deshalb jederzeit nachvollzogen werden kann. - Am Rande

genommen, unabhängig davon, ob und welche Konnotation ihm zugewiesen werden, grundsätzlich zwei sich gegenseitig ausschließende Interpretationen zu: die inkonsequente Einhaltung des Isosyllabismus-Prinzips kann entweder negativ, als Zerstörung der durch die konsequente Einhaltung der tonischen Normen erzeugten metrischen Regelmäßigkeit bewertet werden, oder es kann ihr auch eine positive Bewertung zukommen, als demjenigen Faktor, der der rhythmischen Monotonie entgegenwirkt, die durch die 'übermäßig' genaue Realisierung der metrischen Hebungen erzeugt wird.

Es zeigt sich also, daß die bevorzugte Verwendung des syllabisch irregulären Verses bei Toman in einem engen strukturellen Zusammenhang mit dem Gesamtaufbau seiner Poesie steht, und die anfangs gestellte Frage nach der funktionalen Motiviertheit der Bevorzugung gerade dieser Form der metrischen 'Auflockerung' kann deshalb dahingehend beantwortet werden, daß die häufige Verletzung des Isosyllabismus (bei konsequenter, bzw. 'übermäßig' genauer Einhaltung der tonischen Normen, bzw. Tendenzen) Toman die Möglichkeit gab, das Prinzip des axiologisch ambigen Kontrastes von 'harmonischen' und 'disharmonisierenden' Elementen, das als die strukturorganisierende und zugleich bedeutungstragende 'Geste' den höheren Schichten seiner Lyrik zugrundeliegt, auch innerhalb der Versebene zur Geltung zu bringen. Diese Motiviertheit des syllabisch irregulären Verses wird im folgenden noch deutlicher hervortreten, denn es wird sich erweisen, daß die Nichteinhaltung der konstanten Silbenzahl als eine Irregularität, der man sich im Rezeptionsprozeß jeweils erst am Ende der von ihr betroffenen Verszeile bewußt wird, auch mit der innerhalb der höheren Schichten von Tomans Poesie wirksamen Tendenz übereinstimmt, die 'dynamisch-disharmonisierenden' Elemente jeweils am Versausgang zu konzentrieren. Der Zusammenhang der spezifischen Organisationsprinzipien von Tomans Vers mit dem Gesamtaufbau seiner Gedichte manifestiert sich schließlich noch in der Art und Weise, wie sich bei Toman die Versstruktur an der

 sein noch bemerkt, daß der Gegensatz zwischen der konsequenten Einhaltung der tonischen Normen und Tendenzen und den ständigen Verstößen gegen das Isosyllabismus-Prinzip noch eine andere Interpretation zuläßt, deren sematischen Gehalt man mit Hilfe von Oppositionspaaren 'Ordnung' - 'Chaos', bzw. (bei entgegengesetzter Wertungsperspektive) 'Redundanz' - 'Entropie' umschreiben könnte.

Konstituierung der höheren Werkschichten beteiligt. Es wurde hier bereits darauf hingewiesen, daß die Abwendung der 'anarchistischen' Dichter von der parnassistischen Realisationsform des syllabotonischen Verses nicht nur zur Depathetisierung des Versklangs führte, sondern darüberhinaus auch die Wiederherstellung der relativen phonischen Selbständigkeit des Worts ermöglichte. Die metrische Segmentation hörte in der 'anarchistischen' Poesie infolge der zahlreichen Verstöße gegen die akademischen metrischen Normen auf, die dem ununterbrochenen Fließen der Intonationslinie sich passiv ergebende, semantisch indifferente 'Unterlage' zu bilden, und das von der einebnenden Wirkung des Intonationsflusses befreite Wort gewann hier wieder die Fähigkeit, auf Grund seiner Position in der rhythmischen Struktur des Gedichts sekundäre, syntagmatisch unvermittelte semantische Relationen einzugehen. Die durch die systematischen Verletzungen des Isosyllabismus-Prinzips erzielte Aktualisierung der metrischen Organisation führte deshalb auch bei Toman zur Vertiefung der Beziehung der Versstruktur zu höheren Werkschichten, namentlich zur lexikalisch-semantischen Ebene, und bewirkte so auch eine wesentliche Zunahme des semantischen Fassungsvermögens des Textes. Tomans Spezifikum besteht in dieser Hinsicht jedoch darin, daß bei ihm die Wiederherstellung der metrischen Differenziertheit des Verses unter der konsequenten Einhaltung der tonischen Normen und bei gleichzeitiger Verstärkung der tonischen Tendenzen erfolgte. Der daraus resultierende ungewöhnlich hohe Grad der tonischen Geordnetheit hat nämlich eine dementsprechend hohe 'Sättigung' des Textes mit zusätzlichen rhythmischen Äquivalenzpositionen und Grenzen zur Folge, und da bei Toman diese 'übermäßige' Organisiertheit dank der aktualisierenden Wirkung der permanenten Isosyllabismus-Verstöße nicht zur Automatisierung des Rhythmus führt und die durch die rhythmischen Äquivalenzstrukturen geschaffenen sekundären Bindungen zwischen den syntagmatisch unverbundenen lexikalischen Einheiten im Rezeptionsprozeß deshalb auch wirklich im vollen Umfang nachvollziehbar sind, kann man sagen, daß Toman, indem er die Versstruktur seiner Gedichte auf dem Gegensatz zwischen der 'übermäßig' genauen Realisierung der tonischen Komponente und der systematischen Verletzung des Isosyllabismus-Prinzips aufgebaut hat, zugleich auch einen Weg zur optimalen Ausnutzung einer der wichtigsten Möglichkeiten der sekundären Bedeutungsherstellung ge-

funden hat. Es wird sich im folgenden erweisen, daß auch dieser Aspekt von Tomans Vers auf der lexikalisch-semantischen Ebene eine gewisse Entsprechung findet, und zwar in der Tendenz zur Bedeutungsinkongruenz der syntagmatisch verbundenen Lexeme und zu ihrer daraus folgenden gegenseitigen Isolierung. Ungeachtet dessen scheint es aber, daß die Versstruktur von Tomans Gedichten dank ihrer spezifischen Organisationsprinzipien, bereits für sich selbst genommen, einen nicht geringen Anteil an der Erzeugung jener besonderen Bedeutungsfülle und -komprimiertheit hat, die in den literaturkritischen Konkretisationen von Tomans Lyrik fast ausnahmslos als Tomans Spezifikum identifiziert wird.

1.4 Das Verhältnis von Rhythmus und Syntax

Wie bereits erwähnt worden ist, trat die Hinwendung der hier verfolgten dichterischen Richtung zu dem schlichten, intim-lyrischen Stil u.a. dadurch zutage, daß in ihrem prosodischen System die einfachste lyrische prosodische Gestalt - das Lied - eine besondere Bedeutung erlangte. Nach mehr als zwanzigjähriger Vorherrschaft der Dichter-Schulen, die in ihrem Streben nach dem 'Erhabenen' und 'Ungewöhnlichen' das Lied an die Peripherie des lyrischen Genresystems verdrängt haben, bedeutete dies gewissermaßen seine 'Wiederentdeckung'.

Diese allgemeine Aufwertung des Liedes zu Beginn des 20. Jahrhunderts machte sich auch in Tomans Gedichten bemerkbar. Im Unterschied zu vielen anderen 'anarchistischen' Autoren, die sich an gattungsmäßig durchaus eindeutig spezifizierbaren liedartigen Formen orientierten⁴⁹, wandte sich jedoch Toman keinem konkreten Liedgenre zu. Seine Hinwendung zum Lied bestand lediglich in der häufigen Ausnutzung von 'liedartigen' prosodischen Verfahren und Prinzipien - wie Refrains, Anaphern, syntaktischen Parallelismen u.ä. -, die zwar deutlich auf die einfache, durchsichtige und melodische prosodische Komposition des lyrischen Liedes hinweisen, die jedoch zu allgemein sind, um auf eine konkrete, kulturell oder historisch lokalisierbare Liedgattung verweisen zu können⁵⁰.

Dabei ist es für Toman kennzeichnend, daß diese 'liedartigen Verfahren' bis auf eine einzige Ausnahme, die sich zu Genre 'Lied' bereits im Titel bekennt ("Píseň ad usum delphini"), nicht zu einem geschlossenen, im ganzen Gedicht dominierenden und dessen prosodische Struktur beherrschenden System heranwach-

49) Charakteristisch ist in dieser Hinsicht z.B. F. Gellners Orientierung an dem zeitgenössischen Couplet (s. M. Červenka: "F. Gellner a šantánová píseň", in: M.Č., Symboly, písně a mýty, Praha 1966, S. 117-138) oder F. Šrámeks Ausnutzung von 'Zitaten' aus verschiedenen Genres des Volksliedes, auf die wir noch zu sprechen kommen.

50) Einen gewissen, wenn auch recht unbestimmten Hinweis auf das Lied schließt in sich bereits Tomans Rückkehr zu dem kurzen metrischen Vers (der syllabische Umfang einer Verszeile in Torso života beträgt im Durchschnitt 8,5 Silben, wobei mehr als die Hälfte aller Verszeilen [53,3%] kürzer ist als acht Silben) und zu kurzen, einfach komponierten Strophen ein (82% der Gedichte setzen sich ausschließlich aus den regelmäßig wiederkehrenden Drei- oder Vierzeilern zusammen).

Ty mstivé oči hoří zas !
Ty oči dne se nebojí !
 ("Intimní drama")

Světla žhnou, rety žhnou
 a v tanci vloček sněhových
 [...] ("Smutný večer")

Krvavě kvetla láska má,
 jak krvi plá má nenávisť,
 Umřela v krvi láska má,
 [...] ("Drama")

c) Na její lože nastelu
mák divoký, mák divoký.
 Můj bože ja tam nastelu
mák divoký, mák divoký
 [...] ("Píseň")

Das Prinzip der Übereinstimmung von rhythmischen und syntaktischen Einheiten (syntaktische Isometrie), das in den für Toman charakteristischen 'liedartigen' Wiederholungen von syntaktisch, bzw. auch semantisch gleichartig strukturierten Verszeilen einen besonders stark ausgeprägten Ausdruck findet, tritt jedoch in Tomans Versen zugleich in einen Konflikt mit seiner enorm häufigen Verletzung: aus der folgenden Tabelle geht deutlich hervor, daß die Verstöße gegen syntaktische Isometrie (Enjambements) bei Toman viel häufiger vorkommen, als es bei anderen 'anarchistischen' Dichtern und auch in der tschechischen Versdichtung des 19. Jahrhunderts der Fall ist.

Tab. 1: Absolute und relative Häufigkeit der Enjambements

	Anzahl d. Enjambements	Anzahl d. Versgrenzen	%
Mácha: Máj - První zpěv, 1836	14	143	9,8
Neruda: Prosté mo- tivy-Jarní, 1883	18	234	7,7
Vrchlický: Dni a no- ci-Siesty, 1889	135	1126	11,9
Gellner: Radosti Života, 1903	64	781	8,2
Šrámek: Života bído..., 1905	29	510	5,7
Mahen: Plamínky, 1907	177	1840	9,6
Toman: Torso Ži- vota, 1902	76	1618	4,7

Bemerkungen:

1) Unter Enjambement verstehen wir mit M. Červenka nur "solche Fälle der Nichtübereinstimmung von syntaktischer und rhythmischer Gliederung, in denen die syntaktische Grenze am Ende der rhythmischen Reihe schwächer ist als die syntaktischen Grenzen innerhalb dieser Reihe" ("K definici přesahu", in: Česká literatura 7 [1959], S. 87). Den zweiten Typ der Nichtübereinstimmung von syntaktischer und rhythmischer Gliederung - innere Rejets - haben wir statistisch nicht erfaßt. Ihre Häufigkeit erreicht jedoch bei Toman wahrscheinlich auch wesentlich höhere Mittelwerte als bei anderen Dichtern (vgl. die unten angeführten Beispiele).

2) Die Werke von Mácha, Neruda und Vrchlický sind deshalb als Vergleichsgrundlage gewählt, weil diese Autoren allgemein als die charakteristischsten Repräsentanten der drei bedeutendsten Epochen in der Entwicklung der tschechischen Versdichtung im 19. Jahrhundert (Romantik, Máj-Generation und Parnassismus) gelten. Den Symbolismus haben wir nicht berücksichtigt, da die Wirkung des Enjambements im metrischen Vers eine andere ist als im symbolistischen 'vers libre'.

Das Verhältnis der rhythmischen zu der semantisch-syntaktischen Gliederung des Textes ist also in Tomans Poesie durch die permanente Spannung zweier diametral entgegengesetzter Tendenzen gekennzeichnet: der ('liedartigen') Tendenz zur besonders auffallenden Konvergenz von rhythmischen und syntaktischen Einheiten wirkt ständig die Tendenz zu ihrer starken Divergenz entgegen. Man könnte, indem man eine gewisse Vereinfachung in Kauf nähme, sagen, daß Toman in bezug auf das Verhältnis von Rhythmus und Syntax keinen 'goldenen Mittelweg' kennt - die syntaktische Isometrie ist bei ihm zumeist entweder besonders stark hervorgehoben (durch syntaktisch-semantische Wiederholung) oder ist zerstört (durch Enjambements und Rejets). Eine einfache, merkmallose (nicht hervorgehobene) Koinzidenz kommt in Tomans Gedichten nur verhältnismäßig selten vor, so daß hier der Konflikt zwischen den beiden entgegengesetzten Tendenzen beinahe ununterbrochen wirksam ist.

Um diese Spannung am konkreten Material zu demonstrieren, sollen nunmehr einige Beispiele angeführt werden (die auffallendsten syntaktischen und semantischen Entsprechungen sind unterstrichen; E = Enjambement; R = Rejet, d.h. die Nichtübereinstimmung der syntaktischen mit der rhythmischen Grenze innerhalb der Verszeile):

Šumící lampa bledě hoří
a bledě hoří na dně duše /E/
zšeřelá lampa. /R/ Ticho. /R/ Sen.

Tys neměla se vraždit! /R/ Mélas /E/
tak prudkou duši, udýchanou,
smyslné, horké, věrné rty.

A mélas žízeň po životě.
A sílu lásky, sílu vášně,
smyslné, horké, věrné rty.
("Pálnoc")

Procit jsem náhle. /R/ Prudký jas /E/
plá rozlit po mém pokoji.
Ty mstivé oči hoří zas!
Ty oči dne se nebojí!

Noc celou bděly u mých hlav
a k šílenství sny moje štvaly.
O bože, bože, teď mě zbav /E/
tých očí, /R/ které glosovaly /E!/
mlčením ironickým drama /E/
její i moje. /R/ Mrtva ja.
[...] ("Intimní drama")

Viselo slunce rudé nad městem /E/
v poledních mlhách. /R/ Zvony kolébáno,
mluvilo smírně k lidským bolestem.

A žena, /R/ která život milovala /E/
tak divoce jak já, zašeptala: /R/ Moje ráno!
já žila, čekala a nedoufala.

Korunu zlatou líbat prahly rty.
Korunu zlatou sníval chladný vlas.
Sel život... /R/ šlapal sny i revolty.
("Advent")

Durch die ständige Konfrontation der 'liedartigen' Wiederholungsformen mit den Verstößen gegen das Prinzip der syntaktischen Isometrie projiziert sich in das Verhältnis der rhythmischen Gliederung des Textes zu dessen syntaktischer Gliederung die strukturelle Spannung, die wir bereits in der metrischen Organisation von Tomans Gedichten feststellen konnten: die durch die eindringlichen syntaktischen und semantischen Wiederholungen herbeigeführte 'Harmonie' wird durch die 'disharmonisierende' Wirkung von Enjambements und Rejets immer wieder zerrüttet. Der durch diese permanente Konfrontationen erzeugten Spannung kommt dabei offensichtlich eine wesentlich höhere unmittelbare semantische

tische Relevanz zu als dem Gegensatz zwischen der 'übermäßig' konsequenten Realisierung der tonischen und der ungenauen Realisierung der syllabischen Verskomponente; denn erstens handelt es sich bei der 'Harmonie', die durch die syntaktisch-semantische Übereinstimmung der rhythmischen Einheiten zustandekommt, z.T. um einen wirklichen musikalischen Gleichklang (aus der syntaktischen, bzw. semantischen Übereinstimmung der rhythmischen Einheiten ergibt sich notwendigerweise auch ihre intonatorisch-melodische, bzw. lautlich-modulatorische Übereinstimmung), auf dessen Hintergrund die Wirkung der Verstöße gegen die syntaktische Isometrie als wirklich 'disharmonisierend' empfunden wird. Und zweitens weisen die 'liedartigen', 'harmonisierenden' Wiederholungsformen neben der 'natürlichen' (d.h. durch ihre sinnlich-wahrnehmbaren Qualitäten bedingten) Semantik auch eine konnotative Semantik auf, die sie ihrer Zugehörigkeit zu dem im intersubjektiven Leserbewußtsein fest verankerten prosodischen System des lyrischen Liedes verdanken und die deshalb wesentlich beständiger ist als die Konnotationen, die sich im zeitgenössischen Kontext möglicherweise mit den Verstößen gegen das Isosyllabismus-Prinzip verbanden. Man könnte den Bedeutungsgehalt dieser sekundären Semantik als ein ganzes Ensemble von recht unbestimmten und vagen - versteht sich - Bedeutungen charakterisieren, die man normalerweise mit der Vorstellung des schlichten, gefühlsmäßig unmittelbaren, stimmungsvollen Liedes, bzw. mit der Kategorie des Lyrischen überhaupt verknüpft. Die Zerstörung der durch die 'liedartigen' Wiederholungsformen herbeigeführten 'Harmonie' durch die Verletzung der syntaktischen Isometrie wird dann auf diesem Hintergrund etwa als 'Zerrüttung der spontanen lyrischen Verzauberung', als 'Verneinung des lyrisch unmittelbaren Einklangs zwischen dem Individuum und der Welt' u.ä. oder (bei der umgekehrten Wertungsperspektive) als 'Überwindung der lyrischen Passivität', als 'Dynamisierung der lyrischen Statik' u.ä. semantisiert.

*

Man kann also zusammenfassend sagen, daß das Prinzip des axiologisch ambigen Kontrastes von 'harmonischen' und 'disharmonisierenden' Elementen, das als die strukturorganisierende Bedeutungsintention dem Gesamtaufbau von Tomans früher Lyrik zugrundeliegt, bereits innerhalb der Versebene voll zur Geltung kommt und auch ihr Verhältnis zu höheren Werkschichten bestimmt.

Die Ergebnisse unserer Analyse widerlegen in dieser Hinsicht die u.a. von M. Červenka vertretene Ansicht, daß die Funktion der rhythmischen Organisation von Tomans Gedichten darin besteht, "über die gebrochen schwingende Bedeutungslineie etwas zu stellen, was vereinheitlicht und harmonisiert"⁵¹ und "was ein Gegengewicht zu den dissonanten Zügen der Ausdrucksweise des Dichters bildet"⁵². Es scheint, daß Červenkas Bestimmung der Funktionsweise von Tomans Rhythmus ahistorisch auf einem späteren Entwicklungsstand des rhythmischen Bewußtseins basiert, das nicht mehr in der Lage ist, die 'disharmonisierende' Wirkung der Verstöße gegen das Isosyllabismus-Prinzip so deutlich zu empfinden, wie es auf dem Hintergrund der parnassistischen metrischen Normen möglich war. Um zu demonstrieren, wie deutlich diese die Versstruktur von Tomans Gedichten beherrschende Spannung noch in einer Zeit rezipiert wurde, als die normative Kraft der parnassistischen Verstradition bereits nur sehr schwach wirkte, wollen wir abschließend einige literaturkritische Impressionen von F.X. Šalda aus dem Jahre 1919 zitieren, deren z.T. aus dem Bereich der Musik entlehnte Metaphorik keine Zweifel darüber zuläßt, daß hier wirklich der lautlich-rhythmische Aspekt von Tomans Lyrik gemeint ist: "Aus einer übergroßen inneren Spannung und Überreiztheit schlagen flammenartig Verse, die erlöschen, noch ehe sie voll aufleuchten. [...] Der Dichter dämpft lieber seine Melodie, als sie zur vollen Fuge zu entflammen, einen vollen cantus ertönen zu lassen [...] er ist oft geradezu disharmonisch und dissonant, bewußt und mit Absicht. [...] Wie oft vernichtet er eine bereits entstehende Melodie!"⁵³

51) "Vývoj Tomanova slohu", in: M.Č., Symboly, písně a mýty, S. 152.

52) M.Č., "K. Toman", in: Česká literatura 10 (1962), S. 279.

53) F.X. Šalda, "Starý a nový Toman", in: Kmen 2 (1919), S. 337-339, hier zit. nach F.X.Š., Kritické glosy k nové poesii české, Praha 1939, S. 172-173.

2. Syntaktisch-lexikalische Ebene

2.1 Die 'lyrische Schlichtheit' des Wortschatzes und die Vereinfachung des syntaktischen Aufbaus

Es wurde hier bereits hervorgehoben, daß die 'anarchistische' Konzeption des Gedichts als einer lyrisch-unmittelbaren Gefühlskonfession u.a. auch eine radikale Vereinfachung des gesamten Gedichtaufbaus erforderte und daß die konsequente Erfüllung dieser Forderung notwendigerweise die Gefahr der Bedeutungsarmut und -flachheit mit sich brachte, der die meisten 'anarchistischen' Autoren auch wirklich unterlagen. Nun haben wir bereits im Rahmen des vorangehenden Kapitels versucht, auf diejenigen Aspekte von Tomans Vers hinzuweisen, die dazu beigetragen haben, daß Toman dieser Gefahr nicht nur entging, sondern das semantische Fassungsvermögen des kurzen lyrischen Gedichts ganz im Gegenteil so zu steigern vermochte, daß er von der tschechischen Literaturkritik allgemein als der "Meister der lyrischen Kürze" (Píša) angesehen wird. Da aber auch in einem Werk der Versdichtung "die Ebene der Lexik [...] jene Basis und Fluchtlinie bleibt, auf der das ganze Gebäude der Semantik errichtet wird"⁵⁴, gehört die Explikation der strukturellen Eigenschaften, die bei den intuitiven literaturkritischen Konkretisationen von Tomans Lyrik das Gefühl einer besonderen Bedeutungsfülle und -komprimiertheit hervorrufen, zum größten Teil erst zu den Aufgaben dieses Kapitels. Bevor wir uns jedoch diesem Problembereich zuwenden, ist es zunächst notwendig, zumindest kurz auf die Frage einzugehen, wie sich in der syntaktisch-lexikalischen Ebene von Tomans Gedichten die in den allgemeinen Prinzipien der 'anarchistischen' Poetik begründete Tendenz bemerkbar machte, die dichterische Sprache zu 'entpoetisieren', d.h. ihr wieder die 'Natürlichkeit' und 'Schlichtheit' zu verleihen, von denen sie die Parnassisten und Symbolisten in ihrem Streben nach der sprachlichen Exklusivität weit entfernt haben.

*

Im Lexikbereich manifestierte sich bekanntlich das Streben der parnassistischen Dichter nach 'Erhabenem' und 'Exklusivem' in erster Linie in der Verwendung von zahlreichen Poetismen,

54) Ju.M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München, 1972, S. 248.

Archaismen oder überhaupt von Wörtern, die im Wortschatz der zeitgenössischen Umgangssprache nicht vertreten waren und deren Funktion ausschließlich oder vorwiegend darin bestand, den dichterischen Sprachgebrauch möglichst deutlich von den sprachlichen Aktivitäten ohne ästhetische Funktion abzugrenzen und die Zugehörigkeit des Textes zur 'erhabenen' Sphäre des Poetischen zu signalisieren⁵⁵. Die modernistische Kritik der 90-er Jahre lehnte zwar den Gebrauch von solchen konventionalisierten Signalen des Poetischen als Ausdruck mangelnder dichterischer Individualität entschieden ab, indem sie jedoch an der Auffassung der Dichtung als einer 'exklusiven', 'erhabenen' Sphäre der sprachlichen Kommunikation festhielt und durch die Bevorzugung einiger ausgeprägter thematischer Bereiche (Mystik, Religion, Mittelalter, Traum, abnormale Psyche u.ä.) darüberhinaus de facto auch bestimmte lexikalische Präferenzen setzte⁵⁶, schuf sie zugleich die Voraussetzungen dafür, daß es auch in der symbolistischen Poesie bald zur Herausbildung von lexikalischen Konventionen kam, die sich in der übermäßig häufigen Verwendung von Wörtern aus den als besonders 'exklusiv-poetisch' geltenden Bereichen manifestierten. Den Äußerungen der zeitgenössischen Kritik, die diese Konventionen bald als solche erkannte und die aus ihrer Wirkung resultierenden lexikalischen Prioritäten als "überindividuelle Schablone" verurteilte⁵⁷, kann man entnehmen, daß es

55) Vgl. dazu B. Havránek, "Vývoj spisovného jazyka českého", in: Československá vlastivěda, Bd. 3: Spisovný jazyk český a slovenský, Praha 1936, S. 129.

56) Zur modernistischen Literaturkritik und -theorie der 90-er Jahre vgl. L. Lantová, Hledání hodnot. O literární kritice devadesátých let, Praha 1969 und die in Anm. 24 zitierten Arbeiten.

57) Vgl. insbesondere F.V. Krejčí, "Deset let mladé literatury", in: Rozhledy 12 (1901), 1: "Die Individualität des Stils hat man mit seiner Auffälligkeit, mit dem exotischen Charakter des Wortschatzes gleichgesetzt [...] Das, was bei einigen ersten [Symbolisten] wirklich eigene Expression war, wurde bei den anderen zur nachgeahmten Expression und damit zur überindividuellen Schablone; [...] Schuld daran ist auch die Kritik, die durch die bedingungslose Forderung eines individuellen Stils [...] die jungen Talente zwang, das Künstlerische bloß in den Auffälligkeiten des Wortschatzes und des Kolorits zu suchen [...]." (S. 108); vgl. auch die Besprechung einiger symbolistischer Erstlingswerke von J. Karásek (in: Rozhledy 9 [1899/1900], S. 892-893), in der der Wortschatz der jungen symbolistischen Autoren als "poetischer Ballast" charakterisiert wird, "der allmählich zum gemeinsamen Vorrat der dichterischen Requisiten aller dieser jungen Schriftsteller wird" (S. 893). Es kann als charakteristisch gelten, daß diese Kritik gerade aus dem modernistischen Lager selbst kam.

sich dabei hauptsächlich um zwei Wortschichten handelte: die fachspezifische, zumeist anderen Sprachen entlehnte Lexik einiger modischer Wissenschaftsdisziplinen oder Kunsthandwerke, bzw. die 'exotisch' wirkenden Fremdwörter einerseits⁵⁸ und die aus der Sphäre der Religion, der Mystik oder der mittelalterlichen Geschichte stammende Wortschicht andererseits⁵⁹.

Nun geht bereits aus Tab. 2, in der die Häufigkeit der in Torso Života mindestens viermal wiederkehrenden autosemantischen Wörter angegeben ist, hervor, daß es bei Toman in dieser Hinsicht zu einer wirklich radikalen Änderung kam. Die die parnasistische Dichtung kennzeichnenden lexikalischen Poetismen tauchen weder hier noch unter den Wörtern mit einer niedrigeren Frequenz auf. Auch die 'exotischen' oder verschiedenen Fachsprachen entlehnten Fremdwörter, die noch in Tomans Erstlingswerk Pohádky krve eine relativ breite Verwendung fanden, sind in Torso Života weitgehend verschwunden. Die vereinzelt auftauchenden Fremdausdrücke wie diskrétní (1), flakon (1), glosovát (2), galantní (1), ironicky (1), iluze (3), melancholik (1) u.ä. gehören zumeist zu den in der Umgangssprache oder zumindest in der Sprache der gebildeten Schichten bereits allgemein internalisierten lexikalischen Entlehnungen, und auch ihre Häufigkeit übersteigt nicht den Anteil solcher Wörter am alltäglichen Sprachgebrauch eines Gebildeten.

58) Vgl. z.B. die Charakterisierung der Sprache der symbolistischen Dichtung als eines "abstrakten halbwissenschaftlichen Kauderwelsch" (K. Sezima, "Glossy ke kritice a estetice oněch bouřlivých let devadesátých", in: Lumír 28 [1899/1900], S. 287) oder die bissige Bemerkung F.V. Krejčís an die Adresse von K. Hlaváček und seiner Epigonen, zum Verständnis ihrer Gedichte sei ein Fremdwörterbuch und dazu noch ein Handbuch über die Parfümerie, die Farben, das Kunsthandwerk etc. notwendig (Rozhledy 6 [1897], S. 27).

59) Vgl. z.B. F.V. Krejčís Rezension von S.K. Neumanns Satanova sláva mezi námi (Rozhledy 7 [1898/99], S. 558), in der Krejčí seine Befriedigung darüber äußert, daß es Neumann bereits z.T. gelungen ist, "sich von der heute schon recht abgenutzten feudal-kirchlichen Garderobe freizumachen, von all den Rittern, Gruften, Burgen, Altären, Messen, all dem Weihrauch und all den Lilien, ohne die sich die meisten jungen Dichter die symbolistische Form nicht mehr vorstellen können." - Die Beobachtungen, die sich auf Grund zeitgenössischer metaliterarischer Äußerungen machen lassen, stimmen im Wesentlichen mit den Ergebnissen einer exakten Analyse von O. Březinas Wortschatz überein, die von J. Filipec durchgeführt wurde ("K jazyku a stylu O. Březiny", in: Naše řeč 52 [1969], S. 1-22, speziell S. 2-8).

Das gleiche gilt auch in Hinblick auf die in der symbolistischen Dichtung weit verbreiteten Benennungen aus dem Bereich der Religion, der Mystik oder der mittelalterlichen Geschichte. Die relativ hohe Häufigkeit des Worts bůh, die dieser Feststellung zu widersprechen scheint, erklärt sich aus seiner häufigen Verwendung in den umgangssprachlichen Gottesanrufungen wie O bože, bože ted' mne zbav ("Intimní drama") oder Živote, bože, ulituj ("Rty zhaslé měla"), in denen es seinen mystisch-religiösen Gehalt bereits eingeübt hat. Die Reduktion im Gebrauch der aus den letztgenannten Bedeutungsfeldern stammenden Lexik auf die in der Umgangssprache üblichen Ausdrücke wie hrob (3), kříž (1), hřích (1), pokušení (1) u.ä. ist zweifelsohne z.T. auch auf die Veränderungen innerhalb der thematischen Ebene zurückzuführen; da aber in der symbolistischen Dichtung die Verwendung des mystisch-religiösen oder historisierenden Wortinventars keineswegs an eine entsprechende Thematik gebunden war (vgl. insbesondere den durch S.K. Neumann oder A. Sova repräsentierten Zweig des tschechischen Symbolismus), kann man die Befreiung von solchen lexikalischen Klischees bereits für sich selbst genommen - ähnlich wie der Verzicht auf den Gebrauch von Wörtern aus den zwei erstgenannten lexikalischen Schichten - als Ausdruck von Tomans Bemühen interpretieren, den dichterischen Wortschatz zu 'entpoetisieren'.

Zugleich zeigt es sich jedoch, daß bei Toman die 'Entpoetisierung' des Wortschatzes keineswegs mit dessen demonstrativer 'Prosaisierung' gleichgesetzt werden darf, die sich bei manchen anderen 'anarchistischen' Autoren - wie Gellner, Freimuth, Mach und z.T. auch Šrámek - beobachten läßt und die in der häufigen Verwendung von betont 'unpoetischen', manchmal ausgesprochen derben oder argotischen Ausdrücken aus der Umgangssprache der deklassierten Bevölkerungsschichten besteht. Von solch einer demonstrativen Negation der parnassistischen und symbolistischen lexikalischen Konventionen, die A. Novák veranlaßte, in der oft zitierten Besprechung von F. Gellner Po nás at' přijde potopa von einem "Stil der letzten Nachtkneipe" und dem "Tschechisch einer schmutzigen Gosse" zu sprechen⁶⁰, ist Tomans Wortschatz weit entfernt. Seine 'Entpoetisierung' ist lediglich relativ und besteht eher in der Annäherung an die lexikalischen Standards der vorsymbolistischen und vorparnassistischen Lyrik. Es kann in

60) Rozhledy 12 (1901/02), S. 491.

dieser Hinsicht als charakteristisch gelten, daß gerade die in Torso Života am häufigsten vorkommenden Wörter zu dem in der intimen, gefühlsmäßig spontanen Liebeslyrik liedartigen Charakters bereits traditionell gewordenen Repertoire gehören: oči (14), žena (13), srdce (13), duše, (12), hlava (10), ret (9), milovat (8), vlas (8), věrný (7) usw.

Den Wörtern dieses Typs kommt in der lexikalischen Ebene von Tomans Gedichten eine ähnliche Funktion zu, wie sie innerhalb der Versebene die 'liedartigen' Wiederholungsformen, bzw. die 'harmonisch-statischen' Elemente überhaupt ausüben. Sie büßten zwar in dem langen Entwicklungsprozeß der lyrischen Dichtung einen großen Teil ihrer eigenen semantischen Energie ein, gewannen aber zugleich die Fähigkeit, die allgemeinen semantischen Qualitäten zu konnotieren, die sich in dem intersubjektiven Leserbewußtsein mit der Vorstellung der Texte verbinden, zu deren automatisierten Gattungsmerkmalen eben die Verwendung von solchen 'lyrischen' Wörtern gehört. Es ist natürlich, daß das Konnotationsvermögen der Wörter, die dieser für Toman charakteristischen lexikalischen Schicht angehören, erst auf eine bestimmte Weise aktiviert werden muß, denn es handelt sich hier keineswegs um konventionalisierte Symbol-Zeichen des Lyrischen, deren Funktionsweise etwa mit der der lexikalischen Poetismen in der parnassistischen Dichtung vergleichbar wäre. Die Wörter dieses Typs bilden vielmehr einen normalen Bestandteil des umgangssprachlichen Wortschatzes, und es werden ihnen deshalb - für sich selbst genommen - normalerweise keine Konnotationen zugewiesen. Bei Toman werden sie jedoch auf Grund ihrer ungewöhnlich hohen Häufigkeit, die sie von den Wörtern mit einer niedrigeren Frequenz deutlich abhebt, miteinander verknüpft, ihre Zusammengehörigkeit und damit auch ihre Zugehörigkeit zum Gattungssystem des schlichten lyrischen Liedes wird dadurch bewußt gemacht, und ihr Konnotationsvermögen kann deshalb voll zur Geltung kommen. Im folgenden wird sich noch erweisen, daß sie im syntagmatischen Kontext von Tomans Gedichten zugleich auch ihre denotative Bedeutungsenergie im vollen Umfang wiedergewinnen, ohne dabei allerdings ihre konnative Bedeutung zu verlieren. Diese wird auf Grund der noch aufzuzeigenden syntagmatischen Bedeutungscontraste vielmehr noch stärker hervorgehoben⁶¹.

61) Um an einem Beispiel zu demonstrieren, daß die 'lyrischen' Wörter im Kontext von Tomans Gedichten die ihnen hier zuge-

*

Die Tendenz zur 'lyrischen' Schlichtheit und Unauffälligkeit der dichterischen Sprache tritt auch im syntaktischen Aufbau von Tomans Gedichten deutlich zutage. Es wurde hier bereits erwähnt, daß sich die parnassistische Poesie in dieser Hinsicht durch eine ungewöhnlich hohe Komplexität auszeichnete: in den Gedichten der Parnassisten verketteten sich die einzelnen Sätze zumeist zu langen, oft unübersichtlichen Satzverbindungen, in die zahlreiche, hierarchisch abgestufte Nebensatzkonstruktionen eingebettet waren. Die so kompliziert aufgebaute formal-syntaktische Struktur bildete dabei nicht nur eine notwendige Bedingung für die rhythmisdifferenzierende Variabilität der Intonationskadenzen, sondern trug darüberhinaus - bereits für sich selbst genommen - wesentlich zur Erzeugung des von den Parnassisten angestrebten Eindrucks von hoher Feierlichkeit und oratorischem Pathos bei⁶². Die Symbolisten übernahmen dann von ihren in der Theorie so kompromißlos bekämpften Vorgängern die langen, kompliziert strukturierten Satzperioden und erhöhten noch weiter die Komplexität des syntaktischen Aufbaus, indem sie die Konstituentenstruktur einzelner Sätze durch übermäßige Anhäufung von Objekt-, Adverbial- und Attributergänzungen überluden⁶³.

 schriebene Wirkung auch wirklich ausüben, soll hier zumindest eine charakteristische literaturkritische Reaktion zitiert werden: "Toman hebt tote Wörter aus dem Staub vermoderter Dichterwendungen auf und schenkt ihnen neues Feuer und Jubel, vervielfacht ihre ursprüngliche Suggestivität. Es ist dies der ureingentlichste, typischste Regenerationsprozeß der Welt aus der Macht und Liebe des Dichters heraus." (A.M. Piša, "Osudová lyrika. K druhému vydání Tomanových básní", in: Prámen 6 [1925/26]; hier zitiert nach A.M.P., Dvacátá léta, Praha 1969, S. 70; Herv.- M.S.).

62) Vgl. dazu J. Mukařovský, KČP, Bd. 2, S. 91.

63) Vgl. J. Filipec, "K jazyku a stylu O. Březiny", S. 18-22.

Die syntaktischen Strukturen erreichten in der symbolistischen Dichtung manchmal bereits einen so hohen Komplexitätsgrad, daß auch unter den den Symbolisten wohlgesinnten modernistischen Kritikern bald Zweifel darüber aufkamen, ob es die begrenzte Aufnahmefähigkeit des menschlichen Kurzzeitgedächtnisses überhaupt noch erlaubt, etwa in den Gedichten von O. Březina die syntaktisch-semanticen Zusammenhänge nachzuvollziehen: So mußte z.B. F.X. Šalda mit Bedauern feststellen, daß er bei vielen von Březinas Gedichten nicht mehr in der Lage ist, "ihrem Tempo und Rhythmus zu folgen, denn die vielen Bilder häufen sich wie Extempora, stören die Aufmerksamkeit, lenken sie vom Hauptperistil ab, verzweigen sich in suggestive Nebenlinien, die dann das Hauptinteresse mindern und spalten. Es scheint, daß keine menschliche Apperzeption

Nun kann man den Tabellen 3 und 4 entnehmen, daß es bei Toman auch in dieser Hinsicht zu einer tiefgreifenden Änderung kam. Die Häufigkeit der eingebetteten Konstituentensätze sank in Torso Života gegenüber den Verhältnissen in der parnassistischen und symbolistischen Dichtung um mehr als das Zweifache (vgl. Tab. 3), und der Anteil der einfachen Sätze (d.h. der Hauptsätze, die nicht nur keine eingebetteten Konstituentensätze enthalten, sondern auch keine syntaktisch ausgedrückten hypotaktischen Relationen zu anderen Hauptsätzen eingehen) stieg hier zugleich auf mehr als 50% an. Aus dem Vergleich mit Tomans Erstlingswerk Pohádky krve, das - wie bereits gesagt - noch stark unter dem Einfluß der symbolistischen Poetik stand, geht außerdem hervor, daß sich die Freimachung von diesem Einfluß in einem gewissen Maß auch auf die syntaktische Struktur von Tomans Gedichten auswirkte.

Tab. 3

Absolute und relative Häufigkeit der Haupt- und Nebensätze

	Vrchlický	Březina	Toman Poh.krve	Toman Torso Živ.
Anzahl aller Sätze (=100%)	379	359	423	370
Anzahl d. Hauptsätze	231	233	337	313
%	60,9	64,9	79,6	84,5
Anzahl d. Nebensätze	148	126	86	57
%	39,1	35,1	20,4	15,5
relat. Sätze	66	81	46	29
davon temp. Sätze	22	11	6	2
andere Nebens.	60	34	34	26

 es vermag, dem gesamten rhythmischen Fluctus dieser Gedichte zu folgen [...] ("Otokar Březina: Větry od pólů", in: Literární listy 19 [1897], Nr. 1 [5.11], S. 7-9, hier zit. nach F.X.Š., Kritické projevy, Bd. 3, Praha 1950, S. 438). Vgl. auch F.V. Krejčí, "O. Březina: Stavitele chrámu", in: Rozhledy 8 (1898/99), S. 838.

Tab. 4
Absolute und relative Häufigkeit der einfachen Sätze

	Vrchlický	Březina	Toman Poh.krve	Toman Torso živ.
Anzahl der Hauptsätze (=100%)	231	233	337	313
Anzahl der einfachen Sätze	15	55	148	170
%	6,5	23,6	43,9	53,9

Die komplizierte, mehrstufige syntaktische Hierarchie, wie sie für die parnassistische und symbolistische Dichtung kennzeichnend war, wurde also in der Lyrik von Toman durch kurze, einfache und leicht übersichtliche syntaktische Konstruktionen abgelöst. Um das Ausmaß dieser Veränderung auch auf dem konkreten Material zu demonstrieren, soll noch die syntaktische Struktur einer charakteristischen Strophe von Vrchlický einem Vierzeiler von Toman gegenübergestellt werden.

Vrchlický:

O nikdy neptej se, so třeba k tomu síly,
 by našla v dusných tmách dlaň tvoje moji ruku,
 zda dráhy obtížné zas lán jsme urazili,
 zda v hudbě polibků a srdcí ve souzvuku
 jsme, jak máj sliboval, též vskutku št'astni byli?
 ("Důvěrné sloky"; Kytky aster)

Toman:

Rty zhaslé měla, ve zracích
 tma těžkých nocí visela.
 A padal, padal chvějný sníh.
 A krutá zpověď'vyhřměla.
 ("Rty zhaslé měla...")

Während die Strophe von Vrchlický aus einem einzigen Satzgefüge mit einer ungewöhnlich komplizierten Hierarchie einzelner Konstituentensätze besteht, ist der Vierzeiler von Toman durch vier kurze Sätze gebildet, die einfach nebeneinander gestellt sind, ohne in eine syntaktische Beziehung gesetzt zu werden. Die ersten zwei Sätze sind zwar formal in eine hypotaktische Verbindung gebracht, ihre Relation ist jedoch durch syntaktische Mittel nicht ausgedrückt; die zwei folgenden Sätze sind dann auch in formaler Hinsicht voneinander völlig unabhängig. - Es wird

sich im folgenden noch erweisen, daß die so aufgebaute syntaktische Oberflächenstruktur auch mit den semantischen Aspekten von Tomans Poesie in Zusammenhang steht. Hier sollte aber lediglich auf ihre formale Einfachheit hingewiesen werden.

2.2 Die Bedeutungsinkongruenz der syntaktisch verbundenen Lexeme

Die im lexikalischen und syntaktischen Bereich bisher festgestellten statistischen Charakteristiken erbringen den Nachweis, daß sich die Rückkehr zur unkomplizierten lyrischen Ausdrucksweise auch auf die semantisch-syntaktische Ebene von Tomans Dichtung auswirkte. Sie erklären jedoch bei weitem nicht, wie sich Toman mit der Grundaufgabe auseinandersetzte, die die Entwicklung der tschechischen Versdichtung den 'anarchistischen' Dichtern stellte: im Rahmen der allumfassenden Vereinfachung die vielseitige Bedeutungsfülle des Gedichts zu bewahren. Einer der Ausgangspunkte zur Lösung dieser Frage ist hier bereits angedeutet worden, als auf die Bedeutungskonfrontationen der semantisch inkongruenten lexikalischen Einheiten und ihre daraus folgende gegenseitige Isolierung hingewiesen wurde. Die Bedeutungsinkongruenz der konfrontierten Einheiten verliert zwar bei Toman in Übereinstimmung mit seinem Streben nach Einfachheit und Unauffälligkeit gewissermaßen an der überraschenden Intensität, die sie in der symbolistischen Dichtung erreichte; gleichzeitig jedoch sind die Bedeutungskonfrontationen auf eine recht kleine Textfläche konzentriert, sodaß beinahe jede lexikalische Einheit von ihnen erfaßt wird. Der ganze Kontext von Tomans Gedichten ist dann fast ausschließlich durch die Verbindungen semantisch inkongruenter Wörter konstituiert:

Zhasni ty oči doutnavé,
ó bože, které ve mně žhnou.
Mé myšlenky jsou stonavé
mstivostí jejich tajemnou.
("Intimní drama")

Rty zhaslé měla, ve zracích
tma těžkých nocí visela.
("Rty zhaslé měla")

Až tvoje duše měla sílu
zlomit se sama. Žlutě hasnul den
a západ žehnal tvému dílu.
("Na hrob tvůj")

V mém srdci z ran úrodných
ten rudý šperk vzpučel,
kmit věčnosti, jež jste rozšlehly
[...]
("V tvou korunu, živote")

Nahezu alle autosemantischen Wörter, die in diesen wenigen Verszeilen syntaktisch korrespondieren, weisen eine leicht erkennbare Tendenz zur gegenseitigen Bedeutungsinkongruenz (in den meisten Fällen sogar Bedeutungsinkompatibilität) auf:

"zhasnout oči", "oči doutnavé", "oči žhnou", "žhnou ve mně", "myšlenky stonavé", "stonavé mstivostí", "mstivost tajemná"; "rty zhaslé", "těžká noc", "visí ve zracích", "tma visí"; "mít sílu zlomit se", "zluté hasne", "den hasne", "západ žehnal"; "v srdci vzpučel", "šperk vzpučel", "vzpučel z ran", "rány úrodné", "kmit věčnosti", "rozšleh-nout kmit".

Aus den angeführten Beispielen geht zugleich deutlich hervor, daß die einzelnen lexikalischen Einheiten, die hier miteinander konfrontiert sind, im Vergleich zur Zusammensetzung der symbolistischen Lexik zumeist recht unauffällig und schlicht sind, oft handelt es sich gerade um die traditionellen 'lyrischen' Wörter (oči, rty, zraky, noc, duše, srdce u.a.). In der kontextuellen Manifestation sind jedoch diese manchmal bereits völlig abgegriffenen Worteinheiten infolge ihrer gegenseitigen semantischen Inkongruenz, bzw. Inkompatibilität im vollen Maße aktualisiert und konkretisiert: "[...] die Wörter gewinnen bei ihm [d.h. bei Toman - M.S.] neuen Glanz und neues Leben, individuelle Farbe, Geschmack und Akzent. Das Wort, das ihr täglicher Bekannter ist, grau und ausdruckslos wie eine abgegriffene Münze, offenbart in Tomans Vers plötzlich eine frische, abweichende Bedeutung, strahlt das Leben neuer Eindrücke und Vorstellungen aus" (A.M. Píša)⁶⁴.

Die durch die Konfrontation der semantisch inkongruenten Wörter hervorgerufene Aktualisierung und Bereicherung ihres Bedeutungsvermögens läßt sich folgendermaßen erklären: die semantische Inkongruenz (event. Inkompatibilität) einiger der semantischen Merkmale, die die Gesamtbedeutung der in der kontextuellen Manifestation syntaktisch unmittelbar verbundenen Wörter konstituieren, steht der fortschreitenden Amalgamierung der einzelnen Wortbedeutungen im Wege. Die Selektionswirkung des semantisch kohärenten Kontextes, die in der Ausschaltung der in dem

64) "Osudová lyrika", in: A.M.P., *Dvacátá léta*, S. 70.

jeweiligen Text nicht aktualisierten semantischen Merkmale aus der Gesamtbedeutung des Wortes besteht, ist in dem solcherart semantisch organisierten Text aufgehoben, und die einzelnen Wörter behalten deshalb im vollen Maße ihr durch die kontextuelle Zwänge nicht eingeengtes Bedeutungspotential. Anders (rezeptionstheoretisch) ausgedrückt: die semantische Inkongruenz (event. Inkompatibilität) der syntaktisch korrespondierenden lexematischen Einheiten hat eine gewisse Abschwächung der semantischen Kohärenz des durch diese Einheiten konstituierten Textabschnittes zufolge. Der Leser muß dann die Kohärenz dieses Textabschnittes selbständig herstellen. Er sucht deshalb in jeder der inkohärenten (inkompatiblen) lexikalischen Einheiten nach den semantischen Merkmalen, die die Inkohärenz (Inkompatibilität) dieser Einheiten aufheben könnten. In diesem Prozeß werden alle potentiellen, in einem völlig kohärenten Text nicht wahrgenommenen semantischen Merkmale der konfrontierten Einheiten evident gemacht, das Wort ist gezwungen, alle versteckten Bedeutungsmöglichkeiten zu offenbaren.

Nun kann man bereits den oben angeführten Beispielen entnehmen, daß der Anteil der einzelnen Wortkategorien an der Erzeugung der semantischen Inkongruenz und der Abschwächung der Satzkohärenz bei Toman nicht der gleiche ist, sondern daß dabei insbesondere die Kategorie der Verben eine wichtige Rolle spielt. Das Verb korrespondiert nämlich dank seiner zentralen Position in der syntaktischen Struktur des Satzes gleichzeitig mit mehreren lexikalischen Einheiten und ist deshalb schon allein imstande, die durch seine Vermittlung syntaktisch verbundenen Einheiten zu isolieren und die semantische Kohärenz des ganzen Satzes abzuschwächen, vorausgesetzt, daß seine Bedeutung in sich geeignete semantische Merkmale einschließt.

Wenn Tomans Wortschatz bisher als recht unauffällig und schlicht charakterisiert worden ist, so muß an dieser Stelle hervorgehoben werden, daß gerade sein Verb in dieser Hinsicht eine gewisse Ausnahme bildet: im Unterschied zu den anderen Wortkategorien weist es eine überraschende Bedeutungsintensität auf⁶⁵. Bereits einige der im Torso Života am häufigsten auftau-

65) Auf diesen Aspekt von Tomans Verb macht bereits M. Červenka aufmerksam ("Vývoj Tomanova slohu", S. 147 f.).

chenden Verben (vgl. Tab. 2) schließen in sich das semantische Merkmal der Intensivierung ihrer 'elementaren' Bedeutung /INTENSIV/ ein:

plát=/"hořet"+INTENSIV/

chvíť se=/"kmitavě se pohybovat"+INTENSIV/

žhnout=/"pálit"+INTENSIV/

Es fällt nicht schwer, noch zahlreiche andere Beispiele für diese Tomans Dichtung eindeutig spezifizierende semantische Verbkategorie zu finden: vyrvat=/"vytrhnout"+INTENSIV/, třást se=/"kmitavě se pohybovat"+INTENSIV/, štvát=/"honit"+INTENSIV/, prahnout=/"pálit"+INTENSIV/, rozpuknout=/"vykvést"+INTENSIV/, vibrovat=/"kmitavě se pohybovat"+INTENSIV/, rvát se=/"bojovat"+INTENSIV/, třeštit=/"blouznit"+INTENSIV/, křičet=/"volat"+INTENSIV/, zaplát=/"zahořet"+INTENSIV/, výsknout=/"zaradovat se"+INTENSIV/ usw.

Wenn dann solche semantisch 'intensiven' Verben im Kontext zur Geltung gelangen, entsteht in den meisten Fällen eine semantische Inkongruenz, die darin besteht, daß das Verb eine höhere Handlungs- oder Zustandsintensität aufweist, als es der jeweilige Satzkontext erfordert, bzw. zuläßt - z.B.:

[...]
kříž vedle civí z hrobu sebevraha.
("Na hrob tvuj...")

Die lexikalischen Einheiten kříž, hrob, die die Subjekt- und Adverbialposition dieses Satzes realisieren, stehen zu der Bedeutung des die Prädikatposition realisierenden Verbs civět (starren) in der Beziehung einer starken semantischen Inkongruenz. Nehmen wir experimentell dem Verb civět das semantische Merkmal /INTENSIV/ ab, so entsteht ein Satz, dessen semantischen Inkohärenz in beträchtlichem Maße abgeschwächt ist:

kříž vedle hledí z hrobu sebevraha.

Die semantische Kohärenz dieses Satzes wird allerdings erst dann vollständig hergestellt, wenn man das metaphorisch angewandte Verb durch eine nicht metaphorische Bezeichnung substituieret:

kříž vedle stojí na hrobu sebevraha.

Wir haben es hier mit dem gleichen Typus der Verbalmetapher zu tun wie im Originalsatz ('Übertragung' des semantischen Merkmals /FLUESSIG/ auf Lichterscheinungen). Da jedoch dieser Metapher-typus allgemein sehr verbreitet ist (vgl. die völlig konventiona-lisierten Metaphern wie Světlo měsíce se rozlilo oder paprsky kanou u.ä.), hat sich die ihm zugrundeliegende Form der seman-tischen Inkompatibilität bereits so habitualisiert, daß die me-taphorischen Verbindungen dieses Typs nur sehr abgeschwächt als semantisch inkohärent empfunden werden. Daher ist auch in dem von uns konstruierten Satz aus der Spannung, die in dem bei To-man tatsächlich vorkommenden Satz zwischen dem Verb trysknout und seiner lexikalischen Umgebung bestanden hat, fast nichts mehr übrig geblieben. Wollte man sie wiederherstellen, so müßte man in unserem Konstrukt entweder das Verb trysknout durch ein anderes Verb aus diesem Bedeutungsfeld ersetzen, das einen noch schnelleren Vorgang bezeichnet (was allerdings kaum möglich wä-re), oder aber den übrigen lexikalischen Kontext so modifizie-ren, daß er einen langsameren Vorgang impliziert, also etwa fol-gendermaßen:

Do tmy trysklo světlo vycházejícího měsíce.

Um die aktualisierende Wirkung des semantischen Merkmals /INTENSIV/ auf die konventionalisierten metaphorischen Verbin-dungen nachzuweisen, ist man jedoch nicht auf künstliche Kon-strukte angewiesen, denn bei Toman lassen sich nicht selten auch solche Fälle finden, in denen die semantische Inkompatibilität einer völlig abgegriffenen metaphorischen Wendung durch die Er-setzung ihrer Verbkomponente durch ein bedeutungsintensiveres Verb erneuert wird - z.B.:

Noc celou bděly u mých hlav
a k šílenství sny moje šťvaly
("Intimní drama")

Die Metapher hnát (někoho) k šílenství hat sich infolge ih-rer hohen Gebrauchsrekurrenz bereits so stark konventionali-siert, daß die ihr zugrundeliegende semantische Inkompatibilität nicht mehr als solche wahrgenommen wird. Indem jedoch Toman in dieser der sog. 'sprachlichen Metapher' bereits sehr nahe ste-henden Wendung das Verb hnát durch das Verb šťvát ersetzt hat, das sich von ihm in semantischer Hinsicht bloß dadurch unter

scheidet, daß es zusätzlich das Merkmal /INTENSIV/ enthält (štvát="hnát"+INTENSIV), gewann die Verbkomponente dieser Wendung ihre metaphorische Wirkung und auch die Fähigkeit wieder, die Kohärenz des ganzen Satzes abzuschwächen. - Hier noch ähnliche Beispiele:

Tak prostřed přemoudrých lidí
mě zchvátit hnus a smutek. zchvátit=/"pojmout"+INTENSIV/
("Kousek léta")

V mém srdci z ran úrodných
ten rudý šperk vzpučel. vzpučet=/"vykvést"+INTENSIV/
("V tvou korunu, živote")

[...] Neměř hloub řeky
pohledem, v němž se smrt rve s žitím. rvát se=/"bojovat"+
("Pohádka máje") INTENSIV/

An der Intensivierung der elementaren Bedeutung des Verbs (und damit oft auch an der Remetaphorisierung der konventionalisierten, bzw. sogar lexikalisierten Verbalmetaphern) beteiligen sich bei Toman nicht selten auch die morphologischen Mittel, d.h. die Spannung zwischen dem Verb und seiner lexikalischen Umgebung wird hier manchmal durch die verbalen Prä- oder Suffixe erzeugt, die die Bedeutung der betreffenden Verben um das semantische Merkmal /INTENSIV/ bereichern; z.B.:

Třesavá světla plápolají větrem plápolat=/"plát"+
[...] ("Sen severu") INTENSIV/

[...] jen křemen z tvrdé půdy vpíjel vpíjet=/"pít"+
(ebd.) INTENSIV/

Instinkty temné, jež prospaly den,
zavýskly v plamenech luceren. zavýsknout=/"výsknout"+
("Večer") INTENSIV/

Wenn im Wortschatz der natürlichen Sprache kein in dieser Hinsicht geeignetes Verbderivat vorhanden ist, so schafft es Toman selbst, indem er dem semantisch zu 'schwachen' Verb solche Prä-, bzw. Suffixe beifügt, die seine Bedeutung intensivieren. Als ein gutes Beispiel kann uns hier ein Satz aus dem Gedicht "Sentimentální pijáci" dienen, in dem die Intensivierung der Verbbedeutung durch eine neologisierende Präfigierung zugleich zur Aktualisierung einer völlig konventionalisierten Metapher führt:

Ve zlatém víně stopíme
tyranský rozmar paměti.

Die Verbalmetapher utopit (bolest u.ä.) ve víně (bzw. in einer anderen Alkoholsorte) wurde bereits weitgehend lexikalisiert, so daß sie die metaphorische Wirkung fast restlos einbüßte. Toman hat deshalb in ihrer Verbkomponente das Präfix u- durch das Präfix s- ersetzt, das sich zwar im normalen Sprachgebrauch mit dem Verb topit nicht verbindet, das aber den durch dieses Verb designierten Vorgang kürzer und damit auch schneller erscheinen läßt. Da der übrige Kontext dieses Satzes dem so intensivierten (beschleunigten) Vorgang nicht angemessen ist, hat Toman mit dieser gegen den sprachlichen Usus verstoßenden Substituten zwischen dem Verb und seiner lexikalischen Umgebung eine starke Spannung erzeugt und damit auch die Metaphernhaftigkeit dieser Wendung aus dem Zustand des sprachlichen Automatismus herausgeführt.

