

Wolfgang Friedrich Schwarz

ZUR FRAGE DER ENTWICKLUNGSDYNAMIK DER POETIK
JAROSLAV SEIFERTS
(ausgehend von *Morový sloup*)

Jaroslav Seifert (1901-1986) war der am längsten praktizierende Repräsentant der tschechischen Avantgarde. Die Erforschung seines Werks stand jedoch bislang eher im umgekehrten Verhältnis zum Ausmaß des Œuvres und seiner Bedeutung für die moderne Literatur.¹ Květoslav Chvatík, Verfasser einer verdienstvollen Studie zu Seifert (Chvatík 1992),² rechnet ihn zu den "ausgeprägten schöpferischen Individualitäten" von deren Auftreten die Literaturentwicklung (zusammen mit den "intersubjektiven gesellschaftlichen und künstlerischen Voraussetzungen") abhängig ist (Chvatík 1987, 155). Chvatík hat Seiferts spezifischen Entwicklungswert³ mit dem Beschreiten des "Wegs der Liedtradition" (a.a.O., 154) geortet. Hier wird der mittlere Abschnitt von Seiferts Entwicklung (Poetismus - Okkupationslyrik/ neoklassische Phase - Spätwerk), die "Kantilene" (1992, 133) betont.⁴ Damit ist Seifert ein Platz zugewiesen, mit dem er eher eine 'punktuelle', zumindest zeitlich enger gefaßte Position im Entwicklungsmodell einnimmt. Jiří Wolker, Vítězslav Nezval und František Halas treten in Chvatíks Skizze als Repräsentanten der Entwicklungsetappen (und "grundlegenden Stilinvarianten"; 1987, 153) der tschechischen Lyrik seit der Avantgarde auf. Sie stehen für eine "Entwicklungslogik" der tschechischen Lyrik "im Wandel der künstlerischen Weltansicht [...]":

Am kürzesten kann man ihn als einen Wandel charakterisieren, der sich [I.] von der dichterischen Natürlichkeit und revolutionären Perspektive [der *proletarischen Dichtung*] bei Wolker, über [II.] die entwickelte Bildhaftigkeit im Rausch des *Poetismus* [...] bei Nezval bis [III.] zum strengen Stil der *tragischen Weltansicht* und der Bürde der Verantwortung bei Halas vollzieht." (1987, 154; Kursive WFS).⁵

Seifert hat eigentlich an allen drei Phasen teil. Wenn man die Zeitspanne von Seiferts Werk (von *Město v slzách* 1921 zu *Být básníkem* 1983 und zum Nobelpreis 1984) bedenkt, ist es naheliegend, zu fragen, ob Seiferts Werk für die Darstellung der Entwicklungsdynamik der tschechischen Dichtung nicht stärker in seiner *diachronen* Ausdehnung als Bezugslinie genommen werden

könnte, schon wegen der 'längeren zeitlichen Reichweite' gegenüber den Œuvres der genannten anderen Dichter.

Der besondere Stellenwert von Seiferts Werk für die Entwicklung der tschechischen Literatur ergibt sich nicht nur aus dem Beitrag in einem bestimmten Entwicklungsabschnitt (den Chvatíks komprimierte Typologie fixiert), sondern auch aus der Tatsache, daß sich die Spannungen zwischen literarischer Eigendynamik und offiziellem Normdruck, Diskursspaltung und Abriß von der Ideologie auf spezifische Weise in der langfristigen Entwicklung der dichterischen *Schreibweise* Seiferts niedergeschlagen haben.⁶ - Aus dieser Perspektive kann Chvatíks "Stilvariantenmodell" des Evolutionsprozesses ergänzt werden. - Unter Schreibweise verstehe ich das Ergebnis einer funktionalen Beziehung zwischen Autor, Text und Kontext (Kontext der Gesellschaft und Kontext der Literatur), in dem Sinne, wie Jan Mukařovský die Funktion definiert hat als "Způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšmu světu." ("Art und Weise des Sich-geltend-Machens des Subjekts gegenüber der Außenwelt") (Mukařovský 1966, 69 / 1970, 125).

Im Kern des folgenden (im Rahmen des Symposiums kurzgefaßten) Beitrags gehe ich aus von einem synchronen Schnitt am Beispiel des Gedichtzyklus *Morový sloup* (Die Pestsäule), einem Schlüsseltext für die Entwicklung der Seifertschen Poetik. Vom Spätwerk aus sollte sich eine 'Klammer' zeigen lassen, mit der die Entwicklungsspezifik von Seiferts Schaffen faßbar wird.

1

Erschwerend für die Entwicklung des Seifertschen Werks (wie auch für seine Untersuchung) war die Tatsache, daß diese Dichtung in ihrer Endphase existierte unter den "zersplitterten geistigen Bedingungen" der tschechischen Literatur, die sich nach der 'Normalisierung' geteilt hatte "in drei Strömungen [...] in die in offiziellen tschechischen Verlagen herausgegebene Produktion, in jene der Exilverlage [...] und die sogenannte Samizdat- oder *inedierte Literatur*, die mit der Schreibmaschine getippt wurde und daher eine minimale 'Auflage' [...] hatte." (Jungmann 1990, 3). Gerade dieser literaturhistorische Sachverhalt muß bei der Frage nach der Entwicklungsdynamik mitbedacht werden.

Morový sloup hat Teil am offiziellen und inoffiziellen Umlauf, ist symptomatisch für die Problematik des gespaltenen literarischen Diskurses. Geschrieben "1968-1970", kursierte es zunächst in privaten Abschriften in einem der ersten Bücher von Vaculíks *Edice Petlice* (Bd. 10, 1973), kam 1977 dann im Kölner Exilverlag Index heraus, 1980 erschien eine amerikanische Teillausgabe.⁸ 1981 erst, zum 80. Geburtstag des Dichters war in Prag eine als Ausgabe letzter Hand deklarierte Version offiziell herausgekommen.⁹ Seifert war

allerdings nie Dissident im eigentlichen Sinne. Im Nachwort der ČSSR-Ausgabe wird er mit einem harmonisierenden Kommentar zitiert:

[...] Nelekejte se titulu. Nejde o nějaký mor. Ani historický ani jiný. *Morový sloup* [...] byl jen místem mileneckých schůzek [...]. Možná že jsem ji měl spíš nazvat *Knížka polibků*, abych neděsil čtenáře. [...]

