PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

ZDENĚK SMEJKAL
Brno

TSCHECHISCHE VERSWISSENSCHAFT 1950—1959

Teil II *

5. Wie aus der bisherigen Übersicht klar hervorgeht, war die strukturalistische Forschung in der ersten Nachkriegszeit nicht nur der produktivste, sondern wegen seiner durchgearbeiteten Methoden auch der anregendste Zweig der tschechischen Verswissenschaft. Sollte die Verslehre daher auf eine neue Grundlage gestellt werden, so bestand kein Zweifel, dass dies lediglich durch ausführliche Analyse der Grundthese des Strukturalismus geschehen konnte. Die einzelnen Phasen dieser Tendenz lassen sich in Mukařovskýs Reden und Aufsätzen verfolgen, von der informierenden, fürs Ausland bestimmten Abhandlung *K pojmosloví československé teorie umění* [1] (*Zum Begriffswesen der tschechoslowakischen Kunsttheorie*) über die Studie *Umění a světový názor* [2] (*Kunst und Weltanschauung*) und den Vortrag *Kam směřuje dnešní teorie umění* [3] (*Tendenzen der heutigen Kunsttheorie*) bis zum kompromisslosen Auftreten in *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* [4] (*Zur Kritik des Strukturalismus in unserer Literaturwissenschaft*). Von seiner Evolution zum dialektischen Materialismus, sagt Mukařovský, es handle sich nicht „um sogenannte Anwendung des Marxismus auf die Kunst, sondern um das logische Ergebnis der eigenen wissenschaftlichen Entwicklung des Autors. Die Brücke zur Annäherung bildete vor allem die Dialektik und der noetische Materialismus, d. h. die Anschauung, dass der Gegenstand

---

* I. Teil, vergl. „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1960, Bd. III, 2 (5).

[1] J. Mukařovský, *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki*, „Myśl Współczesna", 1947, S. 342—351. Tschechisch u. d. Titel: *K pojmosloví československé teorie umění* (in: *Kapitoly z české poetiky*, B. I., 1948, S. 29—40).

[2] Derselbe, *Uměni a světový názor*, „Slovo a slovesnost", 10, 1947—1948, S. 65—72.

[3] Derselbe, *Kam směřujé dnešní theorie umění?*, „Slovo a slovesnost", 11, 1948—1949, S. 49—59.

[4] Derselbe, *De kritice strukturalismu v naší literární vědě*, „Tvorba", 20, 1951, S. 964—966.

der Erkenntnis die Wirklichkeit sei, deren Bestandteil das erkennende Subjekt selbst ist und die daher alle Haltungen bestimmt, die ihr gegenüber das erkennende Subjekt annehmen kann" [5].

Um das Jahr 1950 kristallisierte sich eine neue kulturpolitische Situation; es zeigte sich, dass der Strukturalismus im wesentlichen ein theoretisches Korrelat des Surrealismus und Poetismus gewesen war, genau so wie vor Jahren der russische Formalismus dem Futurismus entsprach. Und wie der Surrealismus in der neuen sozialkulturellen Situation allmählich den Boden unter den Füssen verliert, so verliert auch der Strukturalismus sein *raison d'être*. (Auch darin ist die vorangestellte Parallele vom Untergang des Futurismus und Formalismus in der UdSSR belehrend.) Den Abschluss dieser Entwicklung bildete die sowjetische Diskussion über die Sprachwissenschaft vom Jahre 1950, der auch die tschechische Wissenschaft mit regem Interesse gefolgt war.

In der neuen kulturpolitischen Situation unterzog Mukařovský den Strukturalismus einer scharfen Kritik, wobei er u. a. das Verhältnis zwischen Inhalt und Form sowie die Frage der dichterischen Sprache berührte. Zur ersten Frage äusserte er sich wie folgt: „Unter Inhalt verstand der Strukturalismus das Sujet des Werkes, ohne auf die ideengemässe Auffassung des Sujets zu achten". Das Sujet zerstückelte er dann in einzelne Motive, deren Ursprung er in erster Linie nicht in der sozialen Erfahrung des Schriftstellers, sondern in der literarischen Tradition suchte. „Die These, alles im Werk sei gleichzeitig Inhalt und Form, zeigte sich als blosse Vorspiegelung dialektischer Antinomie: ihr wahrer, jedoch verhüllter Sinn war, dass alles im Werk Form sei". Mukařovský wies auch auf die Unhaltbarkeit der strukturalistischen Auffassung der dichterischen Sprache als besonderer funktioneller Sprache hin. Durch diese Auffassung wurde eine Art Jargon geschaffen, ohne eigenen grammatischen Bau und Grundwortfonds, denn „es besteht kein Zweifel, dass die normalen sprachlichen Ausdrucksweisen in Wirklichkeit selbst im Dichterischsten absolut überwiegen". Die Frage, was denn von der strukturalistischen Forschung auch weiterhin Gültigkeit bewahre, beantwortet der Autor folgendermassen: es sind „konkrete Schlussfolgerungen aus konkretem Material. Nicht dank der strukturalistischen Methodologie, sondern dank der Erforschung konkreten Materials erwarben einige Strukturalisten bestimmte metrische und stilistische Erkenntnisse, die in ihrer Gültigkeit von der falschen Theorie unabhängig waren; die Kenntnis des tschechischen Verses und der literarischen Sprache wurde in den Arbeiten mancher Strukturalisten vertieft" [6].

---

[5] Derselbe, Vorwort zur 2. Ausgabe der *Kapitoly z české poetiky*, I., 1948, S. 12.

[6] „Tvorba", 1951, S. 964—966.

Wiewohl Mukařovskýs radikale Wertung — vor allem in Hinsicht auf sein eigenes wissenschaftliches Werk — eine teilweise Korrektur erfahren hatte [7], so wurde die theoretische Überwindung des Strukturalismus als Methode zur Tatsache.

Im Gegensatz zur früheren Auffassung, derzufolge die dichterische, auf ästhetische Wirkung eingestellte Sprache in Oposition zur kommunikativen, auf den Inhalt bezogenen Sprache stand, kam man nun zu der Erkenntnis, dass auch in der dichterischen Sprache die Mitteilung nichts Sekundäres sei und dass erst auf die Mitteilung sich dichterisch-ästhetische Funktionen schichten. Das hat seine Konsequenzen auch für die neue Versauffassung: der Vers wird nicht mehr als Deformation der Sprache angesehen, sondern als Typisierung einiger ihrer Aspekte [8].

Einwände löste die ausschliesslich ablehnende Einstellung Mukařovskýs aus, wonach das strukturalistische Interesse für die phonische Seite der Sprache, welche „die Ausdrucksmittel gegenüber dem, was ausgedrückt wird", herausstreicht, „parallel war mit dem Interesse der strukturalistischen Sprachforschung für das phonologische System der Sprache. Seine (d. h. des Strukturalismus) metrischen Forschungen nutzten reichlich die Ergebnisse der Sprachforschung über die Satzmelodie aus" [9]. Mukařovskýs Worte konnten als Ablehnung der Phonologie überhaupt aufgefasst werden; das hätte einen wesentlichen Umbau der Verslehre bedeutet, da sich die moderne Verswissenschaft in hohem Masse gerade auf die Phonologie gestützt hatte. Diese Einwände wurden auf der Prager Julikonferenz 1953 über Phonetik und Phonologie beseitigt, auf der Horálek die strittigen Fragen der kritischen Wertung des sprachwissenschaftlichen Strukturalismus scharf herausstrich; er betonte in bezug auf die Phonologie selbst, dass es sich nicht um ihre Ablehnung handle, sondern darum, sie von dem falschen Beiwerk zu befreien, das sie an ihrer Weiterentwicklung und Vertiefung behindere [10].

Horáleks Herausstreichung der strittigen Fragen bot Jaroslav Kudrna eine günstige Gelegenheit zur Darlegung der Konnexionen und Filiationen des Strukturalismus mit der westeuropäischen Philosophie der Zwischenkriegszeit [11]. In seiner Antwort wies Horálek diese zeitgenössischen Filiationen keineswegs zurück, äusserte jedoch die Ansicht, sie seien be-

---

[7] Vgl. vor allem die Beiträge von B. Havránek und F. Vodička in der Festschrift „Janu Mukařovskému k šedesátce", Praha 1952.

[8] Vgl. J. Hrábak, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956, S. 66—67, 2. Aufl. 1958, S. 70—71.

[9] „Tvorba", 1951, S. 965.

[10] „Slovo a slovesnost", 15, 1954, S. 29—38.

[11] J. Kudrna, *Několik poznámek ke kritice jazykového strukturalismu*, „Filosofický časopis", 3, 1955, S. 76—89.

zeichnender für die literarwissenschaftlichen als für die sprachwissenschaftlichen Strukturalisten. Er berührte dabei die Gefahr der Übertragung der Theorie des Sprachzeichens auf die Literatur durch Hervorhebung der engen Verwandtschaft der Tatsachen der literarischen Kunst mit den sprachlichen, von deren Zeichencharakter im ganzen kein Zweifel besteht. Auch Horálek erwähnt die weitere Gültigkeit der konkreten strukturalistischen Analysen, die sich häufig auf statistische Angaben stützen. „Man kann den Vers in ähnlicher Weise untersuchen, wie es die Formalisten oder Strukturalisten getan haben" — sagt der Autor zum Schluss — „und diese Untersuchung kann man auch praktisch verwerten (z. B. bei der Erziehung des Künstlernachwuchses sowie beim philologischen Studium), man muss aber stets darauf bedacht sein, dass es sich hier um Teilforschung handelt, die in den üblichen Fällen das Wesen des Kunstwerkes nicht erfasst" [12].

Horálek stimmt hier im wesentlichen mit Mukařovský überein; wenn man auch theoretisch gegen eine solche Behauptung schwerlich etwas einwenden konnte, so blieb doch die Frage der noetischen Grundlage jener konkreten strukturalistischen Arbeiten über den Vers, die ihre Gültigkeit bewahrt hatten, im ganzen ungeklärt. Auf diese Frage und damit zugleich auf die endgültige Formulierung der Kritik des Strukturalismus wies indirekt Horáleks Anschauung hin, die er bald darauf bezeichnenderweise — im Zusammenhang mit der neuen konkreten Arbeit — über den Vers der Wiedergeburtszeit aussprach. Horálek widerspricht der Ansicht, dass von der älteren Forschung empirisch ermittelte Tatsachen Gültigkeit behalten und dass es genüge, die frühere Überschätzung der Versqualitäten bloss auf das rechte Mass zurückzuführen: „In strukturalistischen Arbeiten über den tschechischen Vers pflegen nämlich manchmal auch einfache Beschreibungen des Versbaus und die Auswahl der Proben in hohem Masse durch falsche Anschauungen über die Bedeutung der Versform bestimmt zu werden und deshalb ist es erforderlich, alle strukturalistische Arbeiten über den tschechischen Vers in ihren Grundlagen selbst kritisch zu überprüfen" [13]. Dies strebt er auch in seinen neuen Arbeiten an, indem er sich bemüht, die gesamte strukturalistische Auffassung der Entwicklung, vor allem des Verses der Wiedergeburtszeit, zu revidieren.

---

[12] K. Horálek, *Ke kritice strukturalismu*, „Filosofický časopis", 3, 1955, S. 374—377.

[13] K. Horálek, *Verš Čelakovského překladů a ohlasů ruských písní*, „Časopis pro slovanské jazyky, literatury a dějiny SSSR", 1, 1956, s. 365—402; in *Počátky novočeského verše*, Praha 1957, S. 5, äussert sich Horálek noch einprägsamer: „Man kann heute die Ergebnisse der strukturalistischen Studien über den tschechischen Vers auch bei der Einschränkung, die sich aus der abweichenden Auf-

Damit erreichte die Kritik des Strukturalismus ihre äusserste Grenze. Nun ging es darum, den Strukturalismus in konkreter Forschungsarbeit zu überwinden. Bei der Läuterung der Methoden der tschechischen Verslehre spielten Hrabáks Rezensionen über namhafte — russische, polnische, serbokroatische — verswissenschaftliche Auslandspublikationen eine bedeutende Rolle [14]. Durch Hervorkehrung der methodologischen Problematik und ihre Gegenüberstellung den einheimischen Verhältnissen beleuchtete Hrabák den tatsächlichen Stand der tschechischen Forschung und wies ihrer Weiterentwicklung den Weg. Charakteristische für diese Etwicklung ist die Orientierung auf den semantischen Wert des Verses, auf die enge Verknüpfung der Versform und ihrer Entfaltung mit der Literatur- und Gesellschaftsgeschichte.

Zu den ersten zwei Arbeiten, die diese Postulate verwirklichten und die die tschechische Verswissenschaft praktisch auf eine neue Entwicklungsstufe hoben, gehörten Mukařovskýs umfangreiche Abhandlung *Dobrovského „Česká prosodie" a prosodické boje jí podnícené* (*Dobrovskýs „Tschechische Prosodie" und die durch dieselbe hervorgerufenen prosodischen Kämpfe*) [15] und Hrabáks Buch *Úvod do teorie verše* (*Einführung in die Verstheorie*) [16]. Mukařovský wies überzeugend nach, dass der zur Zeit der Wiedergeburt geführte Streit zwischen den Anhängern der akzentuierenden Prosodie, deren Grundsätze Dobrovský formuliert hatte, und zwischen den Anhängern der quantitierenden Prosodie keineswegs ein bloss formaler Streit zwischen zwei Dichterschulen gewesen sei; in ihm widerspiegelt sich der Schichtungsprozess im Schoss der jungen tschechischen Bourgeoisie: ein Teil derselben erhob die Forderung des

---

fassung des Inhalt-Form-Verhältnisses ergibt, nicht als Grundlage hinnehmen. Man muss vielmehr direkt von der Untersuchung des Materials selbst ausgehen, seine Wahl revidieren und seine Entwicklungszusammenhänge von neuem und bei bewusster Opposition gegen das formalistische Prinzip, wonach der Rhythmus in der Poesie die Hauptkomponente darstelle, suchen".