*

Die wechselseitige semantische Inkongruenz der in Tomans Gedichten miteinander konfrontierten lexikalischen Einheiten ergibt sich also nicht erst aus der metaphorischen Verwendung des Verbs, sondern sie kommt bereits dadurch zustande, daß Tomans Verb zumeist eine wesentlich höhere Bedeutungsintensität aufweist, als es sich vom Standpunkt des jeweiligen Satzkontextes aus erwarten läßt. Auf der anderen Seite wäre es aber falsch, die Rolle der metaphorischen Ausdrucksweise in Tomans früher Lyrik zu unterschätzen, denn die Metapher - als eine semantische Figur, welche im wesentlichen auf der semantischen Inkompatibilität der syntagmatisch verbundenen Lexeme beruht, - bot sich Toman als ein geeignetes Mittel an, die Bedeutungskohärenz des Satzes abzuschwächen, bzw. die bereits durch andere Mittel erzielte Isolierung der einzelnen lexikalischen Einheiten noch zu verstärken. Aus den statistischen Daten über die 'Metaphernhaltigkeit' der Sprache in der parnassistischen, symbolistischen und 'anarchistischen' Dichtung (Tabelle 9, S. 206) geht deutlich hervor, daß Toman von dieser Möglichkeit tatsächlich in hohem Maße Gebrauch gemacht hat. Dieser Umstand fällt um so mehr auf, als die hohe Häufigkeit der metaphorischen Wortverbindungen in einem gewissen Widerspruch zu der für die 'anarchi-

stische' Poetik charakteristischen (und auch bei Toman sonst vorherrschenden) Tendenz steht, die dichterische Sprache zu 'entpoetisieren', d.h. ihr wieder jene 'Natürlichkeit' und 'Einfachheit' zu verleihen, von denen sie die Parnassisten und Symbolisten in ihrem Streben nach Erhabenem und Ungewöhnlichem - u.a. durch den enormen Metaphernreichtum - weit entfernt haben. Während die anderen 'anarchistischen' Dichter dieser Tendenz auch dadurch Ausdruck gaben, daß sie in ihren Gedichten den metaphorischen Sprachgebrauch wesentlich einschränkten (vgl. dazu S. 204 und Tabelle 9, S. 206), ist die Sprache von Tomans Lyrik immer noch fast so reich an metaphorisierten Syntagmen wie die Sprache des Symbolisten Březina, und im Vergleich zum Haupt der parnassistischen Schule, Vrchlický, ist bei Toman die Metaphernhaltigkeit der Sprache sogar wesentlich gestiegen.

Ein differenzierteres und etwas modifiziertes Bild ergibt sich jedoch, wenn man auch die 'Syntax der Metapher' berücksichtigt, d.h. wenn man untersucht, welchen Anteil die einzelnen Klassen der syntaktischen Verbindungen (Syntagmen) an der Metaphernhaltigkeit der Sprache haben⁶⁶. Es wird sich dann erweisen,

66) Bei der syntaktischen Subkategorisierung der Metapher empfiehlt es sich, sich die von Georges Lüdi vorgeschlagene Taxonomie zunutze zu machen (G. Lüdi, Die Metapher als Funktion der Aktualisierung, Bern 1973). Sie hat gegenüber den anderen diesbezüglichen Ansätzen (vgl. z.B. Ch. Brook-Rose, A Grammar of Metaphor, London 1958 und Ju.I. Levin, "Russkaja metafora: sintez, semantika, transformacii", in: Trudy po znakovym sistemam 4 [1969], S. 290-305) den Vorteil, daß die ihr zugrundeliegenden Kriterien relativ einfach, operationalisierbar, einheitlich und dabei keineswegs rein formal-syntaktisch sind, sondern auch die Beziehungen zur Semantik berücksichtigen. In Hinblick auf den großen Umfang des zu untersuchenden Materials war es hier allerdings notwendig, sich auf die größte Einteilung in die Verbal-, Adjektiv- und Substantivmetapher zu beschränken und von der weiteren Subkategorisierung abzusehen. Unter Verbalmetapher ist dabei die semantische Inkompatibilität des Verbs mit den von ihm syntaktisch dominierenden Lexemen (in der Subjekt-, Objekt- und Adverbialposition) zu verstehen, unter der Adjektivmetapher die semantische Inkompatibilität des Adjektivs mit dem es syntaktisch dominierenden Substantiv (dazu werden auch solche Fälle gezählt, in denen die syntaktische Relation der beiden Lexeme durch die Kopula být, bzw. durch andere Verbalausdrücke synsemantischen Charakters ausgedrückt ist) und unter der Substantivmetapher schließlich die syntaktische Verbindung von zwei semantisch inkompatiblen Substantiven. In der oberflächensstrukturellen Manifestation des Tschechischen können die Substantivmetaphern grundsätzlich folgende Erscheinungsformen annehmen: Attribution durch die Kopula být, bzw. andere

daß die überraschend hohe Metaphernhaltigkeit der Tomanschen Sprache vor allem durch die sehr häufige Metaphorisierung der Verbalsyntagmen bedingt ist, während die anderen syntagmatischen Klassen auch bei Toman eine deutliche Tendenz zur Reduzierung des metaphorischen Sprachgebrauchs erkennen lassen.

Einen ersten Hinweis darauf, daß das Verb in Tomans Dichtung auch in dieser Hinsicht eine besonders wichtige Rolle spielt, gibt uns bereits die Tabelle 1 (S. 285). Wie man den dort zusammengestellten Daten entnehmen kann, liegt bei Toman der relative Anteil der Verbalsyntagmen am Gesamtvorkommen der metaphorsierten Wortverbindungen höher als bei den übrigen von uns als Vergleichsgrundlage herangezogenen Dichtern. Die dominierende Stellung dieser Metaphernform in Tomans Gedichten tritt dabei am deutlichsten vor dem Hintergrund der parnassistischen und symbolistischen Poesie hervor: im Vergleich zu Vrchlický und Březina hat sich bei Toman der relative Anteil der Verbalmetaphern um 19, bzw. 25% erhöht. Eine wesentlich niedrigere Differenz ergibt sich jedoch beim Vergleich mit der Dichtung anderer 'anarchistischer' Autoren (Šrámek, Gellner): sie beträgt im Durchschnitt lediglich etwa 5%. Diese Beobachtungen deuten darauf hin, daß die Bevorzugung der Verbalsyntagmen gegenüber den anderen Metaphernformen eine die 'anarchistische' Poetik überhaupt kennzeichnende Tendenz darstellt, wobei Toman diese Tendenz bloß am konsequentesten zur Geltung brachte.

 Hilfsverben (stát se u.ä.), Genitiv-Attribution (samt der Fälle, in denen das im Genitiv-Attribut stehende Nomen in der Oberflächenstruktur durch ein Possesivpronomen ersetzt ist), Apposition, Rückverweisung durch das Demonstrativpronomen ten, bzw. durch andere anaphorische Ausdrücke. - Die Kategorie der "Vokativmetapher" kommt bei Lüdi nicht vor; ihre Einführung war jedoch notwendig, um auch die sog. direkte 'personifizierende' Anrede statistisch erfassen zu können. Genaugenommen handelt es sich hier um eine Art der Verbalmetapher, denn der direkten Anrede liegt in der syntaktischen Tiefenstruktur der performative Satz "X (ich) sagt zu Y" zugrunde (vgl. dazu D. Wunderlich, "Pragmatik, Sprechsituation, Deixis", in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 1 [1971], H. 1/2, S. 165). Die Metaphernhaftigkeit der "personifizierenden (direkten) Anrede" wäre dann darauf zurückzuführen, daß das Y das vom (in der Oberflächenstruktur nicht vorkommenden) Verb sagen geforderte semantische Merkmal /Human/ nicht besitzt. Da es jedoch fraglich ist, ob die 'Verbalität' solcher Metaphern vom Leser auch wirklich als solche empfunden wird, erschien es sinnvoller, die direkte personifizierende Anrede als eine selbständige Metaphernkategorie zu behandeln.

Die in Tabelle 1 angeführten Daten geben jedoch die syntaktische Problematik der Metapher nur unvollständig wieder. Sie zeigen zwar das relative Verhältnis der einzelnen syntaktischen Metaphernformen, erlauben aber noch keinen Aufschluß über die tatsächliche Metaphernhaftigkeit der einzelnen syntaktischen Klassen. Um auch diesem Aspekt der Metaphernsyntax gerecht zu werden, ist es notwendig zu ermitteln, welcher Teil der den einzelnen syntaktischen Klassen angehörenden Syntagmen im jeweiligen Textkorpus metaphorisiert ist. Die Ergebnisse einer diesbezüglichen statistischen Erhebung sind in den Tabellen 2 und 3 zusammengefaßt (ebd.).

Es zeigt sich zunächst, daß Tomans Verb auch unter diesem Gesichtspunkt eine Sonderstellung einnimmt: Der Anteil der metaphorisierten Syntagmen an der Gesamtsumme der in Torso Života vorkommenden Verbalsyntagmen beträgt 35,5% und liegt damit wesentlich höher als die entsprechenden Zahlen bei Vrchlický, Šrámek und Gellner. Lediglich bei Březina nähert sich die durchschnittliche Metaphernhaftigkeit der Verbalsyntagmen dem in Torso Života erreichten Mittelwert an. Doch im Unterschied zu Toman werden in Březinas Poesie die nicht-verbale Syntagmen noch viel häufiger metaphorisiert als die verbalen (während bei Toman die durchschnittliche Metaphernhaftigkeit der nicht-verbale Syntagmen um mehr als 8% niedriger ist als die der Verbalsyntagmen, liegt sie bei Březina ganz im Gegenteil um mehr als 12% höher), so daß hier aus der häufigen Metaphorisierung des Verbs nicht auf seine besondere semantische Relevanz geschlossen werden kann wie im Falle Tomans: Sie stellt einfach einen Ausdruck der der symbolistischen Poesie eigenen Tendenz zur außerordentlich hohen Metaphernhaftigkeit der Sprache überhaupt dar⁶⁷.

67) Auf der anderen Seite läßt sich jedoch nicht leugnen, daß bei Březina der Anteil der metaphorisierten Verbalsyntagmen viel größer ist als bei Vrchlický. Die Metaphernhaftigkeit der übrigen Syntagmen hat sich bei ihm dagegen im Vergleich zu Vrchlický nur unwesentlich erhöht. Man könnte deshalb sagen, daß die Symbolisten in ihrem Streben, den Metaphernreichtum der dichterischen Sprache noch über das im Parnassismus Übliche hinaus zu steigern, die Möglichkeiten entdeckt haben, die in dieser Hinsicht die Metaphorisierung des Verbs bietet und die in der Poesie ihrer parnassistischen Vorgänger noch weitgehend ungenutzt geblieben waren. Unter diesem Aspekt betrachtet knüpft Toman auch in diesem Punkt positiv an die Entdeckungen und Errungenschaften des Symbolismus an, wobei er sie allerdings entsprechend den Prinzipien seiner eigenen Poetik modifiziert und damit auch ihre Funktion verändert (dazu im folgenden).

Da sich Tomans Dichtung in dieser Hinsicht sehr deutlich auch von der Poesie Šrámeks und Gellners unterscheidet, kann angenommen werden, daß die Häufigkeit, mit der bei Toman die Verbalsyntagmen metaphorisiert werden, anders als die Tendenz, die Verbalmetaphern der anderen Metaphernformen gegenüber zu bevorzugen, keine Begründung in den intersubjektiven Prinzipien der 'anarchistischen' Poetik hat, sondern ein Spezifikum der individuellen Poetik Tomans bildet. Die individuelle Signifikanz dieses Phänomens tritt um so deutlicher hervor, als die Metaphernhaftigkeit der nicht-verbalen Syntagmen bei Toman die in der 'anarchistischen' Poesie sonst üblichen Mittelwerte nicht wesentlich überschreitet (vgl. Tab. 3). Der Vergleich mit Vrchlický und Březina weist vielmehr darauf hin, daß die Tendenz zur Reduzierung der metaphorischen Ausdrucksweise in bezug auf die nicht-verbalen Syntagmen auch in Tomans Dichtung zur Geltung kommt, wengleich sie hier etwas schwächer wirkt als bei anderen 'anarchistischen' Autoren. In Bezug auf die Verbalsyntagmen macht sich bei Toman die Wirkung dieser Tendenz dagegen überhaupt nicht bemerkbar. Man könnte hier sogar ganz im Gegenteil von einer gegeläufigen Tendenz sprechen, denn die Metaphernhaftigkeit der Verbalsyntagmen hat sich bei Toman gegenüber den Verhältnissen in der parnassistischen und symbolistischen Dichtung noch erhöht.

Wie läßt sich nun diese merkwürdige Diskrepanz vom funktionalen Standpunkt aus erklären? Sie ist m.E. - ähnlich wie die Sonderstellung der bedeutungsintensiven Verben - darauf zurückzuführen, daß das Verb in der syntaktischen Struktur des Satzes eine zentrale Position einnimmt und infolgedessen auch seine semantische Struktur dominiert. Die metaphorische Verwendung des Verbs kann deshalb u.U. zur Abschwächung der Bedeutungskohärenz des ganzen Satzes führen. Das setzt allerdings voraus, daß die das Verb metaphorisierende semantische Inkompatibilität nicht auf die Relation zu einem einzigen Satzglied beschränkt bleibt, sondern sich auf alle unmittelbaren Verbkomplemente erstreckt, die der betreffende Satz enthält. Die folgenden Beispiele sollen demonstrieren, daß diese Bedingung von Tomans Verbalmetapher weitgehend erfüllt wird, d.h. daß Toman bestrebt ist, an der Metaphorisierung des Verbs jeweils alle seine lexikalisch besetzten Valenzen zu beteiligen:

V mém srdci z ran úrodných
ten rudý šperk vzpučel.
("V tvou korunu, Živote..")

Krvavě kvetla láska má
jak krví plá má nenávisť.
("Píseň")

Oh, dávná láska procitá
zas echy v strunách srdce.
("Sentimentální pijáci")

Ve zracích ženy plálo pokoušení.
("Ráj")

V těch hříších čet jsem život svůj,
v zoufalství jejím svoji bídu.
("Rty zhaslé měla...")

Důvěrným steskem trysknul její smích.
("Advent")

[...] V tu hlavu
vdech život glorii bolu.
("Ztracený syn")

[...]
a v očích plá ti zoufalství.
("Půlnoc")

[...]
pohledem, v němž se smrt rve s žitím.
("Pohádka máje")

Šel život ... šlapal sny i revolty.
("Advent")

In den meisten dieser Sätze stellt das Verb den einzigen metaphorisierten Ausdruck dar. Ungeachtet dessen ist in jedem Satz die selektive Wirkung des semantisch kohärenten Kontextes auf das Bedeutungspotential der einzelnen lexikalischen Einheiten weitgehend ausgeschaltet, denn die Metaphernhaftigkeit des Verbs beruht hier auf seiner semantischen Inkompatibilität mit jeweils a l l e n von ihm syntaktisch dominierten Lexemen, was natürlich eine sehr starke Abschwächung der Bedeutungskohärenz des ganzen Satzes zur Folge hat.

Die Erklärung für die überraschend häufige Metaphorisierung der Verbalsyntaxen ist deshalb darin zu suchen, daß dieses Verfahren Toman die Möglichkeit gab, einem der grundlegendsten Prinzipien seiner individuellen Poetik gerecht zu werden (Abschwächung der semantischen Kohärenz), ohne deshalb die Sprache seiner Gedichte durch übermäßige Anhäufung von metaphorischen

Ausdrücken überlasten zu müssen, d.h. ohne in dieser Hinsicht zu offenkundig gegen eines der grundlegendsten Prinzipien der überindividuellen Poetik der 'anarchistischen' Richtung ('Einfachheit' und 'Natürlichkeit' der dichterischen Sprachverwendung) verstoßen zu haben.

2.3 Der semantische Gehalt der lexikalischen Konfrontationen

Die auf eine kleine Textfläche konzentrierten Konfrontationen der semantisch inkongruenten lexikalischen Einheiten haben nicht nur die Erneuerung des traditionellen lyrischen Wortmaterials zur Folge, sondern weisen zugleich ihre eigene semantische Relevanz auf: die permanenten Zusammenstöße der kontrastierenden Bedeutungen beschwören eine Atmosphäre der gespannten, nervösen Unruhe herauf, konstituieren das "Modell einer hinterlistigen, von den inneren Widersprüchen wild bewegten Welt"⁶⁸. Das konstitutive semantische Prinzip von Tomans früher Lyrik wirkt sich somit auch auf ihre lexikalisch-syntaktische Ebene aus; die nervöse, unruhige Spannung erschüttert ununterbrochen die durch die schlichte, 'lyrische' Lexik immer aufs neue herbeigeführte Harmonie.

Nun hat die Spannung, die durch die Konfrontation der einzelnen lexikalischen Einheiten erzeugt wird, natürlich einen viel höheren Bedeutungsgehalt als etwa die Spannung, die durch die Verletzung der metrischen Normen oder durch die Verstöße gegen das Prinzip der syntaktischen Isometrie zustandekommt. Bei aller semantischen Relevanz der 'unterhalb' der lexikalischen Ebene liegenden Strukturschichten bleibt das Wort auch in Tomans Gedichten der Hauptträger der Bedeutung. Die Tatsache, daß die im Text konfrontierten Wörter im Unterschied zu anderen Elementen der Textstruktur bereits aus dem System der natürlichen Sprache ein bestimmtes, mehr oder weniger genau abgegrenztes Bedeutungspotential mitbringen, hat verständlicherweise zur Folge, daß auch die Bedeutungseffekte, die sich aus ihrer wechselseitigen Inkongruenz ergeben, jeweils einen relativ konkreten und spezifischen semantischen Gehalt aufweisen.

Da der Gegenstand unserer Analyse nicht die individuellen Strukturen der einzelnen Gedichte sind, sondern die allgemeinen konstituiven Prinzipien, auf denen die Poetik von Tomans früher Lyrik als Ganzes basiert, ist es an dieser Stelle nicht möglich, im einzelnen auf die spezifischen und einmaligen Bedeutungskontraste einzugehen, die im Rahmen dieses oder jenes Gedichts erzeugt werden. Ungeachtet dessen läßt sich jedoch die Semantik von Tomans Dichtung auf dieser Analysestufe etwas präziser fassen als bisher, denn die Bedeutungsintentionen, die bereits den

68) M. Červenka, "Vývoj Tomanova slohu", S. 149.

allgemeinen Konstruktionsprinzipien seiner Poetik zugrundeliegt, tritt in bezug auf die lexikalische Ebene, auf der sie sich in der Art der Auswahl und Anordnung des Wortmaterials manifestiert, wesentlich deutlicher hervor, als es in den 'niedrigeren' Strukturschichten der Fall war.

Als semantisch außerordentlich relevant erweist sich bereits die Tatsache, daß der 'disharmonisierende' Pol der die Dichtung Tomans charakterisierenden Spannung auf der lexikalischen Ebene in erster Linie durch die Verben repräsentiert wird. Das Verb stellt bekanntlich eine Wortkategorie dar, mit der man gewöhnlich die Vorstellung verbindet, daß das mit dem Wort Bezeichnete ein Vorgang ist. Natürlich trifft diese Vorstellung bei weitem nicht auf alle Verben zu: es gibt eine große Anzahl von Verben, deren Bezeichnetes ein Zustand, eine Eigenschaft oder ein Relation ist; und es lassen sich auch solche Verben finden, die ganz im Gegenteil die Negation einer bestimmten Handlung ausdrücken (ruhen, schweigen, bleiben, warten u.a.). Diese Feststellung ändert aber nichts an der Tatsache, daß sich die Hauptmasse der Verben in der Tat auf Vorgänge bezieht, und daß wir - wohl gerade deshalb - geneigt sind, dem Verb eine gewisse Dynamik als seine 'natürliche' Bedeutung zuzuschreiben⁶⁹.

Es ist klar, daß wir uns dieser dem Verb inhärenten semantischen Qualität bei der Textrezeption nur dann bewußt werden, wenn die kategoriale Zugehörigkeit der im Text enthaltenen Verben in einer besonders auffallenden Weise hervorgehoben wird. Bei Toman geschieht das bereits dadurch, daß die meisten in seinen Gedichten vorkommenden Verben eine überraschend hohe Bedeutungsintensität aufweisen, die sie von Wörtern, die anderen Wortkategorien angehören, deutlich abhebt, miteinander verknüpft und damit auch ihre kategoriale Bedeutung aus dem Zustand des sprachlichen Automatismus herausführt.

An den Hervorhebungen des Verbs und der Aktivierung seiner natürlichen Semantik beteiligen sich jedoch wesentlich noch einige andere Mittel⁷⁰. Eine wichtige Rolle spielt dabei insbesondere die Stellung des Verbs in der rhythmischen Struktur des Gedichts. So kommt es in Tomans Gedichten sehr häufig vor, daß die Verben an den Versausgang gestellt sind, d.h. in eine Position,

69) Vgl. dazu E. Leisi, Der Wortinhalt. Seine Struktur im Deutschen und im Englischen, Heidelberg 1971, S. 46.

70) Bereits aus dem Vergleich der Häufigkeit der einzelnen Wortkategorien in der Dichtung von Toman und Březina (vgl.

in der sie sowohl rhythmisch als auch semantisch besonders stark hervorgehoben werden. Am deutlichsten manifestiert sich diese Tendenz im Gedicht "V tvou korunu, Živote", das den ganzen Gedichtzyklus einleitet:

V tvou korunu, Živote
v tvůj smutek, ó ženo,
krvavé korály nasázím,
své bolesti véno.

V mém srdci z ran úrodných
ten rudý šperk vzpučel,
kmit věčnosti, jejž jste rozšlehly,
sen, příčina, účel

a tajemství bytí chví
v těch krystalech krve.
At' na vašem čele zaplanou,
mé oběti prvé.

Tvou slávu at' zpívají,
ó Živote - ženo,
i bolestnou rozkoš bytostí,
co z vás jich narozeno.

Tab. 5) ergibt sich deutlich, daß sich die Relevanz der Verb-kategorie bei Toman der symbolistischen Dichtung gegenüber quantitativ überraschend erhöht hat. Die radikale Verschiebung von der nominalen zur verbalen Ausdrucksweise kann jedoch nicht als ein Spezifikum der Poetik Tomans betrachtet werden, denn sie tritt - wie es der Vergleich mit Šrámek zeigt - auch in der Dichtung anderer 'anarchistischer' Autoren sehr deutlich zutage: Sie stellt einfach einen Ausdruck der ihnen gemeinsamen Tendenz dar, den dichterischen Sprachgebrauch an die Verhältnisse in der 'normalen' Mitteilungssprache anzunähern. Ungeachtet dessen dürfte jedoch vor dem Hintergrund der symbolistischen Poesie auch diese Verschiebung in einem gewissen Maße zur Hervorhebung des Verbs gegenüber den anderen Wortkategorien beigetragen haben, zumal sich bei Toman die Erhöhung der quantitativen Relevanz des Verbs im Unterschied zu anderen 'anarchistischen' Dichtern auch mit der Erhöhung seiner funktionalen Belastung verbindet (vgl. auch den außerordentlich hohen Anteil des Verbs an der Bildung von metaphorischen Wortverbindungen).

Tabelle 5 Relative Häufigkeit der einzelnen Wortkategorien

	Březina: Ruce	Toman: Torso Života	Šrámek: Života bído...
Substantiva	41,4%	32,4%	23,6%
Adjektiva	17,6	11,5	7,5
Pronomina	7,1	13,4	13,8
Numeralia	1,4	1,2	2,0
Verba	9,6	17,9	25,7
Adverbia	4,5	5,3	10,9
Präpositionen	13,2	9,0	9,0
Konjunktionen	5,6	8,1	6,4
Interjektionen	0,5	1,1	1,2

A l l e in diesem Gedicht enthaltenen Verbformen befinden sich jeweils am Ende einer Verszeile. Sie unterscheiden sich durch diese Eigenschaft sehr deutlich von den Wörtern, die anderen Wortkategorien angehören; m.a.W. die Verben bilden hier auf Grund ihrer Stellung in der Versstruktur des Gedichts eine Äquivalenzklasse und treten als solche in eine Oppositionskorrelation zu anderen Wortkategorien. Ihre Bedeutung wird deshalb nicht nur sehr stark hervorgehoben, sondern es werden dadurch insbesondere diejenigen ihrer semantischen Eigenschaften unterstrichen und bewußt gemacht, die sie miteinander verbinden und zugleich von den Wörtern anderer Wortkategorien unterscheiden, d.h. die ihnen auf Grund der Zugehörigkeit zur Kategorie des Verbs zukommen.

Nun kommt bei Toman die Tendenz, das Verb durch seine Stellung am Zeilenschluß hervorzuheben, selbstverständlich nicht immer so konsequent zur Geltung wie in diesem Text. In vielen Gedichten bleibt ihre Wirkung eher auf die Stützung anderer Mittel beschränkt, die der Hervorhebung des Verbs und der Aktivierung seiner kategorialen Bedeutung dienen. Die Tatsache jedoch, daß sich in Torso Života 42% der Verbformen am Ende einer Verszeile befinden, zeugt deutlich davon, daß diese Tendenz in Tomans Poetik eine sehr wichtige Rolle spielt. Am eindrucksvollsten manifestiert sich ihre Wirkung aber in denjenigen Fällen, in denen sie in einen Konflikt mit einer anderen, für Toman ebenso charakteristischen Tendenz gerät, mit seinem Bemühen nämlich, den dichterischen Sprachgebrauch möglichst weitgehend an die Verhältnisse in der normalen Mitteilungssprache anzunähern. Zu diesem Konflikt, in dem sich die Tendenz zur Hervorhebung des Verbs als die dominantere erweist, kommt es dann, wenn Toman eher eine auffallende Abweichung von der normalsprachlichen Wortfolge in Kauf nimmt, nur um das Verb in die Position am Versausgang stellen können. So finden wir z.B. in der dritten Verszeile des eben zitierten Gedichts die vom normalsprachlichen Standard abweichende Wortstellung krvavé korále nasázím, die offensichtlich ausschließlich durch das Bemühen motiviert ist, dem Verb nasázet eine es hervorhebende Position am Zeilenschluß zu verschaffen, denn für eine Inversion liegen in diesem Fall weder reimtechnische (es reimen sich hier nur die geraden Verse) noch metrische Gründe vor. Man könnte hier die Wortstellung 'normalisieren' (nasázím krvavé korály), ohne daß sich dadurch an der rhythmischen

schen Organisation dieser Verszeile etwas geändert hätte. - Ein anderes Beispiel:

Milenkou blesků byla,
o její pahýly se mraky trhaly
a láska země temnou zelení
v jehličí kvetla.

Es handelt sich um die zweite Strophe des Gedichts "Sen severu", das im reimlosen 'vers libre' geschrieben ist. Die im Widerspruch zu der bei Toman sonst zu beobachtenden Orientierung an der einfachen und unauffälligen Syntax der normalen Mitteilungssprache stehende Abweichung von der stilistisch merkmallosen Wortstellung ("Byla milenkou blesků, / o její pahýly se trhaly mraky/ a láska země kvetla v jehličí/ temnou zelení") ist also auch in diesem Falle ausschließlich auf die Prädominanz der Tendenz zurückzuführen, die Verben durch ihre exponierte Stellung in der rhythmischen Struktur des Gedichts hervorzuheben, sie in Beziehung zueinander und zugleich in Opposition zu anderen Wortklassen zu setzen und damit auch ihre kategoriale Semantik zu aktualisieren.

Interessant ist ferner, daß sich bei Toman das Vorkommen des Verbs am Zeilenschluß sehr oft mit einem Enjambement verbindet, d.h. daß das Verb seine rhythmisch und semantisch exponierte Position häufig einem Verstoß gegen das Prinzip der Entsprechung von syntaktischen und rhythmischen Einheiten verdankt. - Hier einige Beispiele:

Na hrob tvůj černý smrk jsem vsadil /E/
dumavě teskný. Bez nápisu,
kdo líbal, miloval, kdo zradil.

Tvou prudkou hlavu ostře leptá /E/
sen, věrný ryjec delikátních rysů.
V těch rtech cos chví se ještě, šeptá.
("Na hrob tvůj")

Noc celou bděly u mých hlav
a k šílenství sny moje štvaly.
O bože, bože, teď' mne zbav /E/
těch očí, které glosovaly /E/

mlčením ironickým drama /E/
její i moje. Mrtva je.
[...] ("Intimní drama")

A pro mé zrno mlýny nehrají.
Strništěm iluzí si hvízdají /E/
výsměšné větry ... a to bolí.
("Podzim")

Es ist klar, daß das Enjambement in solchen Fällen zumeist auch durch die metrischen, bzw. reimtechnischen Zwänge bedingt ist. Berücksichtigt man jedoch die Tatsache, daß in Torso života in 47% der mit einem Enjambement abgeschlossenen Verszeilen ein Verb am Ende steht, so wird man zugeben müssen, daß die Tendenz zur Hervorhebung des Verbs zumindest e i n e n der Faktoren darstellt, die die für Toman charakteristische außerordentlich hohe Häufigkeit von Enjambements (vgl. S. 97) motivieren. Im Unterschied zu den oben diskutierten Abweichungen von der normalsprachlichen Wortstellung haben wir es in diesem Fall freilich nicht mit einem Konflikt zweier strukturorganisierender Tendenzen zu tun, von denen die eine über die andere dominiert, sondern es handelt sich hier ganz im Gegenteil um eine strukturelle Koinzidenz, bei der sich die beiden Tendenzen gegenseitig stützen und verstärken; denn die Abweichungen vom Prinzip der syntaktischen Isometrie stellen ihrerseits - bereits für sich selbst genommen - einen Faktor dar, dem in bezug auf die rhythmische Ebene von Tomans Gedichten eine wichtige konstitutive Funktion zukommt (ebd.). Ungeachtet dessen läßt sich jedoch an beiden Fällen sehr gut die Gültigkeit der These demonstrieren, daß in einem literarischen Werk auch solche Elemente in einem engen Wechselverhältnis stehen und sich gegenseitig bedingen, die unterschiedlichen Schichten der Werkstruktur angehören.

Die Bedeutung der Enjambements für die Hervorhebung des Verbs erschöpft sich allerdings nicht darin, oft überhaupt erst die Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß das Verb die Position am Versausgang einnehmen kann. Wichtig ist auch, daß die Verben, die am Ende einer durch ein Enjambement abgeschlossenen Verszeile stehen, viel stärker hervorgehoben werden als Wörter, die sich an einem in dieser Hinsicht merkmallosen Zeilenschluß befinden; denn die Versgrenzen, an denen es zu einem Konflikt zwischen der syntaktischen und der rhythmischen Gliederung des Textes kommt, lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten bekanntlich in einem wesentlich höheren Maße auf sich als diejenigen, bei denen die syntaktischen und rhythmischen Gliederungsprinzipien übereinstimmen⁷¹. Eine erhöhte Bedeutsamkeit kommt dabei b e i d e n durch eine Enjambement-Versgrenze voneinander getrennten

71) Vgl. dazu u.a. M. Červenka, "O významu verše", in: Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1963, S. 303-317, hier: S. 311-312 und ders., "K definici přesahu", in: Česká literatura 7 (1959), S. 85-91.

Wörtern zu, d.h. die Verletzung der syntaktischen Isometrie hebt nicht nur das Wort hervor, das vor der davon betroffenen Versgrenze steht, sondern ebenfalls das am Anfang der jeweils nächsten Verzeile stehende Wort. Es überrascht deshalb nicht, daß sich bei Toman das Verb nicht selten auch in der Position nach einer Enjambement-Versgrenze befindet. Wie man folgenden Beispielen entnehmen kann, werden dadurch auch in solchen Fällen oft zugleich die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß das Verb eine Äquivalenzbeziehung zu einem anderen Verb eingeht:

Pod stře^hochou rodného domu
za vsí tam u topolů /E/
vzpomíná matka. V tu hlavu /E/
vdech život glorii bolu.
 ("Ztracený syn")

Procit jsem náhle. Prudký jas /E/
plá rozlit po mém pokoji.
Ty mstivé oči hoří zas.
Ty oči dne se nebojí.
 ("Intimní drama")

Ty hračky velikých dětí /E/
mě znudily již. A lesy /E/
dumavých sosen a smrků
zas šumí lhostejně.
 ("Kousek léta")

Die Häufigkeit des Verbs in der durch das Enjambement hervorgehobenen Anfangsposition beträgt in Torso života etwa 25%. Das bedeutet, daß sich hier insgesamt mehr als 70% der Enjambements in irgendeiner Form an der Hervorhebung des Verbs beteiligen. Die Koinzidenz der Verstöße gegen das Prinzip der syntaktischen Isometrie mit der Tendenz zur Hervorhebung des Verbs ist also bei Toman von solch einer Konsequenz, daß es schwerfällt, darin einen bloßen Zufall zu sehen.

Die Relevanz dieser Tatsache für die Semantik von Tomans Dichtung wird noch deutlicher hervortreten, wenn man sich in Erinnerung ruft, daß die Enjambements auf der rhythmischen Ebene die Rolle eines 'Unruhestifters' spielen, indem sie immer wieder die durch die liedartigen, 'lyrischen' Wiederholungsformen herbeigeführte Atmosphäre der Ruhe und Harmonie zerstören (vgl. S. 99 f.). Ihre semantische Funktion ist also völlig der Aufgabe analog, die die Verben in bezug auf die Ebene der Lexik ausüben. Die strukturelle Koinzidenz der beiden Elemente hat dann natürlich eine enorme Verstärkung der ihnen gemeinsamen Bedeutungs-

qualität zur Folge. Es bestätigt sich damit darüberhinaus die bereits in bezug auf das Verhältnis von Syntax und Rhythmus gemachte Beobachtung, daß sich das allgemeine Konstruktionsprinzip, das Tomans Poetik zugrundeliegt, nicht nur in der Art und Weise manifestiert, wie die einzelnen Strukturschichten intern organisiert sind, sondern daß es maßgebend auch ihr Verhältnis zueinander bestimmt.

Nun verwendet Toman zur Hervorhebung des Verbs noch einige andere Mittel. So geht aus den bereits genannten Beispielen hervor, daß die am Versausgang stehenden Verbformen sehr oft durch den Reim verbunden sind. Daß sie dadurch noch stärker hervorgehoben werden und daß damit auch ihre semantisch Äquivalenz noch deutlicher hervortritt, braucht wohl nicht erst nachgewiesen zu werden. Auch Beispiele für die Äquivalenzstellung der Verben am Versanfang sind in den oben angeführten Zitaten bereits enthalten. Eine ähnliche Funktion hat aber auch die rhythmische Äquivalenz der Verben im Versinneren - z.B.:

Zmizela navždy. A v mé paměti
vášnivě, na mžik, znějí její struny.
Zpíva tam bolest, vzdor a prokletí:
Náš rudý prapor vlaje nade trůny
("Portrét")

Není, kam zabořit hlavu,
není, kde zapiakat tiše.
Rovina, pastvina, úhor.
A tam ty stříbrné výše.
("Ztracený syn")

bzw. auch die Äquivalenzen, die sich aus der Stellung der Verben in den symmetrisch aufeinander bezogenen Positionen innerhalb ein und derselben Verszeile ergeben:

Ty se mi hnusíš! Plaz ten pak pije!
("Drama")

Světla žhnou, retý žhnou
[...] ("Smutný večer")

[...]
mou duši chyt a tlačí k zemi.
("Podzim")

[...]
být Rakušan, jak srdce bije
Nuž, kdo tu žije, ten at' pije,
[...] ("Píseň ad usum delphini")

Einen bedeutenden Anteil an der Hervorhebung des Verbs und der Herstellung, bzw. Verstärkung der semantischen Äquivalenzrelationen zwischen den einzelnen im Text vorkommenden Verbformen haben schließlich noch die phonematischen Mittel. Dazu wäre z.T. eigentlich bereits der Reim zu zählen. Interessanter sind aber solche Fälle, in denen die Phonemwiederholungen dazu benutzt werden, um eine Verbingung zwischen den Verben herzustellen, die auf der rhythmischen Ebene in keiner, bzw. nur schwacher Äquivalenzrelation stehen. Als ein gutes Beispiel kann uns hier das Gedicht "Podzim I" dienen:

Hle, stříbrná hvězda
v modříněch tryskla na pokraji lesa.
A zádušný večer závoj stáh
na svět i duše.

Kdes v pustnoucí vile
hlas vroucí zpívá. Výsklo ve mně srdce.
Oh hnědé oči, vlasy rozjiskřeně,
vašnivě vlasy.

Jak stisk by mi hrdlo
kdos cizí silnou rukou (listí padá)
a do duše mi křičel vysměvačné:
Quijote, amen.

Das Vorkommen der Verben ist in diesem Text in Hinblick auf ihre Position in der rhythmischen Struktur relativ ungeordnet. Um so wichtiger erscheint deshalb der hohe Grad ihrer Geordnetheit auf der phonologischen Ebene. Abgesehen von den Formen stáh und padá, die jedoch bereits in semantischer Hinsicht eine Sonderstellung einnehmen⁷², weisen die in diesem Gedicht vorkommenden Verbformen in ihrer phonematischen Zusammensetzung auffallende Äquivalenzen auf, die sie zu einem von Wörtern anderer Wortkategorien deutlich unterschiedenen Paradigma verbinden und

72) Im Gegensatz zu anderen in diesem Gedicht vorkommenden Verbformen beziehen sich diese zwei Verben auf Vorgänge, welche sich völlig widerstandslos in das Bild eines ruhigen, idyllischen herbstlichen Abends einfügen, das hier sonst durch die Lexik nominalen Charakters vermittelt wird. Diese lokale Abweichung vom allgemeinen Prinzip hat natürlich sehr wichtige Konsequenzen für die Semantik des Gedichts (auf die hier nicht näher eingegangen werden kann), setzt jedoch die Gültigkeit dieses Prinzips selbst nicht außer Kraft, denn "ein künstlerischer Text ist keine Kopie eines Systems: er fügt sich aus bedeutsamen Erfüllungen und bedeutsamen Nichterfüllungen der Forderungen des Systems zusammen" (Ju. M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1972, S. 324).

so wesentlich zur Aktivierung der ihnen gemeinsamen kategorialen Semantik beitragen (die meisten von ihnen bilden eine Äquivalenzklasse bereits auf Grund der mit ihrer lexikalischen Umgebung kontrastierenden Bedeutungsintensität). Den relativ größten Umfang erreicht die phonematische Äquivalenz in den Formen tryskla, výsklo, rozjiskřené, in denen jeweils die Phonemgruppe -iskl (bzw. ř) + 1 Vokal wiederkehrt (in tryskla und rozjiskřené erweitert sich die Äquivalenz noch um den Konsonanten r). Auch in stisk ist der Äquivalenzumfang recht groß: -isk-. Als relativ gering erscheint dagegen die Anzahl der sich wiederholenden Phonem bei den Verben zpívá / s-i-/ und křičel/k-i-/. Die phonematische Struktur des ersteren ist jedoch sehr deutlich (in Form einer spiegelartigen Symmetrie) auf das in seiner unmittelbaren Nachbarschaft stehende Verb výsklo bezogen /s-iv- : vís-/, und ähnlich wird auch im zweiten von ihnen der in bezug auf die ganze Äquivalenzklasse relativ niedrige Integrationsgrad durch eine verstärkte Bindung an das in ihr fest integrierte rozjiskřené wettgemacht /-i-kře : kři-e/, so daß auch in diesen zwei Fällen die Zugehörigkeit zur Äquivalenzklasse der phonematisch korrespondierenden Verbformen und damit auch zur Klasse der Verben überhaupt bewußt gemacht wird.

Man kann also zusammenfassend sagen, daß Toman bestrebt ist, zwischen den einzelnen in seinen Gedichten vorkommenden Verben zusätzliche paradigmatische Bindungen zu schaffen und auf solche Weise die ihnen auf Grund der Zugehörigkeit zur Kategorie des Verbs zukommende Semantik zu aktualisieren. Die Bedeutung der 'Unruhe' und 'Disharmonie', die aus der semantischen Inkongruenz der Verben mit ihrer lexikalischen Umgebung resultiert, verbindet sich bei ihm deshalb mit einer Bedeutungsqualität, die man ganz allgemein mit dem Begriff 'Dynamik' charakterisieren könnte. Wenn man nun der Überlegung zustimmt, daß sich mit der Kategorie des Lyrischen, das durch die in Tomans Gedichten quantitativ dominierende Schicht der 'lyrischen Lexik' konnotiert wird (vgl. S. 106), normalerweise die Vorstellung einer gewissen 'Statik' verbindet⁷³ und daß diese im traditionellen Lyrik-Be-

73) Die "Statizität" oder die "Konstanz der Gefühlslage" (Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin 1925 - 31, Bd.2, S. 310 ff.) bildet natürlich keine überzeitliche Wesensbestimmung des 'Lyrischen an sich'. Sie stellt lediglich eines der Attribute jenes Lyrik-Begriffs dar, der sich v.a. in Deutschland in Anschluß an die liedartige Lyrik Goethes herausgebildet hat (vgl. dazu E. Voege: Mittelbarkeit

griff angelegte Konnotation dadurch unterstrichen wird, daß die sie tragende lexikalische Schicht - im Unterschied zu den die Unruhe und Dynamik stiftenden Verben - hauptsächlich aus Wörtern nominalen Charakters besteht, so wird man sagen können, daß die Spannung, von der die Poesie Tomans beherrscht wird, auf folgenden semantischen Oppositionen basiert:

Harmonie - Disharmonie

Ruhe - Unruhe

Statik - Dynamik

Versucht man ferner ein begriffliches Äquivalent für den semantischen Kontrast zu finden, der sich daraus ergibt, daß das Verb bei Toman zumeist einen viel intensiveren (schnelleren u.ä.) Vergang bezeichnet, als es von seinem lexikalischen Kontext her zu erwarten wäre, bzw. als es zulässig ist (vgl. S. 114 ff.), so könnte man die Semantik in Tomans Dichtung charakterisierende Oppositionsparadigma noch um etwa folgendes Begriffspaar erweitern:

Schwäche - Stärke

Es ist zu beachten, daß dieses Paradigma von semantischen Oppositionen einen texttranszendenten Charakter hat; d.h. es existiert nicht erst auf der Ebene der singulären Gedichtstruktur, sondern es liegt bereits den allgemeinen konstitutiven Prinzipien zugrunde, auf denen die Poetik von Tomans früher Lyrik als Ganzes basiert. Es bildet den eigentlichen 'Inhalt' "jener inhaltlich nicht spezifizierten [...] Geste, mit der der Dichter die Elemente seines Werkes [genauer: seiner Werke - M.S.] auswählte und zu einer Bedeutungseinheit verknüpfte"⁷⁴, und als

und Unmittelbarkeit in der Lyrik, München 1932, S.13 ff.) und der auch in böhmischen Ländern bald verabsolutiert wurde, so daß er hier vom Durchschnittsleser noch heute mit dem Begriff des Lyrischen überhaupt gleichgesetzt wird.

74) J. Mukařovský, "Genese smyslu v Máchově poesii", in: KČP, Bd. 3, S. 239. Auch Mukařovský bezieht den Begriff der "semantischen Geste" nicht - wie es von manchen seiner Interpreten (z.B. von M.Jankovič: "Perspektiven der semantischen Geste", in: Postilla Bohemica 4/5 [1973], S. 69-87) fälschlicherweise dargelegt wird - auf die singuläre Struktur eines einzigen Werks, sondern immer auf eine Gruppe von Werken eines bestimmten Autors : bei Nezval auf eine Gedicht-

solches weist es notwendigerweise einen relativ hohen Allgemeinheitsgrad auf.

Ungeachtet dessen kann man jedoch dieses Oppositionsparadigma noch näher spezifizieren, ohne dabei die von uns gewählte Abstraktionsebene zu verlassen, denn die lexikalische Realisierung der Bedeutungspole, auf deren kontrastiven Gegenüberstellung die die Poesie von Toman beherrschende Spannung beruht, läßt deutlich noch einige andere Tendenzen erkennen, deren Wirkungsbereich zwar nicht mehr so umfassend ist, wie es bei den bisher diskutierten Organisationsprinzipien der Fall war, die jedoch immer noch so stark sind, daß ihnen eine textübergreifende Relevanz zugesprochen werden kann.

Als eine solche Tendenz kann z.B. die sehr häufige Realisierung des 'disharmonisierenden' Bedeutungspols durch die Verben angesehen werden, welche unterschiedliche Licht- und Wärmeprozesse bezeichnen. So tauchen einige Verben, die dieser semantischen Klasse angehören, bereits unter der in Torso Života am häufigsten wiederkehrende Wörtern auf: plát(7), žhnout(5), zhasnout(5). Die übrigen Verben dieser Klasse weisen zwar nicht mehr eine so hohe Häufigkeit auf, sie sind dafür aber zahlreich: doutnat(2), elektrizovat(1), hořet(3), jiskřit(1), pálit(2), plápolat(1), prahnout(3), propalovat(1), rozjiskřit(1), svítit(2), tavit se(1), zaplát(1), zprahnout(2), zhfát(2), zšefit(1) u.a.

Der Anteil derartiger Verben an der Gesamtheit der in Torso Života vorkommenden autosemantischen Verben beträgt insgesamt 12,5%, wobei ihr Vorkommen mehr oder weniger gleichmäßig auf alle in diesem Zyklus enthaltenen Gedichte verteilt ist.

Wichtig ist ferner, daß sich die meisten dieser Verben an der Bildung von metaphorischen Wortverbindungen beteiligen und daß dies unter Ausnützung der sie charakterisierenden Licht- bzw. Wärmesemantik geschieht. So schließt z.B. das Verb hořet das Selektionsmerkmal /Subjekt/BRENNBAR// in sich ein, d.h. die Subjekt-Valenz dieses Verbs darf normalerweise nur mit solchen

sammlung ("Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař", in: KČP, Bd. 2, S. 164-169), bei Čapek auf seine gesamte Prosa ("Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka", in: Bd. 2, S. 374-402) und bei Mácha schließlich auf das gesamte Werk, d.h. sowohl auf seine Poesie als auch auf seine Prosa.

Wörtern besetzt werden, die ihrerseits das semantische Merkmal /BRENNBAR/ besitzen. Wird diese semantische Kombinationsregel nicht eingehalten - wie etwa in den Sätzen " Ty mstivé oči hoří zas " ("Intimní drama") oder "[...] koruna žítí hoří krví" ("Advent") -, so entsteht eine metaphorische Wortverbindung, die auf der Inkompatibilität der beiden Wörter bezüglich des 'thermischen' Merkmals /BRENNBAR/ beruht. Eine ähnliche Inkompatibilitätsbeziehung zum Verb kann auch der seine Objekt-Valenz realisierende Ausdruck eingehen: "[...] kmit věčnosti, jejž jste rozšlehly [...]" ("V tvou korunu, živote"), und es lassen sich auch solche Metaphern finden, in denen sowohl das Subjekt als auch das Objekt mit dem sie syntaktisch dominierenden Verb bezüglich des Merkmals /BRENNBAR/ unvereinbar sind: "[...] jsem cítil v duši, jak ji propaluje pár hnědých očí [...]" ("Romantická historie").

An der Erzeugung der semantischen Inkompatibilität zwischen den die Licht- und Wärmeprozesse bezeichnenden Verben und ihrem lexikalischen Kontext können aber noch andere semantische Merkmale beteiligt werden, die für diese Verbklasse charakteristisch sind. So beruhen z.B. die Verbalmetaphern "[...]pod kterým nebem zhasnou kdysi životy naše žebracké" ("Sentimentální pijáci") oder "Oddané srdce [...] bude svítit v pozdrav plavcům novým" ("Ztroskotání") u.a. darauf, daß dem Subjekt-Substantiv das vom Verb geforderte Merkmal /LEUCHTEND/ fehlt. In der Metapher "[...] oči, které ve mně žhnou" ("Intimní drama") ist zwar diese Bedingung bis zu einem gewissen Grade erfüllt (mit der Einschränkung, daß das Substantiv oči statt des vom Verb žhnout geforderten Merkmals /SELBSTLEUCHTEND/ bloß das Merkmal /LICHT REFLEKTIEREND/ besitzt), sie verstößt aber gegen eine andere Kompatibilitätsbedingung, die sich ebenfalls aus der Zugehörigkeit des Verbs zu dem hier untersuchten Bedeutungsfeld ergibt: dem Substantiv oči fehlt das vom Verb implizierte semantische Merkmal /WÄRME AUSSTRAHLEND/. Genau umgekehrt funktioniert der Metaphernmechanismus in der Wortverbindung rety žhnou ("Smutný večer") : dem Substantiv rety kann zwar das Merkmal /WÄRME AUSSTRAHLEND/ nicht abgesprochen werden (die Intensität der vom Verb žhnout bezeichneten Wärmeausstrahlung ist allerdings viel höher, als es vom Standpunkt des Substantivs rety zulässig ist), es erfüllt aber nicht die zweite Kompatibilitätsbedingung, die das Verb žhnout an die in seiner Subjekt-Valenz stehende Wörter

stellt (Anwesenheit des Merkmals /LEUCHTEND/). Und schließlich gehören zu diesem für Toman charakteristischen Metapherntypus noch solche Verbalmetaphern, die auf der Inkompatibilität bezüglich des Merkmals /LICHT REFLEKTIEREND/ beruhen: "A záře elektrická chvěla se v těch očích, gestech, v bytosti té celé." ("Portrét").

Es würde nicht schwerfallen, die Belege für die einzelnen Formen der Licht-, bzw. Wärmemetaphern noch zu vermehren, denn die Häufigkeit dieses spezifischen Metapherntypus ist in Torso Života sehr hoch (der Anteil dieser Metaphern am Gesamtvorkommen von Verbalmetaphern beträgt hier insgesamt 22%). Ich führe wenigstens noch einige charakteristische Beispiele an, ohne sie zu kommentieren:

At' na vašem čele zaplanou,
mé oběti prvé [=korály].
("V tvou korunu, živote")

Zhasni ty oči doutnavé
{...} ("Intimní drama")

Rty zhaslé měla, ve zracích
tma těžkých nocí visela
("Rty zhaslé měla")

Pruh temně modrý na tvém hrdle
a v očích plá ti zoufalství.
("Půlnoc")

Krvavě kvetla láska má.
jak krví plá má nenávisť.
("Píseň")

Žár bílý spí na stromech
a pálí v krvi.
("Siesta")

Ve zracích ženy plálo pokušení
a ruce se jí třásly touhou.
("Ráj")

Die häufige Metaphorisierung der die Licht-, bzw. Wärmeprozesse bezeichnenden Verben hat nun wichtige Konsequenzen für den Bedeutungsaufbau von Tomans Poesie. Die Inkompatibilität der diese Verben charakterisierenden Licht- und Wärmesemantik mit ihrer lexikalischen Umgebung führt einerseits dazu, daß die Bedeutungsqualitäten, die den Verben auf Grund der Zugehörigkeit zu diesem Bedeutungsfeld zukommen, besonders stark hervorgehoben werden. Andererseits wird damit aber auch das Fehlen entspre-

chender semantischer Merkmale in dem mit diesen Verben konfrontierten lexikalischen Kontext unterstrichen und bewußt gemacht. Die Tomans Poesie beherrschende Spannung zwischen den 'disharmomisierenden' Verben und der sie umgebenden 'lyrischen' Lexik wird so um einen neuen Bedeutungscontrast bereichert, den man vielleicht am besten mit Hilfe folgender semantischer Oppositionen charakterisieren könnte:

Dunkel - Licht
Kälte - Wärme

Ein weiterer Typus der Verbalmetapher, der bei Toman ebenfalls häufige Verwendung findet, besteht darin, daß die Verben, die bestimmte Lauterscheinungen bezeichnen, in eine syntagmatische Relation zu solchen Wörtern gebracht werden, welche die aus der 'Laut'semantik des Verbs resultierenden Kompatibilitätsbedingungen nicht erfüllen. Die semantische Inkompatibilität beschränkt sich auch bei diesem Metapherntypus nicht auf die in den Subjekt-Positionen des betreffenden Verbs stehenden Ausdrücke ("Výsklo ve mně srdce." - "Podzim"; "[...] koruna žití [...] mrtvou naděj k slávě volá zas." - "Advent", u.a.), sondern es sind auch solche 'Lautmetaphern' möglich, die auf der semantischen Unvereinbarkeit des Verbs mit dem von ihm regierten Objekt basieren ("Živote, bože, rytmus dej a ztajení našemu bolu, [...] - "Rty zhaslé měla"; "[...] oči, které glosovaly mlčením ironickým [...] - "Intimní drama", u.a.). Im Unterschied zu den Subjekt-Metaphern, die dadurch gekennzeichnet sind, daß das mit dem Subjekt-Nomen Bezeichnete im Widerspruch zu seiner prinzipiellen Unfähigkeit zu irgendeiner Lautäußerung als das eigentliche Agens des vom Verb designierten akustischen Vorgangs auftritt, kommt die Objekt-Metapher dieses Typs in den meisten Fällen dadurch zustande, daß dem das Resultat einer bestimmten Lautäußerung bezeichnenden Nomen das semantische Merkmal /HOERBAR/ fehlt. Ungeachtet dieser Differenz laufen jedoch die beiden Formen der verbalen 'Laut'metapher im wesentlichen auf den gleichen Bedeutungseffekt hinaus: Sie bewirken die Hervorhebung des lautlichen Charakters der Prozesse, auf die die betreffenden Verben hinweisen, und unterstreichen zugleich die Abwesenheit der entsprechenden Eigenschaften in der vom jeweiligen lexika-

lischen Kontext designierten Realität. - Hier noch einige Beispiele:

Viselo slunce rudé nad městem
v poledních mlhách. Zvony kolébáno
mluvilo smírně k lidským bolestem.
("Advent")

A moje srdce též se rozšumělo,
jak bílé břízy střásající sněh.
(ebd.)

Zmizela navždy. A v mé paměti
vášnivě na mžik znějí její struny.
Zpívá tam bolest, vzdor a prokletí.
("Portrét")

Revoltou chvět se a zníti
a budit echa v srdcích.
("Kousek léta")

Da auch dieser Typus der Verbalmetapher in Torso života eine relativ hohe Gebrauchsrekurrenz aufweist (seine Häufigkeit beträgt hier - bezogen auf die Gesamtzahl der Verbalmetaphern - etwa 17%), kann man das dem Bedeutungsaufbau von Tomans früher Lyrik zugrundeliegende Oppositionsparadigma ferner um etwa folgendes Begriffspaar erweitern:

Stille - Lärm

Nun geht bereits aus den zitierten Beispielen deutlich hervor, daß die semantische Inkompatibilität der hier zur 'Laut'-metapher gezählten Wortverbindungen, zumeist nicht nur auf der Verletzung der Selektionsmerkmale beruht, die sich aus der Zugehörigkeit des Verbs zur Klasse der die Lautprozesse bezeichnenden Verben ergeben: Die meisten dieser Wortverbindungen verstoßen außerdem noch gegen andere im Verb angelegte semantische Selektionsmerkmale, die den 'akustischen' Merkmalen hierarchisch übergeordnet sind. In den meisten Fällen handelt es sich entweder um das Merkmal /HUMAN/ - wie etwa in der Metapher slunce mluvílo - oder um das Merkmal /KONKRET/ - zníti revoltou u.a. Dasselbe trifft auch in Hinblick auf viele der hier als Licht- bzw. Wärmemetapher klassifizierten metaphorischen Wortverbindungen zu, in denen die Nichteinhaltung der aus der Licht-, bzw. Wärmesemantik des Verbs resultierenden Kompatibilitätsbedingungen sehr oft durch einen Verstoß gegen das im Verb ebenfalls enthaltene Selektionsmerkmal /KONKRET/ begleitet wird: roz-

šlehnout kmit věčnosti, nenávist plá, pokušení plálo, životy žhnou u.a. Das bedeutet, daß die beiden für Toman charakteristischen Formen der Verbalmetapher eigentlich zumeist eine Subklasse der in der traditionellen Rhetorik unter der Bezeichnung 'Personifikation' und 'Reifikation' bekannten Metapherntypen bilden. Während jedoch die personifizierenden und reifizierenden Metaphern als solche zu den in der Dichtung unterschiedlicher Epochen und Richtungen weit verbreiteten und an sich wenig originellen semantischen Figuren gehören, sind die Metaphern, in denen es (sei es zusätzlich, sei es ausschließlich) zur Verletzung der durch die Licht-, Wärme- oder Lautsemantik des Verbs bedingten Kombinationsregeln kommt, im allgemeinen offensichtlich viel seltener anzutreffen. Sie kommen zumindest bei keinem der von uns als Vergleichsgrundlage herangezogenen Autoren auch nur annähernd so häufig vor wie in Tomans Dichtung⁷⁵.

Diese Feststellung soll nun nicht so sehr dem Nachweis der Originalität der Metaphorik Tomans dienen, als vielmehr zur Klärung einer anderen sich in diesem Zusammenhang aufdrängenden Frage beitragen. Es könnte nämlich zunächst als völlig ungerechtfertigt erscheinen, daß wir die die Wärme-, Licht- und Lautmetaphern auszeichnende semantische Inkompatibilität als einen der wichtigsten Faktoren in bezug auf den gesamten Bedeutungsaufbau von Tomans Poesie betrachten und der Verletzung der Selektionsmerkmale /HUMAN/ und /KONKRET/ in dieser Hinsicht keine Relevanz beimessen, obwohl die metaphorischen Wortverbindungen, in denen es zur Verletzung einer dieser zwei Selektionsmerkmale kommt, in Torso Života eine viel höhere Häufigkeit aufweisen als die Licht-, Wärme- und Lautmetaphern⁷⁶.