[...] Erschrecken Sie nicht vor dem Titel. Es geht um keinerlei Pest. Weder eine historische noch sonstige. *Die Pestsäule* [...] war nur ein Platz für Rendezvous von Verliebten [...]. Vielleicht hätte ich es Buch der Küsse nennen sollen, um die Leser nicht zu erschrecken. [...]

Man konnte dies verstehen wie man wollte, ironisch oder als naive Geste des harmoniebedürftigen alten Poeten. Letzteres hätte wiederum Václav Černýs frühere Vorbehalte gegen den "süßlichen Seifert" bestätigt (Černý 1954, 11).¹⁰ Die Mahnung des lyrischen Ichs (im Titelgedicht) steht sogar in direktem Widerspruch zum harmonisierenden Kommentar:

Jenom si nedejte namluvit,
že *mor* ve městě ustal.
Viděl jsem sám ještě mnoho rakví
vždydět do brány,
která tam nebyla jediná.

Mor dosud zuří a *lekáři*
dávají nemoci patrně jiná jména,
aby nevznikla panika.
Je to *stále táž stará smrt*,
nic jiného,
a je tak nakažlivá,
že jí neunikne nikdo.

Kdykoliv jsem vyhlédl z okna,
vyhublí koně táhli zlověstný vůz
s vyzáblou rakví.
Jen už tolik nezvoní,
nemalují se kříže na domy
a nevykuřuje se jalovcem.
(IV/5¹¹; Kursive WFS).

/Laßt euch nur nicht einreden,/ die pest sei ausgerottet in der stadt. /
Mit eigenen augen sah ich, wie durch dieses tor/ sie viele särke
brachten/ und die stadt hat viele tore.// Bis heute wütet die pest, und
um panik zu vermeiden, scheinen die Ärzte/ der krankheit andere
namen zu geben./ Immer ist es derselbe alte tod, nichts anderes/ und

der ist so ansteckend, / daß keiner ihm entkommt./ Sooft ich aus
dem fenster blickte,/ sah ich die ausgemergelten pferde / den
unheilverkündenden wagen ziehen/ mit dem armseligen sarg. /Nur
daß sie heute nicht so viel läuten,/ keine kreuze an die häuser malen/
und sie nicht ausräuchern mit wacholder.

(Nachdichtung R.Kunze; Seifert 1985, ohne Seitenzählung).

Das "Anders-Benennen" ("dávají jiná jména") signalisiert die *Verdeckung des eigentlichen Signifikats* - zunächst durch die "Ärzte". Das lyrische Ich treibt im Gegenzug die Metonymie weiter, übernimmt gleichsam das Benennungsverfahren für seine eigene Botschaft: daß "keine Kreuze mehr [...] gemalt werden", gibt den *anderen ideologischen Kontext* an, der diese Symbole nicht mehr braucht, die Kultur hat sich geändert ("es wird nicht mehr mit Wacholder ausgeräuchert"): Der Text setzt Marker für die Dechiffrierung seines Podtextes: Für den mit der Situation im Lande vertrauten Leser wird eine zweite, symbolische Bedeutungsschicht erschließbar, in der "Mor" (Pest) nur ein anderer Signifikant für Ideologie=Stalinismus ist, der wieder die Stadt bedroht. "Lékaři" (Ärzte) wird zu einem Pseudosignifikanten und steht eigentlich für 'Ideologen'.¹² Daß es die Wiederkehr "desselben alten Todes" ist, der jeden ereilt, ist ebenfalls polysem, bzw. ambivalent: Die Bedeutung wird in Richtung eines ewigen unausweichlichen Ereignisses verschoben. Andererseits ist aber auch der totalitäre Anspruch der "ansteckenden" "Krankheit" konnotiert. Der Semantisierungsvorgang ist somit vor der Zensur geschützt.

Der harmonisierende Kommentar in der offiziellen Edition von *Morový sloup* (1981) ist als authentisches Zitat nachgeschoben. Er verdeckt eine Differenz, er verdeckt den im Text selbst vollzogenen 'Ab-riß' von der offiziellen Kultur, vom offiziösen Teil des Diskurses. Der 'Ab-riß' ist das Resultat einer zunehmenden Entfremdung von der Ideologie. Sie läßt sich am Verhältnis dreier Konzepte in Seiferts Schreibweise aufspüren: Alltag (*Všednost*), Mythos und Ideologie.

2

Eine Konsequenz der Distanzierung von der offiziellen Kultur ist die eigenartige Verbindung, die Alltag und Mythos in *Morový sloup* eingehen. Marie Kozlíková (1966) hat bereits die "vielfältige Verwendung" (1966, 242) des Seifertschen Alltagskonzepts bis zum Beginn von Seiferts Spätphase (*Koncert na ostrově*, 1965) nachgewiesen. Die mit dem Alltagskonzept einhergehende Entwicklung innerkultureller Differenz und die damit verbundene Veränderung im Konzept Mythos/Ideologie kann aus dem Rückblick nachgetragen werden. Dazu eine kurze Skizze (die im Detail noch zu ergänzen wäre):

Für Seiferts *proletarische Phase* (*Město v slzách*, 1921) kann man noch von einer Kompossibilität ausgehen, die (biblischen) Mythos (markiert mit Bibelziten, Bibelparodien), Alltag und Ideologie eng miteinander verknüpfte – in der ins Kosmische ausgreifenden Menschheitsutopie, in der proletarischen Alltagsfeier. In der weiteren Entwicklung hat sich Seiferts Schreibweise aus dem Raum der Ideologie zurückgezogen.

Die *poetistische Phase* ist im Hinblick auf Mythos und Ideologie eher indifferent, eine Art Null-Stufe. Die Verbindung von Kunst und Leben im Poetismus als „umění života, umění žít a užívat“ (Kunst des Lebens, Kunst zu leben und zu genießen), dem „zmodernizovaný epikureismus“ (modernisierten Epikureismus) (Teige 1924. AZN I, 1971, 554, 558), blendet beide Faktoren aus der Schreibweise aus. Kunst huldigt der Innovation, begreift sich selbst als Leben und Mythos. *Všednost* geht im Feiertag auf. Charakteristisch für diese 'judische Phase' des Poetismus sind Seiferts Sammlungen *Samá láska*, 1923, *Na vlnách T.S.F.*, 1925.¹³

Eine *Schwellenfunktion* hat schon die Sammlung *Slavík zpívá špatně*, mit der Seifert 1926 seinen eigenen Lenin-Mythos poetisch beerdigt und zu einer melancholisch getrübbten Weltsicht gelangt. Mythos und Ideologie werden von nun an nicht mehr als zwei *kompossible*, sondern zunehmend *konträre, sich ausgrenzende* Konzepte behandelt.

