

Zu guter Letzt darf man auch nicht übersehen, dass ein Teil der älteren wissenschaftlichen Produktion — vor allem die auf reiches Material gestützten Monographien — auch weiterhin seinen Wert bewahrt und auf diese Weise dazu beiträgt, dass wir das Gefühl einer ununterbrochenen Entwicklungskontinuität zwischen beiden Perioden besitzen. Die Kontinuität der wissenschaftlichen Forschung ist natürlich vorhanden, sie darf uns jedoch den Ausdruck auf die eingetretenen grundlegenden Veränderungen nicht verleiten lassen, dass Arbeiten, die von den neuen methodologischen Voraussetzungen ausgehen, erst etliche Jahre nach diesem Datum zu erscheinen beginnen.

I. PRZEGLĄDY

ZDENĚK SMEJKAL

Brno

TSCHECHISCHE VERSWISSENSCHAFT 1945—1959 (TEIL I)

Die tschechische Verslehre¹ erfuhr in der Nachkriegszeit eine stürmische Entwicklung, die selbst ihre Grundlagen verändert hat. Es ist freilich nicht leicht, ein zusammenfassendes Bild dieser Entwicklung zu entwerfen, da es an Teilzusammenfassungen gebricht, die den bislang zurückgelegten Weg, bzw. seine einzelnen Abschnitte, klassifizieren und auswerten würden. Als Richtschnur können uns gewissermaßen synthetische und synthetisierende Arbeiten dienen, die markante Meilensteine der bisherigen Entwicklung darstellen und gleichzeitig ihre Grundlinie hervorheben.

Betrachten wir die tschechische verswissenschaftliche Produktion der Nachkriegszeit aus der Vogelperspektive, so kann uns nicht entgehen, dass sie drei unterschiedliche Entwicklungsphasen aufweist: die Perioden 1945—1950 und 1954—1959, die eine lebhaft publizistische Tätigkeit kennzeichnet, und die sie verbindende Zwischenperiode, in der diese Tätigkeit erheblich nachliess. Trotzdem wurden gerade in dieser Zwischenperiode — wiewohl sie zur eigentlichen Versproblematik nur wenige Arbeiten geliefert hat — neue Grundlagen der tschechischen Verslehre erarbeitet, die den stürmischen Aufschwung derselben in der zweiten Hälfte der 50-er Jahre ermöglicht hatten. Es erscheint daher richtiger, die Nachkriegsentwicklung in zwei Abschnitte zu teilen: in den bis zum 1950 reichenden Abschnitt und in den Abschnitt nach dem Jahr 1950. Den Grenzstein bildet die sowjetische Diskussion über die Sprachwissenschaft, die eine veränderte Auffassung der sogen. Dichtersprache nach sich zog und somit auch die Verswissenschaft auf eine neue methodologische Basis stellte.

In dem besagten Grenzstein dürfen wir allerdings keine Schranke erblicken, über die sich keine, auf eingelebten Arbeitsvorgängen fussende, Arbeit hinwegsetzen konnte; wir dürfen uns andererseits auch von dem¹ Wir beschränken uns in dieser Übersicht lediglich auf tschechische Arbeiten über den tschechischen und slawischen Vers. Die breitere Problematik wird nur insofern berücksichtigt, als sie in Zusammenhang gebracht wird mit dem tschechischen bzw. slawischen Vers (Vergleichende Metrik, Übersetzungsfragen u. a.).

Umstand nicht irreleiten lassen, dass Arbeiten, die von den neuen methodologischen Voraussetzungen ausgehen, erst etliche Jahre nach diesem Datum zu erscheinen beginnen.

Zu guter Letzt darf man auch nicht übersehen, dass ein Teil der älteren verswissenschaftlichen Produktion — vor allem die auf reiches Material gestützten Monographien — auch fernerhin seinen Wert bewahrt und auf diese Weise dazu beiträgt, dass wir das Gefühl einer ununterbrochenen Entwicklungskontinuität zwischen beiden Perioden besitzen. Die Kontinuität der wissenschaftlichen Forschung ist natürlich vorhanden, sie darf uns jedoch den Ausblick auf die eingetretenen grundlegenden Veränderungen nicht verdecken. Was nun dieses Kontinuitätsgefühl in bezug auf konkrete Arbeiten, die ihre Gültigkeit bewahrten, anbelangt, so zeugt es eher von einer Disparität zwischen den methodologischen Ausgangspunkten und der konkreten Arbeit der älteren Forschung, als vom Eklektizismus der neuen Forschung.

Im ganzen besteht also — trotz allen erwähnten Umständen — kein Zweifel, dass gerade das Jahr 1950 einen wesentlichen Umbruch bedeutete. Von dieser Tatsache gehen auch wir in unserer Übersicht aus, in der wir in zwei Kapiteln über die wichtigsten Arbeiten auf dem Gebiet der Theorie und Geschichte des tschechischen Verses sowie der vergleichenden Metrik berichten.

I

1945—1950

2. Es ist für die ersten Nachkriegsjahre bezeichnend, a) dass ganze Sammlungen von Abhandlungen in Buchform herausgebracht werden, die ihrem Entstehungsdatum nach weit in die Zeit zwischen den Kriegen zurückreichen, b) dass eine Reihe von Studien und Aufsätzen erscheint, die bereits während der Okkupation entstanden waren, aber mangels Publizierungsmöglichkeiten erst nach der Befreiung zur Veröffentlichung gelangten, c) dass schliesslich neue Arbeiten herauskommen, die mit der Vorkriegsforschung² eng verknüpft sind. Allein schon die Aufzählung

² a) Die bedeutendsten dieser Reeditionen *Kapitoly z české poetiky* (I. *Obecné věci básnictví*; II. *K vývoji české poesie a prózy*; III. *Máchové studie*, Praha 1948) fassen so Jan Mukařovskýs wissenschaftlichen Ertrag aus den Jahren 1925—1947 zusammen. Auch das Buch des tschechischen Germanisten Vojtěch Jiráť *O smyslu formy. Studie o otázkách formy v díle českých básníků* (Praha 1946) bringt 7 — in den Jahren 1930—1941 in verschiedenen Zeitschriften vorabgedruckte — verswissenschaftlich-stilistische Studien. Hierher gehört auch die posthum herausgegebene Aufsatzsammlung von Vilém Mathesius, *Čeština a obecný jazykozpyt* (Praha 1947) mit einigen wichtigen Beiträgen zu Problemen der Satzintonation und zu Teilfragen des tschechischen Verses.

dieser Arbeiten deutet an, dass das Kriegsende für die tschechische Verswissenschaft weder in der Methodologie noch in der Problemstellung einen Entwicklungsrückschlag bedeutete.

Die Verfasser dieser Arbeiten repräsentieren gleichzeitig gut die Traditionen, das Kräfteverhältnis und die Entwicklungstendenzen der tschechischen Verslehre. Jan Mukařovský mit dem jüngeren Literarhistoriker und -theoretiker Josef Hrabák, mit dem Linguisten Karel Horálek und der klassischen Philologin Julie Nováková sind die Vertreter des dominierenden Stroms; sie bekennen sich zum linguistisch orientierten Prager Strukturalismus, der die heimische Tradition Otakar Hostinskýs und Otakar Zichs mit den wissenschaftlichen Ergebnissen des russischen Formalismus verband. Vojtěch Jirát vertritt jene Linie der tschechischen Formforschung, die — bei ihrem Hang zum Positivismus — an den deutschen Formalismus (O. Walzel) anknüpft und mit dem Ableben O. Fischers (1937) und V. Jiráts (1945) völlig abstirbt. Karel Ohnesorg endlich vertritt die experimentell-phonetische Methode der Versanalyse. Die sonstigen Arbeiten, in denen die traditionellen Vorgänge ausklingen, stützen sich auf kein systematisches Begriffssystem und besitzen daher nur Randbedeutung.

b) Hierauf beziehen sich Karel Horáleks *Studie o slovanském verši* (*Sborník filologický*, 12—15, 1940—1946, S. 261—343), Mukařovskýs Abhandlung *Nizámiho „Sedm princežén“*. *Referát a několik poznámek k otázkám básnické translatury* („Slovo a slovesnost“, 10, 1947—1948, S. 42—50), ferner *Tři studie o českém hexametu*“ (*Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-filologická*, 1947 (1950), č. V, sowie *Souhláskové skupiny v českém verši* („Slovo a slovesnost“, 12, 1950, S. 19—32) von Julie Nováková.

c) So hält Horáleks *Studie k popisu Bezručova verše* (im Sammelband: *Pět studií o Petru Bezručovi*, Olomouc 1947, S. 145—183) bewusst Gegengewicht der Vorkriegsmonographie von Klementina Rektorisová, *Bezručův verš* (Praha 1935), indem sie eine andere Vorkriegsarbeit, nämlich Mukařovskýs Rezension der erwähnten Monographie *Roztříštěný Bezručův verš* („Slovo a slovesnost“, 1, 1935, S. 234—238) zum Ausgangspunkt wählt. Josef Hrabák *Kapitolky ze srovnávací metriky česko-polské* (*Ročenka pedagogické fakulty Masarykovy university v Brně*, 1947, S. 153—170) schliessen sich der Diskussion mit Karel Horálek an, deren Ausgangspunkt Hrabák *s* Vorkriegspublication (*Staropolský verš ve srovnání se staročeským Studie Pražského lingvistického kroužku*, Praha 1937, Bd. 1) bildet. Mit diesem Buch setzte sich Horálek auseinander in seinem Aufsatz *Rozbor verše a staročeský přízvuk* (*Slovo a slovesnost*, 8, 1942, S. 57—80) sowie in *Staročeský verš jako vzor verše staropolského* (*Studie o slovanském verši* — siehe sub b). Auch Karel Ohnesorgs kurzgefasster aber wichtiger Aufsatz *K otázce veršové melodie* (*Listy filologické*, 72, 1948, S. 106—111) erstrebt nichts anderes als experimentelle Bestätigung einer These aus Karel Svobodas Vorkriegsstudie *Zvuková stránka slovesného díla* (*Sborník filologický*, 1939, in Buchform Praha 1944).

Wie aus dieser Übersicht erhellt, ist die Versforschung vollends in die Hände der Strukturalisten übergegangen. Was waren ihre Grundthesen? Sie ging von der Auffassung der Dichtersprache als funktioneller Sprache aus, deren Wesen die ästhetische Funktion bildet. Sie fasste den Vers als eigenartige, komplizierte Struktur auf, die auf dem Gegensatz von Metrum und Rhythmus — abstrakter Norm und konkreter Verwirklichung — beruht. Den Rhythmus hielt sie für „den Hauptträger des gesamten dichterischen Werkes“, für „den Organisator aller Komponenten“ (Mukařovský). Bei der Versanalyse orientierte sie sich auf die phonologischen Elemente. Als konstituierendes Element des Rhythmus betrachtete sie die Intonation des Verses, die sich zur Intonation des Satzes in ständiger Spannungs-korrelation befindet. Die Intonation beteiligt sich auch an der Gestaltung des metrischen Impulses, d. h. der Erwartung, dass auf eine nach bestimmter Art organisierte rhythmische Einheit eine analog organisierte Einheit folgen werde. In konkreten Arbeiten (vor allem der Historiker) hielt sie die metrischen Konstanten (konstante metrische Elemente, die im Vers völlig zur Geltung kommen) von den metrischen Tendenzen auseinander.³

Schon seit der Mitte der 30-er Jahre ging die strukturalistische Auffassung der Versentwicklung von der formalistisch verstandenen „Selbstbewegung“ zu stets ausgeprägter Verknüpfung der Literatur mit dem gesellschaftlichen Leben über. Diese Evolution wurde in der Nachkriegszeit beschleunigt. In der Theorie des Verses und der dichterischen Sprache erreicht diese Tendenz ihren Höhepunkt in zwei Rundfunkvorträgen von Jan Mukařovský, in denen der Autor am Beispiel grosser tschechischer Dichter nachweist, dass „sich nicht nur die Poesie als Ganzes, sondern auch die dichterische Sprache in ihrer Entwicklung in einem Rhythmus bewegt, den ihr das gesellschaftliche Geschehen diktiert“⁴. „Wer ist der Urheber des ungewohnten Reims, der zum Kennzeichen einer grundlegenden Veränderung in der Auffassung der Wirklichkeit werden kann?“ — fragt Mukařovský an einer anderen Stelle. Der Dichter? Die Sache ist komplizierter: „Vorerst musste der lautliche Gleichklang dasein, der jahrhundertlang bereitlag, dann musste — wenigstens in einem bestimmten Masse — die Möglichkeit der ungewohnten Verbindung der für den Reim vorbestimmten Wortbedeutungen und der darunter verstandenen Dinge vorweggenommen werden. Kräfte gesell-

³ Über strukturalistische Verstheorie siehe I. Bd. von Mukařovskýs *Kapitoly z české poetiky*, vor allem die einführenden Partien der Abhandlung *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (Kapitoly II, S. 9–90; urspr. in: *Ceskoslovenská vlastivěda*, Bd. III, Jazyk, Praha 1934).

