

Jože Pogačnik

Von der Dekoration zur Narration

**Zur Entstehungsgeschichte
der slovenischen Literatur**

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Jože Poganik - 9783954793051

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:52:42AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN UND JOSEF SCHFENK

REDAKTION: PETER REHDER

Band 105

JOŽE POGAČNIK

VON DER DEKORATION ZUR NARRATION

Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1977



ISBN 3-87690-126-X
Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1977
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: Alexander Grossmann
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
I. Ausgangspunkt und Perspektiven der kulturellen Entwicklung (<i>Freisinger Denkmäler</i>)	11
II. Die Entstehung der Schriftsprache	40
III. Die Sprache als Gegenstand der kulturgeschichtlichen Verwirklichung (<i>Adam Bohorič</i>)	49
IV. Die Befreiung des poetischen Ausdrucks (<i>Jurij Dalmatin</i>)	61
V. Von der Versifikation zur Dichtung	83
VI. Das Entstehen geschichtlicher Tradition und kultureller Kontinuität (<i>Bartholomäus Kopitar</i>)	104
VII. Parallele und originale Entwicklung	119
VIII. Die Romantik: Ausdruck geistiger und schöpferischer Freiheit	141
Literaturverzeichnis	156
Nachwort	165

EINLEITUNG

Die Gegenwart verlangt von der Wissenschaft vor allem richtige Antworten, ist sich dabei aber zu wenig bewußt, daß es zumindest ebenso wichtig, wenn nicht noch wichtiger ist, richtige Fragen zu stellen. Die Fragen der älteren Abschnitte der slovenischen Literatur werden noch lange, wie K. Jaspers sagen würde, wie vor einem Rätsel kreisen, das eine entsprechende und gültige wissenschaftliche Lösung, in der ein Problem seine Existenz in der Antwort verliert, verhindern wird. Dieser Teil der literarischen Diachronie ist noch immer in erster Linie durch die Tatenlosigkeit der philologischen Methodologie bestimmt, die ihm im Rahmen des slovenischen literarischen Lebens einzig und allein die Rolle eines unumgänglichen Einleitungskapitels zuweist. Im Gegensatz zu anderen slavischen Literaturen, in denen die Menge des Erforschten kontinuierlich zunimmt, bleibt der slovenische literarische Fundus (eine Ausnahme bildet Fr. Prešeren) regelmäßig bei einer ungefähren Katalogisierung stehen und ist nur selten Gegenstand von Untersuchungen, die die Möglichkeiten einer zeitgemäßen literarhistorischen und literaturkritischen Aufklärung und sprachlichen Interpretation der Texte berücksichtigen

Das literarische Leben im slovenischen Sprachraum zwischen den Freisinger Denkmälern (IX. Jahrhundert) und Fr. Prešeren (1800-1849) ist seiner Natur nach eine in sich geschlossene Einheit. Der Mensch trat in Leben und Geschichte dieser Zeit nicht als absolutes und freies Subjekt auf. Nach mittelalterlicher Auffassung, die bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts gültig bleibt, war er eine *creatura Dei*, wie auch all das, was außerhalb seiner Individualität bestand, von Gott geschaffen war. Der Mensch war an Gott und damit an dessen ganze Schöpfung gebunden. Alles was sich im Bereich der Geschichte ereignete, ereignete sich in einer geschaffenen Welt. Die Funktion der Literatur war es nicht in erster Linie, individuelle Erfahrung auszudrücken. Wenn der Sprachschöpfer von sich sprach, war ihm das nur ein Mittel, mit dem er eine bestimmte immanente und ideale Kategorie ausdrückte. Der Literatur bedeutete Originalität nicht viel; sie wiederholte und formte um, was schon am Anbeginn geschaffen war. Der Schaffende sprach die Welt aus, er interpretierte sie nicht; er stellte sie nicht dar, er drückte nicht seine Meinung über sie aus, sondern er arbeitete mit ihr mit, lebte in ihr, kurz: der Mensch war mit der Welt in einer natürlichen Verbindung. Das Leben war ein

Ritus, der Ritus aber war das Leben.

Diese essentielle Vision der Welt wandelte sich mit der Frühromantik und der Romantik zu einer existentiellen; damit war die erste Stufe des menschlichen Lebens in der slovenischen Kultur abgeschlossen. Im Rahmen dieses allgemeinen Prozesses entstanden im slovenischen Sprachraum einige literarische Formen, die aus verschiedenen Anregungen hervorgingen und divergente Tendenzen zeigten. Trotz aller Unverbundenheit und zentrifugalen Kraft zeigte sich aber doch das zentrale kulturschöpferische Prinzip, das sich in folgendem manifestierte: Eine Konfrontation verschiedener Geschichtskräfte mit der Integrationstendenz, die die Literatur in den Griff bekam, sie bewegte und das Kulturbewußtsein auf Universalität und Geschlossenheit slovenischen sprachlichen Schaffens ausrichtete. Es geht also um einen Prozeß, in dem Entwicklungstendenzen und eine Geschichtsdynamik zum Ausdruck kommen, die die Entwicklung von literarischen Texten, die dem Kirchenleben dienten, zur Inthronisation einer Wortkunst weiterführten, die Ausdruck der autonomen menschlichen geistigen Tätigkeit im Slovenischen war.

Es war ein einheitlicher und in sich geschlossener Prozeß, der das literarische Leben im slovenischen Sprachraum bis zur Romantik formte. Weil wir mit verschiedenen Tendenzen konfrontiert sind, die einem slovenischen literarisch-integrativen Prozeß widersprechen, können wir die behandelte Epoche nicht schlechthin als Geschichte der slovenischen Literatur bezeichnen. Bei ihrer Entstehung waren so viele verschiedene kulturschöpferische Faktoren am Werk, daß der erwähnte Gegenstand - im Gegensatz zu späteren Epochen - nur im Rahmen des Begriffes "literarisches Leben im slovenischen Sprachraum" denkbar und entwickelbar ist.

Trotz der philosophischen Einheitlichkeit der Epoche, die von ihrer essentiellen Weltanschauung herrührt, gibt es in ihr doch einige bedeutendere literarische, das heißt ideelle und stilistische Einschnitte. Diese sind Abbild eines breiteren europäischen Kontextes, in dem schon von allem Anfang an die Geschichte des literarischen Lebens im slovenischen Sprachraum vor sich geht. Das heißt, daß in der behandelten Epoche folgende verhältnismäßig einheitliche, inhaltliche und methodologische Einheiten erkennbar sind, und zwar: Mittelalter, Reformation und Gegenreformation, Manierismus und Barock, Klassizismus und Vorromantik, Klassik und Romantik. Die erwähnten Einheiten sind die Grundlage für die äußerliche Aufteilung

des Stoffes in entsprechende kleinere Epochen. Dabei bemerken wir schon in der Namensgebung eine nur stufenweise Annäherung an die Literatur; unser Gedanke befaßt sich im Einklang mit dem Gegenstand, über den er nachdenkt, vor allem mit den Erscheinungen, die das Entstehen wahrer Literatur zur Zeit der Frühromantik und der Romantik vorbereiteten und ermöglichten. Deshalb berührt er in erster Linie breitere kulturgeschichtliche Grundlagen und sucht in deren Rahmen die Anfänge literarischer Ursprünge und Strukturen, um so Umfang und Stellenwert im Kunstgeschehen zu umreißen.

Der zeitliche Bogen der behandelten Epoche beinhaltet jene Phasen des geschichtlichen Prozesses, die für Europa an sich kennzeichnend sind; möglicherweise aber kann man sie in zwei Problemkreisen umreißen:

- a) Die Entwicklung der gesellschaftlichen, ästhetischen und denkerischen Dimensionen des wortkünstlerischen Schaffens, deren Grundlage die europäische Renaissance gelegt hat.
- b) Der Beginn eines neuen Zyklus, der Perspektiven für ein neues Strukturbild der Literatur der Zukunft eröffnet.

Der tschechische Kunsttheoretiker K. Chvatík bezeichnet in seinem Buch *Strukturalismus und Avantgarde* (1970) die erwähnten Prozesse folgendermaßen: "Seit den Tagen der Renaissance datiert der Versuch des Künstlers, sich aus der Gebundenheit durch die Vorschriften der Kirche und die handwerkliche Tradition zu befreien, aber auch die Tatsache, daß er aus den organischen Bindungen des Feudalgemeinwesens gerissen ist; wir sehen die Erhöhung des Künstlers zum freien Schöpfer, der die Art der künstlerischen Betrachtung und Gestaltung der Wirklichkeit (die er mit naturwissenschaftlicher Akribie zu studieren beginnt) nach eigener Entscheidung und auf eigene individuelle Verantwortung wählt (wobei seine Kunst nur noch am Rande vom Einfluß des Meisters, der Werkstatt oder der Schule geprägt ist, aus der er hervorging). Zum ersten Mal tritt hier in solcher Ausprägtheit nun nicht mehr das in den Vordergrund, was durch kirchliche Vorschrift, unwandelbare Tradition und kollektives Empfinden der Gemeinschaft gegeben ist; der Künstler füllt also nicht bloß im voraus fertig umrissene Konturen aus, sondern leistet seinen individuellen Beitrag, bringt, was seine eigene persönliche Entdeckung ist: Wie der Künstler die Welt sieht, was er in ihr findet und was er denkt, oft um den Preis eines Zerwürfnisses mit der Leserschaft, dem Auftraggeber oder der zeitgenössischen Ordnung der Menschen und

Dinge. Von da an, seit der Befreiung des Individuums von den Fesseln der feudalen Gebundenheit in der Renaissance, in der sich bereits die Keime der bürgerlichen Ökonomie ankündigen, beginnt eine vier Jahrhunderte währende bahnbrechende Entwicklung zu einer Realität des künstlerischen Sehens der Welt, in der die Sinne und die souverän urteilende Vernunft frei eingesetzt werden, ohne das Hemmnis kirchlicher Normen, feudaler Gesellschaftskonventionen, ohne die träge lastende Bürde künstlerischer Vorschriften. Es ist der Blick auf eine Realität, die im Gleichgewicht von Sinnen und Vernunft, von Objekt und Subjekt, in der klassischen Kontinuität von Zeit und Raum betrachtet wird, eine Realität, in der Mittelpunkt und Maß aller Dinge der Mensch ist, von dessen Proportionen sich auch die Formenlehre dieser Kunst ableitet." (S. 32-3.)

Das folgende Buch spricht von solchen Prozessen in der slovenischen Literatur. Sein Ziel ist nicht monographische Ausführlichkeit; es wünscht aber eine problemgebundene Einheit zu sein. Es hält sich bei jenem Material auf und interpretiert jene Dimensionen, die - nach der Meinung des Autors - für die Entstehung und die Entwicklung der Probleme ausschlaggebend sind. Die bedeutendsten Kapitel der Entstehung und Formierung slovenischer Literatur sind auch vom Standpunkt gesellschaftshistorischer und geistesgeschichtlicher Dimensionen untersucht, trotzdem aber herrschen ästhetische Aspekte und literarische Neugier vor. Die Verteidigung des wortkünstlerischen Schaffens als einer autonomen und originalen Sphäre menschlicher Tätigkeit bedeutet natürlich nicht Isolation der Literatur von der Gesellschaft. Diese Apologie, die in erster Linie ein methodologischer Ausgangspunkt ist, rührt aus der Erkenntnis her, daß die ästhetische Tätigkeit ein fundamental konstitutives Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit darstellt, daß es seine Artikulation der Welt ist, die eine sinnvolle gegenseitige Kommunikation ermöglicht und eine durchschnittliche Existenz in ein menschlich bewußteres Sein erhöht. Aus der beschriebenen Neugier und der erwähnten Prämisse entstand auch der Titel, den das Buch trägt. *Von der Dekoration zur Narration* - dieser Titel enthüllt mit seiner begrifflichen Antithese im Literaturplan jenen Bogen, der auch die allgemeinen Determinanten im Geschichtsgeschehen des slovenischen Menschen mit Leben erfüllt.

I. AUSGANGSPUNKT UND PERSPEKTIVEN DER KULTURELLEN ENTWICKLUNG (FREISINGER DENKMÄLER)

Im Einklang mit der inneren Entwicklung der Literaturwissenschaft veränderten sich auch die Aspekte in der Erforschung der Freisinger Denkmäler. E. Sievers schrieb schon im Jahre 1925 von diesem literarischen Denkmal, daß es eine literarische Struktur habe. Mit der Methode der sogenannten "Schallanalyse" kam er zu der These, daß es sich um Verse handle, die von einer spezifischen Melodie bestimmt würden. Fr. Ramovš schrieb in der Beurteilung des Sieverschen Versuches, daß die literarische Form in den Freisinger Denkmälern nicht überrasche. Nach Inhalt und Bestimmung sind sie nämlich so beschaffen, "daß der Vers oder die rhythmische Prosa für sie eine sehr adäquate Form sei". Schon I. Grafenauer suchte den schöpferischen Anteil des unbekanntes Urhebers. Er fand ihn in der selbständigen Auswahl denkerischer Prinzipien, die in der ursprünglichen Aufeinanderfolge wiedergegeben sind. S. Pirchegger wies auf die sprachliche Entsprechung der ausgewählten und benützten Ausdrucksmittel vor allem im Bereich des Verbalaspektes hin. Als eines der Grundprobleme war die literarische Struktur Untersuchungsgegenstand bei A. V. Isačenko. In seinem Buch behandelte er vier Anzeichen literarischer Struktur, die seiner Meinung nach in dieser Hinsicht relevant sind, und zwar den adverbialen Gebrauch der Partizipien, die Differenzierung der Zeiten des Zeitwortes, die Postposition des besitzanzeigenden Fürwortes und die Postposition der besitzanzeigenden Eigenschaftswörter. Fr. Grivec untersuchte das Verhältnis zwischen den Freisinger Denkmälern und dem altkirchenslavischen Schrifttum. In Zusammenhang damit sprach er von stilistischen Finessen (Wortstellung, dichterische Bilder, Wortverbindungen, Wiederholungen) und berührte nach I. Grafenauer auch die innere Struktur des Inhalts. A. Bajec blieb bei seiner Charakteristik vom erhöhten und nicht alltäglichen Stil, A. Slodnjak aber sprach von einer bilderreichen Sprache mit stilistischen Finessen. J. Mišianik schrieb vom literarisch-rhetorischen Charakter, E. Georgiev aber erneut vom historischen Konzept im Geiste mittelalterlicher kirchlicher Rhetorik von einem lebendigen Stil und von der pathetischen Erhöhung des Wortlautes.

Die erwähnten Wegweiser und die bereits durchgeführten Analysen diktieren und entschuldigen zugleich die Fragestellung nach dem li-

terarischen Wert der Freisinger Denkmäler. Unter ihnen befinden sich zwei Formeln, das sogenannte erste und dritte Denkmal, Gebetsformeln für eine allgemeine Beichte (*confessio generalis*), die die Gläubigen vor der gemeinsamen Absolution beteten; sie konnten aber auch für den Katechismusunterricht verwendet werden. Das zweite Denkmal ist eine homiletische Aufforderung zur Buße und Beichte (*Adhortatio ad poenitentiam*), was bedeutet, daß es der Thematik nach einer stark verbreiteten mittelalterlichen literarischen Gattung angehört. Eine Folge dessen ist, daß alle drei Texte eine von vornherein bestimmte Thematik aufweisen und eine von vornherein gegebene ideenmäßige Motivierung haben. Der stoffliche und gedankliche Charakter der Freisinger Denkmäler ist demnach objektiv gegeben; er geht aus dem mittelalterlichen Christentum hervor und dient pastoralen Notwendigkeiten in der Missionsarbeit. Die stoffliche und gedankliche Bestimmtheit ist für die Literaturgeschichte weniger bedeutsam. Wir haben aber in den behandelten Texten Schichten, die neben dem ursprünglichen nichtdichterischen Anliegen eine bestimmte ästhetische Substanz beinhalten. Im sogenannten "göttlichen Wort" wurde der Redner zum Schöpfer und hinterließ in ihm Spuren menschlichen Geistes. Wegen der stofflichen und gedanklichen Gebundenheit dürfen wir diese Spuren nicht in der Thematik und in der Idee suchen, sondern in deren Übertragung in den sprachlichen Ausdruck und die inhaltliche Gliederung. Das heißt: unsere Analyse hat die Absicht, die literarische Struktur der Freisinger Denkmäler festzustellen. Um dieses Ziel zu erreichen, wird sie sich an jene Gesetzmäßigkeiten halten, die die sprachliche Transmission (Wortwerdung) und ihre Reihenfolge (Aufbau) beherrschen. Mit Hilfe des Stils und der Komposition wird es möglich sein, die schöpferische Potenz des damaligen slovenischen Wortes und ihres Bildners festzustellen.

I

Die gedanklichen Prinzipien des I. und III. Denkmals sind einander ähnlich. In beiden Fällen geht es um die Absage an den Teufel, um das Bekenntnis des Glaubens und um die Reue. Diese gedanklichen Prinzipien werden mit Motiven deutlich gemacht, die durch die heilige Dreifaltigkeit, die Fürsprecher und Vorbilder dargestellt werden; aber auch durch den Opfertod Christi. Alle diese Grunddinge sind scharf in Bezug auf die Ebene, die diese Welt von

der jenseitigen trennt, geschieden. Die Geschichte des Sünders (= des Menschen) ist eingefangen zwischen dem Tag der Geburt (oder der Taufe) und dem Tag des Gerichts. Alles andere ist der Hintergrund, der metaphysische Bedeutung hat und notwendig ist, damit des Autors Überzeugung von der göttlichen Vorsehung Ausdruck erhält. Letztere hat nämlich ein bestimmtes Lebensschicksal schon im vorhinein geplant und hat es als Objekt ausgesucht, an dem sie ihren Bestand und ihren Willen aufzeigen kann. Die erwähnte Geschichte vom sündigen Menschen und seiner Reinigung ist ein besonderer Mythos der in einen realen Raum gebannt ist. Die Zeit ist dabei keine so wichtige Kategorie, im Gegenteil: sowohl die Geschichte als auch ihre literarische Gestalt wollen außerhalb der Zeit sein und bleiben. Deshalb wird uns in beiden Texten ein individuelles Schicksal vor Augen geführt, das im Lebensraum der objektiven Welt nach Gesetzen irrationaler Kräfte Bestand hat. Die vertikale Einheit der Ereignisse, die von der idealistischen Lehre von der Sinnhaftigkeit und Zielstrebigkeit des menschlichen Lebens bestimmt wird (*wer uio, da mi ie, na sem swete byuši, iti že na on swet; I 8-9*), ist Ausdruck einer religiösen Perspektive, die das Geschick des Menschen und die Geschichte der Welt beherrscht.

Diese religiöse Perspektive aber hat noch andere Folgen. Die ganze "Fabel" Fri I zerfällt in folgende gedankliche Einheiten:

1. die Einleitung zur Beichte (das Anfangsgebet)
2. das Glaubensbekenntnis
3. die Anschuldigung
4. die Bitte um Vergebung
5. die Reue
6. die Buße
7. der Abschluß der Beichte (Schlußgebet).

Weil Fri III in dieser Hinsicht Fri I entspricht, ist es am besten, wenn wir auch dafür sogleich die Aufeinanderfolge der gedanklichen Einheiten anführen. Fri III hat folgenden Aufbau:

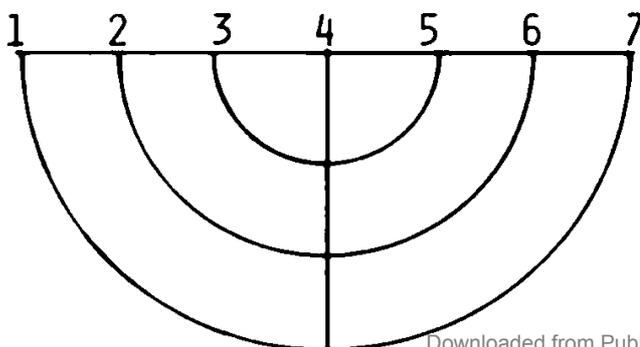
1. die Einleitung zur Beichte (Absage an den Teufel und Glaubensbekenntnis)
2. Fürsprecher für die Erreichung der Gnade
3. die Anschuldigung
4. die Vergebung
5. die Reue
6. Gott als Garant der Gnade
7. Abschluß der Beichte.

Das erste, was wir feststellen können, ist die gleiche Anzahl inhaltlicher Einheiten (sieben). Im Mittelpunkt beider Übersichten ist der Begriff der Vergebung. Diese Eigenschaft geht folgerichtig

aus der gedanklichen Welt hervor, die, stilistisch durch eine paläoslovenische Konstruktion gekennzeichnet, im Satze ihren Ausdruck findet: *Imeti mi je život po sem, imeti mi je otpustok mojih grehov* (I 9-10). Die Vergebung hat existentielle und transzendente Bedeutung; von ihr ist alles abhängig, was das menschliche Lebensschicksal bildet und gestaltet. Im Hinblick auf diesen zentralen Lebensbegriff sind die übrigen inhaltlichen Einheiten bestimmt. Besonders muß betont werden, daß der erwähnte Mittelpunkt außerordentlich kurz formuliert ist und im wesentlichen nur je einen Satz umfaßt.

Sowohl in Fri I als auch in Fri III ist das Element der Vergebung von Anklage und Reue umgeben, was wieder eine tiefere innere Logik aufweist. Es geht um den Gegensatz zwischen Sünde und Reinheit, was im tiefsten Sinne Ausdruck des Gegensatzes zwischen Gutem und Bösem im Menschen ist. In ähnlicher äußerer Gegensatzstellung, aber in engem inneren Zusammenhang befinden sich in beiden Fällen auch das zweite und das sechste Element. Weil es einen Glauben an das jenseitige Leben gibt, gibt es auch eine Vergeltung für die Sünden auf dieser Welt. Die einleitende und die abschließende Einheit unterscheiden sich in den behandelten Beispielen ihrem Inhalt nach, vom Standpunkt unserer Analyse aus kommt ihnen jedoch die gleiche Bedeutung zu. Theologisch gesehen haben sie ihren Ursprung in der soteriologischen Idee Christi, vereinfacht aber könnten wir sie damit charakterisieren, daß sie einen der christlichen Grundgedanken aussprechen (Glauben bedeutet Rettung). Trotz der Tatsache, daß Fri III im ersten Satz noch die sehr alte Abrenuntiationsformel aufweist, worin sie ausdrücklich dem bösen Geist entsagt, ist Fri I mit seiner unmittelbaren Aussage des Vertrauens in Gott eine Folge der gleichen, wenn auch nicht in Worten ausgedrückten Situation.

Die Komposition beider literarischer Denkmäler ist also sieben-teilig und symmetrisch. Zwischen ihren Gliedern besteht also Übereinstimmung, die sie nach dem Prinzip der Gegensätzlichkeit bindet:



Diese Gegensätze bestehen aber nur im Hinblick auf die Vertikale, die unsere Welt von der jenseitigen trennt; vom metaphysischen Standpunkt aus sind die Glieder nach innen einheitlich, wenngleich mit verschiedenen Vorzeichen. Die vertikale Komponente wird also von der horizontalen durchschnitten; die Transzendenz reicht in die Immanenz hinein. Diese Tatsache stellt aber auch die sprachliche Gestaltung vor eine Reihe von Problemen.

Die Grundforderung einer diesbezüglichen Ästhetik ist im Text selbst ausgesprochen. Fri I hat zu Beginn folgenden Satz: *glagol'ite po nas redka slowesa!* Der verbale Teil der angeführten Ermunterung ist ein technischer Wegweiser, der die behandelten Texte mit der liturgischen Praxis eines bestimmten Zeitraumes verbindet. Die Gesetzgebung Karls des Großen gebot schon mit der *Admonitio generalis* (vom 23. März 789) den Priestern die Verrichtung dessen, was in der damaligen Bedeutung der Ausdruck *praedicare* umfaßt ("*et omnibus praedicent intellegendam*"). Dabei ging es nicht um eine theologisch dogmatische Auslegung, sondern um Worttexte in der ersten Person Einzahl (Fri I und Fri III) oder Mehrzahl (Fri III). *Praedicare* bedeutete öffentlich lesen oder kirchliche Worte sprechen, die aber eine inhaltliche Spannweite vom einfachen Gebet bis zu einem theologischen Traktat aufwiesen. Die Wortfügung *glagol'ite po nas* (sprechet uns nach) ist also eine Reflexion der karolingischen liturgischen Praxis und ermöglicht zugleich eine breitere typologische Charakterisierung der Art, zu der die Freisinger Denkmäler gehören. Die Fügung *redka slowesa* aber ist ein ästhetisches Postulat diesbezüglicher Literatur. Sein lateinisches Äquivalent ist nämlich *pauca verba*, das schon Caesarius aus Arles verwendete, das aber aus der römischen Liturgie hervorgeht. Die literarische Bedeutung des Prinzips, das durch die Fügung *pauca verba* ausgedrückt wird, erhellt aus der folgenden Verbindung: *Cuius pauca quidem verba sunt, sed magna mysteria*. *Redka slowesa* (*pauca verba*) werden mit großen Geheimnissen (*magna mysteria*) in Zusammenhang gebracht, was bedeutet, daß ein bestimmtes Verhältnis zwischen der stilistischen und kompositorischen Gestalt sowie dem objektiv gegebenen Inhalt besteht. Das grundlegende stilistische Postulat ist also *non multa, sed multum*. Die kurzgedrängte Fassung aber bedeutet eine gewollte Reduktion der Ausdrucksmittel auf das Wesentliche, strebt vom Individuellen ins Allgemeine und erweckt mit ihrer syntaktischen Einfachheit den Eindruck eines trockenen, psychisch verkrampften Stiles.

Für den Gläubigen und den Priester war die Bibel Vorbild für solche Formulierungen. Deshalb ist es natürlich, daß in Fri I und Fri III einige biblische Satzfügungen eingebaut wurden. Der Autor wollte damit inhaltliche Bedeutsamkeit und größere gedankliche Tiefe erreichen. So kennen wir zum Beispiel: *primete wečne weselje i wečni žiwot, eže w(i) jest ugotowl'eno iz weka w wek* (I 33-5) und eine ähnliche Stelle aus dem Evangelium: *dožda ni tamoje, wsedli v cesarstwo swoje, eže jest ugotowl'eno iskoni dokoni* (II 61-5). In beiden Fällen geht es um ein Zitat aus dem Matthäus-Evangelium (25/34), das im Lateinischen lautet: *possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi*. Der Kirchenschriftsteller Bonifatius hat die gleiche Stelle in seiner VI. Rede auf eine Weise verwendet, die der slovenischen ähnlich ist: *Venite, benedicti Patris mei, possidete regnum quod vobis paratum est ab origine mundi*. Im Zusammenhang mit diesen Belegen ist es notwendig zu betonen, daß biblische Sätze frei gebraucht werden. Im erwähnten Fall ist *regnum* (das erste Mal) frei mit der Paraphrase *wečne weselje i wečni žiwot* übersetzt, das zweite Mal aber mit dem damaligen slovenischen Äquivalent *cesarstwo*. Das aber bedeutet, daß das gedankliche Material aus diesem Bereich selbständig ausgewählt, gegliedert und geformt wurde.

Die bewußte Auswahl und die bewußte Formung aber ist aus einem weiteren Beispiel im selben Satz ersichtlich. Der lateinische Begriff *a constitutione mundi* ist mit den Varianten *iz weka w wek* und *iskoni dokoni* übersetzt. Solche sprachlichen Varianten gibt es in beiden behandelten Denkmälern noch mehrere:

ili spe ili ne spe I 17
ili wol'o ili ne wol'o I 13-4
ili w lži I 15
ili w tatbe I 15
da bi ni zlodeju otel I 28
spe ili bde III 32
nudmi ili l'ubmi III 31-2
v lažnih rečeh III 33-4
w tatbinah III 34
izbawiti ot zlodejne oblasti III 70-1.

Es geht offensichtlich um Begriffe, die denselben Inhalt haben, aber in zwei für die Stil-Analyse relevanten Varianten bezeugt sind. Damit aber stoßen wir auf eine der schwersten Fragen, die im Zusammenhang mit unserem Thema bestehen, die Frage nämlich, welche von beiden Varianten stilbildend ist. A. V. Isačenko übernahm von Fr. Ramovš die These, daß es sich bei der Sprache der Freisinger Denkmäler um zwei zeitlich und genetisch verschiedene Entwicklungs-

stufen handle, von denen die erste urslavisch und die andere slovenisch sei. In einer Stilanalyse hätten wir es also mit einer Schicht individuell-slovenischer sprachlicher Neuerungen und mit einer Schicht von zur Zeit der Entstehung als archaisch empfundenen Stilmitteln zu tun. Isačenko sah in letzterem Elemente des liturgischen (= literarischen) Stils, zu dessen Ausbildung es unter dem Einfluß der großmährischen Tradition gekommen sein soll, mit der Cyrill und Method begonnen hatten.

Obwohl es Beziehungen zwischen dem altkirchenslavischen Schrifttum und den Freisinger Denkmälern "ohne Zweifel ... in Wirklichkeit gegeben hat", gibt es für Isačenkos These keine genügenden Beweise. Vorläufig dürfen wir uns mit der oben beschriebenen Meinung von Ramovš begnügen, der zwei zeitlich und genetisch verschiedene Phasen in der sprachlichen Entwicklung voraussetzt. Solche Phasen sind sprachwissenschaftlich erwiesen mit dem Bestand phonetischer, morphologischer und syntaktischer Varianten. Sobald wir aber die Ausgangsbasis haben, ist die Frage der Stilbildung lösbar: stilistisch relevant sind alle jene sprachlichen Erscheinungen, die von der Norm abweichen. Für die slovenische sprachliche Norm jener Zeit aber dürfen wir folgende Charakteristika voraussetzen:

1. den einheitlichen Reflex für den Halbvokal in starken Silben;
2. die vereinfachte Korrelation $i : y$;
3. die Reflexe der Nasalvokale sind o und e ;
4. Vokalkontrahierungen;
5. die primäre Lautgruppe dl strebt zu l ;
6. für den altkirchenslavischen Laut $\check{s}t < t_j$, kt , gt treten Äquivalente auf, die aus t' (heute \check{c}) entstanden sind, für $\check{z}d < d_j$ haben wir überall j ;
7. die Endungen in der zusammengesetzten Adjektivdeklinations sind $-ega$ oder $-ego$, $-emu$;
8. das Präsens ist nur kontrahiert;
9. kontrahierte Formen des persönlichen Fürwortes;
10. das adverbiale Partizip steht in der männlichen und weiblichen Form im ersten und nicht im dritten Fall Einzahl;
11. die Bildungssilbe des aktiven Partizips der Gegenwart ist $-ot'i$;
12. der adnominale Genitiv statt des altkirchenslavischen Dativs und
13. der Unterschied zwischen dem konditionalen bi und dem präteritalen be .

Dabei muß man aber noch die bekannte sprachwissenschaftliche Regel berücksichtigen, daß Randbereiche länger archaische Formen erhalten. Für Fri I und Fri III dürfen wir auf Grund der Forschungen von I. Grafenauer karantanische und pannonische Genese voraussetzen was auch die Analyse des Wortschatzes untermauert hat. Damit wuchs

der stilistische Wert in den mittleren Schichten an Bedeutung, weil die Unterschiede zwischen dem Sprachzustand in diesem Lebensraum und der sprachlichen Struktur der beiden Denkmäler noch spürbarer waren. Solche Beispiele gab es in der Phonetik: *y : i* (*myslite : sinu*), *l : dl* (*krilatcem : modliti*), volle und kontrahierte Formen (*moje - me*). Wegen nicht adäquaten Rechtschreibbilds ist dieser Fragenbereich am schwersten lösbar. Überschaubarer ist die Situation auf dem Gebiet der Morphologie. Von den Beispielen an Paradigmen gehört hierher der konservative (nicht palatalisierte) Akkusativ Plural in der männlichen Deklination (*grehi : grehe*), der Genitiv Singular und der Nominativ Plural in der weiblichen Deklination (*od slawi : od zlodejne*) und der Genitiv Singular in der Pronominaldeklination männlichen Geschlechts (*iego : iega*). Beim Hilfszeitwort tritt die volle Form *jest* neben der verkürzten *je* auf. Adverbiale Konstruktionen gibt es - im Unterschied zu Fri II, wo wir fünf davon vorfinden - in Fri I und Fri III sozusagen nicht. Das einzige Beispiel (*werujo, da mi je, na sem swete byuši, iti že na on swet* I 8-9) ist sehr ungewöhnlich. Es ist in einem gedanklich ungemein wichtigen Zusammenhang gebraucht (ich glaube, daß ich, weil ich auf dieser Welt weile, in die andere Welt zu gehen habe), der in dieser Form eine ausgesprochene Prägnanz erhielt. Beim aktiven Partizip der Gegenwart werden im männlichen Geschlecht die altertümlichen Formen auf *-y* mit den Formen auf *-ot'i* vertauscht. Die archaische Form erhielt sich am längsten im Dienste des Subjekts, während alle jüngeren Formen in der Struktur des Satzes Prädikatsfunktion haben. In der zweiten Person Einzahl sind bei den Verben noch drei Endungen erhalten (*wes, zadeneš, poštediši*) Stilvarianten gibt es auch im Wortschatz (*tere* neben dem gebräuchlichen *eže*, *storiti : stworiti, saničtwe : sničestwe* u.a.). Für einen verhältnismäßig kurzen Text mit einem außergewöhnlich kleinen lexikalischen Fond sind die erwähnten stilbildenden Erscheinungen überaus relevant.

Die stilistische Relevanz von Fri I und Fri III stellen wir aber auch an anderen Eigenheiten fest. Beide behandelten Formeln waren für das gemeinsame Nachsprechen nach dem Priester bestimmt. Deshalb nimmt es nicht wunder, wenn sie solche stilistischen Besonderheiten beinhalten und eine Melodiegestalt aufweisen, die mnemotechnisch leichter faßbar war. Die syntaktischen Einheiten sind verhältnismäßig kurz und mit ähnlichen Kadenz versehen, was den Eindruck

eines gewissen intonationsmäßigen Parallelismus erweckt. Ihre Konstruktion ist klischeemäßig, trotzdem aber ist die Eintönigkeit durch verschiedene Varianten zerschlagen. Reines Klischee ist in Fri I die Wortverbindung *bože, gospodi milostivi*, die insgesamt an sieben Stellen gebraucht wird. Bestimmte syntaktische Einheiten beginnen mit dem gleichen Wort; in Fri I sind das beispielsweise die Worte *i swetemu, i wsem, imeti mi ie, akože*, in Fri III ähnlich *i wsem, tože, i w, i sankte, i wseh, i moje (moja)*. Solche Wiederholungen spielten eine technische Rolle; sie dienten als Hilfe für das leichtere Memorieren und für die rhetorische Reproduktion. Dem gleichen Ziel wie die erwähnten grammatikalischen und intonationsmäßigen Parallelismen dienten auch die Verbindungen zweier Homonyme, was in der kirchlichen Literatur eine häufige Erscheinung war (*nesramen i nestiden* III 52-3 und *pozvani i wabl'eni* II 67-8).

Einer ähnlichen Zielsetzung ist auch der Kontrast untergeordnet. Beispiele gibt es in Hülle und Fülle: *eže iesəm wede stworil ili newede, nudmi ili l'ubmi, spe ili bde* (III 30-2); *eže pomňo ili ne pomňo, ili wol'o ili ne wol'o, ili wede ili ne wede ... ili spe ili ne spe* (I 13-4, 17). Während es oben um einen Parallelismus der Anfänge ging (anaphoresisches Prinzip), handelt es sich bei den erwähnten Beispielen um einen Parallelismus der Glieder in ihrer Gegensätzlichkeit. Diese Glieder sind wieder in eigener Art strukturiert, was aus dem folgenden Beispiel ersichtlich ist:

*eže iesəm wede stworil ili newede,
 nudmi ili l'ubmi,
 spe ili bde,
 w spīt̃nih rotah,
 w ləž̃nih reč̃ah,
 w tatbinah,
 w snič̃estwe,
 w lakomstwe,
 w lihojedeni(i),
 w lihopit̃i,
 w wzmastwe,
 i wsem lihod(e)iañi;
 eže iesəm stworil p(ro)tiwo bogu (III 30-9).*

Die Häufung der Begriffe dient nur einem Zweck: mit der Monotonie phonetischer Fügungen, die unverbunden (asyndetisch) sind, die verstandesmäßige Kritikfähigkeit einzuschläfern. Dieser unversiegbare Wortstrom gibt dem Menschen das Gefühl des Überflusses vor der bunten Welt, dieser Wortstrom hat sich aber nicht zu einer klaren und beständigen Gestalt verüchtet. In dieser Eigenschaft erkennen wir das ästhetische Postulat, das das Mittelalter aus dem

Brief an die Korinther entwickelte: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*. Bezeichnend aber ist auch der Anfang *eže iesəm stworil*, der sich als Hinweis auf die Grundsituation am Ende des erwähnten Abschnittes wiederholt. Damit ist der rhetorische Bogen in seine Ausgangsstellung zurückgekehrt und hat der "Spiegel" seinen Rahmen bekommen. Eine gefühlsmäßig starke Stelle im Text begann und endete mit einem Satz, der stilmäßig nicht charakterisiert ist.

Stilistisch aber sind die behandelten Texte noch in anderer Weise charakterisiert. Die Wörter *krilatəc* (Engel), *səl božji* (Apostel), *božji rab* (Priester) oder der Verbal Ausdruck *se mil tworjo* sind Beispiele einer Metaphorik, die der Verdeutlichung dient. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Metapher nicht nach einer imaginablen Verschiedenartigkeit strebt; sie beschränkt sich auf das gefühlsmäßige und wertende Charakterisieren, das ein klares, heimisches und verständliches Siegel prägen soll. Das Eigenschaftswort ist bisweilen in Appositionsstellung (*bog milostiwi, səl božji*), doch gilt im Prinzip, daß adjektivische und adverbiale Wörter nicht häufig sind und fast nie eine schmückend-bildliche Rolle spielen. Wenn wir die Beispiele *gospod milostiwi, krilatəc božji, praudna dewa, milost wel'a* überdenken, dürfen wir daraus schließen, daß es dabei um die Bildung von Epitheta geht, die die Erscheinungen nach ihrer wertmäßigen, moralischen und gefühlsmäßigen Seite beurteilen, im Einklang mit der Skala der Wertgefühle, die der damalige Mensch a priori in sein Bewußtsein einschloß.

In Fri I und Fri III aber haben wir noch einige Eigenheiten, die vom stilistischen Standpunkt aus unsere Aufmerksamkeit verdienen. Vor allem ist das die Satzbildung in den Verbindungen des Infinitivs mit dem Dativ (*imeti mi ie*) und die Bildung des Optativs mit dem Verbum wollen (*hot'o biti ispowedən, hot'o se kajati*). Damit sind wir aber schon im Bereich des Verbums, dessen Aspektmöglichkeiten für einen guten Stilisten die Quelle für das Erreichen verschiedener Wirkungen sind. In den behandelten Texten haben wir für die Darstellung des Perfekts sieben Perfekte und fünf Aoriste, während es kein einziges Imperfekt gibt. Alle Beispiele für das Perfekt (viermaliges *iesəm stworil, mi se hotelo, iesəm ne spasal, iesi račil*) sprechen dafür, daß es um eine stilistisch farblose Zeit geht, die dem einfachen Bericht über Ereignisse dient. Anders ist es mit den Aoristen:

bože, ti pride sǎ nebese (I 27)
uže se da v moko za wǎs narod (I 27-8)
iže stwori nebo i zeml'o (III 10-1)
poñeže bih na sǎ swet uwrat'en
i bih kršt'en (I 12-3)
i pečali pojdo (II 12-3).

Das erste, was wir bemerken, ist, daß in den angeführten Sätzen theologische Schlüsselfragen angesprochen sind, deren Wert in der Verbindung mit der christlichen Weltanschauung dauernd ist. Mit der vergangenen Vollendung, die eine Eigenschaft des Aorist ist, haben die erwähnten Behauptungen im stilistischen Plan gerade die gewünschte Bestimmtheit und Dauer erreicht, sind sie doch apodiktisch ausgesprochen und legen die Tatsache als unveränderlich fest. Die theologischen Behauptungen sind in einer Weise ausgesprochen, als wären sie gerade eben geschehen, wodurch es im Kontext zur Verflechtung zweier Zeitebenen kommt. Wir bekämen den historischen Aorist, der in Zusammenhalt mit den übrigen Zeitwortzeiten geformt und stilistisch hervorgehoben wurde. In dieser Hinsicht sind noch besonders beide Beispiele passiver Aoristformen charakteristisch, die eine persönliche Unterordnung unter überpersönliche Kategorien bezeichnen. Die schöpferische Intention ist vollkommen klar: die Schlüsselereignisse menschlicher Erlösung sind außerhalb der Zeit, was bedeutet, daß sie in allen Zeiten gegenwärtig sind. Eine solche Ausdrucksmöglichkeit aber bot nur der historische Aorist, der ein vergangenes Geschehen zeitlich der Gegenwart annäherte und es in einen affektiven Bereich stellte.

Unter den strukturellen Prinzipien müssen wir noch eines erwähnen, das eine außerordentlich interessante Tradition hat. Der Schluß von Fri III hat nämlich zwei vollkommen richtige lange Erzählzeilen erhalten, die je zwei sinnvolle Betonungen haben:

uhrāni me/ot wsēga zla
i spāsi me/w wsem blaze.

Die Beispiele sind aus je zwei phonetischen Einheiten zusammengestellt, oder - wenn wir die Silben betrachten - aus einer Gruppe 4 + 4. Die zweiteilige lange Erzählzeile aber ist die älteste bekannte slavische Versform. Sie wurde schon in den für die Götter bestimmten heidnischen Lob- und Dankesgesängen verwendet. Als sie vom Christentum übernommen wurde, hat sich die Struktur des Dankliedes erhalten; sie übernahm die Melodie der Litanei mit einer ständigen Formel (*Kyrie eleison*) als Refrain. In dieser Form wurde sie bei der Einsetzung der karantanischen Herzöge verwendet. Diese

literarische Struktur ("kirjelejson") war außergewöhnlich stark, tritt sie doch als formales Vorbild häufig in der traditionellen Dichtung auf. Hierher gehört das Beispiel von den Varianten über das Lied von der schönen Vida:

*Mwada vída / je štrene práwa
Per kraj múrja / na belmo pésk.*

Das Osterlied aus der Handschrift von Stična (um 1440) gehört ebenso zu den Zeugen der Entwicklung dieser Versform, nur daß dieses Lied je zwei sinnhafte Betonungen in jedem Halbvers aufweist:

*Náš gospúd je / od smřti vstál
ón nam hóče / k tróšti býti.*

Ein Echo dieser Form finden wir sogar in Trubars versifizierten Katechismusregeln, was so aussieht:

*... de bodeš véjdel / inu tudi stúril ...
... tiga se búj / inu iz srca lúbi.*

Wenn also die zweiteilige lange Erzählzeile auch in den Freisinger Denkmälern vorkommt, ist das ein Beweis für die slavische Tradition in ihrer literarischen Struktur. Der erste slovenische literarische Text schloß also in seine Welt auch ein literarisches Prinzip heimischer Tradition ein.

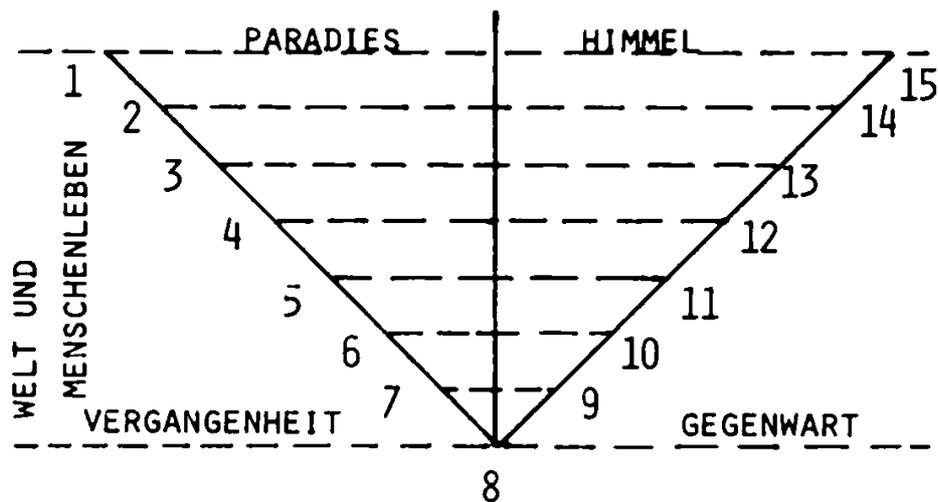
II

Die *Adhortatio ad poenitentiam* (Fri II) beginnt mit dem Aufzeigen der Folgen, die Adams Sünde bewirkt hat. Die ursprüngliche inhaltliche Voraussetzung ist also der Gedanke vom verlorenen irdischen Paradies, in dem die ersten Eltern lebten. Der Text aber schließt mit der Aufforderung zur Beichte, was in der Sprache des Autors bedeutet: zur Absage an die Sünde und zur neuerlichen Wiedererlangung des Paradieses. Schon diese Objektivierung führt zur Grundeigenschaft des Textes. Der Sprecher spricht nicht in seinem Namen, sondern erläutert und warnt im Namen Gottes, dem er angehört. Die rhetorischen Grundprinzipien von Fri II sind also die prophetische und die paränetische Zielsetzung. Sein Anfang und sein Ende aber erlauben schon von sich aus - wegen der Geschlossenheit des Gedankenkreises - die Arbeitshypothese von einer besonderen, gebundenen Komposition der Ganzheit. Das Denkmal zerfällt tatsächlich dem Inhalt nach in zwei Teile, von denen der erste - nach der bekannten Tatsache vom Alten Testament als Vorbild des Neuen - eine gewisse Anabasis der zweiten Ganzheit darstellt. Die Zergliederung des be-

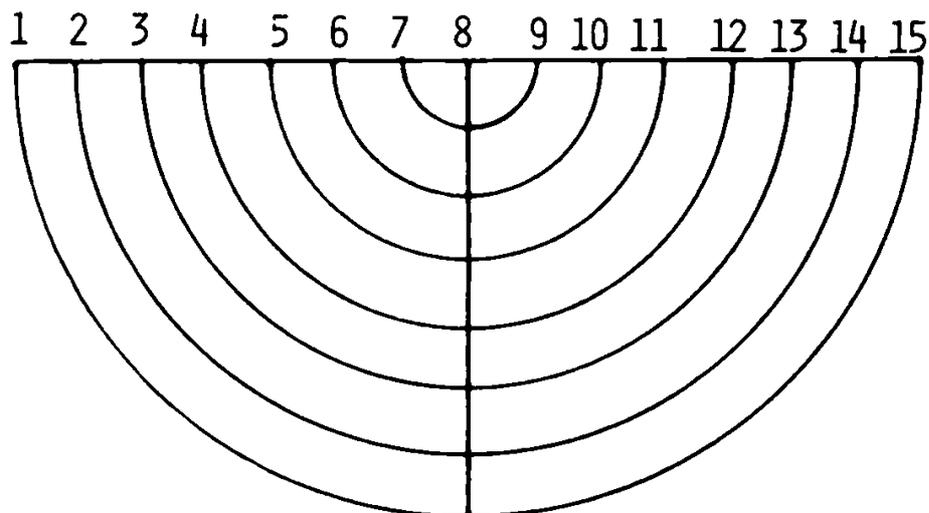
handelnden Textes in inhaltlich geschlossene und syntaktisch begrenzte Absätze ergibt fünfzehn Einheiten, deren Mittelpunkt im rednerischen Ausruf "*Temí, temí ti se deli bogu približaše!*" liegt. Dieser Anruf ist im Zusammenhang der Textganzheit der achte und mittlere Absatz. Vor ihm und nach ihm gibt es je sieben inhaltliche Einheiten. Zur Feststellung der kompositorischen Struktur ist es notwendig, sich alle Absätze, aus denen Fri II zusammengesetzt ist, näher anzusehen. Nach dem Gedanken charakterisiert, den sie beinhalten, sehen sie folgendermaßen aus:

- I - 1. das irdische Reich ging der Sünde wegen verloren
- 2. der böse Geist (*neprijaznin*) bei der Arbeit
- 3. Werke des bösen Geistes, die Gott haßt
- 4. die Entscheidung zwischen Teuflischem und Göttlichem
- 5. Anempfehlung an die Heiligen
- 6. Anregung und Entscheidung für das Gute
- 7. körperliche und geistige gute Werke
- 8. *Temí, temí ti se deli bogu približaše!*
- II - 9. Anfeuerung zu guten Werken
- 10. Anregung und Entscheidung für das Gute
- 11. das letzte Gericht
- 12. die Entscheidung zwischen Teuflischem und Göttlichem
- 13. Werke des bösen Geistes machen wir mit Leiden wieder gut
- 14. die Möglichkeit der Absage an den Teufel
- 15. das himmlische Reich kann man mit der Beichte gewinnen.

Die Zergliederung zeigt deutlich, daß wir es mit einer achsensymmetrischen Komposition zu tun haben. In ihr kommt ein Parallelismus inhaltlicher Einheiten zum Ausdruck, der aber nicht linear, sondern auf dem Prinzip des kausalen Nexus aufgebaut ist. Das zeigt sich in der Praxis folgendermaßen: der erste Artikel spricht von der Sünde des Ahnherrn, die die Sterblichkeit verursachte, der fünfzehnte aber zeigt die Möglichkeit einer Reinigung sowie den Weg zur neuerlichen Erreichung der Unsterblichkeit auf. Zuerst geht es um die Entfernung von der christlich interpretierten Vollkommenheit und hernach um ihre mögliche Wiedererlangung. Eine solche Konstruktion enthüllt, daß wir ein außergewöhnlich durchdachtes symbolisches Kompositionsprinzip vor uns haben, das auf einer theozentrischen Logik aufbaut. Diese Komposition geht vom irdischen Paradies aus und kehrt über das menschliche Lebensschicksal zum Gedanken an das himmlische Reich zurück. Durch ein Schema augenscheinlich gemacht würde das folgendermaßen aussehen:



Dieses Schema beachtet den Kontext der Geschichte und berücksichtigt den gesamten metaphysischen Hintergrund, der für die "Fabel" der *Adhortatio* wichtig ist. Strukturell käme das Problem der inhaltlichen Gliederung besser in folgender Weise zum Ausdruck:



Das Streben nach absoluter Symmetrie hat in der idealistischen Weltanschauung seinen Ursprung, wonach alle natürlichen Erscheinungen Ausdruck übermaterieller Ideen sind. Dem Autor ging es um ideenmäßige Ausdruckskraft des dargestellten Inhalts; er wollte die unsichtbare, innere, nur in der Ideenwelt bestehende Bedeutung und Ordnung aufzeigen. Die typisierende Tendenz verwendet die in der Natur vorgegebenen Themen als Mittel zur Schaffung einer eigenen Welt, die von der subjektiven aprioristischen Idee bestimmt wird. Eine solche Komposition stellt die Sache in eine ideale und abstrakte Ordnung, die die Natur nicht kennt. Sie ordnet sie in eine Symmetrie ein, die Ausdruck beständiger Ruhe und vollkommener Ausgeglichenheit ist. Die ideenmäßig bedeutungsvolle und gebundene Kom-

position ist ein symbolisches Abbild der ewigen Ordnung, die in der idealistischen Ideenwelt herrscht.

Der tiefere Grund für eine solche Komposition ist ideeller Natur. Das ganze Denkmal ist eigentlich ein Dialog zwischen zwei ethischen Kategorien, die der Autor so benennt: *libo bodi dobro, libo li si zlo* (II 81-2). Der Kampf zwischen dem Prinzip des Guten und des Bösen ist in Fri II schon im mittelalterlichen Sinn aufgezeigt, wonach es ohne göttliche Hilfe keine Rettung gibt. Die menschliche moralische Betätigung ist Gnade, nicht aber mehr eine Folge eigener Immanenz, wie dies in der Antike der Fall war. Die individuelle Komponente kommt nur in der Vorherrschaft des diesseitigen christlichen Pessimismus im Namen des Optimismus zum Ausdruck, der eine Perspektive in der jenseitigen Welt hat. Diese ideelle Orientierung verliert sich also in einer irrealen Sphäre, deren Grundstein der Glaube ist. Damit aber erhält die Komposition eine besondere und neue Eigenschaft. Das beschriebene Geschehen ist nicht abgerundet, sondern verläuft vorerst im inneren Kampf zwischen dem Guten und Bösen und ordnet sich dann transzendentalen Aspekten unter. Der Kampf zwischen dem Guten und Bösen als etwas Dynamischem steht in scharfem Gegensatz zur formalen Tektonik, die konsequent symmetrisch und streng geschlossen ist und als solche den Ausdruck eines transzendentalen Aspektes erhält. In der inhaltlichen Disharmonie zwischen dem geschlossenen Bogen der Form und dem offenen inhaltlichen Wogen ist ein eigenartiger Gegensatz wiedergegeben, der ästhetisch intentional ist und einen ästhetischen Wert hat.