[14] J. Hrabák, *Kniha o ruském lidovém verši* (über das Buch von M. P. Štokmar, *Issledovanija v oblasti russkogo narodnogo stichosloženija*, Moskva 1952), „Slovo a slovesnost", 14, 1953, S. 85—88; Derselbe, *Nová kniha o ruském verši* (über das Buch des jugoslawischen Forschers L. Taranovski, *Ruski dvodelni ritmovi*, Beograd 1953) „Sborník prací filosofické fakulty brněnské university", 4, 1955, řada literárněvědná, T. 2, S. 156—157; Derselbe, *Z nových prací o slovanském verši* (insbes. über das Buch von L. I. Timofejev, *Očerki teorii i istorii russkogo sticha*, Moskva 1958, und von K. Budzyk, *Spór o polski sylabotonizm*, Warszawa 1957); ebenda: 8, 1959, T. 6, S. 90—96. Über Timofejevs Buch schrieb Hrabák auch noch im Artikel: *Důležitý přínos pro teorii verše*, „Československá rusistika", 4. 1959, S. 224—229.

[15] J. Mukařovský, *Dobrovského „Česká prosodie" a prosodické boje jí podnícené*, „Česká literatura", 2, 1954, S. 1—29.

[16] J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956, 2. Aufl. 1958.

Zeitmasses (der quantitierenden Prosodie), weil er im Gegensatz zur Volkspoesie die Schaffung einer anspruchsvolleren, „höheren" Literatur anstrebte.

Hrabák wählt in seinem Buch die Verbindung des Verses mit der Sprache zum Ausgangspunkt, wobei er nicht alle experimentell feststellbaren Qualitäten seiner Töne beachtet, sondern sich auf seine phonologisch belasteten Elemente einstellt. Diese phonologische Einstellung ermöglicht ihm, den Vers als Erscheinung *sui generis* zu deuten, in enger Beziehung zum künstlerischen Bild [17] und unter ständiger Berücksichtigung seines besonderen semantischen Wertes. („Schon allein die Tatsache, dass sich der Dichter in Versen ausdrückt, zeugt von seiner besonderen Beziehung zur dargestellten Wirklichkeit"). Er beachtet nicht nur, wie der Vers sogar den Bau höherer, nicht nur rhythmischer, Ganzen Wortwahl und Syntax beeinflusst, sondern auch, welchen Druck dagegen das Thema auf die Versform ausübt. Hrabák hat seine ausführliche Deutung in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil gibt er die Erläuterung allgemeiner Begriffe. Er beachtet hier das Verhältnis zwischen Rhythmus und Versmass, die innere Organisation des Verses, die Sprache — in erster Linie das Tschechische — als Material für den Vers, führt in die Technik der Versanalyse ein, trennt metrische Konstanten und Tendenzen, gesprochenen und gesungenen Vers, Vers und Prosa. Die allgemeinen Erklärungen schliesst er mit einer instruktiven Darlegung der historischen und vergleichenden Metrik sowie der bisherigen tschechischen Versforschung ab. Der zweite Teil ist der Beschreibung der wesentlichen Verssysteme vom tschechischen Standpunkt her gewidmet. Hier wird der syllabotonische, tonische, syllabische, freie und quantitierende Vers besprochen. Den Abschnitt schliesst eine kurze Betrachtung der komplizierten Problematik der dichterischen Translatur. Im dritten Teil, welcher der Vereinigung der Verse zu höheren metrischen Ganzen gewidmet ist, befasst sich der Autor mit Reim, Euphonie und Strophik, wobei er einigen traditionellen Strophen seine Aufmerksamkeit zuwendet.

Hrabáks *Úvod* ist das erste moderne, systematische Handbuch der tschechischen Metrik. Es wurde als Lehrbuch für Studenten herausgegeben. Schon diese Tatsache bestimmte den Charakter seines Buches, das sich auf systematische Erklärung festgelegter Erkenntnisse beschränkte. Das Paradox von Hrabáks Lehrbuch besteht jedoch darin, dass es keine

---

[17] Es ist eine andere Frage, dass das Verhältnis zwischen dem Vers und dem künstlerischen Bild sowie die weitere Beziehung zwischen Inhalt und Form von der marxistischen Ästhetik nicht eingehend bearbeitet ist, was sich hin wieder auch in Hrabáks Arbeit widerspiegelt.

blosse Zusammenfassung fertiger und unstrittiger Erkenntnisse darstellt: es wurde in einer Zeit niedergeschrieben, wo die literarischen Werte und die Entwicklung der literarwissenschaftlichen Methoden heftigen Schwankungen ausgesetzt waren, und da es auf neuen methodologischen Voraussetzungen baut, konnte es sich bloss auf Teilergebnisse der älteren, von diesen Voraussetzungen nicht ausgehenden Forschung stützen, d. h. es musste die älteren Erkenntnisse umformem, ausgestalten und präzisieren und die bestehenden Lücken mit völlig neu abgefassten Abschnitten ausfüllen.

Im allgemeinen kann man Hrabáks methodologischen Beitrag in drei Punkte zusammenfassen: 1. der Autor richtet sein Augenmerk stets auf die historische Bedingtheit des Werkes (also auch der dichterischen Form desselben), 2. er weist ständig auf die Abhängigkeit aller Elemente der Versform vom ideenhaften Aufbau des Werkes hin und 3. er beachtet bei der Analyse der einzelnen Elemente der Versform die funktionellen und Komplexbeziehungen zwischen allen Komponenten der poetischen Struktur. Wichtig ist auch der Umstand, dass er im Gegensatz zu älteren Versuchen seine theoretischen Verallgemeinerungen nicht nur auf dichterisches Material der letzten 150 Jahre stützt, sondern die tschechische Dichtung von den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag heranzieht. Dieser Vorgang ist fruchtbar, weil er dem Autor so manches traditionelle Problem in neuem Blickpunkt erstehen lässt. So hält Hrabák den syllabotonischen Vers für einen Vers, der dem Tschechischen eigen ist, und zwar innerhalb seiner ganzen Entwicklung; den syllabischen Vers fasst er mit Einschluss des alttschechischen und des volkstümlichen Verses — im Gegensatz zu Mukařovský — als Variante des syllabotonischen Verses auf. Durch all dies ist Hrabáks Buch schöpferisch und bahnbrechend [18]. Seine Bedeutung besteht in der Hauptsache darin, dass es die Schwankungen in der Erfassung der Versform und ihrer Interpretation beseitigt hat, Schwankungen, die wegen heftiger Kämpfe und Diskussionen über Kosmopolitismus und Formalismus zur Folge hatten, dass die Verslehre jahrelang brachlag. Man kann daher von Hrabáks Buch mit vollem

[18] Vgl. auch die kritischen Vorbehalte in den Rezensionen von K. Horálek (in: „Československá rusistika", 2, 1957, S. 369—370), M. Bakoš (in: „Slovenské pohľady", 73, 1957, S. 1309—1313), J. Levý (in: „Česká literatura", 5, 1957, S. 346—350), M. Pohorský (in: „Slovenská literatura", 4, 1957, S. 254—258) und den Artikel von V. Turčány, *Problémy s poetikou*, „Slovenská literatura", 7, 1960, S. 85—96. In der 2. Aufl. des Buches, 1958, nahm der Autor kleinere Retuschen vor, entwickelte einige allzu gedrängte Passagen weiter (über das Verhältnis zwischen dem Vers und künstlerischen Bild, über die Intonation als Grundelement des Verses) und ergänzte und erweiterte seine Ausführungen an vielen Stellen (über das Verhältnis zw. der Grenze des Wortganzen und der Fussgrenze, über die Funktion des Auftakts im tschechischen Vers, über verschiedene Reimtypen u. dgl. m.).

Recht sagen, dass es die theoretische Grundlage für die Weiterentwicklung der tschechischen Verswissenschaft in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre darstellt.

Der theoretischen Problematik gelten auch die einleitenden Teile von Horáleks Schrift *Počatky novočeského verše* [19] (*Anfänge des neutschechischen Verses*). Der Autor löst zunächst das Problem des Verses als Bestandteil der mit dem Inhalt vielseitig verknüpften und von ihm — trotz gewisser Autonomie — abhängigen dichterischen Form. Lehrreich ist hier vor allem die Scheidung zwischen Form und Bedeutung in der Sprache, wo es sich im wesentlichen um ein konventionelles Verhältnis handelt, und zwischen Form und Inhalt in der Kunst, wo dieses Verhältnis ästhetisch motiviert ist. Diese Verknüpfung des Verses als Bestandteil der dichterischen Form mit dem Inhalt hat jedoch nicht ausschliesslich kommunikative Gültigkeit. „In der Kunst empfinden wir eine bestimmte Form als geeigneter (bzw. als einzig geeignet) nicht nur deshalb, weil der Inhalt auf diese Weise entsprechend zur Geltung kommt, sondern auch deswegen, weil sich ein jedes Werk (u. zw. vor allem mit seinen formalen Qualitäten) in ein ganzes System künstlerischer Werte einfügt". Dabei ist der Vers in keiner so engen Verbindung mit der inhaltlichen Seite, wie die dichterische Einkleidung, wovon z. B. eine parallele Bearbeitung desselben Stoffes in Prosa und Vers Zeugnis ablegt. Im Kapitel über die Abhängigkeit des Verses von den Eigenschaften der Sprache verfolgt Horálek die Ansichten von Král und Mukařovský über die akzentuierende und quantitierende Prosodie in der tschechischen Poesie. Er hält diese Frage für nicht endgültig gelöst und verweist vergleichshalber auf das Ungarische, wo die prosodischen Eigenschaften sehr ähnlich liegen wie im Tschechischen und wo beide prosodischen Systeme nebeneinander bestehen. Ferner weist er kurz auf die Intonation als Grundlage des Verses hin und charakterisiert zum Schluss die Grundtypen des tschechischen Verses (akzentuierender Vers, syllabischer Vers, Vers mit freier Silbenzahl und quantitierender Vers). Horálek pflichtet Hrabák bei, wenn er zeigt, wie schwer es ist, eine markante Grenze zwischen dem syllabotonischen und syllabischen Vers zu ziehen. Im Gegensatz zu Hrabák, der zur Charakteristik dieses Übergangsgebilde das durch statistische Angaben ermittelte Metrum und den metrischen Rahmen zu nutzen empfiehlt, erkennt Horálek die schwachen Tendenzen zur taktmässigen, erst durch die Statistik feststellbaren Gliederung nicht als rhythmische Qualität an.

---

[19] K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, „Acta Universitatis Carolinae", Philologica IV, Praha 1956 (erschien jedoch bedeutend später, im J. 1957).

Von den einzelnen Problemem der Verstheorie erfreute sich die Intonation der grössten Aufmerksamkeit. Nach der Abhandlung von Ohnesorg, von der bereits oben die Rede war, befasste sich mit ihr auch der Prager Experimental-Phonetiker Bohuslav Hála [20] im ersten Teil seiner Studie *Podstata českého jambu s hlediska fonetického* (*Das Wesen des tschechischen Jambus vom phonetischen Standpunkt*). Er definiert einleitend den Vers als eine selbständige, durch Pausen klar abgegrenzte Gruppe von Wörtern, deren Bindeglied im Rahmen des Verses nicht nur der gedankliche Zusammenhang darstellt, sondern auch eine bestimmte akustische Anpassung, die sich in Tonstärke, Tonhöhe und Tonfarbe äussert. Tonstärke und Tonhöhe unterstützen und ergänzen einander und gestalten den charakteristischen Decrescendo-Tonverlauf der tschechischen Sprechtakte. Hála betont, dass das Tschechische keine reinen steigenden (Crescendo-) oder umschliessenden (Crescendo- Decrescendo-) Takte kennt. Dabei erkennt er die traditionellen Zichschen [21] umschliessenden Takte nicht an und bezeichnet sie als fallende Takte, allerdings mit unbetonter Vorschlagssilbe, die er „Auftakt" nennt (Zich gliedert das Wortganze „a řekla" (n P n), Hála dagegen p (P n) [22]. Hinsichtlich des Jambus ist er der Meinung, dass im Tschechischen nur der Versfuss jambisch sein könne, während der ganze Vers es nie sein kann; daher empfiehlt er, lieber von steigenden Versen, d. h. von Versen mit steigenden dynamisch-melodischen Crescendo-Impulsen zu sprechen.

Gegen die objektive Gültigkeit von Hálas Ausführungen hegte K. Horálek [23] schon deshalb Zweifel, weil Hála die experimental aufgezeichneten Verse selbst rezitiert hatte und folglich in die Rezitation Einiges von seinen subjektiven Vorstellungen und Ansichten hineintragen konnte. Einen beträchtlichen Mangel sieht Horálek darin, dass Hála über das Verhältnis der Verse zu den Wortganzen und über die Tonlinie in Versen, deren Satzgrenze in die Mitte fällt, nichts aussagt. Vor allem aber weist er Hálas Behauptung vom allgemein fallenden Rhythmus des tschechischen Satzes, Verses sowie der einzelnen Takte zurück; nach ihm bleibt die These vom steigenden Rhythmus bzw. von der steigenden Descendenz des tschechischen Satzes unerschüttert. Er weist ferner auf den Zusammenhang von Hálas Ansichten über den tschechischen Jambus mit

---

[20] B. Hála, *Podstata českého jambu s hlediska fonetického*, „Věstnik Královské české společnosti nauk, třida filosoficko-historicko-filologická", 1952/1953, T. V.

[21] O. Zich, *O rytmu české prózy*, „Živé slovo", 1, 1920, S. 65—78.

[22] *P* — betonte Silbe, *n* — unbetonte Silbe, *p* — Auftakt, Trennungslinie der Takte.

