

OLEG SUS

Brno

ANFÄNGE DER SEMANTISCHEN ANALYSE IN DER TSCHECHISCHEN
POETIK (JOSEF DURDÍK UND SEINE THEORIE DER DICHTERISCHEN
SPRACHE)

Eine systematische Untersuchung der Entstehung der semantischen Analyse in der neueren tschechischen Ästhetik befindet sich erst in ihrem Anfangsstadium; es kann nicht geleugnet werden, dass nicht einmal die genetischen Hauptlinien herausgearbeitet worden sind, so dass z.B. einheimische, besonders aber ausländische Forscher glauben, die Voraussetzungen und Vorgänger der im Rahmen des tschechischen Strukturalismus entwickelten Semantik (und Semiotik) der Kunst nur in fremden, ausserhalb des tschechischen Kontextes entstandenen Theorien suchen zu müssen. Die historische Quellenforschung zeigt jedoch überzeugend, dass bereits seit den Anfängen einer systematisch gepflegten tschechischen formalen Ästhetik — d.h. seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts — eine relativ stark konsistente Entwicklungslinie besteht, in der sich die ersten, wenn auch anfänglich nur un-systematischen theoretischen Voraussetzungen für die Entstehung der Semantik (der Bedeutungslehre) in der allgemeinen Ästhetik und Kunstwissenschaft herausbilden. Der Werdegang der Kunstsemantik in der tschechischen formalen Ästhetik — der freilich unter dem gleichzeitigen Einfluss des österreichisch-deutschen Formalismus Herbartscher Prägung verlief — stellt eben jenen besonderen Zug in der Geschichte des tschechischen ästhetischen Denkens, der auch einheimischen Forschern — von den ausländischen Interpretationen ganz abgesehen — zumeist verborgen geblieben ist. Es wurde zwar neulich sogar der Begriff eines „slawischen Formalismus“ (in dem polnischen Referat von J. Frentzel) geprägt¹; dieser bezieht sich aber ausschliesslich auf das 20. Jahrhundert, indem er die Errungenschaften der sowjetischen formalen Schule, des tschechischen Strukturalismus und der polnischen „integralen Methode“ umfasst. Darüber hinaus impliziert er etwas wie einen „ethnischen“ Nährboden für eine gewisse Richtung in der Ästhetik und Li-

¹ Vgl. den informativen Artikel von J. Frentzel, *Słowiańska teoria literatury*, „*Twórczość*“ XIV, 1958, S.164–169.

teraturwissenschaft, eine Voraussetzung also, die unseres Erachtens sekundär ist (es handelt sich nicht nur um Differenzierung, bezw. Herausbilden von „nationalen“ Formalismen).

Es dürfte in diesem Zusammenhang nicht unfruchtbar sein, in der Geschichte der tschechischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts auf die Gestalt des tschechischen Philosophen, Ästhetikers, Literaturwissenschaftlers und -kritikers Josef Durdík (1837—1902) hinzuweisen. Durdíks Rolle bei der Entstehung der semantischen Theorie ist freilich eher indirekt — systematisch, explizite hat er diese Theorie nicht entwickelt; man kann ihn folglich nicht als einen der direkten „Ahnen“ in der Genealogie der tschechischen ästhetischen Bedeutungslehre bezeichnen (diese Rolle sollte erst später Otakar Zich spielen). Durdíks systematische Darlegung der formalen Ästhetik liess — gemeinsam mit dem Werk des Klassikers der tschechischen Ästhetik Otakar Hostinský — eher den gedanklichen Grundriss entstehen, über dem dann neue Konzeptionen aufgebaut werden, um ihn schliesslich zu transformieren und seine Grenzen überschreiten. Die Möglichkeit eines solchen Ineinandergreifens, einer fruchtbaren Vermischung des Verfahrens der Formästhetik mit der Semantik kündigt sich durch produktive Ansätze auf dem tschechischen Boden an.

Durdík, ein ästhetischer Herbartianer, der sich auf die Konzeption von Robert Zimmermann stützte, wurde in seiner Poetik mit der Realität der Dichtung konfrontiert, die sich nicht so leicht und elegant erfassen und bewältigen liess wie die der Musik. Die Musik wurde zum Liebling der alten formalistischen Theorie, zum liebevoll gepflegten Material, bei dem man — wenn auch nur scheinbar — auf die „fremdartigen“ Begriffe des Inhalts und des Gegenstandes verzichten konnte. Ja es war gerade dieser „Mangel“ (die angebliche Inhaltlosigkeit), die in einen Vorteil umgewandelt wurde. Die Musik ist nach Durdík vornehm, ihre begriffliche Inhaltlosigkeit konstituiert in ästhetischer Hinsicht ihn lobenswertes Privileg. Die Musik — gerade sie ist das Geheimnis des Formalismus, seine Inkarnation: „Ja, in der Musik besitzen wir die wahre Verkörperung des Formprinzips, das entschleierte Geheimnis aller Künste, da in allen anderen Künsten der Stoff (oder der Inhalt) das Urteil beeinflusst“².

Mit diesen Worten sagt Durdík indirekt, dass die „wahre Verkörperung“ des Formprinzips sich in anderen Künsten, besonders aber in der Dichtkunst, irgendwie anpassen muss und dadurch weniger „echt“ wird. Wodurch die Situation Durdíks klar umrissen wird: das Prinzip des Formalismus muss sich in der Poetik anpassen, trotz allen Konzessionen und Inkonsequenzen, auf die wir noch zu sprechen kommen. Wesentliche Unterschiede in der Struktur der einzelnen Kunstarten drängen die formale Ästhetik zur Differenzierung; am einleuchtendsten ist hier das Beispiel der Poetik der Dichtkunst (hier müssen selbst die Kategorien der „Form“ und des „Inhalts“ angepasst werden).

² Josef Durdík, *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*, [in:] *Všeobecná aesthetika*, Teil I, Praha 1881, S. 39.

Versuchen wir es nun, die Gesamtlage und ihren Niederschlag in einigen Kernproblemen eingehender zu analysieren.