Berücksichtigt man jedoch die Tatsache, daß sich die personifizierenden und reifizierenden Metaphern bei allen von uns untersuchten Autoren als die mit großem Abstand am häufigsten vorkommenden Metaphernformen erwiesen haben⁷⁷ und daß sie vermut-

75) Der relative Anteil der 'Licht- und Wärmemetaphern' am Gesamtvorkommen der Verbalmetaphern: Toman 22,1%, Vrchlický 9,4%, Březina 7,2%, Gellner 8,9%, Šrámek 6,8%. Der relative Anteil der Lautmetaphern: Toman 17,4%, Vrchlický 5,0%, Březina 9,8%, Gellner 4,9%, Šrámek 5,4%.

76) Die relative Häufigkeit der 'reifizierenden' und 'personifizierenden' Metaphern beträgt hier 43,4% und 41,6%.

77) Reifizierende Metaphern: Vrchlický 37,8%, Březina 33,9%, Gellner 64,2%, Šrámek 40,4%, Personifizierende Metaphern: Vrchlický 41,0%, Březina 36,5%, Gellner 49,8%, Šrámek 47,4%.

lich die in der Dichtung überhaupt am weitesten verbreiteten Tropen sind, so wird man annehmen müssen, daß die ihnen zugrundeliegende semantische Inkompatibilität im Rezeptionsprozeß normalerweise nur sehr abgeschwächt, bzw. überhaupt nicht als solche wahrgenommen wird.

Damit soll natürlich nicht gesagt werden, die auf der Verletzung der Selektionsmerkmale /HUMAN/ oder /KONKRET/ beruhenden metaphorischen Wortverbindungen hätten sich infolge der großen interindividuellen Verbreitung dieser zwei Inkompatibilitätsklassen so stark 'automatisiert', daß sie bereits zu sog. lexikalisierten Metaphern geworden sind⁷⁸. Es geht lediglich darum, daß die hohe intersubjektive Produktivität bestimmter Metapherentypen zu einer gewissen Verschiebung im metaphorischen Wirkmechanismus führt: Während bei den wenig gebräuchlichen Metapherentypen der Schwerpunkt auf der Bloßlegung der semantischen Unvereinbarkeit der metaphorisch verknüpften Wörter liegt und der zweite Aspekt der Metaphernwirkung - die Übertragung der die Inkompatibilität stiftenden Merkmale - dadurch in den Hintergrund gedrängt, bzw. (im Falle einer ganz ungewöhnlichen und neuartigen Inkompatibilitätsform) völlig ausgeschaltet wird, verschiebt sich bei den in der Dichtung weit verbreiteten Metapherentypen der Schwerpunkt auf die Merkmalübertragung, denn die semantische Inkompatibilität hört hier infolge der Habitualisierung auf, die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich zu lenken, und der Prozeß der metaphorischen Merkmalzuweisung kann sich deshalb völlig ungehindert und dazu noch auf gewohnten Bahnen vollziehen.

Bezogen auf die hier interessierenden Metaphernklassen heißt das: Die Wirkung der personifizierenden und reifizierenden Verbalmetaphern besteht - wie es bereits ihre traditionelle Bezeichnung signalisiert - hauptsächlich in der metaphorischen Zuweisung der Merkmale /HUMAN/, bzw. /KONKRET/ an die mit dem Verb bezüglich dieser Merkmale inkompatiblen Ausdrücke, m.a.W. in der sprachlichen 'Vermenschlichung' ('Belebung') oder 'Ver-

78) Diese Annahme wäre deshalb falsch, weil die Metaphernlexikalisierung einen Prozeß darstellt, der nicht primär von der intersubjektiven Produktivität dieser oder jener Metapherklasse abhängt, sondern in erster Linie durch die hohe Gebrauchsrekurrenz einer konkreten metaphorischen Wortverbindung bedingt ist. Ebenso falsch wäre es aber anzunehmen, daß die hohe intersubjektive Produktivität einer bestimmten Metaphernklasse keinen Einfluß auf die semantische Wirkungsweise der ihr angehörenden metaphorischen Verbindungen hat.

dinglichung' der mit diesen Ausdrücken bezeichneten Gegenständlichkeiten oder Vorstellungen. Der Bedeutungskontrast zwischen dem 'menschlichen', bzw. 'konkreten' Charakter der von den betreffenden Verben designierten Aktivitäten und Vorgänge und der 'Unbelebtheit', bzw. 'Abstraktheit' der von diesen Verben syntaktisch dominierten Nomina dringt dagegen kaum oder nur sehr abgeschwächt in das Bewußtsein der an diese zwei weit verbreiteten Inkompatibilitätsformen gewohnten Rezipienten ein, und es wäre deshalb vom rezeptionstheoretischen Standpunkt aus falsch, der Verletzung der Selektionsmerkmale /HUMAN/ und /KONKRET/ dieselbe semantische Relevanz zuzuschreiben, wie der relativ selten vorkommenden Vertößen gegen die aus der Licht-, Wärme- und Lautsemantik des Verbs resultierenden Kompatibilitätsbedingungen, bei denen der Schwerpunkt noch ganz eindeutig auf der Erzeugung der semantischen Spannungen zwischen dem Verb und dem mit ihm inkompatiblen lexikalischen Kontext liegt ⁷⁹.

79) Die Richtigkeit dieser Überlegungen wird zumindest in Hinblick auf die Wirkung der 'Wärme- und Lichtmetaphern' durch die Äußerungen der zeitgenössischen und auch späteren Literaturkritik bestätigt. Man wird freilich von einer impressionistischen Wiedergabe der Eindrücke, die Tomans Poesie bei ihren Interpreten hervorgerufen hat, nicht eine explizite Beschreibung dieser Wirkung erwarten dürfen. Der Umstand jedoch, daß sich kaum eine Konkretisation von Tomans früher Lyrik finden läßt, in der die sie charakterisierende innere Spannung u.a. nicht gerade auch durch die Ausdrücke aus dem Bedeutungsfeld 'Wärme und Licht' wiedergegeben wäre, gibt uns einen deutlichen Hinweis darauf, daß die 'Wärme- und Lichtmetaphern' die ihnen hier zugeschriebene Wirkung tatsächlich ausüben. - Zur Illustration sollen hier zumindest einige in dieser Hinsicht charakteristische literaturkritische Aussagen zitiert werden: " Man beachte auch die formale Seite von 'Torso života', den eigenartigen Stil, der druchstrahlt (prožehnutý) wird von einer eigentümlichen Glut (palčivost), von einer geradezu halluzinatorischen Wärme (teplo), die in jedem Vers unseres Autors brodelt (vře)." (O.Theer: "K. Toman: Torso života", in: Lumír 30[1901/02], S.227). - "Er [Toman - M.S.] ist ein Dichter des Blutes oder besser gesagt: dessen Unruhe, dessen Wallungen und dessen Glut (žár). Daher sind auch seine Verse voller Bewegung, Sehnsucht, Schmerz, Sinnlichkeit, Unruhe und Leidenschaft. Es ist gleichsam so, als ob in ihnen etwas Elektrifizierendes pulsiere und brenne." (L.-[=A.Klásterský], in: Zvon 3[1902/03], S.90)." [...] hinter seiner scheinbar ruhigen und gedämpften Diktion glüht und brennt es, und oft entflammt plötzlich inmitten des Verses ein Wort wie ein Blitz in der Finsternis des Ungewissen." (J.Rowalski, in: Lumír 34[1905/06], S.534). "Aus einer übergroßen inneren Spannung schlagen flammenartig Verse, die erlöschen, noch ehe sie voll aufleuchten." (F.X. Šalda, "Starý a nový Toman", in: Kmen 2[1919], S.337-339, zit.nach: F.X.Š.,

Die letzte Verbklasse, die hier erwähnt werden muß, weil die sie charakterisierende Semantik nicht bloß vereinzelt zur Geltung kommt, sondern in Tomans früher Lyrik als Ganzer eine wichtige bedeutungskonstituierende Rolle spielt, besteht aus Verben, die sich auf rasche, auf einen kleinen Raum konzentrierte und dabei iterative Bewegungsvorgänge beziehen, bei denen der Standort des sich bewegenden Gegenstandes entweder unverändert bleibt oder sich nur vermeintlich verändert (Bewegung im Kreise u.ä.). Einen ersten Hinweis auf die textübergreifende Relevanz derartiger Iterativa gibt auch hier der Umstand, daß zu den in Torso Života am häufigsten wiederkehrenden lexikalischen Einheiten zwei Verben dieser Art gehören: tancovat(5) und chvíť se(5). Ähnlich wie bei den die Wärme- und Lichtprozesse denotierenden Verben sind jedoch auch in diesem Fall die Verben mit der niedrigeren Häufigkeit quantitativ dominierend: bít [=pulsovát] (3), cuchat(1), čechrat(1), houpat(2), hrát(2), kmitat(2), kolébat(2), kroužit(1), kývat(1), plápolat(1), střásat(2), třást se(3), vibrovat(1), viřit(2), vlát(1), vlnit se(2), zmítat se (1) u.a. Der Anteil derartiger Iterativa am Gesamtvorkommen der autosemantischen Verben beträgt in Torso Života insgesamt etwa 15%⁸⁰.

Nun beteiligen sich auch die Verben, die dieser spezifischen semantischen Klasse angehören, in Tomans Dichtung sehr oft an der Konstituierung von metaphorischen Wortverbindungen, indem sie syntaktische Relationen zu solchen Substantiven eingehen, deren Bezeichnetes prinzipiell nicht in der Lage ist, die vom Verb designierte Bewegung zu realisieren.-Hier einige Beispiele:

Kritické glosy k nové poesii české, Praha 1939, S.172). Man beachte, daß sich in den zwei letztgenannten Zitaten sehr deutlich auch der Konflikt niederschlägt, in dem sich bei Toman die Licht-, bzw. Wärmesemantik des Verbs mit dessen lexikalischer Umgebung befindet.

80) Auf die textübergreifende Relevanz dieser Bewegungsiterativa in Tomans früher Lyrik machte bereits M. Červenka ("Vývoj Tomanova slohu", S. 147) aufmerksam. Wenn er ihre Bedeutung darin sieht, daß sich in ihrer inneren semantischen Struktur gleichsam wie in einem verkleinerten Maßstab die Tomans Poesie überhaupt zugrundeliegende Auffassung der "dichterischen Gestalt" manifestiert, "die in einige wenige intensive Verse die gesamte unruhige Dynamik eines Lebens voller Widersprüche konzentriert" (ebd., S. 148), so scheint er offensichtlich auch die innere semantische Widersprüchlichkeit, die diese Verben charakterisiert und die sich Toman zunutze gemacht hat (dazu im folgenden), bemerkt zu haben, ohne allerdings diese Beobachtungen zu explizieren.

[...]
sen, příčina. účel
 a tajemství bytí chví
 v těch krystalech krve.
 ("V tvou korunu, živote")

[...]
 ty černé stíny tancovaly
 v smutečném tempu menuet.
 ("Galantní slavnost")

A měsíc nepřestal lživé
penízky lístosti střísat.
 ("Ztracený syn")

a nálada má beztvárně
se vlní, hrá a tančí.
 ("Píseň ad usum delphini")

Z řas přivřených kmitá
vzteky nudy.
 ("Siesta")

Obwohl die Metaphernhaftigkeit dieser Wortverbindungen nicht nur aus der Abwesenheit des semantischen Merkmals /BEWEGLICH/ in den mit den Bewegungsverben syntaktisch verknüpften Wörtern resultiert - es kommt auch hier zumeist noch zur Verletzung des Selektionsmerkmals /KONKRET/ -, besteht die semantische Leistung solcher Verbalmetaphern aus den oben dargelegten Gründen hauptsächlich darin, daß sie den Bedeutungscontrast zwischen den 'dynamischen' Verben und der sie umgebenden 'statischen' Lexik erzeugen, bzw. verstärken. Die relativ hohe Häufigkeit dieses Metapherntypus (sie beträgt in Torso života - bezogen auf die Gesamtsumme der Verbalmetaphern - etwa 16%) kann man deshalb auf die Wirkung eines der grundlegendsten semantischen Prinzipien von Tomans früher Lyrik zurückführen, dessen 'Inhalt' wir mit Hilfe des Oppositionspaares 'Statik'- 'Dynamik' zu umschreiben versuchten. Doch damit ist die häufige Metaphorisierung der hier interessierenden Bewegungsiterativa sowie ihre hohe Gebrauchsrekurrenz in Tomans Dichtung überhaupt noch nicht hinreichend erklärt, denn erstens bedarf es zur Erzeugung der semantischen Inkompatibilität bezüglich des Merkmals /BEWEGLICH/ nicht notwendig der Verwendung gerade dieser spezifischen Klasse der Bewegungsverben, sondern es könnten dazu auch die Verben verwendet werden, die sich auf 'einfache' (d.h. nicht-

iterative u n d eine echte Änderung in der räumlichen Lage des sich bewegenden Objekts herbeiführende) Bewegung beziehen⁸¹, und zweitens ist die Realisierung des semantischen Gegensatzes zwischen der 'Dynamik' der Verben und der 'Statik' ihrer lexikalischen Umgebung nicht erst auf die Metaphorisierung der Bewegungsverben angewiesen, da sie - wie oben gezeigt wurde - bereits durch die Aktualisierung der kategorialen Semantik des Verbs als solches einerseits und der konnotativen Semantik der 'lyrischen' Lexik nominalen Charakters andererseits gewährleistet wird.

Um der spezifischen semantischen Funktion, die diese für Toman charakteristischen Bewegungsiterativa im Bedeutungsaufbau seiner Poesie ausüben, gerecht zu werden, genügt es deshalb nicht, die Art und Weise ihrer Einbettung in den lexikalischen Kontext zu untersuchen, sondern es muß dabei auch die Spezifik ihrer inneren semantischen Struktur berücksichtigt werden. Es wird sich dann zeigen, daß sich bei diesen Verben der semantische Gegensatz 'Statik'- 'Dynamik', der in Tomans Gedichten sonst das Verhältnis des Verbs zu dessen lexikalischer Umgebung bestimmt, gewissermaßen in das Innere des Verbs selbst verlagert, denn die Bedeutung der 'Dynamik', die ihnen bereits als der eine bestimmte Bewegungsform denotierenden Verbklasse zukommt, wird durch ein anderes Charakteristikum ihres semantischen Gehalts zugleich in Frage gestellt, durch den Umstand nämlich, daß die Bewegung, auf die sie sich beziehen, eigentlich keine 'echte' Bewegung ist, weil sie zu keinem Standortwechsel des sich bewegenden Gegenstandes führt, bzw. bloßes Drehen im Kreise darstellt. - Es ist klar, daß man sich des semantischen Widerspruchs, der in den Verben wie chvíť, tancovat, kroužit, kmitat u.a. angelegt ist, normalerweise nicht bewußt wird. Da jedoch in Tomans Dichtung der 'dynamische' Aspekt derartiger Verben durch ihre Konfrontation mit dem 'unbeweglichen' lexikalischen Kontext und durch die Aktualisierung ihrer kategorialen Semantik besonders stark hervorgehoben wird, tritt hier auch der Widerspruch zu der faktischen 'Statik' der von ihnen

81) Solche 'echte' Bewegungsmetaphern kommen in Torso Života auch tatsächlich vor. Ihre relative Häufigkeit beträgt hier jedoch etwa 4,5% und liegt damit viel niedriger als die Häufigkeit der durch die Metaphorisierung der hier diskutierten Bewegungsiterativa entstandenen Verbalmetapher (zu dieser Diskrepanz noch im folgenden).

bezeichneten Vorgänge deutlich hervor, d.h. die diese Verben charakterisierende innere Spannung wird hier wahrnehmbar gemacht.

Auf dem Hintergrund dieser Spannung gewinnen dann auch die zwei letzten Faktoren, auf denen die Spezifik dieser Verben basiert - die Iterativität und die hohe Geschwindigkeit der von ihnen denotierten Bewegung -, eine besondere semantische Relevanz: Die Tatsache, daß diese Bewegung trotz der mehrfachen Wiederholung und trotz der hohen Geschwindigkeit und dem damit verbundenen Kraftaufwand zu keinem Resultat, d.h. zu keinem bzw. einem nur vermeintlichen Standortwechsel des sie realisierenden Objekts führt, bewirkt eine grundlegende Veränderung der axiologischen Gerichtetheit des Oppositionspaars 'Statik' - 'Dynamik'. Die 'Dynamik' erscheint hier nicht mehr als die der 'Statik' übergeordnete Wertkategorie, die sich auf eine überlegene, 'höhere' Form der Existenz bezieht, sondern als reine Verschwendung von Energie, als fieberhafte und ziellose Geschäftigkeit ('vanitas'), der der Zustand der Ruhe und Unbeweglichkeit vorzuziehen ist. Um diese prinzipielle Umwertung auch begrifflich zu erfassen, kann man dem Begriffspaar 'Statik' - 'Dynamik' etwa folgende semantische Opposition entgegensetzen:

'Stabilität' - 'vanitas'

Die Erweiterung des der Poesie von Toman zugrundeliegenden Oppositionsparadigmas um diesen Gegensatz eröffnet uns nun die Möglichkeit, noch einigen weiteren Eigenschaften, die den lexikalisch-syntaktischen Aufbau von Tomans Gedichten charakterisieren und bisher unberücksichtigt geblieben sind, eine angemessene semantische Interpretation zu geben.

So muß - erstens - hervorgehoben werden, daß das Prinzip der semantischen Inkongruenz, bzw. Inkompatibilität bei Toman nicht nur das Verhältnis des Verbs zu seiner lexikalischen Umgebung bestimmt, sondern daß es sich nicht selten auch in den Relationen der einzelnen Verben zueinander manifestiert. Dazu kommt es dann, wenn zwischen Verben, die sich in semantischer Hinsicht gegenseitig ausschließen, auf einer anderen Ebene eine Äquivalenzbeziehung hergestellt wird. Es kann sich dabei sowohl um die syntaktische (a) Äquivalenz (parataktische Koordination) als auch um die rhythmische (b) oder auch phonematische (c) Äquivalenz handeln:

- a) Na hrob tvůj černý smrk jsem vsadil
dumavě teskný. Bez nápisu,
kdo líbal, miloval, kdo zradil.
("Na hrob tvůj")

A žena, která život milovala
tak divoce jak já zašeptala. Moje ráno!
Já žila, čekala a nedoufala.
("Advent")

- b) Jak krásně jsme lhali!
Idyla ve dvou tak často sněná
nám bila v žilách, my přísahali,
ty muž, já žena.
("Drama")

Žár bílý spí na stromech
a vzduch se nehne.
Z řas přivřených kmitá
vzek nudy.
("Siesta")

- c) Krvavě kvetla láska má,
jak krvi plá má nenávisť.
Umřela v krvi láska má.
Co slzami zrosila míst.
("Píseň")

Die semantische Wirkung aller dieser Äquivalenzformen ist im wesentlichen die gleiche: Sie lassen einerseits die den einzelnen Verben gemeinsame Bedeutung der 'Dynamik' hervortreten, relativieren sie aber sogleich, da die von ihnen aufeinander bezogenen Verben solche Vorgänge denotieren, die sich gegenseitig in Frage stellen und aufheben. Die 'Dynamik' erscheint deshalb auch hier unter einem negativen Vorzeichen, als ein vergebliches, chaotisches, sinn- und zielloses Hin- und Hertreiben, dem die 'Statik', die Unbeweglichkeit als ein positiver Wert, als die Ruhe und Geborgenheit stiftende 'Stabilität' entgegengesetzt wird.

In bezug auf diesen Gegensatz kann man auch das zweite bisher unberücksichtigte Charakteristikum der lexikalisch-syntaktischen Ebene von Tomans Dichtung deuten, das sich in semantischer Hinsicht auf den ersten Blick indifferent zu verhalten scheint. Es handelt sich um die Tatsache, daß die überwiegende Mehrzahl der in Torso Života vorkommenden autosematischen Verben (71%) intransitiv ist. Es wäre selbstverständlich völlig unbegründet, der Intransitivität des Verbs - für sich genommen - irgendeine unmittelbare Auswirkung auf den Bedeutungsaufbau des

Gedichtes zuzuschreiben. In einem Kontext aber, in dem bereits andere Faktoren die Beschränktheit und Unzulänglichkeit der vom Verb ausgedrückten Handlung suggerieren, erhält auch der Umstand, daß diese Handlung kein Objekt, d.h. keinen Zielort hat und daß dieser Sachverhalt für die weitaus überwiegende Mehrzahl der in Tomans Gedichten anzutreffenden Verben gilt, eine entsprechende semantische Interpretation: Die aus dem Zustand des sprachlichen Automatismus herausgeführte Intransitivität semantisiert sich hier als die Ziel- und damit Sinnlosigkeit der betreffenden Handlung. Die Semantisierung dieser Verbkategorie als einer die vom Verb denotierte Handlung abwertenden Eigenschaft ist bei Toman noch dadurch gestützt und unterstrichen, daß bei der ohnehin relativ geringen Anzahl der transitiven Verben die Ausrichtung der Handlung auf ein außerhalb ihrer selbst liegendes Ziel oft in Frage gestellt wird, indem in der Objekt-Position dieser Verben solche Lexeme vorkommen, die das Hinausgreifen der betreffenden Handlung über sich selbst als sinnlos erscheinen lassen, sei es deshalb, weil das von ihnen designierte Resultat der Handlung ihrer Intention diametral entgegengesetzt ist - wie etwa in folgenden Fällen: "[...] těch očí, které glosovaly mlčením ironickým drama [...]" ("Intimní drama") oder "Až tvoje duše měla sílu zlomit se sama." ("Na hrob tvůj") - , sei es deshalb, weil dem durch ein bestimmtes Lexem benannten Resultat, bzw. Zielort der Handlung durch ein anderes, es semantisch determinierendes Lexem die Existenz abgesprochen wird - z.B.: "[...] a mrtvou naděj k slávě volá zas." ("Advent"), "[...] který sílu měl, iluzi krásy smrtí život dát." ("Romantická historie") u.a.

Der dritte Umstand schließlich, der in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, weil er zur Relativierung der Kategorie der 'Dynamik' beiträgt, ist bereits angedeutet worden, als auf das krasse Mißverhältnis hingewiesen wurde, das in Tomans Dichtung zwischen der häufigen Metaphorisierung der die 'unechten' Bewegungsverläufe designierenden Iterativa einerseits und der auffallenden niedrigen Häufigkeit der 'echten' Bewegungsmetaphern andererseits besteht (vgl. Anm. 81). Jetzt kann hinzugefügt werden, daß dies damit in Zusammenhang steht, daß bei Toman trotz aller Bedeutungsintensität und -dynamik, durch die sich die in seinen Gedichten vorkommenden Verben auszeichnen, die Anzahl solcher Verben, die wirklich 'dynamisch' sind, indem sie sich

auf 'echte' Bewegungsverläufe beziehen (d.h. deren Bezeichnetes der Definition der Bewegung als "Änderung des Orts eines punktförmigen oder räumlich ausgedehnten Gebildes mit dem Zeitablauf"⁸² genügt), eigentlich verschwindend gering ist. Sie bilden kaum 5% (genau 4,7%) der in Torso Života vorkommenden autosemantischen Verben. Ein Hinweis darauf, daß diese Tatsache erst in Opposition zu der durch die Aktivierung der kategorialen Semantik des Verbs und andere Mittel erzeugten Bedeutung der 'Dynamik' und nur im Zusammenwirken mit anderen diese Bedeutung relativierenden Faktoren semantisch relevant wird, dürfte sich eigentlich erübrigen.

*

Die semantische Analyse der allgemeinen Tendenzen und Prinzipien, die in Tomans früher Lyrik die Auswahl und Anordnung des lexikalischen Materials regeln (d.h. die hier die Struktur der lexikalisch-syntaktischen Ebene und deren Verhältnis zu anderen Werkschichten organisieren) hat gezeigt, daß Tomans Poetik bereits auf dieser Ebene eine relativ konkrete Bedeutungsintention zugrundeliegt, die man mit Hilfe von acht Begriffspaaren beschreiben kann:

Harmonie	-	Disharmonie
Ruhe	-	Unruhe
Statik	-	Dynamik
Schwäche	-	Stärke
Dunkel	-	Licht
Kälte	-	Wärme
Stille	-	Lärm
Stabilität	-	'vanitas'

Es würde nicht schwerfallen, durch die Analyse der singulären Struktur dieses oder jenes Gedichts dieses Oppositionsparadigma noch wesentlich zu erweitern. Doch der Geltungsbereich der so ermittelten semantischen Opposition würde sich bloß auf das betreffende Gedicht, bzw. höchstens auf eine Gruppe der Gedichte beschränken, und das Ergebnis einer solchen Analyse könnte deshalb nichts mehr zur Erkenntnis des Systems beitragen, das als

82) E. Leisi, Der Wortinhalt, S.70.

semantische Invariante der gesamten lyrischen Produktion des jungen Toman zugrunde liegt. Ungeachtet dessen ist jedoch der Umfang des hier erstellten Paradigmas groß genug, um davon sprechen zu können, daß die es bildenden semantischen Oppositionen in ihrer spezifischen Kombination ein bestimmtes 'Weltmodell' konstituieren, das bei Toman zwar nirgends explizit formuliert ist, das aber als das bedeutungsbildende Organisationsprinzip die Struktur seiner Werke bestimmt und das deshalb der Leser im Nachvollzug des Prozesses, durch den der Dichter die Elemente seiner Werke auswählte und verknüpfte, rekonstruieren und 'erleben' kann.

Es ist zu beachten, daß dieses Modell kein abgeschlossenes und in sich konsistentes System bildet, sondern durch innere Widersprüche gekennzeichnet ist, welche die durch es vermittelte Interpretation der 'Welt' als axiologisch offen und mehrdeutig erscheinen lassen. Die innere Widersprüchlichkeit und Offenheit dieses Systems, die in unterschiedlichen Erscheinungsformen auch in der Dichtung anderer 'anarchistischer' Autoren zutage tritt, beruht darauf, daß dieses System solche semantische Oppositionen in sich einschließt und als semantisch äquivalent gleichstellt, welche einander konträr entgegengesetzt sind ('Statik' - 'Dynamik', 'Stabilität' - 'vanitas'), wobei keine von ihnen die andere außer Kraft zu setzen vermag. Die Koexistenz der sich gegenseitig ausschließenden Oppositionspaare im Rahmen ein und desselben Oppositionsparadigmas führt dann zur Ambiguierung des ganzen Systems, d.h. es läßt sich nicht eindeutig entscheiden, welcher der beiden Bedeutungspole, auf deren kontrastiver Gegenüberstellung das der frühen Lyrik von Toman zugrundeliegende 'Weltbild' aufgebaut ist, als das positiv merkmalthaltige Glied des Paradigmas, als der Bezugspunkt der Wertung fungiert und welcher die negativ zu bewertende Sphäre der 'Welt' darstellt ⁸³. - Im

83) Konsequenterweise müßte man deshalb auch für die übrigen semantischen Oppositionen, aus denen Tomans 'Weltmodell' besteht, jeweils zwei konträre Begriffspaare mit entgegengesetzter axiologischer Perspektive einführen: So müßte etwa die Opposition 'Ruhe' - 'Unruhe' in einem in diesem Sinne vervollständigtem Modell einmal als der Gegensatz 'Erstarrtheit' - 'Aktivität', 'nutzloses, nichtiges Dahinvegetieren' - 'Kampf, Aufruhr' u.ä., und einmal als der Gegensatz 'Frieden' - 'Rastlosigkeit', 'Ausgeglichenheit' - 'Zerrissenheit' u.ä. erscheinen. Wie jedoch bereits dieses Beispiel zeigt, wäre es außerordentlich schwierig, für jedes der so entstandenen Oppositionspaare ein angemessenes begriffliches Äquivalent zu

folgenden wird sich noch erweisen, daß sich diese axiologische Ambiguität auch in der hierarchisch höheren Schicht von Tomans Gedichten - in deren thematischen Aufbau - manifestiert, indem sie maßgebend den Charakter der lyrischen 'Handlung' bestimmt : diese beruht im wesentlichen darauf, daß das lyrische Subjekt ständig zwischen den beiden entgegengesetzten Sphären, in welche die in Tomans Poesie dargestellte 'Welt' zerfällt, oszilliert, ohne sich dabei mit einer von ihnen endgültig identifizieren zu können. Doch zuvor ist es notwendig, noch auf einige Eigenschaften der syntaktischen Struktur von Tomans Poesie hinzuweisen, die einen entscheidenden Anteil an der Erzeugung der sie charakterisierenden Bedeutungskomprimiertheit haben.

finden, das abstrakt genug wäre, um frei von subjektiven Konnotationen zu sein. Wir haben es deshalb vorgezogen, die axiologische Ambiguität von Tomans 'Weltbild' dadurch anzudeuten, daß bei den es modellierenden Begriffspaaren das positiv merkmalthaltige Glied teils links (Harmonie-Disharmonie, Stille-Lärm, Ruhe-Unruhe) und teils rechts (Schwäche-Stärke, Dunkel-Licht, Kälte-Wärme) angeordnet ist.

2.4 Die oberflächenstrukturellen Reduktionen (semantische Komprimiertheit und 'Offenheit' des Gedichts)

Die Tendenz zur gegenseitigen Isolierung und Verselbständigung der einzelnen sprachlichen Einheiten kommt auch in der Art und Weise zum Ausdruck, wie in Tomans Dichtung die komplexeren syntaktischen Komponenten miteinander verknüpft werden. Wie bereits gezeigt, verbinden sich bei Toman die einzelnen Sätze zu meist zu keinen kompliziert strukturierten Konstruktionen: sie sind entweder asyndetisch nebeneinandergestellt oder ihre Verbindung ist durch die kopulative Konjunktion a vermittelt, die sie lediglich koordiniert, ohne sie in eine explizite semantische Relation zu stellen. Eine derartige syntaktische Organisation stellt nicht nur einen Ausdruck der Intention dar, das parnassistische und symbolistische Pathos durch die lyrische Einfachheit abzulösen. Die Auflockerung, bzw. Annulierung der expliziten syntaktischen Relationen hat zugleich wichtige Konsequenzen für den semantischen Aufbau des Textes. Da die transphrastischen Relationen durch die Mittel der expliziten Syntax nicht festgelegt sind, behalten die einzelnen Sätze, ähnlich wie die Wörter, in einem gewissen Maße ihre semantische Autonomie. Die syntaktische Kohäsion der linearen Satzverkettung ist abgeschwächt, die semantisch selektive Wirkung des Kontextes z.T. aufgehoben, und die durch die kontextuellen Zwänge nicht reduzierte Satzbedeutung kann alle ihre semantischen Möglichkeiten geltend machen.

Die wechselseitige Selbständigkeit von Tomans Sätzen wird noch durch ihre innere semantische Organisation unterstrichen: die Sätze sind nämlich oft so aufgebaut, daß sie abgeschlossene, abgerundete semantische Komplexe bilden; die üblichen expliziten Hinweise zu dem vorhergehenden und nachfolgenden Kontext tauchen in ihnen relativ selten auf:

Kdes v pustnoucej vile
alt vroucí zpívá. Výsklo ve mně srdce.
Oh, hnědé oči, vlasy rozjiskřené,
vášnivě vlasy!

("Podzim")

Wenn wir versuchen, nur das zu erfassen, was in diesen Sätzen explizit zum Ausdruck gebracht ist, bleibt uns der Sinn dieser Strophe durchaus unklar: der ganze Textabschnitt ist dann

völlig inkohärent. Will man seine Kohärenz herstellen, so ist es notwendig, aus der Bedeutung der Sätze logische Schlüsse zu ziehen und syntaktische wie auch semantische Verbindungen zu ergänzen:

Kdes v pustnouce v ile alt vrouci zpiva. Tento zpěv na mne zapřobil tak silně, že ve mne výsklo srdce. Tento hlas ve mně totiž vybavil představu ženy s hnědýma očima, s rozjiskřenými a vášnivými vlasy.

Die hervorgehobenen Komponenten sind im ursprünglichen Text ausgelassen; wenn jedoch der Text kohärent, verständlich sein soll, dann müssen sie durch gewisse Implikationen rekonstruiert werden. Die Rekonstruktion der ausgelassenen Komponenten kann nur deshalb zustandekommen, weil diese Komponenten, wenn sie auch in der Oberflächenform des Textes nicht verbalisiert sind, doch implizit in seiner Tiefenstruktur vorhanden sind.

Das für die Poesie von Toman charakteristische Auslassen der Konstruktionen, die in der Tiefenstruktur des Textes implizit vorhanden sind und die deswegen während der Interpretation der Gedichte rekonstruiert und reflektiert werden, stellt eine der strukturellen Eigenschaften dar, die sich an der Entstehung der intuitiv so stark empfundenen Bedeutungskomprimiertheit von Tomans Lyrik beteiligen, und die es Toman ermöglichen, im Rahmen der allumfassenden Vereinfachung, in einigen liedartigen kurzen Strophen eine bemerkenswert große Bedeutungsfülle zu konzentrieren.

Hier noch einige Beispiele, in denen die durch die oberflächenstrukturellen Reduktionen bewirkte Abschwächung der Textkohärenz recht stark zutage kommt:

Rci svému bohu, jak ho nenávidím!
I my jsme bohové? Dík filosofe.
Má snědá Evo! Tělo sametové!
("Ráj")

O ctostná panno, světice,
můžete s pomněnkou si hrát.
Mák rudý rád mám nejvíce
a umím, umím pohrdat!
("Píseň")

Dva pohledy pátravé
se v sebe ryjí.
Tys matka. Samice. Kojíš.
Já také.

Co nám teď po mlád'atech?
Mdlá rozespálost
nám hladí kůži i nervy.
Krev žhne.

("Siesta")

Až tvoje duše měla sílu
zlomit se sama. Žlutě hasnul den
a západ žehnal tvému dílu.

Měj díky za ten nový život, drahá.
At' ironicky k smrku nachýlen
kříž vedle civí z hrobu sebevraha.
("Na hrob tvůj..")

Ah, dávná láska procitá
zas echy v strunách srdce. Dost!
Na zdraví sobě! Sněm a světu!
At' rekviem má minulost.
("Sentimentální pijáci")

Es ist verständlich, daß es in der Lyrik von Toman nicht immer zu einer so intensiven Abschwächung der semantischen Kohärenz des Textes kommt, wie es in diesen Beispielen der Fall ist. Nicht immer nehmen die in der oberflächenstrukturellen Repräsentation nicht verbalisierten, in der zugrundeliegenden Tiefenstruktur doch implizit vorhandenen Ausdrücke dermaßen großen Umfang an. Die statistisch nachgewiesene absolute Überlegenheit der asyndetischen, bzw. koordinativen Satzverbindungen liefert jedoch den Beweis dafür, daß zwischen den meisten Sätzen etwas ausgelassen ist, mag es manchmal lediglich ein Verbindungswort sein:

Dnes nechod' ke mně! Děsím se tě!
Pruh modrý na tvém hrdle
a v očích plá ti zoufalství.
("Půlnoc")

Der durch die ausgelassenen Ausdrücke vervollständigte Text:

Dnes nechod' ke mně, protože se tě děsím! (Děsím se tě),
protože na tvém hrdle je modrý pruh a protože ti v očích
plá zoufalství.

Auch die Auslassung der Konjunktion stellt zweifellos einen Faktor dar, der zum Eindruck der Komprimiertheit, Sentenzhaftigkeit, den Tomans Gedichte hervorrufen, beiträgt, wenn auch nicht so stark wie die oben beschriebene Reduktion von umfangreichen Konstruktionen.

Es ist bereits gezeigt worden, wie sich die Tendenz zur Inkohärenz, zur Verselbständigung der syntaktischen Komponenten auch auf die Struktur einzelner Sätze auswirkt: die semantische Inkongruenz der syntaktisch verbundenen lexikalischen Einheiten hat ihre gegenseitige Autonomie zufolge. Die Struktur von Tomans Sätzen weist jedoch noch einen anderen Faktor auf, der sich an der Lockerung der Satzkohärenz bedeutend beteiligt - Tomans Vorliebe für die sog. Apposition, d.h. für die syntaktisch sehr lose Verbindung zwischen dem Substantiv und der von ihm dominierten, in der Postposition stehenden Nominalphrase - z.B.:

V tvou korunu, živote
v tvůj smutek, ó ženo,
krvavé korály nasázím,
své bolesti věno.

("V tvou korunu, živote")

Zhasli jsme světlo. Velký měsíc
nám visel v okně namodralý,
mileneč teskných pohádek.

("Galantní slavnost")

A rytmy zápasů lidských,
závratně vysoké tóny
bolesti, vzteku a pomsty
se ve mně vzbouřily.

("Kousek léta")

Es handelt sich hier eigentlich wieder um das Auslassen der in der Tiefenstruktur vorhandenen Elemente. So z.B. ist die zugrundeliegende Struktur des zweiten Beispiels etwa folgendermaßen organisiert:

Velký měsíc, který byl jako mileneč teskných pohádek,
nám visel v okně namodralý.

Der eingebettete Konstituentensatz ist in dem Originaltext durch die Anwendung einer bestimmten Transformation (Tilgung des Relativpronomens, des Vergleichswortes jako und des Verbs) in eine nicht-phrastische Komponente des Matrixsatzes überführt. Die veränderte Struktur 'lockert' sich, weil in ihr die syntaktische

Relation zwischen dem dominierenden Substantiv und der dominierten Nominalphrase explizit nicht verbalisiert ist ⁸⁴, und wird gleichzeitig komprimierter als die zugrundeliegende Struktur, da sie im Transformationsprozeß kürzer wurde, ohne daß dabei die semantische Information, die in der zugrundeliegenden Struktur enthalten ist, verkürzt wäre.

Bereits aus den angeführten Beispielen ist ersichtlich, daß Toman die Apposition für die Konstituierung von bildlichen Vergleichen ausnutzt: eine Komponente der Apposition bildet das zu vergleichende Glied, die zweite das verglichene:

Tvou prudkou hlavu ostře leptá
sen, věrný ryjec delikátních rysů.
 ("Na hrob tvuj")

Die übertragene und direkte Bedeutung sind hier einfach nebeneinandergestellt, ohne daß ihr Verhältnis explizit zum Ausdruck käme, wie es bei dem bildlichen Vergleich sonst üblich ist⁸⁵. Der bildliche Vergleich kommt dadurch der eigentlichen Metapher nahe. Seine semantische Wirkung ist jedoch anders: während bei der Metapher die übertragene Bedeutung normalerweise nur abgeschwächt zur Geltung kommt, da sie zum Bewußtsein des Rezipienten zumeist nicht voll durchdringt, und ihre Konfrontation mit der direkten Bedeutung deshalb nicht dermaßen intensiv wirkt, wie es bei der Konfrontation von zwei explizit ausgedrückten Bedeutungen der Fall ist, hebt das einfache Nebeneinanderstellen der direkten und übertragenen Bedeutung diesen 'Nachteil' der Metapher auf, ohne dabei ihren 'Vorteil' dem normalen bildlichen Vergleich gegenüber - die semantische Komprimiertheit - preiszugeben.

84) In unserem Beispiel ist die 'Auflockerung' der Oberflächenstruktur noch durch eine andere Transformation (Permutation) intensiviert, die die Appositionsphrase auf das Ende des Matrixsatzes versetzt und isoliert sie auf solche Weise noch mehr von dem sie syntaktisch dominierenden Substantiv.

85) In dieser Hinsicht ist es kennzeichnend, daß die Häufigkeit des Verbindungswortes jak, das ja normalerweise zwecks der Verbindung von beiden Komponenten des bildlichen Vergleichs benutzt wird, bei Toman im Vergleich mit der parnassistischen wie auch der symbolischen Dichtung radikal sinkt. Während in Torso života ein Verbindungswort jak auf 175,5 andere Wörter entfällt, sind es bei Vrchlický lediglich 60,0 Wörter und bei Březina sogar nur 50,8 Wörter.

Oft ist die Komponente, die im Rahmen dieses spezifischen bildlichen Vergleichs die direkte Bedeutung trägt, einem anderen Kontext gegenüber metaphorisch ausgenützt - z.B.:

Tvůj prsten zlatý, plaz jedovatý,
v mé srdce vkousnut pije a pije.
(*"Drama"*)

Die dominierende Nominalphrase "prsten zlatý", die die direkte Bedeutung des bildlichen Vergleichs "prsten zlatý, plaz jedovatý" realisiert, gewinnt gleichzeitig durch die semantische Wirkung des gesamten Gedichtkontextes eine übertragene Bedeutung, die sich etwa mit den Worten "nevyplněné sliby věrnosti a společného harmonického života (event. manželství)" paraphrasieren läßt. Dadurch ist zugleich auch die ganze Verbalphrase auf die metaphorische Ebene transformiert; die Paraphrase ihrer übertragenen Bedeutung wird wohl folgendermaßen lauten: "[...] mne velice trápí, mučí, tyrá" u.ä. Gleichzeitig jedoch behält sie in bezug auf die dominierte Nominalphrase ihre direkte Bedeutung: "plaz jedovatý, který v mé srdce vkousnut pije a pije". Die dem Originalsatz zugrundeliegende Struktur weist also etwa folgende Form auf:

Tvůj prsten zlatý, tj. tvé nevyplněné sliby věrnosti usw.,
který je jako plaz jedovatý, který v mé srdce vkousnut pije
pije, mne velice trápí. usw.

In der oberflächenstrukturellen Repräsentation verändert sich diese komplizierte Tiefenstruktur in einen kurzen einfachen Satz. Beide Sätze sind dabei bedeutungsmäßig äquivalent, d.h. der einfache Satz behält im vollen Maße die semantische Information des ihm zugrundeliegenden Satzgefüges. Im Rahmen der radikalen Vereinfachung kommt es hier also zur maximalen Komprimierung der Bedeutung.

Toman knüpft eigentlich auch in dieser Hinsicht positiv an die Errungenschaft der symbolistischen Dichtung an, indem er ihre Innovationen im Bereich der Metaphorik in seine Gedichte integriert und gemäß seinen stilistischen Prinzipien modifiziert: während in der symbolistischen Poesie die metaphorische Ausdrucksweise expansiv war und umfangreiche metaphorische Kontexte bildete, die oft das ganze Gedicht erfaßten, konzentriert sich Tomans Metapher auf eine recht kleine Textfläche

(zumeist überschreiten die metaphorischen Kontexte nicht die Grenze eines Satzes), ohne dabei den semantischen Synthetismus, der der symbolistischen Metapher eigen war, einzubüßen.

Die außergewöhnliche semantische Kompaktheit der Tomanschen Metapher ergibt sich am deutlichsten aus dem Vergleich zu der parnassistischen Metaphorik, die eine starke Tendenz zur periphrastischen und expliziten Ausdrucksweise kennzeichnet.

Als Vergleichsgrundlage kann uns hier ein Satz aus Vrchlickýs Gedicht "Duše v zpěvu" (aus: Dni a noci) dienen:

Hvězd tanec v nebes hlubině již ustal.

Die übertragene Bedeutung dieses Satzes läßt sich völlig eindeutig und leicht paraphrasieren ("Hvězdy na nebesích zašly"), da sie bereits in seiner Oberflächenstruktur in der Form der Genitivattribute explizit zum Ausdruck gebracht ist. Außerdem ist die lokale Adverbialbestimmung v nebes hlubině vom Standpunkt des mitzuteilenden Inhalts völlig redundant, weil die Information, welche die durch diesen Satz bezeichnete Handlung lokalisiert, durch den Träger dieser Handlung (hvězdy) eindeutig impliziert wird. Auch die metaphorischen Verbindungen hvězd tanec und nebes hlubina weisen einen sehr großen Redundanzgrad auf, weil sie infolge ihrer hohen interindividuellen Gebrauchsrekurrenz bereits so automatisiert wirken, daß ihre Entropie dem Null-Wert nahe steht. Die semantische Information, die durch diesen Satz von Vrchlický mitgeteilt ist, lautet demnach: "Hvězdy zašly". Während also Toman auf einer minimalen Textfläche eine maximale Information zu komprimieren wußte, ist bei Vrchlický das Verhältnis zwischen den aufgewandten Mitteln und der mitgeteilten Bedeutung genau umgekehrt.

3. Motivisch-thematische Ebene

Auch im thematischen Bereich vom Tomans Poesie läßt sich zunächst eine radikale Rückkehr zu den Prinzipien eines schlichten lyrischen Stils feststellen. Im Unterschied zu den für die parnassistische, aber vor allem für die symbolistische Dichtung charakteristischen polythematischen Kompositionen, in denen umfassende philosophische, ethische, mystisch-religiöse oder sozial-philosophische Systeme entworfen und von dem aller Merkmale eines konkreten menschlichen Individuums enthobenen Aussagesubjekt in einer hieratischen Pose verkündet werden, sind die Gedichte Tomans als authentische und monothematische Aussagen eines 'normalen' Menschen über seine private Auseinandersetzung mit einer ganz konkreten Lebenssituation konzipiert. Der eigentliche Gegenstand der meisten dieser Aussagen ist dabei das in der traditionellen Lyrik unterschiedlicher Epochen und Richtungen wohl am weitesten verbreitete Thema - die Liebesbeziehung zu einer Frau. Auch die konkrete Ausführung dieses Themas zeichnet sich bei Toman nicht durch eine besondere Originalität und Variabilität aus. Die meisten seiner frühen Liebesgedichte stellen eigentlich nur verschiedene Variationen ein und desselben Sujetschemas dar: der 'Dichter' erinnert sich an sein Liebesverhältnis zu einer Frau, das gescheitert ist und in den meisten Fällen mit dem Tod der 'Geliebten' endete. Die einzelnen Realisationen dieses lyrischen 'Sujets' unterscheiden sich bloß darin, wie das aussagende Subjekt auf diese Situation reagiert und wie es das Scheitern seiner Liebe motiviert.

Zu einem ähnlichen Befund führt zunächst auch die Analyse der elementaren Einheiten der thematischen Struktur - der Motive: Auch Tomans motivisches Repertoire erweist sich als schlicht, unauffällig, stereotyp und im Grunde sehr traditionell. Die Auswahl, die Toman aus dem traditionellen motivischen Inventar der intim-lyrischen Dichtung liedartigen Charakters trifft, läßt darüberhinaus eine deutliche Tendenz zum Sinnlich-Wahrnehmbaren oder Materiellen und damit auch zur Negation der an den geistigen und ideellen Werten orientierten Motivik der parnassistischen und symbolistischen Poesie erkennen. Diese Tendenz steht jedoch zugleich in einem gewissen Widerspruch zu der herkömmlichen Auffassung von Tomans früher Lyrik als einer un-mittelbaren Gefühlskonfession, denn die Konzentration auf die

Darstellung der sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände, Erscheinungen oder Prozesse der 'äußeren' Welt führt hier u.a. dazu, daß die inneren Erlebnisse, Gefühle oder Gedanken des lyrischen Subjekts nur relativ selten unmittelbar thematisiert werden. So kann es als charakteristisch gelten, daß gerade in Tomans Liebesgedichten der Schwerpunkt der thematischen Aussage ganz eindeutig auf der Benennung bestimmter physischer Merkmale oder Äußerungen der beiden Liebespartner liegt. Die meisten dieser 'deskriptiven' Motive gehören dabei zu dem in der traditionellen Liebeslyrik allgemein verbreiteten Inventar der erotischen Physiognomie, Mimik und Gestik und kommen bei Toman in einer so schmalen Auswahl vor, daß es beinahe paradox erscheint, daß die Gedichte, die auf dieser traditionalistischen und stereotypen motivischen Basis aufgebaut sind, bis heute ihre ästhetische Wirksamkeit im vollen Maße beibehalten haben. So bestehen z.B. die in Tomans früher Liebeslyrik auftretenden Frauengestalten praktisch nur aus Augen (in 20 Gedichten), Haar (11), Kopf (12), Lippen (9), und Händen (12). Andere Körperteile werden hier nur ausnahmsweise erwähnt: Stirn (1), Hals (2), Finger (1), Busen (3). Auch die Eigenschaften, bzw. Funktionen, die den einzelnen Körperteilen zugeschrieben werden, sind in der Regel konventionell und stereotyp und tragen - für sich selbst genommen - nur wenig zur Individualisierung ihrer jeweiligen 'Trägerin' bei. So werden die Augen zumeist als "glühend", bzw. "brennend" oder umgekehrt als "dunkel" charakterisiert, die Lippen als "warm" oder im Gegenteil als "kalt", das Haar ist zumeist "glänzend" usw.

Mit der Tendenz zur 'deskriptiven' Seh- und Darstellungsweise hängt auch der Umstand zusammen, daß in Tomans Liebesgedichten das zentrale Thema der Erinnerung an die Tote, bzw. abwesende Geliebte häufig nicht als ein innerer psychischer Vorgang des lyrischen Subjekts präsentiert ist, sondern gleichsam nach außen, in die Welt der Sinne verlegt wird, indem die Tote, bzw. Abwesende dem 'Dichter' als eine von seinem Bewußtsein losgelöste traumhafte Vision erscheint, d.h. so dargestellt wird, als ob sie im Augenblick seines Sprechens physisch anwesend wäre - z.B.:

Šumící lampa bledě hoří
a bledě hoří na dně duše
zšeřelá lampa. Ticho. Sen.

Vzduch provlnil se novým rytmem,
rytmem tvých ňader a tvých kroků
a dechem tvojich věrných rtů.

Má hlava klesá, vzpomíná si.
Tys měla temné bezdné oči,
smyslné, horké, věrné rty.

Dnes nechod' ke mně! Děsím se tě!
Pruh temně modrý na tvém hrdle
a v očích plá ti zoufalství.
[...] ("Půlnoc")

Die Funktion dieses Verfahrens, das Toman u.a. noch in den Gedichten "Intimní drama" und "Rty zhaslé měla" benutzt, besteht hauptsächlich darin, die Aufzählung der einzelnen 'physiognomischen' Details zu motivieren. Das Bild der toten, bzw. abwesenden Geliebten setzt sich jedoch auch in denjenigen Gedichten vorwiegend aus den Motiven dieses Typs zusammen, in denen die Konzentration auf ihr Äußeres vom Standpunkt der lyrischen 'Handlung' aus als unmotiviert erscheint. So wird z.B. im Gedicht, das bezeichnenderweise den Titel "Portrét" trägt, die Gestalt der Geliebten, welche hier nur als Erinnerung des aussagenden Subjekts präsent ist, folgendermaßen charakterisiert:

Dva vlčí máky měla ve vlase
a pružnost kočky hrála v snědém těle.
A záře elektrická chvěla se
v těch očích, gestech, v bytosti té celé.

Nun kommt die Ausrichtung der thematischen Aussage auf die sichtbaren, sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften freilich nicht einem Verzicht auf die Darstellung der inneren, geistigen Qualitäten der betreffenden Person gleich. Es zeigt sich nämlich bei näherer Betrachtung, daß die Auswahl, die Toman aus dem traditionellen motivischen Inventar der erotischen Physiognomie trifft, nicht zufällig ist, sondern daß die Motive, mit deren Hilfe das Äußere der Geliebten jeweils beschrieben wird, in den meisten Fällen so ausgewählt sind, daß sie zugleich als (Index-) Zeichen oder Symptome bestimmter mentaler Eigenschaften und Prozesse fungieren. So ist vor allem die auffallend hohe Häufigkeit

des Motivs der Augen, das fast in keinem der frühen Liebesgedichte von Toman fehlt, darauf zurückzuführen, daß dieses Motiv besonders gut geeignet ist, die Funktion eines solchen Symptoms zu übernehmen, denn die Auffassung der Augen als eines Zeichens, das die Funktion hat, etwas über den Gemütszustand, bzw. Charakter der betreffenden Person auszusagen, ist bereits im intersubjektiven Kollektivbewußtsein vorgegeben. Das Zeichensystem 'Sprache der Augen' ist darüberhinaus so stark internalisiert, daß es zumeist keiner expliziten Signale bedarf, um den Leser zu veranlassen, das Augen-Motiv auf der Ebene der 'mentalen' Bedeutung zu interpretieren. So genügt es z.B., dieses Motiv auf eine bestimmte Weise mit dem 'physiologischen' Prädikat "glühend", "brennend" u.ä. zu versehen ("O, kde jsou žhavější oči a vítězící?" - "Siesta"; "Žár jejich očí do všech cév se vpil mi [...] " - "Bezesná noc"; "A všechny oči jeden plamen." - "Tableau", usw.), und der Leser wird der betreffenden Figur je nach dem Kontext eine der folgenden Eigenschaften, bzw. Zustände zurechnen: Liebe, Haß, Verzweiflung, Begeisterung, Leidenschaftlichkeit usw. Kommt dagegen das Augen-Motiv in Verbindung mit einem entgegengesetzten Prädikat vor - wie etwa in folgenden Fällen: "Oh, večný stín v tvé jizbě a bolest v kalných již očích." ("Pohádka máje"); "[...] ve zracích tma těžkých nocí visela." (Rty zhaslé měla") u.a. -, so bedeutet das auf der Ebene der Symptom-Sprache: "dieser Mensch ist erschöpft, ermattet, von etwas enttäuscht, sein Geist ist umnebelt" usw. Es genügt aber, dem Prädikat "Licht abwesend" noch die Eigenschaft "tief" hinzuzufügen, und die Augen werden als ein Zeichen der Unergründlichkeit, Rätselhaftigkeit, Tiefsinnigkeit u.ä. ihres 'Besitzers' aufgefaßt - z.B.: "Tys měla temné bezdné oči" ("Půlnoc") usw. Auf die innere psychische Verfassung der jeweiligen Frauengestalt kann der Leser schließlich auch aus bestimmten Bewegungen der Augen, bzw. aus deren betonten Unbeweglichkeit schließen:

Z řas přivřených kmitá
vzteky nudy.

("Siesta")

Dva pohledy pátravé
se v sebe ryjí

(ebd.)

Oh, nemhuř oči před tou svůdností
ubohých šperků [...]

("Proletářskému dítěti")

[...]
 divoška snědá, zrakem zabodnuta
 do mojich očí [...]
 ("Romantická historie")

Als Symptome oder Indizien bestimmter innerer Eigenschaften oder Prozesse fungieren jedoch zumeist auch die übrigen physiologischen Details, mit denen die in Tomans Gedichten auftretenden Frauengestalten ausgestattet sind. Die Zeichenhaftigkeit dieser Motive tritt dabei selbstverständlich nicht immer mit solcher Deutlichkeit hervor wie im Falle des Augen-Motivs, denn nicht alle von ihnen können sich auf so gut ausgebildete und gefestigte Symptom-Sprache stützen. Die absolute quantitative Prädominanz solcher Körperteile wie Augen, Lippen, Kopf, Hände zeugt jedoch deutlich davon, daß die Fähigkeit, zur Indizierung einer bestimmten Seelenlage oder -qualität benutzt zu werden, das oberste Kriterium bildet, nach dem sich in Tomans früher Lyrik die Auswahl der einzelnen physiologischen Details richtet. Die folgenden Beispiele sollen demonstrieren, daß bei Toman die sekundäre, indizielle Semantik dieser Motive auch wirklich voll zur Geltung kommt:

V těch rtech cos chví se ještě, šeptá
 [...] ("Na hrob tvůj")

Světla žhnou, rety žhnou
 [...] ("Smutný večer")

Korunu zlatou líbat prahly rty
 [...] ("Advent")

Tys měla temné, bezdné oči,
smyslné, horké, věrné rty.
 ("Pálnoc")

A vdechneš úsměv na ty rty
 [...] ("Refugium")

[...]
 A ruce se jí třásly touhou.
 ("Ráj")

[...]
 úsměvné, chtivé života
 tesklivě vzpíná ručky.
 ("Pohádka máje")

A moji ruku lehce do svých vzala.
 ("Romantická historie")

[...]
a polož hlavu na mou hrud',
 tam bouří odvaha a síla.
 ("Preludium")

Tvou prudkou hlavu ostře leptá sen
 [...] ("Na hrob tvůj")

At' rdí se, cudná světice,
 at' stud a vztek jí v tvář krev hnál!
 ("Píseň")

Die motivische Einförmigkeit, die das äußere Bild der in Tomans Liebesgedichten präsentierten Frauenfiguren kennzeichnet, ist also dadurch bedingt, daß die Anzahl solcher Teile des menschlichen Körpers, die zur Indizierung des Gemütslebens geeignet sind, relativ beschränkt ist. In Hinblick auf die darzustellende Innenwelt bedeutet dagegen die Konzentration auf diese schmale motivische Schicht keine wesentliche Einschränkung der semantischen Variabilität, denn die Sprache der Gesten, der Mimik und des Ausdrucks bildet - wie am Beispiel der 'Sprache der Augen' gezeigt wurde - ein außerordentlich stark kontextgebundenes semiotisches System, d.h. ein solches System, in dem die einzelnen Zeichen je nach dem Kontext, in dem sie vorkommen, sehr unterschiedliche Bedeutung repräsentieren (vgl. etwa die sehr breite Skala der 'mentalen' Bedeutungen, die das Motiv der 'glühenden Augen' annehmen kann).