Eine zweite Abkopplungsstufe erreicht er mit seiner Lyrik der *Okkupationszeit* (ab 1938 Reaktion auf das Münchner Abkommen: *Zhasněte světla*, 1940; *Vejř Boženy Němcové, Světlem oděná*, 1943; *Ruka a plamen*, erweitert 1948; 1944: *Kamenný most*). Hier wird ein Reaktionsmuster geprägt, das für seine gesamte weitere Dichtung mitbestimmend wird: Der Rückzug in die eigene Kultur.¹⁴ Unter dem Eindruck des repressiven Kontextes des "Reichsprotektorats Böhmen und Mähren" wird jetzt gegenüber der früheren avantgardistischen Verabsolutierung der Innovation das Bewahren dominant, die Abschottung des eigenen, lokalen, alltäglichen, privaten Kulturbereichs nach außen. Die *Kultur-Tradition* wird zum bewahrenden Mythos. Das Denkmal dieser "In-volution", wie ich es einmal mit einem Begriff von Oleg Sus nennen will, ("Einwicklung" [zavřfen] – im Gegensatz "Ent-wicklung [vývoj]"; Sus 1981, 149, 133), ein solches Denkmal hat Seifert in seinem Gedichtzyklus auf die tschechische "nationale Laienheilige Božena Němcová"¹⁵ (*Vejř Boženy Němcové*, 1940; zeitgleich mit Halas' *Naše paní Božena Němcová*¹⁶) gesetzt. "Beide Texte schreiben an gegen 'nationale Verzagtheit und Resignation' [...] und beide Dichter, Halas und Seifert, verwerten den traditionellen Němcová-Mythos [...]" (Roth 1991, 232).

Mit dieser thematischen Veränderung einher geht eine Transformation in der poetischen Struktur: Vom ursprünglich provokativ von der Poetizitätsnorm des Symbolismus abgesetzten 'freien Vers'¹⁷ über die in der Verstechnik und

assoziativen Bildketten-Montage extrem innovative poetistische *Pásmo*-Lyrik (inspiriert von Apollinaires "Zone") findet Seifert in seiner neoklassischen Phase zu regelmäßigen, einfachen liedhaften Formen (Chvatík 1992 bezeichnet diese Phase als "Kantilene"). Der Gefahr, sich mit seiner Neoklassik von der offiziellen Ideologie vereinnahmen zu lassen, begegnet Seifert nach einer fast zehnjährigen Schaffenspause schließlich mit einer abrupten Absage an die bisherige Poetizität. Er wendet sich mit *Koncert na ostrově* (1965) einer stark auf die Prosa hin orientierten *Vers libre*-Technik zu. *Morový sloup* gehört in diese letzte Phase.

3

Paradoxie. Mythischer Raum und Alltag werden schon im ersten Teil, *Křik strašidel* (Schrei der Gespenster), zusammengebracht. Bereits der Titel signalisiert den *mythischen* Pol. Den *alltäglichen* Pol bildet deutlich die zweite Strophe: "denně potkáme někoho [...]" (täglich treffen wir jemanden [...]). Beide Bereiche sind *antinomisch* aufeinander bezogen, montagehaft zusammengebracht. Syntaktisch extrem einfache, alltäglich klingende Fragen "Kdy? Jak? A co je potom" (Wann? Wie? und Was ist danach?) zielen auf die schwierigsten Grundfragen des Seins. Diese Konstruktion erinnert an die Barockdichtung Bedřich Bridels: *Co bůh? Člověk?* (Und was ist Gott? Mensch?, 1658).¹⁸ Die Fragen stehen bei Seifert in einem von vornherein paradoxen Kontext. Zum Anfang hin öffnet sich der kosmische Raum des bedrohlichen Unbekannten ("[...] do tmy, která je černější než nejčernější noc / a nemá už korunu hvězd / "[in die Dunkelheit, die schwärzer ist als die schwärzeste Nacht und keine Sternenkronen mehr hat]). Wir werden konfrontiert mit der Paradoxie, an "Spinnweben" und "Stacheldraht" Halt zu suchen, dem vergeblichen Versuch, sich gegen den Sog ins Nichts "an die Scholle" zu lehnen ("marně se chytáme letících pavučin a ostnatého drátu. / Marně s opíráme o hroudu, abychom nebyli vlečeni tak prudce [...]"). Zum Ende hin weist das Oxymoron des stummen Fragens: "aniž by otevřel ústa" (ohne den Mund zu öffnen). Die Widersprüchlichkeit mündet pointenhaft komprimiert im absurden Fazit der Schlußstrophe, dem Tanzen mit dem Strang um den Hals: ein Tod-im-Leben- und Totentanzmotiv (alle Beispiele aus I/1).

Alltagsprachliche Stilschicht: Syntax. Die Satzstruktur tendiert zum segmentierten Aufbau und entspricht damit der gesprochenen Sprache, genauer: dem *jazyk běžně mluvený*.¹⁹ Dies zeigt sich in der bereits besprochenen ersten Strophe z.B. in der Reihung der Fragen; oder sehr häufig in den pointierten Schlußzeilen: z.B. im zweiten Gedicht: "/Mohla by mluvit. Mlčí. A usmívá se." (/Sie könnte sprechen. Sie schweigt. Und lächelt.) oder am Ende der dritten Strophe: "/Ale ovšem! Stará strašidla jsou mrtvá, / rodí se však nová." (/Aber

freilich! Die alten Gespenster sind tot, / es werden jedoch neue geboren.). Mit diesen einfachen Strukturen kontrastieren paradox verbundene bildhafte Benennungen wie (I/1, Z. 1-2) "[...] *se chytáme letících pavučin a ostratého drátu*".