[23] K. Horálek, *Nový pokus o fonetický výzkum verše*, „Slovo a slovesnost", 16, 1955, S. 108—111.

der bisherigen Lösung dieser Frage hin [24]. Weder Hálas Replik noch Horáleks Antwort auf dieselbe brachten etwas Neues in die Diskussion [25].

Zur Frage der Intonation des Verses äusserte sich auch J. Hrabák in seinem *Úvod do teorie verše*. Im wesentlichen von J. Mukařovskýs Vorkriegsarbeit [26] ausgehend, zeigt er, dass die Intonation die Grundkomponente bildet, die den metrischen Impuls trägt. Jeder Vers hat in der Regel zwei Intonationsabschnitte, die sich im ganzen Versgefüge schematisch wiederholen und so den Vers von der Prosa unterscheiden. Da sich jedoch die durch die Versgestalt bestimmte Intonation des Verses nicht mit der Intonation des Satzes decken muss (der Zusammenfall der Versgrenze mit der Grenze des syntaktischen Ganzen ist nicht zwingend), entsteht zwischen ihnen eine besondere Spannung [27]. Diese Zweiteiligkeit der Versintonation ist allerdings vom Verskontext abhängig.

In *Počatky novočeského verše* unterstreicht Horálek, es sei in dieser Theorie nicht klar, „inwiefern die Versintonation als Transformation der Satzintonation durch die rhythmische Inertion des Verses allein bestimmt sei, so dass sie z. B. direkt von der festen Versgrenze abhängt, und inwiefern in ihre Gestaltung zeitgemässe ästhetische Anschauungen eingreifen". Durch die rhythmische Inertion können auf diese Weise Formen der Versintonation gestaltet werden, die sich nicht direkt aus den Intonationsqualitäten des Textes ergeben. So entsteht ein Kanon der Versintonation, der historisch zweifellos veränderlich und in seiner Entwicklung von den Verhältnissen innerhalb der Sprache gewissermassen unabhängig ist. Da wir die früheren zeitgemässen und fremden Gepflogenheiten nicht gut oder überhaupt nicht kennen, ist nach Horáleks Ansicht die Möglichkeit des Studiums der Intonation alter und fremdsprachiger Verse sehr fragwürdig [28].

---

[24] Vgl. Teil I., Anm. 12.

[25] B. Hála, *Odpověď prof. Horálkovi*, „Slovo a slovesnost", 17, 1956, S. 249—251; K. Horálek, *Doslov kritikův*, ebenda, S. 251—252. Über Hálas Studie vgl. auch J. Hrabák, *Úvod do teorie verše* (1958): „Hála untersucht, wie vor ihm Saran, eigentlich eine einzige Realisierung des gegebenen Verses, nicht aber den Vers selbst, den Vers als sprachliches Gebilde" (S. 71).

[26] J. Mukařovský, *Intonace jako činitel básnického rytmu*, „Kapitoly", I, 1948, S. 170—185: urspr. in: „Archives néerlandaises de Phonétique expérimentale", VIII—IX, 1933, S. 8—9; vgl. auch: *Souvislost fonické linie se slovesledem v českých verších*, „Kapitoly", I, 1948, S. 185—205; urspr. in: „Travaux de Cercle linguistique de Prague", I, 1929, S. 121—129; sowie: *O jazyce básnickém*, „Kapitoly", I, 1948, S. 78—128; urspr. in: „Slovo a slovesnost", 6, 1940, S. 113—145.

[27] J. Hrabák, *op. cit.*, 1956, S. 13—14.

[28] K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, 1956, S. 18.

Auf die Frage der Versintonation kam Horálek noch in einem selbständigen Aufsatz zurück [29]. Er analysiert vor allem ältere Arbeiten von Jan Mukařovský [30] und stellt fest, dass die linguistische Basis der Intonationstheorie als Grundlage des Versrhythmus nicht hinreichend sicher sei, da ja auch die Theorie der Satzintonation erst in den Anfängen stecke. Es sei nicht völlig klar, in welchem Sinne man die rhythmische Intonation als phonologische, von den Zufälligkeiten des Vortrags unabhängige, Tatsache betrachten kann. Es bleibe auch zu erklären, wodurch die rhythmische Inertion in freien Versen hervorgerufen wird, in denen sich weder die gleiche Taktfüllung noch das Intonationsschema annähernd wiederholt. Er stimmt mit Hrabák in der Ansicht überein, dass *sub specie* des rhythmischen Versaufbaus nicht nur die Satzintonation modifiziert ist, sondern mit ihr zugleich auch die dynamische Linienführung, das Tempo und das Timbre. Für ihr gegenseitiges Verhältnis ist der Gesamtcharakter des Textes entscheidend, vor allem aber der ideengemässe und emotionale Inhalt der Dichtung. Horálek sieht in der Intonation nicht das Wesen des Verses selbst, den er, wie folgt, definiert: „Der Vers ist eine auf Dynamik, Intonation, Tempo und Timbre abgestimmte rhythmische Einheit der Sprechäusserung. Das gilt für alle Versarten, seien sie regelmässig (syllabischer, akzentuierender, quantitierender Vers) oder unregelmässig (freier Vers)" (S. 188). Hierauf richtet er sein Augenmerk auf das Verhältnis zwischen Intonation und Exspiration, wobei er sich zu Hálas Ansichten von neuem kritisch stellt, indem er sich auf das einschlägige grundlegende Vorkriegswerk von J. Chlumský beruft [31]. Zum Schluss seines Aufsatzes weist Horálek die Zweifel darüber zurück, dass es eine, im wesentlichen durch Text, graphische Anordnung und zeitgemässe Kunstkonventionen determinierte, normale phonische Realisierung des Verses gebe. Er weist auch auf die mangelhafte Durcharbeitung der phonetischen Forschungsmethoden hin, namentlich der instrumentalen Methoden, ohne deren Hilfe die Weiterarbeit auf diesem Teilgebiet bestimmt nicht gedeihen kann.

Gleichsam als Antwort auf Horáleks Äusserung über die sich im Anfangsstadium befindende Arbeit über die Theorie der Satzintonation erschien das Buch *Intonace a věta ve spisovné češtině* [32] (*Intonation und*

[29] Derselbe, *K problému veršové intonace*, „Slavistična revija", 10, 1957, S. 185—193.

[30] Siehe Anm. 26.

[31] J. Chlumský, *Česká kvantita, melodie a přízvuk*, Praha 1928. Vgl. auch das Buch von S. Petřík, *O hudební stránce středočeské věty*, Praha 1938, und die Studie von M. Romportl, *K tonovému průběhu v čestíně*, „Věstník Královské české společnosti nauk, tř. filosoficko-historicko-filologická", 1950, S. 3.

[32] F. Daneš, *Intonace a věta ve spisovné češtině*, „Studie a práce lingvistické", Hft. 2, Praha 1957.

Satz im Schrifttschechischen) von František Daneš, das von der Fachkritik wärmstens begrüsst und als eine der besten tschechischen linguistischen Studien der letzten Zeit bezeichnet wurde [33]. Daneš hat sich in seinem Buch die wichtige Aufgabe gestellt „eine theoretische, methodische und materielle Grundlage zu schaffen, auf der man wohl leichter und sicherer spezielle und Überbauerscheinungen wird verarbeiten können". Eine solche spezielle Erscheinung ist eben die Frage der Versintonation, die Daneš in seinem Artikel *Intonace a verš* [34] (*Intonation und Vers*) übersichtlich zu bearbeiten versucht hat. Er untersucht hier: a) die Beziehungen zwischen der Gliederung der Sprechäusserung und des Verses; b) den Zusammenhang zwischen dem Rhythmus der Sprechäusserung und des Verses; c) die Intonation der Sprechäusserung und im Vers; d) die Mittel der Versgliederung. Er geht vom dem ohne Zweifel richtigen Grundsatz aus, das für ein Dichtwerk im Tschechischen die allgemeinen Gesetzmässigkeiten der Gliederung der Sprechäusserung und der Intonation die Basis bilden, was ihm jedoch nicht den Blick auf die Tatsache verhüllt, dass sich die Gliederung der Sprechäusserung grösstenteils nicht mit der Gliederung des Verses deckt; es ist folglich zu beachten, dass der dichterische Text in zwei Ebenen organisiert ist — in der Vers- und in der Satzebene. a) Hinsichtlich der Gliederung der Sprechäusserung in Glieder (Kola) unterscheidet der Autor in der Sprechäusserung neutrale Wortgrenzen (dort, wo die Grenze zwischen den Gliedern möglich ist), positive Wortgrenzen (dort, wo die Grenze notwendig ist) und negative Wortgrenzen (wo sie nicht realisiert werden kann). Die grösste Divergenz zwischen der Sprechäusserungs- und Versgliederung findet Daneš dort, wo die Versgrenze mit der negativen Wortgrenze zusammenfällt und wo die positive Grenze nicht in den Versausgang fällt. Weniger auffallend ist diese Divergenz dort, wo die Versgrenze der neutralen Wortgrenze entspricht, und sie schwindet gänzlich dort, wo sich beide Grenzen decken. Wenn der Vers aus einigen Sprechäusserungsgliedern besteht, so entstehen verschiedene Kombinationen. Unterschiedlich reflektiert sich auch die Gliederung der Sprechäusserung in bezug auf die mittlere Versgrenze und auf die Strophengliederung. Da der traditionelle Begriff des Enjambements — nach Daneš — nicht imstande ist, einige wichtige Divergenztypen zwischen der Satz- und Versgliederung zu umfassen, schlägt der Autor vor, darauf zu verzichten. b) Nach Daneš hat jede Sprechäusserung eine zweischichtige rhythmische Struktur, deren Grundmass durch nicht völlig regelmässige Wiederholung betonter Silben und durch Gliederung in Sprechäusserungskola gegeben ist. Die zweite rhyth-

---

[33] P. Trost, *Kniha o větné fonologii*, „Slovo a slovestnost", 20, 1959, S. 74.

[34] F. Daneš, *Intonace a verš*, „Slovo a slovesnost", 19, 1958, S. 103—124.

mische Schicht ist von dem nicht ganz regelmässigen Vorkommen des Intonationszentrums und der potentiellen Pause abhängig. Im akzentuierenden Vers wird bloss die 1. rhythmische Schicht der Sprechäusserung genutzt, während die 2. rhythmische Schicht ungenutzt bleibt, weil man den Vers (Halbvers) mit einem Sprechäusserungsglied oder einer Gruppe derselben nicht grundsätzlich identifizieren kann. c) Von grosser Bedeutung für die Versintonation ist die Verteilung der Intonationszentren, auf die sich auch mannigfaltige phonologische Kadenzen (Schluss-, Halb-, Antikadenz) stützen; die Intonation des Verses ist also vom semantischen Aufbau der Sprechäusserung und von der Wortfolge abhängig und stellt einen gesetzmässigen Bestandteil der dichterischen Struktur dar. d) Die Versgrenzen können durch Konvergenz von Sprechäusserungsglied und Reim betont werden. Wenn sich die Gliederung des Verses und der Sprechäusserung nicht decken, so kann man diese Divergenz durch Anpassung der Gliederung der Sprechäusserung an die Gliederung des Verses (Nutzung anderer Gliederungsmöglichkeiten, Umwertung der Grenzenhierarchie, Realisierung der potentiellen Grenze am Versausgang), durch Verlangsamung des Tempos und durch Mittel der Agogik dämpfen.

Wir haben der Studie von Daneš deshalb so viel Platz eingeräumt, weil sie für die Erforschung der Versintonation die linguistische Basis bildet, die Horálek im bisherigen Studium vermisst hat. Danešs Einblick ist jedoch in mancher Hinsicht zu eng und einseitig. Das zeigt, wie begründet die Forderung ist, dass die Versintonation in Zusammenarbeit der Linguisten mit den Literarhistorikern erforscht werde.

Auf die Schwächen von Danešs Arbeit — Neigung zur linguistischen Atomisierung des Problems, mangelnde funktionelle Berücksichtigung der Rolle der analysierten Erscheinung in der Versstruktur — hat der junge Literartheoretiker Miroslav Červenka in seinem Aufsatz *K definici přesahu*" [35] (*Zur Definition des Enjambements*) *hingewiesen.* Er verficht gegen Daneš die funktionelle Berechtigung des Enjambements und weist nach, dass das Wesen desselben nicht auf der linguistischen, sondern in der ästhetischen Ebene liege. Hierauf definiert er das Enjambement als „einen solchen Fall der Divergenz zwischen der Gliederung der Sprechäusserung und der rhythmischen Gliederung, wo die Grenze der Sprechäusserung am Schluss der rhythmischen Reihe schwächer ist als die Grenzen innerhalb dieser Reihe" (S. 87). Dabei ist das Enjambement um so markanter, je grösser der Unterschied zwischen den Grenzen der Sprechäusserung innerhalb und am Schluss der rhythmischen Reihe ist. Andererseits kann — bei absolut ausdrucksstarken Sprechäusserungsgren-

[35] M. Červenka, *K definici přesahu*, „Česká literatura", 7, 1959, S. 85—91.

zen — die Divergenz zwischen der rhythmischen Gliederung und der Gliederung der Sprechäusserung überhaupt nicht empfunden werden, wie folgendes Beispiel zeigt:

A Karel řek' ||: Jsy moudrý, synu můj, ||
ty optrně myslíš na zítřek?" [J. Zeyer]

Wichtig ist auch die Feststellung, dass das Enjambement umso intensiver empfunden wird, je regelmässiger sich die gegebene rhythmische Gestalt wiederholt, je stärker der metrische Impuls ist und je höhere metrische Ganzen von ihm „getroffen werden". Die Frage der ästhetischen Funktionen des Enjambements bleibt allerdings offen.

Damit schloss vorläufig die Diskussion über die Versintonation, in deren Verlauf eine neue linguistische Grundlage für das Studium der Versintonation gelegt wurde; zahlreiche, hierbei gewonnene Anregungen harren vorderhand einer eingehenden Bearbeitung.