Die Schlüsse, die aus dem Gesagten folgen, sind:

- a) Fri II ist das Beispiel einer achsen-symmetrischen gebundenen Komposition.
- b) Es ist aus inhaltlichen Einheiten zusammengesetzt, die nach dem Schema 7 + 1 + 7 disponiert sind.
- c) Die Zahlenkomposition hat neben der ästhetischen auch symbolische Bedeutung.
- d) Die Siebener-Komposition ist formal kompositorisches Gerüst und metaphysische Vertiefung des Inhalts.

Aus den erwähnten Prämissen gehen weitere literarische Eigenheiten von Fri II hervor. Im Rahmen der kompositorisch-symbolischen Gebundenheit wird eine Form eines musikalisch geformten Rezitativs lebendig. In der ganzen *Adhortatio* ist nämlich ein rhythmisches

und musikalisches Fluidum spürbar, das vom rhetorischen Pathos bestimmt wird. Deshalb besteht das folgende Problem darin, rhythmische Gesetzmäßigkeiten, Dominanten und Tendenzen festzustellen. Dabei aber zeigen sich schon zu Beginn Schwierigkeiten. Im Text selbst gibt es keine Interpunktionen oder aber wie immer gearteten anderen Zeichen, die die Art des rhetorischen Vortrags bestimmen könnten. Gerade das aber wäre von grundlegender Bedeutung, wollten wir die authentische Form rednerischer Absätze und ihrer rhythmusbildenden Elemente erhalten. S. Pirchegger setzt voraus, daß in Fri II die Redeeinheiten länger waren als in Fri I oder in Fri III. Dieser Gedanke würde der Kontinuität der Rede entsprechen, die nur auf die nötigen exspiratorischen und bedeutungsmäßigen Pausen achtgibt. Für die Einsetzung von *dictiones et syllabae* gibt es zwei rationale und am ehesten natürliche Kriterien in der exspiratorisch-syntaktischen Einheit. Nach diesem Kriterium würde der Beginn von Fri II folgendermaßen aussehen:

*Et'e bi ded naš ne sãgrešil,
te w weki iemu be žiti,
starosti nã prijeml'ot'i,
nikoliježe pečali ne imy
ni slezna telese imot'i,
nu w weki iemu be žiti (II 1-7).*

Jede der erwähnten Einheiten ist beiordnend, was bedeutet, daß für das Bruckstück die Aneinanderreihung syntaktisch gleichwertiger (koordinierter) Aussagen charakteristisch ist. Die Länge der einzelnen Zeilen ist nahezu gleich. Diese isochrone (gleichsilbige) Tendenz ist um so augenscheinlicher, wenn wir bedenken, daß Mitlaute und Mitlautgruppen beim rhythmischen Lesen ohne weiteres einen Silbenwert auch dann erhalten konnten, wenn neben ihnen geschichtlich oder etymologisch kein Platz für einen Halbvokal war. Die Zahl der Silben ist in den einzelnen Einheiten folgende: 9, 9, 8, 10, 9, 9. Des weiteren endet jede Einheit mit einer Zeitwortform, die das Grundgeschehen determiniert; die Aussage liegt also in den Verbalformen. Nach der Aussage befindet sich eine längere oder kürzere logische Pause. Diese Feststellungen erlauben folgende Schlüsse:

- a) Die Grenzen der syntaktischen Einheiten sind zugleich die Grenzen der rhythmischen Einheiten.
- b) Es tritt isosyllabische Tendenz auf (System des Isokolons).
- c) Die sinnvolle Betonung steht konsequent am Ende der syn-

taktischen Einheit, was bedeutet, daß die Wortkette zu einer besonderen Schlußkadenz tendiert.

Die einzelnen Worte sind im erwähnten Fall nur Teile einer höheren Einheit, die wir als phonetisches Gefüge bezeichnen. Ein solches phonetisches Gefüge ist im angeführten Beispiel deshalb eine rhythmische Einheit, weil sich die Betonung des Gefüges alle anderen Betonungen untergeordnet hat und weil diese Hauptbetonung im Zusammenspiel mit den Hauptbetonungen der übrigen Gefüge auftritt. Diese phonetischen Gefüge nennen wir wegen ihrer rhythmusbildenden Funktion besser rhythmische Gefüge. Zwischen ihnen entsteht ein dynamisches Verhältnis. Die isosyllabische Dominante ist in verschiedenen rhythmischen Gefügen wesentlich verschieden, was bedeutet, daß die rhythmischen Gefüge bald länger und bald kürzer sind. Die Aufzählung "der Werke des bösen Geistes" beispielsweise ist auf folgende Weise ausgeführt:

*Eže sunt dela sotonina:
eže trebo tworim,
bratra oklewetam,
eže tatwa,
eže razboi,
eže plti ūgonienije,
eže rōti,
kojize jih ne pasem,
nu ie prestopam,
eže nenawist;
ničže teh del mrže ne
pred božjima očima (II 19-27).*

Die Zahl der Silben in den angeführten rhythmischen Einheiten variiert (9, 6, 6, 4, 4, 8, 4, 6, 5, 5, 7, 7). Auch das sogenannte stilistisch bezeichnete Wort kann am Anfang des rhythmischen Gefüges (*bratra oklewetam*), in der Mitte (*eže trebo tworim*) oder am Ende (*eže tatwa*) stehen. Eine solche Vielgestalt belebt das Schallbild der Ganzheit. Der Autor von Fri II verwendete also für die Erreichung rhythmischer Lebendigkeit zwei Möglichkeiten. Er übertrug die intensive Aussage verschiedenen Stellen im rhythmischen Gefüge. Zugleich aber ordnete er damit kürzere Gefüge, durch eine logische Pause getrennt, der Intonation rhythmischer Gruppen unter und verband so die einzelnen Elemente in eine Ganzheit.

In der einleitenden rhythmischen Gruppe Fri II zweigt der Schlußteil nach seiner Lage im rhythmischen Gefüge ab. Wegen der besonderen Verteilung der Betonungen ist er ein grundlegendes rhythmusbildendes Element, das im rednerischen Vortrag langsam und Wort für Wort ausgesprochen werden mußte. Sehen wir uns diese Schlußteile

etwas näher an:

I. Die Akzentuierung (X. Jahrh.)	II. Das metrische Bild
1. nàš ne səgrěšil	1. - ∪ ∪ - ∪
2. ĩemù be žłti	2. - ∪ - ∪
3. stàrosti ne priĕml'otł	3. - ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ -
4. pečàli ne imŷ	4. - ∪ ∪ ∪ -
5. telêse imot'ł	5. - ∪ ∪ ∪ -
6. ĩemù be žłti	6. - ∪ - ∪

Das rhythmische Motiv in der ersten Zeile entspricht vollkommen dem lateinischen Beispiel *requiēscat in pāce* (- ∪ ∪ - ∪). In der Theorie des Rhythmus haben wir daür die Bezeichnung *cursus planus*. Die vierte und fünfte Zeile bringen ein Beispiel für den *cursus velox*, jedoch in seiner katalektischen Form, bei der das Fehlen einer unbetonten Silbe die Pause ersetzt: - ∪ ∪ ∪ - (∪). Neben den erwähnten kommen aber auch andere Kombinationen vor, die ebenso ihren Anteil an der rhythmischen Struktur haben. Unter ihnen ist das rhythmische Motiv - ∪ - ∪ überaus bedeutsam, das in der Fachsprache ditrochäische Klausel heißt (*ĭemu be žłti, slawy božie, narod člowečki, prwe čloweci* usw.).

Mit diesen Feststellungen aber entsteht ein neues Problem. In Fri II gibt es nämlich Satzenden, die auch lautlich vollkommen gleich sind. Eines der bezeichnendsten Beispiele ist die Anführung der guten Werke (*opera misericordiae*):

*Oni bo lačna natroweho,
žeina napoĭaĥo,
bosa obuĭaĥo,
naga odeāho,
malomogont'a w ime božie poset'aho,
mrzna səgreaho,
sĭranna pod krowi swoĭe uwedeĥo,
w tāmnicah i w železneh wožih wklepenih poset'aho,
i w ime božie te utešaho (II 44-56).*

Vor uns haben wir den Schlußteil eines Kolons, in dem lautlicher Einklang besteht, den wir *Homoioteleuton* nennen. Im Text kommt dieses an den am meisten pathetischen und rhetorisch exponierten Stellen vor, was die Behauptung zuläßt, daß das *Homoioteleuton* in Fri II ein fakultativer (inhaltlicher), aber nicht verbindlicher rhetorischer Schmuck ist.

Die rhythmischen Tendenzen unterstützen auch die klischeeartigen syntaktischen Verbindungen. Im erwähnten Ausschnitt ist das zunächst die Verbindung des hauptwörtlich gebrauchten Eigenschaftswortes mit der Zeitwortform im Imperfekt (z.B. *bosa obuĭaĥo*) und

dann die Verbindung des Hauptwortes mit dem Eigenschaftswort in Appositionsstellung (z.B. *w ime božje*). Sehr häufig ist die Verbindung solcher klischeeartiger Fügungen mit dem Bindewort: *teles naših i duš naših* (II 40), *bali teles naših i spasitel' duš naših* (II 90-1), *prajdno wero i prajdno ispowedjo* (II 104-06), womit es zu graphischen Parallelismen von Satzgliedern kam. Neben einer solchen koordinierten Verwendung trat auch eine subordinierte auf, worin das zweite Glied das erste näher erläutert. Ein typisches Beispiel dafür ist die Verbindung: *sə soprnikom našim, sə zlodejem starim* (II 72-4). Bevor es aber möglich ist, eine grundlegende stilistisch-typologische Charakterisierung von Fri II zu geben, ist es notwendig, noch eine strukturelle Besonderheit kennenzulernen. Schon der Einleitungssatz (*et'e bi ded naš ne səgrešil ...*) ist auf einer irrationalen Bedingung aufgebaut, worin ein gewisser gedanklicher Widerspruch zum Ausdruck kommt. Die Elemente, die der Redner anführt, gehören einer idealen Zielsetzung an, während ihr tatsächlicher Inhalt gerade gegensätzlich ist; er geht aus den Folgen dessen hervor, womit *ded səgrešil*. Solche und ähnliche Stellen gibt es in Fri II noch mehrere:

roti, kojiže jih ne pasem, nu je prestopam (II 23-5)
tere neprijaznina wznenawideše, a božjo wzl'ubiše (II 32-4)
egože ne možem nikimže lica ni ukriti nikakože ubegati, nu je stati pred stolom božjem (II 68-72)
libo bodi dobro, libo li si zlo (II 81-2)
ide ne kamo se ukloniti, nu je pred božjima očima stati
 (II 84-7).

In den angeführten Beispielen geht es um gedankliche Gegensätze. Es kommt darin ein stilistisches Mittel zum Ausdruck, das wir in der Theorie der rhythmischen Prosa *antitheton* nennen.

Nach all dem Gesagten können wir die Ausführungen folgendermaßen zusammenfassen: Die *Adhortatio ad poenitentiam* ist stilistisch durch einen isokolonen und antithetischen Satzparallelismus gekennzeichnet. In ihr zeigt sich als offensichtlichste rhythmische Tendenz das *Homoioteleuton*. Diese stilistische Kennzeichnung verbindet den behandelten Text mit der lateinisch-christlichen homiletischen Literatur westlichen Ursprungs. An dieses Ambiente aber bindet ihn auch die graphische Gestalt. Der Text von Fri II ist nicht in zusammenhängenden Zeilen, sondern in zwei Kolonnen geschrieben. Mit der Hand desselben Schreibers und ebenso in zwei Kolonnen aber sind auch die lateinischen Texte *Incipit interpretatio alleluiae*, *Interpretatio gloriae* und - von allen der bedeutendste -

Quid enim in psalmis non invenitur geschrieben. Letzterer Text ist, strukturell gesehen, nach den gleichen Prinzipien aufgebaut wie die *Adhortatio ad poenitentiam*. Schon die Form der Niederschrift macht also auf das Problem der Gestalt aufmerksam. Die Schreibung von rhetorischen Einheiten *per cola et commata* war im behandelten Zeitraum - wie die Paläographie wissenschaftlich erweist - in konsequenter Verwendung, während man Dichtungen vor dem XIII. Jahrhundert richtigerweise so geschrieben hat, wie wir heute Prosatexte schreiben, nur die Zeilenenden hat man eventuell durch die Interpunktion gekennzeichnet.

Das literarische Konzept in Fri II aber bestätigt noch eine Reihe von Ausdruckseigenheiten. Aus dem schon Gesagten geht hervor, daß die sprachliche Gestaltung nicht unpersönlich (kognitiv) ist, sondern expressiv seiner Struktur und appellativ seiner Zielsetzung nach. Das ist für einen Text, der ideell-thematisch bestimmt und gebunden war, außerordentlich bedeutsam, aber auch eine überaus subtile Frage. Der Autor von Fri II hat es nämlich bei der Beschreibung des Geschehens verstanden, eine Reihe charakteristischer, verhältnismäßig genauer stilistischer Nuancen und Determinanten zu verwenden und den Wortlaut so individuell zu färben und subjektiv zu nuancieren. Der persönliche Ton ist am augenscheinlichsten in den schöpferischen Möglichkeiten, Sprache und Stil durch das System des Verbalaspektes erhalten. Für die Darstellung der Vergangenheit hatte der Autor von Fri II drei Zeiten zur Verfügung (Perfekt, Aorist und Imperfekt). Statistisch gesehen ist der Stand folgender: Fri II hat vier Perfekte, sechs Aoriste und achtzehn Imperfekte. Das Imperfekt ist als verbale Beschreibung (*tempus descriptivum*) gebraucht, die ein bestimmtes Geschehen schildern will (*oni bo lačna natroweho, žejna napojaho ...*), zeitlich aber eigentlich nicht bestimmt ist. Eine solche syntaktische Funktion steht im Einklang mit dem exegetischen Wert der Predigt als solcher, die den religiös-moralischen Codex auszulegen und zu erhellen hat. Etwas anders ist es beim Perfekt (*je stworil, jesam powedal, je postawil, ukazal je*). Konsequenter wird es nur von den perfektiven Verben gebildet, was ihm den Charakter der Augenblicklichkeit und Abgehacktheit im Zeitablauf gibt. Seine syntaktisch-stilistische Funktion liegt darin, daß es im allgemeinen eine Tatsache zum Ausdruck bringt, die in der Vergangenheit geschehen ist. Dabei erweckt es nicht die Vorstellung von einem zeitlichen Moment oder einem zeitlichen Ausschnitt, in

dem die dadurch zum Ausdruck gebrachte Handlung geschehen ist, sondern stellt lediglich eine bestimmte Tatsache fest. Stilistisch ist diese Zeitwortzeit nicht charakterisiert.

Unter den Aoristen (*pojdo, wznenawideše, wzl'ubiše, delaše, približaše, stworiše*) ist besonders die Bildung vom imperfektivem Verbum *delati* (*delaše*) interessant. In dieser Form sind zwei grammatikalische Eigenheiten miteinander vereint, die dem Augenschein nach unvereinbar sind. Der aspektmäßig-semantische Bereich (die Imperfektivität) ist durch eine Zeitwortform realisiert, die an sich perfektiv ist. So erscheint neben dem Element der Dauer auch das Moment der Perfektivität. Der imperfektive Aorist erweckt in diesem Falle die Vorstellung von der Abgeschlossenheit des Geschehens, eine Art Perfektivität der Aktivität in der Vergangenheit. Die zeitliche Perspektive des Satzes *et'e taje dela načnem delati, jaže oni delaše* (II 42-4) ist also eine durch den Aorist determinierte Imperfektivität, was eine ausgeprägte Ausdrucksqualität darstellt.

Im Einklang mit der Grundzielsetzung von Fri II, die inhaltlich universal sein will, können wir auch vom Standpunkt der Zeitwortzeiten eine designative und nicht an die Situation gebundene Determinante feststellen. Es bestehen zwar verschiedene zeitliche Ebenen, doch das Geschehen ist trotz allem nicht konkret determiniert. Sogar Position und Wiederholung stehen als zwei grundlegende Charakteristika des Zeitwortgeschehens auf dem gleichen oder wenigstens auf einem verwandten Niveau, ist doch der Unterschied zwischen ihnen nur stilistischer Natur. Das Geschehen wird durch eine vertikale Achse durchstoßen, die eine natürliche Kausalität nicht zuläßt. Der Schreiber befindet sich in den Netzen göttlicher Garantie, die ihm keine Auswahl und keine Entscheidung zugesteht. Deshalb sind die Ereignisse wie apodiktische Wahrheiten aneinandergereiht, was vor allem aus dem syntaktischen Gebrauch der präteritalen Zeitwortzeiten ersichtlich ist. Beim Präsens ist neben der paränetischen Funktion auch der Wunsch da, die persönliche Emotion mit dem Präsens auf den Hörer zu übertragen. Die Annäherung des Redners durch die erste Person Einzahl oder dessen Identifizierung mit den Hörern in der ersten Person Mehrzahl (*i jesam, bratrija, pozvani i wabl'eni, egože ne možem nikimže lica ni ukriti* II 66-70) hat eine gewisse kollektive Entität zur Folge. Das Gefühl nimmt den Gegenstand der Rede unmittelbar auf und baut auf diese Weise ein geschlossenes System, das am besten durch den Begriff gekennzeichnet wäre: das Sy-

stem des leidenschaftlichen Überzeugens.

Aus der Ästhetik des Willens und der Überzeugung aber geht nicht nur eine zeitliche Perspektive hervor, sondern auch ein erhöhter rednerischer Ton. Die sprachliche Entsprechung eines diesbezüglichen rednerischen Schwunges ist die Nachstellung des besitzanzeigenden Fürwortes und des besitzanzeigenden Eigenschaftswortes. Die Tatsache, daß wir in Fri I und Fri III 37 Beispiele für das Fürwort vor dem Hauptwort haben, berechtigt zu der Annahme, daß es in Fri II um eine stilistische Intention geht. Fri I und Fri III sind in dieser Hinsicht sprachliche Normen. In Fri II haben wir die gewöhnliche Stellung (Pronomen - Substantiv) insgesamt nur zweimal, während von den Eigenschaftswörtern nur *božij*, *stari* und *človečki* nachgestellt sind (*slawa božja*, *zlodej stari* und *rod človečki*). Ungeachtet des Ursprungs dieser Eigenheiten (griechische und lateinische Prosa) kann man sagen, daß sich in der slovenischen Sprache ein eigenartiger sakral-liturgischer Stil herausgebildet hat. Seine Ausdruckskraft verstärkte er durch dichterische Periphrasen und durch Vergleiche, durch Metaphern und durch Personifikationen. An einer Stelle verwendete der Autor sogar eine emotional außergewöhnlich geglückte Invokation, mit der er die Zuhörer noch mehr aktivierte (*tako, sinci, i nam se modliti tomuje wrhnemu Otcu: Gospodi, do(ž)da ni tamoie, wsedli v cesarstwo svoje, eže ijest ugotowl'eno iskoni dokoni izwol'enikom božijem*; II 58-66). Lautlich ist die Alternierung von Vokalen und Konsonanten in folgendem Beispiel interessant: *egože ne možem nikimže* (II 68-9). Einen ähnlicher melodiosen Effekt hat die poliptotonische Figur (*taje dela načnem delati, jaže oni delaše* II 42-4 und: *možem storiti, eže oni to veliko strastjo stworiše* II 106-08). Eine besondere Rolle spielt die Anapher, die nicht allein auftritt, sondern sich mit dem syntaktischen Parallelismus und der inhaltlichen Steigerung verbindet. Im schon zitierten Textausschnitt (Fri II 19-25) ist das Fürwort *eže* als Träger der anaphorischen Figur in grammatikalischer Hinsicht ein allgemeines Relativpronomen (*relativum generale*). Bei den Sünden, die damit ausgedrückt werden (es gibt sieben Hauptsünden), geht es um eine Möglichkeit, das heißt um etwas, was geschehen könnte, wenn die Menschen sich dem nicht entgegenstellten. Der Autor verwendet es, um die Aufmerksamkeit für inhaltliche Elemente zu vergrößern, um die Emphase zu intensivieren und die Ausdruckskraft zu konzentrieren. Das Fürwort *eže* steht in der Funktion eines

akustischen Mittels, das den Satzparallelismus und die inhaltliche Graduierung trägt. Der Parallelismus als Stilmittel aber gehört zum Formprinzip der Wiederholung. Genetisch hat er seinen Ursprung in der mündlichen Improvisierung, die er auch in der *Adhortatio* erleichtert. Doch hat er im behandelten Ausschnitt nicht nur eine behelfsmäßige, assoziative Natur, sondern spielt auch eine stilistisch-formende Rolle. Mit ihm hat sich das Aufzeigen jener Handlungen vertieft, die der christliche Moralcodex nicht anerkennt. Auf der Grundlage der begrifflichen und kompositorischen Steigerung dieses Abschnittes kann man erkennen, wie entsprechend künstlerischen Kriterien in Fri II die Harmonie zwischen Inhalt und Form ausgeführt ist.

III

Nachdem wir nun die kompositorischen und stilistischen Eigenheiten der Freisinger Denkmäler beschrieben haben, müssen wir noch die Frage nach ihrer Genese stellen. Die Erforschung dieses Bereiches untermauert erneut die schon mehrmals aufgestellte Behauptung von der Antike, die im Bereich des Ästhetischen das Mittelalter erobert hat. Ein Problem eigener Ponderation war die gemeinsame Position antiker Ästhetik. Pythagoras überbrückte die Prinzipien der Begrenztheit und Unbegrenztheit (der Bestimmtheit und Unbestimmtheit) mit dem Begriff der Zahl. Die Harmonie war ihm Ausdruck der Zahl, die Schönheit aber eine mathematisch-harmonische Einheitlichkeit beider Prinzipien. Schon hier ist klar, daß eine solche Deutung ihre Begründung im Kosmos hat und daß ihre Motivierung metaphysischer Natur ist. Platon kam von der Zahlenmystik in eine quantitative und qualitative Bestimmung der Schönheit, ihre Eigenheiten beschrieb er mit den Begriffen der Mäßigung, der Symmetrie und der Proportionalität. Nach Platon ist gerade die Rhetorik der angesehenste künstlerische Bereich, weil sie die Kenntnis der Erscheinungen, von denen der Redner spricht, und die Kenntnis der geistigen Lage, auf die er mit seiner Rede einwirken will, verlangt. Die Kenntnis und die aus ihr hervorgehende Fähigkeit zum Führen der geistigen Lage sind also wesentliche Strukturprinzipien der Rhetorik. Das eine wie das andere aber kann man aus der Philosophie schöpfen, weshalb die Rhetorik eng mit der Philosophie verbunden ist. Über Symmetrie und Begrenzung sprach auch Aristoteles, der seine Theorie - im Unterschied zu Platon - psychologisch zu begründen suchte.

te. Plotin aber ging noch weiter. Seiner Meinung nach ahmt Kunst nicht nur nach, sondern gibt aus sich heraus dazu: formt. Künstlerische Betätigung ist Formung, die ihren Anfang und ihr Ende in metaphysischen Gründen hat.

Alles das sind nur Theoreme der antiken Ästhetik, an die bis zu einem gewissen Maß die sogenannte biblische Ästhetik Anschluß gesucht hat. Es ist notwendig zu betonen, daß die antike Kunsttheorie sich auf allgemeine Prinzipien beschränkt hat. Deshalb gibt die Theorie der Rhetorik keine wahren Antworten auf Fragen der Komposition. Einzig bei Cicero findet sich eine Stelle, in der er über die Sieben als eine vollkommene Zahl spricht (*plenus numerus*). Das Mittelalter aber bedeutete eine Blütezeit von Prinzipien, die aus dem Orient kamen und die in der Antike von der pythagoreischen und neuplatonischen Mystik gepflegt wurden. Die Spekulation der Zahlensymbolik vereinigte sich mit biblischen Zahlen und mit den Zahlen der dogmatisch-liturgischen Vorstellungen. Konkret hatte die Sieben (*heptada*) in diesem Rahmen einen bedeutenden Rang. Aus ihr entstanden zahlreiche Systeme. Neben sieben Vorzügen gab es im Vaterunser sieben Bitten, sieben Seligkeiten, sieben Lobgesänge der Seligkeit und sieben Bußpsalmen. Alle diese Systeme waren hierauf noch mit den sieben Phasen von Christi Leiden und mit den sieben Sakramenten verbunden. Jede Kombination mit sieben entsprach - als Gegensatz oder als Heilmittel - einer der sieben Hauptsünden. Symbolische Beziehungen übernahmen in der Praxis der Pastorisierung moralisch-praktische Aufgaben. Die Sieben vereinigte in sich die Drei und die Vier, die in der Zahlensymbolik ebenso Trägerinnen spezifischer Bedeutungen sind. Zwei von sieben *artes liberales*, die Arithmetik und die Musik, beschäftigten sich mit Zahlen- und Proportional-Verhältnissen. Sie lehnten sich an die spätantike Tradition an (Martianus Capella, Boethius, Isidor von Sevilla), die auch Hrabanus Maurus in seiner Empfehlung der Arithmetik verwendete, die seiner Meinung nach lehrt, wie die Zahlensymbolik der Bibel zu verstehen sei. Im Buch Salomon, das ein wesentlicher Bestandteil der Bibel ist, aber wird davon gesprochen, daß *omnia in mensura et numero disposuisti*.

Eine Reihe von Beispielen aus dem Frühmittelalter zeigt, daß diese Probleme auch in die Dichtung übergingen. Die deutsche Literaturgeschichte führt zum Beispiel das Gedicht von der Siebenzahl, das Loblied auf den Heiligen Geist und die Auslegung des Vaterun-

ser an. Letztere ist auch darin charakteristisch, daß die Glieder beider Teile miteinander korrespondieren. Nach dem Kompositionsschema $7 + 1 + 7$ ist das *Ezzolied* (*Cantilena de miraculis Christi*), eine bambergische geistliche Dichtung, aufgebaut, die nach der Datierung der germanistischen Wissenschaft zwischen den Jahren 1050 und 1150 entstanden ist.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Zahl im mittelalterlichen Christentum ein formender Faktor der göttlichen Schöpfung wurde und einen metaphysischen Wert bekam. Bei all dem ging es um den Versuch, die Welt mit dem Zeichensystem der Zahl zu ordnen. Die Autoren waren davon überzeugt, daß man die unendliche Welt in die endliche Zahl von Zeichen übertragen kann. In drei Texten der Freisinger Denkmäler wurde die Sieben (*heptada*) zum Denkmodell. Dieses Modell ist so geformt, daß man den mittleren Begriff des ganzen Werkes auch im eigentlichen Zentrum der Komposition findet (Fri I und Fri III), oder es ist der symmetrische Aufbau nach dem Prinzip der Korrespondenz zwischen den entsprechenden inhaltlichen Einheiten (Fri II) untergeordnet. Die Freisinger Denkmäler sprechen also nicht nur mit ihrem Inhalt und dessen kausaler Aufeinanderfolge, sondern auch mit ihrem künstlerischen Aufbau. Die Elemente dieses Inhalts sind mit logischen, ja sogar mathematischen Gesetzen, mit der graphischen Position und dem Zahlenwert verbunden. Diese Elemente kommen in bestimmter Ordnungsfolge zum Ausdruck und sind irgendwohin ausgerichtet. Sie sind da als Zeichen einer Sache, die sich der rationalen Beurteilung entzieht. Diese Zeichen sind mit einem Inhalt erfüllt, der relativ ist; er kann nur im Rahmen des Systems, und zwar auf der Grundlage der für ihn gültigen inneren Verhältnisse und Regeln, verwirklicht werden.

Das zweite Problem, dem wir im Zusammenhang mit den Freisinger Denkmälern unser Augenmerk schenken müssen, ist das sogenannte "geschmückte Wort" (*parola ornata*). Dabei begegnen wir den Namen Augustinus und Cassiodor und dem Begriff der patristischen Konzeption im Aufbau freier liturgischer und pastoraler Texte. Augustinus schloß in seinem visionären Buch *De doctrina christiana* die Wissenschaften der heidnischen Welt in das christliche Bildungsideal ein. Im schulischen Prozeß sollten sie Hilfsdisziplinen werden, die bei der Auslegung der Bibel helfen sollten. Augustinus betonte vor allem die Bedeutung von sprachlichem und historischem Wissen und hob vor allem Grammatik und Logik als Grunddis-

ziplinen erkenntnismäßiger Aktivität hervor. Die Bibel ist nämlich geoffenbarte göttliche Weisheit und eine christliche geistige Grundwahrheit. Letztere aber ist nicht direkt ausgesprochen, sondern mit Hilfe von Vergleichen und Allegorien, was nur die Notwendigkeit einer Interpretation und damit die Unumgänglichkeit eines Vermittlers auferlegt. Die Interpretation der Bibel ist eine christlich-wissenschaftliche Aufgabe, weshalb man die Priesterausbildung diesem Ziele unterordnen muß. Augustinus nahm also für die Interpretation der biblischen Geschichte die Wissenschaft und die freien Künste zu Hilfe. An Hand des *Hohen Liedes* versuchte er, die Strukturierung des menschlichen Wesens zu begründen, dem es angenehmer ist, in Bildern als in Begriffen zu erleben. Aus dieser psychologischen Prämisse, die auch eine theologische wurde (*nunc per speculum in aenigmate*), ging die Tendenz hervor, daß die Vermittlung christlicher Wahrheiten auf bestimmten literarischen (stilistischen) Vorgängen fußen muß. Augustinus hob als Königin der freien Künste die Rhetorik hervor und zeigte auf Cicero als Vorbild, das man berücksichtigen müsse.

In Augustinus verschmolz das mittelalterliche Christentum mit antikem geistigem Reichtum. In dieser Konzeption, die sich patristisch nennt, war die literarische Zielsetzung etwas Selbstverständliches. Sie wurde von den Tendenzen der Aufnahme der biblischen literarischen Struktur und von der Kenntnis der antiken rhetorischen Prinzipien beherrscht. Diese beiden Prinzipien waren auch in der karolingischen Renaissance lebendig, was wir Alkuins Worten entnehmen: *Cum autem in sacris paginibus schemata, tropi et cetera his similia inserta inveniantur, nulli dubium est quod ea unusquisque legens tanto citius spiritualiter intellegit, quanto prius in litterarum magisterio plenius instructus fuerit*. Die Tendenz nach formaler und artistischer Ausarbeitung der der Kirche zugedachten Texte ist also auch in der kulturellen Atmosphäre gegenwärtig, aus der die Freisinger Denkmäler hervorgegangen sind. Die Rhetorik, der in der Liturgie der Begriff *praedicare* entspricht, bekam eine tragende Rolle. Sie war ganz erfüllt von einem ästhetischen Theorem: der rednerische Stil soll geschmückt (*ornatus*) sein. Das sogenannte geschmückte Wort (*parola ornata*) trat in den Mittelpunkt mittelalterlicher Ästhetik.

Deshalb ist es normal, daß die stilistischen Prinzipien, die wir in den Freisinger Denkmälern finden, ciceronischen, das heißt,

antiken Ursprungs sind. Schon die älteste griechische Prosa unterschied sich durch zwei Elemente von der alltäglichen Rede. Sie mußte rhythmusbildende Elemente beinhalten, die ihr einen feierlichen Ton geben sollten. Ton und Bewegung der lautlichen Masse aber ordneten sich am Beginn und vor allem am Ende des Satzes der Erlesenheit der Silben unter. An diesen beiden inhaltlich relevanten Stellen mußte die Aufeinanderfolge der Worte nach besonderen metrischen Gesetzen erstellt sein. Diese Gesetze hielten sich im Griechischen und Lateinischen an die Quantität; eine Einheit (ein rhythmisches Kolon) aber nannte sich (quantitative) Klausel. Die Spätantike verwandelte die metrische Einheitlichkeit in eine rhythmische, das heißt, sie begann die Akzentuationseigenheiten der Sprache zu berücksichtigen. Es entstand der *cursus* (qualitative Klausel), der im VIII. Jahrhundert geradezu verwilderte; nach einem relativen Verfall brachte ihn aber die päpstliche Kurie am Ende des XI. Jahrhunderts wieder zur Geltung.

Der *cursus* war als stilistische Figur hochgeschätzt. In einer der damaligen Grammatiken ist über ihn vermerkt: *Cursus est verborum elegantia vocum dulcedinem exhibens; vel cursus est verborum compositio lepida et suavis*. In der Analyse der *Adhortatio* konnte neben den gewöhnlichen Formen - festgestellt werden, daß die ditrochäische Klausel in Erscheinung tritt (- ∪ - ∪), die besondere Aufmerksamkeit verdient. Der Ditrochäus war in der griechischen und lateinischen Kunstprosa *magna cura* und als solcher Zeichen eines vollendeten Stils. Martianus Capella urteilte über ihn, daß er zu den *bonas (pulchras, elegantes) clausulas* gehört. Sehr häufig verwendete ihn auch Cicero. Deshalb können wir auch für Fri II anmerken, daß er in einer Tonart vorgetragen wurde, die der Dichtung nahekam: mit einer ausgearbeiteten und ausgesprochenen stimmlichen Modulation. Das brachte ihn dem alten Kirchenlied nahe, das auch nichts anderes als ein feierlicher, mit modulierter Stimme mehr rezitierter als gesungener Vortrag war. Die Verbindung zwischen Rhetorik und Poesie erwies sich auch im behandelten Beispiel. "Die Rhetorik wird hier Poesie - wie so oft in der römischen Liturgie" (E. R. Curtius).

Im selben Text konnte man auch eine vollkommene lautliche Entsprechung bestimmter Satzteile bemerken. Der Gleichlaut von Silben, den wir *Homoioteleuton* nannten, gehörte ebenso zu den abgemilderten stilistischen Figuren. Venerabilis Baeda fügt in seiner Schrift

De schematis et tropis sacrae scripturae, nachdem der die Erscheinung beschrieben hat (*similis terminatio, dicitur figura, quoties media et postrema versus sive sententiae similis syllaba finiuntur*), noch hinzu: *Hac figura poetae et oratores saepe utuntur.*

Es standen noch mehrere stilistische Mittel der antiken klassischen Rhetorik in Gebrauch. Ciceronischen Ursprungs, ist das Prinzip der Antithese rhetorisch ungemein wirksam, da es in allen drei Freisinger Denkmälern realisiert ist. Es waren syntaktische Prinzipien (Postposition) beider antiker Sprachen wirksam. Es wirkte die klassische Stilistik mit einer Auswahl von Tropen und Figuren. Das Frühmittelalter (das lateinische) unterscheidet sich sozusagen durch nichts im Bereich der Ästhetik von der Antike. Die Antike siegte in ihm in allem Bereichen. Zusammen mit den christlichen Anschauungen war ein hart strukturierter Kanon im Entstehen begriffen, der zur Sicherung der Tradition diente. Nach ihm sind auch die Freisinger Denkmäler aufgebaut und vorgetragen.

An drei sehr charakteristischen Beispielen (*qualitative Klausel, Homoioteleuton, Antitheton*) zeigten wir die literarisch-strukturelle Verwandtschaft zwischen den Freisinger Denkmälern und der antiken Theorie der Rhetorik auf. Für die achsensymmetrische und gebundene Komposition, die in unserem Fall heptadisch ist, stellten wir den Ursprung in der mittelalterlichen christlichen Welt- und Lebensschau fest. Mit der Analyse der Schlußzeilen in Fri III aber bewiesen wir den Bestand einer zweiteiligen Erzählzeile und bezeichneten diese Erscheinung als Element slavischer Tradition. Die Freisinger Denkmäler haben also in stilgenetischer Hinsicht drei Elemente in ursprünglicher Synthese. In ihnen sind literarische Ursprünge heimischer (slavischer) Kontinuität mit antiken und mittelalterlichen literarischen Prinzipien vereinigt. Die *Adhortatio ad poenitentiam* aber ist eine optimal geglückte künstlerische Synthese nicht nur den genetischen Elementen nach, die ihre konstitutiven Teile sind, sondern auch als ursprüngliche kompositorische und stilistische Struktur. Der Autor zeigte nämlich eine glückliche Hand bei der Verteilung des Inhalts und offenbarte außerordentlichen Sinn für eine erhöhte, stilistisch nuancierte und graduierte sprachliche Formung. Aspekt und Qualität der stilistischen Vorgänge die aus der Auswahl stilistischer Mittel resultieren, aber finden sich in den Intentionen, die vom Inhalt diktiert wurden. Wir

begegnen einer einfachen Syntax, die zu Verbindungen unkomplizierter bindender Satzgefüge hinneigt und mancherorts in ein Polisyndeton aufgelöst ist. Die einzelnen Satzglieder, Wörter und Wendungen wiederholen sich gern. Die syntaktische Einfachheit ist Ausdruck einer psychischen Ungelöstheit, die es sich erlaubt hat, in begrenzter oder gar verwischter Form ein bestimmtes emotionales Element nur mit Wiederholungen (grammatikalischen Parallelismen) zu realisieren. Allüberall siegt die inhaltliche Betonung der Satzphrase. Wegen solcher ideenmäßiger Bestrebungen erscheinen die Freisinger Denkmäler als Einheit rationaler, gefühlsmäßig-moralischer und anschaulich-vorstellungsmäßiger Ursprünge. Deshalb ist es natürlich, daß die Gedanken in ihnen auf eine logisch abstrakte Weise geformt werden, bei der die Grundcharakteristika die verstandesmäßige Kontrolle sowie die Bindung in logisch-kausale und erläuternde Gefüge sind.

Die Freisinger Denkmäler sind demnach nach folgenden künstlerischen Prinzipien geformt:

- a) das Prinzip des selbständigen Wirkens
- b) das Prinzip der kompositorischen Kontrolle
- c) das Prinzip der Form-Differenzierung
- d) das Prinzip der thematischen Variation
- e) das Prinzip des optimalen Unterschiedes und
- f) das Prinzip der Universalität.

Die Grundlage der angeführten ästhetischen Prinzipien ist die Leitidee, die im materiellen Körper des Zuhörers das Element des Unstofflichen entdecken und wecken will. Der Schreiber sah und zeigte in den Peripetien des menschlichen irdischen Geschicks ein überirdisches Sein. Deshalb zerstörte er die konkrete Erscheinungswelt und strebte nach einer abstrakten Darstellung. Die Freisinger Denkmäler sind ein der Zeit adäquates selbständiges literarisches Werk, das die qualitativen Einflüsse der Tradition (Slaventum, Antike) übernahm und sie schöpferisch im Einklang mit den Erfordernissen des Mittelalters umformte.

II. DIE ENTSTEHUNG DER SCHRIFTSPRACHE

Wahrscheinlich zweifelt niemand daran, daß in der Geschichte eines Volkes jener Augenblick am bedeutendsten ist, in dem sich die Sprache aus einem Mittel der alltäglichen Verständigung zu einem Instrument des Denkens und Schreibens wandelt. Schreiben und Denken sind Tätigkeiten, die Überlegung, Konzept und Verantwortung verlangen; in ihnen verwirklicht sich eine besondere Art des Zutagetretens, die den Grundgehalt belebt und transzendiert. Slovenisch sprechen oder schreiben heißt slovenisch denken. In dieser Sprache zu sein, bedeutet mehr, als nur deren Wortschatz oder Syntax zu kennen; es geht um die Beherrschung der sprachlichen Funktionen, die Zeichen innerer Beziehungen und gedanklichen Begreifens sind. Eine eigene Sprache zu haben, heißt - das wissen wir schon von W. von Humboldt bis M. Heidegger und Ju. M. Lotman - ein eigenes Wesen zu haben.

Die Kodifizierung der slovenischen Schriftsprache ist eine ausgesprochene Bestätigung der geäußerten Gedanken. Die slovenische Sprache entstand vom ersten Tag an aus verschiedenen Anregungen, ihre Entwicklung aber hatte divergente Tendenzen. Trotz aller mangelnden Verbindungen und zentrifugalen Kräfte zeigte auch dieser zentrale Bereich der slovenischen Kultur einen roten Faden, der im folgenden begründet ist: die Integrationstendenz übernimmt und bewegt sprachliche Prozesse, damit aber richtet sie das Kulturbewußtsein auf Universalität und Geschlossenheit des slovenischen Wortschaffens aus. Es geht also um einen Prozeß, in dem Entwicklungstendenzen und eine historische Dynamik zum Ausdruck kommen, die die Entwicklung von der gesprochenen zur Schreib- und schließlich zur Schriftsprache führte.

Die Kodifizierung der slovenischen Schriftsprache ist ein einheitlicher und in sich geschlossener Prozeß, der die Geschichte des Slovenischen bis zur Reformation (Mitte des XVI. Jahrhunderts) formte. In diesem Prozeß ist das Bewußtsein vom Slovenischen von grundlegender Bedeutung; das Bewußtsein von dieser Sprache als Verbundenheit und Symbol unterscheidet jenen, der sie - wenn auch nur in Dialektform - spricht, von jenen, die eine andere Sprache sprechen. Das bedeutet freilich noch nicht, daß gleichzeitig damit auch Volk und Volksbewußtsein ausgeprägt wurden. Man kann höchstens von einem literarischen oder sprachlichen Volk sprechen, wo-

mit wir aber ebenso unvollkommen eine Erscheinung beschreiben, der noch alle emotionalen Kräfte und Antriebsfedern sowie die Verbindung mit den politischen und gesellschaftlichen Tätigkeiten fehlen, die ebenso hierher gehören. In einer Zeit, da die Mehrzahl der Menschen weder lesen noch schreiben konnte, war die Vorherrschaft der Dialekte im täglichen Umgang so stark und das Bewußtsein vom gemeinsamen "Sprechen", dessen untergeordnete Kategorien die Dialekte waren, so schwach, daß ein wirkliches Gefühl für die Gemeinsamkeit kaum hätte entstehen können. Deshalb können wir in dieser Zeit nur von einem Zugehörigkeitsbewußtsein zu einem Staat oder einer autonomen Region sprechen (so muß man sich das lateinische *gente* erklären, das einzelne neben ihrem Namen und ihrer örtlichen Zugehörigkeit erwähnt).

Auf dem slovenischen Territorium lebten im Mittelalter wenigstens zwei ethnische Gruppen, die sich voneinander in ihrer sozialen Struktur unterschieden. Die erste Gruppe bildeten die höheren Gesellschaftsklassen, die zweite der Großteil der Bevölkerung dieser Gebiete. Im Zusammenhang damit bildete sich ein Unterschied im ethnischen Charakter der Städte und des Landes heraus; die Städte gehörten zur ethnischen Gruppe der höheren Gesellschaftsschichten, aber ihre Angehörigen bildeten zahlenmäßig nur eine Minderheit, die die wirtschaftliche und kulturelle Vormachtstellung über die niederen Schichten der Stadtbevölkerung hatte. Auf dem Lande war die ethnische Gruppe der höheren Gesellschaftsklassen fast nicht vertreten, und so war das Land Hauptvertreter jener ethnischen Gruppe, die den Großteil der Bevölkerung im slovenischen Territorium umfaßte. Dieses Territorium heißt schon vom IX. Jahrhundert an Slovenien, was einen Begriff für den ethnischen Bereich der Slovenen darstellt. Ihre Sprache wird erstmals 970 als *lingua sclavanisca* erwähnt. Das bedeutet, daß die Slovenen in ihrem Volksnamen den Sammelnamen der Slaven erhalten haben (*Slověninъ* - *Slověne*, *slověnskъ*). Die Form *Slověньскъ* entwickelte sich so früh, daß sie neben dem slovenischen auch noch das kajkavische und čakavische Territorium erfaßte, das später aus politischen und kulturell-gesellschaftlichen Gründen das Ethnikon Kroatie und kroatisch annahm.

Die Sprachwissenschaft stellte die These auf, daß es niemals eine einheitliche südslavische Sprache, die die nächste Stufe nach dem Urslavischen gewesen wäre, gegeben hat. Die Slovenen in den

Alpen und in Pannonien sprachen nach ihrer Ansiedlung eine ziemlich einheitliche Sprache, die nur auf Grund von zwei Besiedlungswellen besonders koloriert war. Im neuen Territorium begann die Entwicklung in die Richtung einer individuellen Sprache, der slovenischen, zu gehen, nach innen aber gliederte sich diese Sprache in Dialektgruppen auf. Es waren noch die Grundgesetze des Urslavischen in Geltung; das ersieht man aus den Lehnwörtern aus dem damaligen Slovenischen in die benachbarten deutschen und romanischen Dialekte sowie aus den Lehnwörtern aus den romanischen und deutschen Dialekten in das Urslovenische. Die sprachliche Entwicklung war im Südwesten schneller als in den zentralen und nordöstlichen Gebieten. Diese erste Phase des Slovenischen, die bis zum Beginn des X. Jahrhunderts währt, ist durch einige sprachliche Eigenheiten gekennzeichnet, von denen die wichtigsten folgende sind: das System der offenen Silben, die Unterscheidung zwischen ь und ъ, der Wechsel der Nasale (ę und ǫ) in ǫ und ę, die Verschiedenheit der Phoneme *i* und *y*, die Liquida-Metathese nach dem Prinzip *tort*, *tolt*, *tert*, *telt* zu *trat*, *tlat*, *trét*, *tlét*, die Gültigkeit der Gesetze von der urslavischen Metatonie u. a.

Das war die Grundlage einer neuen slavischen Sprache - dem Slovenischen, auf die sprachliche Neuerungen einströmten. Wie die Freisinger Denkmäler beweisen, die die Sprache am Ende des IX. und am Beginn des X. Jahrhunderts widerspiegeln, begann sich die erwähnte Lage zu verändern. Die Halbvokale ь und ъ vereinigten sich zu einem Laut *ə* und blieben als einheitlicher Laut nur in phonetisch starker Stellung erhalten. Die Nasale behielten die Nasalaussprache (Rhinesmus) nur noch in einigen Stellungen (vor *ć* < *t'* und *č*), ansonsten wurden sie denasalisiert. Vor allem ist die Beseitigung der offenen Silben und das Entstehen geschlossener Silben in der Mitte und am Ende des Wortes bedeutsam; damit wurde die ursprüngliche Struktur des Urslovenischen schon grundlegend geändert und individualisiert.

Einige Unterschiede im Wortschatz der Freisinger Denkmäler zeigen, daß im IX. Jahrhundert auch schon Ansätze zu Grunddialektgruppen gegeben waren, die im übrigen in der zweiten Phase der Entwicklung der slovenischen Sprache ausgebildet wurden. Diese dauert vom Beginn des X. bis zum Ende des XII. Jahrhunderts. Gekennzeichnet ist sie durch die Entstehung der Dialektbasen (die kärntnerische, die küstenländische, die innerkrainische, die oberkrainische,

die steirische, die unterkrainische und die pannonische Basis), die in eine Reihe von Mund- und Sprecharten aufgegliedert wurden. Den Grund für eine so ausgeprägte Dialektbildung müssen wir in wechsellvollen gesellschaftlichen und geographischen Verhältnissen suchen, mit denen sich deren Träger konfrontiert sahen. Eine Rolle spielten geographische Gegebenheiten des slovenischen Territoriums (hohe Gebirge, Wälder, Sümpfe), die die Kontakte zwischen den slovenisch sprechenden Menschen erschwerten. Für die Slovenen gab es kein wirkliches kulturelles, politisches, wirtschaftliches und kirchliches Zentrum, weil sie in den Rahmen ungewöhnlicher Verwaltungseinheiten gezwängt waren. Außerdem wirkte sich die Nachbarschaft mit verschiedenen Völkern aus, etwa den Magyaren, Deutschen, Friulanern, Istrien-Romanen und Kroaten, die im slovenischen Wortschatz ebenso einige Spuren hinterließen.

Die dritte Phase, die die Zeit zwischen 1200 und 1500 umfaßt, ist von einer ungleich größeren Ruhe in der sprachlichen Entwicklung gekennzeichnet. Weiterhin und im Detail bildeten sich die Mundarten in den einzelnen Dialekten aus; sie zeigen am Ende der Phase ungefähr jenes Bild, wie wir es heute kennen. Die Handschriften von Rateče und von Stična haben eine solche Entwicklung ganz klar in ihre Sprachstruktur eingepreßt. Mit ihnen aber beginnt auch eine Tendenz, die sich in späteren Epochen stärker ausprägen wird, nämlich die Tendenz, unbetonte Vokale auszulassen (moderne Vokalreduktion).

Der Grazer Slavist E. Prunč trat an das Problem der Genese der slovenischen Schriftsprache mit der Theorie von der Funktion der Sprache in der mittelalterlichen Literatur (bzw. der slovenischen mittelalterlichen Gesellschaft) heran. Die Geschichte hat nämlich festgestellt, daß die Christianisierung in zwei Richtungen erfolgte: von oben und von unten. Die erste Art der Christianisierung vertraten die Salzburger Missionare, die für den neuen Glauben die Spitzen der karantanischen Gesellschaft zu gewinnen suchten, in der Praxis aber die irische Missionsmethode verwendeten. Die zweite Art der Christianisierung verwirklichte sich mit Hilfe der Altsiedler, der Walachen, die romanischen Ursprungs waren. So waren die Bedingungen für die Entstehung des Bilinguismus geschaffen (1. slovenisch - althochdeutsch und 2. slovenisch - romanisch), der durch Lehnwörter und Kalke in der slovenischen christlichen Terminologie erhärtet wird.

Von der irischen Missionsmethode ist bekannt, daß sie Sprache und Gebräuche jener Menschen berücksichtigte, die christianisiert werden sollten. Im Hinblick auf die anderswo bezeugte Praxis kann man auch für die Slovenen voraussetzen, daß die sogenannte *lingua quarta* die Sprache der einheimischen Bevölkerung war. In ihr sind nach lateinischen und althochdeutschen Vorlagen die Apostelgeschichte, die gebräuchlichsten Gebetsformeln, das Taufbekenntnis, die Perikopen und jener Teil des Gottesdienstes geformt, für den nicht die *lingua liturgica* vorgeschrieben war. In diese Richtung weisen auch neuere Erklärungen des Begriffes *lingua theodisca*, der dem Begriff *lingua vulgaris* äquivalent sein sollte; dies aber würde für den karantanischen Bereich bedeuten, daß hinter den Begriffen *lingua quarta* und *lingua theodisca* in erster Linie das Slovenische steht. Deshalb schließt E. Prunč richtig: "Von allem Beginn der Christianisierung der Karantaner-Slovenen an müssen wir mit der Wortung der grundlegenden Glaubenswahrheiten und der grundlegenden Gebetsformeln des neuen christlichen Glaubens, mit der Entstehung neuer Termini und der Bedeutungsänderung der alten, wenigstens mit primitiven Mitteln gemeinschaftlichen Glaubensunterrichtes, mit gemeinsamem Gebet und gemeinsamem Singen in der Liturgie rechnen. Die Sprache ist damit aus der grundlegenden, nur kommunikativen Funktion herausgehoben, sie wird differenzierter, sie wird zu einem mehrfunktionalen Kulturgebilde."

Die irische Missionsmethode nahm in ihre Struktur heidnische Gebräuche und mythische Lieder auf. Zur Umformung dieser Art ist ebenso Sprache notwendig, die nicht nur ein eindimensionales Mittel der Verständigung ist; gleichzeitig aber ist es logisch, daß die angenommenen Sprachmodelle in der neuen Struktur stilistisch bemerkbar werden. Weil die Slaven auch ihre Rechtsbräuche und damit auch ihre Rechtsterminologie (Rechts- und Eidesformeln, die in den Texten des traditionellen Schrifttums überliefert sind) mitbrachten, können wir daraus berechtigterweise schließen, daß im Frühslovenischen schon ein differenziertes Sprachsystem bestand, das elastisch-stabil und deshalb stilistisch brauchbar war. Die Analyse der ältesten slovenischen schriftlichen Denkmäler und Texte des traditionellen Schrifttums hat zweifellos enthüllt, daß es um sprachliche Varianten, Tropen und Figuren geht, die eine stilbildende Funktion haben (Postposition, Inversion). Schon ein erstes konkreteres Fühlen in diese Richtung enthüllt, daß unter allen Bei-

spielen slovenischen Formens im Mittelalter nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine stilistische Einheit besteht.

Für das slovenische Mittelalter ist also folgende sprachliche Situation bezeichnend: Die übermundartliche Kultursprache ist das Lateinische, das aber eine funktional begrenzte Rolle hat. Das System der sprachlichen Stilarten ist in dieser Zeit allolingual (nicht: homolingual), was bedeutet, daß es aus zwei (oder mehr) verschiedenen Sprachen zusammengesetzt ist. Das Lateinische ist in das System der Sprachschichten als eine besondere funktionale und soziale Schicht eingefügt. E. Prunč führt also diesen Gedanken richtig aus, wenn er sagt: "Die Auswahl der sprachlichen Makrostruktur eines Textes ist von der Sprechsituation abhängig, vom Zuhörer oder Leser, dem der Wortlaut zugeordnet ist, sowie schließlich vom Inhalt und der literarischen Gattung des Textes". Im Einklang damit konnte im Mittelalter das Slovenische auch in der Funktion einer Schriftsprache in Erscheinung treten, was eine Tatsache mit größter Breitenwirkung und vielen Folgen darstellt.

