

IRONIESTRUKTUR UND PARADIGMENWECHSEL IN VÍTĚZSLAV NEZVALS DRAMATIK DER ZWANZIGER JAHRE: "STRACH"

Zur Semantik des Übergangs vom Poetismus zum Surrealismus

"To je už osud, pane."
(Nezval 1929b: 285)

1. Von der Literaturwissenschaft wurde Vítězslav Nezval in der Hauptsache als Lyriker zur Kenntnis genommen. Entsprechend fiel auch die Betrachtung seines Anteils an den programmatischen Verlautbarungen des *Devětsil* aus¹. Eine literarhistorische Analyse der Entwicklung seines Werks kann jedoch nicht umhin, die ganze Spannweite seines Beitrags zur tschechischen Avantgarde zu berücksichtigen. Immerhin weist ihn bereits seine frühe literarische Tätigkeit als Lyriker und Dramatiker zugleich aus (der Stellenwert seiner Epik wäre zudem eine eigene Untersuchung wert). Das als Torso erhaltene Drama "Ohen" und der lyrische Einakter "Smrt v květnu" erschienen bezeichnenderweise noch vor seiner ersten Lyriksammlung ("Most")². Die Arbeit des tschechischen Nezval-Kenners Milan Blahynka (1972) gab zwar die erforderliche Bestandsaufnahme, gründliche analytische Studien zu Nezval als Dramatiker sind aber immer noch Desiderat. Gerade das in der Rede vom 'Übergang vom Poetismus zum Surrealismus' versteckte Periodisierungs- und Abgrenzungsproblem zweier Avantgardeparadigmen könnte meines Erachtens aus der Analyse von Nezvals dramatischem Werk Lösungsimpulse erhalten.

Es sollte also hier zunächst einmal darum gehen, das Entwicklungsprofil von Nezvals dichterischem Schaffen im Licht seiner Dramatik schärfer hervortreten zu lassen³ (eine Gesamtbewertung müßte dann auf einer späteren Integrationsstufe erfolgen). Dazu bedarf es typologischer Kriterien für die Differenzierung zwischen Paradigmen (Ismen). Falls der 'Übergang' nicht bloß als Faktum auf der Ebene der programmatischen Postulate gelten soll, müßte er in der Veränderung der Werksemantik beschreibbar sein, sich also in spezifischen Vertextungsstrategien niederschlagen. Daß literarische Ironie eine solche Strategie sein kann, ist aus vielfachen Beispielen v.a. seit der Romantik belegt. In der Entwicklung der Literatur und Kunst seit der sogenannten 'historischen Avantgarde' hat diese Aussageweise eher noch an Bedeutung gewonnen - nicht zuletzt im Bereich von Drama und Theater. Ihr besonderer Stellenwert für die Dramatik des Absurden z. B. steht sicherlich außer Frage. Daß der Umgang mit Ironie auch bei

Nezval ein differentialtypologisches Kriterium sein kann, soll im folgenden gezeigt werden.

Bevor ich mich jedoch dieser Aufgabe zuwende, sind einige Vorbemerkungen zum bisherigen Verständnis der Entwicklungsetappe der zwanziger Jahre bei Nezval angebracht:

2. Das gängige Periodisierungsmodell zum Zusammenhang Nezval - Poetismus geht aus von einer 'poetistischen' karnevalesken⁴ (hermetischen) Phase (1922-1924), die geprägt ist durch weitestgehende Kongenialität der dichterischen und programmatischen Praxis Nezvals (vgl. "Papoušek na motocyklu", 1924 und seine zweite Sammlung "Pantomima", 1924; letztere enthält u.a. auch das 1922 entstandene Vaudeville "Depeše na kolečkách") und den Theoremen Karel Teiges ("Poetismus", 1924; sog. 'erstes poetistisches Manifest'). Mit Nezvals poetologischen Kommentaren "Falešný mariáš" (1925) setzt dann eine allmähliche Auflösungsphase ein, deren Ende 1930 mit Nezvals Lossagung vom Poetismus als 'Ismus' (Nezval 1930b) erreicht ist. (Man könnte auch von einer 'frühpoetistischen' und einer - wie sich zeigen wird - weiter zu differenzierenden 'spätpoetistischen' Phase sprechen). "Dabei hatte die Endphase des Poetismus bereits erhebliche Übereinstimmungen mit dem Surrealismus gezeigt" (Drews 1983:99). Letzte Konsequenz dieser Entwicklung ist die Gründung einer tschechischen surrealistischen Gruppe durch Nezval 1934⁵. Im Sinne der Auflösungserscheinungen der poetistischen Dichtungskonzeption werden die Poeme "Akrobat" und "Edison" (1927) und weitere poetologische Kommentare in "Kapka inkoustu" (1928) und "Chtěla okrást Lorda Blamingtona" (1930) interpretiert. Daneben wird Teige mit dessen sog. "letztem poetistischem Manifest" (Hansen-Löve 1979:319) "Báseň, svět, člověk" (Teige 1928/1930) ein Anteil an der Vorbereitung des Übergangs zum Surrealismus zugeschrieben, auch wenn er stets auf skeptischer Distanz zum französischen Surrealismus geblieben sei⁶. Die Zeit nach 1924 ist demnach geprägt durch zunehmende Unstimmigkeiten zwischen Teige als führendem Theoretiker und der dichterischen Praxis Nezvals. Obwohl der *Devětsil* (seine Prager Sektion) offiziell nie aufgelöst wurde, und Nezval sich mit Teige zusammen in der kritischen Phase des Poetismus bemüht, die Richtung (im Rahmen der Künstlergruppe *Devětsil*) trotz aller Divergenzen mit programmatischen *statements* zu erhalten, verliert das zwischen 1924 und 1930 gebrauchte gemeinsame Schlagwort 'Poetismus' etwa ab 1927 zunehmend an Zugkraft. Die Kritik unkt bereits über seinen 'Tod'⁷. Die sog. 'Generationendiskussion' (*generační diskuse*) 1929 - 1931 (s. AZN 3 1970) gibt der Richtung den Rest. Das wäre in gedrängter Form das Bild, wie es bisher in der Forschung vermittelt wurde. Am schwersten bestimmbar ist bislang immer noch die Zeit zwischen 1925 und 1930. Dabei ist man bereits um eine differenzierte Erforschung dieser Etappe auf der Grundlage von Nezvals Lyrik bemüht gewesen⁸.

Nezvals Selbstkommentare haben das Bild eher vernebelt als geklärt. Vor diesem Hintergrund konnte es zu einer Nivellierung kommen, in der der Poetismus ganz im Surrealismus aufgeht (s. Abastado 1975). Schrieb doch Nezval selbst 1933 an André Breton von "unserer Bewegung, die seit dem Jahre 1921 [d.i. seit Gründung des *Devětsil*, W.F.S.] andauert"⁹. War es wirklich nur ein Umetikettieren, wie J.B. Čapek (1947: 16 ff.) nahelegt, indem er sagt: "Nezval wurde erster Repräsentant des Poetismus, der später zum Surrealismus umgenannt und ergänzt wurde"¹⁰?

Das Problem der Periodisierung ergibt sich aus einem Komplex verschiedener Ursachen:

a) Nezvals Versuch, sich gegen den Integrationsdruck der *Devětsiláci*, insbesondere gegen den Führungsanspruch von Karel Teige, dem Cheftheoretiker der Gruppe, zu behaupten. Gleichzeitig versucht er, mit Teige zusammen die Gruppe als Gegenpol zur 'akademischen' Kunst und zur Konkurrenz innerhalb der tschechischen Avantgardeszene (*Proletářské umění*, die DAV - Expressionisten) mit programmatischen Äußerungen zu halten.

b) Seine späteren Äußerungen suggerieren eine Kontinuität, die mit seiner eigenen Praxis kaum gerechtfertigt werden kann. Mit O. Sus zu sprechen, müßte man eher eine "deformierte 'Hinentwicklung'" [do-víjení]¹¹ als eine klare Evolution annehmen.