Alltags- und Kulturdenotation. Eingefügt in dieses Netz der Paradoxien sind zahlreiche *Referenzpunkte aus der alltäglichen Lebenswelt*, die aus der Erinnerung des lyrischen Ichs auftauchen: einfache lokale Benennungen oder Personennamen. Schon im Vorspann (Prologfunktion) werden Namen verstorbener Freunde, meist zusammen mit den Vornamen, genannt: Jiří Mahen, Jiří Wolker, Josef Hora, František Halas usw. Später tauchen auch der Kritiker Artuš Černík und der Maler Alfons Mucha auf. Ortsnamen kommen hinzu: Hier ist zur Lokalität nationale Mythologie und Kulturtradition konnotiert: Praha, Říp, Tábor, Libuň, Kozákov, Bradlec, Kumburk, die Burg Trosky usw. (Seifert 1984, 14-16). Das hinter der Titelbenennung *Morový sloup* (Pestsäule) stehende konkrete kunsthistorische Objekt gehört zur tschechischen Kulturtradition. Bezeichnet wird damit ein in Erinnerung an überstandene Pestzeiten errichtetes Monument.- "Pest" kann hier auch im übertragenen Sinne als Invasion verstanden werden.²⁰ Diese Kultur der Mahnmale des Todes mitten im Leben ruft Seifert in Erinnerung, verbindet seinen Text mit dem 'kulturellen Gedächtnis' seines Landes.

Montage. Mythos und *všednost* werden bei Seifert montagehaft zusammengebracht, in einer *Montage synthetisierenden Typs*. Paradoxe Bildlichkeit kontrastiert mit Kolloquialität, dem *běžně mluvený jazyk*. Syntax und Benennungen schaffen eine Spannung zwischen Kohärenz und Disparatheit der Seinsbereiche, zwischen dem Ausgreifen auf den mythischen Raum und der Verankerung im alltäglichen, oft mit denotativen Benennungen authentisierten Lebensbereich. Der Montage des Disparaten entspricht auf der lexikalischen Ebene eine duale, gegenüberstellende Struktur (aus intertextueller Perspektive sei noch einmal erinnert an die oben genannte Barockdichtung Bedřich Bridels mit ihren Gegensatzpaaren, z.B.: "Ty jsi sladkost, a já jed/ tys lahodný, já kyselý / já žluč, hořkost, / a tys med, / já smutný, a tys veselý: [...]"; Strophe 19).²¹ Dies wird deutlich im Titelgedicht (IV), bei der Beschreibung der Pestsäule:

[...]
 Sluneční cestou se potácí
 starý stín sloupu
 od hodiny Okovů
 k hodině Tance.
 Od hodiny Lásky
 k hodině Dračích drápů.
 Od hodiny Úsměvu
 k hodině Hněvu.

Pak od hodiny Naděje
 k hodině Nikdy,
 odkud je už jen krůček
 k hodině Beznaděje
 a k turniketu Smrti.
 [...] (Seifert 1984, 69).

Auf der Sonnenbahn taumelt/ der alte Schatten der Säule/ von der
 Stunde der Ketten/ zur Stunde des Tanzes./ Von der Stunde der
 Liebe/ zur Stunde der Drachenkrallen./ Von der Stunde des Lächelns
 / zur Stunde des Zorns./ Dann von der Stunde der Hoffnung/ zur
 Stunde Niemals, /von wo es nur ein kleiner Schritt ist / zur Stunde
 der Hoffnungslosigkeit/ und zum Drehkreuz des Todes.

Die Strophen sind entlang einer Achse konstruiert: der Zeit. "Hodina" kommt in dreizehn Zeilen neun mal vor, davon acht mal in direkt aufeinander folgenden Zeilen. "Hodina" fungiert als stetiges, aber oszillierendes Zentrum, um das herum Variationen angeordnet sind. Die Verkettung erfolgt überkreuz, in aufsteigender Linie, einerseits in der Anapher zwischen Genitiv und Dativ alternierend ("od hodiny [...] k hodině") sowie am Zeilenende durch die verschiedenen Genitivattribute, die den jeweils entgegengesetzten Stand auf der Zeitspirale angeben:

(Str. II :) Okovů – Tance, Lásky – Dračích drápů, Úsměvu –
 Hněvu/
 (Str. III:) Naděje – Nikdy, Beznaděje -> Smrti \

Insgesamt kann man eine 5-Stufigkeit erkennen, wobei der Endzustand auf der letzten Stufe ("Smrti") nur noch eine Verlängerung des zuletzt erreichten Standes "Beznaděje" ist. Diese Gliederung hat eine Parallele in der 5-teiligen Struktur des Hauptteils des Gesamtzyklus.

Um die Achse der Zeit sind polare Gegensätze aufgebaut, die nach dem Muster einer aufsteigenden Spirale oder Treppe in die Endmetapher münden: "k turniketu smrti". Der paradigmatische Zeichencharakter der Begriffe, ihre existentielle Bedeutung, wird betont durch die Großschreibung, ihre syntagmatische Verkettung durch die beiden antithetischen Genitivreihen. Die aufsteigende Spiralbewegung beginnt mit dem Loslösen vom irdischen Gefesseltsein (vgl. auch das Bild des vergeblichen Bemühens um Erdhaftung in der allerersten Strophe der Sammlung). Mit dem Tanzmotiv wird die Drehung eingeleitet, dann fortgeführt im Widerspruch zwischenmenschlicher Beziehungen: Lásky²² - Dračí drápy - Úsměv - Hněv (Liebe - Drachenkrallen - Lächeln - Zorn). Mit der Folgestrophe wird die Transzendenz eingeleitet, vom positiven Wert zur Negation: Naděje - Nikdy - Beznaděje - (Hoffnung - Niemals - Verzweiflung) als

letzte und höchste Stufe : Smrt (Tod). Seifert hat hier eine apokalyptische Lebensspirale entworfen – die Bezeichnung "apokalyptisch" selbst folgt wenig später als Attribut der Wasserspeierfrauen. Menschliche Existenz ist eingebunden in das *Prinzip der Antinomie*.

Der Anschluß des nächsten Gedichts (IV/2) setzt der grandiosen Konstruktion wieder eine kolloquiale Geste entgegen, die in die Wirklichkeit zurückführt: "Prosím tě hochu, [...]" (Ich bitte dich, Junge [...]). Das *synthetische Prinzip* dieser Montage, die 'poetische Architektur', ist nicht zu übersehen. Es prägt die Werkstruktur durchgehend, auch an solchen Stellen, die auf den ersten Blick typographisch zunächst eine 'offene' Montagestruktur suggerieren (vgl. auch das Cruise-Missile- Gedicht im Teilzyklus "Morový sloup", IV/10).