⁴ J. Mukařovský, *Básnický jazyk a společnost*, im Sammelband *O básnickém jazyce*, Praha 1947, S. 51.

schäftlicher Natur, die Entwicklung der Weltanschauung oder auch der wissenschaftlichen Erkenntnis nahmen sie vorweg. Doch auch diese Kräfte haben vorerst das Sprachbewusstsein des nationalen Ganzen beeinflussen müssen, ehe es dem Dichter, auch dem genialen, gelingen konnte, durch eine einzige Geste den ungewohnten Gleichklang des unerwarteten Reims zu schaffen⁵.

Von der Scheidung zwischen zweierlei Aspekten der lautlichen Seite der Sprache ausgehend, welche der modernen Versforschung eigen ist, d. h. von der Unterscheidung dessen, was im dichterischen Text potentiell enthalten ist, von dem, was sich von einer lautlichen Verwirklichung (Rezitation) zur anderen hin ändern kann — entwickelt Mukařovský Ejchenbaums Abhandlung *O kamernoj deklamácii* (Litieratura, Leningrad 1927) weiter, vertieft sie und überwindet ihre formalistische Einschränkung, indem er feinfühlig die gesellschaftliche Bedingtheit sowie das zeitgemässe Rezitationsbedürfnis in Betracht zieht⁶. Für Mukařovský ist die Stimme des Rezitators eine komplizierte Struktur, deren einzelne Komponenten — Artikulation, Stärke der Expiration, Intonation, Timbre und Tempo mit seinen Begleiterscheinungen (Agogik, Pausen) — in wechselseitigen, physiologisch bedingten, Beziehungen stehen. Der Autor beweist, dass der Text dem Rezitator freie Wahl zwischen verschiedenen Vortragsweisen lässt, je nach dem, welche lautliche Komponenten des Textes er hervorzuheben bzw. zu verdrängen beabsichtigt. Die Rezitation hört somit auf, Sache des Lautes zu sein und wird zu einem Anliegen der Bedeutung. Die Rezitation gewinnt, ohne dem Texte Abbruch zu tun, genügend Spielraum, um nicht als bloße Reproduktion aufgefasst werden zu müssen. Mukařovskýs Abhandlung *O recitačnim uměni* (Über die Kunst der Rezitation) hat die Theorie der Rezitation auf eine neue Basis gestellt.

Einen Teilbeitrag zur Theorie der Rezitation stellt auch der Aufsatz des Experimental-Phonetikers Karel Ohnesorg *K otázce versové melodie* (Zur Frage der Versmelodie) dar⁷. Der Autor hat hier an Hand einer Analyse von 8 kymographischen Aufzeichnungen einer und derselben dichterischen Probe die These bestätigt, dass zwischen der Melodie der einfachen, gewöhnlichen Lesung und der Melodie der Rezitation grosse Unterschiede bestehen, wobei sich der Tonumfang in Abhängigkeit vom Affekt des Vortrags vergrößert. Sind einige Elemente der Melodie durch den Text gegeben — schliesst der Autor — so ist die Hauptlinie der

⁵ Derselbe, *Jazyk, který básní*, ebenda S. 9.

⁶ Derselbe, *O recitačnim uměni*, Kapitoly I, 1948, S. 211—221; ursprünglich in Programm D⁴⁷, 10, 1947, S. 107—113.

⁷ Siehe Anm. 2 c.

Melodie ein Erzeugnis des Vortragenden“. Der Autor erklärte jedoch nicht näher die Beziehung der subjektiven „Beigabe“ des Rezitators zu den objektiv gegebenen Elementen und hat sich so dem Vorwurf ausgesetzt, die Bedeutung der subjektiven Faktoren überschätzt zu haben.

Mit grossem Scharfsinn geschrieben sind zwei Aufsätze von Julie Nováková, die das Studium der Euphonie des Verses auf eine feste statistische Basis stellen. Der erstere (wenn auch erst später gedruckt) behandelt die Quantität im tschechischen akzentuierenden Vers⁸. Die Autorin verfolgt zunächst allgemein das Vorkommen von langen und kurzen Silben im Tschechischen und drückt ihr wechselseitiges Verhältnis durch die Zahlen 3,43 : 1 aus, d. h. sie ermittelt, dass auf eine lange Silbe mehr als drei kurze entfallen. Die Frequenz der Quantität im Vers ändert sich in Abhängigkeit vom Stil des Dichters, von der Länge des Verses und vom Metrum. Ein Sonderproblem stellt das Übermass an langem *i* dar, dessen Auftreten die Dichter entweder künstlich einschränken oder durch klangvollere Vokale aufwiegen oder sonstwie dem Wohlklang anpassen. Wichtig ist die Feststellung (eigentlich Bestätigung einer früheren, wenn auch nicht so gründlichen, Beobachtung wie im Falle J. Nováková), dass die Quantität als Zeitdauer den metrischen Rahmen des Verses hervorhebt, wenn sie in die Schwere einer Silbe (Hebung) fällt, den metrischen Rahmen dagegen abschwächt, wenn sie ausserhalb der Betonung liegt; sie geht dabei komplizierte gegenseitige Beziehungen ein mit anderen Komponenten des Verses, vor allem mit der Intonation und dem Tempo. Daraus folgt, dass der tschechischen Quantität, obwohl sie keine phonologische Gültigkeit hat, im Vers eine wichtige Abstufungsfunktion zukommt. Die letzte Erkenntnis der Autorin betrifft die Tatsache, dass die Quantität am häufigsten in Versfüssen vorkommt, wo sie am meisten zur Geltung kommen kann, d. h. vor dem Einschnitt (Zäsur) und am Versausgang, wobei diese Quantitätsgipfel zuweiten durch Veränderung der Wortfolge (z. B. durch Inversionen) realisiert werden.

Auch in ihrer zweiten Studie — über die Konsonantengruppen im Vers⁹ — kommt Nováková zu allgemeinen Erkenntnissen, die in der bis-

⁸ J. Nováková, *Kvantita v českém verši přízvukném*, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947 — 48, S. 96—107.

⁹ J. Nováková, *Souhláskové skupiny v českém verši*, „Slovo a slovesnost“, 12, 1950, S. 19—32. Mit statistischer Lautanalyse des Tschechischen befasste sich auch Věra Mazlová in ihrem Aufsatz *Jak se projevuje zvuková stránka češtiny v hláskových statistikách*, „Naše řeč“ 30, 1946, S. 101—111 u. S. 146—151). Die Anwendung ihrer Methode auf die phonische Analyse von Bezruč's Poesie erwies sich jedoch als unbrauchbar (*Příspěvek k zvukovému rozboru Bezručovy poesie*, „Naše řeč“, 31, 1947, S. 126—137); die verallgemeinernden Schlussfolgerungen der Autorin haben folglich keine besondere Bedeutung und tragen auch keineswegs zur Erkenntnis der Poesie Bezruč's bei.

herigen praktischen Forschungsarbeit vielfach gar nicht ausgenutzt wurden. Die Autorin geht von der phonologischen Feststellung aus, dass das Tschechische unverhältnismässig mehr Konsonanten aufweist als das Deutsche, das ihr in dieser Hinsicht am nächsten steht. Sie weist statistisch nach, dass die Konsonantendichte in der literarischen Sprech-äusserung proportional steigt — von der wissenschaftlichen Prosa (1, 34) über die Belletristik (1, 39), über den quantitierenden (1, 47) und den freien Vers (1, 48) bis zum sylabotonischen Vers (1, 68) hin. In den Konsonantengruppen sieht die Autorin eines von den Variationsmitteln im tschechischen Vers. Ihre ästhetische Wirksamkeit pflegt in Verbindung zu sein mit freier oder absichtlicher Betonung, Bedeutung, Reim, Tonfolge. Die Konsonantengruppen haben beachtlichen Anteil am Reichtum euphonischer Formalen im tschechischen Vers. Wichtig erscheint mir die Feststellung der Autorin, dass die häufig vorkommenden Zischlaute und Liquiden ein ungemein plastisches Material abgeben für die dipolare Euphonie, die auf der Kontrastwirkung dieser zwei Konsonantenarten beruht. Aufmerksamkeit verdient auch die These der Verfasserin, wonach im romantischen Jambus die geschlossene Silbe einsilbiger Wörter — im Verein mit anderen Mitteln — den steigenden Tonfall verschärft.

Wichtige theoretische Bemerkungen enthalten auch einige monographische Arbeiten. So erörtert Horálek in seiner *Bezruč-Studie* die semantische Verwertung verschiedener metrischer Schemen in der tschechischen Poesie. Diese Frage wurde bisher im Zusammenhang mit der dichterischen Tradition untersucht. Horálek erweitert sie auf das Gebiet des Sprachmaterials. Er beweist, dass der tschechische Jambus zu einem bestimmten Themenkreis hinneigt, wodurch der semantische Gegensatz Jambus — Trochäus entstehen kann. Dieser semantische Gegensatz kann durch andere Sprachmittel und Motive gedämpft oder verstärkt werden, verschiedene Schulen können ihn fördern (Romantiker) oder durch übermässigen Gebrauch des Jambus nivellieren (Vrchlickýs Schule), seine Existenz steht jedoch ausser jeden Zweifel. Es liegt in der Natur des tschechischen Sprachmaterials, dass sich in der tschechischen Poesie nicht andere Bedeutungsgegensätze zwischen den metrischen Schemen herausgebildet haben¹⁰. Auch Hrabák wirft in seinen *Kapitolky*¹¹ die theoretische Frage auf, worin das Wesen des jambischen Ganges in Sprachen mit festgebundener Wortbetonung bestehe¹². Es handelt sich hier nicht allein

¹⁰ K. Horálek im Sammelband *Pět studií o Petru Bezručovi*, 1947, S. 150—154.

¹¹ *Ročenka pedagogické fakulty Masarykovy university*, 1947, S. 160—162.

¹² Mit dem Jambus-Problem hat die tschechische Poesie und Metrik ihr Kreuz. Infolge des festen Akzentes auf der ersten Silbe des Wortes herrscht der daktylo-trochäische Gang absolut vor. Der steigende Gang in tschechischen jambischen Versen wurde oft durch Auftaktgestaltung vermöge einsilbiger Wörter hervorge-

um die Verteilung der Wortakzente, sondern um die Einsuggestierung des steigenden Tonfalls durch Sprachmittel. Weder das Tschechische (mit streng gebundenem Akzent auf der ersten Silbe des Wortes) noch das Polnische (mit konstanter Betonung der vorletzten Silbe des Wortes) können den jambischen Gang konsequent realisieren, da sie die beiden Fussgrenzen nicht mit Wortgrenzen unterlegen können. Unter diesen Umständen ist es weit wichtiger, der Wortgrenze diejenige Fussgrenze zu unterlegen, die auffälliger den antitrochäischen Jambuscharakter suggeriert, d. h. im Tschechischen wie den Fussanfang so auch das Fussende, im Polnischen bloss das Fussende (in Wörtern mit mehr als zwei Silben sind die ersten zwei Silben unbetont). Obwohl also eine Sprache mit Betonung auf der vorletzten Silbe (Paroxyton-Betonung) die erste Fussgrenze realisieren kann, so hat sie im Vergleich zum Tschechischen doch keinen besonderen Vorteil davon, da für die Empfindung des steigenden Tonfalls das Fussende weit wichtiger ist. Daher verlangt der moderne Jambus geradezu oxytonisches Fussende (beim Vers mit Einschnitt) und Halbversende (beim syllabischen Vers).