c) Aus der Ausrichtung auf die französische Literatur (neben einer v.a. für Nezval weniger bedeutsamen Rezeption sowjet-russischer Avantgarderkunst¹²) und ihrer phasenverschobenen Rezeptionsweise im Kontext der übrigen Europäischen Avantgardebewegungen, insbesondere DADA. Speziell der Symbolismus und zu Anfang der Vitalismus (Vildrac, Duhamel) sind bedeutsam. Ohne K. Čapeks Anthologie (1920) französischer Dichtung und v.a. seine Übersetzung von Apollinaires "Zône" (Čapek 1919) wäre die folgende Entwicklung in der tschechischen Literatur kaum möglich gewesen. Apollinaires Zweiakter "Les mamelles de Tirésias" wird 1926 im *Osvobozené divadlo* (Theatersektion des *Devětsil*) in einer für den Poetismus beispielhaften Inszenierung J. Honzls aufgeführt¹³. Nezval orientiert sich bereits früh an Rimbaud. In der fraglichen kritischen Phase des Poetismus befaßt er sich intensiv mit Proust, 1928 mit Baudelaire, Mallarmé, dazu kommt in dieser Zeit noch E.A. Poe¹⁴. Die Phasenverschiebung und Überlagerung von Symbolismus und europäischen Avantgardeströmungen bedingt in der tschechischen Literatur insbesondere bei Nezval eine spezifische Komprimierung. Bei dem Versuch, gleichzeitig eine eigene nationale Kontinuität aufzubauen, spielt wiederum der Symbolismus, v.a. mit O. Březina, oder im Drama: V. Dyk, eine Rolle. Während sich in der ČSR der Poetismus konstituiert, wird in Frankreich bereits der Surrealismus verkündet (1924 von Breton, Aragon und Éluard). Der tschechische Surrealismus tritt als Gruppe mit zehnjähriger Verspätung auf den Plan. Typisches Resultat solcher

Verschiebung und Komprimierung ist bei der Begründung des Poetismus der Wille, über allen bisher dagewesenen Ismen zu stehen, damit keinen neuen Ismus schaffen zu wollen, sondern eine Synthese, einen "modus vivendi", der ohne "feste philosophische Orientierung" (aber auf der Grundlage des Marxismus stehend) es in Kauf nimmt, als eine Art "modernisierter Epikureismus" sich zu einem "dilletantischen, praktischen, schmackhaften und geschmackvollen Eklektizismus" zu bekennen (Teige 1924).

d) Auf die vierte Ursache habe ich anfangs schon hingewiesen: Trotz beträchtlicher Fortschritte in der Poetismusforschung fehlt eine alle Schaffensbereiche Nezvals gleichermaßen berücksichtigende Analyse. Für eine typologische Periodisierung reicht der Zugang über die Programme nicht aus. Die 'Manifestologie' zu den Avantgardebewegungen kann nur vorläufige Orientierungspunkte setzen. Sie muß durch strukturell-typologische Kriterien ergänzt werden. Im Falle Nezval besteht hier der größte Nachholbedarf noch auf dem Gebiet seiner Dramatik.

Eine umfassende typologische Untersuchung, die bereits für die zwanziger Jahre eine ganze Reihe von (zum Teil unvollständig erhaltenen) dramatischen Texten Nezvals: lyrische Szenen, Ballettlibretti, Einakter und mehraktige Dramen¹⁵ berücksichtigen müßte, ginge über den hier gegebenen Rahmen hinaus.

3. Wenden wir uns nun der avisierten Untersuchung der Ironie in "Strach" zu: Ironie ist ein kommunikatives Phänomen¹⁶. Eine allgemeine Definition bestimmt "dramatische Ironie" (besser: Ironie im Drama) als "Rede oder Handlung, die vom Publikum in einem weiteren oder ganz anderen Sinn verstanden wird, als vom Sprecher." (Hooker 1960). Opfer dieses Informationsgefälles ist gewöhnlich die *dramatis persona*. (Man denke an das bekannte Beispiel Shakespeares: Als Hamlet in die Tapete sticht, weiß zwar das Publikum, nicht aber Hamlet, daß Polonius dahinter steht). Mit diesem einfachen Modell kommen wir in Nezvals "Strach" nicht aus. Im dramatischen Kommunikationssystem stehen verschiedene kommunikative Instanzen miteinander in Beziehung: *Dramatis personae*, Zuschauerinstanz¹⁷ und Autor-/Werkinstanz. Letztere kann aktualisiert werden

- a) in 'negativer (impliziter) Vertextung': Die Reflexion auf die Autorinstanz kann angelegt sein im Nebentext oder auch im Haupttext (also in der Rede bestimmter *dramatis personae*, die auf die Autorinstanz projiziert werden können)¹⁸, oder im Zwischenakt (je nachdem, ob sich die Handlung quasi kontinuierlich-logisch entfaltet oder ob spürbare Eingriffe von außen mit mehr oder weniger großen Informationssprüngen erfolgen)¹⁹,
- b) in 'positiver (expliziter) Vertextung': Der Prologsprecher als Vertreter der Autorinstanz (episches Theater z. B. bei B.Brecht oder Vl. Majakovskij).

Die Ironie kann nun auf verschiedene Instanzen in diesem Kommunikationssystem bezogen werden. Mit jeder Variante dieser Beziehung wird eine andere Instanz Opfer der Ironie:

- A) die *dramatis persona(e)* wird/werden Opfer: *Personenironie*,
- B) der Zuschauer wird Opfer: *Zuschauerironie*,
- C) das Werk als Kunstprodukt / der Autor als sein Urheber (über die abstrakte Autoreninstanz bzw. *dramatis personae*, deren Reden oder Handlungen auf ihn projiziert werden können) wird Opfer: *Autothematische Ironie* (*Werkironie/Autorenironie*).

3.1. Personenironie

Für diesen Typ nutzt Nezval in "Strach" das Oszillieren zwischen einer quasi realistischen und einer phantastischen Darstellungsebene (Traum, magisch-rituelle Handlungen, Ketten von Unheilssymbolik, Vision) aus. Die Tragik der Zentralfigur Jakob besteht in ihrem inkonsequenten Handeln auf der realen Ebene und in ihrer Blindheit gegenüber den vorausweisenden Zeichen der phantastischen Ebene. Gleich zu Beginn des Stücks erhält Jakob aus seinem Unterbewußtsein in einem Traum deutliche Hinweise, daß er durch sein eigenes Kind ermordet werden wird. Er schafft es jedoch nicht, die Umstände so zu beeinflussen, daß er der Vorausdeutung enttrinnen kann. Voraussetzung für sein Entrinnen wäre, daß er seine Schuld am Wahnsinn seiner ehemaligen Geliebten Albína wiedergutmacht. (Er hatte sie verlassen, aus der kurzen Liebesbeziehung hatte sie ein Kind; vor Gram wurde sie wahnsinnig). Um wiedergutzumachen, müßte er seine Lebensweise ändern. Doch die guten Vorsätze werden vom Zufall durchkreuzt. Per Zufall wird er in eine Mordgeschichte verwickelt und der Tat verdächtigt. Seine eigene fatalistische Disposition ist schließlich auslösendes Element für sein tragisches Ende. Das Treibenlassen vom Zufall, weil er an keinen rationalen Lebensplan glaubt, ist die Ursache seines Scheiterns:

V životě je konec koncu všechno nepředvídané [...] to už udělám zase něco proti svému předzvěstí. Takový byl celý můj život. (VI: 284 f.).

Zu dieser Einsicht kommt er unmittelbar bevor sein Kind ihn - per Zufall: es glaubt mit dem Revolver auf ein Häschen zu zielen - erschießt. Der Vatermord geschieht ausgerechnet in dem Moment, wo eine Wendung zum Guten möglich scheint. Was sich auf der Personenebene als tragische Verwicklung zufälliger Geschehensmomente darstellt, ist auf einer höheren Ebene konsequente Vollstreckung des mit der individuellen Veranlagung unweigerlich verbundenen Schicksals. ("To je už osud, pane" [VI: 285]).

Es handelt sich hier um eine ganz spezielle Verwendung sogenannter 'objektiver Ironie' oder 'Ironie des Schicksals', die strukturell geradezu als Negativ zur Ironie in Shakespeares "Macbeth" erscheint: Macbeth treibt sein konsequentes Handeln im Glauben an den vermeintlich richtig erfaßten Sinn der Hexenprophetie ins Unglück. Nezvals Jakob wird dagegen seine Inkonzsequenz und das Verdrängen der Zeichen des Unterbewußtseins zum Verhängnis.