Der Begriff *pismeni jezik* charakterisiert die Stufe der sprachlichen Entwicklung vor der Konstituierung der Schriftsprachen-Norm. Wenn wir den Bestand des Verwaltungs- (Amts-) Slovenischen und des laizistischen, künstlerisch geformten Wortes (in der traditionellen Literatur) außer acht lassen, verläuft die Kraftlinie der slovenischen Schriftsprache vor allem in der Gattung der religiösen Texte. Davon kann man sich in aller Eile durch den Vergleich des ersten Satzes aus dem Vaterunser überzeugen, und zwar wie dieser in der Handschrift von Rateče und Stara gora sowie bei Trubar und Alasio formuliert ist:

- a) Oča naš / kir si v nebesih / posvečenu bodi / tvoje ime ...
- b) Oča naš / ker si v nebesih / pošvečeno bodi / tvoje ime ...
- c) Oča naš / kir si v nebesih / posvičenu bodi / tuje ime
- d) Oča naš / kir si u nebesih / posvečeno bode / tojo ime

Die Gleichheit der Formulierungen ist offensichtlich, es wird aber klar, daß sie nicht zufällig (eine Folge der Übersetzungs-Koinzidenz) sein kann, sondern man muß für sie eine schriftliche Tradition voraussetzen, die in dieser Hinsicht den gesamten Westen und einen Teil des slovenischen ethnischen Gebietes, zeitlich aber das Spätmittelalter umfaßt.

Die Analyse der slovenischen sprachlichen Denkmäler bis zur Re-

formation zeigt, daß die Schriftsprache eine in sich geschlossene und klar ersichtliche Tendenz ist, die aber einige Untergattungen oder Schreibweisen hat. Zeitlich gesehen die erste ist die karantanische, die die Sprache der Freisinger Denkmäler, die Sprache der Kyrieeleisons, die Ritualsprache der Herzogseinsetzung und die Sprache der wichtigsten Gebete umfaßt. Die zweite Grundlage entstand mit der Übertragung der Kärntner Tradition in den oberkrainischen Raum (Handschrift von Rateče, die Eide der Stadt Kranj); damit begann sich in der Geschichte des Slovenischen der mittelslovenische Raum durchzusetzen. An die oberkrainische Schreibart wurde später die unterkrainische angeglichen; das ist die dritte Unterart, aus der unmittelbar auch die Sprache von P. Trubar hervorging (repräsentiert wird diese Unterart durch die Handschrift von Stična). Diesen Schreibgewohnheiten, die real existierten, müßte man wahrscheinlich noch die pannonische hinzufügen, für die es aber bisher außer Hypothesen keine Angaben gibt.

Der Lebensraum dieser Schriftsprache aber war trotz allem sehr beengt. Bei Trubars Auftreten war das Slovenische noch kein neutrales Medium für alle möglichen Mitteilungen und Erkenntnisse, sondern nur bescheidener Träger einer besonderen Lebens- und Gebrauchswelt, dem der Eintritt in den gesamten Bereich des geistigen Lebens vom Lateinischen und Deutschen verwehrt wurde. Als die Sprache mit dem Vorstoß in das slovenische Buch (im Jahre 1550) verschiedene neue Bereiche hinzugewann, wurde sie damit Trägerin eines Standesbewußtseins und Begründerin der nationalen Eigenart. Neuere Untersuchungen, die vor allem M. Molè und J. Rigler anstellten, zeigen, daß Trubars Anteil in dieser Hinsicht unüberschätzbar ist. In seiner Entscheidung für jenen Typ der Schriftsprache, wie er ihn schrieb, liegen sprachliche Auswahl und reifliche Überlegung. Die Entstehung der slovenischen Schriftsprache ist mit einer Reihe sehr bedeutender Faktoren verbunden. Die Berufung auf die Worte des Apostels Paulus (*Et omnis lingua confitebitur Deo*) oder Augustinus', der davon sprach, daß alle kirchlichen Riten in einer dem Volk verständlichen Sprache gefeiert werden müßten, ist die Folge neuer geschichtlicher Kraftfelder. Die Reformationsidee suchte sich nur eine entsprechende Stelle in der theologischen Literatur, um so mehr Geltung zu bekommen. Die systemimmanente Bestimmung der Grundlagen für die slovenische Schriftsprache war die Frucht individueller Anstrengung und bewußten Wollens. Trubar stütz-

te sich sprachlich auf die Sprache von Ljubljana, das in seiner Zeit mit 4 000 Einwohnern schon allmählich zum Mittelpunkt des Landes wurde. In dieser Stadt war die Verwaltung des Landes Krain, sie hatte einen slovenischen Charakter, sie war Zentrum von Bürgertum und Kultur, sie wurde aber auch Mittelpunkt der neuen slovenischen Kirche. Die Sprache von Ljubljana war mit den unterkrainischen Dialekten verbunden und geriet stark unter den Einfluß des oberkrainischen Dialektes. Diese Einflüsse kamen vor allem in der Monophthongisierung zum Ausdruck: ei , $ou > e$, o .

Das ist ein wesentliches Charakteristikum von Trubars Sprache und deren grundlegender Unterschied gegenüber dem Unterkrainischen. Grundlage für die slovenische Schriftsprache wurde also die Redeweise von Ljubljana, etwas modifiziert durch Trubars heimischen Dialekt. Das aber bedeutet, daß in die Kodifizierung der slovenischen Schriftsprache organisch die Tradition der slovenischen geschriebenen Sprache in jener Form, die das Spätmittelalter ausbildete, einfloß. Die Kontinuität ist bei der Geburt der slovenischen Schriftsprache offensichtlich, damit wird aber zugleich deutlich, warum Trubars Norm auch zur Norm für die zeitgenössische slovenische Standardsprache werden und dies bleiben konnte.

Trubars Diasystem-Norm der Schriftsprache war eine sehr glückliche Lösung. Die slovenische Sprache war in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts schon endgültig in Dialekte aufgegliedert. Die Frage der Schriftsprache war nicht einfach. Wegen ihrer geographischen Lage aber konnte sich die Sprache von Ljubljana, die sowohl ober- als auch unterkrainische Elemente in sich vereinigte, durchsetzen. Sie war eine Zentralsprache und enthielt lautliche sowie formale Eigenheiten, die es auch in der Mehrzahl der übrigen slovenischen Dialekte gab. Damit erhielt diese Sprache eine Eigenschaft, die jede Schriftsprache haben muß, nämlich eine elastische Stabilität. Weil sie in Bohoričs Grammatik (*Arcticae horulae*, 1584) kodifiziert und in Dalmatins Bibelübersetzung (im gleichen Jahr) niedergeschrieben wurde, begründete sie eine Tradition, die in der späteren Entwicklung über Sein oder Nichtsein des slovenischen Volkes und der slovenischen Kultur entschied.

Trubar entfernte sich in seiner schöpferischen Praxis nicht von den hauptsächlichsten Prämissen der protestantischen religiösen Bewegung, der er angehörte. Einen Schritt in Richtung einer Kodifizierung der Schriftsprache für Laienbereiche taten A. Bohorič und J.

Dalmatin.

Mit der Einführung der slovenischen Sprache in Kirche und Öffentlichkeit verband die Reformation das Volk gleicher ethnischer Zugehörigkeit zu einem Ganzen. Damit schuf sie die Möglichkeiten für ein nationales Erwachen, dessen Haupttendenz die gesellschafts-politische Integrierung der feudal aufgegliederten Länder war. Die Volkssprache wurde zur Schriftsprache; damit war eine kulturell-geistige Kommunikation, eine neue Kontinuität und Produktivität kulturell-schöpferischer Prozesse ermöglicht. Mit dem Entstehen einer eigenständigen nationalen Kultur begann eine neue Anteilnahme an europäischen geistigen Bewegungen und Werten. Anregungen für dieses Anteilnehmen kamen aus dem Humanismus; der Humanismus und das Erwachen des nationalen Bewußtseins aber sind konstitutive Elemente im historischen Geschehen der Neuzeit. Die Sprachnorm und die Bedingungen für die ästhetische (literarische) Sphäre, beides wurde in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts kodifiziert, festigten mit ihrer allgemeinen Einstellung die Lage unserer nationalen Kultur im westeuropäischen geistigen Bereich und geographischen Raum, dessen integraler Bestandteil das slovenische Kulturleben schon seit den Freisinger Denkmälern ist.

III. DIE SPRACHE ALS GEGENSTAND DER KULTURGESCHICHTLICHEN VERWIRKLICHUNG (ADAM BOHORIČ)

Bohoričs Grammatik *Arcticae horulae*, mit der das Slovenische schon im Jahre 1584 eine Beschreibung der wichtigsten sprachlichen Tatsachen erhielt, drückte mit ihrem ganzen Inhalt die bedeutendsten denkerischen Impulse ihrer Epoche aus. Diese Erfahrung wurde schon des öfteren festgestellt und festgehalten, aus diesem Grunde möchte der nun folgende Aufsatz keine schon bekannten Tatsachen wiederholen, sondern wünscht zwei neue Probleme zu erhellen, die aus Bohoričs Büchlein hervorgehen. Es geht um die sog. Sprachanschauung, die in der Einleitung (*Praefatiuncula*) ausdrücklich definiert ist, aber bisher unbemerkt blieb und noch nicht untersucht wurde. Das zweite offene Problem in Bohoričs Grammatik sind drei Kapitel mit den Grundlagen des Sprachstils und der Prosodie, die von France Kidrič folgendermaßen beurteilt wurden: "In der Prosodie spricht Bohorič, der Melanchthons Absatz über Versfüße und dichterische Metren nicht zur Gänze berücksichtigt hat, nur über den Akzent, steht also im Widerspruch zu seiner eigenen Dichtkunst, worin die Silben ohne Rücksicht auf den Akzent gezählt werden". Dieses Problem rührt also an drei Bereiche; zuallererst wird es notwendig sein, über die prosodische Ausgangsstellung zu sprechen, hernach wird diese Ausgangsstellung mit der Praxis von Bohoričs dichterischer Betätigung zu konfrontieren sein, zugleich aber wird auch die Reichweite der Ansichten des Autors über den Sprechstil zu bestimmen sein. Beide Probleme, die sprachliche Anschauung und die prosodisch-stilistische Ausgangsstellung, gehören mit zu den Grundlagen der slovenischen Reformationskultur. Das allein schon zeigt, daß Bohorič in seiner Grammatik einige Schlüsselfragen in Angriff genommen hat, der Inhalt beider Probleme aber zeigt zugleich des Autors geistige Genese, die aus dem Herzstück des Humanismus stammt.

I

Die Sprachanschauung: Bohoričs Äußerungen über die Sprache sind in der Einleitung zur Grammatik ziemlich dicht gesät. Am Beginn wird die Sprache als Spiegel der Seele hingestellt (*sermo ... qui index est animi*), in demselben Text aber wird auch die Identität zwischen Wörtern und Dingen festgestellt (*verba cum rebus sibi rec-*

te *convenientia*). In der linguistischen Theorie stimmen beide gedanklichen Prinzipien mit der antiken Konzeption der sog. Analogisten überein, wonach die Sprache eine Naturgabe und nicht Frucht einer menschlichen Konvention ist. Ihrer Meinung nach ist die Sprache a priori richtig und logisch, ebenso aber ist zwischen der Lautverbindung und der Wortbedeutung ganz klar die Übereinstimmung erkennbar. Für Heraklit zum Beispiel war die Übereinstimmung zwischen dem menschlichen Geist und der Ganzheit sprachlicher Struktur eine offensichtliche Angelegenheit, Isidor von Sevilla aber verband in seinem Werk (*Etimologiae*) die Etymologie mit dem Verstehen der Wortbedeutung. In ihrer Epoche wurden auch drei Grundsätze für etymologische Untersuchungen aufgestellt (*ex causa, ex origine* und *ex contrariis*); an diese Grundsätze hielt sich auch Bohorič, der noch in der Einleitung zur Grammatik mit solchen Etymologisierungen häufig seine philologische Zugehörigkeit zur analogistischen Konzeption offenbarte.

An Bohoričs fundamentale Spracheinordnung schließen sich die weiteren Prinzipien der behandelten Sprachanschauung an. In ihr treten die Begriffe des Angenehmen und des Nützlichen (Notwendigen) hervor. *Plures novisse linguas et iucundum est, et utile, addo et pernecessarium esse, in concessio est. Nam quid magis liberale ingenium delectare potest, quam vel suum vel alterius, sive loquentis sive scribentis animum, decenti sermone ... et commodo orationis genere, vel explicare vel explicatum, quasi coram contueri?* Die Übertragung des Gedankens in sprachlichen Ausdruck ist eine der Haupttatsachen menschlichen Geistes, der dabei Freude hat, daß er mit Worten eine Welt erschafft, die auch von anderen so gesehen werden kann, wie sie der Schöpfer einer Mitteilung gesehen (= ausgedrückt) hat. Die schöpferische Leidenschaft für den sprachlichen Wortwerdungsprozeß hat zwei Seiten. Damit wir etwas mit eigenen Augen sehen können (Vorstellung), muß es mit sprachlichen Mitteln dargestellt werden, die den Eindruck der Plastizität erzeugen. Das schöpferische Element der Übertragung eines Gedankens in den Ausdruck wird in einer besonders strukturierten Art der Mitteilung sichtbar, die in all ihren Teilen nicht nur inhaltlich klar ist, sondern auch dem Vorstellungs- und Phantasiefaktor der menschlichen Geistigkeit eine Stütze bietet. An diese Ebene schließt sich die zweite Frage an, die von Bohorič durch die Eigenschaftswörter *primeren* (entsprechend) und *prikladen* (geeignet) gekennzeichnet wird,

was bedeutet, daß der Sprechstil in den Grenzen dessen bleiben muß, was dem Gegenstand sprachlicher Behandlung entspricht. Beide Elemente sind für ihre Zeit, die bezüglich der Sprache zwei Ansichten vertrat, bezeichnend. Die Zweiteilung in eine hedonistische und eine pädagogische Funktion der Sprache, die für die Theorie des Humanismus und der Renaissance bezeichnend war, ihr Äquivalent aber in der Doppelbegrifflichkeit *aut prodesse aut delectare* des Horaz hatte, kam also in besonderer Gestalt in Bohoričs Grammatik zum Vorschein. Die Forderung des Autors nach Plastizität und Entsprechung sprachlichen Ausdrucks im Gegensatz zu dessen Praxis auf der Ebene der Theorie vereinigt beide Funktionen, worüber man auch auf Grund anderer Stellen urteilen kann, deren Gegenstand die Sprache ist.

Nach Bohorič ist der fruchtbarste sprachliche Gebrauch die Abhandlung über Gott, das Recht und die Natur. *Quid vero fructuosius est, quam de Deo, de iure, deque natura rerum ... intelligere?* Über diese Untersuchungsbereiche sind schon zahlreiche Werke entstanden, aus denen man den geistigen Reichtum ausschöpfen, ihn sich bewußt aneignen, und danach schließlich zum eigenen und zum Nutzen der Gesellschaft hinwenden müßte. Zu sprachlichem Können drängen kirchliche und staatliche Verwaltungseinrichtungen, in gleichem Maße aber haben es private und öffentliche Berufe nötig (*Cum neque Ecclesiae Doctrina, neque ulla politia, neque privata neque publica studia, tueri conservarique; sine harum adminiculo queant*).

In Einklang mit den Hauptzielen der Reformation bezeichnete Bohorič als vorzüglichsten Sprachgebrauch den Gebrauch in der Liturgie. Er führte einen Ausspruch des Apostels Paulus an, der von der Reformation häufig zur Untermauerung eigener Anschauungen gebraucht wurde (*Omnis lingua confitebitur Deo*). Die Geschichte bestätigte ihm, daß sich die Gläubigen seit jeher mit dem klingenden Wort und mit Hilfe der eigenen Sprache an Gott wandten (*Deo grata officia et laudes, linguarum - vocali verbo - subsidio, excitavit ...*). Die Aufgabe zeitgemäßer Priester ist es, der Sprache jenes Volkes mächtig zu sein, dem sie das Wort Gottes zu verkünden wünschen (*... gnarum esse linguae eius gentis, qua cum agendum cuiquam est, id, me tacente, quivis, facile intelligit*). Der liturgische Gebrauch der Volkssprache hatte seine Stütze im Apostel Paulus, der für Griechenland den Gesang in der für das

Volk verständlichen Sprache bestimmte. Dieser Grundsatz berief sich auf Aurelius Augustinus, der vorschrieb, daß in der Kirche alles in der Volkssprache oder wenigstens in einer dem Volk verständlichen Sprache sein müsse, besondere Aufmerksamkeit aber wandte man im reformationstheologischen Denken der Mission Cyrills und Methods zu. Über die Tradition, die für dieses Prinzip sprach, schrieb ausführlich Matthias Vlačić (Flacius Illyricus) in seinem Werk *Centurio* (1559-1574), für diesen großen Labiner aber zeigte Bohorič während des Streites um Luthers geistiges Erbe offensichtliche Sympathie.

Die Apologie der Volkssprache aber hatte außer der liturgischen noch andere Dimensionen. Der Autor des Buches *Arcticae horulae* war unter den slovenischen Protestanten der einzige herausragende schöpferische Mensch mit einem Laien-Beruf; das war der Grund dafür, daß seine Überlegungen leichter von pragmatisch-reformatorischen Bereichen in die einer rein humanistischen Gedankenwelt hinübergreifen konnten. Deshalb ist es verständlich, daß Bohorič neben dem liturgischen Gebrauch mit gleicher Aufmerksamkeit die Rolle der Sprache in weltlichen Büchern behandelte, worunter er besonders die ethisch-belehrenden, die medizinischen und auch "alle übrigen Wortkünste und Wissenschaften" erwähnte. *Ut hae linguae essent ceu norma et regula aliarum omnium, atque ex his, ceu fontibus, in alias linguas, transfunderentur quasi, libri plurimi, continentes doctrinam de Deo, leges honestas et utiles, medicinas salubres, et etiam alias dicendi, recteque; nimirum tractandi et secandi res omnes, artes et scientias.* Dieser Hinweis blieb freilich nur ein Plan, wovon zwei Erklärungen in Bohoričs Einleitung sprechen. Der Autor gewöhnte seine Leser (die Jugend Krains, Kärntens, der Steiermark) an das Lesen slovenischer Bücher und vor allem der slovenischen Bibel (... *et scripta ipsa slavica legant, oblatamque, divino nutu, in aeditis iam bibliis slaviciis ...*), was zweifellos einen Hinweis auf den Fond der damaligen Reformationsliteratur in slovenischer Sprache bedeutet, die mit den *Arcticae horulae* schon ihr 45. Druckwerk erreichte. Neben den Hinweis auf die literarische Überlieferung stellte Bohorič das Bemühen der jüngeren Generation, ihre Muttersprache möglichst vollendet und richtig zu schreiben (*cultissime et rectissime*), den Förderern sprachlichen Könnens (vor allem den Feudalherren) aber sagte er, daß ihre Aufgabe im Grunde ausnehmend ehrenvoll sei (*singulari*

ornamento vobis futurum id esse). Beide gedanklichen Elemente vereinigten die Vergangenheit mit der Zukunft. Bohorič sah in der sprachlichen Praxis der Reformation jenen Keim der sich auf Grund der Anstrengungen der ethnischen Gemeinschaft und auf Grund der Gewogenheit höherer Behörden zu einem laubreichen Baum auswachsen werde. Die neue Schriftsprache wurde also aus großer Liebe geboren, ins Leben aber begleitete sie ein starker Glaube an die Zukunft.

Bohoričs Ansicht über die Sprache kannte also neben der vollkommen linguistischen Grundlage (Analogismus) eine Reihe von kulturgeschichtlichen Grundsätzen, die ein Programm erstehen ließen. Der Autor galt als hervorragender Kenner der slovenischen Sprache. Schon Matthias Klombner, später aber auch die Landstände, vertrauten ihm verschiedene Aufgaben im Zusammenhang mit dem Repertoire der slovenischen Reformationsliteratur an. Es ist erwiesen, daß er den Psalter übersetzte, Jurij Juričičs Übersetzung von Spangenberg's Postille korrigierte und mit Jurij Dalmatin bei allen seinen Druckwerken zusammenarbeitete. Neuere Untersuchungen haben sogar ergeben, daß Bohorič der Autor des biblischen Registers in Dalmatins Ausgabe der Heiligen Schrift ist. Dieses Register umfaßt 775 Wörter, die vom Autor durch Äquivalente aus einem oder mehreren slovenischen und kroatischen (kajkavischen) Dialekten erklärt werden. Ein kürzerer Vorläufer zu diesem Werk wurde bereits in der Ausgabe des *Pentateuch* (1578) veröffentlicht. Bei solcher Arbeit zeigte Bohorič seine Kenntnis slavischer Sprachen und offenbarte sein Gefühl für Wörterbucharbeit. Weil aber zwischen den lautlichen Grundsätzen, die im Register herrschen, und der Sprache des biblischen Textes keine Übereinstimmung besteht, schließen die Sprachwissenschaftler, daß Bohoričs Einfluß auf die Entwicklung der Schriftsprache kleiner ist, als es die traditionelle Literaturgeschichtsforschung angenommen hat.

Im Jahre 1581 wurde Bohorič für die Revisionskommission nominiert, von der er die Aufgabe erhielt, "er solle in rechter Ordnung seine Bemerkungen über die lateinisch-krainerische Rechtschreibung, die er ihnen damals erklärte und die sie nicht verworfen haben, niederschreiben". Der Autor griff über diese seine Aufgabe dadurch hinaus, daß er sein sprachliches Können in eine methodische Einheit zusammenfaßte, "damit man fürderhin unter ihrer Anleitung die Mundart der Krainer und das ihnen Nahe und Ver-

wandte, den in ganz Krain und dem größten Teil der Steiermark und Kärnten beheimateten Dialekt mit lateinischen Zeichen schreiben könne", das heißt, daß Bohorič die slovenische ethnische Gemeinschaft in ihrer Ganzheit vor Augen hatte, was ein kulturgeschichtlich bedeutsames Faktum ist. Die Zweigleisigkeit zwischen Bohoričs Theorie und seiner sprachlichen Praxis in der Bibel Jurij Dalmatins aber erhellt der Autor selbst, wenn er von der Genese seines Werkes folgendermaßen berichtet: "Aber obwohl ich anfangs nur die Rechtschreibung zu behandeln gedachte, habe ich später, weil mich der Geist über das Maß weiterführte, beschlossen, auch für die übrigen Teile der Grammatik mit gleichem Fleiß die Regeln aufzustellen nach dem allgemeinen Gebrauch der besten Mundart, sie in eine Ordnung zu bringen und die ganze Angelegenheit in diesem meinem kleinen Büchlein als krainerische Grammatik zusammenzufassen". Die Erklärung offenbart, daß Bohorič als Experte für Rechtschreibfragen in die Revisionskommission berufen wurde; diesen Bereich und dessen Grundsätze gedachte er von allem Anfang an in einem eigenen Aufsatz beschreiben zu können. Der anfängliche Plan erweiterte sich ihm zum Gedanken an eine ganze Grammatik, die "Regeln nach dem allgemeinen Gebrauch der besten Sprechweise" bringen sollte. Bohorič baute also die Schriftsprache auf die Theorie des Diasystems in dem zwei Hauptdeterminanten zu finden sind. Die erste umfaßt den allgemeinen Sprachgebrauch, was eine gründliche Kenntnis der gesamten Lage voraussetzt, die zweite erfaßt das Kriterium der Auswahl, wonach in die Schriftsprache nur das Allerbeste kommt. Das aber bedeutet, daß Bohorič theoretisch erkannte, worin das Wesen der Arbeit eines Verfassers von Grammatiken begründet liegt.

Aus dem Gesagten erhellt klar, daß Bohorič das Umgangsmittel der slovenischen ethnischen Gemeinschaft zu einer allgemein gebräuchlichen Sprache machen wollte. Das Slovenische war ihm ein Bereich, der zu einer idealen geistigen Heimat werden sollte. In einem gemeinsamen Idiom würden alle, die das Slovenische zur Muttersprache haben, ihren Platz finden, diese Sprache aber wäre auch gleichzeitig Sinn und Zeugnis slovenischen Volkstums. So kann man behaupten, daß Bohorič der Autor jener kulturellen Konzeption ist, die in der Sprache die einzige Möglichkeit einer Verwirklichung des slovenischen ethnischen Subjektes sah. Das geschichtliche Geschick verhinderte nämlich eine gesellschaftlich und politisch normale Entwicklung, deshalb war die Übertragung in den Bereich der

Kultur umso verständlicher. Die Reformation erhielt mit Bohoričs Formulierung auch die äußerliche Bestätigung jener Prozesse, die sie durch ihre praktische Arbeit hervorgerufen hatte. Aus dieser Formulierung wird die Anstrengung des slovenischen Menschen deutlich, der sich als selbständiges geschichtliches Subjekt hinzustellen wünscht, und zur ethnischen (nationalen) Einheit literarischen Willens, die selbst wirken, entscheiden und formen soll, reifen will. Das Subjekt, das das Charakteristikum einer selbständigen sprachlichen Einheit bekam, stellte sich neben andere schon bestehende und auch erst entstehende Subjekte und bestimmte dabei für sich selber die Intensivität und die Dimensionen der geistigen Entwicklung. Die Geburt einer solchen Einheit beinhaltete an und für sich kulturpolitische Bestrebungen, deren äußerer Beweis vor allem Bohoričs Grammatik ist. Mit ihr begann auch im slovenischen Sprachgebiet die Verwirklichung jener immanenteren Bestrebungen, die den Inhalt der Geschichte der Neuzeit bilden, nämlich der Bestrebungen zur Freiheit, zu individueller Geformtheit und unbeschränkter Tätigkeit.

II

Der prosodisch-stilistische Ausgangspunkt: In der Antike war die Grammatik an erster Stelle unter den sieben Künsten (*septem artes*), doch unterschied sich ihr Begriffsinhalt wesentlich vom heutigen. Quintilian bezeichnete sie als die Tätigkeit *recte loquendi scientiam et poetarum enarationem*, was bedeutet, daß die Grammatik neben der Beschreibung der sprachlichen Struktur auch die Grundlagen der Poetik, Stilistik und Metrik beinhaltete. Für diesen Autor war der Redner der ideale Mensch, der Redner aber war *vir bonus dicendi peritus*. Die erhaltenen Zeugnisse aus dem Mittelalter sehen den Ausgangspunkt der Poesie in der Grammatik, deshalb ist es nicht verwunderlich, daß jede grammatikalische Arbeit auch umfangreiche Kapitel über die Hauptelemente guter Ausdrucksweise aufwies. Der Ausdruck Poetik, der häufig gebraucht wurde, hatte eine vom heutigen Begriff unterschiedliche Bedeutung. Es geht nicht um die Theorie oder Technik der Poesie, sondern um die Poesie selbst: *poetica est fictae veraeve narrationis congruenti rhythmio ac pede metrica structura, ad utilitatem voluptatemque accomodata*. Das Wesen der Poesie liegt im metrischen Aufbau, ihr Inhalt ist eine Erzählung (*narratio*), der Sinn aber liegt im Nut-

zen und in der Unterhaltung. Die zweifache Rolle sprachlichen Ausdrucks erkannte grundsätzlich schon Aristoteles mit der Teilung der Sätze in enuntiative und poetische (rhetorische), das Mittelalter aber erarbeitete ein System von Stilmitteln, mit Hilfe derer man einen einfachen oder schmuckvollen Stil (*ornatus facilis* und *ornatus difficilis*) verwirklichen konnte.

Den beschriebenen Typus der Grammatik übernahm bis zu einem gewissen Maße auch Bohorič, für den es als sicher gilt, daß er gerade in diesen Grenzbereichen von dem Vorbild abwich, das er in der Arbeit seines großen akademischen Lehrers Ph. Melanchthon hatte. Die Kapitel, die in dieser Hinsicht entscheidend sind, sind mit den Titeln *De figuris*, *De metaplasmi quibusdam speciebus in carniolana lingua usitatis* und *De prosodia seu accentu* erfaßt.

Das Kapitel *De figuris* zählt acht Eigenheiten sprachlichen Ausdrucks auf, die in folgender Ordnung aufeinanderfolgen: *synthesis*, *zeugma*, *syllipsis*, *prolepsis*, *synechdoche*, *antiptosis*, *enallage* und *evocatio*. Alle Besonderheiten gehören zu den grundlegenden grammatikalischen Regeln, und ihre Kenntnis ermöglicht den richtigen Gebrauch und den entsprechenden sprachlichen Ausdruck. Noch viel interessanter ist das zweite Kapitel (*De metaplasmi*), das die sprachliche Auswahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten ermöglicht. Bohorič führt folgende Beispiele an:

aphaeresis: mu - njemu; ga - njega; jo - njo; nu - inu;

syncope: bom, boš - bodem, bodeš; oča - očeta;

paragoge: dokler - dokle; kakor - kako; sicer - sice;

apokope: lubit - lubiti; pisat - pisati; me - mene; te - tebe;
se - sebe; bo - bode;

antistichon: kakor - kakur; Bog - Bug; moj - muj; tvoj - tvuj.

Das dritte Kapitel (*De prosodia seu accentu*) beschränkt sich ebenso nur auf das Wesentlichste. Darin ist interessant, daß Bohorič richtigerweise die Rolle des Akzents in der slovenischen Sprache erkannt hat, deshalb schloß er jene Abhandlung aus, die diese linguistische Grundtatsache stören könnte. Er entdeckte zwei Akzente, und zwar den Akut und den Gravis, und er ordnete sie in Regeln, deren Kriterium die Zahl der Wortsilben ist. Er stellte fest, daß das Slovenische bei normaler Aussprachebetonung, die die Rechtschreibung nicht bezeichnet, die Möglichkeit hat, mit der Betonung bestimmte Besonderheiten oder Unterschiede in der Bedeutung zu bezeichnen. So bezeichnete er den Halblaut (*pér*) und

die durch den Akzent bedingte semantische Differenz zwischen *váj-lam* (*volvo*) und *vajlám* (*valeo*). Er machte auf die Möglichkeit des sog. sekundären Akzentes in zusammengesetzten Wörtern aufmerksam (z.B.: *pérprávim*, *rézvéžem*), was bei einem Menschen nicht überrascht, der auch musikalisch gebildet war. Den Exkurs schloß er in Bescheidenheit und mit einer Anregung: *Haec pauca monui saltem, si quibus melior ratio magis probatur per me licet. Saltem hoc volo, ne temere quid et sine ratione fiat.*

Die Durchdachtheit des Kapitels *De prosodia seu accentu* beweist auf ihre Weise Bohoričs dichterische Praxis, die im Beispiel mit dem Titel *Otročja pejšem* (Kinderlied) erhalten ist. Von der Ganzheit, die 28 Strophen umfaßt, mögen für die nun folgende Analyse die ersten drei genügen; sie lauten:

- 1 Minila je uže strašna nuč,
iz teme je postala luč,
3 veseli dan zdaj gori gre,
sonce svojo luč rezprostre.
- 5 Gori vstani, obudi se,
srce naše, predrami se,
7 od spajnja uže oku pusti,
odpret se imajo usti!
- 9 Vzdigujmo, Bug, h Tebi naš glas,
Ti Bug resničnu uslišiš nas,
11 si ukazal nam prov moliti,
oblubil si nas uslišati ...

Zur guten Lektüre der angeführten Verse muß man zunächst auf die Verschmelzung zu Diphthongen (Synizese) hinweisen: *je uže*, *spajnja uže*, *resničnu uslišiš*, *si ukazal* und *nas uslišati*. Bei solchem Lesen erhalten wir in allen Versen richtige Achtsilber, was die offensichtliche dichterische Tendenz war. Das Silbenprinzip wird noch ergänzt durch die Rolle des Akzentes; die Betonung der Satzphrase stimmt größtenteils mit der metrischen Betonung überein, was folgende Skizze erhellt:

- | | | |
|---|-----------------|----|
| 1 | - / - - - / - / | |
| | - / - - - / - / | |
| 3 | - / - / - / - / | 9 |
| | / - - / / - - / | |
| 5 | / - / - - / - - | 11 |
| | / - / - - / - - | |
| 7 | - / - - / - / - | |
| | - / - - / - / - | |

Das Schema des Silbenprinzips entwickelte sich auch im Falle Bohoričs zugunsten der rhythmischen Tendenzen, die in der Betonung ihren Ursprung hatten. Das behandelte Gedicht zeigt deutlich, wie die spezifische Eigenheit des Slovenischen im Kampf mit der nicht adäquaten Form ihre richtige rhythmische Gestalt sucht. Bohoričs Gedicht lehnt sich also bewußt an die syllabische Verstechnik an, wächst aber in Wirklichkeit aus dem Akzentuierungsprinzip. Die mehr oder weniger spürbare jambische Teiltendenz im Gefüge des achtsilbigen Verses ist dasjenige, was für Bohorič und seine Zeit bezeichnend ist. Sein versifikatorisches Prinzip ist ein syllabotonisches, was bedeutet, daß er auch noch die Gesetzmäßigkeiten des Akzents beachtet, der gerade in seiner Grammatik eine entsprechende Bedeutung bekam und die erste Behandlung erfuhr.

Für die behandelten drei Kapitel aus Bohoričs Grammatik können wir behaupten, daß sie bei den elementarsten Fragen von Stil und Metrik stehen geblieben sind. Diese Bescheidenheit ist damit erklärbar, daß die Grammatik schon vor dem XVI. Jahrhundert zu einer speziellen Wissenschaft wurde. Sehr viel mehr aber zählt die Tendenz von Humanismus und Reformation, die sich beide vom ausgeschmückten Stil losgesagt hatten und für einen realistisch-funktionalen Ausdruck eintraten. Bohorič konnte für seinen Standpunkt eine Stütze in Erasmus von Rotterdam finden, ausgearbeitete Grundsätze aber hatte im Werk *Clavis scripturae sacrae* (1567) auch sein Vorbild Matthias Vlačič. Dieser handelte im zweiten Teil seines Buches breit über die Teile der Rede, über Tropen, Figuren und überhaupt über den Sprechstil. Seiner Meinung nach sind Tropen und Figuren für den Leser hinderlich, deshalb entschied er sich für die stilistische Ausgangsstellung des Thukydides, die er in sechs Grundsätzen zusammenfaßte:

1. wenige Worte sollen möglichst viele Dinge und über viele Dinge aussagen;
2. wenige Worte sollen viel Inhalt bieten;
3. das Sprechen soll durch die ausgewählte Kraft des Wortes wirken;
4. die Wörter seien bildhaft und ausdrucksvoll;
5. die Gedankenschlüsse seien logisch und
6. die Satzkonstruktion straff.

Die Verwirklichung eines solchen Stiles fand Vlačič in der Welt der Bibel und in der Welt Homers, besonders aber hob er den Stil

der Paulus-Briefe hervor. Zugleich mit diesen Quellen für eine ideale Schreibweise führte er noch Sophokles, Horaz und Vergil an. Beide Komplexe, der biblische und der antike (griechische), waren in der Denkart der slovenischen Reformation gegenwärtig, ihr Wesen aber übernahm auch Bohorič. So war es logisch, daß sich der Autor der ersten slovenischen Grammatik lediglich über die Eigenschaften aussprach, die Grundlage für einen guten Sprachstil sind, alle anderen Fragen aber beiseite ließ. Damit dokumentierte er seine genetische Zugehörigkeit zu den Ansichten des Humanismus, zugleich aber enthüllte er die wichtigste Eigenschaft der slovenischen Reformation, der es in erster Linie um die praktische sprachliche Erprobung ging, wobei aber ausgesprochen künstlerische (literarische) Probleme vollkommen in den Hintergrund traten.

Die beiden gedanklichen Elemente, die Bohoričs Grammatik *Arcticae horulae* der Literaturwissenschaft stellt, eröffneten eine Reihe von zentralen Fragen der slovenischen Kultur im XVI. Jahrhundert. Die Auffindung der gedanklichen Elemente, die des Autors Sprachanschauung bilden, zeigte ein geschlossenes und gründlich gegliedertes Denksystem. Bohorič bezeugte in aller Eile seine Zugehörigkeit zur "realistischen" Sprachschule der Analogisten, sehr viel detaillierter aber arbeitete er die Grundsätze heraus, von denen die Sprache als kulturgeschichtliches Phänomen abhängig ist. Sein Konzept vom Slovenischen als einem Medium, in dem allein der slovenische Mensch ein freier Schöpfer sein kann, schuf den Begriff des "literarischen Volkes", zugleich aber brachte es jenen Standpunkt, der erst von der Moderne am Ende des XIX. Jahrhunderts geändert wurde.

Ebenso feinhörig für das Wesentliche in seiner Zeit erwies sich Bohorič auch in der Abhandlung über die Grundlagen für einen guten sprachlichen Ausdruck. Seine Entscheidung für den *ornatus facilis* stand nämlich im Einklang mit den linguistischen und historischen Tatsachen. Die slovenische Sprache hatte vor kaum dreißig Jahren (1550) das erste gedruckte Buch erhalten, deshalb war es nötig, sie zuerst nach außen zu festigen und gründlich kennenzulernen. Die Träger der Reformationsbewegung kannten zwar das *bel parlare*, ihre Ausgangsstellungen aber waren ausgesprochen praktische und brauchten zur Erreichung ihrer Ziele den einfachen und jedermann verständlichen Ausdruck. Weil dieses Streben in Aussprü-

chen großer Humanisten und Reformatoren ihre Stütze finden konnte (Erasmus, Flacius), war es für die slovenische ethnische Mitte umso enger annehmbar.

Die Behandlung zweier Probleme aus Bohoričs geistigen Spannweiten hat gezeigt, daß es um denkerische Elemente geht, die in schöpferischem Kontakt mit der humanistischen Welt entstanden sind. Die Bedeutung der auf dieser Grundlage gewonnenen Feststellungen ist umso größer, weil sowohl die Einleitung als auch die Kapitel über die Prosodie und den Stil original sind, was bedeutet, daß es bei Bohorič um eine selbständige Schau auf zentrale Fragen der damaligen Kultur im slovenischen Sprachraum geht. Deshalb wird man auf den Autor der ersten slovenischen Grammatik fürderhin nicht mehr wie auf eine Erscheinung sehen können, die die Hauptströmungen in der reformatorischen Tätigkeit nur begleitet. Bohorič ist vor allem ein selbständiger und originaler Denker, der seinem geistigen Format und dem Inhalt seines Werkes nach dem Typus des slovenischen Humanisten zugehört. Die *Arcticae horulae* reichten über die Ebene primärreligiöser Beweggründe der Reformationsbewegung hinaus, sie traten in die Welt des Profanen und versuchten als erste, diese Welt in einer kulturgeschichtlich bedeutsamen Vision zu beherrschen.

IV. DIE BEFREIUNG DES POETISCHEN AUSDRUCKS (JURIJ DALMATIN)

Jurij Dalmatin (ca. 1547-1589) gehört jener Generation slovenischer Reformatoren an, die von Jugend an protestantisch war und ausschließlich in diesem Geiste geschult wurde. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen bildete sich sein geistiges Profil unter ausnehmend günstigen Umständen. Dalmatin stand in freundschaftlicher Verbindung mit Bohorič, Krelj und Trubar, und er schulte sich bei den führenden protestantischen Theologen des damaligen Deutschland (Jakob Andreae, Johannes Brenz der Jüng., Martin Crusius, Jakob Heerbrand u.a.). Die durch Studium und Erziehung begründeten Anregungen verbanden sich auf glückliche Weise mit den Intentionen des jungen slovenischen Schrifttums, dem gerade Dalmatin einige bedeutende Werke beisteuerte. Sein Beitrag zu Bibliographie der slovenischen Reformation ist folgender: *Jezus Sirah* (Jesus Sirach, 1575), *Pasjon* (Passion, 1576), *Biblije ... prvi dejl* (Der Bibel ... erster Teil, 1578), *Ta celi katehismus, eni psalmi inu ... pejsni* (Der ganze Katechismus, einige Psalmen ... und Lieder, 1579), *Salomonove pripuvisti* (Salomons Erzählungen, 1580), *Perve bukve Mozesove* (Das erste Buch Moses, 1580), *Katehismus* (Katechismus, 1580), *Biblija* (Bibel, 1584), *Ta celi katehismus, eni psalmi inu ... pejsni* (Der ganze Katechismus, einige Psalmen und ... Lieder, 1584), *Karščanske lepe molitve* (Schöne christliche Gebete, 1584), *Agenda* (1585) und *Ta kratki wirtembergski katehismus* (Ein kurzer württembergischer Katechismus, 1584).

Aus den angeführten Werktiteln kann man den breiten Bereich von Dalmatins Schaffen ersehen. Wir finden ein Gebetbuch, katechetische Texte, ein Ritualbuch, Lieder und die Übersetzung der ganzen Bibel. Große Bedeutung für die folgende literarische Entwicklung hatte vor allem Dalmatins Versifizierung, wovon ein bedeutender Teil, im Einklang mit der Zeit, noch immer lediglich rhythmisiertes Paraphrasieren der christlichen Lehre ist. Es gilt aber nun, in den Schichten der protestantischen Dichtung aufzudecken, wie und in welchem Maße das dichterische Subjekt von einem bestimmten dichterischen Stoff erfaßt und erfüllt wurde. Auf der niedrigsten Stufe wird der gegebene Stoff, der biblischen Ursprungs ist, lediglich selbständig kompositorisch zergliedert und stilistisch gewertet (diese Stufe ist typisch für den gesamten Trubar). Von der biblischen Nacherzählung, der die Metrik nur für

mnemotechnische und katechetische Zwecke dient, haben sich die protestantischen Dichter dann entfernt, wenn sie sich unmittelbar an den Leser wandten, weil sie aus der biblischen Stofffülle irgendeine Lehre für das Leben abzuleiten wünschten, oder aber, wenn sie irgendein Glaubenssatz zu einer Polemik gegen die Katholiken verlockte. In solchen und ähnlichen Fällen waren die Schöpfer Vermittler zwischen Gott und den Menschen; sie sprachen als Gesandte des Gottesreiches oder als Vertreter der Glaubensgemeinde. In diese Funktion konnte aber immer mehr auch die Alltäglichkeit eindringen, angesichts derer der Dichter früher oder später persönlich reagieren mußte.

In die Richtung einer Individualisierung dichterischer Texte bewegte sich deutlich vor allem J. Dalmatin. Seine psychodynamische Struktur erlebte zutiefst die Erschütterungen der Zeit; er konnte diese Zeit aber weder verstehen noch mit den Gesetzmäßigkeiten der Geschichte erklären. Die großen Veränderungen, die die Psyche des Menschen im XVI. Jahrhundert im allgemeinen erschütterten und die auch auf Dalmatins stimmungsmäßige Aufnahmefähigkeit einwirkten, sprach am schönsten Luther im Vorwort zum Psalter aus; Dalmatins freie Übersetzung dieser Stelle lautet:

"Človešku srce je kakor ena barka na enim divjim morje, katero fortune inu viharji od štirih stran tiga svita gonijo. Od te strane paha strah inu skrb pred prihodno nesrečo, od une strane pak srd inu žalost zavolo tiga hudiga, kir je uže vpričo... Take fortune inu vihri pak vuče iz srca govoriti inu srce gori odpreti inu grunt vunkaj izsipati. Zakaj kateri v strahi inu nuji teči, ta veliku drugači govori od nesreče kakor ta, kir v veselej plove ..."

Der Begriff der Unruhe ist verbunden mit dem Begriff der Aussage (*iz srca govoriti inu srce gori odpreti*); das aber ist eigentlich eine realistische Theorie des Schaffens, die - philosophisch betrachtet - das Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt erfaßt. Dalmatin war der erste Slovene, der den psychologischen Ursprung künstlerischen Schaffens aufspürte; er blieb aber nicht nur bei der theoretischen Erkenntnis stehen, sondern tat auch entscheidende Schritte auf der praktischen Ebene.

Die Individualisierung der Dichtung bewirkte in Dalmatin die Umdeutung der Psalmen, die durch ihre rhythmische Struktur und den erhöhten Ausdruck sein differenzierendes ästhetisches Gefühl weckten und formten. Daher ist es nicht überraschend, daß es in seiner dichterischen Tätigkeit zu einem Umbruch des katechetischen Liedes in eine persönlich-religiöse Aussage kam, die wir geistliche Poesie

nennen. Das lyrische Subjekt hat durch sein persönliches Erleben das Gedicht als gemeinschaftliche Manifestation zerschlagen und erste Verse geschaffen, die im Namen einer individuellen Aussage gesprochen und in der ersten Person Einzahl niedergeschrieben sind. Die Entwicklung der protestantischen Dichtung erreichte damit die dritte und damals höchste Stufe. Zugleich mit dem Prozeß der Individualisierung trat in den betreffenden Texten die syllabische Versbasis immer mehr zugunsten einer wirklichen klanglichen Gestalt der slovenischen Sprache zurück, die als entscheidendes rhythmusbildendes Grundgesetz die Betonung wählte. Dalmatins Versifizierung erreichte schon das Gleichgewicht zwischen der Wortbetonung und der metrischen Betonung.

Dalmatin war also auf Grund seiner persönlichen Gegebenheiten und der vorherrschenden lyrischen Disposition unter den slovenischen Reformatoren die am ehesten "künstlerische" Natur. Diese psycho-dynamische Eigenschaft fand in vollem Ausmaß Ausdruck und Bestätigung in der Übersetzung der gesamten Bibel; mit ihr war das Buchrepertoire der Reformation abgerundet und sinnvoll.

I

Die Bibel ist ein *opus proprium* der Reformationsbewegung, weswegen sich schon gleich zu Beginn Wünsche der slovenischen Protestanten hinsichtlich ihrer Übersetzung regten. In direkter Verbindung zwischen dem Einzelnen und Gott - was eine grundlegende Neuheit in der ontologischen Situation des Menschen des XVI. Jahrhunderts war - stellte sie das wichtigste Bindeglied dar; das wies ihr eine besondere geistige und kulturgeschichtliche Bedeutung zu. Gedanken um eine Übersetzung biblischer Texte ins Slovenische machte sich bereits Primož Trubar, der schon zu Beginn seiner Tätigkeit bekundete, diese Aufgabe zu erfüllen. Einen ersten Schritt hin zu seinem größten Werk tat er schon 1555, als er *Ta evangeli svetiga Matevža* (Das Evangelium des heiligen Matthäus) veröffentlichte; diese Arbeit setzte er in Abständen fort, was sich in den veröffentlichten Bruchstücken zeigte (1557, 1560, 1561, 1567, 1577), die er schließlich erneut durchsah und als *Ta celi novi testament* (Das ganze neue Testament, Tübingen 1581-1582) herausgab. Trubar beherrschte nicht das Hebräische und Griechische, weswegen er ausschließlich an lateinische, deutsche und italienische Veröffentlichungen gebunden war. Sich selbst gegenüber war er kritisch genug, um zu erkennen, daß er dem Alten Testament nicht gewachsen wäre.

Aus ihm übersetzte er lediglich *Ta celi psalter Davidov* (Der ganze Psalter Davids, 1566), mit dem sich gleichzeitig auch Adam Bohorič beschäftigte. Über dieses Werk kam keiner von beiden hinaus; über ihre menschliche Weite und ihr Kulturkonzept aber sagt die Tatsache genug aus, daß sie für dieses Werk Dalmatin gewinnen konnten. Dieser kam aus der Schule des Bohorič, die in humanistischem Geist konzipiert war. Unter Trubars Mentorschaft aber fügte er sich in Perspektiven ein, so wie sie für die slovenische Reformation der Verfasser des ersten slovenischen Buches umrissen hatte.

Dalmatins Entscheidung, die Bibel zu übersetzen, war gewagt und schwierig. Die slovenische Literatursprache hatte in der Zeit, als Dalmatin die ersten Seiten des Alten Testamentes (*Pentatevh* - Pentateuch) übersetzte, eine kaum zwanzigjährige Tradition, die im Hinblick auf die genetischen Schichten und die Praxis des Wortausdrucks so heterogen war, daß man sie kaum als Norm bezeichnen konnte. Aller Wahrscheinlichkeit nach war für Dalmatin die Anlehnung an zwei sprachlich spezialisierte Stilarten, die schon das Mittelalter in genügender Breite entwickelt hatte, entscheidender als die erwähnte Tradition. Es geht um Überlieferungen sprachlicher Stilarten, die von der Kirche und der traditionellen (Volks-) Dichtung entwickelt wurden. Auf ihrer Grundlage konnte man eine neue Literatursprache schaffen; bei Berücksichtigung ihrer Breite aber schien auch die Übersetzung der Bibel eher realisierbar.

Die Hypothese vom Bestand der erwähnten sprachlichen Stilarten läßt sich zwar wissenschaftlich nicht bis ins letzte begründen, weil den Forschern das nötige konkrete Material fehlt. Sie wird aber trotz einiger Vorbehalte von allen bedeutenderen Literaturgeschichtsforschern und Sprachforschern, die sich mit den Problemen des Mittelalters und der Reformation befaßt haben, anerkannt, weil einsichtig ist, daß sich in einem längeren Zeitraum in beiden sprachlich-stilistischen Schichten eine Reihe von morphologischen und syntaktischen Verbindungen, wahrscheinlich auch von Stilemen, herausbildeten, die das Hauptausdrucksmittel spezialisierter Bereiche des Lebens und des Schaffens waren. Als Vorbild für die vermutete Tradition kann man mehrere Beispiele anführen; hier werden wir uns mit zweien begnügen, von denen jedes typisch für den ihm eigenen Bereich ist.

In der Handschrift von *Stična* (in der Niederschrift der allgemeinen Beichte aus dem Jahre 1440) ist folgende Formulierung, die

zwei Varianten kennt, zu finden:

a) *inu se izpovem inu dlžen dam našimi gospudi*

b) *ja se dlžen dam, kir sem ...*

Eine gleiche Formulierung finden wir auch in Trubars Lied *Bug bodi meni milostiv* (Gott sei mir gnädig); sie lautet:

Tebi se jest kriv, dolžan dam,

Očetu se izpovedam ...

In der Volksballade *Rošlin in Verjanko* (Rošlin und Verjanko) lauten die Anfangsverse so:

"Oh, kaj čva, kak čva, lub' moj sin?

ti si premlad za oženit',

jez sem prestara za moža vzet'."

"Le vzemite, mati, moža, katerga čte,

le Rošlina hudga ne ..."

Im biblischen *Buch Ruth* (Rutina knjiga), wie es Dalmatin übersetzt hat, spricht Noemi zu seinen Schwiegertöchtern mit ähnlichem sprachlichem Ausdruck:

Vernite se moje hčere inu pojdite tja, zakaj jest sim uže prestara, de bi moža vzela. Inu de bi si jest lih djala, de si vupam, de bi leto nuč eniga moža vzela inu otroke rodila? Bode te li hotele prov čakati, dokler zrasto? Bote li prov mogle čakati, de bi možov ne vzele?

Seine künstlerische Begabung und die Kenntnis der Traditionen stilistischer Schichtungen der damaligen slovenischen Sprache aber hätten noch nicht für die Übersetzung der Bibel ausgereicht. Über die letzten und entscheidenden Motive für diese Tat spricht Dalmatin mittelbar in der deutschen Widmung. Die Bibel war Menschen zugeordnet, die in den Herzogtümern Steiermark, Kärnten und Krain mit den angeschlossenen Herrschaften der Windischen Mark, Metlika, Istriens und des Karsts lebten, was soviel heißt wie: er hatte ein klares Bewußtsein für ethnische Fragen. Dieser Teil der Sprache ist zwar nur Dialekt einer größeren Einheit, die er slavische Sprache nennt; trotzdem aber bedeutete im Sinne der Wiedergeburt die Nachbarschaft slavischer Völker sehr viel, in deren Gemeinschaft die slovenische Sprache sich neuerlich fand. Dieser Stolz basierte auf einer Besonderheit des Slovenischen: "Und alle angeführten slavischen Völker können unseren Dialekt, wenn er richtig gesprochen, ausgesprochen und geschrieben wird, ganz gut und viel leichter erfassen, als wir ihren Dialekt wegen dessen schwieriger und eigenartiger Aussprache und Schreibung; das lehrt die Erfahrung". Pa-

rallel dazu führte Dalmatin jene europäischen Völker an, bei denen "vor kurzer Zeit" protestantische Schriften und Bibelübersetzungen erschienen; darauf schloß er: "Und wenn es wir Slovenen doch überall dankbar eingestehen wollten, würden wir sehen, daß der gute, barmherzige Gott sich auch unser in diesen Ländern mit unserer gewöhnlichen Muttersprache mit einer besonderen unerwarteten Gnade vor anderen Völkern erinnert hat, uns die gleiche Gabe und Offenbarung seines Wortes als anfangs den Hebräern, dann den Griechen und den Römern und schließlich auch den Deutschen und anderen Völkern zudenkend".