Die Kontextgebundenheit dieser Symptom-Sprachen und die äußerst hohe Polysemie der Zeichen, aus denen sie bestehen, stellen letzten Endes auch denjenigen Faktor dar, der bei Toman für die bevorzugte Verwendung der Motive, die als solche polysemie Symptom-Zeichen fungieren können, ausschlaggebend war. Es gab ihm nämlich die Möglichkeit, dem Prinzip, auf dem bereits die lexikalisch-syntaktische Struktur seiner Gedichte aufgebaut ist, auch in deren motivischem Aufbau Geltung zu verschaffen, indem er diese Motive in solchen Kontexten eingebettet hat, die sie nicht monosemieren, und sie dadurch zwang, das gesamte Bedeutungspotential, das ihnen auf Grund der Symptom-Funktion zukommt, zu offenbaren. Doch dazu erst später. Hier sollte nur darauf hingewiesen werden, daß den Motiven dieses Typs in Tomans Gedichten eine Doppelfunktion zukommt. Einerseits funktionieren sie als beschreibende Details, die die Aufgabe haben, die Physiognomie der jeweiligen Frauengestalt andeutungsweise zu evokieren, andererseits - und das ist ihre Hauptaufgabe - **verweisen**

sie kraft ihrer sekundären, indiziellen Semantik auf die geistige Sphäre dieser Figuren. Sie indizieren dadurch, freilich nur indirekt, auch die Erlebnisweise des 'Liebhabers', denn diese Gestalt ist in Tomans Gedichten fast immer mit dem Subjekt der Aussage identisch und als solche bildet sie zugleich die für die Wahrnehmung, Bewertung und Interpretation der dargestellten 'Welt' verantwortliche Distanz.

Doch die Tendenz, das Geistige in das sinnlich Wahrnehmbare zu transformieren, tritt auch in denjenigen Aussagen des lyrischen Subjekts deutlich zutage, die sich d i r e k t auf seine innere Erlebnissphäre beziehen. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch hier die Sprache der Symptome. Zum Teil werden dazu dieselben oder ähnlichen Motive benutzt, die auch zur Indizierung der Innenwelt der Geliebten dienen:

Má hlava klesá, vzpomíná si.
("Půlnoc")

A má hlava se uložila
ve tvoje vlasy.
("Večer")

Poslouchat budeš moje horké rytmy,
mou horkou hlavu zchladiš políbením.
("Refugium")

Dědictví věků krví chví
a jemným nachem barví skráně.
("V postní odpoledne")

Horečně pusta je moje hlava,
tělo žhne všude, [...]
("Intimní drama")

[...]
a naše oči snem se tměly.
("Mys dobré naděje")

Zbývá jen stisknout horké rty.
("Píseň cizí bolesti")

Já ovšem cítil v tváři horký nach
[...]
("Vzpomínka z Mostu")

Zum Teil handelt es sich aber um Motive, die normalerweise nur auf dem Wege der Introspektion wahrnehmbar sind (Herzklopfen, Blutdruck, Augenflimmern u.ä.) und die deshalb ausschließlich in den ich-bezogenen Aussagen des lyrischen Subjekts vorkommen:

Tak smutně bije srdce
jak srdce zvonů pohřebních.
("Sen severu")

Dnes Velký pátek. V odmlčení
zvonů mé srdce vítězně bije.
("Devátá symfonie")

A moje srdce též se rozšumělo
jak bílé břízy stršásající snih.
("Advent")

Horečně pusta je moje hlava
[...]
A v očích kruhy tancují rudé.
("Drama")

Jak stisk by mi hrdlo
kdos cizí silnou rukou [...]
("Podzim")

Nemohu usnout. Mě hoří krev.
("Bezesná noc")

Žár bílý spí na stromech
a pálí v krvi.
("Siesta")

Wir haben es hier nicht mehr mit sichtbaren Eigenschaften des menschlichen Körpers zu tun, sondern mit inneren physiologischen Empfindungen des aussagenden Subjekts. Nichtsdestoweniger ist jedoch die Funktionsweise dieser Motive die gleiche wie bei den deskriptiven Motiven im eigentlichen Sinne des Wortes, denn auch hier werden Phänomene, die ihrem Wesen nach physiologischer Natur sind, zur Indizierung bestimmter psychischer Prozesse benutzt. Dasselbe trifft schließlich auch in Hinblick auf diejenigen Aussagen zu, in denen bestimmte gefühlsmäßige Lautäußerungen (Lachen, Weinen, Singen u.ä.) thematisiert werden:

Není, kam zabořit hlavu
není, kde zaplakat tiše.
("Ztracený syn")

[...]
syn ztracený nade vším hvízdá
zatrpklou elegii.
(ebd.)

Důvěrným steskem trysknul její smích
("Advent")

Kdes v pustnoucí vile
alt vroucí zpíva. Vysklo ve mně srdce.
 ("Podzim")

Noc mívá. A jak vítr sténá
tvůj pláč mým nitrem zostra zní.
 ("Píseň cizí bolesti")

[...]
 podušku hledáš, kde se vyplakat chceš.
 ("Než vyjde první hvězda")

Auch hier fungieren Motive, die sensu stricto der 'physischen' Sphäre angehören als indizielle Zeichen psychischer Sachverhalte.

Die für den thematischen Aufbau von Tomans Poesie charakteristische Tendenz, das Geistige als eine 'physisch' wahrnehmbare Realität zu präsentieren, findet jedoch ihren Ausdruck nicht nur in der 'Übersetzung' der Gedanken und Gefühle in die Sprache der körperlichen Symptome, sondern sie manifestiert sich auch darin, daß bei Toman die betreffenden mentalen Phänomene oft als Prozesse dargestellt werden, die sich in der Außenwelt abspielen. Es wurde hier bereits darauf aufmerksam gemacht, daß Toman dieses Verfahren nicht selten zur Darstellung eines der zentralen Themen seiner früheren Liebeslyrik - der Erinnerung an die tote Geliebte - benutzt, indem er die Tote als eine vom Bewußtsein des sich erinnernden Subjekts gleichsam unabhängig existierende Gestalt auf der lyrischen Szene erscheinen läßt. Auf eine ähnliche Weise behandelt er gelegentlich auch andere thematische Komplexe dieses Typs. So nehmen z.B. im Gedicht "Cassius I" die Gedanken an den Selbstmord die Gestalt einer Chimäre an, die das lyrische Subjekt in den Tod lockt:

[...]
 Mha škrtí svítily. Jsem sám a sám.
 Jen stín můj a má chiméra.

Ta na mne svůdně kyvá zdaleka,
nad řekou stane záhadně
a cosi šeptá. Oh, jak uleká
 sen o tom mrazně vlhkém dně.

Im Gedicht "Tesknice" gewinnen wiederum die Erinnerungen an die Kindheit eine selbständige 'physische' Existenz, indem sie dem am Kamin sitzenden 'Dichter' als eine Serie sich im Feuer spiegelnder Bilder erscheinen:

Měsíční světlo padá na podlahu.
U krbu sedím, v dlaních horkou hlavu,
a myslím na domov.

Zlá erotika koček venku řadí
A v ohni tancuje mé celé mládí,
hra, scény beze slov.

Um die darzustellenden Gefühle und Gedanken von dem sie erzeugenden Bewußtsein loszulösen und sie in die Welt der Sinne zu verlegen, bedarf es jedoch nicht notwendig derartiger fiktionaler Motivierung. Viel häufiger sind vielmehr solche Fälle, in denen Toman die einzelnen psychischen Phänomene einfach als Gegenstände oder Prozesse der Außenwelt behandelt, ohne dieses Verfahren durch die Konstituierung einer fiktionalen Ebene zu rechtfertigen. Hier einige Beispiele:

Sám sedím v hlučné kavárně
a nálada má beztvárně
se vlní, hrá a tančí

po ebenové šibenici,
kde visí zlatém při měsíci
tři ztichlí rebelanti.

("Píseň ad usum delphini")

Dumavá práce zelenavých kol
si zpívá šerem. Proč ten stesk a bol
mou duši chyt a tlačí k zemi.

("Podzim")

Krvavě kvetla láska má,
jak krví plá má nenávisť.
Umřela v krvi láska má.
Co slzami zrosila míst.

("Píseň")

Po jitrech kouzelných přišly
dni pusté a bez výhledů;
po večerech doutnavých všechny
bolesti ulehle.

("Kousek léta")

Instinkty temné, jež prospaly den,
zavýskly v plamenech luceren.

("Večer")

Eine ähnliche Funktion hat schließlich auch das Verfahren, die inneren Erlebnisse des lyrischen Subjekts als die auf es von außen her einwirkenden Sinneseindrücke darzustellen. So wird etwa im Gedicht "Kousek léta" das Gefühl der Entfremdung als eine akustische und olfaktorische Sinneswahrnehmung präsentiert:

Tak prostřed přemoudrých lidí
mě zchvátil hnus a smutek.
Dech duše jsem nepocítil.
Tep srdce nezaslech.

Ähnlich stellt sich im Gedicht "Večer" dem lyrischen Subjekt die Erkenntnis, daß seine Liebe gescheitert ist, als eine Stimme dar, die ihm "spöttisch ins Ohr ruft": "Quijote, amen." Die Emotionen, die diese Erkenntnis in ihm erweckt, empfindet er dabei als den würgenden Druck einer fremden Hand an seinem Hals:

Jak stisk by mi hrdlo
kdos cizí silnou rukou (listí padá)
a do uší mi křičel vysměvačně:
Quijote, amen.

Hier noch einige Beispiele:

Mdlá rozespalost
nám hladí kůži i nervy.
("Siesta")

Nad zemí v dálce z mlh se roztančilo
obrovské slunce. Rudou vibrací
žhne do očí, bolest, jež krvácí.
("Východ")

A krutá zpověď' vyhřměla.
V těch hříších čet jsem život svůj,
v zoufalství jejím svoji bídu.
("Rty zhaslé měla")

Zmizela navždy. A v mé paměti
vášnivě, na mžik, znějí její struny.
("Portrét")

A hlava třeští [...] Kosmogonie
a soumrak bohů dechly na mně z hvězd.
("Sen severu")

Die Beobachtungen, die wir bei der Analyse der thematischen Einheiten, welche den Plan der 'handelnden Figuren' konstituieren, haben machen können, erweisen nun ihre Gültigkeit auch in Hinblick auf die Motive, die sich auf das äußere Handlungs-geschehen beziehen. Es ist klar, daß die Motive dieses Typs in den Gedichten, die im Wesentlichen auf der Selbstaussage des lyrischen Subjekts basieren, keine selbständige thematische Ebene bilden und sich zu keiner kontinuierlichen Handlungssequenz verbinden. Da jedoch bei Toman die Selbstaussage des lyrischen Subjekts nicht als bloßer Ausdruck einer situationsentzogenen inneren Befindlichkeit, sondern als Reaktion auf eine reale Konfliktsituation angelegt ist, schließt die thematische Struktur seiner Gedichte in der Regel auch Elemente ein, welche die Aufgabe haben, wenigstens andeutungsweise über die Ereignisse und Begebenheiten zu informieren, die die jeweilige Konfliktsituation konstituieren.

Nun werden in Tomans Poesie auch diese vom funktionalen Standpunkt aus 'epischen' Elemente vorwiegend durch Motive repräsentiert, die deskriptiver Natur sind. Das dieser Substitution zugrundeliegende Verfahren beruht dabei - ähnlich wie die Indizierung der psychischen Prozesse und geistigen Qualitäten durch die Eigenschaften oder Bewegungen des menschlichen Körpers - darauf, daß zwischen der dargestellten Gegenständlichkeit und dem mitzuteilenden nicht-gegenständlichen Inhalt ein ursächlicher (bzw. Kontiguitäts-) Zusammenhang besteht, den der Leser auf Grund seiner Lebens- oder Leseerfahrung selbständig herstellen kann. Als ein gutes Beispiel kann uns hier ein Abschnitt aus dem Gedicht "Pulnoc" dienen:

Dnes nechod' ke mně! Děsím se tě!
Pruh temně modrý na tvém hrdle
 a v očích plá ti zoufalství.

In der zweiten Verszeile dieser Strophe wird mitgeteilt, daß die Frau, von der in diesem Gedicht die Rede ist, Selbstmord begangen hat. Wir haben es hier also mit einem Handlungsmotiv par excellence zu tun. Nichtsdestoweniger weist jedoch die motivische Struktur der Verszeile, durch die diese Information vermittelt ist, rein beschreibenden Charakter auf: sie schließt die Beschreibung des Halses der betreffenden Gestalt in sich ein, an dem sich ein dunkelblauer Streifen befindet. **Auf den Umstand, daß diese Gestalt Selbstmord begangen hat, muß der Leser selber**

schließen. Mit anderen Worten: die Beschreibung einer Gegenständlichkeit funktioniert hier als (konnotatives) Index-Zeichen eines bestimmten Ereignisses, wobei zwischen dem Zeichenträger (dunkelblauer Streifen am Hals) und der Bedeutung (Selbstmord) eine kausale Beziehung besteht. Die Voraussetzungen, die der Leser erfüllen muß, um die ihm hier obliegende Bedeutungszuordnung vollziehen zu können, erscheinen zumindest in unserem Kulturkreis als trivial: er muß etwas von Tötung durch die Strangulation wissen, und es muß ihm ferner bekannt sein, daß diese Tötungsart am Hals des Opfers gewisse Spuren hinterläßt.

Etwas spezieller ist dagegen das 'Wissen', das der Leser einbringen muß, um die konnotative Bedeutung des Motivs realisieren zu können, das Toman im Gedicht "Drama" zur Indizierung eines ähnlichen Ereignisses benutzt:

Zbabělče! Bídny! Flakon ten malý
už nevyrveš mi.

Der konnotative Inhalt dieses Satzes läßt sich etwa folgendermaßen umschreiben: das sprechende Subjekt (hier eine Frau) hat vor, Selbstmord zu begehen, und meint, sein Gegenspieler werde es an der Realisierung dieser Absicht nicht mehr hindern können. Die indizielle Semiose besteht hier aus zwei Phasen, von denen die zweite auf der finalen Relation zwischen dem Bezeichnenden (Mittel) und Bezeichneten (Tat) beruht und dem Leser keine speziellen Kenntnisse abverlangt. Die adäquate Realisierung der ersten Phase, der eine (räumliche) Kontiguität des Bezeichnenden (Behälter) und Bezeichneten (Inhalt) zugrundeliegt, setzt dagegen voraus, daß der Leser mit der Atmosphäre des Fin de siècle vertraut ist und daß er vor allem weiß, daß es zu dieser Zeit (zumindest in der Literatur) Mode war, daß die Damen in der Handtasche ein Flakon mit Gift statt Parfums mit sich trugen. Sonst läuft er Gefahr, diese Textstelle etwa als eine Auseinandersetzung ums Parfümieren zu interpretieren.

Im allgemeinen sind jedoch die Anforderungen, welche die motivischen Zeichen, die Toman zur Indizierung des Handlungsge-
schehens benutzt, an die 'Weltkenntnis' des Lesers stellen, nicht so speziell wie in diesem Falle. Eine wichtige Rolle spielen dabei insbesondere die Motive, deren konnotativer Inhalt an die allgemein verständliche Sprache der christlichen Riten ge-
bunden ist: das Motiv des Rings ("Drama", "Na hrob tvuj")

"Proletářskému dítěti", "Cestou"), des welkenden Myrtenreises im Haar einer Frau ("Svatební", "Mým snem jsi prošla..."), des Kreuzes auf einem Grab ("Na hrob tvůj..."), des Glockengeläutes ("Advent" "Sen severu", "V postní odpoledne", "Devátá symfonie") u.ä. Die motivischen Zeichen dieses Typs fungieren in Hinblick auf den jeweiligen Handlungsträger als Symbole der Riten-Sprache, d.h. als Zeichen, bei denen die Beziehung zwischen dem Bezeichnenden und Bezeichneten (zumindest in synchroner Perspektive) allein durch die Konvention hergestellt wird (Ring als Symbol für "verheiratet", "verlobt" u.ä.). Hinsichtlich der eigentlichen Handlung kann man hier jedoch immer noch von Zeichen indiziellen Charakters sprechen, in denen die symbolische Bedeutung des jeweiligen Motivs ihrerseits die Funktion eines Zeichenträgers übernimmt, der auf Grund der Kontiguität das betreffende Ereignis indiziert (Ring als Index-Zeichen für "Heirat", "Verlobung" etc.)⁸⁶.

Auch auf die zweite Kategorie der motivischen Zeichen, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, läßt sich der Morris-Peircesche Symbolbegriff nur mit gewissen Einschränkungen anwenden. Es handelt sich um unterschiedliche Blumenmotive, auf deren häufige Verwendung bei Toman bereits M. Červenka aufmerksam macht. Červenka spricht in diesem Zusammenhang von "emblematischen Symbolen", deren "relativ hoher und konzentrierter semantischer Gehalt auf den Assoziationen beruht, die im intersubjektiven Bewußsein vorgegeben sind"⁸⁷. Die Feststellung trifft

86) Bei der Klassifizierung der motivischen Zeichen gehen wir von der Morris-Peirceschen Zeichentypologie aus, nach der man je nach der Beziehung zwischen Signifiant (Sa) und Signifié (Se) insgesamt drei Typen von Zeichen unterscheiden kann: 1) das Ikon, bei dem die Relation zwischen Sa und Se auf ihrer Ähnlichkeit beruht (auf der motivischen Ebene von Tomans Gedichten nicht vertreten); 2) das Index, bzw. (nach A. Schaff) das Symptom, bei dem zwischen Sa und Se eine reale (zeitliche, räumliche oder kausale) Beziehung besteht und 3) das Symbol, bei dem die Beziehung zwischen Sa und Se allein durch die Konvention hergestellt wird (vgl. dazu Ch.S. Peirce, Collected Papers, Cambridge/Mass, 2.243, 2.300-2.3007 und A. Schaff, Einführung in die Semantik, Frankfurt/M. 1969). Der Begriff 'konnotatives Zeichen' wird hier im Sinne von R. Barthes generell in bezug auf alle Zeichen verwendet, bei denen ein semantisch funktionierendes Zeichen als Ganzes zum Bedeutungsträger eines Zeichens höherer Ebene wird (R.B., "Éléments de sémiologie", in: Communications 4 [1964], S. 91-135, speziell S. 130).

87) "Vývoj Tomanova slohu", in: M.Č., Symboly, písně a mýty, Praha 1966, S. 144.

in Hinblick auf solche traditionellen Blumenmotive wie Rose ("Svatební") oder Lilie ("Eva aevis") ganz gewiß zu, auch wenn sie ihre Funktionsweise nur unzureichend zu erklären vermag. Die Blumenmotive dieses Typs kommen jedoch in Tomans Poesie relativ selten vor. Der Schwerpunkt liegt hier vielmehr auf solchen Blumenmotiven, deren konnotativer Bedeutungsgehalt nicht so sehr konventioneller, als vielmehr okkasioneller Natur ist (Mohnblume, Klette, Brennessel, Margarite u.ä.). Auf einer im Kollektivbewußtsein verankerten Konvention beruht in diesem Falle bloß die Erwartung, daß ein in der Liebeslyrik vorkommendes Blumenmotiv wahrscheinlich eine symbolische Funktion haben wird. Bei der Bedeutungszuordnung, die der Leser auf Grund dieser Erwartung vornimmt, kann er sich jedoch auf keine intersubjektive Konvention stützen, sondern er muß die betreffenden Konnotationen selbst herstellen, indem er einerseits von den 'natürlichen' Eigenschaften der jeweiligen Blume ausgeht und sich dabei andererseits durch die Anweisungen leiten läßt, die ihm in dieser Hinsicht der Kontext gibt.

Wir wollen die Funktionsweise der Blumenmotive in Tomans Poesie am Gedicht "Píseň" demonstrieren, in dessen motivischem Aufbau sie eine zentrale Rolle spielen. Wir werden uns dabei allerdings nicht ausschließlich auf die Blumenmotive konzentrieren, sondern wollen zugleich versuchen, am Beispiel dieses Gedichts, dessen relativ einfache und übersichtliche motivisch-thematische Struktur es zu einem für unsere Zwecke geeigneten Demonstrationsobjekt macht, generell die Funktionsweise der für Toman charakteristischen motivischen Zeichen in ihrer kontextuellen Manifestation zu untersuchen.

Divoký mák ti natrhám
na poli zprahlém nejvíce,
pomněnky modré k němu
dám, jež u struh kvetou teskníce.

Na její lože nastelu
mák divoký, mák divoký.
Můj bože, já tam nastelu
mák divoký, mák divoký.

At' rdí se, cudná světice,
at' stud a vztek jí v tvář krev hnal!
Mák rudý rád mám nejvíce.
Vždyt' krev jsem vždycky, vždycky dal!

Krvavě kvetla láska má
 jak krví plá má nenávist.
 Umřela v krvi láska má.
 Co slzami zrosila míst!

O ctnostná panno, světice,
 můžete s pomněnkou si hrát.
 Mák rudý rád mám nejvíce
 a umím, umím pohrdat!

Die motivische Struktur dieses Gedichts ist auf der kontrastiven Gegenüberstellung zweier Blumenarten aufgebaut. Mit der ersten von ihnen - dem Klatschmohn (divoký mák) - verbinden sich m.E. normalerweise keine konventionalisierten Konnotationen; die zweite - das Vergißmeinnicht - fungiert zwar in der tschechischen Folklore-Kultur als ein Symbol für 'Unschuld' und 'Keuschheit', doch im Kontext von Tomans Gedicht wird sie darüberhinaus mit zahlreichen anderen konnotativen Bedeutungen 'aufgeladen', die in der konventionalisierten 'Blumen-Sprache' keine Entsprechung haben. - Ungeachtet dessen ist hier jedoch die Herstellung der Konnotationen nicht ausschließlich dem Assoziationsvermögen des Rezipienten anheimgestellt, sondern sie wird durch die im Kontext aufgebaute Systematik gesteuert, welche die vagen und in der Möglichkeit verschiedensten Assoziationen, die diese zwei Blumen auf Grund ihrer 'natürlichen' Eigenschaften im Rezipienten jeweils zu aktivieren vermögen, in eine bestimmte Richtung lenkt. Die Funktion einer solchen Rezeptionsanweisung hat hier v.a. die kontrastive Gegenüberstellung dieser Blumenmotive selbst, die bereits in der ersten Strophe erfolgt. Es werden dadurch einerseits bestimmte Konnotationen, die jedes dieser Motive in einem anderen Kontext an sich zu binden vermöchte, ausgeschaltet (dazu gehört v.a. die Bedeutung 'Natur', die sowohl die 'Mohnblume' als auch das 'Vergißmeinnicht' insbesondere in einem Kontext konnotieren würden, in dem sie einer Kulturpflanze - etwa der Rose - gegenübergestellt wären). Auf der anderen Seite werden durch diesen Kontrast dem Leser bestimmte Konnotationen geradezu aufgedrängt, und zwar diejenigen, welche sich um die Eigenschaften gruppieren, durch die sich die hier konfrontierten Blumenarten voneinander unterscheiden. Zu solchen Eigenschaften gehören insbesondere die Farbe und die Umgebung, in der sie gewöhnlich wachsen. Die besondere Wichtigkeit gerade dieser zwei Unterscheidungsmerkmale, die ihnen gegenüber anderen möglichen Distinktionen (z.B. unterschiedlicher Wuchs, unterschiedliche

Gestalt u.ä.) eine Vorrangstellung sichert, ergibt sich daraus, daß hier die Farbe und die Umgebung explizit genannt werden: "pomněnky modré",; "na poli zprahlém nejvíce"; "jež u struh kvetou". Die Konnotationen, die hier der Leser auf Grund dieser Rezeptionsanweisung den beiden Blumentypen zuordnet, lassen sich etwa folgendermaßen verbalisieren:

"Mohnblume"

Wärme
Licht
Weite
der Umwelt ausgeliefert
Freude

"Vergißmeinnicht"

Kälte
Schatten
Enge
geschützt
Traurigkeit⁸⁸

Diese Konnotationspaare sind durch den Kontext relativ stark gestützt, d.h. sie sind unabhängig von mehr zufälliger Assoziation des Lesers. Im Kontext der zeitgenössischen Literatur kamen dann noch zwei weitere Paare von relativ gefestigten Konnotationen hinzu:

Kraft
revolutionär

Schwäche
konservativ

Das erste von ihnen beruht auf dem Gegensatz 'Sonne'- 'Abwesenheit der Sonne', der durch die unterschiedlichen Vegetationsverhältnisse der hier konfrontierten Blumenarten impliziert wird und der im System der 'anarchistischen' Dichtung, in dem die Sonne als ein Symbol des 'starken, intensiven Lebens' fungiert hat⁸⁹, seinerseits die semantische Opposition 'Kraft'- 'Schwäche' konnotiert. Dem zweiten Konnotationspaar liegt dann die in der 'anarchistischen' Dichtung übliche symbolische Interpretation des Farbengegensatzes von 'rot' und 'blau' zugrunde⁹⁰.

88) Das letzte Oppositionspaar wird dadurch erzeugt, daß dem Vergißmeinnicht metaphorisch das semantische Merkmal 'traurig' zugewiesen wird ("Pomněnky modré [...], jež u struh kvetou tesknice."), und die Mohnblume auf Grund des Kontrastes die ihr potentiell (dank der semantischen Kontiguität mit 'Wärme', 'Licht', 'Sonne') zukommenden entgegengesetzten Konnotationen zur Geltung bringt.

89) M. Červenka, "Karel Toman", in: Česká literatura 10 (1962), S.269

90) Vgl. dazu V.Karbusický, Ideologie im Lied, Lied in der Ideo-

In der zweiten Strophe dient die Mohnblume zunächst als Konnotator einer bestimmten erotischen Handlung. Diese Konnotation kommt hier deshalb zustande, weil das Motiv der Mohnblume mit dem übrigen motivischen Kontext dieser Strophe (vom Standpunkt des Normalen und Erwartbaren) in keinem logischen Zusammenhang steht und weil das Motiv 'das Bett einer Frau' die 'erotische' Interpretation als die natürlichste Auflösung dieser Inkohärenz erscheinen läßt. Indem hier aber die Mohnblume sekundär die Funktion eines erotischen Symbols übernimmt, gewinnt damit auch der Gegensatz der beiden Blumenmotive eine 'erotische' Dimension: das Vergißmeinnicht bringt seine konventionellen Bedeutungen 'Unschuld' und 'Keuschheit' zur Geltung, und mit der Mohnblume verknüpft sich eine ganze Reihe entgegengesetzter Konnotationen, deren semantischer und axiologischer Inhalt im zeitgenössischen Kontext durch den Bezug auf die anarchistische Theorie der 'befreiten Liebe' relativ genau festgelegt war. Das dem motivischen Aufbau des ganzen Gedichts zugrundeliegende System von konnotativen Bedeutungswerten erweitert sich somit um die semantische Opposition

'befreite Liebe'	Unschuld
	Keuschheit.

Die dritte Strophe bringt in Hinblick auf die Entfaltung der lyrischen Handlung die Reaktion der beiden Liebespartner auf das Ereignis, das in der zweiten Strophe angedeutet wurde. Die beiden Reaktionen werden dabei (z.T.) wieder durch Konnotationen mitgeteilt: die zornig-ablehnende Haltung der Frau wird durch die Beschreibung ihrer (vorausgesetzten) physischen Reaktion 'i n d i z i e r t' (ihr Gesicht wurde vor Scham und Wut rot), die trotzig-bejahende Haltung des Mannes unter Ausnutzung der in der zweiten Strophe aufgebauten (okkasionellen) Konvention 's y m b o l i s i e r t' (durch das demonstrative Bekenntnis seiner Liebe zu den Mohnblumen). In bezug auf das System von semantischen Oppositionen, das auf Grund der kontrastiven

logie, Köln 1973, S. 133. Da der 'symbolischen' Interpretation des Gegensatzes von 'rot'- 'blau' der Umstand zugrundeliegt, daß die Uniformen der k. und k. Armee blau waren, sollte man sensu stricto auch hier eher von der indiziellen Bedeutungszuweisung sprechen, zumal auch die symbolische Bedeutung von 'rot' ihre ursprüngliche indizielle Motiviertheit noch nicht ganz eingebüßt hat.

Gegenüberstellung beider Blumenmotive erzeugt wurde, 'bedeuten' die in der dritten Strophe dargestellten 'Ereignisse': der Mann (d.h. hier: das lyrische Subjekt) identifiziert sich durch seine Parteinahme für die Mohnblume mit den mit diesem Motiv konnotativ verbundenen Bedeutungs- (und Lebens-)werten; die Frau macht sich dagegen durch ihre ablehnende Haltung der Mohnblume gegenüber zur Exponentin der durch das Vergißmeinnicht repräsentierten Prinzipien. Der der motivischen Struktur des Gedichts zugrundeliegende Konflikt von zwei entgegengesetzten Lebensauffassungen wird damit personalisiert und gewinnt zugleich eine einheitliche axiologische Perspektive, denn es sind hier (wie übrigens in den meisten von Tomans Gedichten) keine Signale vorhanden, die den Leser veranlassen könnten, auf eine Distanzhaltung des auktorialen Subjekts gegenüber dem vom lyrischen Subjekt vertretenen Standpunkt zu schließen.

Die Konnotationen, mit denen die motivische Struktur dieses Gedichts durch die Einbeziehung weiterer Motive angereichert wird, tragen zwar zur Spezifizierung und Verfestigung des bisher erstellten Systems von semantischen Oppositionspaaren bei, nicht aber zu dessen grundsätzlicher Modifikation: Das Motiv des vergossenen Bluts (dessen Konnotationsvermögen dadurch aktiviert wird, daß es mit dem Motiv der Mohnblume, auf das es über die Gestalt des lyrischen Subjekts bezogen ist, auf der Ebene der denotativen Handlungsbewegung in keinem logischen Zusammenhang steht, obwohl das Vorhandensein eines solchen durch die Konjunktion vždyt' signalisiert ist) konnotiert 'Kampf', 'bedingungslose Hingabe', 'Aufopferungsbereitschaft' und (auf Grund des Kontrastes zu "at' stud a vztek jí v tvář krev hnal!") 'Aktivität'. Diese Bedeutungswerte sind bereits in dem semantischen Inhalt der Konnotation 'revolutionär' implizit enthalten und tragen in dieser Hinsicht nur noch zu ihrer Konkretisierung bei. Sie sind aber insofern von großer Wichtigkeit, als sie die Realisierung dieser Konnotation unabhängig machen von der Kenntnis der symbolischen Bedeutung des Farbengegensatzes 'rot' - 'blau'. In der vierten Strophe wird das Motiv des Bluts in Verbindung gebracht mit dem Motiv der Liebe und trägt deshalb mit seinen Konnotationen zur Spezifizierung und Verfestigung des Konnotationspaars 'Unschuld', 'Keuschheit' - 'befreite Liebe' bei. Die 'befreite Liebe' erscheint hier als 'sinnlich', 'leidenschaft-

lich' und wieder mit 'bedingungsloser Hingabe' verbunden (die 'Leidenschaftlichkeit' und 'Bedingungslosigkeit' werden hier noch dadurch unterstrichen, daß die 'Liebe' auf die gleiche Ebene mit dem 'Haß' gestellt und metaphorisch in Verbindung mit dem 'Tod' gebracht wird). In der letzten Strophe bekräftigt das Motiv der mit einem Vergißmeinnicht spielenden Frau die Verbundenheit dieser Gestalt mit der durch das Vergißmeinnicht repräsentierten 'Welt', wobei hier diese 'Welt' durch die Einbeziehung der Konnotationen, die sich mit dem Motiv des Spiels verknüpfen, mit den Merkmalen 'nutzlos', 'egoistisch' etc. versehen wird (die positiv merkmalthaltigen Konnotationen wie etwa 'frei', 'Phantasie' u.ä. werden dagegen durch den Druck des Kontextes ausgeschaltet). In den letzten zwei Verszeilen wird dann schließlich noch einmal die Zugehörigkeit des lyrischen Subjekts zu der 'Welt der Mohnblume' betont und seine ablehnende Haltung der 'Welt des Vergißmeinnicht' gegenüber bekräftigt.

Wir brechen hier die Analyse der thematischen Struktur dieses Gedichts ab, obwohl nicht alle ihre Elemente und alle einzelnen Verfahren der konnotativen Bedeutungsherstellung untersucht worden sind; doch es ging ja nicht um eine erschöpfende Beschreibung (und schon gar nicht um eine Interpretation), sondern es sollte an einem Beispiel die Funktionsweise der Blumenmotive demonstriert werden. Zugleich wollten wir aber an einem längeren Textstück die allgemeinen Prinzipien untersuchen, auf denen die motivische Struktur von Tomans Poesie aufgebaut ist. Im folgenden sollen nun die Ergebnisse dieser Untersuchung unter Berücksichtigung der Erkenntnisse, die bereits durch die Analyse anderer motivischer Schichten erzielt worden sind, diskutiert und synthetisiert werden.

Es hat sich zunächst gezeigt, daß die Tendenz zum Konkreten und sinnlich Wahrnehmbaren, die sich bei Toman in Hinblick auf die Auswahl des motivischen Materials beobachten läßt und die man vom literarhistorischen Standpunkt aus als eine durch die Reaktion gegen die 'spirituelle' Ausrichtung der parnassistischen und symbolistischen Poesie bedingte 'Objektivierung' der Sichtweise interpretieren kann, in letzter Instanz auf das Bemühen zurückzuführen ist, die thematische Struktur des Gedichts aus solchen motivischen Einheiten aufzubauen, die die Fähigkeit besitzen, möglichst viele Konnotationen an sich zu binden. Toman

konzentriert sich dabei hauptsächlich auf Motive, bei denen das Zustandekommen der sekundären Semiose dadurch erleichtert wird, daß sie (bzw. die Klasse der Erscheinungen, auf die sie sich beziehen) bereits außerhalb des gegebenen Textes, in einem mehr oder weniger internalisierten semiotischen System als konnotative Zeichen fungieren. Dazu gehören nicht nur die Blumen- und andere Motive, deren Konnotationsvermögen sich auf eine bestimmte literarische Tradition stützt, sondern ebenfalls solche motivische Einheiten, bei denen die Präsumpion, daß sie als Träger bestimmter konnotativer Bedeutungsinhalte fungieren werden, auf der außerliterarischen Erfahrung des Lesers beruht, wie z.B. bei den Motiven, die auf die allgemein bekannte Sprache der christlichen Riten Bezug nehmen oder z.T. auch bei den Motiven, denen die gestische und mimische 'Sprache' des menschlichen Körpers zugrundeliegt.

Die Konzentration auf diese spezifische motivische Schicht führte zwar zu einer gewissen motivischen Einförmigkeit, doch dieser 'Nachteil' wird durch das große Konnotationsvermögen der betreffenden Motive und durch die Möglichkeit wettgemacht, es mit einem minimalen Aufwand an Mitteln zu aktivieren. So kann - wie am Beispiel des Gedichts "Píseň" gezeigt wurde - der Prozeß der sekundären Bedeutungsherstellung bereits durch eine einfache Gegenüberstellung von zwei kontrastierenden Blumenmotiven ausgelöst werden. Das Verfahren, das Toman zu diesem Zweck am häufigsten benutzt, besteht aber darin, daß die 'konnotations-trächtigen' (bzw. '-verdächtigen') Motive in Kontexte eingebettet werden, mit denen sie in denotativer Hinsicht keinen sinnvollen Bedeutungszusammenhang bilden, so daß der Leser gezwungen ist, die sematische Kohärenz des motivischen Aufbaus mittels der konnotativen Bedeutungen herzustellen. Auf solche Weise wird nicht nur das gesamte sekundäre Bedeutungspotential, das den betreffenden Motiven auf Grund ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten (literarischen oder außerliterarischen) Konnotationsssystemen zukommt, aktualisiert, sondern es werden dadurch auch denjenigen Motiven bestimmte konnotative Bedeutungswerte zugeordnet, die den jeweiligen 'Kontext' bilden und die an sich keinem der sekundären Zeichensysteme anzugehören brauchen.

So kommt z.B. in der ersten Strophe des Gedichts "Smutný večer" das Motiv der heißen Lippen in einem Kontext vor, der sich aus Motiven zusammensetzt, welche eine winterliche Abend-

szenerie konstituieren (die Motive der brennenden Lichter und des fallenden Schnees):

Světla žhnou, retý žhnou
a v tanci vloček sněhových jde noc
[...]

Zwischen dem Motiv der heißen Lippen und dem es umgebenden motivischen Kontext besteht hier auf der Ebene der denotativen Bedeutungsbewegung kein sinngebender Zusammenhang. Dies führt einerseits dazu, daß das ganze Bedeutungspotential, welches dieses Motiv als ein Index-Zeichen eines bestimmten seelischen Zustands zu konnotieren vermag, zur Geltung gebracht wird ('Leidenschaft', 'Sehnsucht', 'Aufregung', 'Schmerz' u.ä.). Um jedoch den fehlenden Sinnzusammenhang herstellen zu können, muß der Leser - andererseits - auch den es umgebenden Motiven bestimmte Konnotationen zuweisen. Da nun diese Motive keinem internalisierten System der sekundären Bedeutungsherstellung angehören und deshalb für sich selbst genommen weder ein Konnotationspotential besitzen noch eine bestimmte Konnotationsrichtung implizieren, wird sich hier die konnotative Bedeutungszuordnung am Modell der 'heißen Lippen' orientieren; d.h. die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften, welche die betreffende Abendszenerie kennzeichnen, werden als Zeichenträger aufgefaßt, denen bestimmte geistige Qualitäten zuzuordnen sind. Als Rezeptionsanweisung, die die vom Leser vorzunehmende Bedeutungszuweisung in die vom Autor intendierte Richtung lenkt, dient dabei der Kontrast zum Motiv der heißen Lippen. Durch diesen Kontrast wird der Leser zunächst auf die Eigenschaft 'kalt' aufmerksam gemacht, durch die sich die 'heißen Lippen' sowohl vom 'Schnee' als auch von den an sich kalten 'brennenden Lichtern' wohl am auffallendsten abheben. Dementsprechend wird er auch mit der Eigenschaft 'kalt' solche Konnotationen verbinden, die denjenigen, welche den 'heißen Lippen' auf Grund des Merkmals 'warm' zukommen, entgegengesetzt sind (also etwa: 'Leidenschafts- und Sehnsuchtslosigkeit', 'Gleichgültigkeit', 'Gelassenheit', 'Gefühlskälte' u.ä.). Eine weitere semantisierungsfähige 'sinnlich wahrnehmbare' Distinktion besteht darin, daß die hier evozierte winterliche Nachtszenerie deutlich die Eigenschaft 'Stille' impliziert, während den 'Lippen' zumindest potentiell das Merkmal 'Sprache erzeugend' zukommt. Die Konnotationen, die diese Distinktion im

Miloš Sedmidubský - 9783954792078
Downloaded from PubFactory at 04/17/2019 08:56:30 AM
via free access

Leserbewußtsein erzeugt, werden wohl am ehesten aus dem Bedeu-

tungsumfeld der archetypischen Situation eines 'Rufenden in der Wüste' stammen. Daß die Bedeutungszuordnung in diesem Falle auch in Hinblick auf die 'heißen Lippen' rein okkasioneller Natur sein wird, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden.

Es würde nicht schwerfallen, noch einige andere Distinktionen aufzufinden (z.B. 'Bewegung'- 'Bewegungslosigkeit'), die den Leser veranlassen könnten, die mit den 'heißen Lippen' und ihrer motivischen Umgebung jeweils verbundenen Konnotationsbündel noch in der ersten Strophe um weitere Bedeutungswerte zu ergänzen. Der mit Hilfe von Konnotationen herzustellende Bedeutungszusammenhang, der das hier untersuchte Textstück erst als kohärent, als sinnvoll erscheinen läßt, läßt sich jedoch bereits jetzt verbalisieren: das Individuum (das synekdochisch durch das Motiv der Lippen repräsentiert ist) steht einsam einer ihm fremden Welt gegenüber, und jeder Versuch, die Grenze zu überwinden, die es von dieser Welt trennt, scheitert an deren 'Gleichgültigkeit', 'Gefühlskälte' etc., die jede Kommunikation unmöglich machen. Im weiteren Verlauf des Textes berichtet dann das lyrische Subjekt, das mit dem in der ersten Strophe personell noch nicht näher spezifizierten 'Individuum' gleichgesetzt wird, von seinem Versuch, die Vereinsamung durch Liebe zu einer Frau zu überwinden. Die Frau erweist sich jedoch als Exponentin der durch die winterliche Abendszenerie repräsentierten 'Welt', so daß auch dieser Versuch an der Grenze scheitern muß, die die beiden 'Welten' voneinander trennt. Die diese Grenze konstituierende Antinomie wird dabei durch die Einbeziehung von zusätzlichen Konnotationspaaren um neue Dimensionen erweitert. Doch eine eingehende Analyse der motivischen Struktur des ganzen Gedichts würde hier zu weit führen. Es sollte lediglich an einem Beispiel demonstriert werden, wie der Mechanismus der sekundären Bedeutungsherstellung dort funktioniert, wo er dadurch in Gang gebracht wird, daß Motive, die einem bestimmten Konnotationssystem angehören, in Kontexte eingebettet werden, mit denen sie auf der Ebene der denotativen Bedeutungen inkohärent sind.

Nun hat ferner die Analyse des Gedichts "Píseň" gezeigt, daß bei Toman die wie auch immer zustande gekommenen Konnotationen nicht ungeordnet bleiben, sondern sich nach dem Prinzip des Kontrastes zu zwei entgegengesetzten Bedeutungsachsen gruppieren. Diese Beobachtung wurde durch die Analyse der ersten zwei Verszeilen des Gedichts "Smutný večer" bestätigt. Das auf solche

Weise zumeist bereits in der ersten Strophe erzeugte bipolare 'Weltbild' wird im weiteren Verlauf des Gedichts nicht nur um neue Gegensätze erweitert, sondern es gibt zugleich den dort abgebildeten Ereignissen, Empfindungen und Expressionen einen 'tieferen' Sinn, so daß sie 'mehr' bedeuten als ein einfaches Geschehen der lyrischen Handlung: Der erotische Konflikt, um den es in den meisten von Tomans Gedichten auf der Ebene der primären thematischen Mitteilung geht, gewinnt dadurch, daß die an ihm beteiligten Figuren zu Exponenten der auf der Ebene der konnotativen Bedeutungen hergestellten Gegensätze gemacht werden, die Dimension eines Konflikts von zwei entgegengesetzten Lebensauffassungen. Das Gedicht, das in denotativer Hinsicht als eine Aussage des lyrischen Subjekts über seine privaten, vom überindividuellen Standpunkt aus belanglosen Erlebnisse angelegt ist, wird auf solche Weise zu einer Aussage über allgemeine ethische, soziale u.ä. Aspekte der menschlichen Existenz, ohne dabei allerdings aufzuhören, ein Gedicht über die private Sphäre eines einfachen Menschen zu sein. Der durch die Konnotationen erzeugte universale 'Sinn' degradiert die primäre thematische Mitteilung nicht zu einem an sich unwichtigen Träger einer 'höheren Botschaft', wie es oft in der symbolistischen Poesie der Fall war, sondern bildet mit ihr eine untrennbare, gleichsam 'mythische' Einheit.

Die Analyse der thematischen Struktur der übrigen in Torso Života enthaltenen Gedichte, die hier begreiflicherweise nicht durchgeführt werden kann, würde vermutlich zeigen, daß das durch die Konnotationen vermittelte 'Weltbild' im ganzen Gedichtzyklus im Wesentlichen konstant bleibt. Die semantischen Oppositionspaare, die wir an den hier untersuchten Beispielen ermittelt haben, kehren zwar in anderen Gedichten nicht unverändert wieder, sondern werden in unterschiedlicher Weise variiert, spezifiziert, bzw. um weitere ergänzt, so daß hier jedes Gedicht seine eigene, individuelle konnotative Semantik aufweist; doch die allgemeine Bedeutungsintention, die dem System der konnotativ erzeugten Begriffspaare jeweils zugrundeliegt, bildet in Torso Života offensichtlich eine invariante Größe.

Vergleicht man nun das 'Weltbild', das die mit der thematischen Struktur verbundenen Konnotationen konstituieren, mit dem Paradigma von semantischen Oppositionen, das in Tomans Gedichten als das invariante bedeutungsbildende Prinzip die Auswahl und

Anordnung des lexikalischen Materials organisiert (vgl. S. 150), so stellt man fest, daß die beiden Systeme weitgehend übereinstimmen, bzw. daß die Oppositionspaare, aus denen das auf der thematischen Ebene erzeugte 'Weltbild' besteht, eine begriffliche Spezifizierung und Konkretisierung des relativ unbestimmten Bedeutungssystems darstellt, das der lexikalisch-syntaktischen Schicht zugrundeliegt. So kehren etwa die Oppositionspaare 'Schwäche' - 'Stärke', 'Dunkel' - 'Licht' oder 'Kälte' - 'Wärme', die wir durch die Analyse der lexikalisch-syntaktischen Ebene ermittelt haben, auf der Ebene der durch die motivischen Konnotationen hergestellten Bedeutungen fast unverändert wieder (vgl. S. 176). Andere von den durch die lexikalisch-syntaktischen Konfrontationen erzeugten semantischen Oppositionen ('Harmonie' - 'Disharmonie', 'Ruhe' - 'Unruhe', 'Statik' - 'Dynamik', 'Stille' - 'Lärm') finden auf der thematischen Ebene ihre Entsprechung wiederum in Begriffspaaren wie 'Untätigkeit' - 'Kampf', 'Passivität' - 'Aktivität', 'konservativ' - 'revolutionär', 'Gleichgültigkeit' - 'bedingungslose Hingabe', 'Gefühlskälte' - 'Leidenschaftlichkeit', 'Schweigen' - 'Kommunikation' usw., d.h. in solchen Oppositionen, zu denen sie zumeist in einem Inklusionsverhältnis stehen. Ruft man sich noch in Erinnerung, daß bei Toman bereits die Versebene und auch ihr Verhältnis zur syntaktischen Gliederung des Textes durch eine Spannung zwischen 'statisch-harmonischen' und 'dynamisch-disharmonischen' Elementen gekennzeichnet ist, so wird man sagen können, daß die Gesamtstruktur von Tomans Gedichten durch ein einziges bedeutungsbildendes und -vereinheitlichendes Konstruktionsprinzip organisiert ist, das auf der thematischen Ebene bloß eine relativ konkrete und spezifische Interpretation erhält. Wichtig ist dabei, daß dieses Prinzip auch hier nicht als eine unmittelbar artikulierte 'Idee' des Werks zur Geltung kommt, sondern daß der Leser seinen semantischen Gehalt erst rekonstruieren muß, indem er die formale 'Geste' erfaßt, mit der bei Toman die thematischen Elemente ausgewählt und miteinander verknüpft werden, und so den Prozeß der konnotativen Bedeutungsherrstellung in Gang bringt.

Es stellt sich nun noch die Frage, ob und wie sich auf der thematischen Ebene von Tomans Gedichten die axiologische Ambiguität und Offenheit manifestiert, die wir in Bezug auf die

'niedrigeren' Werkschichten als das konstitutive Element des Tomanschen 'Weltbilds' identifiziert haben.

Es wurde hier bereits darauf hingewiesen, daß der Gegensatz zwischen den beiden Sphären, in die das Tomans Poesie zugrundeliegende 'Weltbild' zerfällt, auf der thematischen Ebene der meisten von Tomans Gedichten jeweils eine einheitliche Wertungsperspektive aufweist, die im Wesentlichen mit dem Standpunkt des lyrischen Subjekts identisch ist. Ungeachtet dessen vermittelt jedoch in Torso Života auch die thematische Ebene keine in sich geschlossene, monologische Interpretation dieses Gegensatzes, denn der Standpunkt des lyrischen Subjekts bleibt im Verlauf des ganzen Gedichtzyklus nicht unbeweglich, sondern unterliegt ständig Veränderungen. Die eindeutige und problemlose Identifikation mit dem Pol der 'Unruhe', der 'Dynamik', des 'Kampfes' usw., die wir im Gedicht "Píseň" beobachten konnten, stellt lediglich eine der Positionen dar, die das lyrische Subjekt in Torso Života in Bezug auf die beiden entgegengesetzten Pole von Tomans 'Weltbild' einnimmt. In einer Reihe anderer Gedichte wird diese Position dadurch relativiert und problematisiert, daß sich das lyrische Subjekt selbst als Teil der durch die Kategorien 'Ruhe', 'Stille', 'Bewegungslosigkeit' usw. repräsentierten 'Welt' begreift und seine Identifikation mit der Sphäre der 'Dynamik' und 'Unruhe' bloß die Form einer Absichtserklärung ("Kousek léta"), eines unrealisierbaren Wunsches ("Podzim" I), einer elegischen oder qualvollen Erinnerung ("Půlnoc", "Na hrob tvůj") usw. hat. In anderen Gedichten ("Rty zhaslé méla...", "Sen severu", "Sentimentální pijáci" u.a.) befindet sich zwar das lyrische Subjekt wiederum innerhalb des 'dynamischen-revolutionären' Raums, seine Zugehörigkeit zu diese Sphäre wird jedoch nicht als ein konfliktloser Zustand dargestellt, sondern als ein permanenter Kampf, in dem die 'Schwäche' und 'Passivität', der Wunsch nach 'Ruhe' und 'Harmonie' immer aufs neue überwunden werden müssen und dessen Ausgang deshalb ungewiß bleibt. In der letzten Gruppe von Gedichten ("Podzim" II, "Ztracený syn", "Intimní drama") gewinnt schließlich der Wunsch nach 'Ruhe und Harmonie' die Oberhand: das lyrische Subjekt identifiziert sich hier innerlich mit der 'harmonisch-statischen' Welt, deren 'Bewegungslosigkeit', 'Schwäche', 'Stille' usw. ihm nunmehr als positive Werte, als 'Geborgenheit', 'Sicherheit', 'Demut', 'Ausgeglichenheit' etc. erscheinen; seine Verbundenheit mit der Sphäre der hier ne-

gativ bewerteten 'Dynamik' ('Chaos', 'kleinliche und sinnlose Geschäftigkeit' etc.) hindert es jedoch daran, diese Sphäre zu verlassen und die ersehnte 'Ruhe', 'Harmonie', 'Ausgeglichenheit' usw. auch wirklich zu erreichen.

Das lyrische Subjekt bewegt sich also in Torso Života zwischen den beiden Polen des die Gesamtstruktur von Tomans Poesie beherrschenden Gegensatzes, und gleichzeitig mit den Veränderungen seines Standorts ändert sich auch die Perspektive, von der aus die diesen Gegensatz konstituierenden semantischen Antinomien bewertet werden. Wichtig ist dabei, daß auch die Gesamtkomposition des Gedichtzyklus dieser Bewegung keine eindeutige Ausrichtung gibt, denn die einzelnen Gedichte sind in Torso Života so geordnet, daß die aus ihrer Anordnung resultierende 'innere Entwicklung' des lyrischen Subjekts nicht die Form einer kontinuierlichen, in eine bestimmte Richtung verlaufenden Linie hat, sondern als ständiges Oszillieren zwischen den beiden entgegengesetzten Sphären von Tomans 'Weltbild' erscheint. Die dem ganzen Gedichtzyklus zugrundeliegende 'Geschichte' eines entwurzelten Menschen, der vergeblich nach seinem Platz in der desintegrierten 'Welt' sucht, bleibt deshalb offen, die Ambivalenz der Alternativen, zwischen denen er wählen kann, findet keine Auflösung, und das Werk als Ganzes stellt in diesem Sinne wirklich einen 'Torso' dar.

III. Fráňa Šrámek

1. Versebene

Bei der Charakterisierung der Versstruktur von Šrámeks früher Lyrik wollen wir wieder von den statistischen Daten in Tabellen I-III (S. 256-262) ausgehen, in denen die Häufigkeit der einzelnen Versformen in der 'anarchistischen' Poesie angegeben ist. Es zeigt sich zunächst, daß unsere Ausgangshypothese, wonach der 'anarchistische' Vers keine einfache Rückkehr zur starren Metrik der vorsymbolistischen Dichtung bedeutet, auch in Šrámeks Versproduktion ihre volle Bestätigung findet. Der Anteil der Gedichte, deren Versstruktur vom Standpunkt der parnassistischen metrischen Normen aus als völlig regulär bewertet werden kann, bzw. lediglich episodische Abweichungen von der durch das jeweilige metrische Schema vorgeschriebenen Anordnung der Wortakzente aufweist¹, beträgt in Života bído, přec tě mám rád bloß 16,6,% und liegt damit noch um etwa 10% niedriger als die Häufigkeit solcher Gedichte bei Toman (vgl. Tab. I, Spalte I). Unter der Produktion, die Šrámek im betreffenden Zeitraum (bis 1905) lediglich in Zeitschriften veröffentlicht hat, erreicht der relative Anteil der im "klassischen syllabotonischen Vers" geschriebenen Gedichte einen noch etwa niedrigeren Mittelwert (14,7% bzw. - in der Statistik nach Verszeilen - 8,3%). Aus dem Vergleich mit den entsprechenden Daten bei den übrigen 'anar-

-
- 1) Da die Verstöße gegen die normierte Wortakzentverteilung - wie bereits erwähnt - gelegentlich auch in der Verspraxis der Parnassisten vorkommen, wurden hier solche 'anarchistische' Gedichte, deren metrische 'Irregularität' ausschließlich auf den Abweichungen dieses Typs beruht und in denen der Anteil der von diesen Abweichungen betroffenen Verszeilen nicht 15% übersteigt (d.h. 'episodisch' ist), zur Kategorie der im "klassischen syllabotonischen Vers" geschriebenen Gedichte (Spalte I) gezählt. Die Gedichte, deren 'tonische' Irregularität mehr als 15% beträgt (und die dabei in syllabischer Hinsicht regulär sind), kommen in dem von uns untersuchten Werkkorpus äußerst selten vor (1,3%) und wurden deshalb in Tab. I-III nicht als eine besondere Verskategorie erfaßt. - Die in diesem Zusammenhang auftauchende Frage, warum die auf die Verletzung der normierten Akzentverteilung beschränkte Form der metrischen 'Auflockerung' in der 'anarchistischen' Dichtung keine extensivere Verwendung fand, d.h. warum die 'anarchistischen' Dichter bei ihrem Streben nach der 'Auflockerung' der starren parnassistischen Metrik nicht auf den syllabischen, bzw. zum reinen Syllabismus tendierenden Vers der tschechischen Volksdichtung zurückgegriffen haben, muß hier vorerst unbeantwortet bleiben.

chistischen' Dichtern (ebd.) geht dann hervor, daß bei Šrámek die Abkehr von dem metrischen Standards der parnassistischen Poesie in dieser Hinsicht am konsequentesten durchgeführt wurde.

In Hinblick auf die Ausnutzung der einzelnen Formen des 'nicht-klassischen' metrischen Verses weist Šrámeks Poesie zunächst eine relativ große Variabilität auf: Der für Toman charakteristische syllabisch irreguläre Vers findet auch hier eine breite Verwendung, die sich jedoch im Wesentlichen auf die in Buchform nicht veröffentlichte Produktion beschränkt (38,2% bzw. 33,5%). Unter den Gedichten, die Šrámek in den Zyklus Života bído, přec tě mám rád aufgenommen hat, beträgt dagegen der Anteil der syllabisch irregulären Versstrukturen lediglich 12,5% (bzw. 7,4%). Auch der dol'nik-Vers, bzw. die am Übergang zum dol'nik stehenden Versformen (Tab. III) spielen in Šrámeks früher Lyrik eine bedeutende Rolle, wobei der Anteil der dol'nik-, bzw. dol'nikartigen Gedichte in Života bído mit 25% etwas höher liegt als in der nur in Zeitschriften veröffentlichten Produktion (17,5%). Als die bei Šrámek am weitesten verbreitete Versform erweist sich jedoch der sog. "polymetrische Vers" (vgl. Tab. I, Spalte VI), der der Versstruktur von fast der Hälfte der in Života bído enthaltenen Gedichte zugrundliegt (45,8% bzw. 41,7%). Unter den in diesen Zyklus nicht aufgenommenen Gedichten weisen zwar die polymetrischen Kompositionen eine wesentlich niedrigere Häufigkeit auf (23,5%), doch auch hier liegt ihr relativer Anteil bedeutend höher, als es in der dichterischen Produktion der übrigen 'anarchistischen' Autoren der Fall ist. Da man ferner annehmen kann, daß sich gerade in dieser Diskrepanz der Umstand manifestiert, daß die Polymetrie der Versstruktur für Šrámek eines der wichtigsten Kriterien bei der Auswahl der in Života bído aufzunehmenden Gedichte darstellt, wollen wir im folgenden den polymetrischen Vers als diejenige Versform betrachten, die den Intentionen von Šrámeks Poetik am ehesten entspricht, d.h. deren bevorzugte Verwendung in der Gesamtstruktur von Šrámeks früher Lyrik ihre funktionale Begründung findet.

1.1 Der polymetrische Vers

Unter dem polymetrischen Vers sind generell solche Versstrukturen zu verstehen, die in mehreren metrischen Systemen zugleich funktionieren, wobei die metrisch heterogenen Segmente nicht nach einem im ganzen Text konstant eingehaltenen Schema alternieren, sondern kompositionell mehr oder weniger ungeordnet sind. Der polymetrische Vers unterscheidet sich in dieser Hinsicht grundsätzlich von den sog. "strophischen Logaeden" (ein Terminus von M.L. Gasparov), in denen die Alternation von metrisch heterogenen Segmenten (Verszeilen) durch ein unveränderliches kompositionelles (strophisches) Muster gesteuert ist und deren metrische Heterogenität deshalb keine Störung des regelmäßigen Rhythmus nach sich zieht. In den polymetrischen Gedichten wirkt sich hingegen der Wechsel der metrisch ungleichwertigen Versreihen infolge seiner Unvorhersagbarkeit auf den Rhythmus desorganisierend aus und erzeugt so jene strukturelle Spannung, die Šrámek und anderen 'anarchistischen' Dichtern erst die Möglichkeit gab, mit Hilfe dieser Versform die metrische Struktur des tschechischen syllabotonischen Verses aus dem Zustand des automatischen Funktionierens herauszuführen, in den sie unter der Vorherrschaft der parnassistischen Dichtung geraten war.

