

Hartmut Albert

Zur Metaphorik in den Epen
"Živana", "Medvjed Brundo",
"Utva" und "Ahasver"
des kroatischen Dichters
Vladimir Nazor

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.

Hartmut Albert - 9783954792986

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:50:49AM

via free access

SLAVISTISCHE BETRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN UND JOSEF SCHRENK

REDAKTION: PETER REHDER

Band 112

HARTMUT ALBERT

ZUR METAPHORIK IN DEN EPEN
ŽIVANA, MEDVJED BRUNDO, UTVA UND *AHASVER*
DES KROATISCHEN DICHTERS VLADIMIR NAZOR

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1977

ISBN 3-87690-133-2
Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1977
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: Alexander Grossmann
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2

Vorwort

In Jugoslawien dürfte heute der Rang des Dichters Vladimir Nazor nahezu gleichwertig neben seiner Bedeutung für das politische Leben des Landes gesehen werden. Beide Aspekte scheinen für die Beurteilung dieses Poeten untrennbar miteinander verbunden zu sein und ihre Verknüpfung weist auch auf jene Besonderheit Nazors hin, welche der Kritiker Milan Marjanović mit dem Attribut 'nationaler Dichter' apostrophiert hat. Marjanović weist ihm damit zu Recht in gewisser Hinsicht eine Sonderstellung innerhalb der literarischen Szene des Landes zu, reiht ihn in eine spezielle dalmatinisch-kroatische Tradition ein.

Wie aber ist nun der Ausdruck dieser besonderen Qualität im literarischen Werk zu erfassen, was impliziert dieses Phänomen 'national' im Zusammenhang mit einem dichterischen Werk überhaupt? Anhand welcher Kriterien und mit Hilfe welcher Methode der Analyse wird es in diesem faßbar? Wie ist seine Bedeutung für die poetische Gestaltung der Dichtungen einem Leser vermittelbar, der nicht originär dem gleichen spezifischen 'nationalen' Kulturkreis entstammt?

Solcherart etwa waren die Überlegungen, welche der Analyse der vier nazorschen Epen vorausgingen oder diese begleiteten.

Die Aktualität der Diskussion um die Sonderstellung Nazors in der jugoslawischen Literaturszene und vor allem die Möglichkeit, diese auch durch die Analyse des Werkes begründen zu können, wurde mir durch die teilweise starke emotionale Beteiligung von jugoslawischen Gesprächspartnern bei der Diskussion des Themas deutlich.

Das Problem gewinnt so für mich über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinaus eine erweiterte Dimension, insbesondere auch unter dem Aspekt der Rezeptionsästhetik und der Konsumtion der nazorschen Epen im eigenen kulturellen Umfeld und über dieses hinaus.

Für die Hilfe beim Verfassen dieser Arbeit danke ich vor allem meinem verstorbenen verehrten Lehrer Prof. Dmitrij Tschizewskij und Herrn Prof. Stjepan Drilo (Universität Zagreb).

Ich danke ferner herzlich Herrn Prof. Johannes Holthusen für sein Interesse an der Arbeit und seine Bereitschaft, diese in die Reihe der 'Slavistischen Beiträge' aufzunehmen.

Mein besonderer Dank gilt auch Herrn Otto Sagner und Herrn

Dr. Peter Rehder für ihre Geduld und ihren Einsatz bei der Fertigstellung des Druckes.

Diese Arbeit hat im Jahre 1975 der neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg als Dissertation vorgelegen.

Inhaltsübersicht

1.	Einleitung	9
2.	Theoretische Erörterungen	14
2.1	Der zugrundegelegte Metaphernbegriff und die Problematik seiner Einbettung in das rhetorische Klassifizierungssystem der Tropen	14
2.2	Die Illustration der inneren Funktionsweise des Metaphorisierungsprozesses als Formalisierungsbasis zur Charakterisierung des Verhältnisses vom Dichter zur Metapher. Innerfunktionale Abgrenzung der Metapher zum Vergleich und die gemeinsame Rolle beider Typen als Repräsentanten desselben stilistischen Prinzips	15
2.3	Die zugrundegelegte Sichtweise der Beziehung zwischen metaphorischem Ausdruck und Symbol	24
3.	Zielsetzung und Methode	26
4.	Der metaphorische Ausdruck in 'Živana'	33
4.1	Die Thematik der Dichtung und ihre Bedeutung für den metaphorischen Ausdruck	33
4.2	Die Sach- und Erfahrungsbereiche des metaphorischen Ausdrucks	35
4.2.1	Das Bild der Slaven, ihrer Mythologie und historischen Rolle	35
4.2.2	Die beherrschenden symbolhaften Beziehungen innerhalb des metaphorischen Ausdrucks in 'Živana'	41
4.2.3	Der Mensch und seine Erlebnissphären im Spiegel der Naturanalogie	43
4.2.4	Die metaphorische Transformation der Naturumwelt und des Kosmos	50
4.2.5	Die metaphorische Komposition der Personifikationen	66
5.	Der metaphorische Ausdruck im 'Medvjed Brundo'	73
5.1	Die Thematik des 'Medvjed Brundo' und der Stellenwert des metaphorischen Ausdrucks im Epos	73
5.2	Die Naturumwelt	77
5.3	Die Akteure	88
6.	Der metaphorische Ausdruck in 'Utva'	93

6.1	Die Thematik der Dichtung und der Stellenwert des metaphorischen Ausdrucks im Epos. Die Parallele zu 'Živana'	93
6.2	Die Akteure, ihre Welterfahrung und ihr psychisches Erleben	95
6.3	Naturumwelt und Kosmos	104
7.	Der metaphorische Ausdruck im 'Ahasver'.	109
7.1	Die thematisierte Problematik. Der Stellenwert des metaphorischen Ausdrucks	109
7.2	Welterfahrung, Weltsicht und der Entwurf einer Konsequenz	112
7.3	Naturumwelt und Kosmos	117
8.	Die Realisationsweise des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen	119
8.1	Die Struktur des metaphorischen Bildsystems und seine Integration in den Gesamtkontext der Epen	119
8.1.1	Die Formen der inneren Motivation des metaphorischen Ausdrucks	121
8.1.2	Die Symbolisation innerhalb des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen	128
8.2	Die Realisationsformen des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen. Morphologien der Objektveränderung und implikatorische Impulse	136
8.2.1	Die Formen der mystischen Beteiligung. Beseelungen und Erfühlungen als Projektionsformen emotiver anthropologischer Phänomene	136
8.2.2	Der Eigenwert des metaphorischen Objektes. Formen der Analyse und Bewertung	148
9.	Resümee. Der personale Stil des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen. Seine Position innerhalb der Tendenzen der 'Moderne'	156
	Literaturverzeichnis	169

1. Einleitung

Die Vorarbeiten zu dieser Untersuchung wurden mit der globalen Zielsetzung begonnen, die Metaphorik in der Dichtung Vladimir Nazors, eines der wichtigsten und zugleich eigenwilligsten Vertreter der kroatischen 'Moderna'¹, zu charakterisieren. Der erhebliche Umfang von Nazors Gesamtwerk machte es erforderlich, einen dem Rahmen dieser Arbeit angemessenen, überschaubaren Teilbereich auszuwählen.

In mehrfacher Hinsicht boten sich dazu die Epen: 'Živana', 'Medvjed Brundo', 'Utva' und 'Ahasver' an.² Einerseits deshalb, weil sie - ungeachtet verschiedener Differenzen, über die im Verlaufe der Untersuchung noch zu sprechen sein wird - formal und inhaltlich von einer relativ einheitlichen Grundtendenz getragen sind und so für die hier zugrundegelegte spezifische Sichtweise einen weitgehend homogenen Komplex bilden. Zum anderen aber erschienen die Epen von besonderem Interesse, weil sie nicht nur innerhalb von Nazors Werk und der kroatischen zeitgenössischen Literatur einen herausragenden Platz einnehmen, sondern als eigenwillige und in gewissem Sinne originäre Schöpfungen die Bedeutung dieses Dichters über den Rahmen der Nationalliteratur hinaus dokumentieren.

Beinahe prophetisch hat als erster Kritiker Marjanović in einem Aufsatz aus dem Jahre 1899, also noch vor dem Erscheinen der 'Slavenske Legende', von 'Živana' und der 'Brundijada', einer Urfassung des 'Medvjed Brundo', unter dem Eindruck von Nazors erwachendem Interesse für Motive der slavischen Mythologie und frühen Historie und seiner Annäherung an den Stil der 'Narodna Poezija' auf diese besondere Ausrichtung von dessen Talent hingewiesen:³ "Ako bi itko mogao u današnje doba da nam stvori moderni ep, to bi bio Nazor taj tvorac."⁴

1 Der umfassende Begriff 'Moderna', entlehnt von der deutschen Bezeichnung 'die Moderne', wird im allgemeinen für die literarische und außerliterarische geistige Neuorientierung in Kroatien und Slowenien, beginnend etwa mit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, verwendet.

2 Bd. II der dieser Untersuchung zugrundegelegten Gesamtausgabe von Nazors Werken.

3 Milan Marjanović, Vladimir Nazor. In: Hrvatska književna kritika IV. Priredio Petar Lasta, Zagreb 1950, str. 82.

4 "Wenn überhaupt jemand uns in der heutigen Zeit ein modernes Epos erschaffen könnte, so wäre Nazor dieser Schöpfer."

Die Prophezeiung von Marjanović, in der der ausgefallene Gattungscharakter angesprochen wird, läßt zunächst den Eindruck aufkommen, der bei der Betrachtung der thematischen Komponente der Epen und ihrer Aussagetendenz noch verstärkt wird, daß nämlich diese nazorschen Dichtungen einen scheinbar anachronistischen und paradoxen Versuch innerhalb der 'modernen' Literaturströmung darstellen.

So bestand ein wesentliches Motiv dafür, in dieser Untersuchung das Material gerade den Epen zu entnehmen, in dem Anreiz, anhand des metaphorischen Ausdruckssystems die künstlerische Auflösung dieser scheinbaren Paradoxie demonstrieren zu können.

Die oben angedeutete konsoziative Einbettung des Materials und seine daraus erwachsende spezifische Beschaffenheit bestimmen zwangsläufig sowohl die Methode, als auch die schwerpunktmäßige Zielsetzung der Untersuchung wesentlich mit, so daß sich diese erst mit den Vorarbeiten eindeutig herauskristallisierten.

Beim Exzerpieren des Materials und dem damit gewonnenen ersten Überblick über den Stellenwert und die Funktion des metaphorischen Ausdrucks innerhalb des Gesamtzusammenhanges der betreffenden Dichtungen wurde deutlich, daß es nicht sinnvoll sein würde, die einzelnen Bilder isoliert, also weitgehend losgelöst von ihrer unmittelbaren und mittelbaren Konsoziation zu betrachten, denn in vielen Fällen läßt sich deren besondere Beschaffenheit und Bedeutung nur von der Einbettung in diesen größeren Kontext her verstehen.

Wenn etwa Schneider in seiner Untersuchung des 'bildhaften Ausdrucks' in der frühexpressionistischen Lyrik Heyms, Trakls und Stadlers im wesentlichen isolierte, in sich zentrierte Bilder vorgefunden hat,⁵ so ist für das hier zugrundegelegte Material eher eine enge Verzahnung innerhalb eines Systems des metaphorischen Ausdrucks charakteristisch. Die vier Epen sind jeweils von ihrer Gesamtstruktur her allegorischer Natur, und mit diesen umfassenden Allegorien sind die einzelnen Bilder vielfach intensiv verbunden. Aus dem Bezug zum allegorischen Kontext leitet sich häufig ihr übertragener Charakter ab, oder er wird durch ihn aktualisiert. Auch die Analogiewahl vollzieht sich größtenteils unter dem Vorzeichen breiterer thematischer Komplexe.

5 Karl Ludwig Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Heidelberg 1954.

Angesichts dieser materialbedingten Voraussetzungen schien es erforderlich, den Blick in gleichem Maße auf die wesentlichen inneren Beziehungen innerhalb des Gesamtsystems des metaphorischen Ausdrucks zu wenden, wie auf die Beschaffenheit der einzelnen bildhaften Übertragungen für sich betrachtet. Unterstützt wird diese Forderung hinsichtlich der Betrachtungsweise durch thematische Gegebenheiten der vier Epen, die ihrerseits den Charakter der metaphorischen Bilder präformieren. Indem nämlich Nator seine Sujets in das Gewand von Mythologie und Legende kleidet und damit gleichnishaft-didaktische Intentionen verbindet, ist der Wunsch nach origineller Analogie beziehungsweise poetischem Eigenwert nicht allein beherrschender Ausgangspunkt der Metaphorisierungsprozesse, sondern der Anmutungscharakter der Bilder wird durch den Bezug zu diesen in traditionelle Bereiche zielenden Anspielungen wesentlich mitbestimmt.

Wie die Zielsetzung und die Schwerpunktverteilung der gesamten Arbeit sich erst durch die speziellen Gegebenheiten des Materials eindeutig eröffneten, so orientiert sich auch der Aufbau der zugrundegelegten theoretischen Erörterungen an einer ganz spezifischen Eigenheit der zu diskutierenden Materie. Bei dem Versuch nämlich, die theoretischen Grundlagen und die Methodik für diese Untersuchung zu erarbeiten, offenbarten sich Divergenzen zwischen den Ergebnissen der Metaphernforschung der 'Rhetorischen Schule' und denen der 'semantischen Forschung'. Die vollständige und fundierte Erörterung eines solchen Problems müßte ihres Umfanges wegen einer Spezialuntersuchung vorbehalten bleiben. Da jedoch beide Aspekte den Katalog der Fragestellungen an das hier zu behandelnde Material wesentlich mitbestimmen, bot sich ihre Konfrontation innerhalb eines kurzen Abrisses als Basis der nachfolgenden theoretischen Erörterungen an. Es geht also nicht darum, eine erneute modifizierte Kurzdarstellung der Metaphernforschung zu geben, sondern die Besprechung des genannten Problems dient neben der grundsätzlichen begrifflichen Diskussion dem Zweck, von der Synthese der beiden Betrachtungsebenen - der rhetorischen und der semantischen - her, mögliche Fragestellungen an das konkrete Material zu formulieren.

Die Zusammenfassung der verschiedenen Aspekte der Metapher stützt sich vor allem auf die Arbeiten von Hedwig Konrad⁶ und Hugo

6 Hedwig Konrad, *Étude sur la métaphore*. Paris 1939.

Meier.⁷ Beide haben sich, wenngleich mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung, dem Problem der inneren Funktionsweise des metaphorischen Aktes gewidmet. Gerade die formale Fixierung des inneren Ablaufes beim metaphorischen Akt erscheint von besonderer Bedeutung bei der Erarbeitung des Fragenkataloges, der an das konkrete Material eines literarischen Textes gestellt werden kann, weil über ihn der Zugang zu den Impulsen des Metaphorisierungsprozesses und damit zur gestaltenden Persönlichkeit, die hinter den Bildern steht, eröffnet wird.

Eine solche Zielsetzung vertritt im Prinzip auch Schneider, wenn er 'die Charakterisierung der äußeren Form des Bezuges von Sach- und Bildsphäre' zwar als 'notwendige Voraussetzung, die Erkenntnis des inneren Vorganges des metaphorischen Aktes' aber als das eigentliche Ziel seiner Untersuchung formuliert.⁸ Sowohl er, wie auch Newiger,⁹ ein weiterer Verfasser einer Spezialuntersuchung von literarischen Metaphern, ignorieren in ihren theoretischen Erörterungen den Aspekt der semantischen Forschung, der scheinbar nicht ihren Erfordernissen dient, weitgehend. Damit soll nicht der allgemeine Wert ihrer Arbeiten angesprochen sein. Ihre Verfahrensweise simuliert jedoch den Eindruck, als sei das Phänomen Metapher in seiner grundsätzlichen begrifflichen Bestimmung und inneren Funktionsweise so weit abgeklärt, daß die Aufmerksamkeit allein den speziellen individuellen Ausformungen zugewendet werden dürfe. Unseres Erachtens kann das jedoch sowohl zu Schwierigkeiten in der begrifflichen Abgrenzung führen, als auch verschiedenen Ansätzen dazu den Weg versperren, die Formalisierungsmöglichkeiten in bezug auf die Erläuterungen des inneren Zusammenhanges von dichterischer Ausdrucksqualität und den Realisationsformen der metaphorischen Bilder transparenter zu machen.

Beide genannten Autoren beziehen sich offenbar, wie auch Lausberg,¹⁰ weitestgehend auf einen Metaphernbegriff, der mit dem spätantiken Klassifizierungssystem der Tropen tradiert wurde. Meier demonstriert jedoch in seinem historischen Überblick über die Meta-

7 Hugo Meier, Die Metapher. Versuch einer zusammenfassenden Betrachtung ihres linguistischen Merkmals. Winterthur 1963.

8 Schneider, a.a.O., Seite 19.

9 Hans-Joachim Newiger, Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes. München 1957.

10 Heinrich Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik, München 1963.

phernforschung, daß durch die Semantische Schule die Sichtweise des Metaphernproblems in verschiedener Weise relativiert wurde.¹¹ Daraus erwächst die Erfordernis, beide Aspekte auch im Hinblick auf die besondere Aufgabe einer Spezialuntersuchung wie der hier beabsichtigten aneinander zu messen.

Wenn im folgenden Abschnitt diese Konfrontation in sehr komprimierter Form versucht werden soll, so aber vor allem mit dem Vorzeichen, sie zur Formulierung der theoretischen Basis nutzbar zu machen.

¹¹ Meier, a.a.O., Seite 17f.

2. Theoretische Erörterungen

2. 1 *Der zugrundegelegte Metaphernbegriff und die Problematik seiner Einbettung in das rhetorische Klassifizierungssystem der Tropen*

Meier unterscheidet zu Recht zwei grundsätzliche Strömungen in der Metaphernforschung, die schwerpunktmäßig mit unterschiedlichen Zielsetzungen arbeiten.¹² Wendet sich die erstere, beginnend bei Aristoteles,¹³ also mit der überlieferten Erforschung der Metapher überhaupt und bis heute in kontinuierlicher Form vertreten, vornehmlich ihrer Realisation in der Dichtung und dieser verwandten gehobenen Sprache zu, so modifiziert sich mit Beginn der semantischen Disziplin das Blickfeld dahingehend, daß die Metapher primär als ein gemeinsprachliches Phänomen gesehen wird, das in der dichterischen oder ästhetischen Variante lediglich eine ganz besondere Ausformung erfährt, die jedoch nicht als eigenständige semantische Kategorie zu werten ist. Die semantische Forschung - und hier insbesondere die von Meier zitierten Stern und Ullmann¹⁴ - interpretiert die Metapher als eine Klasse innerhalb ihres funktionalen Klassifizierungssystems des allgemeinen Bedeutungswandels: "Namensgebung oder Namensübertragung aufgrund einer Ähnlichkeitsbeziehung." Von dieser Basisdefinition soll auch hier weiterhin ausgegangen werden. Mit einer solchen Verlagerung der Blickrichtung gegenüber der Sichtweise der Rhetorischen Schule rückt zwangsläufig der funktionale Aspekt des Phänomens stärker ins Zentrum des Interesses.

Wie Meier plausibel darlegt, mußte die Semantik auf ihrem Wege von Anfang an dem rhetorischen Klassifizierungssystem der Tropen mit Skepsis begegnen, da sich dessen Kategorien mit den eigenen häufig nicht zur Deckung bringen ließen. Es wurden beispielsweise gewisse Formen von Begriffserweiterung und Begriffsverengung 'in einem größeren Umfang als dem der bisherigen Synekdoche' registriert.

12 Meier, a.a.O., Seite 17f.

13 Aristoteles, Poetik, Deutsch: Alfred Gudemann: Aristoteles: Über die Dichtkunst. Leipzig 1921.

14 Meier, a.a.O., Seite 56ff.

Von dieser Kritik wird aber nicht der Begriff der Metapher schlechthin in Frage gestellt. Meier erläutert dazu: "Als Phänomen von eigenem, ziemlich scharf umrissenen Gepräge wird sie von der Semantik als einziger der bisherigen Begriffe der Rhetorik verhältnismäßig unangefochten übernommen."¹⁵

Die so modifizierte Betrachtungsweise der Metapher führt in bezug auf die hier anstehende Problematik zu zwei Schlußfolgerungen: Erstens sind - da die Metapher als ein primär gemeinsprachliches Phänomen apostrophiert wurde - die bestimmenden Merkmale der ästhetischen oder dichterischen Metapher gesondert zu bezeichnen, was sinnvollerweise im Zusammenhang mit der Erläuterung des Metaphorisierungsprozesses erfolgen wird. Zweitens sollen die Kategorien des rhetorischen Klassifizierungssystems der Tropen nicht mehr als selbständige Elemente eines die Metapher flankierenden morphologischen Systems der Rede gesehen werden, sondern sie bezeichnen, sofern sie die Metapher tangieren oder überschneiden, gewisse Intentionen oder Effekte, die vom Dichter her in diese einfließen. Sie erfüllen daher in ihrer Terminologie die Voraussetzung zur Bezeichnung von Merkmalen der metaphorischen Übertragungen.

2. 2 *Die Illustration der inneren Funktionsweise des Metaphorisierungsprozesses als Formalisierungsbasis zur Charakterisierung des Verhältnisses vom Dichter zur Metapher.*

Innerfunktionale Abgrenzung der Metapher zum Vergleich und die gemeinsame Rolle beider Typen als Repräsentanten desselben stilistischen Prinzips

Die weitere Konfrontation der beiden skizzierten Sichtweisen soll im Zusammenhang mit der Erörterung der inneren Funktionsweise des Metaphorisierungsprozesses erfolgen. Um die Gegenüberstellung zu erleichtern, wird zunächst die Definition der Metapher aus rhetorischer Sicht, wie sie bei Lausberg zusammengefaßt ist, vorangestellt: "Die metaphora (translatio; metaforá) ist der Ersatz (immunitatio) eines verbum proprium (Krieger) durch ein Wort, dessen eigene (proprie) Bedeutung mit der des ersetzten Wortes in einem Abbildverhältnis (similitudo) steht (Löwe). Die Metapher wird deshalb

¹⁵ Meier, a.a.O., Seite 18.

auch als gekürzter Vergleich definiert, in dem das Vergleichene mit dem Abbild in eins gesetzt wird."¹⁶ Ullmann betont, daß der Versuch, den inneren Vorgang des metaphorischen Aktes zu erläutern, eine heuristische Operation bleiben muß, wodurch er jedoch zu Recht deren Wert nicht gemindert sieht.¹⁷ Da die Metapher als ein Phänomen des allgemeinen Bedeutungswandels bestimmt wurde, muß er auf einer gleichfalls heuristischen Definition der Wortbedeutung basieren, die von Stern als 'conditio sine qua non' zur Erklärung allen Bedeutungswandels hervorgehoben wird. Stern unterscheidet die folgenden konstituierenden Elemente der Wortbedeutung:

1. Die zentralen Bedeutungselemente
2. Die Randzone
3. Den Gefühlswert

Wesentlich für die Metapher ist nach Sterns Auffassung ferner der assoziative Hintergrund (Konsoziation), den er jedoch nicht zum Bereich der Wortbedeutung selbst zählt.¹⁸

Aufgrund der von Stern gelieferten Formalisierungsbasis läßt sich der Metaphorisationsprozeß mit H. Konrad als ein Vorgang darstellen, der um der Anschaulichkeit willen in drei Phasen unterteilt wird:¹⁹

1. Der Sprechende erkennt mindestens ein gemeinsames Element bei metaphorisierten Objekten und Metapher, das für ihn zum zentralen Element wird.
2. Störende Elemente werden vom Sprecher von vornherein, vom Hörer im wesentlichen durch die Hilfe des Kontextes verdrängt.
3. Die unterschiedlichen Bedeutungssphären mischen und durchdringen sich, sie gelangen zur Synthese.

Sterns Darstellung der Wortbedeutung und Konrads Formulierung des Übertragungsprozesses liefern uns die Voraussetzung dazu, den grundsätzlichen Ablauf des metaphorischen Aktes in einer Grafik zu veranschaulichen.²⁰ Die notwendigerweise zu ziehenden Schlußfolgerungen aus den in unserer grafischen Darstellung zusammengefaßten Verlaufsprozessen und Zusammenhängen legen es nahe, eine noch bei Lausberg zitierte Auffassung der Rhetorischen Schule zu überprüfen, daß nämlich die Metapher eine gekürzte Form des Vergleichs sei.

¹⁶ Lausberg, a.a.O., Seite 228.

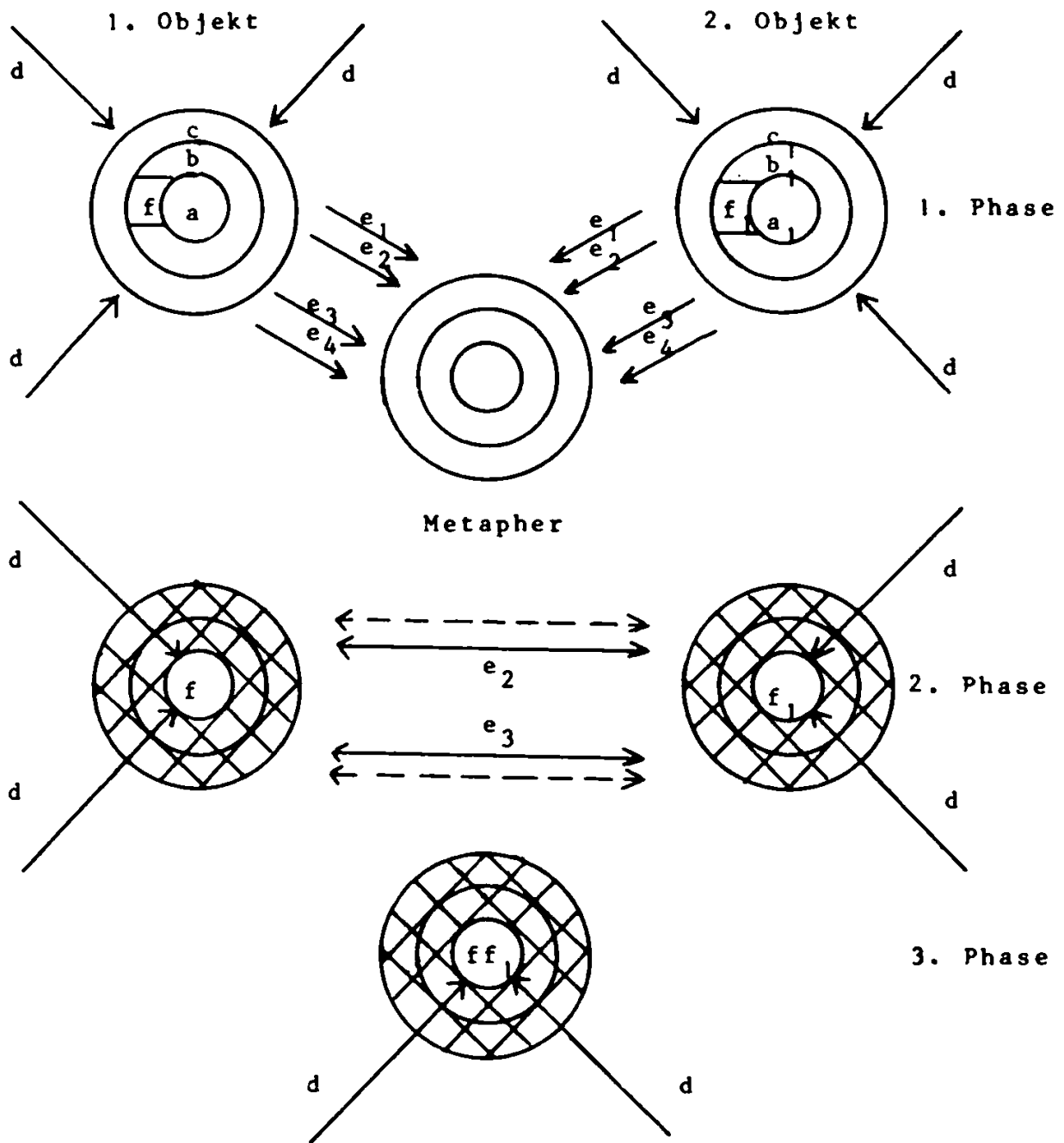
¹⁷ Zitiert bei Meier, a.a.O., Seite 112.

¹⁸ Zitiert bei Meier, a.a.O., Seite 48ff.

¹⁹ Konrad, a.a.O., Seite 79ff.

²⁰ Siehe Seite 17.

Grafische Darstellung des Metaphorisierungsprozesses



Die Ursachen der Metaphernbildung übernehmen in unserem Schema die Funktion der Attraktion, durch die die Verschmelzung beider Begriffe (3. Phase) bewirkt wird.

Legende:

- a (a) = zentrale Bedeutungselemente
- b (b_1) = Randzone
- c (c_1) = Gefühlswert
- d (d_1) = assoziativer Hintergrund (Konsoziation)
- $e_{1,2,3,4}$ = Ursachen der Metaphernbildung
- f (f_1) = vom Sprecher erkannte gemeinsame Bedeutungselemente

Diese Charakterisierung widerspricht eindeutig den Unterschieden zwischen den für den jeweiligen Typus symptomatischen inneren Funktionsweisen. Meier faßt die Divergenzen wie folgt zusammen:

- a) Fehlendes 'wie' (beim Vergleich)
- b) Unterschied in der psychologischen Grundlage
- c) Unterschied in der psychologischen Wirkung

"Beide Typen beruhen auf Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen zwei Vorstellungen, von denen die erste der zweiten kraft dieser Relation nähergebracht wird. Doch während in der Metapher diese Annäherung die Form einer wirklichen Übertragung annimmt, kommt es im Vergleich nie zu einer so engen Berührung."²¹

Die Metapher hat also wesentlich stärker synthetischen Charakter gegenüber dem eher noch analytisch wirkenden Vergleich. Wichtig gerade in bezug auf eine komplexe Betrachtung des bildhaften Ausdrucks und damit auf unser spezielles Material erscheint jedoch Meiers Gedanke, daß wenigstens ein genetischer Zusammenhang zwischen beiden Typen besteht: "Wir meinen damit, daß der Vergleich als eine weniger unmittelbare und kühne Form der Metapher zeitlich vorausgehen und so einen engeren Zusammenschluß zweier Vorstellungen in der Übertragung vorbereiten kann."²² Diese These läßt sich, wie später zu zeigen sein wird, gerade im Aufbau von Nazors System des metaphorischen Ausdrucks häufiger an Beispielen untermauern. Die aufgezeigten Differenzen in der inneren Funktionsweise von Vergleich und Metapher verlangen demnach zwar einerseits nach einer deutlichen begrifflichen Trennung, sie verbieten es jedoch nicht, Beispiele beider Typen in das Untersuchungsmaterial mit einzubeziehen, um eine spezifische dichterische Ausdrucksform zu charakterisieren. Auch Tschizewskij meint offenbar den oben angesprochenen, von Meier betonten genetischen Zusammenhang, wenn er, ausgehend von Jakobson,²³ den Vergleich zu den 'metaphorischen Stilmitteln' zählt und diese als Resultat einer eigenständigen Stilhaltung von den 'metonymischen Stilmitteln' abhebt.²⁴ Schneider subsumiert beide

21 Meier, a.a.O., Seite 174.

22 Derselbe, ebenda.

23 Roman Jakobson, Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik. In: Grundlagen der Sprache. Berlin 1960.

24 Dmitrij Tschizewskij, Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, II der Realismus, Seite 11.

Typen, ohne jedoch die genannten Unterschiede im linguistischen Sinne speziell zu betonen, unter der Formel 'bildhafter Ausdruck', wobei zugleich unerwähnt bleibt, daß das Bild auch außerhalb des Metaphorischen existiert. Diese Trennung vollziehen dagegen Wellek-Warren, indem sie den Terminus Bild als die große begriffliche Klammer hervorheben, in die sich auch Metapher und Vergleich als Spezifika einfügen.²⁵

Für unsere Terminologie in bezug auf die hier anstehende Verfahrensweise erscheint die Tatsache vorrangig, daß Metapher und Vergleich sich als Medien derselben stilistischen Zielsetzung, als Teile eines Systems metaphorischer Stilmittel erweisen. Wir fassen sie daher global unter dem Begriff 'metaphorischer Ausdruck' zusammen, dem wir auch die Allegorie in ihrer Realisationsform als eine Summe von metaphorischen Einzelbildern subsumieren.

Vor dem Hintergrund der oben erläuterten inneren Funktionsweise des Metaphorisierungsprozesses erscheint noch eine weitere bei Lausberg zitierte Auffassung der Rhetorischen Schule problematisch, nämlich in der Metapher manifestiere sich ein Abbildverhältnis. Abgesehen von dem unseres Erachtens an sich schon unglücklichen, weil substantiell schwer faßbaren Begriff Abbild, würde diese Vorstellung von einem zu stark analytischen Übertragungsprozeß ausgehen und daher bestenfalls auf den Vergleich zu beziehen sein.

Über die kritischen Ansätze gegenüber verschiedenen Auffassungen der Rhetorischen Schule hinaus bietet uns die Skizzierung des inneren Vorganges beim metaphorischen Akt und der dabei beteiligten Elemente den formalen Hintergrund, um einerseits den Unterschied zwischen der sogenannten gemeinsprachlichen Metapher und der ästhetischen oder dichterischen Metapher zu bezeichnen, sowie darüber hinaus das innere Verhältnis zwischen dem Dichter und seinem metaphorischen Ausdruck zu charakterisieren. Somit eröffnet sich der Zugang zum konkreten Material.

Die linguistische und die ästhetische Metapher wurden bereits als Vertreter derselben semantischen Kategorie bezeichnet. Es besteht keine Differenz hinsichtlich des Ablaufes beim Metaphorisierungsprozeß. Zur Herausbildung einer ästhetischen Metapher gibt es daher im wesentlichen drei Voraussetzungen, die unter den Wahlmöglichkeiten

25 René Wellek-Austin Warren, *Theorie der Literatur*. Deutsch: Edgar und Marlene Lohner. West Berlin 1963, Seite 163f.

ten in den allgemeinen Bedingungen der Metaphernbildung zu suchen sind:

- a) Die Analogien setzen an Punkten an, die außerhalb des Erfahrungsbereiches der Allgemeinheit liegen.
- b) Beim Sprechenden herrscht ein hoher Grad an Bewußtheit des schöpferischen metaphorischen Aktes.
- c) Die Gewichtung bei der Beteiligung der einzelnen Ursachen der Metaphernbildung verschiebt sich im Vergleich zur gemeinsprachlichen Metapher.

Der erste Punkt, der auch von Meier besonders betont wird, bezeichnet offenbar den wesentlichsten Unterschied. Die ästhetische Metapher ist durch ihren Analogieansatz in besonderem Maße vor zu häufigem Gebrauch und damit vor dem Verblässen und der Eingliederung in die Umgangssprache geschützt.

Das Moment der Bewußtheit, im zweiten Merkmalspunkt hervorgehoben, kollidiert scheinbar mit einer von Pongs vertretenen - unseres Erachtens sehr sinnvollen aber von ihm wohl zu absolut gesehenen - Differenzierung zwischen 'mythischer Totalverwandlung', die nach seiner Meinung offenbar eine bewußte Übertragung total ausschließt, und der plakativen poetischen Ausschmückung durch bewußt aufgetragene Beseelformen.²⁶ Wenn wir jedoch in unserem Merkmalspunkt von der Bewußtheit des schöpferischen metaphorischen Aktes sprechen, so meinen wir damit nicht, daß die Übertragung im Sinne einer Konstruktion herbeigeführt sein muß - sie kann es sein - , sondern daß der Schöpfer dieser Bilder mit deren metaphorischem Charakter identifiziert ist. Wellek-Warren kommen der Aufhebung des vermeintlichen Widerspruches am nächsten, wenn sie für dieses Phänomen die treffende Bezeichnung 'metaphorisches und mythisches Denken' finden.²⁷ Die von Pongs getroffene Unterscheidung läßt sich in relativierter Form dann vor allem auf die Bezeichnung des inneren Verhältnisses des Dichters zu seinem metaphorischen Ausdruck anwenden, über das noch zu sprechen sein wird.

Um das dritte konstituierende Moment der dichterischen (ästhetischen) Metapher zu konkretisieren, sollen die von Meier 'entsprechend den Ansichten der linguistischen Forschung' zusammengestellt-

26 Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. I. Marburg 1960, Seite 151f.

27 Wellek-Warren, a.a.O., Seite 170.

ten grundsätzlichen Ursachen der Metaphernbildung aufgeführt werden:²⁸

- a) Sprachökonomie (besonders von Ullmann betont)
- b) Ausdrucksnot
- c) Verdeutlichung durch Annäherung
- d) Affektivität
- e) Verlangen nach ästhetischer Wirkung

Für unsere Zielsetzung bedarf es dabei einer begrifflichen Aufteilung in sprachliche und psychische Ausdrucksnot. Im psychischen Sinne rechnen wir ihr auch das Tabu zu, jedoch in einem viel weiteren begrifflichen Volumen als es bei H. Werner gefaßt ist, also nicht nur als Tabu mythischem Denken entspringender Furchtsituation naiver Völker,²⁹ sondern auch als Umgehung der direkten Bezeichnung aus Gründen kulturell-sittlich bedingter Konvention oder rhetorischer Intention. Das Moment der Sprachökonomie erscheint für unsere Problematik weitgehend bedeutungslos, und die Verdeutlichung durch Annäherung muß als für beide Typen mehr oder weniger gleichwertig beteiligte Entstehungsursache angesehen werden. Somit ist die eigentliche Polarisierung zwischen einer gewissen Form der Affektivität und dem Verlangen nach ästhetischer Wirkung zu suchen.

Im Hinblick auf die Affektivität ist wiederum eine Spezifizierung notwendig, die unseres Wissens von der semantischen Forschung nicht getroffen wird, weil ihr Interesse naturgemäß primär der linguistischen Metapher gilt. Sobald sich der Affekt nämlich auf gesellschaftlich besonders aktuelle Sach- beziehungsweise Phänomensbereiche bezieht, begünstigt seine starke Partizipation als Entstehungsursache offenbar eher die linguistische Metapher, weil er zu häufiger Verwendung im allgemeinen oder zu einem gruppenspezifischen Sprachgebrauch reizt und damit dem Verblässen des übertragenen Charakters der Metapher Vorschub leistet.

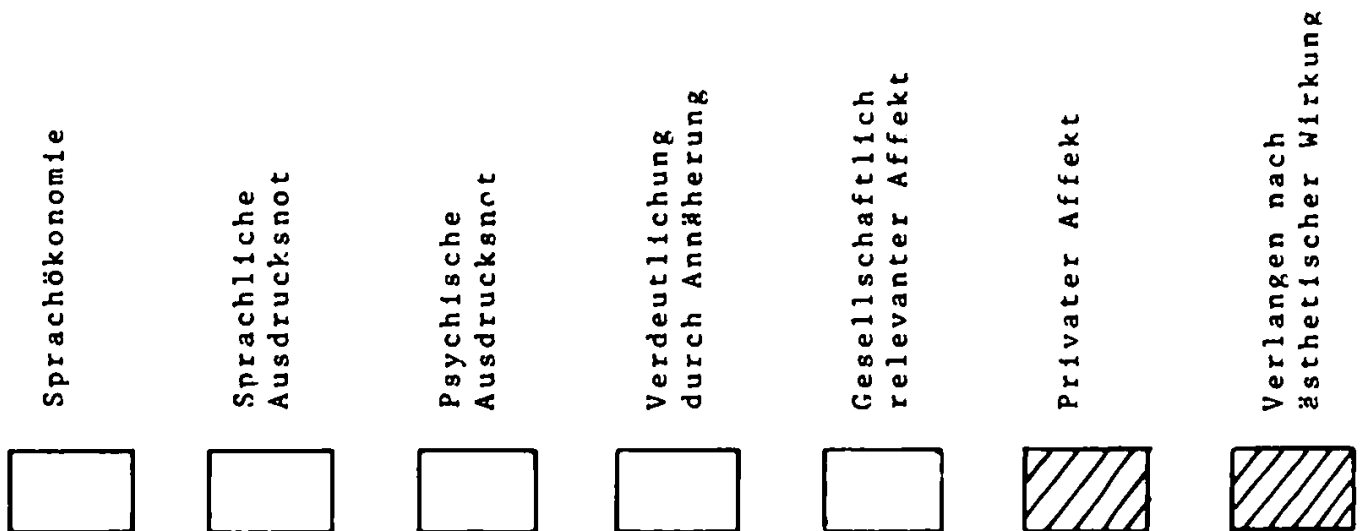
Im Kontrast dazu sind diejenigen affektiven Bereiche zu sehen, die die private emotionale Erfahrungswelt einer dichterisch-schöpferischen Persönlichkeit beherrschen. Sie sind eher dazu prädestiniert, sich der Konvention zu entziehen und sich mit dem Verlangen nach ästhetischer Wirkung zu verbinden. Eine solche Idee, mit dem Wunsch nach ästhetischer Wirkung eine Verbindung einzugehen, zeich-

28 Meier, a.a.O., Seite 175ff.

29 Heinz Werner, Die Ursprünge der Metapher. Leipzig 1919.

net teilweise auch die Metaphernursache der psychischen Ausdrucksnot und speziell des kulturell motivierten Tabus aus, wobei dieser Zusammenschluß im Gegensatz zu dem des rein privaten Affektes mit der Ästhetisierungsabsicht eher die Basis für eine sehr artifizielle, auf einer hohen sprachlichen Ebene konventionelle Rhetorik liefert, während die letztere verstärkt den expressiven bildhaften Ausdruck begünstigt.

Ein zusammenhängender Überblick über die konstituierenden Merkmale der dichterischen (ästhetischen) Metapher im Hinblick auf ihre Stellung innerhalb des gesamtsprachlichen Systems, vor allem aber in ihrer Opposition zur linguistischen Metapher zeigt also die unabdingbare Beteiligung einer Ursache und die mögliche mehr oder weniger starke Beteiligung verschiedener weiterer grundsätzlicher Ursachen der Metaphernbildung. Sie sollen anhand eines nazorschen Metaphernbeispiels durch eine von Meier inspirierte grafische Darstellung³⁰ demonstriert werden, in welche wir die von uns berücksichtigten zusätzlichen Unterscheidungskriterien einfügen und sie damit unseren Zielsetzungen anpassen. In diesem Schema ist der Grad der Partizipation der einzelnen denkbaren Ursachen durch unterschiedlich stark schraffierte Quadrate angezeigt:



Pominja krv sunčana na polja i na gore
Es rinnt das Blut der Sonne auf Felder und auf Berge

³⁰ Meier, a.a.O., Seite 229.

Die hier vollzogene Bestimmung der ästhetischen Metapher kann jedoch nur als Basis der Formalisierung dienen, von der die dezidierten Kriterien abgeleitet werden müssen, die erst eine vertiefte qualitative Analyse des metaphorischen Ausdrucks ermöglichen.³¹

In letzter Konsequenz beinhalten die im Schema des Metaphorisierungsprozesses angelegten Strukturen auch die formale Basis für die Beurteilung des inneren Verhältnisses des Dichters zu seinem metaphorischen Ausdruck. In der Form, wie die als ähnlich empfundenen Bedeutungselemente aus den verschiedenen Teilen der Wortbedeutung entnommen sind, in der wechselnden Beteiligung der einzelnen Metaphernursachen, sowie in der Art des Kontexteinsatzes in bezug auf die Metaphern zeigt sich nämlich der Effekt, der durch die bewußt-konzeptionellen oder intuitiv-emotionalen Implikationen des Dichters provoziert wird. Eigenheiten des persönlichen Metaphernstils wie etwa die Tatsache, daß entweder der sachliche Eigenwert des Objektes oder aber die von der Persönlichkeit des Dichters ausgehende emotionale Implikation den Charakter der Übertragung bestimmt, der Grad der Dunkelheit der Metaphern und weitere Charakteristika, über die in Abschnitt 3 eingehender zu sprechen sein wird, sind in der Funktionsweise ihrer Ausformung mit Hilfe des Schemas bezeichnerbar. Aus der Verlagerung der Schwerpunkte beim Metaphorisierungsprozeß ergeben sich auch Hinweise auf die Beziehung des Dichters zum Realitätsbereich, der Ausgangspunkt seiner metaphorischen Bilder ist, sowie auf die Konstellation seiner persönlichen Emotionen und Affekte.

Als letztes Fazit des Versuches, eine formale Skizzierung des metaphorischen Aktes diesen theoretischen Erörterungen zugrundezulegen, müssen zwei Punkte nochmals hervorgehoben werden: erstens erschien es prinzipiell wünschenswert, alle Formulierungen über konkrete Realisationsformen von metaphorischem Ausdruck an den Einsichten über den grundsätzlichen formalen Ablauf sowohl inhaltlich als auch terminologisch zu messen, und zweitens liefert uns dieser das Rüstzeug für die Beurteilung eines individuellen Metaphernstils.

31 Siehe dazu Abschnitt 3, Seite 29.

2. 3 Die zugrundegelegte Sichtweise der Beziehung zwischen metaphorischem Ausdruck und Symbol

Da die Interpretation der Symbolik nicht primäre Zielsetzung der Untersuchung ist - das Symbol existiert sowohl außerhalb der Metapher, wie es auch mit ihr zusammenfallen kann - bedarf es nicht der Auseinandersetzung mit dem Begriff in seiner ganzen Breite, mit allen ihn begleitenden Aspekten. Durch die Spezifik des zu untersuchenden Bildmaterials, innerhalb dessen die Beziehung zwischen metaphorischem Ausdruck und Symbol eine wesentliche Rolle spielt, wird es jedoch erforderlich, die spezifische Sichtweise, mit der dem Zusammenhang zwischen beiden Phänomenen hier begegnet wird, kurz darzulegen.

Sie basiert, auch speziell im Hinblick auf die hier anstehende Aufgabenstellung, wiederum auf einer Definition der Semantik, in der von Ullmann die Verbindung von Symbol und sprachlichem Zeichen formuliert wird. Das Zeichen erhält nach dieser Interpretation, die auf die Unterscheidung von Signalwort und Symbolwort eingeht, seinen Symbolwert durch mehrfache Sicht 'unter gleichen psychologischen Voraussetzungen'.³²

Der gleiche formale Zusammenhang, der den quantitativen Aspekt des Phänomens betont, wird von H. Konrad hervorgehoben,³³ und auch Wellek-Warren akzentuieren das Moment der psychologischen Häufung als konstituierendes Symptom des Symbols wie folgt: "Läßt sich das 'Symbol' wesentlich vom 'Bild' oder der 'Metapher' unterscheiden? In erster Linie wohl durch das wiederholte Vorkommen und die Beharrlichkeit des Symbols. Ein 'Bild' kann als 'Metapher' einmal beschworen werden, aber wenn es beharrlich, als Präsentation oder Repräsentation wieder auftaucht, wird es zum Symbol. Dann kann es sogar Teil eines symbolischen (oder mythischen) Systems werden."³⁴ Für die qualitative Bestimmung der dichterischen Akzente, die mit der Verbindung von metaphorischem Ausdruck und Symbol in unserem konkreten Material gesetzt werden, steht vor allem die Frage der Bedeutung für die Struktur des metaphorischen Ausdruckssystems im Vordergrund, das, wie zu zeigen sein wird, wesentlich von einem

32 Zitiert bei Meier, a.a.O., Seite 78f.

33 Konrad, a.a.O., Seite 145f.

34 Wellek-Warren, a.a.O., Seite 166.

'mythischen System' geprägt ist, wie es in den Ausführungen von Wellek-Warren zu Recht hypothetisch angesprochen wird.