Wenn wir die religiöse Motivierung, die uns hier nicht interessiert, außer acht lassen, bleiben noch immer Motive, die einem entwickelten ethnischen Bewußtsein und dem Gefühl für kulturelle Bedürfnisse entspringen. Beides war entscheidend dafür, daß Dalmatin sein künstlerisches Talent und seine Sprachkenntnisse für eine Sache einsetzte, die die zentrale geistige Schöpfung für das XVI. Jahrhundert wurde. Mit einigen Perspektiven, die gerade diese Studie behandelt, ist sie noch in der heutigen Zeit gegenwärtig.

Als Dalmatin zu übersetzen begann, sah er sich mit sehr konkreten Fragen konfrontiert. Er war sich bewußt, daß die sprachliche Gestalt der Übersetzung dem geographischen Raum entsprechen mußte, den er selbst als slovenischen bezeichnet hatte. Er entschied sich für eine Lösung, die die einzig mögliche war: "Und weil sich unsere krainerische Sprache, auf die ich als Krainer die meiste Rücksicht nahm, durch eine besondere Eigenart einigermaßen von den übrigen slovenischen Dialekten unterscheidet, habe ich mich in bezug auf die Rechtschreibung und Schreibung der Wörter auf andere Weise bemüht - vor allem durch Hinzufügung einiger Wörter am Rand (auf sie machte ich durch Sternchen aufmerksam) und hinten im Register -, daß diese meine Übersetzung nicht nur in Krain, der Untersteiermark und Kärnten, sondern auch in den anderen erwähnten benachbarten slovenischen Landen mit Fleiß, wie ich hoffe, gelesen und gebraucht werden könnte zur Verbreitung der Sprache und Förderung der reinen Lehre".

Die sprachliche Praxis, die Dalmatin in diesem Absatz umschrieb, muß man vor Augen haben, weil sie wesentlich auch die stilistische Wortwerdung bestimmte. Viel entscheidender für die behandelte Frage aber war die Auswahl der Vorlage, auf der Dalmatin seine Übersetzung vorbereitete.

Das Problem, das sich damit stellt, verlangt wegen seiner Wichtigkeit in der Sprachwissenschaft nach einer genauen Analyse. An dieser Stelle ist natürlich nur eine typologische Analyse der Modelle möglich, die wir auf der Grundlage zweier Ausschnitte aus der Dalmatin-Bibel ausführen werden (*Rutina knjiga* - Buch Ruth III, 9-13 und *Visoka pesem* - Hohes Lied II, 10-13). Diese beiden Ausschnitte werden wir der Luther-Übersetzung (1534) und Vulgata gegenüberstellen; wegen der Entwicklung des Wortungsprozesses aber werden wir dem noch die entsprechenden Stellen aus Japeljs Bibelübersetzung und aus der neuesten Übersetzung der Heiligen Schrift hinzufügen. Der Textvergleich ist folgender:

A. Das Buch Ruth

Dalmatin 1584: Inu on je djal: Gdu si ti? Ona je odgovorila: jest sim Rut, tvoja dekla, sprostri tvoja peruta čez tvojo dekle, zakaj ti si erbič. On pak je djal: Žegnana bodi ti Gospudu, moja hči; ti si eno bulšo milost potle sturila kakor poprej, de nesi hodila za hlapčiči inu zu bogatimi, ni za vbozimi. Nu, moja hči, ne buj se, vse kar kuli rečeš, tu hočem jest tebi sturiti. Zakaj vse mestu mojga folka vej, de si ti ena brumna žena. Nu je tudi rejs, de sim jest erbič, ali vsaj je eden bliže, kakor jest. Ostani čez nuč ...

Luther 1534: Und er sprach, Wer bistu? Sie antwortet, Ich bin Ruth deine magd, Breite deinen flügel ober deine Magd, denn du bist der Erbe. - Er aber sprach, Gesegnet seistu dem Herrn meine tochter, Du hast eine bessere barmhertzigkeit hernach gethan, denn vorhin, das du nicht bist den Jünglingen nachgegangen, weder reich noch arm. Nu meine Tochter, fürchte dich nicht, Alles was du sagest, wil ich dir thun, Denn die gantze Stad meins Volcks weis, das du ein tugentsam Weib bist, Nu es ist war, das ich der Erbe bin, Aber es ist einer neher denn ich, Bleib ober nacht ...

Vulgata: Et ait illi: Quae es? Illaque respondit: Ego sum Ruth ancilla tua: expande pallium tuum super famulam tuam, quia propinquus es. Es ille, Benedicta, inquit, es a Domino, filia, et priorem misericordiam posteriore superasti, quia non es secuta iuvenes pauperes sive divites. Noli ergo metuere, sed quidquid dixeris mihi faciam tibi; scit enim omnis populus, qui habitat intra portas urbis meae, mulierem te esse virtutis. Hec abruo me propinquum, sed est alius me propinquior. Qiesce hac nocte...

Japelj 1791-1802: Inu je djal k njej: Kdo si ti? Ona je odgovorila: Jest sim Ruth tvoja dekla, sprostri tvoj plajš čez tvojo služabnico: zato ker si moje žlahte. Inu on je rekal: Žegnana si ti, moja hči, od Gospoda: leta tvoja posledna dobrota dene še to poprejšno nazaj: zato, ker nisi za mladenči, ne za vbogimi, ne bogatimi hodila. Nikar se tedaj ne boj, ampak, kar koli boš rekla, hočem jest tebi sturiti. Zakaj vse ludstvu, kateru v letim mesti prebiva, vej, de si ti ena čednosti polna žena. Tudi ne odrečem, de bi jest ne bil v žlahti; ali en drugi je še bližej v žlahti. Le počivaj leto noč ...

Slavič 1959: Rekel je: "Kdo si?" Odgovorila je: "Ruta, tvoja uekla! Razgrni krajec svojega plašča čez svojo deklo, ker si odkupitelj!" Odvrnil je: "Blagoslovljena od Gospoda, moja hči! Ljubezen, ki jo zdaj kažeš, je lepša ko prejšnja, ker nisi hodila za mladeniči, bodisi ubogimi ali bogatimi. Sedaj pa, moja hči, se nikar ne boj! Vse, kar si rekla, ti bom storil. Saj ve vsakdo pri vratih mojega ljudstva, da si krepostna žena. A se veda je res, da sem odkupitelj; toda je še drug odkupitelj, ki je bližji sorodnik kot jaz. Ostani to noč tu!

B. Hohes Lied

Dalmatin 1584: Moj prijatelj odgovori inu pravi k meni: Vstani gori moja luba, moja lepa, inu pridi sem. Zakaj pole, zima je minila, dež je proč inu tje; cvejtje je naprej prišlo v deželi, spomlad je prišla inu grlica se pusti slišati v naši deželi. Figovu drivu je brst naprej pognalu, vinske trte so očesa dobile inu dajo svoj duh. Vstani gori, moja luba inu pojdi, moja lepa, pridi semkaj.

Luther 1534: Mein Freund antwortet, und spricht zu mir, Stehe auff meine Freundin, meine schöne, und komm her. Denn sihe, der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und da hin, Die Blumen sind erfür komen im Lande, Der Lenz ist er bey komen, und die Dordeltaube lesst sich hören in unserm Lande. Der Feigenbawm hat knoten gewonnen, die Weinstöcke haben augen gewonnen, und geben iren Ruch, Stehe auff meine Freundin und kom, meine schöne kom her.

Vulgata: En dilectus meus loquitur mihi: Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea et venit. Iam enim hlems transiit, imber abiit et necessit. Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit, vox turturis audita est in terra nostra, ficus protulit grossos suos, vineae florentes dederunt odorem suum. Surge, amica mea, speciosa mea, et veni ...

Japelj 1791-1802: Polej moj lubi govori k meni: Vstani, inu hiti moja prijateljca, moja golobica, lepa moja, inu pridi. Zakaj zima je minula, daž je nehal, inu prešal. Cvetje se je v naši deželi perkazalu, čas obrezovanja je prišal: garlica se je v naši deželi slišala: Figovu drevu je svoje pervu sadje pognalu: cvedejoči vinogradi dajo svoj duh. Vstani moja prijateljca, moja lepa, inu pridi ...

Slavič 1959: Moj ljubi spregovori in mi pravi: / Vstani, prijateljica moja, / moja lepa, in pridi! / Zakaj, glej, zima je minila, / deževje je nehalo, prešlo. / Cvetlice so se prikazale v deželi, / čas petja se je približal / in grlice glas se sliši v naši krajini. / Smokva poganja svoje sadove, / cvetje vinske trte je zadišalo. / Vstani, prijateljica moja, / moja lepa, in pridi!

Ein oberflächlicher Blick auf die zitierten Stellen zeigt zweifellos, daß für Dalmatin während des Übersetzens Luthers deutsche Bibel entscheidend war. Die charakteristischsten syntaktischen Einheiten haben immerhin die Bedeutung eines Beweises; als Beispiel führen wir nur zwei an:

A - 1. Zakaj vse mestu mojga folka vej, de si ti ena brumna žena.

2. Denn die gantze Stad meins Volcks weis, das du ein tugentsam Weib bist.
3. Scit enim omnis populus, qui habitat intra portas urbis meae, mulierem te esse virtutis.

- B - 1. ... spomlad je prišla inu grlica se pusti slišati v naši deželi.
2. Der Lentz ist er bey komen, und die Dordeltaube lesst sich hören in unserm Lande.
 3. ... tempus putationis advenit, vox turturis audita est in terra nostra ...

Für Dalmatin war Luther die Norm, an die er sich während des Übersetzens hielt; an dieser Tatsache konnte auch die Arbeit der Revisionskommission nichts ändern, in der wenigstens Jeremias Homberger ein ausgezeichnete Hebräist und Gräzist war. Seine Rolle bestand offensichtlich darin, daß er "abgesehen vom Suchen von Argumenten in zweifelhaften Fällen, vor allem wenn der slovenische Übersetzer keinen äquivalenten Ausdruck für den Text Luthers finden konnte, seine Phrase, die man ihm zu diesem Zweck wörtlich ins Deutsche oder ins Lateinische übertragen hatte, an Hand des Ausdrucks im Original überprüfte" (Fr. Kidrič).

Für diese Tatsache gab es mehrere Gründe. Dalmatin selbst sprach in seiner deutschen Widmung von Luther und nannte ihn "einen teuren, erleuchteten Gottesmann". Er sprach auch über die Bedeutung seiner Übersetzung, die er darin sah, daß mit ihr Gott "sein Wort barbarischen Völkern (wie sie die stolzen und schäbigen Griechen und Lateiner immer und überall verächtlich nannten) in der deutschen, dem einfachen Menschen verständlichen Sprache offenbarte, und zwar so, daß nicht nur die deutsche Sprache zusammen mit dem reinen Gotteswort eine Verbreitung erfuhr, sondern auch das Gotteswort mit der Sprache und vor allem mit der gut verdeutschten Bibel; die Luther-Bibel benützen alle Theologen und Juristen als Kommentar, weil sie so hervorragend mit dem hebräischen und griechischen Text übereinstimmt, daß sie sogar gelehrte Juden, ob sie es wollen oder nicht, bestätigen und anerkennen müssen. So hat die göttliche Gnade auch verursacht, daß heute unter den Deutschen jedermann, hohen oder niederen Standes, jung oder alt, Mann oder Frau, Knecht oder Magd, das göttliche Wort hören, lesen, rezitieren, singen und verstehen kann, wo immer Gottes Wort nach dieser Bibelübersetzung

verkündet wird".

Dalmatin entschied sich für Luther zunächst aus ideologischen (theologischen) Gründen. Der Pionier der Deutschen Reformation war für die slovenischen Protestanten in dieser Hinsicht eine Autorität. Trubar schrieb über ihn, daß er "richtig spreche und schreibe", mit seinem Werk aber öffnete "Gott vielen Menschen (unter denen solche sind, die Gewalt haben, den Kaiser aufzustellen, und andere, einige Stellen dieses Reiches zu besetzen) die inneren, geistigen Augen". Der zweite Grund war ein aus dem Text begründeter, ist doch Luthers Bibel mit dem hebräischen und griechischen Text abgestimmt, den Johannes Reuchlin und Erasmus von Rotterdam für eine breitere Verwendung vorbereiteten. Die unmittelbare Verbindung von Luthers Übersetzung mit der Septuaginta - nicht mit der Vulgata - weckte in Dalmatin den Gedanken, daß er sich so an der Quelle des wahrhaften biblischen Textes befinde; gleichzeitig aber entband er ihn der Gewissensbisse, daß er selbst nicht nach dem Urtext, sondern mittelbar übersetze.

Der dritte Grund, der bedeutsamste, war mit der Rolle der Sprache in der Volksgemeinschaft verbunden. Es kann nicht nachgewiesen werden, daß Dalmatin die betreffenden Stellen bei Luther, die zu diesem Fragenkomplex gehören, kannte, wir können aber voraussetzen, daß er sie wenigstens ungefähr erfüllte. Das Adäquate in Luthers Übersetzung konnte er in jedem Satz sehen; der deutsche Reformator ging nämlich von einem Standpunkt aus, den er wie folgt formulierte: "Ich habe mich beim Dolmetschen des befließigt, reines und klares Deutsch zu geben. Es ist uns wohl oft begegnet, daß wir vierzehn Tage, drei, vier Wochen lang ein einziges Wort gesucht und danach gefragt haben, und haben es dennoch zuweilen nicht gefunden". Die Praxis dieser Bestrebung umschrieb er so: "Man muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt drumb fragen und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetschen, so verstehen sie es denn und merken, daß man deutsch mit ihnen redet". Ein bezeichnendes Beispiel wahren Sprachgefühls ist eine bekannte Stelle aus dem Evangelium des Matthäus (12, 34), die die bis dahin tätigen Übersetzer wörtlich ins Deutsche übertrugen: Aus dem Überfluß des Herzens redet der Mund. Luther war angesichts dieser Übersetzung erzürnt: "Sage ich, ist das deutsch geredet? Welcher Deutsche versteht solches? Überfluß des Herzens ist kein Deutsch ... sondern also redet

die Mutter im Haus und der gemeine Mann: Wes das Herz voll ist, des gehet der Mund über. Das heißt gut deutsch geredt".

Sprachliche Sorgfalt und stilistische Entsprechung pflegte mit großer Begeisterung auch Dalmatin. Der Text, den er ins Slovenische übersetzte, war die *biblia sacra*; die Vorlage, nach der er arbeitete, aber war Luther als oberste Autorität des slovenischen Protestantismus. Für die Arbeit war er zwar gründlich gerüstet, trotzdem aber erlaubte ihm die undifferenzierte Form der slovenischen Sprache nicht immer, das richtige Äquivalent zu finden. Um sich klar auszudrücken, flüchtete er in eine Häufung von Bedeutungsnuancen, der Übersetzung aber fügte er noch ein differenzierendes Wörterbüchlein hinzu, in dem er die Wörter in vier Gruppen teilte: a) krainerisch, b) kärntnerisch, c) slovenisch oder besjakisch und d) kroatisch, dalmatinisch, istrisch oder am Karst beheimatet. Dieses Wörterbuch enthüllt, daß der Übersetzer während der Arbeit für jeden Begriff der Vorlage mehrere äquivalente Ausdrücke hatte, was soviel heißt wie: der Großteil des Wortschatzes, der in der konkreten Redeweise verwendet wird, ist eine Folge sprachlicher Auswahl. Ein solcher Vorrat an Synonymen, gesammelt aus dem Schatz der damaligen Dialekte, war zum Beispiel:

gnusnoba: groza, smrad, mrzkost, odurnost, skrumba, mrzota

kardelu: kup, čreda, šereg, vnožina, stan.

Beispiele dieser Art zeigen, daß Dalmatin während des Übersetzens von einer ähnlichen sprachlichen Leidenschaft ergriffen war wie Luther. Bei ihm aber konnte der slovenische Reformator noch etwas entdecken, was ebenso charakteristisch für seine Praxis wurde. Luther nahm in seinen sprachlich-stilistischen Bau die Erfahrungen des religiösen Ausdrucks aus der deutschen mystischen Literatur und die Rhythmik des humanistischen Satzes mit auf; angesichts dieser Schichten aber war ihm die Tradition des ostmitteleuropäischen Geschriebenen und der Kanzlei-Sprache am deutlichsten vor Augen. Die Entscheidung für diese Grundlage wurde durch kulturgeschichtliche und grammatikalische Faktoren begründet: "Ich brauche der gemeinen deutschen Sprache, daß mich beide, Ober- und Niederländer, verstehen mögen. Ich rede nach der sechsischen Cantzeley, welcher nachfolgen alle Fürsten und Könige in Deutschland. Darumb ist auch die gemeinste deutsche Sprache". Luther vereinigte also verschiedene Stilschichten aus der Entwicklung der deutschen Sprache; die Genialität seiner Synthese aber bewies er dadurch, daß

es ihm gelang, eine Schriftsprache zu schaffen, die alle Deutschen als die ihre annahmen. Die Auswahl der sprachlich-stilistischen Schichten war ausgewogen, ihre Synthese aber hatte die sprachliche und somit ethnische Vereinheitlichung der Menschen, die sie als ihren künstlerischen Ausdruck annahmen, zur Folge.

Bei den Slovenen war die Schriftsprache nach dem Prinzip des Diasystems schon mit Trubar konstituiert worden; bis zu Dalmatin aber waren um diesen Konstruktionsknoten herum mehrere Abweichungen und Schwingungen möglich. Das Prinzip wurde lebendig, als Dalmatin es in der Praxis erprobte, was schöpferische Begabung verlangte. Auch er hat - wie Luther - bewußt die sprachlich-stilistische Überlieferung des slovenischen Raumes übernommen, und er ermöglichte, wie der Führer der deutschen Reformation, mit der Bibel den Weg zur sprachlichen Vereinheitlichung. Die erste große Bestätigung der slovenischen Schriftsprache aber wurde so auch zur ersten großen geistigen und sozialen Tat, die sich in der Geschichte als stärkster Faktor der ethnischen Integration durchsetzte.

II

Jede Übersetzung besteht und verwirklicht sich nur in der Sprache; das bedeutet, daß sie aus einem Material geschaffen ist, das ein Produkt des menschlichen Bewußtseins darstellt, aber daß sie auch einer Sphäre - und auch die geht in das Werk ebenfalls ein - der Kultur und der menschlichen geistigen Tätigkeit angehört. Die einzelnen Worte, Sätze und Satzgruppen bauen ein besonderes sprachliches System und zugleich schaffen sie die Wirklichkeit des Werkes, das heißt, seine innere Welt. Nach A. A. Potebnja umfaßt jede literarische Schöpfung zugleich drei Bereiche; es sind dies:

a) "die innere Form" (gedacht ist an den Klang und die Bedeutung der Wortfolge), b) "die Gestalt" oder "eine bestimmte Einheit der Gestalten", und c) der Sinn, der sich "gewöhnlich Idee nennt". Die Bedeutung dieser Aufteilung können wir in der Erkenntnis zusammenfassen, daß es falsch wäre, wenn wir im Stil nur die Art des Ausdrucks sähen, dabei aber Inhalt und Funktion des Ausdrucks übersähen. In diesem Sinne ist am ehesten die Formulierung von P. Guiraud annehmbar, wonach der Stil ein Aspekt des Ausdrucks ist, der aus einer Auswahl expressiver Mittel hervorgeht; die Auswahl aber wird durch die Natur oder die Intention der Person, die spricht oder schreibt, bedingt.

Die Verdeutlichung des Stils in seinen Verbindungen und Verhältnissen zur gesamten literarischen Struktur ist dann besonders angebracht, wenn es um die Beurteilung einer Übersetzung geht. Die biblische Stilistik ist nämlich auf eine kleinere Zahl von Figuren und sprachlichen Ausdrucksformeln beschränkt; bei der Ausformung waren der Inhalt und seine Eindeutigkeit wichtig, die der *ornatus difficilis* nur verdeckt hätte. Die Entscheidung für den *ornatus facilis* hatte zur Folge, daß sich die Bibel etwa in der Mitte zwischen einem generalisierten, nichtsprachlichen Kunstwerk, das man ohne Einbuße in ein anderes sprachliches Medium übertragen kann, und einem spezifischen sprachlichen Kunstwerk, das nicht übersetzbar ist, befindet. Ihre Tendenz zur Kommunikationsfähigkeit war bestimmt durch den vorherrschenden Referentialtypus der Sprache; es wäre falsch, wenn wir dabei dächten, daß in ihr keine Werte des expressiven Ausdrucks vorhanden seien, als da sind: gefühlsmäßiger Beiklang, die Emphase, Rhythmus, Euphonie, Symmetrie und evokative Elemente, die eine besonders erlebnishafte Stimmung einführen.

Eine wörtliche Übersetzung, die sich blind an die Vorlage hielt, übersähe gerade diese Finessen in der Wortung. Dalmatins Übersetzungstext kann in großem Maße darin gesehen werden, daß er die Werte, auf denen die biblische Stilistik beruht, bemerkte und entsprechend ins Slovenische übertrug. Das erste Problem stellte sich schon bei der Übertragung des deutschen Satzes in dessen slovenisches Äquivalent, was folgendes Beispiel enthüllt (*Buch Ruth IV, 16*):

Inu Naemi je vzela tu dete, inu je tuistu na svoje krilu položila, inu ga je vardevala.

Und Naemi nam das Kind, und legts auff iren schos, und ward seine Warterin.

Susceptumque Noemi puerum posuit in sinu suo et nutricis ac generalae fungebatur officio.

Dalmatin übernahm die dreigliedrige Struktur des Satzes, stellte die Intonationsparallelismen an den Beginn (*und - in*) und behielt den Artikel bei (*das Kind - tu dete*); die andersartige Struktur des Slovenischen aber zwang ihn, daß er an zwei Stellen von der Vorlage abwich. Im zweiten Satzsegment wiederholte er mit dem hinweisenden Fürwort das Objekt (*und legts auff iren schos - inu je tuistu na svoje krilu položila*) und veränderte die Position des Verbs, das im Slovenischen offensichtlich aus stilistischen Gründen an den Schluß kam. Noch interessanter ist die Abweichung gegenüber Luther

im dritten Satzsegment; in ihm wird die deutsche Art der Hauptwort-Ausdrucksweise in eine solche mit einem Zeitwort umgewandelt (*und ward seine Wärterin - inu ga je vardevala*). Das aber heißt, daß Dalmatins Verhältnis zur Vorlage bewußt und gleichzeitig auch schöpferisch war; bei der Übertragung des biblischen Textes ins Slovenische nahm er eine Auswahl ähnlicher sprachlicher Bausteine auf paradigmatischer Ebene vor, während er auf syntagmatischer Ebene Kombination nach Nähe und Verbundenheit verwandte.

Die Analyse von Dalmatins stilistisch-sprachlichen Eigenheiten müßte man natürlich auf seine gesamte Übersetzung stützen, was der Entwurf für eine umfassende Monographie wäre, die die Arbeitskraft eines ganzen Menschenlebens erforderte. Der folgende Versuch einer entsprechenden Typologie geht von zwei biblischen Texten, vom *Buch Ruth* und dem *Hohen Lied*, aus. Eine solche Entscheidung hat theoretische und praktische Gründe. Die moderne Stilistik geht davon aus, daß ein Teil die Funktion des Ganzen ist, was soviel heißt wie: man kann an ihm typologische Eigenheiten feststellen, die das Werk im allgemeinen bestimmen. Nach dem Forschungsstand sind beide ausgewählte Texte literarisch sehr relevant. Das *Hohe Lied* ist ein Beispiel für Verskunst, das *Buch Ruth* ein Beispiel für erzählende Prosa. Beide Beispiele verlangen also vom Übersetzer größte Anstrengungen. In ihnen ist die Typologie der biblischen Ästhetik verdichtet und überhöht, weswegen man voraussetzen kann, daß sich gerade hier die Eigenheiten der Übersetzerpraxis am vollkommensten zeigen.

Das *Buch Ruth* gehört in die erste Gruppe der geschichtlichen Bücher im engeren Sinne des Wortes, die die israelische Geschichte von der Befreiung Palästinas bis zur babylonischen Gefangenschaft behandeln (587). Der Text zeigt in idyllischer Weise einige Episoden aus dem Leben von Davids Urgroßmutter; diese Episoden sind einer Denkweise untergeordnet, für die zwei Prinzipien charakteristisch sind. Der Autor wünscht, daß seine *fabula docet*, Inhalt dieser Mitteilung aber sind Jahves Sorge für alle Menschen und die Verteidigung alter Bräuche bei der Heirat und der Pflichtehe. Die ideale Ausrichtung ist konservativ, weil sie sich gegen das Verbot vor Mischehen, Familienehen und Pflichtehen richtet; positiv ist lediglich die Verteidigung und die Achtung fremder Völker. Solchen Intentionen sind alle Einzelheiten des Inhalts untergeordnet, weswegen das *Buch Ruth* kaum noch in Zusammenhang mit der Geschichte steht es wurde vor allem eine literarische Schöpfung, die wir häufig auch

ein Gedicht in Prosa nennen.

Das *Hohe Lied* (so ist der hebräische Titel *Šir kašširim* übersetzt, häufig wird auch das lateinische Äquivalent *Canticum canticorum* verwendet) erregt das Interesse aller Forscher wegen seines hohen künstlerischen Wertes, noch mehr aber wegen der widersprüchlichen Möglichkeiten, die es für die Interpretation bietet. Der Text, der in der Mitte des V. Jahrhunderts vor Chr. entstanden ist, ist jedenfalls ein hebräisches Lied von der Liebe. Bei der Bewertung dieses Themas aber sind im wesentlichen zwei einander widersprechende Strömungen zu unterscheiden. Bis zum XVIII. Jahrhundert meinten die Forscher - sie stützten sich dabei auf die metaphorische Wiedergabe der Verlobungs- und ehelichen Liebe in anderen biblischen Texten -, daß es um die Liebe Gottes zu den Menschen gehe. Danach aber entstand die These, daß man den Wortlaut nicht allegorisch, sondern unmittelbar verstehen müsse; es handle sich um die Liebe der Verlobten, wie sie auch in der Gesamtbibel häufig als hoch angesehen erwähnt wird. Für beide Interpretationen gibt es genügend Gründe; vielleicht kann man sie aber zu einem Gedanken verbinden, der wahrscheinlich der Wahrheit sehr nahekommt. Das *Hohe Lied* wurde zunächst bei der Hochzeitsfeier gesungen; es besang die Liebe der Verlobten und dann der Vermählten, die ihr eigenes Heim schufen. Als es in die Bibel aufgenommen wurde, erhielt es im neuen Kontext auch eine neue inhaltliche Funktion: es sollte Jahves Liebe zum Volk verherrlichen und das Bestreben der Juden ausdrücken, daß sie inmitten des Polytheismus ihrem Gott treu bleiben (die Verlobten).

Trotz dieser Interpretation bleiben noch einige textliche, kompositorische und formale Schwierigkeiten, die sich aus folgendem ergeben:

- a) Die einzelnen Elemente sind nicht auf das Ganze abgestimmt;
- b) Zu den ältesten Übersetzungen bleiben wesentliche Unterschiede (zum Syrischen, Griechischen und Lateinischen);
- c) Der Grundcharakter der Dichtung ist nicht ganz klar; (der ursprüngliche Text war offensichtlich ein Dialog zwischen Frau und Mann, der vom Chor begleitet wurde; später fügte man neue Elemente hinzu, die die Dramatik vergrößerten, aber gleichzeitig die Problematik des Textes komplizierten).

All dies ist Grund dafür, daß sich die Wissenschaft weder über den Inhalt des *Hohen Liedes* noch über seine formale Zugehörigkeit im

klaren ist, was sich auch in den neuesten Übersetzungen ins Slovenische widerspiegelt.

Syntaktisch ist für Dalmatin die Tendenz am bezeichnendsten, die die Satzeinheit in drei Teile gliedert. Seine dichterische Kunstfertigkeit, drei verschiedene Segmente in eine sinnvolle Einheit zusammenzubinden, schuf drei typische Formeln. Die syntaktische Dreiteilung ist der antiken und humanistischen Rhetorik durchaus noch geläufig. Im Einklang mit ihr formte auch Luther seinen Satz. Ein sprachlich-stilistisches Hauptmittel wurde sie in der slovenischen Reformation schon bei Trubar. Die Dreiteilung spielte für ihn neben der syntaktischen Eigenheit nicht nur eine formalkompositorische Rolle, sondern ihr kam auch eine ideell-symbolische Bedeutung zu. Das alles konnte kaum rein zufällig sein, sondern wurde sicher auch bewußt gestaltet. Diese zentrale stilistische Tendenz bemerkte auch Dalmatin und stellte sie in den Mittelpunkt seiner Wortungstechnik:

- A - *Tedaj ste one svojo štimo vzdignile / inu ste se jokale / inu ste k njej djale ...*
- B - *Tedaj je ona na svoj obraz doli padla / inu je molila pruti zemli / inu je k njemu djala ...*
- C - *Pole, on stoji za našo stejno / inu gleda skuzi oknu / inu luka skuzi garter.*
- D - *Figovu drevu je brst naprej pognalu, / vinske trte so očesa dobile / inu dajo svoj duh.*

Die dreifache Formel kennt, wie man aus den angeführten Beispielen ersehen kann, verschiedene Formen. Am einfachsten ist die Verbindung der Satzaussage mit einer Bestimmung (Typ C), eine höhere Stufe stellt die Steigerung des Geschehens mit Hilfe von Satzsegmenten dar (Typ A). Es kann sich aber auch um eine zeitliche Aufeinanderfolge (Typ B) oder um Parallelität (Typ D) handeln. Eine solche syntaktische Gliederung begleiten Parallelismen, deren Ähnlichkeit Konstruktions-Charakteristika übersteigt; an vielen Stellen nämlich setzt sich das Kadenzieren und sogar die höchste Form dieser Erscheinung - das *Homoioteleuton* - durch. Einige Beispiele:

- A - *Inu ona je jedla / inu je sita postala / inu je tjeje še prebilu.
Zatu se skopli / inu žalbaj se / inu obleci tvoj gvant / inu pojdi tja dolu na gubnu, / de te nihče ne pozna, / dokler cilu odjedo / inu odpijo.*
- B - *Zakaj ona je slišala v Moabiterski deželi,
de je Gospud svoj folk obiskal*

inu njim kruha dal.
 Ta bo tebe k veku perpravil
 inu tvojo starost oskrbil.
 Zakaj tvoja snaha, katera je tebe lubila,
 je njega rodila ...
 ... moja sestra, / luba nevesta ...
 Jest vas zarotim, hčere jeruzalemske,
 de moje lube ne zbudite
 in ne predramite,
 dokler njej sami bo dopadlu.
 ... de tudi veliku vud ne mogo lubezni vgasiti,
 ni rejke je vtopiti.

Mit gleicher Aufmerksamkeit widmete sich Dalmatin den Kontrasten, die er oft auch noch mit einer etymologischen Figur verstärkte:

Jest sim polna vunkaj šla, ali prazno me je Gospud zupet nazaj
 perpelal.
 Jest sim postavlena, de bi imela vinograde varovati, ali ta vi-
 nograd, kateri sem imela, nesim jest obarovala.
 Jest spim, ali moje srce čuje ...
 Jest sim mojo suknjo slejkla, koku bi jo spet oblejkla?
 Jest sim moje noge vmila, komu bi je zupet oblatila.

Der Form nach sind das antithetische Parallelismen, wir sehen uns aber auch mit analogischen konfrontiert:

Kamor ti greš, tja hočem tudi jest pojti, inu ker kuli ti osta-
 neš, tu hočem tudi jest ostati.
 Gospud sturi vama milost, kakor ste vi tem mrtvim inu meni stu-
 rile.

Trotz einer Reihe anderer sprachlicher Eigenheiten ist der Vergleich stilistisch am weitesten verbreitet und gedanklich bedeutungsvoll. Verschiedene Parallelismen und Kontrastierungen sind zwar fundamentale Eigenheiten des dichterischen Textes, doch ist der Vergleich gewichtiger, weil er eine Figur der Analogie und gedanklichen Erklärbarkeit ist. Durch ihn wird eine bestimmte Stelle konkreter und klar; der Vergleich präzisiert oder intensiviert sie. Das subjektive Bewußtsein von einem Gegenstand oder Begriff, das dem Vergleich innewohnt, impliziert immer den Standpunkt des Dichters. Die Subjektivierung der objektiven Bedeutung entsprechender Stellen hat eine persönlich engagierte Interpretation zur Folge, was sich gut in folgenden Beispielen bei Dalmatin spiegelt:

- A - tvoje oči so kakor golobinje oči
 moj prijatelj je ravnu kakor ena srna ali mlad jelen / zakaj
 ljubezen je močna kakor smrt / inu ajfer je trdan kakor pekel.
- B - tvoja dolgust je glih enimu palmovimu drivesu
- C - kakor ena roža mej trnjom, taku je moja prijateljica mej hčera-
 rami
- D - jest sim en cvejt v Saroni, / ena roža v dolini

Die vergleichenden Bindewörter *kakor* und *glih* halten den Abstand zwischen zwei Bildern, womit sie die Identität des Gegenstandes oder

Begriffes erhalten, obwohl sie ihn auf verschiedene Weise beleuchten. Die Ähnlichkeit zwischen dem zu vergleichenden und dem verglichenen Gegenstand kann sachlich (unmittelbar) oder assoziativ (dies bringt ins Kunstwerk schon ein Element des Spiels) sein. In den Typen A und B ist der Vergleich nur ein ungefährer, der Typ C bringt eine direkte Identifizierung (*kakor - taku*); am interessantesten aber ist der Typ D, der schon eine reine Metapher darstellt.

Für die hebräische Poesie waren die typischsten stilistischen Figuren die Parallelität der Glieder (*parallelismus membrorum*) und die hebräische Verszeile. Bei der ersten Figur wiederholt sich der Inhalt der ersten Zeile in allen folgenden; gewöhnlich geht es um zwei oder drei Zeilen, die trotz verschiedener Arten von Wiederholung des gleichen Gedankens eine inhaltliche Einheit bilden. Die Gedankenwiederholung des Grundverses war dadurch stilistisch bedeutsam, daß sie kräftiger und plastischer seine Tendenz ausdrückte; dadurch trug sie dazu bei, auf diese Weise ausgedrückte Wahrheit besser im Gedächtnis zu behalten. Im Hinblick darauf, wie der Gedanke des ersten Verses in den folgenden wiederholt wird, unterscheiden wir synonyme, antithetische und synthetische Parallelismen; auch Dalmatin beobachtete sie und formte sie derart aus:

1. *Der synonyme Parallelismus der Glieder:*

Vrni se,
bodi kakor ena srna, (moj prijatelj),
ali kakor en mlad jelen na teh gorah ...

Jest ga držim inu ga nečem ispustiti,
dokler ga perpelam v moje matere hišo /
inu v moje matere kamro.

2. *Der antithetische Parallelismus der Glieder:*

Jest sim ga iskala,
ali jest ga nisim našla ...

Jest sim klicala,
ali on mi nej odgovoril.

Jest sim polna vunkaj šia,
ali prazno me je Gospud zupet nazaj perpelal.

3. *Der synthetische Parallelismus der Glieder:*

Tvoje lice lubeznivu stoji v špangah
inu tvoje grlo v ketinah.

... naša postela se zeleni,
naših hiš trami so cedrovi,
naše letve so ciprešove.

Njegova levica leži pod mojo glavo
inu njegova desnica me objemle.

Der *parallelismus membrorum* unterstützte durch seine charakteri-

stische Struktur die dreifache Formel, wie man sie in der Syntax auch feststellen konnte. Noch wichtiger aber war es, daß sich das Slovenische in eine Formel einfügte, die aus anderem ästhetischen Empfinden und einer anderen Sprache hervorgegangen war. Dalmatin löste auf ähnlich glückliche Weise auch das Problem der sog. hebräischen Verszeile. Auch diese ist auf dem gedanklichen Parallelismus, der durch zwei Glieder gebildet wird, aufgebaut; die Worte des ersten Teils sind richtig betont, im zweiten Teil aber ist das Prädikat weggelassen, womit eine lexikalisch verwandte Reihe ähnlicher Begriffe entsteht. Als Beispiel folgendes:

Mi več mislimo na tvoje prsi,
kakor (mislino) na vino.

Zakaj tvoja štima je sladka
inu tvoj obraz (je) lubezniv.

Zakaj moja glava je polna rose
inu moje kite (so polne) nočnih srag.

Schon die bisherigen Beispiele zeigten, daß Dalmatin mit großer Kenntnis Probleme zu lösen versuchte, die sich ihm auf Grund der biblischen Stilistik stellten. Diese Annahme bestätigt außerdem eine stilistische Figur, die ihrem Wesen nach nur dekorativ ist, die aber ein nuanciertes Gefühl für Bedeutungsfeinheiten und syntaktische Gliederung verlangt. Einige Beispiele:

Tvoj folk je moj folk inu tvoj Bog je moj Bog.

Moj prijatelj je moj inu jest sim njegov.

Takov je moj prijatelj, moj prijatelj je takov.

Ti si lepa, lepa si ti.

Es geht um ein symmetrisches Überkreuzen syntaktisch oder gedanklich ähnlicher Satzteile, die korrekterweise so strukturiert sind, daß sie ein Spiegelbild von Subjekt und Prädikat oder von Hauptwort und Eigenschaftswort darstellen. Die Figur heißt Chiasmus und wird hauptsächlich als eine stilistische Verschärfung der Antithese verwandt; sie kann aber auch als Abschluß einer Folge von Satzparallelismen dienen. Dalmatin kennt die einfache chiastische rhetorische Figur (a + b : b + a), verwendet aber auch den erweiterten Typ der nicht zwei gleich gebaute Sätze, sondern zwei parallele Stufen eines Geschehens erfaßt (a + b, a + b : b + a, b + a).

Einige sehr typische Beispiele biblischer Stilistik, an Hand derer wir Dalmatins Übersetzergeschick erprobten, zeigten auf, daß die slovenische Bibel aus dem Jahre 1584 das Resultat eines verantwor-

tungsvollen, fachlich ernsten und kulturell bedeutsamen Bestrebens ist. In dieser Beurteilung sind sich alle Literarhistoriker einig. Schon Francè Kidrič schrieb dazu: "Obwohl die Übersetzung besser sein könnte, hätte sich der Übersetzer nicht an die deutsche Vorlage auch zum Schaden des Slovenischen geklammert und hätte er von Trubar nach Kreljs und Juričič' Vorbild nur die guten Seiten genommen, ist doch die Bibel Dalmatins in ihrer Ganzheit ein Werk, desentwegen den Autor jedermann bewundern muß, der berücksichtigt, daß er es in ungefähr zehn Jahren ohne vorherige Schulbildung und ohne Grammatik sowie Wörterbuch vollendete. Mit der Bibel bekamen die Slovenen schließlich ihr erstes literarisches Vorbild von bleibendem Wert, einen hochbedeutsamen Text, der viel befähigter war, auf die neue literarische Sprache und deren Schreibung einzuwirken, als es Grammatik und Wörterbuch zu tun vermochten". Mirko Rupel hat das Urteil seines Lehrers im wesentlichen nur wiederholt, es ist aber erwähnenswert, daß er die Übersetzung als sprachliches Kunstwerk bezeichnet, das wegen des Ausdrucksreichtums und des ausgefeilten Stils Aufmerksamkeit verdient. Die Bedeutung von Dalmatins Werk für seine und die künftige Zeit aber charakterisiert am besten Anton Slodnjak. Seiner Meinung nach ist die Übersetzung der theologische und literarische Höhepunkt des slovenischen Protestantismus, die "eine Brücke bildet von den frommen Anfängen unseres Schrifttums im XVI. bis zu den schöngeistigen und künstlerischen Texten im XVIII. und XIX. Jahrhundert". Der Autor macht auf die literarische Tradition aufmerksam, die die Dalmatin-Bibel begann und wachhielt, darauf fährt er fort: "Aber auch die Wirkung von Trubars und Dalmatins Sätzen und Satzverbindungen auf die Ausbildung unserer Schriftsprache dürfen wir nicht übersehen. Wegen des ständigen Zitierens und lauten Lesens gingen sie unserem Menschen ins Ohr und tauchten veredelt neuerlich in unserer künstlerischen Prosa und Poesie auf. So förderte Trubars und Dalmatins große Tat das ethische und sprachliche, ja sogar das künstlerische Reifen der Slovenen".

Während Kidrič und Rupel vor allem die grammatikalisch-normative Rolle der Dalmatin-Bibel vor Augen hatten, die die Grundlage der etymologisch-geschichtlichen Tradition des Slovenischen wurde, betonte Slodnjak, intuitiv richtig, vor allem ihre Bedeutung für die Entstehung des poetischen Ausdrucks.

Dalmatin schuf ästhetisch organisierte Wortgruppen, womit er seinen Nachfolgern ein System relativ vollkommener und brauchbarer Mit-

tel des sprachlichen Ausdrucks hinterließ, die man auch für andere Inhalte und weitergesteckte Bedeutungsperspektiven verwenden konnte. Die Inhalte und Bedeutungen späterer Epochen waren von diesem Standpunkt aus nur ein relatives Material, auf dem sich die mit Dalmatins Tat einsetzende ästhetische Organisierung der Laute, der Worte und ihrer Formen, die Korrelation der Worte mit ihrer Euphonie, die Rhythmik, das Metrum und ähnliche Werte stilistischen Ausdrucks verwirklichten.

Die erwähnte Bedeutung der Dalmatin-Bibel war eine umso gewichtigere, weil es zu bescheidenen Anfängen wirklicher Profanliteratur erst 200 Jahre nach deren Entstehung kam. Ihr intensiver Einfluß aber ist literarisch noch im Jahre 1836 spürbar; und zwar in Ciglers Erzählung *Sreča v nesreči* (Glück im Unglück). Das heißt, daß Dalmatin über ein Vierteljahrtausend die slovenische Literatur und deren poetischen Ausdruck beherrschte. Diese Behauptung bezieht sich natürlich nicht nur auf Tropen und Figuren, sondern erfaßt vor allem das Wesen der poetischen Sprache selbst. Dieses Wesen umfaßt auf der einen Seite das persönliche Objektivieren der Welt, das wir in unser Bewußtsein aufnehmen und ästhetisch ausdrücken, auf der anderen Seite aber geht es um eine Besonderheit der ästhetischen Struktur dieser Welt. Der poetische Ausdruck der Dalmatin-Bibel stützte sich zwar auf zwei sprachlich-stilistische Schichten, die schon im Mittelalter ausgeformt waren, doch setzte er sie nicht nur passiv fort. Über die Tradition hinaus schuf er neue Dimensionen sprachlicher Bedeutungen und Korrelationen, die zwar von der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit diktiert wurden, die aber im Grunde den ästhetischen Gesetzen der Kunst untergeordnet waren.

Die slovenische Reformation schuf also bereits die Bedingungen für die Wortkunst und zeigte die Richtung auf, in der sie sich entwickeln sollte. Dalmatins Schaffen dokumentiert den Übergang vom katechetischen Gedicht hin zur persönlich-religiösen Aussage, die man geistliche Poesie nennt. Das lyrische Subjekt zerschlug mit seinem persönlichen Erleben das Gedicht als Gruppenmanifestation und schuf die ersten Verse, die im Namen einer individuellen Aussage gesprochen sind und sich der Ich-Form bedienen und damit an einigen Stellen des protestantischen geistlichen Liedes und der Bibelübersetzung die traditionellen Gattungsgrenzen transzendieren. Diese beiden Gattungen sind an jener Grenze angesiedelt, an der ein Bereich aufhört (in diesem Fall die rein kirchlichen Zwecken dienen-

de Literatur) und die individuelle schöpferische Betätigung beginnt. Diese Stufe ist eine äußerst bedeutsame gesellschaftliche und kulturelle Erscheinung, die in die ästhetische Sphäre unseres Lebens, unserer Erkenntnis und unserer Tätigkeit gehört. Begründer dieser Sphäre des slovenischen Kulturlebens ist Dalmatin.

V. VON DER VERSIFIKATION ZUR DICHTUNG

Das Problem des literarischen Ausdrucks ist im Bewußtsein der slovenischen Reformatoren stets gegenwärtig. In den Kernfragen der protestantischen Theologie tritt es außerordentlich häufig in Erscheinung, und die Aussagen maßgeblicher Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts eröffnen eine ganze Reihe von Aspekten über Sprachpraxis und stilistisches Verfahren, wie sie das Reformationsschrifttum in Slovenien zur Geltung gebracht hat. So schrieb Primus Trubar bereits im Jahre 1555: "Wir haben in dieser unserer Erklärung oder Verdolmetschung nicht schöne, glatte, hochtrabende, künstliche, neue oder unbekannte Wörter gesucht, sondern jene gewöhnlichen, schlichten Krainer Wörter, denen jeder gute einfache Slovene leicht zu folgen vermag". Mit dem Anwachsen der Probleme, die durch den slovenischen Satzbau noch vermehrt wurden, vertieft sich auch Trubars Einsicht in die Art und Weise, wie man schreiben soll. Als er den ersten Teil des Neuen Testaments druckte, äußerte er sich schon präziser: "Bei dieser Übersetzung habe ich mich in Bezug auf Wortwahl und Ausdrucksweise dahingehend bemüht, daß jeder Slovene sie mit Leichtigkeit versteht". Ein neues Element führt er sodann im zweiten Teil des gleichen Werkes ein: "Deshalb habe ich diese Kapitel in Stücke und Teile zerlegt und das, wovon in jedem Stück oder Teil am meisten die Rede ist, vor jedem Kapitel und auf der Seite mit kurzen Worten wiedergegeben und in kleiner Schrift aufgezeichnet". Zusammengefaßt stellte er schließlich das Problem in den *Artikuli* (1562) dar. Der betreffende Passus lautet: "Ich habe die Beweisführung, gewisse Doktrinen und Aussprüche in der besagten Augsburger Konfession mittels anderer und zahlreicherer Wörter, Ausdrücke, Nachweise und Muster aus der Apologie der Augsburger Konfession, der Konfession Ew. Fürstlicher Gnaden und der sächsischen Theologen umschrieben, erweitert und verständlich gemacht. Ich habe damit jedoch keineswegs irgendeiner Doktrin oder irgendeinem Ausspruch etwas weggenommen und auch keineswegs deren Sinn verfälscht, denn alle meine Gedanken, meine Arbeit und mein Eifer sind vorab darauf gerichtet, daß man eine ganz kurze, klare, ungekünstelte und verständlich gefaßte, richtige Grundlage und Gerüst des christlichen Glaubens erhält, damit man ihn gründlich begreift".

Die angeführten Stellen aus Trubars Arbeiten erlauben folgende Schlüsse:

1. Trubars Ausdruckstechnik ist gewollt schlicht, weil er für den slovenischen Menschen generell verständlich sein will.
2. Diese Ausdruckstechnik wird angewendet für die Übersetzung, Verdolmetschung, Erweiterung oder Umschreibung bereits vorhandener Texte.
3. Eine selbständige Einstellung zur literarischen Vorlage erfordert nicht nur eine entsprechende Ausdrucksweise, sondern auch, ja sogar vor allem, eine gedankliche Disposition des wiedergegebenen Inhalts.

Der Zeitabschnitt der slovenischen Reformation, der die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts umfaßt, hat keine echten Buchtexte hervorgebracht. Gleichwohl gibt es in der weitläufigen literarischen Tätigkeit der slovenischen Protestanten eine Reihe außerordentlich interessanter Elemente, die für die Entwicklung des Buchwesens höchst bemerkenswert sind. Der Charakter der literarischen Denkmäler, die für eine Analyse stilistischer Vorgänge in Betracht kommen, ist ausgesprochen kirchlich. Sie sind für Seelsorge- und Religionsunterrichtszwecke bestimmt und gehen auf genau vorgeplante Grundlagen zurück. All dies legt schon a priori ihre stoffliche und gedankliche Seite fest, die objektiv im System der protestantischen Theologie gegeben ist. Diese Seite ist freilich für unsere Abhandlung weniger bemerkenswert. Bedeutsam aber ist, daß wir es in jedem der bekannten Texte slovenischer Reformatoren mit literarischen Fällen zu tun haben, die trotz primär unpoetischer Tendenz auch eine bestimmte ästhetische Substanz aufzuweisen haben. Die Kompilatoren sind in den sogenannten "göttlichen Worten" zu Schöpfern geworden und haben in ihnen Spuren menschlichen Geistes hinterlassen. Wegen der genannten ideologischen Tendenz sind diese Spuren nicht in den literarisch-gedanklichen Bestandteilen zu suchen, sondern in der Übertragung des gegebenen Baumaterials auf den sprachlichen Ausdruck und die inhaltliche Aufgliederung. Diese Feststellung, zu der wir durch das Durchdenken der Zitate aus Trubar gelangt sind, weist die Analyse der literarischen Originalität der slovenischen protestantischen Schriftsteller in folgende Richtung: Man muß sich an diejenigen Gesetzmäßigkeiten halten, welche die sprachliche Übertragung (Stil) und ihre Komposition beherrschen. Von der stilistischen Problematik des slovenischen Reformationsschrifttums sprechen heißt, über seine literarische Ursprünglichkeit, Authentizität und ästhetische Bedeutung handeln. In folgender Studie geht e

daher um die Entwicklung der Auffassung der slovenischen Sprache als künstlerisches Ausdrucksmittel und der Art der Verknüpfung bestimmter inhaltlicher Teile, was bedeutet, daß im Vordergrund das Problem der literarisch-strukturellen Möglichkeiten in der Entwicklung der Poesie und Prosa der Reformation steht. Ist doch die literarische Struktur derjenige veränderliche Faktor, der in der Entwicklung die Richtung bestimmt, den Wandel in der Betrachtungsweise verursacht und die Entstehung neuer Erscheinungsformen begründet.

I

Die Reformation wandte ihre besondere Sorgfalt Texten in Versen zu. In Slovenien entstanden an die 120, was bedeutet, daß diese Gattung ein erstrangiges Problem darstellt. Trubar, der schon in das erste slovenische Buch sechs Erläuterungen grundlegender Glaubenswahrheiten in gebundener Rede eingefügt hatte, war sich dessen durchaus bewußt. Später wurde dieser Fond wegen seiner grundlegenden Bedeutung und aus Ehrerbietung gegenüber dem Urheber der slovenischen Reformation in allen folgenden Ausgaben von Liedertexten nachgedruckt (1550, 1563, 1567, 1574, 1579, 1584 und 1595). Trubar sagte auch, was man mit diesen Liedern erreichen wollte: das Glaubensziel war, "die Leute zur wahren Religion hinzuführen". Damit war auch schon der inhaltliche Bereich der slovenischen protestantischen Dichtung gegeben, die ausgesprochen katechetisch ist. Der Inhalt ist nach gesetzmäßig aneinandergefügten Worten gestaltet, weil sich die Jugend und einfache Leute in solchen Bildern "besser zurechtfinden und alles sich besser merken". Der Liedertext erhielt also die Rolle eines mnemotechnischen Hilfsmittels zugeteilt, das die Erfassung der Glaubenswahrheiten erleichtern sollte. "Musik und Gesang in richtiger andachtsvoller Ausführung machen nämlich das Menschenherz der Frömmigkeit und der christlichen inneren Freude geneigt ... Wir wissen selbst, daß wir viel andächtiger und gesammelter für das Gebet, das Hören des Wortes Gottes, die Predigt und den Empfang des heiligen Sakramentes werden, wenn in der Kirche, sei es mit, sei es ohne Instrumentalbegleitung, eifrig gesungen wird ... Die reformierten evangelischen Kirchen tun daher recht, wenn sie nach der Lehre und Unterweisung des Heiligen Paulus in ihren Kirchen die Heilige Schrift und die Psalmen in verständlicher gewöhnlicher Sprache lesen und singen".

Diese Äußerung könnte zu der Vorstellung verführen, es sei den slovenischen Reformatoren lediglich um musikalische Besonderheiten gegangen. Dem ist jedoch nicht so. Der Kernpunkt der Bemühungen lag nicht in der Melodie. Diese war vielmehr eine völlig zweitrangige Angelegenheit. Man übernahm sie ja aus verschiedenartigen Traditionen oder wies einfach darauf hin, daß ein bestimmter Liedertext nach einer bereits bekannten Melodie gesungen werde. Eine derartige Einstellung zur musikalischen Seite im Lied kann nicht überraschen, da wir über Trubars Vorstellung von dieser Frage Bescheid wissen. Als er über das protestantische Gesangbuch sprach, wollte er, daß es die Menschen nicht nur in der Kirche, sondern auch zuhause und bei der Arbeit begleite. Legt er doch seinen Lesern und Schülern nahe, "da zastopnu iz serca razmislite, kaj vsaka beseda, nekar kar ta viža ali štima v sebi derži ...". Das Wort aber ist in der Gedankenwelt unserer Reformatoren der Spiegel der Seele, der Ausdruck und die Schatzkammer des menschlichen Geistes, weshalb denn Trubar vermerkt: "Wendet euer ganzes Herz diesen Worten zu", und zitiert einen Ausspruch des Heiligen Cyprian, nach welchem Gott "nicht auf die Stimme hört, sondern auf das Herz ...".