Das synthetisierende Montageverfahren fällt z.B. auch im Teilzyklus *Křtk strašidel* (I/ Strophe 3) auf :

(Hallo, Fräulein, haben Sie schlecht gehört?	Haló, slečno, špatne jste slyšela?
Em-pu-sa.	Em-pú-za.
Ich werde das Wort buchstabieren.	Budu to slovo
hláskovat:	
E- wie Eros	E- jako Erós
M- [wie Liebhaber]	M- jako milenec
P- [wie Jungfrau]	P- jako panna
U- [wie Erschrecken]	Ú - jako úžas
Z- wie Zip	Z- jako zip
A- wie Amarant	A- jako amarant.
Haben Sie's geschrieben? Dann bitte schreiben Sie weiter!)	Máte to napsáno? Pak prosím pište dál!

Das mythische Codewort "Empúza" wird in die Gegenwart herüberzitiert. Die phatische/metasprachliche Sprachfunktion ist aktiviert. Der Inbegriff des mythischen Schreckens "Empúza" wird in einer alltäglichen Bürosituation in ein diesseitiges Vokabular der Minne umdiktiert. Seifert entwirft dazu ein eigenes assoziatives Buchstabieralphabet, das stark an die assoziativen Bildketten der frühen poetistischen Phase erinnert. Nur "Zip" (Reißverschluß) verweist humorvoll auf ein Detail der Gegenwartskultur. Die übrigen Begriffe sind überzeitlich, stellen die Brücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit her. Das Codewort selbst ist als Akrostichon montiert und verbindet die assoziativen Segmente. Zudem gibt sich das lyrische Ich als synthetisierende Instanz zu erkennen.

Ein zentraler synthetisierender Faktor ist im zyklischen Aufbau des ganzen Textes gegeben, von den einzelnen Gedichten über die Teilzyklen zur fünf-

aktigen Struktur des Ganzen, geradezu 'klassisch' von einem Prologteil und "Epilogen" mit dem Abschiedsgedicht "Sbohem" umrahmt.

4

Aus der Entwicklungsperspektive der literarischen Reihe betrachtet, hat Seifert in *Morový sloup* einen spezifischen *synthetischen Montagetyp* in der tschechischen Literatur zur Geltung gebracht. Ihren funktionalen Stellenwert erhält diese Schreibweise jedoch nicht allein aus der literarischen Reihe, sondern auch aus dem Bezug zum ideologischen Kontext ihrer Zeit. Der Code tritt aus dem Raum der Ideologie heraus. Mythos und Alltag bleiben jetzt – im Gegensatz zur Okkupationslyrik und Nachkriegsdichtung in Seiferts 'neoklassischer' Phase – nicht in der Retrospektive, sondern werden in einen gegenwartsbezogenen Kontext montiert, der sich der Instrumentalisierung durch die offizielle Ideologie widersetzt. Die Art der Montage schafft einen separaten, primären, mythischen Bereich. In Seiferts Benennungsverfahren geht es – mit Antinomien und Paradoxien – gerade darum, auf der Basis der alltags-sprachlichen Begriffe und Sprechweise zur ursprünglichen, 'primären' Sinn-ebene zurückzufinden. Er entspricht damit kaum dem von Roland Barthes beschriebenen Typ, demzufolge Mythos und Ideologie zusammenfallen.²⁴ Weit eher kommt er dem von Mircea Eliade (1963) rekonstruierten antiken Typus nahe, "der Gegensatz von *Logos* und *historia* war und genau das betraf, was sich der rational-wissenschaftlichen Benennung entzog. Dort wurde Mythos als 'wahre Geschichte' empfunden."²⁵ Dieser Mythos wird (nach Jorge Larraín 1979, 153) "von der ganzen Gesellschaft anerkannt, im Gegensatz zur Ideologie [...]" (Zit. n. Zima 1989, 36). Daher rührt also Seiferts Versuch, ihn mit der Alltagswelt zu verbinden, eine von Ideologie unbeschwerte Sphäre zu schaffen, als Gegenkonzept zum totalitären Anspruch der Ideologie.

Die konkrete Funktion eines Textes ist schließlich, wenn man von Mukařovský ausgeht, nicht nur vom kreativen Subjekt aus zu denken, sondern zugleich auch Resultierende einer Spannung zwischen dem Artefakt und dem kollektiven Bewußtsein als Ort des ästhetischen Objekts. Letzteres unterliegt jedoch im Bezug auf *Morový sloup* der *Diskursspaltung* der tschechischen Literatur. Die damit verbundene Rezeptionsproblematik hat sich bei den Reaktionen auf die Nobelpreisverleihung 1984 gezeigt. Das Marburger Herder-Institut hat dies dokumentiert: Die offiziellen Stellungnahmen zielten in z.T. lakonischer Reaktion auf Harmonisierung:

Bewegten sich die Laudationes der offiziellen Medien [...] eher im Allgemeinen und betonen stets die Auflagenzahl“ Seiferts "im eigenen Land - um damit den Vorwurf des zeitweiligen Publikationsverbots zu entkräften" und eine kontinuierliche Edition zu suggerieren.

„Verlieren [sie] sich in Phrasenhaftem, so bieten die Presseorgane des Exils (sowohl des tschechoslowakischen) und die Polens eine Anzahl von Würdigungen von wesentlich höherstehendem Niveau. (Beushausen 1985, 84)

Die Teilnehmer beider Diskurse beurteilen die Funktionalität des Seifertschen Werks unterschiedlich: Der offizielle Diskurs geht am Phänomen der Doppelbödigkeit der Schreibweise vorbei und blendet damit ein Hauptmerkmal der poetischen Struktur, ihre Polysemie, aus. Er negiert den Abriß.²⁶ Gerade dieser wird im inoffiziellen Diskurs betont (wie die Dokumentation von Beushausen 1985 belegt).

Seiferts lyrisches Ich schlüpfte sozusagen in eine Tarnkappe. Sie erlaubte es ihm, unter dem Image des Nationalkünstlers und Liebesdichters sein Publikum jenseits des offiziellen Diskurses zu erreichen. Die Situation ist von Ironie geprägt: *Der offizielle Diskurs instrumentalisierte nicht mehr den Dichter, sondern der Dichter den offiziellen Diskurs, nämlich als bloßen Medienträger für seine Botschaft, die die Absurdität der menschlichen Existenz mitteilt und stellenweise neuralgische Punkte des gesellschaftlichen Bewußtseins trifft.* Mythos, Alltag und Montage sind zu einem eigenen Modell synthetisiert. Die Konsequenz dieser Schreibweise ist eine Ausweitung über den „Evolutionswert“ („vývojová hodnota“) für die tschechische Literatur hinaus auf einen „universalen Wert“ („všeobecná hodnota“)²⁷ der Kultur (vgl. Mukařovský 1966, 69f., Vodička 1976, 21).