Es handelt sich zuerst um das Problem der äusseren und inneren Form des dichterischen Werkes. Durdík sah sich gezwungen, in sein ästhetisches System neben dem „sinnlich“ Schönen auch das „geistig“ Schöne aufzunehmen³; dies drängte ihn wiederum dazu, ein neues Begriffspaar der inneren und äusseren Form zu konstruieren. (Der Begriff der inneren Form wurde freilich von Durdík übernommen; er wurde schon von Shaftesbury geprägt, von Goethe entwickelt.) Durdík tat es mit Rücksicht auf die Poesie, der er eine Sonderstellung, ja förmlich gewisse Privilegien einräumt. Er ordnet sie nämlich dem „geistig Schönen“ zu, das er bei den übrigen Kunstgattungen nicht kennt, weil er sie unter die Kategorie des „sinnlich Schönen“ zusammenfasst. Das Poesieschöne beruht nach Durdík auf der inneren Form, d. h. es hängt von den Verhältnissen der durch Wörter bezeichneten Vorstellungen ab; in der inneren Form ist der wahre Kern, die wahre Seele des dichterischen Werkes zu suchen⁴. Die äussere Form dient dann einer Realisierung des „Scheins“, mit anderen Worten der Realisierung eines Werkes, das ursprünglich nur in der Phantasie des Dichters, im einzelnen Geist lebt; durch die Vermittlung dieser äusseren Form — so erklärt es Durdík — wird das Werk auch anderen Geistern zugänglich und es entsteht ein Gedicht im wahren Sinne des Wortes, „in voller sinnlicher Erscheinung“. Diese vermittelnde („objektivierende“) Funktion der äusseren Form erfüllt die Sprache, die aus den sprachlichen Zeichen für die Vorstellungen besteht⁵. Wie schon gesagt, sieht Durdík das Wesen des künstlerischen Wertes der Poesie gerade in der inneren Form, deren dominierende Stellung er mit Nachdruck wiederholt begründet und unterstreicht.

Mit Hilfe einer anderen Terminologie und von einem ganz anderen Standpunkt aus gelangt also Durdík zu einer eigenartigen Parallele mit den Zielen der sonst so scharf kritisierten „Inhaltsästhetik“, obzwar er ja jeden „Inhalt“ in den Gegebenheiten der Form (d.h. der „Verhältnisse“) auflöst — die poetische Idee ist ja für ihn nichts anderes als „Form“, genauer gesagt: Verhältnis von Vorstellungen. Anders gesagt: es handelt sich vor allem um die geistige Schönheit: „[...] sie macht

³ *Op. cit.*, S. 50 u. a.; *Všeobecná aesthetika*, Praha 1875 (2. unveränderte Auflage), S. 143 ff. Nach Durdík besteht jedes Schöne aus Gliedern, d. h. Vorstellungen im weitesten Sinne des Wortes. Das „Vorstellen“ ist für Durdík der Grundzustand der Seele, er fasst ihn sehr weit auf und zählt zu ihm die „primären“ Vorstellungen — Sinnesempfindungen, die durch „unmittelbare Wirkung der Nerven“ hervorgerufen werden; der zweiten Gruppe weist er „abgeleitete“ Vorstellungen zu, die sich aus den ersteren „auf die mannigfaltigste Art entwickeln“ (*Všeobecná aesthetika*, S. 143). Zu den unmittelbaren sinnlichen Empfindungen zählt Durdík alle Arten des sinnlich Schönen, des „äusseren“ Schönen. Das geistig Schöne wird teils durch abgeleitete Vorstellungen, teils durch „resultative Geisteszustände“ — durch das Fühlen und Streben — gebildet, die aus den elementaren Zuständen entstehen. Abgeleitete Vorstellungen (das Denken), das Fühlen und das Streben bezeichnet Durdík als „geistige“ und innere Qualitäten.

⁴ J. Durdík, *Poetika*, S. 203.

⁵ *Op. cit.*, S. 201.

das Gedicht aus, ja nur sie — vorläufig noch ohne Rücksicht auf den Vers und seine sinnliche Gefälligkeit. Alles, was wir bisher gesagt haben, bezieht sich ausschließlich auf die Verhältnisse der Vorstellungen, bildet also die innere Form des Gedichtes; die äussere Form, oder im engeren Sinne des Wortes die Form schlechthin tritt erst hinzu, ohne jedoch den poetischen Wert der ersteren Form zu bereichern; wir [...] wollen nur, dass die äussere Form mit der inneren Form oder mit dem Inhalt womöglich übereinstimme“⁶. Das eigentliche Poesieschöne verhält sich zum Schönen der äusseren (sprachlichen) Form ähnlich wie die Seele zum Körper. Oder noch anders: neben der körperlichen Schönheit erscheint die Schönheit des Gewandes nebensächlich; nicht weniger nebensächlich sei auch die Schönheit der äusseren Dinge im Vergleich mit der geistigen Schönheit⁷.

Dieser Dualismus zweier ungleichwertigen Formen erlaubt es zwar Durdík, dem „geistigen“, d.h. in seiner Auffassung gleichzeitig dem „inhaltlichen“ Aspekt der Dichtung gerecht zu werden; andererseits bringt er aber die ganze formalistische Theorie in Verwirrung. Plötzlich geraten ihre Prinzipien ins Schwanken: unter der Vignette der „äusseren“ und „inneren“ Form wird sogar der modifizierte Gegensatz der alten, nicht mehr haltbaren Auffassung der „Form“ und des „Inhalts“ wieder aufgegriffen. Denn was bedeutet Durdíks innere Form, wenn nicht eine Art Gefäss für den „Inhalt“, für jene „Verhältnisse der Vorstellungen“, zu denen sie sonst in keiner engeren Beziehung steht? Selbst bei der orthodoxen herbartianischen Bestimmung des Inhalts bleibt die eigentliche, notwendige Beziehung zwischen der äusseren (sprachlichen) Form und ihrer Füllung (den „Verhältnissen der Vorstellungen“ nach Durdík) ungelöst. Die vorangehende Isolierung der beiden Grundschichten führte Durdík zur Forderung eines blossen „Einklangs“ und einer gewissen Harmonie zwischen der „klangvollen Erscheinung der Schönheit und der Schönheit selbst“⁸, was ebenfalls eine rein formale Lösung darstellt: sie könnte zwar dem „formalen“, d.h. nach Durdíks Auffassung gleichzeitig dem „inhaltlichen“ Aspekt der Dichtung gerecht werden — wenn auf eine sehr eigentümliche Art — aber die grundlegenden Tendenzen und Prinzipien der formalistischen Ästhetik werden durch diesen Schritt in einen höchst labilen Zustand gebracht.