Doch nicht nur Jakob wird Opfer dieser Ironie des Schicksals. Mit ihm erfaßt sie das Kind, das nicht wußte, was es tat, als es seinen Vater erschöß. Sie erfaßt auch die Mutter des Kindes, die meinte, eine Wendung zum Guten herbeiführen zu können: Albína wollte sich wieder für zurechnungsfähig erklären lassen, um für Jakobs Unschuld in der Mordgeschichte zeugen zu können. Die Ironie des Schicksals erfaßt auch den zweiten Handlungsstrang des Stücks, die Geschichte *Starý ženich* - *Nevěsta*: Der *Starý ženich* fällt der Ironie noch vor Jakob zum Opfer. Da er weiß, Jakobs Traum zu interpretieren, entsteht der Eindruck, er sei besser informiert über die "Geheimnisse auf der Welt" ("Traum" und "Tod"). Er entfaltet geradezu seherische Qualität, wo es um sein eigenes Leben geht:

Má nevěsta spí a usmívá se. Zdá se jí o rakvi, aby se jí zítra tím omámněji projevíly bílé, oltářní květiny [...] Ráno ve skleníku bude pozorovati znamení na jasmínech. Pannám zjevují květiny svou řeč. Ted' spí a pluje nocí v rakvi nevěst. (I: 231).

Diese symbolträchtig morbide Vision enthält vorausweisende Zeichen auf den dritten Akt ("ráno ve skleníku bude pozorovati znamení na jasmínech") und auf sein eigenes schnelles Ende (Ausgang I. Akt). 'Sarg' ist das Symbol für seinen eigenen Tod (er wird - per Zufall - von den *Vandráci* ermordet). Zugleich wird aber ein Konnex zur Verwicklung seines Todes mit den unheilvollen Verstrickungen angedeutet, in die Jakob im Verlauf des Stücks gerät (Begegnung mit der *Nevěsta* im Glashauss). Dechiffrierbar ist dieser Konnex erst auf der Rezipientenebene *ex posteriori*. Trotz seiner seherischen Fähigkeit kann der *Starý ženich* seinem Unglück ebensowenig entinnen wie Jakob. Nezval hat darauf verzichtet, ein positives Gegenkonzept zur absurd-fatalistischen Sinnlinie in diesem Drama einzubauen.

3.2. Zuschauerironie.

Der Wirkungsmechanismus dieses Ironietyps wird besonders deutlich, wenn man an das oben genannte Beispiel aus "Hamlet" denkt. Im Falle "Hamlet" hat der Zuschauer die richtige Information. In "Strach" sind auch bei diesem Typ die Vorzeichen umgekehrt. Der Zuschauer kann sich nur in einer trügerischen Sicherheit über die Richtigkeit seiner Information wiegen. Er kann ebenso Opfer der

Ironie werden wie die *dramatis personae*. Ein solches Verfremdungsverfahren, das den Illusionsautomatismus stört, benutzt Nezval im III. Akt (Gärtnerszene):

Aus den Repliken des Zahradník und Hlídač erfährt der Zuschauer, daß im Glashaus jemand verborgen sein soll; ein "zakuklenej" (vermummtes) Subjekt, auf das mit dem Relativpronomen "on" (er) verwiesen wird. Die Spannung über die Enthüllung der Identität des Versteckten wird noch gesteigert durch die ausfallenden Beschimpfungen des Wächters: "taková potvora se má na místě zabít", "když ho videli, to ho měli vocat' vyšantročit". Der Rezipient muß diese Äußerungen auf Jakob beziehen, da er mitangesehen hat, wie sich Jakob schon vorher ins Glashaus hineingestohlen hat (pantomimische Handlung: Nebentext zu Beginn des Aktes), ohne daß er von anderen Personen bemerkt worden wäre. Außerdem weiß der Zuschauer, daß die Nevěsta zuvor im Glashaus schon einen Mann entdeckt haben muß. Das kann er ebenfalls auf Jakob beziehen. Dazu kommt, daß der Polizist auf der Suche nach dem verdächtigen "Mann mit dem amerikanischen Koffer" (II: 234) - einen solchen Koffer hat Jakob - ebenfalls im Garten auftaucht. Der Polizist wiederum nähert sich durch seine Schlußfolgerungen, die er aus dem Verhalten der Personen im Garten zieht, dem Informationsniveau des Zuschauers an: Er bezieht die Äußerungen auf den Gesuchten, Jakob.

Als jetzt aber der Wächter vorsichtig das Fenster öffnet, kommt die Pointe: Nicht Jakob wird entdeckt, sondern ein "schöner großer, buntgefleckter Schmetterling" ("krásnej admirálek") flattert heraus (III: 248). Die Erwartung des Zuschauers und des Polizisten wird zur gleichen Zeit verfremdet. Erst jetzt wird die Doppelbödigkeit erkennbar: Die Gartenarbeiter referierten die ganze Zeit auf den Schmetterling. Schlagartig wird offenbar, daß hier die Bühnenfiktion bereits auf der vermeintlich realistischen Ebene als unkontrollierbar konzipiert ist, sowohl für den Rezipienten, als auch für die fiktionsinterne Instanz des Wächters.

Die Verfremdung operiert hier mit der Kollision dreier unterschiedlicher Informationsniveaus (Zuschauer, Polizist, Gartenarbeiter).

Die szenische Struktur läuft auf einen Gag hinaus:²⁰ Zwei Automatismen (Bezug auf Jakob - Bezug auf den Schmetterling) werden aufgebaut und kollidieren. Im Moment der höchsten Spannung verfremdet der zweite den ersten.

Dieses Verfahren bedeutet im Grunde einen Angriff auf die Position des Rezipienten im Guckkastentheater. Nezval benutzt dementsprechend den Vorhang, um die Guckkastenillusion zunächst herzustellen. Der Zuschauer wird dann in seinem Selbstverständnis als desjenigen, der - vermeintlich wie die Urheberinstanz - das Geschehen auf der Bühne unter Kontrolle hat, gestört. Diese Illusionsstörung kommt als zusätzliches Verfremdungsmittel zum Oszillieren der Handlung zwischen disparaten Seinsebenen (Kompositionsgroteske) hinzu. Seine Position wird damit ambivalent. Auch wenn er ganz im Sinne 'objektiver' auf die *dramatis personae* bezogener Ironie durch die Zusammenschau der phantastischen vorauswei-

senden, zum Teil (wie der Revolver) leitmotivischen, Zeichen (z. B. in II: das Kind hantiert mit Rasierpinsel, Schokolade und Revolver) und der realistischen Ebene die bessere Informationslage zu haben glaubt als Jakob, wird auch er in den Wirkungsmechanismus *Fatum* miteinbezogen. Die Komik der Szene verhindert zwar einen harten Schock. Doch dem Zuschauer wird demonstriert, daß die vermeintliche Logik seiner Wahrnehmung leicht *ad absurdum* geführt werden kann durch die 'höhere Logik' des *Fatums*. Im Grunde wird ihm gezeigt, wie die scheinbare Logik der Entwicklung einer 'Geschichte' aus dem amorphen 'Geschehen' durch die eines fatalen Spiels ersetzt wird, dessen Regeln undurchschaubar sind²¹. Der Zuschauer wird zu einem Faktor in diesem Spiel. Aus dem Betrachter wird ein Betroffener.

3.3. Autothematische Ironie.

Bereits mit seinem Einakter "Depeše na kolečkách" (1922), den Nezval in den Poetismus eingebracht hat, ist ein ganzes Stück auf diesem Ironiertypus aufgebaut. Auch die als separate Texte entstandenen Szenen "Prolog ke kterékoliv scénické básni" (entstanden 1926) und "Epilog ke kterékoliv scénické básni" (entstanden 1926 oder Anfang 1927; vgl. Blahynka 1972: 99) sind Beispiele der gerade für die avantgardistische Dramatik charakteristischen Autothematisierung. Es ist bezeichnend für die dramatische Konzeption Nezvals, sein Spiel mit Fiktions-schichtung (Überfiktionalisierung) und -brechung, daß schon in "Depeše" dieser Ironietyp nicht in 'positiver' Vertextung vorkommt. Das vermittelnde Kommunikationssystem ist nicht separat aktualisiert, wie etwa in einem von der Spielhandlung getrennten Ansagerprolog, sondern ist fiktional in die Spielhandlung integriert. Der Autothematismus, der in "Depeše" in einem gespielten Prolog aufgebaut wird, überlagert die ganze Spielhandlung und wird, bevor der Vorhang fällt, noch einmal pantomimisch sinnfällig gemacht durch die Kunst-Allegorie:

Přes scénu přeběhne po rukou umění v podobě cirkusového paňáci.
Alespoň má ten chlapík po celé délce a šířce svého pestrobarevného
šatu napsáno

UMĚNÍ

Opona padá

(Nezval 1922:71)

Die Illusionsbrüche und -schichtungen in diesem Stück korrespondieren mit dem Auftreten einer ganzen Reihe autothematischer Instanzen (Theaterportier, Menge, Clown, Radiotelegraphist) und deren Steuerung durch eine übergeordnete Fiktionsinstanz, die alle Fäden in der Hand hält und *ex machina* eingreift. Dieses Verfahren des 'fiktionalisierten Autothematismus' hat Nezval in "Strach"

gegenüber dem (frühpoetistischen) Vaudeville "Depeše" stark verändert. Auffallend ist die Verlagerung in den Bereich einer Nebenhandlung. Zumindest ist der Autothematismus nicht bestimmend für Jakobs Schicksal, das dem Autorenkommentar zufolge "viditelným nositelem dramatického motivu hry" (sichtbarer Träger des dramatischen Motivs des Stücks) sein soll. Während in "Depeše" eine ganze Galerie autothematischer Rollenträger auftritt, welche die felicitologische Programmatik²² des frühen Poetismus repräsentieren, tragen in "Strach" nur die Figuren Básník und Epileptik²³ (Dichter und Epileptiker) autothematische Verweiskfunktion. Anders als in "Depeše" tragen sie nicht die Haupthandlung mit, sondern treten fast intermedienartig eingeschoben auf (zu Anfang und Ende des V. Aktes, V: 265 - 271 beide, nur der Dichter in V: 279 f.).

Zwei autothematische Bezugsfelder entstehen:

1. Eine verdeckte Thematisierung eines Ausschnitts aus der Biographie des Autors selbst²⁴,
2. eine Thematisierung des avantgardistischen Konzepts der Vereinigung von Kunst und Leben.

Zu 1: Eine Reflexion auf die Position Nezvals liegt nahe, wenn man die Kombination der Figuren Dichter - Epileptiker betrachtet. Nezval selbst war 1926 wegen hysterisch-epileptischer Anfälle in Behandlung²⁵. Milan Blahynka, der sich intensiv mit Leben und Werk Nezvals befaßt hat, hält es für möglich, daß "der Gedanke, 'Strach' zu schreiben ihm [Nezval; W.F.S.] bei einer Gesundheitskur im Herbst 1926" kam (Blahynka 1972: 26). Er kann dazu auf einen Brief Nezvals an seine Eltern im Herbst 1926 verweisen. In diesem Brief heißt es, Nezval wolle "jetzt eine größere abendfüllende Sache fürs Theater in Angriff nehmen". Weiter schreibt Nezval: "[...] ansonsten bin ich bis auf die ziemlich schwachen Nerven gesund. Die epileptischen Elemente meiner Krankheit sind während meiner Wehrdienstzeit [während der er in Behandlung kam, W.F.S.] herausgekommen und nach Meinung ziviler Ärzte²⁶ habe ich eine reinrassige Hysterie, die sich während der Kindheit in Träumen geäußert hat." (Blahynka 1972:30). Später spricht Nezval selbst von seiner autobiographischen Motivation für "Strach" (Nezval 1937). Auch das Alter, das er für den Dichter im Drama angibt, "28" (d.i. vor dessen Einlieferung in die Irrenanstalt) stimmt etwa mit dem Nezvals überein. Wenn man von Blahynka ausgeht, war Nezval zur Zeit der psychiatrischen Behandlung 26, was mit dem möglichen Beginn der Arbeit an "Strach" zusammenfiel. Mit 29 hatte der das Stück fertig. Der Dichter im Stück gibt an, mit 28 eingeliefert worden zu sein. Wie aus seiner Rede hervorgeht, ist er schon eine geraume Zeit im Sanatorium. Sein Alter dürfte daher mit dem des Autors übereinstimmen. Es erscheint durchaus möglich, daß die Irrenhausszene früher entstanden ist, und dann in die Handlung eingefügt wurde, wobei die Altersan-

gaben angepaßt wurden. Dafür könnte der relativ lose Zusammenhang mit den Handlungssträngen sprechen, die im V. Akt zusammenlaufen (Jakob - Albina und *Starý ženich* - Nevěsta). Nezval hat - und das dürfte in diesem Zusammenhang auch interessant sein - in den erhalten gebliebenen Varianten von "Strach" nicht von Akten, sondern von "Synthesen" gesprochen²⁷.

Zu 2: Der zweite autothematistische Bezugsbereich, die Problematisierung der Verbindung von Kunst und Leben, schafft eine Dimension, die man als 'Werk-ironie' bezeichnen kann. Die Kunst-Leben-Dichotomie steht mit dem Poetismus und hier speziell mit der poetistischen Rezeption von Apollinaire in Zusammenhang. Das folgt aus der Vorgeschichte des Básník:

Mezi dvacátým a pětadvacátým rokem [das entspräche Nezvals vor-poetistischer und frühpoetistischer Phase etwa, W.F.S.] jsem vydal deset knih. Pak jsem si uvědomil o r f e i s m [Hervorhebung W.F.S.]. Pane, Orfeus uplatnil na zveř můj princip vnitřního pohybu. To jsem poznal, když mi bylo osmadvacet let. Zahodil jsem své sonety do moře a proklamoval nečinnost. Příbuzní mne dali odvést, zavřít do sanatoria - povšimněte si dobře - v ten den, kdy jsem se vyléčil ze všech nemocí na světě vynalezením orfeismu. [...] (269 f.)

Guillaume Apollinaires Orfismus-Konzept (s. "Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée", 1911) ist in der tschechischen Avantgarde bekannt. Bereits S.K. Neumann hatte es 1913 in seine Apologie der modernen Ismen einbezogen (Neumann 1913). Diese Richtung synästhetisch-abstrakter Kunst, die von einem musikalisch angeregten Schaffensimpuls ausging (das symbolistische Credo "*de la musique avant toute chose*" wurde hier neu aufgelegt), wird aber 1928 von Teige hart kritisiert als "ästhetischer Irrtum" ("Manifest poetismu", s. AZN 2: 582). An anderer Stelle: "Gefährlich und ein Irrtum ist es, die Form als 'voix intérieur' anzusehen und nicht als objektives Resultat künstlerischer Absicht" (Teige 1928: 561). Allerdings geht es Nezval nicht darum, mit der Figur des Básník Apollinaires Orfismus adäquat darzustellen. Die Benennung 'Orfeismus' statt 'Orfismus' könnte eine gewisse ironisch-parodistische Distanzierung signalisieren. An den Kern des 'Orfismus' rührt das Theorem des Básník vom "vnitřní pohyb" (innere Bewegung). Nach der Auffassung des 'Orfeisten' in Nezvals Drama handelt es sich dabei um eine Art Sprachgymnastik oder -akrobatik, die im Geist vollzogen wird, während der äußere Körper in völliger Ruhe verharret. Die theoretischen Phantastereien des Dichters, der sich nur in der völligen Isolation von der Außenwelt seinem ästhetischen Lustprinzip hingeben kann, lassen an Anleihen bei der epikureischen Ethik denken: *hedoné katastematiké* (ruhige Lust), *ataraxía* (völlige Ungestörtheit). - Ich habe bereits daran erinnert, daß Teige dem Poetismus einen "modernisierten Epikureismus"

zusprach. - Der synästhetische Aspekt des echten 'Orfismus' spielt hier keine nennenswerte Rolle. Insofern benutzt Nezval einen bekannten Begriff, der sich sowohl in kunsthistorischer Hinsicht, als auch in den hier angelegten Anspielungen mit dem frühen Poetismus berührt, als Folie zur Thematisierung ästhetischer Exzentrik. Die poetologische Parodie birgt aber auch Anspielungen auf Nezvals Disposition zur surrealistischen Methode der *écriture automatique*, die ja bereits schon in "Papoušek na motocyklu" (Nezval 1924) zum Vorschein gekommen war ("Zákon asociace, nejiná než ta, jež ovládá mou řízen a mé vášně" [Nezval 1924]). Was der Dichter in "Strach" vorführt, sind Assoziationen zu Bewegungsabläufen nach der Form der Buchstaben, aus denen sich das Wort "Epilepsie" zusammensetzt (V: 269) (vgl. Nezvals Alphabetgedicht "Abeceda", 1924). Die Sprachexzentrik wird wenig später bis zur dadaistisch anmutenden Beschwörungsformel bei totalem Verlust der vorher ohnehin schon stark reduzierten Kommunikationsfunktion (Vorbeireden) gesteigert (V: 270). Die Sprachgroteske vermittelt eine absurde menschliche Kommunikation.