In dem dezidierten Kriterienkatalog, der im folgenden Abschnitt formuliert werden soll, tangiert die Frage nach der Symbolik innerhalb des zu untersuchenden metaphorischen Ausdrucks also vor allen Dingen den Komplex des für die Dichtungen bestimmenden Sach- und Erfahrungsbereiches, des Analogiereservoirs, des Kontextverhältnisses und des Traditionsbezuges.

3. Zielsetzung und Methode

In den Vorbemerkungen und theoretischen Ausführungen wurden zwei Aspekte besonders hervorgehoben, die für die Zielsetzung und Methode der Untersuchung von grundlegender Bedeutung erscheinen.

Der erste betraf die Charakterisierung der Gesamtstruktur des zu untersuchenden Materials. Dieses wurde a priori als ein komplexes System und nicht als Summierung einzelner, in sich weitgehend hermetischer kleiner Einheiten bezeichnet. Der Komplex des metaphorischen Ausdrucks wurde als integrierter und auf vielfache Weise mit diesem verflochtener Bestandteil des Gesamtkontextes der einzelnen Epen gekennzeichnet, der ihre Thematik in komprimierter Form reflektiert.

Diese Spezifik determiniert partiell die Verfahrensweise der Untersuchung. Sie legt nahe, in einem ersten Schritt die metaphorischen Bilder, gruppiert sowohl nach der von ihnen thematisierten Problematik, nach Sach- oder Erfahrungsbereichen der metaphorisierten Objekte, wie auch entsprechend ihrer spezifischen Funktion innerhalb der Aufbaustruktur des metaphorischen Ausdruckssystems in Konfrontation mit der Gesamtthematik der Epen zu präsentieren. In diesem Zusammenhang eröffnet sich der Blick auf die Welterfahrung, die Weltsicht und die aus ihnen resultierenden Aussageintentionen, von denen die einzelnen Dichtungen getragen sind.

Indem die Beziehung zwischen metaphorischem Ausdruck und der umfassenden Thematik aufgezeigt wird, ist die Basis gegeben, um in einem zweiten Schritt die Struktur des metaphorischen Bildsystems von Nazors Epen - die Ableitungen der metaphorischen Einzelbilder, ihre inneren Motivationen, die Bildverflechtungen, Aktualisierungen des übertragenen Charakters der Bilder und Symbolbezüge - zu illustrieren. Hierbei führt der beständige Blick auf den Kontextbezug der metaphorischen Transformationen zur Motivation des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen, zu den Wurzeln dessen, woraus sich seine bildhaften Vorstellungen speisen, zum Kern seines 'metaphorischen Denkens' oder seiner metaphorischen Visionen. Er gibt zugleich Hilfestellung für die Beurteilung der stilistischen Relevanz der metaphorischen Ausdrucksmittel in den vier Dichtungen.

Aus der bislang skizzierten Verfahrensweise läßt sich ablesen, daß nicht allein der Kontext zur Beurteilung des metaphorischen

Bildmaterials herangezogen werden soll, sondern daß es zugleich Ziel der Untersuchung sein wird, vom metaphorischen Ausdruck her die globalere Problematik der Epen zu sehen. Die Aussageintentionen der Dichtungen sollen an den vom Dichter ausgehenden Implikationen in die metaphorischen Bilder gemessen werden.

Zweiter Hauptaspekt bei den vorangehenden theoretischen Erörterungen war die Skizzierung des inneren Verlaufes beim Metaphorisierungsakt und der dabei beteiligten Elemente. Sie sollte den Leitfaden erstellen, anhand dessen die Bezugskette zwischen der metaphorischen Transformation in ihrer letztlichen formalen Ausprägung und der hinter ihr stehenden 'schöpferischen Persönlichkeit' zu interpretieren ist. In diesem dritten Schritt wird zu zeigen sein, wo der Dichter Nazor aufgrund seiner individuellen Sicht und seines Empfindungsvermögens die Schwerpunkte innerhalb des Metaphorisierungsprozesses setzt und welche Konzeption, beziehungsweise welches emotionale Engagement aus dieser Betonung ablesbar wird. Er offenbart den inneren Bezug des Dichters zu dem von ihm metaphorisch verfremdeten Realitätsbereich.

Wie H. Konrad zu Recht hervorhebt,³⁵ hat vor allem Pongs den Aspekt der Beteiligung der 'schöpferischen Persönlichkeit' zur Grundlage seines Morphologisierungssystems der Metapher gemacht. Aus seiner Terminologie erscheint besonders der Begriff der Beseelung³⁶ in seinen verschiedenen Ausprägungen adäquat, um wesentliche Implikationen vom Dichter in den metaphorischen Ausdruck zu illustrieren.

Der gesamte Aufbau unseres Kataloges orientiert sich an der Verlaufsrichtung, die wir in den theoretischen Erörterungen für die metaphorische Übertragung konstatiert haben. Sie bestimmt den Interpretationsprozeß und legt folgende schwerpunktmäßige Anordnung der Merkmalskomplexe nahe:

Sach- und Erfahrungsbereiche der metaphorisierten Objekte
 Motivationen der Transformationen
 Morphologien der Objektveränderungen
 Effekte der Metaphorisationen

Bei der Anwendung eines solchen Kataloges muß vor allen Dingen der Grundsatz gelten, die einzelnen Merkmalskomplexe nicht isoliert auf

35 Konrad, a.a.O., Seite 24.

36 Pongs, a.a.O., Seite 175ff.

das Material zu beziehen, um ihre Aussagekraft für die Interpretation nicht zu schmälern. Vielmehr sollen sie, aufbauend auf den Einsichten über die grundsätzlichen Zusammenhänge bei der Funktionsweise des Metaphorisierungsprozesses, zueinander in Relation gesetzt werden. Die Tatsache etwa, daß zum Beispiel Verdinglichung eines Objektes in der einen Stilepoche überwiegend in werterhöhendem Sinne verwendet wird, in einer anderen dagegen als Medium der Entseelung, zeigt deutlich, daß etwa die Morphologie der Objektveränderung allein keine eindeutigen wertenden Schlußfolgerungen zuläßt. Ebenso wenig erscheint ein rhetorischer Effekt ohne den formalen Hintergrund seiner Entstehung oder ohne seine kontextliche Begründung sinnvoll interpretierbar.

Als reizvolles Illustrationsmodell für die Betrachtungsweise, die diesem Untersuchungsschritt zugrundeliegt, bot sich das schematische Muster eines Lochkartensystems an, bei dem die konstituierenden Merkmale der einzelnen Beispiele metaphorischer Bilder auf einer Karteikarte chiffriert abgetragen und von ihr abgerufen werden können. Mit diesem Schema im Hintergrund schien die Abhängigkeit der Kriterien voneinander und ihre Korrelierbarkeit am ehesten plastisch zu veranschaulichen und ausgehend davon die dominanten Merkmale des personalen Metaphernstils erfaßbar zu sein. Das folgende Modell dazu erhebt nicht den Anspruch der Vollständigkeit in bezug auf alle denkbaren Kriterien, sondern es ist im wesentlichen schon auf den Bedarf für das konkrete Material zugeschnitten. Zunächst werden die wesentlichen Komplexe zusammengefaßt und durch Abkürzungen chiffriert. Anschließend soll anhand eines nazorschen Metaphernbeispiels demonstriert werden, wie seine konstituierenden Merkmale auf einer Karteikarte abzutragen sind.³⁷

Die Möglichkeit, dieses Lochkartensystem auch im Sinne einer quantitativen Analyse konsequent anzuwenden, erschien in dem hier anstehenden Umfange weder sinnvoll praktikabel, noch durch die Zielsetzung der Untersuchung notwendigerweise gefordert. Eine lückenlose Erfassung und Korrelation aller Merkmale wird unter anderem auch durch die Beschaffenheit des Materials erschwert, das eine spezifizierte Würdigung seiner kontextlichen Verknüpfung verlangt. Das Schema dient daher für die Untersuchung zunächst nur als ge-

37 Siehe dazu Seite 29 bis 31.

Entwurf eines Kriterienkataloges zur Beurteilung der metaphorischen Übertragungen in Nazors Epen, geordnet nach Merkmalskomplexen und durch Abkürzungen chiffriert

Sach- und Erfahrungsbereich	Motivation der Übertragung	Rhetorische Zielsetzung
Ps = Person, Individuum Vk = Volk, Gruppe Mh = Mensch, Menschheit MA = Menschliches Attribut Py = Psyche We = Welt, Lebensraum, Welterfahrung Nt = Naturumwelt Ks = Kosmos	Af = Affekt, Eruption ÄW = Wunsch nach ästhetischer Wirkung SV = Sinnliche Verdeutlichung Tb = Tabuisierung PR = Philosophische Reflexion My = Mythisches Denken Sy = Symbolisation	Dk = Didaktische Vermittlung Pr = Parodie Ir = Ironischer Effekt Zy = Zynischer Effekt
Analogieansatzpunkt in der Wortbedeutung	Beteiligte Sinnesorgane	Beteiligte Wortart
ZB = Zentrales Bedeutungselement Rz = Randzone Gf = Gefühlswert	Au = Auge Gh = Gehör Gr = Geruchssinn Gs = Geschmackssinn Ts = Tastsinn	Sb = Substantiv Ad = Adjektiv Vb = Verb
		Dichterische Implikation
		Mg = Magische Belebung Ef = Erfüllung Bs = Beseelung Es = Entseelung

Entwurf eines Kriterienkataloges zur Beurteilung der metaphori-
schen Übertragungen in Nazors Epen, geordnet nach Merkmalskomple-
xen und durch Abkürzungen chiffriert (Fortsetzung)

Morphologie der Objektsveränderungen	Objektsbewertungen	Analogiereservoir und Symbolbezug
Pf = Personifizierung Dä = Dämonisierung Ma = Materialisierung Dy = Dynamisierung Er = Erstarrung Fb = Farbmetapher Sy = Synästhesie	En = Werterhöhung, Enoblisement Pe = Peiorisierung Eu = Euphemismus Li = Litotes Hy = Hyperbolik	AB = Anthropologi- scher Bereich MB = Mythischer Bereich Nt = Naturumwelt Ks = Kosmos Li = Licht, Opposition: hell - dunkel
Grundverhältnis Dich- ter metaphorisches Bild	Kontextverhältnis der Übertragungen	Stilistische Wirkung
Ob = Erfassung des sachlichen Eigenwertes des Objektes Im = Implikation subjektiver Momente	Ez = In sich zentriertes Einzelbild Ae = Allegorisierend expansiv Ai = Integriert in größeres alle- gorisches Bild AM = Ausgeführte Metapher VG = Metapher aus Vergleich entwickelt Kt = Durch Kontext vorbereitet Ku = Teil einer Kumulation	Ex = Expressiv, dramatisch spannend Ly = Lyrisch Pt = Pathetisch Pl = Plakativ, konstruiert Dk = Dunkel Ek = Erklärt
Traditionsbezug, stilistische Zuordnung		
Vd = Volksdichtung KE = Klassisches Heldenepos Bi = Biblische Bildwahl Sy = Symbolistisch Weitere unbegrenzte Möglichkeiten der Anlehnung an die verschiedenen Stile		

Illustration des Lochkartensystems an einem nazorschen Metaphernbeispiel. Die konstruierenden Merkmale werden nach dem Muster von Seite 29 und 30 wie auf einer Karteikarte abgetragen

Sach- und Erfahrungsbereich

Motivation der Übertragungen
 Affekt, Eruption
 Wunsch nach ästhet. Wirkung
 Sinnliche Verdeutlichung
 Philosophische Reflexion
 Mythologisches Denken
 Symbolisation

Person, Individuum
 Volk, Gruppe
 Mensch, Menschheit
 Menschliches Attribut
 Psyche
 Welt, Welterfahrung
 Naturumwelt
 Kosmos

Traditionsbezug, stilistische Zuordnung

Volksdichtung
 Klassisches Heldenepos
 Biblische Bildwahl
 Symbolismus

Rhetorische Zielsetzung
 Didaktische Vermittlung
 Parodie
 Ironischer Effekt
 Zynischer Effekt

<u>Xv</u>	<u>Ks</u>	<u>Vd</u>	<u>Sy</u>
O	Rominja krv suncana na polja I na gore	Ly	
Es rinnt das Blut der Sonne auf Felder und auf Berge			
ZB		AB	OB
Au	En Mg Pb		Ez

Stilistische Wirkung

Expressiv, dramatisch,
 spannend
 Lyrisch
 Plakativ, konstruiert
 Dunkel
 Erklärt

Kontextverhältnis der Übertragungen

In sich zentriertes Einzelbild
 Allegorisierten expansiv integriert in größeres allegorisches Bild
 Ausgeführte Metapher
 Aus Vergleich entwickelt
 Durch Kontext vorbereitet

Beteiligte Sinnesorgane

Auge
 Gehör
 Geruchssinn
 Geschmackssinn
 Tastsinn

Dichterrische Implikation

Magische Belebung
 Erfüllung
 Beseehlung
 Entseelung

Morphologie der Objektsveränderungen

Personifizierung
 Dämonisierung
 Materialisierung
 Dynamisierung
 Erstarrung
 Farbmethapher
 Synästhesie

Analogie-Reservoir Symbolbezug

Anthropol.
 Bereich
 Myth. Bereich
 Naturumwelt
 Kosmos
 Licht,
 Opposition:
 hell-dunkel

Verhältn. Dichter met. Bild

Erfassung d. sachl. Eigenw.
 Implikation subj. Momente

dankliches Hintergrundmodell. Im Endeffekt sollen jedoch zur Stützung der qualitativen Interpretationsaussage die eindeutigen Tendenzen der Merkmalshäufung sowie ihre Abhängigkeit voneinander mit seiner Hilfe demonstriert und auch grafisch dargestellt werden.

In einem abschließenden vierten Schritt soll das bis dahin gewonnene Bild der dichterischen Eigenart, wie es der metaphorische Ausdruck in Nazors Epen vermittelt, mit seinen wichtigsten Aspekten auf den Stellenwert beleuchtet werden, der ihm vor allem in der zeitgenössischen kroatischen Dichtung zukommt.

4. Der metaphorische Ausdruck in 'Živana'

4. 1 Die Thematik der Dichtung und ihre Bedeutung für den metaphorischen Ausdruck

Mit dem Epos 'Živana' greift Nazor Motive der slavischen Mythologie, der Frühzeit slavischer Geschichte und der historischen Legende auf, ohne sie etwa im Sinne von Nodilo,³⁸ auf dessen Forschungen er sich weitgehend stützt, authentisch zu reproduzieren, ohne also, wie er selbst in seinen Anmerkungen zu 'Živana' betont, einen 'slavischen Olymp' rekonstruieren zu wollen.³⁹ Die Bedeutung der Authentizität tritt vielmehr weitgehend in den Hintergrund vor zwei grundlegenden Funktionen, welche die Auswahl dieses Stoffbereiches für das Epos erfüllt.

Die eine betrifft die Aussagetendenz der Dichtung. Denn darüber hinaus, daß sich die individuelle dichterische Phantasie in der mythischen und legendärhistorischen Bild- und Vorstellungswelt auslebt, wird auch schon in 'Živana', wie stärker noch in den später zu besprechenden Epen, ein didaktischer Anspruch spürbar. Dabei darf didaktisch hier nicht in dem Sinne verstanden werden, daß eine theoretische Information gegeben wird, sondern daß Nazor eine emotionale Botschaft vermittelt, welche vor allem aus der poetischen Emphase hervortritt, die er dem Sujet entgegenbringt. Nur in diesem Verständnis ist das Epos auch ein Versuch, traditionell-volkstümliche Empfindungen zu erwecken oder zu aktualisieren. In der Dichtung selbst wird dieser Gedanke von der Beziehung der Slaven zu ihrer Tradition prophetisch durch den Žrec⁴⁰ und die heidnischen Götter verbalisiert. In diesen Bildern spiegelt sich offenbar auch das Verständnis des Dichters von der eigenen Vermittlerfunktion, ein Aspekt, der zu Recht von Marjanović als ein Grundzug nazorscher Dichtung hervorgehoben wird, wenn er diesen als das bisherige

38 Natko Nodilo, 1834-1912, kroatischer Historiker und Mythenforscher. Nazor beruft sich auf seine Studien: *Religija Srba i Hrvata na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog*. In: *Rad jugoslavenske akademije*, knj. 77-101, isprekidano. Zagreb 1885-1890.

39 Bd. II der zugrundegelegten Gesamtausgabe von Nazors Werken, str. 150.

40 Heidnischer Priester der frühen Slaven.

Schlußglied in der Kette großer 'nationaler' Dichter seines Landes apostrophiert.⁴¹

Seine zweite, für unsere Fragestellung an das Epos relevantere Grundfunktion, nämlich die Bedeutung für das gestalterische Konzept der Dichtung, gewinnt die Auswahl des Stoffbereiches dadurch, daß ein bestimmtes Bildreservoir und zugleich ein symbolischer Grundbezug erschlossen wird, der in dem zugrundegelegten allegorisch-mythologischen Motiv schon angelegt ist und von Nator vertieft und erweitert wird. Dieser fundamentale symbolische Bezug besteht darin, daß der jahreszeitliche Ablauf in der Natur als eine Allegorie des menschlichen Lebens erfahren wird und die Analogie zwischen den beiden Erfahrungsbereichen nahezu den gesamten Komplex des metaphorischen Ausdrucks in 'Živana' prägt.

Vordergründiger Kern des Geschehensablaufes - von einer Handlung im eigentlichen Sinne kann kaum gesprochen werden - ist das Ringen zwischen Črt, dem Gott der Finsternis und seinen Mitstreitern, den personifizierten oder dämonisierten Erscheinungen der unwirtlichen Herbst- und Winternatur und Suvid, dem Gott des Lichts, mit seinem Gefolge von Personifikationen der Frühlings- und Sommernaturphänomene um Živana, die personifizierte Vertreterin der diesen Kräften ergebenen Erde.

Im Verlauf der Dichtung werden in kurzen typischen Szenen - zum Teil in der Form historischer Legende - die Erfahrungen und Reaktionen der Menschen angesichts dieses Kräftespiels eingeblendet.

Der Epilog endlich entschlüsselt den allegorischen Gehalt und die 'didaktische Intention', die sich mit dem Epos verbinden, wenn die Götter Črt und Perun den in der Ungewißheit ihres bevorstehenden Aufbruchs in eine neue religiöse Zukunft und in neue Heimatgebiete auf den Höhen der Karpaten versammelten slavischen Völkern prophetisch von der Entwicklung ihres Volkscharakters und von ihrer historischen Rolle verkünden, wenn sie ihnen bedeuten, daß auch in Zukunft ihr Schicksal mit der Erinnerung an die alten Götter und Dämonen ihrer Mythologie unauflösbar verbunden sein wird:

S.137, Z.1 U srca smo davno vaša, slavski puci, usađeni.

In eure Herzen, ihr slavischen Völker, sind wir längst eingepägt.

In diesem Bild klingt die vertiefte, von Nator implizierte allegori-

41 Milan Marjanović, Vladimir Nator kao nacionalni pjesnik, Zagreb 1924, str. 4/5.

sche Bedeutung des mythologischen Motivs an. Sie weist die Götter und Dämonen nicht nur als vordergründige Verkörperungen der Naturphänomene aus, sondern auch als Inkarnationen der in den Menschen widerstreitenden Kräfte. Črt und Suvid sind in diesem erweiterten Sinne unter anderem als Metaphern oppositioneller Konstellationen in der menschlichen Psyche wie zum Beispiel Verzweiflung und Zuversicht zu verstehen. Sie sind zugleich Metaphern gegensätzlicher und doch dialektisch einander bedingender Lebensprinzipien des passiven Sich-Ergebens und des aktiven Gestaltungswillens.

Der oben angesprochene, den Großteil des metaphorischen Ausdrucks im Epos 'Živana' beherrschende Zusammenhang zwischen Naturbild im weitesten Sinne und menschlicher Seinserfahrung gewinnt damit eine Verselbständigung über die im mythologischen Motiv angelegte Sicht hinaus. Sie führt zur stetigen Wechselbeziehung zwischen den Bedeutungsebenen, deren Verlauf der individuellen Interpretation und emotionalen Implikation des Dichters unterliegt.

Das hier kurz umrissene, grob skizzierte Strukturschema der Dichtung überläßt dem metaphorischen Ausdruck einen zentralen Stellenwert. Umfaßt von der großen Klammer einer Allegorie und vielfach durch sie geprägt, in sie integriert oder von ihr abgeleitet, formieren sich die metaphorischen Einzelbilder als verbindende Elemente zwischen den beiden beherrschenden und zueinander in Beziehung gesetzten Erfahrungsbereichen und Bedeutungskomplexen.

4. 2 *Die Sach- und Erfahrungsbereiche des metaphorischen Ausdrucks*

4. 2.1 *Das Bild der Slaven, ihrer Mythologie und historischen Rolle*

Für die mythischen Gestalten ergeben sich zwei Komponenten der Partizipation an der metaphorischen Bildwelt in 'Živana'. Primär sind sie integrierte Bestandteile der personifizierenden und dämonisierenden Projektion in die sinnlich faßbare Naturumwelt. Die andere Funktion, die für diesen Abschnitt zunächst relevant ist, betrifft ihre entschlüsselnde Rolle in bezug auf das Verhältnis, unter dem der Dichter die Slaven und ihre mythologische Welt sieht und die konzeptionelle Bedeutung, die er ihnen beim Bau seines metaphorischen Bildsystems zuweist.

Integriert in das Gerippe der allegorischen Naturdarstellung bilden sie und ihre Handlungen das Gerüst der Szenenfolge in diesem

Epos. So, wie Nazor das gesamte mythologische Motiv in seiner Bedeutung modifiziert, profanisiert er auch die mythologischen Gestalten zu Trägern projektiver symbolbehafteter Vorstellungen und Emotionen und zu Medien seiner dichterischen Konzeption. Er formt sie zu Konstruktionselementen beim strukturellen Aufbau seines metaphorischen Ausdrucks. In den verschiedenen Bereichen der metaphorischen Transformation wird häufig die bildhafte Vorstellung von ihrer Mittlerfunktion zwischen den Bedeutungsebenen spürbar. Sie bilden gleichsam das Ferment zwischen Allegorie und metaphorischem Einzelbild. In dieser allegorisch entschlüsselnden Rolle, in der sie über den Charakter der reinen Naturpersonifikation hinaus als verselbständigte mythische Wesen agieren, motivieren sie sowohl den symbolhaften Bezug zwischen der menschlichen Gefühlswelt und den Erscheinungen der Natur und des Kosmos, wie auch das emotionale Verhältnis der Slaven zur Welt ihrer Mythologie und legendären Geschichte.

Bei der Umsetzung in metaphorische Bildlichkeit hebt Nazor besonders den wechselseitigen Zusammenhang dieser Beziehung hervor. Er zeigt also, wie die mythologischen Gestalten - in ihrer doppelten Bedeutungsfunktion als Personifikationen der Naturumweltserscheinungen und der anthropologischen psychischen Phänomene - auf die Menschen einwirken, um sie ringen und ihren Lebensraum gestalten. Er demonstriert aber auch bildhaft, daß durch ihre Vermittlung die Erscheinungen dieser Naturumwelt mit den projizierten menschlichen Gefühlen und Vorstellungen zu einer Einheit verschmelzen. Auf diese Weise wirken sie interpretierend in die verschiedenen Objektbereiche des metaphorischen Ausdrucks hinein.

Erst im Epilog der Dichtung entschlüsselt Nazor diese komplexe individualisierte Bedeutungsfunktion, die er den mythologischen Gestalten in 'Živana' zuweist. Aus dem Munde des Gottes Perun erfahren die Slaven dort von der Bedeutung ihrer Mythenwelt und werden visionär mit den aktualisierten Inhalten vertraut gemacht, die ihre Beziehung zu dieser nach den Vorstellungen des Dichters dereinst gewinnen soll. Aus eben diesem Verhältnis leitet Nazor die Qualität ihrer Existenz ab.

Beherrscht ist sie von der Opposition der konträren Erscheinungskomplexe und Prinzipien, die mit den Personifikationen Črt und Suvad verbunden sind. Im Kräftefeld zwischen den von ihnen beherrschten Bereichen, in dem die Positionen durch einen fiktiven Dialog

zwischen beiden abgesteckt werden, lokalisiert Nazor den Lebensraum seiner Slaven:

S.69, Z.4; Črt über die Erde:

.....: nebesima ona je bašta
Dolje na najnižem rubu; al' ona je i krov, što blista
Iznad grotla dublina, u kojima ja sam gospodar.

Sie (die Erde) ist den Himmeln ein Garten unten am allerniedersten Rand, aber sie ist auch ein Dach, das über dem Schlund der Tiefen blitzt, in denen ich Herr bin.

In diesem Bild beginnen sich die Kräfte, mit denen der Mensch konfrontiert ist und die äußeren Erscheinungsformen, mit denen sie verbunden sind, substantiell abzuzeichnen. Sie werden konkretisiert in den konträren Attributen aus negativen und positiven Bedeutungskreisen, die Nazor Črt und Suvid zuordnet.

Črt ist der Repräsentant des pessimistischen, destruktiven Prinzips, der sich dem Verlangen nach harmonischer, erfüllter Existenz widersetzt:

S.98, Z.6; Črt zu Suvid:

Čemu život, naprezanje, kad će docem punim plača
Sva se Zemlja prometnuti? Kad će biti bojno polje,

Wozu Leben, Anstrengung, wenn sich die ganze Welt in ein Tal voller Weinen verwandeln wird? Wenn sie ein Schlachtfeld sein wird,

S.132, Z.12; Črt verkündet seine Absicht, die Menschen zu beherrschen:

.....: O, zemnik je ludo d'jete!
U njegovu srcu moram sagraditi kulu svoju.⁴²
Z.15 U grud ću mu posijati čkalj i trnje.

Oh, der Erdenbewohner ist ein törichtes Kind. In sein Herz muß ich meinen Turm bauen In seine Brust werde ich Distel und Dornen säen.

In der Personifikation Suvid stellt Nazor Črt die positive, die ordnende der beiden Kraftkomponenten gegenüber, welche einander unverzichtbar bedingen und zwischen denen der Mensch geformt wird. Hier ringen Licht und Finsternis miteinander, aktiv-formende Kraft steht gegen passive Resistenz, der Wunsch nach Harmonie gegen das Verlangen nach Chaos:

S.98, Z.17; Suvid zu Črt:

⁴² Entsprechend der mythologischen Vorstellung baut Črt mit seinen Scharen im Winter einen Turm von Schnee und Eis, in dem er Živana gefangen hält.

S.98, Z.17; Suvid zu Črt:

- Črte, ja sam luč s nebesâ, a gospodar ti si tminâ.
 Ja sam svjetlost, ti si sjena. Ja sam kuka, ti ledina.
 Z.20 Ti nakovanj, malj ja jesam; a gvožđe je među nama.
 Ja sam snaga, ti si otpor.
 Z.27 Zemlja to je rvalište:

Črt, ich bin die Fackel von den Himmeln und du bist der Herr der Finsternis. Ich bin das Licht, du bist der Schatten. Ich bin die Hacke, du das Brachfeld Du bist der Amboß, der Stampfer bin ich und das Eisen ist zwischen uns. Ich bin die Kraft, du bist der Widerstand Die Erde, das ist ein Ringplatz

Den Slaven wird so die Welt ihrer mythischen Gottheiten als das ordnende Element offenbart, das sie formt und sich ihrem Wesen einprägt. Besonders deutlich unterstreicht Nazor die Bedeutung, die er der Vorstellung von der sich hier realisierenden kommunikativen Beziehung für die Konzeption seines metaphorischen Ausdrucks beimißt, indem die mit den Göttern verbundenen Insignien oder Symbole - Črts Dornen und Disteln und sein Turm von Eis ebenso wie Suvids Flamme - in die räumlich empfundenen psychischen Zentren der Menschen, in Herz und Seele transponiert werden:

S.96, Z.1; Suvid zu den Slaven:

Vi ste, djeco, bilje, koje voda hrani rajskih vrela.
 A dok na dnu srca smjela
 Plam naš gori, ne bojte se tame, studi i vihora!

Ihr, meine Kinder, seid Pflanzen, welche das Wasser der paradiesischen Quellen nährt Und solange auf dem Grund des kühnen Herzens unsere Flamme brennt, fürchtet euch nicht vor Finsternis, Kälte und Sturmwind.

Neben Črt und Suvid ist Živana die dritte beherrschende Gestalt der hier entwickelten slavischen Mythenwelt, in der die Beziehung der Menschen zu den sie umgebenden Erscheinungen und zu den sie beherrschenden Phänomenen allegorisch motiviert wird. Hinter den folgenden Bildern steht die Vorstellung, daß sie aus den Emotionen der Menschen Erscheinungen der Naturumwelt formt. Die Bildwelt der Mythologie wird so zur Illustration eines vom Dichter empfundenen symbolhaften Zusammenhanges zwischen Naturerscheinung und menschlicher Psyche herangezogen. Bei der Umsetzung dieser Vorstellung in metaphorischen Ausdruck transponiert Nazor die abstrakten Begriffe der Imagination, der Phantasie, in materielle Substanz:

S.121, Z.14; Živana gestaltet das Bild des Himmels aus der 'Materie' menschlicher Empfindungen:

Ona sjedi pod mješečom i pletivo lako prede
Nitma sanja covjecjih,

Sie sitzt unter dem Mond und flicht ein leichtes Gewebe aus den Fäden der menschlichen Träume

S.122, Z.5 Ne zna zemnik, da Živana od njegove srdžbe gradi
Ruj sutona u dan borbe; od njegove sreće i slave
Zlato zore, kad pob'jedi; pomrcine od žalosti
Ljudskih duša, i da nalik na šareno rosno cv'jeće
Na nebeskim poljanama sve radosti ljudske cvatu;

Der Erdenbewohner weiß nicht, daß Živana aus seinem Zorn das Abendrot am Tag des Kampfes erschafft, aus seinem Glück und Ruhm das Gold der Morgenröte, wenn er siegt, die Finsternis aus der Trauer der menschlichen Seelen und daß gleich bunten, tauigen Blumen auf den himmlischen Feldern alle menschlichen Freuden blühen

Aus der in den vorangegangenen Bildern entwickelten differenzierten Bedeutungsfunktion der mythischen Wesen und den bildhaften Vermittlungen der Kommunikationsformen zwischen ihnen und den Slaven kristallisiert sich die didaktische Aussageintention, die Nator im Epilog seiner Dichtung eindeutig erkennen läßt. Den Slaven wird dort ihre mythische Welt als ein Fixpunkt ihrer historischen Orientierung, als ein Kraftquell ihres - vorwiegend im panslavistischen Sinne verstandenen - nationalen Bewußtseins präsentiert. Sie soll ihnen ein schirmendes Dach sein, unter dem sich ihr Wesen im Gefühl der slavischen Gemeinsamkeit entfalten kann:

S.120, Z.25; Živana:

"Djeco moja, vi plod jeste, koji dozre na granama
Najvišim, na Suvitovu nevidljivom rajskom suncu."

"Meine Kinder, ihr seid eine Frucht, die an den höchsten Zweigen reift, an Suvids unsichtbarer paradiesischer Sonne."

Aus dem mythisch verbrämten Bild des legendären harmonischen Urzustandes speist sich auch das euphorische Pathos, mit dem Nator die nationale Entwicklung der slavischen Völker, ihren Volkscharakter, den Prozeß ihrer geographischen Ausbreitung, ihre historische Rolle metaphorisch charakterisiert. Er entwickelt hier ein von panslavistischen Vorstellungen geprägtes politisches Weltbild, das sich aus der Emphase der nationalen Wiedergeburtbewegung speist und in dem eine starke russophile Empfindung spürbar wird, die diesem Volk eine Beschützerrolle gegenüber den schwächeren slavischen Völkern zuweist:

S.137, Z.25; Perun spricht zu den Slaven über ihr Schicksal:

"Ti ćeš, Ruse, jak i krupan prelitati se ko slap vode

S.138, Z.1 Raširit će stablo tvoje
 Čvrsto granje od Urala do Karpata kamenita.
 Z.4 Bit ćeš, sine, kao sunce u ponosu snage svoje."

"Du, Russe, wirst mächtig und stark wie ein Wasserfall überschwal-
 len ... Dein Stamm wird die kräftigen Zweige vom Ural bis zu den
 felsigen Karpaten ausbreiten Du, mein Sohn, wirst wie die
 Sonne sein im Stolz deiner Kraft."

Auch das Bild, das Nator vom Wesen und Schicksal der anderen sla-
 vischen Völker zeichnet, läßt große innere Beteiligung verspüren.
 Es trägt den gleichen Aufforderungscharakter, den gleichen emotio-
 nalen Anstoß in sich. Dieser tritt besonders aus den kämpferischen
 Attributen hervor, die er vor allem den Tschechen und Serben zuord-
 net. Es wird jedoch auch gestützt durch das werterhöhende elegische
 Pathos, mit dem der Dichter ein heroisches Selbstgefühl der Polen
 und Kroaten in der Agonie ihrer nationalen Existenz vermittelt:

S.138. Z.13 "A ti, Češe, mladi lave, ti ćeš rikati na kamenu
 Svoga br'jega; plašiti zv'jeru u Sudetu i vukove
 U Šumavi,
 U krvave češ valove
 T'jelo kupati"

"Und du, Tscheche, junger Löwe, du wirst auf dem Fels deines Ufers
 brüllen, die Tiere in den Sudeten und die Wölfe in der Schumavia
 erschrecken In blutigen Wellen wirst du den Körper baden"

S.138, Z.5 "Ti ćeš, Leše, ojaditi srca naša. - Bit ćeš kao
 Vinograd, što njime prođe čopor konjâ. Voće palo
 Sa čokota potučena; al' još lista i miriše
 Bus, na koji divlje zdr'jebe kopitom je svojim stalo."

"Du, Pole, wirst unsere Herzen betrüben. - Du wirst sein wie ein
 Weinberg, durch den die Pferdeherde streift. Du wirst sein wie die
 Frucht, die vom niedergehauenen Rebstock gefallen ist. Aber noch
 treibt die Erdscholle, auf der das wilde Fohlen mit seinem Huf
 stand, Blätter und duftet."

S.139, Z.3; Perun über die Kroaten und Serben:

"Bit ćeš kao galeb morski. Zasužnjen i na umoru,
 I od st'jena, što te biju, znat ćeš zid da gradiš.
 Bit ćeš kao gola sablja u desnici gorostasa,
 Z.9 Zaleđe će tvoje braniti Srbin, kurjak u planini,
 Što će jednom na Balkanu rastrgnuti zvijer lutu
 On će biti plot od gvožđa, oro stražar na pećini."

"Du wirst wie die Möwe des Meeres sein. Wenn auch bis auf den Tod
 verschüttet, wirst du sogar aus den Steinen, die dich schlagen, dir
 eine Mauer zu bauen verstehen. Du wirst wie der nackte Säbel in der
 Rechten eines Riesen sein, Dein Hinterland wird der Serbe ver-
 teidigen, der Wolf im Gebirge, der dereinst auf dem Balkan das böse
 Tier zerreißen wird. Er wird der Zaun von Eisen sein, der Adler-
 Wächter auf dem Felsen."

Im abschließenden Bild von einem legendären Auszug der slavischen

Völker aus ihrer 'Urheimat' in neue Siedlungsgebiete kulminiert der von Nazor indirekt vermittelte, allegorisch verklausulierte didaktische Anspruch. Es prononciert das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das aus dem Wissen um eine gemeinsame Wurzel erwächst, und es forciert das Empfinden für die lange sublimierte eigene Kraft und Dynamik:

S.140, 2.3 Spuštalo se niz Karpate do šest veljih ljudskih r'jeka:
 Odbilo se, oc'jepilo šest izdanka drevna hreka.
 Dan bijaše ljetan, vedar. - S obronaka onih sviju
 Silazilo šest bujica na ravninu

Sechs große Menschen-Ströme senkten sich die Karpaten hinab. Sechs Schößlinge der uralten Eiche lösten sich, spalteten sich ab. Der Tag war sommerlich, heiter. Von all diesen Abhängen kamen sechs Sturzbäche in die Ebene herab.

Abstrahiert von seiner funktionalen Bedeutung im Gesamtkontext der Dichtung erscheint das hier von Nazor entworfene Bild der Slaven naiv in seiner Emphase. Der euphorische Tenor, der auch aus dem engen, teilweise toposhaften bildlichen Bezug zur Volksdichtung erwächst, legitimiert sich erst dadurch, daß er den Zusammenhang zwischen der Wahl des Grundmotivs der Dichtung und ihrer zentralen Aussageintention besonders deutlich akzentuiert. Integriert in den Epilog, der als Bestandteil der Dichtung diese zugleich in ihrer Zielsetzung interpretiert, partizipieren die metaphorischen Umschreibungen der slavischen Völker an seiner entschlüsselnden Funktion und stehen damit außerhalb der direkten Verflechtung mit dem allegorischen Gesamtkontext. Durch ihre Vermittlung objektiviert Nazor den subjektiv empfundenen aktualisierten Affektgehalt verblaßter traditioneller Vorstellungen.

4. 22 *Die beherrschenden symbolhaften Beziehungen innerhalb des metaphorischen Ausdrucks von 'Živana'*

Anhand der bewußt vorangestellten Bilder des Epilogs konnte vor allem die aktualisierte Bedeutung erläutert werden, die Nazor dem traditionellen mythologischen Motiv von 'Živana' unterlegt.

Der metaphorische Ausdruck des Hauptteils der Dichtung verlangt darüberhinaus erweiterte Aufmerksamkeit, weil in ihm die traditionsbezogene Bildwelt von einem individuellen Konzept geformt wird, das über alle - vielfach offenbar beabsichtigten - topologischen

Momente hinaus den persönlichen Spielraum für die kreative poetische Gestaltung beherrscht. Ausgehend von dem vordergründigen Geschehensablauf, dem jahreszeitlichen Wandel in der Naturumwelt, erschließt Nazor das Naturbild als das fundamentale Symbolreservoir seiner Dichtung. In seiner symbolisierenden Funktion erweist sich das Bild des Jahresablaufes in der Natur im Zusammenhang mit der ihm allegorisch zugeordneten Vorstellung vom menschlichen Leben in seinen wichtigsten Stationen als der rote Faden, in dessen Verlauf die einzelnen metaphorischen Bilder in ihrer Ableitung, ihrer Aussage und ihrer Ausdrucksform situativ geprägt werden. Der so gestaltete assoziative Hintergrund erlaubt keine absolut willkürliche Veränderung des Objektes durch die Übertragung, sondern diese ist durch die große Analogie der Allegorie in verschiedener Weise determiniert.

Im symbolhaften Bezug von Mensch und Natur in 'Živana' werden alle Phänomene letztlich auf den anthropologischen Bereich hingeführt. Dieser Prozeß vollzieht sich jedoch nicht einseitig etwa im Sinne plakativer Transplantation anthropomorpher Analogien. Er gestaltet sich vielmehr als ein Wechselspiel, in das alle phänomenologischen Komponenten einbezogen sind, in dem beide Bereiche als Analogiereservoir fungieren und einander durchdringen.

Bei der Realisation dieser Konzeption dienen die mythischen Gestalten zur inneren Legitimierung des Verflechtungsprozesses als Katalysatoren des Wechselbezuges von größerer Allegorie zum metaphorischen Einzelbild. Innerhalb dieses Rahmens koordiniert Nazor beim Aufbau seines metaphorischen Ausdruckssystems den Wunsch nach Vermittlung traditionell inspirierter Bilder und der damit verknüpften didaktischen Intentionen mit den individuellen poetischen Gestaltungsabsichten zu gemeinsam wirkenden Konstruktionsfaktoren seiner Dichtung. Die didaktische Komponente artikuliert sich dabei in Nazors Epos in objektiver Form. Sie wird also nicht als direkte Äußerung des Dichters verbalisiert, sondern artikuliert sich als integrativer Bestandteil des Gesamtkontextes.

Das Schwergewicht von Nazors poetischem Engagement zielt, wie später ausführlicher zu zeigen sein wird, auf eben die Realisationsform, in der das oben skizzierte symbolhafte Bezugssystem in seiner Gesamtheit und mit seinen einzelnen Elementen innerlich motiviert wird, und dabei durch die Metaphorisation aktualisierte Ge-

halte erschlossen werden.

4. 23 *Der Mensch und seine Erlebnissphären im Spiegel der Naturanalogie*

Das Bild der menschlichen Erlebniswelt, das sich in 'Živana' vielfach an den mythischen Personifikationen verifiziert, ist in diesem Epos von einer unerschütterlich optimistischen Grundstimmung geprägt. Zwar sind das Gefühl der Bedrohung und das Bewußtsein der Vergänglichkeit gegenwärtig, aber sie verdichten sich nicht zu resignierender Melancholie. Vielmehr werden sie zu Prüfsteinen, zu Antipoden im dialektischen Prozeß, in dem sich das vitalere Lebensgefühl der Zuversicht behauptet.

Im Naturkreislauf findet Nator ein analogiebildendes Demonstrationsobjekt, in dem dieses Prinzip durch den Wechsel von feindseliger Unwirtlichkeit auf der einen und Lebensfülle auf der anderen Seite vorgezeichnet ist. Innerhalb dieser Antonomie wird die identifikative emotionale Beteiligung des Dichters vor allem im Ausdruck der Vitalität, der Lebenseuphorie spürbar. Eine solche Emotion prägt in starkem Maße die metaphorischen Bilder der Liebe und der Verehrung weiblicher Schönheit, deren Analogien vornehmlich aus dem Naturbild des Frühlings und des Frühsommers entnommen sind:

S.63, Z.1 B'jela ruka je tvoja ko liljan, kosa ti plava
Kao klasje pred žetvom,

Deine Hand ist weiß wie die Lilie, dein Haar ist blond wie die Ähren vor der Ernte

S.76, Z.10 Ona bješe ko i ruža u proljetnoj svojoj slavi,
Ko zv'jezda večernica na zreniku, što se plavi.
Ona bješe ko liljana
Časka b'jela. Crvenio koralj joj se na usnama,

Sie war wie die Rose in ihrem Frühlingsruhm, wie der Abendstern am Horizont, der sich bläut. Sie war wie die weiße Blüte der Lilie. Auf ihren Lippen rötete sich eine Koralle,

S.78, Z.5; der Halbgott Momir im Dialog mit seiner Geliebten Grozdana:

O božansko d'jete krasno! Usta su ti kao čaška
Cv'jeta, što u Navu raste. Iz njih miris tvoga daška⁴³
Sve proljetne čare nosi. Kosa tvoja oblačić je.

43 Nav ist das Paradies in der Mythenwelt von 'Živana'.

S.78, Z.11; Grozdana:

..... Ja sam za te cv'jet u rosi.
Ti si meni vjetar koji vlatom njiše, pelud nosi. -

S.79, Z.12; Momir:

Zašto dršćeš kao trska u jezeru, kao žica,
Ko list na jasici?

Oh, du wunderschönes göttliches Kind. Dein Mund ist wie der Kelch der Blume, die in Nav wächst. Aus ihm trägt der Duft deines Hauches alle Zauber des Frühlings heraus. Dein Haar ist eine Wolke Ich bin für dich eine Blume im Tau. Du bist für mich der Wind, der den Halm wiegt, der Blütenstaub herbeiträgt Warum bebst du wie das Schilf im See, wie eine Saite, wie ein Blatt an der Espe?

S.107, Z.5 Sja se djevojke put kao vjenčić u ružice divlje;
Z.7 S njenih dok usana, nalik na ševinu molitvu, usklik
Klikće u podneva času:

Die Haut des Mädchens glänzt wie der Blütenkranz der wilden Rose ..
.. während von ihren Lippen in der morgendlichen Stunde ein Ruf aufjauchzt, gleich dem Gebet der Lerche:

Nazor unterwirft seine Bilder dem Stimmungsgehalt der volkstümlichen romantisierenden Liebespoesie. Mit dem Aktualisierungsversuch der Empfindung für mythologische Vorstellungen beschwört er zugleich eine archaisierende Welt patriarchalischer Liebesbeziehung, deren Simplizität und Selbstverständlichkeit ihre Legitimation wie in den Analogien der 'Narodna Poezija' aus dem Vorbild der Natur gewinnt:

S.87, Z.26 Gled'te cure, i trn svaki listak svoj i cv'jetak nosi!
Ni vas, svježe rosne grane, ne sm'je Morana da kosi,⁴⁴
Prê no vatra od ljubavi krv vam nije ugrijala.

Schaut, ihr Mädchen, auch jeder Dornbusch trägt sein Blatt und seine Blüte. Auch euch, ihr frischen, tauigen Zweige, darf Morana nicht abschneiden, bevor nicht das Feuer der Liebe euch das Blut erwärmt hat.

S.89, Z.17 Neka ruže uv'jek cvatu u srcu ti i na licu.
Z.22 Djevojačka desna meko uzglavlje je, a rumena
Usna pehar je života za muškarca izmučena. -

Mögen immer Rosen in deinem Herzen und auf deinem Antlitz blühen ..
.. Die rechte Hand des Mädchens ist das weiche Kopfkissen und der rote Mund der Becher des Lebens für den abgeplagten Mann.

Nazor führt die weitere bildliche Parallele zwischen anthropologischer Sphäre und Naturbild unter dem generalisierenden Aspekt aus, daß durch die Steigerung der Vitalität in der Natur im jahres-

44 Morana ist eine Personifikation der Sorge.

zeitlichen Verlauf bis hin zum Kulminationspunkt der Erntezeit die Entfaltung des Menschen, die Entwicklung seiner schöpferischen Kraft und seiner Reife demonstriert wird.

In das Bild des pflügenden Bauern impliziert er die Analogien der vollen Lebenskraft, wie sie durch das Beispiel der Natur signalisiert werden. Die Reife des Menschen findet schließlich ihren symbolhaften Niederschlag im Assoziationszusammenhang mit Ernte und Drusch:

S.130, Z.20 Širile grudi se njemu
 Kao hrastu krošnja, kad vjetar gorama ide
 I šuma c'jela se trgne. Vonjao prsluk je njegov
 Kao bukova kora, kad proljetni sokovi struje
 Skritog iz kor'jena k vrhu. Iz usta mu zvučile r'ječi
 Kao potoku voda, na brdu kad okopni snijeg;

Seine (des Bauern) Brust weitete sich, wie die Krone der Eiche, wenn der Wind über die Berge geht und der ganze Wald zusammenfährt. Sein Wams duftete wie die Rinde der Buche, wenn die Frühlingssäfte aus der verborgenen Wurzel zum Wipfel strömen. Aus seinem Munde ertönten die Worte wie dem Quell das Wasser, wenn auf dem Berge der Schnee schmilzt

S.120, Z.13; Živana:

"Vršidba je. I moj usjev najmiliji, porod ljudski,
 Nakon tame, leda i vjetra, u dne ove dozrijeva.
 Djeco, tu je gumno moje. Hoću klasja tog i zrnja
 Gledat, gdje se ogulila svaka ljuska, svaka pljeva."