Auf der anderen Seite darf jedoch auch in den polymetrischen Texten die kompositionelle Ungeordnetheit nicht eine gewisse Grenze überschreiten, denn das Funktionieren eines Textes in gleichzeitig mehreren metrischen Systemen setzt notwendigerweise voraus, daß seine rhythmische Struktur in der Lage ist, im Rezipienten die Erwartung einer regelmäßigen Wiederkehr von **m e t r i s c h** kommensurablen rhythmischen Segmenten zu erwecken und aufrechtzuerhalten. Wird diese Bedingung nicht erfüllt, so wird die betreffende Struktur nicht als **poly m e t r i s c h e r** Vers rezipiert, sondern als der in metrischer Hinsicht ungeordnete 'vers libre'. Die Alternation von metrisch heterogenen Segmenten muß deshalb auch in den polymetrischen Kompositionen jeweils eine bestimmte Menge von Äquivalenzen und/oder Rekurrenzen aufweisen, die groß genug ist, um den Leser zu veranlassen, die Verstöße gegen das Prinzip der metrischen Kommensurabilität als bloße Verletzung des metrischen Verssystems aufzufassen und nicht als dessen Zerstörung.

Wir wollen nunmehr die Funktionsweise des polymetrischen Verses direkt am Material von Šrámek's Gedichten demonstrieren und anschließend versuchen, die Spezifika zu bestimmen, die diese allgemein 'anarchistische' Form der metrischen 'Auflockerung' bei Šrámek aufweist. Als ein gutes Beispiel kann uns das Gedicht "Ilustrace" dienen:

Snad měl černý zrak a černý vous,
hodně se ho báli:
než kdo ud'ál křížek, už ho kous -
tebe také králi...?

Chlap Čahoun byl a lulku žvýkal,
v přístavištích bloumal rád.
- Ty naše lodi přijdou přece. A on vzlykal.
Byl jen člověk, míval hlad.

Šel k bankám pak, měl v kapsách ruce
a v ústech lulku vyhyslou.
Měl na hvízdání chut' a bolely jej ruce.
A měl žízeň, žízeň zlou.

Tu u bank stál a ekypáže hřměly,
pod kopyty jiskry.
My s Čahounem si rozuměli,
my s Čahounem si ruce stiskli.

1	ř x ř x ř x ř x ř
2	ř x x x ř x
3	ř x ř x ř x ř x ř
4	ř x ř x ř x
5	ř ř x ř x ř x ř x
6	ř x x x ř x ř
7	x ř x ř x ř x ř x ř x ř x
8	ř x ř x ř x ř
9	ř ř x ř x ř x ř x
10	x ř x ř x ř x x
11	x ř x x x ř x ř x x x ř x
12	ř x ř x ř x ř
13	x ř x ř x ř x x x ř x
14	ř x x x ř x
15	x ř x x x ř x x x
16	x ř x x x ř x ř x

Wie man dem beigefügten metrischen Schema entnehmen kann, besteht der rhythmische Aufbau dieses Gedichts aus einer komplexen Korrelation von Geordnetheit und deren Verletzungen. Wir wollen hier die Schwankungen im syllabischen Umfang der einzelnen Verszeilen, die an diesem komplexen Spiel mit der Erwartung des Rezipienten zweifelsohne auch bedeutend beteiligt sind, un-

berücksichtigt lassen und konzentrieren uns auf die in unserem Zusammenhang interessierende metrische Struktur im engeren Sinne des Wortes: Die erste Strophe des Gedichts bildet in dieser Hinsicht einen in sich abgeschlossenen, völlig regelmäßigen trochäischen Vierzeiler und läßt im weiteren eben diesen Typus der metrischen Organisation erwarten. Die in dieser Strophe erzeugte trochäische Inertion ist dabei umso stärker, als hier die Ikten mit einer einzigen Ausnahme (zweiter Iktus in der zweiten Verszeile) konsequent durch die sprachlichen Akzente realisiert sind und die innere rhythmische Struktur der einzelnen Verszeilen somit einen ungewöhnlich hohen Grad der metrischen Geordnetheit aufweist. - In der zweiten Strophe wird jedoch die Erwartung einer regelmäßigen Wiederkehr von trochäisch aufgebauten Verszeilen bereits durch die erste Zeile verletzt, die eindeutig jambisch organisiert ist. Zu beachten ist dabei, daß auch hier alle Ikten sprachlich realisiert sind. Diese absolute metrische Geordnetheit verhindert einerseits, daß die betreffende Zeile unter dem Druck der starken trochäischen Inertion der ersten Strophe auch als trochäisch interpretiert wird. Zugleich verleiht sie jedoch bereits dieser einzigen jambischen Versreihe die Fähigkeit, in Hinblick auf den nachfolgenden Kontext eine normgebende Wirkung auszuüben. Die trochäische Organisation der nächsten Verszeile (6) wird deshalb nicht nur als Bestätigung der in der ersten Strophe erzeugten Erwartung empfunden, sondern zugleich auch als Verletzung der jambischen Inertion der unmittelbar vorangehenden Zeile. Die zwei nächsten Verszeilen, von denen die erste (7) jambisch und die zweite (8) trochäisch aufgebaut ist, verstärken zunächst die so herbeigeführte Spannung zwischen dem trochäischen und dem jambischen metrischen Impuls; indem sie jedoch in bezug auf die Komposition der ganzen Strophe eine versübergreifende rhythmische Konfiguration bilden, die in metrischer Hinsicht identisch ist mit der Konfiguration der vorangehenden Verszeilen 5-6 (Jambus - Trochäus), tragen sie zugleich dazu bei, daß diese Spannung auf einer höheren Ebene aufgehoben und durch die Erwartung eines regelmäßigen Wechsels von jambischen und trochäischen Versreihen abgelöst wird (J+T+J+T). Dieser neu konstituierte metrische Impuls wird in den zwei letzten Strophen zwar nicht voll sanktioniert, seine Wirkung wird jedoch dank der letzten Zeile des dritten Vierzeilers (J+J+J+T) und der zweiten Zeile des letzten Vierzeilers (J+T+J+J) nicht

völlig außer Kraft gesetzt und befindet sich in einem Konflikt mit der hier hervorgerufenen Erwartung einer regelmäßigen Wiederkehr von ausschließlich jambischen Versreihen.

Wir führen noch zwei ähnliche Beispiele an:

Předtucha melancholická

x x́ x x́ x x́ x x́ J
 x x́ x x x x́ x x J
 x x́ x x x x́ x x J
 x x́ x x x x́ x x J

x x́ x x́ x x́ x x́ J
 x́ x x x x́ x x́ T
 x́ x x x x́ x x́ T
 x́ x x x x́ x x́ T

x x́ x x́ x x́ x x́ J
 x́ x x x x́ x x T
 x x́ x x́ x x́ x x J
 x́ x x x x́ x x́ T

x́ x x́ x x́ x x́ T
 x́ x x́ x x́ x x́ T
 x́ x x x x́ x x́ T
 x́ x x x x́ x x T

Promenádní koncert

x́ x́ x x́ x x́ x x́ x x́ J
 x́ x x x x x x́ x x́ x x T
 x́ x x x́ x x́ x x x x́ x J
 x́ x x́ x x́ x x x x́ x T

x́ x x x́ x x́ x x x x́ x x J
 x́ x x́ x x́ x x́ x x́ x x T
 x́ x x x x́ x x́ x x x x́ x x T
 x́ x x́ x x́ x x́ x x́ x x T

x́ x x́ x x́ x x́ x x́ x x́ x T
 x́ x x́ x x́ x x́ x x́ x x́ x T
 x x́ x x́ x x́ x x́ x x́ T
 x́ x x x x́ x x́ x x T

x́ x x́ x x́ x x x x́ x x T
 x́ x x́ x x x x́ x x x x́ x x T
 x́ x x x́ x x́ x x x x́ x J
 x́ x x x x́ x x x x́ x x T

Auch die metrische Struktur dieser Gedichte ist auf verschiedenen Kombinationen von jambischen und trochäischen Verszeilen aufgebaut, deren unregelmäßige Alternation die rhythmisdifferenzierende und -aktualisierende 'Unordnung' erzeugt. Zugleich bilden jedoch auch hier die unregelmäßig alternierenden heterometrischen Versreihen auf Grund ihrer Position in der rhythmischen Komposition des Gedichts bestimmte versübergreifende Äquivalenzstrukturen, die zur Erzeugung und Aufrechterhaltung der Präsumption beitragen, daß nach einem metrisch auf eine bestimmte Weise geformten Textsegment ein gleichartig geformtes Segment folgen wird, und die so den Leser veranlassen, die immer aufs neue wiederkehrende Enttäuschung dieser Erwartung durch die Suche nach neuen metrisch kommensurablen Verskonfigurationen, durch die Herausbildung eines neuen metrischen Impulses zu kompensieren. Das bedeutet, daß der rhythmische Aufbau von Šrámeks Gedichten im Leserbewußtsein einen ständig wirksamen Konflikt verschiedener metrischer Impulse hervorruft. Die Erwartung einer bestimmten metrischen Organisation wird hier nicht nur enttäuscht, sondern zugleich durch eine andere, modifizierte Erwartung abge-

löst, bzw. befindet sich mit einer anderen (bzw. mit anderen) Erwartung(en) in einem permanenten Kampf.

In den bisher angeführten Beispielen entsteht das für Šrámek charakteristische Spiel mit der Erwartungsstruktur des Rezipienten auf Grund verschiedener Kombinationen der jambischen und trochäischen Versreihen. In manchen anderen von Šrámeks Gedichten beteiligen sich jedoch an der Erzeugung des Konflikts zwischen mehreren konkurrierenden metrischen Impulsen sogar drei verschiedene Versmaße. So sind z.B. im Gedicht "Návštěva" die jambischen, trochäischen und daktylotrochäischen Versreihen folgendermaßen verteilt:

ǎ x x x ǎ x x	T
ǎ x	T
ǎ x ǎ x ǎ x ǎ	T
ǎ x x x	T
ǎ x x ǎ x ǎ x x ǎ x	DT
ǎ x x ǎ x ǎ x x ǎ x	DT
x ǎ x x ǎ x	DT (mit Anakrusis)
x ǎ x ǎ x ǎ x ǎ	J
ǎ x	T
ǎ x x ǎ x ǎ x x	J
ǎ x x x	T
ǎ x x ǎ x ǎ x x ǎ x	DT
ǎ x x ǎ x ǎ x x ǎ x	DT
ǎ x x ǎ x	DT
ǎ x x ǎ x ǎ x x	J
ǎ x	T
ǎ x x x ǎ x x	J
ǎ x x x ǎ x x	J
ǎ x x ǎ x ǎ x x ǎ x	J
ǎ x x ǎ x ǎ x x ǎ x	J
ǎ x x ǎ x ǎ x	T
x ǎ x ǎ x ǎ x x	J
x ǎ x	J
x ǎ x ǎ x ǎ x x x ǎ	J
ǎ x ǎ x ǎ x	T
x ǎ ǎ ǎ x ǎ x ǎ x	J
ǎ x x ǎ x ǎ x x x ǎ x	J
ǎ x ǎ x ǎ x	T

Nun stellt offensichtlich die kompositionell ungeordnete Konfrontation von verschiedenen Versmaßen im Rahmen einer einzigen dichterischen Struktur - für sich selbst genommen - noch keine spezifisch 'anarchistische' Innovation dar. Obwohl die Entwicklung des tschechischen 'Polymeters' noch weniger erforscht ist als die des syllabisch irregulären Verses, lassen bereits die vereinzelt diesbezüglichen Hinweise in der bisherigen Forschung² und meine eigenen Beobachtungen den Schluß zu, daß die polymetrischen Kompositionen schon in der Poesie der tschechischen Romantiker relativ weit verbreitet waren. Der romantische polymetrische Vers unterscheidet sich jedoch grundsätzlich von der 'anarchistischen' Variante dieser Versform, wie wir sie am Beispiel von Šrámek's Gedichten kennengelernt haben. In den polymetrischen Gedichten der Romantiker bilden nämlich die in verschiedenen Versmaßen geschriebenen Segmente gewöhnlich recht umfangreiche, thematisch in sich geschlossene und zumeist auch kompositionell deutlich voneinander getrennte Kontexte. So beschränkt sich z.B. die 'Polymetrie' von K.H. Mácha's Máj, auf die bereits R. Jakobson hingewiesen hat, im Wesentlichen darauf, daß hier die "Einleitung" (41 Verse), das zweite "Intermezzo" (50 Verse) und die acht ersten Verszeilen des zweiten Gesangs, die einen thematisch einheitlichen Komplex bilden (das ausgeführte Motiv eines fallenden Sterns), im Unterschied zu dem übrigen (jambischen) Kontext dieses Poems im Trochäus geschrieben sind. Der polymetrische Charakter der umfassenden deskriptiven Dichtung Vznešenost přírody von M.Z. Polák (vgl. dazu J. Mukařovský, op.cit.) besteht wiederum darin, daß hier dem achtfüssigen Trochäus der beschreibenden Hauptgesänge der quantifizierende Hexameter des "Vorgesangs" ("Vprovod") und der syllabisch irreguläre Vers der lyrischen "Zwischengesänge" gegenübergestellt sind. Ähnliche polymetrische Kompositionen lassen sich aber auch bei Erben ("Štedrý večer", "Vodník"), beim frühen Hálek (Alfred) und auch bei anderen romantischen Dichtern finden. Und es scheint, daß die polymetrischen Gedichte dieses Typs auch in der parnassistischen Poesie eine relativ breite Verwendung fanden. So enthalten z.B. einige Verserzählungen von

2) R. Jakobson, "K popisu Máchova verše", in: J. Mukařovský (ed.), Torso a tajemství Máchova díla, Praha 1938, S.207-278 und J. Mukařovský, "Polákova Vznešenost přírody", in: KČP, S.91-176, speziell S.130ff.

S. Čech längere heterometrische Einlagen, die vom übrigen Kontext sowohl thematisch als auch kompositionell sehr deutlich abgegrenzt sind (vgl. etwa die daktylischen und daktylotrochäischen Skaldengesänge in dem sonst im Trochäus geschriebenen historischen Epos Dagmar oder die langen jambischen Monologe der Hauptgestalten im dritten Teil der trochäischen Dichtung Anděl). Andere von Čechs epischen Gedichten (Hamman, Šotek u.a.) sind wiederum so aufgebaut, daß in ihnen der Wechsel der Metren konsequent mit den Kapitelgrenzen zusammenfällt, usw.

Da in allen genannten Fällen die heterometrischen Textsegmente in Hinblick auf ihren Umfang, bzw. in Hinblick auf ihre Position in der rhythmischen Struktur des Gedichts einander nicht äquivalent sind, ist es vom systematisch-typologischen Standpunkt aus zweifelsohne berechtigt, sie unter die Kategorie des polymetrischen Verses zu subsumieren. Trotzdem ist aber evident, daß die Wirkungsweise solcher polymetrischer Kompositionen eine völlig andere ist, als die der polymetrischen Gedichte von Šrámek. Der Unterschied besteht hier nicht nur darin, daß sich bei Šrámek der Umfang der konfrontierten heterometrischen Segmente wesentlich verringert hat und der Konflikt verschiedener metrischer Impulse, dem in der polymetrischen Produktion der Romantiker oder Parnassisten jeweils nur eine lokal begrenzte Bedeutung zukam, bei ihm deshalb beinahe ununterbrochen wirksam ist. Wichtig ist in dieser Hinsicht vielmehr auch der Umstand, daß in den polymetrischen Gedichten von Šrámek die metrisch heterogenen Segmente zumeist keine in sich selbst abgeschlossenen und thematisch eigenständigen Textteile bilden. Der Konflikt der konkurrierenden metrischen Normen kann hier deshalb viel stärker zur Geltung kommen als in den romantischen und parnassistischen polymetrischen Gedichten, in denen die Nichtvorhersagbarkeit der Übergänge von einem Metrum zum anderen durch ihre Koinzidenz mit den deutlich markierten kompositorischen und/oder thematischen Grenzen wesentlich gemindert wurde.

Nun können die bisher genannten Veränderungen noch nicht als das Spezifikum des polymetrischen Verses von Šrámek gelten, denn zur Verringerung des Umfangs der heterometrischen Textsegmente und zur Aufhebung der Koinzidenz zwischen den kompositorisch-thematischen und den durch den Metrenwechsel geschaffenen Textgrenzen kam es auch bei anderen 'anarchistischen' Dichtern, die von dieser Versform z.T. schon früher Gebrauch gemacht haben

als Šrámek selbst (Dyk und Holý). Das eigentlich Neue und Spezifische des Šrámekschen 'Polymeters' muß daher darin gesehen werden, daß hier die Spannung zwischen den heterogenen metrischen Impulsen nicht nur an den Grenzen der metrisch unterschiedlich organisierten Textsegmente zur Geltung kommt, sondern z.T. auch innerhalb dieser Segmente wirksam ist. Diese teilweise Überlagerung der Wirkungsbereiche der einzelnen metrischen Impulse ist durch die Veränderungen in der inneren Struktur der jeweils konfrontierten Textsegmente selbst bedingt, die bei Šrámek - wie wir gesehen haben - oft nicht homogen ist, sondern auf bestimmten kompositionell geordneten Kombinationen von metrisch heterogenen Verszeilen basiert, bzw. metrisch anders organisierte Verszeilen enthält. Dies führt dann in vielen Fällen dazu, daß bestimmte Verszeilen zwei verschiedene rhythmische Interpretationen zulassen: sie können entweder als Verletzung (bzw. Bestätigung) des im vorausgehenden Kontext herausgebildeten metrischen Impulses aufgefaßt werden oder aber als Bestätigung (bzw. Verletzung) des jeweils neu entstehenden Impulses. So verletzt beispielsweise in dem oben analysierten Gedicht "Ilustrace" die jambisch organisierte achte Zeile den ursprünglichen, rein trochäischen metrischen Impuls, beteiligt sich jedoch zugleich an der Konstituierung der neu entstehenden Erwartung einer regelmäßigen Alternation von jambischen und trochäischen Versreihen. Die achte (trochäische) Zeile verhält sich wiederum in bezug auf diesen neu entstandenen Impuls affirmativ, bedeutet aber zugleich eine Verletzung der rein jambischen Inertion ihrer unmittelbaren Umgebung usw. Die rhythmische Ambiguität bestimmter Verszeilen bewirkt also, daß sich bei Šrámek die 'Kompetenz'bereiche der einzelnen metrischen Impulse oft teilweise überschneiden und die aus ihrem Konflikt resultierende Spannung deshalb einen entsprechend vergrößerten Wirkungsradius hat.

Nun wurde Šrámek durch die Herausbildung dieser außergewöhnlichen konfliktreichen rhythmischen Struktur in einer optimalen Weise der Aufgabe gerecht, dem metrisch automatisierten Vers der parnassistischen Dichtung eine Versform entgegenzustellen, die metrisch vollwertig differenziert ist, d.h. deren metrische Organisation durch bestimmte Störungen des regelmäßigen Rhythmus ein aktives, bewußtes Rezeptionsverhalten provoziert. Und da alle Elemente der dichterischen Struktur, die die Auf-

merksamkeit des Rezipienten erwecken, zwangsläufig als 'sinnvoll', als informationshaltig empfunden werden, hat auch die Aktualisierung der metrischen Organisation bei Šrámek ihre Semantisierung zur Folge. Die sich im Leserbewußtsein ständig abspielenden Zusammenstöße verschiedenartiger metrischer Impulse führen eine unruhige semantische Atmosphäre herbei, die man mit F.Buriánek als "nervöse Krampfhaftigkeit von Šrámeks Rhythmus"³ charakterisieren könnte und die dann im semantisch singulären Kontext des jeweiligen Gedichts eine entsprechende Bedeutungskonkretisierung erfährt. Im folgenden wird sich noch erweisen, daß die polymetrische Organisation von Šrámeks Versstruktur in einem engen strukturellen Zusammenhang mit dem Aufbau der 'höheren' Schichten seiner Poesie steht, denen das Prinzip der kontrastiven Gegenüberstellung von heterogenen stilistisch-semantischen Systemen zugrundeliegt. Fällt dann der Wechsel der stilistisch-semantischen Codes mit dem Wechsel der metrischen Normen zusammen - und das ist bei Šrámek häufig der Fall -, so kommt der durch diesen Wechsel erzeugten rhythmischen Spannung eine sehr konkrete semantische Interpretation zu.

 3) F.Buriánek, Bezruč - Toman - Gellner - Šrámek, Praha 1955. František Götze charakterisierte den Rhythmus von Šrámeks früher Lyrik wiederum als "ein eruptives Lied, das voll von Dissonanzen ist" (F.G., Básnický dnešek, Praha 1991, S.18).

1.2 Sekundäre Signale des metrischen Verses

Die für Šrámek charakteristische Überschneidung des Wirkungsbereichs der einzelnen metrischen Impulse hatte notwendigerweise eine wesentlich größere metrische Heterogenität und damit auch eine viel radikalere 'Auflockerung' des metrischen Aufbaus zur Folge, als es sonst in den Gedichten anderer 'anarchistischer' Dichter der Fall war. Der daraus resultierende hohe Grad der metrischen Desorganisation, der durch die zahlreichen Verletzungen des Isoyllabismus-Prinzips noch gesteigert wird^{3a}, versetzte zwar die Versstruktur von Šrámeks Gedichten in die Lagen, die ihr eigene Wirkung auch in späteren, metrisch 'toleranten' literarischen Kontexten voll zur Geltung zu bringen (vgl. die in Anm. 3 zitierten Konkretisationen); im zeitgenössischen Kontext beschworen jedoch die permanenten Verstöße gegen das Isometrie- (bzw. Isosyllabismus-) Prinzip die Gefahr herauf, daß die an den rigorosen Normen der parnassistischen Prosodie geschulten Leser die metrisch desorganisierende Wirkung dieser Irregularitäten nicht als bloße Verletzung des metrischen Verssystems auffaßten, sondern als dessen Zerstörung, d.h. daß sie die Versstruktur von Šrámeks Poesie als den in metrischer Hinsicht unnormierten 'vers libre' rezipierten. Der vollständige Sieg des Verslibrismus über das metrische Verssystem würde aber notwendigerweise auch die Beilegung des Konflikts zwischen konkurrierenden metrischen Impulsen bedeuten, und Šrámeks Vers würde so seine spezifische Wirkung einbüßen.

Es war daher erforderlich, daß der zeitgenössische Leser von Šrámeks Gedichten zusätzliche Signale bekam, die ihn veranlaßten, sich auf die Wahrnehmung des metrischen Verses einzustellen und die ständig wirkenden Verstöße gegen die parnassistischen metrischen Standards nicht als dessen Zerstörung aufzufassen.

3a) So weisen etwa die oben angeführten Beispiele folgende SI-Maße auf:

"Ilustrace": SIs=66,6%; SIr=58,3%; SIK=50%; SIKat=50%;
SIkat/k=25%

"Předtucha melancholická": SIs=50%; SIr=41,6%; SIK=8,3%;
SIkat=0%

"Promenádní koncert": SIs=66,6%; SIr=58,3%; SIK=50%;
SIkat=33,3%; SIKat/k=25%

"Návštěva": SIs=35,7%; SIr=32,1%; SIK=32,1%; SIKat=21,4%;
SIkat/k=21,4%

Die Funktion eines solchen Signals übte im zeitgenössischen Kontext bereits der Reim aus. Eines der charakteristischsten Merkmale des symbolistischen freien Verses, der zu jener Zeit den einzigen in der neutschechischen Literatur bisher bekannten Typus des 'vers libre' darstellte, war nämlich konsequente Reimlosigkeit: vom Gesichtspunkt des symbolistischen ästhetischen Kanons zeugte das Reimen von freien Versen von stilistischer Kunstlosigkeit⁴. Das Vorhandensein des Reimes erzeugte deshalb bei dem zeitgenössischen Leser die Präsumpion, daß das vorliegende Gedicht als 'non vers libre', d.h. (im damaligen literarischen Kontext) als metrisch völlig regelmäßige syllabotonische Versstruktur funktioniert. Daher trug der konsequente Gebrauch des Reims in Šrámeks Gedichten bedeutend zur Erweckung und Aufrechterhaltung der metrischen Erwartung bei, vor deren Hintergrund das häufige Fehlen des Isometrie-Merkmals als 'Minus-Anwesenheit' empfunden wurde, die das metrische System als solches nicht zerstört. Diese (zeitbedingte) Wirkung des Reims dürfte auch der Grund dafür sein, daß Šrámek im Gegensatz zu Toman und z.T. auch zu anderen 'anarchistischen' Dichtern, deren Gedichte die Gebote der syllabotonischen Prosodie nicht dermaßen stark mißachteten, wie die von Šrámek, von dem Reim völlig konsequent Gebrauch machte. Während z.B. in Tomans Torso Života mehr als ein Drittel der Gedichte reimlos ist^{4a}, sind in Šrámeks Života bído a l l e Gedichte gereimt⁵:

4) Vgl. dazu M. Červenka, "Březinův verš", in: Česká literatura 13(1965), S.142. Vgl. auch die auf S. 50 zitierte Charakteristik der symbolistischen verslibristischen Dichtung von F.X. Šalda, wo die Verwendung des Reims als "schreiende Ungeheuerlichkeit" bezeichnet wird.

4a) Hier kann nachträglich darauf hingewiesen werden, daß auch die Reimlosigkeit vieler von Tomans Gedichten zu den 'disharmonisierenden' Elementen gehört, die den für Toman charakteristischen Kontrapunkt zu den 'liedartigen Verfahren' bilden: "Versen, die nach dem Reim geradezu rufen, versagt er [d.h. Toman - M.S.] ihn mit eigensinnigem Groll: sie sollen nicht süßlich sein! Ein andermal verbrennt er den sich bereits nahezu ergießenden Reim und läßt ihn gleichsam im Frost erstarren." (F.X.Šalda, "Starý a nový Toman", in: Kmen 2[1919], hier zit.nach: F.X.Š., Kritické glosy k nové poesii české, Praha 1939, S.173).

5) Es ist nicht ohne Interesse, daß in dem unveröffentlichten, erst 1964 entdeckten Gedichtzyklus Rozbolestněný ženami, den Šrámek um 1902 schrieb und der noch völlig unter dem Einfluß der dekadent-symbolistischen Poetik (v.a. Hlaváčeks) stand, mehr als die Hälfte der Gedichte reimlos ist. Dabei handelt es sich fast ausschließlich um Gedichte, die im vers libre geschrieben sind. Diejenigen Gedichte dagegen, deren Vers me-

Šrámek's Gedichte weisen allerdings noch andere Merkmale auf, die sie von der symbolistischen verslibristischen Produktion unterscheiden und dadurch dem zeitgenössischen Rezipienten ihre metrische Natur anzeigen: die Funktion eines solchen Signals übte zu jener Zeit z.B. auch die Tatsache aus, daß sich die absolute Mehrheit von Šrámek's Gedichten in regelmäßig sich wiederholende Strophen bindet; ähnlich wirkte in dem zeitgenössischen Kontext auch die melodische Organisation des Satzbaus, d.h. die konsequente Parallelisierung der Satz- und Versgliederung. In dieser Hinsicht ist wieder sehr charakteristisch, daß das Enjambement in Šrámek's Gedichten überraschend selten vorkommt, und das nicht nur im Vergleich zu Toman, bei dem seine Häufigkeit ganz im Gegenteil ungewöhnlich hohe Werte erreicht, sondern auch im Vergleich zu anderen 'anarchistischen' Dichtern (Gellner, Mahen) wie auch zur tschechischen Versdichtung des 19. Jhdt. überhaupt (vgl. die in Tab.1, S. 97 angeführten Daten). Wie konsequent die Parallelisierung von syntaktischer und rhythmischer Textgliederung bei Šrámek durchgeführt ist, geht jedoch noch deutlicher aus der folgenden Tabelle (Tab.6, S. 201) hervor, der man entnehmen kann, daß in Šrámek's Poesie die Versgrenze nicht nur fast immer mit einer starken syntaktischen Pause koinzidiert (wie es die sehr niedrige Häufigkeit der Enjambements anzeigt), sondern daß sie hier sogar in mehr als 80% der Fälle mit der stärksten syntaktischen Pause - mit der Satzgrenze - zusammenfällt. Die Signifikanz dieser Feststellung ergibt sich sehr deutlich aus dem Vergleich mit anderen in Tab. 6 berücksichtigten Autoren, bei denen die Häufigkeit solcher Fälle um 20-50% niedriger liegt als bei Šrámek:

 trisch ist, sind hier beinahe ausnahmslos gereimt. Daraus könnte man schließen, daß in dem Gedichtband Života bído die Anwendung des Reims als eines 'non vers libre'-Signals durchaus bewußt geschah.

Tab. 6

Absolute und relative Häufigkeit der Koinzidenz der Versgrenze mit der Satzgrenze (VG=SG)

	Anzahl d. Versgrenzen	VG=SG (abs. Anzahl)	VG=SG %
Hálek: Večerní písně, 1858	460	239	51,9%
Neruda: Prosté motivy - Jarní, 1883	234	144	61,5
Vrchlický: Dni a noci- Siesty, 1889	1126	445	39,5
Sova: Vybouřené smutky, 1897	493	148	30,0
Gellner: Po nás..., 1901	508	205	40,4
Toman: Torso života, 1902	405	150	37,0
Šrámek: Života bído..., 1905	510	420	82,4

Es sei noch darauf hingewiesen, daß in Šrámeks Poesie allen letztgenannten rhythmischen Merkmalen - dem konsequenten Reimgebrauch, der regelmäßigen Strophik und der konsequent eingehaltenen syntaktischen Isometrie - neben der Aufgabe, die metrische Natur des Verses zu signalisieren, noch eine andere Funktion zukommt: Sie bilden auf Grund der rhythmisch-kompositionellen Geordnetheiten, die durch ihre konsequente Anwendung erzeugt werden, einen wirkungsvollen Kontrast zu der stark aufgelockerten, 'ungeordneten' metrischen Organisation und bereichern so die Versstruktur von Šrámeks früher Lyrik um ein weiteres semantisierungsfähiges Spannungsfeld.

2. Syntaktisch-lexikalische Ebene

2.1 Vereinfachung des syntaktisch-lexikalischen Aufbaus

Die in den allgemeinen Prinzipien der 'anarchistischen' Poetik begründete Tendenz zur 'Entpoetisierung' des dichterischen Sprachgebrauchs tritt auch in Šrámeks früher Lyrik sehr deutlich zutage und nimmt hier im Unterschied zu den Gedichten von Toman, deren 'Entpoetisierung' eher in der Rückkehr zu den sprachlichen Standards der vorsymbolistischen und vorparnassistischen Dichtung besteht, oft die Gestalt einer radikalen Annäherung an die Umgangssprache an. Diese betont umgangssprachliche Orientierung manifestiert sich am augenfälligsten in der lexikalischen Schicht von Šrámeks Gedichten, die zahlreiche Wörter oder Wendungen aufweist, deren provokative Derbheit eine eklatante Verletzung der bis dahin geltenden lexikalischen Konventionen bedeutet (vgl. insbesondere die häufig vorkommenden Vulgarismen oder Schimpfwörter wie žrát; zpitomět; zcepenět; holota; panchart; pitomý; sakra, tož smáčkni mne; dobytek vepřový, hovězí u.ä.). Weniger evident, in unserem Zusammenhang jedoch nicht minder bedeutsam ist der Umstand, daß es bei Šrámek auch zu einer im Vergleich zu Toman viel radikaleren Vereinfachung des formal-syntaktischen Aufbaus kam. Dies gilt vor allem in bezug auf die inneren Konstituentenstruktur der einzelnen Sätze (vgl. Tab.7, S. 204), die Toman nur relativ leicht vereinfachte, indem er die Häufigkeit der ergänzenden Satzkonstituenten, die in der symbolistischen Dichtung extrem hoch war, an den in der vorsymbolistischen Poesie üblichen Mittelwerten orientierte^{5a}. Bei Šrámek weisen dagegen die in Tab. 7 berücksichtigten Genitiv- und Adjektivattribute eine so niedrige Häufigkeit auf, daß man darin einen Ausdruck des Bemühens sehen kann, die dichterische Syntax an die einfachen syntaktischen Verhältnisse in der lebendigen Umgangssprache anzunähern.

 5a) Die in Tab. 7 angeführten Daten bestätigen die oben formulierte Hypothese, daß die Komplizierung der internen Satzstruktur durch die übermäßige Anhäufung von ergänzenden Satzkonstituenten erst in der symbolistischen Dichtung erfolgte, während die syntaktische Komplexität der parnassistischen Poesie vorerst nur im Zwischensatzbereich erzeugt wurde.

Eine ähnliche Tendenz manifestiert sich jedoch auch in der starken Reduktion im Gebrauch der eingebetteten Satzkonstruktionen (vgl. Tab 8, S. 205). Der Umstand, daß der Unterschied gegenüber Toman in diesem Falle nur relativ gering ist (7%), wird nicht überraschen, wenn man auch die Häufigkeit der einzelnen Arten der eingebetteten Satzkonstruktionen berücksichtigt (ebd.). Es zeigt sich dann nämlich, daß in Tomans Poesie die niedrige Gebrauchsrekurrenz dieser Konstruktionen in erster Linie auf eine sehr starke Abnahme der Konstituentensätze zurückzuführen ist, d.h. solcher Satzkonstruktionen, deren Beziehung zu dem Kontext, in den sie eingebettet sind, explizit zum Ausdruck gebracht ist und deren niedrige Häufigkeit sich deshalb dadurch erklären läßt, daß die bei Toman sonst nur relativ schwach wirkende Tendenz zur 'Entpoetisierung' der dichterischen Sprache in diesem Falle durch die strukturelle Koinzidenz mit einer anderen, in der individuellen Poetik Tomans begründeten und deshalb sehr intensiv wirkenden Tendenz verstärkt wird, mit Tomans Bemühen nämlich, durch die Reduktion der expliziten Verbindungen zwischen einzelnen Sätzen die Textkohärenz abzuschwächen und so die Bedeutungskomprimiertheit (und - 'offenheit') des Textes zu erhöhen (vgl. dazu S.153 ff.). Auf die starke Wirkung dieser Tendenz ist dann auch der Umstand zurückzuführen, daß die zweite Kategorie der eingebetteten Satzkonstruktionen - die 'halbphrastischen Konstruktionen' - bei Toman immer noch eine fast so hohe Häufigkeit aufweist wie bei dem Haupt der parnassistischen Schule - Vrchlický - , denn die Verwendung dieser syntaktischen Formen, die auf der oberflächenstrukturellen Tilgung bestimmter in der Tiefenstruktur des Textes vorhandenen Elemente basieren, gab Toman ganz im Gegenteil die Möglichkeit, die semantische Komprimiertheit seiner Gedichte noch weiter zu steigern. Der strukturelle Konflikt, in dem sich in diesem Falle die Tendenz zur maximalen semantischen Kondensierung der Aussage mit dem Prinzip der 'Natürlichkeit' und 'Schlichtheit' des dichterischen Sprachgebrauchs befindet, ist dabei umso stärker, als die Verwendung der halbphrastischen Konstruktionen in der Umgangssprache bereits für sich selbst genommen 'unnatürlich' wirkt, während hier die eingebetteten Konstituentensätze nur bei einem übermäßig häufigen Gebrauch den Eindruck des 'Unnatürlichen' erwecken. Durch diesen stilistischen Sachverhalt und durch die -

im Unterschied zu Toman - eindeutige Dominanz der 'Entpoetisie-

rungs'tendenz erklärt sich dann auch der Umstand, daß in Šrámeks Poesie die halbphrastischen Konstruktionen fast überhaupt nicht vorkommen, wohingegen hier die Häufigkeit der Konstituentensätze sogar noch etwas höher liegt als bei Toman.

Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß sich die für Šrámek charakteristische verstärkte Wirkung der 'Entpoetisierung'tendenz auch in einer sehr radikalen Reduktion der metaphorischen Ausdrucksweise manifestiert (vgl. Tab.9, S. 206). Während bei Toman die Metaphernhaltigkeit der Sprache lediglich im Vergleich zur symbolistischen Dichtung etwas reduziert wurde (32,2% gegenüber 36,8% bei Březina), beträgt in Šrámeks Poesie der Anteil der metaphorisierten Syntagmen lediglich 14% und liegt damit noch um 4% niedriger als bei Gellner, dem sonst in Hinblick auf die 'Entpoetisierung' des dichterischen Sprachgebrauchs allgemein das Primat zugeschrieben wird. Daraus könnte man u.U. schließen, daß sich bei Šrámek die allgemein 'anarchistische' 'Entpoetisierung'tendenz in bezug auf die 'Entmetaphorisierung' der Sprache am stärksten auswirkt.

Tabelle 7

Häufigkeit der Genitiv- und Adjektivattribute
(Mittelwerte pro 100 Sätze)

	Vrchlický Kytky aster (1. Teil) 1895	Březina Ruce (5 erst. Ged.) 1901	Toman Torso Ži- vota 1902	Šrámek Života bído 1905
Anzahl der Sätze	397	174	370	568
Anzahl der Gen. Attr.	138	237	77	19
Mittelwert pro 100 Sätze	36,4	136,2(!)	20,8	3,3(!)
Anzahl der Adjekt. Attr.	165	225	159	131
Mittelwert pro 100 Sätze	43,5	129,3	42,9	23,1

Bemerkung:

Da die Häufigkeit der das Verb ergänzenden Konstituenten durch die Anzahl der vom jeweiligen Verb zugelassenen Valenzpositionen präliminiert ist, ist sie in bezug auf den Komplexitätsgrad der internen Satzstruktur wenig signifikant. Wir haben uns deshalb darauf beschränkt, die Häufigkeit der das Subjekt-Nomen ergänzenden Satzkonstituenten zu ermitteln, deren Anzahl theoretisch unendlich sein kann.

Tabelle 8

Häufigkeit der durch die generalisierten Transformationen erzeugten Konstruktionen (100% = Anzahl aller Basissätze)

	Vrchlický	Březina	Toman	Šrámek
Konstituentensätze	35,3	28,7	14,1	15,2
halbphrastische Konstruktionen (insges.)	9,1	18,2	8,4	0,5
Partizip-Konstr.	4,3	7,1	3,4	0,3
davon Appositions-Konstr.	3,5	1,8	3,7	0,2
Attribut-Konstr.	1,2	9,4	1,2	0,0
INSGESAMT	44,4	46,9	22,5	15,7

Bemerkung:

Die Nebensätze (Konstituentensätze) stellen lediglich einen Typus der eingebetteten Satzkonstruktionen (d.h. durch die generalisierten Transformationen erzeugten Konstruktionen) dar. Auf ähnlichem transformationellem Weg wie die Konstituentensätze, d.h. durch die Transformation eines tiefenstrukturellen (Basis-) Satzes in eine Komponente des Matrixsatzes, entstehen auch die sog. "halbphrastischen Konstruktionen" (Partizip-, Apposition- und Attributkonstruktionen), die sich von den Konstituentensätzen lediglich dadurch unterscheiden, daß im Transformationsprozeß ihr finites Verbelement und das Verbindungswort getilgt werden, und die zur Komplizierung der syntaktischen Struktur gleichermaßen beitragen wie die Konstituentensätze (zu den "halbphrastischen" Konstruktionen ["polovětné vazby", "polopredikativní konstrukce"] vgl. O. Uličný, "O polopredikativních konstrukcích z hlediska dvojzákladové transformace a komplexní kondenzace", in: Slovo a slovesnost 30 [1969], S. 138-149). Berücksichtigt man deshalb alle generalisierten Transformationen, so gewinnt man ein objektiveres und vollständigeres Bild über den Grad der syntaktischen Komplexität des Textes als bei der bloßen Ermittlung der Häufigkeit der Konstituentensätze.

Tabelle 9

Metaphernhaltigkeit der Sprache

	Gesamtzahl der Syntagmen	Metaphorisierte Syntagmen	
		Summe	%
Vrchlický	1324	337	25,5
Březina	741	273	36,8
Toman	1287	415	32,2
Šrámek	1326	186	14,0
Gellner	1819	329	18,1

Bemerkung:

Bei dem Versuch, die 'Metaphernhaltigkeit' der Sprache zu quantifizieren, gingen wir von der Voraussetzung aus, daß die Metapher vom linguistischen Gesichtspunkt aus eine Art der semantischen Inkongruenz der syntagmatisch verbundenen lexikalischen Einheiten darstellt: unter den semantischen Merkmalen, aus denen die Bedeutung einer lexikalischen Einheit besteht, gibt es einige, die die sog. kombinatorische Charakteristik dieser lexikalischen Einheit bilden (Selektionsmerkmale), d.h. die anzeigen, welche semantischen Merkmale in einer anderen lexikalischen Einheit vorhanden sein müssen, damit sich diese mit der ersten in einen gegebenen syntaktischen Zusammenhang kombinieren läßt. Wenn dann zwei lexikalische Einheiten, deren kombinatorische Charakteristiken nicht übereinstimmen, syntaktisch verbunden werden, entsteht eine metaphorische syntaktische Verbindung (ein metaphorisches Syntagma). (Zum sprachlichen Mechanismus der Metapher vgl. u.a. T. Todorov, "Les anomalies sémantique", in: Langage 1 [1966], S. 100-123; und T.A. van Dijk, "Neuere Entwicklungen in der literarischen Semantik", in: Text, Bedeutung, Ästhetik, hrsg. S.J. Schmidt, München 1970, S. 106-135). Auf Grund dieser expliziten Metapherdefinition kann dann die 'Metaphernhaltigkeit' eines Textes folgendermaßen statistisch erfaßt werden: aus dem Text werden *a i l l e* Syntagmen extrahiert (dazu haben wir eine Prozedur benutzt, die in der generativen Transformationsgrammatik 'Kernalisation' genannt wird - vgl. N. Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge/Mass., 1965) und die Anzahl derjenigen unter ihnen festgestellt, die die semantischen (durch die kombinatorische Charakteristiken explizit angegebenen) Kookurrenzbedingungen verletzen.

2.2 Die nichtverbalisierten Verständigungspräsuppositionen (semantische 'Offenheit' des Gedichts)

Obwohl in Šrámeks Poesie die Vereinfachung der formal-syntaktischen Struktur noch radikaler durchgeführt ist als in den Gedichten von Toman, kann man nicht sagen, daß hier die daraus folgende Abschwächung der formal-syntaktischen Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen die Abschwächung der Textkohärenz zur Folge hätte, wie es bei Toman der Fall ist. In Šrámeks Gedichten wird nämlich die 'Auflockerung' der formal-syntaktischen transphrastischen Relationen, die bei Toman die wechselseitige Ver selbständigung der Sätze bewirkt, durch die Mittel der sog. lexikalischen Syntax kompensiert, d.h. die Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen werden hier durch verschiedenartige lexikalische Mittel - wie anaphorische und epiphorische Pro-Formen, Wortwiederholungen, semantische Paraphrasen und viele andere zum vorhergehenden und nachfolgenden Kontext hinweisende Konnektoren - explizit zum Ausdruck gebracht.

Im Gegensatz zu Toman sind also bei Šrámek die syntaktisch-semantischen Relationen zwischen den Sätzen zumeist bereits in der Oberflächenstruktur des Textes eindeutig festgelegt, und es überrascht deshalb gewissermaßen, daß die intuitiven literaturkritischen Konkretisationen von Šrámeks früher Lyrik ihre Eindrücke mit den Worten wiedergeben, die eine frappante Ähnlichkeit mit den intuitiven Beschreibungen der Eindrücke aufweisen, die bei den Interpreten von Tomans Dichtung gerade die für Toman charakteristischen oberflächenstrukturellen Reduktionen der die syntaktischen und semantischen Relationen realisierenden Konstruktionen und die daraus resultierende Abschwächung der Textkohärenz hervorrufen: Šrámeks frühe Lyrik wird in ihnen als Poesie charakterisiert, die "[...] die Konflikte, von denen das Innere des Dichters aufgewühlt ist, nur andeutungsweise ausspricht" (F.Götz)⁶, als Poesie, die "eher andeutet und verschweigt" (J.Knap)⁷ und die "den Eindruck von Unbestimmtheit und Nichtzuendegesagtem hervorruft" (E.Strohsová)⁸. Diese und ähnliche impressionistisch gefaßte Urteile über Šrámeks Gedichte heben zwar nicht ihre besondere Bedeutungskomprimiertheit her-

6) Op.cit. in Anm.3 , S.182.

7) Fráňa Šrámek, Praha 1937, S.9.

8) Nachwort zu: F.Šrámek, Splav a jiné básně, Praha 1963.

vor, wie das bei Toman fast immer der Fall ist, wohl aber ihre charakteristische Bedeutungsunbestimmtheit und die Tatsache, daß Šrámeks Gedichte die Fähigkeit besitzen, mehr auszusagen, als in ihnen explizit verbalisiert ist, - Eigenschaften also, die die Gedichte von Toman vor allem den rekonstruierbaren oberflächenstrukturellen Auslassungen einerseits und den lediglich teilweise, bzw. nicht eindeutig oder überhaupt nicht rekonstruierbaren Auslassungen andererseits verdanken.

Die Antwort auf die Frage, wie diese Wirkung in der Struktur von Šrámeks lyrischen Texten angelegt ist, muß m.E. in ihrer 'gesprächhaften' Konzipierung gesucht werden. Šrámeks Gedichte sind nämlich oft als Texte konzipiert, mit denen sich das lyrische Subjekt in einer konkreten außersprachlichen Situation an eine (oder einige) konkrete Person(en) wendet, zu der (denen) es eine vertrauliche Beziehung hat. Obwohl diese Gedichte zumeist eine monologische Form haben, d.h. obwohl die Äußerung des lyrischen Subjekts nicht durch sprachliche Aktivitäten anderer Gesprächsteilnehmer unterbrochen wird, werden diese zu konstitutiven Faktoren des Bedeutungsaufbaus des Textes:

1. Das sprechende lyrische Subjekt bezieht sich in seiner Äußerung auf den konkreten, unmittelbaren außersprachlichen Kontext, in dem es sich und seine konkreten Zuhörer während des aktuellen Redevorgangs befinden. Es verweist die Zuhörer auf verschiedene Gegenstände und Relationen des ihnen gemeinsamen Wahrnehmungsraumes, ohne diese mit einem autosemantischen verbalen Ausdruck zu bezeichnen, lediglich durch verschiedenartige deiktische Mittel - z.B.:

Někde je svět, někde je krev,
tady jsou zakleté stezky.
(Pohádka)

[...]
Že každý je tu z kamene
(Naposled)

2. Da das lyrische Subjekt seine Mitteilung an die Person(en) adressiert, zu der (denen) es eine intime Beziehung hat, geht es von der Voraussetzung aus, daß sie mit vielen Aspekten der Sachverhalte, in Bezug auf die kommuniziert wird, bereits vertraut ist (sind) und daß diese bekannten Aspekte deshalb bei der Textbildung als implizite Verständnispräsuppositionen angenommen werden können und nicht explizit geäußert werden.

müssen. So werden z.B. bei der sprachlichen Manifestierung der ersten Strophe des Gedichts "Naposled" stillschweigend etwa folgende Präsuppositionen angenommen:

(Jak už to bývá, když je to naposled,
netěší svět, netěší svět,
a já přišel, bych sbohem dal
tomu, co jsem mnoho miloval,
nepřišel jsem rozbolet,
ani abych žaloval.)

1. dem Hörer ist die Referenz des Satzes "když je to naposled" bekannt, d.h. er weiß, was "zum letztenmal ist".
2. dem Hörer ist das Objekt der durch die zwei letzten Sätze bezeichneten unrealisierten Handlungen ("nepřišel jsem rozbolet, ani abych žaloval") bekannt.
3. der Hörer weiß, was der Sprecher geliebt hat und wovon er jetzt Abschied nimmt.
4. dem Hörer ist der Tatbestand bekannt, der das sprechende Subjekt hätte veranlassen können, die unrealisierte Handlung zu realisieren.

Nun stellt allerdings sowohl die konkrete, direkte kommunikative Situation, auf die sich der Text bezieht, als auch der von dem lyrischen Subjekt des Gedichts intendierte konkrete Gesprächspartner eine literarische Fiktion dar. Sie sind, ebenso wie auch das sprechende lyrische Subjekt selbst, Bestandteile der in Šrámeks Gedichten dargestellten fiktiven 'Welt'. Der Leser von Šrámeks Lyrik verfügt verständlicherweise weder über den Zugang zu dem außersprachlichen Situationskontext, auf den der Text Bezug nimmt, noch über die im Text präsupponierten persönlichen Kenntnisse. Die Textbedeutung würde für ihn deshalb unvollständig und dunkel bleiben, wenn sich ihm nicht die Möglichkeit böte, die (als persönliche Kenntnisse und aus der direkten kommunikativen Situation unmittelbar erfahrbare Faktoren) vorausgesetzten und nicht explizit verbalisierten Bedeutungsinhalte auf Grund der im Text verstreut und nur andeutungsweise enthaltenen Informationen wenigstens teilweise zu rekonstruieren und die semantische Repräsentation des Textes durch sie zu ergänzen. So kann z.B. die recht unbestimmte Bedeutung der angeführten ersten Strophe aus dem Gedicht "Naposled" mit Hilfe der in seiner zweiten Strophe enthaltenen Hinweise nachträglich in gewissem Maße vervollständigt und konkretisiert werden:

To bývá tak, ruce jsou již studené
 však srdce ne, srdce ne,
 rukám se chce jen kopat už hrob,
 zanést kams srdce, nenechat stop,
 že každý je tu z kamene
 a každý by rád kop.

Die unklaren Anspielungen auf das Motiv des Todes ("ruce jsou již studené"; "rukám se chce jen kopat už hrob") deuten auf die Möglichkeit hin, die in den Präsuppositionen (1) und (3) implizierten Bedeutungsinhalte etwa folgendermaßen zu rekonstruieren: "das lyrische Subjekt steht dem Tode nahe und nimmt Abschied vom Leben, das es geliebt hat". Auch für die Präsupposition (4) wird hier eine Rekonstruktionsmöglichkeit geboten: 'Gefühlslosigkeit' ("každý je tu z kamene") und 'Brutalität' ("každý by rád kop"). Wer der Träger dieser Eigenschaften ist (Präsupposition 2), bleibt dagegen nach wie vor unklar, da die Referenz des Pronomens "každý" nicht spezifiziert ist; der konkrete Inhalt dieser Präsupposition offenbart sich erst in den abschließenden Verszeilen des ganzen Gedichts:

[...]
 žádná, bože, žádná z žen
 už mé srdce nezhojí...

Die Rekonstruktion der zum vollen Verständnis der Textbedeutung notwendigen situativen und kognitiven Voraussetzungen ist jedoch zumeist nicht in vollem Umfang und eindeutig realisierbar. Die nur schrittweise und recht sparsam 'dosierten' Informationen erlauben in den meisten Fällen entweder nicht, alle präsupponierten Bedeutungsinhalte zu ergänzen, oder sie ordnen umgekehrt den einzelnen Präsuppositionen mehrere konkurrierende semantische Interpretationen zu, wobei der Leser nicht eindeutig entscheiden kann, welche von ihnen das Äquivalent des präsupponierten Inhalts darstellt, da ihm der Text in dieser Hinsicht keinerlei Instruktionen vermittelt: so wird durch die zwei oben zitierten abschließenden Verse des Gedichts "Naposled" nicht nur der Inhalt der Präsupposition (2) konkretisiert, sondern zugleich den durch die zweite Strophe bereits semantisch ergänzten Präsuppositionen (1) und (3) eine neue semantische Interpretation zugeordnet ("das lyrische Subjekt trifft zum letztenmal die Frau, die es geliebt hat, um von ihr Abschied zu nehmen"), die

die erste Interpretation in Frage stellt, ohne sie allerdings widerlegen zu können.

Trotz ihrer oberflächenstrukturellen Vollständigkeit bilden also Šrámeks Gedichte keine in sich geschlossenen, lückenlosen und eindeutigen Bedeutungskomplexe. Der Leser empfindet deutlich, daß das sprechende 'Ich' und das angesprochene fiktive 'Du' mehr wissen als er und daß ihn seine unzureichende Informiertheit über die Gegebenheiten der Außenwelt, auf die der Text Bezug nimmt, ohne sie explizit zu benennen, daran hindert, den Gesamtsinn des Textes zu erfassen. Er versucht deshalb, die ihm verschwiegenen, zum vollen Verständnis des Textes jedoch notwendigen Informationen aus den im Text verstreuten Andeutungen zu implizieren und die 'außerhalb' des Textes gelegene, nicht explizit dargestellte, sondern nur vorausgesetzte und vermutete Realität aus ihnen schrittweise zusammenzusetzen. Eine befriedigende, d.h. vollständige und eindeutige Rekonstruktion des explizit Unausgesprochenen ist jedoch in den meisten Gedichten von Šrámek nicht möglich. Der den Leser beunruhigende Eindruck, daß ihm vieles davon, was die fiktiven unmittelbaren Gesprächsteilnehmer wissen, vorenthalten ist, und seine Ungewissheit, ob er alles adäquat, d.h. entsprechend den Intentionen des Sprechenden 'Ich', verstanden hat, werden zwar im Verlauf des Rezeptionsprozesses abgeschwächt, nicht jedoch beseitigt⁹.

Vom literarhistorischen Standpunkt aus bedeutet die semantische 'Unvollständigkeit' und 'Offenheit' von Šrámeks Gedichten eine Reaktion auf eines der 'stärksten' Gebote der parnassistischen Poetik, das von dem Gedicht forderte, daß es ein semantisch abgeschlossenes und vollständiges Informationsganzes bildet, das dem Leser eine klare, schlüssige und leicht verständliche 'Nachricht' vermittelt¹⁰. Diese Poesieauffassung wurde bekanntlich bereits von den Symbolisten radikal verneint, deren dunkle, komplizierte Metaphorik oft nur schwer dechiffrierbar ist und nicht selten keine eindeutige Interpretation gestattet.

9) Šrámeks Tendenz zur Bedeutungsunvollständigkeit und -offenheit manifestiert sich u.a. auch in der Tatsache, daß 70% der in Života bído enthaltenen Gedichte mit einer Aposiopese abgeschlossen sind, d.h. mit einer Figur, die dem Leser anzeigt, daß die sprachliche Aktivität des lyrischen Subjekts zwar bereits zu Ende ist, daß jedoch nicht alles ausgesagt wurde.

10) Vgl. J.Brabec, Poesie na předělu doby, Praha 1964, S.181f. (Anm. 28), S.192 u.a.

Die 'anarchistischen' Dichter mußten jedoch ihrer mit den Symbolisten geteilten Abneigung gegen diese - eigentlich noch vorromantische - Poesiekonzeption eine andere Form geben (die irreversiblen Tilgungstransformationen bei Toman und die nicht rekonstruierbaren Präsuppositionen bei Šrámek), da die dunkle symbolistische Metaphorik nicht zu vereinbaren war mit ihrem Streben nach lyrischer 'Schlichtheit' und 'Unauffälligkeit'.

3. Stilistische Heterogenität

Ähnlich wie die Bedeutungsunbestimmtheit- und Offenheit findet in Šrámeks Lyrik auch das für Toman charakteristische Prinzip der Konfrontation von inkongruenten sprachlichen Einheiten eine gewisse Entsprechung, wobei dieses Prinzip bei beiden Dichtern wieder in sehr unterschiedlicher Weise zur Geltung kommt: Der Unterschied liegt sowohl im sprachlichen Status der Einheiten, die konfrontiert werden, als auch in der Art ihrer Inkongruenz. Während Toman einzelne lexikalische Einheiten konfrontiert, deren Inkongruenz sich aus der Unverträglichkeit ihrer allgemeinsprachlichen Semantik ergibt, handelt es sich bei Šrámek um Konfrontation von komplexeren Texteinheiten, deren Inkongruenz aus ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen stilistischen Systemen resultiert.

Šrámeks Gedichte sind nämlich in den meisten Fällen stilistisch nicht homogen, sondern setzen sich aus mehreren heterogenen Kontexten unterschiedlicher Komplexität zusammen, die in verschiedenen, miteinander kontrastierenden stilistischen Systemen funktionieren; die oben diskutierte Annäherung an die normale Mitteilungssprache bildet lediglich eine (wenn auch dominierende) allgemeine Tendenz, die in den einzelnen Teilen des Gedichts mit unterschiedlicher Intensität wirksam wird und in deren Rahmen es zu einem Konflikt zwischen heterogenen stilistischen Schichten kommt, von denen zwar viele auf der Mitteilungssprache basieren, andere jedoch der Umgangssprache diametral entgegengesetzt sind.

Wir wollen das reale Funktionieren dieses Prinzips, dem - wie noch zu zeigen sein wird - in der Struktur von Šrámeks früher Lyrik eine grundlegende Bedeutung zukommt, am Beispiel des Gedichts "Blízko konce" demonstrieren, das den ganzen Gedichtzyklus einleitet und in dem - vielleicht gerade deshalb - dieses Prinzip in einer besonders deutlichen, 'bloßgelegten' Form zur Geltung gebracht ist:

[...]

Tak blínem zraje to, co kvetlo krví.
 Tulák jara o posledních věcech hovoří.
 Ten smutek tepen vypitých se nevypoví,
 pod jeho němým dýmem srdce dohoří.
 Tam došel já... A klopýtám.
 - O trnech žlutých růží píseň chcete? -
 Je už stará. Sto let, dvě sté - nevím sám.

Je v tom jakés takés naučení,
 psycholog chytrý jistě najde je.
 V předsíni špitálu už poesie není,
 střízlivá vůle poslední už nepěje -
 tož psychologům jen a lidem reelním
 s hrdinou jedním Turgeněva říkám:
 Vše je dým, vše je dým...