Das Gesamtbild der theoretischen Bestrebungen der tschechischen Verswissenschaft wird von zwei Arbeiten unterschiedlichen Wertes und unterschiedlicher Zielsetzung ergänzt. Besonders fesselnd ist der Gelegenheitsessay des Prager Komparatisten Václav Černý unter dem etwas irreführenden Titel *Verhaeren a jeho místo v dějinách volného verše* [36] (*Verhaeren und seine Rolle in der Geschichte des freien Verses*). Verhaeren ist nämlich nicht der Hauptheld dieser Publikation, die zudem keine systematische Geschichte des freien Verses bietet. Černý definiert zunächst den freien Vers, indem er ihn in scharfen Gegensatz zum regelmässigen Vers der traditionellen Dichtung (mit allen seinen Regelmässigkeiten) stellt. Positiv bedeutet dies die Hervorhebung des spontanen Rhythmus als der angemessensten Grundlage des Verses, eines Rhythmus, der durch die traditionelle Metrik und Prosodie nicht überprüft wurde [37]. Hat sich der freie Vers einmal konstituiert, so kann er zur Steigerung seiner dichterischen Wirksamkeit auch traditionelle Elemente (z. B. den Reim) nutzen, allerdings unter Ausschluss jeglicher schematischer Regelmässigkeit. Eben deshalb, weil der freie Vers an kein vorbestimmtes gestaltetes Schema gebunden ist, hält ihn Černý für „eine

[36] V. Černý, *Verhaeren a jeho místo v dějinách volného verše*, „Ráj knihomilů", Bd. 15, Praha 1955.

[37] Der essayistische Charakter dieser Arbeit ist schon aus dieser Definition ersichtlich. Vgl. die Charakteristik des freien Verses bei Hrabák, der zwei Typen unterscheidet: 1) das prosodische System, das weniger konstante metrische Elemente als das alte traditionelle System besitzt, und 2) den Verstyp, in dem ein Minimum von Elementen, die metrischen Impuls ausüben, enthalten ist, d. h. der als eigenartiges, gegen die Prosaganzen gerichtetes Ganzes empfunden und durch das sich wiederholende Intonationsschema von der Satzphonologie organisiert wird" (*Úvod do teorie verše*, 1956, S. 100; 2, Aufl. 1958, S. 106).

lebendige Reaktion gegen den Formalismus", für eine „implizite Rechtsverkündung des dichterischen Inhalts". Genetisch leitet der Autor den freien Vers aus der Atmosphäre der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts ab. Der spiritualistische Charakter des damaligen Sozialismus bildet ein günstiges Milieu, in welchem sich biblisches Psalmodieren und Prophetie mit dem Gedanken des modernen Demokratismus und Sozialismus und seiner dichterischen Inspiration treffen. Walt Whitman, dessen freier Vers dem biblischen Vers verwandt ist, ist nach Černý ein typischer, in enger Fühlung mit Europa, vor allem Frankreich, lebender Achtundvierziger. In Europa entwickelte sich der freie Vers in zwei Linien: in der religiös-transzendierenden (Rimbaud, Lautréamont u. a.) und in der sozialhumanistischen (E. Verhaeren). Beiden Linien ist das Streben nach Totalität, nach Synthese der Wirklichkeit, nach positivem, aktivem Monismus gemein, der den freien Vers am treffendsten charakterisiert. Der durch Whitman mit der ersten Phase des sozialistischen Humanismus verbundene freie Vers ist in Verhaerens Poesie seit Beginn der neunziger Jahre mit dem offensiven Aufmarsch der Arbeiterschaft und in Majakowskis Poesie letztlich mit dem Sieg des revolutionären Sozialismus in der UdSSR verknüpft.

Der Schauspielerpraxis — u. zw. eher den Liebhabern als den Berufsschauspielern — ist der Aufsatz *Verš na jevišti* [38] (*Der Vers auf der Bühne*) von Klementina Rektorisová gewidmet, mit dem das gleichnamige Kapitel ihres Buches *Řeč na jevišti* [39] (*Die Sprache auf der Bühne*) korrespondiert. Es handelt sich um eine populärwissenschaftliche Arbeit, deren Wert in der instruktiven Analyse konkreter Beispiele besteht, in der es auf die Weiterentwicklung der theoretischen Problematik nicht ankommt.

6. Wie in der Verstheorie so auch in der Versgeschichte macht sich eine starke Tendenz zur Synthese spürbar. Das ist der charakteristische Zug der zeitgenössischen verswissenschaftlichen Produktion, der sie der Arbeitszersplitterung der ersten Nachkriegsperiode gegenüberstellt. Für die Richtigkeit dieser Beobachtung zeugt die Tatsache, dass einzelne Arbeiten, die in keiner Beziehung zu synthetischen und synthetisierenden Versuchen stehen, vorwiegend im Zusammenhang mit der Editionstätigkeit entstehen.

In den fünfziger Jahren wird die Herausgabe wichtiger Quellen in alten und neuen Serien fortgesetzt [40]. In den Kommentaren zu diesen Edi-

---

[38] K. Rektorisová, *Verš na jevišti*, „Lidová tvořivost", 5, 1954, S. 158—161, 222—226, 338—342.

[39] Dieselbe, *Řeč na jevišti*, Praha 1955.

[40] *Nejstarší česká rýmovaná kronika tak řečeného Dalimila*. Vyd. B. Havránek a J. Daňhelka, „Památky staré literatury české", 1957; *Dvě legendy z doby Karlovy:*

tionen stossen wir öfteren auf Analysen des Verses und der dichterischen Struktur. So äussert sich Hrabák in den einleitenden Bemerkungen zu den alttschechischen Satiren der Schule Smils dahin, dass der ursprünglich achtsilbige Vers des *Svár vody s vínem* (*Streit des Wassers mit dem Wein*) im 15. Jahrhundert in den Vers mit freier Silbenzahl umgestaltet wurde, genau so wie in *Rada otce synovi* (*Rat des Vaters an den Sohn*). Der Vers der übrigen Dichtungen ist streng achtsilbig, also im geläufigen Metrum der alttschechischen gesprochenen Poesie verfasst. Der Vers von *Podkoní a žák* (*Stallmeister und Schüler*) ist beträchtlich prosaisiert, seine taktmässige Gliederung ist abgeschwächt, was sich in der Hervorhebung der direkten Rede bekundet. Die Versanalyse bestärkt Hrabák in der Überzeugung, dass man die Satiren der Smilschen Schule nicht einem einzigen Verfasser zuschreiben kann. In der Charakteristik von *Život sv. Kateřiny* (*Leben der hl. Katharina*) stellt derselbe Forscher fest, dass der Dichter durch Anwendung komplizierter Satzgefüge eine Divergenz zwischen syntaktischer und metrischer Gliederung hervorruft, somit die Versgrenze verwischt und das Metrum abschwächt und dadurch die Dichtung zu einem Übergangsgebilde zwischen Versdichtung und lyrischer Prosa macht. Der Verfasser der Legende vom hl. Prokopius grenzt dagegen die Verse syntaktisch ab, achtet aber durch Unterdrückung des Reims und der Euphonie darauf, dass die Versgliederung nicht die Illusion der gesprochenen Rede störe. Die Illusion der gesprochenen Rede wird in Kocmáneks Interludien nach Hrábak dadurch hervorgerufen, dass der Vers nicht durch konsequente Verteilung der

---

Legenda o sv. Prokopu a Život sv. Kateřiny, Vyd. J. Hrabák a V. Vážný, „Památky staré literatury české", 1959; *Staročeské satiry Smilovy školy*. Vyd. J. Hrabák, „Památky staré literatury české", 1951; *Husitské písně*. Uspořádal J. Daňhelka, „Národní klenotnice", 60, 1952; *Husitské skladby Budyšínského rukopisu*. Vyd. J. Daňhelka, „Pam. staré liter. české", 1953; M. Dačický z Heslova, *Prostopravda — Paměti*. Vyd. E. Petrů a A. Pražák, „Živá díla minulosti", 9, 1955; J. Komenský, *Duchovní písně*. Vyd. A. Škarka, „Živý odkaz domova", Knihovna národnich klasiku, 17, Praha 1952; *Lidové drama pobělohorské*. Vyd. J. Hrabák, „Národni klenotnice", 53, 1951; V. F. Kocmánek, *Sedm interludií*. Vyd. J. Hrabák, „Památky staré liter. české, 1953; *Verše bolesti, posměchu a vzdoru. Z časové poesie lidové a pololidové 17. a 18. století*. Vyd. Z. Tichá, „Památky staré liter. české", 1958; J. Němeček, *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty. Sociální lidová poesie, písně a dramata v době baroka. Antošova „Selská rebelie"*, 1954; *Satira na čtyři stavy*. Vyd. Zd. Tichá, 1958. Vgl. auch V. Černý, *Staročeský mastičkář*, „Rozpravy ČSAV", Jahrg. 65. Řada společenských věd, seš. 7, 1955. Ausserdem sind in verschiedenen Zeitschriften kleinere Liededitionen u. a. verstreut. Einen wichtigen Behelf stellt das Verzeichnis alter Drucke *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarši až do konce XVIII. století* dar. Red. F. Horák, Bd. III. (Tisky z let 1501—1800), T. VI., Praha 1953, das an gleichnamige frühere Verzeichnisse anknüpft, Bd. II., T. III., 1946; Bd. II, T. V., 1950.

Wortakzente und syntaktische Gliederung abgegrenzt wird; hinzu gesellen sich unauffällige Reime und häufige Enjambements.

Hrabáks Schülerin Zdeňka Tichá [41] zeigt an den Kompositionen des sogenannten Neuberský sborník (aus der Zeit um 1500), wie der Vers mit freier Taktfüllung an der Schwelle der Renaissance in ein weiteres Gebiet eindrang, wo sich im Mittelalter nach und nach der regelmässige Vers durchgesetzt hatte. Die Versdominante erblickt Tichá in der Euphonie, die der syntaktischen Auflockerung Gegengewicht halten soll. Auf Grund der formalen Analyse weist sie den Zusammenhang des Neuberský sborník mit den Dichtungen des 14. Jahrhunderts nach. Das 16. Jahrhundert wendet sich von diesem Verstypus ab, indem es einerseits den Inhalt (Zeitgedichte), andererseits die Hinneigung zur Musik (Gesangbuch-Lied, Kanzionale) betont.

Škarkas Edition von J. A. Komenskýs *Duchovní písně* (*Geistliche Lieder*) enthält nicht nur die Analyse des Verses, der Reimtechnik und Strophik, sondern ist auch mit einem ausführlichen Verzeichnis der strophischen Gebilde versehen, die Komenský in seinem eigenen Schaffen sowie in Übersetzungen angewandt hat. Komenský organisiert den Vers rhythmisch nach den Grundsätzen des musikalischen Zeitmasses, verdeckt die taktmässige Gliederung und überwindet so die mechanische Ausgestaltung der rhythmischen Einheiten in älteren Dichtungen. Der Reim, der nach Komenský eigentlich ein Zugeständnis an den Volksgeschmack bedeutet, hat bei ihm einen stark traditionellen Charakter.

Eine Ergänzung zu Komenskýs Ansichten über den Vers findet sich in seinem Traktat *O poezi české* (*Über die tschechische Poesie*), den A. Škarka mit eingehender philologischer Analyse und Kommentar herausgegeben hat [42]. Gestützt auf Králs Analyse der quantitierenden dichterischen Praxis von Komenský, ermittelt hier Škarka u. a., dass diese Praxis mit den im Traktat formulierten Grundsätzen übereinstimmt. Auf Grund einer detaillierten Analyse verlegt er die Entstehung dieser Abhandlung Komenskýs in die Zeit um das Jahr 1623 und gliedert sie in den Zusammenhang mit den fortschrittlichen Traditionen des tschechischen Humanismus ein und dessen Bestreben, die tschechisch geschriebene, dem ganzen Volke verständliche Literatur zur Weltliteratur von Schlag und Bedeutung der klassischen griechischen und römischen Literatur zu machen.

---

[41] Z. Tichá, *K využití eufonie v básních tzv. Neuborského sborníku*, Festschrift „Rodná země". Red. R. Fukal a M. Kopecký, Brno, 1958, S. 376—381.

[42] A. Škarka, *Komenského rozprava „O poezi české" z leningradského sborníku*, „Slezský sbornik", 13/53, 1955, S. 479—527; der Text des Traktats auf S. 516—520.

Unter den selbständigen Einzelstudien über den Vers der älteren Literatur sind einige Arbeiten von Hrabák zu erwähnen. Hierher gehört die Abhandlung über die Táborer und Klementiner Fragmente (sog. zlomky Táborske Klementinské) [43], die von einem Teil der Literarhistoriker in die dreissiger bis vierziger Jahre des 14. Jh. gesetzt wurden, während der andere Teil wegen der erheblichen Widersprüche unter den Forschern zu keiner näheren Zeitbestimmung gelangte. Unter Berücksichtigung zahlreicher Übereinstimmungen in der Bewertung der zeitgenössischen Wirklichkeit seitens des Dichters sowie der formalen Analyse, u. a. auch der Analyse des Verses und der Reimtechnik, kommt Hrabák zu dem Schluss, dass die Táborer Fragmente wahrscheinlich das Bruchstück einer Vagantendichtung darstellen, die erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh. entstand. Besonders auffallend ist die Verwandtschaft mit der Dichtung *Podkoní žák,* vor allem in der Reimtechnik. Aber auch der Gebrauch der Enjambements, der mit der Prosaisierung des Verses zusammenhängt, weist die Dichtung in der zweiten Hälfte des 14. Jh. In gleicher Weise analysiert Hrabák die künstlerische Versgestaltung als Bestandteil der zeitbedingten Beziehung zur Wirklichkeit in den Klementiner Fragmenten und weist nach, dass hier Mittel der exklusiven, systematisch zur komischen Wirkung umgewerteten Epik benutzt werden. Deshalb vertritt er die Meinung, dass man die Entstehung dieses Werkes nicht vor die sechziger Jahre des 14. Jh. verlegen kann.