"Es ist Erntezeit. Und meine liebste Aussaat, das Menschengeschlecht, reift nach Dunkelheit, Eis und Wind in diesen Tagen heran. Meine Kinder, hier ist meine Tenne. Ich will diese Ähren und Körner beschauen, wo sich jede Hülse, jede Spreu abschält."

Im Bild der Konfrontation des Menschen mit der unwirtlichen Winternatur stabilisiert Nator das in den vorangehenden Übertragungen entwickelte Lebensgefühl zu einem Prinzip. Hier bringt er am stärksten die Empfindung der Hoffnung und des Behauptungswillens zum Ausdruck. Aus der unauslöschlichen Vision, der stets gegenwärtigen Erinnerung an die Natur in ihrer lebendigen Fülle speist sich die Gewißheit, daß die Herrschaft von Kälte und Finsternis - im unmittelbaren und im übertragenen Bedeutungssinne - nur von kurzer Dauer sein kann, daß ihre Schrecken durch unbeugsame Zuversicht gebrochen werden:

S.40, Z.3; eine Frau singt während des Schneesturms für ihre Kinder in der Stube beim Spinnen:

Pjev je njezin tračak sv'jetla, što kroz oblak magle
 crne

Probija se, svetlomrcne, pa se prelama i trne.

Ihr Gesang ist ein Lichtstrahl, der durch eine Wolke nebliger Dunkelheit hindurchbricht, helldunkel, sich dann bricht und verlischt.

S.24, Z.17; der Gott Dabog⁴⁵ zu den Menschen angesichts des drohenden Winters:

.....: da ste kao
 Hrast, što gô al' miran stoji, il' ko vrbik, što se
prignu,
 A kad zimska srdžba prođe, iznova cvasti stao,
 I prut lisnat, zelen-hvoju, sunce slaveć k nebu
dignu. -

.... damit ihr seid wie die Eiche, die nackt aber ruhig dasteht, oder wie die Weide, die sich neigt, aber wenn der Zorn des Winters weicht, erneut zu blühen beginnt und die belaubte Rute, den grünen Zweig, die Sonne verehrend zum Himmel erhebt.

Mit derselben Systematik und derselben inhaltlichen Zielsetzung, mit der Nazor die menschliche Erlebnissphäre, die Attribute des Menschen, seine äußere Erscheinung bildlich an die Naturphänomene bindet, so formt er auch die Bildwelt der Psyche. Ihre Verfassung wird als Resultat der direkten Kommunikation mit den Naturumwelterscheinungen dargestellt, die den jeweiligen situativen Hintergrund im szenischen Verlauf der Dichtung bilden. Auch in diesen Bildern manifestiert sich wiederum eine Entwicklung, quasi ein Reifeprozess von heftiger, überschäumender Emotion bis hin zu eher statischer Besinnlichkeit, der seine Parallele wiederum im Naturbild vorgezeichnet sieht.

Indem er von dieser stringenten Analogie ausgeht, macht Nazor durch seine Übertragungen die Welt der Psyche sinnlich faßbar. Als bildliche Konstruktionsmedien dienen ihm dabei vielfach die ins Räumlich-Gefäßhafte oder in Richtung der personifikatorischen Verselbständigung transformierten fiktiven psychischen Zentren Herz und Seele. In ihnen oder durch sie vollzieht sich dann der Kommunikationsprozeß, die bildliche Verschmelzung der beiden Vorstellungsbereiche. Nazor erschließt so für die Psyche in 'Živana' einen eigenständigen Entfaltungsraum, der sich in Konkurrenz zum Materiell-Körperlichen in einer losgelösten, nur scheinbar surrealen - weil in sich logisch voll motivierten - Bildwelt von diesem distanziert. Er bleibt jedoch seinem materiellen Hintergrund durch den Analogiekonnex und durch den daraus resultierenden Ausdruckswert verbunden.

45 Gott der Aussaat, Verteiler der Nahrung.

In der hier von Nazor vermittelten Seinserfahrung offenbaren sich Emotion und Phantasie zwar als vitale Quellen menschlicher Entfaltung, sie sind aber zugleich durch die Dimension des symbolischen Bezugssystems begrenzt und von ihm kanalisiert. Die Imagination des Unterbewußten führt daher in 'Živana' kaum zu rein intuitiven oder gar dunklen Bildern. Vielmehr bewirkt auch hier der unmittelbare assoziative Hintergrund ein hohes Maß an Transparenz, und die Verbindung mit dem allegorischen Gesamtzusammenhang, mit dem mythologischen Geschehen, entschlüsselt darüberhinaus die Wege der Analogiebildung.

Somit ist auch dieser Komplex des metaphorischen Ausdrucks gebunden an die jahreszeitliche Naturentfaltung, die den szenischen Verlauf im Epos steuert. Die Emotionen der Leidenschaft und Liebe werden metaphorisch paraphrasiert vor dem Hintergrund der frühlingshaften und frühsummerlichen Natur. Der dynamische Akzent dieses Gefühlsbereiches manifestiert sich hier häufig in Analogien aus dem Bereich des bewegten Wassers.

Allegorisch motiviert Nazor die Verbindung, die er zwischen Jahreszeit, Emotion und der Bewegungsform der Analogie erstellt, mit einem Bild aus dem Zusammenhang des mythischen Vorstellungskomplexes. Und zwar öffnen die 'goldenen Schlüssel' (ključni premaljetni) des Frühlings die Tore, hinter denen im Winter die Leidenschaften durch Črt versperrt werden:

S.27, Z.14 otvaraju
Vrata, što ih Črt zatvori, izvore, iz kojih teku
Strasti nagle ko bujice, Život nalik na rijeku.

Sie (die goldenen Schlüssel) öffnen die Tore, die Črt verschließt, die Quellen, aus denen die Leidenschaften jäh wie Sturzbäche, das Leben wie ein Fluß, strömen.

Solcherart determiniert Nazor die Übertragungsstruktur des metaphorischen Ausdrucks für diesen Erfahrungsbereich als die Variation von Bewegungsanalogien, wie sie in den folgenden Bildern spezifiziert auf das Gefühl der Liebeserwartung bezogen werden:

S.100, Z.19 San je šume ko san žene zaljubljene, što se nada
Ljubavniku
I dok puť joj tvrdo dr'jema, duša njena bdi na pragu
I sva dršće i trepće u radosti i milini. -

Der Traum (Schlaf) des Waldes ist wie der Traum der verliebten Frau, die den Geliebten erwartet Und während ihre Haut fest schlummert, wacht ihre Seele auf der Schwelle und zittert und bebzt vollständig in Freude und Lust.

- S.104, Z.20 Gleda žena i osjeća, u srcu joj raste plima
Onog mora nemirnoga one skrite ljute sile.
Z.26 - Čeka, dršće
U milini, što je plavi i valom je nekim njiše.

Die Frau schaut und spürt, wie ihr im Herzen die Flut jenes unruhigen Meeres, jener verborgenen, wilden Kraft wächst Sie wartet, zittert vor Lust, die sie umspült und sie in einer Woge wiegt.

Die bereits als wesentliches Element der metaphorischen Ausformung des Gefühlsbereiches in 'Živana' bezeichnete personifizierende Verselbständigung oder räumliche Gestaltung von Herz und Seele verwendet Nazor, um diese 'Sitze der Psyche' in sehr plastischer Darstellung, gleichsam als pars pro toto für den unter der Sommerhitze oder Nebel und Finsternis leidenden Menschen, den Angriffen der Personifikationen dieser Naturschrecken auszusetzen:

- S.109, Z.3; i radost je njima
Ispila iz srca džuma. -

Und die Džuma⁴⁶ hat ihnen (den Menschen) die Freude aus den Herzen ausgetrunken.

- S.21, Z.5 Silazile Srde s bila, gdje su izvor i log tmuši,
Vukuć pramene od magle, da ih vijū oko selâ
I motaju ko kudjelu oko jablanâ i jelâ,
Koje dahću u tom klupku, što ih uv'jek jače guši.
Te blijede prelje pletu niti crne i studene
I ljudima oko srca. -

Die Srde kamen vom Bergrücken herab, wo der Quell und das Lager der Finsternis sind und sie zogen Strähnen von Nebel, um sie um die Dörfer zu winden und sie wie Hanf um Pappeln und Tannen zu wickeln, die in diesem Knäuel stöhnen, der sie immer fester würgt. Diese bleichen Spinnerinnen flechten auch schwarze und kalte Fäden den Menschen um die Herzen.

Auch das psychische Erleben wird in 'Živana' auf einen Kulminationspunkt hingeführt, dem alle anderen emotionalen Erfahrungen an Intensität untergeordnet sind. Er befindet sich synchron mit der Zeit des frühen Sommers, in der sich die Natur in ihrer vollen Entfaltung zeigt und die Gefühle des Menschen sich zu höchster Euphorie steigern.

Die euphorische Entrückung manifestiert sich in Nazors Bildersprache derart, daß er den Bereich des Traumes und der Phantasie von der Schwere des Körperlichen löst, ihm die Dimension des Fluges und der kosmischen Sphäre eröffnet. Diese bildliche Aussage und die

46 Džuma oder Srda entspricht Hexe oder Zauberin (lateinisch furia).
Hier personifizieren sie Sommerhitze und Dürre.

in ihrem Zusammenhang entwickelten metaphorischen Übertragungen sind wiederum motiviert durch den mythischen Kontext. Er besagt, daß während dieser Jahreszeit Živana in ihrer Hypostase als 'Majka Gornja' (etwa: Mutter im oberen Bereich) im Reich der Träume, Märchen und Wunder sitzt und dort die auffliegenden oder über die 'Leiter des Mondlichtes' aufsteigenden Träume und Sehnsüchte der Menschen erwartet:

- S.119, Z.25 Ko leptiri preko grmlja, ko ptice preko plotu,
Rojevi su doljetjeli ljudskih težnja, snova, sanja.
Sve, što krutom mrežom stvari zarobljeno dosad bilo,
Otrgnu se, podignu se u to noćno plavetnilo.
- S.120, Z. 3 U sjenama svjetlucavim, po zračnijem ljestvicama,
Povorka se za povorkom do boginje već popela.
- Z. 7 Lakše od perja, čišće od vatre, na rukama njenim stoje
Ko metulji, što su pali na procvalu proljet-granu.

Wie Schmetterlinge über das Gesträuch, wie Vögel über den Zaun, flogen die Scharen der menschlichen Sehnsüchte, Pläne, Träume heran. Alles, was bisher vom starken Netz der Materie gefangen war, reißt sich los, erhebt sich in diese nächtliche Bläue In flimmernden Schatten, auf luftigen Leitern klomm schon Zug auf Zug zur Göttin empor Leichter als Federn, reiner als Feuer stehen sie auf ihrer Hand, wie Falter, die auf einen erblühten Frühlingszweig niedergefallen sind.

Die volle emotionale Entfaltung des Menschen läßt Nazor in das Bild seiner seelischen Reife, wiederum im Assoziationszusammenhang zum Reifeprozess in der Natur, einmünden:

S.120, Z.17; Živana:

"Sni čovječji, sjeme dušâ, stoji sada na mom dlanu;"

"Die menschlichen Träume, der Samen der Seele, steht jetzt auf meiner Hand."

S.122, Z.21 Zru plodivi na granama,
Duše ljudske u njedrima. I zemlja je kao voće,
U kome se svaka trpkost pretvorila u slačinu.

Es reifen die Früchte an den Zweigen, die Seelen der Menschen in den Brüsten. Und die Erde ist wie Obst, in dem sich alle Bitterkeit in Süße verwandelt hat.

Zieht man das Fazit der metaphorischen Verfremdung des anthropologischen Bereiches in 'Živana', so rückt in erster Linie die Totalität ins Blickfeld, mit der Nazor die Analogie zwischen menschlicher Sphäre und Naturphänomenen nicht nur durch die Verschmelzung der äußerlichen Erscheinungsformen, sondern auch durch die Empfindung eines Gleichklangs der emotiven Artikulation erschließt.

Dieser Transformationskomplex offenbart sich zunächst als Resultat

tat einer subjektiven Erfahrung bildlicher Umsetzungsmöglichkeiten, in die der Dichter mythische Vorstellungen integriert. Er läßt nicht von vornherein eine vertiefende inhaltliche Tendenz sichtbar werden. Die Analogie zwischen jahreszeitlichem Ablauf in der Natur und menschlichem Leben scheint von der Vorstellung eines Kreislaufes, einer in ihren Amplituden gleichförmig retardierenden Wellenlinie auszugehen, welche die zwangsläufigen, die unausweichlich vorgezeichneten Höhen und Tiefen emotiver Lebenserfahrung signalisieren.

Innerhalb eines solchen Diagramms, bezogen auf den metaphorischen Ausdruckskomplex der menschlichen Erfahrungen in 'Živana', ließen sich jedoch deutliche Differenzen des Amplitudenausschlages registrieren, in denen die Unterschiede der identifikativen Beteiligung des Dichters registriert wären. In jeder Phase der Dichtung wird die Sympathie für das kreativ-vitale Erleben spürbar. Die entscheidenden Informationen des Epilogs verdeutlichen zusätzlich, wie hier die Allegorie eine erweiterte Dimension gewinnt. Das Epos hebt nämlich besonders den Aspekt der vollen emotionalen Entfaltung des Menschen, seine Befähigung zur seelischen Reife, seine Kraft zur Überwindung von Resignation als eine positive Entscheidungsmöglichkeit hervor. Diese didaktische Vermittlung ist jedoch in 'Živana' noch sehr verhalten, ja, geradezu unterschwellig formuliert. Erst in 'Utva' kommt sie, wie später zu zeigen sein wird, auf der Basis der gleichen symbolhaften Zusammenhänge in ihrer vollen aktualisierten Bedeutung zum Tragen.

4. 24 *Die metaphorische Transformation der Naturumwelt und des Kosmos*

Für den metaphorischen Ausdruck der Objektbereiche Naturumwelt und Kosmos ergeben sich in 'Živana', abgesehen von verschiedenen Kriterienüberschneidungen, drei grundlegende Gruppierungen, an denen sich die Präsentation in diesem Abschnitt orientieren soll. Sie basieren auf der jeweiligen Funktion für den strukturellen Aufbau des gesamten übertragenen Bildsystems der Dichtung und der sich daraus ergebenden differierenden Analogieansätze.

Die erste Gruppe formiert sich aus denjenigen Bildern, in denen die Kulisse für die Aktionen der mythischen Personifikationen ge-

schaffen und den Erfordernissen des allegorischen Gesamtbildes angepaßt wird. Sie integrieren die logischen und spontan-assoziativen Ableitungen, welche sich aus der Vorstellung vom Wirken der mythischen Gestalten in der Natur entwickeln. Diese Übertragungen beschränken sich in ihren Analogien weitgehend auf sehr eindeutig sensorisch faßbare Parallelen, ohne zugleich tiefergehende individuelle emotionale Implikationen zu attrahieren. Andererseits sind sie wesentliche Elemente im Rahmen des szenischen Verlaufes der Dichtung:

S.14, Z. 1; eine Impression der Burg, in der Črt mit seinen dämonischen Scharen residiert. Sie ist komponiert aus den Elementen der feindlichen Winternatur:

..... Već se diže crno zdanje
Na vrhuncu golečkome; tornji, nasipi i vrata,
O koja se pramen tmuse ko zastava tamna hvata.

S.20, Z.16 Pod svođem je odjekivo urlik vjetra, glas Divova.

Schon erhebt sich das schwarze Bauwerk auf dem Gipfel des Goleč: Türme, Wälle und Tore, um die sich eine Strähne von Finsternis wie eine dunkle Fahne windet Unter dem Gewölbe hallte das Heulen des Windes wider, die Stimme der Riesen.

S.75, Z. 3; ein Ausschnitt vom Bild des Himmels, während dieser, nach allegorisch-mythischer Vorstellung, zum Kampfplatz der Mächte des Lichtes und der Finsternis geworden ist:

..... - Zvijezda sjeverna sija
Kao fenjer u magli;

Der Polarstern schimmert wie eine Fackel im Nebel

S.91, Z.23; Impression des Himmelsbildes am Beginn des Sommers:

- Sa pećine Hindokuša dignuo se Zmaj Ognjeni
Oblačiče, rumen-krave, da rasprša i proguta,

Vom Fels des Hindokus erhob sich der Ognjen Zmaj (Feuriger Drache),⁴⁷ um die Wolken, die roten Kühe, auseinanderzutreiben und zu verschlingen.

S.102, Z.13; die Ausschmückung des Bildes von der Hochzeit Dabogs mit Živana, das den Übergang vom Frühling zum Sommer symbolisiert:

Na nebu gase se zv'jezde
Ko zublje noćnoga pira;
Poljima plavog safira
I grivama vatrenim jezde
Nebeski atovi;
Crven-se zastave viju
Nebesima, koja se smiju.

S.103, Z.17 Eto ih. Stali su atovi

47 Eine andere Bezeichnung für Suvid, den höchsten der Götter.

Gore, na gorskome bilu.
 Zastave vjetar je odvio
 I svim nebesima ponio
 Blistavu svilu.

Am Himmel verlöschen die Sterne wie Fackeln einer nächtlichen Hochzeitsfeier. Auf Feldern von blauem Safir und mit feurigen Mähnen jagen die himmlischen Rosse. Rote Fahnen winden sich an den Himmeln, welche lächeln Schau, dort sind sie. Die Rosse sind oben auf dem Bergkamm stehengeblieben. Der Wind hat die Fahnen aufge- rollt und allen Himmeln glänzende Seide mitgebracht.

Die hier entwickelte Bildsphäre wird durch Übertragungen erwei- tert, in denen die sensorische Motivation noch verstärkt durch eine logische Konstruktion gestützt ist. Die Naturphänomene, vor allem aber die Erscheinungen des Himmelsraumes, dienen nicht mehr allein als Kulisse für die Welt der Personifikationen, sondern ihre Exi- stenz und auch ihre übertragene Erscheinungsform werden durch deren Vermittlung motiviert. Durch die fiktive Verbindung mit den hinter den Phänomenen wirkenden mythischen Gestalten wird das Objekt ana- lysiert und sein Effekt darüberhinaus sensorisch begründet. Die lo- gische, aus der allegorischen Vorstellung abgeleitete Motivation verbindet sich mit der sensorischen.

Die Einzelbilder werden durch die mythologische Vorstellung als gemeinsamem Bezugspunkt aufeinander abgestimmt. Sie fügen sich in die Einheit des allegorischen Gesamtbildes ein, das der Dichtung zugrundeliegt. Dabei prägen die Anpassungsforderungen der Allegorie die Bilder stärker als der situative Stimmungswert.

Die mythologischen Vorstellungen, ohne deren Kenntnis das Ver- ständnis für die Bedeutung der Übertragungen im Gesamtzusammenhang des Epos' schwer zugänglich ist, wurden teilweise schon im Zusammen- hang mit denjenigen Bildern angesprochen, in denen die Konstruktion der slavischen Mythenwelt thematisiert war. Sie beinhalten unter anderem, daß Suvid die Quellen des Lichts öffnet und Črt die der Finsternis, daß Janja das Feuer sät. Ferner gilt der Regenbogen als Brücke zum Paradies (Nav), und das Mondlicht ist die Leiter, auf der die Träume emporklimmen.

Tendenziell streben diese metaphorischen Bilder dazu, sich von ihrer ursprünglichen mythischen Motivation zu emanzipieren. Die lo- gische Komponente unterliegt dann mehr und mehr der Verdrängung, und der sensorische Eindruck beginnt den überwiegenden Teil der Transformation zu tragen. Nator gestaltet diesen Prozeß gleichsam zu einer Demonstration der Ableitung des Metaphorischen aus dem My-

thos, die er organisch in seine Dichtung integriert. Mit diesem Konstruktionsmerkmal ist ein wesentlicher Grundzug der metaphorischen Übertragungstendenz in 'Živana' überhaupt angesprochen.

Ein wichtiger Objektbereich für die hier zu betrachtende Gruppierung des metaphorischen Ausdrucks ist das Phänomen Sonnenlicht, das durch die Übertragungen vor allem in seiner Wirkungsweise analysiert wird. Die Bilderreihe setzt ein mit der fiktiven Deutung der Genese des Lichts, wobei dieses in dialektischer Verknüpfung mit der Finsternis gezeigt wird. Durch die Analogie 'Samen des Lichts' evoziert Nazor zugleich die assoziative Verbindung zum szenischen Kontext, in dem das Erwachen der Frühlingsnatur, also der Zeitpunkt der 'Aussaat' angesprochen ist:

- S.42, Z.21 Crna r'jeka sad izvire iz bezdana,
 Z.23 raste kao plima,
 Razlivši se vaseljenom
 Sva je puna
 Tog sjemena od svjetlosti. I sjaj svakog sv'jetlog
 truna
 Iz nje vuče niti sjene,
 S.43, Z.13 Teče vječna crna r'jeka iz dubljinā Vaseljene
 Noseć like i oblike, što ih grade pjene njene,
 Z.17 Iz korita mračna dižu oblaci se zlatna p'jeska;
 A zrnce je svako sjeme: klija, raste i bl'jeska,

Der schwarze Fluß quillt jetzt aus dem Abgrund hervor er wächst wie eine Flut und ergießt sich im Weltraum Er ist voll von jenem Samen aus Licht. Und der Glanz eines jeden leuchtenden Spans zieht aus ihm die Fäden des Schattens hervor Es fließt der ewige schwarze Fluß aus den Tiefen des Weltalls, wobei er Formen und Gestalten mit sich trägt, welche sein Schaum formt Aus dem finsternen Flußbett erheben sich Wolken von goldenem Sand, und jedes Korn ist ein Samen, er keimt, wächst und glänzt

Während im vorangehenden Bild neben der analysierenden Funktion der Übertragung, welche den vitalisierenden Effekt des Lichts ansprach, die ästhetische Komponente des Spiels von hell und dunkel starke Beachtung findet, rückt in den folgenden Transformationen die Information über die sich steigernde Sonnenintensität ganz in den Vordergrund. Diese Steigerung manifestiert sich vor allem in forcierten Bewegungsanalogien. Sie umfaßt hier den Zeitraum des Jahres, der einsetzt mit der Befreiung der Erde von Eis und Schnee und an dessen Endpunkt die Erde selbst zum gequälten Objekt des erbarmungslosen Sonnenlichtes wird:

- S.55, Z.10 kroz sjen plavu,
 Točila se r'jeka sv'jetla;
 S.63, Z. 5 Pasti s nebesa će vatra; olujne snage će r'jeka

Zdanje progutati ono

S.66, Z.15 silazi potok
Svjetlosti na zemlju

S.69, Z.11 Ognjen-r'jeke bujica;

S.70, Z.22 plamene šibe

S.106, Z.23 Bičem svojim je sunce lug šibalo, i br'jeg, i ravan.

Durch den blauen Schatten strömte der Fluß des Lichts Vom Himmel wird Feuer fallen. Der Strom der stürmischen Kraft wird dieses Bauwerk (den Goleč) verschlingen Der Bach des Lichtes kommt auf die Erde herab die Flut des feurigen Stromes flammende Hiebe Mit ihrer Peitsche schlug die Sonne den Hain und das Ufer und die Ebene.

Nazor konzentriert die Analyse beziehungsweise die funktionale Bestimmung der Naturobjekte durch den metaphorischen Akt auf den Schwerpunkt ihrer Bedeutung im Epos. War es für das Sonnenlicht der physisch spürbare Effekt, seine wärmende, lebensspendende und auch verdorrnde Kraft, so steht für das Mondlicht eine abstraktere Vorstellung im Vordergrund, die sich der direkten sensitiven Rezeption entzieht. Es ist dies die ihr projektiv innerhalb des mythologisch motivierten Konzepts zugewiesene Rolle als Mittler der Träume. Durch die topologisch dem Mondlicht zugeordneten lyrischen Farbepitheta srebrn (silbern) und bijel (weiß) wird diese Vorstellung materialisiert, erhält sie sinnlich faßbare Dimension:

S.101, Z.4 a srebrnim ljestvicama
Klizaju se sa visine mjeseceve b'jele sanje;

Und auf silbernen Leiterchen klimmen die weißen Träume des Mondes von der Höhe

Information über das Wirken mythischer Gestalten - Janja sät die himmlischen Feuer und drei Vilen verflechten die Fäden des Lichts - paart sich mit lyrischer Impression auch im Bild des sommerlichen Himmels:

S.114, Z. 1 Siplju se zy'jezde, iskre i varnice s vrha nebesâ.
Grade Ml'jecne pute - rijeke niz ravni bez meda;
Dižu mostove - duge sa sedmero boja šarenih;
Siju sjeme od ognja čudotvorna

S.116, Z.22 i nebo je nalik na razboj:
Tkivo je njegovo tkato svim nitima ljetnim, a rukom
Triju vilinskih tkalja.

Es ergießen sich Sterne und Funken vom Gipfel der Himmel. Sie formen Milchstraßen - Flüsse, die Ebenen ohne Grenzen hinab. Sie errichten Brücken - Regenbogen mit sieben bunt schillernden Farben. Sie säen den Samen des wundertätigen Feuers Und der Himmel gleicht einem Webstuhl; sein Gewebe ist geflochten aus allen Fäden

des Sommers und von der Hand dreier Vilen-Spinnerinnen.

In einer zweiten, vorwiegend nach ihrer Funktion im Epos bestimmten Gruppierung des metaphorischen Ausdrucks für den Objektbereich der Naturumwelt realisiert Nator intensiv das emotionale Anliegen seiner bildhaften Übertragungen in 'Živana'. Indem er gefühlshafte Momente in die Natur impliziert, entwickelt er, gleichsam reziprok zum Bild der anthropologischen Sphäre im Spiegel der Naturanalogie, eine Parallele zwischen ihr und der menschlichen Ebene. Nator registriert jeden gleich wie formal gearteten Ausdruck in der Naturumwelt durch den transformatorischen Akt als einen Reflex, ein Zeichen menschlicher Seinserfahrung. Diese Komplexität der gefühlshafte Projektion verifiziert sich in Erfühlungen und Beseelungen ebenso wie in den ausgeprägten anthropomorphen Analogien, die sich in ihrer Gesamtheit zur allegorischen Komposition formieren, zu einer Verbindung, die in weit geringerem Maße als Ausdruck bewußt Übertragender und kombinierender, denn intuitiv tradierender, metaphorisch visionärer Phantasie erscheint.

Um der Tatsache gerecht zu werden, daß sich in 'Živana' eine totale Verschmelzung der Vorstellungsbereiche vollzieht, gilt es vor allem auch die Randerscheinungen der hier angesprochenen Gruppierung zu registrieren, diejenigen Bilder also, die isoliert betrachtet vielfach der Prägnanz als singuläre Übertragungen entbehren. Sie in ihrer Zugehörigkeit zum Typus emotiver Projektion, als Manifestationen der umfassenden Verschmelzungstendenz zu erschließen, verlangt in besonderem Maße Einblick in den umrahmenden Kontext.

Das gilt vor allem für die Zeitwortmetaphern, in denen Bewegungsabläufe innerhalb der Natur durch begriffliche Annäherung an menschliche Bewegungen als Ausdruck von Emotionen interpretiert werden. In isolierter Position erscheint der metaphorische Charakter der Analogien vielfach verblaßt. Erst vom Kontext gelieferte Bezugshinweise, etwa offensichtliche Parallelen zu Bewegungen von Personen im gleichen szenischen Abschnitt oder eindeutige Bezugspunkte zur Stimmung der begleitenden Szenerie und nicht zuletzt die Häufung dieses Typs belegen seine metaphorische Qualität und zeugen davon, daß er Teil einer komplexen mythischen Umwandlung ist.

Die Identitätsskala des Ausdruckswertes mit dem szenischen Kontext in einigen nachfolgend zitierten Beispielen reicht von der verstorbenen Bewegung der Schatten und Nebel als Zeugnis der düste-

ren Winterstimmung über das 'leichtfüßige' und ausgelassene Umherschweifen der Blütendüfte des Frühlings, die den euphorisch und ziellos durch die Natur eilenden Halbgott Momir ⁴⁸ begleiten, bis hin zur expressiv dynamisierten Bewegung der Sonne als Zeichen der vollen Kraft des Sommers:

- S.11, Z.17 , šutnje puni, šuljali se u lug mraci.
 S.13, Z.23 a na vrhu magle tkaju
 Tkiva
 S.15, Z. 4 , sjene idu lakih noga.
 S.55, Z.12 Lutao je miris cv'jeća na krilama od lahora.
 S.86, Z.11 Lutao je vjetrić travom.
 S.125, Z.9 Skoči navise sunce,

Voller Schweigen schlich sich die Finsternis in den Hain und auf dem Gipfel weben die Nebel ihre Gewebe die Schatten gehen auf leichten Füßen Der Duft der Blüten schweiften auf den Flügeln des leichten Windes umher Der Wind irrte im Gras umher die Sonne springt empor.

Deutlicher in ihrem metaphorischen Charakter als diese aus dem peripheren Bereich des Komplexes der emotiven Projektion gewählten Bilder sind die in 'Živana' sehr zahlreichen, zumeist extrem romantisch gefärbten beseelenden Transformationen, in denen der Stimmungsgehalt einer Szene durch die den Naturphänomenen unterlegte gefühlshafte Äußerung direkt verbalisiert wird:

- S.14, Z.21 kada uz plač šume vode s kuka silazeće,
 S.15, Z.11 voda ona, što s gorskoga teče kuka,
 Romoni joj zadnju pjesmu,
 S.18, Z.17 kamen zveknu
 Ko da ga zaboljelo
 S.33, Z.11 grobnu pjesmu val i vjetar šumorili.
 S.102, Z.10 Tih preludij vrelo bruji jutarnjega svoga pjeva.
 S.109, Z.13 - Daleki su valovi negdje
 Hroptali muklo,
 S.131, Z.22 Disanje umorne zemlje u noćnoj tišini.

.... wenn mit Wehklagen die rauschenden Wasser vom Bergrücken herunterkommen jenes Wasser, das vom Bergrücken herabfließt, plätschert ihr (Živana) ein letztes Lied der Stein erklingt, als ob ihn etwas zu schmerzen beginne Welle und Wind rauschten einen Grabgesang Die Quelle summt das stille Präludium ihres morgendlichen Gesanges Irgendwo stöhnten dumpf die fernen Wellen das Seufzen der müden Erde in der nächtlichen Stille.

Das Zentrum, das Schwergewicht der gefühlshafte Übertragung in diesem Epos zeigt sich jedoch dort, wo Nazor das Mosaik der Paral-

48 Sohn Živanas, Verkünder des Frühlings.

lele zwischen Natur im Jahresverlauf und den Lebensabschnitten auch in einer Vielzahl anthropomorpher und ihnen benachbarter Analogien zu einer weitgehend geschlossenen allegorischen Bildkomposition zusammenführt, die sich um die zentralen Gestalten der personifizierten Erde und Sonne rankt. Der festgelegte symbolische Bezug tritt hier am klarsten zutage, und für die einzelnen metaphorischen Bilder ist eine noch deutlichere Vorfixierung ihres Stimmungswertes erkennbar. Der Allegorisierungsforderung, die von der Themenstellung und der aus ihr resultierenden Kompositionsweise ausgeht, fällt die Priorität gegenüber dem Originalitätsanspruch der Analogie des Einzelbildes zu. So entspringt auch ein Großteil des ästhetischen Reizes in diesem Bildkomplex dem intuitiven Anmutungscharakter der assoziativen Verknüpfung innerhalb der Totalität der metaphorischen Umwandlung, die der in sich zentrierten Einzelmetapher keinen Raum gibt.

Für den Objektbereich des winterlichen Naturbildes erlaubt die skizzierte Präformation folglich keine idyllischen Bilder. Der Ausdrucksgehalt ist vielmehr auf die Erfahrungen Furcht, Not, Gefangenschaft und Tod fixiert. In der winterlichen Nacht offenbart sich die höchste Bedrohung für den Menschen, und die Erscheinungen der Naturumwelt und des Kosmos werden zu Symbolen des Todes:

- S.20, Z.22 mrtvački pokri odar
Lug i ravan
- Z.25 - Zastenjala onda zemlja u sužanstvu, jer sedmerim
Ledom Črt je kovat stade
- S.26, Z.22 krv je stala
U žilama zemlji
- S.40, Z. 7 I selo je kao groblje. -
- S.48, Z. 2 U zimskoj noći visoko treperili rojevi zv'jezdâ.
Gledahu s onih visina, gdje od sn'jega odar
Pokrio zemlju.
Dizo se mjesec ko mrtvačka zublja,
Stojeć nad šumom, s visa studene bacajuć trake.
- Z.19 Noćas je zemlja ko raka.

Eine Totenbahre bedeckt den Hain und die Ebene Da stöhnte die Erde in der Gefangenschaft auf, weil Črt sie mit siebenfachem Eis festzuschmieden begann das Blut erstarrte in den Adern der Erde Und das Dorf ist wie ein Grab

In der Winternacht funkelten hoch oben die Scharen der Sterne. Sie schauten von jener Höhe, wo eine Leichenbahre von Schnee die Erde bedeckte. Der Mond erhob sich langsam wie eine Totenfackel, stand über dem Wald, während er kalte Strahlen von der Höhe warf In dieser Nacht ist die Erde wie eine Gruft.

Aus ihrer Gefangenschaft in Črts winterlichen Ketten tritt die

personifizierte Erde (Zemlja) in die Beziehung zur gleichfalls personifizierten Sonne (Ognjen Zmaj). Nazor porträtiert dieses Verhältnis als eine langsam sich anbahnende und bis zur höchsten Intensität sich steigernde Liebesbeziehung mit den Nuancen einer seelischen und körperlich-erotischen Partnerschaft im Vokabular eben dieser zwischenmenschlichen Beziehungen. Die Bilder der Liebe von Sonne und Erde werden durch analoge Impressionen aus dem Bereich der Naturumwelt mit gleichfalls anthropomorpher Analogiebildung eingeleitet und abgerundet. Sie stützen den Stimmungsgehalt und die Aussage der Allegorie.

Nazor beginnt seine Bildfolge mit dem Topos des erweckenden Kusses, der den Beginn des Frühlings signalisiert. Die folgende Zeit bis zur höchsten Blüte des Sommers steht im Zeichen der Liebeswerbung der Sonne um die sich schmückende Natur:

S.52, Z.10; grana otresa
 Sn'jeg, a vesela srca izade zemnik, sunčev
 Tračak mu cjelune čelo.

Der Zweig schüttelt den Schnee ab und der Erdenbewohner tritt frohen Herzens nach draußen, damit der Sonnenstrahl ihm die Stirn küßt.

S.64, Z.16 naranču vojku žutu,
 Što se b'jelim cv'jećem kruni ko nevjesta.

.... die gelbe Orangenfrucht, die sich mit weißen Blüten krönt wie eine Braut.

S.90, Z.16; eine Vila kündigt Lada⁴⁹ von ihrer bevorstehenden Hochzeit mit Jarilo:⁵⁰

A sunčanin glasom svojim božanstvo te triput zvalo.

Und mit ihrer Sonnenstimme hat die Gottheit dich dreimal gerufen.

Das Bild der zärtlichen Annäherung, des Werbens, findet seinen Höhepunkt in der Anspielung auf die unmittelbare erotische Beziehung, auf den Liebesakt, den die Erde als Geliebte in der Umarmung der Sonne erlebt. In dieser Übertragung wird über die Intensität des Sonnenlichts hinaus das Moment seiner befruchtenden Kraft ins Zentrum der Betrachtung gerückt, das in der Analogie vom 'Samen des Lichts' schon früher angeklungen war:

S.92, Z.24; die Zemlja (Erde) in der Umarmung des Ognjen Zmaj (Sonne):

49 Göttin der Jugend und Liebe.
 50 Gestalt der Maisonne.

Drhtala je pod njim Zemlja, drhtala je čežnjom plahom
 U onome zagrljaju. Osjećala, kako struja
 Nutrinjom joj topla uji, i utroba da njena
 Nabrekla od snage,

S.93, Z.5 Kad joj siđe u krv potok onog žara sa oblaka,
 Sva se stresnu i zadrhta mučenica zemlja mlada;
 Zatalasa grud se njena ko valovlje;

Die Erde zitterte unter ihm, sie bebte in scheuem Sehnen in jener Umarmung. Sie spürte, wie sich ein warmer Strahl in ihr ergoß, und wie ihr Leib vor Kraft barst Als ihr der Quell jener Glut von den Wolken in das Blut eindringt, erschauert und erzittert die Märtyrerin 'junge Erde'; ihre Brust beginnt wie Wellen zu wogen; ..

Dieselbe zärtliche und erotische Stimmung projiziert Nazor in die verschiedensten Erscheinungen in der Natur während dieser Jahreszeit. Panerotisierte Natur wird zum Vorbild für die Liebesbeziehung der Menschen:

S.100, Z.13 A deblo je jasenovo zagrljo bršljan čvršće.
 Und der Efeu umarmte den Stamm der Esche fester.

Die Entwicklungslinie umfaßt schließlich auch die Agression, die von der Sonne in ihrer vollen Intensität ausgeht. Sie mündet in das versöhnliche Bild zärtlicher Behütung, welche die fruchttragende Natur durch Sonne und nächtlichen Tau erfährt:

S.106, Z.16 Trepavicama nikad ne trenuvši, sjajno, golemo,
 Gleda ognjeno oko.

Ohne jemals mit den Wimpern zu zucken, schaut das strahlende, riesengroße, feurige Auge.

S.108, Z.3; die Vila Rusaljka zum Wasser:

Sunčev će ti cjelov
 Dušu isisati.

Der Kuß der Sonne wird dir die Seele aussaugen.

S.123, Z.20 Cjelovima od ognja obasipô poljansku zemlju,
 Z.22; a obnoć, rosama svježim,
 Hladio lice je njeno.

Mit Küssen von Feuer überschüttete er die poljanische Erde und des Nachts kühlte er (Dabog) mit feuchtem Tau ihr Antlitz.

Die dritte Gruppierung des metaphorischen Ausdrucks aus dem Objektbereich der Naturumwelt hebt sich durch ihre Funktion innerhalb des übertragenen Bildsystems und durch die Artikulationsweise ihrer Aussage von den beiden vorangehend besprochenen ab. Ihre Bilder stehen in einem weniger unmittelbaren Bezug zur emotionalen Sphäre

des Menschen. Diese Relation wird durch affektbehaftete Symbolik der Analogien erstellt. Die Phänomene der Naturumwelt erscheinen so expressiv aufgeladen und die metaphorische Verfremdung auch in bezug auf die Analogiefindung in gewisser Weise subjektiviert, weil diese nicht mehr direkt durch die Allegorie präformiert ist.

Das Objekt wird verstärkt in seiner individuell empfundenen Ausstrahlung erschlossen, wogegen die Analyse seiner objektiven Beschaffenheit oder Wirkungsweise an Bedeutung für die Transformation verliert.

Dennoch ist auch diese Gruppierung nicht losgelöst von den beiden vorangehenden zu sehen, sondern in ihrer Funktion für das metaphorische Ausdruckssystem der Dichtung auf diese abgestimmt. Ihre Bilder erstellen die Kulisse, das Hintergrundbild, in dem die latente Stimmung angelegt ist, welche in den vorausgehend zitierten Varianten beseelender Projektion sich als Emotion artikulierte. Sie unterstreichen und vertiefen deren Wirkung. Im Spannungsfeld dieser Stimmungen setzt sich folglich auch die Polarisierung fort, von der gleichfalls der Bildkomplex gekennzeichnet war, in dem die Erfahrungen auf dem Wege durch die Lebensstationen verarbeitet sind.

Am negativen Pol konzentriert sich die Spannung, die aus der Bedrohung durch die Natur in ihrer feindlichen Hypostase erwächst. Sie komprimiert sich entsprechend der schon angesprochenen thematischen Tendenz der Dichtung jedoch nicht derart, daß dies zu vernichtender Entladung führt.

Die Bedrohung, die Nator in seinen Bildern vermittelt, bleibt vielmehr häufig distanziert, nicht unmittelbar aggressiv, sondern eher ein fernes Signal, das schlaglichtartig die kontextliche Situation erhellt. In dieser Funktion stützen sich die Übertragungen oft auf statische oder bewegungsarme Analogien, deren hervorsteckende Merkmale im Bedeutungsfeld der Schwere, der physischen Leblosigkeit oder gar Todesnähe liegen. Alle Erfahrungen, die aus einer feindlichen Atmosphäre in der Naturumwelt erwachsen, werden von den Merkmalsübertragungen dieses Bedeutungskomplexes tangiert. Die Transformationen sind jedoch begrenzt auf ein eng umrissenes Bündel retardierender symbolhafter Zuordnungslinien, die auf die oben angesprochenen zentralen Bedeutungselemente der zu erfassenden Phänomene hinzielen. Bilder winterlicher Erstarrung oder sommerlicher Dürre provozieren in dieser Dichtung Vorstellungen der Krankheit

und Agonie, als deren prägendes Symbol sich die leblose Schlange herauskristallisiert:

S.25, Z.28stisne sila zimska kao kvrgal -
Die winterliche Kraft drückt wie ein Knorren (wie eine Geschwulst).

S.35, Z.3 ko tri mrtve zmije
Leže pred njim r'jeke

Wie drei tote Schlangen liegen die Flüsse vor ihm

S.44, Z.11 I stupovi, oko kojih od magle se pramen ovi
Kao guja oko štapa;

Und Säulen, um die sich eine Strähne von Nebel windet, wie eine Natter um den Stab

S.109, Z.6 Stajalo ondje je selo na obronku nalik na starca
Zgurena, gubava, koji kraj puta se sunča
Pokrit prašinom.

Z.24; a ceste bez putnika leže
Nalik na pobijene zmijurine.

Das Dorf stand dort am Abhang, ähnlich einem geduckten, aussätzigen Alten, der sich am Wegrand sonnt, bedeckt mit Staub und die Straßen (Wege) liegen da, ohne Wanderer, ähnlich erschlagenen Schlangen.

Ein häufiges Signal der Bedrohung ist in 'Živana' auch das Bild düsterer, schwer herabhängender Wolkengebilde. Diese Analogie erscheint intensiver und unmittelbarer in ihrer sensorischen Reizwirkung gegenüber der eher abstrahierenden Bedeutungsvermittlung im Bild der Schlangen:

S.26, Z.2 krv je stala
U žilama zemlji, tmina svu je ovi, ...
I oblak se na nju spusti ko olovna teška ploča.

Das Blut blieb der Erde in den Adern stehen, Finsternis hüllt sie total ein und eine Wolke senkt sich auf sie herab, wie eine schwere, bleierne Platte.

S.31, Z.1 Motrili su na obzoru, kako pare i oblaci
Niču s mora ko divovi, stiskaju se ko rvači

Sie schauten, wie am Horizont Dunstschwaden und Wolken aus dem Meer emporsprießen wie Riesen, sich drängen wie Ringer

S.31, Z.24 Od gvožđa je salivena
Oblačina, što se stvarara nad glavama našim

Aus Eisen ist das Wölkchen gegossen, das sich über unseren Köpfen bildet

S.48, Z.22 Dok oblačić, s visoka, proletjev nebesima, baca
Na one pustoši b'jele dugačku nemirnu sjenu
Što se ko avet put juga vlači.

Während ein Wölkchen, das am Himmel dahinfliegt, aus der Höhe auf diese weiße Wüste einen langen, unruhigen Schatten wirft, der sich wie ein Gespenst gegen Süden wälzt

Am stärksten affektbehaftet ist in dieser Gruppierung analoger Bedeutungstransformationen jedoch die Signalwirkung, die vom Abendrot als Indikator bevorstehender Gefahr ausgeht. Sie verbindet sich in 'Živana' häufig assoziativ mit der Vorstellung von Feuersbrunst und Blut. Im szenischen Verlauf der Dichtung stehen diese Bilder im Kontext mit der Darstellung vom Kampf eines Schiffes gegen die stürmische See:

S.29, Z.14 zapad sav se crveni
Kao vrata od kovine, kad je zari plam ognjeni.

Der Westen rötet sich ganz und gar wie ein Tor von Erz, wenn eine feurige Flamme es erhitzt.

S.29, Z.16; in diesem Bild entstammt die Assoziation des Blutes der mythologischen Vorstellung, daß Pojezda (Gestalt der Abenddämmerung) im Kampf um Zora Prijezda (Gestalt der Morgendämmerung) erschlägt:

Crni konjik k djevi hita, dok se za njim nebom vuče
Brazda, s koje mlaz se mrvi kao kaplje krvi vruće.

Der schwarze Reiter (Pojezda) eilt zum Mädchen (Zora) während sich hinter ihm am Himmel eine Furche entlangzieht, von der ein Strahl bröseln, wie Tropfen heißen Blutes.

S.30, Z.25 Promatrali ljudi more i požare nad vodama.

Die Leute betrachteten das Meer und die Feuersbrünste über den Wassern.

S.31, Z.5 - Gorski humi
Lomače su, što još plamte kroz sve sivlju maglu tanku.

Die Gebirgs-Hügel sind Scheiterhaufen, die noch durch den immer graueren feinen Nebel flammen.

Eine Gefahr, die erahnt oder reflektierend prognostiziert wird, kündigt sich also wie im volkstümlichen Verständnis durch ein Zeichen in der Natur an, das, relativ statisch und distanziert, durch ein affektbehaftetes Symbol innerhalb der Analogie zur anthropologischen Sphäre in Relation gesetzt, das Gefühl immanenter Spannung vermittelt. Die Vergleichspunkte beziehen sich dabei vor allem auf den dinglichen Bereich.

Die unmittelbare Bedrohung des Menschen durch die aggressive Natur verbindet Nator dagegen mit Bildern voll intensiver Bewegung, in denen sich die Spannung in dramatischer Aktion entlädt. Die Analo-

gien verlagern sich verstärkt auf den Zeitwortbereich.

Im Verlauf der Dichtung widmet Nazor dieser Thematik das Kapitel 'Pjesma o Parahu',⁵¹ in welchem er die potentielle Schwäche und Nichtigkeit des Menschen gegenüber den Naturgewalten exemplarisch durch eine einsam kämpfende Schiffsbesatzung versinnbildlicht. Im Aufbäumen des angeschlagenen Schiffes symbolisiert er zugleich das Behauptungsvermögen in scheinbar aussichtsloser Position. In diesen szenischen Kontext tradiert Nazor die Geräuschkulisse und die intensive Bewegung von Sturm, gepeitschtem Meer und Schiff zu einem Inferno des Wütens seiner Sturmdämonen, wobei er alle beteiligten Phänomene in seine mythische Umwandlung einbezieht. Das Element der Wildheit - in Nazors Bildern aufgrund des Bezuges zur mythologischen Vorstellungswelt durch vielfach sehr topologische Vergleichspunkte in seinem Effekt gezähmt - manifestiert sich überwiegend in animalisierenden Analogien. Mit einer solchen symbolisierenden Tendenz impliziert das allegorische Kampfbild dieses Kapitels von 'Živana' die Wurzel zu einem für Nazors Dichtung symptomatischen vertieften Bedeutungssinn, indem es auf die Auseinandersetzung des Menschen mit dem animalischen, dem anarchischen Element schlechthin verweist.