Konstatuji suše, že mám pocit černa
 a pláč jakýs zkamenělý dole v útrokách.
 Připomínám: z mládí jedna žena věrná
 sentimentálně se vrací na můj práh.
 Plakává, myslím. Nade mnou asi.
 Sešel jsem, zmarněl. Mrtvá se diví.
 Mrtvá mě škrtí dlouhými vlasy.

Vom Gesichtspunkt der thematischen Ebene aus stellen diese drei Strophen eine dreifache Wiederholung ein und desselben Themas dar, das bereits im Titel des Gedichts ("Dem Ende nahe") andeutungsweise angegeben ist: das dem Tode nahestehende Subjekt nimmt Abschied vom Leben, in dem es gescheitert ist, und dessen Sinnlosigkeit es jetzt, angesichts des Todes, erkennt. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine einfache thematische Wiederholung, wie sie die Komposition lyrischer Gedichte überhaupt kennzeichnet, sondern das sich wiederholende zentrale Thema (das übrigens in dem zeitgenössischen literarischen Kontext ziemlich abgegriffen wirken mußte) wird in jeder dieser Strophen in einer anderen stilistischen Tonart wiedergegeben, so daß es jedesmal einen anderen, dem jeweiligen stilistischen Kontext entsprechenden Sinn bekommt.

Die erste Strophe ist im präziösen, suggestiv wirkenden Stil der um die Jahrhundertwende gängigen dekadenten Lyrik geschrieben. Auf dieses stilistische System verweist eindeutig nicht nur das gewählte metaphorische Repertoire (die metaphorischen Verbindungen vom Typ "smutek tepen vypitých" oder "pod němým dýmem smutku srdce dohoří" gehören zu dem allgemeinen metaphorischen Kanon der dekadenten Poesie)¹¹, sondern auch die wirkungsvolle, an Verlaine, bzw. Hlaváček erinnernde 'Musikalität', die durch die reiche 'Lautinstrumentierung' und durch reiche, klangvolle Reime erreicht wird: da hier eine eingehende Analyse der Lautstruktur wenig sinnvoll wäre, machen wir zumindest auf

11) Bereits die Tatsache, daß diese Textstelle ganz auf Metaphern aufbaut, kontrastiert in auffallender Weise mit Šrámeks Tendenz zur nichtmetaphorischen Ausdrucksweise (s. Tab. 9, S. 206).

die auffallenden Laufwiederholungen in der zweiten Hälfte der ersten vier Verszeilen dieser Strophe aufmerksam:

- /o/-/o/-e- o -/r/-í
 - í - e -e- o - o -í
 - í - e -e-/i/- o -í
 - /e/-/r/-e- o - o -í

In diesem stilistischen Kontext erhält dann auch das zentrale Thema des ganzen Gedichts eine entsprechende semantische Färbung: die Situation des dem Tode nahestehenden, vom Leben enttäuschten Subjekts erscheint hier als eine charakteristisch dekadente Stimmung ('Erschöpfung', 'Mattheit' und 'Beklommenheit', 'blasierte Resignation', 'Spleen' usw.).

Aber bereits in der sechsten Verszeile dieser Strophe wird der Stil der dekadenten Lyrik relativiert: die charakteristisch dekadente Ausdrucksweise wird hier zwar noch beibehalten ("trny žlutých růží"), das dekadente stilistische System wird jedoch selbst zum Thema der Aussage gemacht - das lyrische Subjekt spricht die Leser an: "Wollt ihr das Lied über die Dorne von gelben Rosen [hören]?" d.h. (auf der Ebene der übertragenen Bedeutung) "Wollt ihr das [dekadente] Lied über das Leiden eines dem Tode bereits Geweihten ¹² [hören]?" - und seine Relativität als eines unter anderen stilistischen Systemen wird infolgedessen bewußt. Zugleich impliziert die Frageform dieses Satzes die Möglichkeit, in eine andere stilistische Tonart überzugehen.

Diese Möglichkeit ist dann in der nächsten Strophe verwirklicht. Der suggestiv poetische, effektvolle Stil der dekadenten Lyrik wird hier durch den demonstrativ nichtpoetischen, polemisch schroffen und provokativ derben Stil einer sarkastischen Invektive abgelöst; es handelt sich wahrscheinlich um eine explizite Polemik gegen die sog. 'realistische' Kritik - eine Gruppe von Literaturkritikern um die Zeitschrift Čas (Herben, Masaryk u.a.) - zu derer Hauptforderungen gerade die 'moralisch erzieherische Wirkung' ("Je v tom jakés takés naučení") und 'objektive psychologische Motivierung' ("psycholog chytrý jistě najde je"; "tož psychologům jen a lidem reálním") gehörten. Zu-

 12) Der Ausdruck "žlutá růže" ist in den Kanon der dekadenten Lyrik als standardisierte symbolische Bezeichnung für 'Dem-Tode-Geweiht-Sein' eingegangen.

gleich 'polemisiert' jedoch diese Strophe durch ihren betont nichtpoetischen Stil gegen das die vorhergehende Strophe beherrschende System der dekadenten Lyrik. Diese 'stilistische Polemik' begrenzt sich dabei nicht auf eine implizite (die 'Herabsetzung' des dekadenten Stils bewirkende) Konfrontation, sondern wird wieder thematisiert, indem der dekadenten Lyrik, die hier mit der Poesie überhaupt gleichgesetzt ist, explizit die Fähigkeit abgesprochen wird, das zentrale Thema des Gedichts adäquat zu übermitteln: "v předsíni špitálu už poesie není, / střízlivá vůle poslední už nepěje."

Die Situation des dem Tode nahestehenden, vom Leben enttäuschten Subjekt wird in diesem neuen stilistischen Kontext der distinguiert blasierten und dezent melancholischen Färbung entkleidet, die ihr der stilistische Kontext der ersten Strophe verlieh, und erscheint hier in ihrer drastisch prosaischen Alltäglichkeit ("předsíň špitálu", "střízlivá vůle poslední"). Das Motiv der Sinnlosigkeit des Lebens, das in der ersten Strophe in einem eher nostalgischen Licht erschien ("Tak blínem zraje to, co kvetlo krví"), wird hier demonstrativ 'prosaisch' interpretiert, indem es in der Form eines wörtlichen Zitats aus einem Roman von Turgenev (mit 'Quellenangabe'!) wiedergegeben ist: "s hrdinou jedním Turgeněva říkám: / Vše je dým, vše je dým..."¹³.

In der letzten Strophe weicht jedoch das entpersonifizierte, polemisch entlarvende und programmatisch 'antipoetische' stilistische System der spöttischen Invektive wieder einem lyrischen Stil. Dabei handelt es sich aber keineswegs um eine Rückkehr in die preziöse und überladene stilistische Tonart dekadenter Provenienz, in der die erste Strophe vorgetragen wurde, sondern der lyrische Stil der dritten Strophe ist ganz im Gegenteil auffallend ungekünstelt, schlicht und gefühlsmäßig unmittelbar, aber zugleich auch gedrängt und knapp und erinnert gerade durch diese Verbindung von Schlichtheit und Dichte an den einfachen und zugleich äußerst komprimierten Stil von Toman¹⁴.

13) Es handelt sich hier um ein Zitat aus einem inneren Monolog des Haupthelden des Romans Dym - Litvinov.

14) Auf Tomans Lyrik verweist deutlich auch das hier auftauchende Motiv einer toten Frau, der gegenüber sich der 'Dichter' schuldig fühlt und deren Vision ihn jetzt verfolgt - ein Motiv, das der thematischen Struktur vieler von Tomans Gedichten ("Intimní drama", "Půlnoc", "Na hrob tvůj... u.a.") zugrundeliegt.

Dementsprechend verändert sich auch die Interpretation des zentralen Themas. Während in der vorangehenden, 'explizit polemischen' Strophe die Situation des dem Tode nahestehenden Subjekts von einem unpersönlich distanzierten Gesichtspunkt aus gesehen und verallgemeinert kommentiert wird, erscheint hier diese Situation im Licht eines persönlichen und unmittelbar gefühlsmäßigen Erlebnisses ("mám pocit černa"), wobei der 'prosaisch-naturalistischen' semantischen Färbung ("předsíň špitálu") eine 'poetisch-sentimentale' Färbung ("pláč v útrokách", "sentimentálně se vrací", "plakává") gegenübergestellt ist.

Wir haben also festgestellt, daß die zitierten drei Strophen in drei verschiedenen stilistischen Systemen geschrieben sind und daß jedes dieser Systeme den Text auf eine andere, ihm eigene Weise interpretiert. Dabei werden diese Systeme (und die ihnen entsprechenden Textinterpretationen) nicht voneinander unabhängig wahrgenommen, sondern, da sie in eine einzige, ganzheitliche Gedichtstruktur einbezogen sind, bildet jedes von ihnen den Hintergrund für die Wahrnehmung der jeweils anderen. Der Konflikt zwischen verschiedenen stilistischen Systemen, an dem eine monostilistische dichterische Struktur nur durch die Projektion ihres eigenen stilistischen Systems auf außerhalb liegende (für eine Gattung, eine Kunstrichtung oder einen Autor spezifische) Systeme partizipieren kann, wird hier so auch in das Innere des Gedichts verlagert.

Diese für das frühe lyrische Werk von Šrámek charakteristische Transposition des extratextuellen Konflikts in eine einzige intratextuelle Struktur hat nun wichtige Konsequenzen für die Semantik des Gedichts. Die intratextuelle Konfrontation von kontrastierenden stilistischen Systemen führt zwar einerseits dazu, daß die Relativität jedes von ihnen bewußt wird, und damit auch zu ihrer 'Herabsetzung'; gleichzeitig jedoch bewirkt sie auch ihre semantische Aktivierung, denn die einzelnen konkurrierenden Systeme werden durch ihre gegenseitige Konfrontation aus dem Zustand des 'selbstverständlichen', automatischen Funktionierens herausgeführt, und ihre konnotative Bedeutung als Zeichen einer bestimmten ('dekadenten', 'naturalistisch-prosaischen', 'gefühlsmäßig-lyrischen' usw.) Einstellung zur Welt wird infolgedessen bewußt gemacht: der Konflikt zwischen verschiedenen stilistischen Systemen semantisiert sich so als Konflikt zwischen den ihnen inhärenten 'Weltbildern'.

Zugleich intensiviert die kontrastive Gegenüberstellung von heterogenen stilistischen Systemen auch ihre interpretative 'Kraft', d.h. die durch ihre gegenseitige Konfrontation aktivierten Systeme ziehen in die von ihnen organisierten Teilstrukturen mehr Textelemente ein, als es in einem monostilistischen Text der Fall wäre: der Leser, dessen ästhetisches Bewußtsein durch monostilistische Gedichte geprägt ist, tendiert dazu, die Struktur von Šrámeks Gedichten mit seiner (monostilistischen) Erwartung in Einklang zu bringen, indem er versucht, unter den im Gedichttext aktivierten stilistischen Systemen das 'stärkste' auszuwählen (d.h. dasjenige, für das es im Text mehr und signifikantere Anhaltspunkte gibt als für die anderen) und die Struktur des ganzen Textes unter dieses zu subsumieren. Er sucht deshalb im Text nach den stilistischen (lautlichen, syntaktischen, semantischen und thematischen) Merkmalen, die ihm als Anhaltspunkt für die Wahl eines der Systeme, die der Text in seinem Bewußtsein aktivierte, dienen könnten, und obwohl er zu keinem eindeutigen, seine Erwartung befriedigenden Ergebnis kommt, wird er für seine rezeptive Aktivität doch 'belohnt'; denn in dem durch die stilistische 'Polyphonie' aktivierten, bewußt gemachten Wahrnehmungsprozeß werden mehr struktur- und damit auch bedeutungsrelevante Elemente des Textes evident gemacht als bei einer in Bezug auf den Stil passiven Wahrnehmung, und der Bedeutungswert der semantischen Information, die der Text dem Leser vermittelt, wird dementsprechend höher sein. Die für den jungen Šrámek charakteristische intratextuelle Konfrontation von stilistisch heterogenen Kontexten bewirkt also, ähnlich wie die Konfrontation von semantisch inkongruenten lexikalischen Einheiten bei Toman, eine erhebliche Zunahme der Bedeutungshaltigkeit des Textes, und ihre Aufdeckung gibt deshalb auch die (zumindest teilweise) Antwort auf die Frage, wie Šrámek der wohl schwierigsten der Aufgaben gerecht wurde, die die Entwicklung der tschechischen Poesie den 'anarchistischen' Dichtern stellte: unter den Bedingungen der allgemeinen Vereinfachung des syntaktisch-semantischen Aufbaus das hohe semantische Fassungsvermögen des Gedichts zu bewahren.

Doch die Gegenüberstellung von stilistisch heterogenen Kontexten ist für Šrámeks Lyrik noch aus einem anderen Grunde von eminenter Wichtigkeit: sie stellt hier nämlich jenes Prinzip dar, das die Auswahl der künstlerischen Mittel und die Art ihrer

Verwendung im Gedicht in letzter Instanz bestimmt und das die einzelnen 'Verfahren' zu einem sinnvollen Strukturorganen verbindet. Es wurde hier schon erwähnt, daß sich auf die strukturorganisierende Wirkung dieses Prinzips bereits die Eigenart der rhythmischen Organisation von Šrámeks Gedichten zurückführen läßt: Der Konfrontation von heterogenen stilistischen Kontexten entspricht auf der rhythmischen Ebene die Konfrontation von heterogenen metrischen Normen, wobei der Wechsel der stilistischen Aspekte mit demjenigen der metrischen Normen oft koinzidiert - so fällt beispielsweise in unserem Beispiel "Blízko konce" der Übergang vom 'prosaischen' Stil der zweiten Strophe zum 'gefühlsmäßig lyrischen' Stil der dritten Strophe mit dem Übergang vom jambischen zum trochäischen Metrum zusammen. Doch die Feststellung, daß die kontrastive Verbindung von heterogenen stilistischen Schichten im Rahmen eines Gedichts das dominierende Konstruktionsprinzip von Šrámeks früher Lyrik bildet, gibt uns auch die Möglichkeit, Šrámeks Vorliebe für die Ausnützung vom fertigen, überindividuellen 'Wortmaterial' verschiedener Provenienz funktional zu erklären. Der Literaturkritik ist zwar dieser für den jungen Šrámek charakteristische 'Worteklektizismus' nicht ganz entgangen; sie erklärte ihn jedoch als eine typische Anfängererscheinung, als eine Ausdruck 'der Ratlosigkeit und Unerfahrenheit eines debütierenden Autors' und bewertete ihn deshalb ausgesprochen negativ ¹⁵. Unserer Meinung nach bedient sich jedoch Šrámek dieser fertigen, konventionalisierten Wendungen (ein gutes Beispiel dafür sind die dekadenten metaphorischen Klischees vom Typ "kvést blínem" oder "smutek tepen vpyitých" in der ersten Strophe des Gedichts "Blízko konce") weder aus 'jugendlicher Ratlosigkeit' noch ihrer ästhetischen Qualität wegen, sondern um ihrer Zeichenbedeutung willen, als Repräsentanten der stilistischen Systeme, die er in seinen Gedichten konfrontiert und die mit Hilfe von erstarrten, klischeehaften Wendungen im Bewußtsein des Rezipienten am besten aktiviert werden können. Diese Wendungen haben nämlich infolge ihrer wiederholten Verwendung ihre Individualität zwar völlig eingebüßt und sind zu automatisierten Elementen des jeweiligen Stilkanons geworden, zugleich jedoch haben sie dank ihres konventionellen,

15) Vgl. z.B. A.M. Píša, "Jubilejní lístek F. Šrámkovi", in: Knížka o Šrámkovi, Praha 1927; wiederabgedr. in: A.M.P., Dvacátá léta, Praha 1964, S. 85; M. Marten, Knihy veršů, in: Moderní revue 17 (1906), S. 159-160 u.a.

überindividuellen Charakters die Fähigkeit gewonnen, auch in einer stilistisch fremden Umgebung ihre Zugehörigkeit zu dem jeweiligen stilistischen System deutlich zu manifestieren. Und gerade diese Eigenschaft machte sie zum geeigneten Mittel für Šrámeks Poetik: ihre Funktion besteht darin, das Funktionieren von Šrámeks Gedichten in gleichzeitig mehreren stilistischen Systemen sicherzustellen, d.h. durch ihr Auftreten an einer bestimmten Textstelle den Leser auf die Zugehörigkeit dieser Textstelle zu dem jeweiligen stilistischen System so eindringlich zu verweisen, daß er sie nicht 'ignorieren' kann und diese Textstelle auch wirklich in dem entsprechenden stilistischen System 'liest'.

Das Prinzip der Konfrontation von heterogenen stilistischen Kontexten bestimmte schließlich maßgebend auch die Art und Weise, in der die allgemein 'anarchistische' Hinwendung zum Lied bei Šrámek zum Ausdruck kam. Wie wir gesehen haben, machte sich bei Toman die Orientierung am Lied nur sehr allgemein bemerkbar, als Verwendung von 'liedartigen' rhythmisch-kompositorischen Verfahren, die zwar auf das Lied als solches, nicht jedoch auf eine konkrete Liedgattung verweisen. Im Unterschied zu Toman verwendet Šrámek in seiner Lyrik gattungsmäßig durchaus eindeutig spezifizierbare Liedformen, wobei er sich vor allem an verschiedenen Formen des Volksliedes im weitesten Sinne orientiert. Doch auch in seinen Gedichten nimmt die Poetik dieses oder jenen konkreten Liedgenres nicht die dominante Stellung ein: zwar gibt sich Šrámek nicht mit allgemeinen und vereinzelt Hinweisen auf das Lied zufrieden und reproduziert die Eigenschaften der jeweiligen Liedgattung so genau, daß man, wenn es sich - wie in den meisten Fällen - um die Wiedergabe einer Volksliedgattung handelt, den Eindruck hat, daß eine mehr oder weniger wörtliche Entlehnung aus einem tatsächlich vorhandenen Lied vorliegt. Diese Lied-Paraphrasen dehnen sich jedoch nicht auf den ganzen Gedichttext aus, sondern werden als relativ selbständige Teilstrukturen verschiedener Komplexität in eine in Bezug auf den Stil fremde Umgebung eingefügt und spielen dort die Rolle eines der konfrontierten stilistischen Kontexte.

Wir wollen diese für Šrámek charakteristische Verwendungsweise des Liedes an einem Beispiel demonstrieren:

- [...]
- 1 Něco v kraji vylo, něco v kraji ržalo:
 2 bílý kůň a černý pes.
 3 Už se na noc schylovalo
 4 a já klepal ledakdes.
 5 Pozdě dnes. Pozdě dnes.
- 6 Bylas vždy hodná. Hostilas ráda.
 7 plakat nade mnou nemusíš.
 8 Važ si, holka, kamaráda,
 9 plakat nad ním nemusíš,
 10 už ho ani, holka zlatá,
 11 milovati nemusíš.
- ("Bylo snad pozdě")

Die vier hervorgehobenen Verszeilen /8-10/ verweisen den Leser völlig eindeutig auf das Gattungssystem des Volksliedes. Obwohl es sich wahrscheinlich nicht um eine wörtliche Entlehnung aus einer tatsächlich vorhandenen Vorlage handelt¹⁶, ist diese Textstelle auf allen Strukturebenen so angelegt, daß die den Eindruck einer solchen Entlehnung hervorruft: die lexikalisch-semantische Ebene ist durch die im Volkslied übliche Anrede der Geliebten als "holka", im zweiten Falle sogar in Verbindung mit dem in den lexikalischen Kanon des Volksliedes ebenfalls eingegangenen 'epiteton ornans' ("holka zlatá"), bzw. durch die im Volkslied gängige entpersönlichte Selbstbezeichnung des lyrischen Subjekts ("kamarád") unmißverständlich spezifiziert. Auch die rhythmische Komposition dieser vier abschließenden Verszeilen weist charakteristische Merkmale des Volksliedes auf: den rhythmisch-syntaktischen Parallelismus ("plakat nemusíš" - "milovati nemusíš"), den tautologischen Reim ("nemusíš" - "nemusíš") und die Assonanz ("kamaráda" - "zlatá"). Und schließlich wird die Sonderstellung dieser Textstelle auch durch ihre metrische Organisation hervorgehoben: während die metrische Organisation der vorangehenden Verszeilen in tonischer wie auch syllabischer Hinsicht im hohen Maße heterogen ist, bilden die vier abschließenden volksliedhaften Verse ein metrisch völlig homogenes, in sich abgeschlossenes Quartett, dessen absolut regelmäßige trochäische Verszeilen nach einem im Volkslied üb-

 16) In den Sammelbänden der tschechischen Volkslieder, die uns zur Verfügung standen (K.J.Erben, Prostonárodní české písně a říkadla, Praha 1937 ;F.L.Čelakovský, Slovanské národní písně, Praha 1946), läßt sich dieser Vierzeiler nicht nachweisen. Diese Sammelbände konzentrieren sich allerdings beinahe ausschließlich auf die ländliche Folklore, und im Falle dieses Verszeilers könnte es sich um die Entlehnung aus einem städtischen Volkslied handeln.

lichen syllabischen Strophenschema (8+7+8+7) geordnet sind.

Die Zugehörigkeit dieses Textteils zum stilistischen System des Volksliedes steht also außer Zweifel. Der vorangehende Text entspricht jedoch ganz offensichtlich diesem Bezugssystem nicht. Im Gegensatz zum bilderlosen abschließenden Volkslied-'Quartett' (im Falle des 'epiteton ornans' holka zlatá handelt es sich ja um eine völlig lexikalisierte metaphorische Verbindung) stellt die erste Strophe (1-5) einen entfalteten symbolischen Kontext dar. Obwohl auch sie keine metaphorische Verbindung im eigentlichen Sinne aufweist, schließt sie in sich bestimmte Signale ein, die den Leser veranlassen, diesen Textabschnitt mit Hilfe eines symbolischen 'Schlüssels' zu 'dekodieren', d.h. hinter seiner primären, denotativen Bedeutung eine symbolische Bedeutung zu suchen: die Funktion solcher 'Kode'-Signale haben hier von allem die Ausdrücke "bílý kůň" und "černý pes", die in die symbolistische Tradition als konventionalisierte symbolische Bezeichnung für 'Reinheit', bzw. für Sehnsucht nach ihr und für das 'Aus-der-Gesellschaft-Ausgestoßen-Sein' eingegangen sind¹⁷. Auch die unbestimmten Pronomina (něco 2x, ledakdes), die die ohnehin sehr unbestimmte, verschwommene denotative Bedeutung der ersten Strophe noch weiter verdunkeln, veranlassen den Leser, die Referenz dieses Textabschnittes auf der Ebene der 'zweiten', symbolischen Realität zu suchen¹⁸.

Vom sechsten Vers an läßt sich jedoch der Text nicht mehr in dem 'Kode'-System 'lesen', in dem er bis dahin funktioniert hatte. Die in monologischer Form vermittelte unreal wirkende

17) Vgl. z.B. bei A.Sova: "psa černého v snu vyšlu pohoří" (Vybořené smutky); "u jezera kůň bílý náhle ržál" (Lyrika lásky a života); vgl. auch das Symbol des weißen Pferdes bei Jan Preisler, einem der bedeutendsten Repräsentanten des Symbolismus in der tschechischen Malerei.

18) Durch das außergewöhnlich häufige Vorkommen von unbestimmten Pronomina zeichnete sich vor allem die Dichtung Karel Hlaváček, eines der bedeutendsten tschechischen Symbolisten, aus: "Bei Hlaváček taumeln wir ständig im Unbestimmten: lauter kdosí, kdesí, odkudsí, kamsí." (F.X.Šalda, "Několik poznámek k poesii Karla Hlaváčka", in: Saldův zápisník, Bd.3, S.41-51; hier zit. nach: F.X.Š., Medailony, Praha 1941, S.71). Auf Hlaváček's Stil wird in diesem Textabschnitt auch durch das Reimen von 'participium perfecti activi' verwiesen: neben dem Reimpaar "rža-lo": "schylov-alo" kommt hier auch ein unvollständiger innerer Reim auf "-lo" vor ("vy-lo" - "rža-lo"), wobei die diesen inneren Reim bildenden Wörter in dem Reimwort "schylovalo" z.T. vereinigt sind ("v-ylo": "rža-lo" / "sch-ylo-v-alo). Zu Hlaváček's Vorliebe für die Reime auf l Partizip vgl. J.Jirát, O smyslu formy, Praha 1946, S.128-129.

Szenerie und die symbolisch gedeutete lyrische Handlung sind in den Verszeilen 6-7 durch die demonstrative Alltäglichkeit und Explizitheit einer gewöhnlichen dialogischen Situation abgelöst, in der das lyrische Subjekt die hier zuerst auftauchende weibliche Person in einer ausgeprägt umgangssprachlichen Diktion anspricht (vgl. die umgangssprachlichen Kontraktionen der zusammengesetzten Perfektform: "byla jsi" -> "bylas"; "hostila jsi" -> "hostilas").

In den abschließenden Versen 8-11 verwandelt sich schließlich die persönliche dialogische Replik des lyrischen Subjekts in eine entpersonalisierte Form des Volksliedes. Die bereits durch die Form einer Volkslied-Paraphrase herbeigeführte Entpersonalisierung wird hier noch durch die Transformation der ersten grammatischen Person in die dritte hervorgehoben: "já" -> "kamarád", "on" ("nám", "ho")¹⁹. Dementsprechend modifiziert sich auch die Semantik der Mitteilung: die 'formale Entpersonalisierung' bewirkt eine ironische Distanzierung des lyrischen Subjekts von sich selbst und seiner eigenen Aussage und wirft zugleich ein ironisch-distanziertes Licht auf seine vorhergehenden 'ernst gemeinten' Aussagen, ohne dadurch allerdings ihre Gültigkeit außer Kraft zu setzen. Zwischen der Volkslied-Paraphrase und ihrer Text-Umgebung entstehen komplizierte wechselseitige Relationen, und die eindeutige, triviale Bedeutung, die diese Volkslied-Paraphrase für sich selbst genommen hat, wird kompliziert und intensiviert, da sie unter der Einwirkung der stilistisch und semantisch heterogenen Kontexte unerwartete, neue Aspekte aufweist.

Hier noch einige Beispiele dieser Art:

[...]
 synek si potichu hvízdá:
z všeho kol trochu už hloupý,
dělá si houpy hou, houpy,
 pohřební pochod si hvízdá...
 ("Černá hodinka")

Die hervorgehobenen zwei Verszeilen sind ein abgewandeltes Zitat aus einem bekannten volkstümlichen Wiegenlied:

19) Am deutlichsten ist diese grammatische 'Entpersonalisierung' durch die Gegenüberstellung der Verszeilen 7 und 9 zum Ausdruck gebracht, deren Struktur sich lediglich durch die grammatische Person des die syntaktische Objekt-Position realisierenden Personalpronomens unterscheidet:

[...]
 Houpy, houpy, houpy
 byly všecky hloupy.20

Der Kontext, in den dieses Zitat eingefügt ist, stellt seinerseits eine teilweise 'Entlehnung' aus Toman dar:

[...]
syn ztracený nade vším hvízdá
 zatrpklou elegii.
 ("Ztracený syn"; Torso života)

Šrámek ersetzte allerdings den Ausdruck "zatrpklá elegie" durch eine andere Charakteristik der 'Gattung' der 'gepiffenen' Melodie - "pohřební pochod" - und erzielte dadurch einen wirkungsvollen Kontrast: 'Wiegenlied' - 'Trauermarsch'.

Im Gedicht "Narodil se" ist auf ähnliche Weise die Paraphrase eines bekannten Kindersprüchleins verwendet:

[...]
 k vytí vychřic vlastní píseň
 komponoval panchart.

že je někde domeček
v tom domečku blbeček,
že zapálí domeček
malý, tichý blbeček.21

In der vierten Strophe des Gedichts "Před spaním" wird die Form eines Abzählreimes imitiert, wobei es hier zur Mischung von drei Sprachen kommt (Tschechisch, Latein und Russisch) - es wäre jedoch wahrscheinlich falsch, in diesem 'makkaronischen' Vierzeiler einen äußersten Ausdruck der Stilmischung zu sehen, denn die Sprachmischung funktioniert hier eher als ein charakteristisches Merkmal des Abzählreimes:

[...]
 Noc! Spát. Jen maličké resumé:
 tři velcí autoři, kterým vše věříme,
 za první, za druhé, za třetí,
z knih my se učíme říjati,
summa summarum nakonec -
nula, nula, moloděc.

-
- 7 "Plakat nade mnou [1.Person] nemusíš."
 9 "Plakat nad ním [3.Person] nemusíš."
 20) K.J.Erben, Prostonárodní české písně a říkadla, hrsg. von J.Horák, Praha 1937, S.14.
 21) Vgl. dazu bei Erben: "Byl jeden domeček, /v tom domečku stoleček." (ebd., S.19).

Als letztes Beispiel soll ein Abschnitt aus dem Gedicht "Naposled" angeführt werden, wo dem Stil eines sentimentalén Gassenliedes eine 'Grabinschrift' ("odpočívěj v pokoji") gegenübergestellt ist:

[...]
 a já si šeptal: po boji
 odpočívěj v pokoji,
žádňá, bože, žádňá z žen
už mé srdce nezhojí.

★

Die Konfrontation von stilistisch heterogenen Kontexten im Rahmen e i n e s Gedichts spielt also in der Struktur von Šrámeks früher Lyrik die Rolle des konstitutiven Faktors, dessen selektive und strukturorganisierende Wirkung auch entscheidend Einfluß auf die Art und Weise genommen hat, in der in Šrámeks Lyrik die überindividuellen Prinzipien und Tendenzen der 'anarchistischen' Poetik in eine individuelle dichterische Struktur transformiert wurden. Doch die strukturelle Relevanz dieses 'formalen' Faktors erschöpft sich nicht darin, daß er die einzelnen Schichten und Komponenten des Werkes und die von ihnen getragenen Bedeutungen systematisiert und zu einem sinnvollen Strukturganzen zusammenschließt; das 'formale' Prinzip der Konfrontation von stilistisch heterogenen Kontexten weist zugleich seine eigene, unmittelbare semantische Relevanz auf: die kontrastive Gegenüberstellung von heterogenen stilistischen Systemen im Rahmen einer einzigen stilistischen Struktur führt dazu, daß die Relativität jedes von ihnen bewußt wird, und relativiert damit zugleich auch ihre Interpretationen der dargestellten Welt: die im Gedicht dargestellte Realität zerfällt in eine Vielzahl von Interpretationen, die sich wechselseitig ausschließen, ohne daß dabei eine von ihnen die anderen völlig außer Kraft zu setzen vermöchte, und es wird so die Unmöglichkeit sichtbar gemacht, den Sinn der Wirklichkeit durch irgendeine endliche Interpretation zu erfassen. Die Offenheit und Mehrdeutigkeit des 'anarchistischen' Weltbilds, die wir bei Toman haben feststellen können, findet also auch in Šrámeks Lyrik ihre spezifische Entsprechung.

IV. Der 'anarchistische dol'nik' (am Beispiel der Poesie von F. Gellner)

Der Vers von Gellners Gedichten ist genauso wenig erforscht wie der Vers von Toman und Šrámek. In Hinblick auf Gellner muß jedoch das Desinteresse der tschechischen Versforschung um so erstaunlicher erscheinen, als seine Versstrukturen eine viel radikalere und vom Standpunkt der Versgeschichte aus auch bedeutendere Antwort auf den Entwicklungsstand des tschechischen Verssystems zu Beginn des 20. Jahrhunderts geben als die Versstrukturen von Šrámek und Toman. Während diese und andere 'anarchistische' Dichter bestrebt waren, die rhythmische Differenziertheit des metrischen Verses vor allem dadurch wiederherzustellen, daß sie die rigorosen Normen, die die Parnassisten dem syllabotonischen Vers aufgezwungen hatten, vielfach und systematisch verletzten bzw. sie durch modifizierte, wenig strikte Regeln ersetzen, begnügte sich F. Gellner nicht mit dieser 'reformistischen' Lösung, sondern setzte dem automatisierten Vers der parnassistischen Schule eine völlig neue, bereits jenseits der Grenzen des syllabotonischen Verssystems liegende Versform entgegen. Diese Versform, die etwa dem deutschen 'Knittelvers', bzw. dem russischen dol'nik entspricht, kommt zwar in einem sehr schnell zunehmenden Maße auch bei anderen 'anarchistischen' Dichtern vor; da aber Gellner der erste war, der von ihr konsequent und systematisch Gebrauch gemacht hat (in 25% der Gedichte in Po nás at' přijde potopa und 40% der Gedichte in Radosti Života), kann man ihn als den eigentlichen Initiator dieser metrischen Neuerung betrachten¹. Es scheint deshalb sinnvoll, die Gesetzmäßigkeiten dieses Verses, für den wir mangels eines

1) Das erste datierbare Gedicht, das Gellner im dol'nik-Vers geschrieben hat, stammt bereits aus dem Jahre 1898. Es handelt sich um das später in Po nás at' přijde potopa aufgenommene Gedicht "Reflexe", das 1899 in Nový kult (Jg. 2, Nr. 9, S. 247) erschienen ist, nach den Angaben von Gellners Freund J. Mach jedoch bereits 1898 in einer handgeschriebenen Zeitschrift der Jungbunzlauer Studenten (Mládí) veröffentlicht wurde (J. Mach: "Gellnerova prvotina", in: Lidové noviny, Jg. 1924, Nr. 617, S. 1-2, Nr. 618, S. 1-2). Bei V. Dyk tauchen vereinzelt Experimente mit dieser Versform schon etwas früher auf - das erste ist das Gedicht "Scéna" in seinem Erstlingswerk A porta inferi (1897) -, doch zu ihrer systematischen und breiten Verwendung kommt es bei Dyk erst in dem Buch Buřiči (1903), also erst zwei Jahre nach dem Erscheinen von Gellners Po nás at' přijde potopa.

besseren Terminus die Bezeichnung "anarchistischer dol'nik" einführen, am Material von Gellners Gedichten zu erläutern.

★

Vom systematisch-typologischen Standpunkt aus stellt der 'anarchistische' dol'nik eine Übergangsform zwischen dem syllabotonischen und dem rein tonischen Verssystem dar: es wird hier zwar die Hauptregel des syllabotonischen Verses - der Isosyllabismus der rhythmisch korrespondierenden Verszeilen - außer Kraft gesetzt und nur die Anzahl der metrischen Hebungen konstant gehalten; doch im Unterschied zu dem rein tonischen Vers ist in diesem Verstypus der Umfang der metrischen Senkung nicht ganz unnormiert: sie kann nur ein- oder zweisilbig sein; d.h. die unmittelbare Berührung zweier Akzente und mehr als zweisilbige Senkungen sind hier nicht zugelassen. Die Verwendung des Auftakts ('Anakrusis') kann im dol'nik-Vers im Gegensatz zum syllabotonischen Vers, wo sie an bestimmte Versmaße gebunden ist, völlig frei variieren². Die Realisierung der metrischen Hebungen durch die sprachlichen Akzente bildet dagegen in dieser Versart - ähnlich wie in den syllabotonischen Versen und im Unterschied zum rein tonischen Vers - keine metrische Konstante, sondern bloß eine - wenn auch sehr starke - rhythmische Tendenz; denn das Fehlen der sprachlichen Akzente in den metrisch betonten Positionen kann auch hier durch die Wirkung der rhythmischen Beharrungskraft (Inertion) kompensiert werden. So stellt beispielsweise im folgenden Vierzeiler aus Gellners Radosti Života (Nr. XIX) die vierte Verszeile keine Abweichung von der metrischen Norm dar, obwohl sie anstatt der erwarteten drei nur zwei sprachliche Akzente aufweist:

Od rána dřepěl jsem vesele	a x x x x x x x
v hospodě při plné sklence.	b x x x x x x x
Se mnou seděli přátelé	a x x x x x x x
ztracené existence.	b x x x x x x x

Die konsequente Einhaltung der dol'nik-Norm im vorangehenden Kontext bewirkt, daß auch die vierte Verszeile als dreihebig empfunden wird. Die metrische Hebung fällt dabei entsprechend der Regel, nach der eine unmittelbare Berührung zweier Ikten un-

2) Die im russischen dol'nik durchaus üblichen zweisilbigen Auftakte sind jedoch in dessen tschechischem Äquivalent nicht möglich, da es im Tschechischen bekanntlich keine Sprechakte mit zwei unbetonten Silben in der Anfangstellung gibt.

zulässig ist, und in Übereinstimmung mit der Position des letzten Iktus in der zweiten, mit der vierten rhythmisch korrespondierenden Verszeile, auf die vorletzte Silbe: $\acute{x} x x \acute{x} x \underline{x} x$. Hier noch einige Beispiele (die sprachlich akzentlosen, metrisch aber betonten Silben sind unterstrichen):

- | | | |
|----------------------------|---|---|
| (1) Půjdou-li tudy potají | a | $\acute{x} x x \acute{x} x \acute{x} x x$ |
| divocí <u>kommunardi</u> , | b | $\acute{x} x x \acute{x} x x x$ |
| kteří ve zbraních čekají | a | $\acute{x} x \acute{x} x x \underline{\acute{x}} x x$ |
| až Nové Jitro se zardí. | b | $x \acute{x} x \acute{x} x x \acute{x} x$ |

("Reflexe"; Po nás at' přijde potopa)

- | | | |
|-----------------------------|---|---|
| (2) Páka se hřmotně zvedala | a | $\acute{x} x x \acute{x} x \acute{x} x x$ |
| a pro malé člunky v chvatu | b | $x \acute{x} x x \acute{x} x \acute{x} x$ |
| hrbatá babka soukala | a | $\acute{x} x x \acute{x} x \acute{x} x x$ |
| cívky na <u>kolovratu</u> . | b | $\acute{x} x \acute{x} x x \underline{x} x$ |

(XXVI; Radosti života)

- | | | |
|-------------------------------------|---|---|
| (3) Zbožně jsem na ni zřel, bezmála | a | $\acute{x} x x \acute{x} x x \acute{x} x x$ |
| jak středověký šlechtic. | b | $x \acute{x} x \underline{x} x \acute{x} x$ |
| Ona se na mne usmála, | a | $\acute{x} x x \underline{\acute{x}} x \acute{x} x x$ |
| srdce mé zlomiti nechtíc. | b | $\acute{x} x x \acute{x} x x \acute{x} x$ |

(III; Radosti života)

- | | | |
|-----------------------------------|---|---|
| (4) Tvrdý chléb chudoby rádi jsme | a | $\acute{x} x x \acute{x} x x \acute{x} x x$ |
| v lásce lámali spolu. | b | $\acute{x} x \acute{x} x x \acute{x} x$ |
| Byl večer, seděli za tmy jsme | a | $x \acute{x} x \acute{x} x x \acute{x} x x$ |
| u neprostře <u>ného</u> stolu. | b | $\acute{x} x x \underline{x} x x \acute{x} x$ |

(IX; Radosti života)

In allen diesen Vierzeilern ist die Position des durch den sprachlichen Akzent nicht realisierten Iktus völlig eindeutig festgelegt. In den zwei letzten Beispielen geschieht dies durch die Regel, daß im dol'nik zwei Ikten nicht unmittelbar nebeneinanderstehen dürfen (3), bzw. daß die Senkung nicht mehr als zwei Silben erhalten darf (4), in Beispielen (1) und (2) durch die (für alle Verstypen verbindliche) Regel, daß die Katalektik der durch den Reim aufeinander bezogenen Verse übereinstimmen muß.

In den Fällen jedoch, in denen der sprachlich nicht realisierte Iktus auf eine Gruppe von vier akzentlosen Silben im Versinneren fällt, ist seine Position nicht mehr so eindeutig geregelt. Während bei den drei (3), bzw. fünfsilbigen (4) akzentlosen Silbengruppen kein Zweifel über die Position des Iktus entstehen kann, lassen hier die dol'nik-Regularitäten die Betonung sowohl der zweiten als auch der dritten Silbe zu. Die dadurch entstehende metrische Ambiguität kann im gewissen Maße

abgeschwächt werden, wenn die Position des fraglichen Iktus durch den unmittelbaren Kontext suggeriert wird:

V hlavě je temnota, v srdci je temnota. a x x x x x x x x x x
 Ach bratři z mokré čtvrti, b x x x x x x
 jako že nebojíme se života, a x x x x x x x x x x
 nebojíme se smrti. b x x x x x x
 ("A hudba hrála...")

In der letzten Verszeile fällt der zweite Iktus in Analogie zu der 'jambischen' Alternation der Akzente in der zweiten Zeile am ehesten auf die vierte Silbe. Diese Interpretation wird hier außerdem durch den Umstand nahegelegt, daß diese Verszeile in einem dreihebigen jambischen Gedicht mit weiblichem Versausgang ohne weiteres vorkommen könnte, während sie in jedem anderen syllabotonischen Kontext eine Abweichung von der metrischen Norm bedeuten würde. In der dritten Zeile dieser Strophe ist jedoch die Entscheidung zwischen den beiden von der dol'nik-Norm zugelassenen Positionen des dritten Iktus weder durch die Analogie zur ersten Zeile noch durch die Äquivalenzbeziehung zu einem der traditionellen Metren des syllabotonischen Verses erleichtert, und die metrische Ambiguität kann hier infolgedessen nicht aufgelöst werden. Solche metrisch zweideutigen Formen stellen zwar keinen Verstoß gegen die für den dol'nik verbindlichen Normen dar, doch die durch sie erzeugte rhythmische Unsicherheit führte offensichtlich dazu, daß bei Einführung des dol'nik-Verses in die tschechische Dichtung, zu einer Zeit also, als sich dieser Verstypus noch auf keine einheimische Tradition stützen konnte, nur äußerst selten von ihnen Gebrauch gemacht wurde³.

3) Vgl. Tabelle 1: Typus 2,3b; Tabelle 2: Typus 2,3b, 6,7b u. ff.; Tabelle 3: Typus 2,3b,6,7b u. ff. (Die statistischen Tabellen zum 'anarchistischen' dol'nik befinden sich auf S. 267-277.) Eine Untersuchung über die Weiterentwicklung des dol'nik im tschechischen Kontext würde wahrscheinlich zeigen, daß hier die metrisch ambigen Verse später, als sich die Verwendung dieser Versform bereits auf eine gewisse Tradition beziehen konnte, weniger konsequent gemieden wurden als in ihrer ersten Entwicklungsphase. Darauf scheint bereits die Erhöhung der Häufigkeit bestimmter Typen metrisch ambiguer Verse bei Sova hinzudeuten, der seine dol'nik-Gedichte nur wenige Jahre später als Gellner schrieb (Lyrika lásky a života, 1907; vgl. insbesondere die Steigerung der Häufigkeit der Verse vom Typus 6,7b [x x x x x x x x] in der männlichen Variante des vierhebigen dol'nik auf 5% gegenüber nur 0,4% bei Gellner). Da es aber im Tschechischen nur eine relativ kleine Anzahl der für die Erzeugung der metrischen Ambiguität

Die geringe Häufigkeit der metrisch ambigen Verszeilen im 'anarchistischen' dol'nik hängt aber auch damit zusammen, daß in diesem Verstypus die nicht vollständig akzentuierten Versreihen überhaupt nur relativ selten vorkommen. Wenn gesagt wurde, daß im dol'nik die Akzentuierung der Ikten bloß eine rhythmische Tendenz darstellt, so muß noch einmal hervorgehoben werden, daß hier diese Tendenz viel stärker ist als im syllabotonischen Vers. Während nämlich dort das Fehlen der Akzente in den metrisch betonten Positionen durch die syllabische Isometrie und durch die regelmäßige Alternation des Metrums kompensiert wird, ist im dol'nik-Vers die rhythmusbildende Wirkung dieser Faktoren ausgeschaltet, und die Akzentlosigkeit eines Iktus muß hier deshalb durch eine konsequente Realisierung der benachbarten Ikten kompensiert werden. D.h. soll in einem dol'nik-Gedicht die metrische Erwartung erweckt und aufrechterhalten werden, so darf in ihm die Tendenz zur sprachlichen Realisierung der Ikten nicht eine gewisse Grenze unterschreiten. Die statistischen Daten über die Häufigkeit der unvollständig akzentuierten Versreihen im 'anarchistischen' dol'nik (Tabelle 4-6) belegen, daß diese Grenze im ersten Entwicklungsstadium dieser Versform äußerst hoch lag. Während im syllabotonischen Vers die mittlere Akzentlosigkeit der versinternen Ikten normalerweise zwischen 20-40% liegt, übersteigt sie hier zumeist nicht die Grenze von 10%. In den meisten Fällen liegt sie noch wesentlich niedriger, bei Gellner z.B. zwischen 0% (3.Iktus im vierhebigen dol'nik) und 9% (2.Iktus in der männlichen Variante des vierhebigen dol'nik)⁴.

Grundsätzlich anders verhält es sich jedoch im 'anarchistischen' dol'nik mit dem Anfangs- und Schlußiktus. Da es im Tschechischen keine Sprechakte mit mehr als einer akzentlosen Silbe in der Anfangsstellung gibt, bildet hier die Akzentuierung

im dol'nik geeigneten fünfsilbigen Sprechakte gibt (3,6%), dürfte hier der Anteil solcher Verszeilen auch später nicht wesentlich höher liegen.

- 4) Die Weiterentwicklung des tschechischen dol'nik deutet sich offensichtlich auch in dieser Hinsicht bei Sova an, in dessen dol'nik-Versen die Tendenz zur Akzentuierung der Ikten bereits etwas abgeschwächt zur Geltung kommt. Aber auch er übersteigt die 10%-Grenze nur in zwei Fällen (um 1,8% im zweiten Iktus des dreihebigen dol'nik und um 4,8% in der männlichen Variante dieser Versform), und auch später dürfte m.E. die durch diese Versform der akzentlosen Realisierung der versinternen Ikten gesetzte Grenze über den im letzten Falle erreichten Mittelwert hinaus nicht mehr wesentlich ansteigen.

des ersten Iktus (im Unterschied zum russischen dol'nik) eine rhythmische Konstante; in der letzten (im russischen dol'nik konstant akzentuierten) Hebung kommt dagegen die Tendenz zur sprachlichen Realisierung der Ikten wesentlich schwächer zur Geltung als in den versinternen Ikten: in der weiblichen Variante des 'anarchistischen' dol'nik liegt die mittlere Akzentlosigkeit des letzten Iktus zumeist zwischen 10-20% (am höchsten ist sie wieder bei Sova - 18, bzw. 19,9%), die männliche Variante weist dann noch viel höhere Mittelwerte auf (25-70%). Die Abschwächung der Tendenz zur Akzentuierung der Ikten wird hier offensichtlich durch die verstärkte Wirkung der rhythmischen Iner-
tion am Versausgang bewirkt, die - bedingt v.a. durch den Reim - es ermöglicht, daß der die Versreihe abschließende Iktus im dol'nik etwa auf die gleiche Weise behandelt wird wie im syllabotonischen Vers. Auf dessen Hintergrund muß auch die auffallend häufige Akzentlosigkeit des letzten Iktus in der männlichen dol'nik-Variante gesehen werden, die nicht mehr so überraschend erscheinen wird, wenn man berücksichtigt, daß im syllabotonischen Vers die entsprechenden Mittelwerte normalerweise 60-80% betragen⁵.

Diese metrische 'Lizenz' ist durch den Umstand bedingt, daß der letzte Iktus der männlich abgeschlossenen rhythmischen Reihe im tschechischen Vers nur durch ein akzentuiertes (d.h. autosemantisches) Monosyllabum realisiert werden kann. Da aber der Anteil solcher rhythmischen Einheiten am tschechischen rhythmischen Wortschatz äußerst beschränkt ist (5,5%), würde eine konsequentere Akzentuierung des männlichen Versausgangs notwendigerweise eine außerordentlich schwerwiegende Umgruppierung im rhythmischen Wortschatz nach sich ziehen. Daher ersetzt man im tschechischen syllabotonischen Vers die männliche Versklausel sehr oft durch eine längere, am häufigsten daktylische Klausel.

5) Die einzige Ausnahme bildet der sog. 'romantische Jambus' von Mácha, in dessen männlichen Klauseln die Akzentlosigkeit des letzten Iktus extrem niedrige Werte erreicht (um 30%). In der späteren Entwicklung wurde der 'romantische Jambus' zu einer nur episodisch vorkommenden, stilistisch merkmalshaften rhythmischen Variante mit einer spezifischen semantischen Färbung (vgl. dazu M. Červenka: "Rytmičtý impuls českého syllabotónického verše", in: M.Č: Statistické obrazy verše, Praha 1971, S. 5 ff. Auf die dieser Studie beigefügten statistischen Tabellen stützen sich zumeist auch die übrigen Angaben über die Akzentuierung der Ikten im tschechischen syllabotonischen Vers).

Die akzentlose Realisierung des männlichen Versausgangs hat sich hier so sehr konventionalisiert, daß selbst solche Gedichte, in denen alle männlichen Versreihen mit einer akzentlosen Silbe schließen, nicht als eine Abweichung von der metrischen Norm empfunden werden.

Diese Konvention konnte sich nun auch der 'anarchistische' dol'nik zunutze machen, so daß die mittlere Akzentlosigkeit des letzten Iktus in männlich abgeschlossenen dol'nik-Versen zumeist viel höhere Werte aufweist, als es in den übrigen metrisch betonten Positionen der Fall ist. Für die Erklärung durch die Analogie zum syllabotonischen Vers spricht hier auch der Umstand, daß diese metrische 'Lizenz' nur in solchen männlichen dol'nik-Versen in Anspruch genommen wird, in denen die letzte Senkung einsilbig ist, d.h. die 'jambisch' bzw. 'trochäisch' abgeschlossen sind. Die akzentlose Realisierung des männlichen Versausgangs ist nämlich nur in den zweisilbig alternierenden Versreihen üblich. Im tschechischen Daktylos dagegen, in dem die Akzentuierung der Ikten eine rhythmische Konstante bildet, wird zwar der letzte Iktus der weiblichen Variante zumeist weniger konsequent realisiert als die versinternen Ikten, doch seine Akzentlosigkeit wird immer als stilistisch merkmalshaft empfunden (die statistischen Mittelwerte steigen hier nur in Ausnahmefällen auf mehr als 20% an)⁶. Der akzentlose dol'nik-Ausgang vom Typ $\acute{x} x x \underline{x}$ kann deshalb auf keine entsprechende Tradition bezogen werden wie seine 'jambische' Variante ($\acute{x} x \underline{x}$), und es ist deshalb verständlich, daß er im 'anarchistischen' dol'nik entweder konsequent akzentuiert (Holý, Mahen) oder gar gemieden wird (Gellner, Dyk, Sova)⁷.

*

6) Vgl. dazu M. Červenka: "Epický daktyl", in: M.Č. Statistické obrazy verše, Praha 1971, S. 75-145, speziell S. 180 ff. und Tabelle I (S. 133-134).

7) Siehe die rhythmischen Typen 1, 2, 3 und 5 in Tabelle 3, bzw. 6. - A. Sova, der sicherlich nicht zu den Dichtern der 'anarchistischen' Generation gezählt werden kann, vollzieht in seiner durch den Gedichtband Lyrika lásky a života repräsentierten Schaffensphase eine bemerkenswerte Annäherung an die Prinzipien der 'anarchistischen' Poetik. Daher ist es durchaus legitim, auch die in diesem Band zahlreich vertretenen dol'nik-Gedichte als eine Erscheinungsform des 'anarchistischen' dol'nik zu interpretieren.

Es war notwendig, die Gesetzmäßigkeiten des tschechischen dol'nik etwas ausführlicher - wenn auch notgedrungen nur tentativ - darzulegen, denn in der tschechischen Versforschung wurde dieser prosodischen Übergangsform bisher keine Beachtung geschenkt. Man ging generell von der Annahme aus, daß der tonische Vers für die tschechische Dichtung ungeeignet sei, bzw. nur in solchen Sonderfällen (Übersetzungen, 'Imitationen' u.ä.) vorkommen könne, in denen seine Verwendung durch eine explizite Bezugnahme auf diejenigen Literaturen motiviert ist, die diesen Versotypus kennen. Diese Annahme wird dabei zumeist durch das Argument gestützt, daß der tschechische Akzent keine phonologische Funktion hat, bzw. zu 'schwach' sei, um als prosodische Basis eines eigenständigen Verssystems dienen zu können. So argumentiert z.B. auch M. Červenka, wenn er mit der von K. Horálek vertretenen Ansicht polemisiert, der Vers einiger Balladen des Romantikers K. Erben könne als "tonisch-syllabischer" Vers⁸ interpretiert werden:

"In der Zeit unserer [nationalen] 'Wiedergeburt' kommt der sog. tonische Vers nur im direkten Zusammenhang mit den Übersetzungen und Imitationen der russischen Volksepik vor. Die unmittelbare semantische Motivation gab hier diesem nur episodisch vorkommenden und nie konsequent realisierten Verssystem die Möglichkeit, sich über die Schwierigkeiten hinwegzusetzen, die das Material der tschechischen Sprache seiner Realisierung bereitet, das wegen der geringen phonologischen Befruchtung des tschechischen Akzents (und der sich daraus ergebenden schwachen Opposition von akzentuierten und akzentlosen Silben [...]) für die Realisierung der tonischen Norm wenig geeignet ist. Auch die späteren, modernen Versuche zur Einführung der tonischen Prosodie (Theer) haben diese Schwierigkeiten nicht meistern können und sind nicht in der Lage gewesen, sich in der eigentlichen Produktion vom 'vers libre' abzugrenzen. Der tschechische tonische Vers stellt eigentlich bis heute einen typischen Übersetzungsvers dar."⁹

8) Diese Bezeichnung schlägt Horálek für solche Verse vor, in denen zwar sowohl die Anzahl der Ikten als auch der syllabische Umfang konstant sind, die Position der Ikten aber variiert (K. Horálek: "Slabičný verš v slovanské lidové poezii", in: Slavia 32 [1963], S. 54-69, speziell S. 55 und 64).

9) M. Červenka: "Veršové systémy v Erbenově Kytici", in: Česká literatura 15 (1967), S. 209. Einen noch eindeutigeren Stand-

Es ist in unserem Zusammenhang nicht notwendig, diese Argumentationsweise auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen¹⁰, denn die Frage, ob die phonologische Struktur des Tschechischen die Konstituierung des tonischen Verssystems zuläßt, braucht hier in der Form, wie sie in der tschechischen Verstheorie gestellt wird, nicht beantwortet zu werden. Der entscheidende Fehler, der die tschechischen Versforscher bisher daran hinderte, die Versstruktur vieler Gedichte von Gellner und anderen 'anarchistischen' Autoren als dol'nik-Vers zu identifizieren und zu beschreiben, besteht nämlich gerade darin, daß sie die Frage nach der 'Eignung' des tonischen Verses für das Tschechische in einer zu undifferenzierten Weise stellen: Man geht in der tschechischen Versforschung generell von der Vorstellung eines re i n tonischen Verses aus, d.h. eines Verssystems, das ausschließlich auf der Rekurrenz der konstanten Iktenzahl in den einzelnen Verszeilen basiert, und läßt dabei die Möglichkeit ganz außer acht, daß es zwischen dem syllabotonischen und dem rein toni-

punkt hat in dieser Frage J. Levý vertreten (J.L.: "Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu", in: Slovo a slovesnost 23 [1962], S. 1-8, 83-92): ausgehend von der bereits recht obsoleten taktometrischen Theorie (zu ihrer Kritik vgl. zuletzt: M.L. Gasparov: Sovremennyj russkij stich, M. 1974, S. 295 ff.), sprach er dem tonischen Vers im Tschechischen jede Existenzberechtigung ab, und das auch in bezug auf seine Verwendung in Übersetzungen und Imitationen fremdsprachiger tonischer Verse (S. 83 ff., bzw. 90).

- 10) Gegen die 'phonologische' Stützung der These, der tonische Vers sei für das Tschechische ungeeignet, spricht indirekt der Umstand, daß sich in der polnischen Dichtung neben der traditionellen syllabischen Prosodie und neben dem syllabotonischen Vers auch der tonische Vers als durchaus lebensfähiges Verssystem hat behaupten können, obwohl die phonologische Struktur des Polnischen für ihn keineswegs 'geeigneter' ist als die des Tschechischen (zum polnischen tonischen Vers vgl. u.a.: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: Zarys teorii literatury, Warszawa 1962, S. 185-193). Andererseits wird diese Argumentationsweise auch durch die Tatsache in Frage gestellt, daß in einer für den tonischen Vers von der phonologischen Struktur der Sprache her so außerordentlich gut 'geeigneten' Dichtung, wie es die russische ist, dieses Verssystem erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts eine breite Verwendung fand; in den früheren Phasen der russischen Versgeschichte hat sich seine Verwendung ausschließlich auf die Volkspoesie und - ähnlich wie in der tschechischen Literatur - auf die Übersetzungen aus anderen Literaturen, v.a. der deutschen (dol'nik), sowie auf die durch Volkspoesie inspirierten rhythmischen Experimente, insbesondere der Romantiker (v.a. taktovik), beschränkt. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, daß eines der bekanntesten dieser Experimente durch die Bezugnahme auf 'westslavische' Poesie moti-

schen Vers zahlreiche prosodische Übergangsformen geben kann, deren Rhythmus nicht auf dem Akzent allein basiert, sondern in unterschiedlichem Maße auch durch die mehr oder weniger geregelte Organisation der metrischen Senkungen getragen wird¹¹. Solche Verstypen sind in anderen Literaturen wohlbekannt und zumeist auch viel gebräuchlicher als der rein tonische Vers, der auch in denjenigen Sprachen, die für ihn besonders gut geeignet erscheinen, eher eine Ausnahme bildet, die einer besonderen Motivation, bzw. einer Stützung durch außerprosodische, bzw. gar außersprachliche Mittel (vgl. z.B. die lestnica-Schreibweise bei Majakovskij) bedürfen, um sich vom 'vers libre' abgrenzen zu können.