Die Frage des Fortlebens eines literarischen Werkes nach seiner Entstehung verfolgt Hrabák im Artikel *Dvě redakce staročeské „Rady otce synovi"* [44] (*Zwei Redaktionen der alttschechischen Dichtung, „Rat des Vaters an den Sohn"*), eines profeudalen Werkes, das am Ende des 14. Jh. niedergeschrieben wurde. Den Schlüssel zur Lösung des Unterschiedes zwischen den beiden Redaktionen bietet der Vers. Die erste Redaktion ist in trochäischen Achtsilbern geschrieben. Die zweite Redaktion ist in Versen mit freier Silbenzahl geschrieben, wobei auch der trochäische Tonverlauf durch recht primitive Mittel gelockert wird. Beide Änderungen rücken den Vers in die Nähe der Prosa und suggerieren die Vorstellung einer wirklich gesprochenen Rede. Es ist Hrabák gelungen aufzuzeigen, dass das konservative Werk mit seiner Formausrüstung sehr gut in den sozialen und literarischen Kontext nach Niederwerfung der revolutionären Hussitenbewegung passt, und er verlegt die Entstehung der zweiten Redaktion in die fünfziger Jahre des 15. Jh.

---

[43] J. Hrabák, *Zlomky Táborské a Klementinské,* „Studie ze starší české literatury", Praha 1956, S. 151—167.

[44] Derselbe, *Dvě redakce staročeské „Rady otce synovi",* „Studie a práce linguistické", I, Praha 1954, S. 395—404; in neuer Adaptation im Buch: *Studie ze starší české literatury,* 1956, S. 168—181.

Der sehr vernachlässigten Problematik des volkstümlichen Zeitliedes im Zeitraum zwischen den Hussitenkriegen und der Schlacht am Weissen Berge (1621) widmete Hrabák seine Abhandlung über die antifeudale Spottkantilene aus dem Ende des 16. Jh. [45], deren Text er in vollem Umfang bringt. Die traditionelle Literaturgeschichte weckte durch absichtliches Beiseitelassen des volkstümlichen und halbvolkstümlichen politischen Liedes den Eindruck, als ob das aktuelle hussitische Lied gänzlich abgestorben wäre und sich nur sein überzeitlicher Zweig, d. h. das religiöse Lied, weiterentwickelt hätte. Die lange Tradition gestaltete das Zeitlied in charakteristischer Weise aus; das Lied vom Herrn Kunčický ist in der regelmässigen Strophe 8a8a8b8b8x (x bezeichnet den stabilen Refrain) geschrieben. Eine ähnliche Strophe findet der Autor in der hussitischen und antihussitischen Poesie des 15. Jh., in der nachhussitischen Zeit auch im Volksschaffen bis ins 18. Jh. hinein. Die vorliegende Studie untersucht die Komposition in breiten zeitlichen und problemgemässen Zusammenhängen und erhält schon dadurch einen in hohem Masse allgemeinen summierenden Charakter, welcher sie mit Hrabáks *Studie o českém verši* (*Studien über den tschechischen Vers*) verbindet.

Den ersten Versuch der Teilsynthese, bzw. der Einbeziehung der Versproblematik in die Kunstentwicklung der Struktur der mittelalterlichen Literatur, stellt Hrabáks umfangreiche Studie *Umělecké hodnoty našeho středověkého písemnictví* [46] (*Die Kunstwerte unseres mittelalterlichen Schrifttums*) dar. Diese Studie entstand in unmittelbarer Verbindung mit Hrabáks Arbeit an dem grossen Werk *Výbor z české literatury od počátku po dobu Husovu* [47] (*Auswahl aus der tschechischen Literatur von ihren Anfängen bis zu Hussens Zeit*) und kann als vortrefflicher Kommentar zu diesem Werk betrachtet werden. Hrabák bestimmt zunächst die Bedeutung des Verses im mittelalterlichen Schrifttum, das nicht nach thematischer Originalität strebte, dafür jedoch um so grösseren Nachdruck auf die Wortkunst legte. Der Vers als wesentliche Ausdrucksform der Literatur zu Beginn des 14. Jh. war eigentlich ein Zeichen der Literatur schlechthin. Daher ist die scharfe Trennung zwischen Lyrik und Epik nicht durch den Gegensatz von Vers und Prosa gegeben, sondern durch Unterscheidung im Bereich des Verses selbst. In

---

[45] Derselbe, *Protipanská cantilena inhonesta z šestnáctého století*, „Sborník prací filos. fakulty brněnské university", 1955, řada literárněvědná 1, S. 87—99. Ergänzter Neudruck in: *Studie ze starší české literatury*, 1956, S. 182—202.

[46] Derselbe, *Umělecké hodnoty našeho středověkého písemnictví*, „Studie ze starší české literatury", Praha 1956, S. 106—150.

[47] *Výbor z české literatury od počatků po dobu Husovu*. K vydání připravili B. Havránek, J. Hrabák a spolupracovníci, Praha 1957.

der gesprochenen Poesie benutzte man dazu den Gegensatz zwischen strophischer und nichtstrophischer Versgestaltung sowie den Gegensatz zwischen genauer und minder genauer Einhaltung des trochäischen Versganges. So haben wir auf der einen Seite eine strenge trochäische Strophenlyrik (*Kunthutina píseň — Kunhutas Lied, Spor duše s tělem — Streit der Seele mit dem Leibe*), die ihre Mittel allmählich verfeinert, auf der anderen Seite dann religiöse Dichtungen der ältesten epischen Schule mit unkonsequenter Verwirklichung des Metrums und mit Tendenz zur Gestaltung von Doppelversen (diese Epik wurde dann durch die profane *Alexandreis* kanonisiert). Diesem hohen epischen Stil gegenüber bildet Dalimils Chronik mit ihrem Vers mit freier Füllung einen niedrigeren Stil, der dem Streben entgegenkommt, die einheimische Problematik direkt, d. h. ohne Vermittlung des künstlerischen Bildes, darzustellen. Die gesellschaftlichen Widersprüche des 14. Jh. sind die Träger der weiteren Wandlungen und Verschiebungen im Bereich der Versform. Die Satiren des Hradecký rukopis (Königgrätzer Handschrift) zersetzen den traditionellen objektiven Fluss der Epik, stellen sich auf die direkte Rede ein und bringen so ihr leidenschaftliches Interesse fürs Thema zum Ausdruck. Den zweiten Flügel der von der zeitgenössischen gesellschaftlichen Problematik abgewandten Epik repräsentiert die *Legende von der hl. Katharina*, welche die Elemente der lyrischen und epischen Poesie zu einem anspruchsvollen, exklusiven Werk vereinigt. Die gesungene Lyrik des 14. Jh. bildet den Gegensatz nicht nur zur Epik und zum Drama, sondern auch zur rezitativen Lyrik: zum Träger des metrischen Impulses wird die Melodie, der sich der syllabische Vers vollends unterordnet. Die gesungene Lyrik bereichert erheblich die Strophik (dreigliedrige Strophe, Leich). Den Prozess der gestaltmässigen Differenzierung vollendet die Entstehung der Kunstprosa in der zweiten Hälfte des 14. Jh. (Tkadleček, Štítný), die durch das Wachstum der Bildung und des Lesepublikums bedingt ist. Die Prosa beginnt den Vers aus der Epik zu verdrängen; damit hört der Vers auf, ein Merkmal der Literatur schlechthin zu sein und verbindet sich mit der lyrischen und Tendenzpoesie, wobei den gesungenen Vers die Lyrik benutzt, den gesprochenen dagegen die Tendenzdichtungen (Satiren) und der neue Typus lyrisch-epischer Dichtungen.

Bald nach diesem literarhistorischen Abriss von J. Hrabák veröffentlichte K. Horálek sein Buch über den Vers der Wiedergeburtszeit [48], das

[48] K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, „Acta Universitatis Carolinae", Philologica IV, Praha 1956.

zwei in Zeitschriften erschienene Studien — über den tschechischen Vers des 18. Jh. [49] und über den Vers F. L. Čelakovskýs [50] — ergänzen.

In seiner deutschgeschriebenen Abhandlung weist Horálek nach, dass der Syllabismus sowohl für die vergangenen Jahrhunderte als auch für die dichterische Produktion des 18. Jh. bezeichnend ist, vor allem für das Volksdrama, für die Gedichte der Bauerndichter (Vavák u. a.) und für die meisten Bänkellieder. Der Vers mit freier Silbenzahl bleibt auf die gesprochene Poesie beschränkt. Der Unterschied gegenüber den vorhergehenden Jahrhunderten besteht darin, dass das Zeitmass zurücktritt und eine Wiederbelebung desselben erst gegen Ende des Jahrhunderts mit den Anfängen der nationalen Wiedergeburt einsetzt. Auch der akzentuierende Vers setzt wieder ein und gestaltet als seine bedeutendste Form den Daktylus aus (Volkslieder, Bänkelballade *Vnislav a Běla*). In diesen Merkmalen sieht Horálek eine Entwicklungstendenz, die ihre Vollendung im Vers der Puchmajerschen Dichterschule erreicht. Das bedeutet in bezug auf Dobrovskýs Eingriff in die tschechische Prosodie, dass der grosse Slawist eher nur der Kodifikator der akzentuierenden prosodischen Prinzipien des tschechischen Verses war, und nicht ihr Erfinder [51].

Horáleks Schlussbehauptung ist gegen Mukařovskýs neue Wertung von Dobrovskýs *Česka prosodie* [52] gerichtet. Mukařowský vertritt hier die Ansicht, dass Dobrovský den tschechischen Akzent und die akzentuierende Prosodie als natürliche Grundlage des tschechischen Verses entdeckte, während er in seinen früheren Arbeiten [53] erklärte, dass „Dobrovskýs Lehre zwar die Richtung der Entwicklung beeinflusst, nicht aber verursacht hat", das „es sich im wesentlichen um Reaktion gegen die proteushafte Wandelbarkeit des syllabischen Verses handelte, keineswegs aber darum, ein ‚schlechteres' System durch ein ‚besseres' zu ersetzen". In allen seinen Arbeiten über den Vers der Wiedergeburtszeit kommt Horálek immer wieder auf diese Frage zurück, wobei er der älteren Formulierung Mukařovskýs gegenüber der neueren den Vorzug gibt. Er stützt seine Behauptung vor allem auf die Tatsache, dass Dobrovský bei der Festlegung der Grundsätze der akzentuierenden Prosodie selbst von der bereits bestehenden dichterischen Praxis ausging, u. zw. sowohl der

---

[49] Derselbe, *Der tschechische Vers des 18. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Slawistik", 2, 1957, S. 5—16.

[50] Derselbe, *Verš Čelakovského překladů a ohlasů ruských písní*, „Časopis pro slovanské jazyky, literatury a dějiny SSSR", 1, 1956, S. 365—402.

[51] Vgl. auch K. Horálek, *Nové prameny k dějinám novočeského verše*, „Slovo a slovesnost", 17, 1956, S. 231—233.

[52] Siehe Teil II., 15 Anm.

[53] Siehe Teil I., Anm. 40.

zeitgenössischen (das Volkslied inbegriffen) als auch vornehmlich der alttschechischen.

In seiner Buchpublikation knüpfte Horálek in der Hauptsache an seinen früheren Aufsatz über den Vers der Puchmajerschen Schule an [54], den er allseitig weiterentwickelte und vertiefte. Auf Grund einer eingehenden, auf reiche statistische Daten und Beispiele gestützten Analyse weist er die Behauptung von der Starrheit und geringen Verschiedenartigkeit des Puchmajerschen Verses zurück. Reformbestrebungen um die Bereicherung ihrer Versformen entwickelten vor allem die Puchmajer-Anhänger selbst; J. Jungmann (insofern er sich an die akzentuierende Prosodie hielt) und M. Zd. Polák, die von manchen Forschern in Opposition zu Puchmajers Schule gestellt werden, haben die Bestrebungen der Puchmajerschen Schule nur noch weiterentwickelt. Horálek erweitert hier sein Blickfeld auch um die polemische Schrift *Počátkové českého básnictví, obzvláště prosodie* (*Anfänge der tschechischen Dichtung, insbesondere der Prosodie*) vom Jahr 1818, deren anonyme Verfasser (P. J. Šafařík u. Frant. Palacký) im Namen der quantitierenden Prosodie scharf gegen Dobrovskýs prosodische Prinzipien zu Felde gezogen waren. Er verwirft die Erklärung von der Reformsendung der *Počátkové...* der akzentuierenden Dichtung gegenüber, weil das, was ihnen als Entdekkung zugeschrieben wird (Wichtigkeit der Quantität im Tschechischen, Auflockerung der Übereinstimmung zwischen der Gliederung in Takte und Wortganzen), auch schon dem Puchmajerschen Vers bekannt gewesen war. Der praktische Einfluss der *Počátkové...* sowie der quantitierenden Poesie war übrigens nicht gross, da am Anfang der zwanziger Jahre das grosse Dichtertalent Jan Kollár aufkam, mit dessen *Slávy dcera* (*Tochter der Sláva*) die Puchmajersche Periode eigentlich ihren Gipfelpunkt erreicht. Danach macht sich eine Reaktion auf Kollárs Vers bemerkbar. „Die Vorliebe für die Volkspoesie ermöglicht die Rückkehr zum Vers mit abgeschwächter taktmässiger Gliederung. Es wäre jedoch nicht richtig, diesen Entwicklungsrückschlag als Folge einer Krise des Puchmajerschen Verses zu betrachten, die auch die *Slávy dcera* nicht zu verhüllen vermochte. Der akzentuierende Vers war — wie die gesamte Entwicklung der tschechischen Poesie bis Mitte des 19. Jh. zeigt — nicht nur durch seine Hinwendung zum Vers der Volkslieder — sondern auch durch andere Mittel entwicklungs- und differenzierungsfähig. Die Gründe dafür, dass dieser regenerative Prozess nicht gleich auf Grund des Kollárschen Verses einsetzte (eventuell auch parallel zu dem Prozess, den durch ihr Werk Čelakovský, Mácha und Erben zu verwirkli-

[54] Siehe Teil I., Anm. 42.

chen begonnen) lagen nicht im Vers selbst, sondern in der ganzen gesellschaftlichen und kulturellen Situation dieser Zeit" (S. 101—102).