Dass gerade an dieser Stelle der Theorie Durdíks sich eine Kluft zeigt, dürfte offensichtlich sein. Der verbissene Anhänger der Formästhetik sah sich ganz einfach gezwungen, ein doppelstöckiges System von Wörtern und Ideen (bezw. „Vorstellungen“) zu konstruieren, um der Disjunktion zwischen der sinnlichen und geistigen Schönheit und dadurch auch gleichzeitig dem Unterschied zwischen der selbständigen Existenz der äusseren und inneren Form Rechnung zu tragen. Durdík, der sich von der damaligen Sprachwissenschaft belehren liess, sah zwar in der

⁶ J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, S. 285–286. Vgl. auch J. Durdík, *Kallilogie, čili o výslovnosti*, Praha 1873, S. 74.

⁷ J. Durdík, *op. cit.*, S. 202.

⁸ J. Durdík, *Kallilogie*, S. 74; derselbe Gedanke wird in der *Poetik* entwickelt, S. 201–202.

Sprache ein semiotisches Gebilde: das Sprachzeichen war für ihn eine Bezeichnung der Vorstellung. Aber diese „Vorstellung“ wird nicht näher spezifiziert, sie bleibt mit der Abstraktheit ihrer psychologischen Bestimmung behaftet und ist letzten Endes von ihrem sprachlichen Träger getrennt. Daher konnte selbst die zwischen den beiden „Stockwerken“ (Durdíks Ausdruck) hergestellte Verbindung die ursprüngliche Trennung, die dann nachträglich in einen Parallelismus der beiden voneinander unabhängigen Reihen abgeändert wurde, nicht rückgängig machen: „Die Wörter als Zeichen laufen (fast) parallel mit den Vorstellungen; das Reich der Ideen hat seinen Herold im Reiche der Wörter, wie zwei Stockwerke übereinander, zwischen denen die feinste elektrische Verbindung eingerichtet ist“⁹. Es muss zugegeben werden, dass Durdík bestrebt war, diese „Verbindung“ genauer zu bestimmen und dass er dabei ein bemerkenswertes Gefühl für die Sprache der Dichtung zeigte; aber es steht trotzdem fest, dass er die Grenze der nur formalen Entsprechungen zwischen den zwei getrennten Elementen des poetischen Werkes nie zu überschreiten vermochte, wobei es — paradoxerweise — gerade die sprachliche Komponente war, deren Wert er schmälerte. Nach Durdík soll die Sprache als ein System von Zeichen ihren Gegenstand bedeutungsvoll und richtig andeuten, d.h. sie soll treu sein, damit sich durch sie der in der Einbildungskraft des Künstlers vorschwebende dichterische Schein nach aussen manifestieren könnte: „Ein geläuterter Schein fordert also eine geläuterte, mannigfaltig ausgebildete Sprache; diese Forderung setzen wir gleich an die zweite Stelle [die erste, privilegierte Stelle wird selbstverständlich der „geistigen Schönheit“ eingeräumt] als die Ausdruckskraft der poetischen Sprache“¹⁰. An dritte Stelle setzt dann Durdík die Schönheit der Sprache selbst, die er als eine Reihe von Klängen auffasst, gleichgültig was sie ausdrücken¹¹. Es ist immerhin überraschend, dass er trotz der wiederholt unterstrichenen Vorrangigkeit der „gedanklichen“ Schönheit das ganze zweite Buch seiner *Poetik* der äusseren Form widmete, während das dritte Buch (über die dichterischen Gebilde) zu Durdíks Lebzeiten unvollendet blieb und nur in einem handschriftlichen Torso erhalten ist. Durdíks Auffassung der „Form“ und des „Inhalts“ ist also keinesfalls einheitlich, sie schwankte innerhalb des ästhetischen Dualismus Idee: Sprache. Seine innere Überzeugung drängt den Formalisten Durdík zur Formanalyse, seine eklektische Bestrebung, den unleugbaren Tatsachen Rechnung zu tragen, führt ihn wieder zur wiederholten Hervorhebung der Priorität des „schönen poetischen Denkens“. Im Vergleich mit dem modernen Formalismus des 20. Jahrhunderts in seiner reinsten Gestalt ist Durdík, wie paradox es auch klingen mag, weit gemässigter, kompromissbereiter, selbstverständlich vor allem in der *Poetik*.

Das innere Gefüge des ästhetischen Systems Durdíks weist zweifellos eine Inkonsequenz auf, die sich eben aus einer gewissen Anpassung der formalistischen

⁹ J. Durdík, *Poetika*, S. 55–56. Auf S. 57 spricht Durdík ausdrücklich von „selbständigen Stockwerken“.

¹⁰ *Op. cit.*, S. 201.

¹¹ *Op. cit.*, S. 201–202.

terminologischen Ausrüstung an die Realität des poetischen Werkes ergibt. Die bereits angeführten Beispiele dürften es ausreichend bekräftigt haben; es bleibt nur noch zu ergänzen, dass auch weitere Erörterungen der Begriffspaare äussere Form — innere Form und Form — Inhalt sich bei Durdík in derselben Richtung bewegen.

Der Poesie hat Durdík die innere Form zuerkannt, anderen Künsten leugnet er sie ab. Er war sich nicht darüber im klaren, dass eigentlich entweder alle Künste mit beiden Formen (der äusseren wie auch der inneren) ausgestattet werden sollten oder aber dass sie im extremen Fall alle nur auf die äussere Form reduziert werden sollten: so hartnäckig war Durdík in seinem Formalismus nicht. Die beiden Formen liess er nur in der Poesie gelten, alle übrigen Künste wies er dem sinnlich Schönen zu, das nach seiner Auffassung alle sinnlichen Empfindungen unmittelbar in Verhältnisse umordnet¹², so dass die Elemente der Verhältnisse hier nur „äussere Erscheinungen“ sind. Es fragt sich nun: warum liess Durdík die beiden Formen nur in der Poesie gelten? Die Antwort liegt auf der Hand: weil ihn dazu die „Inhaltlichkeit“ wie auch das Sprachmaterial der poetischen Werke zwangen, in denen er — wenn auch in seiner Art — die bezeichnende Seite (die Wortzeichen) und die bezeichnete Seite, mit anderen Worten die poetischen Vorstellungen zu erkennen vermochte. Ebenso gut wusste er, dass auch das Gedicht in seiner „Scheingestalt“, das mutmasslich nur in der Phantasie des Dichters vorhanden ist, ein Ganzes darstellt, das aus Beziehungen der Vorstellungen, nämlich — wie Zimmermann sagte und Durdík nach ihm wiederholte — aus Verhältnissen von Gedanken besteht. In seiner Auffassung der ausserdichterischen Künste war Durdíks Auffassung viel zu sehr mit der Hervorhebung des formalen Aufbaues behaftet; letzten Endes blieb ihm die Funktion der inhaltlichen (bedeutungsmässigen) Komponenten verborgen.