Aufmerksamkeit der Kritik erregten die allzu hastig publizierten Arbeiten von Jaroslav Závada¹³. Der bei den Prager Strukturalisten und russischen Formalisten geschulte Autor, der in der Hauptsache jedoch von G. Sengeli ausgeht, obendrein aus der slawischen, vornehmlich russischen Poesie übersetzt, hat einige Prinzipien der russischen Poetik auf den tschechischen Vers appliziert. Seine Arbeiten fanden dank einzelnen Wahrnehmungen Anerkennung, wurden aber im ganzen vor der Kritik

rufen (womöglich ohne selbständigen Akzent). Über den tschechischen Jamb schrieben: J. Král, *České jamby*, „Naše řeč“, 1, 1917, 228ff. Neuabdruck in Králs Buch: *O prosodii české*, I, Praha 1923, 674ff.; O. Zich, *Předrážka v českých verších*, „Časopis pro moderní filologii“ 14, 1928, S. 97—122; J. Durych, *Poznatky o českém jambu*, „Akord“ 1, 1928, S. 208—211; V. Mathesius, *Dynamická složka koncové kadence v Zeyerově blankversu*, im Sammelband *Slovenská miscellanea* 1931, S. 258—261; R. Jakobson, *K popisu Máchova verše*, *Torso a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, S. 207—278; K. Horálek, *K teorii předrážky v českém verši*, „Naše řeč“ 26, 1942, S. 107—110; Derselbe, *K teorii českého jambu*, „Slovo a slovesnost“ 9, 1943, S. 130—135; V. Mathesius, *Poznámky o překládání cizího blankversu a o českém verši jambickém vůbec*, „Slovo a slovesnost“, 9, 1943, 1—13. Die Schlusspartie dieses Artikels wurde u. d. T. *Zásadní připomínka k přednášení veršů* vom Autor in das Buch *Čeština a obecný jazykozpyt*, 1947, aufgenommen.

¹³ J. Závada, *Estetické normy ruského verše*, „Kytice“ 1, 1946, S. 474—479 u. 504—508; Derselbe, *Problematika rytmičského jádu Máchova Máje*, ebenda, 1947, S. 271—177, 322—327; *Rytmičká zakonitost Slezských písní*, ebenda S. 498—506; Derselbe, *Rytmičský řád Slezských písní*, „Bezručův sborník“, Opava 1947, S. 62—76; Derselbe, *O rytmičskou reformu českého verše*, „Kvart“ 5, 1949, S. 101—112; Derselbe, *Úvod do estetiky ruského verše*, Praha 1949.

als wissenschaftlich unzulänglich fundiert abgelehnt. Fast in allen Arbeiten von J. Závada kehrt die Behauptung vom tschechischen Amphibrachis wieder; auf dessen Entdeckung er nicht wenig stolz ist. Als Beispiel des Amphibrachis wird wiederholt der bekannte Vers von Bezruč zitiert: *Tak málo krve a ještě mi teče zúst.*

Die Kritik hat gezeigt¹⁴, dass solche Verse zwar der Gliederung usw. entsprechen, jedoch vereinsamt bleiben und keinen metrischen Impuls bilden. Es handelt sich hier im wesentlichen um einen Daktylus mit Auftakt (Anakrusis), der bei Bezruč zuweilen durch Setzung von Wortgrenzen mitten in den Versfuss aktualisiert wird¹⁵.

Mehr Glück hatte Závada mit seinen Studien über den russischen und tschechischen Reim und seine „Dekanonisation“¹⁶. Gestützt auf verlässliche russische Handbücher, zeigte er auf, wie der Lockerungsprozess des reinen russischen Reims vor sich ging, und versuchte seine Erkenntnisse auch den tschechischen Reim anzuwenden. Er hob seinen Tonwert gegenüber dem graphischen Wert hervor und wies als einer der ersten auf die Möglichkeit des sogenannten unvollständigen Reims hin: *nese — lesem*. Závadas Verdienst bestand darin, dass er mit seinen Deutungen den Übersetzern zu einer Zeit entgegenkam, in der sich nach der Isolierung während der Okkupation ein gesteigertes Bedürfnis an Übersetzungen aus der russischen und slawischen Poesie spürbar machte. Seine deskriptiven Arbeiten leisteten einen guten Popularisierungsdienst, erreichten aber nicht das Niveau von gründlichen wissenschaftlichen Ar-

¹⁴ J. Hrabák in *Slezský sborník* 1947, S. 184; Horálek, *Kritické českého amfibrachu*, „Slovo a slovesnost“ 11, 1948—1949, S. 46—47. Neuere über den Amphibrachis bei Bezruč findet sich in K. Horálek, *Zarys dziejów czeskiego wiersza*, Wrocław 1957, 52 (tschechisch: *Přehled vývoje českého a slovenského verše*, Praha 1957, S. 47; als Skriptum), aber ohne wesentliche Änderung.

¹⁵ Dass es sich hier in der Tat nur um ein Variationsmittel des Daktyls handelt, darauf wies unwillkürlich der Kritiker hin, der Závadas Amphibrachis-These durch folgende Verse aus Vrchlickýs Übersetzung von Byrons *Hebräischen Melodien* (*Hebrejské melodie*, 1890) gestützt hatte:

Ach, s pahorku sledního k chrámu skrz dým
jsem viděl tě, ovšem dnes zdeptal tě Rím.

Hier geht es offensichtlich um Phrasierung x|xxx|xxx|xxx| Vgl. „Listy filologické“, 74, 1950, S. 229.

¹⁶ J. Závada, *Převod ruského rýmu do češtiny*, „Kwart“ 4, 1945—1946, S. 243—250. Derselbe, *Dekanonisace českého rýmu*, „List Sdružení moravských spisovatelů“, 1, 1946, S. 158—162. Siehe auch Arbeiten über die ästhetischen Normen des russischen Verses und das Buch über den russischen Vers (Anm. 13). Nach 10 Jahren kam Závada auf diese Problematik zurück in dem gründlicher durchgearbeiteten Artikel: *O ruském rýmu a asonancích*, „Československá rusistika“, 4, 1959, S. 212—219, aber auch hier wurde er die alten Fehler nicht los.

beiten¹⁷. Bald darauf wurden sie auch praktisch durch Taufers ausgezeichnete Majakowski-Übersetzungen überholt¹⁸.

3. In der Versgeschichte gelangte man schon vor dem Kriege zu wichtigen Synthesen. Die Grundlagen zur systematischen Erforschung des tschechischen Verses setzte Josef Král mit seinem Monumentalwerk *O prosodii české (Über die tschechische Prosodie)*¹⁹, worin er gleichzeitig eine Übersicht der älteren Ansichten über den tschechischen Vers bot. Bis auf den heutigen Tag hat die Bearbeitung der musikalischen Seite des alttschechischen Liedes in Zdeněk Nejedlýs *Dějiny husitského zpěvu (Geschichte des hussitischen Liedes)* ihre Gültigkeit bewahrt²⁰. In den 30-er Jahren bearbeitete Roman Jakobson die Entwicklung des alttschechischen Verses von seinen Anfängen bis ins 14. Jahrhundert und in der hussitischen Periode²¹. Gleichzeitig mit dieser Arbeit erschien Mukařovskýs übersichtliche Darstellung der Geschichte des neutschechischen Verses von den Anfängen der nationalen Wiedergeburt (um 1800) bis etwa zum Jahr 1930²². Von den einzelnen dichterischen Persönlichkeiten wurde die Aufmerksamkeit auf den Vers der Schule Smil Flaškas von Pardubitz²³, M. Zd. Poláks, K. J. Erbens, V. Háleks und der Modernisten gelenkt, vor allem jedoch auf den Vers des grossen tschechischen Roman-

¹⁷ Er hat seine Aufgabe selbst folgendermassen formuliert: „Ich will die Frage des russischen Reims ohne konsequente Untersuchung der Funktion des Reims als rhythmischen und euphonischen Faktors lösen, will den Reim *lediglich vom Standpunkt der dichterischen Grammatik* lösen, vor allem natürlich die Abweichungen des russischen Reims vom tschechischen Reim“ („Kvart“, 4, 1945–1946, S. 244).

¹⁸ Vgl. auch Taufers theoretische Erklärung der Übertragung von Majakowskis Reim ins Tschechische in der Publikation *O verši*; Vladimír Majakovskij, *Jak dělat verše*; Jiří Taufer, *Jak jsem překládal Majakovského*, Knihovnička Varu Bd. 19, Praha 1951. Vgl. auch J. Taufer, *O poetice Vladimíra Majakovského a překladech jeho poesie* im Sammelband *Náš Majakovskij*, Praha 1951, S. 141–185.

¹⁹ J. Král, *O prosodii české*. I. *Historický vývoj české prosodie*. Vydal J. Jakubec, Praha 1923. II; *O přízvukném napodobení starověkých rozměrů časoměrných*, Vydal Boh. Ryba, Praha 1938. Das Werk von J. Král stellt eine Sammlung seiner zeitschriftlichen Aufsätze dar, die in den Jahren 1893–1917 vorwiegend in den „Filologické listy“ — veröffentlicht wurden. Vgl. dazu F. Stiebitz, *Josef Král jako překladatel a badatel o české prozodii*, „Listy filologické“ 2 (77), 1954, S. 1–8.

²⁰ Z. Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu*. Urspr. von 1904–1913, Neuausgabe Praha 1954–56.

²¹ *Československá vlastivěda*. Bd. III. Jazyk. Praha 1934, S. 429–459. Derselbe, *Úvahy o básnictví doby husitské*, „Slovo a slovesnost“, 2, 1936, S. 1–21.

²² J. Mukařovský, *Dějiny novočeského verše*. Dritter Teil der Abhandlung *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, Kapitoly II, 1948, S. 55–90; urspr. in „Československá vlastivěda“ III, 1934, S. 405–429.

²³ J. Hrabák, *Smilova škola*, „Studie Pražského lingvistického kroužku“, Bd. 3, Praha 1941.

tikers K. H. Mácha²⁴. Das Positivum aller neueren Arbeiten ist im wesentlichen die Entdeckung einer zusammenhängenden Reihe von Erscheinungen, die wechselseitig verknüpft sind durch dialektische Übereinstimmungen und Gegensätze, d. h. die Aufdeckung von Gesetzmässigkeiten der Entwicklung dort, wo die ältere Poetik blosse Splitter zusammenhangloser Fakten sah, die oft subjektiv klassifiziert wurden. Zu den Schwächen der strukturalistischen Forschung gehörte die immanente Tendenz; das dichterische Werk wurde von ihr als eine abgeschlossene, vom gesellschaftlichen Geschehen unabhängige Struktur angesehen, die sich durch „Selbstbewegung“ entwickelte. Abgesehen von dieser Einschränkung, trugen die Autoren hier viel konkretes Material über die bedeutendsten Perioden und Erscheinungen der tschechischen Dichtung zusammen. An diese Linie knüpften auch die wichtigsten Nachkriegsarbeiten an; in denen wir gleichzeitig mehr oder weniger das Streben nach Überwindung des ursprünglichen formalistischen Ausgangspunktes durch Beachtung breiterer literar-kultureller und sozialer Zusammenhänge wahrnehmen.

A. Von grundlegender Bedeutung für die Forschung im Bereich des alttschechischen Verses ist die erneuerte Edition *Památky staré literatury české* (*Denkmäler der alttschechischen Literatur*) im Jahre 1947. Doch auch ausserhalb dieser überaus bedeutenden Edition werden hie und da Texte älterer tschechischer Dichtungen herausgegeben. In fachkundigen Vor- und Nachworten derselben finden sich ab und zu auch Hinweise auf ihre Versform²⁵.