Eine solche Dimension der Übertragung klingt jedoch in 'Živana' erst an, während sie explizit dann in 'Utva' zum Tragen kommt. In 'Živana' konzentriert sich das dichterische Interesse noch überwiegend auf die bildliche Synthese von Mythos und unmittelbarer Naturimpression, während die didaktische Konzeption eher unterschwellig mitschwingt in der den Bildkomplex beherrschenden Opposition von Agression und Behauptungswillen:

S.25, Z.11 Zavijahu B'jesi kao čopor pasâ i kurjakâ,
 Kao vali, kad se lome u žvalima vijavice.
 Z.18 Bjesovi su navalili ko iz luga vuci ljuti.

Es heulten die Dämonen wie ein Rudel von Hunden und Wölfen, wie Wellen, wenn sie sich in den Mäulern des Schneegestöbers brechen ..
 .. Die Dämonen stürmten heran, wie aus dem Wald die wütenden Wölfe.

S.29, Z. 6 More cvrči
 Od koluta plamenoga, što se topi

Das Meer quiekt von dem flammenden Ring, der versinkt

S.32, Z.16 I valovi pište, kao u zmajevim ustma pjene.
 Und die Wellen zischen, wie der Schaum im Maul des Drachens.

51 Dämon des Sturmwindes in Črts Gefolge.

S.33, Z.15 Propinje se more kada bičevi ga udaraju
 Mrzle vode
 čitava lađa stenje,
 Dok je huka vodâ nalik na rikanje gladna lava.

Das Meer bäumt sich auf, als es die Peitschen des frostigen Wassers treffen das ganze Schiff stöhnt, während das Heulen der Wasser dem Brüllen eines hungrigen Löwen gleicht.

S.32, Z. 9 Naglim skokom
 Ko ošiban konjic lađa đipnula nad dubokom
 Sva se trgnu i potresa
 Splav ko divlja zvijer, kada nenadana bol je prene.

S.34, Z. 7 Pa ko zvjerka utučena po vodi se jedva vuče;

Jäh sprang das Schiff wie ein gepeitschtes Pferdchen in die Höhe das Floß fährt auf und schüttelt sich, wie ein wildes Tier, wenn ein unerwarteter Schmerz es aufschreckt ... und wie ein niedergeschlagenes Tier schleppt es sich kaum über das Wasser

Unter dem Vorzeichen positiver Erfahrung formiert sich das Hintergrundstimmungsbild der metaphorisch verfremdeten Naturumwelt formal ganz analog an seinem entgegengesetzten Pol. In wesentlichen Teilen basiert es sogar auf dem gleichen Analogiereservoir, zeigt es gleichermaßen konstante Zuordnungslinien zwischen Objektbereich und übertragener Vorstellung, die ins Symbolhafte verdichtet werden. Hier wie dort sucht sich der Affekt sein Signal im expressiven Ausdruckswert der verschiedenen Erscheinungsformen des Sonnenlichtes, in der Intensität des Farbtons Rot, in ausgeprägten Bewegungsformen in der Natur.

Im veränderten szenischen Kontext, in assoziativer Verbindung mit der Emotion der Liebe, der Hochstimmung des Sommers, des Fruchtreichtums der Herbstnatur verschiebt sich jedoch der Symbolgehalt teilweise diametral. Vor allem das Bild des Feuers, der Flamme als Analogie des Sonnenlichtes, wandelt sich vom Indiz der Gefahr zum Zeichen der Emphase:

S.76, Z.21; die Liebe zwischen Momir und Grozdana deutet sich an:

..... A kad, jednom, proljetnoga
 Sunca zraka gaj obasja kao da je požar planô,

Und als einmal der Strahl der Frühlingssonne den Hain überstrahlt, als wenn eine Feuersbrunst aufgeflammt wäre

S.128, Z.21; die Zeit der Fruchtfülle:

Bijaše, kada se sunce ko požar na obzoru gasi.
 Z.23 Gorjeli vrši planinâ

Es war, als die Sonne wie eine Feuersbrunst am Horizont langsam verlosch Es flammten die Gipfel der Berge

Nazor modifiziert die Wertanmutung seiner Transformationen auch dadurch, daß er über den Objektbereich solche Elemente in die Bilder einfließen läßt, die, vornehmlich von mythischen und volkstümlichen Vorstellungen her, traditionell positiv oder negativ konditioniert sind. So verbindet sich beispielsweise das Symbol der Flamme in 'Živana' bei Bildern mit depressivem Stimmungsgehalt häufig mit Impressionen des Abendrots, wogegen es im folgenden Beispiel als Ausdruck der Sommereuphorie in Analogie zum Rot der Mohnblüte gestellt wird:

S.106, Z.20; Živana betrachtet das reifende Korn:

..... Makov je cvijet
 2.22 Gorio kao plamičak na tankome drsku.

Die Blüte des Mohns brannte wie ein Flämmchen auf dem feinen Stengel.

Wie das Flammensymbol, zumeist über das Sonnenlicht in seinen unterschiedlichen Modifikationen projiziert, so erweist sich auch die Bewegung des Meeres als eine für Nazor extrem affektbehaftete Ausdrucksform der Natur, die in verändertem Bildkontext zu diametral entgegengesetztem Stimmungswert führt:

S.90, Z.5 Njihao se
 Usjev mladi prema bogu kao vali, kada nose
 Pjene svoje k liti,

Die junge Saat bewegte sich dem Gott zu, wie die Wellen, wenn sie ihren Schaum zur Klippe tragen

S.125, Z.16 i usjev nedogledan, koji se sličan
 Pučini morskoj Ielija od krila vjetra s planine.

.... und die unüberschaubare Aussaat, die sich, ähnlich wie die hohe See, durch den Flügel des Windes vom Gebirge her bewegt (wiegt).

Der zuletzt zitierte Beispielkomplex läßt erkennen, daß auch die metaphorische Transformation der Naturumwelt- und Kosmosphänomene, welche dem szenischen Verlauf seinen atmosphärischen Rahmen gibt, nicht primär die originelle Analogie sucht, sondern vielmehr durch eindeutige symbolhafte Bezüge dem Gesamtsystem der das Epos prägenden mythischen Verwandlung angenähert oder integriert wird.

Wie die gesamte Bildwelt der Dichtung von Oppositionen beherrscht ist, so ist auch der Ausdrucksgehalt dieser Bilder weitgehend exponiert. Die wenigen Übertragungen im spannungsneutralen Bereich zwischen den beiden Polen, die sich auf die sensorische Impression beschränken und keine unmittelbare symbolisierende Verbindungslinie zur anthropologischen Sphäre erkennen lassen, stehen

meist auf der Schwelle zum reinen Topos:

S.100, Z.27 Šuma spava. Mjesečevo ml'jeko sja na zelen-sagu.

Der Wald schläft. Die Milch des Mondes glänzt auf dem grünen Teppich.

S.101, Z.24 zatravljena
Onom srebrnom tišinom punom čežnje i života;

.... verzaubert von jener silbernen Stille voller Sehnsucht und Leben

Nazors poetisches Engagement, so das Fazit, und damit auch der poetische Reiz, der von der metaphorischen Verfremdung des Naturbildes zur atmosphärischen Kulisse der anthropologischen Problematik in 'Živana' ausgeht, konzentriert sich in erster Linie auf die Einbeziehung der Bilder in das System der Symbolisation und sekundär auf die Form, in der dieser Integrationsprozeß auch die sensorisch ästhetische Komponente impliziert.

4. 25 Die metaphorische Komposition der Personifikationen

Wurde einleitend zur Präsentation des metaphorischen Ausdrucks von 'Živana' die Funktion der zentralen mythischen Gestalten im thematischen Konzept dieser Dichtung und als motivierende Elemente der metaphorischen Übertragungen angesprochen, so soll hier zum Abschluß dieses Teils der Besprechung die Komposition der mythisch motivierten Personifikationen aus den Mosaiksteinen singulärer metaphorischer Transformationen kurz umrissen werden. Die Fülle der Bilder, welche die Dichtung zu diesem Komplex liefert, erlaubt es nur, eine kleine Auswahl vorzustellen. Dabei kann die Mehrzahl der lediglich vordergründig anthropomorphisierenden oder dämonisch animalisierenden Übertragungen unberücksichtigt bleiben. Entscheidend für unsere Fragestellung sind vielmehr diejenigen Bilder, in denen sich die emotive Problematik der Dichtung entfaltet. Wir konzentrieren uns daher auf die Gestalten der Zora⁵² und Živana, weil hier die vom Dichter ausgehende gefühlshafte Projektion an ausgeprägtesten spürbar wird.

52 In der Überlieferung der Mythologie hat Zora (wörtlich: Morgenröte) eine morgendliche, eine abendliche und eine nächtliche Hypostase. Sie ist wechselnd die Geliebte der feindlicher Brüder Prijezda (Gestalt der Morgendämmerung) und Pojezda (Gestalt der Abenddämmerung).

Das bildliche Fundament dieser Gestalten erwächst aus der metaphorischen Umsetzung der Erfahrung der Naturumwelt, des Naturbildes. Vertiefend wird ihre kompositorische Struktur darüberhinaus durch die in der allegorischen Ebene der Dichtung implizite anthropologische Problematik mitgeprägt. Sie entfalten sich damit zu komplexen gefühlsbegabten Persönlichkeiten, in denen die sonst stärker fragmentarisch in das Epos verwobenen erfüllenden und beseelenden Projektionen eine Einheit formen. Sie werden so auch zu tragenden Säulen der mythisch-allegorischen Bildwelt, deren metaphorischer Charakter - besonders bei der Gestalt Živanas - durch die Unmittelbarkeit der Projektion und die komplexe Form, in der sie die Gefühlswelt einbezieht, verdrängt werden kann. Natur und Person verschmelzen hier weitgehend in der bildlichen Synthese.

Wie in verschiedenen anderen Elementen der Dichtung, so sind auch besonders bei der Gestaltung Zoras und Živanas parodistische Züge erkennbar.⁵³ Nazor lehnt ihr Erscheinungsbild an den Typus weiblicher Helden der epischen Tradition und der 'Narodna Poezija' an und verleiht ihnen, von dieser Basis ausgehend, ihre individuell empfundene Prägung und aktualisierte symbolhafte Funktion, mit der sie ihre Rolle im szenischen Bildverlauf der Dichtung erfüllen.

In bezug auf Zora artikuliert Nazor seine bildliche Anspielung auf die Tradition der Volkspoesie noch verstärkt durch sprachliche stilistische Wendungen, wenn er, wie sich am Beispiel zeigen wird, bei der Reihung ihrer schmückenden Attribute das kaum in die deutsche Übersetzung zu integrierende 'do' (wörtlich: bis, bis zu) als eine typische Formel dieser Gattung aufnimmt.

In Zora verkörpert er den Typ der jugendlichen Schönheit. Aus dem Naturbild des Morgen- und Abendhimmels komponiert er in ausgeprägt romantischer Empfindung durch die metaphorische Transformation ihre Charakteristika: Anmut, Farbigkeit, Frische und Liebreiz. Die allegorisch-mythische Konzeption der Dichtung überträgt ihr jedoch auch eine martialische Note, die sie als Widersacherin von Črt im Kampf gegen die Finsternis entfaltet. In dieser Pose gleicht sie den amazonenhaften Frauengestalten der epischen Dichtungstradition. Für

53 Es entspricht nicht unserer Zielsetzung, die traditionellen Anspielungen dezidiert zu eruieren. In ihren grundsätzlichen Zügen, besonders bezogen auch auf den Geist der Epen, sollen die traditionsbezogenen parodistischen Elemente in einem späteren Abschnitt der Untersuchung noch angesprochen werden.

Nazor wird sie im aktualisierten Verständnis zur Fackelträgerin und Symbolgestalt der Hoffnung. Vor allem auf diese symbolisierende Funktion hat er ihre Gestaltung zugeschnitten:

S.50, Z.29 Motrio Nevid je njene laktove, usta,
Nebesnog cvijeta čašku

Nevid (eine andere Bezeichnung für Črt) betrachtete ihre Ellenbogen, den Mund, die Blüte der himmlischen Blume.

S.51, Z. 7 Ciknu djevojka; jačim svijetlom sva zatreperi
Dignuvsī zublju, što gori.

Das Mädchen (Zora) jauchzt auf; sie erzittert in stärkerem Licht, indem sie die brennende Fackel erhebt.

S.30, Z.21 - Ko da ruže s visa baca
Noćna Zora; ko da plamsa, gdjeno vali nebo ljube,

Es ist, als würde die nächtliche Zora Rosen von der Höhe werfen, als würde es flammen, wo die Wellen den Himmel küssen,

S.74, Z.24 Sva rosna u kopreni svojoj

Ganz voller Tau in ihrem Schleier

S.82, Z. 2 Zora nebom ide, cv'jeće sipa
Sa visoka

Z.11 Oko grla do tri nize, na glavi ti do tri v'jenca.
U ruci ti vedro rose crpene iz rajskog zdenca.
Probila si zid od tame, preletjela plot od sjene,
Pa ko galeb krila rujnih na slane se spusti pjene
Mora plava

Zora geht über den Himmel, schüttet Blumen von der Höhe Um den Hals drei (Perlen-) Schnüre, auf dem Haupt drei Kränze. In der Hand hast du einen Kübel mit Tau, geschöpft aus dem paradiesischen Brunnen. Du hast die Mauer von Finsternis durchbrochen, du hast den Zaun von Schatten überflogen und dich wie eine Möwe mit roten Flügeln auf die salzige Gischt des blauen Meeres herabgesenkt.

S.30, Z.11 Gorjeli su oblačići u visini. Zora tada
U val baci kristal-čašu.
Ona će je zemlji sutra don'jet punu pjene. Živo
Biserje će opet sjati na milini vrata njena,
Nova nada probudit se u srcu će svih Slavena.

Die Wölkchen flammten in der Höhe. Da wirft Zora eine Kristallschale in die Woge. Sie wird sie morgen der Erde voller Schaum zurückbringen. Lebendige Perlen werden wieder an der Schönheit ihres Halses glänzen, neue Hoffnung wird in den Herzen aller Slaven erwachen.

Entsprechend ihrer zentralen Bedeutung im Epos hat Nazor mit Živana im Vergleich zu Zora die komplexere Gestalt geschaffen. In ihrem Bild verbindet sich die Vielfalt der Naturerscheinungen mit dem emotiven Ausdruck, der gespeist wird aus der Fülle menschlicher Lebenserfahrung. Folglich entwirft Nazor Živana als die reife, betont

weiblich empfindende und agierende Schönheit. Sie durchlebt im Verlauf der Dichtung alle Stationen weiblicher Erfahrung, ist in ihren Regungen subtiler, in ihrem Charakter schillernder als Zora, vielfältiger in ihren kommunikativen Beziehungen. Sie ist umworben, geliebt, durch Črts kalten Prunk verführt, leidgeprüft. Als Verkörperung der Fröhsommernatur erscheint sie voll erotischer Ausstrahlung, im Sommer dagegen von mütterlichen Zügen geprägt. Der Winter wiederum zeigt sie als Gefangene und kühle Geliebte Črts, als Verräterin ihrer Kinder, der Menschen. Auch in dieser Rolle der Abtrünnigen, die ihr die überlieferte Mythologie zuweist, sieht Nazor sie mit elegischer Teilnahme. All diese Nuancen ihrer emotiven Struktur vereint er harmonisch mit der anthropomorphisierenden Transformation und formt so diese Gestalt zu der Personifikation mit der intensivsten Ausstrahlung in diesem Epos:

S.38, Z. 1 Bila si nam gizdava u zelenom ruhu svomu,
 Z. 3 Kad je ruka lagana Momira, tvog mladog sina,
 Pod nogom ti sterala, preko strane i poljane,
 I u klancu, i na žalu, sag pun rose i mirisa,
 Sag od ružmarina.

Du warst stolz in deinem grünen Gewand als die leichte Hand Momirs, deines jungen Sohnes, dir über Gebiete und Felder, in der Schlucht und an dem Gestade unter dem Fuß einen Teppich voller Tau und Duft ausbreitete, einen Teppich von Rosmarin.

S.41, Z.13 razabrala
 Živana je glas djetetov; i kora je mrzla pala
 S njena srca.

Živana hat die Stimme des Kindes vernommen, und die frostige Rinde ist von ihrem Herzen gefallen.

S.73, Z.13 grudi se njene talasaju zreo ko usjev⁵⁴
 O podne, pod udarom vjetra

Ihre Brüste wogen reif, wie die Aussaat am Mittag unter dem Stoß des Windes.

S.119, Z.4 Tek su sada zemske r'jeke žile njene kucavice,
 Šume vlasi, bila gorska ruke, koje grleć štite
 Od vjetara i poplava plodne doce i ravnice,
 Gdje njezine dojke niču, porod ljudski da nasite.

Erst jetzt sind die Flüsse der Erde ihre Schlagadern, die Wälder ihre Haare, die Bergkämme ihre Hände, die umarmend die fruchtbaren Täler und Ebenen, wo ihre Brüste wachsen, um das Menschengeschlecht zu sättigen, vor Winden und Überschwemmungen schützen.

54 Im Text erscheint 'zreo' (reif) in unüblicher Weise als Adverbform.

S.21, Z.15; Klagegesang der Frauen und Mädchen über die Entführung Živanas durch Črt:

Ugrabi te prijearom, ponio te u mrčavu,
 Da ti crni b'jelu grud, da ti kalja sv'jetlo lice.
 Od prstiju njegovih prosule se s ruha tvoga,⁵⁵
 Toke: oči Mjesečeve, biser: suze Daničine.
 Na jezersko mutno dno sa struka ti pojas pade,
 Pās od zelen-tkivā!

Er entführte dich mit Täuschung, nahm dich mit in den dichten dunklen Wald, um dir die weiße Brust zu schwärzen, um dir das helle Antlitz zu besudeln. Durch seine Finger fielen von deinem Gewand die Silberplatten (der Brustharnisch): die Augen des Mondes, die Perlen: die Tränen der Danica. Auf den trüben Grund des Sees ist von deiner Hüfte der Gürtel gefallen, ein Gürtel von grünen Geflechten.

S.35, Z.26 Črt joj srce oledeni
 S.46, Z.21 - Krv je njena
 Sada crna i studena.

Črt vereist ihr das Herz Ihr Blut ist jetzt schwarz und kalt.

S.39, Z.17 Al' te sada grdan, hud okovao bog lancima,
 Na kosu ti pao sn'jeg,

Aber jetzt hat dich ein häßlicher, böser Gott mit Ketten gefesselt, auf dein Haar ist dir Schnee gefallen

Das lebendige Odium der Personifikation Živana und partiell auch der sie tangierenden Gestalten resultiert nicht zuletzt aus der differenzierten Ausgestaltung ihrer kommunikativen Beziehungen und der dabei artikulierten Empfindung als integriertem Bestandteil des metaphorischen Bildbereiches. Manifestes Beispiel dafür sind die Bilder ihrer Frustrationserlebnisse, in denen im Tenor zwischen Wehmut und melancholischer Fügung in ein unvermeidliches Schicksal ihre Begegnungen mit den Gestalten der spätherbstlichen und winterlichen Jahreszeit skizziert werden. Sie sind das Gegenstück zum früher zitierten Bild der sich umarmenden Erde und Sonne, das zum Ausdruck höchster erotischer Euphorie wurde:

S.16, Z.17; Živana zu Kaica:⁵⁶

Premrzla je ruka tvoja mlad Kaica. Lišće vene,
 Čim ga takneš. Hladan ti je cjelov, mrzli zagrljaji;

Allzu frostig ist deine Hand, junger Kaica. Das Laub welkt, sobald du es berührst. Kalt ist dein Kuß, frostig die Umarmungen.

S.17, Z.3; Zlatokos und Kaica reflektieren über ihr eigenes Wesen:

55 Gestalt des frühen Morgens.

56 Gestalt der Sonne im Oktober.

Mi smo tužni na dnu, srca, mi smo kosci u jeseni,
Wir sind traurig im Grunde unseres Herzens, wir sind Schnitter im 57
Herbst,

S.45, Z.24; Živana äußert ihre Ergebenheit gegenüber Črt:

..... Sadioče crnih l'jeha, ja sam tvoja!

Du Setzer der schwarzen Beete, ich bin dein.

Der Überblick über die thematische Komponente von 'Živana' und der erste Einblick in die Struktur des metaphorischen Ausdruckssystems der Dichtung wurden mit einer relativ umfangreichen Auswahl von Beispielen des metaphorischen Bildmaterials und mit ausführlicher Würdigung des Kontextes entwickelt, weil in diesem ersten der nazorschen Epen thematische Schwerpunkte gesetzt und strukturelle Grundzüge angelegt sind, die in den folgenden mehr oder weniger ausgeprägt, vertieft oder modifiziert wiederkehren.

Als Quintessenz der Betrachtung kristallisierten sich die folgenden Schwerpunkte heraus: Das Epos 'Živana' ist Ausdruck einer tiefen, ungebrochenen und differenzierten emotionalen Beziehung zur Natur. Sie artikuliert sich überwiegend in einer sehr volkstümlich-romantischen Weise und impliziert so auch ein Bekenntnis zur Volksliedtradition, das über andere literarisch-traditionelle Anspielungen in seinem Gewicht für das Epos dominiert.

Deutliches Zeichen der romantischen Empfindungsbasis der Dichtung ist die Tatsache, daß Nazor dem Epos als Motiv ein Bild der slawischen Mythologie zugrundegelegt hat. 'Živana' besitzt damit zwei entscheidende Aussagedimensionen: eine subjektiv-emotionale, in der das persönliche gefühlshafte Verhältnis zu den genannten Phänomenen, in erster Linie aber die symbolhafte Beziehung zum Naturbild angesprochen ist und eine didaktische, in der sich das individuelle Gefühl zu einer generalisierenden Aussage über die Bedeutung traditioneller Vorstellungen für einen bestimmten Adressatenkreis verdichtet.

Zur Verschmelzung dieser Elemente in einer szenischen Komposition, die auch heute noch zum großen Teil frisch und unmittelbar anspricht, muß Nazor eine Fülle traditioneller und vielfach zum Topos verblaßter Bildelemente aktualisieren. Dieser Aktualisierungsprozeß, der durch den systematischen Aufbau des metaphorischen Aus-

57 Zlatokos ist die Gestalt der Sonne im September.

...konkrete, methodische Konzept und
...über diesen Aspekt

5. Der metaphorische Ausdruck im 'Medvjed Brundo'

5. 1 Die Thematik des 'Medvjed Brundo' und der Stellenwert des metaphorischen Ausdrucks im Epos

Mit dem 'Medvjed Brundo' hat Nazor - besonders für den nicht kroatischen Leser - das inhaltlich und formal wohl interessanteste seiner Epen geschaffen. In dieser relativ kurzen aber deshalb umso packenderen Dichtung kleidet er das historische Schicksal seiner Heimat in das allegorische Gewand der Tierfabel. Besonderes Gewicht für die Problematik der Dichtung gewinnt dabei die politische und soziale Verfassung Dalmatiens und im weiteren Sinne auch des gesamten Kroatiens an der Wende zu unserem Jahrhundert.

Die Fabel zeigt die innere Zerrissenheit des Landes und die daraus resultierende Ohnmacht gegenüber dem äußeren Feind, der im Epos selbst durch venezianische Holzfäller repräsentiert wird. Mit dem Bild des inneren Zwistes und der äußeren Bedrohung verbindet Nazor die Verwüstung seiner heimatlichen Landschaft, die Zerstörung der Wälder durch fremde Ausbeutung.

Von besonderem Charakter sind die Tiergestalten seiner Fabel. Ihre Genese als Produkte der nazorschen Phantasie erscheint zwiespältiger Natur und doch sind sie als elementar-lebendige, reale Wesen, als der 'heimatliche Ureinwohner' (domaći starosjedilac) dieser Landschaft, wie Marjanović es formuliert,⁵⁸ empfunden. Einerseits repräsentieren sie innerhalb der allegorischen Bedeutungsebene Gestalten der politischen und sozialen Szenerie Dalmatiens, deren Typologie und Verhaltensmuster durch die Merkmale und Gewohnheiten der jeweiligen Tiergattung versinnbildlicht und akzentuiert wird. Vor allem aber ist ihre Substanz von ihrem eigentlichen animalischen Wesen geprägt. Dadurch, daß Nazor bei der bildlichen Verschmelzung der beiden Vorstellungsebenen den tierhaften Charakter seiner 'Akteure' dominieren läßt, fehlt dieser Fabel jedwedes Odium einer trockenen Konstruktion, einer plakativen Übertragung.

Um die sowohl aus dem konkreten Erlebnis, als auch aus traditioneller Überlieferung gewonnenen Elemente, die kraft Nazors Phanta-

58 Milan Marjanović, Vladimir Nazor kao nacionalni pjesnik. Zagreb 1924, str. 34f.

sie mit der Synthese zweier Bedeutungsbereiche in den 'Medvjed Brundo' einfließen, besser fassen zu können, erscheint es legitim, hier kurz auf die Entstehungsgeschichte der Dichtung und auf einen möglichen bedeutsamen Bezugspunkt in der Tradition der dalmatinischen Literatur einzugehen. Auf diese Weise wird der Zugang zum Verständnis des metaphorischen Ausdrucks erleichtert.

Nazor selbst skizziert in außerordentlich plastischer Weise die Genese seiner Dichtung aus dem Zusammenwirken realer Eindrücke und ihrer allegorisierend-expansiven metaphorischen Umformung durch seine Einbildungskraft in einem Essay mit dem Titel: "Kako je postao 'Medvjed Brundo'" (Wie der 'Medvjed Brundo' entstanden ist).⁵⁹ Durch seine anschauliche Darstellungsweise, die auch emotional in die Dichtung einstimmt, wird dieser kurze Essay eher wie ein Prolog zum Epos, als wie ein interpretierender Kommentar empfunden. Nazor motiviert in ihm alle wichtigen Gestaltungselemente der Dichtung, ihr Naturbild und ihre Akteure, sowohl aus seiner persönlichen Anschauung, wie auch in ihrer Ausschmückung durch seine individuelle Einbildungskraft, die ihnen ihre erweiterte bildliche und bedeutungsmäßige Dimension gibt. Er weist auch selbst darauf hin, daß der Verschmelzungsprozeß der Vorstellungsbereiche Tierwelt und anthropologische Sphäre sowie der animalische Anmutungscharakter, den seine Akteure dabei gewinnen, nicht unwesentlich durch das Vorbild von Kiplings Dschungelbuch bestimmt worden sind. Durch die betont tierhafte Gestaltung der Akteure wird ihre metaphorische Bedeutung im Epos kaum empfunden.

In seinem Essay beginnt Nazor die Schilderung seiner Eindrücke, die zur Grundlage des 'Medvjed Brundo' werden, mit einem Besuch des dalmatinischen Sabor (Parlament) etwa um das Jahr 1900. Eine Debatte, die er dort erlebt, erscheint ihm sinnbildlich für Zerstrittenheit und innere Ohnmacht der kroatischen politischen Szene. Die Typologie der versammelten Politiker fließt in die Gestaltung seiner Akteure der Tierfabel ein. Die Parlamentssitzung wird im Epos im Abschnitt 'Vijećanje' (Beratung) parodiert, in dem ein Rat der Tiere abgehalten wird, der sich jedoch in einem Chaos auflöst. Dem Besuch Nazors im Parlament von Zadar folgt die Schilderung ei-

59 Vladimir Nazor, Kako je postao 'Medvjed Brundo', in: Eseji, Članci, Polemike (Essays, Aufsätze, Polemiken), Djela Vladimira Nazora, Knjiga XVI. Zagreb 1950, str. 9-20.

ner Wanderung durch das Velebit-Gebirge, deren wesentliche Erfahrungsstationen im Anblick verbrannter Waldgebiete und im Erlebnis des schmachvollen Todeskampfes eines uralten Bären in einer Falle bestehen.⁶⁰

Der vom Feuer zerstörte Wald signalisiert Nazor die Vernichtung kroatischer Wälder im Laufe der Geschichte. Sein Bild prägt die Schlußszene der Dichtung entscheidend mit.

Die Gestalt des Bären verbindet sich in Nazors Phantasie mit dem Bild eines Politikers aus dem Sabor in Zadar zur Titelfigur in seinem Epos.

Unter dem Eindruck seiner Erlebnisse, die er in Traumphantasien verarbeitet, formiert sich für den Dichter die Vision vom ursprünglichen Zustand der von ihm durchwanderten Landschaft mit der Vielfalt ihrer Tierwelt und von ihrer Zerstörung. Das Bild der Tiere beginnt sich mit dem der menschlichen Bewohner des Landes zu verschmelzen, das Nazor im Zeitrafferverfahren aus dem Verlauf der dalmatinischen Geschichte bis hin in seine Zeit zusammenfaßt.

Wenngleich die Schilderung von Nazors Wanderung und der Entstehungsgeschichte seiner Dichtung sicherlich größtenteils authentisch ist und auf spontanem Antrieb beruhen mag, so stellt sie doch einen Topos der dalmatinischen Literaturtradition dar. Gleichgültig, ob vom Dichter direkt ins Auge gefaßt oder gewissermaßen ein unvermeidlicher Zufall, drängt sich sofort die Parallele zum Motiv der 'Planine' des bezeichnenderweise aus Zadar stammenden Petar Zoranić auf.⁶¹ Für eine möglicherweise absichtliche Anspielung gibt es, wie sich zeigen wird, Indizien auch im metaphorischen Ausdruck des 'Medvjed Brundo'. Im Mittelpunkt der an Sannazaros 'Arkadia' angelehnten, aber mit starken patriotischen Akzenten versehenen eklogenhaften Dichtung 'Planine' steht gleichfalls eine Wanderung des Dichters durch das heimatliche Gebirge. Wenn Nazor über die soziale und politische Agonie seiner Heimat trauert, so klagt Zoranić über die Bedeutungslosigkeit der Dichtung seines Landes in der eigenen Sprache. Beiden Dichtern gemeinsam ist der patriotische Gedanke, das 'Rodoljublje' (Vaterlandsliebe) als Grundzug der dalmatinischen

⁶⁰ Der Velebit ist ein Gebirgszug an der Küste Norddalmatiens zwischen Zadar und Senj.

⁶¹ Petar Zoranić (1508 bis etwa Mitte des Jahrhunderts). Seine 'Planine', 1569 posthum gedruckt, werden als der erste kroatische Roman bezeichnet.

Literatur, der im Zusammenhang mit dem Erlebnis der heimatlichen Landschaft artikuliert wird, aber Nazor kehrt einen entscheidenden Topos von Zoranić um, indem er nämlich ein zerstörtes, ein entzaubertes 'Arkadien' vorfindet und schildert.

Daß Nazor eine Anspielung auf die genannte literarische Tradition seiner Heimat direkt im Auge gehabt haben mag, deutet sich durch das einleitende metaphorische Bild zu seinem 'Medvjed Brundo' an. Es ist, neben einem kurzen weiteren Einschub in dieser Dichtung, das einzige Beispiel in allen vier Epen dafür, daß sich der Dichter selbst zu Wort meldet. Nazor beginnt nämlich seinen 'Medvjed Brundo' mit der, wie es der später noch in anderem Zusammenhang zu zitierende Jensen bezogen auf den 'Osman' von Gundulić so schön formuliert: "... in dem echt epischen Sinne ... üblichen Anrufung der Musen ..." ⁶² in Gestalt der Vilen seiner heimatlichen Mythologie. Auch bei Zoranić ist die Begegnung des Dichters mit den Vilen als Musen ein entscheidendes Erlebnis. Aber wie Nazors 'Arkadien' seines ursprünglichen Reizes beraubt wird, so widerruft der Dichter auch den kaum ausgesprochenen Einleitungstopos zu seinem Epos.

Dieses Bild, in dem auch der motivierende Impuls, die innere Beziehung des Dichters zu seinem Epos mitschwingt, spiegelt einerseits tiefes emotionales Engagement, das sich jedoch mit einem Anflug von Melancholie und Resignation paart. Diesen melancholischen Unterton versucht Nazor mit der Ironie zu überspielen, mit der er sich von seinen epischen Musen distanziert und das 'Heldentum' seiner Helden freundschaftlich bespöttelt:

S.159, Z.3 Pjevam davne zgode: borbe, srdžbe, slave
 Junačke zvjeradi naših zelen-gora
 Z.7 Vilo, Pegaza mi vikni
 Z.9 Ne znam pravo, dal' mi vilinj-konj još vr'jedi
 Al' me silno mami ona stara bruka.

Ich besinge längst vergangene Begebenheiten: Kämpfe, Zorn, Ruhm des heldenhaften Getiers (der heldenhaften Tiere) unserer grünen Berge Vila, ruf mir den Pegasus Ich weiß nicht recht, ob mir das Pferd der Vila noch etwas wert ist, aber mich verführt mächtig jene alte Schmach.

Ganz entschieden wird dagegen in einem anderen Bild die elementare innere Verbindung zur Heimat zum Ausdruck gebracht:

62 Alfred Jensen, Gundulić und sein Osman. Göteborg 1900, Seite 147.

S.184, Z.10 Pozdravljam te, zemljo, naša grudo rodna
 Z.12 Za sve one niti, s kojih boli duša
 Kad od tebe sin tvoj otkinut ih kuša,
 Za pelin i otrov, što ga za te pismo,

Ich grüße dich, Erde, unsere heimatliche Scholle um all jener Fäden willen, von denen die Seele schmerzt, wenn dein Sohn sie von Dir loszureißen versucht, um des Wermuts und Giftes willen, das wir für dich getrunken haben.

Mit dem Hinweis auf die thematischen Schwerpunkte des 'Medvjed Brundo' und mit dem Tenor der beiden zitierten Bilder sind auch die wichtigsten Objektbereiche des metaphorischen Ausdrucks und seine wesentlichen Tendenzen in diesem Epos vorgezeichnet. Die Bilder beziehen sich einerseits auf die Landschaft des Velebit-Gebirges und seine Zerstörung, sowie zweitens auf die Akteure der Dichtung, ihre Typik, ihre Charaktere und ihre Konflikte.

Im Unterschied zu 'Živana' fehlt dieser Dichtung der mythologische Überbau. Dem metaphorischen Ausdruck in seiner Gesamtheit kommt daher nicht mehr die gleichermaßen essentielle Bedeutung im gesamtKompositorischen Konzept der Dichtung zu.

Der Metaphorisations- und Symbolisationsprozeß ist gegenüber 'Živana' profanisiert, weil keine mythologische Bildwelt der privaten Imagination des Dichters mehr direkt nutzbar gemacht wird. Die Naturmetaphorik wandelt ihren Charakter insofern, als die Motivation der Beseelformen intuitiver, situationsgebundener, stärker vom sensitiven Reiz geprägt scheint, da der von der Allegorie eines mythologischen Motivs implizierte symbolhafte Bezug entfällt.

Auch die Entwicklungsrichtung der metaphorischen Bilder und die innere Motivation ihrer Genese ändert sich. Im 'Medvjed Brundo' ist es weniger eine Allegorie, die das metaphorische Einzelbild evokiert oder aktualisiert, sondern der Prozeß verläuft in entgegengesetzter Richtung: Die Einzelbilder expandieren, attrahieren andere und formen sich zu umfassenderen Gebilden, zu Personifikationen und Dämonisierungen der Naturphänomene, die teilweise auch szenisches Eigenleben entwickeln. Sie fügen sich jedoch nicht zu einem derartig komplexen und eigengesetzlichen System zusammen, wie es für 'Živana' charakteristisch ist.

5. 2 Die Naturumwelt

Das äußere Erscheinungsbild der Naturumwelt ist im 'Medvjed Brun-

do' das sichtbare Signal für die innere Verfassung ihrer Bewohner. Zwischen den gesellschaftlichen und politischen Verfallserscheinungen unter den Akteuren⁶³ der Dichtung und der Verwüstung ihrer Heimat, des Velebit-Gebirges, besteht eine parallele Entwicklung. Mit dem zeitlich zusammenfallenden Tod des Bären Brundo,⁶⁴ der Inkarnation einer einstmals heilen, patriarchalischen Ordnung und der Zerstörung des Waldes durch Feuersbrunst ist der desolate Zustand des Landes in zweifacher Hinsicht dokumentiert.

Stärker noch als auf die Akteure, die, ungeachtet all ihrer heroischen Züge, doch ausnahmslos, sei es durch persönliche charakterliche Fehler, durch mangelnde politische Einsicht oder soziale Mißgunst in die Schuld für den gesellschaftlichen Verfall verstrickt sind, kann sich dabei das vom Leser geforderte Mitgefühl, die 'stara bruka' (alte Schmach), wie Nazor es formuliert, auf die Natur des Velebit-Gebirges in ihrer passiven Hilflosigkeit projizieren.

Damit wird ihm eine Symbolfunktion zugewiesen, die ihren Niederschlag in der Spezifik seiner metaphorischen Transformation findet. Diese wiederum arrangiert sich in ihrer Realisationsweise mit der gesamten Naturmetaphorik im Epos. Wie in 'Živana', so basiert auch im 'Medvjed Brundo' die Erfassung des Naturbildes durch den metaphorischen Ausdruck weitestgehend auf den Projektionsformen der Re-seelung, durch welche die Erscheinungen der Naturumwelt mit emotionaler Regung begabt werden.

Im Zentrum steht die Personifikation des Velebit-Berges in Gestalt des Div-Velebit (Riese Velebit). So, wie Živana die Verkörperung der Natur schlechthin ist, so birgt sein Bild in sich die Elemente der begrenzten Landschaft, mit der die Problematik des 'Medvjed Brundo' verbunden ist.

Ježić⁶⁵ sieht im Velebit die 'Gestalt des kroatischen Staates' (slika hrvatske države) der 'wegen der Zwietracht zwischen seinen Söhnen verfällt' (propada zbog nesloge među njezinim sinovima). Zweifellos ist auch eine solche Vorstellung in der allegorischen Bedeutung der Fabel enthalten. Wenn Ježić jedoch seine Interpreta-

63 Der Ausdruck 'Akteure' soll hier als neutrale Bezeichnung verwendet werden, um der ambivalenten Bedeutungsfunktion der 'Tiere' gerecht zu werden.

64 Der Name Brundo ist von 'brundati' (brummen) abgeleitet.

65 Slavko Ježić, Hrvatska književnost. Zagreb 1944, str. 376.

tion auf diese knappe Formel reduziert, so liegt darin in gewissem Sinne eine Vergewaltigung der nazorschen Dichtung, weil der Charakter der Personifikation 'Velebit' verfälscht wird. Diese Gestalt erhält nämlich ihre lebendige, unmittelbar ansprechende Substanz primär aus der Erfahrung des Naturbildes und kann nicht als plakative bildliche Ausgestaltung einer abstrakten Vorstellung angesehen werden.

Es besteht also eine gestalterische Parallele zwischen der zentralen Personifikation des 'Medvjed Brundo' und den 'Tieren', insofern Nazor die Objektebene in der Transformation stärker als die metaphorische Bedeutung zur Geltung kommen läßt. Wie seine 'Akteure' von ihrem Anmutungscharakter her in erster Linie Tiere sind, so ist auch in der personifizierenden Übertragung des Naturbildes in erster Linie die Natur selbst zu spüren.

In seiner Funktion für den szenischen Verlauf der Dichtung unterscheidet sich die Personifikation 'Velebit' grundsätzlich von der Živanas. Sie wird nicht wie Živana in ein mythologisches Bezugssystem eingebaut, verselbständigt sich nicht zu einer handelnden, mit den Akteuren der Fabel aktiv korrespondierenden Gestalt. Seine metaphorische Konsistenz entwickelt sich vor allem aus der optischen Impression. Eine Summe verschiedener affektbehafteter anthropomorpher Metaphern fügt sich dabei in einer harmonischen Komposition zu einem allegorischen Gesamtbild. Die Personifikation entwickelt jedoch in der allegorischen Bildebene kein wirkliches Eigenleben als aktiv kommunizierendes Wesen.

Nazor gibt dem Velebit in der metaphorischen Transformation die Gestalt eines riesigen Hirten, der seit jeher stumm über den Bergwald mit seinen Tieren und über seine 'Herde', die Inseln der Adria, gewacht hat, bis er von der Hand der venezianischen Eindringlinge den Feuertod stirbt.

An der Passivität dieser Gestalt und der Hilflosigkeit ihres Leidens dokumentiert sich symbolhaft auch die Ohnmacht der Akteure, ihrem gesellschaftlichen Verfall und der Zerstörung ihres Landes durch die Venezianer entgegenzuwirken. Diese Entwicklung vom 'heilen' Zustand bis zur Katastrophe findet ihren Ausdruck im Bild des Verfalls, das im Verlauf der Dichtung vom Velebit gezeichnet wird.

Im ersten Teil charakterisiert ihn Nazor als die Verkörperung der idyllischen, unberührten Natur. Dieser harmonische Zustand findet

seinen höchsten Ausdruck in der Hirtenanalogie, die in ihrem Ausdruckseffekt ergänzt wird durch die Situation des Schlafes, über der der Mond als Traumhüter wacht. Die friedliche Stimmung wird auch durch die betonte Ruhe der Elemente unterstützt, die in die allegorisierende Komposition der Naturbildübertragung als dämonische Wesen mit einbezogen sind:

- S.171, Z. 9 Div-Velebit spava ispod rosnih zv'jezda,
 U snu svome tvrdu ne sluti, ne znade,
 Koliko sad krije vrelâ, leglâ, gn'jezdâ
 Usred prama gustog i zelene brade;
 Z.14 Ne osjeća krvi, što mu žilam teče,
 Njegova ramena velja lûka dva,
 I sad, u snu, nose stupove nebeske:
 Z.21 Njegove su ruke gorske kose dvije.
 Dlan mu desni leži na grlu gudure
 Gdje je iznad Senja stanak b'jesne Bure.⁶⁶
- S.172, Z. 1 Njegove su noge, tvrde kamen-st'jene,
 Pale u val, što se polagano njiše
 Baš onako, što div taj u snu diše,
 Plaćuć mu koljena srebrom sitne pjene.
 Kao stado b'jelo nasred mora plava,
 Otočića bezbroj ispred njega spava.
 Uštap nebom plovi; s visa ml'jeko lije
 Na sklopljene vjede golema pastira
 I sve, što se divu sad u pramu krije,

Der Riese Velebit schläft unter tauigen Sternen. In seinem festen Schlaf ahnt und weiß er nicht, wie viele Quellen, Brut und Nester sich in seinem dichten Haarbüschel und seinem grünen Bart verbergen Er spürt nicht das Blut, das ihm in den Adern fließt. Seine Schultern, zwei große Bögen, tragen auch jetzt, im Schlaf, die Säulen des Himmels Seine Arme sind zwei Berglehnen. Sein rechter Handteller liegt auf der Kehle der Schlucht, wo oberhalb von Senj der Sitz der wütenden Bura ist. Seine Beine, feste Fels-Steine, sind in die Woge herabgefallen, die sich leicht wiegt, und gerade so, wie dieser Riese im Schlaf atmet, ihm die Knie mit dem Silber des feinen Schaums umspült. Wie eine weiße Herde inmitten des blauen Meeres schläft die Unzahl der Inselchen vor ihm. Der Vollmond schwimmt am Himmel dahin. Von der Höhe gießt er dem riesigen Hirten Milch auf die geschlossenen Lider und auf alles, was sich dem Riesen jetzt in seinem Haarbüschel verbirgt.

Harmonie und Idylle, die das Bild des Velebit in seiner Unberührtheit bestimmen, werden durch die heiter-euphorisch anmutende Personifikation des Frühlings potenziert, die sich in das allegorische Korsett der übertragenen Naturdarstellung einfügt:

- S.159, Z.15 - Proljeće je mlado ovjenčane glave
 Stiglo izdaleka i u luge došlo.

66 Fallwind an der jugoslawischen Küste.

Procvala su stabla. Niknule su trave
I na kršu, kud je ono uz pjev prošlo.

Der junge Frühling kam mit umkränzttem Haupt von weither und ging in die Haine. Die Bäume erblühten. Die Gräser keimten auch auf dem Karst, wo er mit Gesang durchgekommen war.

Formal analog, wie an der Personifikation Velebit ein quasi mythisch idealisierter Urzustand demonstriert wird, der sich über das Medium der anthropomorphen, oder auch generell auf den anthropologischen Bereich bezogenen Transformation spiegelbildlich in Natur- und Gesellschaftsbild manifestiert, so ist auch der Weg in die Katastrophe durch diese bildliche Parallele gekennzeichnet. Innerer Zwist, Kampf und Niederlage der 'Tiere', im vertieften Bedeutungsinne also die Agonie Dalmatiens und seiner Bevölkerung, korrespondieren über die mit tragischem Affekt behaftete Semantik der Analogien mit dem Bild der verbrannten Bäume des Velebit Gebirges:

S.212, Z.22 Ondje, gdje je jednom gusti hrastik bio,
Na logu pepela, prelomljenih ruku,
Orijasa palih lezi narod cio.

Dort, wo einst ein dichter Eichenwald war, liegt jetzt das ganze Volk der gefallenen Riesen auf einem Lager von Asche mit gebrochenen Armen.

Der symbolhafte Bezug zwischen Naturbild und anthropologischer Sphäre wird von Nazor zusätzlich vom Kontext her aktualisiert, indem er die Impression eines stummen Blickwechsels, einer Zwiesprache durch den Gleichklang der Empfindung zwischen dem im Todeskampf liegenden Bären Brundo und dem vom Feuer verwüsteten Velebit vermittelt:

S.218, Z.25; der sterbende Brundo vor seiner Höhle:

Stao je. - Velebit u nj sad bulji s vrha.
Siv je i gô. Sva mu vidiš kamen-rebra.
Celav je i ćosav; bez dlake mu njedra.

S.219, Z. 1 To je golem kostur bez mesa, bez srha,
Vatrena košulja u sl'jepoj jarosti
Zelen-put mu noćas izgrizla do kosti.
Z.10 N'jem Velebit stoji, s nogama u valu,
Zgrčeni koljena, oborene glave.

Er ist stehengeblieben. Der Velebit stiert auf ihn von der Höhe herab. Grau ist er und nackt. Man sieht all seine Stein-Rippen. Glatzköpfig ist er und schnurrbartlos, ohne Haare seine Brust. Das ist ein riesiges Gerippe, ohne Fleisch, ohne Saft. Das feurige Hemd hat ihm über Nacht die grüne Haut bis auf die Knochen ausgebissen Stumm steht der Velebit da, mit den Füßen in der Woge, mit gekrümmten Knien, gesenkten Hauptes.