Auch die semantische Geltung jener Komponenten, die er für formal hielt, vermochte er nicht zu erkennen. Die Engstirnigkeit des herbartianischen Formalismus hinderte ihn daran, andere Künste, wie z.B. die Musik oder die Malerei, von demjenigen Gesichtspunkt aus zu sehen, von dem er die Dichtkunst betrachtete. Denn ausserhalb der Grenzen der Poesie fand er nur „sinnliche Empfindungen“, die in Formen geordnet wurden, und liess ausser acht, dass er diese „Empfindungen“ — wenn wir nur die Einwände der empirischen Psychologie anführen — von den höheren, mit ihnen notwendig verknüpften psychischen Funktionen künstlich isoliert. Wenn wir es in Durdíks Terminologie ausdrücken, so bleibt z.B. das malerisch Schöne in der Wirklichkeit nicht nur auf die Verhältnisse der sinnlichen Gegebenheiten, auf die „Empfindungen“ der Farben, Linien und Gestalten beschränkt, sondern es besitzt auch seine spezifische „innere“ Form mit eigenartigen, und zwar malerischen „Vorstellungen“, die sich wieder auf eine ganz eigentümliche Art mit der „äusseren“ Form, nämlich — mit Durdík gesprochen — mit den „Ver-

¹² J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, S. 345.

hältnissen der Empfindungen" verbinden. Erst in der späteren Entwicklung des tschechischen Formalismus wurde die Dichotomie der alten formalistischen Lehre Durdíks überwunden; besonders anregend wirkte da Otakar Zich, der auch die musikalischen und bildkünstlerischen Vorstellungen als bedeutungsmässig bestimmte und so zum erstenmal den semantischen Aspekt mit der Formanalyse vereinigte.

Auch mit der Frage des Inhalts und der Form wurde Durdík nicht recht fertig. In den letzten Abschnitten des § 104 seiner *Allgemeinen Ästhetik* (1875) formuliert er in endgültiger Form seine Auffassung einiger Grundbegriffe, wie des *Inhalts*, des *Stoffes*, des *Gegenstandes*, des *Titels* und des *Gehalts*.

Nach der Meinung Durdíks hat jedes realisierte Kunstwerk („das gegenständliche Kunstwerk“) einen Inhalt. Diesen „Inhalt“ im weiten Sinne des Wortes (I_1) fasst Durdík freilich als Summe aller im Inneren des Menschen, in seiner Phantasie existierenden Formen (Verhältnisse) auf; es handelt sich also um ein „Schein-Werk“¹³; und um auch für andere ebenfalls mit der Phantasie begabte Individuen mitteilungs-fähig zu werden, muss es dinghaft werden; so entsteht das „dinghafte Kunstwerk“¹⁴. (Werk-Ding in der Terminologie der späteren tschechischen Ästhetik). Das dinghafte Material wird dann zum Träger des Scheins; in der Gestalt der „sinnlichen Form“ ist also das „sinnlich Schöne“ gar nicht enthalten, denn es handelt sich bei jener nur um das Material, in dem die beiden Arten des Schönen, das sinnliche (dazu gehören alle Künste mit Ausnahme der Poesie) wie auch das geistige (das ausschliesslich in der Poesie enthalten ist) zur Ausführung gelangen.

Die Summe aller Formen (des „Scheins“) stellt also den Inhalt (I_1) des dinghaften Kunstwerks dar. Einen solchen Inhalt hat z.B. die Musik; sie bedeute nichts, sie bezeichne nichts begrifflich. Die Anwendung des Begriffs „Inhalt“ ist freilich in diesem Zusammenhang ganz überflüssig: in der Tat handelt es sich ja eigentlich um die aller semantischen und noetischen Funktionen entledigte Form. Sobald sich jedoch Durdík der Poesie, d.h. der „geistigen Schönheit“ zuwendet, muss er seinen Inhaltsbegriff durch ein neues Merkmal, nämlich den „Inhalt“ der Vorstellungen erweitern, der dann auch mit einer gewissen Bedeutungsmässigkeit und Gegenständlichkeit ausgestattet ist (I_2). Der sich als Resultat ergebende Inhalt I_1 besteht dann a) aus dem uneigentlichen „Inhalt“ I_1 , d.h. aus den Formen des Schein-Werkes, b) aus dem neu hinzutretenden „Inhalt“ I_2 , der als dasjenige bestimmt wird, was diese Formen (nämlich Formen im Sinne von I_1) „noch sonst auf sich tragen, also eine Bedeutung oder einen Teil eines anderen, z.B. geistigen Schönen“¹⁵. Jenen „hinzutretenden“ Inhalt I_2 bildet in poetischen Werken der Stoff, den man auch — wenigstens nach Durdík — als den Gegenstand bestimmt, wenn er auf die möglichst kürzeste Weise dargelegt wird¹⁶. Die Melodie hat keinen fremden Stoff oder

¹³ *Op. cit.*, S. 602.

¹⁴ *Op. cit.*, S. 595.

¹⁵ *Op. cit.*, S.602.

¹⁶ *Op. cit.*, S. 602.

Gegenstand; ihr genüge der immanente musikalische „Inhalt“ (I_1). Die Musik ist also im Vergleich mit der Dichtung „inhaltlos“, gegenstandslos — sie hat einen I_1 , aber keinen I_2 . Ungefähr in dieser Weise muss Durdíks schillernder und uneinheitlicher Gebrauch des Terminus „Inhalt“ dissoziiert werden.