Die Aufgabe des Liedes liegt also in der Prägung der Menschenseele, in der religiösen Versenkung und in der Vorbereitung auf erfolgreiches Erfassen und Bekräftigen der Glaubenslehre. Der Liedertext besitzt keine selbständige Funktion, sondern ist dem katechetischen Ziel untergeordnet. Hier steht eine bestimmte rhythmische und klangliche Struktur im Dienste erzieherischer Interessen, d.h.: das Lied dient zur leichteren Erlernbarkeit der Glaubenswahrheiten. Diese praktizistische und utilitaristische Betrachtungsweise wirft indes einige grundsätzliche Probleme der slovenischen Reimkunst auf, Probleme, die auch die Reformatoren durchdenken und lösen mußten. Wenn sie im Lied einen Faktor der religiösen Besinnung und eine kohäsive soziale Kraft erreichen wollten, so mußte man von den Grundlagen ausgehen, d.h. von den Prinzipien der Verstechnik. Nehmen wir z.B. das erste veröffentlichte protestantische Lied, das im *Catechismus* (1550) erschien und von der Erschaffung der Welt handelt. Die erste Strophe lautet:

1. Nu pújte, pújte vsi ljudjé,
2. vselèj se veselíte;
3. za vólo dobrúte bôžje
4. Bogá véden hvalíte.
5. Búg je nam sujgà Sinú dál,

6. čúdne riči je on ž ním djál,

7. té mérkajte po rédi.

Auf den ersten Blick findet man in den sieben Verszeilen keinerlei einheitliche rhythmische Gesetzmäßigkeit. Wir bemerken bestimmte echte (*veselite-hvalite, dál-djál*) und sogenannte graphische Reime (*ljudjé-bôžje*). Wir werden beide Reimarten besser Kadenzen nennen. Daneben ist die Intonation bestimmter Verszeilen ähnlich (2. und 4., 5. und 6.). Es besteht also zwischen einigen Verszeilen ein bestimmter intonationsmäßiger Parallelismus. Der einförmige Intonationsparallelismus und die bestimmte feste Kadenz sind Eigentümlichkeiten sehr alter slovenischer Volkslieder.

Neben diesen Eigentümlichkeiten bemerken wir in der besagten Strophe, daß einige Verszeilen auch metrisch besser gebaut sind als andere:

1. - / - / - / - /

3. - / - - / - / -

Offensichtlich tendiert die erste Verszeile zu jambischer Ordnung, die dritte hingegen zu trochäischer. Während wir es im ersten Beispiel mit akustisch orientierten Intonationen und Kadenzen zu tun haben, liegen im zweiten Fall nur metrische Akzente vor, die in der Hauptsache auch Wortakzente sind. Dies ist eine zweite Tendenz der behandelten Strophe, die aber wie auch die erste, keineswegs folgerichtig durchgeführt ist.

Am gesetzmäßigsten durchgeführt ist in der ganzen Strophe eine dritte Tendenz, die wir "Syllabierung" nennen wollen. Alle Verszeilen ordnen sich nämlich dem Bestreben nach einer festen Silbenzahl unter, ein Bestreben, das im angeführten Beispiel am Wechsel zwischen Acht- und Siebenfüßern ersichtlich wird (8, 7, 8, 7, 8, 8, 7). Der Gebrauch des syllabischen Prinzips ist bereits kombiniert und richtet sich genau nach der Bedeutung des Gedichtes, und ihn stützt der Reim, der das Schema *ab ab ccd* aufweist. Zwischen den Acht- und Siebenfüßern sowie der Reimdisposition besteht ein bedeutungsmäßiger Zusammenhang. Die dritte Tendenz des Trubarschen Gedichtes ist also gekennzeichnet durch die feste Silbenzahl und den Reim, während der Akzent nicht an eine bestimmte Stelle in der Verszeile gebunden ist. Die Lage des Akzentes ist für diese Tendenz ohne Belang.

Das angeführte Beispiel enthüllt uns eine merkwürdige Kombination verschiedener Elemente. Während wir den Intonationsparalle-

lismus und die Bestrebung um einen Ausgleich der metrischen Betonung mit dem Wortakzent bis zu einem bestimmten Grade unter diesem Dach vereinen können, vermögen wir dies hinsichtlich des syllabischen Prinzips nicht zu behaupten. Dieses schließt die erste und die zweite Tendenz aus, steht zu ihnen im Gegensatz und kann nicht gleichzeitig mit dem zweiten Grundprinzip bestehen.

Die diffusen und sich ausschließenden Kombinationen der Verstechnik hatten ihre Gründe in der bisherigen Entwicklung des slovenischen Verses.

Die älteste echt slovenische Gedichtform war die zweiteilige Langzeile. Für sie charakteristisch waren die Pause in der Mitte und am Ende der Verszeile und der rhythmische Nachdruck auf jeder Hälfte. Der Rhythmus richtete sich nach dem Satzakzent, nicht aber nach dem Silbenakzent. Im XIII. Jahrhundert zergliederte sich dieser Verszeiler, zum Teil unter Einwirkung altromanischer und altgermanischer Versmuster und der lateinischen hymnischen Kirchenlieder in den achtsilbigen Vers, der entweder jambisch oder trochäisch angelegt war. Reziproke Kombinationen ergaben den Siebenfüßler. Der Reim trat erstmals im Achtfüßler unter dem Einfluß des lateinischen Kirchenliedes auf, dann formte die Kadenzierung auch die Strophe, die im Liedertext eine bedeutungsmäßige und rhythmische Einheit wurde.

Träger der genannten Charakteristika war das slovenische Volkslied in seiner weltlichen und kirchlichen Abart. Für die Entstehung des slovenischen protestantischen Liedes ist von besonderer Bedeutung das Kirchenlied, das mit einigen traditionellen Texten auch in das System der Reformationsdichtung geraten ist. Trubar hat selbst solche Lieder gekennzeichnet. Wir müssen daher im Gefüge der Dichtung des XVI. Jahrhunderts besonders die Gruppe des *vetus (vulgaris) Slavorum cantus* ausscheiden. Die mittelalterlichen (katholischen) Kirchenlieder waren ja ausgesprochene Betlieder und infolge dieser Eigenart getreue Hüter konservativer Versbemühungen.

Im Mittelpunkt der Gedankenwelt der Reformation stand die Abwendung vom Mittelalter und von der katholischen Tradition. Daher richtete die slovenische Reformation ihre kulturelle Orientierung von dem romanischen Vorbild fort auf das germanische, besonders deutsche Vorbild. Auf diese Weise kam es zu einer Begegnung mit der damaligen deutschen Verstechnik, die Trubar aus erster Hand kennen lernen konnte. Als er 1548 nach Nürnberg fortging, lebte und wirkte

dort Hans Sachs (1494-1576). Das syllabische Prinzip mit dem möglicherweise auch leoninischen Reim (*versus leoninus*) charakterisierte dessen dichterische Produktion. Diese beiden Ideale beherrschten auch das literarische Gewissen der slovenischen Protestanten.

Als Trubar das Klombner-Juričičsche Liederbuch aus dem Jahre 1563 ablehnte, bewog ihn dazu die Meinung, viele Lieder seien "schlecht gereimt". Krainer Herrschaften äußerten, wohl unter dem Einfluß ihres Superintendenten, die Silben in den Verszeilen seien falsch gezählt ("welche Lieder ... mit den silben nicht ordentlich nach der quantität gezählt sind"). Konstruktionsmäßig gleichartig waren auch die Lieder Luthers, welche Trubar und den anderen slovenischen Reformatoren als musikalische und inhaltliche Vorlagen von Nutzen waren.

Nach diesem Exkurs ergibt sich die Antwort auf die gestellte Frage von selbst. Trubar und seine Mitarbeiter wollten bewußt der syllabischen Verstechnik folgen, die sie bei den Deutschen kennen gelernt hatten. Da man es mit der slovenischen Sprache zu tun hatte, die wegen ihres freien expiratorischen und musikalischen Akzentes keine einseitige Entwicklung begünstigt, sondern nach mehreren Richtungen tendiert, blieben die apriorischen Prinzipien eben Prinzipien. Das Schema des syllabischen Prinzips schlug in jedem Falle besonders zugunsten der rhythmischen Tendenzen aus, die aus der Akzentuierung unserer Sprache herrührten. Das slovenische protestantische Lied ist der Schauplatz, auf welchem sich die *proprietas linguae* (Sebastijan Krelj) im Kampf mit der inadäquaten Form ihre echte rhythmische Form sucht. Helfer in diesem Kampfe war für die Sprache der Bau des slovenischen Volksliedes. Das protestantische Lied stützte sich also bewußt auf das syllabische Prinzip, wuchs aber tatsächlich in das Akzentuationsprinzip hinein. Dies ist besonders bei Jurij Dalmatin der Fall, der rasch unpassende Formen überwand und sich in die Fülle seiner Klänge und Bewegungen hineinlebte. Zum Beispiel:

A. O Jézus, jèst klíčem h tēbi,
 uslíši ti prošnjô mojô.
 Ne pústi cágati mēni,
 podāj mi mílost tvojô.

Oder folgende Strophe:

B. Krístusa mi vsí častímo,
 lepú vselèj zahvalímo.

Kákor dēleč sónce síje,
da se njēga glás rezkríje.

Das metrische Schema des Beispiels A ist eine Verbindung von Amphibrachus und Trochäus, der bedeutungsmäßig wie folgt angeordnet ist:

- / - / / - / -
- / - - - / - /
- / - / - - / -
- / - / - - /

Das Beispiel B ist ausgesprochen trochäisch:

/ - - - / - / -
- / - / - - / -
/ - / - / - / -
- - / - / - / -

Der slovenische Vers hat also im wesentlichen schon in der Reformation die rhythmische Struktur erlangt, die er auch im XIX. Jahrhundert hat. Er ist syllabotonisch geworden und hat alles abgeschüttelt, was ihm nicht adäquat war.

Im Zusammenhang mit den rhythmisch-strukturellen Veränderungen ereignete sich aber noch etwas anderes, das im Rahmen der genannten stilistischen Prozesse erwähnt werden muß. Sehr wichtig ist die Frage, auf welche Weise das dichterische Subjekt im dichterischen Stoff gegenwärtig ist. Eine Strophe aus Trubars Erläuterungen der Zehn Gebote möge die grundlegende Möglichkeit zeigen:

Očeta, mater rad poštuj,
duhovskih tar deželskih viših se buj.
Družina bodi tudi na vsim zvejsta,
de Bug bode per tebi stal,
životu odlog dal.

Trubar hat in den angeführten Versen das vierte Gebot paraphrasiert. Sein Anteil ist in der Komposition der Strophe und in der Satzformulierung der Katechismusregel zu sehen. Im angeführten Beispiel geht es um die enge Verbindung zwischen der Vorlage und der neuen Form in gebundener Rede. Der Verfasser vermittelt allein eine bestimmte Erkenntnis. Darum ist der Wortlaut auf dem Niveau biblischer Erzählweise stehen geblieben. Von dieser Erzählweise sind die Reformationsdichter in den Fällen abgerückt, wo sie sich unmittelbar an den Leser wandten, aus dem biblischen Stoff eine Belehrung für das Leben entnehmen wollten, oder auch, wenn eine bestimmte Glaubenswahrheit sie zur Polemik mit den Katholiken herausforderte.

Zur Veranschaulichung zwei Beispiele, deren erstes aus den schon erwähnten Erläuterungen Trubars zu den Zehn Geboten stammt:

Tu so deset zapuvidi,
v katerih vsaki človek dobro vidi,
kaku se ima Bogu prov služiti.
Iz tih tudi suj greh spozna,
pravo grevo ima.

Das zweite Beispiel ist die Erläuterung des Vaterunsers, wo folgende Verse auftreten:

V vražjo oblast ne daj nam past,
verne tuje obarije
pred malikovo falš službo.

Ne daj Turkom, nevernikom,
vsem zludjem, hudim ludem,
de bi nih vola šla naprej.

Hud je čas, hudi so ti ludje,
zludi srditu kraluje,
antikristov vse plnu je.
Silo trpi pravica,
ne vela risnica,
človek kar dej, dobro mu nej.

In solchen und ähnlichen Einschüben ist Trubar gewiß im wesentlichen selbst der Vermittler zwischen Gott und den Menschen. Er spricht als Abgesandter des himmlischen Reiches oder als Leiter der Glaubensgemeinde. In diese seine Funktion konnte er auch leichter jene Aktualität einbringen, bei der der Dichter persönlich reagieren mußte. Dies geschah bereits in den Versen aus dem letzten Zitat und noch besser ersichtlich wird der Prozeß der Individualisierung stilistischer Vorgänge in den Versen:

Mi smo cvejt, prah, senca
gnila črvja jesča.

Der mittelalterliche Bittgesang (*Media vita in morte sumus ...*) hat in den zitierten Trubar-Versen ein slovenisches Adäquatum erlangt. Die theologische Vorstellung von der Sündhaftigkeit der menschlichen Natur und der Rechtfertigung hat in der dichterischen Sprache der Metaphorik, dem Ergebnis schöpferischen Bemühens, Leben gewonnen.

Zur Richtung der Individualisierung dichterischer Aussagen neigte Jurij Dalmatin ganz ausgesprochen. Diesen Prozeß in ihm unterstützte die Nachdichtung der Psalmen, die mit ihrer dichterischen Struktur ein differenziertes ästhetisches Empfinden weckten und formten. Es ist daher nicht zu verwundern, daß sich in seiner dichterischen Tätigkeit der Durchbruch des katechetischen Liedes zur persönlich-

religiösen Aussage vollzieht, die bestimmte transzendente Beziehungen subjektiv färbt:

O močni, modri Gospud Bug,
na te mi vsi kličemo:
pomagaj nam iz vseh nadlug,
nate se zanesemo.
Ti vseh sovražnikov svet znaš,
nih srca ti v rokah imaš,
bodi ti sam naš troštar.

Die angeführte Strophe stammt aus dem Lied *Kadar bi Bug per nas ne bil*. Sichtlich bezeichnend dafür ist der *Pluralis maiestaticus*, der seine persönliche Natur beim Aussprechen der Bitte nicht verhehlen kann. Dieser subjektive Unterton hat das Lied als kollektive Manifestation vernichtet und die ersten Verse geliefert, die als individuelle Aussage in der ersten Person Einzahl gesprochen werden:

Gospud Bug je moj zvest pastir,
on vselej zame čuje,
inu mojmu lebnu da mir,
de več ne potrebuje.
V zdravim travniki me pase,
ker nebeška trava rase
njega svete besede.

Auf solcher stufenweiser Individualisierung ist das slovenische lyrische Gedicht in der Zeit der Reformation stehen geblieben. Parallel dazu lief ein ähnlicher Prozess in den epischen Versen ab, die vor allem in der Bearbeitung der Leidensgeschichte Christi auftraten. Passionsthemen waren in der Reformation sehr häufig, der Anlaß dazu war der Nachdruck, den der Protestantismus auf den Erlösertod Christi legte. Es versteht sich, daß dabei im Vordergrund die äußeren Ereignisse standen und man weniger zum Ausdruck der dogmatischen Wahrheit fortschritt. Diesen Schöpfungen zugrunde liegt der christlich-metaphysisch verstandene Kampf zwischen Leben und Tod. Plastisch wurde er dadurch, daß die Reformationsdichter in ihre stilistischen Verfahren bestimmte Erzählelemente übernahmen. Mehr noch: das Geschehen trat in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und wurde zum strukturellen Träger des Gesamtgeschehens in der Passion. In dieser Charakteristik überschneidet sich die protestantische Dichtung mit der Entwicklung der erzählenden Prosa der Reformation.

II

Bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst war die Lage jeglicher Prosa schwierig. Die erzählende Prosa, die einen Erzähler und einen

Zuhörer voraussetzt, also einen Kommunikationsprozeß, vermochte sich im Mittelalter zu keinen bemerkenswerteren Formen emporzuschwingen. Die Zeit zwang ihr einen *modus existendi* auf, der auf Gedächtniswiedergabe angelegt war. Daher haben die Freisinger Denkmäler oder die Handschrift von Stična bestimmte Eigenarten angenommen, die von der erwähnten Grundsituation herrühren. Beide literarische Denkmäler sind in Verse gebracht. Ein in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen sich wiederholendes klangliches Zeichen ist eine Stütze für das Gedächtnis und die Wiedergabe. Jede gedankliche Einheit in diesen Texten ist ganz schlicht strukturiert oder lehnt sich an bekannte Formeln an, die in solchen Fällen als Gedächtnisstütze dienen. Man kann daher trotz der ungewöhnlich raffinierten literarischen Strukturiertheit sagen, daß es in diesen Literaturdenkmälern nur eine Grundtendenz gibt: einen bestimmten Gedanken einfach oder schön auszudrücken. Eine stilistische Charakterisierung muß daher über den verschiedenen figürlichen Zieraten, die aus ganz bekannter Tradition herrühren, die Grundtatsache berücksichtigen, die in der ausdrucksmäßigen Linearität, einer uralten Form menschlichen Schaffens, liegt.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat die Bedeutung des Gedächtnisses verringert und eine Anhäufung von Erkenntnissen gestattet. Sie ermöglichte es in der Entwicklung der Prosatechnik, die auch in Slovenien begann, sich zu neuen Erscheinungsformen durchzuringen. P. Trubar hat als erster in diesem Sinne ein Buch ausgewertet. Die protestantische Glaubensvorstellung und ihre Verbreitung unter den Slovenen haben seine Erzählweise bestimmt. Der Erzählstil war daher über seine Aggressivität hinaus plastisch und lebendig. Die soziale Bestimmtheit dieses Stiles stammt aus dem Volkstumsbewußtsein und der außergewöhnlichen Liebe zu den Landsleuten, was zur Folge hat, daß Trubars sprachliche Manifestation ein stetes intimes Erzählen oder echtes Gespräch ist. Gleichzeitig ist seine erzählende Prosa auch hinsichtlich ihrer konkreten Funktion gegliedert. Es ist daher mit Differenzierungen zu rechnen, die entweder aus der Thematik oder aus dem Zweck herrühren. Die thematische Funktionalität ist z.B. aus einem Bruchstück ersichtlich, in welchem Trubar sich über Schwierigkeiten mit der Schreibweise und der Sprache ausläßt (*Ta evangeli svetiga Matevža*, 1555):

Lubi Slovenci! Vom inu nom je vedejoč, de le-ta naša slovenska beseda dosehmal se nej z latinskimi, temuč le ta krovaška s krovaškimi puhštabi pisala. Iz tiga vsaki more vejđiti, de nas le-

tu pisane inu tolmačovane (kir nemamo pred sebo obeniga navuka oli eksempla) zdaj na prvu težku stoji. Obtū aku katerimu le-tu naše prvu delu popelnoma ne zdi, ta zmisli, kaj vsi modri govore, kir pravijo, de sledni začetek je težak inu nepopelnom. Mi smo, Bug vej, dosti zmišlovali, s kakovimi puhštabi to našo besedo bi mogli prov po tej ortografiji, štaltnu inu zastopnu pisati, de bi preveliku puhštahov oli konsonantov k ani silabi ne jemali, koker ti Peami inu drugi dejo, kateru je grdu viditi.

Trubar sah sich der Aufgabe gegenüber, mit dem Problem der sogenannten Sprach- und Rechtschreibnormen fertig zu werden. Neuere wissenschaftliche Untersuchungen haben gezeigt, daß der slovenische Reformator sehr darüber nachgedacht und sich ein genau ausgearbeitetes System der literarischen Sprache errichtet hat, das sich auf das phonetisch-morphologische und syntaktische Bild des Kulturmittelpunktes Ljubljana und somit auf die slovenischen Zentralmundarten stützt. Es ist daher nicht überraschend, daß die angeführte Stelle logisch ungewöhnlich gegliedert und gedanklich scharf ist. Die Sätze sind vergleichsweise kurz und die in ihnen ausgedrückten Gedanken prägnant. Die grundlegende Bedeutung des Bruchstücks aber liegt in seiner wissenschaftlichen Anlage.

Zugleich führen wir ein weiteres Beispiel an, das der Trubarschen Predigt über den Glauben (*Catechismus*, 1550) entnommen ist:

An verni človik ta ima napoprej to misel inu dobro šego na sebi, de lubi to božjo besedo, to rad posluša oli sam bere, to samo za risničnu drži inu ti isti sami verjame. Kar pak ludje govore, vuče oli dejo ter si bodi ti sveti očaki stare oli nove vere, falš krščanska cerkov, koncili, navada, papeži, škofi, fari, menihi oli dur bodi, taku ta verni gleda inu rezmisli, aku se nih vuk inu vse djane gliha z božjemi besedami, katere so v tih svetih bukvah, v ti bibliji zapisane. Aku nekar, tako nim ništer verjame inu ne dej po nih vuki. Za tiga volo je ta verni an moder, zastopen inu an bogat, srečen človik, najsi ga drugi ludje za norca inu boziga imajo ...

Die Unterschiede sind auf den ersten Blick ersichtlich. Der Text ist ein Bruchstück aus einer Predigt, d.h. er war gesprochenes und auch zum Gespräch bestimmtes Wort. Die Zweckfunktion ist der Grund dafür, daß der Satz weniger streng gebaut ist. Er ist vielmehr voller Inversionen, vorab bei den Zeitwörtern und Fürwörtern, sowie voller nachträglicher Zusätze und Wiederholungen. Die Wortfolge ist viel freier. Der Autor verfolgt allein seinen Zweck, den er darin sieht, über des gläubigen Menschen Eigenarten zu unterrichten. Damit will er zur Nacheiferung anregen. Deutlich erkennbar ist daher ein gewisser moralisierender Ton. Zwar ist die Fortsetzung dem Grundgedanken untergeordnet, aber strukturell ziemlich frei. Es liegt dem Bruchstück als Charakteristikum das durch den Ausdruck

gut verdeckte "Gesprächsmäßige" zugrunde. Das ganze Zitat ist daher ein Beispiel von Konversationsstil, dessen fundamentales Kennzeichen in der Gleichsetzung des gesprochenen mit dem geschriebenen Satz liegt.

Für die Differenzierung des Trubarschen Erzählsatzes kommt als Anreger vor allem Erasmus von Rotterdam in Betracht, den der slovenische Reformator gründlich studierte und außerordentlich schätzte. Eine genaue Analyse der Trubarschen Texte und zweier Schriften des großen Humanisten (besonders *Stultitiae laus*, 1509 und *Colloquia*, 1518) enthüllt außer gedanklichen Parallelen eine Reihe von Satz- und Stilwendungen, die enge Berührungspunkte zwischen den beiden Autoren darstellen. Dieses Kapitel fällt unter die Genese der slovenischen Reformationsidee. Hier seien nur drei Punkte näher erwähnt:

1. Erasmus forderte die Rückkehr zum Urquell, was nicht allein Sache der Philologie war, sondern vor allem ein ethisches und ästhetisches Erfordernis des damaligen Lebens. Zur Erreichung dieses Zieles müsse man sich mit den antiken Rednern, Dichtern und Philosophen (vor allem Plato) vertraut machen. Aber auch das Studium der Kirchenväter sei von Nutzen.

2. Da ihm als stilistisches Ideal gedankliche Klarheit und Einfachheit im Ausdruck vorschwebten, lehnte er jegliche sprachliche Gesuchtheit ab und verfocht eine Ausdrucksweise, die vom Gegenstand ausging. Sein Intellekt war nicht historisch oder philosophisch sondern philologisch und moralistisch. Es lag ihm daher mehr die Paraphrasierung. Das humanistische sprachliche Ideal war Cicero, d.h. im Vordergrund stand die Theorie vom Stil als dem Phänomen der *parolae ornatae*. Erasmus nahm auch hier eine ablehnende Stellung ein und äußerte sich in dem satirisch-polemischen Dialog *Ciceronianus* (1535) und noch mehr in dem Brief an van Goes (18. VIII. 1535) ganz anders: "Das ciceronianische Kolorit paßt nicht zu religiösen Fragen. Die Philosophie von den göttlichen Dingen hat ihr eigenen Wörterbuch, wie sie auch ihre eigene, von der menschlichen Weisheit verschiedene Weisheit hat. Ich habe große Freude am reinen Stil Ciceros bei anderen, und ich verwerfe ihn keineswegs. Aber daß ich ihm streitbar nachjagen würde, das denn doch nicht".

3. Der ästhetische Impuls des Erasmus war das Thema mit Variationen, worin sich sein intimer Wunsch verkörperte, den ganzen

sprachlichen Reichtum und die ganze Verschiedenartigkeit des Ausdrucks aufzuzeigen.

Auch Trubar, der in diesem Sinne der ganzen slovenischen Reformation den Stempel aufprägte, knüpfte in seinen ideenmäßigen Voraussetzungen besonders an die erste Phase des Christentums, die Apostel und Kirchenväter, an und fügte diesen erst dann Humanisten (z.B. Francesco Petrarca) oder die Vorläufer der reformatorischen Gedankenwelt (Johannes Hus, Girolamo Savonarola) hinzu. Bei allen stieß er (neben verwandten Grundgedanken) auch auf das Problem des Ausdrucks. Dieses war im XVI. Jahrhundert ein außerordentlich lebendiges Problem. Sprachliche und stilistische Fragen waren mit dem Schicksal der Reformationsbewegung innig verbunden. Daher haben - nach dem Vorbild des Erasmus von Rotterdam - alle europäischen Reformatoren diesem Problem große Beachtung geschenkt. Wegen der flacianistischen genetischen Elemente, die Trubars Ideologie enthält, lohnt es sich, zu betrachten, was Matthias Vlačić (Flacius Illyricus) darüber dachte. Es ist interessant, daß die einschlägige Auseinandersetzung bei ihm sehr reichhaltig ist. Der Grund dafür war seiner Ansicht nach der Gebrauch von Bildern und Figuren, die sprachlich weniger Bewanderten das Verständnis des Gedankens erschweren. Der Parallelismus zu Erasmus ist unverkennbar. Auch Flacius rückt von der ciceronianischen Stilauffassung ab. Seine Aufmerksamkeit richtete sich auf die homerische Ausdrucksweise und auf einige antike Schöpfer, wie Sophokles, Horaz und Vergil, besonders aber, was ganz natürlich ist, auf die biblische Ausdrucksweise. Besonders hoch steht bei ihm der Stil der Briefe des H. Paulus, der mit seinem Satz über die Sprache (*et omnis lingua confitebitur Deo*) einer der geistigen Vorläufer oder Vorbilder der Reformationsbewegung war.

Erasmus, Flacius und Trubar sind also bei der thukydideischen Stilauffassung gelandet, die der große Labiner in der Arbeit *Clavis scripturae sacrae* (1567) durch folgende sechs Charakteristika gekennzeichnet hat:

- a) Mit möglichst wenigen Worten das Wesen der Sache und vieles darüber ausdrücken.
- b) Mit geringen sprachlichen Mitteln einen reichen Inhalt erreichen.
- c) Die Rede muß mit ihrer eigenen Kraft wirken.
- d) Die Worte sollen malerisch und ausdrucksvoll sein.

e) Die gedanklichen Folgerungen müssen rein sein.

f) Wichtig ist die Satzkonstruktion.

Aus solcher praktisch-utilitaristischen Konzeption erwuchs ein besonderes Phänomen, das das Wissen um den rhetorischen Wert der lebhaften, mit Geschehnissen ausgefüllten Geschichte erzeugte. Trubar hat in diesem Sinne von Anfang an gearbeitet und hat auf diesem Gebiet wertvolle Neuerungen in die Geschichte der slovenischen erzählenden Prosa eingeführt.

Die Einführung in dieses Gebiet ist Trubars Gebrauch des Vergleiches. Drei graduell verschiedene Beispiele mögen auf das extensive Wachstum eines bestimmten epischen Aspektes hinweisen:

- A. Vi možje, lubite vaše žene, *glih koker* je Kristus lubil sujo gmajno.
- B. Te su nih zevupane v Buga stavile inu so bile nih možjem pokorne, *koker* je ta Sara timu Abraamu bila pokorna inu je nega imenovala gospud, katere ščere ste vi postale.
- C. Katera gospoščina, mala oli velika, nemilostivu s sujemi kmeti inu pokorniki okuli hodi, po sili inu po krivini tu nih jemle, prevelike štivre inu tlake nalagajo, hud konec vzemo; nih blagu do tretjiga erba ne pride, nih stan inu žlahta cilu pogine, *koker* so ti celski knezi, naj so si dosti kloštrov inu kaplanij štiftali, v Rim hodili, vsi poginoli inu konec vzeli, za volo kir so nih kmetom te lipe ščere po sili jemali, ž nimi kurbali inu drugo krivino inu silo obhajali.

Von dem verhältnismäßig abstrakten Vergleich A gelangen wir stufenweise zu ganz gegliederten und konkreteren Bildern. Das Beispiel B ist auf der bekannten Geschichte aus der Bibel aufgebaut. Es überträgt nur mit Nachdruck den Gedanken des Geschehnisses. Das dritte Beispiel C bezieht sich auf die Geschichte der Grafen von Cilli, aus welcher der Autor einige Momente herausgreift. Im Vordergrund steht der Lebensinhalt und dessen ethische Beurteilung, um derentwillen die Grafen von Cilli "ein schreckliches Ende nahmen". Trotz des Konkretisierungsvorganges ist den angeführten drei Beispielen der Prozeß einer ganz subjektiven Deutung objektiver Tatsachen erkennbar. Das Beispiel mit den Grafen von Cilli ist in Trubars Interpretation zum Musterbild einer bestimmten ethischen und transzendentalen Kategorie geworden. Es ist tatsächlich objektiv und für alle Christen gegenwärtig (Bestrafung der Sünde), doch ist die Erläuterung des Unterganges der Grafen von Cilli individuell und in diesem Sinne originell, obwohl geschichtlich nicht authentisch. Auch diese Deutung rechnet auf die Evokation, sie ist jedoch in der Konstruktion des ganzen Bruckstücks, zum Unterschied von den beiden anderen Beispielen, viel ausgearbeiteter und selbst-

ständiger. Aus dem schlichten Vergleichssatz A hat sich der Vergleich in ein schon selbständiges Bild gegliedert. Es ist dort das Ganze aus mehreren Begebnissen zusammengesetzt, die miteinander in ursächlichem Zusammenhange stehen. Die angeführten Beispiele mit ihrer Struktur sprechen vom Entstehungsprozeß irgendwelcher Geschehnisse, was im Ganzen die bemerkenswerteste Eigentümlichkeit Trubarscher Prosa ist.

Es wurde schon erwähnt, daß die Vergleiche Trubars überwiegend biblisch und geschichtlich sind. Ähnlichen Ursprungs sind auch Begebnisse, welche der Autor in seine Arbeiten an einigen Stellen in Gestalt episch erzählter Ereignisse einschleibt. Der biblische Ursprung solcher Geschichten ist verständlich. Für den Protestantismus war die Heilige Schrift die grundlegende Glaubensoffenbarung und die Brücke zum Mittelpunkt der reformatorischen Bestrebungen. Die Heilige Schrift als *opus proprium* der Reformation erstreckt sich inhaltlich von der Zartheit der Geschehnisse in der Heiligen Nacht bis zu den entsetzlichen Geschichten der Apokalypse. Die Übersetzung dieses Werkes forderte eine ungewöhnliche sprachliche Gewandtheit, wie sie nach Trubars Versuchen Jurij Dalmatin aufbrachte. Seine Übersetzung der Bibel ins Slovenische (1584) schuf die Sprache der volksmäßigen Gemeinschaft. In ihr vereinigte er jene drei funktionellen Stilarten, welche in damaliger Zeit das Slovenische kennzeichneten: den bäuerlichen Stil, den bürgerlichen Stil und den kirchlichen Stil. Bestandteile dieser drei Arten verschmolz er zu einer freien literarischen Sprache, die sowohl Dorf wie Stadt zu erfassen vermochte. Mit dieser Eigentümlichkeit war die Dalmatinsche Bibel in ihrer Zeit und auch noch weiterhin der Integrationsfaktor des slovenischen ethnischen Bewußtseins. Als geschaffenes Werk wurde sie zur sprachlichen und stilistischen Norm, auf welche auch spätere Generationen bis zum XIX. Jahrhundert als eine Quelle zurückgriffen.

Die Bibel ist voll von sogenannten Gleichnissen, für deren Übersetzung eine bestimmte Erzähltechnik geschaffen werden mußte. Nehmen wir als Beispiel Trubars Wiedergabe der Geschichte vom Gastmahl bei dem Pharisäer und der Sünderin (Lukas 7/36-48):

Eden iz tih farizejov je Jezusa prosil, de bi ž njim jejdal. Inu on gre noter v to hišo tiga farizeja inu sede h ti mizi. Inu pole, ena žena v tim mejstu, katera je bila ena grešnica, kedar ona zvej, de je on v ti hiši tiga farizeja per mizi sidel, ta pernese en glaž žalbe inu stopi od zada k nega nogam inu se plače inu začne ž ne selzami močiti nega noge inu s tejmi lasmi nje

glave brisati inu je kušovala nega noge inu je s to žalbo žalbala. Ta farizeus pak, kateri je bil nega povabil, kedar on tu zagleda, pravi on sam v sebi taku rekoč: "De bi le-ta en prerok bil, taku bi on vejdel, du inu kakova je le-ta žena, kir se nega dotiče, zakaj ona je ena grešnica". Jezus odgovori inu pravi k nemu: "Simon, jest imam tebi nekaj povedati". On pak pravi: "Mojster, povej!" - "Je bil en človik, kir je denarje posojal. Ta isti je imel dva dolžnika: ta eden je bil dolžan pet stu denarjev, ta drugi petdeset. Kedar onadva pak nesta imejla s čim plačati, je on nima obema šenkal. Povej tedaj, kateri iz le-tiju bođe nega več lubil?" Simon odgovori inu pravi: "Jest štimam, de ta, katerimu je on nerveč šenkal". On pak pravi k nemu: "Ti si prov sodil". Inu on se obrne h ti ženi inu pravi h timu Simonu: "Vidiš ti le-to ženo? Jest sem prišel v tujo hišo; ti nesi dal vode k mujim nogam, ampak le-ta je moje noge s selzami močila inu je z lasmi suje glave otrla. Ti mene nisi kušal, le-ta pak, kar sem noter prišel, nej gori nehala kušovati muje noge. Ti nesi mujo glavo s tem voljem ožalbal, le-ta pak je s to žalbo žalbala muje noge. Obtujest tebi povejm: niso nje grehi odpuščeni, katerih je veliku, zakaj ona je veliku lubila. Inu komu se malu odpusti, ta malu lubi".

In der Tat handelt es sich um eine Übersetzung, für welche man über gewaltige sprachliche und stilistische Fähigkeiten verfügen mußte (Bau des Dialogs, Kontexts und adäquate Replik). Bei der Wiedergabe des Neuen Testamentes hat Trubar eine ungewöhnlich große sprachlich-stilistische Erfindungsgabe bewiesen, die sich in den meisten Fällen geradezu schriftstellerischer Schöpferkraft nähert. Die letzte Replik Christi aus dem Gleichnis lautet nämlich in der zeitgenössischen Übersetzung:

Vidiš to ženo? Prišel sem v tvojo hišo: vode za noge mi nisi dal, ta pa mi je s solzami močila noge in brisala s svojimi lasmi. Poljubil me nisi, ta pa ni nehala, odkar je prišla, poljubljati mojih nog. Z oljem mi nisi mazilil glave, ta pa mi je z dišečim oljem mazilila noge. Zato ti povem: odpuščeni so njeni mnogi grehi, ker je mnogo ljubila; komur se pa malo odpusti, malo ljubi.

Außer einigen lexikalischen Germanismen (*kušovati*, *žalba*, *žalbat*) und einer aus den Abweichungen einer vierhundertjährigen Sprachentwicklung herrührenden Verfremdung hat Trubars Übersetzung die kontrastreiche Ausdrucksweise und den Grundton des Originaltextes vollkommen bewahrt. In dieser Hinsicht besteht zwischen beiden Bruchstücken, wovon eines aus dem Jahre 1557, das andere aus dem Jahre 1961 stammt, sozusagen kein Unterschied, ein Beweis für die sprachlich-stilistische Höhe des Autors.

Die Wiedergabe biblischer Gleichnisse war aber nicht nur eine Probe sprachlicher Kenntnis und stilistischer Erfindungsgabe. An ihr entfalteteten sich die Möglichkeit und der Wille, auch andere Geschehnisse auf solche Weise zu erzählen. Die Bibel wirkte als An-

regung für die Entwicklung bestimmter literarisch-technischer Elemente, die zum Aufkommen komplizierterer erzählerischer Strukturen führten. Ein Beispiel ist folgende Geschichte historischer Herkunft:

V tim istim času je bil en brumen, bogaboječ, vučen menih inu doktor s. Avgustina ordna, timu je Martinus Luter bilu ime, na veliki šuli v tim mejstu Wittenbergi. Ta je nerprvič zuper te golufske papežove odpuske inu zuper te falš meniške pridige začel govoriti, dišputirati inu pisati. Inu je nerporej timu meniciškemu škofu, potle timu magdeburškemu, za tejmi nega ordna višimu, h poslednimu samimu papežu pisal inu nje vse prosil pohlevnu inu opominal, de bi oni, koker tim višim inu škofom sliši, to pokuro inu ta evangeli pridigali inu tim menihom prepovedali, s tejmi odpuski te boge ljudi ob nih denarje noriti inu nih duše zapelati. Oli Luter s tako prošno per nih vseh nej ništer opravil, temuč ta papež inu ti škofi so naredili inu dopustili, de od vseh stran inu dežel menihi, doktorji inu te velike šule su zuper nega vpili, pisali inu za kecarja šacali. H poslednimu ga je papež sam za kecarja obsodil inu panal. Inu je gospudi cesarje pregovoril, de je Luterju to nembško vso deželo prepovedal inu vse nega bukve sežgati zapovedal.

Der Beginn der Reformation und das Schicksal Martin Luthers sind in dem erwähnten Bruchstück zwar Einschlebsel, aber doch ausgesprochen episch gestaltet. Ausgezeichnet getroffen sind die Lokalisierung, die Zeit und die Hauptfigur (in jener Zeit war ... Martinus Luther ... in der Stadt Wittenberg). Die Erzählung ist ungewöhnlich dynamisch. Es ist Trubar gelungen, die zwei auftretenden Mächte als gleichwertige Gegner in die Erzählsituation einzuflechten. Damit wurde für die slovenische erzählende Prosa das Geschehen als drittes strukturelles Element der erzählenden Prosa (neben Held und Schauplatz) von Bedeutung.

Nach den beiden aufgezeigten Möglichkeiten, die in Trubars Prosa immer von äußeren Anhaltspunkten her auftreten, ist schließlich noch das festzustellen, was aus persönlichem Schicksal und individueller Erprobung herrührt. Die Gestaltung verschiedener Ereignisse und Begebnisse aus Bibel oder Geschichte konzentrierte es auf ein Erzählmotiv, schärfte die Konzentrationsfähigkeit und eröffnete bestimmte Kompositionsmöglichkeiten. Über die technischen Neuerungen drängten sich bestimmte gedankliche Aspekte auf, nämlich im Entwurf von Prosageschichtchen aus persönlicher Erfahrung. Für deren Struktur zwei Beispiele:

Inu v tim 1519. lejtju je bil en menih Boltežar Ibmar; ta je v tim mejstu Renspurgi per eni kapeli, v kateri je bil en pild Divate Marije namalan, enu taku veliku cuprane sturil, de so vsi žlaht ludje iz te pajerske dežele, mužje inu žene, h ti kapeli inu pildu, koker bi nori inu vstekli bili, tekli. Ti eni so vile,

ti drugi grable, panve inu druge posode v rokah imejli inu so le melčeč tekli, nikomer odgovurili. Tu sem jest sam v Žalspurgi vidil. Le-ta menih je potle to bidertaufersko vero gori perpravil. Tiga so v tim 1528. lejtu na Dunaju sežgali, nega ženo vtupili. Tu sem jest tudi vidil ...

Ferner:

Muj oča, kedar je na Rašici s. Jerneja cehmošter bil, je bil pustil to cerkov vso enimu krovaškemu malarju malati. Ta je tim svetnikom, suseb tim jogrom, velike brade inu mostače po tursku inu krovašku namalal. Natu so v tim 1528. lejtu ti Turki prišli, to cerkov sežgali inu s. Jerneja pilda v kori, kir nej mogel zgorejti, roke odbili, oči izteknili inu tu malane je vse proč palu. Timu malarju je bil muj oča dal dvajseti vogrskih zlatih. Te iste bi bil bule nalužil, de bi bil ene štiri voli kupel inu tim bozim sosedom dal, de bi ž nimi bili orali, suje otroke živili.

Bei der Schilderung des Todes des Wiedertäufers Balthasar Hubmaier (1480-1528) heißt es, die typische grundsätzliche epische Situation zu betonen: ein Augenzeuge berichtet den Zuhörern von einem Ereignis, das er selbst gesehen hat. Trubar ist es besonders um die Echtheit des Erzählten zu tun, denn er spricht zweimal von seiner persönlichen Anwesenheit (Das habe ich selbst in Salzburg gesehen - auch das habe ich selbst gesehen). Das ganze Geschehnis besteht aus drei Teilen: Das Mönchswunder (1), die Volkswallfahrt (2) und der Mönch auf dem Scheiterhaufen (3). Ähnlich und noch folgerichtiger ist das zweite Bruchstück aufgebaut. Die Elemente sind folgende: die Kirchenmalerei (1), die Ankunft des türkischen Heeres und die Niederbrennung der Kirche (2) und die sich ergebende Lehre (3). Die kompositorische Gliederung des Stoffes ist in beiden Bruchstücken wesensmäßig einheitlich. Ihre Eigentümlichkeit ist die Dreigliederung, welche ein grundsätzliches strukturelles Prinzip des slovenischen Reformationsschrifttums ist. Auch diese Eigentümlichkeit hat einen, wenn man so sagen darf, berufsmäßigen Ursprung, denn sie entstammt der biblischen literarischen Theorie und der symbolischen Bedeutsamkeit der Zahl 3. Die einzelnen Teile der Trubarschen Erzählweise stehen in der Reihenfolge: Paraphrase, Erklärung, Allegorie, wofür wir eine Bestätigung in seiner in gebundener Rede abgefaßten Bearbeitung des 1. Psalmes haben (*Ta pervi psalm ž nega trijemi islagami*, 1579). Dort wird die erste Auslegung als Paraphrase, die zweite als Erklärung (*explicatio*), die dritte als Allegorie bezeichnet. In der Prosa ist der dritte Teil folgerichtig ein Verbindungsglied zu den einzelnen Äußerungen, die Folge der aufgezeigten Ursachen, und kann als Sentenz oder Aphorismus mit mo-

ralischem Inhalt gestaltet werden. Dabei handelt es sich natürlich nicht etwa um ein bewußtes, in der Absicht des Autors enthaltenes Wollen. Die Dreigliederung ist das Ergebnis einer unterbewußten, spontanen Ausrichtung bei der Aufgliederung des Stoffs, die aus der psychophysischen Anlage der Persönlichkeit des Autors, seiner Weltsicht und seinem Temperament entspringt. Alle erwähnten Kompositionen, wie sie im Reformationsschrifttum auftreten, sind also keineswegs künstliche Konstruktionen (und können es gar nicht sein), sondern Ausdruck einer seelischen Struktur, welche automatisch eine derartige Stoffgliederung diktiert.

Das zweite autobiographische Bruchstück ist noch aus anderen Gründen charakteristisch. Wenn Trubar von der Kirchenmalerei spricht betont er deren Spezifität, die eine Folge der Malerschule ist (*velike brade inu mostače*). Das bedeutet, daß er eine sehr charakteristische Einzelheit bemerkte. Der Autor besaß also eine außergewöhnlich entwickelte Beobachtungsgabe, die vor allem auf verstandesmäßiger Grundlage fußte. Das ganze Geschehen wird rational aufgegliedert. Zwischen den einzelnen Bestandteilen des Bruchstückes werden logische Zusammenhänge und Beziehungen gesucht. Diese sind nicht nur da, sondern werden auch auf besondere Art in das Geschehen verflochten. Es besteht ein breiterer epischer Hintergrund, aber die Erzähllinie wird nicht homogen gestaltet, sondern dramatisch zergliedert. Die Grundlage jeglicher epischer Situation ist ein bestimmter Konflikt, den zwar die protestantische Glaubensvorstellung festlegt, der aber in der Regel episch strukturiert ist. Der Autor erlebt den Konflikt intensiv, was ihn zur Anwendung rhetorischer Mittel treibt. Besonders deutlich treten dabei die Eigenarten der Steigerung und der Anhäufung der Begriffe hervor (*roke odbili, oči izteknili; ž nimi bili orali, suje otroke živilji*), eine Folge des extensiven Wachstums des Erzählers im Hinblick auf das Geschehen. Die erwähnten Charakteristika erlauben den Schluß, daß Trubar keinen bewußten künstlerisch-gestaltenden Willen besaß, wohl aber die Fähigkeit dazu. Für die Entwicklung des slovenischen erzählenden Satzes ist sein Streben ein unschätzbare Markstein.

Die Neuerung, die Trubar in den Werdegang der slovenischen erzählenden Prosa einbrachte, ist also die Ausgestaltung der Anekdote als auf besondere Art strukturiertes Prosa-Element. Die Anekdote ist nicht mehr eine literarische Zutat zu einem bestimmten theologischen Gedanken, sondern besitzt eine selbständige Funktion, die

ihrem Bau und ihrem Zweck entspringt. Der Bau ist biblisch-literarisch, der Zweck religiös-lehrhaft. Der Kommunikationsprozeß fußt auf der autobiographischen Echtheit, welche erzählerisch konstruiert ist und als Erzählung auf den Leser oder Zuhörer wirken mochte. Die Funktion der anekdotischen Einschübe ist bei Trubar ausgesprochen episch, ein bemerkenswerter literarisch-schöpferischer Sprung vorwärts im Werdegang der slovenischen erzählenden Prosa.

Mit diesem Charakteristikum hat die slovenische Reformation mit Trubar an der Spitze den literarischen Prozeß abgeschlossen, der mit den Freisinger Denkmälern begonnen hatte. Der Prozeß hat fast sechs Jahrhunderte gedauert und in diesen gab es keine lineare literarische Entwicklungskontinuität, sondern eine sie charakterisierende Sporadität und Zufälligkeit. Eine geschlossene Entwicklung gab es in jener Zeit lediglich auf dem Gebiete der traditionellen Volksdichtung mit ihrer weltlichen und kirchlichen Richtung. Alles andere blieb bei elementaren Versuchen stehen, die aber als Ansatzstücke für die Folgezeit äußerst bemerkenswert sind. Die slovenische erzählende Prosa ist im erwähnten Zeitabschnitt nur durch eine literarische Besonderheit charakterisiert: sie hat sich von rein dekorativen Aufgaben emporgeschwungen zur selbständigen narrativen Funktion. Damit erreichte sie in ihrem Werdegang die Stufe, von der aus ihre Entwicklung zwar technisch leichter, strukturell aber viel verwickelter war. Der Anteil der slovenischen Reformatoren an diesem Prozeß ist beträchtlich. Sie haben mit ihrer kulturgeschichtlichen Tätigkeit auch die Grundlagen für die erzählende Prosa gelegt. Die Reformidee ließ zwar nicht zu, daß sich die Keime in eine bewußte künstlerische Sicht umwandeln, aber sie lehnte das Künstlerische als solches auch nicht ab. Daher lebten Reform und Kunst in einer eigenartigen Symbiose, die für diese nicht gleichberechtigt war. Das Prinzip des Ästhetischen war zwar dem Prinzip der religiösen Grundlage untergeordnet, aber als solches gestaltete es doch den slovenischen dichterischen und erzählerischen Ausdruck. Übrig blieb das literarische Element, das sich in die einschlägige weitere Entwicklung eingliederte und in dieser Gestalt noch heute auf dem Grunde des literarischen Stiles gegenwärtig ist.

VI. DAS ENTSTEHEN GESCHICHTLICHER TRADITION UND KULTURELLER KONTINUITÄT (BARTHOLOMAUS KOPITAR)

Gegenstand der folgenden Ausführungen ist die Rolle Jernej Kopitars (1780-1844) bei der Entstehung der sog. karantanisch-pannonischen Theorie, d. i. der Anschauung über den Ursprung des Altkirchenslavischen und der diesbezüglichen kulturpolitischen Zusammenhänge. Dieses slavistische Problem, das die Wissenschaftler in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts stark beschäftigte, wurde zwar mit dem Sieg der Theorie über den makedonisch-bulgarischen Ursprung der altkirchenslavischen Sprache gelöst, weil es aber in scharfen polemischen Anläufen behandelt wurde, war mehr oder weniger nur sein innerer Inhalt im Mittelpunkt des Interesses, weshalb einige wesentliche Züge dieses Problemkomplexes außerhalb der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit blieben. Der polemische Ansturm verdeckte nämlich gerade jene historischen Schichten, die für die Genese der karantanisch-pannonischen Theorie als solche entscheidend waren; damit entschwand diese Frage sowohl in der nationalen (slovenischen) Geschichte wie auch in der slavistischen Forschung aus jenem natürlichen Milieu, in dem sie entstanden war und in dem allein sie auch entsprechend leben konnte. Der Sinn der folgenden Studie liegt also in der mangelhaften Erhellung jener Elemente begründet, die für die Entstehung der karantanisch-pannonischen Theorie relevant sind. Ihre Aufgabe aber besteht darin, die gesamte Frage als historisches Phänomen aufzuzeigen, das einen Anfang, eine Genese und einen Inhalt hat und dessen Spannweite bis in die Hauptproblematik des damaligen Südslaventums reichte; eine ausgesprochen kulturelle und gesellschaftspolitische Bedeutung aber hatte diese Spannweite für die slovenische ethnische Gemeinschaft.

I

Für Kopitars gesamtes Schaffen ist bezeichnend, daß es sozusagen (mit Ausnahme der Grammatik aus dem Jahre 1809) keine synthetische Analyse einer wie immer gearteten wissenschaftlichen Frage zu geben vermag. Der Wert dieses Schöpfers der Slavistik liegt in intuitiven Erhellungen, deren es in seiner kritisch-publizistischen Tätigkeit sehr viele gibt, besonders aber auch in seiner umfangreichen Korrespondenz, aus der man die geistigen Dimensionen eines Menschen ersehen kann, der nach Meinung von Zeitgenossen ein *monstrum scientiarum* war. Solcherart ist die Lage auch im Zusammen-

hang mit der karantanisch-pannonischen Theorie, die eine der Hauptkomponenten von Kopitars slavistischem Wirken darstellt. Der Großteil der Forscher läßt sich über ihren Inhalt an Hand von Kopitars Büchern *Glagolita Clozianus* (1836) und *Hesychii glossographi discipulus* (1839) belehren, was aber für die Erfassung des Problems in seiner ganzen Spannweite zu wenig ist. Die Entstehung von Kopitars Konzept ist nämlich mit einigen wesentlichen Fragen verbunden, die die damalige slovenische Kultur und die österreichische politische Geschichte betreffen; deshalb muß es vor allem von jenen Seiten erhellt werden, die ein Gespräch darüber aus der polemischen Leidenschaft und Einseitigkeit herausführen können.

Grundsätzlich muß man bei der Entstehung von Kopitars Konzept zwei Phasen festhalten. Sie werden von zwei vollkommen unabhängigen Thesen gebildet, und zwar von der These über den Karantanismus und von der These über den Pannonismus, die erst nach anfänglichen Tastversuchen in beide Richtungen hin vereinigt wurden. Seinem Ursprung nach ist die These über den Karantanismus eine ausgesprochene Frage der frühen slovenischen mittelalterlichen Geschichte, die pannonische Theorie aber ist vor allem ein sprachliches Problem, das in objektiven Gegebenheiten die Geschichte erfüllte und ihr Geschehen zu einem geschlossenen System abrundete. Dieses System schuf Kopitar auf der Grundlage einzelner Denkgrundsätze, die schon vor ihm bestanden; darin besteht seine Bedeutung und seine Rolle bei der behandelten Frage.

Die karantanische Theorie nahm in Kopitars Denksystem auf der Grundlage seiner ethnischen Aufgliederung der südlichen Slaven Gestalt an. Eine erste ganzheitliche Betrachtung dieses Problems, das am Beginn des XIX. Jahrhunderts außerordentlich verworren war, finden wir in der Rezension *Slavische Sprachkunde*, die Kopitar im Jahre 1811 in den *Annalen für Literatur und Kunst* veröffentlichte. Das Problem der südlichen Slaven suchte der Autor so zu lösen, daß er sie in zwei Gruppen schied. In der sogenannten slavenoserbischen oder illyrischen Gruppe (*slaveno-serbische oder illyrische Sprache*) vereinigte er die Bewohner Südungarns, Bulgariens, Slavoniens, Serbiens, Bosniens, Dalmatiens, Grenzkroatiens und Istriens. Die Bulgarische Gruppe schied er später aus und behandelte sie gleichberechtigt wie die beiden anderen, die slaveno-serbische aber benannte er ebenso in eine nur serbische um. Die zweite Gruppe sollte der slovenische Teil bilden (*slovenische oder windische Sprache*), wozu

er die Kärntner, Krainer, Untersteirer, Provinz-Kroaten und die Bewohner Westungarns (die Kajkavci und die Bewohner des Übermurgebietes) zählte.