Die Szene wäre also meines Erachtens durchaus interpretierbar als parodistisch angelegte ironische Distanzierung gegenüber dem Ausstieg aus kommunikativen und ästhetischen Normen. Diese Ironie bezöge sich dann nicht nur auf eine überwundene Phase des Poetismus, sondern auch auf später stärker favorisierte Konzepte (psychischer Automatismus z. B.), die eine größere Affinität zu Symbolismus und Surrealismus besitzen.

In dem Maße, wie Nezval hier darauf verzichtet, ein Gegenkonzept zum 'Orfeismus' zu entwickeln, vertritt 'Orfeismus' die Rolle der Kunst schlechthin. Den Zuschauer soll diese Kunstkonzept offensichtlich mit Irrationalem schockieren und ihn bei dem Versuch, den Sinn des Bühnengeschehens unter seine Kontrolle zu bekommen, weiter verunsichern. Derart grotesk verfremdet, ad absurdum geführt und ironisiert, stellt sich in "Strach" die Kunst-Leben-Synthese ganz anders dar als in der optimistischen "Depeše". Dort hat die Kunst die Funktion, das Wunschdenken der *dramatis persona* umzusetzen und auf magische Weise gleichsam *ex machina* die Metamorphose Wunsch - Realität zu bewerkstelligen: Ergebnis einer "Revolution der Fröhlichkeit" unter den Bedingungen der allmächtigen künstlerischen Phantasie. Hier dagegen ist die Kunst-Leben-Synthese in der Gesellschaft gescheitert. Eine obskure Nische bleibt für sie lediglich in der Irrenhauswelt - beim vereinzelt Dichter. Auf ein anderes Individuum übertragen, bewirkt sie Fallsucht, statt Glück epileptische Krämpfe, Angst: Als der Dichter seine Fähigkeiten demonstriert, bekommt der Epileptiker prompt einen Anfall (V: 270 f.). An Stelle der Kunst als Quelle der Lebensfreude ist der Ausdruck der Lebens- und Todesangst getreten. Die lebensbauende Funktion der Kunst ist zutiefst in Frage gestellt. Sie ist Opfer der Ironie geworden.

4. Die hier vorgestellten Beobachtungen zur Vertextung von Ironie zeigen die Entwicklungstendenz bei Nezval nur in einem Teilbereich der semantischen Struktur. An anderer Stelle²⁸ habe ich auf einen weiteren Teilkomplex solcher Sinnverschiebungen hingewiesen anhand der motivischen Konzepte 'Traum' und 'Glück', die zur Nezvalschen Nomenklatur seit dem Poetismus gehören. Ich möchte sie hier wieder aufgreifen, um nun ein - soweit es im gegebenen Rahmen möglich ist - vollständigeres Bild von der Reichweite der Veränderung der semantischen Struktur zu vermitteln:

In "Strach" erscheint 'Glück' nur möglich mit der Lösung von Schuldproblematik. Es genügt nicht mehr, wie in der frühpoetistischen²⁹ "Depeše na kolečkách" (1922), daß sich die Hauptfigur des Stücks nach Glück sehnt und die Poesie besorgt dann schon das Übrige ("Domečku, ja po tobě toužím [...]") (Depeše:71), indem das Glück materialisiert als Häuschen vom Himmel herunterschwebt. Die poetistische Felicitologie, wie wir sie in "Depeše" vorfinden, wird in "Strach" aufgegeben. Hier entzieht sich das Glück dem Einfluß des Wollens bzw. Wünschens. Statt dessen kommen hier nun unkontrollierbare Instanzen wie Zufall und Unterbewußtsein zum Zuge. Ebenso verkehrt sind die Vorzeichen beim Traum-Konzept. Der Traum führt nicht in die Erlösung (vgl. die Vision der "revoluce veselosti" in "Depeše") sondern demonstriert allenfalls die Ohnmacht gegen das Fatum. Traum - und Tod - werden als metaphysischer Einbruch in die Realität gedeutet. Sie entziehen sich damit materieller Objektivierbarkeit (im Gegensatz zur materiellen Objektivierung von Traum und Glück in "Depeše"):

JAKOB: Paněčku, kdyby byla možná fotografie snu, byla
by možná i fotografie smrti. To už by nebylo na
světě žádných tajemství. (I: 228 f.)

Daß der Traum eine zentrale Rolle im Surrealismus spielt, dürfte hinlänglich bekannt sein. Bei genauer Betrachtung wird aber klar, daß Nezval hier noch keineswegs im surrealistischen Sinne vorgeht. Es fehlt sowohl das Moment der 'Befreiung' des Menschen "in seiner Ganzheit auf dem Weg der Psyche"³⁰ als auch der quasi wissenschaftliche Erkenntnischarakter (s. Freud) des Traums, auf den sich der Surrealismus beruft. Traum und Realität synthetisieren sich nicht zu einer *réalité absolue* im Sinne von André Breton (Breton 1972: 23 f.). Die Synthese ist allenfalls ein Produkt der Welt des Wahnsinns. Statt der poetistischen happy-end-Konstruktion gibt es in "Strach" ein Ende in Isolation, Verzweiflung und Angst. Es liegt daher nahe, hier anstatt Surrealismus eher einen Rückgriff auf das symbolistische Paradigma (sozusagen auf einer prä-surrealistischen Stufe) anzusetzen. - Oder ließe sich eine 'verdeckte' Apologie des französischen Surrealismus erschließen? Jakobs Scheitern als das Scheitern einer unsurrealistischen

fatalistischen Auffassung, die den Erkenntniswert des Irrational-Unbewußten nicht akzeptiert? So einfach liegen die Dinge aber nicht.

Denn bei Nezval läßt sich, was die Interpretierbarkeit einer eindeutigen Sinnintention betrifft, oft keine ausreichende Klarheit gewinnen. Dazu bedürfte es einer relativ sicheren Eindeutigkeit im Bereich der Inhaltsseite, deren Fehlen geradezu zu einem Markenzeichen von Nezvals Dichtung - sei es nun Lyrik oder Dramatik - geworden ist. Chr. Hansen-Löve (1982: 378) hat z. B. auf Defekte der Sinnkonstitution in seiner Lyrik aufmerksam gemacht. Nezvals Vorliebe für Assoziationen etwa führt oft zu semantischen Sprüngen, deren Motivation inhaltssemantisch allein kaum mehr erklärbar ist. So z. B. in dem mit "Strach" fast zeitgleichen Gedicht "Smuteční hrana za Otakara Březinu" (1929). Es ist nicht auszuschließen, daß eine ähnliche semantische defekte Strukturierung "Strach" einen Unbestimmtheitscharakter verschafft, in den man nicht zuviel bewußte Autorenintention hineinlegen darf.

Andererseits ist die Aktualisierung eines Textsinnes aber in erster Linie Sache der bedeutungsschaffenden Tätigkeit des Rezipienten. Und dieser muß - gerade wenn er versucht, den Stand der Dinge an "Strach" zu rekonstruieren, - eine gewisse *P o l y s e m i e* akzeptieren. Diese birgt die Möglichkeit eines fatalistischen Absurdismus ebenso in sich, wie die der zunehmenden Hinwendung zum französischen Surrealismus. Möglicherweise liegt in der Unsicherheit, eine klare Sinnlinie zu finden, eine Ursache dafür, daß dieses Stück bislang vom Theater nur spärlich zur Kenntnis genommen wurde³¹.