Dem Vers und insbesondere dem Reim wandte auch Albert Pražák z. T. seine Aufmerksamkeit zu in der Buchmonographie *Staročeská báseň o Alexandru Velikém* (*Die alttschechische Dichtung von Alexander dem Grossen*)²⁶. Nicht diese kurzen Bemerkungen, sondern das Bestreben des Autors, die Entstehung des Werkes mit dem Ende des 13. Jahrhunderts zu datieren (worin ihm übrigens schon Jan Gebauer und Emil Smetánka vorausgingen), während die übrigen Forscher zur Ansicht neigen, die

²⁴ Mukařovskýs Studien über die erwähnten Dichter (aus den Jahren 1931—1938) sind zusammengefasst im 2. Bd. der *Kapitoly z české poetiky*, seine Mácha-Studien von 1928—1938 bilden den 3. Bd. desselben Werkes (1948). Daneben siehe auch R. Jakobson, *Poznámky k dílu Erbenovu*. II. O verši, „Slovo a slovesnost“, 1, 1935, S. 218—229; Derselbe, *K popisu Máchova verše*. Im Sammelband *Torso a tajemství Máchova díla*, 1938, S. 207—278; V. Jiráť, *O smyslu formy*, 1946.

²⁵ *Legenda o sv. Kateřině*. Vyd. J. Vilikovský, 1946; *Staročeské satiry*. Vyd. J. Hrabák, 1947; *Alexandreida* (*Památky staré literatury české*). Zpracovali V. Vážný a A. Pražák, 1947; *Nejstarší česká duchovní lyrika*. Vyd. A. Škarka, 1949; *Staročeská Alexandreida* (*Národní klenotnice*). Zprac. V. Vážný a A. Pražák, 1949; *Staročeské drama*. Vyd. J. Hrabák 1950; *Smlí Flaška z Pardubic*, *Nová rada*. Vyd. J. Daňhelka, 1950; *České legendy*. Vyd. J. Horák, 1950.

²⁶ A. Pražák, *Staročeská báseň o Alexandru Velikém*, Praha 1945.

tion und Klassifikation. Im späteren adaptierten Auszug verknüpfte er die beschriebenen Erscheinungen mit dem Charakter beider Dichtwerke und zeigte, dass beide auf ihre Weise — das *Roudnické umučení* durch Übergewicht an Reflexionen, *Život svaté Kateřiny* durch Übermass an Lyrismus — die epischen Werte der traditionellen Epik zersetzen. Durch Umarbeitung und Adaptation hob Hrabák die Verbindung der verswissenschaftlichen Forschung mit der stilistischen hervor, die in der tschechischen Versforschung eine neue, bisher nicht hinlänglich ausgewertete Anregung bedeutet.

Den rhythmischen Klauseln in den altschechischen Übersetzungen des Prosadenkmals *Ráj duše* (*Paradies der Seele* — aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und aus dem Ende des 16. Jh.) wendet sich Jan Menšík zu³⁰. Die Vorliebe des älteren Übersetzers für die Tonwerte der Sprache bekundet sich vor allem im Rhythmus, daneben auch in der Paronomasie, in der Verwendung von Anaphern sowie in der Wiederholung ganzer Wortgruppen im Satzparallelismus. Aus den von der mittelalterlichen Prosa her bekannten, mitunter von Inversionen gestützten, rhythmischen Klauseln stellte der Forscher das reiche Vorkommen der Typen *cursus planus* und *cursus velox* sowie den selteneren Gebrauch der Typen *cursus tardus* und *cursus spondaicus* fest und hob als rhythmische Besonderheit der altschechischen Klauseln, die den lateinischen Texten abgeht, den oxytononischen Schluss hervor. Von diesem Standpunkt aus befasste sich Menšík auch mit den rhythmischen Klauseln in der Prosa des 19. und 20. Jahrhunderts und erwies ihr Vorkommen bei K. J. Erben und zwei katholischen Schriftstellern, Jaroslav Durych und Karel Schulz³¹.

In seinem Beitrag zu den prosodischen Ansichten Jan Blahoslavs und Jan Amos Komenskýs hält Josef Hendrich³² den ersteren nicht, wie man bisher behauptete, für den Bahnbrecher der quantifizierenden Poesie in Böhmen.

Durch umfangreiche Zitate und ihre Auslegung weist der Autor nach, dass Blahoslav die Qualität der Silben in den Liedern mit Rücksicht auf ihre Melodie (d. h. lange Noten durch lange Silben unterlegen) zu be-

³⁰ J. Menšík, *K českým překladům „Ráje duše“*, „Sborník filologický“, 12—15, 1940—1946, S. 345—456.

³¹ Derselbe, *Rytmičké závěry u Erbenů*, „Naše řeč“, 29, 1945, S. 114—121, 162—172; Derselbe, *K rytmu naší prózy*, Vyšehrad 1, 1946, Nr. 15, S. 4—7, Nr. 16, S. 2—8; Derselbe, *Křížení rytmických závěrů větých v české próze*, „Časopis pro moderní filologii“, 29, 1946, S. 201—209. Hier umfassen die Beobachtungen des Autors auch den neutschechischen Vers (K. H. Mácha u. K. J. Erben).

³² J. Hendrich, *Rytmy u Blahoslava a Komenského*, „Slovesná věda“, 3, 1949—1950, S. 129—134.

trachten anempfiehlt, dabei aber das Zeitmass für die gesprochene Dichtung nicht befürwortet und an den heimischen Grundsätzen der Reimdichtung festhält. Erst Komenský wandte sich, nachdem er sich überzeugt hatte, dass das Tschechische genau so vollkommen alles auszudrücken vermag wie das Lateinische, so entschieden dem Zeitmass zu, dass er auch seine älteren akzentuierenden Dichtungen überarbeitete.

Völlig abseits vom offiziellen Interesse, und daher von der wissenschaftlichen literarischen Metrik nicht beachtet, blieb die umfangreiche Studie des Musikologen Jan Branberger über die tschechische humanistische Poesie³³. Die Studie „vermittelt“ — nach eigenen Worten des Autors — „die Ansichten des Musikers über die Vertonungsart tschechischer Texte in den Zeiten, wo die Regeln von der Konvergenz der Akzente in Musik und Dichtung noch keine Anerkennung fanden“.

B. Eine besondere Beachtung verdienen Arbeiten über den Vers des Volksliedes. Die traditionelle Folkloristik lege durch klassische Sammlungen der Volksliedproduktion³⁴ und bedeutende Studien³⁵ die Grundlagen zur Erforschung desselben. In der zwischen den Kriegen liegenden Zeitspanne kam dieses Studium nicht sonderlich vorwärts, sodass der Vers des Volksliedes ausserhalb des Rahmens der synthetischen Studien über die Geschichte des tschechischen Verses von Roman Jakobson und Jan Mukařovský bleiben musste.

Nach dem Kriege erschienen mehrere wichtige Arbeiten über den tschechischen Vers des Volksliedes. Vor allem die umfangreiche Abhandlung von K. Horálek über den Jambus im tschechischen Volkslied³⁶.

³³ J. Branberger, *Hudební úvahy o české humanistické poesii*, „Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-filologická, 1946—1948, Nr. 1, S. 1—52.

³⁴ K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*. Urspr. in vier. Ausgaben von 1842—1888. Neuere Ausgabe: Praha 1937, hrsg. von Jiří Horák; F. Sušil, *Moravské národní písně*. Dreierlei Ausgaben von 1835—1860; spätere Ausgaben Praha 1941 u. 1951; F. Bartoš, *Nové národní písně moravské*, Brno 1882; F. Bartoš — L. Janaček, *Národní písně moravské nově nasbírání*, Praha 1901; F. Bartoš, *Kytice národních písní moravských, slovenských i českých*. Revidoval Al. Gregor a Boh. Štědroň, Praha 1953.

³⁵ O. Hostinský, *Česká světská píseň lidová*, Praha 1906; J. Letošník, *O rytmu národních písní moravských*, „Český lid“, 14, 1905, S. 1—5, 68—72, 119—127, 169—173, 215—221; Derselbe, *O rytmu lidových písní českých*, „Národopisný věstník československý“ 2, 1907, S. 3—20; Derselbe, *O poměru K. J. Erbeny k lidovému básnictví po stránce rytmické*, „Listy filologické“, 36, 1909, S. 40—43, 127—136, 252—261, 352—364; O. Zich, *České lidové tance s proměnlivým taktem*, „Národopisný věstník československý“, 11, 1916, S. 6—53, 149—174, 268—311, 388—427; Derselbe, *O slovenské písní lidové*, „Slovenská čítanka“. Uspoř. Jan Kabelík, 1925 (2. Aufl.), S. 599—617.

³⁶ In: *Studie o slovanském verši*, S. 303—333 (siehe Anm. 2 b u. 12).

Diese Arbeit ist umso verdienstvoller, als sie sich mit der komplizierten Frage auf Grund eines noch wenig durchforschten Materials befasst. Der Autor vertritt die Ansicht, dass der eigenartige Charakter des Jambus im Volkslied einen geeigneten Schlüssel bieten könnte für das Studium der rhythmischen Seite des Volksliedes schlechthin, da der Volkslied-Jambus „ein ausgeprägter gesungener Vers ist, der seinen rhythmischen Charakter bloss dadurch geltend macht, dass er sich auf die Melodie stützt“. Horálek dehnt nichtsdestoweniger das Studium des Versrhythmus des Volksliedes auf den Aspekt des musikalischen Rhythmus aus (und hier geht er über die einschlägigen strukturalistischen Versuche hinaus) und hält sorgfältig den gesprochenen Vers (Deklamationsvers) vom gesungenen auseinander. Im gesungenen Vers ermittelt er sodann dreierlei Beziehungen zwischen dem sprachlichen und melodischen Plan: 1. der metrische Charakter (Taktfuss) des Liedes wird lediglich von der Melodie bestimmt (der Text bleibt rhythmisch unausgeprägt), 2. der rhythmische Charakter des Liedes folgt aus der Spannung zwischen beiden Komponenten (Divergenz zwischen Text und Melodie), 3. beide Komponenten sind aufeinander abgestimmt (Konvergenz). Die ersten zwei Typen wurden von der älteren (normativen) Metrik nicht als Vers im wahren Sinne des Wortes angesehen und die Folkloristen verbesserten sogar in ihren Aufzeichnungen die „falsche“ volkstümliche Deklamation. Auf diese Weise gelangte man bis zur völligen Negierung des Volkslied-Jambus. Es ist Horáleks Verdienst, dass er ältere Behauptungen einer Revision unterzieht und sie berichtigt. An Hand zahlreicher Statistiken kommt der Autor zu guter Letzt zu dem Schluss, dass der tschechische Volkslied-Jambus den Gebrauch von zweisilbigen steigenden Wortganzen einschränkt und dagegen mehr die umschliessenden Gruppen nutzt, wodurch er auch dem Jambus der Kunstpoesie den Weg wies (K. H. Mácha, K. J. Erben). Trotz seinem ausdruckslosen steigenden Gang bildet er den Gegensatz zum Trochäus, insbesondere im traditionellen Achtsilbler, wo er durch die Gliederung 3+2+3 die Belebung des dichterischen Wortschatzes ermöglichte und den Vers in bezug auf die Intonation bedeutsam differenzierte.