Angesichts dieser Tatsachen muß es sogar sehr naheliegend erscheinen, daß der relativ 'schwache' tschechische Akzent in der Tat nicht in der Lage ist, die prosodische Basis eines Verssystems zu bilden, das ausschließlich auf dem Gegensatz von akzentuierten und akzentlosen Silben beruht. In Hinblick auf solche Versformen jedoch, in denen auch die Anzahl der Silben in der metrischen Senkung bestimmten Restriktionen unterliegt, sollte man sich derart pauschaler Urteile enthalten; denn die 'Nachteile', die diesen Versformen aus der relativen 'Schwäche' des tschechischen Akzents erwachsen, können hier immer noch durch eine rigorosere Regelung der Verhältnisse in den Senkungen kompensiert werden.

Im Falle einer auch in syllabischer Hinsicht so stark normierten und dem traditionellen syllabotonischen Verssystem so nahe stehenden Versform, wie es der 'anarchistische' dol'nik ist, dürften aber gar keine Zweifel über ihre 'Eignung' für die tschechische Dichtung aufkommen. Sonst müßten die 'anarchistischen' dol'nik-Verse auch als 'rhythmische Experimente' abqualifiziert werden, was in Hinblick auf die Verbreitung dieser Vers-

viert wurde: Puškins Pesni zapadnych slavjan. (Zur Frage der Verbreitung verschiedener Formen des tonischen Verses in der russischen Dichtung vgl.: M.L. Gasparov: "Metričeskij repertuar ruskoj liriki XVIII-XXvv.", in: Voprosy jazykoznanija 1972, Nr. 1, S. 54-67; vgl. auch: P.A. Rudnev: "Iz istorii metričeskogo repertuara russkich poëtov XIX-načala XX v.", in: Teorija sticha, hrsg. von V.M. Žirmunskij u.a., Leningrad 1968, S. 107-144, speziell S. 134 ff.)

11) Es ist in dieser Hinsicht charakteristisch, daß J. Levý den russischen dol'nik und den deutschen 'Knittelvers' als Beispiele für den ausschließlich auf dem Akzent basierenden Verstypus nennt (op.cit., S. 3 u. 86)

form in der 'anarchistischen' Dichtung recht schwerfallen dürfte. Denn außer bei Gellner findet der dol'nik eine breite Verwendung auch bei Dyk, Holý, Neumann, Mahen und Sova - bei letzterem wird er Lyrika lásky a Života sogar zu der absolut vorherrschenden Versform -, und auch die übrigen 'anarchistischen' Autoren haben sich - wenn auch nicht so oft - an dol'nik-Versen versucht¹².

Insgesamt befinden sich in dem von uns untersuchten Werk-Korpus 145 (d.h. 17,4%) im dol'nik geschriebene Gedichte. Noch höhere Werte weist hier die Statistik in bezug auf die Verszeilen auf (4771 Zeilen, d.h. 22,1%). Diese schon an sich hohe Häufigkeit würde noch wesentlich höhere Werte erreichen, wenn man auch solche Fälle berücksichtigte, in denen der dol'nik als eine der rhythmischen Teilstrukturen in polymetrischen Kompositionen funktioniert (insbesondere bei Holý und Dyk, aber z.T. auch bei Šrámek) oder wenn man die Möglichkeit zuließe, daß einige der Gedichte, deren Vers hier zur Kategorie der "am Übergang zum dol'nik stehenden Verse" gezählt wird (vgl. Tabelle III, Spalte 1)¹³, im zeitgenössischen Kontext als 'reine' dol'nik-Kompositionen empfunden worden sind, was in Hinblick auf die 'Strenge' der damals für den syllabotonischen Vers allgemein verbindlichen parnassistischen Normen gar nicht so unbegründet erscheint.

Diese statistischen Daten dürften auch die Zweifel ausräumen, die in bezug auf die Möglichkeiten des tonischen Verses im

- 12) Bei Toman finden sich in der hier untersuchten Entwicklungsphase 4 dol'nik-Gedichte, bei Šrámek 6, bei Gellners Epigonen Mach und Freimuth je 6 Gedichte usw.
- 13) Wie sich später zeigen wird, beruht der 'anarchistische' dol'nik hauptsächlich auf der Kombination von daktylischen, jambischen und daktylisch-trochäischen Versreihen mit gleicher Iktenzahl. Da aber der Vers solcher Gedichte, in denen z.B. die daktylischen Versreihen nur episodisch durch einige wenige jambische, daktylisch-trochäische oder auch spezifisch dol'nik-artige Verszeilen durchsetzt sind, selbstverständlich nicht als eine spezifische Versform, sondern als syllabotonischer Vers mit Abweichungen von der Norm wahrgenommen wird, zählen wir zur Kategorie des dol'nik nur solche Gedichte, in denen sich zumindest 30% der Verszeilen nicht auf eine der traditionellen Metren des syllabotonischen Verses beziehen lassen. Für diejenigen Gedichte, in denen diese Grenze nicht erreicht wird, haben wir dann die Kategorie "am Übergang zum dol'nik stehende Verse" eingeführt (in der russischen Versforschung arbeitet man in solchen Fällen mit der Grenze von 25%).

Tschechischen J. Hrabák geäußert hat¹⁴. Er wäre zwar im Unterschied zu anderen modernen Verstheorikern geneigt, die Konstituierung des tschechischen tonischen Verses als prinzipiell möglich anzusehen und - unter Hinweis auf das Bestehen dieser Versform in der polnischen Dichtung - in der 'Schwäche' des tschechischen Akzents kein unüberwindbares Hindernis zu erblicken. Vielmehr sieht er dieses in der außerordentlich starken Tradition des syllabotonischen Verses, die bewirkt, daß "auf dessen Hintergrund jeder Verstypus, in dem die Silbenzahl nicht normiert ist, also auch der rein tonische Vers¹⁵, die Färbung des 'vers libre' bekommt. Das bedeutet, daß der Charakter des tonischen Verses als eines spezifischen prosodischen Systems für die zeitgenössische Leserschaft verlorengehen kann, und zwar deshalb, weil der Gegensatz vom 'freien' und 'gebundenem' Vers vom Leserbewußtsein auf der syllabischen Basis realisiert wird" (S. 99). Deswegen könne "der tonische Vers im tschechischen Kontext nur dann zur Geltung kommen, wenn auf seine metrischen Besonderheiten durch außergrammatische Mittel hingewiesen wird (im Falle Theers waren es die Bühnenrealisation und theoretische Erläuterungen)" (S. 109). Wird jedoch der syllabotonischen Tradition durch keine außerprosodischen, bzw. metakommunikativen Mittel entgegengewirkt, so werden nach Hrabák auch solche Versstrukturen, die man durch "objektive phonologische Analyse" als

14) J. Hrabák: "Verš Theerova Faethona", in: J.H.: O charakter českého verše, Praha 1970, S. 99-110. Eine englische Fassung dieser Studie ("Otokar Theer and the Beginnings of Czech Accentual Vers") wurde in dem Sammelband To Honor Roman Jakobson, The Hague-Paris 1967, S. 945-957 veröffentlicht. Auf dem Hintergrund des 'anarchistischen' dol'nik dürfte nun Theers Versuch zur Einführung eines rein tonischen Verses (1917) nicht mehr so unvermittelt erscheinen, wie er sich Hrabák noch darstellte (S. 109). Es ist aber auch wahrscheinlich, daß sich Theer - entgegen Hrabáks Meinung - des Zusammenhangs seines Versuchs mit den 'tonischen' Experimenten der Romantiker bewußt war. Nach den Angaben seines Freundes O. Šimek beschäftigte sich Theer bereits um 1897 sehr intensiv mit Erbens Dichtung; er teilte zwar Šimek "voll Begeisterung" mit, daß er "in Erben einen Verslibristen gefunden hat", doch die Tatsache, daß bei ihm unmittelbar darauf viele Gedichte auftauchen, deren rhythmische Struktur man als eine Art tonischen Vers interpretieren kann, scheint darauf hinzudeuten, daß es sich dabei bloß um eine mißverständliche Terminologie handeln könnte (vgl. A.M. Piša: Otokar Theer, Teil 1, Praha 1928, S. 96 f.).

15) Auch Hrabák operiert mit dem undifferenzierten Begriff "tonischer Vers". Das spezifizierende Wort "rein" verwendet er hier nur zur deutlicheren Abgrenzung vom syllabotonischen Vers (S. 100).

"tonisch" identifizieren kann, je nach der Intensität, mit der die tonischen Elemente in ihnen zur Geltung kommen, und je nach dem zeitgenössischen literarischen Kontext entweder als 'vers libre' oder als syllabotonische Verse mit zahlreichen Abweichungen (so im Falle der tonischen Experimente der Romantiker Čelakovský und Erben) wahrgenommen (S. 101 ff.).

So sehr man nun dem ersten Postulat Hrabáks beipflichten muß, es genüge auch in der Versforschung nicht, "wenn man ein bestimmtes sprachliches Faktum linguistisch beschreibt und erläutert", sonder es müsse "auch hier berücksichtigt werden, wie dieses Faktum seinerzeit wahrgenommen und bewertet wurde" (S. 103), so muß jedoch seiner zweiten Prämisse nicht weniger entschieden widersprochen werden, daß nämlich "in der modernen Literatur jede neue Versform theoretisch gestützt, bzw. begründet sein muß, soll sie als eine neue Qualität auch wirklich wahrgenommen und weiterentwickelt werden" (S. 104). Diese Ansicht, die offensichtlich nicht ohne Mitwirkung der im tschechischen Strukturalismus gelegentlich anzutreffenden Verwechslung der literarischen Kommunikation stillschweigend zugrundeliegenden Normen mit den explizit formulierten Grundsätzen zustande gekommen ist (vgl. Kap. I), läuft m.E. auf eine unzulässige Verabsolutierung der Bedeutung hinaus, die in dem literarischen Kommunikationsprozeß der metakommunikativen Komponente zukommt. Denn sie läßt die Fähigkeit der Kommunikationsteilnehmer ganz außer acht, bei der Rezeption der ihre Erwartungen enttäuschenden innovatorischen Werke in Lernprozesse einzutreten, sich die betreffenden Innovationen auch ohne jede metakommunikative Vermittlung anzueignen und das System ihrer ursprünglichen Erwartungen (Normen) dementsprechend zu modifizieren. Und es besteht kein Grund zu der Annahme, daß dieser natürliche Mechanismus im Falle der die Organisation und Wahrnehmung der Versstrukturen steuernden Normen und Konventionen außer Kraft gesetzt ist.

Es kann zwar kein Zweifel darüber bestehen, daß es diejenigen innovatorischen Vorschläge, die gegen derart mächtige und im Leserbewußtsein so fest verankerte Konventionen - wie die des syllabotonischen Verses im tschechischen Kontext - gerichtet sind, besonder schwer haben, sich gegen die Kraft der Tradition durchzusetzen; doch auch in solchen Fällen stellt die metakommunikative Explikation und Begründung der 'neuen Formen' nicht eine notwendige Bedingung für deren intersubjektive Aufnahme und

Internalisierung dar; denn die Kraft der Tradition kann auch dadurch durchbrochen werden, daß die analog orientierten innovatorischen Strukturen zu einem bestimmte Zeitpunkt einen solchen Grad der Verbreitung erreichen, der den Leser daran hindert, die Abweichungen vom 'Normalen' und 'Erwarteten', mit denen er immer wieder konfrontiert wird, als 'Fehler' und 'Unvollkommenheiten' zu interpretieren, und ihn vielmehr zwingt, auf die ständig wiederkehrende Enttäuschung seiner Erwartungen durch deren entsprechende Modifikation zu reagieren.

Nun mag die Annahme durchaus berechtigt sein, daß die in ihrer Zeit isoliert dastehenden Experimente der Romantiker Čelakovský und Erben mit dem tonischen Vers ohne eine metakommunikative Absicherung nicht in der Lage waren, sich im zeitgenössischen Kontext als ein spezifisches Verssystem zu behaupten. In Hinblick auf den 'anarchistischen' dol'nik dürfte aber das Fehler derartiger Rezeptionsanweisungen kein Hindernis für eine angemessene, den metrischen Besonderheiten Rechnung tragende Wahrnehmungsweise darstellen, denn die Nicht-Erfüllung oder genauer: nur teilweise und ungenügende Erfüllung¹⁶ der von Hrabák formulierten Bedingungen wurde hier m.E. durch die hohe Häufigkeit dieser metrischen Innovation in hinreichendem Maße kompensiert.

16) Bei der ablehnenden Haltung der 'anarchistischen' Schriftsteller gegenüber jeder literaturtheoretischen und -programatischen Tätigkeit überrascht es nicht, daß sich nur ein einziger Versuch nachweisen läßt, die Spezifika des dol'nik-Verses theoretisch zu begründen. Es handelt sich um J. Holýs Artikel "Volný rytmus v české poesii" (in: Moderní revue 12 [1901], s. 79-84). Holý verwendet zwar ähnlich wie Theer (s. Anm. 14) den irreführenden Terminus "freier Vers", doch aus seinen Ausführungen geht deutlich hervor, daß er damit eine Art des tonischen Verses meint. Er wendet sich einerseits polemisch gegen den syllabotonischen Vers der Parnassisten, dem er mechanisches Silbenzählen ("daher rühren die vielen überflüssigen und leeren Wörter in der parnassistischen Dichtung", S. 82) und Mißachtung der "inneren Form" vorwirft ("Der Versrhythmus muß sich immer nach der inneren Form richten. Der Inhalt bestimmt die Form [...]", S. 80). Andererseits richtet sich aber seine Polemik auch gegen die "rhythmische Anarchie in der Dichtung": "Einen solchen unregelmäßigen und willkürlichen Vers [...] lehne ich strikt ab. Derartige Gedichte sind für mich Prosagedichte, die unnötig in Verszeilen gegliedert sind" (S. 80). Unter dem "freien Vers" will er deshalb nur den "gemischten Vers" (S. 81), bzw. den "Vers mit wechselndem Rhythmus" (S. 82) verstehen, d.h. einen solchen Vers, "in dem ein- und mehrsilbige Versfüße nebeneinander vorkommen können" (S. 83). Die Vorläufer dieses Verstypus findet dann Holý charakteristischerweise gerade bei Čelakovský und Erben: "Erben [...] hat viele Verse, in denen nur die Thesen, nicht aber die Arsen gezählt sind. Es ist ein

Die Richtigkeit dieser Hypothese scheinen die - allerdings nur spärlich überlieferten - Hinweise auf die Aufnahme der dol'nik-Verse durch die Zeitgenossen zu bestätigen. Sie lassen zumindest keinen Zweifel daran aufkommen, daß diese Versform trotz der syllabischen Variabilität im zeitgenössischen Kontext sehr wohl in der Lage war, sich deutlich vom 'vers libre' abzugrenzen. So wurde z.B. F. Gellner auch von dem konservativen Kritiker der Zeitschrift Zvon bescheinigt, daß "seine Verse zwar nicht zu den formal ausgefeiltesten gehören", aber ungeachtet dessen "einen flinken Rhythmus haben und weniger nachlässig sind als die in den Gedichtbänden seiner Altersgenossen"¹⁷, und das in einer Rezension des zweiten Buches von Gellner, in dem der Anteil der dol'nik-Gedichte bereits 40% beträgt. Eine theoretische Explikation der Spezifika dieser Versform läßt sich zwar in den zeitgenössischen dol'nik-Konkretisationen (mit Ausnahme von Holýs Autokonkretisation) nicht nachweisen - man sprach in bezug auf die dol'nik-Verse nur allgemein von einer "besonderen Versform"¹⁸, vom "Vers mit einem originellen Rhythmus"¹⁹ oder auch etwas deutlicher: vom "neuen tschechischen Verstypus"²⁰. Wenn man jedoch berücksichtigt, daß der Vers der tschechischen Volkslieder sehr lange für eine Art des tonischen Verses gehalten wurde²¹, so können die in den zeitgenössischen

Irrtum, wenn Herr Vrchlický darin Spuren der antiken Metren suchen will. Erben und Čelakovský haben den freien Vers benutzt, denn sie hatten Gefühl für das gesprochene und gesunde Wort im Tschechischen." (S. 84, Herv. - M.S.).

17) L [=A. Klášterský]: "Fr. Gellner, Radosti života. Básně.", in: Zvon 3 (1902/03), S. 559. Mit Gellners "Altersgenossen" meint der Rezensent hier die jungen Epigonen des Symbolismus (F. Sís u.a.), deren 'vers libre' er strikt ablehnt.

18) M. Sísová: "J. Holý: Elegie.", in: Srdce 3 (1903/4), S. 85.

19) J. Karásek ze Lvovic: "V. Dyk: Buřiči.", in: Moderní revue 14 (1903), S. 266.

20) Ebd., S. 269.

21) Vgl. dazu die Kritik dieser Ansichten bei J. Levý (J.L.: "Verš české lidové poezie a jejích ohlasů", in: Slavia 31 [1962], S. 242-256, speziell S. 249 ff.). Es ist in dieser Hinsicht charakteristisch, daß auch J. Holý (op.cit.) versuchte, den tonischen Charakter der von ihm propagierten Versform aus dem Rhythmus der Volkslieder abzuleiten: "Zum Studium des freien Verses empfehle ich vor allem die lebendige, gesprochene Sprache und insbesondere die Volkslieder [...]. Im Volke blieb das natürliche rhythmische Empfinden am besten erhalten. [...] wer die Ungleichheit der Takte in den Volksliedern mit der lebendigen Sprache vergleicht [...], der wird nie bei dem bloßen Silbenzählen bleiben." (S. 82-83).

dol'nik-Konkretisationen oft angestellten Vergleiche mit dem Rhythmus der Volkslieder²² als ein deutlicher - wenn auch nur indirekter - Hinweis darauf angesehen werden, daß der 'anarchistische' dol'nik im zeitgenössischen Kontext ungeachtet der fehlenden, bzw. nur ungenügenden metakommunikativen Stützung eine seinem spezifischen Charakter angemessene Aufnahme erfahren hat.

*

Es stellt sich nun die Frage, wie die Entstehung des 'anarchistischen' dol'nik vom literarhistorischen Standpunkt aus zu erklären ist. Die genetischen Zusammenhänge sind hier relativ klar: Es ist eine wohlbekannte Tatsache, wie sehr die 'anarchistischen' Autoren die Dichtung von H. Heine geschätzt haben und daß es insbesondere F. Gellner war, auf den H. Heines Poesie - auch in seiner eigenen dichterischen Produktion - eine starke Wirkung ausübte²³. Es liegt also auf der Hand, daß hier neben anderen, bereits oft genannten 'Einflüssen' von Heine auch der 'Einfluß' von dessen 'Knittelvers' zur Geltung kam. Für diese Hypothese spricht schon die Tatsache, daß in den 'anarchistischen' Heine-Übersetzungen die Versform des Originals konsequent beibehalten wurde²⁴. Und auch der Umstand, daß diejenigen Gedichte, in denen Heine direkt als eigenes Vorbild apostrophiert wird (V. Dyks "K situaci" und "Historický motiv" in Satiry a sarkasmy), im dol'nik-, bzw. 'Knittelvers' geschrieben sind, zeugt davon, daß sich die 'anarchistischen' Dichter der Spezifika des Heineschen Verses bewußt waren. Andererseits könnte aber J. Holýs Versuch, den tonischen Charakter seines eigenen Verses durch die Berufung auf die 'Klassiker' Čelakovský und Erben zu

22) Vgl. z.B. die Charakteristik des Verses von Holýs Panenčiny knížky von J. Rowalski: "[...] volkstümliche, sehr schöne Versstruktur, die ziemlich treu die Volkslieder imitiert." (J.R.: "Mladá poesie", in: Lumír 33 [1904/05], S. 484). In ähnlichem Sinne äußern sich über Holýs Vers auch V. Dyk ("Nová česká poesie", in: Moderní revue 14 [1903], S. 368), K.Z. Klíma ("Z nové české poesie", in: Rozhledy 15 [1905] S. 760) u.a.

23) Vgl. dazu insbesondere die bemerkenswerte Studie über Heines 'Echo' in der tschechischen Dichtung von K. Polák: K.P., "Heine und tschechische Dichtung", in Xenia Pragensia, Prag 1929, s. 280-337, speziell S. 327 ff.

24) Diese Feststellung stützt sich auf die in den zeitgenössischen Zeitschriften veröffentlichten Übersetzungen. Die Kurzanthologie der 'anarchistischen' Heine-Übersetzungen (Výbor z Heine [Knihovna revolucionářů, Bd. IV,] Praha 1904) war mir leider nicht zugänglich.

legitimieren, als ein Hinweis darauf angesehen werden, daß bei der dol'nik-Genesis auch die einheimischen 'Einflüsse' eine gewisse Rolle gespielt haben.

Doch durch die Aufdeckung dieser genetischen Filiationen ist die Frage nach der literarhistorischen Motivation des 'anarchistischen' dol'nik nicht beantwortet, denn es bleibt immer noch ungeklärt, warum sich der 'Einfluß' des deutschen 'Knittelverses' gerade in diesem historischen Augenblick geltend gemacht hat (waren doch Heine und andere deutsche Dichter, die sich dieser Versform bedienten, im tschechischen literarischen Kontext auch früher bekannt und geschätzt), bzw. warum die innovatorische Initiative von Čelakovský und Erben erst jetzt erkannt, aufgegriffen und in einer modifizierten Form weitergeführt wurde. Mit anderen Worten, um die Entstehung und intersubjektive Verbreitung des dol'nik in der 'anarchistischen' Dichtung zu erklären, ist es notwendig, diejenigen Faktoren aufzudecken, die im gegebenen Moment der Entwicklung besonders günstige Bedingungen für die Aufnahme dieser zwei Impulse geschaffen haben, bzw. die bewirkten, daß der unter welchem 'Einfluß' auch immer zustandegekommene dol'nik nicht im Stadium einzelner Experimente blieb, sondern eine breite Verwendung fand.

Einer dieser Faktoren ist hier bereits des öfteren genannt worden: aus der völligen Automatisierung des syllabotonischen Verses durch die Parnassisten und aus der Unvereinbarkeit des symbolistischen 'vers libre' mit den grundlegenden Prinzipien der 'anarchistischen' Poetik ist eine historische Konstellation hervorgegangen, in der es erforderlich war, eine Versform zu schaffen, die sich sowohl von dem parnassistischen als auch dem symbolistischen Vers deutlich unterschied. Daß der dol'nik zur Erfüllung dieser Aufgabe besonders geeignet war, bedarf wohl keines speziellen Beweises²⁵. Doch seine literarhistorische

25) Es ist bemerkenswert, daß F.X. Šalda bereits 1898 diese historische Konstellation vorausgesehen und als Lösung der sich daraus ergebenden Aufgabe eine Versform vorgeschlagen hat, die dem 'anarchistischen' dol'nik nicht ganz unähnlich ist: "Ehrlich gesagt bin ich der Meinung, daß die Epoche der völlig amorphen Verse, denen man heute in den neuesten dichterischen Produkten ständig begegnet, bald zu Ende gehen wird und daß sich bei einer ganzen Reihe von Dichtern (bei denen der freie Vers nicht ein wirkliches inneres Bedürfnis darstellt, und deren Ideengehalt, Gesamtintonation und innerer Stim-
mungsstruktur er nicht angemessen ist) wieder der Sinn für eine genaue, feste und gesetzmäßige Gliederung des Rhythmus

Motivation ist damit noch nicht hinreichend erklärt. Es bleibt immer noch die Frage zu beantworten, warum sich Gellner, Dyk, Holý u.a. nicht mit einer der in Kap. 2 und 3 bereits diskutierten, im Rahmen des klassischen tschechischen Verssystems noch möglichen Lösungen begnügten, sondern eine Versform geschaffen und häufig benutzt haben, die den Rahmen des syllabotonischen Verses sprengte.

Das entscheidende Motiv ist hier m.E. in dem Bestreben der 'anarchistischen' Dichter zu suchen, die Sprache ihrer Gedichte an die Verhältnisse in der nicht-poetischen Sprachverwendung anzunähern. In den vorangegangenen Kapiteln ist bereits gezeigt worden, wie sich diese Tendenz in der Dichtung von Toman und Šrámek bemerkbar machte. Insofern sich jedoch diese Dichter in Hinblick auf die Versebene hauptsächlich auf bestimmte Modifikationen und 'Reformen' des syllabotonischen Verssystems beschränkten, waren damit auch ihrem Streben nach der 'Entpoetisierung' der dichterischen Sprache gewisse Grenzen gesetzt. Denn die Verwendung eines der traditionellen syllabotonischen Versmaße zieht notwendigerweise eine sehr starke Abweichung von der normalsprachlichen, durch das jeweilige Sprachsystem bedingten Distribution der Sprechakte²⁶ nach sich.

Die normalsprachliche Verwendung des Tschechischen weist folgende mittlere Häufigkeitsverteilung der einzelnen Sprechakte auf: einsilbige Takte 5,5%, zweisilbige T. 40%, dreisilbige T. 30%, viersilbige T. 13,7%, fünfsilbige T. 13,7%, 6-8-silbige T. 0,9%; Sprechakte mit 'Anakrusis': 1/1 - 0,5%, 1/2 - 2,6%, 1/3 - 1,9%, 1/4 bis 1/7 - 1,2%²⁷. Die Anforderungen der regel-

 einstellt, daß das feste und klar aufgebaute rhythmische Gerüst wieder zu Ehren gelangt. Es wird sich freilich nicht mehr um das monotone jambische oder trochäische Schema handeln können; ein solches Schema [...] läßt sich nur schwer zur Äußerung der anders gewordenen, vielfältigen, subtilen und schwankenden Bewegung unserer Vorstellungen und Nerven verwenden; - es könnte sich aber sehr wohl um die auf dem Akzent basierenden Imitationen der sehr vielfältigen, dabei aber festen Schemen der antiken Metrik handeln." (F.X. Šalda: "Slovník světové poesie", in: Literární listy 19 [1898], S. 323 ff., hier zitiert nach: F.X. Šalda: Kritické projevy 4, Praha 1951, S. 100).

26) Unter dem "Sprechtakt" (mluvní takt) versteht man "die von einem Akzent beherrschte Silbengruppe, d.h. das Wort mit event. Pro- und Enklitika" (M. Červenka - K. Sgallová: "Distribuce mluvních taktů ve verši a próze", in: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, Praha 1968, S. 373).

27) M. Červenka - K. Sgallová, op.cit., s. 374-375

mäßig alternierenden Metren führen dann unweigerlich dazu, daß es im syllabotonischen Vers zu einer radikalen Umgruppierung in diesen Verhältnissen kommt: die zweisilbig alternierenden Versmaße (Jambus, Trochäus) bewirken eine starke Reduktion der vom Standpunkt der metrischen Norm ungeeigneten dreisilbigen Sprechakte und eine wesentliche Erhöhung des relativen Anteils der metrisch besonders gut 'geeigneten', d.h. zweisilbigen Sprechakte; im Jambus erhöht sich darüberhinaus auch der Anteil der Takte mit 'Anakrusis' (insbesondere derjenigen vom Typus 1/2) bedeutend, d.h. solcher Sprechakte, die für die konsequente Realisierung des jambischen Versanfangs erforderlich sind. Die daktylischen Metren führen dann naturgemäß zu einer in genau entgegengesetzte Richtung verlaufenden Deformation des rhythmischen Wortschatzes: sie erzwingen eine extreme Abnahme der zweisilbigen Sprechakte und ein dementsprechendes Anwachsen der Häufigkeit bei den dreisilbigen Takten. In den männlich abgeschlossenen rhythmischen Reihen erreicht dabei die Abweichung von der 'Prosa' zumeist höhere Werte als in der weiblichen Variante des jeweiligen Versmasses, denn die sprachliche Realisierung der männlichen Versklausel erhöht automatisch auch den relativen Anteil der einsilbigen Sprechakte.

Nun waren die 'anarchistischen' Autoren in ihren syllabotonischen Gedichten ebenfalls bestrebt, die Differenz zur nicht-poetischen Sprachverwendung auch in dieser Hinsicht möglichst stark zu verringern. Der Vergleich mit der Häufigkeitsverteilung der einzelnen Sprechakte in der parnassistischen Dichtung zeigt, daß dies bis zu einem gewissen Grade auch möglich war (siehe Tabellen 16-23). Die weiblich abgeschlossenen Versreihen ließen dabei offensichtlich eine relativ größere Reduktion der Abweichung von der 'Prosa' zu als ihre männlichen Äquivalente, und die trochäische Norm hat in dieser Hinsicht einen weniger starken Widerstand geleistet als die jambische²⁸. Es fällt fer-

28) Diese Relationen weisen darauf hin, daß sich die Annäherung des 'anarchistischen' syllabotonischen Verses an die Distribution der Sprechakte in der 'Prosa' in ihrem vollen Umfang weder auf die 'daktylische' Realisierung der männlichen Versklauseln noch auf die häufige Verwendung des 'daktylischen' Versanfangs im Jambus (x x x statt x x x) zurückführen läßt. Aus den Tabellen 1-4 (S. 263 ff.) geht aber deutlich hervor, daß die 'anarchistischen' Dichter diese metrischen 'Freiheiten' viel häufiger in Anspruch nahmen, als es vom Standpunkt der parnassistischen metrischen Normen zulässig war, denn es

ner auf, daß die Annäherung an die normalsprachliche Häufigkeitsverteilung der einzelnen Sprechakte gerade bei Gellner am weitesten fortgeschritten ist. Der Abstand zur 'Prosa' ist bei ihm in den meisten Fällen wesentlich niedriger geworden als bei den übrigen 'anarchistischen' Dichtern. Eine noch tiefgreifendere 'Entpoetisierung' des rhythmischen Wortschatzes wird eigentlich nur in den Volksliedern und deren Imitationen erreicht²⁹. Dort ist sie jedoch auf die für den Vers der tschechischen Volksdichtung charakteristische Tendenz zur rein syllabischen Prosodie³⁰ zurückzuführen, d.h. zu einem Verssystem, das auf den rhythmischen Wortschatz keinen, bzw. nur abgeschwächten Druck ausübt.

Bei Gellner ist also die Reduktion der Abweichung von der Häufigkeitsverteilung der Sprechakte im nicht-poetischen Sprachgebrauch an die Grenze gelangt, die im Rahmen des syllabotonischen Verssystems überhaupt zu erreichen ist. Eine über diese Grenze hinausgehende 'Entpoetisierung' des rhythmischen Wortschatzes war deshalb nur dann möglich, wenn auch die Grenzen des syllabotonischen Verssystems überschritten wurden. Es war notwendig, eine Versform zu schaffen, in der zwar die selektive Wirkung der regelmäßig alternierenden Versmaße auf den rhythmischen Wortschatz außer Kraft gesetzt wurde, die sich jedoch ungeachtet dessen deutlich von dem in metrischer Hinsicht nicht normierten 'vers libre' abhob. Und diesen Erfordernissen kann gerade der dol'nik-Vers in einer besonders günstigen Weise entgegen: Durch seine relativ strengen metrischen Normen und seine unmittelbare Anlehnung an das traditionelle syllabotonische Verssystem war eine deutliche Abgrenzung gegenüber dem symbolistischen 'vers libre' hinreichend sichergestellt. Indem jedoch diese Versform einen fakultativen Gebrauch von ein- und zweisilbigen Senkungen zuließ, erschloß sie zugleich Gellner und im Anschluß an ihn auch anderen Dichtern den Weg zu einer noch tiefgreifenderen Annäherung des poetischen Wortschatzes an die Ver-

gab ihnen die Möglichkeit, in ihren jambischen und trochäischen Versen in einem verstärkten Maße auch die für die zweisilbig alternierenden Metren sonst ungeeigneten dreisilbigen Sprechakte unterzubringen.

29) Vgl. dazu die statistischen Daten bei Červenka-Sgallová, op.cit., S. 387-389.

30) Zum syllabischen Charakter des tschechischen Folkloerverses siehe J. Levý: "Verš české lidové poesie a její ohlas", in: Slavia 31 (1962), S. 242-256.

hältnisse in der 'Prosa'. Der Umstand, daß im dol'nik die Ikten viel konsequenter realisiert werden müssen als im syllabotonischen Vers, führte zwar unumgänglich zu einer wesentlich stärkeren Abnahme der mehr als dreisilbigen Sprechakte, als es in den syllabotonischen Gedichten normalerweise der Fall ist; doch dieser 'Nachteil' fiel gegenüber der Möglichkeit, die zwei- und dreisilbigen Sprechakte fakultativ zu verwenden, nur wenig ins Gewicht, denn während der Anteil der vier- und mehrsilbigen Sprechakte im nichtpoetischen Sprachgebrauch ohnehin relativ gering ist (etwa 18%), beträgt hier der Anteil der zwei- und dreisilbigen Takte insgesamt 70%. Der Ausschluß eines dieser zwei Sprechakte aus der dichterischen Sprache, bzw. eine wesentliche Einschränkung von dessen Häufigkeit und die sich daraus ergebende Erhöhung des Anteils des jeweils zweiten von ihnen bedeutet deshalb eine viel radikalere Deformation als die Einschränkung im Gebrauch der mehr als dreisilbigen Sprechakte.

Aus den Tabellen 11 und 13 geht deutlich hervor, daß der dol'nik-Vers den 'anarchistischen' Dichtern in der Tat die Möglichkeit gab, den rhythmischen Wortschatz ihrer Gedichte noch weitreichender zu 'entpoetisieren', als es im Rahmen der syllabotonischen Prosodie möglich war: im dreihebigen dol'nik mit männlichem Ausgang (Tabelle 11) wurde die Abweichung von der 'Prosa' bis um insgesamt 10% stärker verringert (bei Dyk) als in der am meisten 'entpoetisierten' weiblichen Variante des dreihebigen Jambus (bei Gellner). Im vierhebigen 'weiblichen' dol'nik (Tabelle 13) verringerte sich der Abstand zur 'Prosa' noch deutlicher (21,8% bei Sova gegenüber 58,4% im vierhebigen 'männlichen' Trochäus bei demselben Autor).

Zugleich zeigt sich jedoch, daß im 'anarchistischen' dol'nik nicht alle Möglichkeiten erschöpft wurden, die sich mit der Entdeckung dieser Versform der 'Entpoetisierung' der Verssprache eröffnet haben. Es fällt insbesondere auf, daß hier der Anteil der dreisilbigen Sprechakte zumeist immer noch bedeutend höhere Werte aufweist, als es in der 'Prosa' der Fall ist; in vielen Fällen liegt er sogar über dem der zweisilbigen Takte, obwohl es von diesen in der nicht-poetischen Sprachverwendung um 10% mehr gibt als den dreisilbigen. Diese Beobachtungen deuten darauf hin, daß im 'anarchistischen' dol'nik die zweisilbigen Senkungen vor den einsilbigen bevorzugt werden, d.h. daß hier eine gewisse

Tendenz zur 'daktylischen' Organisation der Akzentverhältnisse vorherrscht.

Die 'daktylische' Orientierung des 'anarchistischen' dol'nik wird noch deutlicher hervortreten, wenn man die Daten in den Tabellen 7-9 berücksichtigt. In diesen Tabellen sind die einzelnen Typen der im tschechischen dol'nik möglichen rhythmischen Organisationen unter dem Gesichtspunkt ihrer Beziehung zu den traditionellen Versmaßen des syllabotonischen Verses geordnet. Es zeigt sich zunächst, daß die spezifisch dol'nik-artigen rhythmischen Typen, d.h. diejenigen, die keiner der traditionellen metrischen Normen entsprechen (Kategorie D), im 'anarchistischen' dol'nik noch relativ selten vorkommen. Das bedeutet, daß der 'anarchistische' dol'nik hauptsächlich auf der Kombination unterschiedlicher syllabotonischer Metren basiert. Dies ist offensichtlich auf die Neuartigkeit dieser Versform im zeitgenössischen Kontext und die sich daraus ergebende Notwendigkeit zurückzuführen, durch den Bezug auf die traditionellen Versmaße ihren metrischen Charakter hervorzuheben³¹. In unserem Zusammenhang ist jedoch die Zusammensetzung der im Rahmen der traditionellen Metren interpretierbaren rhythmischen Typen (Kategorie A) von größerem Interesse. Sie läßt nämlich eine eindeutige Vorherrschaft der 'daktylischen' Versreihen im 'anarchistischen' dol'nik erkennen³². Abgesehen von Sova, bei dem sich auch in dieser Hinsicht bereits eine neue Entwicklungsphase abzuzeichnen scheint, beträgt hier der Anteil der daktylisch interpretierbaren Versreihen (bezogen auf alle rhythmischen Typen) 42,7 - 52,2% im dreihebigen 'weiblichen' dol'nik, 34,3 - 43,3% im vierhebigen 'weiblichen' dol'nik und 29,5 - 41,8% in der 'männlichen' Variante des vierhebigen dol'nik. Diese Zahlen werden noch bedeutend anwachsen, wenn man auch die daktylischen Reihen mit dem Anfang vom Typ x/ x berücksichtigt (vgl. Kategorie B).

31) Die z.T. wesentliche Erhöhung der Vorkommenshäufigkeit der ausschließlich im dol'nik möglichen rhythmischen Typen, die man in den beiden Varianten des vierhebigen dol'nik von Sova beobachten kann (vgl. Tab. 8-9), dürfte wieder als ein Hinweis auf die Weiterentwicklung dieser Versform im tschechischen Kontext dienen.

32) Das mit Ausnahme von Holý fast vollständige Fehlen der trochäisch interpretierbaren Verse könnte u.U. dadurch bedingt sein, daß sie die kürzesten der in den einzelnen dol'nik-Varianten jeweils theoretisch möglichen Versreihen sind und ihre Verwendung deshalb allzu große Schwankungen im syllabotonischen Umfang der einzelnen Versreihen nach sich ziehen würde.

Solche 'jambischen' Anfänge bedeuten zwar einen Verstoß gegen die daktylische metrische Norm, sie werden jedoch nicht so störend empfunden wie die Normverstöße im Versinneren und kommen deshalb im tschechischen Daktylos relativ häufig vor³³. Werden also auch diese Versreihen hinzugezogen, so erhöht sich der Anteil der 'daktylischen' Verse im 'anarchistischen' dol'nik auf 51,8 - 64,9% (dreihebiger d., weiblicher Ausgang), 38,9% - 61,9% (vierhebiger d. weiblicher Ausgang), bzw. 30,6 - 58,9% (vierhebiger d., männlicher Ausgang).

Diese eindeutige Orientierung des 'anarchistischen' dol'nik am daktylischen Rhythmus läßt nun auch das Problem seiner Genesis in einem neuen, völlig unerwarteten Licht erscheinen. Es ist eine wohlbekannte Tatsache, daß der tschechische Daktylos, der nach der relativ kurzen Phase einer breiten Verwendung in den ersten neutschechischen dichterischen Schulen für eine lange Zeit an die Peripherie des tschechischen Verssystems abgesunken war, gerade an der Wende zum 20. Jhdt. einen mächtigen Aufschwung in der Dichtung von P. Bezruč erlebte, nach der er jedoch wieder aus dem Gebrauch gekommen ist³⁴. Angesichts dieser Sachlage ist es verständlich, daß sich die Erforschung des tschechischen Daktylos fast ausschließlich auf Bezručs Vers konzentrierte und daß dabei die Frage danach, warum Bezruč keine Nachfolger gefunden hat, im Vordergrund des Interesses stand³⁵.

Die m.E. plausibelste Erklärung der Sonderstellung des tschechischen Daktylos hat M. Červenka gegeben. Er hat auf den Wider-

33) Vgl. dazu. M. Červenka: "Epický daktyl", in: M.Č.: Statistické obrazy verše, Praha 1971, S. 107: "Der Versanfang vom Typus x/ x x wird fast nicht als eine Verletzung der daktylischen Norm empfunden; jedenfalls handelt es sich um eine Lizenz, die am wenigsten auffällt. Bedingt ist dies zweifellos durch die außerordentliche Lage, in der sich gewöhnlich die 'syllaba anceps' der rhythmischen Reihe befindet. Eine Analogie zu diesem 'jambischen' Versanfang im Daktylos stellt der zweifelsohne völlig standardisierte und merkmallose 'daktylische' Anfang der jambischen Verse dar, wie er bereits in der Epoche der Romantik und dann wieder in den 90-er Jahren auftauchte." In Červenkas Studie sind auch die statistischen Daten über die Häufigkeit dieses Versanfangs im tschechischen Daktylos angeführt.

34) Zur Geschichte des tschechischen Daktylos vgl. M. Červenka, op.cit. in Anm. 33.

35) Vgl. u.a.: J. Mukařovský: "Roztříštěný Bezručův verš", in: Slovo a slovesnost 1 (1935), S. 234 ff; K. Horálek: "Studie k popisu Bezručova verše", in: Pět studií o Petru Bezručovi, Praha 1947, S. 145 ff; J. Hrabák: "O charakter českého daktylu", in: J.H.: O charakter českého verše, S. 81 ff.

spruch hingewiesen, der in der Natur dieses Verstypus selbst angelegt ist und der darin besteht, daß hier die Erfüllung der metrischen Norm notwendigerweise zur rhythmischen Monotonie führt. Während nämlich in den zweisilbig alternierenden Versen dieser Gefahr durch die akzentlose Realisierung der Ikten entgegengewirkt werden kann, besteht im Daktylos diese Möglichkeit de facto nicht, da die dazu erforderlichen sechssilbigen Sprechakte im Tschechischen äußerst selten sind (0,8%). Der daktylische Rhythmus läßt sich hier deshalb nur dadurch differenzieren, daß man die metrisch unbetonten Positionen mit sprachlich akzentuierten Silben belegt und dadurch eventuell auch die Akzentlosigkeit der benachbarten Hebungen erreicht. Das bedeutet aber, daß "sich dieser Verstypus im Tschechischen als eine vollwertig differenzierte Form nur um den Preis behaupten kann, daß er ständig gegen sein eigenes Gesetz verstößt und damit sozusagen seine eigene Existenz aufs Spiel setzt"³⁶. Aus diesem inneren Widerspruch erklärt sich die periphere Stellung des Daktylos im tschechischen Verssystem; und er macht auch die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des daktylischen Verses von Bezruč verständlich. Denn die außerordentliche Lebensfähigkeit und ästhetische Wirksamkeit des Bezruč'schen Daktylos beruht gerade darauf, daß in ihm der Konflikt zwischen dem Metrum und dessen sprachlicher Realisierung aufs äußerste zugespitzt ist. Doch eine metrische Versform, die sich selbst so permanent in Frage stellt, wie der Daktylos von Bezruč, kann nur dann lebensfähig sein, wenn ihre 'Abnormität' stilistisch und semantisch motiviert ist. Bei Bezruč ist diese Motivation durch seine Autostilisierung zum anonymen 'barbarischen' Barden des aussterbenden Volksstammes der Schlesier eindeutig gegeben³⁷. Ohne solch eine spezielle Begründung würde jedoch der zwar rhythmisch außerordentlich stark differenzierte, aber auf der Negation seiner selbst aufgebaute Bezruč'sche Daktylos seine Existenzgrundlage verlieren³⁸.

Sollte deshalb die Bezruč'sche Initiative ihre Fortsetzung finden, so war es notwendig, die Differenziertheit des daktylischen Rhythmus durch andere Mittel zu erzeugen, als es die Spannung zwischen der daktylischen Norm und deren sprachlicher Re-

36) Op.cit. in Anm. 33, S. 130.

37) Viele der Abweichungen von der daktylischen Norm sind bei ihm deshalb dadurch motiviert, daß im schlesischen Dialekt der Akzent auf der vorletzten Silbe liegt.

38) M. Červenka, op.cit., S. 132.

lisierung ist. Da aber der spezifische Charakter des tschechischen Daktylos keine andere Lösung als eben diese zuläßt, mußte jeder Versuch, eine rhythmisch vollwertig differenzierte, zugleich aber zu einer eigenständigen (d.h. von der Stützung durch 'höhere' Werkschichten unabhängigen) Existenz fähigen und dabei daktylisch rhythmisierten Versform zu schaffen, notwendigerweise über die Grenzen des syllabotonischen Verssystems hinausführen. Die Ansätze dazu finden sich bereits bei Bezruč selbst. Wie J. Hrabák gezeigt hat, weist der Bezruč'sche Daktylos einige Eigenschaften auf, die ihn zur "ersten Stufe in der Entwicklung zu einem rein tonischen Vers machen"³⁹. Zu solchen Eigenschaften zählt Hrabák die gelegentlich vorkommende fakultative Verwendung von 'Anakrusis' und die spezifische Weise der rhythmischen Phrasierung, die bei Bezruč sehr häufig in Widerspruch zu der metrischen Gliederung des Verses gerät; die dadurch entstandenen Zäsuren führen dann dazu, daß der daktylische Vers nicht mehr als eine in 'Versfüsse' gegliederte Einheit empfunden wird, so daß hier die Ikten zum einzigen rhythmustragenden Element werden⁴⁰. Diese Beobachtungen ließen sich noch vervollständigen: so kommt es bei Bezruč gelegentlich auch zur Ersetzung eines daktylischen Versfusses durch einen trochäischen oder zur Ersetzung einer ganzen daktylischen Versreihe durch eine daktylisch-trochäische. Und man könnte schließlich auch diejenigen Abweichungen von der daktylischen Norm, bei denen es zur Verschiebung des Akzents von der metrischen Hebung in die Senkung kommt, die Anzahl der Akzente aber ungeachtet dessen konstant bleibt, als einen Ausdruck der Tendenz zum tonischen Vers interpretieren.

Doch alle diese 'tonischen' Elemente sind zu unspezifisch, zu schwach und kommen zu sporadisch vor, als daß man in Bezruč's Daktylos mehr als bloße Vorstufe zum tonischen Vers erblicken könnte. Zu einer qualitativen Veränderung kommt es erst im 'anarchistischen' dol'nik, in dem zwar die dreisilbig alternierenden Versreihen deutlich die Oberhand behalten, so daß die sich dieser Versform bedienenden Gedichte zumeist den Eindruck der daktylischen 'Rhythmisierung' erwecken; zugleich gelangen hier aber die den daktylischen Rhythmus differenzierenden 'tonischen' Elemente bereits so stark zur Geltung, daß dadurch der

39) J. Hrabák: "O charakter českého daktylu", in: J. H. Ochař: Charakter českého verše, S. 82.

40) Ebd., S. 86 ff.

Rahmen des syllabotonischen Verssystems gesprengt wird. Daß sich hier deshalb nicht mehr vom daktylischen Vers sprechen läßt, ist durchaus klar. Doch die daktylische Färbung des Rhythmus und z.T. auch die semantische Funktion des Daktylos bleiben im 'anarchistischen' dol'nik noch weitgehend erhalten, und man kann deshalb seine Entstehung auch als eine kontinuierliche Fortsetzung des von Bezruč unternommenen Versuchs betrachten, die dem tschechischen Daktylos innewohnende rhythmische Monotonie zu überwinden.

Diese genetische Erklärung liegt um so näher, als sie mit der bereits diskutierten funktionellen Erklärung des 'anarchistischen' dol'nik koinzidiert: In der umfangreichen Bezruč-Forschung wurde bereits des öfteren darauf hingewiesen, daß Bezručs Stil eine spezifische Synthese bestimmter Elemente der symbolistischen Poetik mit der Tendenz zur 'Prosaisierung' der dichterischen Sprache darstellt. M. Červenka hat nun gezeigt, daß diese 'prosaische' Tendenz u.a. auf der Annäherung der 'Distribution' der Sprechakte an deren Häufigkeitsverteilung in der 'Prosa' beruht und daß sie sich in diesem Punkte weitgehend mit Bezručs Streben nach der rhythmischen Differenzierung des daktylischen Verses trifft⁴¹. Denn eine derart extreme 'Entpoetisierung' des rhythmischen Wortschatzes, wie sie sich bei Bezruč beobachten läßt, war im Rahmen der syllabotonischen Prosodie nur dann zu erreichen, wenn der deformierende Druck, den die daktylischen metrischen Normen auf den rhythmischen Wortschatz ausüben, durch permanente Normverstöße abgeschwächt wurde. Da aber die Spannung, die in Bezručs Daktylos zwischen dem Metrum und dessen Erfüllung herrscht, nicht mehr gesteigert werden konnte, war auch eine noch radikalere 'Prosaisierung' des rhythmischen Wortschatzes nur jenseits der Grenzen des syllabotonischen Verssystems möglich. Der Weg, der bereits von Bezruč selbst andeutungsweise in diese Richtung gewiesen wurde, fand dann im 'anarchistischen' dol'nik seine konsequente Fortsetzung.

41) op.cit. in Anm. 33, S. 124 ff.

V. Schlußbemerkung

Obwohl es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich war, eine komplexe und erschöpfende Analyse der 'anarchistischen' Dichtung als einer überindividuellen literarhistorischen Ganzheit zu liefern, hat uns die Auffassung des literarischen Werks als eines 'ästhetischen Objekts', das auf die 'lebendige literarische Tradition' bezogen ist und sich nur auf ihrem Hintergrund adäquat beschreiben läßt, erlaubt, auf Grund der Analyse von zwei individuellen dichterischen Strukturen auch zur Erkenntnis der werkübergreifenden Zusammenhänge beizutragen, d.h. einige neue Aufschlüsse über den evolutionären Prozeß der tschechischen Lyrik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und über die Poetik der diesen Prozeß initiierenden und realisierenden dichterischen Richtung zu gewinnen.

Da wir unsere Konzeption der 'anarchistischen' Poetik bereits im Einleitungsteil in einer übersichtlichen Form dargelegt haben, wollen wir uns an dieser Stelle darauf beschränken, auf zwei Aspekte hinzuweisen, die sich erst im Verlauf der Einzeluntersuchungen ergaben und die auch von einem allgemeineren Interesse zu sein scheinen.

Der erste der Aspekte betrifft die Frage nach dem 'dauerhaften ästhetischen Wert' der 'anarchistischen' Poesie, d.h. die Frage danach, welche Voraussetzungen die 'anarchistische' Dichtung erfüllen mußte, um auch in späteren literarischen Kontexten lebensfähig zu sein, in denen die Zerstörung der parnassistischen und symbolistischen Tradition keine ästhetisch aktualisierende Wirkung mehr ausüben vermochte und in denen deshalb die Vereinfachungen und Verzichte, auf denen das System der 'anarchistischen' Poetik basiert, - für sich selbst genommen - nur den Eindruck der Primitivität und Bedeutungsarmut hätten erzeugen können. Unsere Untersuchungen haben gezeigt, daß es vor allem die maximale Ausnutzung verschiedener Mechanismen der sekundären Bedeutungsherstellung war, die es den führenden 'anarchistischen' Dichtern ermöglichte, der nachhaltigen Wirkung der systemimmanenten Voraussetzungen der 'anarchistischen' Poetik zu entgehen und solche Werke zu schaffen, die auch unter veränderten literarhistorischen Bedingungen in der Lage waren, als ästhetisch wertvolle Objekte zu fungieren. Die auf der Ebene der pri-

mären sprachlichen Mitteilung vermittelten 'bedeutungsarmen' Informationen werden in der Poesie dieser Dichter durch ein kompliziertes System von konnotativ erzeugten Bedeutungen überlagert, die die Gedichtstruktur informationshaltiger machen und die den Gedichten, die in denotativer Hinsicht als Aussagen des lyrischen Subjekts über seine privaten, vom überindividuellen Standpunkt aus völlig belanglosen Erlebnisse konzipiert sind, die Fähigkeit verleihen, auf die allgemeinsten Fragen der menschlichen Existenz Bezug zu nehmen und so auch die Leser anzusprechen, für die die lyrische 'Schlichtheit' und 'Natürlichkeit' an sich keinen positiven ästhetischen Wert mehr darstellen.

Der zweite Aspekt der 'anarchistischen' Dichtung, der hier noch kurz erwähnt werden muß, betrifft die axiologische Offenheit und Mehrdeutigkeit des 'anarchistischen' Weltbildes, die wir sowohl bei Toman als auch bei Šrámek feststellen konnten und die auch in der Poesie von F.Gellner ihre spezifische Entsprechung findet. Wir wollen uns hier nicht mehr mit den werkimmanenten Aspekten dieser Problematik befassen, sondern bloß auf ihre literarhistorische Dimension hinweisen. Es handelt sich nämlich auch hier um eine Art Verletzung der bis dahin geltenden literarischen 'Konventionen', die umso bedeutsamer ist, als sie sich nicht nur gegen die parnassistische und symbolistische Tradition richtet, sondern zugleich eine radikale Verneinung der im tschechischen literarischen Kontext des 19. Jahrhunderts überhaupt dominierenden Poesieauffassung bedeutet, für die die Funktion der Dichtung vorwiegend darin bestand, durch die Vermittlung bestimmter axiologisch eindeutiger Ideengehalte zur Herausbildung und Verfestigung eines einheitlichen nationalen 'Weltmodells' beizutragen. Der endgültige Zerfall der national-politischen Einheit der tschechischen Gesellschaft hat zwar diese monologisch-erzieherische Poesiekonzeption bereits in den 90-er Jahren hinfällig gemacht; da aber die Symbolisten auf die Auflösung der einheitlichen nationalen Ideologie durch die Konstruktion von neuen, an anderen Werten orientierten, aber axiologisch ebenso monolithischen 'Weltmodellen' reagiert haben, waren es erst die 'anarchistischen' Dichter, die auf jede in sich abgeschlossene und eindeutige Interpretation der 'Welt' verzichtet haben und die so in ihrer Poesie jener allgemeinen Unsicherheit

aller Werte Ausdruck verliehen haben, wie sie für die tschechische Gesellschaft des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts charakteristisch war.