5. Zusammenschau und Ausblick

In typologischer Hinsicht markiert "Strach" eine Entwicklungsstufe Nezvals, die ihn über seine skeptischen *statements* zum Surrealismus, dem er Dada als positiveres Beispiel gegenüberstellt (Nezval 1927b), hinaushebt. Das fast als Parodie auf Dada-Dichtung auffallende Beschwörungsritual des 'Dichters' in der Szene im Sanatorium für Geisteskranke kann jedenfalls nahelegen, daß Nezvals Haltung gegenüber Dada sich geändert hat. Eine eindeutige Präferenz für Dada ist daraus schwerlich noch ableitbar. Bei aller Unschärfe der Konzeption in dieser Ablösephase vom Poetismus *sensu stricto* wird aber dennoch aus der Analyse des semantischen Aufbaus - sei es nun in puncto Ironie oder der genannten motivischen Konzepte - meines Erachtens soviel erkennbar, daß ein spezifisches Übergangsparadigma zwischen Poetismus und Surrealismus anzusetzen wäre. Seine Benennung ließe sich sogar aus Nezvals Kommentar selbst herleiten: 1932, also nach der definitiven Trennung vom Poetismus, zugleich aber auch noch vor dem offiziellen surrealistischen Manifest von 1934, bedient sich Nezval in einer Äußerung zu "Strach" nämlich des Begriffs 'N a d r e a l i m u s' - eine tschechische Lehnübersetzung zu Surrealismus, die auf Karel Teige zurückgehen dürfte (Teige 1928a, 1928c). Bestimmend für dieses Stück seien "nadrealistické prvky, správně

nalezené v realistické sféře" (Nezval 1932: 221 f.). Der Zusammenhang mit Teige braucht übrigens nicht Identität der Bedeutung nahezulegen. Nezval war schon unorthodox genug in seiner Auslegung der gemeinsamen Nomenklatur, wie sein Verhältnis zum Poetismus-Begriff zeigt.

Wenn wir dieses Übergangsparadigma akzeptieren wollen, wäre erstens die symbolistische Komponente ein wesentliches Bestimmungsmerkmal. Daß sich Nezval in diesem Schaffensabschnitt von Baudelaire und Mallarmé geradezu "berauscht" fühlt (Nezval 1928: 152) - die Beschäftigung mit E.A.Poe und Proust (s. Dflo V.N., sv. XXIV) kommt hinzu - ergänzt das Bild ebenso wie seine Hommage an den tschechischen Symbolisten O. Březina in einem lyrischen Nekrolog, der mangels Zuordnungsmöglichkeit zu einem Entwicklungsparadigma als "Kuckucksei in Nezvals eigenem Werkkorpus" gilt (Chr. Hansen-Löve 1982: 366). Dazu kommt ein *Zweites*: Nezval stößt in der Verknüpfung von Traum/Unterbewußtsein und Schicksal/Tod/Wahnsinn mit "Strach" nicht nur in (prä)surrealistische Dimensionen vor, sondern auch in den Bereich der Absurdität menschlicher Existenz. Die Kunst kann (als 'Orfeismus' bzw. Dada-Parodie) der ihr ursprünglich im Poetismus zugeordneten Vermittlerfunktion zwischen Realität und Phantasie nicht mehr im positiven Sinne gerecht werden. Nezval ist hier von der "Ironie" gegenüber der "Absurdität" einer "Welt, die nichts als ein Jux und ein Nichts ist" (Teige 1927) entfernt. Teige wollte Ironie in diesem - eher materialistischen Sinne - für den Poetismus noch in dessen kritischer Phase zulassen³². Nezval geht aber darüber entschieden hinaus: Er bringt Metaphysisches ins Spiel. Drews (1975: 121) hat für diese Etappe (von der Lyrik aus) von einer "Kurskorrektur" gesprochen. Damit wäre aber der Konzeptionswandel in der semantischen Struktur von "Strach" nicht zureichend charakterisierbar. In "Strach" zeichnet sich die Sinnverlagerung stärker ab³³. Der früheren Apologie des Wunschdenkens steht nun eine (den Zuschauer mit erfassende) Demonstration des Ausgeliefertseins an ein unkontrollierbares Gegenüber entgegen. Nezval reicht hiermit in eine Entwicklungslinie hinein, die im weiteren internationalen literarischen Prozeß vom Theater des Absurden differenziert wird (vgl. Esslin 1965).

Vom 'echten' (felicitologischen) Poetismus ist nun kaum mehr geblieben als eine äußere Verwandtschaft in bestimmten Verfahren (z. B. Autothematismus) und der Verwendung bestimmter motivischer Konzepte (Traum, Glück). Diese Beobachtungen können belegen, daß Nezvals und Teiges Versuche, den Poetismus am Leben zu halten (Nezval 1927, Teige 1928), im Verhältnis zur dichterischen Praxis Nezvals kaum etwas anderes waren, als der Kampf eines Don Quichote gegen die Windmühlen. Wer der tiefenpsychologischen Spekulation auf die Befindlichkeit des Autors zugetan ist, mag dieses Drama als Ausdruck von Nezvals Anstrengung sehen, die Ironie seines Schaffens (Spannung Nezval - Teige - Poetismus) zugleich mit eigenen existentiellen Problemen³⁴ und der zunehmend kritischen Situation des Poetismus zu

bewältigen. Vom rein semantisch-deskriptiven Standpunkt seiner Dramatik aus gesehen, ordnen sich Nezvals "odskoky do metafyziky" (Hora 1927: 499) in ein Übergangsparadigma ein, für das es, wie ich zu zeigen versucht habe, gewichtige Argumente gibt. Mit 'Nadrealismus' wäre dafür eine einigermaßen angemessene Bezeichnung gegeben.

Meine Betrachtungen sind gewiß noch in mancher Hinsicht ergänzungsbedürftig, zumal sie vom sehr begrenzten Material einer Gattung ausgehen. Für eine gattungübergreifende Entwicklungstypologie ergäbe sich jetzt, wenn man die bisherigen Ergebnisse integrieren will, folgende methodische Konsequenz: Das Problem der Periodisierung von Nezvals Schaffen in den zwanziger Jahren (und darüber hinaus) erweist sich meines Erachtens nicht zuletzt als ein Problem der vorherrschenden linear-teleologischen Auffassung des literarischen Prozesses. Diese Auffassung führt zur Einebnung komplexer Entwicklungszusammenhänge. Der stellenweise geradzu chamäleonhafte Charakter von Nezvals Werk kann damit kaum adäquat erfaßt werden. Paradigmen wie Symbolismus, Poetismus, Nadrealismus und Surrealismus könnten aber in ihrer Interdependenz im Rahmen eines "Prozeßtypen"-Modells (Sus 1981) untersucht werden. Denn solche Typen müßten nicht "in Form aufeinanderfolgender Sequenzen gegliedert und 'ausgedehnt' sein" (Sus 1981: 152)³⁵. Vielmehr können sie sich synchron überlagern. Ergebnis solcher dynamischer Synchronie sind z. B. Divergenzen zwischen der Ebene der metaliterarischen Postulate oder Kommentare und der Ebene der literarischen Texte (z. B. Verteidigung des Poetismus - praktizierter 'Nadrealismus' Nezvals). Für den literarischen Einzeltext ist zu bedenken, daß eine solche Synchronie kein bloßes Nebeneinander von heterogenen Versatzstücken bedeuten muß. Wie die Synthese in einem speziellen Fall aussieht, war zu zeigen.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Hansen-Löve 1975, 1979, 1982; Drews 1975, 1983; Müller 1987; French 1969.
- ² "Most" erschien Anfang Oktober 1922 (Brno: B.Kocím - Zajímavá knihovna, sv. 5). Die Sammlung enthält Gedichte von 1919-1921.
- ³ Die Beobachtungen habe ich an anderer Stelle begonnen (Schwarz 1980), sie sollen hier weitergeführt werden.
- ⁴ French 1969, Hansen-Löve 1979.
- ⁵ Siehe schon Nezval 1933.