Wichtig ist auch die Publikation (in Buchform) des Musikologen Antonín Sychra über die Beziehung zwischen Musik und Wort im Volkslied³⁷. Durch selbständige Analyse bestätigt der Autor die Richtigkeit der Einteilung des Volksliedes auf dem Gebiet der ČSR in den instrumentalen Tanz-Typus (in Böhmen und dem angrenzenden mährisch-böhmischen Gebiet) und in den vokalischen Rezitations-Typus (mährisches und slowakisches Lied). Die enge Verknüpfung von Wort Musik führt in

³⁷ A. Sychra, *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvky k strukturální analýze vokální hudby*, „Studie Pražského lingvistického kroužku“, Bd. 5, Praha 1948.

den östlichen epischen Liedern bis zur Gestaltung besonderer Strophen. Der engere Anschluss an den Vers äussert sich bei letzterem u. a. darin, dass — nach den Worten des Autors — „die Quantität im Verein mit der Qualität in vielen Liedern die Tendenz hervorruft, ein bestimmtes rhythmisches Schema von Vers zu Vers zu wiederholen, wodurch die musikalische Rhythmik ein Äquivalent des Versmasses wird, das — entsprechend der Natur des gesungenen Verses — im Sprachmaterial nicht realisiert ist; des öfteren macht sich auch die Tendenz geltend, von Vers zu Vers einen bestimmten konstanten melodischen Umriss zu wiederholen, der wiederum ein Äquivalent der phonischen Linie des Verses darstellt; in einer ganzen Reihe von Abzählreimen ist ein solcher, zwischen der Sprachintonation und der musikalischen Melodie oszillierender Umriss der einzige Faktor, der den Vers als solchen kennzeichnet“ (71). Der Autor führte im weiteren aus, welche Folgen die lockerere bzw. engere Verknüpfung der Musik mit dem Wort für den semantischen Aufbau des musikalischen Plans hat. So wird durch musikalische Mittel neben der rhythmischen und euphonischen Seite auch die semantische Funktion des Reims aktualisiert u. zw. auch dort, wo sie im Text selbst keineswegs hervorgehoben wird. In diesem Zusammenhang entstand auch das interessante Problem der semantischen und semiologischen Umwertung desselben Textes in Liedern, die entweder die Funktion der Tanzlieder oder der „langgezogenen“ Lieder (Reihegesänge) erfüllen können.

Das Problem des Gegensatzes zwischen dem „langgezogenen“ Lied und dem Tanzlied im Bereich der mährischen und slowakischen Folklore entwickelt der Autor im Artikel *Lidová píseň s hlediska semiologického*³⁸ (*Das Volkslied vom semiologischen Standpunkt aus gesehen*), in dem er bestrebt ist, die Ergebnisse seiner vorhergehenden Arbeit zu ergänzen und z. T. auch zu revidieren, indem er nicht nur die immanenten Gesetzmässigkeiten der untersuchten Lieder berücksichtigt, sondern in der Hauptsache die Frage der Beziehung dieser beiden Liedtypen zur Wirklichkeit löst. Beide Studien von Sychra sind wegen ihrer scharfsinnigen Durchdringung des konkreten Materials sowie wegen der Verbindung des musikalischen und sprachlichen Plans in so mancher Hinsicht bahnbrechend. Im ganzen sind sie jedoch den zeitgemässen theoretisch-methodologischen Standpunkten verpflichtet.

Während alle vorhergehenden Arbeiten eher „theoretisch“ sind, hat Horálek's Buch über die alten Verslegenden und Volkstraditionen³⁹ einen

³⁸ Derselbe, „*Lidová píseň s hlediska semiologického*, Slovo a slovesnost, 11, 1948—1949, S. 7—23.

³⁹ K. Horálek, *Staré veršované legendy a lidové tradice* „Studie Pražského lingvistického kroužku, Bd. 6, Praha 1948.

ausgesprochenen historischen Charakter. Horálek knüpft an das Werk des während des Krieges in Auschwitz tragisch ums Leben gekommenen Bedřich Václavek⁴⁰ an und befasst sich mit der tschechischen Kunst- und Volkspoesie im Zeitraum des sogenannten Barock (17. u. 18. Jh.). Er kommt zu der wichtigen Feststellung, dass das Grundrepertoire der tschechischen Volkslegenden vorbarocke Wurzeln hat und stofflich und formal mit der tschechischen Poesie des 14. Jh. zusammenhängt (Vers und Strophik). Der Taktfuss der Volkspoesie hebt sich scharf ab vom syllabischen Vers der barocken Kunstpoesie, von der die Volkstradition nur das übernimmt, was ihr gestaltgemäss entspricht.

C. Im Bereich des neutschechischen Verses erfreute sich der Vers der nationalen Wiedergeburt der grössten Aufmerksamkeit, der schon vor dem Kriege Gegenstand konzentrierten Interesses der Forschung gewesen war. Seiner ersten Entwicklungsetappe an der Schwelle des 19. Jh. widmete damals Jan Mukařovský⁴¹ seine ausführliche Studie über M. Zd. Polák. Er stellte darin die These auf, derzufolge die erste neutschechische Dichterschule — nach ihrem Organisator Puchmajers Schule genannt — durch konsequente Anwendung von Dobrovskýs Grundsätzen der akzentuierenden Prosodie eine Krise der Poesie hervorrief, da die ausgeprägte taktmässige Gliederung, d. h. konsequente Hauptbetonung der Arsen, in der tschechischen Poesie die Konvergenz der Grenzen des Wortganzen mit der Fussgrenze bewirkt und damit eine Zerstückelung der Versintonation herbeiführt. Die konsequente Verwirklichung des metrischen Schemas konnte vorwiegend durch die Wahl zweisilbiger Wörter und durch die Beschränkung ungeradsilbiger Wörter durchgeführt werden. Eine solche Wahlmöglichkeit bedeutete eine erhebliche Verarmung des Wortschatzes und weckte im Verein mit der syntaktischen Pausensetzung ans Ende des metrischen Ganzen (Vers, Halbvers oder Füsse) den Eindruck einer beträchtlichen rhythmischen und stilistischen Einförmigkeit. Es

⁴⁰ Václaveks Arbeitsinteressen treten schon aus dem Titel seiner in Druck erschienenen Habilitationsarbeit *Pisemnictví a lidová tradice* (1938, Neuausgabe 1947) klar hervor. Den gegenseitigen Beziehungen zwischen volkstümlichem und halbvolkstümlichem Schaffen sind auch folgende — oft grundlegende — Editionen gewidmet, die mit aufschlussreichen Kommentaren versehen sind: *České písně kramářské*. Vybrali a úvodem opatřili. R. Smetana a B. Václavek, 1937, Neuaufll. 1949. Dieselben Autoren, *České světské písně zlidovělé*, Část I. Písně epické 1. Praha 1955. Dieselben, *Český národní zpěvník. Písně české společnosti 19. století*, 1940, Neuaufll. 1949.

⁴¹ J. Mukařovský, Poláková, *Vznešenost přírody. Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury*. Kapitoly II, 1948, S. 91—176; urspr. in: „Sborník filologický“, 10, 1934, S. 1—68. Vgl. auch die einleitenden Partien in seinen *Dějiny novočeského verše*, Kapitoly II, S. 55ff, „Československá vlastivěda, III, 1934, 405ff.

liegt auf der Hand, dass dieser Zustand verschiedene Reformversuche des tschechischen Verses ins Leben rief.

An Mukařovskýs These knüpfte nach dem Kriege J. Hrabák an mit seiner Abhandlung über Jungmanns Übersetzung von Miltons *Verlorenem Paradies* (übersetzt 1804, herausgegeben 1811)⁴². Hrabák beweist, dass Jungmann in seiner Übersetzung bestrebt war, die Eintönigkeit des Puchmajerschen Verses dadurch zu überwinden, dass er häufig einsilbige Wörter gebrauchte, vor allem am Versende (sein trochäischer Vers erhält so einen steigenden Tonfall), dass er ferner mit Vorliebe mitten in den Fuss syntaktische Pausen setzte (wodurch eine Art „Fussenjambement“ entsteht), dass er häufig zum Enjambement greift, indem er im Gegensatz zum Miltonschen Originalwörter voneinander trennt, die syntaktisch zueinander gehören. Durch diese Mittel rief Jungmann den Eindruck einer unterbrochenen Intonationslinie hervor, der obendrein durch häufige Wortinversionen und asymmetrische Phrasierung des Verses verstärkt wurde. Hrabák brachte den Beweis, dass Jungmann bemüht war, die kulminierenden metrischen Tendenzen der Puchmajer-Anhänger zu überwinden, und zeigte den neuen Weg auf, der von der Jungmannschen Übersetzung des *Verlorenen Paradieses* zum quantifizierenden Vers, zum Vers der gefälschten Königinhofer- und Grünberger Handschrift, zu F. L. Čelakovský und K. H. Mácha führt.

Hrabáks Studie veranlasste K. Horálek⁴³ zu einer kritischen Entgegnung (sie betraf eigentlich Hrabáks und Mukařovskýs Annahme von der erstarrten Eintönigkeit des Puchmajerschen Verses). Horálek zeigt an reichem Material, dass die erste neutschechische Dichterschule selbst den Weg aus der Sackgasse suchte, in die sie durch die konsequente Geltendmachung von Dobrovskýs Grundsätzen geraten war. Wir begegnen in ihren Gedichten und Übersetzungen im Keime fast allen Elementen, die Josef Jungmann in höherem Masse bei seiner Milton-Übersetzung geltend gemacht hat. Und so kommt Horálek zu dem Schluss, dass Jungmanns Verstechnik im Vergleich zur Puchmajerschen Versifikation keineswegs revolutionär ist, dass sie eine neue Entwicklungsstufe darstellt, jedoch keine neue Qualität, dass also Jungmann im *Verlorenen Paradies* nur konsequent einige Mittel angewandt hat, die auch seinen Vorgängern nicht fremd waren.

Ich habe bereits erwähnt, dass einzelne Beobachtungen in J. Závadas Arbeit Aufmerksamkeit hervorriefen. Zu diesen — leider nicht hinreichend

⁴² J. Hrabák, *Nad Jungmannovým překladem Miltonova „Ztraceného ráje“*, „List Sdružení moravských spisovatelů“, 2, 1947—1948, S. 70—77.

⁴³ K. Horálek, *K poetice A. Puchmajera a jeho školy*, „Slovesná věda“, 2, 1948—1949, S. 160—169.

durchgearbeiteten — Beobachtungen gehört auch Závada's These vom Alexandriner in Máchas *Máj* (*Mai*)⁴⁴. Závada geht von den scheinbar rhythmischen Unstimmigkeiten im *Máj* aus, vergleicht sie mit Máchas „regelmässigen“ Versen, verfolgt dabei eingehend sein Tagebuch, das Auszüge aus zeitgenössischen deutschen, englischen, französischen (V. Hugo) und polnischen (A. Mickiewicz) Gedichten enthält, und gelangt zu der Überzeugung, dass der *Máj*, an der Norm des Tonverses gemessen, viele Anzeichen von Ungenauigkeiten und Abweichungen aufweist, als syllabischer Vers hingegen eine ideal ausgewogene Einheit darstellt (regelmässige Gliederung: 6+6 oder 6+7). Závada stellt hierauf die „subjektive Hypothese“ auf, wonach Máchas Alexandriner seinem Bau nach mit dem Volkslied und mit den volkstümlichen Redensarten zusammenhängt (er führt Beispiele gleicher Gliederung an) und sucht darin vielleicht auch die Erklärung des rein „tschechischen Gepräges“, der rhythmischen Frische, durch die der *Máj* bis heute wirkt⁴⁵.

Wie der Jahrestag von Jungmanns Tod Hrabák zu seiner Abhandlung über den Vers der Übersetzung des *Verlorenen Paradieses* veranlasste, so wurden auch alle anderen Monographien über den Vers der Dichter der 2. Hälfte des 19. Jh. durch bedeutende Gedenktage veranlasst. Klementa Rektorisová veröffentlichte in der zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Svatopluk Čech herausgegebenen Festschrift ihren Aufsatz über Stil und Vers der Čechschen idyllischen Dichtung *Ve stínu lípy*⁴⁶ (*Im Schatten der Linde*). Die Autorin konzentrierte sich da vor allem auf die Auslegung des verzweigten Inversionssystems, wobei sie das häufig völlig subjektiv gewertete Material nicht mit der Analyse der Versform in Verbindung zu bringen vermag. In ihren Schlussbemerkungen, die die Vereinigung der Verse zu höheren Ganzen betreffen, kam sie nirgends über die blosse Deskription hinaus.