In diesem Bild des den Feuertod sterbenden Velebit drückt sich je-

doch nicht nur Mitleid aus, sondern die Verbitterung des Dichters über die Ursachen dieses Todes entlädt sich auch in resignierendem Spott, der letztlich natürlich auf die Akteure der Dichtung zielt. Nazor erreicht diese ironische Wirkung, indem er den Velebit durch das Feuer seiner Männlichkeitsattribute berauben läßt (glatzköpfig, schnurrbartlos, ohne Haare auf der Brust, ohne Fleisch auf den Rippen).

Der metaphorische Kommentar zum Konnex zwischen den im 'Medvjed Brundo' thematisierten emotionalen Faktoren und der Naturerfahrung wird jedoch nicht allein über die Personifikationen realisiert. In diesen dokumentieren sich Sachverhalte, die, bezogen auf ihren emotionalen Gehalt und auf ihre Genese, nach formal sie ergänzenden Projektionen in die Natur verlangen, von denen sie eingerahmt und vertiefend interpretiert werden. Nazor errichtet hier eine metaphorische Brücke zwischen Naturbild und psychischer Sphäre, die, mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung, ähnliche Grundbausteine aufweist wie diejenige in 'Živana'.

Quantitativ von geringer Bedeutung innerhalb dieses Systems ist dabei im 'Medvjed Brundo' diejenige Hintergrundsymbolik, die keine direkte semantische Anspielung auf den anthropologischen Bereich enthält. Sie beschränkt sich im wesentlichen auf ein Bild, in dem die melancholische Stimmung vermittelt wird, die einer Szene des Verrates an Brundo vorausgeht und deren inhaltliche Aussage unterstützt. In dem trotz seines toposhaften Abenddämmerungsmotivs sehr lyrisch anmutenden Bild wird die wehmütige Atmosphäre von der Vergänglichkeitssymbolik fallender Blütenblätter erzeugt:

S.195, Z.9 Ljubice se trune s neba na vrhunce,
 Siv pahuljak u do, ruže na pučinu.

Veilchen splittern vom Himmel auf die Gipfel, graue Flocken ins Tal,
 Rosen auf die offene See.

Zahlenmäßig und von ihrer Bedeutung her signifikant für das Epos erscheint dagegen das Reservoir derjenigen Bilder, in denen die Naturphänomene erführend und beseelt in Erscheinung treten. Bei dieser Projektionsform bringt Nazor für die einzelnen Beispiele mit unterschiedlicher Deutlichkeit die Verbindung zum Ausdruck, die er zwischen Naturerfahrung und dem von ihr vermittelten emotiven Ausdruckseffekt sieht.

In ihrem übertragenen Bedeutungsgehalt nicht immer spontan erkenn-

bar sind die von Nazor häufig auch singulär, also ohne allegorisierend expansive Tendenz in den Text eingestreuten magischen Eigenbelebungen der Naturphänomene. Ihre Zuordnung zum metaphorischen Ausdruckssystem der Dichtung ist, ähnlich wie in 'Živana', vielfach nur durch Einsicht in den weiteren Kontext plausibel. Mit den Bildern dieser Gruppierung werden in der Natur Bewegungsabläufe registriert, die einen inneren Antrieb, eine Eigendynamik simulieren, welche als Ausdruck bewußter Reaktion auf den Stimmungswert der umgebenden Szenerie oder intuitiver Anpassung an ihn bewertet werden kann.

Stärker noch als in 'Živana', wo diese Formvariante aus dem mythologischen Hintergrundbild noch eine gewisse zusätzliche Motivation erfuhr, ist im 'Medvjed Brundo' die Einsicht in ihren transformativischen Charakter an die Summierung des Typs und an die Erkenntnis gebunden, daß sie der Gesamtkonzeption nazorscher metaphorischer Bildschöpfung voll entspricht.

Der Nachweis des vielfach verblaßt erscheinenden übertragenen Bedeutungsgehaltes erscheint daher wie eine Indiziensammlung, wie ein Puzzlespiel, in dem die Konturen der einzelnen Bildteile erst im zusammengefügt Gesamtkomplex sichtbar werden. Hilfestellung für die systematische Zusammenfügung, für die Einordnung in ein allegorisches Bildsystem, bietet die überall im Epos durchscheinende Tendenz der Bezugserstellung von Ausdrucksformen der Naturphänomene zur anthropologischen Sphäre, die bei Nazor einer inneren Automatik zu folgen scheint.

Auch in den fünf nachfolgend zitierten Beispielen von Bewegungen in der Natur weist der semantische Bezug des den Bewegungsablauf bezeichnenden Verbs zur anthropologischen Parallele auf die Grundstimmung der umgebenden Szene und die in ihr vermittelte Problematik der Akteure hin. Die schleichende, ruhige Bewegung der Dämmerung leitet den zufriedenen Schlaf der Holzfäller ein. 'Lustvolles' Umherschweifen des Bergduftes signalisiert eine euphorische Morgenstimmung. Das entschlossene Abschütteln der Tautropfen durch die Bäume geht einer dramatischen Jagdszene voraus, und das Bild des sich krümmenden und wankenden Waldes steht im Zusammenhang mit dem völligen Zerfall der Gesellschaft der 'Tiere':

- S.168, Z.3 Šuljao se sumrak kroza zelen-borje.
 Z.6 San je lugom luto sjenom vedre noći.
 S.184, Z.6 Obroncima svuda gorski miris bludi.

S.203, Z.15 Vjetrić puhnu. Šuma tresnuv zelen-kosu
Krupnu noćnu rosu naokolo prosu,

S.212, Z.10 A šuma se c'jela grči, trza, njija;

Die Dämmerung schlich durch die grünen Fichten Der Traum irrte durch den Hain im Schatten der lichten Nacht Überall auf den Hängen schweift der Bergduft umher Der Wind bläst. Der Wald schüttelt dabei sein grünes Haar und verschüttet den dicken nächtlichen Tau um sich Der ganze Wald krümmt sich, zuckt und wankt.

Während sich bei isolierter Betrachtung der übertragene Charakter dieser über das Epos verteilten Bewegungsanalogien nur andeutet, so aktualisiert er sich unter dem Eindruck ihrer kontextlichen Nachbarschaft oder ihrer direkten Verbindung innerhalb eines Bildes mit Be-seelungen, in denen der semantische Bezug zur Gefühlsebene stärker sichtbar wird. Aus der Beziehung zueinander und der Verbindung miteinander erwächst die Bezugssystemimmanenz beider Formvarianten als gemeinsamer Ausdruck der projektiven Einfühlung in den emotionalen Gehalt, der in der umgebenden Szenerie angelegt ist. Sie kommentieren durch die in ihnen zum Ausdruck gebrachte Reaktion, die Personifizierungen ergänzend, den situativen Verlauf der Handlung, die Entwicklung vom Ausgangszustand der Harmonie innerhalb der Natur und der Gesellschaft der Akteure bis hin zur Katastrophe.

Indem die Naturphänomene im Unterschied zu 'Živana' weitgehend aus ihrer Kopplung an vorgeprägte mythologische Vorstellungen herausgelöst wurden, bieten sie die Voraussetzung für ein breiteres Spektrum situationsbezogener emotionaler Implikation, sind sie in ihrer Ausdrucksfunktion weniger festgelegt. Das gilt auch für das Erscheinungsbild des Mondes, welches sich im 'Medvjed Brundo' variabler präsentiert. Es beschränkt sich hier nicht auf die topologisch ihm zugewiesene Verbindung mit Schlaf und Traum, wie sie im Zusammenhang mit der Personifikation des Velebit zum Ausdruck kam, sondern paßt sich den situativen Gegebenheiten der Dichtung an. Als Beobachter eines nächtlichen Streites der 'Tiere' äußert der Mond sein Entsetzen in expressiver Form durch seine als Fluchtreaktion zu verstehende dynamisierte Bewegung:

S.180, Z.20 Mjesec, sav u strahu zbog grozota tije',
Za oblakom mrkim svoje čelo krije.

Der Mond, voller Schrecken wegen dieses Grausens, versteckt seine Stirn hinter einer finsternen Wolke.

S.200, Z. 8 Mjesec - ta kad zvjerad složi pjesmu burnu -
Od straha probl'jedi, pa niz nebo jurnu.

Als die Tiere diesen stürmischen Gesang anstimmen, erbleicht der Mond vor Angst und eilt den Himmel hinunter.

Je dramatischer sich im Verlauf der Dichtung die gesellschaftliche und politische Situation zuspitzt, umso detaillierter und intensiver gestaltet sich auch der in der metaphorischen Übertragung des Naturbildes angelegte Begleitkommentar. Die Erfühlung des Stimmungswertes offenbart sich nicht mehr nur in der Form einer ange deuteten Parallele des Ausdrucks, sondern verschiedentlich als direkte Resonanz auf die Geschehnisse im anthropologischen Bereich. Der Eindruck drängt sich auf, als sei die Natur als passiver und aktiver Faktor in dieses Kräftespiel mit einbezogen.

Mit wachsender Spannungsintensität verstärkt sich zugleich der Expansionsdrang der Bilder, so daß sich die Darstellung der Naturphänomene auf allegorischer Ebene zu einer geschlosseneren szenischen Bildfolge formiert, die der Schilderung der gesellschaftlichen Ereignisse spiegelbildlich zugeordnet ist und teilweise mit ihr verschmilzt.

In diesen Aktionsrahmen fließen als Ausdruckselemente der intensivierten, aus der Kampfsituation entspringenden Dramatik der Bedrohung und des Unheils expressiv gesteigerte Bewegungen und Geräusche und dämonisch verkörperlichte Transformationen der Naturelemente ein. Bei der bildlichen Umsetzung verbinden sich formale Anklänge an volkstümlich mythologische Vorstellungen mit intensiver sensitiver Erfassung der Szenerie:

S.182, Z. 5; die Flucht der 'Tiere' von einem Kampfplatz ist begleitet von Sturm und Gewitter:

Od sna trgnut, dlan svoj div-Velebit dignu
Sa ždrijela, gđje se srda Bura gn'jezdi.
Ona uvis đipnu, na vrh gorski stignu
Pa na vatren-konju prema moru jezdi.

Z.10 Vranac kopitama bije
Krošnje, a bič srdin pucka, zviždi, psiče.⁶⁷
Burina se kosa u vjetrini vije:

Aus dem Schlaf gerissen hebt der Riese Velebit seine Hand vom Abgrund, wo die böse Bura nistet. Sie hüpfte empor, gelangt auf den Gipfel des Berges und reitet auf dem Feuerpferd zum Meer. Der Rappe schlägt die Wipfel mit den Hufen, und die Peitsche der Srda knallt, pfeift und zischt. Das Haar der Bura windet sich im Wind.

Dramatischer Höhepunkt und zugleich sichtbares Signal der sich

67 Srda (vještica) = Hexe.

anbahnenden Katastrophe im Epos ist die Verwüstung des Velebit Gebirges durch Feuersbrunst. In diesem Abschnitt der Dichtung projiziert Nazor über das Medium der dämonisierten Elemente Wind und Feuer die in seiner 'Tiergesellschaft' angestauten Affekte, welche dieses Ereignis begleiten und es auch ursächlich mit herbeigeführt haben, in die Naturumwelt. In den Streit der magisch belebten und beseelten Elemente impliziert er die Kampfstimmung, die aus dem Konflikt der 'Tiere' untereinander und in ihrer Auseinandersetzung mit den venezianischen Eindringlingen resultiert. Er provoziert zugleich die Vorstellung einer gemeinsamen Hetzjagd auf ein wehrloses Objekt, den Wald des Velebit:

- S.210, Z. 8 Ali vjetar, koji negdje c'jelog dana
Skrit i šutljiv čeko zv'jezde kasne noći,
Iz pećine svoje naglo na hrast skoći,
Pa provuče krila kroza pleter granā.
Z.21 U žeravke pu'nu i pepel otrunu.
Haknu: "Ognjen-zmaju, sad se sa mnom bori!"
Z.25 On je krilom bije; ona pod njim psiče
S.211, Z. 1 On joj studen tjera na dno ognjen-srca.
Al' pitana snagom svoga veljeg gnjeva,
Vatra samo raste i sve jače s'jeva,
Z. 4 Rojevi iskara u oči mu vrca;
S.212, Z.10 A šuma se c'jela grči, trza, njija;
Postala je razboj dviju grdnih sila:
Gutaju je žvala ognjenijeh zmija,
I bije ju snaga vjetrnijeh krila.

Aber der Wind, der irgendwo den ganzen Tag über verborgen und schweigend auf die Sterne der späten Nacht gewartet hat, springt jäh aus seiner Höhle auf die Eiche und zieht seine Flügel durch das Geflecht der Zweige Er bläst in die Glut und stöbert die Asche empor. Er haucht: "Feuerdrachen, jetzt kämpfe mit mir!" Er schlägt es mit dem Flügel, es zischt unter ihm. Er treibt ihm Kälte auf den Grund des Feuerherzens. Aber genährt mit der Kraft seines großen Zorns wächst das Feuer nur noch mehr und leuchtet viel stärker, wirbelt ihm Scharen von Funken in die Augen Und der ganze Wald krümmt sich, zuckt und wankt. Er wurde zum Kampfplatz zweier böser Mächte. Ihn verschlingen die Gebisse feuriger Schlangen, und ihn schlägt die Kraft der Wind-Flügel.

Im Zusammenhang mit den bisher zitierten Beispielen metaphorischer Übertragungen des Naturbildes im 'Medvjed Brundo' kristallisierten sich zwei Zielsetzungen innerhalb der Tendenz heraus, den Objektbereich Natur mit der anthropologischen Sphäre symbolhaft kommunizieren zu lassen und sie bildlich in ein gemeinsames Gefüge zu integrieren.

Über die Personifizierungen, besonders die des Velebit Gebirges, wurde die anthropomorphe Gestaltlichkeit in die Natur impliziert.

Der vom Thema der Dichtung anvisierte Problemkomplex, das Schicksal Dalmatiens und seiner Bevölkerung, wurde damit inkarnativ gestaltlich erfaßt, die betroffene Natur durch diese Transformation auch bildlich in die Belange ihrer Bewohner mit einbezogen, der Erlebnisweg beider an ihr manifest gemacht.

Mit der erfüllenden magischen Belebung und der Dämonisierung sind zweitens Natur und Elemente in den allgemeinen Aktionsrahmen mit einbezogen, ist der stimmungsmäßige Bezug zwischen dem Erlebnisfeld der Akteure und dem Naturbild erstellt.

Zu diesen beiden Komponenten fügt sich abrundend die erfüllende und beseelte Artikulation, in welcher semantisch am exponiertesten die Übertragung auf den anthropologischen Bereich realisiert wird. Sie komplettiert die Integration der Natur in das emotive Gefüge der Dichtung. Analog, wie sich die Schicksalsrealität am intensivsten am Erscheinungsbild der Natur in ihrer übertragenen Gestalt als Riese Velebit zeigt, so wird auch der auf dieses Schicksal bezogene Gefühlsausdruck am intensivsten durch die Natur selbst verbalisiert:

- S.207, Z. 5 Negdje na dnu klanca noćni vjetar hući
 Grdnu pr'jetnu šumi, što se u snu mući.
 S.212, Z.15 Mukli hropot bruji šume, koja mrê.
 S.214, Z.23 Hrop se čuje, ko da nekoga sad guše
 Kojemu se jošte ne će, ne će mr'jeti;
 S.220, Z.16 Čak i kamen rida ko da ima srca.

Irgendwo am Grund der Schlucht heult der Wind dem Wald, der sich im Traum quält, eine häßliche Drohung zu ein dumpfes Röcheln dröhnt der sterbende Wald Ein Röcheln ertönt, als ob sie jemanden jetzt würgten, der noch nicht, noch gar nicht sterben will Sogar der Stein wehklagt, als hätte er ein Herz.

Das Naturbild erweist sich wie in 'Živana' als das bevorzugte Objekt aller emotiven Äußerungen. Auch ohne die formale Vermittlung eines mythologischen Quellen entnommenen Bildreservoirs und des von ihm inspirierten symbolhaften Bezugssystems, ergeben die umfassenden und alle Bereiche tangierenden Projektionen auch im 'Medvjed Brundo' ein relativ geschlossenes Ausdrucksgefüge der in die Natur implizierten anthropologischen Problematik, in welchem sich die von 'Živana' ausgehende Grundtendenz dichterischer Gestaltung fortsetzt.

5. 3 Die Akteure

Für die Vermittlung der im 'Medvjed Brundo' zugrundegelegten Problematik kommt dem direkt auf die Akteure bezogenen metaphorischen Ausdruck ein grundsätzlich unterschiedlicher Stellenwert gegenüber demjenigen des Objektbereiches Naturumwelt zu. In ihm werden primär die Objekte analysiert, während bei der Naturmetaphorik vor allem in die Objekte hineinprojiziert wird.

Die Charakterisierung der Akteure und ihrer Beziehung zueinander durch den metaphorischen Ausdruck dient dazu, die Gründe für den desolaten Zustand der sozialen und politischen Landschaft Dalmatiens in seinen wesentlichen Aspekten zu beleuchten. Damit wird auch der ursächliche Hintergrund für die in den Naturbereich implizierten Äußerungen emotionaler Beteiligung aufgedeckt und genauer bezeichnet.

Nazor bedient sich hierzu in subtiler Weise der parodistischen Mittel, die im allegorischen Konstruktionsprinzip der Tierfabel angelegt sind. Es gelingt ihm besonders dadurch, die gesellschaftlichen Sachverhalte pointiert herauszustellen, daß er seine 'Anthropologie der dalmatinischen Tierwelt' nicht nach dem Prinzip der eindeutig formal standardisierten Zuordnung animalischer und menschlicher Charakteristika konstruiert, sondern beide Merkmalsbereiche scheinbar in einer Symbiose miteinander korrelieren läßt. Die Grenzen beider Bedeutungsebenen treten im Epos überwiegend nicht definitiv zutage, so daß die Zielrichtung der Parodie dem Leser zunächst rätselhaft anmutet.

Durch das Spiel mit der Doppeldeutigkeit werden gewisse Merkmale der karikierten Gesellschaft betont hervorgehoben. Die Parodie füllt sich mit einem ironischen, zum Teil sogar sarkastischen Unterton.

Die Schwerpunkte der mit den skizzierten Mitteln intendierten Gesellschaftskritik sind folgende: die überhöhte Selbsteinschätzung gewisser Akteure, die Diskrepanz zwischen den Anforderungen der gesellschaftlichen Positionen und Ämter und den tatsächlichen Befähigungen ihrer Inhaber, Naivität verschiebener Akteure in bezug auf ihre Einschätzung der gesellschaftlichen und politischen Realität, Arroganz gegenüber sozial niedriger Gestellten, Neid, Verunglimpfung des politischen Konkurrenten und das damit zusam-

menhängende intrigenhafte Verhalten.

Nazor kommentiert das Selbstverständnis der 'heldenhaften' Gestalten unter den Akteuren seiner Dichtung durch die semantisch unangemessen erscheinende Anwendung menschlicher Attribute auf 'Tiere'. Die hyperbolische Form, in der diese Zuordnung erfolgt, ergibt vor einem kontextlichen Hintergrund, der der getroffenen Aussage im wesentlichen widerspricht, einen peiorisierenden Effekt und entschlüsselt die Bezeichnung als karikierende metaphorische Übertragung:

S.159, Z.3 Pjevam davne zgode: borbe, srdžbe, slave
Junačke zvjeradi naših zelen-gora.

Ich besinge längst vergangene Begebenheiten: Kämpfe, Zorn, Ruhm des heldenhaften Getiers (der heldenhaften Tiere) unserer grünen Berge
....

Noch eindeutiger tritt die ironische Absicht zutage, wenn Nazor die Aktionen seiner Helden mit denen der großen Vorbilder aus epischer Dichtung, beginnend mit Hektor und Achilleus, vergleicht. Wie im obigen Beispiel die Bezeichnung 'zvjerad' (Tiere oder Getier) ihre metaphorische Bedeutung aus dem unangemessen erscheinenden Attribut 'junački' (heldenhaft) gewann, so erschließt im folgenden Bild der gekünstelt euphorisch anmutende Kommentar 'spram junaštva' (gegenüber den Heldentaten) die doppeldeutige Wertvorstellung, die sich mit der Benennung 'naši vuci' (unsere Wölfe) verbindet. Nazor verstärkt den Spott seiner Aussage noch dadurch, daß dieses Bild zugleich auch eine Parodie auf einen Topos der epischen Dichtungstradition enthält. Jensen, etwa, hebt einen analogen Vergleich zwischen Helden durch Gundulić hervor, in dem dieser, allerdings mit größerer Berechtigung, seinen Osman Xerxes an die Seite stellt:⁶⁸

S.179, Z.25 Vodile su negda borbe strahovite
Hektor i Ahilej,

S.180, Z. 2 Al' to igre bjehu, trice i kućine
Spram junaštva, što ih naši vuci čine.

Einstmals führten schreckliche Kämpfe Hektor und Achilleus, aber das war Plunder und Kauder gegenüber den Heldentaten, die unsere Wölfe vollbringen,

Zur Bezeichnung von Widersprüchen, die sich bei der Beurteilung von Amtsträgern in bezug auf ihre Befähigung zum Amt ergeben, spielt Nazor mit der Tabufunktion der Tierfabel und mit der Unein-

⁶⁸ Jensen, a.a.O., Seite 156.

deutigkeit der Parodierichtung. Während der Text hier vordergründig wie eine bloße Erläuterung der Tierfabelfiktion erscheint, zielt er hintergründig auf die Beurteilung der parodierten menschlichen Amtsträger:

S.187, Z.19 "Moraš medu reći: Bašo i kadijo!
Moraš reći vepru: Ago i adžijo!
A ludome vuku: Planinski vezire!"

"Zum Bären mußt du sagen: Pascha und Richter! Du mußt zum Eber sagen: Aga und Hadschi! Und zum bösen Wolf: Wesir der Berge!"

Ähnlich wird auch die zweideutige gesellschaftliche Rolle der politischen Außenseiter unter den slavischen Völkern des Balkans während der Türkenherrschaft, der 'Hajduci',⁶⁹ analysiert. Nazor erreicht dies, indem er das Attribut 'hajdučki' sowohl der räuberischen, von der Gesellschaft der 'Tiere' zurückgezogen lebenden Wildkatze, wie auch dem stärker mit heroischen und patriotischen Zügen behafteten Wolf zuordnet.

Mit den parodistischen Mitteln der Tierfabel akzentuiert Nazor auch als einen wesentlichen Faktor in der Struktur der von ihm analysierten sozialen Gemeinschaft die naive Weltsicht seines Titelhelden Brundo, die mitschuldig an seinem Scheitern in der Rolle des politischen Führers ist.

Zur Bezeichnung befremdlicher Phänomene, wie die Gewehrkugeln und das Feuer der venezianischen Holzfäller, unterlegt er Brundo Analogien, die natürlich entsprechend der Tierfabelfiktion dessen begrenztem Erfahrungshorizont angepaßt sind. Was vordergründig wie ein integrierter Bestandteil der formalen Übertragung vom menschlichen Bereich auf die Tierfabelfiktion anmutet, wird dadurch, daß es im Verlauf der Dichtung nicht konsequent angewendet wird und sich auch vom sonstigen Sprachgebrauch der 'Tiere' in diesem Epos abhebt, zum Mittel der Charakterisierung von Brundos Persönlichkeit, wobei dieser als ein 'Naiver' gekennzeichnet wird:

S.164, Z.1; Brundos Bericht über die Gewehre und das Feuer der Venezianer:

S.174, Z.7 "Reci, da sam ranjen žalcem vatren-ose.
Štap sa sobom nosi, onaj štap gvozdeni,
Koji gromko prasne, vatren-ose riga.
Pred satororom goji vatru, cv'jet rumeni,

69 Sie spielten einerseits eine Partisanenrolle gegenüber den Türken, wurden aber durch ihr Raubrittertum vielfach auch zu einer Plage für die eigene Bevölkerung.

Što ti dlaku žeže,"

"Berichte, daß ich von dem Stachel der Feuer-Wespe verwundet bin ..
.. Er (der Venezianer) trägt einen Stab mit sich herum, jenen eisernen Stab, der donnernd kracht, der Feuer-Wespen ausspuckt. Vorm Zelt züchtet er ein Feuer, eine rote Blume, die dir das Haar ausbrennt"

S.214, Z.13; Brundo gesteht dem Wolf seinen Schmerz über die Zerstörung des Velebit:

Brundo veli: "Drača meni srce para."

Brundo sagt: "Eine Gräte ritzt mir das Herz auf."

Um die Zerstrittenheit unter seinen Akteuren zu dokumentieren, karikiert Nazor das menschliche Schimpfwortrepertoire, indem er es auf die fiktive semantische Ebene der 'Tiere' projiziert. Mit seiner Parodie entlarvt er vor allem die Verachtung für den sozial niedriger Gestellten und die Verunglimpfung des politischen Gegners:

S.163, Z.18; Brundo zum Schakal, seinem Boten:

"Šugavi krpelju na mom stolu,"

S.165, Z.18; der Wolf zum Schakal:

"Kakav glas nam nosiš, mrčinski gavrane?"

S.175, Z.21; der Wildeber über die Gesellschaft der 'Tiere':

"Zar će takav gad se boriti s ljudima?"

S.179, Z.14; der Rat der 'Tiere' beschimpft den Führer der Wölfe:

"Vukane kukavčel! Laščel! Travožderče!"

"Du räudige Zecke an meinem Tisch" Welche Botschaft bringst du uns, Aas-Rabe?" "Will etwa solcher Unrat mit den Menschen kämpfen?" "Vukan, du Memme! Du Lügner! Du Grasfresser!"

Die latente Uneinigkeit unter seinen Helden, die durch die Schimpfwortmetaphern manifest wurde, wird durch den Intriganten, den Fuchs, für sein egozentrisches Ziel genützt, den prinzipientreuen Brundo als Führer zu stürzen und durch den dümmlichen Bären Ljumo zu ersetzen. Dessen spießbürgerlicher Charakter wird von Nazor karikiert, indem er ihn mit einer Vielzahl positiver Eigenschaften belegt, deren unangemessene Hyperbolik sich in einen peiorisierenden Effekt verkehrt:

S.191, Z.21 Kako zna od zrnja pljevu da razluči!

Z.24 A nazoni njegov i o časti, o vjeri,
Ej, to vam je suho zlato i biseri!

Wie er vom Korn die Spreu zu unterscheiden weiß Und seine An-

sichten über Ehre, über den Glauben, he, das ist reines Gold und Perlen!

Die Rolle des intrigenspinnenden Fuchses analysiert Nazor mit Hilfe des metaphorischen Ausdrucks anhand von dessen geschliffener und tabuisierender Rhetorik. Am deutlichsten wird diese Redeweise, die sich niemals eindeutig artikuliert und für den Adressaten doch nur zu verständlich ist, in einem Beispiel, in dem Nazor mit der doppelten Bedeutung des Wortes 'kolovođa' operiert, das Reigenführer und auch Rädelsführer bedeuten kann:

S.193, Z.19 Umiljatom kretnjom i mednim govorom
Slatku nadu lija Ljumu u grud lije,

S.188, Z.12; der Fuchs versucht den Wolf für Brundos Entmachtung zu gewinnen:

"Pa nek drugo kolo škupa zaigramo!"
- "Kakvo kolo, Striče?" - "Novo, sasvim novo!
Nama, vuče, treba boljeg kolovođe."

Mit schmeichelnder Bewegung und Honig-Rede gießt der Fuchs dem Ljumo süße Hoffnung in die Brust ... (der Fuchs zum Wolf:) "Wir wollen einen anderen Reigen zusammen tanzen." "Was für einen Reigen. Striko (Onkelchen)?" "Einen neuen, einen ganz neuen! Wolf, wir brauchen einen neuen Reigenführer (Rädelsführer)."

Bei einem Fazit zur Vermittlungsfunktion des metaphorischen Ausdrucks für die Problematik im 'Medvjed Brundo' kristallisieren sich also zwei Komplexe heraus.

Erstens werden die gefühlshaften Äußerungen zum Schicksal Dalmaniens in die Natur projiziert, deren Beseelung jedoch im Vergleich zu 'Živana' profaneren Charakter hat, indem sie nicht durch mythische Vorstellungen motiviert ist. Im Bildbereich der metaphorisch transformierten Naturumwelt vollzieht sich ein analoger Schicksalsverlauf wie im Bereich der Akteure.

Die Analyse der menschlichen Problematik, die dem Epos zugrundeliegt, wird durch die parodistischen Mittel der Tierfabel tabuisierend verschlüsselt. Der Tabueffekt dient Nazor hierbei jedoch offenbar nicht zur Verschleierung aus gesellschaftlicher Rücksichtnahme, sondern eher zur spezifischen Ausformung seiner Gesellschaftsskizze. Die individuelle Form, in der Nazor seine parodistischen Mittel in besonderer Weise unmerklich oder unterschwellig wirksam werden läßt, drängt den der Fabel anhaftenden plakativen Übertragungscharakter in seinem Epos weitgehend in den Hintergrund, unterstützt entscheidend dessen originelle und spontane Anmutung.

6. Der metaphorische Ausdruck in 'Utva'

6. 1 *Die Thematik der Dichtung und der Stellenwert des metaphorischen Ausdrucks im Epos. Die Parallele zu 'Živana'*

Das Konstruktionsschema von 'Utva' in bezug auf den Handlungsverlauf und die Konstellation der Akteure - der idealtypisch konzipierten menschlichen Wesen und der mythischen Gestalten - zueinander orientiert sich am Aufbau des Märchens.

Der gute Held Jarilo ist als unehelicher Sohn des Königs vom Hofe ausgeschlossen. Durch das Vermächtnis seiner Mutter, einer Leibeigenen, steht er dem einfachen Volk nahe, das von seinem Vater, dem autokratischen Herrscher König Lav (Löwe) und seinem ehelich geborenen aber bösen Halbbruder Mrakoš geknechtet wird.

In der Gefangenschaft seines Vaters befinden sich Prinzessin Utva und ihr Bruder Krat, die Kinder des Nachbarkönigs, der über ein paradiesisches Reich des Friedens und Glücks herrscht.

Zwischen den beiden Königreichen erhebt sich die 'Maglen Planina' (Nebel Gebirge), das von schrecklichen Dämonen bewacht wird und in der Vorstellung des Volkes als unüberwindbar gilt.

Jarilo zieht, beflügelt durch die Liebe zu Utva, mit einer Schar von ihm befreiter Sklaven seines Vaters aus, überwindet die Maglen Planina, besiegt dabei deren schrecklichen Wächter und bringt Utvas Vater ein Zeichen von seiner Tochter.

Trotz aller von Mrakoš inszenierten Intrigen - er versucht das Volk in Jarilos Abwesenheit gegen diesen und Utva aufzuwiegeln - gelangen endlich doch durch Jarilos Tat Glück und Freiheit in das Reich seines Vaters.

Auch König Lav erkennt durch ein Zeichen des Gottes Perun, als dieser den Intriganten Mrakoš vor seinen Augen durch einen Blitzschlag tötet, die Stärke, welche sich mit der guten, dem Volke dienlichen Sache verbindet.

Hinter diesem märchenhaften Handlungsgerippe verbirgt sich die allegorische Darstellung des menschlichen Kampfes um die Realisation von Freiheit und Glück gegen Sklaverei und Not. Diese Termini können im Sinne der Dichtung auch als Kategorien der menschlichen Psyche interpretiert werden. Der Kampf zwischen den beiden polarisierten Positionen entscheidet sich entsprechend der im Epos konzi-

pierten Vorstellung nämlich primär innerhalb des Menschen selbst. Die didaktische Quintessenz der Dichtung besagt zweierlei: Freiheit wird errungen durch den unerschütterlichen Glauben an das Ziel und an die eigene Kraft, es zu realisieren. Sie ist unabdingbar bezogen auf die elementaren Rechte des Volkes.

Der hier skizzierte innere Konflikt mit der vom Dichter intendierten Lösungsvorstellung wird von Nazor so in die Handlung und ihren bildlichen Rahmen projiziert, daß sich für alle zur Disposition stehenden Entscheidungsmöglichkeiten und ihre Folgen ein äußerlicher symbolhafter Bezug ergibt.

Am deutlichsten zeigt sich dieser in den Erscheinungsbildern der beiden Königreiche, die hier idealtypisch miteinander konfrontiert werden. Sie spiegeln den Herrschaftsstil ihrer Könige und die Verfassung ihrer Bewohner wider. Kalt, karstig und dunkel ist das Reich König Lavs, in dem Sklaverei herrscht. Lieblich und grün zeigt sich dagegen Utvas Heimat, das irdische Paradies Nav, aus dem Freiheit und Glück kommen. Die grausige Maglen Planina - ein 'Locus horribilis' - und ihre dämonischen Wächter stehen als Metaphern für Angst, Kleinmut und Aberglauben. Sie sind nur dem Furchtsamen eine Barriere und verlieren ihre Schrecken, nachdem sie einmal von Jarilo überwunden worden sind.

Die Akteure im Epos sind idealtypisch konzipierte Inkarnationen der extremen im Menschen konkurrierenden Wesenszüge. Ihr idealtypischer Charakter wird unterstrichen durch die Symbolik ihrer Namen.⁷⁰

Wie sich in der Analogie verschiedener Namen (Jarilo, Mrakoš, Nav) schon andeutet, wird in 'Utva' die Bildwelt von 'Živana' mit den dort potentiell angelegten Aussagegehalten wieder aufgegriffen und aus dem mythischen Bereich in die Sphäre der konkreten menschlichen Problematik verlagert. Ihre Symbolik dient jetzt zur Illustration menschlicher Wesensmerkmale und Verhaltensmuster, zur Erläuterung der Konsequenzen freier Entscheidung für das eine oder andere Lebensprinzip. Sie ist damit transponiert in die soziale und politische Problematik.

70 Jarilo ist ein Sonnengott der slavischen Mythologie. Mrakoš (in 'Živana' Mrakoč) ist nach mythologischer Vorstellung ein Dämon der Finsternis. Utva (Wildente) symbolisiert die Freiheit, Lav (Löwe) den autokratischen Herrscher.

Ging in 'Živana' die Faszination der Dichtung vor allem von der Gestaltung der Bildwelt, von ihrer inneren Logik aus, so rückt in 'Utva' sehr direkt die anthropologische Problematik in den Mittelpunkt der bildlichen Ansprache.

In den skizzierten Bezug zwischen gedanklicher Konzeption und ihrer symbolhaften Ausprägung in der Allegorie ist der metaphori- sche Ausdruck dieser Dichtung mit einbezogen. Das metaphorische Einzelbild stellt sich in den Dienst des genannten Konnexes und steht dadurch auch in genetischer Verbindung mit der Allegorie. Es unterwirft sich zugleich der Struktur der bereits angedeuteten symbolhaften Verbindungslinien.

6. 2 *Die Akteure, ihre Welterfahrung und ihr psychisches Erleben*

Bedingt durch den idealtypischen Charakter der Akteure unterliegen die Analogien der auf sie bezogenen Personalmetaphern derselben antipodischen Konstellation wie die von ihnen repräsentierten Prinzipien. Sie bewegen sich innerhalb des Systems von Zeichenzuordnungen, das in seiner Tendenz durch das umfassende Allegoriebild vorgegeben ist. Die extremen rivalisierenden Pole im positiven und negativen Sinne werden von Jarilo und Utva auf der einen und Mrakoš und Vučica, einer Personifikation der Wollust, auf der anderen Seite verkörpert. Zwischen ihnen stehen König Lav und Utvas Bruder Krat, die ebenso wie das Volk formbar sind und von einer der beiden Seiten attrahiert werden können.

Jarilo vereinigt in sich die Komponenten Hoffnung, Glaube, Kampfbereitschaft. Diese Attribute, die traditionell dem epischen Helden zukommen, werden auch durch die topologisch auf sie bezogenen Zeichen, Licht, Blüte, Falke, in den Analogien der Jarilo betreffenden Personalmetaphern akzentuiert:

S.227, Z.3; die Sklaven zu Jarilo:

"Ti sunčani trače usred naše tmice,
Cv'jete, što na panju usahlu nam niknu,"

"Du Sonnenstrahl inmitten unserer Finsternis, du Blume, die uns auf dem ausgedörrten Baumstumpf emporsprießt,"

S.305, Z.23 "O mlado sunce naše, oblak prošao
Pred licem tvojim, da nam ljepše sineš!"

"Oh, du unsere junge Sonne, eine Wolke ist an deinem Antlitz vor-

beigezogen, damit du uns umso schöner aufleuchtest."

S.289, Z.16 "Jarilo, sunce mladano,
Pošlji sokola sivoga
Laganih krila bisernih
Da tjera vrana gavrana,"

"Jarilo, junge Sonne, schicke den grauen Falken mit den leichten Perlenflügeln, damit er den schwarzen Raben vertreibt."

Entsprechend dem Mut und der Hoffnung bei Jarilo verknüpft sich auch der von Utva repräsentierte Freiheitsgedanke symbolhaft mit dem Licht. Seine Ausstrahlungskraft erschüttert reflexhaft auch Mrakoš:

S.269, Z. 9; Mrakoš zu seiner Amme, einer Dämonin des Sumpfes:

"No je s kakve zv'jezde one Staze Ml'ječne
Il s rumena ruba jutarneg oblaka
Tračak jedan pao, na dušu mi sio:
Z.13 Ta je zraka djeva"

"Aber von irgendeinem Stern jener Milch-Straße oder vom roten Rand einer morgendlichen Wolke ist ein Strahl gefallen, auf die Seele hat er sich mir gesetzt. Dieser Strahl ist ein Mädchen (Utva ist gemeint)."

Gleichermaßen eindeutig und topologisch gestaltet sich auf der anderen Seite auch die Bindung von Mrakoš und seinen Attributen an den oppositionellen, der Bosheit und Intrige zugeordneten Symbolbereich:

S.266, Z.25; König Lav zu Makroš:

..... - "Sine, tvoja mati
C'jelu noć bi šutke na razboju tkala;
Mrzлом rukom znala crnim nit'ma tkati

S.267, Z. 2 I ti siv si pauk, majstor tkač u noći."

"Mein Sohn, deine Mutter hat schweigend die ganze Nacht über am Webstuhl gewebt. Mit frostiger Hand verstand sie es, mit schwarzen Fäden zu spinnen Auch du bist eine graue Spinne, ein Meister des Webens in der Nacht."

S.269, Z. 7; Mrakoš zu seiner Amme:

"Znam, ja biti moram kula mržnje vječne,
Klupko ljutih zmija, ponor crna mraka;"

"Ich weiß, ich muß ein Turm ewigen Hasses sein, ein Knäuel böser Schlangen, ein Abgrund schwarzer Finsternis"

Wie Jarilo seine Kraft aus der Liebe zu Utva gewinnt, so steht Mrakoš in einer Symbiose mit Vučica. Er benützt sie als Lockvogel für Utvas schwachen Bruder Krat. Die Analogie, mit der Nazor ihre Funktion für Mrakoš bezeichnet, signalisiert den fauligen, morbiden

Charakter, welchen er mit ihr verbindet. Sie steht in einem Bedeutungsfeld mit dem Sumpf, aus dem Mrakoš entsprechend der Allegorie seine Kraft und Motivation erhält:

S.271, Z.26; Mrakoš zu Vučica:

"Ti ćeš kvasac biti najboljem mi djelu."

"Du wirst der Sauerteig meiner allerbesten Tat sein."

Die von der allegorischen Konzeption der Dichtung präformierte Symbolik, welche sich hier bei der Charakterisierung der Akteure offenbart, beherrscht auch den metaphorischen Ausdruck des psychischen Erlebens und der Welterfahrung im weitesten Sinne. Dabei prägt der außerordentlich eindringliche mit dem Epos verbundene didaktische Anspruch ihre deutliche Aussagefunktion, aus der vor allem die Opposition von hell und dunkel, die auch schon in 'Živana' innerhalb der Symbolik des metaphorischen Ausdrucks dominierte, als Zeichen konträrer das Leben beherrschender Qualitäten hervortritt.

Indem die didaktische Komponente verstärkt die Dichtung beherrscht, konzentriert sich die Beachtung für den metaphorischen Ausdruck in 'Utva' weniger noch als in 'Živana' auf einen singulären Originalitätsanspruch oder gar eruptiven Charakter der Analogien, als auf die Form seiner Integration in das allegorische Gesamtbild, seine innere Motivation und seine Symbolisationsfunktion, seine Aussage in bezug auf die anthropologische Problematik der Dichtung.

Auch in 'Utva' stehen, formal analog wie in 'Živana', hinter den beiden oppositionellen Positionen der Weltsicht mythische Wesen als gleichsam motivierender Quell. Es sind dies Perun auf der Seite der positiven Kräfte und die Dämonin des Sumpfes im Bereich der destruktiven Gestalten und Phänomene. Sie erscheinen jedoch hier in viel stärkerem Maße profanisiert, sind spontan als Projektionen identifizierbar, als Medien der bildschöpferischen Konzeption, als Mittel zur Intensivierung der einzelnen Bilder in ihrem metaphorischen Charakter, als didaktische Demonstrationsobjekte. Der quasi mythische Hintergrund bindet die Einzelbilder an die Allegorie. Er vertieft die innere Motivation der Symbolik.

Diese Motivationshilfe wird besonders deutlich in einem Bild, das die Dämonin des Sumpfes als die Amme von Mrakoš zeigt, die ihn mit Bosheit säugt und mit Finsternis anfüllt, nach der seine Seele lechzt:

- S.268, Z.22: "Srdo,
Boginjo, dojkinjo, što me snagom pita,
I čiju moć je vjerovala tvrdo
Ova duša moja nikad tame sita,
S.269, Z. 1 Dušu si mi tkala ovom sjenom, što se
Močvarama vuče, kad ni zv'jezda nema;"

"Srda,⁷¹ Göttin, Amme, die mich mit Kraft füttert und an deren Macht diese meine Seele, die niemals satt ist von Finsternis, fest geglaubt hat Du hast mir die Seele aus jenem Schatten geflochten, der sich über die Sümpfe dahinzieht, wenn keine Sterne da sind"

Wie sich in diesem Bild bereits andeutet, fördert das Spiel mit der Symbolik im Bereich des metaphorischen Ausdrucks der Welterfahrung und Psyche, ähnlich wie es in 'Živana' zu beobachten war, die Verkörperlichung und Beseelung der fiktiven psychischen Zentren. Die Symbole werden von der räumlich dimensionierten Seele und dem Herzen aufgenommen.

Ein weiterer Grundzug der Analogiebildung ist auch hier die projektive bildliche Verknüpfung der anthropologischen Erlebnissphäre mit Naturphänomenen.

Innerhalb der skizzierten Analogiebildungsschematik erfaßt der metaphorische Ausdruck der Weltsicht und Welterfahrung fünf Grundpositionen, mit denen jeweils bestimmte Gestalten der Dichtung identifiziert sind. Ihnen ist ein eng umgrenztes Reservoir von Zeichen zugeordnet.

Die Extremposition im negativen Bereich vertritt, wie das oben zitierte Bild zeigt, Mrakoš, der konsequent alle traditionell positiven Werte negiert. Seine Mittel sind sinnliche Verlockung, Intrige, heimtückische Gewalt. Er fordert Tyrannei und Knechtschaft aus Prinzip:

- S.272, Z.14 "Moje bit će carstvo, moja bit će žena,
Dok će ljubav ležat na tlu, pogažena."

"Mein wird das Königreich sein, mir wird die Frau (Utva) gehören, während die Liebe zertreten am Boden liegen wird."

Die zweite, hier aus der Sicht des metaphorischen Ausdrucks betrachtete Position, ist die Betroffenheit derjenigen, die mit den Konsequenzen dieses Prinzips konfrontiert werden. Sie äußert sich nuanciert, entsprechend dem jeweiligen Wesen der Betroffenen.

71 Siehe die Fußnoten auf Seite 46 und 85.

Mit der Gestalt Krats wird die Verkörperung der Willensschwäche, der intelligenten Resignation in der skizzierten Situation gezeigt. Krat erliegt der Verlockung des Bösen in Gestalt Vučicas, der personifizierten Wollust, weil ihm die Einsicht in den Sinn ethischen Verhaltens und damit die Entschlossenheit, das kämpferische Moment, fehlt. In seinen Augen sind Utvas Hoffnungen, ihr Glauben an Jari-
lo, ein Trugbild:

S.242, Z.16 "Pusti, nek i u nam' zmaj se kivni rodi.
Zvjerad međ zvjeradma postanimo i mi."

"Laß auch in uns sich den bösen Drachen gebären. Werden auch wir Getier unter Tieren."

Krats Unvermögen, an die positive Gestaltung des Schicksals zu glauben, dokumentiert sich im allegorischen Kontext durch seine Blendung in der Gefangenschaft. Körperliche Blindheit steht hier als Metapher für geistige und moralische Verblendung:

S.243, Z.11; Utva zu dem auf Geheiß von Mrakoš geblendeten Krat:

"A sad ove ruke slabe i malene
Da te vode trnjem jedne vječne sjene!"

"Und jetzt werden dich diese schwachen und kleinen Hände durch das Dornestrüpp eines ewigen Schattens führen."

Das Volk wird dagegen von Nazor nicht als dem Bösen verfallen gezeigt, sondern es ist von den finsternen Mächten getäuscht und unterdrückt. Es bedarf der Führung und der Interpretation des Weltgeschehens, muß aus seinem 'Aberglauben' an die Unvermeidlichkeit der Sklaverei herausgerissen werden. Der Tyrannei unterliegt es nur, solange ihm die Motivation zur Realisierung des Glücks und der Freiheit nicht vorgelebt wird. Die Lage des Volkes in diesem Führungsvakuum bringt Nazor im metaphorischen Ausdruck der hilflosen Gefangenschaft und teilnahmslosen Resignation zum Ausdruck:

S.229, Z. 5 "Vuc'te dalje kroz drač i koprivu
Po toj sivoj zemlji svoju dušu sivu!"

"Schleppt weiter auf dieser grauen Erde eure graue Seele durch Dorn und Brennessel."

S.275, Z.16 "O vi jadni, koje uv'jek čvršće lovi
Jedna crna mreža, što splet gvozden sva je!
O vi tužni, koje mračan suton ovi,
Turobne večeri, koja vječno traje!"

"Oh, ihr Bejammernswerten, die immer fester ein schwarzes Netz jagt, das ein Geflecht ganz aus Eisen ist. Oh, ihr Trübseligen, die die finstere Dämmerung eines düsteren Abends einhüllt, der ewig dauert!"

Das Gefühl des Ausgeliefertseins wird artikuliert in Bildern dumpfer Trauer, in deren Analogien Todessymbolik anklingt:

S.237, Z. 7 - "Hljebe moj čemerni!" šanulo je roblje;
I glas njihov šum je granja čempresova,
Vecernji kad vjetar obilazi groblje.

"Oh, mein bitteres Brot," flüsterten die Sklaven und ihre Stimme ist das Rauschen der Zypressenzweige, wenn der Abendwind über das Grab streicht.