TABELLEN

ertoire der "anarchistischen" Dichtung

der Spalte A jeweils angegebenen Daten beziehen sich auf die relative Häufigkeit der in der Spalte B sind diese Daten auf die A umgerechnet, die die in der betreffenden Versform geschriebenen Gedichte jew

I		II		III		IV		V		polym
Klassischer syllabotoni- scher Vers		Übergangs- formen →		Nichtklassische metrische Vers- formen		Übergangs- formen →		Vers libre		Vers
A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	A
26,1	20,8	26,1	26,3	43,5	47,3	-	-	4,3	5,7	-
45,4	58,1	27,3	20,2	22,7	16,5	-	-	-	-	4,5
16,6	22,5	16,6	14,9	20,8	20,9	-	-	-	-	45,8
14,7	8,3	29,4	26,3	20,6	13,4	8,8	6,9	2,9	3,6	23,5
69,4	66,3	5,6	6,7	25,0	27,0	-	-	-	-	-
57,1	60,0	2,9	1,7	40,0	38,3	-	-	-	--	-
58,8	62,7	14,7	11,9	23,5	18,7	-	-	2,9	6,7	-
47,6	38,6	34,9	40,5	14,3	10,7	-	-	1,6	6,5	1,6
23,5	5,1	41,2	13,8	35,3	81,1	-	-	-	-	-

III		IV		V		VI	
Nichtklassische Vers-		Übergangs-		Vers libre		polymetrischer	
metrische Vers-		formen →				Vers	
formen							
A	B	A	B	A	B	A	B
11,0	14,9	3,3	3,5	-	-	9,9	17,3
37,5	42,6	-	-	-	-	4,2	2,7
8,0	9,0	-	-	8,0	11,3	4,0	3,3
18,4	15,5	2,6	5,9	-	-	5,3	30,0
3,6	4,2	7,1	7,6	-	-	-	-
5,9	3,1	-	-	-	-	-	-
43,6	37,6	25,0	20,9	-	-	-	-
36,0	47,4	16,0	13,3	12,0	6,9	12,0	13,6
4,0	17,5	4,0	0,9	4,0	11,0	16,0	35,6
22,2	19,4	11,1	10,5	11,1	11,5	18,5	19,7
34,7	29,7	-	-	8,7	4,8	21,7	41,2

-257-

Tab.I. Fortsetzung

	I		II	
	Klassischer syllabotoni- scher Vers		Übergangs- formen →	
	A	B	A	B
Dyk Satiry a sarkasmy	29,7	28,5	46,2	35,7
Dyk Milá sedmi loupežníků	41,7	42,8	16,6	11,8
Jelínek Konec karnevalu	52,0	48,5	28,0	27,9
Mach Robinson Crusoe	42,1	26,3	31,6	22,3
Hašek, R. Umírající království	89,3	88,1	-	-
Hašek, R. Pohádka o zele- ných očích	70,6	74,0	23,5	22,9
Freimuth in Buchform un- veröff.Gedichte	25,0	35,9	6,3	5,6
Holý Elegie	16,0	13,2	8,0	5,6
Holý Satyry	44,0	22,7	28,0	12,2
Holý Panenčiny knížky	33,3	36,3	3,7	2,5
Holý Adamovské lesy	34,8	24,7	-	-

III Nichtklassische metrische Vers- formen		IV Übergangs- formen →		V Vers libre		VI polymetrischer Vers	
A	B	A	B	A	B	A	B
28,6	19,4	14,3	24,4	4,8	12,1	9,5	6,0
18,5	17,2	3,7	3,5	-	-	-	-
29,5	35,1	11,4	9,6	13,6	23,0	4,5	6,7
29,0	28,3	4,8	5,6	-	-	9,7	9,7
55,2	58,6	2,6	3,5	-	-	5,3	5,4
23,2	26,8	4,1	3,8	2,6	3,4	7,4	12,6

Tab.I. Fortsetzung

	I		II	
	Klassischer syllabotoni- scher Vers		Übergangs- formen →	
	A	B	A	B
Neumann Sen o zástupu zoufajících	33,3	20,0	9,5	18,1
Neumann in Buchform un- veröff.Gedichte	77,8	79,2	-	-
Neumann Hrst květů	38,6	24,8	2,3	0,9
Lahen Plaminky	19,4	15,4	37,1	49,5
Sova Lyrika lásky a života	23,7	23,6	13,2	13,9
INSGESAMT	40,8	32,9	21,5	20,5

Tab. II
Syllabisch irregulärer Vers (in %)

	I		II		III		IV		V	
	SI _s < 30%		SI _s > 30%		SI _{kat/k} < 50%		Insgesamt		variierende Katalektik	
	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B
Toman Torso života	13,0	15,3	34,8	36,0	-	-	47,8	51,3	21,7	18,5
Toman in Buchform un- veröff. Gedichte	22,7	18,2	13,6	10,0	-	-	36,4	28,2	4,5	2,4
Šrámek Života bído ←	17,6	18,9	14,7	9,3	5,8	5,4	38,2	33,5	5,8	4,6
Šrámek in Buchform unveröff. Ged. ←	8,3	5,8	4,2	1,6	-	-	12,5	7,4	4,2	2,9
Gellner Po nás at' přijde potopa	2,8	3,7	-	-	-	-	2,8	3,7	-	-
Gellner Radosti života	2,9	1,7	-	-	-	-	2,9	1,7	-	-
Gellner in Buchform unveröff. Ged.	2,9	2,1	-	-	-	-	2,9	2,1	-	-
Dyk Marnosti	25,4	26,1	11,1	8,0	-	-	36,5	34,1	3,2	1,8
Dyk Buřiči	41,2	13,8	23,5	5,1	-	-	64,7	18,9	-	-
Dyk Satiry a sarkasmy	16,5	17,9	1,1	2,2	3,3	3,5	20,9	24,3	1,1	1,7
Dyk Milá sedmi loupežníků	12,5	10,0	25,0	20,5	-	-	37,5	30,5	37,5	30,5
Jelínek Konec karne- valu	16,0	15,6	8,0	9,0	-	-	24,0	24,6	-	-
Mach Robinson C.	26,3	19,9	2,6	0,6	2,6	5,9	31,6	26,4	2,6	1,8
Hašek, R. Umírající království	-	-	3,6	5,1	-	-	3,6	5,1	-	-
Hašek, R. Pohádka o ze- lených očích	14,2	10,6	-	-	-	-	14,2	10,6	7,1	3,4
Freimuth in Buchform unveröff. Ged.	6,3	5,6	6,3	4,2	-	-	12,6	9,8	-	-

Tab.II. Fortsetzung

	I		II		III		IV		V	
	SI _s < 30%		SI _s > 30%		SI _{kat/k} < 50%		Insgesamt		variierende Katalektik	
	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B
Holý Elegie	4,0	4,4	-	-	-	-	4,0	4,4	-	-
Holý Satýry	16,0	4,7	-	-	4,0	0,6	20,0	5,3	-	-
Holý Paněnciny knížky	-	-	3,7	3,1	-	-	3,7	3,1	3,7	3,1
Holý Adamovské lesy	-	-	8,6	11,4	-	-	8,6	11,4	4,5	8,9
Neumann Sen o zás- tupu zouf.	9,5	18,1	4,8	6,0	4,8	14,4	19,0	38,4	-	-
Neumann in Buchform unveröff.Ged.	-	-	3,7	3,9	-	-	3,7	3,9	3,7	3,9
Neumann Hrst květů	2,3	0,8	-	-	-	-	2,3	0,8	-	-
Mařen Plamínky	14,5	17,5	11,3	8,8	-	-	25,8	26,3	8,0	8,4
Sova Lyrika lásky a života	10,5	12,7	5,2	3,2	2,6	4,2	18,4	19,9	2,6	1,2
INSGESAMT	12,1	11,4	6,5	5,1	1,1	1,6	19,6	18,6	3,9	3,2

Tab.III. dol'nik-Vers (in %)

	Übergang zum dol'nik		dol'nik		Übergang zum vers libre		Insgesamt	
	A	B	A	B	A	B	A	B
Toman Torso života	8,7	7,6	8,7	11,2	-	-	17,4	18,8
Toman in Buchform unveröff.Ged.	4,5	2,0	9,1	6,5	4,5	3,9	18,1	12,4
Šrámek Života bído	8,3	9,1	16,6	19,3	-	-	25,0	28,4
Šrámek in Buchform unveröff.Ged.	8,7	4,8	5,9	4,1	2,9	1,5	17,5	10,5
Gellner Po nás at' přijde potopa	-	-	25,0	27,0	-	-	25,0	27,0
Gellner Radosti života	-	-	40,0	38,3	-	-	40,0	38,3
Gellner in Buchform unveröff.Ged.	11,8	9,8	23,5	18,7	-	-	35,3	28,5
Dyk Marnosti	9,5	14,5	3,2	2,7	-	-	12,7	17,2
Dyk Buřiči	-	-	11,8	76,2	-	-	11,8	76,2
Dyk Satíry a sarkasmy	8,8	12,2	9,9	13,8	-	-	18,7	26,0
Dyk Milá sedmi loupežníků	4,2	1,8	12,5	22,1	-	-	16,7	23,9
Jelínek Konec karnev.	8,0	4,9	-	-	-	-	8,0	4,9
Mach Robinson C.	5,3	2,4	15,8	14,9	-	-	21,1	17,3
Hašek, R. Umírající království	-	-	3,6	4,2	7,1	7,6	10,7	11,8
Hašek, R. Pohádka o ze- lených očích	14,2	12,3	5,9	3,1	-	-	20,1	15,4
Freimuth in Buchform unveröff.Ged.	-	-	37,5	33,4	25,0	20,9	62,5	54,3
Holý Elegie	4,0	1,1	36,0	47,4	16,0	13,3	56,0	61,8

Tab.III. Fortsetzung

	Übergang zum dol'nik		dol'nik		Übergang zum vers libre		Insgesamt	
	A	B	A	B	A	B	A	B
Holý Satyry	12,0	7,4	4,0	17,5	-	-	16,0	24,9
Holý Paněčiny knížky	3,7	2,6	18,5	16,4	11,1	10,5	33,3	29,5
Holý Adamovské lesy	-	-	26,1	18,0	-	-	26,1	18,0
Neumann Sen o zástupu zoufajících	-	-	23,8	13,4	9,5	10,1	33,3	23,5
Neumann in Buchform unveröff.Ged.	-	-	14,8	13,3	3,7	3,5	18,5	16,8
Neumann, Hrst květů	-	-	29,5	35,1	11,4	9,6	40,9	44,7
Mahen Plamínky	22,6	32,0	17,7	13,5	4,8	3,6	45,2	49,5
Sova Lyrika lásky a života	2,6	1,2	50,0	50,4	-	-	52,6	51,6
INSGESAMT	6,6	7,7	17,4	22,1	3,1	2,3	27,0	32,0

c	a	4 b	c	a	5 b	c
22,4			69,7			3,9
1,4			70,6			4,4
1,6	58,8	12,0	70,8	1,0	5,8	6,8
0,6			64,4			2,6
2,8			69,0			6,4
1,2	75,0	9,1	84,1	1,2	3,4	4,6
3,0	72,9	4,7	77,6	-	2,4	2,4
1,9	57,0	5,0	62,0	0,5	5,9	6,4
-	68,8	1,3	70,1	3,9	2,6	6,5
4,3	76,6	2,1	78,7	-	2,1	2,1
2,2			71,4			3,6

-263-

c
23,2
13,2
42,6
41,8
39,6
38,7
17,1
33,9
26,0
25,5
23,2

Tab.1.
Vierfüssiger Jambus mit männlichem Ausgang.

	1			2			3	
	a	b	c	a	b	c	a	b
Erben			64,8			43,2		
Hálek			27,4			85,4		
Vrchlický	12,2	15,0	27,2	79,0	7,8	86,5	1,6	-
Krásnohorská			29,6			97,6		
Sládek			23,8			89,0		
Toman	40,9	13,6	54,5	51,1	6,8	57,9	-	1,2
Gellner	47,6	14,1	61,7	50,6	2,4	53,0	1,2	1,8
Dyk	24,8	16,8	41,6	71,6	2,0	73,6	0,5	1,4
Mahen	35,0	18,2	53,2	66,2	2,6	68,8	-	-
Mach	31,9	2,1	34,0	64,4	4,3	68,9	4,3	-
Seifert			57,0			53,2		
	6			7			8	
	a	b	c	a	b	c	a	b
Erben			97,0			0,2		
Hálek			96,8			0,2		
Vrchlický	88,0	6,8	94,8	-	1,0	1,0	-	42,6
Krásnohorská			92,2			-		
Sládek			97,0			0,4		
Toman	94,3	2,3	96,6	-	2,3	2,3	-	38,7
Gellner	91,8	1,2	93,0	-	-	-	-	17,1
Dyk	96,1	1,4	97,5	0,5	0,5	1,0	-	33,9
Mahen	97,4	1,3	98,7	-	-	-	-	26,0
Mach	91,5	2,1	93,6	-	2,1	2,1	-	25,5

4			5			6		
a	b	c	a	b	c	a	b	c
		75,0			5,8			82,2
		67,4			8,2			87,4
		70,4			2,0			81,8
79,1	3,6	82,7	1,3	1,4	2,7	80,4	2,7	83,1
72,5	5,6	78,1	-	1,6	1,6	82,1	1,6	83,7
64,9	5,5	70,4	-	1,1	1,1	90,0	0,5	90,5
65,1	4,6	69,7	1,1	1,2	2,3	90,7	1,2	91,9
		75,2			5,4			90,6

-

-264-

Tab.2.
Vierfüssiger Jambus mit weiblichem Ausgang.

	1			2			3		
	a	b	c	a	b	c	a	b	c
Hálek			28,4			86,2			2,8
Vrchlický			25,0			88,8			3,2
Krásnohorská			32,2			97,4			0,6
Toman	32,3	12,7	45,0	64,1	3,6	67,7	-	1,3	1,3
Gellner	42,2	10,6	52,8	59,4	3,2	62,6	-	2,4	2,4
Dyk	44,2	8,9	53,1	51,9	3,9	55,8	-	0,5	0,5
Mach	28,3	9,3	37,6	68,2	2,3	70,9	2,3	-	2,3
Seifert			57,2			52,4			2,0

	7			8			9		
	a	b	c	a	b	c	a	b	c
Hálek			1,2			76,0			-
Vrchlický			2,8			82,0			-
Krásnohorská			0,8			71,2			-
Toman	-	1,3	1,3	73,5	-	73,5			-
Gellner	-	0,8	0,8	77,2	-	77,2	0,8	0,8	
Dyk	1,7	0,5	2,2	62,0	-	62,0	-	-	
Mach	-	-	-	65,1	-	65,1	-	-	
Seifert			0,6			50,4			0,2

Jambus mit männlichem Ausgang.

1			2			3			4			5		
a	b	c	a	b	c	a	b	c	a	b	c	a	b	c
		32,7			80,1			3,0			72,0			7,5
		21,5			94,0			0,5			64,0			4,9
		27,6			88,8			0,4			72,8			5,4
7,2	16,2	43,4	68,1	5,1	73,2	1,0	0,5	1,5	75,8	4,5	80,3	1,6	3,5	5,1
7,0	5,8	52,8	51,4	1,4	52,8	0,7	0,7	1,4	65,9	2,2	68,1	-	2,2	2,2
2,1	14,2	46,3	65,7	2,0	67,7	-	2,0	2,0	65,8	9,3	75,1	1,4	4,0	5,4
5,5	13,9	50,4	64,3	3,1	67,4	-	-	-	65,1	10,8	75,9	3,9	1,5	5,4
9,4	13,8	23,2	87,4	3,1	90,5	1,5	1,1	2,6	68,0	3,1	71,1	3,1	2,1	5,2
		46,5			57,5			69,0			69,0			

7			8			9			10		
a	b	c	a	b	c	a	b	c	a	b	c
		6,0			84,0			0,9			30,3
		4,0			85,8			0,3			27,0
		3,0			86,4			1,2			44,6
1,0	1,0	2,0	81,8	3,5	85,3	-	1,0	1,0	49,4	49,4	
-	2,2	2,2	93,4	0,7	94,1	-	-	-	16,6	16,6	
0,6	0,7	1,3	83,9	1,3	85,2	-	1,3	1,3	30,9	30,9	
-	-	-	86,8	1,5	88,3	1,5	-	1,5	22,5	22,5	
-	1,5	1,5	91,1	2,6	93,7	-	-	-	20,5	20,5	
					80,5				20,5	20,5	

4			5			6		
a	b	c	a	b	c	a	b	c
		76,4			3,2			83,6
		70,5			-			82,2
		68,2			7,0			83,6
77,5	6,2	83,7	3,9	2,3	6,2	86,0	2,3	88,3
69,9	6,3	76,2	1,8	3,5	4,3	85,2	2,6	87,8
61,4	7,1	68,5	1,0	2,5	3,5	87,6	5,1	92,7
60,5	3,7	64,2	6,5	1,2	7,7	79,0	4,9	83,9
		74,8						89,6

10			11		
a	b	c	a	b	c
		68,4			-
		93,2			-
		82,4			-
70,5	-	70,5	0,8	0,8	
69,6	-	69,6	-	-	
78,2	-	78,2	-	-	
67,9	-	67,9	-	-	
		59,2			

Tab.4.
Fünffüssiger Jambus mit weiblichem Ausgang.

	1			2			3		
	a	b	c	a	b	c	a	b	c
Šolc			38,4			68,6			2,0
Čech			44,0			71,6			-
Vrchlický			36,0			87,2			1,4
Toman	31,8	10,1	41,9	62,0	6,2	68,2	0,8	-	0,8
Gellner	43,8	6,9	50,7	53,1	2,0	55,1	0,3	0,9	1,2
Dyk	40,6	13,7	54,3	58,4	1,5	59,9	0,5	3,0	3,5
Mach	40,7	6,2	46,9	56,8	2,5	59,3	2,5	1,2	3,7
Seifert			44,0			65,6			

	7			8			9		
	a	b	c	a	b	c	a	b	c
Šolc			2,2			79,0			1,2
Čech			-			68,7			-
Vrchlický			6,4			69,8			3,8
Toman	2,3	1,6	3,9	74,4	0,8	75,2	-	2,3	2,3
Gellner	0,4	1,3	1,7	66,8	1,3	68,1	-	1,7	1,7
Dyk	2,0	1,0	3,0	58,4	2,5	60,9	-	3,0	3,0
Mach	1,2	2,5	3,7	67,9	-	67,9	-	1,2	1,2
Seifert						73,6			

Tab.1.

Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen in dreiebigem "dol'nik" (weiblicher Ausgang), angegeben in %.

	Typ	Gellner	Dyk	Sova
1a	-2-2-1	38,6	48,5	16,1
1b	1-2-2-1	4,1	3,7	22,3
2a	-1-2-1	16,8	-	0,5
2b	1-1-2-1	9,1	12,7	7,6
3a	-2-1-1	16,4	13,4	17,1
3b	1-2-1-1	3,6	0,7	15,6
4a	-1-1-1	-	0,7	-
4b	1-1-1-1	6,4	15,7	16,1
2,3a	-4 -1	3,6	3,7	1,4
2,3b	1-4 -1	1,4	0,7	3,3

Tab.2.

Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen im vieriebigem "dol'nik" (weiblicher Ausgang), angegeben in %

	Typ	Gellner	Dyk	Sova	Holý	Mánen
1a	-2-2-2-1	38,2	43,3	20,0	30,8	37,5
1b	1-2-2-2-1	2,9	-	7,7	3,6	2,8
2a	-1-2-2-1	2,9	0,7	-	-	-
2b	1-1-2-2-1	11,8	13,4	-	4,5	18,1
3a	-2-1-2-1	22,1	12,7	6,1	15,8	22,2
3b	1-2-1-2-1	-	-	1,5	1,3	2,8
4a	-2-2-1-1	4,4	15,7	24,6	17,2	8,3
4b	1-2-2-1-1	-	-	4,6	1,3	-
5a	-1-1-2-1	2,9	-	-	0,9	-
5b	1-1-1-2-1	4,4	3,0	1,5	0,4	5,5
6a	-1-2-1-1	1,5	0,7	4,6	-	-
6b	1-1-2-1-1	1,5	3,0	1,5	3,1	-
7a	-2-1-1-1	1,5	2,2	20,0	8,1	-
7b	1-2-1-1-1	-	-	-	4,1	-
8a	-1-1-1-1	-	-	1,5	5,4	-
8b	1-1-1-1-1	1,5	3,0	1,5	2,7	2,8
2,3a	-4 -2-1	2,9	1,5	-	0,4	-
2,3b	1-4 -2-1	-	-	-	-	-
6,7a	-4 -1-1	1,5	0,7	4,6	-	-
6,7b	1-4 -1-1	-	-	-	-	-
3,4a	-2-4 -1	-	-	-	-	-
3,4b	1-2-4 -1	-	-	-	-	-
5,6a	-1-4 -1	-	-	-	-	-
5,6b	1-1-4 -1	-	-	-	-	-

Tab.3.
Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen im vierhebigen
"dol'nik" (männlicher Ausgang), angegeben in %

	Typ	Gellner	Dyk	Sova	Holý	Mahen
1a	-2-2-2-	3,6	6,8	3,5	14,8	18,3
1b	1-2-2-2-	-	-	1,4	3,4	2,1
2a	-1-2-2-	0,8	-	-	2,3	-
2b	1-1-2-2-	0,4	1,6	0,7	-	7,5
3a	-2-1-2-	4,0	2,1	1,4	12,5	5,4
3b	1-2-1-2-	1,2	1,0	1,4	2,3	-
4a	-2-2-1-	29,8	25,7	12,0	17,0	15,8
4b	1-1-2-1-	2,8	2,6	17,0	4,5	-
5a	-1-1-2-	-	-	-	-	-
5b	1-1-1-2-	0,8	0,5	0,7	3,4	5,4
6a	-1-2-1-	7,1	-	0,7	1,1	-
6b	1-1-2-1-	7,5	6,3	5,7	2,3	10,7
7a	-2-1-1-	23,8	27,3	13,5	17,0	14,0
7b	1-2-1-1-	3,2	1,0	15,6	4,5	1,1
8a	-1-1-1-	-	1,0	-	6,8	1,1
8b	1-1-1-1-	10,7	20,0	17,7	6,8	6,4
2,3a	-4 -2-	0,8	-	-	-	-
2,3b	1-4 -2-	-	-	-	-	-
6,7a	-4 -1-	3,2	3,1	3,5	1,1	2,1
6,7b	1-4 -1-	0,4	0,5	5,0	-	-
3,4a	-2-4 -	-	-	-	-	-
3,4b	1-2-4 -	-	-	-	-	-
5,6a	-1-4 -	-	-	-	-	-
5,6b	1-1-4 -	-	-	-	-	-

Tab.4.

Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen mit sprachlich nicht realisierten Ikten im dreihebigen "dol'nik" (weiblicher Ausgang, angegeben in %

Iktus		Gellner	Dyk	Sova		
II	1a	-5	-1	-	0,7	0,5
	1b	1-5	-1	-	-	1,9
	4a	-3	-1	-	0,7	-
	4b	1-3	-1	1,8	5,9	4,7
	2,3a	-4	-1	3,6	3,7	1,4
	2,3b	1-4	-1	1,4	0,7	3,3
	insgesamt		6,8	11,7	11,8	
III	1a	-2-5		0,5	-	0,5
	1b	1-2-5		0,5	-	0,5
	2a	-2-4		0,5	-	-
	2b	1-2-4		-	-	-
	3a	-2-3		7,7	3,7	5,7
	3b	1-2-3		1,4	0,7	4,7
	4a	-1-3		-	-	-
4b	1-1-3		1,8	6,7	6,6	
insgesamt		12,4	11,1	18,0		
II,III	4a	-5		-	-	-
	4b	1-5		-	-	0,5
insgesamt		19,2	22,8	30,3		

Tab.5.

Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen mit sprachlich nicht realisierten Ikten im weiblichen "dol'nik" (weiblicher Ausgang), angegeben in %

Iktus		Gellner	Dyk	Sova	Holý	Mahen
	1a	-5	-2-1			
	1b	1-5	-2-1			
	4a	-5	-1-1			
	4b	1-5	-1-1			
	5a	-3	-2-1		0,4	
	5b	1-3	-2-1			
II	3a	-3	-1-1		2,7	
	8b	1-3	-1-1		0,4	
	2,3a	-4	-2-1	2,9	0,7	0,4
	2,3b	1-4	-2-1			
	6,7a	-4	-1-1		4,6	
	6,7b	1-4	-1-1			
	insgesamt		2,9	0,7	4,6	3,9
						-
	1a	-2-5	-1			
	1b	1-2-5	-1			
	2a	-1-5	-1			
	2b	1-1-5	-1			
III	7a	-2-3	-1			
	7b	1-2-3	-1		0,9	0,9
	8a	-1-3	-1			
	8b	1-1-3	-1		0,7	
	3,4a	-2-4	-1			
	3,4b	1-2-4	-1			
	5,6a	-1-4	-1			
	5,6b	1-1-1	-1			
	insgesamt		-	0,7	-	0,9
						-
	1a	-2-2-4		2,2	1,5	1,3
	1b	1-2-2-4				
	2a	-1-2-4				
	2b	1-1-2-4				
	3a	-2-1-4	1,5		0,9	2,8
	3b	1-2-1-4				
IV	4a	-2-2-3	1,5	8,2	7,7	6,8
	4b	1-2-2-3			1,5	0,9
	5a	-1-1-4				
	5b	1-1-1-4		0,7		
	6a	-1-2-3	1,5		1,5	
	6b	1-1-2-3		3,0		1,3
	7a	-2-1-3		0,7	7,7	3,1
	7b	1-2-1-3				1,3
	8a	-1-1-3				0,4
	8b	1-1-1-3	1,5	0,7		
	insgesamt		6,0	15,5	19,9	16,0
						8,3

Tab.5. (Fortsetzung)

Iktus	Typ	Gellner	Dyk	Sova	Holý	Mahen
	1a	-5	-4			
	1b	1-5	-4			
	4a	-5	-3	0,7		
	4b	1-5	-3			
	5a	-3	-4			
	5b	1-3	-4			
II, IV	8a	-3	-3		0,4	
	8b	-3	-3	0,7		
	2,3a	-4	-4	0,7		
	2,3b	1-4	-4			
	6,7a	-4	-3	1,5	0,7	
	6,7b	1-4	-4			
	insgesamt		1,5	2,8	-	0,4
	7a	-2-5				
	7b	1-2-5				
III, IV	8a	-1-5				
	8b	1-1-5				
	insgesamt		-	-	-	-
II, III	8a	-1-5	-1			
	8b	1-1-5	-1			
	INSGESAMT		10,4	19,7	24,5	21,2
						8,3

Tab.6.

Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen mit sprachlich nicht realisierten Ikten im vierhebigen "dol'nik" (männlicher Ausgang), angegeben in %

Iktus			Gellner	Dyk	Sova	Holý	Mahen	
II	1a	-5	-2-		0,7			
	1b	1-5	-2-					
	4a	-5	-1-		0,7			
	4b	1-5	-1-					
	5a	-3	-2-					
	5b	1-3	-2-	0,4		1,1		
	8a	-3	-1-			2,3		
	8b	1-3-	-1-	1,2	0,7	1,1	1,1	
	2,3a	-4	-2-					
	2,3b	1-4	-2-					
	6,7a	-4	-1-		0,5	0,7	1,1	
	6,7b	1-4	-1-			0,7		
	insgesamt			1,6	0,5	3,5	4,5	2,2
	III	1a	-2-5	-				
1b		1-2-5	-					
2a		-1-5	-					
2b		1-1-5	-					
7a		-2-3	-			1,1		
7b		1-2-3	-					
8a		-1-3	-					
8b		1-1-3	-		1,4	1,1		
3,4a		-2-4	-					
3,4b		1-2-4	-					
5,6a		-1-4	-					
5,6b		1-1-4	-					
insgesamt				-	-	1,4	2,2	-
IV		1a	-2-2-3	0,4	0,5			2,1
	1b	1-2-2-3						
	2a	-1-2-3						
	2b	1-1-1-3						
	3a	-2-2-3	0,8					
	3b	1-2-1-3	0,4	1,0				
	4a	-2-2-2	25,0	22,1	9,2	6,8	21,4	
	4b	1-2-2-2	2,8	2,1	13,4	4,5		
	5a	-1-1-3						
	5b	1-1-1-3						
	6a	-1-2-2	5,6		0,7			
	6b	1-1-2-2	6,7	5,2	3,5	1,1	9,6	
	7a	-2-1-2	19,6	23,6	10,6	10,2	11,8	
	7b	1-2-1-2	2,8	1,0	10,6	2,3	1,1	
8a	-1-1-2				1,1			
8b	1-1-1-2	6,0	10,4	9,9		2,1		
insgesamt		71,1	65,9	57,9	20,6	48,1		
ohne(-2)Ausgang		1,6	1,5			2,1		

Tab.6.(Fortsetzung)

Iktus			Gellner	Dyk	Sova	Holý	Mahen
	1a	-5 -3					
	1b	1-5 -3					
	4a	-5 -2	0,8	0,5			
	4b	1-5 -2					
II, IV	5a	-3 -3					
	5b	1-3 -3					
	8a	-3 -2		0,5			
	8b	1-3 -2	2,8	6,8	4,2		1,1
	2,3a	-4 -3					
	2,3b	1-4 -3					
	6,7a	-4 -2	3,2	2,6	2,1	1,1	1,1
	6,7b	1-4 -2	0,4	0,5	5,0		
	insgesamt		7,4	10,9	11,3	1,1	2,2
	7a	-2-4	1,2				
	7b	1-2-4					
III, IV	8a	-1-4					
	8b	1-1-4					1,1
II, III	3,4a	-2-5					
	3,4b	1-2-5					
	5,6a	-1-5					
	5,6b	1-1-5					
	insgesamt		1,2	-	-	-	1,1
II, III	8a	-1-5 -				1,1	
	8b	1-1-5 -					
INSGESAMT			80,3	77,3	74,1	34,9	53,6
insgesamt ohne(-2)Ausgang			11,8	12,9	16,2	8,9	7,6

Tab.7.
Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen in Bezug auf traditionelle Metren des syllabotonischen Verses, angegeben in %.
Dreihebiger "dol'nik" mit weiblichem Ausgang.

	Metrum	Typ	Gellner	Dyk	Sova
	Jambus	3a	16,4	13,4	17,1
		4b	6,4	15,7	16,1
	insgesamt		22,8	29,1	33,2
	Daktylos	1a			
	Trochäus	4a	-	0,7	-
A	Daktylos	1a	38,6	48,5	16,1
	"Amphibrachus"	1b	4,1	3,7	22,3
	insgesamt		42,7	52,2	38,4
	INSGESAMT		65,5	82,0	71,6
B	(Daktylos)	2b	9,1	12,7	7,6
C	(Jambus)	2,3a	3,6	3,7	1,4
D	-	2a	16,8	-	0,5
	-	3b	3,6	0,7	15,6
	-	2,3b	1,4	0,7	3,3
	INSGESAMT		21,8	1,4	19,4

Tab.8.

Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen im vierhebigen "dol'nik" (weiblicher Ausgang) im Bezug auf traditionelle Metren des syllabotonischen Verses, angegeben in %

Metrum	Typ	Gellner	Dyk	Sova	Holíř	Mahen
Jambus	7a	1,5	2,2	20,0	8,1	-
	8b	1,5	3,0	1,5	2,7	2,8
insgesamt		3,0	5,2	21,5	10,8	2,8
A Trochäus	8a	-	-	1,5	5,4	-
Daktylos	1a	38,2	43,3	20,0	30,8	37,5
"Amphibrachus"	1b	2,9	-	7,7	3,6	2,8
insgesamt		41,1	43,3	27,7	34,4	40,2
INSGESAMT		44,1	48,5	50,7	50,6	43,0
A, Daktylotrochäus	3a	22,1	12,7	6,1	15,8	22,2
D -mit Anakrusis	3b	-	-	1,5	1,3	2,8
INSGESAMT		22,1	12,7	7,6	17,1	25,0
B (Daktylos)	2b	11,8	13,4	-	4,5	18,1
(Daktylotrochäus)	5b	4,4	3,0	1,5	0,4	5,5
INSGESAMT		16,2	16,4	1,5	4,9	23,6
C (Jambus)	6,7a	1,5	0,7	4,6	0,4	-
(Daktylotrochäus)	2,3a	2,9	1,5	-	-	-
INSGESAMT		4,4	2,2	4,6	0,4	-
-	2a	2,9	0,7	-	-	-
-	4a	4,4	15,7	24,6	17,2	8,3
-	4b	-	-	4,6	1,3	-
-	5a	2,9	-	-	0,9	-
D -	6a	1,5	0,7	4,6	-	-
-	6b	1,5	3,0	1,5	3,1	-
-	7b	-	-	-	4,1	-
-	2,3b	-	-	-	-	-
-	6,7b	-	-	-	-	-
INSGESAMT		13,2	20,1	35,3	26,6	8,3

Tab.9.

Häufigkeitsverteilung der rhythmischen Typen im vierhebigen "dol'-nik" (männlicher Ausgang) in Bezug auf traditionelle Metren des syllabotonischen Verses, angegeben in %.

Metrum	Typ	Gellner	Dyk	Sova	Holý	Mahen	
Jambus	7a	4,2	3,7	2,9	6,8	2,2	
	8b	10,7	20,0	17,7	6,8	6,4	
insgesamt		14,9	23,7	20,6	13,6	8,6	
Trochäus	8a	-	1,0	-	6,8	1,1	
A Daktylos (Daktylos*) "Amphibrachus" ("Amphibrachus"*)	1a	3,6	6,8	3,5	14,8	18,3	
	4a,IV	25,0	22,1	9,2	6,8	21,4	
	1b	-	-	1,4	3,4	2,1	
	4b,IV	2,8	2,1	13,4	4,5	-	
insgesamt		31,4	30,0	27,5	29,5	41,8	
INSGESAMT		46,3	55,7	48,1	49,9	51,5	
A,D Daktylotrochäus Daktylotrochäus* -mit Anakrusis -mit Anakrusis*	3a	4,0	2,1	1,4	12,5	5,4	
	7a,IV	19,6	23,6	10,6	10,2	11,8	
	3b	1,2	1,0	1,4	2,3	-	
	7b,IV	2,8	1,0	10,6	2,3	1,1	
Insgesamt		27,6	27,7	24,0	27,3	18,3	
B (Daktylos) (Daktylos)* (Daktylotroch.)	2b	0,4	1,6	0,4	-	7,5	
	6b,IV	6,7	5,2	3,5	1,1	9,6	
	5b	0,8	0,5	0,7	3,4	5,4	
INSGESAMT		7,9	7,3	4,6	4,5	22,5	
C (Jambus) (Daktylotroch.)	6a,7a	3,2	3,1	3,5	1,1	2,1	
	2a,3a	0,8	-	-	-	-	
INSGESAMT		4,0	3,1	3,5	1,1	2,1	
D	-	2a	0,8	-	0,8	2,3	-
	-	4a	4,8	3,6	2,8	10,2	4,4
	-	4b	-	0,5	3,6	-	-
	-	5a	-	-	-	-	-
	-	6a	7,1	-	0,7	1,1	-
	-	6b	0,8	1,1	2,2	-	1,1
	-	7b	0,4	-	5,0	2,2	-
	-	2,3b	-	-	-	-	-
-	6,7b	0,4	0,5	5,0	-	-	
INSGESAMT		13,4	5,7	20,1	15,8	5,5	

Tab.10.

Häufigkeitsverteilung der Sprechakte im dreihebigen "dol'nik" mit männlichem Ausgang, angegeben in %.

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakr. Takte
Gellner	3,4	43,9	39,2	3,4	1,2	0,2	-	7,7
Dyk	5,1	38,4	38,7	4,6	1,5	0,2	-	11,2
Sova	9,7	39,0	23,1	6,1	1,3	-	-	20,4

Tab.11.

Dreihebiger "dol'nik" mit männlichem Ausgang:

Differenz zur Häufigkeitsverteilung der Sprechakte in "Prosa"

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakr. Takte	INSGE- SAMT
Prosa	5,5%	40,0%	30,0%	13,7%	3,8%	0,8%	0,1%	6,2%	
Gellner	-2,1	+3,9	+9,2	-9,4	-2,6	-0,6	-0,1	+1,5	29,4
Dyk	-0,4	-1,6	+8,7	-9,1	-2,3	-0,6	-0,1	+5,0	27,8
Sova	+4,2	-1,0	-6,9	-7,6	-2,5	-0,8	-0,1	+14,2	37,2

ab.12.
Häufigkeitsverteilung der Sprechakte im vierhebigen "dol'nik" mit weiblichem Ausgang, angegeben in%.

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte
Gellner	5,5	38,6	45,2	2,5	1,5	-	-	6,5
Sova	3,4	41,1	39,1	6,8	2,6	-	-	6,8
Maňen	7,3	39,5	42,2	1,3	0,7	-	-	8,8
Holý	6,4	41,4	38,4	4,6	0,5	-	-	8,3
Dyk	7,3	33,9	46,7	4,3	1,5	0,2	-	5,8

ab.13.
Vierhebiger "dol'nik" mit weiblichem Ausgang:
 Differenz zur Häufigkeitsverteilung der Sprechakte in "Prosa".

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte	INSGESAMT
Prosa	5,5%	40,0%	30,0%	13,7%	3,8%	0,8%	0,1%	6,2%	
Gellner	0,0	-1,4	+15,2	-11,2	-2,3	-0,8	-0,1	+0,3	31,3
Sova	-2,1	+1,1	+9,1	-6,9	-1,2	-0,8	-0,1	+0,6	21,5
Maňen	+1,8	-0,5	+12,2	-12,4	-3,1	-0,8	-0,1	+2,6	33,5
Holý	+0,9	+1,4	+8,4	-9,1	-3,3	-0,8	-0,1	+2,1	26,1
Dyk	+1,8	-6,1	+16,7	-9,4	-2,3	-0,6	-0,1	-0,4	37,4

Tab.14.

Häufigkeitsverteilung der Sprechakte im vierhebigen "dol'nik" mit männlichem Ausgang, angegeben in%.

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte
Gellner	11,3	22,2	54,7	1,6	1,1	0,2	-	9,4
Sova	16,6	22,1	38,9	2,7	1,3	0,2	-	18,1
Mahen	21,4	21,1	47,5	0,8	0,3	-	-	8,6
Holý	22,5	23,7	41,7	0,9	0,3	0,3	-	10,5
Dyk	11,7	21,6	54,0	1,0	1,0	-	-	10,8

Tab.15.

Vierhebiger "dol'nik" mit männlichem Ausgang:

Differenz zur Häufigkeitsverteilung der Sprechakte in "Prosa".

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte	INSGESAM
Prosa	5,5%	40,0%	30,0%	13,7%	3,8%	0,8%	0,1%	6,2	
Gellner	+5,8	-17,8	+24,7	-12,1	-2,7	-0,6	-0,1	+3,2	67,0
Sova	+11,1	-17,9	+8,9	-11,0	-2,5	-0,6	-0,1	+11,9	64,0
Mahen	+15,9	-18,9	+17,5	-12,9	-3,5	-0,8	-0,1	+2,4	72,0
Holý	+17,0	-16,3	+11,7	-12,8	-3,5	-0,5	-0,1	+4,3	66,2
Dyk	+6,2	-18,4	+24,0	-12,7	-2,8	-0,8	-0,1	+4,6	69,6

Tab.16.

Häufigkeitsverteilung der Sprechakte im dreifüssigen Jambus mit weiblichem Ausgang, angegeben in %.

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte
Hálek	3,6	57,6	6,0	4,2	0,2	-	-	28,4
Vrchlický	9,2	55,9	5,0	6,4	-	-	-	23,5
Gellner	5,0	49,0	15,8	11,2	2,9	-	-	16,2
Dyk	8,8	53,0	8,2	7,3	1,2	-	-	21,2
Toman	11,8	47,9	9,5	8,7	0,4	-	-	21,6

Tab.17.

Dreifüssiger Jambus mit weiblichem Ausgang:

Differenz zur Häufigkeitsverteilung der Sprechakte in "Prosa".

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte	INSGESAM
Prosa	5,5%	40,0%	30,0%	13,7%	3,8%	0,8%	0,1%	6,2%	
Hálek	-1,9	+17,6	-24,0	- 9,5	-3,6	-0,8	-0,1	+22,2	79,7
Vrchlický	+3,7	+15,9	-25,0	-7,3	-3,8	-0,8	-0,1	+17,3	73,9
Gellner	-0,5	+ 9,0	-14,2	-2,5	-0,9	-0,8	-0,1	+10,0	38,0
Dyk	+3,3	+13,0	-21,8	-6,4	-2,6	-0,8	-0,1	+15,1	63,1
Toman	+6,3	+7,9	-20,5	-5,0	-3,4	-0,8	-0,1	+15,4	59,4

Tab.18.

Häufigkeitsverteilung der Sprechakte im vierfüßigen Trochäus mit männlichem Ausgang, angegeben in %.

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte
Neruda	8,8	52,6	28,4	8,8	-	-	-	1,4
Vrchlický	18,2	49,8	19,4	8,4	-	-	-	4,2
Gellner	14,4	44,9	23,8	14,4	0,7	-	-	2,1
Dyk	13,4	51,8	20,5	11,6	-	-	-	2,7
Holý	15,3	47,9	18,7	13,9	0,7	-	-	3,5
Šrámek	13,8	50,3	23,0	10,2	-	0,3	-	2,5

Tab.19.

Vierfüßiger Trochäus mit männlichem Ausgang:

Differenz zur häufigkeitsverteilung der Sprechakte in "Prosa".

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte	INSGESAMT
Prosa	5,5%	40,0%	30,0%	13,7%	3,8%	0,8%	0,1%	6,2	
Neruda	+ 3,3	+12,6	- 1,6	- 4,9	-3,8	-0,8	-0,1	-4,8	31,9
Vrchlický	+12,7	+ 9,8	-10,6	- 5,3	-3,8	-0,8	-0,1	-2,0	45,1
Gellner	+ 8,9	+ 4,9	- 6,2	+0,7	-3,1	-0,8	-0,1	-4,1	28,8
Dyk	+ 7,9	+11,8	- 9,4	-2,1	-3,8	-0,8	-0,1	-3,5	39,5
Holý	+ 9,8	+ 7,9	-11,3	+0,2	-3,1	-0,8	-0,1	-2,7	35,9
Šrámek	+ 8,3	+10,3	- 7,0	-3,5	-3,8	-0,5	-0,1	-3,7	37,2

Tab.20.

Häufigkeitsverteilung der Sprechakte im vierfüßigen Trochäus mit weiblichem Ausgang, angegeben in%.

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis	Takte
Neruda	2,4	77,0	2,3	15,9	-	0,5	-	-	2,0
Vrchlický	2,7	75,8	1,0	18,9	-	-	-	-	1,7
Gellner	7,6	66,2	3,8	15,9	-	-	-	-	6,2
Dyk	5,4	64,9	2,3	22,1	-	0,3	-	-	5,2
Sova	6,3	68,3	6,0	13,3	-	-	-	-	6,4
Holý	3,5	74,9	2,6	14,7	-	-	-	-	4,2
Toman	2,0	67,0	3,0	23,2	-	-	-	-	4,8
Šrámek	3,0	71,5	2,5	19,3	0,2	0,3	-	-	3,1

Tab.21.

Vierfüßiger Trochäus mit weiblichem Ausgang:

Differenz zur Häufigkeitsverteilung der Sprechakte in "Prosa".

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis	INSGESAMT
								Takte	
Prosa	5,5%	40,0%	30,0%	13,7%	3,8%	0,8%	0,1%	6,2%	
Neruda	-3,1	+37,0	-27,7	+ 2,2	-3,8	-0,3	-0,1	-4,2	78,4
Vrchlický	-2,7	+35,8	-29,0	+ 5,2	-3,8	-0,8	-0,1	-4,5	81,9
Gellner	+2,1	+26,2	-26,2	+ 2,2	-3,8	-0,8	-0,1	0,0	61,4
Dyk	-0,1	+24,9	-27,7	+ 8,4	-3,8	-0,5	-0,1	-1,0	66,5
Sova	+0,8	+28,3	-24,0	- 0,4	-3,8	-0,8	-0,1	+0,2	58,4
Holý	-2,0	+34,9	-27,4	+ 1,0	-3,8	-0,8	-0,1	-2,0	72,3
Toman	-3,5	+27,0	-27,0	+ 9,5	-3,8	-0,8	-0,1	-1,4	73,1
Šrámek	-2,5	+31,5	-27,5	+ 5,6	-3,6	-0,5	-0,1	-3,1	74,4

Tab.22.

Häufigkeitsverteilung der Sorechtakte im vierfüssigen Jambus mit männlichem Ausgang, angegeben in %.

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte	
Hálek	9,8	26,3	34,9	2,8	0,2	-	-	-	26,0
Vrchlický	18,2	33,1	22,9	1,3	0,5	-	-	-	24,0
Sládek	17,1	29,5	26,0	0,7	0,5	0,2	-	-	25,9
Gellner	11,6	28,7	38,2	3,1	2,1	-	-	-	16,3
Dyk	21,4	34,1	24,6	1,0	1,2	-	-	-	17,7
Sova	18,4	28,4	30,8	1,2	-	0,8	-	-	20,4
Toman	24,2	32,2	27,8	1,5	1,0	-	-	-	13,0

Tab.23.

Vierfüssiger Jambus mit männlichem Ausgang:

Differenz zur Häufigkeitsverteilung der Sorechtakte in "Prosa".

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte	INSGESAMT
Prosa	5,5%	40,0%	30,0%	13,7%	3,8%	0,8%	0,1%	6,2%	
Hálek	+ 4,3	-13,7	+4,9	-10,9	-3,6	-0,8	-0,1	+19,8	58,1
Vrchlický	+12,7	- 6,9	-7,1	-12,4	-3,3	-0,8	-0,1	+17,8	61,1
Sládek	+11,6	-10,5	-4,0	-13,0	-3,3	-0,6	-0,1	+19,7	62,8
Gellner	+ 6,1	-11,3	+8,2	-10,1	-1,7	-0,8	-0,1	+10,1	48,7
Dyk	+15,9	- 5,9	-5,4	-12,7	-2,6	-0,8	-0,1	+11,5	54,9
Sova	+12,9	-11,6	+0,8	-12,5	-3,8	-0,0	-0,1	+14,2	55,9
Toman	+18,7	- 7,8	-2,2	-12,2	-2,8	-0,8	-0,1	+ 6,8	51,4

Tab.24.

Häufigkeitsverteilung der Sprechakte im vierfüssigen Daktylos mit männlichem und weiblichem Ausgang, angegeben in %.

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakrusis Takte
Krásnohorská männlicher A.	28,1	10,9	53,7	1,7	-	-	-	5,3
weiblicher A.	2,8	31,8	55,8	0,2	0,6	-	-	7,8
Bezruč männlicher A.	28,5	14,3	42,5	5,0	-	-	-	9,8
weiblicher A.	7,1	36,6	44,7	2,1	0,9	0,3	-	8,4

Tab.25.

Vierfüssiger Daktylos mit männlichem und weiblichem Ausgang:
Differenz zur Häufigkeitsverteilung der Sprechakte in "Prosa".

	1silb.	2silb.	3silb.	4silb.	5silb.	6silb.	mehr	Anakr. Takte	INSGESAMT
Prosa	5,5%	40,0%	30,0%	13,7%	3,8%	0,8%	0,1%	6,2%	
Krásnohorská männlicher A.	+22,6	-29,6	+23,7	-12,0	-3,8	-0,8	-0,1	-0,9	93,0
weiblicher A.	-2,7	-8,2	+25,8	-13,5	-3,2	-0,8	-0,1	+1,6	55,9
Bezruč männlicher A.	+23,0	-25,7	+12,5	- 8,7	-3,8	-0,8	-0,1	+3,6	78,2
weiblicher A.	+1,6	- 4,4	+14,7	-11,6	-2,9	-0,5	-0,1	+2,2	38,0

Tab.1.
Syntax der Metapher (100%=Gesamtzahl der metaphorisierten Syntagmen)

	Toman		Šrámek		Gellner		Vrchlický		Březina	
		%		%		%		%		%
Verbalmetapher	274	66,0	112	60,5	202	61,2	159	47,2	112	41,0
Subjekt-M.	150		72		92		107		73	
davon Objekt-M.	54		25		72		30		15	
Adverbial-M.	70		15		38		22		24	
Adjektivmetapher	73	17,6	27	14,6	72	21,8	54	16,0	63	23,1
Nominalmetapher	61	14,7	38	20,5	53	16,1	121	35,9	95	34,8
Vokativmetapher	7	1,7	8	4,3	3	0,9	3	0,9	3	1,1

Tab.2.
Metaphernhaltigkeit der verbalen Syntagmen

	verbale Syntagmen (=100%)		metaphorisierte verbale Syntagmen	
			Summe	%
Vrchlický	853		159	18,6
Březina	366		112	30,6
Toman	771		274	35,5
Šrámek	986		112	11,3
Gellner	1169		202	17,3

Tab.3.
Metaphernhaltigkeit der nicht-verbalen Syntagmen

	nicht-verbale Syntagmen (=100%)		metaphorisierte nicht- verbale Syntagmen	
			Summe	%
Vrchlický	474		178	37,7
Březina	375		161	42,9
Toman	516		141	27,3
Šrámek	340		73	21,5
Gellner	650		128	19,7

Literaturverzeichnis

1. Benutzte Textausgaben

- Toman, K.: Dílo, 2 Bde., Praha 1956-1957.
 Šrámek, F.: Výbor z díla, Bd. 1, Praha 1977.
 ---: Básně, Praha 1964.
 Gellner, F.: Spisy, 3 Bde., Praha 1926-1928.
 *
- Březina, O.: Básnické spisy, Praha 1975.
 Dyk, V.: Spisy, 7 Bde., Praha 1918-1924.
 ---: Satiry a sarkasmy, Praha 1905.
 Jelínek, H.: Květnové noci, Praha 1916.
 Hašek, R.: Umírající království, Praha 1902.
 ---: Pohádka zelených očí a verše o stesku a výsměchu, Týn n. Vl. 1904.
 Hlaváček, K.: Dílo, Bd. 2, Praha 1930.
 Holý, J.: Satvry, Plzeň 1903.
 ---: Elegie, Plzeň 1903.
 ---: Panenčiny knížky, Plzeň 1905.
 ---: Adamovské lesy, Plzeň 1905.
 Mach, J.: Básně, Praha 1933.
 Mahen, J.: Plamínky, Praha 1907.
 Neumann, S.K.: Spisy, Bd. 1-4, Praha 1962-1966.
 Procházka, F.S. (Hrsg.): Česká lyra. Nárys české lyriky novodobé, Praha 21913.
 ---: Česká epika. Výbor z vypravného básnictví českého nové doby, Praha 21918.
 Sova, A.: Spisy, Bd. 1-2, Praha 1937.

2. Wissenschaftliche Literatur

- Bielfeldt, S.: Die tschische Moderne im Frühwerk Šaldas, München 1975.
 Brabec, J.: Poesie na předělu doby, Praha 1964.
 Brook-Rose, Ch.: A Grammar of Metaphor, London 1958.

- Buriánek, F.: Bezruč - Toman - Gellner - Šrámek, Praha 1955.
- : Generace buřičů, Praha 1968.
- : Karel Toman, Praha 1963.
- : Fráňa Šrámek, Praha 1981.
- Červenka, M.: "K definici přesahu", in: Česká literatura 7 (1959), S. 85-91.
- : "Citáty a parafráze", in: Česká literatura 9 (1961), S. 172-179.
- : "Karel Toman", in: Česká literatura 10 (1962), S. 267-308.
- : Český volný verš devadesátých let, Praha 1963.
- : "O významu verše", in: Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963, S. 303-317.
- : "Březinův verš", in: Česká literatura 13 (1965), S. 113-146.
- : "Od symbolismu ke Knize lesů", in: M.Č., Symboly, písně a mýty, Praha 1966, S. 65-116.
- : "Vývoj Tomanova slohu", in: M.Č., Symboly, písně a mýty, Praha 1966, S. 138-173.
- : "F. Gellner a šantánová píseň", in: M.Č., Symboly, písně a mýty, Praha 1966, S. 117-138.
- : "Veršové systémy v Erbenově Kytici", in: Česká literatura 15 (1967), S. 201-220.
- zusammen mit: Sgallová, K., "Distribuce mluvnických taktů ve verši a próze", in: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, Praha 1968, S. 373-382.
- : "Epický daktyl", in: M.Č., Statistické obrazy verše, Praha 1971, S. 75-145.
- : "Rytmičtý impuls českého sylabotónického verše", in: M.Č., Statistické obrazy verše, Praha 1971, S. 9-30.
- : "Osmislabičná řada ve verši a próze", in: M.R. Mayenowa (ed.), Metryka slowiańska, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1971.
- Chomsky, N.: Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge/Mass. 1965.
- Dijk, van T.A.: "Neuere Entwicklungen in der literarischen Semantik", in: S.J. Schmidt (ed.), Text, Bedeutung, Ästhetik, München 1970, S. 106-135.

- Filipec, J.: "K jazyku a stylu O. Březiny", in: Naše řeč, 52 (1969), S. 1-22.
- Gasparov, M.L.: "Metričeskij repertuar rusckoj liriki XVIII-XX vv.", in: Voprosy jazykoznanija 1972, Nr. 1, S. 54-67.
- : Sovremennyj russkij stich, Moskva 1974.
- Głowiński, M. - Okopień-Sławińska, A. - Sławiński, J.: Zarys teorii literatury, Warszawa 1962.
- Götz, F.: Básnický dnešek, Praha 1931.
- Havránek, B.: "Vývoj spisovného jazyka českého", in: Československá vlastivěda III. Spisovný jazyk český a slovenský, Praha 1936, S. 1-144.
- Hora, J.: Karel Toman, Praha 1935.
- : "O Karlu Tomanovi", in: J.H., Poesie a život, Praha 1959, S. 268-304.
- Horálek, K.: "Studie k popisu Bezručova verše", in: Pět studií o Petru Bezručovi, Praha 1947, S. 145 ff.
- : "K poetice A. Puchmajera a jeho školy", in: Slovesná věda 2 (1948/49), S. 160-169.
- : "Slabičný verš v slovanské lidové poesii", in: Slavia 32 (1963), S. 54-69.
- Hrabák, J.: "O charakter českého a ruského trocheje a jambu", in: Česká literatura 15 (1967), S. 181-191; wiederabgedruckt in: J.H., O charakter českého verše, Praha 1970, S. 65-77.
- : "O verši prvních básní M.Z. Poláka", in: J.H., Studie o českém verši, Praha 1959, S. 239-250.
- : "O charakter českého daktylu", in: J.H., O charakter českého verše, Praha 1970, S. 81-95.
- : "Verš Theerova Faethona", in: J.H., O charakter českého verše, Praha 1970, S. 99-110.
- Jakobson, R.: Über den tschechischen Vers [= Postilla Bohemica 8-10], Bremen 1974.
- : "K popisu Máchova verše", in: J. Mukařovský (ed.), Torso a tajemství Máchova díla, Praha 1938, S. 207-278.
- Jankovič, M.: "Perspektiven der semantischen Geste", in: Postilla Bohemica 4/5 (1973), S. 69-87.
- Jirát, V.: O smyslu formy, Praha 1946.
- Karbusický, V.: Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie, Köln 1973.

- Kautman, F.: S.K. Neumann. Člověk a dílo (1875-1917), Praha 1966.
- Knap, J.: Fráňa Šrámek, Praha 1937.
- Lantová, L.: "Dílo J. Vrchlického v kritických bojích devadesátých let", in: Česká literatura 12 (1964), S. 353-375.
- : Hledání hodnot. O literární kritice devadesátých let, Praha 1969.
- Leisi, E.: Der Wortinhalt. Seine Struktur im Deutschen und Englischen, Heidelberg ⁴1971.
- Levin, Ju.: I., "Russkaja metafora: sintez, semantika, transformacii", in: Trudy po znakovym sisteman 4 (1969), S. 290-305.
- Levý, J.: "Vývoj českého divadelního blankversu", in: Česká literatura 10 (1962), S. 438-465.
- : "Verš české lidové poesie a jejích ohlasů", in: Slavia 31 (1962), S. 242-256.
- : "Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu", in: Slovo a slovesnost 23 (1962), S. 1-8, 83-92.
- Lotman, Ju.M.: Die Struktur literarischer Texte, München 1972.
- Lüdi, G.: Die Metapher als Funktion der Aktualisierung, Bern 1973.
- Mukařovský, J.: "O rytmu v moderním českém básnictví a o českém voném verši", in: Čin 6 (1934), S. 531-583; wiederabgedruckt in: Kapitoly z české poetiky, Bd. 2, S. 190-208.
- : "Obecné zásady a vývoj novočeského verše", in: Československá vlastivěda III, Praha 1934, S. 376-429; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 2, S. 9-90.
- : "Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů", in: K. Hlaváček, Žalmy, Praha 1934; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 2, S. 219-234.
- : "Polákova Vznešenost přírody", in: Sborník filologický 10 (1934), S. 1-68; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 2, S. 91-176.
- : "Poznámky k sociologii básnického jazyka", in: Slovo a slovesnost 1 (1935), S. 29-39; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 2, S. 237-252.
- : "Roztříštěný Bezručův verš", in: Slovo a slovesnost 1 (1935), S. 234-238.

- Mukařovský, J.: "'Francouzská poesie' Karla Čapka", in: Slovo a slovesnost 2 (1936), S. 253-255; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 2, S. 265-268.
- : "Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař", in: Slovo a slovesnost 4 (1938), S. 1-15; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 2, S. 361-385.
- : "Genetika smyslu v Máchově poesii", in: J.M. (ed.), Torso a tajemství Máchova díla, Praha 1938, S. 13-110; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 3, S. 239-310.
- : "Josef Král a dnešní stav české metriky a prosodie", in: Slavia 17 (1939), S. 282-293; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 1, S. 272-290.
- : "Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka", in: Slovo a slovesnost 5 (1939), S. 113-131; wiederabgedruckt in: KČP, Bd. 2, S. 487-490.
- : Kapitoly z české poetiky, Bd. 1, Praha 1941, Bd. 2, Praha 2¹⁹⁴⁸, Bd. 3, Praha 1948.
- Okopień-Sławińska, A.: Wiersz nieregularny i wołny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, Wrocław - Warszawa - Kraków 1964.
- Peirce, Ch.S.: Collected Papers, Cambridge/Mass. 1965.
- Piša, A.M.: "Osudová lyrika. K druhému vydání Tomanových básní", in: Pramen 6 (1925/26); wiederabgedruckt in: A.M.P., Dvacátá léta, Praha 1969, S. 63-71.
- : Otakar Theer, Praha 1928.
- : "Karel Toman", in: A.M.P., Stopami poesie, Praha 1962, S. 132-143.
- Polák, K.: "Heine und tschechische Dichtung", in: Xenia Pragensia, Praha 1929, S. 280-337.
- Rudnev, P.A.: "Iz istorii metričeskogo repertuara russkich počtov XIX načala XX v.", in: V.M. Žirmunskij et al. (ed.), Teorija sticha, Leningrad 1968, S. 107-144.
- Šajtár, D. - Hautt, J.: "Doslov vydavatelů", in: K. Toman, Dílo, Bd. 2, Praha 1957, S. 165-168.
- Šalda, F.X.: "Starý a nový Toman", in: Kmen 2 (1919), S. 337-339; wiederabgedruckt in: F.X.Š., Kritické glosy k nové poesii české, Praha 1939, S. 170-176.
- : "Několik poznámek k poesii Karla Hlaváčka", in: Šaldův zápisník 3 (1930/31), S. 41-51; wiederabgedruckt in: F.X.Š., Medailony, Praha 1941, S. 70-78.

- Šalda, F.X.: "Dva básnické osudy: J.V. Sládek a J. Vrchlický",
in: Šaldův zápisník 4 (1931/32), S. 337-353; wiederabge-
druckt in: F.X.Š., Medailony, Praha 1941, S. 31-41.
- : Kritické projevy, Bd. 3 und 4, Praha 1950-1951.
- Schaff, A.: Einführung in die Semantik, Frankfurt/M. 1969.
- Sgallová, K.: Český deklamační verš v obrozenské literatuře,
Praha 1967.
- Štokmar, M.P.: "Vol'nyj stich XIX v.", in: Ars Poetica, Bd. 2,
Moskva 1928, S. 117-167.
- Strohsová, E.: Nachwort zu F. Šrámek, Splav a jiné básně, Praha
1963.
- Todorov, T.: "Les anomalies sémantique", in: Langage 1 (1966),
S. 100-123.
- Tomaševskij, B.V.: "Stich 'Gorja ot uma'", in: B.V.T., Stich i
jazyk, Moskva 1959.
- Tynjanov, Ju.: Problema stichotvornogo jazyka, Leningrad 1924.
- Uličný, O.: "O polopredikativních konstrukcích z hlediska dvoj-
základové transformace a komplexní kondenzace", in:
Slovo a slovesnost 30 (1969), S. 138-149.
- Vodička, F.: Počátky krásné prózy novočeské, Praha 1948.
- : Struktura vývoje, Praha 1969.
- Voegelé, E.: Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik,
München 1932.
- Wunderlich, D.: "Pragmatik, Sprechsituation, Deixis", in:
Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik
1 (1971), H. 1/2, S. 153-190.