In einer anderen kleineren gelegentlichen Festschrift erschienen Hrabáks *Poznámky o Sládkově verši a strofice*⁴⁷ (Bemerkungen zu Sládeks

⁴⁴ J. Závada, *Problematika rytmického řádu Máchova Máje*, „Kytice“, 2, 1947, S. 218—223, 271—277, 322—327.

⁴⁵ Dieser Zusammenhang suggerierte Závada offensichtlich den Gedanken, das bisherige syllabotonische System in der tschechischen Poesie durch syllabischen Vers zu ersetzen, der weit grössere rhythmische Möglichkeiten bietet. Er gab ihm Ausdruck in dem Artikel: *O rytmickou reformu českého verše*, *Kvart*“, 5, 1949, S. 101—112. Es erübrigt sich zu bemerken, dass dieser Gedanke irrig ist.

⁴⁶ K. Rektorisová, *Slohová gracie Čechova verše v cyklu „Ve stínu lípy“*, Im Sammelband »Svatopluku Čechovi«, Praha 1946, S. 543—578.

⁴⁷ J. Hrabák, *Poznámky o Sládkově verši a strofice* im Sammelband „J. V. Sládek“, *Ročenka „Chudým dědem“*. Bd. 56, Brno 1946, S. 59—67. Mit kleineren Änderungen in die *Studie o českém verši*, 1959, S. 303—314, übernommen.

Vers und Strophik), die von den ersten zwei Gedichtsammlungen Sládeks ausgehen, nämlich den *Gedichten* (*Básně*, 1875) und *Funken auf dem Meer* (*Jiskry na moři*, 1880). Hrabák versucht Sládek in die Entwicklung des tschechischen Verses im 19. Jh. einzuordnen. Er findet bei ihm unterbrochene Intonation, durch Satzbetonung unterstützt, die dem Wort seine selbständige Bedeutung lässt; Sládeks Strophik zeichnet sich durch Unregelmässigkeit aus. Dies alles rückt ihn hinter die Dichter des Máj-Kreises (J. Neruda). Die Hinneigung zum alternierenden Versmass (im Gegensatz zum Daktylotrochäus der Dichter der Máj-Gruppe) sowie die im Laufe seiner Weiterentwicklung stets häufigere Ausnutzung der schleifenden Intonation und der regelmässigen Kunststrophen bringt ihn auf der andern Seite in die Reihen der Lumir-Anhänger (Schule Ruch- und Sv. Čechs und J. Vrchlickýs). Sládek wählt hier mit Vorliebe entweder die in der tschechischen Literatur heimisch gewordene strophische Form (Sonett) oder stützt sich auf heimische (volkstümliche) Formen, im Gegensatz zu den romanischen Formen der Dichtung Vrchlickýs. Sládek stellt somit den organischen Übergang zwischen den Dichtern der Máj-Gruppe und den Lumir-Anhängern dar.

Petr Bezruč's 80. Geburtstag im Jahre 1947 wurde durch eine Reihe von Publikationen begrüsst, unter denen sich auch einige Beiträge zu seinem Vers finden. Die grösste Bedeutung kommt der Studie Horáleks zu, in welcher der Autor auf verschiedene Weise an zwei ältere Arbeiten anknüpft⁴⁸. In knappen Deutungen wies er auf die semantische Gültigkeit des Trochäus, Jambus und vor allem des Daktylus mit zahlreichen Monosyllaben hin, die er für ein Spezifikum des Bezruč'schen Verses hält. Bahnbrechend sind besonders jene Abschnitte, in denen gezeigt wird, wie das Sprachmaterial die Beziehung der Versform zur Thematik bedingt. Die wechselseitige Spannung zwischen der Verskonstruktion und dem thematischen Plan betonte Bezruč durch die starke Hervorhebung der Bedeutung, der gemeinsprachlichen Kommunikationsmittel. „Durch engere Verknüpfung des Verses mit dem semantischen Aspekt erreicht Bezruč's Poesie Dynamik, die die Hauptkomponente der künstlerischen Wirksamkeit ausmacht. Gedichte von ausgesprochen thematischen Charakter mit stark tendenziösem Pathos werden gleichzeitig als markante formale Errungenschaft empfunden, die u. a. an die zeitgenössische Avantgarde-Dichtung anknüpft“. Unter Mukařovskýs Einfluss reiht Horálek den Bezruč'schen Vers in die Kategorie des metrischen Verses von Machar ein, sieht aber auch dessen Zusammenhang mit dem Daktylus der Symbolisten. In seiner Rezension über Horáleks Arbeit weist

⁴⁸ K. Horálek, *Studie k popisu Bezručova verše*. Siehe Anm. 2 c.

Hrabák⁴⁹ auf die Feststellung von O. Králík hin⁵⁰, dass Machar in die Entwicklung Bezruč's spät eingegriffen hat, und sucht die Genesis des Bezruč'schen Daktylus im impressionistischen Jambus; die Hypothese vom jambischen Hintergrund, auf dem der Bezruč'sche Daktylus entstand, scheinen ihm auch die Auftakte in dessen daktylischen Versen zu bestätigen (sie wurden weiter oben im Zusammenhang mit dem Amphibrachis erwähnt). Horálek's bahnbrechende, für die Entwicklungstendenzen der tschechischen Verslehre in der Nachkriegszeit so bezeichnende Studie wird in ihrem Beitrag durch die bedeutungsvolle literarhistorische Arbeit von O. Králík geschmälert, welcher der Bezručforschung dadurch eine feste Basis schuf, dass er die Chronologie der Entstehung der einzelnen Gedichte der *Slezské písně* (*Schlesische Lieder*) bestimmt, ferner die in den Jahren 1899—1900 entstandenen Gedichte von späteren Gedichten gesondert und schliesslich auf Grund seiner Deutung seine erstrangige Bezruč-Edition verwirklicht hat⁵¹. Von ihr wird auch das weitere Studium des Bezruč'schen Verses ausgehen müssen, wobei es sich auf Horálek's Bezruč-Studie als die neue Grundlage stützen können wird.

In der Problemstellung gehen über Horálek's Arbeit in keiner Hinsicht zwei Artikel von J. Závada hinaus⁵² (mit Ausnahme der Amphibrachis-Frage), die auch methodologisch weit hinter ihr zurückstehen.

4. Von den einzelnen Zweigen der Verswissenschaft ist die vergleichende Metrik am wenigsten durchgearbeitet, nicht nur deshalb, weil sie einen verhältnismässig jungen Fachzweig, ohne längere Tradition, darstellt, sondern auch darum, weil sie die Aufmerksamkeit der vorwiegend von Problemen der Poesie des eigenen Volkes eingenommenen Versforscher nur so nebenbei fesselte. Von Bedeutung waren auch hier Anregungen einiger Vorkriegsarbeiten Jakobsons über den russischen und bulgarischen sowie über den Vers südslawischer Heldenlieder⁵³,

⁴⁹ *Slezský sborník*, 1947, S. 179—182.

⁵⁰ O. Králík, *O charakter Bezručova díla* im Sammelband *Pět studií o Petru Bezručovi*, Olomouc 1947, 29—114; vgl. auch O. Králík, *Chronologie a text Slezských písní*, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947—1948, S. 158—170; Derselbe, „*Kapitoly o Slezských písních*“, „*Publikace Slezského ústavu*“, Bd. 18, Ostrava 1957.

⁵¹ P. Bezruč, *Písně 1899—1900*. Uspořádal, doslov napsal a k vydání připravil O. Králík, Praha 1953.

⁵² Siehe Anm. 13.

⁵³ R. Jakobson, *O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, Berlin 1923 (Tschechisch: *Základy českého verše*, Praha 1926); Derselbe, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, „*Proceeding of the International Congress of Phonetic Sciences*“, Amsterdam 1932, S. 44—53. Vgl. auch: *Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale*, VIII—IX, 1933; Derselbe, *Bolgarskij pjatistopnyj jamb v sopostovlenii s russkim*, „*Sbornik v čest na prof. L. Miletič za sedemdesetgodišninata ot roždenieto mu*“, Sofia 1933, S. 108—177. Siehe auch das Kapitel „*Srovnávací slovanská metrika*“ u. d. Schlagwort „*Metrika*“ in *Ottův slovník naučný nové doby*. Dodatky IV, 1935, S. 213—218.

trotzdem sie von falschen theoretisch-methodologischen Prämissen aus-
 Kurz vor dem Kriege erschien Hrabáks Buch über die Beziehung
 des altpolnischen Verses zum altschechischen, das einen langwährenden
 Meinungsaustausch ausgelöst hatte, der erst in den 50-er Jahren seinen
 Abschluss fand⁵⁴. Hrabák stellte heraus, dass die Verssysteme der tschechischen und der polnischen Dichtung im 15. Jh. in allen Versmassen analog waren, und wies darauf hin, dass sich im achtsilbigen Vers (als dem wichtigsten syllabischen Versmass) der Wortakzent als metrische Tendenz geltend machte. Bei der engen Verbundenheit beider Literaturen, unter Übergewicht der tschechischen, erklärte er diese Analogie-Erscheinung als Äusserung des tschechischen Einflusses. Horálek erwiderte Hrabák während des Krieges in seiner Abhandlung *Rozbor verše a staročeský přízvuk* (*Analyse des Verses und der altschechische Akzent*, 1942). Er stellte hier in Zweifel, ob und inwieweit man auf Grund von Versanalysen Schlüsse ziehen könne auf Charakter und Lage des Akzents im gegebenen Sprachmaterial. Er hält die von Hrabák analysierten polnischen Dichtungen für mechanische Übersetzungen, die vornehmlich auf der lautlichen Anpassung der tschechischen Vorlage beruhen. Er hob hervor, dass mit Rücksicht auf die nahe Verwandtschaft beider Sprachen jegliche Behauptungen über die prosodischen Eigenschaften des Polnischen, die sich auf solche Übersetzungen stützen, keine Beweiskraft haben.

Nach dem Kriege brachte Horálek eine neue Abhandlung zum Druck (*Sborník filologický*, 1946), in welcher er auf Hrabáks Buch zurückkommt. Die Summe seiner Deutungen läuft auf die Behauptung hinaus, dass der gesungene Vers mit daktylischer Tendenz, wie ihn Hrabák in der altpolnischen Poesie nachgewiesen hat, nichts weiter sei als altschechischer Jambus, der im polnischen Sprachmaterial mechanisch realisiert wird. Den altpolnischen Vers bezeichnet er als „die Alternation des altschechischen Verses in einem im ganzen verwandten Sprachmaterial“. Horálek weist auch auf die Tatsache hin, dass der polnische Vers eine verhältnismässig kurze Zeit den tschechischen Taktvers nachahmt (dass in ihm infolge dieser Nachahmung die taktmässige Gliederung ihre rhythmische Bedeutung verloren habe); sobald er sich von den tschechischen Einflüssen freimacht, strebt er ein für allemal dem Syllabismus zu. Dies ist für Horálek ein Beweis, dass die altpolnische Nachahmung nicht imstande war, eine Tradition herauszubilden und folglich nur ein Übergangspro-

⁵⁴ J. Hrabák, *Staropolský verš ve srovnání se staročeským*. (Über das Buch u. weitere daran anknüpfende Arbeiten vgl. Anm. 2 c).

dukt der engeren Annäherung beider Literaturen in der gegebenen Zeitspanne darstellt.