Für die Poetik ergibt sich daraus die Folgerung, dass die Dichtkunst als gegenständlich und stofflich aufgefasst werden muss. Und so sieht sich Durdík gezwungen, die Orthodoxie seines abstrakten Formalismus zu mildern. Nachdem er „begriffsfähige“ Vorstellungen, die durch Wörter angedeutet, ausgedrückt und fixiert werden können, als Material der Poesie anerkannt hat¹⁷, lässt er gleichzeitig die Existenz der poetischen Gedanken zu, obzwar er sie noch immer als Verhältnisse der Vorstellungen interpretiert. Die Mitteilungsfunktion der diese Gedanken tragenden Sprache verleiht dann der Dichtkunst eine „stoffliche“ Wirkung, sie ermöglicht ihr Vermittlung von Berichten, Belehrungen, kurz — sie ermöglicht der Poesie, in den Inhalt des Alltags und der Wissenschaft hineinzulaufen. Durdík schreibt darüber wörtlich: „Der Stoff der Dichtkunst erstreckt sich so weit wie die Verbindung der Vorstellungen, soweit sich aus dieser Verbindung ein Eindruck der Schönheit ergibt; sie ist die umfassendste Kunst [Sperrdruck O.S.] (Der Gedanke = Verbindung von Vorstellungen: »Mein unvergänglich Reich ist der Gedanke«). In ihr erscheint uns das einfache und das bezügliche Schöne, das aus allen geistigen Prozessen sich ergebende Schöne, wie auch die Komik, Ironie, der Humor und das Erhabene und Tragische [...] Da sie sich darüber hinaus der Sprache bedient, die als Mittel der Mitteilung auch andere Zweige wie der Alltag und die Wissenschaft gebrauchen, läuft die Poesie bis in ihren Inhalt hinein, sodass sie sogar deren Aussagen wiederholen kann, belehren darf, Berichte mitteilen vermag, wodurch eine besondere elementare Wirkung, die Wirkung des blossen Stoffes bedingt ist [...]“¹⁸.

Dass also Durdík die Inhaltlichkeit der Poesie in seiner Weise anerkennt, braucht nicht bezweifelt zu werden. Er gibt auch negative Beweise für das Vorhandensein dieser Inhaltlichkeit ab, indem er sich mürrisch beschwert, dass sie die poetischen Mittel zu „unsittlichen“ Zwecken verführen kann, zur Geschmacklosigkeit und Roheit: „Wo aber ist die Ursache dessen zu suchen, oder was ermöglicht einen solchen Missbrauch? Es ist die Inhaltlichkeit der Poesie, die im Vergleich mit der Musik am grössten ist und deren Vorzüge sich hier als Nachteile auswirken. Der Fluch haftet an dem Inhalt [sic!], ja die äussere Form ist so keusch, dass wir da eine Gemeinheit nicht einmal erkennen würden [...] Blosser Klänge, die nichts bedeuten [musikalische Töne], können ganz einfach nichts Gemeines bedeuten“¹⁹.

Die Erkenntnis, dass „alles im Kunstwerk Inhalt ist“ (u. zw. nicht nur in der Dichtkunst), das heisst, dass jede ästhetisch funktionierende Komponente Bedeu-

¹⁷ *Op. cit.*, S. 51.

¹⁸ *Op. cit.*, S. 51.

¹⁹ *Op. cit.*, S. 159.

tungsträger ist, blieb für Durdík freilich verschlossen (diese These wurde erst viel später in der modernen tschechischen Ästhetik von Jan Mukařovský geprägt). Er konnte zu ihr nicht gelangen: ihm standen im Wege der bereits erwähnte Parallelismus der äusseren und inneren Form, die Abtrennung der Sprache von den durch sie bezeichneten Vorstellungen, die nur sehr provisorisch durch die vage Harmonie der beiden „Stockwerke“ natürlich bei Durdík überbrückt wurde. Auch die unlösbaren inneren Widersprüche in Herbarts Theorie der ästhetischen Verhältnisse wirkten sich da negativ aus. Immer wieder behauptete Durdík, dass nur die Form, immer nur die Form das eigentliche ästhetische Element ist und das folglich alles, was in dem Inhalt (im Sinne von I_2) ästhetisch wertvoll erscheint, seinen Wert nur den Verhältnissen verdankt²⁰. Aus diesem *circulus vitiosus* wusste sich Durdík nie recht zu befreien. In der Musik wollte er nicht; in der Poesie gelangte er zwar bis zu den von Wortzeichen getragenen Vorstellungen, aber er vermochte es nicht mehr (und im Rahmen des übernommenen Systems konnte es auch nicht tun) den entscheidenden Schritt von den Vorstellungen zu den Bedeutungen zu machen, was ihm dann ermöglichen würde, auch die zwischen den Bedeutungen herrschenden Beziehungen als höhere Bedeutungsstrukturen aufzufassen. Schon das wäre ein Durchbruch durch den Wall der Durdíkschen „Verhältnisse“ und eine Voraussetzung dazu, um schliesslich die notwendige Verbindung zwischen den sprachlichen Bedeutungen und der aussersprachlichen Realität herzustellen. Es wäre freilich historisch ungerecht, diese Ansprüche an Durdík zu stellen. Durdík konnte seinen eigenen Schatten nicht überspringen; er hat genau nur das geleistet, wozu ihm Kräfte ausreichten. Und sie reichten wenigstens dazu aus, dass er trotz seiner grundsätzlichen Abneigung zur Inhaltsästhetik beliebiger Art und zu den „Bedeutungen“ überhaupt wohl oder übel das Problem der Bedeutung doch ein wenig positiver erörterte, wenn es auch immer noch als Formalist.

Dies bezeugen uns einige wichtige Teilerkenntnisse in seiner Poetik, in denen sich — wenn auch nur andeutungsweise — die Möglichkeiten eines Weges vorwärts zeigen.

*

Im Falle der ersten Erkenntnis handelt es sich scheinbar nur um eine terminologische Korrektur. In der *Allgemeinen Ästhetik* steht sie mehr oder weniger isoliert. Welche ist nun eigentlich die Natur dieser Korrektur?

Bekanntlich hat Durdík die herbartianische Psychologie mit ihrer Mechanik der Vorstellungen vererbt, die er nun auch auf das Poesieschöne, nämlich auf die sog. innere Form, auf die Verhältnisse der poetischen Vorstellungen überträgt. Es ist bereits gesagt worden, dass ihre semantische (und gleichzeitig auch noetische) Problematik bei Durdík nicht zu Ende gelöst ist; das soll jedoch keines-

²⁰ J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, S. 603.