Mit der umfangreichen Zeitschrift-Studie über Čelakovský, in deren ersten Teil Horálek die Ergebnisse seiner Monographie eingehend rekapituliert hatte, vollendete er vorläufig seine Apologie des Puchmajerschen Verses. Er brachte auch den Vers von Čelakovskýs Übersetzungen der Bylinen und der Widerhalle russischer Lieder in Zusammenhang mit dem Puchmajerschen Vers und mit dem Vers der Königinhofer und Grünberger Handschriften. In den Widerhallen dominiert der syllabische Vers und der Vers mit freier Silbenzahl, der den Bylinen und historischen Gesängen eigen ist, und den die feste Zahl der Akzente und die veränderliche Zahl unbetonter Silben charakterisiert. Dieser Vers ist der tschechischen Poesie nicht unbekannt: er findet sich in verschiedenen Abarten in der alttschechischen Poesie, in der Volkspoesie und in den (obenerwähnten) Handschriften. In der Gestaltung steht ihm nach Horálek der Puchmajersche Hexameter am nächsten. Čelakovský rechnet in seinen Widerhallen nicht mit der Melodie, der in den russischen Liedern eine wichtige rhythmusbildende Funktion zukommt, und betont die Satzintonation. Er wahrt nicht die betonte daktylische Klausel der russischen Verse und ersetzt sie durch Schlusskadenzen.

Von den syllabischen Gebilden fügen sich in die tschechische Tradition strophische Reimdichtungen ein, von den nichtstrophischen dann vor allem der Zehnsilbler mit der regelmässigen Gliederung 5+5, der im Volkslied und auch in der Kunstpoesie (K. J. Erben, *Záhořovo lože*) seine Variante besitzt. Interessant ist gleichfalls Horáleks Feststellung, dass Čelakovský die altrussischen Bylinen aus dem Bestreben nach grösserer Tschechisierung heraus mit syllabischem Vers übersetzt, während er in seinen epischen Widerhallen den Vers mit freier Silbenzahl verwendet, um sich so weit wie nur möglich den russischen Vorbildern zu nähern.

Der Wert von Horáleks Puchmajerschen Triptychon, namentlich seiner Buchpublikationen, besteht nicht in der Vielfalt seiner Schlussfolgerungen, sondern in der Gründlichkeit, mit der er die bisherigen Arbeiten über den Vers der Wiedergeburtszeit auf sein Verhältnis zur Schule Puchmajers hin analysiert und verifiziert hat, sowie in der ausführlichen Beweisführung, die durch ihr Übermass mitunter fast unübersichtlich wird. In einem Teil seiner in Buchform erschienenen Arbeiten liess er sich durch seine philologische Methode beengen (Mikroanalyse der Konvergenzen und Divergenzen zwischen Wortganzen und Verstakten), was in der Loslösung der von ihm entwickelten Problematik von literarhistorischen Gesichtspunkten zutage trat.

Der erste Versuch, eine vollständige Synthese der Geschichte des tschechischen Verses zu geben, ist Horáleks *Zarys dziejów czeskiego wiersza*[55] (*Abriss der Geschichte des tschechischen Verses*). Der Autor teilt seine Ausführungen in die Anfänge des Verses in der kirchenslawischen Periode (9.—12. Jh.), in die alttschechische Periode (bis zum Ausgang des 14. Jh.), in die mittlere Periode (von den Hussitenkriegen bis zum 18. Jh.), in den Vers der Volkspoesie und in die neutschechische Periode (von den Anfängen der nationalen Wiedergeburt bis zum 2. Weltkrieg) ein; gesondert folgt ein kurzer Abriss der Entwicklung des slowakischen Verses, obwohl dies im Titel der polnischen Publikation nicht zum Ausdruck kommt.

Von grösstem Nutzen ist Horáleks Broschüre dort, wo sie ältere Synthese (kirchenslawische Periode) wesentlich erweitert oder wo sie Lücken der bisherigen Forschung ausfüllt (besonders die Periode zwischen den Hussitenkriegen und der nationalen Wiedergeburt). Das grösste Positivum von Horáleks Arbeit besteht darin, dass er zum erstenmal den Vers des Volksliedes in die Gesamtsynthese der Geschichte des tschechischen Verses einfügt. Wir wollen im folgenden eine kurze Zusammenfassung der Kapitel geben.

In der Skizze über die Anfänge des tschechischen Verses stützt sich Horálek z. T. auf seine ältere Studie[56] und berücksichtigt auch einschlägige Arbeiten der letzten Zeit. Als Grundtyp des kirchenslawischen Verses betrachtet er den syllabischen Vers, der einerseits an den griechisch-byzantinischen syllabischen, andererseits an den urslawischen syllabischen Volksliedvers anknüpfte. Infolge des Jär-Schwundes (ь, ъ) und der sogenannten Kontraktion gegen Ende des 9. und im 10. Jh. wurden die alten syllabischen Dichtungen rhythmisch zerschlagen. Hierauf entwickelt sich der Vers mit freier Taktfüllung (asyllabischer Vers). Die natürliche Kontinuität der Entwicklung des Verssystems der Slawen wurde hierauf durch grosse Wandlungen sozialökonomischer und politischer Natur unterbrochen (Christianisierung, feudale Zersplitterung, kirchliches Schisma unter den Slawen, Okkupation der Ostslawen durch die Tataren, Unterjochung der Südslawen durch die Türken). In den einzelnen slawischen Sprachfamilien kommt es zu einer bedeutsamen Differenzierung der Verssysteme, und zwar sowohl in der mündlichen Poesie als auch in der Kunstpoesie. In der mündlichen Literatur herrscht bei den Westslawen (einschliesslich der Slowenen) syllabische Reimdichtung, bei den

[55] K. Horálek, *Zarys dziejów czeskiego wiersza*, Wrocław 1957; tschechisch (in etwas erweiterter Form) hrsgb. als Lehrtext für Hochschulstudierende u. d. Titel: *Přehled vývoje českého a slovenského verše*, Praha 1957.

[56] Vgl. „Zag. Rodz. Lit." 1960, Bd. III, 2 (5) auf S. 159.

Südslawen reimloser Syllabismus, bei den Ostslawen hingegen asyllabische tonische Dichtung vor. In der Kunstpoesie äussert sich der Unterschied schon in der Geltendmachung des Verses, am stärksten bei den West- und Südslawen (hier in der kroatischen Literatur zur Blütezeit der dalmatinischen Städte); im Schrifttum der Ostslawen setzt sich der Vers entscheidender erst seit dem 18. Jh. durch.

Die meisten in Aufzeichnungen erhaltenen tschechischen Volkslieder stammen aus der Zeit sozialer und politischer Unterdrückung im 17. und 18. Jh. Es überwiegen Lieder mit Tendenz zu taktmässiger Gliederung im Gegensatz zum Syllabismus der zeitgenössischen literarischen Produktion (Kunstschaffen). Die Volkslegenden und Volksballaden sind vorwiegend im paarweise gereimten Achtsilbler geschrieben, wobei auch syntaktisch die Gliederung in Doppelverse hervorgehoben wird. In der Volkslyrik, die eine komplizierte Strophik kennzeichnet, tritt der Unterschied zwischen dem instrumentalen (tschechischen) und vokalen (mährischen und slowakischen) Typus hervor. Beim instrumentalen Typus pflegt die Melodie von verschiedenen Texten unterlegt zu sein, während beim vokalen Typus jeder Text seine eigene Melodie hat. Im ersten Fall überwiegen dreisilbige Takte, die zweite Gruppe entzieht sich dagegen den normalen Taktschemen. Die meisten Unregelmässigkeiten kommen bei beiden Typen in kurzen, schlichten lyrischen Liedern (*popěvky*) vor. Der gesprochene Vers mit freier Silbenzahl, der bei überwiegenden Achtsilblern zwischen 7 und 9 Silben schwankt, machte sich vor allem in den ritualen (Hochzeits-) Ansprachen und im Volksdrama geltend [57].

In den übrigen Abschnitten, besonders im Kapitel über den neutschechischen Vers, ist Horálek in hohem Masse von älteren Arbeiten abhängig, deren Ergebnisse er selbst für notwendig hielt, von neuem zu überprüfen und zu revidieren. Hin und wieder lässt er es bei einer flüchtigen Skizze der Entwicklungsproblematik bewendet sein, dann widmet er wieder — in Abhängigkeit von Teilarbeiten — unverhältnismässig viel Aufmerksamkeit einer anderen Erscheinung (z. B. dem Puchmajerschen Vers). Im ganzen muss man diese erste Synthese als einen verdienstvollen und anregenden, jedoch etwas verführten Versuch anerkennen (der Anstoss zu seiner Niederschrift kam von aussen her — *Zarys dziejów czeskiego wiersza* ist nämlich der Bestandteil einer breitangelegten literartheoretischen Enzyklopädie, die in Polen vorbereitet wird).

[57] Paradoxerweise erschienen zur Zeit des ungeheuren Aufschwungs des Volksschaffens, wie auch zur Zeit dieses zusammenfassenden Abrisses von K. Horálek, keine bedeutenderen Arbeiten über den Vers des Volksliedes; die Arbeit auf diesem Gebiet blieb meist auf gelegentliche Erwähnungen in Monographien beschränkt, die keinen Anspruch auf breitere theoretische Gültigkeit oder gründlichere Erfassung der historischen Zusammenhänge erheben. Darüber hinaus ist auch die

Gegen Ende des Jahres 1959 erschienen die über 350 Seiten zählenden *Studie o českém verši* von Josef Hrabák [58], in denen der Autor an seinen synthetischen Abriss der Entwicklung des mittelalterlichen Verses anknüpfte. Diesen Abriss ergänzt er nun durch ein Kapitel über den Vers der Chronik von Dalimil, in deren freien Vers er nach Gesetzmässigkeiten sucht. Er findet sie im Streben nach Dissimilation der Nachbarverse in Hinsicht auf den Syllabismus, d. h. im Streben, in einem Doppelvers keine Verse mit gleicher Silbenzahl zu vereinigen und durch die Silbenzahl die benachbarten Doppelverse voneinander zu trennen. Vom Standpunkt dieser Doppelvers-Dissimilation aus bestimmt er auch neu die Grenze zwischen dem Vers mit fester Silbenzahl und unregelmässiger Einhaltung der Silbenzahl und zwischen dem freien Vers. Der regelmässige Vers strebt zum Isosyllabismus der Doppelverse, wogegen der freie Vers demselben widerstrebt.

In der hussitischen Periode dauert der grundlegende Gegensatz zwischen dem gesungenen und gesprochenen Vers weiter, und innerhalb des gesprochenen Verses — der Gegensatz zwischen dem freien und regelmässigen Vers. In der gesamten Versproduktion herrscht das Lied vor. Der gesprochene regelmässige Vers bewahrt in den Dichtungen der Bautzener Handschrift (Budyšinsky rukopis) das regelmässige achtsilbige Schema und den trochäischen Versgang, wogegen der freie Vers nicht mehr um die Achtsilbigkeit oszilliert. Die Versformen vereinfachen sich im Laufe des 15. Jh. im wesentlichen zum Gegensatz zwischen dem gesungenen und gesprochenen Vers als Gegensatz vom regelmässigen und freien Vers mit starrer und freier Füllung. In der Zeit vom Hussitentum bis zur Renaissance entwickelt sich der gesprochene freie Vers weiter, während der regelmässige Vers in den Hintergrund tritt. Der freie Vers geht in dieser Zeitspanne durch drei Entwicklungsetappen hindurch. In der ersten Etappe bleibt die Dissimilationstendenz des Syllabismus bewahrt, aber der Vers neigt nicht mehr zu einem bestimmten syllabischen (achtsilbigen) Schema als Gravitationspunkt, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach deshalb, weil er darauf ausging, den Gegensatz zum Liedvers zu bilden. In der zweiten Etappe (*Král Přemysl Otakar a Záviš*) setzt sich die syllabische Dissimilation weiterhin durch, aber syntaktisch werden nur mehr Verse und nicht Doppelverse abgegrenzt. In der dritten Etappe endlich wird die syntaktische Versabgrenzung beibehalten, aber von neuem erstarkt die Tendenz zur Gliederung in Doppelverse. Die syllabische Dissimilation dauert fort.

Situation in der einschlägigen Bibliographie trotz der in Buchform erschienenen Bibliographie von L. Kunz, *České etnografie a folkloristika v letech 1945—1952* (Praha 1954) unübersichtlich.

[58] J. Hrabák, *Studie o českém verši*, Praha 1959.

Dabei strebt eine Linie (*Naučení rodičum*) dem Zehn- bis Dreizehnsilbler zu, während die zweite Linie (Dichtungen des Neuberský sbornik) dem Acht- bis Elfsilbler zustrebt. Als einem ausgeprägten gemeinsamen Zug des Verses sämtlicher Dichtungen dieses ganzen Zeitraums betrachtet Hrabák die Loslösung des Verses vom traditionellen achtsilbigen Kern.