Was an dieser Aufteilung den Zeitgenossen überrascht, ist das Verschwinden des kroatischen Ethnikons als besondere Kategorie und die Verbindung der heutigen kajkavischen Kroaten mit der slovenischen ethnischen Gemeinschaft. Im Zusammenhang mit der kroatischen Problematik änderte Kopitar gerade in dieser Zeit seinen Standpunkt. In der Grammatik teilte er die Slaven noch nach J. Dobrovský ein, was bedeutet, daß er nur von der illyrischen und der kroatischen Gruppe sprach; der letzteren gliederte er Krain, Steiermark und Kärnten an, doch versah er seine Ausführung schon mit dem Zusatz: "Wird vielleicht bey näherer Untersuchung anders befunden werden". Noch im gleichen Jahr (1809) legte er S. Zois einen Entwurf vor, worin er diesbezüglich eindeutig festhielt: "Was man heutzutage Kroaten nennt, sind Pannonische Urslaven, höchst vermehrt durch einige Kolonien von eigentlichen Charwaten, die aber doch die Sprache nicht so modificirt hatten, daß sie nicht noch immer als Varietät zum karantanischen Hauptdialekt gehört, während der Slavonische Dialekt aber ... schon zu den Serbischen ... gehört".

Das Abrücken vom Vorschlag, den J. Dobrovský im Jahre 1806 in der Zeitschrift *slavin* machte, daß sich die Slovenen der kroatischen sprachlichen Norm angleichen, ist offensichtlich. Mit diesem Abrücken entschloß sich Kopitar auch, die Vorstellung Dobrovskýs von der Vereinheitlichung der Slaven, die die lateinische Schrift verwenden, zu verneinen. Der Zweifel an diesem Vorschlag hatte bei Kopitar seinen Ursprung in sprachlichen Gründen. Nach dem Vorschlag, den der "Patriarch der Slavistik" machte, mußte sich - nach Kopitars Auffassung - eine größere ethnische Gruppe (700.000 Karantaner-Slaven in Inner-Österreich) der um etwa hunderttausend Menschen kleineren kroatischen Gruppe beugen. Die historische Bedeutung des "Königtums Kroatien" (*regnum Croatiae*) war seiner Meinung nach noch nicht Grund genug für das Konzept einer Organisation der südslavischen Landstriche rund um Kroatien. Bei den Slovenen wurde die Frage der Schreibung schon mit A. Bohorič (1584) geregelt, bei den Kroaten hingegen herrschte in dieser Hinsicht immer noch Verwirrung. Es war aber auch der literarische Maßstab entscheidend. Nach Kopitars Meinung war es für die Entstehung eines literarischen Lebens

zunächst einmal notwendig, die grammatischen und Wörterbuchfragen zu lösen und danach der Sprache mit der Übersetzung der Bibel einen festen Halt zu geben. Von diesem Standpunkt aus war die damalige kroatische Literatur, wie Kopitar sie verstand (ohne Dalmatien und Dubrovnik), ärmlicher als die slovenische Literatur, die schon zwei Bibelübersetzungen hervorgebracht hatte (1584 und 1784-1802).

Kopitar betrachtete Kroatien nicht vom national-historischen Standpunkt aus, sondern näherte sich dem Problem mit ausschließlich sprachlichen Kriterien. Deshalb schrieb er von den kajkavisch Sprechenden auch folgendes: "... können wir die Provinzialkroaten nicht für Kroaten passieren lassen. Sie sind Slovenci in der engeren Bedeutung des Namens, zu deutsch windisch, gleichfalls im engern Sinne ... Die Sprache allein entscheidet, und an diese und die Geschichte hat sich Recensent gehalten". Das nordöstliche Element in der solcherart gewonnenen "slovenischen" ethnischen Gemeinschaft war fürwahr kulturell stärker und schien reifer für die Abwicklung assimilatorisch-integrativer Prozesse zu sein. Diese Gruppe, die in der erwähnten Zeit erst zu einem Volk umgeformt wurde, sollte für sein Ethnikon die Bezeichnung karantanisch erhalten. Kopitar sagte in dieser Hinsicht klar: "Der heilige Methodius, der mit seinem Bruder Constantin oder Cyrill das slavische Alphabet eingerichtet und die Bibel nebst den übrigen liturgischen Büchern slavisch übersetzt hat, war Erzbischof in dem Pannonien dieser Slaven. Früher war Samo ihr (nicht der Böhmen) unabhängiger mächtiger König gewesen. Die fränkischen Chronisten nennen sie Karantaner-Slaven, ihr Land, von der Grenze Rhätians bis zum Ausflusse der Save, Karantanien. Recensent ist wegen der ungemainen Dialektähnlichkeit sehr geneigt zu glauben, daß alle Slaven im Süden der Donau im Grunde ein Stamm sind, der aber im siebenten Jahrhundert durch dazwischengekommene serbische und kroatische Colonien im Süden der Save und Kulp etwas modificiert worden. Zu bequemerer Übersicht kann man jedoch zwei Dialekte annehmen, den (älteren) im Norden der Kulp und Save, und den (jüngeren) im Süden dieser Flüsse".

Die Anstrengungen bei der Lösung dieser Frage sind aus Kopitars Korrespondenz mit J. Dobrovský ersichtlich. In dieser Korrespondenz wurde die Überzeugung immer mehr erhärtet, daß der Provinz-Kroate seiner Grammatik und Geschichte nach ein Slovene ist. Auf diese Weise gewann Kopitar zwei Kernbereiche: zum pannonischen gehörten die untersteirischen Slovenen, die Bewohner des Übermurgebietes und die

Kroaten in Ungarn, zum karantanischen Kernbereich im engeren Sinn aber die Kärntner und die Krainer. Kopitar sprach von einer sprachlichen Annäherung und Vereinigung beider Gruppen, was seiner Meinung nach die primäre slovenische Aufgabe sei. Die Vereinigung aller "Slovenen" zu einem einheitlichen Volkskörper wurde der Kernpunkt des Karantanismus (Kopitar schrieb am 7. Juni 1811 an S.Zois: "Auch Provinzkroatien und das westliche Ungarn müssen wir uns noch erkämpfen").

Kopitar fügte nämlich in sein südslavisches Programm zwei Grundgedanken ein: a) die sprachliche und kulturelle Trennung der Serben von den Russen, und b) die sprachliche Vereinigung der Serben und Kroaten. Eine Wiedergeburt und ethnische Integrierung der südslavischen Völker aber sah er nur im Rahmen des österreichischen Staates, der ihm Schutzwall gegen Napoleonismus, Zarismus und Islam bedeutete. Diese Vision begleitete ihn sein ganzes Leben, äußerte er doch noch Anfang Dezember 1842: "Österreich sollte vor allem Moldau und Walachei nehmen pour toujours, dann fällt uns Bulgarien, Serbien und Bosnien seiner Zeit von selbst zu".

Mit solchen politischen Konzepten ging der Gedanke von kulturellen Prozessen Hand in Hand, mit Hilfe derer sich die erwähnten Völker psychisch für die beabsichtigte politische und staatliche Lösung erwärmen sollten. Mit zu den ersten Aufgaben in dieser Hinsicht gehörte die Gründung von Lehrstühlen für slavische Sprachen. Schon in der Grammatik setzte sich Kopitar zum Beispiel für "eine permanente Kanzel der Krainischen Sprache an der Theologie" ein und beschleunigte damit die Entstehung des Laibacher Lehrstuhls für Slovenisch am Lyzeum (1815). Für die Slavistik aber war jene Meinung bedeutsam, die aus Wien einen Mittelpunkt für Untersuchungen über die Slaven machen wollte: "Da ist der Tummelplatz der Slaven aus Süd und Nord, West und Ost!". In der Hauptstadt des Donaustaates wollte Kopitar erst einmal einen Lehrstuhl für das Altkirchenslavische haben. Als er erstmals diesen Gedanken erwähnte (im zitierten Brief an Dobrovský), war das vorerst nur ein brennender Wunsch, wie ihn schon 1801 der einstige Jesuit Franz Karl Alter, der Kustos an der Wiener Universitätsbibliothek und Lektor für Diplomatie an der Wiener Universität, zum Ausdruck gebracht hatte, der einen Lehrstuhl für "gelehrte slavische Sprache und Literatur" gewünscht hatte. Als Kopitar im Jahre 1810 davon neuerlich sprach, unterstrich er seinen Gedanken mit einer politischen Motivierung. Österreich

habe die Verpflichtung, die erwähnten Ideen nicht "den depravierenden Händen der Russen" zu überlassen. Der Lehrstuhl *linguae slavicae antiquissimae communis et ecclesiasticae*, dem er zur gleichen Zeit auch eine zentrale slavische Akademie in Wien anschloß, hatte die Aufgabe, auch manifestativ Kopitars kulturpolitisches Konzept zu bekräftigen. Parallel dazu, nur etwas langsamer, sammelten sich die Prämissen, die zu Kopitars Ansicht über den pannonischen Ursprung der altkirchenslavischen Sprache führten. Während er im Jahre 1809 in seiner Grammatik über Kyrill und Method noch in J. Dobrovskýs Sinne sprach, fand er sich bald danach in einem leeren Raume vor, den ein Satz aus den *Patriotischen Phantasien eines Slaven* erhellt. Als er von der Übersetzung der Heiligen Schrift in die altkirchenslavische Sprache handelt, setzt er hinzu: "Die Sprache dieser Übersetzung, sie mag nun die Altmutter des heutigen slave-no-serbischen Dialekts oder die des slovenischen gewesen sein (für beides sind Gründe da) ...". Im Aufsatz *Slavische Völkerkunde* schrieb er dem Slovenischen Klangeigenschaften zu, die er mit der italienischen Nachbarschaft in Zusammenhang brachte, wobei er aber bezeichnenderweise hinzufügte, daß diese Sprache auch durch die "große Ähnlichkeit mit der altslavischen in Worten und Wortformen" ausgezeichnet ist. Im Jahre 1822 aber sprach Kopitar in der Rezension von Dobrovskýs *Institutiones linguae slavicae (Jahrbücher der Literatur)* erstmals klar von seiner pannonischen Theorie. In einigen Punkten führte er die historischen Gründe an, die das damalige Wissen über die Sendung der Brüder Kyrill und Method lieferte; Hauptbeweismaterial aber war für ihn das linguistische Phänomen der großen Verwandtschaft zwischen dem Altkirchenslavischen und dem Slovenischen, im besonderen aber die Germanismen (*oltar, krst, krstiti, cerky, pop, mni, post, goneznu, stol, Rim, ocet, upvati, penez, plastyr, plug* u.a.), die ins Altkirchenslavische nur in Pannonien kommen konnten. Auf dieser Grundlage schloß er: "So wäre denn Method's Sprengel zugleich auch die wahre Heimat der von ihm zuerst zur Schriftsprache erhobenen slovenischen Sprache!". Diesen Standpunkt wiederholte dann Kopitar mit großer Entschiedenheit in Briefen und in der Publizistik, gerafft aber wiederholte er ihn im *Glagolita Clozianus* (1836), wo er als Beweismaterial noch die Wörter *peklo, sreda* und *cesar* anfügte. In späterer Zeit hat sich diese Anschauung inhaltlich nicht mehr gewandelt, sondern lediglich polemisch verschärft.

II

Die Frage nach der Genese der Ansichten Kopitars über Karantainen und die Karantaner sowie über den pannonischen Ursprung des Altkirchenslavischen führt zu einigen wesentlichen Fragen des slovenischen Wiedergeburtprozesses, der in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts seinen Anfang nahm. Hier aber werden wir sogleich mit der Mentor-Bedeutung von Sigismund Zois (1747-1819) konfrontiert, dessen Anregungen weitreichende Folgen hatten. Zois bildete nach dem Eintritt in den Prozeß slovenischer Wiedergeburt ein ursprüngliches Wiedergeburtprogramm heraus, das auf zwei Prämissen aufbaute. Die erste war die Gewinnung von Arbeitern, die sich in den allgemeinen Prozeß der Aufklärung des Volkes einfügen sollten. Die zweite Prämisse wollte Beweise für die allseitige Literaturfähigkeit des Slovenischen schaffen, was das Selbstbewußtsein des Volkes wecken und diesem Volk in einer breiteren Kulturgemeinschaft zum Durchbruch verhelfen sollte. Später wurde dieses Programm mit der Aktivierung jener Kräfte aufgefüllt, die eine wissenschaftliche Grundlage für die Entwicklung der slovenischen Literatursprache schaffen sollten. Diese Aufeinanderfolge zeigt deutlich die innere Struktur der Wiedergeburtbestrebungen bei den Slovenen, die aus der Übernahme der staatlichen Reformtendenzen (Schulwesen) zur Individualisierung des nationalen Subjektes führt. Die Hauptlinie der slovenischen Wiedergeburt, wie sie sich S. Zois vorstellte, ist also durch die Entwicklungsphasen der Sprache determiniert, die allein die Möglichkeit der Konstituierung ethnischen Seins und der Herausbildung ihrer historischen Gestalt hatte.

Im Einklang damit hielt sich der Gedanke von Zois an die Tradition, konnte doch in den damaligen staatsrechtlichen Verhältnissen nur ein Volk Geltung haben, das sich auf mächtige historische Tatsachen stützen konnte. Die Kategorie des historischen Rechtes drängte Zois in die Untersuchung der Genese des slovenischen ethnischen Subjektes. Es ist bekannt, daß er bei B. Kumerdej die glagolitische und die kyrillische Schrift studiert hatte und daß er auf seiner Reise durch Italien (1779-1780), nach der er zu den slovenischen Wiedererweckern trat, Aufzeichnungen über alte slavische Drucke machte. Schon dies weist darauf hin, daß er die slovenische Genese mit einer allgemein-slavischen zu verbinden wußte. Deshalb überrascht eine Erklärung im Brief an den kroatischen Offizier aus Kar-

lovac Philipp Vukasović (Vukassovich) nicht, worin es heißt: "... obschon ich schon seit länger Zeit für Slavische Sprache und Geschichte Materialien sammle, und mir das Studium derselben zu einer angenehmsten Erholung gemacht habe" (um den 14. März 1809). Im gleichen Brief schrieb Zois auch erstmals über die karantanischen Slovenen und umschrieb die sog. slovenische Gruppe in gleichem Umfang, wie wir ihn aus Kopitars Werk kennen. Daraufhin setzte er fort: "Dieses System zu verfolgen, und es einst dem Publico mit gründlichen Beweisen vorlegen zu können, hab ich meinen Freund Kopitar mit Ende 8^{ber} nach Wien geschickt, wo er während er die Rechte hört, gelegentlich alle öffentlichen und Privatbibliotheken, Archive und Sammlungen slavischer Gelehrten zu benützen befließen seyn wird, um die mehreren Belege für diese Meinung, oder die entscheidenden, Gründe wieder dieselbe, ins Reine zu bringen". In der Korrespondenz zwischen Kopitar und Zois werden einige solcher Quellen genannt. So wird der Karlovacer serbische Metropolit Stevan Stratimirović erwähnt, und zwar in dem Sinne, daß er "auch für den Slavismus in Pannonien" gewesen sei "und hat hierüber interessante Briefe an Zlob(ický) geschrieben". Als Quellen werden auch Adam B. Krčelić und Matija P. Katančić als Historiker, Ignaz Szent-Martony als Grammatiker und Konstantinos VII. Porphyrogennetos als glaubwürdiger historischer Zeuge erwähnt.

Das angeführte Material läßt den Schluß zu, daß die Grundzüge des Karantanismus im Wiedergeburt-Kreis von Zois ihren Anfang nahmen. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann man sogar voraussetzen, daß er selbst sein Initiator war, wofür die Formulierung im erwähnten Brief an F. Vukasović spräche, auf seine Art aber legt davon auch der beratende Ton in Kopitars Korrespondenz mit Zois Zeugnis ab, der anders ist als der bei der Behandlung anderer wissenschaftlicher Probleme. Davon sagt auch der entsprechende Absatz in der Geschichte von A. T. Linhart etwas, in dem die Idee vom karantanischen kulturpolitischen Mittelpunkt der slovenischen Geschichte schon deutlich genug zum Ausdruck kommt. Linhart schreibt nämlich: "Nicht nur das heutige Kärnten - die Grenzen dieses Herzogtums sind Folgen späterer politischer Begebenheiten und Verhältnisse - sondern die Wohnsitze aller Slaven im Süden Deutschlands, an der Save, Drave und Mur, bis an die Ens und Donau hin, durch Krain, Kärnten, die Steiermark und Österreich, wo sich die julischen, karnischen und norischen Alpen durchkreuzen, heißen in der Sprache des Mittelal-

ters Karantania". Kopitar fügte dem noch Aussagen fränkischer Chronisten hinzu, womit die Gestalt der frühmittelalterlichen slovenischen Geschichte auf jenen Grundlagen ruhte, die auch die zeitgenössische Geschichtsschreibung kennt und anerkennt.

Diese Geschichtsschreibung hat nämlich mit dem Werk von Lj. Hauptmann, M. Kos, B. Grafenauer und S. Vilfan die Vorahnungen der nationalen Wiedererwecker bestätigt. Nach den Worten B. Grafenauers "waren in den Marken der Östlichen Präfektur erstmals alle Alpen- und Pannonien-Slaven zu einer politischen Einheit verbunden, die Bewohner Karantaniens und Niederpannoniens aber auch von etwa 800 an in einer kirchlichen Organisation unter dem Chorbischof 'per Quarantanos'". Auf der Grundlage einer erschöpfenden Analyse der zugänglichen historischen Quellen rekonstruierte der erwähnte Autor den territorialen Bereich, der durch die Bezeichnung Karantanien umfaßt wurde, zugleich aber erhellte er auch die Wandlungen, die das Ethnikon Karantaner durchmachte. Dieser Name ging aus der anfänglichen Bezeichnung des Bewohners einer Grenzgrafschaft zum "gemeinsamen Namen aller Alpen- und Pannonien-Slaven über" und hatte für einige Jahrhunderte die Bedeutung des heutigen Ethnikons Slovene, obwohl man nach B. Grafenauer nicht von einer vollkommenen Identität beider ethnischer Einheiten sprechen kann. Diese Prozesse konnten nur in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts ihren Anfang nehmen, als der Begriff Karantanien aus dem Begriff Mark in den Begriff *regnum* überging, zugleich aber das Ethnikon Karantaner begrifflich jene Bevölkerung umfaßte, die in deren Grenzen lebte.

Der Gedanke, den in aller Öffentlichkeit der erste slovenische Historiker mit einem modernen kritischen Bewußtsein, nämlich Anton T. Linhart aussprach, aber hatte noch eine weitere Dimension. Nach der Meinung des Autors bezeichnete der Name Karantaner im frühen Mittelalter die Vorfahren der im Titel betonten "südlichen Slaven Österreichs". Von der gleichen Voraussetzung ging auch Kopitar aus, der das ursprüngliche slovenische Wiedererweckungselement damit in das kulturpolitische Konzept einer Lösung der südslavischen Frage im damaligen österreichischen Staat übertrug. Dieses Konzept, das den Namen Austroslavismus trägt, unterscheidet sich in einigen von dem Linharts. Für dieses Konzept sind nicht nur die zahlenmäßige Stärke und sprachlichen Vorteile bedeutend, sondern auch die Idee von der kulturellen Führerrolle dieses Teiles der Slaven, die Österreich wahrnehmen sollte. Wien war in dieser Denkweise Mittelpunkt

jener slavischen Völker, die sich der lateinischen Schrift bedienten. Mit diesen Gedanken verfolgte Kopitar noch andere Ziele. Seine Ansicht, daß sich die südslavischen Sprachen erst auf der Entwicklungsstufe von Dialekten befinden, flößte ihm die Vision von deren Vereinigung in zwei Sprachen nach dem Grundsatz des sprachlichen Diasystems ein. Zur Erreichung einer solchen Einheit wollte er einen slavischen Kyrill entflammen, der eine auf phonetischen Grundlagen beruhende Schrift erfinden sollte. Dieser Gedanke, mit dem er bei Sigismund Popović Bekanntschaft machte, regte zwar einige individuelle Bemühungen an (V. Vodnik, P. Dajnko, Fr. Metelko u.a.), die daran Interessierten versammelten sich im Jahre 1820 in Wien, doch gab es bei den Slovenen keine dauernden Resultate. Solche gab es aber bei den Serben, deren sprachliche Reform im Sinne von Kopitars Grundsätzen V. S. Karadžić ausführte. Der Wunsch nach einer Vereinheitlichung der südslavischen Völker nahm von den Vereinigungstendenzen seinen Ausgang, wie sie Kopitar im damaligen Deutschland bemerkte, zugleich aber wollte er damit einen Gegenpol zum zaristischen Rußland schaffen, das er für rückständig und feudal selbstherrlich hielt.

Das Problem der pannonischen Theorie im engeren Sinn des Wortes hat seinen Ursprung gleichfalls in einer Anregung von S. Zois. Dieser schrieb zwischen dem 9. und 12. Februar 1809 Kopitar einen Brief, worin er ihm neben Empfehlungen für unumgängliche Arbeitsaufgaben an erster Stelle auftrug: "Carantanismen in lexico invigilabo - Linde wird sich wohl extrahiren müssen".

In diesem Satz sah schon France Kidrič die Tatsache, daß Zois mit der Suche nach Karantanismen (= Slovenismen) im Altkirchenslavischen zu einer Bestätigung der pannonischen Theorie zu kommen wünschte. Kopitar nahm diese Anregung, die eine logische Fortsetzung der karantanischen Tradition in der Geschichte war, auf und suchte sie in seiner weiteren Arbeit mit linguistischen Beweisen zu unterstützen. Außer den schon erwähnten Germanismen im Wortschatz schlachtete er die Lebensbeschreibungen aus und erweiterte auf deren Grundlage die Herrschaft der Mährer über den nördlichen, die Herrschaft der Bulgaren aber über den südöstlichen Teil Pannoniens. Nach Kopitar nahmen die Karantaner (mit dieser Bezeichnung meinte er die Gebiete Rhätien, Karnien, Norikum und Pannonien) als erste unter den Slaven von römischen Priestern das Christentum an. Die Liturgie, die damit eingeführt wurde, war römisch und breitete sich

von Pannonien weiter zu den Kroaten, Serben, Bulgaren, und sogar zu den Russen aus. Trotz der leidenschaftlichen Polemiken, die gegen solches Denken laut wurden, beharrte Kopitar auf seiner Konzeption, die er der Öffentlichkeit erstmals im Jahre 1822 vorlegte, bis zum Ende seines Lebens. Nach ihm übernahm sie in etwas modifizierter Form und verteidigte sie vor allem Franc Miklošič.

Kopitars These von der genetischen Identität des Altkirchenslavischen und des Slovenischen stützte sich also auf einige reale Voraussetzungen, von denen sie aber zu schnell zu Schlüssen eilte. Die zeitgenössische Wissenschaft erwies als Ursprung des Altkirchenslavischen nämlich die Sprache der Slaven in der näheren und weiteren Umgebung von Saloniki. Die bezeugten Pannonismen und Moravismen aber erhellen, daß im mittleren Donaauraum auf dieser Grundlage eine neue Kultursprache zu entstehen begann, was bedeutet, daß Kopitar intuitiv richtig einen historischen Prozeß erspürte, aber zu eilig bei dessen Sinngebung und zu wenig kritisch bei der Erklärung der tatsächlichen Dimensionen dieses Prozesses war. Mit den Worten eines maßgebenden Historikers (B. Grafenauer) können wir schließen: "Mehrere Elemente weisen darauf hin, daß gerade Niederpannonien der bedeutendste Kreuzungspunkt eines älteren heimischen Teiles mit den Anfängen der altkirchenslavischen Literatur war. In Pannonien ist die Übertragung des Ausgangspunktes der Missionsaktion nach Rom, ebenso aber auch das Begehren nach Methods Erzbischofswürde zu Hause, weil dem Salzburger Erzbischof gegenüber ein Bischof nicht genügte; erst hier ging Method von der östlichen zur westlichen Form der slavischen Liturgie über; schließlich aber weist gerade auf diesen Kreuzungspunkt die Verwandtschaft einiger kirchenslavischer Texte mit den Freisinger Denkmälern (und ihren Anklängen im slovenischen Volkslied) hin". Gerade mit den Freisinger Denkmälern, die im Jahre 1807 in die slavistische Evidenz kamen, war die slovenische kulturelle Kontinuität sozusagen vollkommen. Philologisch wurden sie von V. Vodnik untersucht, Kopitar veröffentlichte sie 1836 im Buch *Glagolita Clozianus* (S. XXXIII-XLIV), es brachte sie aber auch Fr. Metelko in seiner Grammatik. Die protestantische Tradition, die als erster gerade Kopitar in seiner Grammatik beschrieb, wurde durch ein neues Element erweitert; zusammen mit der pannonischen Theorie aber war dies eine bedeutende geistige Komponente des slovenischen Wiedergeburtprozesses. Weil diese Theorie Männer wie A. Mickiewicz, Fr. Miklošič und P. J. Šafárik unterstützten,

konnte sie sich trotz mancher Widerstände (z.B. J. Dobrovský und M. Čop) bis zum Ende des Jahrhunderts halten, als V. Oblak und V. Jagić die Heimat des Altkirchenslavischen im heutigen makedonisch-bulgarischen ethnischen Bereich lokalisierten. Die moderne Slavistik hat Kopitar des öfteren den Wert der Argumente zuerkannt, aber Jagićs Interpretation übernommen (R. Nahtigal).

Auf solchen historischen Grundlagen, die Kopitar eher erspürte, als daß er sie positiv wußte, entstand seine Vorstellung von den Slovenen als Grundlage der südslavischen Kultur. Österreich, der relativen Größe seiner Bewohner nach ein slavischer Staat, müsse der slavischen Welt eine ideelle und kulturelle Mitte geben. Im Kern eines solchen Staatsgebildes müßten die Slovenen stehen, die nach Kopitar das Ursprungsvolk der Erlösung und des Geschickes aller südslavischen Völker seien. Dieser utopischen Idee stellte sich keine Regierungseinrichtung und auch keine der anderen Nationalitäten in der Monarchie entgegen. Der Gründe für solch einen ruhigen Verlauf publizistischer Ideen und der daraus resultierenden kulturpolitischen Bewegungen gab es mehrere. Die slovenische nationale Frage war in den Augen der zentralen Regierung und des innerösterreichischen Nationalismus zu diesem Zeitpunkt noch unbedeutend. Kopitars dienstrechtliche Stellung und die Treue seiner Konzeptionen zu Österreich konnten keine Gedanken auf eine wie immer geartete politische Gefahr wachwerden lassen. Außerdem war das slovenische Volk zum Großteil unter Österreich, das noch nicht national unduldsam war, wie es zu gleicher Zeit Ungarn im Verhältnis zu den Kroaten war. Deshalb konnten sich Kopitars kulturpolitische Pläne ungehindert entwickeln. Nach Meinung der Fachleute sind diese Ideen in der allgemeinen Geschichte nationaler Bewegungen im XIX. Jahrhundert bedeutsam. Sie trugen zur slavischen kulturellen und sprachlichen Wiedergeburt bei; mit ihrer ethnischen Motivierung, die die Unterstützung geschichtlich-politischer Traditionen ausschloß, aber erhielten und entwickelten sie die südslavischen nationalen Kulturen.

III

Das Problem, das eine erschöpfende monographische Behandlung verdiente, ist mit allem Gesagten im Grundsätzlichen umrissen und aufgezeigt. Man kann zu seiner durch die Wiedergeburtbewegung motivierten Genese und zu seinem historischen Inhalt nichts hinzufügen,

vielleicht aber kann man es mit seinem funktionellen Wert vertiefen, den es im slovenischen nationalen und kulturellen Leben in den Jahrzehnten nach Kopitars Tod hatte. Kopitars karantanisch-pannonisches Konzept der slovenischen Geschichte blieb trotz der patriotisch-erweckerischen Begeisterung wenigstens in den Hauptzügen in den Grenzen ernsthafter geschichtlicher und philologischer Tatsachen. Die Interpretation ihrer Dimensionen wurde zwar von der späteren Wissenschaft teilweise abgelehnt, wofür allein schon Kopitars Konzept mit einigen seiner Wesenselemente Ansatzpunkte bot. Diesem Konzept lag nämlich die ideale und deshalb utopische Vorstellung zugrunde, daß die slavischen Stämme sich am Beginn des XIX. Jahrhunderts noch immer auf einer gewissen Nullstufe befanden, die die Meisterung ihres Schicksals durch Kabinettsverstand erlaubte. Diese Vorstellung wollte eine Jahrhunderte alte gesellschaftliche, politische und kulturelle Entwicklung verwischen, die von äußeren und häufig genug ausgesprochen unlogischen historischen Tatsachen abhängig war. Diese Tatsachen verkomplizierten die südslavische Problematik und trieben sie in eine Richtung, die weit von Kopitars teilweise rationalistisch und teilweise vorromantisch strukturierter Anschauung war. Angesichts der realen Tatsachen zog sich Kopitar in beleidigte Polemik zurück (mit den Illyristen und mit dem Kreis um Čop und Prešeren), die sich aber noch in wissenschaftlicher Publizistik und in wissenschaftlichen Kreisen hielt.

Die methodologischen Grundsätze von Kopitars karantanisch-pannonischer Theorie aber wurden in der slovenischen Geschichte des XIX. Jahrhunderts noch zweimal aktualisiert. Auf ein Echo stießen sie zunächst bei den oststeirischen jungen Generationen, vor allem aber bei Fr. Miklošič und St. Vraz. Ersterer setzte vom Jahre 1844 an in Wien Kopitars Konzeption *in slaviciis* auch hinsichtlich der karantanisch-pannonischen Theorie fort, letzterer aber gab mit der Übernahme von dessen Inhalt und Methode dem sog. Illyrismus eine neue inhaltliche Dimension.

Das erste entscheidende Anzeichen einer Annäherung zwischen Vrazs und Kopitars Vorstellungen ist die Besprechung der Grammatik, die im Jahre 1832 Anton Murko veröffentlichte (*Theoretisch-praktische slovenische Sprachlehre*). Der kritische Haupteinspruch von Vraz war der, daß es um ein Werk geht, das nur vom sprachlichen Standard der sog. karantanischen Slovenen berichtet, über die panonische sprachliche Problematik aber nichts aussagt. Das Beweisverfahren

samt der Nomenklatur ist aus Kopitars Werken bekannt, von denen Vraz in diesem Jahrgang des *Kolo* ausdrücklich *Glagolita Clozianus* anführt. Im gleichen Aufsatz findet sich auch ein Gedanke (*Narodne pësme Harvatah*), der offenbart, daß Vraz Kopitars vorromantische Idee von der Identität der linguistischen Methodologie sowohl für das einstige wie auch für das zeitgenössische Slovenisch übernommen hat: "Der Sprachforscher läßt sich nicht von menschlichen Ordnungen täuschen und blenden, sondern ihn leitet die göttliche Ordnung: die Sprache und das Blut". Angesichts dieser Erklärung bemerkte schon Fr. Petreè richtig: "Mit dieser romantischen Theorie wurde zwar streng die Trennung zwischen dem ursprünglichen urslavischen Bevölkerungsteil und der späteren deutschen Besiedlung auf slovenischem Territorium ausgeführt, wurde das Volk getrennt von Adel und deutschem verwaltungspolitischen Netz, aber gleichzeitig wurde auch die Bedeutung jeglicher kultur-politischer Organisation verneint, die in späteren Zeiten zu anderen volklichen Einheiten, als es die altslovenische war, führte". Gerade das aber war für die Übernahme des Štokavischen als einziger Schriftsprache der südlichen Slaven (illyrische Sprache) und für die Anschauung entscheidend, die das wahre sprachliche Bild mit der Kategorie "freivolklicher Unterdialekt" nivellierte. Damit war ein hierarchischer sprachlicher Dualismus begründet; danach sollte das Slovenische nur religiösen Bedürfnissen und der wirtschaftlichen Aufklärung des einfachen Volkes dienen.

Vrazs Verhältnis zur karantanisch-pannonischen Theorie war kulturpolitischer Natur und hatte vor allem auch dargestellte geschichtliche Ziele. In den sechziger Jahren war im slovenischen Bewußtsein nur noch der philologische Inhalt der pannonischen Theorie lebendig. Der sichtbarste Vertreter dieser Richtung war France Levstik (1831-1887), der als Anhänger von Fr. Miklošič die These vom Slovenischen als unmittelbarem Nachfahren des Altkirchenslavischen vertrat. Seine philologische Praxis erhielt damit eine Anregung, die am deutlichsten auch in der etymologischen Annäherung des Slovenischen zu Levstiks Zeit an das Altkirchenslavische zum Ausdruck kam. Dies brachte dem damaligen literarischen Standard einen Hauch von Alter, zugleich mit den Koseskismen und der Slavisierung aber bedrohte es doch ernstlich die sog. elastische Stabilität der slovenischen Schriftsprache. Trotzdem aber siegte erst von den achtziger Jahren an, als Stanislav Škrabec in die Problematik eingriff, wieder eher die Überzeugung,

daß die Sprache der slovenischen Reformationsschriftsteller im XVI. Jahrhundert die einzige reale Basis für die slovenische Schriftsprache sei.

Die in vorromantischem Geist konzipierte Idee verbreitete sich also vor allem in jenen Epochen und in solchen Köpfen, deren Grundansicht über das Leben und die Welt romantisch strukturiert war. Als am Ende des XIX. Jahrhunderts die romantischen inspirativen Bewegungen in geänderten Verhältnissen aufhörten zu wirken, begann eine nüchterne und kritische Analyse. Damit waren jenem Mythos die Grundlagen entzogen, auf dem das slovenische Volk begründet war. Mit dem Aufhören dieser Funktion wurde der Gesamtkomplex der karantanisch-pannonischen Theorie wieder zum Problem eines historischen Geschehens und nur als solcher auch Gegenstand historischer Untersuchungen.

VII. PARALLELE UND ORIGINALE ENTWICKLUNG

In der slovenischen Literatur bedeutet die Romantik eine endgültige Eingliederung kultureller Bestrebungen in die Geisteswelt Westeuropas. Bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts war in dieser Hinsicht eine gewisse Tradition geschaffen, von der Romantik an aber besteht eine Kontinuität; die Eingliederung ist nicht mehr nur Wunsch oder Versuch, sie wurde ganz einfach zu einer Tatsache. In diesem Prozeß ist die Rolle wichtig, die der italienische Dichter Francesco Petrarca (1304-1374) spielte. In den beiden angeführten Prämissen ist auch unser Problem begründet: eine Erhellung der Verbindungen zwischen der slovenischen Romantik und Petrarca. Diese Analyse wird Fragen aus der Genese und Formierung der neueren slovenischen Literatur erhellen, zugleich aber wird sie jene Dimensionen aufdecken, durch die diese Literatur mit dem Kulturraum, in dem sie vor sich geht, verbunden ist.

I

F. Petrarca war unter den Slovenen niemals ein Fremder, wenn gleich man nicht behaupten kann, daß seine Bedeutung so groß sei wie für die kroatische Literatur. Bei uns erscheint er - als einziger Repräsentant der italienischen Belletristik - schon in den Inkunabeln; hier ist er mit der lateinischen Abhandlung *De remediis utriusque fortunae* (ca. 1475) und mit der italienischen Liedsammlung *Canzoniere, Sonetti e Trionfi* (1472) vertreten. In einem lateinisch-italienischen Kodex, und zwar im Werk, das den Titel *Sermones* trägt, sind außer Dante auch Auszüge aus Petrarcas allegorischem Gesang *I Trionfi* vertreten. In der Reformation wird Petrarca von Primus Trubar erwähnt; der italienische Dichter befindet sich bei ihm in Gesellschaft von Vergil, dem heiligen Bernhard, Jan Hus, Erasmus von Rotterdam und Girolamo Savonarola. Im Bücherverzeichnis Felizian Trubars sind sogar zwei Petrarca-Werke in deutscher Übersetzung erwähnt (*Von der Arznei* und *Von Hülfe und Rath in allen Anliegen*), was aber für die Gesamtheit von geringerer Bedeutung ist. Aus dem Mittelalter wurde nämlich auch im Rahmen der slovenischen Reformation das Interesse für moralisierende und doktrinaire, aber auch für ideologische Aspekte übernommen, die der Gegenwart entsprachen und dergestalt in die Alltagspraxis religiöser Kontroversen und Disputationen eingefügt oder auf sie bezogen werden konnten.

Die Gesellschaft, in der Petrarca bei Trubar auftritt, zeigt aber doch einen Qualitätssprung, dessen mittelbarer oder ausdrücklicher Beweis der Grund ist, warum an besagter Stelle auch der heilige Bernhard auftritt. Der heilige Bernhard hat nämlich entgegen dem scholastischen Ideal *Deus desideratum* die Formel *Deus desiderans* geprägt; diese Formel war lebendiger; wichtiger aber ist, daß sie dem persönlichen (gnostischen) Näherkommen zum Absoluten eher entsprach. Dem Kenner der Reformationsontologie ist sofort klar, daß sich die zeitlich so weit voneinander entfernten Prämissen im Prinzip des Individualismus fanden. Trubar sah auch in Petrarca, wie übrigens in allen Persönlichkeiten dieses Kreises, Vorläufer der Reformation. In die erste Reihe seiner Interessenssphäre stellte er zwanzig Briefe politisch-religiösen Inhalts in der Sammlung *Sine nomine* (zwischen 1342 und 1358), die sich vorzüglich in die wesentlichen Dimensionen der Reformation einfügten (Angriffe auf die Verderbtheit kirchlicher Kreise, das Bemühen, daß die Kirche zum Ideal der ursprünglichen, bescheidenen und armen Institution zurückkehre). Das, was in diesem Zusammenhang für die geistige Entwicklung bedeutsam ist, ist das antimedievale (unasketische) Bewußtsein, das mit einer Vernachlässigung scholastischer christlicher Strenge verbunden ist. Die Ausrichtung auf die befreiende Denkweise der großen heidnischen Geister (Cicero, Platon, Vergil und Horaz) wies darauf hin, daß eine humanistische Mentalität im Werden begriffen ist, deren Haupteigenschaft der Widerstand des Menschen gegen die asketischen Fesseln des Mittelalters ist.

Eine befreiende Rolle spielte Petrarca auch in der späteren slovenischen Literatur. Wir wissen, daß er zu den Interessensgebieten eines Valentin Vodnik (Beschäftigung mit der Anakreontik) und eines S. Zois gehörte; das erschütterndste Dokument einer neuen Qualität der Rezeption aber finden wir in den Versen der Elegie (*Elegija*) des slovenischen (steirischen) Dialektdichters Štefan Modrinjak. Dieser Vorromantiker stellte der Autorität des Zölibats die Autorität der Natürlichkeit und Normalität der Erotik gegenüber. Die Erotik verglich er mit der Natur und schloß daraus, daß auch der *sensus* in Gottes Willen begründet liege und daß ihn nur der Mensch davon ausschloß und als Sünde proklamierte. Für Modrinjak ist nicht mehr die Idee der Pflicht bindend; er vertauschte sie mit der Idee des Rechts und der Gerechtigkeit. In diesem Prozeß stützten sich slovenische Frühromantiker auf Petrarcas Liebespoesie. Der gewollte

Ausdruck des Intimen, das zum Symbol einer allgemeinen geistigen und moralischen Position wurde, war der Beginn jenes Rechts und jener Praxis, in der die Dichter neuerer Zeiten alle Erlebnisse ihrer Existenz frei in literarische Formen umgestalten können.

Modrinjaks Vorbild ist jener Beginn, der geradewegs in den Kernpunkt der folgenden Studie führt. In der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts wurde Petrarca nämlich zu einem Thema, über das man viel schrieb und noch mehr sprach. Die italienische Literatur, vor allem die Renaissance, erhielt in dieser Zeit unter den Slovenen einen ausgezeichneten Kenner in Janez N. Primic, vor allem aber in Matija Čop. Einige slovenische Studenten studierten an italienischen Universitäten; unter anderem sind für diese Abhandlung Franz Leopold Savio (in Padua inskribiert) und Janez Čop (in Mailand inskribiert) bedeutsam. Beide machten sich mit Petrarca im Original bekannt, obwohl sie ihn verschiedenartig erlebten: ersterer machte ihn zu seinem Vorbild, letzterer hielt ihn für langweilig. Als Stanko Vraz im Jahre 1834 den Almanach *Cvetlice* (Blumen) vorbereitete, beabsichtigte er in ihm auch Petrarca vorzustellen und übersetzte zu diesem Zweck selbst einige Kanzonen und Sonette aus dem *Canzoniere*. Auch Jernej Kopitar erzählt in seiner Biographie aus dem Jahre 1839, daß er unter anderem Petrarca "häufig las und gut verstand". Eine zentrale Stellung in diesem Zusammenhang aber gebührt Francè Prešeren, der mit seiner Dichtung die slovenische literarische Integration in Europa am gründlichsten, am verantwortlichsten und am reifsten verwirklichte.

Zu Prešerens Zeiten gab es an der Philosophieschule in Ljubljana einen Lehrstuhl für italienische Sprache und Literatur. Die erhaltenen Quellen bezeugen, daß Prešeren in der sechsten Gymnasialklasse Vorträge und Übungen dieses Gegenstandes besuchte; sein Lehrer war bis zu dessen Tod (8. Jänner 1819) V. Vodnik, danach aber ersetzte ihn ein Jakob Pontelli. Die Biographen erwähnen, daß Prešeren in den Jahren 1821 bis 1824 mit großer Begier neben antiken und barocken gerade italienische literarische Werke aus der Epoche der Renaissance las. Diesen Gedanken bestätigt die Tatsache, daß sich in der erhaltenen Bücherei des Dichters tatsächlich auch ein Buch mit dem Titel *Rime del Petrarca* befindet, das 1822 in Florenz erschienen ist. Die Möglichkeit, Petrarca im italienischen Original zu lesen, und dessen Vorhandensein im Interessensgebiet Prešerens sind also bewiesene Tatsachen und dies schon in der Frühphase

der slovenischen Romantik.

Petrarca ist in Prešerens Werk auf zwei Arten gegenwärtig. Die erste Möglichkeit ist die, daß der Dichter Episoden aus Petrarcas Lebensschicksal heranzieht; solche Beispiele gibt es in den Gedichten: *Prva ljubezen* (Erste Liebe), *Glosa* (Glosse), *Gazele (I)* (Ghaselen I), unter den Sonetten aber *Kupido, ti in tvoja lepa starka* (Cupido, du und deine schöne Alte) und *Sanjalo se mi je, da v svetem raji* (Mir träumte, daß im Paradiese). Bei der zweiten Möglichkeit nimmt der Dichter Motive aus Petrarcas Dichtungen zur Grundlage; die bezeichnendsten Beispiele dieser Art finden wir in den Sonetten *Je od vesel'ga časa teklo leto ...* (Seit dieser frohen Zeit verging ein Jahr ...) und *Marskteri romar gre v Rim, v Kompostelje ...* (So mancher Pilger geht nach Rom, nach Campostella ...). Diese beiden Sonette Prešerens entsprechen im Rahmen dieses Aspekts und in der gleichen Abfolge Petrarcas Texten (III) *Era il giorno ch'al sol si scoloraro ...* und (XVI) *Movesi il vecchierel canuto et bianco ...*. Eine Analyse der Beziehungen im ersten Beispiel erhellt viele Ähnlichkeiten, von denen für das folgende Problem vor allem drei von Bedeutung sind:

a) Beide Dichter lokalisieren die Geburt der Liebe in der Kirche, datieren sie aber auf einen Tag der Karwoche (bei Petrarca ist es Freitag, der 6. April 1327, bei Prešeren Samstag, der 6. April 1833);

b) der unmittelbare Anlaß für die Liebe sind die Augen (der Blick; Petrarca unterjochten die schönen Augen (*ché i bé vostr'occhi, donna, mi legaro*), Prešeren führt das Leiden an, das ihm zwei Augen brachten (... *je gorje rojeno / od dveh očesov čistega plamena* - das Weh wurde geboren / von zwei Augen reiner Flamme);

c) beide Dichter waren im Augenblick, als sie sich verliebten, ohne Hilfe und Schutz (Petrarca wurde von Amor getroffen, als er sich nicht wehren konnte, Prešeren vergleicht dieses Erlebnis mit einem Funken, der nicht gelöscht werden kann).

Von der identischen Lokalisierung und dem gleichen Ambiente abgesehen empfindet der Leser die Parallelität zwischen dem italienischen und dem slovenischen Dichter nicht als bloße Nachahmung; immerhin geht es um eine Modifizierung oder gar um eine Abwandlung. Die Ähnlichkeit konkreter Elemente (Kirche, Karwoche, Verliebtheit) mindert nicht die Originalität beider Bearbeitungen. Der Unterschied liegt zunächst in der Rolle der christlichen Metaphorik be-

gründet (der Liturgie), die Petrarca noch ethisch, Prešeren aber schon ausschließlich und nur ästhetisch deutet. Petrarca's Sonett ist inhaltlich eher abstrakt, Prešeren's Sonett aber ist vor allem in den beiden Quartetten ausgesprochen konkret (wir erfahren sogar, daß sich all das in der Kirche von Trnovo um 10 Uhr ereignet hat). Die Leichtigkeit des italienischen Dichters läßt auf eine vor allem formale Eingebung schließen, während Prešeren seine Aussage auf tatsächlichen Folgen eines schicksalsschweren Augenblicks aufbaut (er sieht diese Folgen in Trauer, Unglück und völligem Ausgeliefertsein an ein spontanes Gefühl).

Kleinere oder größere Unterschiede kann man auf allen Ebenen der erwähnten Sonette feststellen. Trotzdem kann man das endgültige Resultat schon auf der Grundlage des Gesagten erspüren: der slovenische Dichter befindet sich zwar im Zauberkreis Petrarca's, er erlebt - wie M. Sansone sagen würde - die süße Tyrannei Petrarca's (*dolce tirannia petrarchesca*), aber in dieser Stimmungslage bewährte er nicht nur die relative, sondern auch die absolute Selbständigkeit. Prešeren wählte aus Petrarca ein streng determiniertes Motiv oder Thema, das aber übertrug er dann in die Struktur seiner eigenen geistigen und ästhetischen Welt. Bei einer solchen Autorisation fiel alles weg, was sich nicht in seine ursprüngliche Eigentümlichkeit fügen konnte; so verlor auch das, was übernommen wurde, seine Verbindung mit dem Ursprung und wurde zu einem organischen Bestandteil des Empfängers. Mit der Wandlung der Funktion verbanden sich Petrarca's Elemente mit der neuen inhaltlichen und formalen Struktur. Die ausgeführte Analyse zeigte also die außer Streit stehende Tatsache: Prešeren übernahm schöpferisch, was bedeutet, daß er aus Bestehendem oder Gegebenem Neues baute; in diesem Prozeß aber nützte er souverän jene Möglichkeiten aus, die ihm als Ausdruck seiner eigenen geistigen Physiognomie dienten.

Der Vergleich, von dem die Rede war, hatte sowohl bei Prešeren wie auch bei Petrarca gleiche Dimensionen: das Datum und die Umstände, die es begleiten, haben etwas Mythisches und Fatales an sich. Der innere Kontakt, zu dem es zwischen dem slovenischen und italienischen Dichter kam, ist trotz allem sehr verworren und vielgestaltig. Petrarca's italienische Lyrik konnte Prešeren in allen vier Themenkreisen nahe sein, die mit ihrer besonderen Macht (M. Sansone nennt dies *la forza di natura*) und inhaltlichen Kompliziertheit am ehesten dem Menschen der modernen Zivilisation und

zeitgemäßen Sensibilität entsprachen. Im gesamten Schaffen Petrarca hat die Dichtung politisch-patriotischer Art den geringsten Stellenwert, obgleich es auch hier Prämissen gibt, die unter den Slovenen in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts auf Wiederhall hätten stoßen können (Trauer wegen der verfallenen Macht, die Tendenz nach Erneuerung, der Anfang zur Eintracht im Kampf gegen Fremdlinge, die Berufung auf das Volk und seine Vorzüge). Bedeutsamer ist schon die Eingebung, die der Natur entspringt; diese ist entweder ein Echo der geliebten Frau oder Objekt eines individuell gefärbten Empfindens. Breiten Raum nimmt das Streben nach dichterischem Ruhm ein, woraus die Sehnsucht des modernen Menschen erhellt, der über physische Grenzen hinweg Bestand haben möchte. Ungeachtet der Bedeutung der erwähnten drei Komplexe ist jener inhaltliche Komplex am umfangreichsten und am wirkungsvollsten, der aus der Liebesinspiration geboren wird. Mit diesem Bereich wurde Petrarca der größte "Autor" in der Zeit der Romantik. Seine Liebespoesie ist nun tatsächlich die Geschichte einer Liebe, ihrer Begebenheiten und ihrer Folgen; das alles aber stellt nur einen anfänglichen und elementaren Blick auf das Problem dar, das immerhin tiefere und weiter reichende gedankliche Dimensionen aufweist. Die Elemente der Liebespoesie gehen über den Rahmen ihrer tatsächlichen Eigengesetzlichkeit hinaus, sind ausgerichtet auf eine höhere Unwirklichkeit, in der Spuren des gesamten Alls vorhanden sind. In allen erwähnten Kreisen, besonders aber im letzten, ist ein einheitlicher Strahlungsmittelpunkt vorhanden, wie ihn Francesco de Sanctis treffend mit dem Satz charakterisierte: "Weil ich die Wirklichkeit nicht erobern konnte, tröste ich mich mit ihrem Bildnis". Diese Erkenntnis begründete den Dualismus zwischen Verstand und Gefühl, dem Einzelnen und der gesellschaftlichen Realität, zwischen Subjekt und Objekt, Phantasie und Wirklichem, ein Dualismus also, der sich ununterbrochen in Gegensätze und Streitigkeiten verwickelte. Der Inhalt von Petrarca's Poesien beweist, daß Gegensätze dieser Art für ihn unlösbar waren; die Gegenwart eines Idealbildnisses verstärkt nur den ideellen und motivischen Grundinhalt, der nur dazu da ist, um die Unmöglichkeit seiner Verwirklichung zu enthüllen. Mit dieser ontologischen Besonderheit konnte die Welt der Poesie Petrarca's die Schwelle der ideell-ästhetischen Formierung der slovenischen (aber auch der europäischen) Romantik überschreiten.

Die romantische Disposition nahm trotz allem den "reinen" Petrarca schlecht auf, ihrem Fühlen entsprach eher jenes Petrarca-Bild, das in den Strömungen des europäischen Petrarkismus geschaffen wurde. Fr. Čale versteht unter diesem Begriff "eine unmittelbare oder mittelbare (mit Hilfe eines Vermittlers) Nachahmung typischer dichterischer Bilder und Rhythmen, Themen und Motive, Nachahmung von *concetti* und Verbalismus, die in Petrarca's *Canzoniere* vorbildliche Elemente eines authentischen Stils und einer nicht wiederholbaren Kunst sind, die aber in einer unendlichen Zahl von Produkten aus der Feder verschiedenster kleiner und dann und wann auch größerer Dichter in verschiedenen Sprachen und bei verschiedenen Völkern mit unwesentlichen oder merkbaren Modifizierungen, mit einer originellen Betonung oder mit dem Resultat persönlicher lyrischer Erlebtheit, zu Früchten konventioneller Nachahmung oder einer stereotypen Routine des Verseschmiedens wurden". Mit anderen Worten heißt das, daß der Forscher zwei Problemkreise nicht außer acht lassen darf, und zwar:

- a) die motivische und geistig-emotionale Welt von Petrarca's *Canzoniere* (Elegismus, Kontemplation, Melancholie, Erinnerung, Hoffnung, Ausdruck des Ausdrucks wegen, Introspektion u.ä.) und
- b) stilistische Zugänge und formale Struktur (Sonett, sein Aufbau, die Organisation des italienischen Elfsilbers, strophische Gliederung, rhetorische Technik, die Phraseologie lyrischer Ausdrucksweise, antithetischer Aufbau, Doppelartikulation, weitläufige Gliederung u.ä.).

Alle diese Charakteristika haben ihren Ursprung und ihr Modell im Petrarca der italienischen Renaissance, erlebten aber in der Geschichte des europäischen Petrarkismus viele Veränderungen und waren Gegenstand gegensätzlicher Interpretationen.