Ausblick

Bleiben wir im überschaubareren Bereich der tschechischen Literaturentwicklung. Es dürfte deutlich geworden sein, daß ergänzend zu Chvatíks stiltypologisch komprimiertem Ansatz gerade Seiferts Werk als Beispiel für die Entwicklungsdynamik der tschechischen Dichtung seit der Avantgarde gelten kann. Die Entwicklungsanalyse der Schreibweise setzt voraus, daß textbezogene Kriterien eingeführt werden, die eine komparative Betrachtung ermöglichen, allein schon um die bisher in sich kaum genauer differenzierte Phase III systematischer zu untersuchen, für die Chvatík zufolge Halas' „strenger Stil der tragischen Welt-sicht und der Bürde der Verantwortung“ als Charakteristikum gilt. Die Faktoren Mythos / Alltag – Abriß – Montage können solche Kriterien sein, um den Entwicklungsverlauf der Seifertschen Dichtung in der Spannung zwischen Text und Kontext, zwischen literarischer Eigendynamik und äußeren Eingriffen, zu beschreiben. Einen Ausschnitt aus dieser Problematik wollte ich hier zeigen. Die komparative Seite müßte noch weiter untersucht werden.

Desweiteren bleibt zu fragen, inwieweit der Begriff der „Involution“, den Sus (1981) ins Spiel gebracht, aber vage gelassen hat, auch über Seifert hinaus zur

Beschreibung der Spezifik der tschechischen Literaturentwicklung unter dem Druck der äußeren Eingriffe in die literarische Eigendynamik nutzbar ist. Z. B. kann das unter der Repression der Ära Bach entstandene Idyllenmodell, das mit dem Werk Božena Němcovás für die tschechische Literatur zu einem Entwicklungsfaktor und Bezugspunkt geworden ist (vgl. Guski 1991, Roth 1991) als eine solche *Involutionserscheinung* aufgefaßt werden. Seiferts Hinwendung zu Němcová, die Dominanz des Lokalen bei dem Dichter Prags, sein Abschotten des privaten, alltäglichen Raumes, der bei ihm mythifiziert wird und eine Dignität *sui generis* erhält, das Streben nach Synthese – gegen die Ideologie, sprechen für eine Einordnung in diese Linie. Zur Kenntnis nehmen müssen wir allerdings innerhalb dieser Zuordnung die grundsätzliche Differenz, die darin besteht, daß im Spätwerk Seiferts eine Schreibweise entwickelt worden ist, mit der (durch das spezifische Montageverfahren, die Paradoxien und Antinomien im semantischen Aufbau, die Polysemie) 'Sicherungen' in den Text eingebaut sind, die gegen den Mißbrauch durch den offiziellen Diskurs immunisieren.

Anmerkungen

- ¹ Ein Schaffensporträt bis zum Spätwerk liegt neuerdings endlich mit dem Buch von Pešat 1991 vor. Zur Literatur über Seifert sei auf die dortigen Angaben verwiesen. U.a. haben Černý 1954, Kozlíková 1966, Brousek 1990, Chvatík 1992 wesentliche Vorarbeit für die Entwicklungscharakteristik des Seifertschen Werks geleistet. Mein vorliegender Beitrag versucht, diesen Aspekt weiterzuentfalten.
- ² Chvatíks Studie stammt aus dem Jahre 1984 und wurde anlässlich der Nobelpreisverleihung an Seifert verfaßt. ("Jaroslav Seifert", *L'Alternative*, Paris Nr. 31, Jan./Feb. 1985. - Zuerst in *Listy*. Dokumentiert von Beushausen 1985).
- ³ Zum Begriff des "Entwicklungswerts" (bzw. "Evolutionswerts": "vývojová hodnota") siehe Vodička 1976, 21, dort auch Striedter, XXXVII.
- ⁴ Chvatík weist darauf hin, daß sich Seifert gerade in seinem Spätwerk von dieser Phase absetzt: "To je zcela nový Seifert, který odhodil to nejsvědnější, co uměl, který odhodil nejen metaforu, ale i melodii a rým, tedy právě onu proslulou seifertovskou kantilenu, onu omamnou hudebnost své poezie a začal znovu, téměř prózou [...]" (Das ist ein ganz neuer Seifert, der das Verführerischste über Bord warf, zu dem er fähig war, der nicht nur die Metapher über Bord warf, sondern auch Melodien und Reim, also gerade jene berühmte Seifertsche Kantilene, jene betäubende Musikalität seiner Dichtung und der von neuem anfang, fast mit Prosa). (1992, 133).
- ⁵ Chvatík entdeckt darin eine "Entwicklungslogik, "die durch Veränderungen in der gesellschaftlichen Situation bedingt ist," und die "von der revolu-

tionären Welle zu Beginn der zwanziger Jahre über die zeitweilige Stabilisierung in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bis zur Krise der dreißiger Jahre (einer ökonomischen und politischen Krise, die mit dem Aufkommen des Faschismus und der Krise der revolutionären Bewegung verbunden ist) verläuft. Gleichzeitig ist sie durch den Entwicklungsstand der dichterischen Struktur der tschechischen Poesie bedingt: in der *ersten Phase* durch das Bedürfnis, auf die Ästhetisierung der Sprache und der Thematik durch den Symbolismus zu reagieren, in der *zweiten Phase* durch das Bedürfnis, die Gefahr des didaktischen Appells zu überwinden, in der *dritten Phase* durch die richtige Einschätzung dessen, was ideell wesentlich ist, sowie durch die Eindeutigkeit der Bedeutung. [...]“ (1987, 154; Kursive WFS).