In seiner Studie über den Vers des tschechischen Dramas im Zeitalter der Renaissance fasst Hrabák die bisherige Entwicklung in dem Sinne zusammen, dass sich die Funktion des Verses gegenüber demjenigen aus dem 14. Jh. verengt hat: der Vers hört auf, ein Merkmal der Literatur schlechthin zu sein und wird zum Zeichen bestimmter Gattungen und Gebilde. Während der Renaissance wird der Vers zur typischen Form des Dramas (im Gegensatz zur Prosa der Epik). Innerhalb des Dramas kommt es zu Verschiebungen der semantischen Funktionen. Es bildet sich der Gegensatz zwischen dem achtsilbigen und einem längeren, insbesondere dem elfsilbigen Vers heraus, der als eine feierlichere Form empfunden wird. Der Achtsilbler gilt als Zeichen der Tradition und Volkstümlichkeit (im mittelalterlichen Drama, das im Achtsilbler, kombiniert mit dem freien Vers, geschrieben wurde, wurden grössere Abweichungen vom Syllabismus als Zeichen eines niedrigeren Stils empfunden). Die Vermehrung der Versmasse im Renaissancedrama ist nach Hrabák eine Folge der neuen Beziehung der Literatur zum Leben (Trennung von der Kirche). Für diese Deutung legt auch die parallele polnische Entwicklung Zeugnis ab [59]: die Änderungen im polnischen Vers wurden nicht durch Überwindung tschechischer Einflüsse hervorgerufen, sondern sie sind eine Folge der Loslösung der Literatur vom Mittelalter.

Im Drama aus der Zeit nach der Schlacht am Weissen Berge, das einen Bestandteil des halbvolkstümlichen Schaffens — als wichtiges Gegengewicht zur Literatur der Gegenreformation — darstellt, dominiert vollends der Achtsilbler mit häufigen Enjambements. Der Vers mit unregelmässigem Syllabismus hat dabei keine besondere semantische Gültigkeit. Im halbvolkstümlichen ungedruckten Schaffen, das sich hauptsächlich durch Vortrag verbreitete, wurde der gesprochene Vers zur entscheidenden Ausdrucksform, die immer ausgeprägter dem Syllabismus zustrebte. Der Autor fasst die Entwicklung dieses Zeitraums folgenderweise zusammen: „Die Entwicklung des Verses im halbvolkstümlichen Milieu des 17. bis 18. Jh. lässt sich als Festigung des Syllabismus charakterisieren, bei gleichzeitiger Abschwächung aller übrigen, am metrischen Impuls beteiligten Komponenten. Dadurch orientiert sich

[59] Vgl. auch die Diskussion zwischen J. Hrabák u. K. Horálek: „Zag. Rodz. Lit." 1960, Bd. III, 2 (5) auf S. 156—158.

der Vers eigentlich syntaktisch, aber anders als dies im 15. Jh. beim Vers mit freier Füllung der Fall war: dort ging es um Konvergenz der syntaktischen Ganzen mit den Versganzen, hier dagegen geht es darum, das syntaktische Ganze dem Versganzen unterzuordnen. Das war allerdings nur beim Vers mit fester Silbenzahl möglich" (S. 169) [60].

Innerhalb von Hrabáks Studienzyklus über den Vers der Wiedergeburtszeit haben die *Kapitolky o verši Josefa Jungmanna* (*Kleinere Kapitel über den Vers Josef Jungmans*) eine besondere Bedeutung. Der Autor wendet sich hier jenen Komponenten der Versifizierung Jungmanns zu, die sich entwicklungsgemäss als wichtig erwiesen haben, d. h. die von anderen Dichtern weiterentwickelt worden sind. Deshalb befasst er sich nicht mehr mit Jungmanns Hinwendung zum Zeitmass, sondern konzentriert sich bloss auf seine akzentuierenden Versuche. Dabei sieht er drei Entwicklungstendenzen, die er dann in weiteren Studien weiterbearbeitet: der Weg führt vom Dreizehnsilbler des *Psaní Eloizy Abelardovi* (*Heloisens Brief an Abälard*) zu Antonín Marek, aber hier stirbt er ab; der Achtsilbler der *Lenka* wird durch den romantischen Jambus (Mácha) und die modernen Dichter weiterentwickelt; schliesslich entwickelt sich aus dem Elfsilbler der Jungmannschen Übersetzung von Miltons *Verlorenem Paradies* der tschechische Blankvers in den Übersetzungen P. J. Šafaříks und S. K. Macháčeks aus Schiller und Aristophanes.

An Hrabáks zeitschriftlich vorabgedruckte Jungmann-Studie knüpfte der junge Verswissenschaftler Miroslav Červenka mit seiner Abhandlung *O Jungmannově verši v překladu „Ztraceného ráje"* [61] (*Über Jungmanns Vers in der Übersetzung des „Verlorenen Paradieses"*) an. Er zieht Hrabáks Schlussfolgerungen nicht in Zweifel, wirft aber die Frage auf, warum sich Jungmann seit dem Zeitpunkt, wo er 1804 seine Übersetzung des *Verlorenen Paradieses* — mit welcher er so eindringlich in die Entwicklung der tschechischen Poesie eingegriffen hatte — abschloss, von der akzentuierenden Poesie abkehrt und der quantitierenden Prosodie zuwendet. In seinen scharfsinnigen Darlegungen weist Červenka auf die funktionellen Unterschiede der Exspirationsstärke (im Verhältnis zu betonten, unbetonten und starkbetonten Silben) hin, die das eine Mal — zusammen mit den Wortgrenzen — (im Einklang mit Dobrovskýs Grundsätzen) die Grundlage für den Wechsel rhythmisch betonter und unbetonter Moren bilden, das andere Mal wieder zu Hauptträgern der rhythmischen Differenzierung in verschiedener Abstufung und Verteilung der Exspirationsgipfel werden. Červenka entdeckt hier den inneren Wider-

[60] Vgl. ferner Z. Tichá, Nachwort zur Edition *Satira na čtyři stavy*, Praha 1958, S. 323—342.

[61] M. Červenka, *O Jungmannově verši v překladu „Ztraceného ráje"*, „Česká literatura", 7, 1959, S. 164—170.

spruch des Jungmannschen Verses darin, dass „das Element, welches den Grundbestandteil des dichterischen Rhythmus darstellt, hier zugleich die Funktion des rhythmisch abstufenden Faktors erfüllen soll". Da dieser Widerspruch unlösbar war, kehrte sich Jungmann vom Akzent ab und wandte sich dem Zeitmass zu. Červenka wendet nichts gegen losere Zusammenhänge des Jungmannschen Verses mit den Anfängen des tschechischen Blankverses ein, er stellt sich bloss gegen die Lostrennung des Verses in der Übersetzung des *Verlorenen Paradieses* von Gestaltungen, mit denen er entwicklungsgemäss und historisch unmittelbar zusammenhängt, d. h. im Grunde genommen von allen Reformversuchen des Puchmajerschen Verses bis zu Čelakovský exklusive, vor allem aber von Poláks *Vznešenost přírody* (*Erhabenheit der Natur*).

Hrabáks *Studie o českém verši* könnten auf den ersten Blick den Schein erwecken, es handle sich um eine ziemlich mechanische Summierung älterer [62] und neu hinzugekommener Aufsätze. Indes zeugen schon seine Arbeiten über den Vers des Renaissancedramas, über den Vers Jungmanns und Mareks, an die im Buch weitere Studien anknüpfen, von einem wohldurchdachten Vorgang des Autors. Daneben ist der Zusammenhang dieses Buches mit Hrabáks *Studie ze starší české literatury*" [63] (*Studien über die ältere tschechische Literatur*) in die Augen springend; Hrabák kehrt also nicht mehr zur Synthese des mittelalterlichen Verses zurück, sondern knüpft an sie an. Seine *Studie o českém verši* hängen auch der Akademie-Ausgabe der *Dějiny české literatury* [64] (*Geschichte der tschechischen Literatur*) zusammen, da Hrabák an der Herausgabe ihres I. Bandes nicht nur als Mitautor, sondern auch als Redakteur wesentlichen Anteil hatte. Der Zusammenhang ist dabei bei-

---

[62] So wurden in das Buch einige umgearbeitete Artikel eingezogen, über die wir bereits referiert haben (siehe Teil I, Anm. 28, 46, 58); von früheren, in Zeitschriften u. Sammelwerken veröffentlichten Studien wurden ins Buch folgende, wiederum grösstenteils überarbeitete Artikel aufgenommen: *Několik myšlenek o tzv. experimentálním uměni*, „Host do domu", 5, 1958, S. 218—221; *Poznámky o verši českého dramatu v období renesance*, Festschrift „Franku Wollmanovi k sedemdesátinám", 1958, S. 572—585; *Kapitolky o verši Josefa Jungmanna*, „Sborník prací filos. fakulty brněnské university", 7, řada literárněvědná, 5 (Sonderheft, gewidmet dem IV. Internationalen Slawisten-Kongress in Moskau), 1958, S. 48—82; *Třináctislabičný verš Antonína Marka* — urspr. Titel: *Verš Antonína Marka ve srovnání s veršem Jungmannovým*, „Rodné zemi", 1958, S. 402—406; *Verš Karla Havlíčka ve vztahu k verši lidové písně* — urspr. Titel: *Havlíček-basník v duchu lidové písně*, „Slovo a slovesnost", 6, 1940, S. 49—53; *Rytmické vlastnosti Drdovy „Krásné Tortizy"* — urspr. Titel: *K jazykové výstavbě Drdovy „Krásné Tortizy"*, „Slovo a slovesnost", 17, 1956, S. 18—27.

[63] Siehe Teil II., Anm. 43—46.

[64] *Dějiny české literatury*. Hlavní redaktor J. Mukařovský. I. *Starší česká literatura*. Redaktor svazku J. Hrabák, Praha 1959.

derseitig: er äussert sich sowohl in der organischen Einfügung der Versproblematik in die synthetische Schilderung der Literaturgeschichte (siehe z. B. Hrabáks monographisches Kapitel *Hádání Prahy s Kutnou Horou*[65] (*Prags Streit mit Kuttenberg*) als auch in der vertieften literarhistorischen Deutung spezifischer Versfragen in den *Studien*. Völlig programmgemäss knüpft der Autor auch an seine *Einführung in die Verstheorie* an, indem er — wie er selbst aussagt — in den *Studien* „am konkreten Material einige Probleme" durcharbeitet, „die in der *Einführung*... nur allgemein angedeutet werden konnten". Und wiederum geht es hier um eine Wechselbeziehung, die in der *Einführung*... in einer Auswahl und angemessenen Deutung von Versproben aus der gesamten Geschichte der tschechischen Literatur, nicht nur aus deren letzter Zeit, zum Ausdruck gelangte. In den *Studien* äussert sie sich nicht allein in der Einordnung der theoretisch-methodologischen Kapitel *O významové hodnotě verše* (*Vom semantischen Wert des Verses*) und *K metodologii studia rýmu, zvláště staročeského* (*Zur Methodologie des Reimstudiums, insbesondere im Alttschechischen*), sondern auch in der Ad-hoc-Lösung der theoretischen Problematik, wie sie die historische Entwicklung mit sich bringt (vgl. z. B. die Erklärung der syllabischen Dissimilation im freien Vers der Dalimilschen Chronik). Schliesslich sind auch die Schlussaufsätze über den Reim und die Intonation bei Karel Hlaváček und Jiří Wolker, über den Vers in der Kinderliteratur, über die rhythmischen Eigenschaften der Prosa in Drdas *Krásná Tortiza* (*Die schöne Tortisa*) sowie über das Studium verschiedener Werk-Redaktionen zeitgenössischer Dichter, keineswegs bloss Ergänzungen zu den vorhergehenden systematischen Erklärungen, obwohl sie thematisch nicht näher zusammenhängen. Der Autor unternimmt hier Exkursionen in unbekannte oder wenig bekannte Gebiete und verfolgt damit in seinem Buch, das als Handbuch für Hochschulstudierende herausgegeben wurde, wichtige didaktisch-methodologische Ziele. Im Grunde genommen bildet das Buch also ein — wenn auch nicht völlig kompaktes Ganzes. Der Autor deutet eine neue Synthese der Geschichte des tschechischen Verses an, versucht sie aber nicht dort vorzuschützen, wo er sie nicht an Hand konkreter Analyse erreicht hat. Indem er sich gründlich an die bisherige verswissenschaftliche Literatur anlehnt, zeigt er den wirklichen Stand der Erforschung des tschechischen Verses auf. Durch die Betonung der methodologischen Probleme, und namentlich durch ihre Verbindung mit der literarhistorischen Arbeit, weist das Buch klar auf die Entwicklungstendenzen der tschechischen Verswissenschaft der letzten Zeit hin und realisiert viele davon. Durch all dies sind Hrabáks *Studien über den tschechischen Vers* eine definiti-

[65] Ebenda, S. 228—237.

ve, praktische Überwindung des formalisierenden Strukturalismus, eine Vollendung der bisherigen Bestrebungen um den Umbau der tschechischen Verswissenschaft und bilden im Verein mit seiner *Einführung in die Verstheorie* einen neuen Ausgangspunkt und eine neue Basis für die weitere Forschung.

7. Im Bereich der vergleichenden Metrik befasste sich Karel Horálek mit der Korrelation der Verssysteme mit den sprachlichen prosodischen Eigenschaften in den slawischen Literaturen [66]. Die prosodischen Eigenschaften der Sprache determinieren nach Ansicht des Autors das Verssystem nicht eindeutig, sie können die Grundlage verschiedener Verssysteme bilden. In dieser Hinsicht sind die Verhältnisse in der russischen Poesie belehrend, in der die Verssysteme auch nach der Stabilisierung des prosodischen Systems wechseln (Koexistenz des asyllabischen Iktus-Verses, des syllabischen, in der Regel gereimten Verses und des syllabotonischen Verses). Die Durchsetzung eines bestimmten Systems wird von der gesamten kulturellen Situation beeinflusst. In der slawischen Volks- und Kunstpoesie macht sich allmählich der syllabische Vers, in neuerer Zeit der syllabotonische oder syllabische Vers mit ausgeprägter rhythmusgestaltender Funktion des Akzents immer mehr geltend. Weit bunter sind die Verhältnisse im slawischen Volksliedvers, der drei Grundtypen aufweist: a) den westlichen Typus, der sich durch Syllabismus, Reim und Strophik auszeichnet (tschechische, slowakische, polnische, zu einem grossen Teil auch ukrainische Poesie, in der Poesie der Lausitzer Sorben ohne Reim), b) den östlichen Typus, charakteristisch durch Asyllabismus, Astrophik und Reimlosigkeit (grossrussische Bylinen und ukrainische Dumki, auch russische und weissrussische Lyrik, Balladen und Tschastuschki), c) den südlichen Typus, gekennzeichnet durch Syllabismus, Astrophik und Reimlosigkeit (Reim und strophische Gliederung finden sich öfters nur bei Slowenen). Die Unterschiede zwischen den einzelnen Haupttypen erklärt Horálek teils durch unterschiedliche prosodische Basis (es handelt sich hauptsächlich um Akzentstärke bei den Ostslawen im Gegensatz zum schwächeren Akzent bei den West- und Südslawen), teils durch die Verschiedenheit der Kulturtraditionen.