S.289, Z. 4 Žanje moba, pjeva, al' je radost njena
Zlatna preda crnom žicom prepletana.

Die Erntearbeiter bringen die Früchte ein. Sie singen, aber das goldene Geflecht ihrer Freude ist von einem schwarzen Faden durchwoben.

S.295, Z.14; das Volk:

"Posljedne nam sv'jetlo ponor progutao.
Mlado sunce naše pjesmom proslavljeno
U baru zapada tamno i crveno,"

"Unser letztes Licht hat der Abgrund verschlungen. Unsere junge Sonne, mit Gesang gerühmt, geht unter in einem Sumpf, finster und rot."

Die zynische Negation wird mit der Gegenposition der euphorischen und unerschütterlichen Zuversicht auf Glückserfüllung und den daran geketteten normativen Prämissen und emotionalen Begleitfaktoren konfrontiert. Sie erweist sich im Eposkontext als die letztlich stärkere und vitalere Alternative. Basierend auf ihren fundamentalen Antriebskräften: Glaube, Liebe, Hoffnung, die hier jedoch weitgehend als soziale und politische Kategorien zu verstehen sind, wird sie in ihrer idealtypischen Ausprägung von Jarilo und von Utva demonstriert und als Vision vom Žrec (Priester der frühen Slaven) und vom Guslar (epischer Volkssänger) in ihren Berichten über Nav, das irdische Paradies oder 'Land unserer Träume', vermittelt.

Indem er die Gestalt des Guslar in sein Motiv einfügt, rückt Nazor sein Epos bewußt in die Tradition der jugoslawischen Volksdichtung mit ihrer eminent politischen Funktion. In seiner Vision der Glückserfüllung verbindet Nazor mit seiner mythischen Bildwelt auch christlich religiöse Wertvorstellungen, die sich in den Prämissen seiner Utopie niederschlagen. Sie werden vor allem auf den Bereich sozialer Problematik tradiert und artikulieren sich als politische Prophetie.

Die Analogiefindung der metaphorischen Einzelbilder zu diesem

Komplex speist sich aus dem mythisch-allegorischen Rahmenbild, indem die dieser Welthaltung zugeordneten Symbole integrativ mit dem Bereich des Lichts, des Feuers und der lebenserfüllten Natur verbunden sind. Sie entstammen also einem Hort von Zeichen, der in diesem Epos die Glückserfüllung signalisiert:

S.229, Z.23; Jarilo zu Utva:

"Opet vjera moja pupi, cvjeta, lista."

"Aufs neue treibt mein Glauben Knospen, blüht auf, belaubt sich."

S.235, Z. 4; Utva über Jarilo:

"O ti mlado sunce, što nam crne tuge
U oblaku, s ove tamnice do dvora
Našeg oca, ljutih preko Maglen-gora,
Utjehe i nade gradiš prve duge,"

"Oh, du junge Sonne, die du uns in der Wolke der schwarzen Trauer von diesem Kerker bis zum Hofe unseres Vaters über die schrecklichen Nebel-Berge die ersten Regenbogen des Trostes und der Hoffnung errichdest,"

S.305, Z.25; die Erntearbeiter:

- "Oj Utva! Svanu zora tvoje pobjede,

S.306, Z. 1 I sunce tvoje granut će iz tmora."

"Oh, Utva. Die Morgenröte deines Sieges bricht an und deine Sonne wird aus der Finsternis aufgehen."

S.263, Z.20; der Žrec berichtet König Lav über die Dafina:⁷²

"Pod njom je na grani niko cvijet ubav,
Što ga ovdje nema: - procvala je Ljubav."

"Unter ihr (der Dafina) sproß an einem Zweig eine wundersame Blüte, die es hier nicht gibt, es erblühte die Liebe."

Im Zusammenhang mit den Erfahrungen und dem Lernprozeß des autokratischen Herrschers (König Lav) und des geknechteten Volkes wird die Position der Zuversicht auch als Basis einer greifbaren Utopie demonstriert. Der vage Begriff des Glücks, der im Mittelpunkt der Utopie steht, erfährt hier konkretere Umriss. Zu seinen Prämissen: Glaube, Liebe, Hoffnung, verstanden als Kategorien des emotionalen Engagements im sozialen Sinne, gesellen sich Einsicht und Tatkraft, ausgerichtet auf die substantiellen Inhalte des Glücks, Freiheit, Frieden und Recht, wie sie in Jarilos Bericht über Nav zum Ausdruck kommen:

72 Baum des Lichtes im Paradies der slavischen Mythenwelt, auf die sich das Epos bezieht.

S.313, Z.19 Njiva,
 Na kojoj stablo radosti i mira
 Široke grane prostire,
 A na njoj zre pod blagim, vječnim suncem
 Hljeb sreće i slobode!

.... Ein Feld, auf dem der Stamm der Freude und des Friedens seine
 weiten Zweige ausbreitet, und an ihm reift unter der gütigen ewigen
 Sonne das Brot des Glücks und der Freiheit

Trotz der Konkretisierungsansätze in bezug auf eine spezifizier-
 tere Fassung des Glücksbegriffs überschreitet die in 'Utva' entwic-
 kelte Vision nicht den Rahmen eines idealistischen Entwurfes. Das
 manifestiert sich deutlich an der Form, in der König Lav der Posi-
 tion der Zuversicht von Jarilo und Utva nahegebracht wird. Sein Ge-
 sinnungswandel erfolgt nicht durch dialektische Auseinandersetzung
 mit Jarilo und dem Volk, sondern durch den gleichsam als 'Deus ex
 Machina' mit der Strenge des alttestamentarischen Jehova strafend
 eingreifenden Gott Perun, der ihm die Konsequenz falschen Tuns
 unauslöschlich einprägt, ihn durch seinen strafenden Blitz im di-
 rekten Sinne des Wortes zeichnet. Dieser Weg, Lavs Überzeugungswan-
 del zu dokumentieren, erlaubt in seiner eigenartigen Verbindung
 alttestamentarischer und slavisch heidnischer Symbolik eine eminent
 eindringliche, in ihrer Deutlichkeit geradezu emblematische bild-
 hafte Formulierung, in der der Information über Lavs Erleuchtung
 und neuerliche Weisheit die äußerlichen Zeichen Blitz und asch-
 graue Haare zugeordnet werden:

S.318, Z. 3; Lav zu Perun:

"Kad me dirnu svojim ognjenim prstima,
 Iz tvog dlana biser u dušu mi pao;
 Sad mi nova cv'jeća u njoj naglo niče,"

"Als du mich mit deinen feurigen Fingern (Blitz) berührt hast, ist
 aus deiner Hand eine Perle in meine Seele gefallen. Jetzt sprießt
 mir plötzlich eine neue Blüte in ihr hervor."

S.320, Z. 6; Lav:

Bog me u plug stvori od gvožđa i nada,
 Da njim i krs ore;

Gott machte mich zu einem Pflug von Eisen und Hoffnung, damit er
 mit ihm selbst den Karst pflügt;

S.317, Z.20; Perun hat Mrakoš mit dem Blitz getötet:

I Lav kleći. Uvis gleda, ko da sniva.
 Pepeo je sada crvena mu griva.

Und Lav kniet nieder. Er schaut empor, als träumte er. Asche ist

jetzt seine rote Mähne.

Bezogen auf das Volk verbindet Nazor die Ideale Glück und Freiheit in seinem metaphorischen Ausdruck assoziativ mit dessen Tatkraft und Recht auf Lohn, das Brot:

S.299, Z.21; der Sprecher der Erntearbeiter zu Perun:

Darovatelju! sve smo svoje žuljeve
Po ovom gumnu danas posijali.

Oh, du Geber, all unsere Schwielen haben wir heute auf dieser Tenne ausgesät.

S.239, Z. 1; Jarilo zu den Sklaven:

"Il' čemo
..... ko žreci sjesti
Oko vatre svete, kruh slobode jesti.
Z. 4 Vas hoću,
Što ste sreće žedni i pravde ste gladni."

"Oder wir werden uns wie Priester um das heilige Feuer setzen und das Brot der Freiheit essen Euch will ich, die ihr durstig auf Glück und hungrig auf Recht seid."

In ihrer rationalen Essenz erscheint die in 'Utva' zum Ausdruck gebrachte Weltsicht naiv positivistisch.

Bei einem Vergleich des metaphorischen Ausdrucks zum Objektbereich der anthropologischen Problematik mit demjenigen im 'Medvjed Brundo' wird jedoch deutlich, daß Nazor das Schwergewicht des Metaphorisierungsansatzes verlagert. Während dort die Analyse des Problemkomplexes im Vordergrund steht, dominiert in 'Utva' die emotionsbehaftete Projektion, die gefühlshafte Ansprache über das Symbol. Damit nähert sich dieses Epos in der Form seiner Aussage wiederum 'Živana', wobei jedoch die Zielrichtung der gefühlshafte Übertragung vom Naturbereich stärker auf die menschliche Sphäre übergeht. In 'Utva' versucht Nazor also gar nicht, ein stimmiges Gesellschaftsbild zu demonstrieren, sondern seine Dichtung ist eine Botschaft des Willens zum Optimismus, eine Prophetie seines Sieges.

In den metaphorischen Bildern der Lebenserfahrung versucht Nazor die innere Motivation dieses Gefühls zu liefern, seine Quellen vor allem in der mythischen und volkstümlichen Vorstellungs- und Bildwelt zu erschließen. Trotz der Analogie im inneren Aufbau unterscheidet sich der Stellenwert dieser traditionellen Elemente, ihr Charakter als Vermittlungshilfe für die artikulierte Problematik, von derjenigen in 'Živana' erheblich.

In 'Utva' hat Nazor die Mythenwelt privatisiert, ihren elementaren organischen Anmutungscharakter, der in 'Živana' auch im allegorischen Bedeutungsbereich spürbar wird, teilweise seinen didaktischen Intentionen, den bildlichen Anforderungen seiner philosophischen Information geopfert. Damit erscheint der metaphorische Ausdruck dieses Objektkomplexes in 'Utva' weniger spontan, erhält vermehrt plakative Züge.

6. 3 *Naturumwelt und Kosmos*

In seiner elementarsten Bedeutungsfunktion, als Teil eines das Epos durchziehenden allegorischen Konzepts, dient das Naturbild in 'Utva' als Spiegel innerer und äußerer menschlicher Verfassung. Das Erscheinungsbild eines Schauplatzes ist Metapher für die Befindlichkeit der mit ihm verbundenen oder zwangsweise an ihn geketteten Akteure. Innerhalb dieser grundlegenden Konzeption, in der die Antagonismen: hell - dunkel, blühend - leblos eine tragende Rolle spielen, sind die einzelnen Elemente des Naturbildes in ihrem Symbolgehalt eindeutig determiniert. Aus der allegorischen Klammer schälen sich verschiedene metaphorische Einzelbilder heraus, die von ihr her in gleicher Weise präformiert sind und in denen aus der Analogiewahl die enge Beziehung zwischen Naturausdruck und menschlicher Befindlichkeit innerhalb eines symbolhaften Zuordnungssystems sichtbar wird:

S.227, Z.25; Jarilo zum geknechteten Volk seines Vaters über das blühende Land Nav (Ort der Freiheit) und die Maglen-gora (Metapher für Furcht und Aberglauben), die den Zutritt nach Nav verwehrt:

"Dok se gora ona diže na međašu,
Sved će zemlja ova biti nama škrtā,
I trnje će gušit cv'jeće našeg vrta

S.228, Z. 5 Maglen goru-pregazi i sve će
Bujno navsko cv'jeće, radosti i sreće
Prosut se preko nje diljem njiva tjih."

"Solange sich dieser Berg an der Grenze erhebt, wird diese Erde immer geizig zu uns sein und das Dornengestrüpp wird die Blumen unseres Gartens würgen Überschreite die Maglen-gora und die üppige Blütenpracht von Nav, Freuden und Glück, werden sich über diese weiten Äcker ergießen."

Bei der allegorischen Ausmalung rückt durch die metaphorische Übertragung auch der objektive phänomenologische Eigencharakter des

Naturbildes in das Blickfeld, jedoch unterwirft sich dieser Aspekt stets der symbolisierenden Funktion:

S.264, Z.19; nach der Überwindung der Maglen-gora strömt das Grün (Freude) aus dem paradiesischen Nav in das karstige, finstere (versklavte) Land König Lavs:

S druge strane gore val se na vrh pope,
Pa se niz bok ovaj zelen razlijeva;
S cvjetnom pjenom uz lit jalovu se prope,

Von der anderen Seite des Berges erhebt sich eine Woge zum Gipfel und ergießt sich grün über diese Seite; mit blühendem Schaum klimmt sie am unfruchtbaren Fels empor.

Als situativer Begleitfaktor des Geschehensablaufes integriert sich der metaphorische Ausdruck des Naturbildes sowohl in die inhaltliche, wie in die atmosphärische Komponente der Konsoziation. In Szenen von geringerem Spannungswert liegt sein Hauptgewicht auf der symbolhaften Untermauerung der Aussage. Sobald jedoch vom Kontext her dramatischere Akzente einfließen, wird auch die Naturmetaphorik von expressivem Ausdrucksgehalt erfaßt. Dabei stützt sich auch dieser Bildbereich auf die grundlegende Symbolik der Dichtung. Sie wird jedoch in spannungsvolleren Szenen von der emotionalen Implikation usurpiert. Die Elemente des Naturbildes werden dadurch teilweise ihrer symbolhaften Präformierung entzogen. Speziell im Erlebnisumfeld negativer Erfahrung emanzipieren sie sich über ihre symboltragende Funktion hinaus zu Medien subjektiveren, expressiveren Ausdrucks.

Im Bezugsbereich positiven Erlebens fehlt hingegen weitgehend die Implikation des Ausdrucks extrem spannungsvoller Emotion in die Naturobjekte. Das Naturbild scheint sich hier durch den Akt seiner metaphorischen Transformation eher harmonisch und identifikativ dem Geschehensablauf zu integrieren oder ihn zu umrahmen. In der Semantik der Analogien wird das Pathos gestützt, das sich mit der Position der Zuversicht verbindet.

Für die Szene von Jarilos Aufbruch aus dem finsternen Land seines Vaters stellt die Naturmetaphorik das dekorative Inventar, das dieses Bild zu einem Topos des Heldenaufbruchs gestaltet und den ethischen Wert, das Heroische der Intention des Helden untermauert. Die Analogien stützen sich auf die Sonnensymbolik, die auch für die auf Jarilo bezogenen Personalmetaphern bestimmend sind.

Die Aufbruchsszene wird vom Sonnenlicht gleichsam ikonographisch umrahmt:

S.225, Z.22 - Sviće. Prah se zlatan po svem nebu prosu.

Es dämmert. Goldener Staub ergießt sich über den ganzen Himmel.

Die personifizierte Morgenröte übernimmt die Funktion des Mädchens, das dem aufbrechenden Helden nachschaut:

S.226, Z. 8 Ruka joj je jutros ljubičica puna.
Purpur na plećima, a na glavi kruna.

Ihre Hand ist heute morgen voller Veilchen. Purpur auf den Schultern und auf dem Haupt eine Krone.

Im folgenden Bild wird wiederum die Licht - Finsternis Opposition in ihrer symbolhaften Bedeutung für die menschliche Problematik manifest. Die Tendenz zur mythischen Personifizierung der Sonne ist erkennbar:

S.230, Z. 2 A Sinj, koji ne zna čara ljepših zraka
Kliče: "Slava suncu, zatorniku mraka!"

Und Sinj (die Stadt König Lavs), das den Zauber der schönen Strahlen nicht kennt, ruft aus: "Ruhm der Sonne, dem Vertilger der Finsternis!"

Durch die Natur artikuliert sich auch das Gefühl des Triumphes der Freude nach Jarilos gelungener Tat im Aufblühen des bisher toten Landes, im Reifen des Kornes. Die Natur wird im metaphorischen Bild zum Tempel, der Flug der Lerche zur Metapher eines panentheistischen Dankgebetes zur Verehrung der mythisch personifizierten Sonne. Das allegorisch expansive Bild zeigt in seiner differenzierten Ausführung Ansätze zur Parodie einer Liturgie und eines Gottesdienstes:

S.283, Z. 8; Gesang der Lerche:

Niz stube kristalne, stresnuv s krila rosu,
Pjev svoj kao pregršt biser-zrnja prosu.
Z.21 Zvekće niz skaline prozirna zefira:
.... O sunce, sunce oće,
Rastopi zlato svoje:
Ko duge žice zvučne
U grlo lij ga moje!

S.284, Z.13 Usjev šuti. Klasje - rekao bih - prignu
Koljena, a teške glave k nebu dignu.

Z.27 Uv'jek više, više. Uz ljestve se diže
Sjajna hrizolita; srće žitki plam.
Usjevi se klečec pognuše još niže.
I sav kraj je sada tih i svečan hram.
U njem bruji ispod veljeg trula plava
Suncu ognjenome molitva i slava.

S.285, Z. 7 Visoko danas čovjek iz praha diže tjeme
I gleda: svud se iskri božansko tvoje sjeme.

Pa sad golem blista viseći o nitu:
Spuštilo se,

- Z. 8 Nebeski se pauk najedamput prenu,
Pa se uz nit pope, u srce je tisnu;
Do oblačka stignu, pa se uza nj stisnu
I na pređu zlatnu baci naglu sjenu.

Inmitten des Geflechts, durch das das ganze Weltall erglänzt, bleibt die Sonne am Zenit stehen wie eine goldene Spinne, die müde geworden ist und jetzt, am Faden hängend, riesengroß glänzt. Sie senkte sich herab Plötzlich fährt die himmlische Spinne auf, klimmt am Faden empor, drückt ihn ins Herz. Sie gelangt zu einer Wolke, drückt sich an sie und wirft einen jähen Schatten auf das goldene Geflecht.

In seiner privatisierten Mythenwelt, die Nazor in 'Utva' realisiert, weist er dem Sumpf eine Funktion als 'Locus des Bösen' zu. In ihm schlummern, entsprechend dieser Vorstellung, die finsternen und destruktiven Kräfte. In ihm versinkt alle Hoffnung. In ihm wohnen die dämonischen Wesen, die hinter den bösen Kräften stehen. Entsprechend signalisiert sein Bild, wie es durch den metaphorischen Ausdruck vermittelt wird, die Schrecken, welche von Mrakoš ausgehen. Todessymbolik beherrscht die Analogie. Die personifizierte Nacht erscheint als Todesgöttin. Die Natur reagiert erfüllend mit dem Ausdruck des Erschreckens:

S.267, Z.14 Drhtale su vrbe jezivo i plaho;
A noć je iz rita močvare daleke
S urnom na ramenu tiho dolazila,
Vukuć po trščaku duga crna krila.
Šumjele su pred njom trske prestrašene.
Gušila je voda neke mukle hropce.

S.268, Z.15Oštar, krvav tada
Mjesečev rog virnu s oblačna zapada.

Die Weiden zitterten fröstelnd und scheu. Und die Nacht kam aus dem Schilf des fernen Sumpfes mit einer Urne auf der Schulter still daher und zog ihre langen schwarzen Flügel durch das Rohr. Es rauschten vor ihr die erschrockenen Schilfhalme. Das Wasser würgte einige dumpfe Röchellaute Scharf und blutig ragt da das Horn des Mondes am wolkigen Westen hervor.

7. Der metaphorische Ausdruck im 'Ahasver'

7. 1 Die thematisierte Problematik und der Stellenwert des metaphorischen Ausdrucks

In das allegorische Gewand der Ahasverlegende kleidet Nazor sein Resümee individueller Lebenserfahrung und der Reflexionen über Wesen und Schicksal der Menschheit. In diese Allegorie integriert er auch die Konsequenz seiner Reflexion. Durch die Stationen von Ahasvers Wanderung, seiner rastlosen Suche und seines Getriebenseins in Welt und Kosmos, vermittelt er die Erfahrungswerte kollektiv-menschheitlichen und individuellen Erlebens sowie ihrer philosophischen Verarbeitung.

Innerhalb der allegorischen Bildkonzeption treten Ahasver die menschlichen Erlebnis-, Emotions- und Bewußtseinsbereiche als Personifikationen in mythischer und legendärer Gestalt oder auch als Wesen aus dem Bereich der Literatur entgegen.⁷³

Unter den in dieser Untersuchung zur Diskussion stehenden Epen nimmt der 'Ahasver' zwar in verschiedener Hinsicht eine Sonderstellung ein, er kann aber keinesfalls losgelöst von den vorangehend besprochenen gesehen und verstanden werden. Denn in ihrem Kern ist diese Dichtung, die sich den Schein der vorausschauenden Suche, der Zukunftsbezogenheit zu geben versucht, in viel stärkerem Maße Ausdruck der Retrospektive. Sie beinhaltet, teilweise indirekt, teilweise in unmittelbarer Anspielung, ein Fazit und die partielle Revision der Positionen, die in den früheren Epen zum Tragen kamen.

Mit dem zeitlichen Abstand - der Ahasver wurde 1941, also 25 Jahre nach dem Erscheinen von 'Utva' und schon unter dem Eindruck des zweiten Weltkrieges, beendet - verbindet sich auch eine große innere Distanz.

Die Kluft deutet sich schon durch das zugrundegelegte Motiv an,⁷⁴ das in der ihm immanenten Tendenz dem mythischen Bild, auf dem 'Živana' basiert, nahezu diametral entgegensteht. Ebenso offenbart

73 Kirke aus Homers 'Odyssee' und Kaliban aus Shakespeares 'Sturm'.

74 Vor Nazor hat August Šenoa das Ahasvermotiv in seiner satirischen Erzählung: "Vječni žid u Zagrebu ili tri dana tuge i nevolje" verwendet. Zwischen beiden Dichtungen ist jedoch kein direkter Bezug erkennbar.

sich im Vergleich zum 'Medvjed Brundo' und zu 'Utva' ein grundsätzlich verändertes, distanzierteres Verhältnis gegenüber der Welt.

In seiner Betonung der Hoffnung, des Glaubens an eine Erfüllung der Menschheitsgeschichte, suggeriert das Epos zwar die Kontinuität der vormals zum Ausdruck gebrachten Haltung, jedoch gelingt ihm der Beweis ihrer inneren Motivation nicht überzeugend. Die den metaphorischen Ausdruck dieser Dichtung beherrschende Tendenz deutet vielmehr auf ein verzweifelt aufbauendes Gegenüberstehen gegen drohende Resignation.

In der Dichtung wird, wie bei der Präsentation des metaphorischen Ausdrucks demonstriert werden soll, eine fundamentale Diskrepanz, ein beinahe schizophrenes Verhältnis zwischen verbalem Bekenntnis zum Optimismus und dem von Melancholie durchzogenen emotionalen Grundtenor der metaphorischen Bilder sichtbar.

In diesem Epos fehlt das kämpferische Element, die euphorische Diesseitsbezogenheit, die intensive Beziehung zwischen Mensch und Natur. Die metaphysisch motivierte Erwartung verbindet sich nicht mit dem Fundament einer sozialen Perspektive, denn der Held Ahasver versucht aus seiner Position der Isolation heraus, die aus seiner Weigerung resultiert, den chaosstiftenden Emotionen nachzugeben, nicht, wie Jarilo in 'Utva', die Bedingungen seines Lebensraumes zu verändern.

An der Verfassung der Welt, in der er vergeblich seine Heimat, seinen Standort der Ruhe und des inneren Friedens sucht, dokumentiert sich der Verlust des in 'Utva' noch realisierbar erscheinenden 'irdischen Paradieses'. Symbolisiert dieses die als möglich empfundene Vereinigung und Dominanz der positiv-konstruktiven ethischen Vorstellungen und sozialen Kräfte, so ist das irdische Chaos im 'Ahasver' eine Projektion des nun evidentermaßen beherrschenden Einflusses des unvollkommenen, in seinen Emotionen unkontrollierbaren menschlichen Wesens, das nicht zu sinnvollem sozialen Verhalten befähigt erscheint.

Mit dem gebrochenen Verhältnis zur Welt verbindet sich in diesem Epos die Entzauberung des Mythischen. Anstelle der homogenen Bildwelt von 'Živana' findet sich hier eine Reihung verschiedenartiger mythischer und legendärer Anspielungen ohne elementaren inneren Bezug zueinander, wobei durch den veränderten Kontext der ursprüngliche Sinngehalt bewußt verzerrt und das Bild durch seine Parodiefunktion 'entmythifiziert' wird.

Am eklatantesten demonstriert das Nazor, indem er die Funktion von Črt, der sich, wie eine Karikatur seiner selbst, als einzige Gestalt aus der vielfältigen Mythenwelt von 'Živana' im 'Ahasver' wiederfindet, auf paradoxe Weise umdeutet. War dieser dort der mächtige Widersacher für die Götter des Lichts, so begegnet ihm Ahasver, wie er, zurückgezogen in sein Schneereich, die 'Unreinheit' der Welt beklagt und sie, einem Sisyphus gleich, vergeblich von ihrem 'Schmutz' zu befreien versucht:

S.351, Z.10 "..... Jer je Zemlja sva
Blatan zdenac. U led sjajni i sn'jeg čisti
Stvaram te hlapove iz moćvarnog dna.
Al' je Zemlja uv'jek glib, ljudi sveđ isti."

"Denn die ganze Welt ist ein sumpfiger Brunnen. In glänzendes Eis und reinen Schnee verwandle ich diese Wasserfälle aus morastigem Grund. Aber die Welt ist immer Morast, die Menschen immer gleich."

Die hier grob skizzierten Wandlungen in der Beziehung zum Objektbereich spiegeln sich im System des metaphorischen Ausdrucks in diesem Epos wider.

Die philosophische Reflexion wird im 'Ahasver' zum zentralen Ansatzpunkt der metaphorischen Übertragung. Mythische Bildwelt als einheitlicher Motivationsfaktor der Transformation und das Naturbild als in sich geschlossenes Symbolreservoir verlieren dabei ihren bisherigen Stellenwert. Die dichterische Phantasie scheint sich nicht mehr mit gleicher Intensität in der Metaphorisierung auszuleben.

Zwar erweist sich auch hier die metaphorische Übertragung als dominantes stilistisches Medium, ähneln die Analogiebereiche denen der vorangehenden Epen, ohne daß sich jedoch die Einzelbilder zu einem System von ähnlich weitreichender innerer organischer Verbindung wie vor allem in 'Živana', oder begrenzter in 'Utva' und im 'Medvjed Brundo' formieren.

Sowohl der 'Povijest književnosti naroda Jugoslavije',⁷⁵ als auch Barac⁷⁶ konzentrieren sich in ihrer Interpretation des 'Ahasver' vornehmlich auf die Aussageintention, die Nazor mit dem Motiv der rastlosen Wanderung verbindet. Barac stellt das 'Vječno kretanje'

75 Povijest književnosti naroda Jugoslavije. Izd.: Pedagoški centar Pula. O.N.. Pula 1953, str. 454.

76 Antun Barac, "Pastir Loda" i "Ahasver". In: Hrvatsko kolo, Zagreb 1946 god., str. 17.

(ewige Bewegung) in Analogie zu Goethes 'Faust'. Er sieht als die didaktische Konsequenz der Dichtung die Forderung nach unaufhörlichem dynamischen Streben.

Bei unserer Konzentration auf die Betrachtung des metaphorischen Ausdrucks im 'Ahasver' scheint sich jedoch der Schwerpunkt des Aussagegehaltes zu verlagern. Durch die erdrückend negative emotionale Erfahrung, die das Bild der von Ahasver erlebten Welt vermittelt, gewinnt nämlich seine rastlose Wanderung eher Fluchtcharakter als den Anschein zielstrebigere Suche.

7. 2 Welterfahrung, Weltsicht und der Entwurf einer Konsequenz

Wenn im 'Ahasver' ein düsteres Bild dieser Welt gezeichnet wird, so erscheint dieses stärker noch von aktuellen Erlebnissen geprägt, die sich in zeitbezogenen Modifikationen des Motivs niederschlagen, als von den umfassenden Erfahrungen der Menschheitsgeschichte. Die teilweise apokalyptisch anmutenden Bilder spiegeln die Eruptionen der anarchischen Komponente im Wesen des Menschen, der sich nicht gewillt oder fähig zeigt, seinen destruktiven Trieben und seiner Schwäche zu widerstehen. So charakterisiert ihn Nator durch den metaphorischen Ausdruck vor allem in seiner Verführbarkeit und in der Erniedrigung, die er durch seine ungezügelte Emotionalität erfährt:

S.329, Z.20; Mamon (Mammon) über die Menschen:

"Mišad su, što glodu sve, pa čak i kamen."

"Mäuse sind sie, die alles benagen, sogar Stein."

S.331, Z. 9; Lilita (Lilit) zu Ahasver über die Menschen:

"..... nalik su na kolce
Ovijene slamom

Z.19 Ljudi, to je slama za moj plamen,"

"Sie gleichen mit Stroh umwickelten Pfählen die Menschen, das ist Stroh für meine Flamme"

S.342, Z. 2; Ahasver verläßt Kirka (Kirke):

..... - Dugo dopiraše
Do njeg smijeh Kirke, koja nove pāse
Otvarala svojoj zvjerađi. -

Lange noch drang Kirkes Gelächter zu ihm, die ihrem Getier neue Weidegründe öffnete.

S.337, Z. 5; Ares zu Ahasver:

"Kada bocnem zv'jери, što u ljudma dr'jemlju,
Okrvat mogu sada c'jelu zemlju."

"Wenn ich die Tiere stachele, die in den Menschen schlummern, kann ich jetzt die ganze Welt blutig machen!"

Das Entwürdigende in der Verfassung der hier porträtierten Menschheit wird kumulierend-provokativ durch die retardierende Verwendung des in diesem Zusammenhang peiorisierenden Effektes der Tieranalogie betont. Die Entmenschlichung gipfelt in der Maßlosigkeit, die jetzt selbst das Bild des Todes beherrscht:

S.337, Z.25; Ahasver zu Ares über das Sterben auf dem Schlachtfeld:

- "To smrt nije; to je prestanak disanja
Životinje, što je zaklase; i ti si
Od Aresa posto Mesar"

"Das ist kein Tod, das ist das Ende des Hauchens eines Tieres, welches geschlachtet wurde, und du bist der Metzger von Ares geworden."

Analog sind die menschlichen Wesenszüge, die Nazor in dieses Epos als Personifikationen impliziert und mit Ahasver konfrontiert, stets mit dem Stigma des Animalischen und Morbiden behaftet. Dabei werden besonders die Inkarnationen der ungezügelten erotischen Verlockung, Lilita⁷⁷ und Kirka, mit geradezu puritanischem moralischen Rigorismus als Wurzeln der desolaten Menschheitsverfassung apostrophiert:

S.330, Z.23; das Bild Lilitas:

Oko struka plašt se magleni omata:
Ne znaš, da li njime jasne zv'jezde teku,
Il' zvjerinje oči zablistaše. Pruža
Usta; a krvava na njim cvjeta ruža.

Um die Hüfte windet sich ein nebliger Mantel. Du weißt nicht, ob auf ihm klare Sterne fließen, oder tierische Augen aufglänzten. Sie reicht den Mund und eine blutige Rose blüht auf ihm.

S.331, Z. 4; Lilita im Dialog mit Ahasver:

..... "Ja sam svagdje, gdje i Jesen".
- "Jest. Da u plod uđu otrovni ti zubi".

"Ich bin überall wo auch der Herbst ist." "Ja, damit deine giftigen Zähne in die Frucht eindringen."

Innerhalb dieses Umfeldes bewegt sich Ahasver als Inkarnation des

77 Lilit: weiblicher böser Dämon. Nach: Wilhelm Gesenius, Hebräisches und Arabisches Handwörterbuch, Leipzig 1910: Im alten Testament einzige Stelle Jesaja 34/14. In der babylonischen Mythologie Sturmdämonin. Im Talmud Adams erste Frau.

menschheitlichen und individuell menschlichen Auftrages, den Weg zur Vervollkommnung und zur wahren Bestimmung zu suchen. Das Motiv der Legende bezeichnet Ursprung und Kraftquell dieses Zwanges zur Suche, und es präjudiziert zugleich das Bestimmungsziel, indem Ahasver den Befehl zu seiner rastlosen Wanderung von dem 'Gekreuzigten' erhält, als er diesen auf seinem Leidensweg geschmäht und sein Stab dessen Kleid berührt hat. Ahasvers Wanderung ist damit zu einer Fortsetzung des Leidensweges vorbestimmt.

Sein Stab ist von nun an das unverletzliche Symbol seines Glaubens, der gestärkt wird durch die Trauer, die Ahasver in der Stimme des von ihm gekränkten Jesus verspürt hat.

In seiner inkarnativen Funktion trägt Ahasver alle individuellen und kollektiven menschlichen Erfahrungen mit sich. Die Dimensionen Raum und Zeit sind für ihn nivelliert. Damit fehlt ihm auch das psychische Schutzschild des Menschen, die 'Schleier der Vergangenheit und Ferne':

S.326, Z. 3 More sam, što u nj se svi potoci slili,
 Z. 7 - Zglobovi su moji
 Ko kvrge u hrasta, što ga starost svlada.
 U oku plamičak močvarni mi stoji
 Večernjeg je mraka puna moja brada.

Ich bin ein Meer, in das sich alle Bäche ergossen haben Meine Gelenke sind wie die Knorren an der Eiche, welche das Alter bezwungen hat. In meinem Auge steht eine sumpfige Flamme. Mein Bart ist voll von Abenddämmerung.

S.328, Z. 8 Tom prastarom stvoru gledanje je kruh,
 Što ga hrani, misli njegovo su piće,
 Hodanje je život

Für dieses uralte Wesen ist das Schauen Brot, das ihn nährt, die Gedanken sind sein Getränk, das Gehen ist Leben

Ahasvers Weg durch den irdischen Bereich im Verlauf seiner Standortbestimmung ist gekennzeichnet durch die permanente Kollision mit den Personifikationen der anarchischen, ethisch nicht motivierten Emotionen der Menschen, in deren Bereich er als das störende und hemmende Element, als der Außenseiter und Kranke erscheint:

S.333, Z.13; Vulkans Urenkel zu Ahasver:

"Mojega se praga, gubavče, ne takni!"

"Berühre nicht meine Schwelle, Aussätziger!"

Durch die Bürde seiner Bestimmung, die ihm die Möglichkeit der statischen, unkritischen und animalischen Glückserfüllung, deren

Verlockungen er stets ausgesetzt ist, untersagt, bleibt Ahasver in dieser Welt heimatlos, ohne positive Resonanz.

Der metaphorische Ausdruck kennzeichnet ihn vor allem in seiner Nichtigkeit, was von Nazor durch Analogien, die denen der alttestamentarischen Metaphorik nachempfunden sind, in besonderem Maße unterstrichen wird. Vor der Übermacht des Anarchischen steht Ahasver in beständiger Defensive, unfähig, seine soziale Isolation zu überwinden, im Strudel der Ereignisse seine Richtung selbst zu bestimmen:

S.331, Z. 2 "..... Suh sam list, odnesen
Vjetrom, izgubljena voda, što svud teče;"

S.331, Z.25; Lilita zu Ahasver:

"Dođi, suhi liste, što te vjetar nosi,
Da izgoriš i ti u mome plamenu.

S.332, Z. 8 ti se mojem vjetru podaj,"

"Ich bin ein trockenes Blatt, vom Wind fortgetragen, ein verlorenes Wasser, das überall hinfließt" "Komm, trockenes Blatt, das der Wind daherträgt, damit auch du in meiner Flamme verbrennst gib dich meinem Wind hin."

S.337, Z.23; Ares zu Ahasver:

"Znam, voda si, koja nigde ne uvire,"

"Ich weiß, du bist ein Wasser, das nirgendwo einmündet"

S.348, Z. 1; Kaliban zu Ahasver:

"Dođi, suha grano, vrećo puna jada!"

"Komm, du trockener Zweig, du Sack voller Jammer."

S.357, Z. 8; Astrea zu Ahasver:

"Pregršti od gliba! Ti si dugo luto
Pc kori planeta, gdje si otrov guto;
Z.11 Oboje smo plijen istog bola i straha:
Ja planina od sv'jetla - ti, šačica praha."

"Du Handvoll Morast, du bist lange auf der Kruste des Planeten umhergeirrt, wo du Gift hinuntergeschlungen hast Wir sind beide die Beute desselben Schmerzes und derselben Angst, ich ein Gebirge von Licht, du eine Handvoll Staub."

Mit der Form nun, in der der erdrückend negativen Welterfahrung und der Hilflosigkeit und Isolation des Individuums begegnet wird, unter dem offenbaren Zwang, eine positive Perspektive aufzeigen zu müssen oder aufzeigen zu wollen, liefert das Epos partiell eine innerlich unstimmmige Konstruktion, ohne daß dadurch allerdings sein poetischer Reiz verlorenginge.

Die Problematik der offerierten Konsequenz wird evident, wenn die in der Logik des Motivs implizite metaphysisch orientierte Vision, die den Weg durch die als 'Jammertal' empfundene Welt seiner Schrecken beraubt, mit einer Beschwörung der unendlichen Möglichkeiten des Seins verbunden und die Welt auch in der Perfektion ihrer Unvollkommenheit als wirkliche Heimat charakterisiert wird, ohne daß das Epos nur das Indiz der Möglichkeit zur emotionalen Akzeptanz dieser Vorstellung liefert. Der deklamatorische Gehalt der folgenden Bilder bleibt daher ohne Bestätigung seines euphorischen Tenors durch den Kontext der Dichtung:

S.327, Z.12 Bezbroj stazâ imadu Prostor i Vrijeme:
Svaki kut je zipka, svaki čas je sjeme.

Raum und Zeit haben unzählige Pfade, jeder Winkel ist eine Wiege, jeder Augenblick ist ein Samen.

S.354, Z.12; Ahasver vermißt im 'Land über den Wolken' (Welt der Träume und Mythen) die unmittelbare Realität der Erde:

..... Gdje su glib i prah,
Što te blate, al' su rodili te?
..... I bol ljudska,
Koja te omata kao jezgru ljuska?

Wo sind der Morast und der Staub, die dich beschmutzen, die dich aber auch geboren haben Und der menschliche Schmerz, der dich einhüllt wie die Schale den Kern?

Die immanente Tendenz des Motivs der Dichtung widerspricht auch den Möglichkeiten der Distanz und des Vergessens, die Ahasver im Eposkontext durch Astrea präsentiert werden, als Perspektive für ein Arrangement mit den Unzulänglichkeiten der Welt:

S.357, Z.15; Astrea zu Ahasver:

"..... Iste čak su i koprene,
Što, gore i dolje, kriju lice tajno
Istine; a vela najljepša su njina
Dva čarobna tkiva: Prošlost i Daljina."

"Dieselben Schleier sind es sogar, die oben und unten das geheimnisvolle Antlitz der Wahrheit bedecken, und ihre schönsten Schleier sind zwei geheimnisvolle Gewebe: Vergangenheit und Ferne."

Einerseits wird also im 'Ahasver' durchaus die stringente thematische Tendenz der vorausgehenden Epen erkennbar. Diese Dichtung versucht gleichsam einen distanzierten Schlußpunkt unter die durchgehende Fragestellung nach der emotiven Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt, nicht zuletzt in ihrer sozialen Dimension zu setzen.

Die Betrachtung des metaphorischen Ausdrucks läßt jedoch deutlich

hervortreten, wie sich in diesem Verhältnis ein gravierender Bruch vollzogen hat. Sie erfüllt damit quasi eine Kontrollfunktion gegenüber einer Reihe von verbalen Bekenntnissen in diesem Epos, welche eine Kontinuität des Lebensgefühls anzeigen wollen. Der metaphorische Ausdruck der Dichtung, die singulären Übertragungen wie auch das gesamte Realisationssystem zeigen dagegen, daß verschiedene emotionale Motivationsfaktoren - zuallererst das innere Verhältnis zur Natur - gegenüber 'Živana', dem 'Medvjed Brundo' und 'Utva' ihre Kraft verloren haben.

7. 3 Naturumwelt und Kosmos

Das Bild der unmittelbaren Naturumwelt und der kosmischen Erscheinungen als Objekt der Verfremdung durch den metaphorischen Ausdruck ist im 'Ahasver' verglichen mit den vorausgehend besprochenen Epen von geringer Bedeutung. Mit dem Vakuum an positiver Welterfahrung verliert es seine Funktion als Feld euphorischer emotionaler Projektion, spiegelt nicht mehr die Dialektik der menschlichen Gefühlswelt. Das elementare emotionale Verhältnis der 'schöpferischen Persönlichkeit' zur Natur, das sich vor allem in 'Živana' in deren beherrschender Funktion als Symbolreservoir niederschlug, erscheint hier gebrochen. Im 'Ahasver' reproduziert das Naturbild vor allem die Erfahrung der Erniedrigung des Menschen und seiner Entfremdung von den elementaren Seinsbereichen.

Diese Distanz deutete sich bereits in den auf Ahasver bezogenen Analogien - trockenes Blatt, verdorrter Zweig, totes Wasser - an, und sie tritt noch schärfer hervor in einem Bild der Sonne, die durch ihre Transformation ins Animalische gleichsam zum Reflektor des das Epos beherrschenden Ausdrucks ungezügelter Gefühlseruption wird:

S.342, Z.5 a sunce visoko
Peklo i gnjevno sjalo ko zvjerinje oko.

Und hoch oben brannte die Sonne und glänzte zornig wie ein tierisches Auge.

In der metaphorisch vermittelten Impression des Kosmos dokumentiert sich darüberhinaus der Verlust des unmittelbar integrierenden inneren Bezuges zur mythischen Bildwelt. War das 'Land über den Wolken' in 'Živana' noch der bildliche Koordinationspunkt aller

menschlichen Empfindungen und Träume, so ist er für Ahasver ein Raum inhaltsleerer und trügerischer Idylle:

- S.354, Z. 4 Poče cestom, gazeć kao po kopreni
Od sunčane prede
Z. 9 n'jema
Nebesa su
Z.12 Prostorom bez cestâ kamo da se makne?

Er macht sich auf den Weg und schreitet dabei wie auf einem Schleier von Sonnengeflecht die Himmel sind stumm Wohin sich wenden im Raum ohne Pfade?

- S.356, Z.15 Zar to je
Luka, za kôm čeznu duša i srce tvoje?

Ist das etwa der Hafen, nach dem deine Seele und dein Herz sich sehnen?

Das metaphorisch verfremdete Bild von Naturumwelt und Kosmos stützt und vertieft also innerhalb des begrenzten Raumes, der ihm im 'Ahasver' eingeräumt wird, die Erfahrung der skizzierten Veränderung anthropologischer Positionen gegenüber den früheren Epen. Es bestätigt auch die im Bereich des metaphorischen Ausdrucks der Welterfahrung gewonnene Einsicht, daß der emotional-identifikative bildhafte Ausdruck in dieser Dichtung allein der Vision metaphysischer Erfüllung vorbehalten bleibt, die Ahasver am Ende seiner Odyssee erfährt:

- S.359, Z. 1 Prolistao štap je u rući, a - eto -
I u duši njemu sada nešto cvjeta.

Der Stab in der Hand belaubte sich, und, siehe da, auch in seiner Seele blüht jetzt etwas.

8. Die Realisationsweise des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen

8. 1 Die Struktur des metaphorischen Bildsystems und seine Integration in den Gesamtkontext der Epen

Bereits der Blick auf seine thematische Komponente zeigte den metaphorischen Ausdruck als konstituierenden Bestandteil aller vier Epen. Es wurde deutlich, daß die metaphorischen Einzelbilder in ihrer überwiegenden Mehrheit nicht als isoliert zu betrachtende punktuelle Phänomene innerhalb dieser nazorschen Dichtungen anzusehen sind. Vielmehr erscheinen sie auf verschiedene Weise systematisch untereinander verbunden und mit dem Gesamtkontext verschmolzen. Der hermeneutische Aspekt impliziert folglich wesentlich auch die Struktur und die Realisationsweise dieser kontextlichen Integration. Er tangiert das von Tschizewskij⁷⁸ hervorgehobene Phänomen der 'Aktualisierung des dichterischen Wortes' über die 'kommunikative Funktion' hinaus, das im Wechsel literarischer Strömungen zu programmatischen Auseinandersetzungen geführt hat.

Auch in bezug auf unser Material gewinnt der Aktualisierungsprozeß eine besondere Dimension. Speziell auch die Aktivierung der symbolisierenden Funktion des Dichterwortes ist in hohem Maße relevant für den metaphorischen Ausdruck in Nazors Epen.

Wellek-Warren weisen im Zusammenhang mit der Beziehung des Dichters zur Metapher auf den wichtigen Tatbestand hin, daß dieses Stilmittel in die gestalterische Konzeption nicht nur als Ergebnis bewußter Konstruktion einfließt, sondern es gleichsam zum integrierten Bestandteil des 'dichterischen Denkens' werden kann.⁷⁹

Unter einem solchen Gesichtspunkt erweist sich Nazor in seinen Epen schon nach unseren bisherigen Betrachtungen des Materials als ein 'metaphorisch Denkender'. Dieser Eindruck bestätigt und vertieft sich auch mit der Lektüre seiner Kommentare zu den eigenen Dichtungen, insbesondere des bereits besprochenen zum 'Medvjed Brundo', in denen Nazor selbst der Genese seiner übertragenen bild-

78 Dmitrij Tschizewskij, Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen II. Berlin 1968, Seite 87f.

79 Wellek-Warren, a.a.O., Seite 17of.

haften Vorstellungen besondere Aufmerksamkeit widmet und sie wesentlich als Resultat intuitiver, automatisch zur Expansion drängender Transformationsakte darlegt.⁸⁰ Von daher erscheint auch der hohe Stellenwert erklärbar, der dem metaphorischen Ausdruck im Struktursystem der vier Epen zukommt.

Mit der Betrachtung seiner Realisationsweise soll im folgenden über die deskriptive Aufgabe hinaus auch der Frage nachgegangen werden, inwieweit er in seinem Verhältnis zur thematisierten Problematik stimmig erscheint, inwieweit es der Dichtung gelingt, dem Leser die Fiktion nahezubringen.

H. J. Gerigk behandelt dieses Phänomen, das wir schon unter dem Terminus innere Motivation partiell angesprochen haben, vor allem bezogen auf Dichtungsformen der realistischen Stilepoche unter der Bezeichnung Einspurung.⁸¹

Stellt sich im metonymischen stilistischen System des Realismus die Aufgabe für den Dichter offenbar eher dahingehend, den Leser nicht aus der Fiktion zu entlassen, so besteht sie für das hier relevante metaphorische Material darin, ihn an diese zu attrahieren, ihm auch die emotionale Akzeptanz der scheinbar anachronistischen Sujets: Mythos, Fabel, Legende zu ermöglichen.