- 6 Zu den 'äußeren' biographischen Daten siehe die Übersicht bei Beushausen 1985, sowie Brousek 1991.
- 7 Wie Jiří Gruša (1990, 31) berichtet, konnte eine solche 'Auflage' bis zu 14 Exemplaren betragen, vom Autor signiert und als persönliche Exemplare deklariert, mit dem Vermerk, daß die Weiterverbreitung verboten sei. Für darüber hinausgehende Abschriften konnte der Autor nicht mehr haftbar gemacht werden.
- 8 Es handelt sich um den Teilzyklus "Morový sloup" (Teil IV der Gesamtsammlung, mit kongenialen Illustrationen von Jiří Kolář, versehen), siehe Literaturverzeichnis.
- 9 Die in 10 000 Exemplaren aufgelegte Ausgabe trug den Vermerk "definitivní úprava textu srpen 1979". Ein typographisch verkleinerter Nachdruck von 5000 Ex. erschien in der Reihe *Malá edice poezie* bei Československý spisovatel in Prag 1984, mit Illustrationen von Karel Demel.
- 10 Černý korrigiert hier seine früheren Vorbehalte. Zit. nach der Neuaufl. 1984.
- 11 Zitiert wird, wenn nicht anders vermerkt, nach der 'offiziellen' Ausgabe Seifert 1984; die römischen Ziffern stehen für die Teilzyklen I-V (I: "Křik strašidel", II: "Poutní místo", III: "Kanálská zahrada", IV: "Morový sloup", V: "Kolotoč s bílou labutí"), die arabischen Ziffern für die Gedichte in den betreffenden Teilzyklen.
- 12 Vgl. auch die Selbstdefinition eines Beamten der Staatssicherheit: "My jsme totiž spíš něco jako lékaři", upřesnil major N. 'Lékaři společnosti'. [...] ("Wir sind nämlich eher so etwas wie Ärzte", präzisierte Major N. 'Ärzte der Gesellschaft' [...]), in einer Erzählung des Prager ehemaligen Samizdat-Autors Karel Pecka (1992, 71f; deutsch in Chvatík, Hg. 1991, 331).
- 13 Die ideologische Komponente ist in dieser Phase generell von der poetischen Schreibweise auf die Metabene der Programme verlagert. Seifert selbst hat daran – im Vergleich zu Nezval und dem 'Cheftheoretiker' Teige – nur wenig Anteil (vgl. Drews 1975, 122f.). Die Diskrepanz in der Praxis der Poetisten

- wird z.B. auch in der Kritik aus den Reihen der weiterhin der sozialen (proletarischen) Literatur verpflichteten slowakischen DAV- Gruppe moniert. E. Urx z.B. hatte 1924 in 'DAV 1, anlässlich seiner Kritik von Nezvals Sammlung *Pantomima* dem Poetismus vorgeworfen, eine Dichtung zu produzieren, die nur den "Sonntag" kenne, aber nichts verstehe vom Alltag, bzw. der "Schufterei der verflochtenen sechs Tage" (s. Drug 1976, 203 ; vgl. a. Šmatlák 1977, 166f.).
- 14 Jan Mukařovský hat diesen für die damalige Situation bezeichnenden Sachverhalt in einem Zitat festgehalten: "Češi se teď utekou do své kultury [...]" (Die Tschechen flüchten sich jetzt in ihre eigene Kultur). Diesen zufällig aufgeschnappten Ausspruch eines Deutschen zitiert Mukařovský in seiner Erinnerung an den 1942 nach dem Heydrich-Attentat von den Nationalsozialisten ermordeten Freund V. Vančura in "Řeč při tryzně" (Totenrede) (Mukařovský 1948, 403.)
 - 15 Halina Janaszek-Ivaničková, "Czeski Nobel w dziedzinie literatury", *Argumenty*, Warszawa 2.12. 1984 (Dokumentiert bei Beushausen 1985).
 - 16 Deutsche Übersetzung und Kommentar von S. Roth in Guski 1991.
 - 17 Ich gebrauche den Begriff 'freier Vers' im Unterschied zu 'vers libre'. Bei dem 'freien Vers' des frühen Seifert bleibt die normative Folie immer noch im rhythmischen Muster, in der Handhabung des Reims präsent - gegenüber dem reimlosen 'vers libre'.
 - 18 Vollständiger Text bei Hrabák, Hg. 1974, 228-232.
 - 19 In der Prager Schule wird *jazyk běžně mluvený* definiert als "die im mündlichen Verkehr gebräuchliche Sprache; ein Sprachgebrauch in Situationen, in denen der verbindliche Gebrauch der Schriftsprache nicht vorausgesetzt wird." (Beneš/ Vachek 1971, XXVII).
 - 20 In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist eine Inflation solcher Mahnmale in Prag zu verzeichnen: "mehr als zwanzig Beispiele zwischen 1673 und 1696". "Die ersten hatte man 1650 in Prag auf dem Altstädter Ring errichtet - als 'Siegeszeichen der Gegenreformation' (Bachmann)." (Wachmeier, G. 1970, *Prag*, Stuttgart [usw.], 77).
 - 21 "Co bůh? Člověk?" (1658), zit. nach dem Abdruck der ursprünglichen Fassung (ed. v. Josef Vašica, Píseň 1934) in Hrabák, Hg. 1974, 229.
 - 22 In der ersten Fassung von 1977 stand hier metaphorisch "růže" (Rose), was einen Kontrast auf der gleichen (metaphorischen) Ebene zum nächsten Begriff: "Hadí zubů" (Schlangenzähne) ergab. Seifert hat in der späteren Fassung den metaphorischen Anteil zugunsten einer direkten abstrakten Benennung reduziert. Möglicherweise wurde damit in der offiziellen Version gegenüber der Tamizdat-Fassung eine Lektüre von "růže" als sozialdemo-

kratisches Symbol bzw. Symbol eines 'Sozialismus mit menschlichem Antlitz' und damit eine Anspielung auf den August 1968 ("Hadíček zubů") unterdrückt. (s. Seifert 1977, 45). Die weiteren Modifikationen müßten noch analysiert werden.