Zu beiden Abhandlungen Horáleks nahm Hrabák Stellung in seinen *Kapitolky ze srovnávací metriky česko-polské* (Kapitel aus der vergleichenden tschechisch-polnischen Metrik). Im ersten Kapitel, das die Stabilisierung des Akzents im Lichte der altpolnischen Poesie behandelt, gibt er eine bestimmte Berechtigung dem Bedenken Horáleks zu und weist auf einige theoretische Voraussetzungen für die Lösung dieser Frage hin. Hinsichtlich des Daktylus handelt es sich nicht so sehr um die Erscheinung selbst, als vielmehr um ihre Interpretation: Horálek erklärt sie genetisch, während es Hrabák auf die objektive Beschreibung derselben ankommt; und die zeigt, dass der Dichterkomponist des Liedes *O cialo Boga żywego* nicht allen geraden Silben Wortakzente unterlegt hat, sondern bloss der vierten und gewissermassen der zweiten Silbe. So ergab das Streben, den Vers nach jambischen Mustern zu aktualisieren, keinen Jambus, sondern einen Daktylus mit zeitweilig steigendem Rhythmus am Versanfang. Hrabák lehnt auch Horáleks Skepsis in bezug auf die taktmässige Gliederung des altpolnischen Verses ab; man könne gegen sie doch nicht allein nur deshalb Zweifel hegen, weil sie aus dem Tschechischen übertragen wurde (man müsste dann in analoger Weise voraussetzen, dass der alttschechische Vers das Lateinische ohne alle Wirkung nachgeahmt habe). Das Wesentliche sieht Hrabák darin, dass der polnische Dichter, der den tschechischen Vers nach seiner eigenen Akzentuierung las, dessen Tendenz zu taktmässiger Gliederung herausgeföhlt und sie nachgeahmt hat. Die Abneigung von der taktmässigen Gliederung und die Hinneigung zum Syllabismus in der weiteren Entwicklung erklärt Hrabák durch prosodische Eigenschaften des Polnischen, dem bei der Verwirklichung trochäischer Füsse dreisilbige Wörter Schwierigkeiten bereiteten (für dieses Metrum ist die Konvergenz der Wortgrenze zwischen zwei Wörtern mit der ersten Wortgrenze wichtiger als mit der zweiten); übrigens spricht er die Ansicht aus, dass diese Abneigung zu der taktmässigen Gliederung nicht absolut sei und dass der polnische Vers „gewissermassen zwischen dem Extrem des rein syllabischen und dem Einschnittvers oszilliere“.

In den folgenden Jahren erschienen in Polen zwei starke Aufsatzbände von Maria Dłuska⁵⁵ über einige Fragen der Theorie und Geschichte des polnischen Verses. Die Verfasserin geht hier auf Hrabáks Buch vom Jahre 1937 ein und lehnt dessen Behauptung vom starken tschechischen Einfluss auf die polnische Versifizierung ab. Sie setzt ihm auch die Überschätzung der Theorie der sog. metrischen Tendenzen aus; sie selbst

⁵⁵ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. I—II, Kraków 1948—1950. Hrabáks Ansichten analysiert die Autorin im I. Bd., S. 179—193.

operiert lediglich mit Syllabismustypen. Auf M. Dłuska's Kritik liess sich zunächst K. Horálek hören⁵⁶. Er ändert zwar nichts an seinem abweichenden Standpunkt zu den Erscheinungen, über die er früher geschrieben hatte, hebt aber den Nutzen hervor, den die Auffassung von den metrischen Tendenzen in der Erforschung des tschechischen Verses gebracht hat; er übersieht nicht die Antipathie der Verfasserin gegen die moderne, linguistisch orientierte Metrik (Fr. Siedlecki), ist aber im Gegensatz zu Dłuska der Ansicht, dass die methodische Basis dieser Metrik eine „Vervollkommenung und Vertiefung, vielleicht auch gründliche Revision erfordere, keineswegs aber gänzliche Verwerfung“. Einige Jahre später antwortete der Dłuska auch Hrabák⁵⁷. Er stellt fest, dass es für die Erklärung der Übereinstimmung beider Verssysteme im 15. Jh. keine passendere Deutung gäbe, als den Einfluss der tschechischen Verstechnik (auch Dłuska selbst biete keine andere Deutung). Insbesondere in den Schranken des achtsilbigen Verses erscheint ihm die analoge Verwertung der metrischen Tendenzen ganz und gar handgreiflich. Wenn Dłuska nicht mit den metrischen Tendenzen als entscheidenden Faktoren rechnet, schmälert sie dadurch das Bild des altpolnischen Verses und vereinfacht ihn zu dem Gegensatz von „präziserem“ und „minder präziserem“ Syllabismus. Die übrigen Unstimmigkeiten hält Hrabák für grössere oder kleinere terminologische und sachliche Missverständnisse und führt sie auf das rechte Mass zurück.

Damit schloss vorläufig die lange Diskussion ab⁵⁸, die eine Reihe von Fragen aufwarf, welche bis heute noch der Bearbeitung harren, und die zur Läuterung der vergleichenden Methoden beitrug.

Mit dieser Diskussion hängt thematisch auch Hrabáks weitere Studie *Smilova škola a staropolské básnictví*⁵⁹ (*Die Schule Smils und die altpolnische Dichtung*) zusammen, worin der Autor die Frage beantwortet, ob bei den altpolnischen Dichtungen aus dem 15. Jh. *Wiersz Sloty o zachowaniu się przy stole* und *Legenda o św. Aleksym* mit zeitgenössischen tschechischen Einflüssen oder mit Einflüssen älterer Dichtungen zu rechnen ist. Auf Grund der unregelmässigen Einhaltung der Silbenzahl und des metrischen Abstands vom Stoffkreis der Schule Smils setzt Hrabák die

⁵⁶ K. Horálek, *Prosodie polštiny a polský verš*, „Slovo a slovesnost“, 12, 1950, S. 36—40.

⁵⁷ „Slavia“, 22, 1953, S. 510—518.

⁵⁸ Die letzte Spur des langwährenden Streites findet sich in Horáleks polnisch geschriebenem *Zarys dziejów czeskiego wiersza*, 1957, S. 29—31; tschechisch: *Přehled vývoje českého a slovenského verše*, 1957, S. 25—26.

⁵⁹ J. Hrabák, *Smilova škola a staropolské básnictví*, „Slavia“, 18, 1947—1948, S. 165—171; in etwas erweiterter Fassung neuabgedruckt in *Studie o českém verši*, 1959, S. 89—100.

altpolnische Legende in Zusammenhang mit dem geläufigen tschechischen epischen Vers aus der Mitte des 14. Jh., während Wiersz *Sloty...* Gehalt und Gestalt eher nach der Schule Smils (Umbruch des 14. u. 15. Jh.) angehört⁶⁰.

Ausser den zwei bereits angeführten Abhandlungen — über den Jambus im tschechischen Volkslied und über die Beziehung zwischen dem altpolnischen u. altschechischen Vers — hat Horálek noch zwei weitere Arbeiten in seine *Studie o slovanském verši* (1946, *Studien über den slawischen Vers*) miteinbezogen. In den *Počátky umělého verše u Slovanů* (Anfänge des Kunstverses bei den Slawen) befasst er sich mit dem kirchenslawischen Vers der Zeit des Cyrillus und Methodius, wobei er sich mit der bisherigen Forschung über diese Fragen auseinandersetzt. Er konzentriert sich auf die Analyse der akrostichonartigen *Abecední modlitba* (ABC-Gebet), deren Autorschaft zuweilen direkt dem Konstantin-Kyryll zugeschrieben wird, und versucht ihren ursprünglichen Text nach der *Bodjanski-Handschrift* selbständig zu rekonstruieren (275—276). Er erhält so ein Gefüge mit absolut überwiegenden zwölfsilbigen Versen, in denen er regelmässige Zäsuren nach der 5. Silbe und Hinneigung zur trochäischen Klausel ermittelt. Als weiteres wesentliches Merkmal dieses Versmasses hebt er den rhythmisch-syntaktischen Parallelismus hervor. In der Schlussbetrachtung stimmt Horálek nicht der Ansicht bei, dass der zwölfsilbige Volksvers der West- und Südslawen sowie der südslawische Desaterac eine Fortsetzung des künstlichen kirchenslawischen Verses darstelle. In bezug auf den Desaterac ist er der Meinung, dass er uralten, vielleicht sogar indoeuropäischen Ursprungs sei und dass er — neben der byzantinischen Poesie — auf seine Art an der Formung des Kirchenslawischen Kunstverses teilhatte. — In seiner knappen, aber übersichtlichen, auf zahlreiche Statistiken gestützten Deutung zeigt Horálek in der letzten Studie seines Zyklus *K základům bulharského pětistopého jambu* (Zu den Grundlagen des bulgarischen fünffüssigen Jambus) — wie lange der neubulgarische Vers zwischen dem heimischen syllabischen Volksvers und dem nach russischem Vorbild akzentuierenden Vers schwankte, der dann schliesslich, vor allem durch Ivan Vazovs Verdienst gesiegt hat. Der Übergang zwischen den beiden Typen war jedoch fliessend, wie es

⁶⁰ Zum Bereich der vergleichenden tschechisch-polnischen Problematik älterer Zeit gehört auch die Monographie von K. Krejčí, *Bartoloměj Paprocký z Hlohova a Paprocké Věle*, Praha 1946, in die der Autor an verschiedenen Stellen deskriptive Charakteristika von Paprockis Verstechnik und Strophik einfügt, ohne sie entwicklungsgemäss einzuordnen. Viele gelegentliche Anmerkungen über Vers, Reimtechnik und Strophik enthält die eindringliche komparative Arbeit des tschechischen Romanisten V. Černý, *Staročeská milostná lyrika*, 1948, die seinerzeit mit erheblichen kritischen Vorbehalten entgegengenommen wurde.

der Autor am fünffüssigen Jambus des Vazovschen Dichters Kiril Christov demonstriert, den er mit dem russischen fünffüssigen Jamb vergleicht. Er stellt die Übereinstimmung in der stabilen Akzentierung der 10. Silbe fest, in der phonologischen Nichtbetonung der ungeraden Silben, in den rhythmischen Tendenzen sowie in der Parallelität der regelmässig gebrochenen Akzentkurven. Auffallend ist allerdings der Unterschied in der Geltendmachung der Wortgrenzen (zwischen zwei Wörtern), deren Maximum im Jambus bei Puschkin vor die 5. Silbe und Minimum vor die 6. Silbe fällt (Hervorhebung des jambischen Ganges durch zweisilbige Wortganze), während den bulgarischen Jamb regelmässige Hervorhebung der Wortganzen vor geraden Silben auszeichnet (Schwächung der jambischen taktmässigen Gliederung). Diesen Umstand erklärte seinerzeit Jakobson durch die Beschaffenheit des bulgarischen rhythmischen Wortschatzes — geringere Anzahl einsilbiger Wörter im Bulgarischen — Horálek dagegen leitet die Erscheinung aus den Traditionen des bulgarischen Volksverses ab, wobei Botev ein bedeutender Mittler gewesen war (Wortgrenze nach der 5. Silbe mit Neigung zu derselben nach der 3. u. 7. Silbe). Die Rolle der Wortgrenzen im bulgarischen Tonvers weist dennoch auf spezifische heimische Wurzeln hin, auf die alte bulgarische Literaturtradition.

Horáleks *Studien über den slawischen Vers*, die sich mit der Versproblematik von vier slawischen Sprachen befassen, bilden kein kompaktes Ganzes, was uns ermöglicht hat, über jede von ihnen im entsprechenden thematischen Zusammenhang zu berichten. Durch diese Aussonderung taten wir Horálek ein wenig Abbruch, denn es unterliegt keinem Zweifel, dass seine Studien ein Komplex der bedeutendsten Beiträge zur slawischen vergleichenden Metrik darstellen, nicht nur in den ersten Jahren nach der Befreiung, sondern auch in der gesamten Nachkriegszeit.