Barac⁸² beurteilt Nazors Vorliebe für diesen Motivbereich wie folgt: "Zato su mu kao književne vrste bili najbliži ep, mit, legenda, jer se u njima njegova mašta mogla do kraja izživjeti (Medvjed Brundo, Utva)."⁸³

Diese zutreffende Interpretation intuitiver Affinität der dichterischen Einbildungskraft zu bestimmten Sujets sollte unseres Erachtens noch ergänzt werden. Von entscheidender Bedeutung erscheint nämlich auch die Tatsache, daß diese Nazors - im weitesten Sinne des Wortes verstandenen - didaktischen Intentionen in hohem Maße entgegenkommen.

Zum einen - und dieses betrifft eher die rationale didaktische Komponente - erfüllen sie durch ihren gleichnishaft-allegorischen

80 'Kako je postao "Medvjed Brundo"' und "Utva zlatokrila" in: Vladimir Nazor, Eseji, Članci, Polemike. Zagreb 1950.

81 H. J. Gerigk, Nikolaj Gogol'. Vorlesung an der Universität Heidelberg, Wintersemester 1973/74.

82 Antun Barac, Jugoslavenska književnost. Zagreb 1963. Str. 233.

83 "Deshalb standen ihm als literarische Gattungen Epos, Mythos und Legende am nächsten, weil sich in ihnen seine Phantasie bis zur Neige ausleben konnte."

Charakter die Vorbedingung für eine eindeutige Vermittlung der sachlichen Problematik der Epen. Vor allem - und dies zielt auch in den emotionalen Bereich - erlauben und begünstigen sie die Entwicklung eines metaphorischen Bildsystems, das dem Leser eine große Identifikationsmöglichkeit mit seiner inneren Eigendynamik bietet, ihm die innere Motivation des Metaphorisierungsaktes und der spezifischen Analogiewahl liefert.

Nazors Phantasiewelt, von der Barac spricht, ist also in ihrem Wesen nicht dunkel, führt nicht in rein subjektive Bereiche der Emotion, sondern bleibt primär der Reflex einer objektiven Realität. Die 'Einspurung' in die Thematik erfolgt über die Transparenz des dichterischen Aktualisierungsprozesses, der nachfolgend in seinen wichtigsten Ausformungen charakterisiert werden soll. Dabei ergibt sich der vielfach außerordentlich traditionell oder toposhaft anmutende Charakter der Bilder offenbar auch als Konzession an die Durchsichtigkeit der Transformationsprozesse, welche eine verstärkte Identifizierung mit den Motivationen der Übertragungen begünstigen.

8. 1.1 *Die Formen der inneren Motivation des metaphorischen Ausdrucks*

Die elementarste Form derjenigen Bestrebungen in Nazors Epen, die der metaphorischen Transformation eine innere Legitimation zu verleihen versuchen, besteht darin, daß die Übertragungen an die Fiktion des initiiierenden oder katalysierenden Einwirkens mythischer Personifikationen geknüpft werden. Nazor erstellt also einen Bezug zwischen einem großen allegorischen Komplex und dem metaphorischen Einzelbild. Diese Form der 'metaphorischen Denkweise' ist wesentlich mitbestimmend für die enge Verflechtung des gesamten metaphorischen Ausdrucks in den einzelnen Epen. Sie ist zugleich ein bedeutender Faktor bei der Kristallisation der Symbolbereiche, über die nachfolgend noch eingehender zu sprechen sein wird.

Ihr Anstoß für die Zielrichtung der Analogiebildung kommt in allen vier Epen gleichsam zum Tragen, jedoch äußert sie sich als unmittelbarer Motivationsfaktor am ausgeprägtesten dann, wenn mythische Elemente in die Dichtung direkt einbezogen sind. Geradezu pro-

totypisch realisiert sie sich in 'Živana', wo eine mythische Bildwelt im Zentrum der Fiktion steht. Hier wird auch am deutlichsten ihre Rolle beim Einspurungsprozeß in die spezifische Präsentationsform der Thematik erkennbar.

In 'Živana' ergibt sich nämlich ein wechselseitiger innerer Legitimationsvorgang zwischen der mythischen Bildwelt in ihrer Gesamtheit und dem metaphorischen Einzelbild.

Einerseits wird das mythologische Motiv in seiner gleichnishaften Bedeutung, die ihm zugewiesen wird, transparent gemacht, sein anachronistischer Charakter absorbiert. Die im Hintergrund stehende didaktische Komponente der Dichtung - sie versucht das Bewußtsein für die Kontinuität kollektiven traditionellen Empfindens als Grundlage für ein neues Selbstgefühl der slavischen Völker anzusprechen - füllt sich mit emotionalem Gehalt.

Auf der anderen Seite erhält auch die Analogiebildung metaphorischer Einzelbilder ihre innere Legitimation durch die Bindung an mythische Elemente der Fiktion, was sich in der Form der Übertragung niederschlägt. Dabei erweist sich hilfreich für die 'Einspurung' des Lesers, daß mit dem Metaphorisierungsakt eine Brücke von der fiktiven mythischen Bildwelt zum anthropologischen Bereich geschlagen wird.

Dieser Vermittlungsakt zwischen den beiden Bild- und Bedeutungsebenen hat in 'Živana' drei unterschiedliche Erscheinungsformen, die schon bei der Besprechung der thematischen Komponente des metaphorischen Ausdrucks andeutungsweise tangiert wurden.

Am eindeutigsten zeigt sie sich, wenn die Übertragung in direktem Zusammenhang mit der Aktion der in das mythische Bild integrierten Personifikation steht. Das führt zu vordergründig und isoliert gesehen sehr topologischen Transformationen vom Typus: 'Quell des Lichts', 'flammende Hiebe', 'Samen des Lichts' und ähnlichen. Dabei kann das Einzelbild als Teil der allegorisch-mythischen Konstruktion direkt ausgewiesen sein: 'Suvid öffnet die Quellen des Lichts', oder die Projektion der mythologischen Vorstellungen in die Natur und den Kosmos besitzt lediglich präformierende Funktion für die Konstruktion der metaphorischen Bilder.

Indem die fiktive Beteiligung der Personifikationen als genuine Begründung der Analogieform im Hintergrund der Bilder steht, wirkt sie als aktualisierender Faktor deren toposhaftem Charakter entge-

gen und begünstigt dabei sogar die Attraktion des Lesers an die Fiktion, weil durch sie die Reaktivierung des verblässenden übertragenen Charakters der Bilder stärker in den Vordergrund rückt.

Ergibt sich die oben skizzierte Motivationsform aus dem Wirken der in die Naturumwelt- und Kosmosphänomene projizierten mythischen Gestalten, so besteht ein zweiter Motivationsfaktor für die Genese metaphorischer Einzelbilder, der vom Gesamtkomplex der mythischen Bildwelt inspiriert wird, aus den Elementen der kompositorischen Ausführung dieser Personifizierungen und Dämonisierungen selbst. Sie sind gekennzeichnet durch Analogien aus dem anthropomorphen Bereich oder der anthropologischen Sphäre schlechthin und formen die Bausteine des großen Bildes, das den jahreszeitlichen Ablauf in der Natur als Allegorie des menschlichen Lebens interpretiert. Der zugrundegelegte umfassende allegorische Gedanke provoziert also singuläre emotionale Projektionen in die Natur und den Kosmos, die wiederum die Allegorie mit Leben erfüllen, sie aus ihrem plakativen Charakter herausführen:

S.30, Z.4; Zora beklagt den Tod Pojezdas (Gestalt der Abenddämmerung):

Vrutak sjete otvara se; i dok tuga zemlju hvata,
Ti umireš nad vodama, na oblaku, što se ruji.
Val na p'jesku ko da plaće

Der Quell der Wehmut öffnet sich, und während Trauer die Erde erfaßt, stirbst du über den Wassern auf einer Wolke, die sich rötet. Es ist, als weinte die Woge auf dem Sand

Die dritte Variante der sich auf das mythische Motiv stützenden Form innerer Motivation separater metaphorischer Bilder bedient sich der Personifikationen, vor allem Živanas, zur Analogieentschlüsselung. Die mythischen Gestalten transponieren dabei kraft der katalysatorischen Funktion, die ihnen die Fiktion für den allegorischen Bildaufbau zuweist, psychische Phänomene wie Träume und Sehnsüchte in materialisierter Form in das Bild der Naturumwelt und des Kosmos. Zu dem Bild: 'und daß gleich bunten, tauigen Blumen auf den himmlischen Feldern alle menschlichen Freuden blühen' gehört konstitutiv die Personifikation Živana, die die Erscheinungen des Himmels aus den menschlichen Emotionen formt.

Die bis jetzt hervorgehobenen Zusammenhänge im metaphorischen Bildsystem von 'Živana' weisen also die Motivwahl nicht nur als Resultat inhaltlichen und emotionalen Interesses an der Bildlichkeit

des Sujets aus, sondern in gleichem Maße an der Voraussetzung, die es zur strukturellen Entwicklung und zur Realisation der spezifischen metaphorischen Denkweise und der damit verbundenen Aktualisierungschancen bietet.

Die in 'Živana' harmonisch und detailliert ausgeführte Entwicklung des metaphorischen Ausdrucks aus der mythischen Bildwelt, mit der Nazor ein fundamentales Element seiner für die Epen relevanten metaphorischen Denkweise organisch realisiert, wird auch in 'Utva' in begrenzterem Umfang wieder aufgenommen. Der verschiedentlich sehr lyrische poetische Effekt, welcher die aktualisierende Wirkung dieser Realisationsform in 'Živana' begleitet, kommt hier jedoch nicht in gleichem Maße zum Tragen. Das Eigeninteresse am bildlichen Reiz einer Mythenwelt scheint in 'Utva' zugunsten der problemvermittelnden Funktion reduziert. Damit wird stärker der Eindruck von der Konstruktion einer Allegorie spürbar, wo sich in 'Živana' die immanente Bildstruktur eines schon präsenten mythologischen Motivs entfalten kann.

Unabhängig von mythischen Fiktionen und ohne die katalysierende Präsenz von Personifikationen realisiert Nazor eine weitere Form der aktualisierenden Bindung metaphorischer Einzelbilder an eine größere Konsoziation, indem er den assoziativen Zusammenhang, der aus einer bestimmten Grundsituation eines Komplexes der jeweiligen Dichtung resultiert, zur Basis der Analogiebildung macht. Hier ist kein selbst schon übertragenes Bild größeren Umfangs Ausgangspunkt der Transformation, so daß auch die aktualisierende Motivation nicht innerfiktional bildlich vollzogen wird, sondern überwiegend von der kombinatorischen Aktivität und der Einfühlung des Lesers geleistet werden muß.

Indem Bilder verschiedener Bereiche unter gleichen Prämissen an den größeren Kontext gebunden sind, wird keine sachliche oder phänomenologische Gemeinsamkeit zwischen den metaphorisch verfremdeten Objekten betont, sondern durch die ihnen gemeinsame Tendenz der Übertragung wird ein emotionales oder sachliches Faktum der sie umgebenden Szenerie akzentuiert.

In 'Živana' sind für diesen aktualisierenden Motivationstypus diejenigen metaphorischen Bilder exemplarisch, deren Analogien auf die Vorstellung der Fruchtbarkeit in der Natur - Saat, Wachstum, Ernte - fixiert sind: 'Die Flut der Finsternis ist voll dieses Sa-

mens von Licht', 'Aus dem finstern Flußbett erheben sich Wolken von goldenem Staub, und jedes Körnchen ist ein Samen der keimt, wächst, glitzert', Živana: 'Es ist Erntezeit. Und meine liebste Aussaat, das Menschengeschlecht, reift', 'Die Träume der Menschen, Samen der Seele'.

Analog zur mythischen Motivation findet auch diese Form wiederum ihre Entsprechung in 'Utva'. Auch hier ist der assoziative Hintergrund des Wachstums, der Ernte und Drusch von besonderem Affektwert für die Inspiration der Analogiebildung bei der Charakterisierung unterschiedlicher Phänomene. Er präformiert sowohl die auf König Lav bezogenen Personalmetaphern 'Pflug Gottes' und 'Brot aus der göttlichen Mühle', wie auch die übertragene bildhafte Gestaltung des Lobes der Tatkraft und der Freiheit: 'Wir haben unsere Schwierigkeiten auf dieser Tenne ausgesät', 'Es reift das Brot des Glücks und der Freiheit'.

Eine signifikante Rolle für die Attraktion des Lesers an die Dichtung durch Motivationsvermittlung spielt schließlich in Nazors Epen die Realisation von Metaphern aus dem Vergleich oder mit Hilfe des Vergleiches. Sie verweist uns auf die in den theoretischen Vorbemerkungen vollzogene Abgrenzung der beiden Übertragungsformen voneinander, wobei wir uns der Auffassung Meiers anschlossen, der den Vergleich als eine mögliche 'weniger kühne Vorstufe' der Metapher charakterisiert. Wenn also innerhalb eines Bildes der Schritt von der Vor- zur Endstufe vollzogen wird, so muß dies als ein wichtiger Faktor für die Beteiligung des Lesers am 'metaphorischen Denkprozeß' angesehen werden, der von Nazor bei dem uns vorliegenden Material in unterschiedlicher Ausformung geradezu demonstrativ angestrebt zu werden scheint.

Modellhaft kann hier die Beteiligungsfunktion, die er der Vergleichsanalogie bei der Realisation seiner Metaphern einräumt, an den drei wichtigsten Formen demonstriert werden, die offenbar der Aktualisierung von Übertragungen und der Formierung des metaphorischen Ausdruckssystems dienen. In einer Reihe von Bildern entwickelt Nazor eine Metapher aus einem Vergleich, wobei sich als Haupteffekt dieses Prozesses die Erhöhung der Spannung ergibt. Das exponierteste Beispiel dafür findet sich in 'Utva': 'Inmitten des Geflechts, durch das das ganze Weltall erglänzt, bleibt die Sonne am Zenit stehen wie eine goldene Spinne, die müde geworden ist

Plötzlich fährt die himmlische Spinne auf'.

In einer komplizierteren Stufe wirkt die Vergleichsanalogie aktualisierend auf die übrigen Elemente eines ausgeführten metaphorischen Bildes, fördert ihre Akzeptanz und formt so das Gesamtbild zu einer geschlossenen Einheit: 'Zora du hast den Zaun des Schattens überflogen und dich wie eine Möwe mit roten Flügeln auf die salzige Gischt des blauen Meeres herabgesenkt'.

In der dritten Form wird schließlich am intensivsten eine beherrschende Tendenz im metaphorischen Ausdruckssystem der vier Epen - vor allem aber dessen in 'Živana' und 'Utva' - sichtbar. Sie zielt primär dahin, abstrakte Phänomene zu versinnlichen, sie an materielle Objektbereiche heranzuführen. Bei diesen Bildern geht von der Vergleichsanalogie eine aktualisierende Wirkung auf den übertragenen Bedeutungscharakter des Zeitwortes aus: 'Es keimt das menschliche Glück wie das Gras durch die Sonne'.

In anderen Beispielen wird durch den Wegfall der Vergleichspartikel die Verschmelzung noch intensiviert, die Vorstellung aus dem Bereich der Psyche dem materiellen Objekt noch näher gebracht: 'Es reifen die Früchte an den Zweigen, die Seelen der Menschen in den Brüsten'.

Bei den bisher besprochenen Realisationsformen des metaphorischen Ausdrucks dominierte der Einfluß einer umfassenderen bildlichen oder assoziativen Vorstellung auf die Genese des metaphorischen Einzelbildes. Im 'Medvjed Brundo', wo keine in sich geschlossene mythische Bildwelt in die Fiktion einbezogen ist, kommen diese Formen der inneren Motivation kaum zum Tragen, denn der inspirierenden Beziehung einer größeren Bildeinheit zum metaphorischen Einzelbild ist damit weitgehend die Grundlage entzogen. Bei der Realisation des metaphorischen Ausdrucks wird hier die präformierende Wirkung des mythischen Vorstellungskomplexes, die in 'Živana' und begrenzter in 'Utva' das System formte, durch die gleichfalls systembildende Projektion eines anthropologischen Problemkomplexes in den Bereich der Naturumwelt substituiert.

Das Schwergewicht des Realisationsprozesses verlagert sich dabei auf die Expansion begrenzter metaphorischer Übertragungen. Singuläre Transformationen wirken jetzt allegorieevozierend, ohne daß die Allegorie a priori in ihrem bildlichen Rahmen festgelegt wäre. Als Resultat dieser expansiven Tendenz bildet auch die Naturmetaphorik

im 'Medvjed Brundo', basierend auf der beseelenden Projektion, einen weitgehend homogenen, in sich geschlossenen Komplex. Die Expansion der einzelnen Bilder reicht über die begrenzte Einheit des Satzes, innerhalb dessen die Attribute des metaphorisierten Objektes in die Übertragung mit einbezogen werden, bis hin zur szenischen Ausführung.

Bei der Analogiefindung stützt sich Nazor hier stärker als in 'Živana' oder 'Utva' auf die unmittelbare Impression. Die Vergleichspunkte weisen weniger präformierte Ansätze auf. Dadurch, daß die Projektion nicht von mythischen Vorstellungen gebrochen ist, wird verstärkt die sinnbezogene Komponente im Rezeptionsvermögen des Lesers gefordert. Es ergibt sich der Eindruck größerer Spontaneität des metaphorischen Schöpfungsaktes. Von dort her geht im 'Medvjed Brundo' weitgehend die attrahierende Wirkung aus, die in 'Živana' und 'Utva' eher auf der Transparenz und inneren Logik der Realisation des metaphorischen Ausdruckssystems beruht.

Im 'Ahasver' verliert sich mit dem gebrochenen Verhältnis zu den katalysierenden Vorstellungsbereichen Mythos und Naturumwelt, von dem diese Dichtung geprägt ist, zugleich auch weitgehend die Tendenz, daß einzelne Elemente der metaphorischen Bildwelt innerfiktional miteinander in Beziehung treten und allegorisierend expandieren. Die Systematik reduziert sich hier auf die Homogenität im Analogiespektrum der einzelnen metaphorisierten Objekte.

Als Fazit ergibt sich, daß deutliche Parallelen zwischen der Realisationsweise des metaphorischen Ausdrucks in den einzelnen Epen und der inneren Beziehung zu den fundamentalen Objektbereichen, von denen diese getragen sind, registriert werden können.

Andererseits schält sich jedoch in 'Živana' eine metaphorische Denkweise prototypisch heraus, die sich trotz ihrer Modifizierungen im jeweiligen Realisationsprozeß prägend für den metaphorischen Ausdruck aller vier Epen erweist, indem sie seine symbolisierende Funktion in hohem Maße determiniert. Exemplarisch sollen daher - ausgehend vom Beispiel 'Živana' - die wichtigsten bildlichen Verbindungslinien zwischen den tragenden Vorstellungsbereichen der Fiktion - anthropologische Sphäre, Naturumwelt und Kosmos, Mythenwelt - grafisch dargestellt werden. Natur und Kosmos erweisen sich in diesem Zusammenhang als Feld der Projektion für die Phänomene der anthropologischen Sphäre und als Mittler der bildhaften Bezie-

hung zwischen ihr und der mythischen Welt. Diese Ausrichtung der Projektion bleibt auch dort weitgehend erhalten, wo der mythische Vorstellungsbereich nicht in die Fiktion einbezogen ist. Dem Bild von Natur und Kosmos fällt mit der charakterisierten Position als Schnitt- und Endpunkt der Projektionslinien für eine große Zahl von Übertragungen ein zentraler Stellenwert als Symbolreservoir des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen zu.⁸⁴

8. 1.2 *Die Symbolisation innerhalb des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen*

Mit der Darstellung der wesentlichen Verbindungslinien zwischen den bildhaften Vorstellungsbereichen in 'Živana' wird deutlich, wie besonders die Komplexe Naturumwelt und Kosmos beim Metaphorisierungsprozeß tangiert werden. Sie bilden das wichtigste Reservoir von Zeichen oder Symbolen, mit Hilfe von deren Ausdruckseffekt die verschiedenartigen Phänomene in Nazors Epen durch metaphorische Transformation charakterisiert werden.

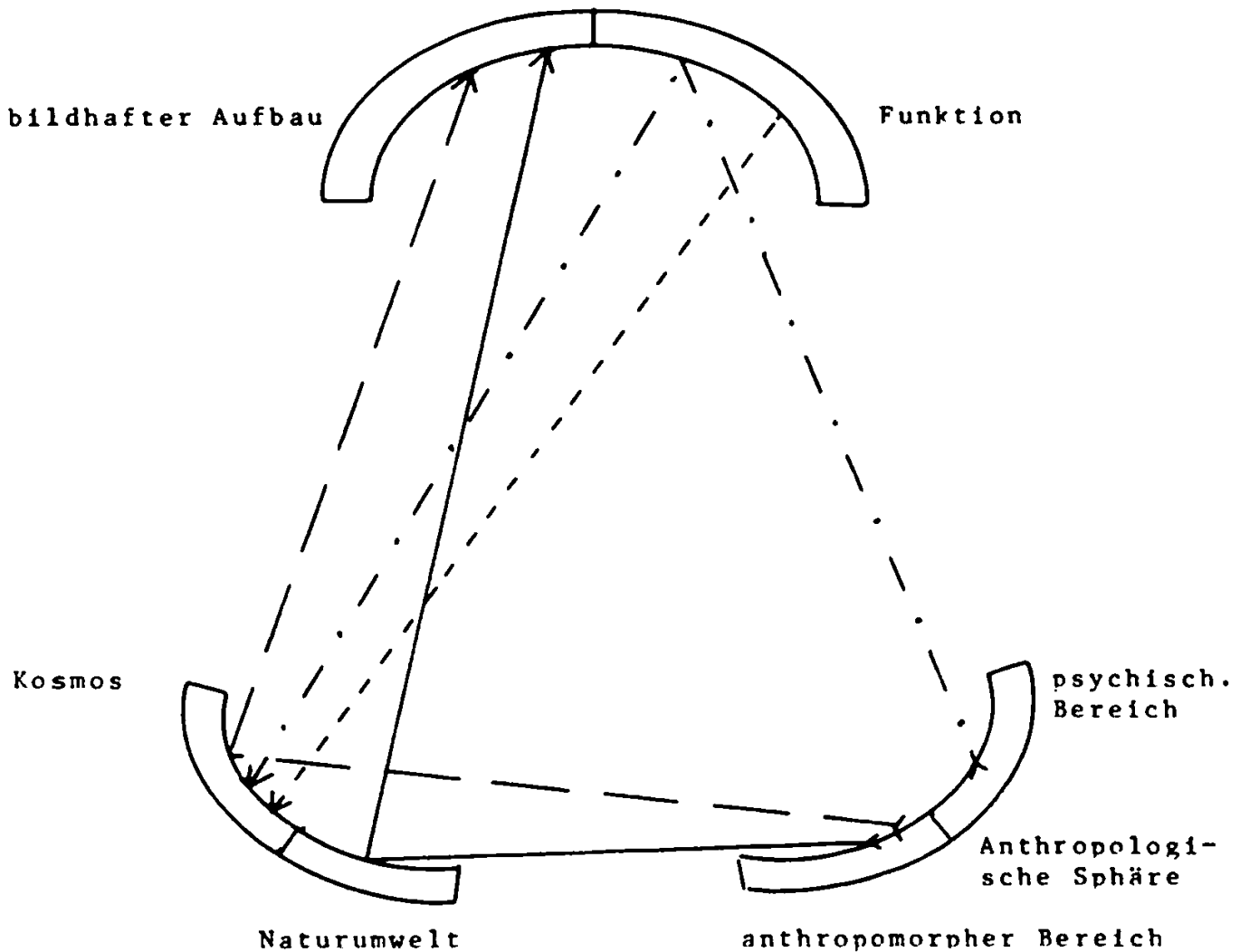
Innerhalb der Gesamtheit dieser Zeichen kristallisieren sich separate Komplexe heraus, die jeweils auf bestimmte Gefühlswerte bezogen sind. Diese Symbolisation, die wir als Ausdruck der Häufung gleichartiger Zuordnungen bei den Übertragungen registrieren, soll zunächst für die einzelnen Epen in ihrer Struktur grob umrissen werden.

Vor allem dadurch, daß die Symbolbereiche in die umfassenden allegorischen Konstruktionen integriert sind, formieren sich innerhalb unseres Materials antagonistische Gruppierungen, die die Polarisierungen im Bereich der mythischen Wesen und der anthropologischen Sphäre widerspiegeln. Die einzelnen Elemente der Symbolgruppen treten dabei als Antagonismen nicht zwangsläufig innerhalb einer der Dichtungen auf, sondern sie lassen sich verschiedentlich durch Beispiele aus einem anderen Epos komplettieren, in welchem die Opposition thematisch relevanter erscheint. Diese Tatsache unterstreicht, wie einheitlich die Symbolisierungstendenz für einen großen Teil unseres Materials ist.

84 Siehe dazu die Grafik auf Seite 129.

Projektive Verbindung verschiedener Vorstellungsbereiche durch den
metaphorischen Ausdruck in 'Živana'

Mythische Welt



Legende:

—————	Personifikation Živana
- - - - -	Personifikation Zora
.	Quell des Lichts Samen des Lichts
- . - . - .	Alle menschlichen Träume blühen auf den himmlischen Feldern

In 'Živana' lassen sich drei dominierende Komplexe von Oppositionen registrieren, welche den überwiegenden Teil derjenigen Symbole subsumieren, mit deren Hilfe eine Parallele zwischen Ausdrucksformen der Naturumwelt und emotionalen Kategorien der anthropologischen Sphäre entwickelt wird:

Hell

Sonne	Leben
Lichtstrahl	Lebenskraft
Morgenröte	Hoffnung
Stern	Zukunftsvision etc.
Fackel	
Flamme	
Glut etc.	

Dunkel

Finsternis	Unsicherheit
Schatten	Bedrohung
Nebel etc.	Trauer
	Unwissenheit
	Angst etc.

Lebendige Natur

Samen	Mensch als Schöpfung
Pflanze	der Götter
Baum	Volksstamm etc.
Frucht	
Wurzel etc.	
Blume	Mädchenhafter und
Blüte	fraulicher Liebreiz

Tote Natur

Schnee	Gefangenschaft
Eis	Tod

Zeichen der Dynamik

Flut	Leidenschaft
Welle	Vitalität der slavischen Stämme etc.
Quell	
Strom etc.	

Zeichen der Erstarrung

Netz	Gefangenschaft
------	----------------

Im 'Medvjed Brundo' entfaltet sich kein gleichermaßen exponiertes System symbolhafter Zuordnungen innerhalb des metaphorischen Ausdrucks. Die Naturumwelt ist hier als Projektionsfeld der sozialen und politischen Problematik durch die erfüllende und beseelende Transformation, gleichsam psychisch und physisch reagierend, eng an das Geschehen um die Akteure der Dichtung gekettet. Bei der metaphorischen Übertragung erscheint sie weniger wie ein Hort festgelegt zuzuordnender Zeichen, sondern der Dichter stützt sich entsprechend der jeweils zu charakterisierenden Situation vor allem auf ihren phänomenologischen Eigenwert. In diesem Epos fehlt der Rahmen einer vorgeprägten Allegorie, der wie in 'Živana' den Symbolisationsprozeß innerhalb des metaphorischen Ausdrucks auch im topologischen Sinne steuern könnte.

In 'Utva' entwickelt Nazor dagegen einen analogen strukturellen Zusammenhang zwischen metaphorischem Ausdruck und Symbolik wie in 'Živana'. Auch hier steht die Opposition von hell und dunkel im Mittelpunkt:

<i>Hell</i>			<i>Dunkel</i>	
Sonne	Hoffnung		Nacht	Bedrohung
Sonnenstrahl	Freude	etc.	Schatten	Verunsicherung
Flamme			Wolke	Verblendung etc.
etc.			etc.	
<i>Lebendige Natur</i>			<i>Widrige (tote) Natur</i>	
grünende Natur	Lebenserfüllung		ausgedörrter	gedemütigtes
Blume	keimende Hoffnung		Baumstumpf	Volk
Blüte	Liebe		Gestrüpp	Not
Kornfeld	Tempel	etc.	Dornen	Mühsal
etc.			etc.	etc.
<i>Zeichen des erfüllten Lebens</i>			<i>Zeichen der Tyrannei</i>	
Pflug	Lebenskraft		Mühlstein	Fronarbeit
Schwielen	Tatkraft		Turm	Gefangenschaft
Brot	Recht		Netz	Intrige
etc.	Freiheit	etc.	Spinne	
			Sumpf	Bosheit
			etc.	etc.

Im 'Ahasver' zeigt sich trotz enger Begrenzung der numerischen Häufungen gleichfalls die Tendenz zur Symbolisation innerhalb des metaphorischen Ausdrucks, wobei die Realisationsform derjenigen in 'Živana' und 'Utva' weitgehend angepaßt ist. In mehreren Komplexen nimmt jedoch die Zuordnungstendenz der Zeichen, korrespondierend mit der Verlagerung der inhaltlichen Akzente, in ihrer Wertigkeit einen diametral entgegengesetzten Verlauf. Das gilt besonders für die Bereiche des Animalischen, des Feuers und der Bewegung in der Natur, die im 'Ahasver' im Gegensatz zu 'Živana' vorwiegend mit negativem Anmutungscharakter behaftet sind:

Feuer		ungezügelter Emotion
Flamme		
Scheiterhaufen		
tierhaftes Erscheinungsbild		Morbidität
		etc.
Blatt im Wind		Richtungslosigkeit
strömendes Wasser	etc.	Getriebensein
		etc.

Dieser grobe Überblick über die dominierenden Symbolbereiche

zeigt, daß außer im 'Medvjed Brundo' die Zuordnung der Zeichen in hohem Maße reguliert ist, ja, verschiedentlich geradezu emblematischen Charakter gewinnt. Die Analogiefindung nimmt nur selten überraschenden Verlauf.

Mit dieser Feststellung soll jedoch kein negatives ästhetisches Urteil über die nazorschen Dichtungen präjudiziert werden. Vielmehr partizipiert die Symbolisation als prägendes Element der spezifischen Realisationsform des metaphorischen Ausdrucks, indem etwa die Symbolantonomien als Bestandteil der mythisch-allegorischen Vorstellungen in Erscheinung treten, auch an der inneren Motivation der Metaphorisierungsprozesse und ist so ein Faktor der Attraktion an die übertragene Bildwelt. Sie unterstützt auch die gleichnishaft-didaktische Komponente der Epen.

Aus diesem klaren, vielfach determinierten Zeichenzuordnungscharakter ergibt sich die signifikante Tendenz, daß Nazor in seinen Epen nicht zu subjektivierender, dunkler Symbolik innerhalb seines metaphorischen Ausdrucks strebt. Sie kontrastiert vielmehr eindeutig mit der von E. Frenzel unter Berufung auf Strich, Tindall und Levin für die symbolistische Dichtung vielfach als charakteristisch bezeichneten Neigung, mit ihrer Symbolisation 'mehr den Versuch der Reizwirkung als die Hinführung auf ein hinter den Dingen liegendes Geistiges' zu verfolgen.⁸⁵

Wenngleich die eindeutige Ausrichtung der symbolhaften Zuordnungslinien hier sicherlich auch eine gattungsspezifische Erfordernis ist - das Epos verlangt zweifellos nach größerer Transparenz seiner Bildwelt als das lyrische Gedicht - so hat sie jedoch auch eine wesentliche poetische Funktion als einspurendes Element, stützt sie die Vermittlung der in der Thematik von Nazors Epen impliziten didaktischen Intentionen.

Der entschlüsselnde Charakter der metaphorischen Symbolik, ihr echter Zeichenwert, tritt auch in den Formen ihrer Realisation in Nazors Epen deutlich zutage. Er zeigt sich besonders plastisch, wenn die Symbole in bildliche Relation zu den fiktiven Sitzen der Psyche, zu Herz und Seele gestellt werden.

Die metaphorische Transformation der Sitze der Psyche vollzieht

85 Elisabeth Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1963, Seite 35.

sich dabei unter verschiedenen Vorzeichen, die in jedem Fall in Zusammenhang mit der bereits erwähnten bildlichen Annäherung nicht materieller an materielle Vorstellungsbereiche stehen. Unter dem Einfluß der beseelenden Projektion tendiert sie in Richtung auf die Personifizierung. Als bildliches Medium, mit dessen Hilfe stärker noch die oben dargestellte Symbolstruktur innerhalb des metaphorischen Ausdrucks realisiert wird, verdinglicht Nazor die Seele, gibt ihr wie dem Herzen räumliche Dimension. Mit dem metaphorischen Akt werden die Symbole von Emotionen oder von Persönlichkeitsattributen in sie transponiert. Hinter diesem Übertragungsvorgang verbirgt sich eine der wesentlichen Formen, mit denen Nazor die Akteure seiner Epen typisiert oder ihre psychische Verfassung kennzeichnet.

Besonders für 'Utva' ist sie charakteristisch. Nazor setzt dort mit ihrer Hilfe bildlich die Relation um, die er zwischen den extrem divergierenden Lebensprinzipien und den jeweils aus ihnen resultierenden Schicksalen und psychischen Verfassungen sieht.

Ferner verabsolutiert er durch sie die Charakteristik seiner Akteure, untermauert er die idealtypische Konstellation der Gestalten zueinander. Darüberhinaus begünstigt diese Form die Integration mythischer Vorstellungen in die Epen und die Akzeptanz der Fiktion, weil die mythischen Wesen über die räumlichen psychischen Zentren auf die menschlichen Akteure einwirken und so die Bindung zwischen beiden im metaphorischen Bild illustriert wird.

In ihrer Zuspitzung parodiert diese Darstellungsform kommunikativer Beziehung eine mystische Erleuchtung. Herz oder Seele nehmen ein Zeichen der mythischen Götter auf, das symbolhaft die Lebenseinstellung oder Gemütsverfassung der betroffenen Person dokumentiert. Als Beispiel dafür soll die Bekehrung König Lavs durch Peruns Strafe in 'Utva' angeführt werden: 'Als du mich mit deinen feurigen Fingern (Blitz) berührt hast, ist mir aus deiner Hand eine Perle in die Seele gefallen'.

Die gleiche Übertragungsform verwendet Nazor auch zur Charakterisierung situationsbedingter Gemütsverfassungen: 'Die winterliche Finsternis wickelte sich zu einem Knäuel zusammen und schlummert wie eine Schlange den Menschen auf dem Grund der Seele'.

Der Überblick über die Symbolisationsstruktur innerhalb des metaphorischen Ausdrucks von Nazors Epen macht sichtbar, wie sich bereits in 'Živana', vornehmlich unter dem Einfluß der in das mytho-

logische Motiv projizierten allegorischen Vorstellungen eine Tendenz der Symbolisation und ein stabilisiertes System von Symbolgruppen herausbilden, die in ihren Grundzügen in den folgenden Epen retardieren. Es bildet sich ein fester Bestand von Zeichen und Zeichenkomplexen, dessen Umfeld auch dann nicht verlassen wird, wenn verstärkt emotionale Elemente den Übertragungsprozeß bestimmen und nach expressiverem Ausdruck verlangen. Der Affekt sucht sich dann in seiner Eruption vielmehr einen Ausweg über Modifizierungen und vor allem Kombinationsformen innerhalb des festgelegten Reservoirs. Dabei steht der Überraschungsgrad der Kombination offenbar in direktem Verhältnis zu der vom Kontext ausgehenden Spannung. Auf diese Weise verlagert sich die einmal definierte Wertanmutung eines Zeichenkomplexes, indem seine Elemente in der Kombination von denen eines anderen, in seinem ihm ursprünglich zugewiesenen Anmutungscharakter konträren Bereiches dominiert werden.

Wir registrieren verschiedene Formen, innerhalb derer sich diese Veränderung vollzieht. Wenn etwa der Wert eines Zeichenkomplexes im 'Ahasver' gegenüber 'Živana' total in sein Gegenteil verkehrt ist, so ergibt sich dieser Effekt daraus, daß seine Elemente in einer veränderten natürlichen Hypostase registriert werden. Markantestes Beispiel dafür ist die Gruppe: Baum, Zweig, Blatt etc., die vornehmlich als Analogiereservoir für Personen und Personengruppierungen in Erscheinung tritt. In 'Živana' symbolisiert sie in ihrer lebendigen Hypostase die Vitalität und Stärke der slavischen Stämme, während im Zusammenhang mit den Personalmetaphern des Ahasver der abgestorbene Zustand in den Vordergrund rückt (verdorrter Zweig, trockenes Blatt etc.). Analog wird der Anmutungscharakter des Bereiches Wasser revidiert.

In einer weiteren verstärkt emotional geprägten Form verbindet sich der originär bei Nazor positive Symbolträger mit einem Epitheton, das einem der negativ belasteten Zeichenkomplexe entlehnt ist: 'In meinem Auge steht eine *sumpfige* Flamme' oder 'Auf ihren Lippen stand eine *blutige* Rose'.

Den stärksten Überraschungseffekt und expressivsten Ausdrucksgehalt erzielt Nazor jedoch durch die totale Projektion eines mit negativen Vorstellungen behafteten Objektes in ein solches mit vormals positiver Anmutung. Diese Form ist von magischer Belebung und von Dynamisierung begleitet und vermittelt das Gefühl extremer

Spannung. Exponiertes Beispiel dafür ist die Projektion der Spinne in die Sonne in 'Utva': '.... bleibt die Sonne am Zenit stehen wie eine goldene Spinne'.

Die hier skizzierten Formen lassen auch eine Wandlung der Empfindung gegenüber den modifizierten Phänomenbereichen erkennen. So bedeutet die Hypostasenveränderung innerhalb des Naturbereiches von 'Živana' zu 'Ahasver' zugleich eine polare Umkehrung des inneren Verhältnisses gegenüber dem gesamten Objektkomplex, wie wir ihn schon bei der Besprechung der thematisierten Funktion des metaphorischen Ausdrucks registriert haben. Die Realisationsform der Symbolisation bestätigt also, daß das gebrochene Verhältnis zur Welt, von dem der 'Ahasver' geprägt ist, sich nicht nur auf den sozialen Bereich bezieht, sondern auch die Natur impliziert.

Die beiden Kombinationsformen, die oben skizziert wurden, reflektieren hingegen kaum den Eigenwert der Objekte, sondern sind eher Ausdruck einer in der Konsoziation angelegten begrenzten atmosphärischen Störung.

Insgesamt belegen die Modifikations- und Kombinationsformen innerhalb der Symbolik des metaphorischen Ausdrucks in Zusammenhang mit der relativ engen Begrenzung des Zeichenreservoirs, daß bei der Subjektivierung der metaphorischen Übertragung, die sich aus einer verstärkten emotionalen Implikation ergibt, in Nazors Epen deren Transparenz nicht vermindert wird. Die Symbolisation strebt folglich nicht nach dem Reizwert der Dunkelheit, sondern attrahiert durch die prononcierte Klarheit ihrer stets auf die Kontextbelange ausgerichteten inneren Motivation, durch ihre unmittelbare Korrespondenz mit dem Sujet.

Unser Überblick über die Realisationsweise des metaphorischen Ausdrucks führt zu dem Fazit, daß Nazor in seinen Epen einen Mikrokosmos metaphorischer Bildlichkeit erschafft, der innerhalb seiner Eigengesetzlichkeit ein Maximum an innerer Motivation und Transparenz seines Aufbaus erstrebt. In der Erfüllung dieser Intention verbindet der Dichter seine didaktischen Vorstellungen mit seiner poetischen Eigenart zu einer reizvollen, unmittelbar ansprechenden Synthese.

8. 2 *Die Realisationsformen des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen. Morphologien der Objektveränderung und implikatorische Impulse*

In den theoretischen Erörterungen wurde bewußt die innere Funktionsweise der Metaphorisation ins Zentrum der Betrachtung gestellt, um dadurch den Zusammenhang zwischen der morphologischen Ausprägung der Veränderung im metaphorischen Akt und den implikatorischen Impulsen, die ihn initiieren, hervorzuheben. Indem dieser Gesichtspunkt betont wurde, sollte vor allem eine Grundintention dieser Untersuchung fundamntiert werden, die darauf abzielt, die metaphorischen Übertragungen nicht isoliert in ihrer formalen Gestaltung, sondern, soweit es der Rahmen erlaubt, in der Komplexität der signifikanten Merkmale einschließlich der Kontextbezüge zu betrachten.

Basierend auf den Vorstellungen über die innere Funktionalität des Metaphorisierungsaktes entstand die schematische Zusammenfassung eines Kataloges von Korrelationskriterien, der den Zusammenhängen zwischen den verschiedenen Gesichtspunkten Rechnung zu tragen versucht. Er soll als Betrachtungsgrundlage für den folgenden Abschnitt dienen, wobei verschiedene Aspekte, die, wie etwa das Kontextverhältnis der metaphorischen Einzelübertragungen, im bisherigen Verlauf der Untersuchung schon angesprochen wurden, hier noch einmal in erweitertem Zusammenhang tangiert werden sollen.

Denn die isolierte Betrachtung der Übertragungsmorphologie gerade des hier zugrundeliegenden, extrem vom Kontextbezug geprägten metaphorischen Ausdrucksmaterials kann nur ein verzerrtes Bild der von der schöpferischen Personalität ausgehenden Implikationsimpulse und des stilistischen Effektes vermitteln.

8. 2.1 *Die Formen der mystischen Beteiligung. Beseelungen und Erfühlungen als Projektionsformen emotiver anthropologischer Phänomene*

Bei der Besprechung der thematischen Komponente, die mit dem metaphorischen Ausdruck in Nazors Epen formuliert wird, kristallisierte es sich als ein Kernpunkt der dichterischen Intentionen heraus, den Komplex der emotiven anthropologischen Phänomene in allen

seinen Dimensionen durch die metaphorische Bildlichkeit zu erfassen und deren symbolhaften Reflex in den Erscheinungen der Naturumwelt und des Kosmos aufzuspüren. Unter dieser Prämisse erhält ein wesentlicher Teil des metaphorischen Ausdrucks seine formale Prägung und bildet eine Einheit in der Zielrichtung der von ihm getragenen Implikationen.

Diese Komplexität manifestiert sich am deutlichsten in 'Živana', weil dort die Symbolbeziehung zwischen anthropologischer Sphäre auf der einen, und den Erscheinungen der Naturumwelt und des Kosmos auf der anderen Seite zum integrierten Bestandteil der dem Epos zugrundeliegenden allegorischen Vorstellung geworden ist. Die Einzelübertragungen erstellen hier die formalen und kompositorischen Elemente, welche der Allegorie ein homogenes Ausdrucksgefüge verleihen.

Durch die Totalität dieser kompositorischen Erfordernis realisiert sich in 'Živana' prototypisch ein umfassendes Spektrum von Übertragungsformen, in welchen die verschiedenen Aspekte menschlicher Emotion erfaßt und bewertet werden, die in den anderen Epen nur partiell zum Tragen kommen. Wenn im folgenden die Formen als Einheit skizziert werden, so bezieht sich der Überblick also im wesentlichen auf 'Živana'. Erst in zweiter Linie soll auf die Bedeutung der verschiedenen Morphologisierung in ihrer spezifischen Gewichtung für die einzelnen Epen eingegangen werden.

Das Interesse der Klassifizierung gilt vordringlich dem implikatorischen Impuls, der sich mit der Übertragung verbindet, und sekundär der gestaltlichen Transformation des Objektes, also der formalen Ausprägung der Implikation. Die Aufmerksamkeit wendet sich also primär dem zu, was Pongs zur Kennzeichnung der emotionalen Beteiligung der schöpferischen Personalität als mystische Beteiligung, als Beseelung und Erfüllung charakterisiert.⁸⁶ Innerhalb des Materials der nazorschen Epen finden sich als Morphologisierungsvarianten: die Personifikation, die dämonisierende Transformation, die Materialisierung psychischer Phänomene wie zum Beispiel des Traumes, durch welche diese sinnlich faßbar gemacht werden, sowie die beseelte und erfüllende Reaktion der Objekte, bei der deren eigentliche Gestaltlichkeit nicht verändert wird. Dazu gehört auch

86 Pongs, a.a.O., Seite 179ff.

die Bewegungsreaktion der Dynamisierung.

Unter den genannten Formen kommt der Personifizierung in Nazors Epen eine dominante Stellung zu. Diese beherrschende Position hat ihre Begründung außer in dem zentralen thematischen Stellenwert der anthropologischen Phänomene auch in Nazors Vorliebe für mythische oder quasi mythische Motive.⁸⁷

Mit dem Impuls, der von der mythischen Bildwelt ausgeht, fließen tradierte Elemente in die Dichtungen ein, die in ihrer Hauptfunktion als Teile allegorischer Vorstellungen a priori mit dem Odium des Konstruktionshaften belastet sind. Sie werden im Text ergänzt durch personifizierende Übertragungsformen, die sich, weil nicht unmittelbar an die Allegorie gebunden, als weitgehend spontane metaphorische Schöpfungen entwickeln. In ihnen zeigt sich die stärkere und direktere emotive Beteiligung. Aus dieser Diskrepanz der Übertragungsansätze ergibt sich ein fundamentales, reizvolles Spannungsverhältnis im Bildsystem der nazorschen Epen, wobei dessen Neutralisation beziehungsweise die Gewichtung zugunsten der Spontaneität als ein Grundanliegen aller Metaphorisierungsakte spürbar wird.

Nazor versucht mit der Projektion spontan assoziierter gefühlhafter Momente in seinen Personifikationen eine Form von Eigenleben zu entwickeln, ihnen über die anthropomorphe Form hinaus die phänomenologische Fülle empfindungsbegabter Wesen zu verleihen und damit den konstruktionshaften Anmutungscharakter, der von der allegorischen Konzeption ausgeht, zu absorbieren oder zu überspielen.

In 'Živana' und im 'Medvjed Brundo' gelingt es Nazor am weitest-

87 Neben anderen nennt Lozovina⁸⁸ Nodilo⁸⁹ als Quelle für Nazors Kenntnisse der slavischen Mythologie. Die Frage nach der authentischen Tradition der von ihm verwendeten mythischen Motive erscheint jedoch im einzelnen für unsere Betrachtungen nicht von vorrangiger Bedeutung. Wichtig scheint vielmehr für Nazor der generelle Traditionswert, also der legendärhistorisch-politische 'Mythos' als Medium der in seinen Epen zutagetretenden didaktischen Intentionen zu sein. Mit gleicher Intensität reizen ihn jedoch offenbar die Möglichkeiten zu individueller bildhafter Ausgestaltung und Bedeutungsimplikation, die über den Rahmen des Tradierten hinausführen. Seine mythischen Bilder gewinnen dadurch - besonders in 'Utva' - teilweise sehr privaten Charakter.

88 Vinko Lozovina, Dalmacija u hrvatskoj književnosti. Zagreb 1936, str. 270.

89 Natko Nodilo (1834-1912), kroatischer Historiker und Mythenforscher.

gehendsten, seine personifikatorischen Wesen mit Leben zu erfüllen. In diesen Epen erhebt er die Naturpersonifikationen - am exponiertesten Živana (Zemlja) und den Div-Velebit - zu Kernelementen seines Ausdrucksgefüges. In ihrer Erlebniswelt verifiziert er die zentralen retardierenden menschlichen Lebenserfahrungen: Zeugung, Geburt, Liebe, Leid, Tod. Sie formen in ihrer von ausgeprägtem Gefühlswert behafteten anthropomorphen Gestaltung, durch die an ihnen exemplifizierte Welterfahrung und durch ihre emotionalen Äußerungen, das Gerippe eines Ausdruckskomplexes, in dem die Naturerscheinungen mit den Phänomenen der anthropologischen Sphäre zu einer innigen bildhaften Synthese gelangen.