- 6 Vgl. auch Drews 1983. Der kritische Punkt war die Frage der Integrierbarkeit des dialektischen Materialismus, zu dem sich Teige bekannt hatte, bevor der französische Surrealismus diesen Schritt unternahm.
- 7 Siehe Nezval 1927a.
- 8 Siehe Hansen-Löve 1979, Drews 1975, Müller 1978.
- 9 "[...] naše hnutí, které trvá od roku 1921". (Nezval 1933: 69).
- 10 Zitiert bei Brousek 1975: 202 (dortige Übersetzung).
- 11 Zu bedenken wäre Sus' theoretische Überlegung: "[...] kann es durchaus dazu kommen, daß oftmals übertriebene, nach außen hin idealisiert vorgetragene Postulate in einer bestimmten Programmästhetik (formuliert in Form eines Metatextes [wie z. B. Nezvals Selbstkommentare, W.F.S.] in der Faktizität der literarischen Texte, die sich vehement zu einem Programm bekennen, nicht ihre Erfüllung finden. [...] In keinem dieser Fälle sollte ein ehrlicher Historiker von einem 'Entwickeln' im Sinne von Entfaltung [r o z - v í j e n í] sprechen. Es greift hier nämlich in die literarische Bewegung bremsend eine partielle, unvollständige oder auf verschiedene Weise deformierte 'Hinentwicklung' [dovíjení], eine mangelhafte Form der Advolution ein [...]" (Sus 1981: 152). (Tschechische Termini in eckigen Klammern sind Ergänzungen im Original, W.F.S.).
- 12 Von einer Rezeption der sowjetrussischen Avantgarde kann man im produktiven Sinne der Umsetzung in Theorie oder Praxis eigentlich nur bei Teige und Honzl reden. Für Teige spielte vor allem das Beispiel des Konstruktivismus eine Rolle, für Honzl das Theater von Tairov und Mejerchol'd.
- 13 Das *Osvobozené divadlo* wurde im Winter 1925 gegründet. Eröffnet wurde es am 8.2.1926 mit der Inszenierung Frejkas von Molières "George Dandin". Das Stück Apollinaires (Uraufführung Paris 24.6.1917) wurde am 23.10.1926 in Prag aufgeführt (Inszenierung Honzls, tschechischer Titel: "Tiresiové prsy"). Zu seiner Bedeutung für den Poetismus s. Teige 1928a, Nezval 1925: 63 ff. Teige verwendet für das Stück den Begriff "Nadrealismus", den auch Nezval später für "Strach" benutzt. Teige sieht bei Apollinaire "temperierte Fröhlichkeit, eine Kunst zu leben", die "Tradition der Gaukler und Buffonaden [...], den Lyrismus der Clownerie". Er spricht von 'Nadrealismus' also in einem wesentlich verschiedenen Sinnzusammenhang im Vergleich zu Nezval, der den Begriff 1932 auf "Strach" bezieht. Siehe dazu genauer unter 5.
- 14 Nezval 1928. Vgl. Dílo V.N., sv. XXIV.
- 15 Vgl. die Chronologie der Dramatik Nezvals bei Blahynka 1972. Ich nenne nur das Jahr der Fertigstellung und Titel: 1920: "Ohen", "Smrt v květnu". 1922: "Scéna z revoluce", "Depeše na kolečkách". 1922/23: "Druhá epocha". 1923/24: "Historie řádového vojáka" (=Libretto). 1925: "Pan Fagot a Flétna"

(=Libretto). 1926: "Náměsíčná" (=Libretto), "Vězeň", "Prolog ke kterékoli scénické básni", "Tango argentino", "Modrý jelen". 1926/27: "Epilog ke kterékoli scénické básni". 1929: "Strach". 1930: "Schovávaná na schodech" (eine Calderon-Adaption). Genaue Angaben bei Blahynka.

- 16 Zu den vielfältigen Verwendungsweisen und Bestimmungen von literarischer Ironie vgl. Haas/Mohrklüder, Hgg. 1973. Eine umfassende Definition für alle Anwendungsbereiche ist wohl kaum möglich (vgl. Schweikle & Schweikle, Hgg. 1984: 213). Auf die rein linguistischen Aspekte von Ironie beschränkt sich die sehr gründliche Analyse von Groeben/Scheele 1984.
- 17 Vertextet als 'implizierte' (abstrakte) Instanz; intentionales Korrelat auf der Textebene im Hinblick auf den 'realen Rezipienten'.
- 18 Zu den Termini Ingardens: 'Haupt'- und 'Nebentext' vgl. Pfister 1977, Schwarz 1980a.
- 19 Zum Begriff des 'Zwischenakts' s. Natev 1971.
- 20 Havel 1963, Česal 1969.
- 21 Zur Verwendung der Begriffe 'Geschehen', 'Geschichte' im Rahmen der narrativen Textkonstitution s. Schmid 1982, 1984. Es wäre eine interessante Aufgabe, Schmid's vierstufiges Konstitutionsmodell mit den Möglichkeiten der Ausnutzung von Ironie in Zusammenhang zu bringen. Ich habe eine solche Systematisierung von Ironie ansatzweise auf der Grundlage der Fabel-Sujet-Dichotomie versucht (Schwarz 1980: 186). Schmid's Modell geht über diese noch grobe Differenzierung hinaus. Im hier gegebenen Rahmen wäre es jedoch theoretisch zu aufwendig, einen solchen Bezug herauszuarbeiten, da die hier verwendete Typologie der Ironie m. E. auch so plausibel ist.
- 22 Der für den Poetismus bis 1924 treffende Begriff 'Felicitologie' stammt von Oleg Sus.
- 23 Nach Nezval's auktorialem Kommentar in der allgemeinen Regieanweisung zum Stück sind "alle Personen Hauptfiguren" (Strach: 225). Jakob hat aber eine besonders tragende Funktion. (Sicher macht sich hier die im Poetismus typische Tendenz zum sog. 'polythematischen' Kunstwerk bemerkbar. Vgl. H. Kunstmann 1976). Gegenüber Jakob treten die Figuren Básník und Epileptik in indirekt kommentierender Funktion auf.
- 24 Auf autobiographische Elemente (auch in "Smrt v květnu", 1920) hat Blahynka 1972 hingewiesen.
- 25 Im Oktober 1926 war Nezval zum Militärdienst einberufen und kam dort wegen hysterisch-epileptischer Anfälle in die Psychiatrie des Militärkrankenhauses in Brünn-Zábrdovice. S. Blahynka 1974: 104.

- 26 Gutachter für Nezvals Zustand waren Vančura und Svoboda (Blahynka 1974).
- 27 Den Term 'Synthese' gebraucht Nezval mit Vorliebe für szenische Texte. S. Nezval 1925: 63 f.
- 28 Schwarz 1986.
- 29 Eigentlich ist "Depeše" Poetismus *avant le mot*: Nezval brachte das Stück sozusagen in den sich gerade formierenden Poetismus ein, der aus der Devětsil-gruppe hervorwuchs. Das eigentliche Poetismus-Programm wird ja erst 1924 formuliert.
- 30 In diesem Sinne äußert sich Nezval erst 1936 (Nezval 1936b), wenn er von der "historischen Notwendigkeit" spricht, die "Menschheit [...] vollständig sozial zu befreien". (Übers. W.F.S.). Drews 1983: 212 verweist auf eine entsprechende Stelle in der "Déclaration du 27 Janvier 1925" der französischen Surrealisten: "Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie. Il est un moyen de libération totale de l'esprit [...]".
- 31 Blahynka 1972: 100 f. verzeichnet nur zwei Inszenierungen von "Strach": 30.1.1932 (Studio Městského divadla, Pilsen, Regie: Jaro Škrdlant), 11.1.1934 (Osvobozené divadlo, Prag, Regie: Jindřich Honzl). Zurecht verweist er darauf, daß es verwundert, daß "Strach" während der 60er Jahre für die tschechische Bühne nicht neu entdeckt wurde. Zu einer Zeit, in der sich das moderne tschechische Theater stark an der Dramatik des Absurden ausrichtete, hätte sicher auch "Strach" eine Chance gehabt, eine adäquate Inszenierung zu finden.
- 32 Für Teige "trifft sich die poetistische Kunst mit dem Leben im Moment der Absurdität, sie ist nun bereit, mit der Welt, die nichts als ein Jux und ein Nichts ist, Kompromisse zu schließen. Dieser Kompromiß heißt Ironie". (Zitiert nach Müller 1978: 40).
- 33 Die Entwicklung zur 'schwarzen Komödie' scheint bereits angebahnt im Einakter "Modrý jelen", den Nezval als "drama krve, žádosti a hrůzy" bezeichnet (erinnert damit stark an E. A. Poe). Vgl. die Hinweise auf "Modrý jelen" (1926) bei Hansen-Löve 1979 und Blahynka 1972.
- 34 Diesen Selbstbezug stellt Nezval selbst her (Nezval 1937).
- 35 Zu einer ersten kritischen Würdigung des Ansatzes von Sus s. Burg 1985: 416-422.

Literatur

Abastado, Claude,
1975 *Le surréalisme*. Paris. (Espaces littéraires).

[AZN] Avantgarda známá a neznámá.
1970 sv. 3. Generační diskuse 1929-1931. Praha.
1972 sv. 2. Vrchol a krize Poetismu 1925-1928. Praha.