- 23 In eckiger Klammer stehen diejenigen deutschen Übersetzungen, die das Akrostichon nicht wiedergeben können.
- 24 Nach der Diagnose von Barthes stellt der Mythos - als Bestandteil des bürgerlichen Denkens - ein 'parasitäres' Zeichensystem dar (vgl. Barthes 1970, 199). Eigentlich läuft Barthes' Konzept auf eine Gleichsetzung von Mythos und Ideologie hinaus, die bei Seifert gerade verweigert wird.
- 25 Vgl. auch Claude Lévi-Strauss, bei dem der Gegensatz von Geschichte ("heiße Geschichte") und Mythos ("kalte Geschichte") eine zentrale Rolle spielt. "Die Geschichte hat in unseren Gesellschaften die Mythologie abgelöst. [...]". (Lévi-Strauss 1980, 56).
- 26 Man kann Antonín Brousek zustimmen, für den "Seiferts beispielhafte Verweigerung (schon bezogen auf seine Absage an den Stalinismus in den 50er Jahren)" nicht etwa "die organische Unfähigkeit des Naturtalents sich mit der Tagespolitik einzulassen" zeigt, sondern vielmehr eine "ganz bewußte, intellektuell sehr wohl reflektierte Absage an die Zweckentfremdung, ja Vergewaltigung der Literatur für politisch-ideologische Zwecke" darstellt (Brousek 1990, 67).
- 27 Ich übernehme die deutschen Termini von Ju. Striedter, zu Vodička 1976, XXXVlf. und Anm. 64. Die wortwörtliche Übersetzung für "všeobecná hodnota" lautet "allgemeiner Wert", für "vývojová hodnota" "Entwicklungswert". Der Entwicklungswert meint den Innovationswert in einer literarischen Reihe (z.B. einer Nationalliteratur). Der "universelle Wert" transzendiert den zeitlich gebundenen Entwicklungswert und "richtet sich auf das allgemein Humane im Menschen, man kann ihn mit der anthropologischen Substanz des Menschen verbinden" (Vodička 1976, 21). Damit ist ein Zugang zu dem weitgehend überzeitlichen Kanon literarischer Werke eröffnet, der gemeinhin als 'Weltliteratur' bezeichnet wird. - Dies sei hier nur angedeutet. Eine Diskussion dieses Aspekts ist unter dem Strich schwerlich möglich. (Zur Problematik des Begriffs 'Weltliteratur' sei verwiesen auf Durišin 1984, 79-90).

Literatur

[AZN], 1971. *Avantgarda známá a neznáma*, sv. I, Praha.

Barthes, R. 1970. *Mythologies*, Paris.

- Beneš, E. /Vachek, J. 1971. *Stilistik und Soziolinguistik, Beiträge der Prager Schule* [...], Berlin.
- Beushausen, R. (Hg.). 1985. *Reaktionen auf die Verleihung des Literaturnobelpreises 1984 an Jaroslav Seifert in der tschechoslowakischen und polnischen Presse*. Marburg/L.
- Brousek, A. 1990. "Jaroslav Seifert", Kasack, W.(Hg.), 63-80.
- Černý, V. 1954. *Jaroslav Seifert. Náčrt k portrétu*, Kladno (Neuauf. Köln: Index 1984).
- Chvatík, K. 1987. "Literatur und Kunst als historischer Prozeß", ders., *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturellen Ästhetik und Poetik*, Frankfurt/M., 138-170.
- Chvatík, K. (Hg.) 1991. *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste*, Frankfurt/M.
- Chvatík, K. 1992. "O poezii Jaroslava Seiferta" [1984], ders., *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha, 105-118.
- Drews, P. 1975. *Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezval's, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolke's*, München.
- Drug, Št. 1976. *Od robotníckej poézie k DAVu*, Bratislava.
- Đurišín, D. 1984. *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava.
- Eliade, M. 1963. *Aspects du mythe*. Paris.
- Gruša, J. 1990. "Migration und Emigration. Die Tschechen und ihre Literatur nach 1945", Kasack 1990, 19-34.
- Guski, A. (Hg.) 1991. *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's "Babička"*, Berlin.
- Halas, F. 1957. *Básně*, Praha. - Ders., 1973. *Naše paní Božena Němcová*, Praha.
- Hrabák, J. (Hg.) 1974. *Tisíc let české poezie, I, stará česká poezie*, Praha.
- Jungmann, M. 1990. "Die tschechische Literatur", *Lesezirkel, Literaturmagazin*, (Beil. zur *Wiener Zeitung*), ed. Rothmeier, Ch., Jg. 6, Nr. 8, 3f.
- Kasack, W. (Hg.) 1990. *Zur tschechischen Literatur 1945-1985, mit einem Titelerzeichnis der Samizdat-Reihe "Hinter Schloß und Riegel"*, Berlin.

- Kozlíková, M. 1966. "Úloha oblasti všedního v lyrice J. Seiferta", *Česká literatura*, 14, 273-293.
- Larrain, J. 1970. *The Concept of Ideology*, London.
- Lévi-Strauss, Cl. 1980. *Mythos und Bedeutung*, hg. v. A. Reif, Frankfurt/M.
- Mukařovský, J. 1966. "Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?", *Studie z estetiky*, Praha, 78-84. – Ders., 1989. "Kann der ästhetische Wert in der Kunst allgemeine Geltung haben?", *Kunst, Poetik, Semiotik*, hg. Kv. Chvatík, Frankfurt, 139-155.
- Mukařovský, J. 1966. "Místo estetické funkce mezi ostatními", *Studie z estetiky*, Praha, 65-73. – Ders., 1970. "Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen", *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/M., 113-137.
- Mukařovský, J. 1948. *Kapitoly z české poetiky*, II, Praha.
- Pecka, K. 1992. "Dopis Josefu K.", *Malostranské humoresky*, Brno (zuerst Toronto 1985), 70-99.
- Pešat, Z. 1991. *Jaroslav Seifert*, Praha.
- Roth, S. 1991. "Babička im Urteil tschechischer Gegenwartsautoren", *Guski* 1991, 260-320. – Dies., "[Kommentar zu] Fr. Halas, 'Unsere Frau Božena Němcová'", *Guski* 1991, 231-235.
- Šmatlák, St. 1977. *Program a tvorba. Štúdie o slovenskej proletárskej literatúre*, Bratislava.
- Seifert, J. 1977. *Morový sloup*. Köln: Index. – Ders. 1980. *The Plague Monument*, transl. by Lyn Coffin, Illustr. by J. Kolář [preface: W. E. Harkins], ed. L. Matejka, SVU Press. – Ders., 1981. *Morový sloup (1968-1970)*. Praha: Československý spisovatel. – Ders., 1984. *Morový sloup*, ilustr. K. Demel, Praha: Československý spisovatel.
- Seifert J. 1985, *Erdlast. Gedichte. [...] Ausgewählt u. aus d. Tschech. übertragen von R. Kunze*, Hauzenberg.
- Seifert, J. 1987. *Veřejň Boženy Němcové [...]*, Praha. – Ders., 1989, *Město v slzách [...]*, Praha. – Ders., 1990, *Jablko z klína [...]*, Praha.
- Sus, O. 1981. "Fragezeichen zum Problem der literarischen Evolution", *WSIA*, 8, 133-158.
- Teige, K. 1924. "Poetismus", *Host* 3, č. 9-10, 197-204. *AZN* I, 1971, 554-562.

Vodička, F. 1976. *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, München.

Zima, P.V. 1989. *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Tübingen.