II

Wie die bisherigen Untersuchungen zeigen, hatte für das Schicksal Petrarca's und des Petrarkismus in der slovenischen Romantik der deutsche Kultur- und Literatur-Raum die größte Bedeutung; aus diesem Raum sind vor allem die ausgewählten Standpunkte der Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel hervorzuheben.

Die allgemeinen Ansichten der Brüder Schlegel über die Slaven waren nicht gerade positiv. Als Beispiel nehme man etwa Friedrichs Aufsatz *Fragmente zur Geschichte und Politik*; darin wird - im Ge-

gensatz zu Herder - der Meinung Ausdruck gegeben, daß die Slaven "nur Herren und Knechte" haben; ihre Sprachen aber sind nur, wenn wir sie mit der deutschen vergleichen, die eine heldische Sprache ist, Sprachen "der Knechte, der Schudras, der Sklaven". Den östlichen (orthodoxen) Teil des Slaventums bezeichneten die Brüder als barbarisch, für dessen kulturelle und zivilisatorische Erhöhung aber schlugen sie die Vereinigung mit Österreich und dem Katholizismus vor. Darin ist der Ursprung von Kopitars südslavischer Konzeption zu suchen, was aber ein Problem besonderer Art ist. Für diesen Kontext ist es wichtig, daß Worte, die Formulierungen Friedrich Schlegels ähneln, auch in Prešerens deutscher Poesie vorkommen, aber in einem gedanklichen Zusammenhang, der eine tiefe Aversion und eine grundsätzliche Opposition ausdrückt. Es geht um das Sonett *Warum sie, wert ...*, dessen dritte Strophe lautet:

Deutsch sprechen in der Regel hier zu Lande
 Die Herrinnen und Herren, die befehlen,
 Slovenisch die, so von dem Dienerstande ...

Der Text ist zum Schein mit Liebesinhalt ausgefüllt, dessen eigentliche Dimensionen aber sind in den gesellschaftlichen und nationalen Gegensätzen begründet, von denen - natürlich von anderen grundsätzlichen Blickpunkten - auch Fr. Schlegel sprach.

In den Werken der Brüder Schlegel aber gab es trotz allem Stellen, angesichts derer der damalige Literat welchen slavischen Volkes auch immer innehalten mußte. Nach Meinung des Autors kann man einen wahrhaften Gedanken nur in einer lebendigen Sprache verwirklichen und übertragen; deshalb sei die Zeit für Prozesse gekommen, die folgende These vorsieht: "Die Sprache und Literatur ist jetzt also eigentlich, welches die Nationen machen sollen, und nicht umgekehrt wie sonst". Die Nationalität erreichte ihre Einheit und Verbundenheit mit dem gleichen Territorium, mit verwandtem Blut und mit der Sprache. Die beiden ersteren Kriterien wurden in neuester Zeit schwächer, dafür aber wurde das dritte Kriterium stärker - die Sprache, mit Hilfe derer eine ethnische Gemeinschaft erst zu Selbstbewußtsein erwachen kann. Für die Individualisierung des Volkes war auch die Ausscheidung der Staatlichkeit aus solchen Prozessen ermutigend: "Da das Streben nach nationaler Einheit, daß wir unter Nation nicht die Mitbürger eines Staates verstehen, sondern die Mitgenossen einer Sprache, wobei selbst die Abstammung als untergeordnet betrachtet wird, so liegen hierin die allerhöchste An-

erkennung von der Herrschaft des Gedankens und des Wortes (das sichtbar werdende Volk), die nur irgend möglich ist".

Die Individualisierung der ethnischen Gemeinschaft und die mit ihr verbundenen kulturologischen Prozesse, von denen Fr. Schlegel sprach, konnten sich auf Herders Vision von den Slaven stützen, was auch wirklich geschah. Bei den Tschechen beispielsweise begann auf diese Art František Palacký, bei den Slovenen ist Prešeren dafür ein Beispiel. Letzterer stellte die entsprechenden Prinzipien in seiner Polemik mit dem Illyrismus und dem Panslavismus auf, in der er sogar den Herrn (*to Pan*) zu Hilfe rief, der am Jüngsten Tag das Gute vom Bösen scheiden sollte. Für Prešeren gibt es natürlich keinen Zweifel, was gut ist; das ist Schlegels Proklamation der Sprache, die er mit anderen und ebenso entlehnten Worten zur Formel verband: *besser ein Schweinhirt seyn, als über alle Todten gebieten*.

A. W. Schlegel brachte konkrete Vorschläge und ausgearbeitete Lösungen. In seinen Aufsätzen widmete er formalen Fragen der Literatur besondere Aufmerksamkeit. Die Bandbreite seiner Interessen reichte von der Antike über das Mittelalter und die Renaissance bis hin zum Barock; alle diese Stilepochen untersuchte er ausschließlich nur vom Blickpunkt romantischer Empfindsamkeit und romantischer Ästhetik. Sein Bemühen, vor allem das Mittelalter und die Renaissance umzuwerten, hatte zweierlei praktischen Wert. Das Studium formaler Gesetzmäßigkeiten führte ihn zu der Erkenntnis, daß nur romanische dichterische Renaissanceformen für eine neue Literatur von objektiver Bedeutung und funktionalem Wert sind. Die Struktur dichterischer Formen sah er als Verwirklichung eines allgemeinen formalen Grundsatzes; mit diesem Grundsatz traten in die Welt romantischer Ästhetik die Formen der italienischen Renaissance, die Gegenstand allgemeinen Nachahmens wurden. Der zweite praktische Wert ging aus dem ersten hervor; es war die Übersetzung jener Dichter, die der erwähnten Prämisse als Beweis und Vorbild dienen konnten. Aus solchem Wollen entstand die deutsche Anthologie *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* (1804), die unter anderem Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Guarini, Montemayor, Cervantes, Camões und andere vorstellte.

Diese Namen wurden von einer Wertungsanalyse der Regeln und der inneren Ordnung der Dichtungsarten begleitet. Die Brüder Schlegel

betonten besonders Petrarca (ihm zur Seite standen nur noch Dante und Tasso), dessen Sonette ihrer Meinung nach Vorbilder ästhetischer Kunstfertigkeit und ästhetischen Könnens sind. Die kritischen Bemerkungen, die sie auf die Tätigkeit von M. Opitz und F. G. Klopstock münzten (ersterer versuchte es mit silbenzählender, letzterer mit quantitativer Versifizierung), zeigen die Richtung an, in der sich in vollkommener Weise die ursprüngliche Architektonik und der typische Ton romanischer (in der Renaissance ausgebildeter) dichterischer Formen verwirklichen wird (Sonett, Romanze mit Assonanzen, Glosse, Stanze und Terzine). In der deutschen Literatur begann dieser Prozeß im Kreis der Jenaer romantischen Schule, nach dem Jahre 1804 aber fand er rasche Verbreitung auch im Kreis der jüngeren Generation (Uhland, Rückert, Chamisso, Platen und andere). Ihre theoretischen Ausgangsstandpunkte fanden die Brüder Schlegel in der spanischen Dichtung des XVI. Jahrhunderts verwirklicht; in diesem sprachlichen Bereich fanden Boscán und Garcilaso mit der Übernahme italienischer dichterischer Formen ihre gedankliche Reife und ästhetische Einmaligkeit.

Über die Prämisse, wonach die romanischen (Renaissance-) Formen der Kultivierung und Artifizierung der dichterischen Sprache am zuträglichsten sein sollten, dachte in der slovenischen Literatur als erster Čop nach. Literarische Zeugnisse berichten, daß er schon im Jahre 1815 den Literarhistoriker Friedrich Bouterweck studierte, der in seinem Buch *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* das erwähnte spanische Vorbild wie die beiden Brüder Schlegel interpretierte. Das anfängliche Forschungsinteresse verwandelte sich so in einen ideell-ästhetischen Standpunkt, was sicherlich wenigstens zwischen den Jahren 1816 und 1817 geschah, als Čop die romantische Verteidigung dieser Tatsachen in den Werken der Brüder Schlegel studierte. Daß Čop einen Versuch guthieß, den im Jahre 1818 Janez Vesel-Koseski unternahm, als er ein slovenisches Sonett schrieb, kann man nur auf solchen Grundlagen erklären. Seinen Gedanken bestätigte auch die literarische Praxis in Polen, wo mit Mickiewicz unter dem Einfluß italienischer dichterischer Formen etwas entstand, das jenem ähnlich war, das Historiker für Spanien festgestellt hatten. Nach der Rückkehr aus Lwów (1827) wurden diese Ausgangsstellungen zweifellos auch Gegenstand seiner Unterredungen mit Prešeren und anderen Romantikern. Čops Brief an Fr. Savio (17. Jänner 1828) enthüllt, daß ihn ein Fachmann schreibt, der nicht

nur das Problem als solches studiert, sondern auch dessen Angleichung an die konkrete literarische Lage überlegt hat. Der bedeutendste Abschnitt aus diesem Brief lautet: "Kennen Sie A. W. Schlegels ältere Abhandlungen über Dante in Bürgers Akademie der schönen Redekünste und in Schillers Horen von 1795? Letztere habe ich einmal flüchtig durchgesehen, fand aber, dass A. W. Schlegel damals noch sehr den Ansichten jener Zeit huldigte, und konnte es kaum begreifen, wie er sich dann in so kurzer Zeit zu unendlich höhern hinaufgeschwungen. Die daselbst von ihm gegebenen Übersetzungsproben (ich glaube eben von Francesca und dem Co. Ugolino) sind in unvollkommenen Terzinen, in denen nämlich der mittlere Vers reimlos bleibt; so schwer fand man damals noch die wahren Terzinen - wer würde wohl damals gedacht haben, dass 30 Jahre später Dante zweymahl ganz in solchen übersetzt seyn wird? Nannte doch noch 1799 A. W. Schlegel in Athenäum in der Nachschrift seiner Übersetzung des 11 Gesanges von Ariosto die Übersetzung des ganzen Orlando in Oktaven eine Bravourarie, die er gar nicht gesonnen wäre zu Ende zu singen".

Čops Brief enthüllt zweifellos, daß dem Autor alle Innovationen bis zum letzten bekannt sind, die nach den Brüdern Schlegel die Einführung romanischer dichterischer Formen bringen sollten. Der Text zeugt auch von der Kenntnis des gesamten Prozesses in der deutschen Literatur, was bedeutet, daß sich Čop in die Genese und Fortbildung des gesamten Prozesses gebührend vertieft hat.

Die Kenntnis bezog sich natürlich nicht nur auf diesen Literaturraum; Čops Bemerkungen zur Kritik der *Kranjska čbelica* (Krainische Biene), die F. L. Čelakovský schrieb, reichen in das Problem der Verbreitung der erwähnten Formen in ganz Europa. Dieser breite Horizont kann nicht nur literarhistorische Bildung sein - und ist es auch nicht -, sondern er ist ein ideell-ästhetischer Standpunkt, aus dem sich die slovenische romantische Ästhetik entwickelte.

Als Prešeren im Jahre 1820 zum Studium nach Wien kam, standen die Brüder Schlegel im Blickpunkt des öffentlichen Interesses. Friedrich wirkte in dieser Zeit (1808-1828) sogar in Wien, und mit seinem öffentlichen Auftreten verursachte er lebhaftere Diskussionen bei jenen Leuten, die über Literatur und Kultur nachdachten. Im Jahre 1822 erschien in zweiter Auflage das Werk *Geschichte der alten und neuen Literatur*, in dem seine Sprachtheorie dargelegt war.

Weil in dieser Zeit die Übernahme romanischer dichterischer Formen auch in Deutschland aktuell ist, können wir mit Sicherheit behaupten, daß das Phänomen der Brüder Schlegel das bedeutsamste und intensivste Erlebnis war, das jedweder literarisch Interessierte erleben konnte. Wahrscheinlich ist es auch nicht nur Zufall, daß in diesen Jahren jenes Buch Petrarcas veröffentlicht wurde, das Prešeren für seine Bücherei erwarb.

Prešeren hat in seinem Werk eine Reihe von Belegen aus den romanischen Literaturen: Dante, Ariosto, Camões, Cervantes, Petrarca und Tasso; diese Namen treten in solchen Kontexten und mit solchen biographischen und literarischen Einzelheiten auf, daß man mit Recht daraus erschließen kann, wie genau Prešeren sowohl ihr Leben wie auch ihr Werk kannte. Die Auswahl aus italienischen, spanischen und portugiesischen Dichtern ist Schlegels Darstellung in der Anthologie *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* so nahe, daß die Ähnlichkeit nicht bloß Zufall ist. Prešerens Anknüpfung an die Prämissen der Brüder Schlegel ist auch aus seiner Tätigkeit in den dreißiger Jahren ersichtlich. In dieser Epoche kamen beim Dichter gerade romanische dichterische Formen zur Geltung (Terzine, Stanze, Sonett, Sonettenkranz, Romanze mit Assonanzen, Glosse u.ä.), die in der Sammlung *Poezije* (Poesien 1846) auch ihren kompositorisch betonten Platz und ihre ästhetische Rolle erhielten. Wenn wir dem noch die Versuche von Vraz hinzufügen, die er in diesen Formen unternahm (als Beispiele seien angeführt: *Venec ljubezenskih sonetov I - XIV* (Liebessonettenkranz), *Venec domoljubnih sonetov I - XIV* (Sonettenkranz der Heimatliebe), und dessen Übersetzungen von Sonetten und Kanzonen Petrarcas, kann man daraus schließen, daß auch der slovenische literarische Standard zwischen den Jahren 1830 und 1835 aus Elementen aufgebaut ist, die aus stilistischen, formalen und sprachlichen Dimensionen des Konzepts der Brüder Schlegel stammen.

Für diese Behauptung gibt es mehrere Beweise sowohl in der dichterischen Praxis wie auch in theoretischen Überlegungen. S. Vraz hat - nach A. Slodnjak - im Jahre 1833 einen dreistrophigen Text konzipiert, der in den slovenischen gesammelten Werken den Titel trägt *Na tvojem grobu, pevec Lavre ...* (An deinem Grab, du Sänger Lauras). Darin bringt der Dichter seine Ohnmacht zum Ausdruck, Sonette nach Petrarcas Vorbild zu schaffen, aber die Muse antwortet ihm:

..... Na miri
 pust' liro, trudit' se nehaj! Razširi
 mu slavo njegovih pesmi, ki vmreti
 ga ne pusti, večnosti pa ohrani.
 Prostakom hvala trobi se zemeljna,
 molči od katerih zgodba nevmrtelna,
 katera svetu slobodo in čast obrani.

Vraz versuchte den thematischen Wert von Petrarca's Poesie zu bestimmen, Prešeren aber wertete in seiner *Glosa* (Glosse 1834) den italienischen Dichter vor allem als Dichter und Künstler:

Kaj Petrarkov, kaj nam Tasov
 treba, pevcev je prijetnih?
 slišim od butic neokretnih
 prašat' zdanjih, prednjih časov.

In diesem Kontext ist am bezeichnendsten, daß Petrarca in der Gruppe der "angenehmen Sänger" erwähnt wird. Eine Analyse von Prešeren's sprachlichen Kennzeichnungen enthüllt nämlich, daß sich neben den Begriffen *pesnik* (Dichter) oder *pesništvo* (Dichtung) immer ein Attribut findet, das aus drei Worten ausgewählt ist: *prijeten* (angenehm), *sladek* (süß) und *mil* (mild). Der Dichter hat mit dieser attributiven Bestimmung sicherlich besondere Absichten, die nicht nur Ausdruck einer Euphorie der Worte sind, sondern sich auf alle jene sinnlichen, gefühlsmäßigen und gedanklichen Komponenten beziehen, von denen das ästhetische Wohlbefinden abhängig ist. Die Konzeption von der ästhetischen Isolation des Subjekts stellte so die These von der Dichtung als sprachliches und stilistisches Spiel auf, das mit einem hohen ästhetischen Maß - wie in umgekehrter Abwandlung - auf Gedankenführung, Verhalten und Geschmack der Leser einwirken sollte. Im Hintergrund dieser Prämisse steht sicherlich Kants Kategorie des uninteressierten Wohlgefallens (*pulchritudo vaga*), doch genügt es in diesem Augenblick zu wissen, daß auch diese Stileigenheit von Prešeren seine grundsätzliche Ausrichtung zu Kultivierung und künstlerischer Ausgestaltung dichterischer Formen bestätigt.

Eine Bestätigung für die ästhetischen Prämissen, in denen als Vorbild Petrarca in den Vordergrund tritt, finden wir auch bei Čop. Der Literaturkritiker und empfindsame Ästhet schrieb schon im Jahre 1833 von verschiedenen sprachlichen Stufen. Seiner Meinung nach ist eine Sprache, die nur die bäuerliche Vorstellungswelt ausdrückt, noch keine kultivierte Sprache; dazu wird sie erst, wenn sie Ausdrucksfunktionen in der geistigen Welt und der Wissenschaft übernimmt. Dieser Gedanke stellt eine Polemik mit Kopitar's Schule dar,

jedoch sind in ihn Dimensionen miteinbezogen, die zwischen der Sprache, der Poesie und der Wissenschaft bestehen. Über diese Frage dachte Prešeren noch 1837 folgendermaßen nach: "Die Tendenz unserer Gedichte und anderer literarischer Tätigkeiten ist nichts anderes, als unsere Muttersprache zu kultivieren". Die Kultivierung der Sprache war auch in Schlegels Auftritten immer gegenwärtig, weil an sie einige Vorstellungen gebunden waren. Eine entwickelte Sprache ist seiner Meinung nach ein Beweis für die Individualisierung der ethnischen Gemeinschaft, ihre Entwicklungsstufe ist zugleich auch eine Stufe des Menschen, der sie spricht, und des Geistes, der mit ihrer Kraft zum Ausdruck kommt. Sprachliche Kraft und Kultur determinieren die Vorstellung vom Volk, die wieder in erster Linie von der künstlerischen und wissenschaftlichen Entwicklungsstufe abhängig ist. Die Literatur ist ein Bündel intellektueller Möglichkeiten und die Verwirklichung eines Volkes; eine entwickelte Literatur erhebt und adelt den Einzelnen in einer ethnischen Gemeinschaft. Eine kulturgeschichtliche Wertung dieser Erscheinungen hat bedeutende Dimensionen, stehen doch die Verwirklichung der Schönheit oder die Tat des Geistes über militärischer Macht oder politischer Gewalt. Weil beispielsweise Homer bedeutsamer ist als Alexander der Große, muß man die Geschichte eines Volkes nur in der Geschichte der Sprache und in der Entwicklung der Dichtung suchen. Die Dichter sind - zusammen mit den Philosophen - ein Gradmesser geistiger Macht und Bildung. Nach A. W. Schlegel ist nur der geistige Bereich für eine freie Tätigkeit offen, deshalb sind Einzelne, die große künstlerische und wissenschaftliche Werke schaffen, die eigentlichen großen Männer eines Volkes. Einen ähnlichen Gedanken, wenn auch etwas eingeengt, äußerte in einem Satz auch Čop, als er schrieb: "Die Poesie ist dafür am besten geeignet und am wenigsten von äußeren Verhältnissen abhängig". Das Problem der sprachlichen Kultivierung war also das zentrale ideell-ästhetische Problem, das seinen gedanklichen Ursprung im Werk der Brüder Schlegel hatte, eine Stütze für seine Verwirklichung aber in Petrarca's Dichtung fand.

III

Die Logik der Tatsachen verlangt es, daß wir folgendes feststellen: Die slovenische Romantik nahm Petrarca durch die Vermittlung der europäischen romantischen Strömung auf, unter denen der haupt-

sächlichste Impuls von der Jenaer Schule mit den beiden Brüdern Schlegel an der Spitze ausging. M. Čop kannte ihr Gesamtwerk, dachte über die Anregung zur Übernahme romanischer dichterischer Formen nach, wußte um die Bedeutung von Petrarca's *Canzoniere*; Fr. Prešeren, S. Vraz und andere aber kannten wenigstens die Grundzüge dieser Dimensionen, und zwar in einer Form, die von der Schlegel'schen Interpretation gezeichnet war. Die Übernahme, von der wir sprechen, war natürlich nicht nachahmend; die slovenischen Romantiker entnahmen dem Original nur das, was ihrer individuellen Vision entsprach. Gerade diese innere Freiheit, die man auf allen Ebenen bemerken kann, wurde in der slovenischen Literaturgeschichte wenigstens für Prešeren festgestellt und richtig gewertet. Die slovenische Romantik aktualisierte Dantes Deutung der Religiosität und des erotischen Spiritualismus, Tasso's Melancholie und elegische Stimmung; in ihr trat ein ästhetischer und moralischer Individualismus hervor (Ariosto, Tasso, Camões), während Petrarca als größter Sprachkünstler mit dem größten Einfluß mit seinem Dualismus zwischen Körperlichem und Geistigem und mit den Folgen dieses Dualismus (melancholische und elegische Intonation) wirkte. Jede Anregung dieser oder jener Art hielt die slovenische Romantik im Gleichgewicht. Als der slovenische Romantiker die ideellen, motivischen und formalen Elemente der italienischen Renaissanceliteratur übernahm, nahm er sie erst in seine eigene Struktur auf, als sie psychologisch, ästhetisch und moralisch ausgeglichen waren. Dieses Gleichgewicht war eine Folge der Ausgeglichenheit der nationalen, gefühlsmäßigen und phantasievollen Kräfte, dessen sichtbarer äußerer Ausdruck formale Eigenheiten, wie Harmonie, proportionale Tektonik und sogar Symmetrie sind. Der slovenischen romantischen Ästhetik ist, wenn wir den Gedanken radikalisieren, Petrarca nicht als Petrarca wichtig; er war und blieb nur eine Persönlichkeit, mit Hilfe derer die Menschen in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts Geist und Ästhetik romanischer Literaturen im späten Mittelalter und in der Renaissance zu erneuern suchten.

Petrarkistische Eigenheiten sind in der slovenischen romantischen Lyrik auf verschiedenen Ebenen ihrer inneren und äußeren Struktur erkennbar. Wenn wir als Beispiel Prešerens Dichtung zwischen den Jahren 1830 und 1835 heranziehen, können wir motivische, thematische und ideelle Parallelitäten mit dem italienischen Dichter feststellen, vor allem noch mit dem ersten Teil des *Canzoniere*

(*In vita di Madonna Laura*). Das Zentralthema bei Petrarca und Prešeren ist die Liebe, ihr sind alle anderen Themen untergeordnet; aber auch beider Ausgangsstellung ist ähnlich - eine unbefriedigte Leidenschaft, die sie für eine höhergestellte Frau empfinden. Diese Lage erzeugt Spannung zwischen dem Wunsch nach Besitz und der Bewunderung des Ideals, was unbegrenzte Energien freisetzt und in verworrene Erlebnisgegensätzlichkeiten führt.

Der Verlauf des Liebeserlebens hat seinen Anfang, sein Ritual und seine Diktion, diese aber haben ihre Wurzeln, wenn wir es genetisch betrachten, sogar bei Platon und in der Troubadour-Lyrik. In Prešerens Dichtung können wir Prozesse verfolgen, die vom Konkreten ins Abstrakte streben; an erster Stelle steht die edle und reine Liebe, der es nicht um das Sinnliche geht. Diese Dichtung wird von einer geistigen Geburt und von einer funktionalen Verwirklichung eigener Instinkte begleitet, was bedeutet, daß es um die Geschichte einer inneren Befreiung geht. Das Wort hat eine geistige Umkehr im Dichter, der erkannt hat, daß körperliche Bande zwischen den Verliebten menschlich vollkommener mit Distanz erfüllt oder überhaupt durch Distanz ersetzt werden. Kurz und gut: der Dichter hat erkannt, daß das, was die Menschen Liebe nennen, in Wirklichkeit nur Sehnsucht ist. Der Dichter konzentriert sich auf der Grundlage der Distanz, die im konkreten Fall auch eine soziale ist, auf die geliebte Frau; damit erhält er einen Strahlungsmittelpunkt und entflammt in Energie, die glüht und alles Erreichbare erleuchtet. Fr. de Sanctis hat recht, wenn er behauptet, daß eine solche Liebe der Beginn aller Dinge und eine Quelle der Tugend ist.

Die Liebessituation, die von Widersprüchlichkeit zwischen Möglichkeiten und der Notwendigkeit begrenzt wird, weist auf völlig empirische Ausgangspunkte hin; Möglichkeit und Notwendigkeit sind nämlich zwei Faktoren des Beginns und des Bestandes jeder Individualität, was eine allgemeine Tatsache ist, für die die Romantik nur eine andere Formulierung fand. Diese beiden empirischen Kategorien nannte die Romantik endlich (begrenzt) und unendlich (unbegrenzt); aus der Struktur der romantischen Ästhetik aber ist es selbstverständlich, wofür sich der damalige Schaffende entschied. Eine Auseinandersetzung dieser Art konnte das Liebesdrama bis zur Tragik oder bis zu einem Gefühl der Zufälligkeit steigern, womit diese Poesie ein Problem eröffnete, das noch heute aktuell ist, das Problem nämlich, daß die Liebe als Leidenschaft nicht der ab-

solute Grund ist und es auch nicht sein kann; sie ist aber noch immer eine der Grundkomponenten des dialektischen europäischen Menschen.

Die hier ausgeführten Gedanken schließen die Tatsache mit ein, daß das aus einer Liebe gewordene Wort, das aus einem konkreten Verhältnis, etwa dem zwischen Julija Primic und Prešeren, entspringt, trotz seiner lyrischen Autonomie mit seiner Bedeutung weit über den persönlichen Rahmen hinaus Strahlkraft hat. Julija ist sowohl Konvention wie auch eine Gabe der dichterischen Tradition; sie verwandelt sich in eine Idee und übernimmt viele konstante Bedeutungen. In dieser Zeit ist Prešerens Liebesdichtung "ohne Geschichte", was heißt, daß es um eine Ergriffenheit geht, die keine lineare Entwicklung hat. Die biographischen Angaben, die Prešeren-Forscher mit viel Fleiß und Sorgfalt gesammelt haben, verlieren in den Gedichten an Schärfe und Determiniertheit, weil sie sich in Elemente der Symbolik wandeln und damit aus dem Intimen ins Universale wachsen. Auch für Prešeren gilt also, daß sein Schaffen aus zwei Inhaltsebenen zusammengesetzt ist: 1. Erfahrungselemente, in denen wörtliche Indizien aus wirklichen zeitlichen und räumlichen Umständen vorhanden sind, und 2. des Dichters elegisches Zeugnis von ihm selbst, von der Welt und vom Universum.

Der individuelle Überbau, der von Bedeutungen gebildet wird, die der Persönlichkeit, der stilistischen Formierung und dem nationalen Umkreis angeglichen sind, lehnt sich trotzdem an schematisierte und schablonenhafte Bauelemente an, deren Ursprung entweder in genetischen Elementen oder in der Struktur des Petrarkismus liegt. Die slovenische Dichtung Prešerens - und teilweise auch die von Vraz - erhält neue angedeutete Bedeutungsnuancen mit Hilfe einer Kombination folgender Themenkreise:

- die Poesie bringt unsterblichen Ruhm (*Sonetni venec* - Sonettenkranz 1)
- ein Ausdruck grenzenloser Liebe und Achtung (*Sonetje ljubezni* - Liebessonette)
- die geliebte Frau als einzige Quelle dichterischer Inspiration (*Sonetni venec* - Sonettenkranz)
- Bewunderung menschlicher (körperlicher und geistiger) Schönheit (*Gazele* - Ghaselen, *Matevžu Langusu* - An Matevž Langus, *Sanjalo se mi je ...* - Es träumte mir)
- Identifizierung mit der geliebten Person (*Sonetni venec* - Sonettenkranz, *Gazele* - Ghaselen)
- Wissen um das böse Schicksal (*Soneti nesreče* - Sonette des Unglücks)
- Leid wegen Liebesmangel (*Pod oknom* - Unter dem Fenster, *Kam?* - Wohin?)

- männlicher Wetteifer um das Subjekt der Liebe (*Sila spomina* - Macht der Erinnerung)
- Vergänglichkeit der Schönheit (*Dekletom* - An die Mädchen, *Povodni mož* - Der Wassermann)
- die Zeit, die alles vernichtet ("trügerisches Glück") (*Sonete nesreče* - Sonette des Unglücks)
- Tod und Grab (*Memento mori!*, *Soneti nesreče 5* - Sonette des Unglücks 5)
- Satire auf das Leben in der Gesellschaft (*Slovo od mladosti* - Abschied von der Jugend, *Zabavljivi soneti* - Spott-Sonette)
- Thematisierung der dichterischen Inspiration (*Glosa* - Glosse, *Elegija mojim rojakom* - Elegie an meine Landsleute, *Sonetni venec* - Sonettenkranz, *Pevcu* - Dem Sänger).

Auf der Grundlage solcher thematischer Elemente baut der Dichter mit Erfolg seine Liebesgeschichte auf. Diese Geschichte enthüllt typische petrarkistische Tendenzen, und zwar in drei Dimensionen. Es sind folgende: die Romanhaftigkeit, die Erotik um ihrer selbst willen und die Erfüllung durch den Tod. Die erste Dimension ist an jenen Stellen verwirklicht, an denen der Dichter in seinem "Roman" Einzelheiten der (klein-)bürgerlichen Moral einfügt, um damit die Distanz zu vergrößern und die Handlung zu durchlöchern. Die zweite Dimension entsteht aus der Tatsache, daß der Dichter in Wahrheit die Liebe um der Liebe willen liebt, was nach außen hin mit der Häufigkeit der Fügung *ljubezni sila* (Macht der Liebe) zum Ausdruck kommt. In diesem Kontext ist auch die häufige Berufung auf die Tugenden verständlicher; die polemisch-kasuistische Behandlung der Liebesereignisse, die von Dilemmas und Regeln gebildet wird, hat die (Selbst-) Bestätigung zum Ziel, eine Selbstbestätigung, der an einem guten Ruf und damit an der Ehre liegt. Tugend, Ehre, Edelmut und Ruhm sind also von Anfang an in diesem Kreis Wettkämpfe oder Spiele, was wieder völlig der Dimension entspricht, von der wir sprechen. Die dritte Dimension, die Erfüllung durch den Tod, ist zuerst in der Flucht vor solchen Möglichkeiten bemerkbar, die die Liebe verwirklichen und ihr auch gesellschaftliche Anerkennung erkämpfen könnten. Solche Hindernisse, wenn es derer nicht schon genug auf Grund des biographischen Erfahrungsweges gibt, werden sogar erdacht, weswegen den in die Liebe Verliebten nur Sehnsucht und Tod bleiben.

Ein ebensc reiches Gebiet, das seinen Ausgangspunkt in petrarkistischen literarischen Strömungen hat, sind formelle, kompositorische und stilistische Eigenheiten der slovenischen Romantik. Die Dichter hielten sich an Petrarca's Anleitung von *dir d'amore in stili alti et ornati* und hörten auf sein Syntagma vom *dolce cantare* (*Can-*

zoniere, CCCXII). Von Modrinjak, der als erster die Doppelphraseologie des italienischen Dichters verwendete, bis Vraz und Prešeren kann der Forscher die ernste Arbeit und den kontrollierten Ausdruck auf allen Ebenen dichterischen Schaffens erkennen. Die slovenische Literaturgeschichte fand für dieses Bestreben den Ausdruck *Artismus*, dessen Inhalt aber sieht sie in den ausgedrückten Bemühungen um die Kultivierung der slovenischen Sprache und der dichterischen Formen. Sowohl Vraz als auch Prešeren bemühten sich, die schwierigsten und repräsentativsten dichterischen Vorbilder zu übernehmen und persönlich anzugleichen, die die damalige europäische dichterische Tradition geformt hatten. Mit der Betonung der Schlagworte von Schönheit und Eleganz der Formen fügte sich die slovenische Romantik auch auf dieser Ebene in den Petrarkismus ein, dessen Hauptcharakteristik gerade ein Kult der Form als solcher war.

Das Kriterium sprachlicher Kultivierung gebrauchte Fr. Schlegel als Unterscheidungsmerkmal für literarische Tiefen und Höhen. Den italienischen und spanischen Vers stellte er noch im Symposium *Das Gespräch über die Poesie* (1800) als eine metrische und formale Schule vor, in der Sprache und Versifizierung ein freieres Sichbewegen lernen sollten. Die Abhandlungen der Brüder Schlegel über Euphonie, visuelle Bilder, den ebenmäßigen Rhythmus und die Komposition dichterischer Texte stützten sich auf romanische (italienische) dichterische Formen, unter denen das Sonett besonders geschätzt wurde. Grundlage und Vorbild für die neue romantische Poesie haben wir in der italienischen und spanischen Renaissancepoesie des XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts zu suchen, was bedeutet, daß zum Begriff des Romantischen Schaffende von Dante bis Goethe gehörten. In dieser Plejade von Vorbildern und Anregungen nahm wieder Petrarca eine zentrale Stellung ein, der in idealer Weise Schlegels Prämissen von der "künstlich geordneten Unordnung", von "der erregenden Symmetrie der Gegensätze" und vom "Chaos, das in Ordnung formbar" ist, erfüllte. Das größte Problem dieser theoretischen Überlegungen war die Vereinigung des Antiken mit dem Modernen; die größte Höhe aber erreichte jener, der antiken Stil in moderner Kunst verwirklichte.

Bei den Slovenen gehörte dieser Strömung sicherlich M. Čop an, während Prešeren mit seiner dichterischen Praxis enthüllt, daß er ebenso in der erwähnten Stimmungslage beheimatet war. Mit dem er-

sten bedeutenderen Gedicht (*Slovo od mladosti* - Abschied von der Jugend) begann der slovenische Dichter schon im Jahre 1830 mit der Übernahme romanischer dichterischer Formen und formte in diesem Prozeß schöpferisch souverän die typischsten Beispiele der entsprechenden Tradition um (Stanze, Terzine, Sonett, Sonettenkranz, Glosse, Romanze in Assonanzen). Petrarca's Vorbild ist auch, wenn wir bei optischen und akustischen Elementen beginnen, in der Reimstellung erkennbar. Eine Analyse der Sonette Prešerens ergibt fünf entsprechende Varianten des Terzinentails (die Quartette haben einheitlich das Schema *a b b a / a b b a*):

- I - *c d e / c d e* (*Sonetje ljubezni, 1* - Liebessonette, 1)
- II - *c d d / c e e* (*Sonetje ljubezni, 2* - Liebessonette, 2)
- III - *c d e / e d c* (*Sonetje ljubezni, 4* - Liebessonette, 4)
- IV - *c c d / e e d* (*Zabavljivi sonetje, 1* - Satirische Sonette, 1)
- V - *c d c / d c d* (*Sonetje nesreče, Sonetni venec* - Sonette des Unglücks, Sonettenkranz).

Die erwähnten typologischen Varianten finden wir alle auch im *Canzoniere*, es ist aber wichtig zu erwähnen, daß sie im italienischen Original ungefähr gleich verteilt sind, während in Prešerens slovenischen Sonetten die Häufigkeit der ersten vier Typen verhältnismäßig unbedeutend und auf die frühere Phase des Sonettschaffens beschränkt ist. Die Häufigkeit des fünften Typs, der genetisch gesehen ein reiner Typ der Danteschen Terzine ist und der das Reimschema des Sonetts in 14 Versen auf nur vier Reime beschränkt (*abba abba cdc dcd*), steht in Zusammenhang mit Prešerens Suche nach einem theoretischen Vorbild (K. L. Fernow, N. G. Biagioli, G. F. Grotefend, J. J. Dilschneider). Bei dieser Suche machte er bei jener Sonett-Struktur halt, die die Fachliteratur und die Ästhetik für die ideale hielten, was heißt, daß es die vollendetste war. Die Frage einer Übernahme des Sonetts in dieser Form, einer Übernahme, die die gesamte metrische Struktur, die Grundkonzeption von der Entwicklung des Themas, die kompositorische Struktur, die logische, syntaktische und rhetorische Aspekte umfaßt, wurde zu einer Prestigefrage der slovenischen Literatur. Die slovenische Romantik nahm also den Gedanken von der literarisch belebenden Rolle der romanischen dichterischen Formen als den ihren auf.

Mit diesen seinen erwähnten Bemühungen brachte Prešeren in die slovenische dichterische Sprache Elemente klassischer Ausgeglichen-

heit und dichterischer Gesetzlichkeit, die in erster Linie Eigenheiten des Lateinischen waren, von den lebenden Sprachen aber hatten diese Elemente nur die romanischen Sprachen. Die These bestätigen alle Ebenen von Prešerens Poetik, in der zweifellos als deren sichtbarstes Element die Standard-Norm der lyrisch-phraseologischen petrarkistischen Grammatik in Erscheinung tritt. In diesem Zusammenhang stehen vor allem zwei Tendenzen im Vordergrund - die Tendenz zu antithetischen und die Tendenz zu zweifachem Gestalten. Diese beiden Tendenzen entstehen aus klassischen Formungsprinzipien, mit denen die Schriftsprache veredelt werden soll; im Petrarkismus aber erhielten sie noch eine besondere Rolle zugesprochen. Umberto Bosco sieht es vortrefflich, wenn er im antithetischen Formen einen inneren Zwiespalt zwischen dem Streben nach dem Absoluten und dem Bewußtsein von der Relativität sucht. Mit diesem Ausdrucksmittel ist also die Einheit zwischen Form und Inhalt hergestellt; mit ihm enthüllt sich auf dem Gebiet des Ausdrucks ein wesentlicher lyrischer Konflikt, den der Dichter in den entsprechenden Phasen der Literatur erlebte. Das zweifache Formen ist von zweiteiligen Syntagmen zusammengesetzt (*pekel - nebo*, Hölle - Himmel, *bogstvo - lepa stvar*, Göttlichkeit - schöne Sache) oder auch von zweiteiligen Versen. Im ersten Fall geht es um die Steigerung der lyrischen Aussage, im zweiten ist die Symmetrie ein Code für eine bestimmte Widersprüchlichkeit.

Das Schicksal des Petrarkismus und Petrarca's in der slovenischen Romantik ist ein großes und bislang kaum begonnenes literarhistorisches Thema. Schon der erste bedeutendere Erforscher (P. Grošelj) dieses Problems fühlte, daß aus den Gedichten im *Canzoniere* und in den *Poezije* (Poesien) "das gleiche geistige Milieu" strahlt, was man natürlich noch für andere Namen, andere Werke und auf fast alle Ebenen, die den Schaffensprozeß bilden und ein künstlerisches Werk aufbauen, ausdehnen muß. Die Fragen, die sich durch eine solche Aufnahme auf tun, sind ein bedeutendes Kapitel des europäischen Petrarkismus, sie gehören zu den Grundfragen der neueren slovenischen Literatur, wahrscheinlich aber vermögen sie auch der allgemeinen Theorie vergleichender Literaturforschung manche Erkenntnis zu bieten. Die historisch spezifische Entwicklung und die literarhistorische atypische Erscheinung, die in charakteristischer Weise das slovenische Geschehen bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts formten,

verursachten, daß in der slovenischen Wortkunst erst mit der Romantik *incipit vita nova*. In dieser bedeutsamen Umstrukturierung des Geistes war Fr. Petrarca mit seinem *Canzoniere* ein berühmter Mitwirkender. Die Interpretation seiner Dimensionen und Tiefen stand im Einklang mit der damaligen Entwicklung des Petrarkismus in Europa, vor allem im deutschen Sprachraum; doch ist in diesem Zusammenhang viel bedeutsamer, daß der überwiegende Teil der slovenischen romantischen Dichter im Hinblick auf Petrarca Dantes Worte verwenden konnte: *Tu duca, tu signore, et tu maestro*. Verhältnisse dieser Art sind der Grund dafür, daß der Literaturhistoriker von einer Integration und Europäisierung der neueren slovenischen Literatur überhaupt nicht sprechen kann, wenn er im Gespräch nicht auch jenen italienischen Wortkünstler berücksichtigt, der der Schöpfer des *Canzoniere* ist.

VIII. DIE ROMANTIK: AUSDRUCK GEISTIGER UND SCHÖPFERISCHER FREIHEIT

Die Romantik war auch ein ausgesprochen künstlerisches Wollen; dies kommt einer Gemeinsamkeit mit jenen Tendenzen gleich, die die Kunst aus der Gebundenheit an Tradition und Geschmack befreien, in sie mehr Farbe und Bewegung hineinbringen und sie mit der Glut der Gefühle beleben wollten. Neben der moralischen und philosophischen Bewegung, die in Leben und Denkweise eingriff, verlief der Prozeß stilistischer Vervollkommnung und Bereicherung. Dieser Prozeß basierte auf dem Wunsch, daß der Mensch in seinem Verhältnis zur Gesellschaft und ihrer Logik ein Einzelwesen werde. Diese "Singularisierung" erwählte sich die beiden persönlichsten Schichten im Menschen - das Herz und die Phantasie. Die Entwicklung der Sensibilität, die von der frühen Romantik mit der Einflechtung des gefühlsmäßigen Elements in alte dichterische Formen eingeleitet wurde, fand in der Romantik ihre Fortsetzung und erreichte dort ihren Höhepunkt. Die Dinge erhielten in ihr ihren Wert danach, wie sie auf die Empfindung einwirkten, die augenblickliche Phantasie (Imagination) aber wurde zum Leitbild der Handlungen des Dichters. Den Stil der Romantik beherrschen Einbildungskraft und Sensibilität.

I

In der slovenischen Wortkunst der dreißiger Jahre standen zwei ideell-affektive Standpunkte im Vordergrund. Die Ausrichtung des Dichters in der konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit konnte auf dem Glauben an den Fortschritt durch die Tätigkeit des Menschen und auf dem Glauben an das Glück, das mit der Entwicklung von Wissenschaft und Technik einhergeht, fußen. Die zweite Möglichkeit war irrational und mystisch; sie floh aus der Wirklichkeit in eine melancholische Kontemplation und philosophischen Pessimismus. Aus ihr entwickelte sich der Weltschmerz (*svetožalje, mal du siècle*), der nichts anderes war als die Disharmonie zwischen dem persönlichen Befinden und den Möglichkeiten, die die Gesellschaft bietet. Der romantische Stil war also die Folge zweier gegensätzlicher Substanzen: einer tätig ordnenden und einer passiv leidenden. In der romantischen Melancholie leidet der einzelne moralisch und gefühlsmäßig, weil sein Ideal mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt:

Okusil z godej sem tvoj sad, spoznanje!
 Veselja dókaj strup njegov je umoril:
 sem zvedel, de vest čisto, dobro djanje

svet zaničvati se je zagovoril,
ljubezen zvešto najti, kratke sanje!
zbežale ste, ko se je dan zazóril.
Modrost, pravičnost, učenost, device
brez dot žalváti videl sem samice.

(France Prešeren, *Slovo od mladosti* - Abschied von
der Jugend)

In der Auflehnung betont der Dichter seine Individualität als gegensätzliches Prinzip. Mit der Macht seiner Verneinung versucht er, vor der Beteiligung an dieser und an solcher Wirklichkeit zu fliehen und eine Lösung zu finden, die ihn über der menschlichen Gemeinschaft halten könnte. Ein Beispiel dafür ist neben den satirischen Epigrammen vor allem Prešerens *Elegija mojim rojakom* (Elegie an meine Landsleute), worin wir auch folgende Verse finden:

Kranjc! ti le dobička išeš,
bratov svojih ni ti mar,
kar ti bereš, kar ti pišeš,
mora dati gótov dnar!

Kar ni tuje, zaničuješ,
starih šeg se zgublja sled,
pevcov svojih ne spoštuješ,
za dežele čast si led! -

Im ersten und im zweiten Beispiel hat sich das ideale Subjekt der sachlichen Wirklichkeit entgegengestellt, die es, das Subjekt, in eine sentimentale Niedergeschlagenheit mit passivem und aktivem Vorzeichen getrieben hat. Um in dieser Lage Erleichterung zu finden, flüchtet der Romantiker in die Natur, die ihm Freundin und Vertraute ist. In der slovenischen Poesie des behandelten Zeitraumes wird das Motiv aus der Natur fast nie zum Landschaftsbild an sich (am ehesten nähert sich diesem Zustand das berühmte 14. Sonett in Prešerens *Sonetni venec* - Sonettenkranz), sondern ist immer nur Rahmen zur Aussage von Erlebnissen. Die Natur dient der Stärkung der Gefühlsintensität und ist immer aus der Dynamik heraus gebildet. In den *Soneti nesreče* (Sonette des Unglücks) finden wir auch beide motivischen Möglichkeiten der Ausnützung dieses Komplexes, die exotische (*Popotnik pride v Afrike puščavo* - Ein Wanderer kommt in die Wüste Afrikas) und die gewöhnliche (*Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne* - Die Eiche, die der Wintersturm entwurzelt).

Die Romantik erweitert das Register dichterischen Ausdrucks nach allen Richtungen. Sie stellt alle Zeiten, alle Orte, alle Arten des Fühlens, alle Charaktere dar - und dies alles um der inhaltlichen Vielgestaltigkeit willen. Das klassische ästhetisch-stilistische Ideal war die Schönheit, das Ideal dieser Zeit - for-

muliert von Friedrich Schlegel - wird die Interessantheit. Diese Tendenz, im übrigen der Kern des Problems, konnte im slovenischen Sprachraum nicht zum Extrem werden. Der Klassizismus war auf unserem Boden außerordentlich schwach. Deshalb wuchs die Romantik nicht aus der Auseinandersetzung mit früheren literarischen Normen, sondern unmittelbar aus ihnen. Außerdem ordnete sich der romantische Stil den Bedürfnissen der nationalen Wiedergeburt unter und übernahm damit die Eigenheiten gesellschaftlicher Determinanten. Deshalb blieb beispielsweise die Metaphorik im Bereich des gefühlsmäßigen und wertenden Charakterisierens. Sie wuchs sich nicht in die imaginäre Vielgestaltigkeit aus, sie behielt den klaren, allgemein verständlichen und sogar heimischen Anschein. Diese Besonderheit war eine Folge tieferer, wir könnten sagen: ontologischer Prämissen. Sogar S. Vraz, der im übrigen dem Typ des echten Romantikers am nächsten kommt, ordnete sich nämlich dem Grundsatz des inneren Gleichgewichtes unter, das die gefühlsmäßig-moralischen und Anschauungs- sowie Vorstellungselemente in Einklang brachte. Die Rationalität ist schon rein äußerlich im logisch gegliederten Satzbau (Satzgefüge, Nebensätze), innerlich aber im Vorherrschen der Gedanklichkeit und ihrer Ausführung bemerkbar. Die Emotionalität tritt im moralisch-wertenden Bezeichnen der Erscheinungen auf, was bedeutet, daß sie nicht nur subjektives Empfinden, sondern vor allem des Dichters Verbundenheit mit der Welt darstellt. Auf stilistischem Gebiet kommt sie durch den Gebrauch jener Wortarten und Formen zum Ausdruck, die Trägerinnen der Affektivität sind (Beifügungen, Umstandsbestimmungen, Vergleiche, Eigenschaftswörter, in der Syntax die Wiederholung von Satzgliedern und ganzen Sätzen). Augenscheinliche und vorstellungsmäßige Bestandteile (Vergleiche, Metaphern, Metonymien, Synekdochen, Epitheta) sind dem Menschen untergeordnet und aus dem heimischen Milieu genommen.

Die slovenische romantische Poesie ist also ihren inneren Bestandteilen nach ein ausgewogener Reichtum an Lyriismus, Dramatik, Epik, Reflexion, in weit geringerem Maße aber finden wir Ausschmückung und Humor, die eher in den zwanziger und vierziger Jahren im Vordergrund stehen. "Das Verhältnis zwischen ihnen ist ein derartiges, daß sie in einem vollkommen ausgewogenen Organismus ineinander übergehen, wobei kein Bestandteil eine beherrschende Rolle hat und wo sich die Ganzheit immer im Rahmen des ständig neu sich bildenden Gleichgewichtes bewegt" (Janko Kos).

Die angeführten Charakteristika gelten im vollen Ausmaß für Prešerens Dichtungen und größtenteils für Vraz und die besseren Mitarbeiter der *Čbelica*. Doch ist bei allen ein gewisses Verlassen der inneren Einstimmigkeit feststellbar. Sogar Prešeren, der sich am ehesten dem Gesetz der Ausgewogenheit unterordnete, hat neben dem klassischen Typ des Sonetts mit seiner strengen Form auch den dynamischen Typ aufzuweisen (*Velika, Togenburg, bila je mera - Groß, Togenburg, war das Maß oder Mars'kteri romar gre v Rim, v Kompostelje - So mancher Pilger geht nach Rom ...*). Innerhalb dieser Art ist, was den freien Rhythmus und die Inhaltsdeutung betrifft, das Sonett *Kadar previdi učenost zdravnika* (Wenn Gelehrtheit einen Arzt vorsieht) das modernste; dessen Terzinen sind ein gewaltiger romantischer Ausbruch:

Ne bom več tebe pil, solz grenka kupa!
 Poglédi, misli in željé goreče!
 vam prostost dam, ker zdravja nimam upa:
 hodite, kamor vedno sla vas vleče,
 vpijanite od sladkega se strupa,
 ki mi razdjál srcé bo hrepeneče.

Ähnliche Eruptionen - ähnlich, was das Erleben, nicht was die Wertung betrifft - gab es mehrere. In ihnen wurde die gefühlsmäßige Intensität in einer mit Hyperbeln erfüllten Form wiedergegeben. Die Imagination suchte Situationen, die das lyrische Subjekt in bis aufs äußerste gespannte und verschärfte Seelenlagen führten. Es ging um möglichst intensive Formen menschlicher Emotionen: die Grundlage romantischen Stils ist die Suche nach einem einzigen, nicht wiederholbaren und hyperbolischen Erleben (ein Beispiel dafür ist Prešerens Gedicht *Kam? - Wohin?*). Gerade dieser Eigenschaft wegen ist das dichterische Werk des romantischen Dichters (etwa das Werk von Prešeren oder Vraz) ein Tagebuch seiner Erlebnisse und inneren Eindrücke, in chronologischer Reihenfolge aber ergibt es eine Art Biographie des Dichters.

Schon die dreißiger Jahre trugen den Keim in sich, der sich später zu Leben formte. In dieser Zeit herrschte wirklich jene Lyrik vor, die eine emotional-ästhetische gesellschaftliche Funktion in sich trug. Neben ihr aber bestand eine starke Tendenz zu epischen Formen, die breiten Raum gewann, als eine neue Generation von Dichtern auftrat. Diese Generation begann damit, die kollektive, historische oder gesellschaftliche Erfahrung durch das lyrische Erlebnis des einzelnen auszusprechen. Das dichterische Wort gebrauchte

man für eine Literatur, die sozialanalytische Aufgaben zu bewältigen hatte. Der ideell-affektive Standpunkt wurde zur Pathetik, von der schon ein wenig in Prešerens *Zdravljica* (Trinklied) zu finden ist, was bedeutet, daß der Dichter ein Erlebnis dem gesellschaftlichen und allgemeinmenschlichen Ideal anzunähern sucht. Dabei verwendet er vor allem das Wort, das er mit suggestiver Kraft der zum Ausdruck gebrachten Gefühle unterstützt. Das romantische unbestimmte und dauernde Streben gewann im imaginativen Blick immer mehr Gestalt. Mit der genauen Wiedergabe der gegenständlichen Wirklichkeit und mit der lebendigen Gestaltwerdung der Vorstellungen in ihrer Ganzheit und Konkretetheit entstand die Plastik der Beschreibung, mit der in der Mitte der fünfziger Jahre des XIX. Jahrhunderts der Grundstein für den literarischen Standard des Realismus gelegt wurde.

Mit dem Jahre 1848 begann in der slovenischen Literatur eine Andersartigkeit dichterischer Formen und Arten; ihr äußerer Ausdruck ist die Entstehung der erzählerischen Prosa. Wie in den dreißiger Jahren ging es auch jetzt um die Tendenz, die Welt klar in ihrer Ganzheit zu erfassen. Trotz des Strebens nach epischen Formen in Poesie und Prosa bedeutet diese Zeitepoche nicht, daß man subjektive, inspirative Ausgangspunkte verließ. Immer herrschte in den Vorbildern dichterischer Tätigkeit dieser Zeit die Perspektive der Subjektivität vor, und dies verleiht ihnen keinen objektiven Anschein, sondern einen unruhigen, mit Gefühl durchwobenen Ton. Subjektivität der Perspektive ist vor allem in der Prosa erkennbar, in der sich der Autor mit seinem Helden identifiziert und die Welt mit seiner eigenen Anschauung durchleuchtet. Auf stilistischem Gebiet entstand dadurch eine Übereinstimmung zwischen subjektivem Erzählen und objektivem Beobachten. Dies aber hatte auch eine Änderung der stilistischen Hilfsmittel im Gefolge.