Eine Gruppe weniger wichtiger, nichtsdestoweniger in mancherlei Hinsicht anregender Studien aus dem Bereich der vergleichenden tschechisch-russischen Metrik bilden einige Arbeiten von J. Závada⁶¹. In seinem Buch über den russischen Vers gab er eine Entwicklungsübersicht des russischen Verses bis zum Ausgang des 18. Jh. — mit zahlreichen Sach- und Formulierungsungenauigkeiten, wobei er seine Ausführungen oft mit Angaben überlastet, die mit der eigentlichen Problematik nicht zusammenhängen, hierauf gibt er die systematische Erklärung wieder auf, um in fragmentarischen Anmerkungen, in denen er mitunter die russischen prosodischen Verhältnisse mit den tschechischen vergleicht,

⁶¹ Siehe Anm. 13 u. 16. Ihnen sind zwei Abhandlungen anzuschliessen, die in den Jubiläumsfestschriften: *A. S. Puškin a český verš. Puškin u nás — 1799—1949*, Praha 1949, S. 243—261, und *Verš Vladimíra Majakovského v českém překladě*, „Náš Majakovskij“, Praha 1951, S. 186—202, erschienen.

„die rhythmische Organisation des russischen Verses im 19. u. 20. Jh.“ abzuhandeln. Er schliesst sein Buch mit einigen instruktiven Einsichten in die Problematik des russischen und tschechischen Reims ab, vor allem vom Standpunkt des Übersetzers (aus darüber siehe weiter oben!)⁶². In seinen neuen Beiträgen verglich Závada zwei tschechische Übersetzungen Puschkinscher Epik von V. Č. Bendl u. Elišká Krásnohorská miteinander, sowie das Werk zweier bedeutender Majakowski-Übersetzer, Bohumil Mathesius und Jiří Taufer. Wiewohl sich Závada auf reiches Vergleichsmaterial stützt, kommt er kaum über die einfache und unvollständige Deskription hinaus, wobei es ihm nicht gelingt, die untersuchten Erscheinungen in die Entwicklungszusammenhänge des tschechischen Verses einzureihen. Neben der methodologischen Unreife des Autors behinderte ihn der Mangel an Teilarbeiten sowie die Unklarheit in Fragen der Übersetzungstheorie.

Der Anstoss zu neuen Überlegungen über diese wichtige Problematik des zeitgenössischen literarischen Geschehens ging — in Böhmen wohl schon traditionell — von den klassischen Philologen aus. Es war auch einer von ihnen, nämlich Josef Král, der die Prinzipien der akzentuierenden Nachbildung antiker Versmasse⁶³ theoretisch durchgearbeitet hat, die dann ihren grössten Erfolg in O. Vaňornýs populären Übersetzungen der *Ilias*, der *Odyssee* u. a. feierten. Gleich nach der Befreiung erschienen Arbeiten und Übersetzungen von Julie Nováková, die an das traditionelle Problem neu herantrat. In ihren *Tři studie o českém hexametr*⁶⁴ (*Drei Studien über den tschechischen Hexameter*) unterzog sie alle in der tschechischen Dichtung vorkommenden Hexametertypen — a) den quantifizierenden Hexameter, b) den syllabischen und gemischten Hexameter, c) den akzentuierenden Hexameter — einer aussergewöhnlich gründlichen Analyse und wies nach, dass keine von den tschechischen Nachbildungen sämtliche Eigenschaften des ungemein plastischen antiken Hexameters erfasst. Da der akzentuierende Hexameter, namentlich der „philologische“, nicht imstande ist, die einzelnen Dichter zu nuancieren, macht die

⁶² Referate über Závadas *Úvod do estetiky ruského verše* brachten J. Levý in „Slovesná věda“, 3, 1949—1950, S. 121—123, und V. Kůst in „Listy filologické“, 74, 1950, S. 227—232.

⁶³ Siehe Anm. 19. Die Berichtigung dieser Prinzipien wurde von F. Stiebitz im Aufsatz: *K přízvuknému překládání starověkých rozměrů časoměrných*, „Listy filologické“, 48, 1921, S. 161—184, vorgenommen.

⁶⁴ Siehe Anm. 2 b. Ihre *Tři studie* ergänzte die Autorin noch durch die Abhandlung *Indické rozměry v českém básnictví*, „Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-filologická“, 1952—1953), č. 7. Vgl. auch von derselben Verfasserin *Hexametr Václava Živsy* im Sammelband *Svatopluku Čechovi*, Praha 1946, S. 579—581.

Autorin den Vorschlag, „den Hexameter eines jeden antiken Dichters durch einen wenigstens zum Teil anderen Vers zu übertragen“. Nach diesem Prinzip ging sie in ihrer Übersetzungspraxis auch vor. So gab sie im Jahre 1945 die Übersetzung des Gedichts *Hero und Leander* von Musaios heraus, dessen Hexameter sie durch den gereimten Alexandriner ersetzte. Bald darauf erschien ihre Übersetzung des philosophischen Gedichts von Lukretius *O podstatě světa* (*De rerum natura*), worin sie den klassischen Hexameter zum urwüchsigen Pentameter umformte („Hexameter ohne den ersten Takt, eventuell mit Auftakt an seiner Stelle und ohne Zäsur“). Hesiods Gedicht *Práce a dni* (*Werke und Tage*, 1950) übersetzte sie schliesslich in vierfüssigen reimlosen Trochäen.

Die Übersetzerin ändert das ursprüngliche Versmass (z. B. im Fall Lukretius) u. a. auch deshalb, weil der antike Hexameter regelmässig fünf Wortganze enthält, während dessen akzentuierende Nachbildung in der Regel ihrer sechs erfordert. Bewahrt der tschechische Übersetzer 6 Ikten, so ist er gezwungen, den Text mit nichtadäquaten Wörtern, Synonymen u. dgl. zu füllen, wodurch er die dichterische Wirksamkeit abschwächt. Durch die Wahl verschiedener Versmasse will Nováková auch einer bestimmten, durch parallele Wort- und Fussgliederung hervorgerufenen, Eintönigkeit steuern (im tschechischen daktylotrochäischen Vers, der den Hexameter nachbildet, die den Arsen unterlegten Haupt-Wortakzente zugleich die Wortgrenze kennzeichnen).

Die Lösung von Julie Nováková fand einen vorbehaltlosen Anklang, löste kritische Zurückhaltung sowie Bedenken aus. Pavel Trost identifiziert sich mit dem Vorgehen der Übersetzerin in der Hauptsache deshalb, weil die sprachlichen und literarischen Tatsachen dem gegebenen Metrum eine gewisse Bedeutung verleihen, die nur im gegebenen sprachlichen u. literarischen Milieu Geltung hat; mit Rücksicht darauf kann ein und dasselbe Metrum in verschiedenen Sprachen verschiedene Bedeutung haben⁶⁵. K. Horálek sieht in der dichterischen Seite der Übersetzung eine Reihe von unzweifelhaften Vorteilen, lässt jedoch die Frage der Wahl des Versmasses offen⁶⁶. Die schwerwiegendsten Einwände wurden von J. Hrabák erhoben⁶⁷. Er bemerkte scharfsinnig, dass Nováková durch den Verzicht auf die eingebürgerte Übersetzungspraxis O. Vaňor-nýs ihre Übersetzung vom Kulturzusammenhang der altgriechischen Literatur losgelöst und in die Umwelt der literarischen Formen des tsche-

⁶⁵ P. Trost, *Nový český Hesiod*, „Slovo a slovesnost“, 14, 1953, S. 141–142.

⁶⁶ K. Horálek, *Nad českým a ruským Lukreciem*, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947–1948, S. 171–172.

⁶⁷ J. Hrabák, *K problematice básnických překladů*, „List Sdružení moravských spisovatelů“, 2, 1947–1948, S. 47–49.

chischen Schrifttums gesetzt hat. Dem schroffen Auftreten von J. Nováková gegen die „pseudowissenschaftliche Gewohnheit“, im Versmass des Originals zu übersetzen, tritt Hrabák mit der berechtigten Einwendung entgegen, dass zwar eine und dieselbe Versgestalt in verschiedenen Sprachen u. Literaturen verschiedene funktionelle und semantische Geltung habe (z. B. russischer oder tschechischer Jambus), dass dadurch aber keineswegs das Problem gelöst sei, ob man bei einer Übersetzung unterstreichen soll, dass es sich eben um eine Übersetzung (d. h. einen Ersatz) handle, oder ob das zu übersetzende Werk in einen neuen literarischen Kontext eingefügt werden soll. Er konzediert diese Alternative bei Übersetzungen zeitgenössischer Werke, ist aber nicht davon überzeugt, dass dieses Vorgehen bei klassischen Werken zweckmässig wäre. Als er nach Jahren auf dieses Problem zurückkam, betonte er, dass „ein solches Äquivalent gefunden werden müsse, das man konsequent anwenden könnte, da die Übersetzungen sonst einer Anarchie anheimfallen würden (dasselbe antike Versmass würde ins Tschechische durch mehrere verschiedene Versmasse übersetzt werden)“⁶⁸. Trotz alledem hält er die Versuche von Julie Nováková für beachtenswert und schliesst nicht aus, dass sie eine neue Übersetzungstradition begründen könnten.

Unter den übrigen die Problematik der Übersetzung erörternden Arbeiten finden sich auch einige bedeutendere, vornehmlich aus dem Russischen übersetzte Rezensionen, die sich jedoch keine theoretische Verallgemeinerung zum Ziel setzen⁶⁹. Eine Ausnahme bildet immerhin die von einer Gruppe tschechischer Dichter unter der fachmännischen Leitung des Orientalisten Jan Rypka durchgeführte Analyse der Umdichtung von Nizámis *Sedm princezen*; unter derselben Leitung wurde das letzte Gedicht *Cesta lásky (Příběh panice)* in kurzer Zeit sogar von zwei verschiedenen Dichtern übersetzt. Durch den Vergleich beider Übersetzungen gelangt Mukařovský⁷⁰ zu dem Schluss, dass die Verschiedenheit

⁶⁸ J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956, 113; Ausgabe 1958, S. 123–124. Diese Frage ist ungemein kompliziert; davon zeugt auch der Umstand, dass der Autor in der zeitschriftlichen Fassung dieses Kapitels den Vorgang von J. Nováková nicht abfällig beurteilte, sondern eher dazu inklinierte, sich ihm anzuschliessen. Vgl.; ...für Übersetzungen aus antiken (und vor allem exotischen) Literaturen ist der von J. Nováková eingeschlagene Weg der passabelste (gangbarste)“. „Host do domu“, 3, 1956, S. 72–73. J. Nováková fasste dann die Problematik in ihrem Aufsatz *K otázce českého hexametru*, „Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci“, Jazyk a literatura IV, Praha 1957, S. 81–92, zusammen.

⁶⁹ Z. B. K. Horálek, *Maxim Gorkij — básník v českém překladě*, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947–1948, S. 53–57; Derselbe, *Nové překlady ruských bylin a bajek ebenda*, S. 247–248.

⁷⁰ J. Mukařovský, *Nizámiho „Sedm princezen“*. Referát a několik poznámek k otázkám básnické translatury, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947–1948, S. 42–50.

nicht immer eine Herabsetzung für eine dieser Übersetzungen bedeuten muss. Der erste Übersetzer (V. Nezval) wählte den zehnsilbigen und elfsilbigen Vers und unterstrich die lyrische Seite des Originals — daher Gnomik, Spiel mit verhüllter Bedeutung, Hervorhebung der semantischen Selbständigkeit jedes Verses und Doppelverses. Der zweite Übersetzer (Sv. Kadlec) verlegte sich auf das Epische der Geschichte, um auf diese Weise den gesellschaftlichen Charakter des Gedichtes im Zusammenhang mit den übrigen Positionen des Zyklus hervorzukehren. Der Unterschied zwischen diesen beiden Übersetzungen besteht also nicht im Wert oder in der dichterischen Persönlichkeit der Übersetzer, sondern ist durch die unterschiedliche Zielsetzung gegeben. Auf diese Weise ergänzt Mukařovský seine ältere These, wonach der semantische Aufbau der Übersetzung nicht nur vom Original, sondern z. T. auch von der Übersetzung selbst abhängt, dahin, dass diese semantische Einstellung nicht nur aus der subjektiven Disposition des Übersetzers entspringt, sondern auch aus objektiven Umständen, unter denen ein wichtiger Platz auch dem Zweck zukommt, für den die Übersetzung bestimmt ist.

(Fortsetzung und Schluss im nächsten Heft)