Blahynka, Milan
1972 *Nezval dramatik*. Praha.
1974 "Nezvalovské kalendárium". In: V. N., *Signály času*. Praha: 99-116.

Breton, André
1972 *Manifestes du Surréalisme*. Paris.

Brousek, Marketa
1975 *Der Poetismus. Die Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer marxistischen Kritiker*. München. (Literatur als Kunst).

Burg, Peter
1985 *Jan Mukařovský. Genese und System der tschechischen strukturalen Ästhetik*. Neuried. (Typoskript-Edition Hieronymus. Slawische Sprachen u. Literaturen, 4).

Čapek, J. B.
1947 *Profil české poesie a prózy od roku 1918*. Praha.

Čapek, Karel
1919 *Pásmo*. Praha. [Mit Illustrationen von J. Čapek]. (=Übersetzung von G. Apollinaire, "Zône").
1920 *Francouzská poesie nové doby*. Praha.

Česal, Miroslav
1969 *Žánry a struktura dramtického textu*. Praha.

Drews, Peter
1975 *Devětsil und Poetismus*. München (Slavistische Beiträge, 89).
1983 *Die slawische Avantgarde und der Westen*. München (Forum Slavicum, 55).

French, Alfred
1969 *The Poets of Prague*.

Groeben, Norbert / Scheele, Brigitte
1984 *Produktion und Rezeption von Ironie. Pragmalinguistische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothesen*. Tübingen. (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 263).

Haas, H. E. / Mohrlöder, G.-A., Hgg.
1973 *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln (Neue wissenschaftliche Bibliothek).

Hansen-Löve, Christa

1975 Die tschechische Avantgardekunst der Zwanzigerjahre. Diss. Wien

1979 "Die Wurzeln des tschechischen Surrealismus. Vítězslav Nezval." In: *Wiener Slawistischer Almanach* 4: 313 - 377.

1982 "Variationen zu Vítězslav Nezvals Gedicht 'Smuteční hrana za Otakara Březinu'". In: *Wiener Slawistischer Almanach* 10: 365 - 385.

Havel, Václav

1963 "Anatomie gagu". In: *Divadlo* 10: 52 ff. Abdruck in: Ders., *Protokoly*. Praha 1966: 125-139.

Hooker, Ward

1960 "Die Ironie und das Absurde im avantgardistischen Theater". In: *Kenyon Review* 22: 136-454. Abdruck in: Haas/Mohrklüder 1973: 264-277.

Hora, J.

1927 "Co je s Poetismem?" In: *Tvorba* II, 6, 1927: 186-190. Abdr. in: AZN sv. 2: 495-499.

Kunstmann, Heinrich

1976 "Apollinaires 'Zone' und das polythematische Gestaltungsprinzip in der tschechischen Dichtung." In: *Die Welt der Slawen*, Jg. XXI, 1: 143-159.

Müller, Vladimír

1978 *Der Poetismus. Das Programm und die Hauptverfahren der tschechischen literarischen Avantgarde der zwanziger Jahre*. München. (Slawistische Beiträge, 121).

Natev, Atanas

1974 *Das Dramatische und das Drama*. Velber.

Neumann, S. K.

1913 "Otevřená okna". In: *Lidové noviny* (9.8.1913). Abdruck in: Ders., *Spisy* 7, Praha 1973: 39.

Nezval, Vítězslav

1922 "Depeše na kolečkách". Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXII, Scénické hry, básně a libreta. 1920-1932. Praha: Československý spisovatel 1964: 51-71.

1924 "Papoušek na motocyklu. O řemesle básnickém". In: *Host* 3, č. 9-10, 220-223. Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXIV: 12-17.

1925 Falešný mariáš. Praha: Odeon. (Edice Odeon, sv. 10). Abdruck in *Dílo V. N.*, sv. XXIV: 57-82.

1927a "Návěští o Poetismu". In: *ReD* I, č. 3: 94 f. (Prosinec 1927). Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXIV: 134 f.

1927b "Dada a surrealismus". In: *Fronta* 1927: 22. Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXIV: 131 f.

- 1928 "O své práci". [Urspr. Untertitel: jj (Jiří Ježek), Co dělá Vítězslav Nezval] In: Literární svět 1, č. 10: 5 (9.2.1928). Abdruck in: *Dílo V. N. sv. XXIV*: 151 ff.
- 1929a "Smuteční hrana za Otakara Březinu". In: *ReD* II, č. 8: 253.
- 1929b "Strach.Drama". Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXII: 223-289.
- 1930a *Chťela okrást Lorda Blamingtona. Poezie a analiza*. Praha: Odeon (Edice Odeon, sv. 58). Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXIV: 235-315.
- 1930b "Marginálie". In: *Kvart* I, č. 1: 42 f. Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXIV: 219.
- 1932 "Interview o komedii Milenci z kiosku". In: *Rozpravy Aventina* 7, č. 25 (10.3.1932): 221 f. Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXV: 425.
- 1933 "André Bretonovi". [Brief an A. B., datiert: Paris 10.5.1933]. Abdruck in der französischen Revue "Le surréalisme au service de la révolution", no. 5. [Übernommen und aus dem Französischen rückübersetzt in: Surrealismus v ČSR. 1934. = Gründungsmanifest (Flugblatt) der tschechischen 'Surrealistischen Gruppe'. Mitunterzeichnet von: Konstantin Biebl, Bohuslav Brouk, Imre Forbath, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Katy King, Josef Kunšad, Vincenc Makovský, Jindřich Štyrsky, Toyen. Datiert Prag 21.3.1934]. Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXV: 69 f., 70-78.
- 1936a "V čem se poetismus stykal s surrealismem". In: *Surrealismus*, Praha. Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXV: 533-535.
- 1936b "Čím je surrealismu Sigmund Freud". In: *Tvorba*. Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXV: 543.
- 1937 "Předmluva k dosávacímu dílu". Abdruck in: *Dílo V. N.*, sv. XXV: 264-292, [Kapitel] "Strach": 276 f.

Obst, Milan / Scherl, Adolf

1962 *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha

Pfister, Manfred

1977 *Das Drama. Theorie und Analyse*. München

Schmid, Wolf

1982 "Die narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung'". In: *Wiener Slawistischer Almanach* 9: 83-110.

1984 "Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution". In: *Signs of Friendship. To Honour A.G.F. v. Holk, Slavist, Linguist, Semiotician*. Ed. by J.J. v. Baak. Amsterdam: 523-552.

Schwarz, Wolfgang Friedrich

1980 *Drama der russischen und tschechischen Avantgarde als szenischer Text. Zur Theorie und Praxis des epischen und lyrischen Dramas bei Vladimir Majakovskij und Vítězslav Nezval*. Frankfurt a.M., Bern, Cirencester U.K. (Symbolae slavicae, 9).

1986 "Vítězslav Nezval's Dramatik zwischen Poetismus und Surrealismus. Zum Funktionswandel der motivischen Konzepte 'Traum' und 'Glück'. In:

Festschrift für Wolfgang Gesemann. Neuried (Typoskript-Ed. Hieronymus). Bd.2: 355-364.

Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard, Hgg.

1984 *Metzler Literaturlexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart.

Sus, Oleg

1981 "Fragezeichen zum Problem der literarischen Evolution". In: *Wiener Slawistischer Almanach* 8: 133-158.

Teige, Karel

1924 "Poetismus". In: *Host* 3, č. 9-10.

1922 "Kubismus, Orfismus, Purismus v dnešní Paříži". Abdruck in: Ders., *Vybor z díla I*, Praha 1966.

1927 "O humoru, klaunech a dadaistech". In: *Fronta*: 98-103.

1928a "Guillaume Apollinaire a jeho doba". In: *ReD* II, č.3, listopad 78-98. Abdruck in: Ders., *Vybor z díla I*, Praha 1966: 371-404.

1928b "Manifest poetismu". In: *ReD* II, 1927-1928, č. 9, červen: 317-336.

1928c "Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus". In: *Kmen* 2, 1928-1929, č. 6, červen: 120-123.

1928/1930 "Báseň, svět, člověk". In: *Zvěrokruh I*, 1930, č. 1: 9-15 und in: Ders., *Svět, který voní*, Praha 1931. [Erschien zusammen mit dem sog. 'zweiten poetistischen Manifest' (=Teige 1928b unter dem dortigen Titel "Poesie pro pět smyslu čili druhy manifest poetismu" S. 195-237).

1966 *Vybor z díla I, Svět stavby a básně*. Praha.