falls besagen, dass er sie nicht angeschnitten hätte. Fast unwillkürlich identifiziert er auf einmal die Vorstellung mit dem Wortsinn und befindet sich wenigstens einen Augenblick dort, wohin er logisch gelangen sollte: „[...] das dichterische Wort besteht [...] in dem Verhältnis der Vorstellungen, nämlich in jener Form, die nicht vielleicht durch die Klänge der Wörter, sondern durch deren Sinn gebildet wird, also in einer durch kein Sinnesorgan (den Gesichts- oder Gehörsinn) [bei Durdík nicht gesperrt] wahrnehmbaren Form, sondern in einer Form, die nur unser Geist wahrzunehmen vermag“²¹. Ein Strukturalist würde sagen, dass Durdík hier das immaterielle „Natur der Bedeutungsstruktur“ ertastet hat. (Es sei hinzugefügt, dass Durdík auch den „Sinn“ nach seinem Rezeptarium versteht: er sieht auch in dem Sinn nichts anderes als die obligate „Form“, Verhältnis von Vorstellungen, mit denen dieser tschechische Formalist wie mit einem Allheilmittel alles zu erklären glaubt.) In der *Allgemeinen Ästhetik* ist dieser episodische Abstecher in die Semantik der poetischen Sprache isoliert, ohne Zusammenhänge und ohne weitere Folgen. Die *Poetik* (1881) befasst sich nun wieder nicht eingehender mit der inneren Form und ihr ganzes zweites Buch ist einer detaillierten Analyse der äusseren Form gewidmet, von der Prosodie, dem Versfuss und dem Vers bis zur Vortragskunst, Übersetzungsproblematik und Sprachpflege. Das dritte Buch der *Poetik* ist nicht erschienen; es wurde zwar von Durdík als ein selbständiges Werk geplant, ist jedoch unvollendet geblieben. In Durdíks Nachlass haben sich nur Teile der ersten Kapitel dieses dritten Buches erhalten; sie wurden unter dem Titel *Die poetischen Gebilde* von Antonín Papírník in der philosophischen Revue „Česká mysl“ veröffentlicht (Jhg. 1913, Fortsetzung im Jhg. 1914)²². Für uns ist in diesem Zusammenhang besonders der dem Material des dichterischen Vorstellens gewidmete § 1 von Interesse. Wie gewöhnlich, bestimmt hier Durdík gleich am Anfang das Poesieschöne. Dies besteht nach ihm aus Verhältnissen von Vorstellungen; den Inhalt der Vorstellungen bestimmt aber Durdík schon als den Sinn der Wörter²³. So beginnt Durdík die mit dem sprachlichen Ausdruck verknüpfte Vorstellung psychologisch und linguistisch, semantisch aufzufassen. Die Unterscheidung dieser beiden Aspekte ist nicht durchgeführt, es kommt zu ihrer Vermischung, der Inhalt der Vorstellung oder der Wortsinn wird nach wie vor formalistisch bestimmt²⁴.

Aber gerade in diesem Zusammenhang verdient Durdíks Theorie des Umrisses, die auf dem Grenzgebiet zwischen der Psychologie, Noetik und Semantik aufgebaut ist, besonders Interesse. Noch heute erinnert sich kaum jemand an diese Theorie — mit Unrecht, denn sie leistete seinerzeit einen Beitrag zur Lehre von der poetischen Sprache und kodifizierte zum erstenmal — wenn auch in einer ganz eigenartigen

²¹ *Op. cit.*, S. 278.

²² J. Durdík, *Útvary básnické* (drittes Buch der *Poetik*). Aus dem Nachlass herausgegeben von A. Papírník, „Česká mysl“ XIV, Praha 1913, S. 113–128, 260–276; XV, 1914, S. 159–172, 271–287, 409–416.

²³ J. Durdík, *Útvary básnické*, S. 115.

²⁴ Nämlich wieder als Verhältnis von Vorstellungen; vgl. *Útvary básnické*, S. 115.

Weise — die Theorie von der besonderen bedeutungsmässigen Oszillation, eine Theorie also, der wir in anderer Gestalt und selbstverständlich mit einer anderen Terminologie bei Hostinský oder Zich begegnen, aber die wir auch mit der strukturalistischen Auffassung der poetischen Benennung vergleichen können.

In der *Allgemeinen Ästhetik* bleibt noch Durdík bei seinen psychologischen, bzw. allgemein noetischen Interpretation. Seine Gedanken über den „Umriss“ sind dort nur ein Teil einer ganzen Theorie der Abstraktion, die den Entstehungsprozess der aus den primären „Empfindungen“ abgeleiteten Vorstellungen erklärt. Durdíks Theorie der Abstraktion ist in ihrem Grunde verfehlt; sie ist veraltet, sie lässt an den mechanischen Empirismus denken, der die Entstehung der höheren Erkenntnisstufen als Zusammenstellen der niedrigeren sinnlichen Wahrnehmungen und als ein Wegdenken dessen sieht, was in den sich wiederholenden Eindrücken unterschiedlich ist. Die philosophischen Schwächen dieser Konzeption vermochten jedoch ihren positiven Beitrag auf dem Gebiet der Poetik nicht zu unterdrücken. Untersuchen wir zuerst Durdíks allgemeine Darlegungen und dann ihre Anwendung auf dem Gebiet der poetischen Sprache.

Die Vorstellung oder das Bild ist nach Durdík ein zusammengesetztes Gebilde, das aus Empfindungen (Wahrnehmungen) besteht, die nicht real sind, sondern in unserem Bewusstsein als Bilder zurückbleiben, nachdem die reale Anschauung bereits zu Ende gegangen war²⁵. Mit der fortschreitenden Erkenntnis und sich erweiternden Erfahrung schaffen wir aus den ursprünglichen Bildern-Vorstellungen neue Bilder, und zwar so, dass wir die unterschiedlichen Merkmale wegdenken und die analogischen oder identischen Merkmale in unserem Bewusstsein verstärken. Aus den Bildern der Linde, der Eiche, der Tanne entsteht z.B. nach Durdík ein neues Bild, die allgemeine Vorstellung des Baumes. Durdík bezeichnet diese Vorstellung als Umriss.

Der Umriss ist ein Bild, dessen manche Stellen deutlicher und anschaulicher sind, während andere eher dunkel und unbestimmt bleiben. Es handelt sich also um eine veränderliche Einheit von anschaulichen und verallgemeinerten Zügen: „Daraus erkennen wir das Wesen des Umrisses: die einzelnen Teile der Bilder, aus denen er entstanden war, drängen sich immer wieder in ihn zurück und verändern mehr oder weniger seine ganze Natur. Darum ist auch jeder Umriss nicht ganz bestimmt, er ist schwankend, umfassend, aber unfertig, wir möchten lieber sagen fliessend. Gleichzeitig mit dem Hauptumriss schweben zum Gemüt Bilder empor, aus denen er entstanden war; wir können sie entweder als über dem Umriss oder unter ihm befindlich denken, aber in einer schwächeren Beleuchtung. So sind die allgemeinen Vorstellungen oder Umrisse überhaupt eingetümlige Zusammensetzungen, nicht nur hinsichtlich ihrer Glieder, sondern auch hinsichtlich der sie begleitenden Reproduktionen²⁶“. Der Umriss ist noch kein Begriff; denn aus dem

²⁵ J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, S. 256.