Ivan Macun, der eine Ästhetik in dieser Richtung schrieb, empfahl im Einklang mit der grundsätzlichen Einordnung der Dichtung als Vereinigung des Wesentlichen mit dem Zufälligen folgende stilistische Hilfsmittel: "Um dieses große Ziel zu erreichen und um seine hohen Gedanken mitzuteilen, benötigt der Dichter a) große, riesige Gesichte, damit der Hörer oder Leser von einer riesigen Hülle auf eine riesige Idee schließe. Hierher gehören auch poetische Vergleiche, die besonders der Erklärung und Erhellung irgendeiner Idee dienen. b) Die Hinwendung des Dichters an jemanden (Apostrophe).

c) Den Ausruf. d) Die Vereinigung von Hindernissen (*contrarium*). e) Das Fortschreiten von der niederen zur höheren Idee. f) Die Frage". Diese Empfehlung umschließt das gedankliche Streben der Generation, die literarisch in der Zeit des "Völkerfrühlings" zu schaffen begann, mit konventionellen stilistischen Schemata, wie sie im Volkslied verwirklicht sind. Die erste Schicht bestimmte eine einheitliche Motivierung, aufgebaut auf der Vorstellung von der unzerstörbaren Kraft des slovenischen Menschen. Stilistisch entsprach ihr am besten das System der Hyperbel, die den ganzen Ausdruck von der Wahl der Situation, der Handlung, der Charaktereigenschaften, der Vergleiche und stilistischen Phrasen umfaßte. Das Hyperbolisieren war eine ernstlich empfundene Angelegenheit, obwohl es heute in der Mehrzahl der Beispiele sehr naiv wirkt. Gerade das Hyperbolisieren stellte aber auch die Verbindung mit der zweiten Schicht her, mit den Elementen der folkloristischen Überlieferung. Diese Verbindung war stark betont mit ausdrücklicher Angabe des Ursprungs (Nach einer Volkserzählung ...; Nach einer alten Sage ...; Nach einer Volkssage usw.). J. Trdina hat dieses Klischee ein wenig verändert, im Grunde aber geht es um den gleichen Grundsatz (Von diesem hier ...: Mehr in dieser Sage ...; - Geschah wegen folgender Begebenheit ...). Zu einer individuellen Art, die die gesamte und gemeinsame Praxis beinhaltet, kam der gleiche Schriftsteller mit folgendem Beginn: "*Začnem enako vsem pripovedovalcem. Enkrat je bil en oče, ki je imel tri sinove ...*"

Das letzte Beispiel weist auf weitere typische Eigenschaften der behandelten stilistischen Struktur hin. Darin finden wir einen klischeemäßigen Beginn und eine typische Zahl; die beliebtesten Zahlen waren drei, sieben und neun. Aus der Volksüberlieferung stammt vor allem die zauberhafte poetische Phantastik, von der man zur Groteske übergehen konnte. Das ist die Beschreibung einer Zauberin bei Trdina:

Zraven sedi starka, ki že čez petsto let peklo in njegove naklepe podpira. Namesto las ji mahajo z glave, kakor pri starih Evmenidah, kodri kač, ki svoji peklenski gospe z repi obraz hlade. Okoli vsakega ušesa je strupen modras povit. Brez zob so čeljusti in dolg, na dvoje preklan, črn nagrbljen jezik ji iz goltanca moli. Namesto prstov se drži vsake roke in noge pet zelenih kuščarjev. Oči ji namestita dva živa oglja, ki se iz globokih jam svetita. Na naročju ji sede tri ostudne mačke, ki jih boža in poljubuje. Na vsaki strani ji pa stojite dve nemarno poraščeni opici. (*Pripovedka od Glasan-boga - Sage von Glasan-bog*).

Solch groteske Phantastik ist in den gedanklichen Schichten der

Erzählung motiviert. Mit ihr wurde nicht nur schöpferische Freizügigkeit oder ästhetische Besonderheit erreicht, es ging um eine ideell-moralische Tätigkeit im Namen der Säuberung oder des Abwendens irgendeiner Sache, die man nicht mit dem wahren Namen bezeichnen konnte.

Elemente der Volksüberlieferung konnte man auch in anderen Stilschichten erkennen. Ganz im Geiste von Macuns Theorie von der Ausdrucksgestalt des literarischen Textes sind folgende Beispiele und Gegensätze im folgenden Zitat aus Trdina (*Pripovedka od Glasan-boga* - Sage von Glasan-bog) ausgeführt:

Na mostovžu poslopja sedi deklica,
lepa kot poldanje sonce,
cvetoča kot roža ljubezni.
... vidi tudi ondi na klopi deklico,
ne žarno kot sonce,
pa milo kot luno,
ne cvetočo kot rožo ljubezni,
pa ponižno in belo kot limbar na polju.
Na dvoje je zdaj pazljivost Matjaža,
na dvoje njegovo srce razdeljeno.

Der angeführte Text ist stilistisch durchdacht und offenbart, welche große Sorgfalt der damalige Erzähler der Satzbildung gewidmet hat. Er ließ es aber nicht nur bei einer kunstvollen Verteilung innerhalb der Wort- und Satzfügungen bewenden, er strebte sogar ein Tongefälle einiger gedanklicher Einheiten an. Das folgende Beispiel ist aus dem gleichen Werk Trdinas genommen und lautet:

Kjer je bilo vse drugo zastonj, / se je vendar kamnito srce
grešnika / o grmenju njegove besede raztopilo / in na pravo pot
povrnilo. / Zato je pa tudi nebo že tu njegove zasluge počastilo,
/ več mu ni bilo treba človeške jedi zaužiti / in zemeljske
pijače poskusiti; / ampak angel iz nebes / mu je nosil vsak večer
mano iz raja / in piti iz tretjega neba.

Kadenziert sind die syntaktischen Parallelfügungen (*človeške jedi : zemeljske pijače*), semantisiert ist das Bindewort, besonders interessant aber ist die tonmäßige Übereinstimmung der Schlüsse in den angeführten Einheiten (*raztopilo - povrnilo - počastilo; zaužiti - pokusiti - piti*). Diese Übereinstimmung ist auf dem Prinzip der Klausel ausgeführt, das der slovenische Sprachschöpfer nur aus der klassischen (griechischen und lateinischen) Überlieferung kennen konnte.

Das angeführte Beispiel offenbart einen weiteren Ansatzpunkt, der aus den klassischen Literaturen stammt. Etwas übertrieben hat dies Lovro Toman formuliert, der neben dem eigenen Verstand und der "Volkssprache" keinerlei sprachliche Autorität anerkannte.

Seiner Meinung nach darf die Grammatik den Dichtern keine Vorschriften machen, weil für sie der "schöne Klang" oberstes Gesetz sei (Briefe an J. Turnograjska vom 1. und 4. Dezember 1851). Deshalb ist es verständlich, daß dieser Zeitraum der stilistischen Gestalt des Satzes ziemlich große Aufmerksamkeit schenkt und ihn nach dem Vorbild der klassischen Syntax zu modellieren sucht. Gerade Turnograjska zum Beispiel schafft ihre Gestalten nach dem Grundsatz der folgenden Satzperiode:

Kakor hrumeče morje, ktero dviga burja vršeča, da se njega gromeči valovi valijo v propade i zopet na kvišku vršijo - tak se trume goste vale posadniku nasproti.

Solch ein Modell machte sich in der Poesie schon Prešeren zu eigen (zum Beispiel: *Ko zor zasije na mrličev trope, / leže k' ob ajde žetvi al' pšenice / po njivah tam leže snopovja kope*), der in dieser Zeit mit seinen Stilismen sehr spürbar ist. Aus seinen Balladen, Romanzen und aus *Krst pri Savici* (Taufe an der Savica) übernahmen die Dichter Motive mehr oder weniger unmittelbar; das offenbart beispielsweise das Verhältnis zwischen Prešerens Gedicht *Učenec* (Der Schüler) und Koseskis X. Gedicht aus *Jugo-evropski glosar* (Südeuropäisches Glossar):

- a) Klel je neki mlad učenec
pust na pepelnično jutro,
te besede je govoril
v jezi svoji tisto uro ...
- b) Pepelnične tihe srede
se sprehaja mladi djak,
barve v licu pusto blede,
kdor ga sreča vidi vsak ...

Bei diesem Beispiel haben wir es mit einer individuellen Interpretation der bekannten literarischen Vorlage zu tun; das aber geschah nicht immer. Die Dichter übernahmen dichterische Formen, die typisch für Prešeren sind, (z.B. das Sonett), seine Stilismen aber finden wir sehr häufig in Prosa und Poesie (z.B. *njen blagoslov bo raztrl okove, ki jih še težijo; na tleh leže najmočnejši stebri slovenstva* u.a.). Ebenso bemerkbar sind die Entlehnungen in der Dichtung, was ein Beispiel aus dem Gedicht *Mladenčem* (Den Jünglingen) von Franc Svetličič erhellen soll:

Tak tudi oslepi, kdor ogleduje
deklet nedolžnih, bistrokih lica,
enaka njej, ki je cvetlic kraljica;
ne na očeh, nad katerimi ne čuje,
ampak na pameti, ki jo premaga
ogled, da otemni nje luč predraga.

Ähnliche Berührungspunkte gab es zwischen der Poesie dieser Zeit und V. Vodnik. Die Dichter - wie z.B. M. Valjavec, Fr. Cegnar oder M. Vilhar - übernahmen vom Dichter des *vršac* die Grundelemente der beschreibenden Naturpoesie. Diese Tatsache hat ihre Ursache in den unpersönlichen Quellen der Inspiration, die keine lyrische Beziehung zur Natur finden konnte, sondern bei der Technik des sukzessiven Aufnehmens mit dem Hauptton auf der äußeren Gegenständlichkeit und rationalen Kontrolle blieb. Eine tiefere Beziehung zwischen der vorromantischen Lyrik und dieser Dichtung war möglich, weil zwischen den beiden Zeitepochen eine innere Verwandtschaft bestand. In beiden Fällen ging es nämlich um ein aufklärerisches lineares Weltbild, das später seine Fortführung im Realismus fand.

Tomans Gesetz vom "Wohlklang" zielte vor allem auf die lautliche Euphonie ab. Das rief schlimme Mißbräuche dieses Grundsatzes hervor, die wir unter dem Namen "Koseskismen" kennen. Den Inhalt dieser Erscheinung mögen einige Verse aus dem Gedicht *Lutzow's wilde Jagd* von Theodor Körner vor Augen führen, das von Prešeren und Koseski übersetzt wurde (der erstere mit dem Titel *Licova strelci*, der letztere unter dem Titel *Lücov divji gon*). Die Beispiele lauten so:

- a) Kdo vidi se tamni po hosti dirjoč,
kdo jaha po gōri, po griči?
Potuhnjeni pazijo čelo noč,
strelc uka, in puša za pušo poč',
francoski padajo briči.
In črne strelce če praša kdó,
Licova strelci silni, predrzni so tó.
- b) Kdo smelo previhra gošavo in gaj,
od hriba do hriba se žene?
Pazljivo utukne se v nočni postaj,
strelanja odmeva obširni ves kraj,
k bežanju sovražnik se krene.
Ak prašate, kdo so, zavriskajo koj:
"Mi Lücov okrutno viharni smo roj!"

Wenn sich auch in Prešerens Gedicht Formen finden, die unserer Zeit fremd sind (das Partizip *dirjoč*, die Vokalreduktion und die Oberkrainer Vereinfachung von Mitlautgruppen), so ist dagegen Koseskis Übersetzung voll von inhaltlichen Sinnlosigkeiten, Wortbeschneidungen und ungebräuchlichen Wortstellungen im Satz. In dieser Hinsicht kann man ihn nicht akzeptieren, zu seiner Zeit aber hat man ihn gelobt, denn, so sagte man, er sei "schönklingend". Die Theorie des Hörens - wie wir diese Erscheinung nennen möchten - war sprachliche Gewalt, die einen falschen Weg im stilistischen Vor-

wärtsschreiten des damaligen Slovenischen darstellte. Neben Koseski und Toman konnten ihr auch Valjavec und Trdina nicht widerstehen; ihre frühen Werke bieten genug Beweise zur Erhärtung dieser Behauptung. Wenn es nicht eine gleichzeitige Wirkung des sprachlichen Ausdruckes im volkstümlichen Schaffen gegeben hätte, die als Korrektiv wirkte, wäre das Slovenische ein Konglomerat aus Einfällen untalentierte sprachlicher Neuerer geworden. Dies war umso gefährlicher, als sich gerade in dieser Zeit das Tor auch für serbokroatische und slavische Wörter und Satzfügungen öffnete, so daß die schriftsprachliche Norm immer künstlicher wurde. Das Beispiel aus Koseskis Übersetzung zeigt bereits mit seiner Verwendung von Kroatismen (*smelo, utukne*) in diese Richtung. Die stilistische Gestalt des Slovenischen war mit diesen beiden Erscheinungen stark aufgegliedert, und so blieb es bis Fr. Levstik, der für die Lösung dieser Fragen viel Kraft aufwendete.

Die Entwicklung der slovenischen Schriftsprache wurde von gegensätzlichen Tendenzen begleitet, was auch in der stilistischen Aufgliederung des Slovenischen als Folgeerscheinung zum Ausdruck kam. Dabei muß man aber die objektiven Schwierigkeiten berücksichtigen, die aus der wechsellvollen Rolle der führenden literarischen Gattung hervorgingen. Eine literarische Tradition schuf die kirchliche Literatur, vom XVIII. Jahrhundert an aber schwang sich auch die Poesie zu selbständigem Ausdruck empor. Deshalb war - neben allen anderen Gründen - einzig das Aufblühen der Poesie vorbereitet und möglich, die Prosa aber brachte es nur zur Erzählung *Sreča v nesreči* (Glück im Unglück) von J. Cigler (1836). Diese Art von Prosa bedeutete die logische Fortsetzung der früheren Tradition. Neue Ausgangspunkte für eine entsprechende erzählende Prosa konnten nicht in Prešerens Poesie erstehen, die sprachlich nicht "absolute Grundlage für das Wachstum der Schriftsprache in der gegebenen Richtung" (Breda Pogorelec) sein konnte. Die slovenische Schriftsprache war in den fünfziger Jahren ausgeformt, deshalb stehen Prešeren und Vraz in sprachlich-stilistischer Hinsicht in einem gleichen Verhältnis zu ihr. Daß der Dichter der Sonette des Unglücks dem heutigen sprachlichen Bewußtsein nähersteht, rührt daher, daß seine Ausdrucksvariante fast völlig zur schriftsprachlichen Norm wurde, die Ausdrucksvarianten von Vraz aber nur teilweise. Die Prosa konnte nach der Konsolidierung der Schriftsprache Verbreitung finden, die in sich alle bis dahin üblichen stilistischen Schichten vereinigte

(die kirchliche, volkstümliche, journalistische und dichterische). Als sie zur herrschenden literarischen Gattung wurde, veränderte sie auch den stilistischen Standard und leitete so die realistische literarische Formation ein.

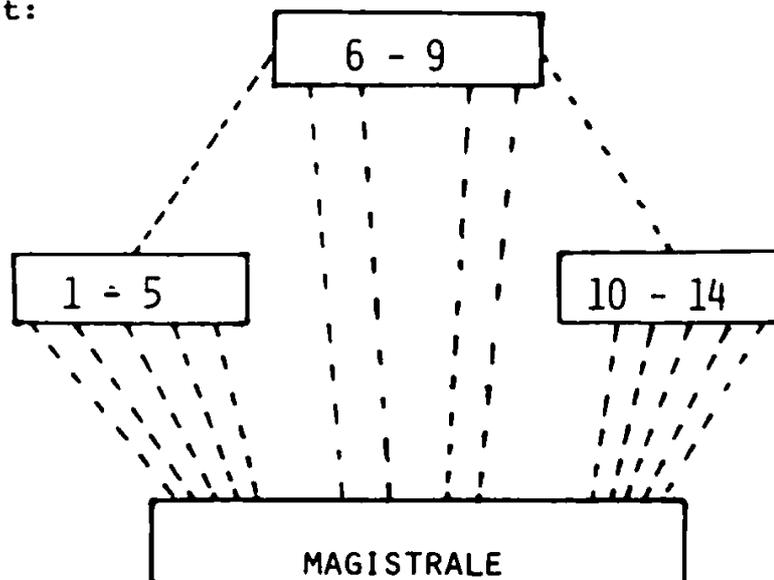
II

Jede menschliche Mitteilung muß einen entsprechenden Aufbau erhalten, der Übersichtlichkeit und Verständnis ermöglicht. Der künstlerische Stoff muß transformiert, muß im Hinblick auf die innere Sinnhaftigkeit und im Hinblick auf die ästhetischen Ziele gegliedert werden. Bei solch einer Gliederung geht es um tiefere und wesenhafte Dinge, die den Menschen als Schöpfer angehen. Die Komposition ist nicht nur eine Angelegenheit formaler Natur; in ihr spiegelt sich die Weltanschauung, in ihr sieht man das Temperament des Schaffenden und aus ihr dürfen wir auch über die Zeit urteilen, in der das Werk entstanden ist. Die Komposition ist eine historische Erscheinung, die ihre Entwicklungslogik, ihre Gesetze und ihre Ziele hat.

Wenn wir Prešerens Ballade *Povodni mož* (Der Wassermann) analysieren, erhalten wir folgende Aufgliederung des Inhalts: In den ersten drei Strophen zeigt uns der Dichter Urška in ihrem Siegesbewußtsein, das aus der weiblichen Schönheit entspringt. Die vierte und fünfte Strophe geben die Situation bei der Unterhaltung wieder, in der sechsten beginnt das Kokettieren mit dem schönen Unbekannten, die siebente und die achte bringen die Bekanntschaft der beiden, die in der neunten Strophe zum gemeinsamen Tanz führt. Nach diesen Ereignissen lenkt der Autor in der zehnten und elften Strophe die Aufmerksamkeit des Lesers erneut auf die nachmittägliche Unterhaltung, in den letzten drei Strophen aber sind Urškas Unterlegenheit, ihre Verzweiflung und ihr Untergang wiedergegeben. Die graphische Darstellung von Prešerens Ballade würde in einer Dreieck-Linie zum Ausdruck kommen, die den Elementen der klassischen Poetik entspricht: Exposition, Verwicklung, Höhepunkt, Lösung der Verwicklung und Schluß. Wir haben es hier mit einer Komposition zu tun, die einen gewissen Raum ausfüllt und in ihm mögliche, jedoch auf höhere Ebenen gehobene Episoden schafft, die in enger Verbindung mit den Anliegen des dargestellten Stoffes stehen. Die Episoden kann man auf eine geometrische Figur reduzieren (Dreieck). Diese Komposition hat im übrigen keine streng begriffene Symmetrie und kein Zahlen-

spiel; Prešeren's Gedicht ist kein mathematisch-architektonisches Schema nach den Grundsätzen von Schlegel's Vorstellung vom Kunstwerk-Organismus mit einem Urkern als Kosmos inmitten eines Chaos, wie es A. Žigon und J. Puntar gewünscht haben. Es ist aber der vorerwähnten Vorstellung angeleglich, die aus den dramaturgischen Grundlagen der Persönlichkeit des Autors hervorgeht und sich in der funktionalen Architektur offenbart, die zwischen Beschränkung und Freiheit steht und sich tektonische Komposition nennt. Die Dramatik formt das Geschehen in Kontrasten und Antithesen, ausgeführt in übersichtlichen und klaren Linien.

Das tektonische Kompositionsprinzip ist das sichtbarste Charakteristikum der Poesie im behandelten Zeitraum. Die Parallelität der inhaltlichen Komponente liegt nämlich in den wichtigsten Texten auf der Hand; der architektonische Aufbau wurde zum dichterischen stilistischen Hilfsmittel. Im allgemeinen ist interessant, daß die Parallelität bei Prešeren mit der Zahl sieben konzipiert ist. Die *Gazele* (Ghaselen) haben sieben Teile mit dem Höhepunkt im IV. Gedicht, in dem der Bruch zwischen dem "Schatten der Vergangenheit" und der Zukunft behandelt wird. *Sonetje nesreče* (Die Sonette des Unglücks) hatten ursprünglich sieben Teile, wobei der Gegensatz zwischen Illusion und Desillusionierung im vierten Sonett zum Ausdruck kam. Etwas verworrener ist der Aufbau des *Sonetni venec* (Sonettenkranz), dessen graphische Darstellung folgendermaßen aussieht:



Die Einheit der ersten fünf Sonette offenbart eine Situation, die real gegenwärtig ist. Auf der anderen Seite entspricht ihnen die Gruppe der letzten fünf Sonette, die das reale Zukünftige bedeutet. Über beiden wölbt sich der Aussage-Mittelpunkt, in dem Subjekt und

Objekt im Ideal des Harmonischen und Totalen vereint sind. Wir könnten noch mehr Beispiele für eine so organisierte Komposition anführen, doch ist die Grundtendenz auch darin schon deutlich zum Ausdruck gekommen.

Neben der tektonischen Komposition soll noch auf andere Möglichkeiten hingewiesen werden, die in der romantischen Literatur zum Vorschein kamen. Ciglers *Sreča v nesreči* (Glück im Unglück) entflieht sich aus dem Ausgangsknoten in vier parallele Handlungsstränge, die sich am Ende wieder vereinen. Die parallele Führung der Handlungen ist eine Folgeerscheinung des Nichtbeherrschens einer breiteren Komposition, zugleich aber erlaubte die Einzeldarstellung von Menschenschicksalen bei der Konzentration auf einen Menschen eine größere Entwicklung des interessanten Geschehens. Was dieses Charakteristikum betrifft, steht die erste slovenische Erzählung im Einklang mit der romantischen Ästhetik, wie mit ihr auch die Technik der Schwarz-Weiß-Malerei in Einklang steht. Diese statische Vision des Erzählens, deren Ausdruck auch die Komposition ist, ist nur eine Form der romantischen Hyperbel in bezug auf das Gute und Böse im menschlichen Charakter. Die Erzähler der vierziger und fünfziger Jahre haben ein Gutteil dieser Grundsätze erhalten, stärker betont ist bei ihnen nur das erzählerisch aneinanderreihende Gefüge fabulativer Bündelungen.

Prešerens Jugendgedicht *Dekletom* (An die Mädchen) ist dadurch interessant, daß es das kompositorische Erbe früherer Epochen wiederbelebt. Der Dichter gibt in den ersten drei Strophen drei Beispiele, die metaphorisches Sinnbild für die Darstellung des Gefühls der Vergänglichkeit (Blume, Tau, Manna) sein sollen. Das aber ist erst ein Teil der Kompositionstechnik, für die im übrigen die abschließende Summierung der Bilder und Vergleiche, die einander in symmetrischer Aufgliederung folgen, bezeichnend ist:

Roža, rosa ino mana

vaša je mladost, dekleta!

In diesen Versen findet sich eine kurze Wiederholung der angeführten Beispiele, die ausdrücklich die Bilder früherer Strophen erklärt. Mit der vierten Strophe könnte das Gedicht abgeschlossen sein, wenn da nicht die Absicht des Dichters wäre, sein auserwähltes, aber hochmütiges Mädchen konkret anzusprechen. Deshalb fügt er noch die fünfte Strophe hinzu, die die persönliche Botschaft bis zum Ende aussprechen soll. Die beschriebene Kompositionstechnik

ist ein besonderes stilistisches Hilfsmittel, das man gern im Mittelalter, in der Renaissance und im Barock verwendete; man nennt sie die Komposition nach dem Grundsatz des zusammenzählenden Schemas (Summationsschema). Neben der erwähnten Technik blieb aus der Vergangenheit auch das triadische Kompositionsprinzip erhalten (Prešerens *Ženska zvestoba* - Frauentreue, Koseskis *Slovenija caru Ferdinandu* - Slovenien an Kaiser Ferdinand, und andere).

Es gab mehrere solcher Möglichkeiten, doch sind sie eher Ausdruck einer Nachlese als Ausdruck eines Systems. In den Mittelpunkt der romantischen Ästhetik aber gehört die sogenannte freie Komposition, die Vrazs Gedicht *Dolina* (Das Tal) aufzeigen soll:

Srce mi vsega trudno, c'lo nadaje,
ne bo več vroka z željam' dražilo.
Posod' mi samo, kraj, deteštva raje,
kjer smem se smrti včakati mirno.

Tu vozkih stezic sonce kar ne greje:
naklanja s tega strmca senco log,
pripognjen ki nad glavo hlad mi veje,
obkrivlje z mirnoj me tihočoj 'krog.

Dva vrelca, skrita pod zelen'mi loki
ki vanjkoma nadol se vijeta,
mal čas blišče tleskečejo njij' toki
ter spet brezimna svet koj nehata.

Das Gedicht weist keine kompositorische Abrundung, keine harte Geschlossenheit und keine formal-logische Klarheit auf. In ihm herrscht die lyrisch-statische Aussageweise, augenscheinlich aber ist seine Dynamik, die zwar vom Dichter her stammt, mit seinem Funktionieren aber doch in einen Schauplatz hineinreicht, der unendlich ist; das Gedicht ist Ausdruck und Gleichnis irgendwelcher existentieller Fragen. Diese Fragen brechen sich zwar in einem Punkt, im Dichter, ihrer Bedeutung nach aber reichen sie weit über die Grenzen dieses Rahmens hinaus. Deshalb zeigten sich Elemente von Beengung und Angst, jene Empfindungen also, die den Menschen der modernen Zeit begleiten. Verschwunden ist der Glaube an eine allgemeine Ordnung und Zielstrebigkeit, verloren aber ist auch die Vision von den Wegen der Menschheit, die zu einer Realisierung des Verständnisses führen sollten. Geblieben ist der Mensch als Endlichkeit und geblieben ist das Weltall als Unendlichkeit. Zwischen ihnen ist nur ein Verhältnis der Angst und das dunkle Gefühl vom Untergang des Menschen.

Für die Komposition in der engeren Bedeutung des Wortes ist noch etwas bezeichnend. Prešerens *Krst pri Savici* (Taufe an der Sa-

vica), oder welches lyrisch-epische Werk dieser Epoche immer, hat im Gegensatz zu den traditionellen und klassischen Grundsätzen nur eine Aufeinanderfolge von Szenen aufzuweisen. Diese sind häufig ohne logische innere Verbindung, weil es dem Dichter nicht darum geht, ein interessantes und abgerundetes Geschehen wiederzugeben, sondern es ihm um die Suggestivität der einzelnen Bestandteile zu tun ist. Die Komposition des romantischen Gedichts ist also aus der Aufeinanderfolge einzelner Bilder zusammengefügt, von denen jedes für sich eine tiefe Bedeutung hat, zugleich aber in die Grundlinie der Stimmung eingefügt ist, die den ganzen Text beherrscht. Deshalb kann man in der Romantik nicht von reinen literarischen Gattungen, wie es die Lyrik, die Epik und die Dramatik sind, sprechen, sondern wir sehen uns mit der Tendenz nach Schaffung einer Kunst konfrontiert, die alles umfassen soll (Synkretismus). Unter den europäischen Dichtern erfüllte dieses Verlangen am besten Byron, nach dem die beschriebene Eigenheit auch Byronsche Komposition heißt.

Mit dem Erscheinen von Gedichtsammlungen erhob sich die Frage der inneren Gliederung des dichterischen Materials. Prešeren entschloß sich in seinen *Poezije* (Poesien) für den Grundsatz des Kontrapunkts, was heißt, daß er in den Abteilungen der Sammlung (*Pesmi* Gedichte, *Balade in romance* - Balladen und Romanzen, *Različne poezije* - Verschiedene Poesien, *Gazele* - Ghaselen, *Sonetje* - Sonette und *Krst pri Savici* - Taufe an der Savica) die Übereinstimmung verschiedener Lebensmelodien erreichte. Ihr Abgesang kehrt immer wieder zum Absolutum der Dichtung zurück, deshalb sind die Abschlüsse der einzelnen Abteilungen bekannte Gedichte über den dichterischen Beruf in folgender Reihenfolge: *Pevcu* - Dem Sänger, *Orglar* - Der Organist, *Glosa* - Die Glosse und *Pričujoče poezije* - Aussagende Poesien, *Gazele* - Ghaselen (7.), das Sonett *Matiju Čopu* - An Matija Čop. Eine solche untereinander bestehende Beziehung gibt es auch für andere Erlebnisbereiche und so ist das Kompositionsgesetz des Kontrapunkts zur Geltung gebracht (*punctum contra punctum*). Zu solch kunstvoller Komposition konnte sich keine andere Gedichtsammlung aufschwingen. Für die Mehrzahl von ihnen gilt das Kompositionsprinzip der thematischen oder erlebnishaften Verwandtschaft, das Grundlage und Vorbild für Gedichtbücher in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts war.

LITERATURVERZEICHNIS

Die folgende Literaturliste stellt eine Auswahlbibliographie dar. Es werden hier nur diejenigen Werke aufgeführt, die - direkt oder indirekt - für den Text verwendet wurden. Da sie sich in ihrer Anlage an den einzelnen Kapiteln orientiert, kann es vorkommen, daß manche Titel mehrfach aufgeführt werden.

Zur gesamten Thematik:

Branko Berčič: Tiskarstvo na Slovenskem (Zgodovinski oris). Ljubljana 1968.

France Bezlaj: Eseji o slovenskem jeziku. Ljubljana 1967.

Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem. I-III. Ljubljana 1958-1960.

Bogo Grafenauer: Zgodovina slovenskega naroda: I. Od naselitve do uveljavljenja frankovskega fevdalnega reda. Ljubljana 1964.

II. Doba zrele fevdalne družbe od uveljavljenja frankovskega fevdalnega reda do začetka kmečkih uporov. Ljubljana 1965.

V. Začetki slovenskega narodnega prebujenja v obdobju manufakturne in začetkov industrijske proizvodnje ter razkroja fevdalnih organizacijskih oblik med sredo XVIII. in sredo XIX. stoletja. Ljubljana 1974.

Ivan Grafenauer: Narodno pesništvo. Narodopisje Slovencev II, Ljubljana 1952.

Ivan Grafenauer: Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva. Celje 1973.

Aleksander V. Isačenko: Slovenski verz. Ljubljana ¹1939 und ²1975.

Edvard Kardelj: Razvoj slovenskega narodnega vprašanja. Ljubljana ¹1939 und ²1957.

France Kidrič: Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti (Razvoj, obseg in cena pismenstva, književnosti in literature). Ljubljana 1929-1938.

France Koblar: Slovenska dramatika. I-II. Ljubljana 1972-1973.

Janko Kos: Pregled slovenskega slovstva za srednje šole. Ljubljana 1974.

Milko Kos: Zgodovina Slovencev od naselitve do petnajstega stoletja. Ljubljana 1955.

Lino Legiša (Hrg.): Zgodovina slovenskega slovstva. I. Do začetkov romantike. Ljubljana 1956. II. Romantika in realizem I. Ljubljana 1959.

- Anton Melik: Slovenija (Geografski oris). Ljubljana 1963.
- Bruno Meriggi: Storia della letteratura slovena. Milano 1961.
- Matija Murko: Geschichte der älteren südslawischen Literaturen. Leipzig 1908.
- Matija Murko: Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven. Heidelberg 1927.
- Vilko Novak: Slovenska ljudska kultura. Ljubljana 1952.
- Boris Paternu: Pogledi na slovensko književnost (Študije in razprave). Ljubljana 1974.
- Jože Pogačnik: Čas v besedi. Maribor 1963. (Razpotja 5.)
- Jože Pogačnik: Zgodovina slovenskega slovstva: I. Srednji vek, reformacija in protireformacija, manirizem in barok. Maribor 1968. II. Klasicizem in predromantika. Maribor 1968. III. Klasika in romantika. Maribor 1969.
- Jože Pogačnik - Franc Zadavec: Istorija slovenačke književnosti. Beograd 1973. (Književnost i civilizacija.)
- Jože Pogačnik: Teze in sinteze. Maribor 1976. (Razpotja 28.)
- Ivan Prijatelj: Izbrani eseji in razprave. I-II. Ljubljana 1952-1953.
- Fran Ramovš: Kratka zgodovina slovenskega jezika. I. Ljubljana 1936.
- Vlado Schmidt: Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem. I-III. Ljubljana 1963-1966.
- Anton Slodnjak: Geschichte der slowenischen Literatur. Berlin 1958.
- Anton Slodnjak: Obrazi in dela slovenskega slovstva. Ljubljana 1975.
- Slovenski biografski leksikon (Abraham - Švikaršič). Ljubljana 1925 ff.
- Sergij Vilfan: Pravna zgodovina Slovencev. (Od naselitve do zloma stare Jugoslavije.) Ljubljana 1961.

Zu Kapitel I:

- Bernhard Bischoff: Paläographie. W. Stammler, Deutsche Philologie im Aufriß I. Berlin 1952.
- Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern ²1954.
- Emil Georgiev: Razcvetüt na bŭlgarskata literatura v IX - X vek. Sofija 1962.
- Ivan Grafenauer: Karolinška kateheza ter izvor brižinskih spomenikov. Ljubljana 1936.

- Ivan Grafenauer: Starobavarska (svetoemmeramska) molitev v starem slovenskem in v starocerkvenoslovanskem jeziku. Slovenski jezik II (1939).
- Franc Grivec: Zarja stare slovenske književnosti. Ljubljana 1942.
- Franc Grivec: O starocerkvenoslovanskih prvinah v drugem frisinskem spomeniku. Slavistična revija II (1949).
- Franc Grivec: Slovanska blagovestnika sv. Ciril in Metod. Celje 1963.
- Josip Hamm: Adhortatio ad poenitentiam. Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 344, Zagreb 1966.
- Aleksander V. Isačenko: Jazyk a původ Frizinských pamiatok. Bratislava 1943.
- Milko Kos - Fran Ramovš: Brižinski spomeniki. Ljubljana 1937.
- Hugo Kuhn: Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart 1959.
- Fran Petre: Srednjovjekovna pismenost u Sloveniji. Zbornik Filozofskog fakulteta u Zagrebu 1955.
- Simon Pirchegger: Untersuchungen über die altslovenischen Freisinger Denkmäler. Leipzig 1931.
- Jože Pogačnik: II. brižinski spomenik kot literarnozgodovinski problem. Slovo XIV (1964).
- Jože Pogačnik: Pomen stiškega rokopisa za slovensko književnost. Radovi Zavoda za slavensku filologiju VI, Zagreb 1964.
- Jože Pogačnik: Freisinger Denkmäler - Brižinski spomeniki - Monumenta Frisingensia. München 1968. (Bibliographie, 262-81.)
- Fran Ramovš: O jeziku v brižinskih spomenikih. Časopis za jezik, književnost in zgodovino VII (1928).
- Éduard Sievers: Die altslawischen Verstexte von Kiew und Freising. Leipzig 1925.
- Marijan Smolik: Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi. Ljubljana 1957. (Dissertation.)
- Alma Sodnik: Zgodovinski razvoj estetskih problemov. Ljubljana 1928.
- France Tomšič: Podoba najstarejše pisne slovenščine. Slavistična revija XI (1958).
- Irene Wiehl: Untersuchungen zum Wortschatz der Freisinger Denkmäler. München 1974.
- Franz Zagiba: Zum Vortrag der ältesten Sprachdenkmäler bei den Völkern im Donauraum. Die Sprache VI (1960).
- Franz Zagiba: Das Geistesleben der Slaven im frühen Mittelalter. Wien - Köln - Graz 1971.

Zu Kapitel II:

- Dalibor Brozović: Standardni jezik. Zagreb 1970.
- Hans Eggers: Deutsche Sprachgeschichte. I-III. Hamburg 1963.
- Ivan Grafenauer: O pokristjanjevanju Slovencev in početkih slovenskega pismenstva. Dom in svet XLVII (1934).
- Ivan Grafenauer: Irsko-anglosaška misijonska metoda in slovensko pismensko in ustno slovstvo. Zbornik Zimske pomoči. Ljubljana 1944.
- Rudolf Kolarič: Periodizacija razvoja slovenskega jezika. Slavistična revija XI (1958).
- Jože Koruza: Starogorski rokopis in oživitev vprašanja pismenske tradicije v srednjem veku. Jezik in slovstvo XIX (1973/1974).
- Marijan Molè: Z historii prasłowiańskiego ę w słowieńskim, Rocznik slawistyczny XVI (1948).
- Jože Pogačnik: Bohoričevi nazori o jeziku in stilu. Zbornik za slavistiku I (1970).
- Jože Pogačnik: Jurij Dalmatin v luči stilističnih raziskav. Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu XVI (1973).
- Breda Pogorelec: Pomen starogorskega spomenika za zgodovino slovenskega knjižnega jezika. Jezik in slovstvo XIX (1973/1974).
- Erich Prunč: Nekateri problemi koroškega slovenskega slovstva do 1848. leta. Koroški kulturni dnevi I. Maribor 1973.
- Jakob Rigler: Začetki slovenskega knjižnega jezika. Ljubljana 1968.
- Franz Zagiba: Das Slavische als Missionssprache. Die sog. "lingua quarta" - Praxis der bayerischen Mission. Welt der Slaven XII (1967).

Zu Kapitel III:

- Branko Berčič: Abhandlungen über die slowenische Reformation. München 1968.
- Milka Ivič: Pravci u lingvistici. Ljubljana 1963.
- Mijo Mirković: Matija Vlačić Ilirik. Zagreb 1960.
- Jože Pogačnik: Bohoričevi nazori o jeziku in slogu. Zbornik za slavistiku I (1970).
- Jakob Rigler: Register v Dalmatinovi bibliji. Jezik in slovstvo XII (1967).

Zu Kapitel IV:

Branko Berčič: Abhandlungen über die slowenische Reformation.

München 1968.

Albert Kos: Družbeni nazor slovenskih protestantov. Slavistična revija I (1948).

Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart ⁸1957.

Breda Pogorelec: Trubarjev stavek. VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1972.

Fran Ramovš: Delo revizije za Dalmatinovo biblijo. Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino I (1918/1919).

Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. Paris 1971.

France Rozman: Splošni uvod u sveto pismo stare in nove zaveze. Ljubljana 1970.

France Rozman: Posebni uvod v sveto pismo stare zaveze. Ljubljana 1972.

Mirko Rupel: Slovenski protestantski pisci. Ljubljana 1934.

Zu Kapitel V:

Josip Čerin: Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih. Trubarjev zbornik, Ljubljana 1908.

Theodor Elze: Primus Trubars Briefe. Tübingen 1897.

Karel Horálek: K charakteristice slovinského folklórního verše. Zbornik u čast Stjepana Ivšića, Zagreb 1963.

Johan Huizinga: Europäischer Humanismus: Erasmus. Hamburg 1958.

Wolfgang Kayser: Kleine deutsche Versschule. Bern ⁵1957.

Zmaga Kumer: Slovenske prireditve srednjeveške božične pesmi Puer natus in Betlehem. Razprave Slovenske akademije znanosti in umetnosti III (1958).

Jože Pogačnik: Poglavlja iz starejše slovenske književnosti. Nova obzorja X (1957).

Jože Pogačnik: Zgodovina slovenske pripovedne proze (I. Od brižinskih spomenikov do Primoža Trubarja). Slavia XXXV (1966).

Jakob Rigler: Osnove Trubarjevega jezika. Jezik in slovstvo X (1965)

Andrej Rijavec: Glasbeno delo na Slovenskom v obdobju protestantizma. Ljubljana 1967.

Mirko Rupel: Slovenski protestantski pisci. Ljubljana 1934.

Marijan Smolik: Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja. Ljubljana 1963.
 France Stelè: Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini. Drugi Trubarjev zbornik, Ljubljana 1952.

Zu Kapitel VI:

Bogo Grafenauer: Pomen Karantanije v oblikovanju zgodnjerednjeveške skupnosti alpskih in panonskih Slovanov in v njihovem kulturnem življenju 9. in 10. stol. Koroški kulturni dnevi I (1973).

Stanislaus Hafner: Das austroslawische kulturpolitische Konzept in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Österreichische Osthefte V (1963).

Josip Horvat: Ljudevit Gaj. (Njegov život, njegovo doba) Zagreb 1975.

Rober A. Kahn: The Multinational Empire. New York 1964.

France Kidrič: Zoisova korespondenca. I-II. Ljubljana 1939-1941.

Jernej Kopitar: Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark. Ljubljana 1809.

Franc Miklošič: B. Kopitar's Kleinere Schriften. Wien 1857.

Rajko Nahtigal: Jerneja Kopitarja Spisov II. del. Ljubljana 1944-1945.

Fran Petre: Vpliv karantansko-panonske teorije na razplet ilirizma. Slovenski jezik IV (1941).

Nikolaj Petrovskij: Pervye gody dějatel'nosti V. Kopitarja. Kazan' 1906.

Jože Pogačnik: Jernej Kopitar in nastanek karantansko-panonske teorije. Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu XIII (1970).

Jože Pogačnik: Kopitarjeva zamisel o kulturnozgodovinskem razvoju pri južnih Slovanih. Sodobnost XXI (1973).

Jože Pogačnik: Jernej Kopitar. Ljubljana 1976. (Znameniti Slovenci.)

Miodrag Popović: Vuk Stef. Karadžić (1787-1864). Beograd 1964.

Žiga Popovič: Untersuchungen vom Meere. Frankfurt und Leipzig 1750.

Ivan Prijatelj: Slovenščina pod Napoleonom. Veda I (1911).

Branko Vodnik: Prosvjetiteljstvo. Zbornik za slavistiku IX (1975).

Fran Zwitter: Prva koncepcija slovenske zgodovine. Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo XX (1939).

Zu Kapitel VII:

- Bartolomeo Calvi: *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore*. Torino 1959.
- Arturo Cronia: *La fortuna del Petrarca nelle lettere e nelle arti céche dell' ottocento*. Padova 1968.
- Franjo Čale: *Petrarca i petrarkizam*. Zagreb 1971.
- H. Davenson: *"Les Troubadours"*. Paris 1967.
- Pavel Grošelj: *Prešeren in Petrarka*. Zbornik Matice slovenske VIII (1906).
- France Kidrič: *Prešeren (1800-1838)*. Ljubljana 1938.
- Janko Kos: *Ideološke osnove Čopovega nazora o umetnosti*. Naša sodobnost III (1955).
- Janko Kos: *Prešerenov pesniški razvoj (Interpretacija)*. Ljubljana 1966.
- Janko Kos: *Prešeren in evropska romantika*. Ljubljana 1970.
- Stanko Kotnik - Jože Pogačnik: *Štefan Modrinjak*. Maribor 1974.
- Aleksandar Nejgebauer: *Tradicionalno i individualno u Shakespeareovim sonetima*. Novi Sad 1971.
- Boris Paternu: *Recepcija romantike v slovenski poeziji*. Slavistična revija XXI (1973).
- Boris Paternu: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. Ljubljana 1976.
- Svetozar Petrović: *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao.)* Zagreb 1968.
- Mario Sansone: *Petrarca e il petrarchismo nella poetica romantica*. Studi Petrarqueschi VII (1961).
- Anton Slodnjak: *Študije in eseji*. Maribor 1966.
- Fran Zimmermann: *Nova Zhopova pisma*. Veda IV (1914).
- Avgust Žigon: *Čopova biblioteka*. Slovan XV (1917).

Zu Kapitel VIII:

- Fran Erjavec - Pavel Flerè: *Starejše pesnice in pisateljice*. Ljubljana 1926.
- France Kidrič: *Prešerniana*. Ljubljana 1946.
- Janko Kos: *Prešeren in evropska romantika*. Ljubljana 1970.
- Ivan Macun: *Cvetje jugoslavjansko, I. Cvetje slovenskega pesništva*. Trst 1850
- Jože Pogačnik: *Lirika Franceta Prešerna*. Nova obzorja XVII (1964).

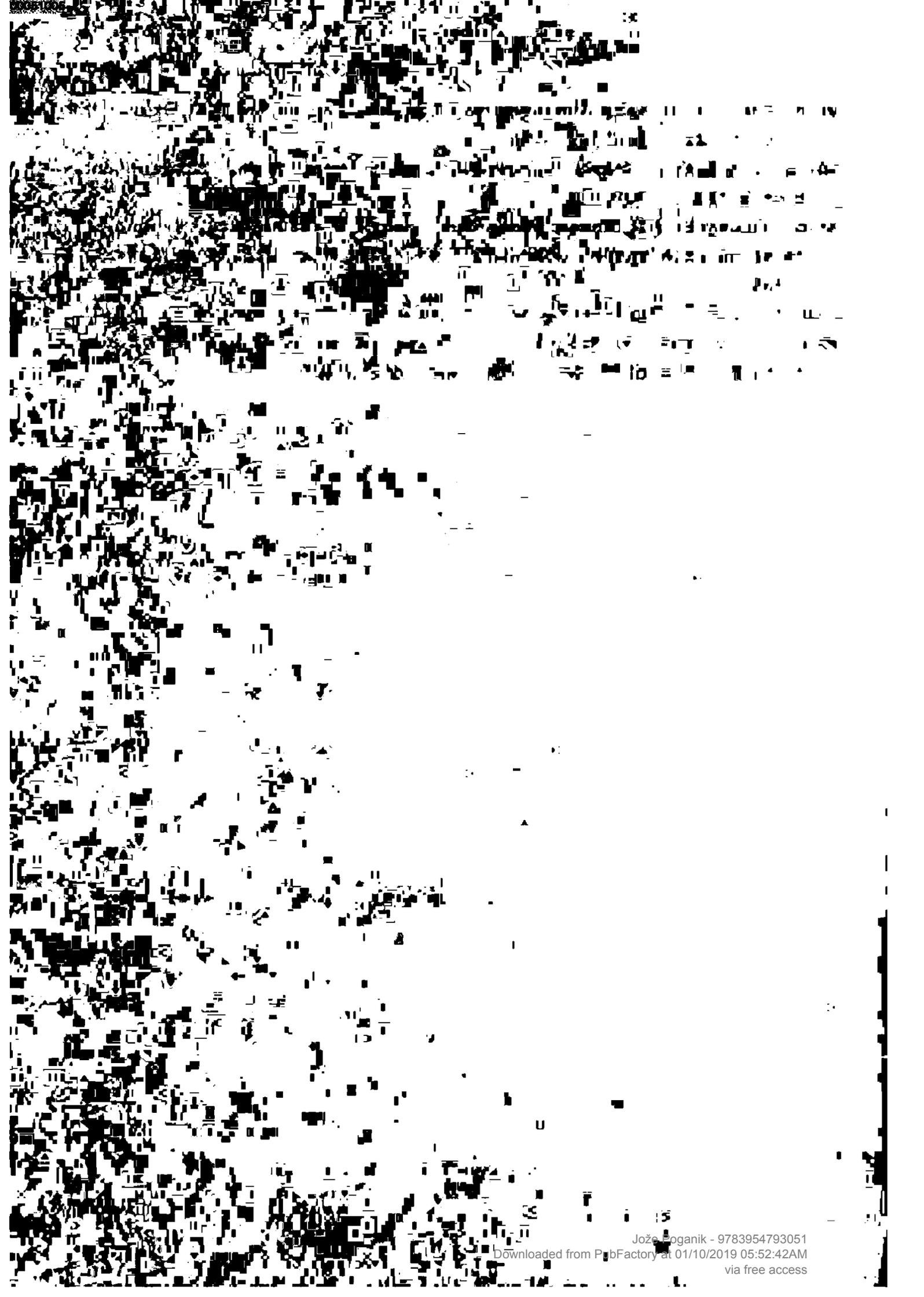
Breda Pogorelec: Nastajanje slovenskega knjižnega jezika. Jezikovni pogovori II, Ljubljana 1967.

Anton Slodnjak: O Stanku Vrazu kot slovenskem pesniku. Slavistična revija III (1950).

Anton Slodnjak: Slovenska romantična poezija (1830-1848) v odnosu do slovanskih in neslovanskih literatur. Slavistična revija XI (1958).

Jože Toporišič: Stil Prešernove pesmi. Jezik in slovstvo XI (1966).

Rene Wellek: The Concept of Romanticism in Literary History. Concepts of Criticism, New Haven and London 1963.



NACHWORT

Dem Leser, der bis hierher vorgedrungen ist, muß der Autor einige Informationen geben; sie können folgendermaßen formuliert werden:

a) Die Erkenntnisse, die das Buch bietet, sind das Resultat einer etwa 15-jährigen Forschungstätigkeit im Bereich der älteren Phasen der slovenischen Literatur. Sie wuchsen mit dem Wissen des Autors und erweiterten sich mit der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft. Deshalb sind sie nicht repräsentativ im Sinne einer Zusammenfassung aller bestehenden fachlichen Erkenntnisse; es geht kurzum um eine mögliche Schau, die, was das Problem betrifft, kohärent und methodologisch einheitlich zu sein wünscht.

b) Einzelne Behauptungen und auch Teile dieses Buches legte der Autor schon einzeln dem Fachpublikum in seinen Abhandlungen und Büchern vor. Für diesen Zweck wurden sie zur Gänze neuerlich durchgesehen, ergänzt, erweitert, vor allem aber in einen Zusammenhang gestellt, der sich als Problemeinheit darstellen soll.

c) Der Autor nahm von einer minutiösen Anführung von Quellen und Literaturangaben Abstand, weil dies in unnötiger Weise den Text belasten und die reprographische Methode erschweren würde. Trotzdem konnten entsprechende Anregungen nicht vernachlässigt werden, die möglichen Interessenten von Nutzen sein können. Am Ende des Buches ist daher in einem eigenen Abschnitt die wichtigste Literatur angeführt, die hinter den Erkenntnissen dieses Buches steht und die - nach Meinung des Autors - für den behandelten Gegenstand relevant ist.

d) Dem Buch standen vor allem drei Münchener Pate: der Verleger O. Sagner, Prof. Dr. J. Holthusen und der wissenschaftliche Assistent Dr. P. Rehder. Ihnen schließt sich noch Dr. Dr. R. Trofenik an, der es dem Autor lebenswürdigerweise erlaubte, einzelne Aufsätze, die bei ihm erschienen, in diesem Buch zu verwenden. Allen vieren ist der Autor für ihr Wohlwollen und ihre Sorge zu herzlichem Dank verpflichtet, den er aus vollem Herzen gern zum Ausdruck bringt.

Jahresende 1976

J. Pogačnik

S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

83. Baumann, W.: Die Sage von Heinrich dem Löwen bei den Slaven. 1975. 185 S.
84. Everts-Grigat, S.: V. V. Majakovskij: Pro éto. Übersetzung und Interpretation. 1975. 262 S.
85. Mirsky, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. 1975. VIII, 112 S.
86. Ditterich, M.: Untersuchungen zum altrussischen Akzent anhand von Kirchengesangshandschriften. 1975. 147 S.
87. Cummins, G. M.: The Language of the Old Czech *Legenda o svatě Kateřině*. 1975. VIII, 371 S.
88. Földeak, H.: Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction. 1975. VI, 208 S.
89. Drews, P.: Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezvals, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers. 1975. 330 S.
90. Schönle, P. W.: Zur Wortbildung im modernen Russisch. 1975. VIII, 195 S.
91. Okuka, M.: Sava Mrkalj als Reformator der serbischen Kyrilliza. Mit einem Nachdruck des *Salo debelega jera libo Azbukoprotres*. 1975. 123 S.
92. Neuhäuser, R.: The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms. An Anthology of Original Texts (1800-1850). 1975. VIII, 300 S.
93. Döring, J. R. (Hrg.): Literaturwissenschaftliches Seminar: Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen. 1975. 203 S.
94. Alexander, R.: Torlak Accentuation. 1975. XVI, 806 S.
95. Schenkowitz, G.: Der Inhalt sowjetrussischer Vorlesestoffe für Vorschulkinder. Eine quantifizierende Corpusanalyse unter Benutzung eines Computers. 1976. 767 S.
96. Kitch, F. C. M.: The Literary Style of Epifanij Premudryj. *Pletenije sloves*. 1976. 298 S.
97. Eschenburg, B.: Linguistische Analyse der Ortsnamen der ehemaligen Komitate Bács und Bodrog von der ungarischen Landnahme (896) bis zur Schlacht von Mohács (1526). 1976. 156 S. 3 Kt.
98. Lohse, H.: Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg. Eine philologisch-historische Untersuchung. 1976. XX, 242 S.
99. Erbslöh, G.: "Pobeda nad solncem". Ein futuristisches Drama von A. Kručnych. Übersetzung und Kommentar. (Mit einem Nachdruck der Originalausgabe.) 1976. 121 S.
100. Koszinowski, K.: Die von präfigierten Verben abgeleiteten Substantive in der modernen serbokroatischen Standardsprache. Eine Untersuchung zu den Präfixen do, iz, na, za. 1976. 271 S.
101. Leitner, A.: Die Erzählungen Fedor Sologubs. 1976. 249 S.
102. Lenga, G.: Zur Kontextdeterminierung des Verbalaspekts im modernen Polnisch. 1976. VIII, 233 S.
103. Zlatanova, R.: Die Struktur des zusammengesetzten Nominalprädikats im Altbulgarischen. 1976. VIII, 220 S.
104. Krupka, P.: Der polnische Aphorismus. Die "Unfrisierten Gedanken" von Stanisław Jerzy Lec und ihr Platz in der polnischen Aphoristik. 1976. 197 S.

1 9 7 7

105. Pogačnik, J.: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. 1977. 165 S.
106. Bojić, V.: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. 1977. 257 S.