Die rhythmische Seite im russischen Dichtwerk *Roman v stichach* aus dem Anfang des 18. Jh. versuchte Světla Mauthauserová zu erläutern [67].

---

[66] K. Horálek, *Spojitost různých typů slovanského verše s prosodickými vlastnostmi jazyka*, „Československé přednášky pro IV. mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě" Praha 1958, S. 423—425. Der 2. Teil von Horáleks Thesen wurde veröffentlicht in „Slovo a slovesnost", 20, 1959, S. 204—205.

[67] S. Mathauserová, *Rytmické hodnoty tzv. „Románu ve verších". K otázce slovesného rýmu*, „Acta Universitatis Carolinae, Philologica — Supplementum. Slavica Pragensia" I., 1959, S. 179—189.

Sie stellt fest, dass der anonyme Autor in dieser lyrischepischen Dichtung, die sich den metrischen Gesetzen nicht unterordnet, zur Unterscheidung der gesanglichen und epischen Linienführung verschiedene rhythmische Mittel nutzt, gereimte und ungereimte Verse, verschiedene Anwendung des weiblichen und männlichen Reims, Strophik und Lautinstrumentation. Ein charakteristischer Zug ist die ausgeprägte Tendenz zur Korrespondenz zwischen Rhythmik und Semantik.

Der grösste Teil der verswissenschaftlichen Produktion auf diesem Gebiete wurde den Fragen der dichterischen Translatur gewidmet, die man als angewandte vergleichende Metrik bezeichnen kann. Nach der langen Nachkriegsperiode, in welcher der eine oder andere Grundsatz oft in einer gelegentlichen Rezension ausgesprochen wurde, begann man seit dem Jahre 1953 systematisch zu arbeiten. In diesem Jahre erschien das auf philologische Übersetzungsprobleme aus dem Russischen orientierte *Kniha o překládání* [68] (*Buch vom Übersetzen*) und vor allem der allgemeine, theoretisch gut fundierte und mit reichlichen Beispielen belegte Aufsatz von Jiří Levý über die treue Übersetzung [69] sowie Horáleks spezielle Abhandlung *O překládání veršů* [70] (*Vom Übersetzen der Verse*). Nach Einschätzung der Erfahrungen mit tschechischen Übersetzungen, namentlich aus dem Englischen (*Der Rabe,* tschech. *Havran,* von E. A. Poe) und dem Russischen, zieht Horálek den Schluss, dass selten eine äquivalente Übersetzung zustandekommen könne, da die Nachahmung der formalen Qualitäten des Verses durch die Eigenschaften jener Sprache bedingt sei, in die ein Werk übersetzt wird, wobei formale Verarmung des Verses zugleich auch inhaltliche (semantische) Verarmung bedeutet. „Die Hauptsache jedoch ist" — so schreibt der Autor — „dass der Ideengehalt und die Gesamteinstellung der Dichtung möglichst getreu wiedergegeben werde. Die einzelnen Komponenten, die das Ideengewölbe tragen, können ausgetauscht werden, aber die Bogenlinie muss erhalten bleiben. Eine gute dichterische Übersetzung ist in irgendeinem Masse immer eine Transposition in ein anderes System von Mitteln, aber ihre reine Äquivalenz kann auch hier nicht das Endziel sein. In der Regel kann es uns um nichts mehr gehen, als um funktionelle Analogie bei Wahrung der formalen". Zur Frage der Abänderung des Versmasses beim Übersetzen hat Josef Hrabák folgenden wichtigen Grundsatz aufgestellt: „Wo wenigstens bei einem Teil des Lesepublikums die Originalfassung im Bewusstsein ist, dort ist die rhytmische Nachahmung des Originals erforder-

---

[68] *Kniha o překládání. Příspěvky k otázkám překladu z ruštiny.* Praha 1953.

[69] J. Levý, *O některých zákonitostech překladatelské věrnosti,* „Slovo a slovesnost", 14, 1953, S. 63—80.

[70] K. Horálek, *O překládání veršů,* „Slovo a slovesnost", S. 49—62.

lich, sonst ist sie fakultativ und man kann für sie funktionelle „Äquivalente suchen“ [71].

Seither hat sich das Studium der Übersetzungen rasch entwickelt. Viel Aufmerksamkeit wurde den Übersetzungstraditionen [72] aus dem Russischen [73], Polnischen [74] und auch aus den Sprachen des Westens [75] gewidmet. Die allgemeine Übersetzungstheorie wurde systematisch von Jiří Levý entwickelt, der nach einer Reihe von zeitschriftlichen Aufsätzen [76] seine Arbeit über die Übersetzungspraxis durch die imposante, an 950 Seiten zählende Anthologie *České teorie překladu* [77] (*Tschechische Übersetzungstheorien*) gekrönt hat. Im ersten Teil seines Buches beschreibt er die Entwicklung der Übersetzungs-Theorien und Methoden in der tschechischen Literatur vom Mittelalter bis zum 2. Weltkrieg und im zweiten Teil trägt er die bedeutendsten Aufsätze und Artikel über die Übersetzungstätigkeit in demselben Zeitraum zusammen. Levýs Buch kommt im Bereich der Übersetzungstätigkeit die gleiche Bedeutung zu, wie beiden Werken Hrabáks auf dem Gebiet der Theorie und Geschichte des tschechischen Verses: es summiert die bisherige Arbeit und bildet neue Voraussetzungen für die Weiterarbeit. Dieses Ziel verfolgt Levý übrigens bewusst, wenn er darauf hinweist, dass sein

---

[71] Hrabák, *Úvod do teorie verše*, 1956, S. 113—114; 2. Aufl. 1958, S. 124.

[72] K. Horálek, *Několik poznámek o našem překladatelském dědictvi a o dnešní situaci našich básnických překladů*, „Sovětská jazykověda“, 4, 1954, S. 464—477; Derselbe, *B. Mathesius jako překladatel z ruštiny*, „Sovětská literatura“, 4, 1955, S. 532—549; L. Nezdařil, *Umělecký překlad v theorii a praxi Otokara Fischera*, „Časopis pro moderní filologii“, 35, 1953, S. 147—156.

[73] K. Horálek, *O ruském a českém verši. Několik překladatelských poznámek*, „Sovětská literatura“, 4, 1955, S. 753—760; Derselbe, *Naše překlady z ruštiny 1945—1955*, „Sovětská jazykověda“, 5, 1955, S. 95—101; K. Horálek, K. Koževniková, S. Poráková, *Nové překlady Puškinových básni*, „Sovětská jazykověda“, 5, 1955, S. 279—288.

[74] K. Oliva, *České překlady Mickiewiczových „Dziadů“*, „Slavia“, 23, 1954, S. 527—546; H. Jechová, *Překlady z Mickiewicze a Eliška Krásnohorská*, „Slavia“, 25, 1956, S. 37—56; O. Králík, *Nad novým překladem ze Slowackého*, „Slovo a slovesnost“, 17, 1956, S. 152—160; H. Jechová, *Několik poznámek o překládání romantické poesie*, „Slovo a slovesnost“, 18, 1957, S. 42—50; O. Králík, *K překladetelské teorii a praxi*, „Slovo a slovesnost“, 18, 1957, S. 106—111; M. Kudělka, *Několik poznámek o překládání polského sylabického verše do češtiny*, „Slavia“, 28, 1959, S. 579—589.

[75] P. Trost, *Poznámka k novému překladu Heina*, „Slovo a slovesnost“, 15, 1954, S. 187—188; Z. Vančura, *Vzpomínka na Jaroslava Vrchlického jako na překladatele z angličtiny*, „Časopis pro moderní filologii“, 35, 1953, S. 129—147 u. a.

[76] J. Levý, *Překladatelský proces — jeho objektivní podmínky a psychologie*, „Slovo a slovesnost“, 16, 1955, S. 65—86; Derselbe, *Umělecké otázky překladu*, „Česká literatura“, 5, 1957, S. 379—401.

[77] Derselbe, *České teorie překladu*, Praha 1957.

Buch „ein erster Schritt zur literarhistorischen Bearbeitung der zahlmässig umfangreichsten Komponente unserer Literatur — der Übersetzung" sein soll und dass er „der Arbeit auf diesem Fachgebiet eine Art literarhistorischer Gesamtperspektive geben" will. An der Verwirklichung dieses Programms wurde auch schon mit konkreten Arbeiten begonnen. So wurde die Edition *Český překlad* (*Tschechische Übersetzung*) gegründet, in der Übersetzungen erscheinen, die in der Geschichte der tschechischen Literatur und Kultur eine wichtige Rolle gespielt haben. Die bisher herausgegebenen Bände brachten Reeditionen von Übersetzungen Jungmanns, Shakespeare-Übersetzungen Sládeks sowie Čapeks Übersetzungen moderner französischer Poesie. Jeder Band ist mit einer eingehenden literarhistorischen Analyse und einem Kommentar versehen. Vom verswissenschaftlichen Standpunkt aus verdient Jiří Levýs scharfsinnige Studie [78] über die Bedeutung von Čapeks Übersetzungen für die Entwicklung des tschechischen Verses besondere Aufmerksamkeit. Levý zeigt hier, inwiefern Čapeks — an ähnliche Vor- und Nachkriegsversuche anknüpfende — *Francouzská poesie* (*Französische Poesie*), *Fortsetzung und Negierung* des Übersetzungsgutes der Schule Jaroslav Vrchlickýs bedeutete, und vor allem „den Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der tschechischen nicht nur übersetzten, sondern auch ursprünglichen Poesie" bildete. Čapeks Vers stützt sich auf Faktoren der Satzphonologie (Intonation und Kadenz) und unterdrückt die dominante Gültigkeit des Wortakzents. Er überträgt auf tschechischen Boden einige Prinzipien der französischen Prosodie, die einen der wichtigsten Zweige der modernen tschechischen Poesie (Vítězslav Nezval u. a.) als Anregungen zur Überwindung der ablebenden Einseitigkeit der tschechischen Tonik ausnutzt.

8. Die tschechische Verslehre hat in den letzten fünfzehn Jahren eine jähe Entwicklung durchgemacht. Sie hat eine grundsätzliche Revision des Strukturalismus durchgeführt und eine neue methodologische Grundlage geschaffen, ohne die Kontinuität der wissenschaftlichen Forschung abzubrechen. In der ersten Nachkriegsperiode beobachten wir zwar die methodologische Fortdauer der Vorkriegsforschung, den Mangel an neuen theoretischen Arbeiten, die Unlust zur Synthese, aber gleichzeitig die Tendenz zur Neuerfassung des Kunstwerkes, welche die spätere neue Auffassung von Stellung und Funktion des Verses in seiner Struktur ermöglicht hat. Von prinzipieller Bedeutung war die veränderte Auffasung der sogenannten dichterischen Sprache im Zusammenhang mit der sowjetischen Diskussion über die Sprachwissenschaft vom Jahre 1950. Man räumte damit auf, die dichterische Sprache als künstle-

---

[78] Derselbe, *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*, in: K. Čapek, *Francouzská poesie a jiné překlady*, Praha 1957, S. 374—406.

rischen Sonderjargon zu verstehen und kam zu der richtigen Erkenntnis, dass sich diese Sprache in ihrer Struktur keineswegs von der Schriftsprache unterscheidet und dass sich die ästhetische Funktion — die Tonwerte des Verses inbegriffen — auf die kommunikative Grundfunktion der Sprache schichtet. Und so wird nach kurzer Pause und vorübergehendem Wanken die verswissenschaftliche Arbeit von neuem in Angriff genommen, nämlich auf linguistischer Grundlage, jedoch in immer engerer Fühlung mit der Literatur- und Gesellschaftsgeschichte. Seit der Wiederbelebung der verswissenschaftlichen Arbeit in der Mitte der fünfziger Jahre macht sich ein zielbewusstes Streben bemerkbar nach der Durcharbeitung der methodologischen Ausgangspunkte, nach einer neuen komplexen und funktionellen Auffassung der theoretischen Fragen des Verses und bewusster Tendenz zur Synthese. Nach den ersten Entwürfen von Teilsynthesen der tschechischen Versgeschichte wird die Gesamtsynthese desselben sichtbar. Diese wird allerdings kein Ziel an sich sein, sondern zu einem organischen Bestandteil der synthetischen Geschichte der tschechischen Literatur werden. Demselben Ziele strebt auch die Arbeit an der Geschichte der tschechischen dichterischen Translatur zu. Die neuerarbeiteten methodologischen und theoretischen Ausgangspunkte, die zweckdienliche Einstellung der Arbeit, sowie die Tatsache, dass sich nach der Generation der Forscher, die sich vor allem um die heutige Entwicklung der tschechischen Verswissenschaft verdient gemacht haben, wie J. Mukařovský, J. Hrabák und K. Horálek, auch die junge Generation (J. Levý, M. Červenka) zu Worte meldet, sind wohl die beste Bürgschaft für eine erfolgreiche Weiterentwicklung der tschechischen Verslehre.

Aus dem Tschechischen übersetzt von *Karel Krejči* (Brno)