²⁶ *Op. cit.*, S. 258.

Begriff sind jene nebensächlichen oder schwankenden Züge ausgeschlossen. Und mit Hilfe der Umriss will Durdík nun das spezifische Wesen der poetischen Vorstellungen erklären, die sich gleichsam zwischen der reinen Abstraktion der genauen (wissenschaftlichen) Begriffe und der Banalität der primären Bilder befinden. Gleichzeitig will Durdík der Konkrettheit und Anschaulichkeit der poetischen Vorstellungen gerecht werden; er will gleichzeitig der damals üblichen Lehre von der Bildlichkeit, Sinnlichkeit des Schönen schlechthin, deren Wurzeln nicht nur in den Schulen der hegelianisierender Ästhetiker, sondern auch in der Tradition vorkantischer aufklärerischer Ästhetik (Baumgarten) zu suchen sind, Rechnung zu tragen. Möge Durdíks Ausgangspunkt bei der allgemeinen Bestimmung des Umrisses vorwiegend psychologisch (noetisch) sein — er ist ja aus der Psychologie Herbart's übernommen — seine Konsequenzen kommen sehr eng an die empirische Seite der poetischen Sprache heran. Durdík verstand es sogar, die vulgäre Darstellung der „Anschaulichkeit“ zu vermeiden, da er sehr gut wusste, dass es sich in dem dichterischen Ausdruck um etwas mehr handelt, nämlich um die „begriffsfähigen Vorstellungen“, die die Funktion und Stufe von einfachen sinnlichen Bildern überschreiten — kurz, dass es sich um „Gedanken“ handelt: „Die Glieder, aus denen das Poesieschöne sich zusammensetzt, sind die begriffsfähigen Vorstellungen. Durch dieses Attribut unterscheiden wir sie von den Vorstellungen schlechthin. Und so entstehen Gruppen aus Gliedern, die sich auf alle denkbaren Gegenstände unserer Welt beziehen. Diese Gruppen stellen uns etwas vor, was sich durch die Gruppen der vorangehenden Arten des Schönen nicht erschöpfen lässt [...] darum wird auch den begriffsfähigen Vorstellungen seit eh und je der Name des Gedankens zugeteilt. Daher die Bezeichnung: das gedanklich Schöne. Das Material des gedanklichen Vorstellens ist ganz anders als das in den vorangehenden Arten des Schönen“²⁷.

Die begriffsfähigen Vorstellungen sind — wenigstens nach Durdíks Meinung — noch keine Begriffe, sie bewegen sich nur zu den Begriffen. Gegen diese Ansicht lässt sich freilich verschiedenes einwenden: man kann ja die Begriffe im vornhinein nicht aus der Poesie verweisen, dadurch würde man sie als Kunst eigentlich degradieren. Es geht uns jetzt aber in erster Linie um etwas anderes. Die begriffsfähigen Vorstellungen sind für Durdík „zweihäusig“: einerseits sind sie das Resultat eines verallgemeinernden Prozesses (letzten Endes eines Erkenntnisprozesses), andererseits bewahren sie aber doch mehr oder weniger den Zusammenhang mit den Bildern, aus denen sie entstanden sein sollen²⁸. Durdíks Idee ist zweifellos gerade als ein Versuch interessant, die Anschaulichkeit und die Unanschaulichkeit irgendwie in einem Ganzen zu vereinigen. Die moderne Ästhetik und Poetik haben freilich festgestellt, dass das poetische Wort auch unanschauliche Komponenten enthält, und haben die alten das „Denken in Bildern“ und die „unmittelbare An-

²⁷ J. Durdík, *Útvary básnické*, S. 117.

²⁸ J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, S. 264–265.

schaulichkeit" der Poesie verkündenden Ansichten einer Kritik unterzogen²⁹. Für uns ist Durdíks „Umriss" gerade darum von Interesse, weil er einem formalistischen Ästhetiker den Übergang von der psychologisch-noetischen Analyse der Vorstellungen zur semantischen Auffassung der Spezifik des poetischen Wortes ermöglicht — wenn wir auch gegen Durdíks Lösung kritische Einwände erheben. Von der Psychologie wurde Durdík belehrt, dass der sog. Umriss verhältnismässig weniger abstrakt als der reine Begriff ist, dass er lebensvoller ist, fließender, beweglicher, obzwar er sich angeblich zum Begriff bewegt. All das führt Durdík zu einem wichtigen Gedanken, den er vorläufig (in der *Allgemeinen Ästhetik*) eher in den Begriffen der Psychologie formuliert, zu dem Gedanken von der Oszillation der Vorstellungen im Umriss. Diese Feststellung bringt er dann gleich in engen Zusammenhang mit dem poetischen Wort und seinem Sinn, wodurch er der Semantik der dichterischen Sprache auf die Spur kommt: „Wenn der Dichter das Wort der Himmel sagt, so denkt er zwar auch zuerst den Grundbegriff von dem ausserirdischen Raum, aber gleichzeitig schwingen auch alle berührten Vorstellungen in den Hauptsinn [beide letzten Stellen von uns gesperrt — O.S.], indem er eigentlich das Wort zu gebrauchen beabsichtigt, ja gegebenenfalls kann eine von ihnen am meisten hervortreten, sodass sie sogar den Hauptsinn überdeckt. Dann erhält freilich das dichterische Wort vortrefflich ein anderes Aussehen"³⁰. Ziemlich treffend vergleicht Durdík das poetische Wort mit einem gefärbten Ton, der von aliquoten Tönen begleitet wird. In den *Poetischen Gebilden* ist dann klar zu sehen, wie Durdíks Umriss, der ursprünglich als allgemeine Vorstellung bestimmt worden war, mit der besonderen bedeutungsmässigen Beschaffenheit des poetischen Wortes identisch wird; Anregungen dazu sind übrigens schon in der *Allgemeinen Ästhetik* zu finden.

Der Umriss wird also jetzt zum Wortsinn, zur spezifischen Anhäufung von Bedeutungen, die sogar in den sprachlichen Kontext eingegliedert werden, nach dessen Wandlungen auch sie ihren Habitus, ihren Sinn verändern³¹.

Und so beginnt bei Durdík die Konstituierung eines bedeutenden Teiles der Lehre von der Semantik der poetischen Sprache. Die Lehre selbst ist zwar mit der psychologischen Terminologie behaftet, von den Grenzen des Herbartianismus eingeschlossen, aber sie weist deutlich auf die eigentliche Semantik der dichterischen Sprache hin; diese Semantik wurde aber in der tschechischen Poetik von anderen Forschern entwickelt. Durdíks Gedanken gingen nicht verloren, wenigstens zu seiner Lebzeit nicht. Otakar Hostinský knüpft praktisch auf Durdíks Ansichten an, wenn er in seiner Lehre vom „ästhetischen Begriff" diesen Begriff als eine Sammel- Gesamtvorstellung bestimmt, in der sich um einen logischen Kern eine Reihe

²⁹ Vgl. dazu: O. Sus, *O interpretaci Hegelovy estetiky (Několik problémů z dějin estetiky)*, „Filosofický časopis" VI, Praha 1958, S. 830 ff.

³⁰ J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, S. 260.

³¹ J. Durdík, *Úrvary básnické*, S. 120.

von anderen Attributen anhäuft, oder — wie er sagt — wo sich eine „poetische Atmosphäre“ bildet³².

Hostinský und *eo ipso* auch Durdíks Ansichten sind gerade in diesem Punkte mit der semantischen Interpretation der poetischen Benennung, die wir in dem Werke J. Mukařovskýs finden können, gewissermassen verwandt. (Ein Hinweis auf diese Zusammenhänge kann die grundlegenden Unterschiede hinsichtlich der arbeitstechnischen, methodologischen und noetischen Ausgangspunkte keinesfalls verwischen.) Natürlich gibt es keine nachweisbare, direkte Verbindung zwischen Durdíks Lehre von dem „umrisshaften“ Charakter des poetischen Wortes und zwischen der Auffassung der strukturalistischen Poetik, die die poetische Benennung als eine dialektische Einheit des Benennungsaktes verstand, in dem in der Regel ein spannungreiches Gleichgewicht zwischen dem Pol der eigentlichen Bedeutung (der eigentlichen Benennung) und dem der übertragenen Bedeutung (der bildlichen Benennung) herrschte³³. Die Lehre von den akzessorischen Bedeutungen des poetischen Wortes, die sich wie eine oszillierende Anhäufung von Bedeutungen um den „Bedeutungskern“ gruppieren, wurde ebenfalls — wenigstens in tschechischen Zusammenhängen, wenn wir von dem offensichtlichen Anknüpfen auf die sowjetische formale Schule absehen³⁴ — durch die Poetik O. Zichs³⁵ vermittelt, dessen Schüler Mukařovský war. Durdík hat hier offenbar nicht gewirkt. Aber Zich selbst entwickelte seine Ansicht von der Assoziierung eines Bedeutungskomplexes in der poetischen Sprache nach dem Vorbild seines Lehrers Hostinský. Selbst hier also ist die Linie der strukturellen Zusammenhänge, auf der die organische Entwicklung der tschechischen Semantik der poetischen Sprache beruht, nicht unterbrochen. Zich hat freilich die Ansichten Durdíks gerade durch seine konsequentere Berücksichtigung der semantischen Seite der poetischen Sprache überwunden und seine Dichotomie zwischen dem (nach Durdík eigentlich ästhetisch sekundären) sprachlichen Ausdruck und dem (bei Durdík künstlich aufgewerteten, gleichzeitig aber doch nur formalen) dichterischen Gedanken endgültig beseitigt.

Abschliessend möchten wir hinzufügen, dass die Geschichte der tschechischen Ästhetik und Poetik sich durch unmittelbare Abhängigkeiten und Entlehnungen nicht erschöpft; nicht weniger wichtig sind auch vorbereitende Arbeiten, die oft veraltet sind und in der Geschichte als verschollen gelten, aber gleichzeitig in dieser oder jener Weise einen gedanklichen Nährboden, einen Horizont entstehen lassen,

³² O. Hostinský, *Esthetika*, Teil I; *Všeoobecná aesthetika*, verfasst von Zdeněk Nejedlý, Praha 1921, S. 335.

³³ J. Mukařovský, *K sémantice básnického obrazu*, [in:] *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, 2. Auflage, S.167.

³⁴ Die Termini „der Bedeutungskern“ und „die akzessorischen Bedeutungen“ sind abgeleitete Formen der russischen Termini aus der Schule der formalen Poetik. Vgl. Mukařovský *Máchův «Máj»*, [in:] *Kapitoly z české poetiky*, Teil III, S. 113 (Text) und Anm. 36 unten.

³⁵ Vgl. O. Zich, *O typech básnických*, „*Časopis pro moderní filologii*“ VI, Praha 1918, S. 43 ff.

von dem die weitere Entwicklung zehren wird. Und einen Teil dieses „Horizonts“ bilden auch einige Teilerkenntnisse der Poetik Durdíks, die sich auf die Semantik der poetischen Sprache beziehen.

POCZĄTKI ANALIZY SEMANTYCZNEJ W CZESKIEJ POETYCE

STRESZCZENIE

Józef Durdík jako pierwszy systematyk i teoretyk czeskiej estetyki formalnej złagodził w poetyce ortodoksyjność swego „abstrakcyjnego” formalizmu (Durdík był uczniem Herbarta i Zimmermanna). Za materiał poezji uznał wyobrażenia „zdolne stać się pojęciami”, wyrażalne za pomocą słów, a tym samym uznał istnienie poetyckiej „treści” („poetyckiej myśli”), jakkolwiek zinterpretował ją formalistycznie jako związek wyobrażeń. W odniesieniu do tego związku wspominał też o paru semantycznych problemach języka. Na szczególną uwagę zasługuje J. Durdíka teoria „zarysu” (ogólnego wyobrażenia), która została zbudowana na pograniczu psychologii, poetyki i semantyki.

Teoria ta wniosła bardzo konkretny wkład do nauki o języku poezji. Durdík mianowicie uznał (oczywiście w granicach swego systemu) specyficzne właściwości wyobrażeń poetyckich; ich miejsce widział między abstrakcyjnością pojęć naukowych a oglądowością obrazów zmysłowych. W dziele *Utwory poetyckie (Útvary básnické)*, wydanym pośmiertnie, „zarys” Durdíka stał się „sensem” słowa o specyficznym poetyckim nagromadzeniu oscylujących znaczeń. Nauka Durdíka o oscylacji znaczeń wycisnęła swe ślady na rozwoju nowszej poetyki czeskiej (np. u Otokara Hostińskiego), w której my z kolei możemy dostrzec powinowactwo zarówno ze strukturalistyczną teorią semantyki aktu nazywania poetyckiego (u Jana Mukařovského), jak i z dawną koncepcją szkoły formalistycznej, właśnie u J. Durdíka.

Przełożyła *Stefania Skwareczyńska*