Die Initialwirkung, die von diesen Transformationen ausgeht, verdichtet sich in den genannten Epen zum Systemcharakter. Die spontanen, teilweise sehr lyrisch assoziierten Elemente der Personifikationen mit ihrem aktualisierenden Effekt für den bildhaften Ausdruck dominieren hier über toposhafte Momente.

In 'Utva' und im 'Ahasver' ist demgegenüber der Charakter der Personifikationen modifiziert. In diesen Epen, wo das Naturbild nicht gleichermaßen als eigenwertiges Phänomen im Zentrum des dichterischen Interesses steht und weniger dazu tendiert, in seiner Gesamtheit mit der anthropologischen Sphäre bildlich zu verschmelzen, wird auch diese Form der Personifikation nicht zum integrierten Bestandteil des metaphorischen Ausdruckssystems. In diesen Epen rückt bei den Personifizierungen der allegorisch-konstruktionshafte Charakter verstärkt in den Vordergrund.

Parallel zu den Personifikationen, an denen sich die menschlichen Kernerlebnisse exemplifizieren, werden in Nazors Epen auch die emotiven Kräfte und Vorstellungen: Bosheit, Bedrohung, Erschrecken, Not vielfach gestaltlich in dämonisierenden Transformationen morphologisiert. Diese Übertragungsform steht, ähnlich wie diejenige der Personifikation, im Spannungsfeld der beiden Ausdrucksqualitäten, die aus der allegorischen Bedeutungsträgerfunktion einerseits und unmittelbarer gefühlshafter Projektion auf der anderen Seite erwachsen. Die jeweilige Dominanz des einen oder anderen Merkmals hat ihre Voraussetzung wesentlich in den kontextlichen Gegebenheiten und in der grundsätzlichen Position der allegorischen Basismotive in den einzelnen Epen.

Spontane Ausdrucksqualität wird dort am wenigsten erreicht, wo

der Charakter der allegorischen Konstruktionen das Motiv prägt. Beispielhaft dafür ist vor allem die gestaltliche Formung des Aberglaubens und der kleingläubigen Furcht in den Wächtern der 'Maglen Planina' (Utva) oder die Inkarnation moralischer Kategorien (Ahasver), die eher plakative dämonische Züge hervorbringt.

In 'Živana' und im 'Medvjed Brundo' bewirkt dagegen die Tatsache, daß sich die allegorische Vorstellung viel unmerklicher aus den Motiven kristallisiert, zugleich eine innigere Verbindung der dämonisierenden Projektionen mit den Objekten.

Wie bei den Personifikationen morphologisiert sich auch der dämonische Ausdruck nicht nur in allegoriegebundenen Gestalten, sondern häufig in spontaneren, auf einen begrenzteren Kontext bezogenen Bildern mit intensiverem dämonischen Ausdruckseffekt. In diesen Formen, die zumeist allegorisierend expansive Tendenz zeigen, vermittelt Nazor mehrfach in Verbindung mit der beseelenden Projektion eine äußerst sensible Impression des Naturbildes. Prototypisches Beispiel dafür ist das Bild des Kampfes von Wind und Feuer im 'Medvjed Brundo'.⁹⁰ In ihm wird zugleich ein weiterer Wesenszug der dämonisierenden Transformation in Nazors Epen sichtbar. Als emotive Essenz von exponiert spannungsvollem Kontext koppelt sich nämlich die dämonische Form mit dynamischer Bewegung oder Dynamisierung.

Nicht repräsentativ für unser Material sind äußerst expressive, das Objekt verzerrende Dämonisierungen, wie die Projektion der Spinne in die Sonne (Utva).⁹¹

Insgesamt erscheint der dämonische Ausdruck eher flüchtig. Er realisiert sich weder als Imagination des Gefühls einer ständigen unfaßbaren Bedrohung oder gar apokalyptischen Vision, noch spiegelt er - außer wohl partiell im 'Ahasver' - ein gebrochenes Verhältnis zur Naturumwelt wider. In den drei vorangehenden Epen schließt die innige gefühlshafte Bindung an die Natur, die dort zutage tritt, eine identifikative emotionale Beteiligung in objektdeformierenden Projektionen weitgehend aus.

Letztlich erweist sich die dämonisierende Form in Nazors Epen überwiegend als eines der Mittel zur bildhaften Realisation des dialektischen Kräftespiels, welches für Nazor die menschliche Natur beherrscht und das seine dichterische Phantasie in die Naturumwelt-

90 Zitiert auf Seite 86

91 Zitiert auf Seite 107

phänomene projiziert. Das dämonische Bild ist häufig durch diese Symbolisationsfunktion in seiner emotionalen Unmittelbarkeit gebrochen und gewinnt eher deklamatorischen Charakter.

Dieses Charakteristikum wird unterstrichen durch den eng begrenzten und im wesentlichen toposhaften Analogiebereich. Er deckt sich in hohem Maße mit demjenigen für die Personalmetaphern der mit negativen Vorstellungen behafteten Gestalten in den verschiedenen Epen, mit denen die dämonischen Formen häufig in enger kontextlicher Verbindung stehen.

Im toposhaften Grenzbereich des Analogiespektrums sind die dämonisierend deformierten personifikatorischen Übertragungen angesiedelt, mit denen Nator, vor allem durch die Merkmale zwergenhafter oder riesenhafter Körperdimension, tückische und übermächtige Bedrohung morphologisiert. Analog formt er den Ausdruck der Unsicherheit, der ungewissen Erwartung in bleichen, dunklen, gespenstischen Gestalten mit unscharfer Kontur:

S.267, Z.14 A noć je iz rita močvare dalèke
S urnom na ramènu tiho dolazila,
Vukuć po tršćaku duga crna krila.

Und die Nacht kam aus dem Schilf des fernen Sumpfes mit einer Urne auf der Schulter still herbei und zog dabei lange schwarze Flügel durch das Rohr.

Dieser Ausdruckswert wird in seiner Bedrohlichkeit mehrfach durch magisch belebende, stark affektbehaftete anthropomorphe Projektion zu verstärkter Expressivität gesteigert:

S.268, Z. 2 Sja ko krv, kad s visa sjevne zadnja zraka.
Es schimmert wie Blut, als der letzte Strahl von der Höhe glänzt.

Das Schwergewicht der dämonisierenden Transformation liegt jedoch auf den animalisierenden Projektionen in das Naturbild, wobei die Analogien dem traditionell mit dämonischen Vorstellungen behafteten Bereich der Tierwelt - Schlange, Spinne, Wolf etc. - entnommen sind:

S.109, Z.24; die Not der Sommerdürre:
Crni se bara bez vode; a ceste bez putnika leže
Nalik na pobijène zmijürine

Der Sumpf schwärzt sich ohne Wasser und die Wege liegen da, ohne Wanderer, wie erschlagene Schlangen.

Auch bei dieser Analogieform überwiegt nicht der expressive Aus-

drucksgehalt der Bilder; vielmehr liegt das Schwergewicht auf der oben angesprochenen Symbolfunktion. Vor allem in 'Utva' wird die assoziative Verbindung zu den Personalmetaphern hervorgehoben, wie etwa in der Rede vom Kraljević Mrakoš: 'Ich weiß, daß ich ein Knäuel wütender Schlangen sein muß'. Das dämonisierte Objekt erhält in dieser Form nicht nur eine emotionale Ausdrucksqualität, sondern es wird durch seinen Kontextbezug zugleich zum Indikator einer latenten destruktiven Idee, einer bössartigen Intention.

Innerhalb der komplexen Entwicklung eines Projektionsbildes emotiver Phänomene in die Naturumwelt und in den Kosmos gewinnt neben den personifizierenden und dämonisierenden Übertragungen die metaphorische Morphologisierung der Phantasie- und Traumwelt einen zentralen Stellenwert. Auch sie ist primär ein Glied in der Kette allegorischer Komposition.

Nazor entwickelt diese Form, in der er die psychischen Phänomene materiell gestaltet, sie sinnlich faßbar macht, prototypisch in 'Živana', wo er sie an die Personifikationen bindet und als kompositorische Elemente in den szenischen Ablauf einfügt. Das Schlüsselbild, an dem sich die Funktionsweise dieses Übertragungsprinzips exemplarisch dokumentiert, ist die Transponierung der menschlichen Sehnsüchte und Träume in materielle Konsistenz.

In dieser Bildkomposition formiert sich eine surreal anmutende Traumwelt, in der jedoch wiederum dadurch, daß sie an das Wirken der Personifikation Živana gekettet und so in den allegorischen Rahmen eingebettet ist, eine starke programmatische Komponente mitschwingt. Die Psyche wird hier zunächst einmal materiell gestaltet, ohne daß sich damit von vornherein ein implikatorischer Effekt verbindet. Nazor illustriert vielmehr so zunächst bildlich seine metaphorische Denkweise und die Bedeutung des Mythischen in ihr.

Mit dem Bild der zu Živana von den Menschen auffliegenden Sehnsüchte und Träume präsentiert er sich darüberhinaus als Protagonist der Freiheit des Traumes als der Chance des Menschen, sich aus der Schwere und dem Zwang der Materie zu lösen, seine Emotion und Phantasie zu leben. In der Analogie wird diese Befähigung durch die Freiheitssymbolik des Fluges zum Ausdruck gebracht.

Nazor realisiert das Bild dieser Freiheit jedoch kaum, ohne eine Zielvorstellung mit ihr zu verbinden. Sie hat keinen Fluchtcharakter, sondern schafft erst die Voraussetzung für substantielle

menschliche Entfaltung. In Nazors Epen zeigt daher auch die metaphorische Erfassung der psychischen Welt keine Züge von Dunkelheit. Die Transformationen sind vielmehr vom allegorischen Bezug her interpretierbar. Besonders deutlich bildet in 'Živana' die Vorstellung der emotionalen Bindung zur slavischen Mythologie den Leitgedanken, aus dem sich der Komplex der bildlich materialisierten psychischen Phänomene entwickelt und formt.

Bei der bildhaften Ausführung der allegorischen Konzeption kommt der mehrfach angesprochenen metaphorischen Gestaltung der psychischen Zentren eine katalysatorische Schlüsselfunktion zu. Indem sie räumliche Dimension erhalten, werden Herz und Seele zu Orten der Kommunikation zwischen der menschlichen Psyche und der Mythenwelt. Sie nehmen die Zeichen der mythischen Personifikationen auf und erhalten so ihre Prägung, aus der die emotionale Verfassung und die Gesinnung der jeweiligen Gestalt ablesbar wird.

Erst auf dieser Basis der bildhaften Ausgestaltung beginnt die gefühlshafte implikatorische Funktion, die sich mit der Materialisierung der psychischen Phänomene verbindet und sie dann auch ausserhalb des direkten mythisch-allegorischen Kontextes realisiert wird. Die dichterische Phantasie erspürt konsequent das Spiegelbild der Emotion in der materiellen Substanz des Naturumweltbildes, wobei ihre Intuition sich dem Rahmen der Symbolisationsstruktur der Epen anpaßt.

Eine zweite, in der Verselbständigung weiterführende Transformation der Gefühlszentren nähert diese den Personifikationen an und verleiht ihnen empfindungsmäßige Eigenständigkeit:

S. 100, Z. 22; eine Frau in Erwartung des Geliebten:

I dok puč joj tvrdo dr'jema, duša njena bdi na pragu
I sva dršće i sva trepće u radosti i milini. -

Und während ihre Haut fest schlummert, wacht ihre Seele auf der Schwelle und bebt und zittert vor Freude und Liebe.

Mit den Formvarianten der Personifikation, der Dämonisierung und der Materialisierung psychischer Phänomene erstellt Nazor in seinen Epen ein komplexes System gestaltlicher Ausformung des emotiven Bereiches, das seinen Originalitätsanspruch weniger aus der Überraschung der Analogie motiviert, als aus der originären Verbindung von kompositorischer Perfektion mit einer Thematik, in der weltanschauliche und poetische Konzeption, in der soziales Plädoyer und

Protagonismus der Freiheit metaphorischer Phantasie zur Synthese geführt werden.

Die drei bisher skizzierten gestaltlichen Ausformungen gefühlshafter Phänomene lassen deutlich ihre motivatorische Ableitung aus mythischen Vorstellungen erkennen, wobei Nator die Konzeption dieser Übertragungsweise quasi programmatisch in die metaphorische Bildwelt von 'Živana' integriert. Die Gestaltung des Motivs läßt in diesem Epos deutlich ihre prägende Wirkung auf den metaphorischen Ausdruck erkennen.

Im 'Medvjed Brundo' verschoben sich dagegen die Akzente der gefühlshafter Übertragung. Während die mythische Vorstellung in den Hintergrund tritt, ergibt sich eine direkte Projektionslinie zwischen der anthropologischen Sphäre und dem Naturbild.

Neben den personifizierenden Transformationen gewinnt hier die magische Projektion an Dominanz, die das Objekt mit Erfüllung begibt und ihm dabei seine gestaltliche Eigenart beläßt. Als Ausdruck der Schicksalsgemeinschaft von Akteuren und Naturumwelt wird die gesamte Skala emotionalen Erlebens, der die 'Helden' der Dichtung ausgesetzt sind, in den gefühlshafter Äußerungen der Natur reproduziert.

In der Totalität der mystischen Beteiligung, mit der Nator auch dieses Epos durchzieht, bindet er durch die Erfühlform den Ausdruck einer spezifischen Gefühlsqualität nicht an einen bestimmten Objektbereich. Vielmehr unterwirft sich die Projektion den Erfordernissen des szenischen Ablaufes, und jedes Objekt kann potentiell die gesamte Skala der Emotion erfüllen und artikulieren:

S.207, Z. 5 Negdje na dnu klanca noćni vjetar hući
Grdnu pr'jetnu šumi, što se snu mući.

Irgendwo am Grund der Schlucht heult der Wind dem Wald, der sich im Schlaf quält, eine böse Drohung zu.

S.220, Z.16 Čak i kamen rida, ko da ima srca.

Sogar der Stein wehklagt, als hätte er ein Herz.

S.102, Z.10 Tih preludij vrelo bruji jutarnjega svoga pjeva.

Der Quell summt ein stilles Präludium seines morgendlichen Gesanges.

S.160, Z. 1 - Jutros gorskome glavaru
Šuma slavu pjeva. Njemu klanja sve se.

Heute morgen singt der Wald den Ruhm des Oberhauptes der Berge. Alles verneigt sich vor ihm.

Häufig bedient sich Nazor in seinen Epen - vor allem aber in 'Živana' und im 'Medvjed Brundo' - der emotiven Interpretation von Bewegungen in der Natur als einer Variante der magischen Projektion. Diese Form ist vielfach nur aus dem kontextlichen Zusammenhang durch ihre Häufung in ihrem übertragenen Charakter als Teil der umfassenden mystischen Beteiligung erkennbar. Ihre Definition als metaphorische Transformation wird so teilweise im Einzelfall zu einer Ermessensfrage.

Nazor erfaßt mit ihr einerseits die Stimmungswerte bestimmter szenischer Komplexe. In Szenen mit exponiertem emotionalem Spannungsgehalt - etwa im Bild der euphorischen Frühlingsstimmung in 'Živana' oder des Schreckens der nächtlichen Verschwörung im 'Medvjed Brundo' - wird die expressive Stimmung in dynamisierter Bewegung sichtbar:

S.283, Z.15 Granulo je. - S vrha bila visokoga
Skočilo je sunce na pō neba vedra;

Es dämmerte. Von der Spitze des hohen Bergkammes sprang die Sonne zur Mitte des heiteren Himmels.

S.200, Z. 8 Mjesec
Od straha probl'jedi, pa niz nebo jurnu.

Der Mond erbleicht vor Schrecken und eilt den Himmel hinunter.

Darüberhinaus wird diese Form jedoch auch dazu verwendet, das Objekt selbst in seiner Wirkungsweise zu charakterisieren. Dabei stützt sich die Übertragung stärker auf ein zentrales Bedeutungselement, auf eine intensive sinnliche Impression. Typisch dafür sind die Sonnenlichtmetaphern in 'Živana', in denen besonders das Moment der Intensität und der lebensspendenden Wirkung hervorgehoben wird:

S.63, Z.5 Pasti s nebesa će vatra; olujne snage će r'jeka
Zdanje prōgutati ono

Vom Himmel wird Feuer fallen. Der Fluß der stürmischen Kraft wird jenes Bauwerk verschlingen.

Im Vergleich zu 'Živana' und dem 'Medvjed Brundo' tritt die Form der Erfühlung in 'Utva' und im 'Ahasver' weit weniger in Erscheinung. Diese Tatsache korrespondiert mit dem höheren Abstraktheitsgrad der beiden Epen, der für das Eigeninteresse des Dichters am Naturbild, dem für Nazor wichtigsten Objektbereich der emotionalen Projektion, weniger Raum läßt.

In ihrer Gesamtheit sind die Formen der mystischen Beteiligung jedoch das prägende Element innerhalb des metaphorischen Ausdrucks der nazorschen Epen. Wenn ihre Bedeutung in 'Živana' noch in besonderem Maße hervortritt, wenn dort das breiteste Spektrum von Varianten dieser Form realisiert wird, so vor allem deshalb, weil sie hier geradezu programmatischen Charakter für den metaphorischen Ausdrucksstil überhaupt gewinnt. Sie wird zum Gradmesser für das innere Verhältnis des Dichters zu seiner metaphorischen Bildwelt.

Einerseits morphologisiert Nazor in diesem Epos durch mystische Beteiligung eine subjektive Gefühlswelt, liefert er die totale Projektion einer seelischen Landschaft, deren Konturen von besonders inniger emotionaler Beziehung zur Natur und zur Mythologie geprägt sind.

Zweitens füllt er durch die mystische Identifikationsform allegorische Vorstellungen, also Abstraktionen, mit emotionalem Gehalt. Damit löst er sie aus ihrem konstruktionshaften Charakter, gibt ihrer Bildlichkeit metaphorische Aktualität.

Schematisierend läßt sich also grundsätzlich das Zusammenwirken einer mehr emotionalen und einer mehr rationalen motivierenden Wurzel in bezug auf diese für Nazors Metaphorisation fundamentale Form erkennen. In allererster Linie ist die Bildwelt in 'Živana' das Erlebnisfeld des dichterischen Imaginationsvermögens.

Aber innerhalb dieses Auslebens der metaphorischen Phantasie kristallisiert sich die gedankliche Konzeption heraus, durch welche dem mythischen Motiv, das dem Epos zugrundeliegt, mehrfache Funktion gegeben wird: es illustriert die sachlich-didaktische Aussage, die im Zusammenhang mit der Thematik besprochen wurde; es gibt der metaphorischen Bildschöpfung mit ihren Möglichkeiten emotionaler Projektion weitesten Raum, und es wird zum Vehikel der Illustration eines dichterischen Programms.

Nazor privatisiert das mythische Motiv, macht es zum Medium seiner bekenntnishaften poetischen Prophetie, denn durch die Formen der mystischen Beteiligung erscheinen die mythischen Personifikationen als Gestalter der menschlichen Seele, und diese spiegelt sich symbolhaft im Bild der Natur und des Kosmos. Hinter dieser Vision verbirgt sich auch eine Metapher des metaphorischen Bildschöpfungswillens des Dichters selbst, die ihn in seiner Gestaltungskraft mit der mythischen Personifikation identifiziert.

Nicht nur die Form der Erfüllung, sondern die mystische Beteiligung generell realisiert sich in den einzelnen Epen mit unterschiedlicher Spontaneität und variiert in ihrer Bedeutung innerhalb der Gesamtheit des metaphorischen Ausdrucks. Schon in 'Utva' aber mehr noch im 'Ahasver' tritt das Moment der rationalen Konzeption gegenüber den spontan emotional besetzten Übertragungen verstärkt in den Vordergrund. Auch numerisch verringert sich die Bedeutung der Beseel- und Erfühlformen in Relation zu anderen Morphologien der metaphorischen Übertragung in diesen Epen.

Wie läßt sich nun nach der vorausgehenden Charakterisierung generell das innere Verhältnis des Dichters zur mystischen Beteiligungsform in bezug auf unser Material charakterisieren? Pongs entwirft zu dieser Fragestellung die polaren Kriterien der mythischen Totalverwandlung und der plakativen Beseelformen.⁹² Seine Unterscheidung erscheint insofern sinnvoll, als sie den Grad der vom Dichter ausgehenden emotionalen Implikation zu erfassen versucht. Es muß jedoch als fraglich angesehen werden, ob die Alternative in ihrem Absolutheitsanspruch als hermeneutisches Kriterium, wie sie von Pongs offenbar gesehen wird, formuliert werden kann, ob sie nicht vielmehr unter dem Aspekt der verschiedenartigen Prämissen, die den metaphorischen Ausdruck prägen, relativiert werden muß.

In Nazors Epen bleibt die Polarität immanent, wird sie niemals vollkommen aufgehoben, auch wenn die Form der mystischen Beteiligung, wie in 'Živana' oder im 'Medvjed Brundo', zur totalen Projektion der anthropologischen Phänomene in das Bild von Natur und Kosmos führt. Durch die mythischen Motive mit ihren tradierten Bildelementen, durch die von didaktischen Intentionen getragenen allegorisch-gleichnishaften Sujets, werden topologische Momente, werden auch plakativ-beseelende Übertragungen in die Fiktionen eingebracht, die Nazor wiederum durch spontane emotionale Implikationen, durch das individuelle Ausleben der metaphorischen Phantasie innerhalb des von topologischer Bildlichkeit gesteckten Rahmens mit Hilfe subjektivierter Transformationsinhalte und Kompositionsformen aktualisiert. Das Spannungsverhältnis zwischen plakativer Beseelform und identifikativer emotionaler Beteiligung sowie individueller bedeutungsmäßiger Adaption wird zu einem signifikanten Aus-

92 Pongs, a.a.O., Seite 451f.

drucksmerkmal der nazorschen Epen und der Versuch der Synthese zu einem Mittel der Attraktion des Lesers an die Fiktion. Die tradierten Vorstellungen, die zu aktualisieren Bestandteil der didaktischen Intention des Dichters ist, werden mit den mystischen Beteiligungsformen in die Projektion der individuellen seelischen Landschaft auch emotional integriert.

8. 22 *Der Eigenwert des metaphorisierten Objekts. Formen der Analyse und Bewertung*

Der Überblick über die Thematik der nazorschen Epen zeigte die metaphorischen Übertragungen in vollkommener kontextlicher Integration. Dadurch ist das Verfremdungsspektrum der einzelnen Objekte oder Objektgruppen automatisch einer Begrenzung unterworfen. Es orientiert sich an der Fragestellung der Gesamtthematik und erfaßt die Objekte nicht in der potenziellen Vielfalt ihrer phänomenologischen Aspekte.

Bei der Beschäftigung mit der thematischen Komponente der Epen zeichnete sich ferner das gleichermaßen fundamentale emotionale Interesse des Dichters an der anthropologischen Problematik wie auch am eigenwertigen Erscheinungsbild der Naturumwelt und des Kosmos ab. Den anthropologischen Phänomenen gilt jedoch immer die tiefergehende Fragestellung, die aus Nazors Metaphorisationsbestrebungen sichtbar wird. Sie ist das letztlich dominante Ziel seiner gefühlhaften Beteiligung. Unter dem Aspekt werden die beiden Objektbereiche aufgrund der emotionalen Qualität, die der Dichter in ihnen aufspürt, durch den metaphorischen Prozeß einander angenähert. Von den beiden großen Objektkomplexen, die in Nazors Epen analysiert und bewertet werden - also dem Menschen als individuellem und sozialem Wesen mit seiner Welt als Lebensraum und den Grundfragen seiner Existenz auf der einen und dem Erscheinungsbild der Natur und des Kosmos auf der anderen Seite - gilt folglich nur dem ersteren das völlig autonome Interesse des Dichters. Das Bild der Natur wird dagegen in der Metaphorisation durch die anthropologische Fragestellung geprägt, ohne daß sich dadurch ihre eigenwertige gefühlhafte Ausdrucksqualität reduziert. Gerade durch sie bietet sich der Komplex der Naturumwelt für Nazor als adäquates Symbolreservoir für

das weitergehende Ziel seiner Metaphorisation, nämlich die Erfassung der anthropologischen Sphäre, an. Soweit die Natur durch Nazors metaphorischen Ausdruck analysiert wird, betrifft diese Analyse also vor allem ihre Befähigung, den Ausdruck gefühlshafter Problematik des menschlichen Bereiches zu reproduzieren.

Aus diesem Verhältnis der beiden großen Objektkomplexe zueinander erklärt sich die vorrangige Bedeutung der mystischen Beteiligungsformen als Medien der emotionalen Projektion und der zentrale Stellenwert der Symbolfunktion der Naturphänomene bei der analysierenden Erfassung der Objektgruppe Mensch und seiner Problematik.

Zugleich wird plausibel, daß auf der anderen Seite die metaphorische Transformation des Naturbildes durch diese Relation geformt und in ihrer Ausdrucksqualität geprägt ist.

Die Spektren der metaphorischen Verfremdung in Nazors Epen formieren sich folglich unter dem Einfluß der skizzierten Beziehung, die das spezifische Interesse des Dichters am jeweiligen Objekt erkennen läßt.

Um diese Zielsetzung der dichterischen Intentionen in bezug auf die metaphorsierten Phänomene zu präzisieren, liefert uns Renate Lachmann-Schmohl mit ihrer Definition der verschiedenartigen Formen von Metaphernreihung eine zusätzliche Hilfskonstruktion: "Es gibt zwei Arten der Reihung der Metapher: einmal diejenige, die eine einzige Eigenschaft eines Objektes in vielen, im Vergleichspunkt koordinierbaren Metaphern verdeutlicht; und zum anderen jene, die dem Wesen eines Objektes durch die Evozierung einzelner Eigenschaften mittels Reihung von Metaphern, die im Vergleichspunkt nicht koordinierbar sind, näherzukommen versucht. Hier ist der deutende Charakter vorherrschend."⁹³

Beziehen wir die Charakteristik auf das Gesamtanalogiespektrum der verschiedenen Objekte oder Objektgruppen, sowie auf die Antriebskräfte, die hinter der metaphorischen Verfremdung stehen, so meint diese Unterscheidung offenbar, daß in dem einen Fall das Schwergewicht der Übertragung auf der Projektion subjektiver Momente liegt, im anderen Fall jedoch verstärkt der Eigenwert der Objekte betont werden soll. Sie verlangt also danach, zwischen projizier-

93 Renate Lachmann-Schmohl, Ignjat Đorđić. Eine stilistische Untersuchung zum slavischen Barock. Köln/Graz 1964, Seite 215.

renden und analysierenden (bewertenden) Formen der metaphorischen Übertragung zu differenzieren.

Zur Charakterisierung der dichterischen Sichtweise, die aus den Verfremdungsspektren spricht, erscheint es zudem sinnvoll, auf die heuristische Konstruktion eines Wortbedeutungsmodells zur Erklärung des inneren Ablaufes beim Metaphorisierungsprozeß zu verweisen,⁹⁴ weil mit ihrer Hilfe die Ansatzschwerpunkte der Analogien veranschaulicht werden können, die als Indiz für die Interessenspräferenzen zu bewerten sind.

Unsere bisherigen Überlegungen zum inneren Verhältnis des Dichters gegenüber den jeweiligen Objektbereichen erlauben für den metaphorischen Ausdruck in Nazors Epen schon jetzt zwei grobe Feststellungen in bezug auf die oben hervorgehobenen Kriterien: Projektion in die Objekte und Analyse treten weniger als völlig getrennte oder konkurrierende Metaphorisationsprinzipien auf, sondern sie ergänzen einander.

Das wird besonders bei der Transformation von Naturobjekten deutlich. Mit der Frage nach dem Eigenwertcharakter suchen die Übertragungen zugleich nach der emotiven Ausdrucksqualität einer objektiven Eigenschaft, aus der sich ein Bezugspunkt zum menschlichen Bereich ableitet. Für den Ansatz der Analogien ergeben sich dadurch zwei gleichgewichtige, miteinander korrespondierende Schwerpunkte, von denen einer im Bedeutungszentrum, bei den sinnlich faßbaren Vergleichsmomenten liegt und ein weiterer im Bereich des Gefühlswertes. Dadurch, daß diese beiden Analogieansatzpunkte in engem Bezug zueinander stehen, ist schon hypothetisch keine extreme Subjektivität der emotionalen Ausdrucksform, keine ausgeprägte Dunkelheit der Metaphorisation zu erwarten.

Das Interesse und die Bewertung sowie die damit zusammenhängende Verfremdung, die die Objektbereiche Natur und Kosmos in Nazors Epen erfahren, läßt sich also wie folgt zusammenfassen: erstens dienen sie Nazor in ihrer Analogiefunktion für den anthropologischen Bereich; zweitens werden sie zum Ziel der emotiven Projektion.

Das Spektrum ihrer metaphorischen Verfremdung und der mit ihr verbundenen Bewertung spiegelt sich vor allem in den Formen der mystischen Beteiligung. Indem sich diese Projektion vielfach auf zen-

⁹⁴ Siehe Seite 16 und 17.

trale Bedeutungselemente der sinnlichen Rezeption stützt, werden die metaphorisierten Objekte kaum überraschend deformiert, sondern in diesem speziellen Bedeutungspunkt potenziert. Entstellende Dämonisierung, extreme Dynamisierung und Synästhesien treten selten auf. Vielmehr integrieren die Übertragungen in ihren Ausdruckseffekt vor allem die natürliche dämonische Anmutung, die objektive Dynamik, den traditionellen Farbsymbolwert der Objekte.

Der metaphorische Ausdruck in Nazors Epen zeugt also überwiegend von sehr eindringlicher emotiver Beziehung des Dichters zur Natur. Die Transformation erfaßt sie in der ganzen Breite ihres Erscheinungsbildes und analysiert dieses vor allem in bezug auf seine Symbolkraft für die menschliche Gefühlswelt.

Dem zweiten großen Objektbereich, dem Menschen und seiner Problematik, gilt dagegen das substantielle sachliche Eigeninteresse des Dichters. Das Spektrum der Verfremdung in den metaphorischen Übertragungen dieses Komplexes unterstreicht die konträre Position der Weltsicht und des Lebensgefühls, die sich von 'Živana' zu 'Ahasver' entwickelt.

In 'Živana' beherrscht der Grundtenor euphorischer Erwartung auch die Analogien dieser Metapherngruppe. Er manifestiert sich in der inneren Beteiligung und der Sympathie, mit der Nazor die Identität der Slaven in ihrer historischen Rolle, ihrem Volkscharakter und ihrem Traditionsbezug charakterisiert. Die beherrschenden Merkmalskoordinaten: statische Geborgenheit, Stolz, Mut, dynamische Entfaltung, werden in Reihungen verdinglichender und animalisierender werterhöhender Übertragungen prononciert. Besonders, wenn Nazor kämpferische Wesenszüge hervorhebt, steigert sich die Werterhöhung zu hyperbolischem Pathos:

S.139, Z. 9 Srbin, kurjak u planini,
Z.11 On će biti plot od gvožđa, oro stražar na pećini.

Der Serbe, der Wolf im Gebirge, ... Er wird ein Zaun von Eisen sein, ein Adlerwächter auf dem Felsen.

Dagegen verbindet sich das Enoblissement mit einem elegischen Tenor im Mitgefühl für das unglückliche historische Schicksal slavischer Völker:

S.138, Z. 9 Ti ćeš kao jelen biti, za kîm lovci udariše,
Dok ga hajka umorila, i na zelen-travu pao.
Bit ćeš kao labud, kada na umoru slatko pjeva.

Du (Pole) wirst sein wie der Hirsch, auf den die Jäger eingeschlagen haben, bis ihn die Jagd ermüdet hat und er aufs grüne Gras gefallen ist. Du wirst wie der Schwan sein, wenn er im Sterben süß singt

Die pathetische Komponente im Ausdruckscharakter seiner metaphorischen Übertragungen impliziert Nazor vornehmlich im Zusammenhang mit den traditionsbezogenen Vorstellungen, die er in diesem Epos an das Bild des Menschen knüpft und mit denen zugleich eine größere Zahl klassisch-epischer und volkstümlicher Analogien einfließt.

Besonders ausgeprägt ist die volksliedhafte Tradition im Enoblisement der Übertragungen des Mädchen- und Frauenbildes. In diesen Transformationen werden die Merkmalsaspekte: Zartheit, jugendliche Frische, aber auch reife Schönheit kumulativ hervorgehoben. Sie finden ihre Analogien vor allem im Bereich der Frühlings- und Frühlingsommernatur:

S.87, Z. 9 Tijelo je njojzi bilo ko prut ružin s pupoljcima
 Otvorenim

Z.12 ; modre ko različak sjale zjene.

Ihr Körper war wie der Rosenstock mit offenen Knospen blau wie die Kornblume glänzten die Pupillen.

Trotz des Schwergewichts traditioneller Analogien gibt Nazor seinen Bildern eine individuelle Prägung. Die Gefahr plagiativen Anmutungscharakters eliminiert er durch originelle kontextliche Verflechtung, indem er seine Übertragungen motivierend und aktualisierend in die allegorische Gesamtvorstellung der Dichtung integriert. Mit diesem Integrationsprozeß formieren sich innerhalb des Textes häufig sehr lyrische und in sich hermetische Passagen. Indem Nazor seine Bildwelt mit individuellen Inhalten und subjektiven Ausdruckswerten erfüllt, vermeidet er bei der Adaption des volkstümlich-epischen Metaphernstils in 'Živana' den Charakter bloßer Reproduktion. Sie erscheint vielmehr als originelle Parodie eines emotional verinnerlichten Sujets.

Stärker noch als in 'Živana' dominiert die hyperbolisch verabsolutierende Bewertung menschlicher Wesenszüge durch die metaphorische Transformation in 'Utva'. Sie führt zu einer idealtypisch antipodischen Analogiekonstellation innerhalb des Spektrums. Die Sympathie für das Objekt, die aus den Übertragungen spricht, konzentriert sich dabei auf die Wesenskomponenten: Mut, Tatkraft, Hoffnungsfähigkeit und Weisheit, welche sich vor allem in der Einsicht

für die Notwendigkeit der Forderung nach konstruktivem sozialen Verhalten manifestiert.

Auch in 'Utva' entspringt das Enoblessement des Objektes durch die Metaphorisation weitgehend traditioneller - neben volkstümlicher auch alttestamentarischer - Projektionen auf die Analogien, welche jedoch auch hier in ein individuelles Ausdrucksgefüge integriert werden: 'Gott hat mich zu einem Pflug aus Eisen und Hoffnung gemacht', 'Eine Perle ist aus deiner Hand in meine Seele gefallen', 'Asche ist jetzt seine rote Mähne'.

Nazor potenziert in diesem Epos den werterhöhenden Effekt der metaphorischen Übertragungen menschlicher Attribute, indem er auch die antithetische Position der Negation und des Hasses im Absolutheitsanspruch der sie vertretenden Gestalten, in ihrem Raffinement, ihrer Dynamik und im peiorisierenden Affektgehalt der Analogien hyperbolisch formuliert.

Wesentlich modifiziert sich die Analyse menschlicher Verhaltensstrukturen und damit die in den metaphorischen Übertragungen zutage tretende Empfindung gegenüber den Akteuren im 'Medvjed Brundo'. Der konkretisierbare und aktuelle Bezug, der der Konfliktsituation in dieser Dichtung zugrundeliegt, eliminiert den besonders in 'Utva' vorherrschenden Absolutheitscharakter der Wertmaßstäbe und führt zu differenzierteren Kriterien. Der Beurteilungstenor für das Objekt ist vor allem geprägt von der Verbitterung über das Schicksal der Heimat Dalmatien. Daneben schwingt jedoch auch sympathisierendes Verständnis für einige Helden der Dichtung mit, die durch ihre Unvollkommenheit dieses Schicksal ungewollt mit verschulden oder es nicht abzuwenden vermögen.

Wo in 'Živana' euphorische innere Beteiligung und Sympathie in positiv gemeinter Hyperbolik zum Ausdruck gebracht wird, führt im 'Medvjed Brundo' aus der Verbitterung heraus eine teilweise bewußte Überspitzung des Enoblessements zu ironisch peiorisierendem Effekt. Wenn Nazor bestimmte Typen der politischen Szenerie in ihrem eitlen Selbstverständnis und in den von ihnen geäußerten Schimpfwortmetaphern charakterisiert und damit die Züge sozialer Verachtung innerhalb der von ihm porträtierten Gemeinschaft hervorhebt, so erhält die Ironie einen sarkastischen Unterton.

Ein wesentlicher Impuls des kritisch-peiorisierenden Effektes, der die Analyse der Typik und des sozialen Rollenspiels verschiede-

ner Akteure in diesem Epos begleitet, geht auch von der zweideutigen Redeweise aus, die sich besonders in der Intrigantenrhetorik des Fuchses exponiert. Aber auch in dieser Dichtung wird der ironische oder gar zynische Tenor nicht beherrschend, sondern Nazor empfindet die Schwächen seiner 'Helden' mit verständnisvoller Sympathie. Besonders in bezug auf den Bären Brundo mildert und eliminiert er sie in euphemistischer Paraphrase. Er erzielt diesen Effekt, indem er Brundo das Vokabular eines Naiven unterlegt für Phänomene, die entsprechend der Tierfabelfiktion außerhalb von dessen natürlichem Gesichtskreis zu liegen scheinen:

S.164, Z.1 Recí da sam ranjen žalcem vatren-ose.

Berichte, daß ich vom Stachel der Feuerwespe (Gewehrku- gel) verwundet worden bin.

Der 'Medvjed Brundo' nimmt mit seiner differenzierenden Kritik, seinen relativierenden Formen individueller oder typischer Wesenszüge und sozialer Verhaltensstrukturen eine Sonderstellung unter den vier Epen ein.

Im Unterschied dazu sind die Empfindungen angesichts der Situation des Menschen in der Welt und die Einschätzung menschlicher Selbstverwirklichungsmöglichkeiten, die aus dem metaphorischen Ausdruck des 'Ahasver' sprechen, extrem und radikal. Die Zuversicht aus 'Živana' macht hier - zumindest in bezug auf die diesseitige Perspektive - weitgehend der Resignation Platz. In ihrer pessimistischen Analyse, die den Menschen als absolut verführbar, als willenloses Opfer seiner Emotion, als sozial beziehungsloses Individuum registriert, entseelt die metaphorische Übertragung ihn in der Verdinglichung und Animalisierung: 'Die Menschen, das ist Stroh für meine Flamme', 'Mäuse sind sie, die alles benagen', '(Ahasver) du trockenes Blatt, das der Wind daherträgt'.

Aber auch im 'Ahasver' wird die Peiorisierung des Menschen und die negative Beurteilung seiner Existenz relativiert. Spezifische biblische Analogien, auf die Nazor seine metaphorischen Transformationen stützt, - 'Du Handvoll Morast', 'Du Handvoll Staub' und ähnliche - sollen die Entseelung des Menschen offenbar auf seine soziale Problematik, auf seine Existenz in einer apokalyptisch anmutenden Welt reduzieren, während das Epos die Hinwendung zur metaphysischen Perspektive als hoffnungsvolle Alternative offenbart.

Aus dem Überblick über das Spektrum der wertenden metaphorischen

Verfremdung des Menschen in seiner ganzen Breite wird also eine fundamentale Veränderung der emotiven Beziehung der 'schöpferischen Persönlichkeit' zu den motivierenden Wurzeln menschlicher Existenz und zu ihrer sozialen Komponente sichtbar. Die oppositionellen Wertanmutungen - Enoblessement und Peiorisierung - in 'Živana' und im 'Ahasver' ergeben sich jedoch beide überwiegend aus Verdinglichung und Animalisierung.

Diese Übertragungsrichtung impliziert also in Nazors Epen für sich gesehen noch keine impulsive, definitive Bewertung der Objekte. In der Vielfalt der Merkmale, in der der Komplex: Mensch und anthropologische Problematik gedeutet wird, entspringt die Bewertung vielmehr einem Anmutungscharakter, der weitgehend traditionell auf den dinglichen und animalischen Phänomensbereich, aus dem die Analogie stammt, projiziert wurde.

9. Resümee: Der personale Stil des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen. Seine Position innerhalb der Tendenzen der 'Moderne'

Im Zusammenhang mit einer abschließenden Zusammenfassung der dominanten Merkmale des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen und mit der globalen Bewertung der Ergebnisse stellt sich die Kontrollfrage hinsichtlich der Methodik dieser Untersuchung. Es fragt sich vor allem, ob mit ihrer Hilfe die subjektiven Implikationen des Dichters hinreichend aufgezeigt werden konnten.

Die im bisherigen Verlauf der Untersuchung eröffneten Charakterisierungsmöglichkeiten rechtfertigen angesichts dieser Zielsetzung offenbar in mehrfacher Hinsicht den beschrittenen Weg, ausgehend vom metaphorischen Ausdruck als stilistischem Kernelement der vier Epen den Zugang zu ihrer thematischen Gesamtproblematik zu eröffnen und zweitens die Theorie vom inneren Ablauf des Metaphorisierungsaktes zur Basis der Analyse zu machen.

Unter diesen Prämissen konnte sich die Methode der Untersuchung den spezifischen Gegebenheiten des Materials anpassen, konnte sie den Stellenwert des metaphorischen Ausdrucks innerhalb der Dichtungen am unmittelbarsten erfassen und so ihre Schwerpunkte setzen. Sie vermochte vor allem auch der Bedeutung des Kontextes für die Gestaltung metaphorischer Einzelbilder Rechnung zu tragen und im Zusammenhang damit das Problem der Vermittelbarkeit dieses besonderen Ausdrucksstils ins Blickfeld zu rücken.

Indem ferner eine Vorstellung vom inneren Ablauf der metaphorischen Übertragung den Untersuchungskriterien zugrundegelegt wurde, die den Entwicklungsprozeß, ausgehend von der 'schöpferischen Personalität' bis hin zum transformierten Bild, zu interpretieren und formalisieren versucht, lieferte eine unter solchem Aspekt vollzogene Betrachtung des metaphorischen Ausdrucks - trotz erheblicher Reserviertheit gegenüber diesem Vergleich - ein Psychogramm im Hinblick auf die innere Bezugskette vom Dichter zu seiner Dichtung und weiterführend zum Leser. Auch aus dieser Perspektive konnte also das Problem der 'Einspurung' in die Untersuchung integriert werden.

Schließlich gibt unsere Untersuchungsmethode einige neue Maßstäbe an die Hand, um die Beurteilung von Nazors Dichtung durch andere

Interpretieren zu überprüfen, sie teilweise zu bestätigen, globale Charakterisierungen zu spezifizieren und verschiedentlich - unter anderem durch unsere Möglichkeit, Indizien zu kumulieren - diese zu modifizieren.

Das abschließende Resümee versucht also die Diskussion mit Nazors Kritikern, insbesondere mit Marjanović, zu integrieren, dessen Urteil aus der unmittelbaren Einfühlung in die Zeitproblematik und aus der tendenzmäßigen Verbundenheit mit der nazorschen Dichtung die sensibelste Rezeption verspüren läßt. Es orientiert sich wiederum an dem Kriterienschema der theoretischen Vorbemerkungen, anhand dessen am Ende dieses Abschnittes die dominanten Merkmale des personalen Metaphernstils in ihrer Relation zueinander auch grafisch illustriert werden sollen.

Nazors Präferenzen für legendäre und mythische Motive, in die er seine Beschäftigung mit der anthropologischen Problematik und der Phänomenologie von Naturumwelt und Kosmos integriert, wird von Barac⁹⁵ folgendermaßen interpretiert: "Najbitnija je crta njegova stvaranja snažna mašta, kojim je iz neznatnih stvarnih poticaja znao izgrađivati nove svjetove, povećavajući dimenzije opaženoga do golemosti Zato su mu kao književne vrste bili najbliži ep, mit, legenda, jer se u njima njegova mašta mogla do kraja izživjeti (Medvjed Brundo, Utva).⁹⁶"

Wenn wir das Syntagma 'snažna mašta' in der Bedeutung 'starkes Imaginationsvermögen' sehen, so wird deutlich, daß auch Barac bei Nazor die außergewöhnliche Befähigung zur harmonischen Vereinigung seiner bildhaften Vorstellungswelt und bewußten poetischen Konstruktion hervorheben will.

Analog müssen wir auch in Übereinstimmung mit Marjanović in bezug auf den von uns besprochenen Teil von Nazors Werk die Möglichkeit verneinen, in der Bildwelt dieser Dichtungen vor allem den Ausdruck einer eruptiven dionysischen Komponente, eines stürmischen Innenle-

95 Antun Barac, Jugoslavenska književnost, Treće izdanje. Zagreb 1963, str. 232/3.

96 "Der wesentlichste Zug seines Schaffens ist die starke Imaginationskraft mit der er aus unbekanntem schöpferischen Antrieben neue Welten errichten konnte, wobei er die Dimensionen der Wahrnehmung ins Riesenhafte steigerte Deshalb standen ihm als literarische Gattungen am nächsten: das Epos, der Mythos und die Legende, weil sich in ihnen seine Phantasie bis zur Neige ausleben konnte (Medvjed Brundo, Utva)."

bens, zu sehen.⁹⁷

Dieser Vorstellung widersprechen in den vier analysierten Epen vor allem die Realisationsformen des metaphorischen Ausdrucks, die, trotz starker emotionaler Beteiligung der 'schöpferischen Persönlichkeit', keinesfalls irrationale, rauschhafte Züge erkennen lassen. Vielmehr ergeben sich starke Indizien dafür, daß Nazors Stoffwahl wesentlich von rationaler Motivation mit inspiriert ist, daß sie ihm - neben der inhaltlich didaktischen Aussage - auch zur Konfession eines poetischen Konzepts dient, welches sich aus den Realisationsformen des metaphorischen Ausdrucks heraus selbst illustriert.

Gerade das Beispiel 'Živana' hat gezeigt, wie das mythische Motiv einer solchen sich objektiv realisierenden poetischen Programmatik unterworfen wird. Innerhalb der allegorischen Parallele, der projizierenden Verbindung von mythisch geformtem Naturbild und anthropologischem - in erster Linie seelischem - Phänomenbereich, die auch von Marjanović vor allem als Ausdruck einer innigen emotionalen Beziehung zur Natur oder gar Verschmelzung mit ihr gesehen wird,⁹⁸ entwickelt Nazor eine autonome Welt metaphorischer Bilder. Ihre subjektive Eigengesetzlichkeit ist geprägt von intensiver Konsoziationsverflechtung der Einzelübertragungen, von einem individuellen Symbolisationsgefüge innerhalb des metaphorischen Ausdrucks, von der inneren Motivation der Transformationen.

So lebt Nazor, indem er die allegorische Vision spezifiziert, seine metaphorische Denkweise aus und erweist sich durch die einspurende Funktion, die aus der Form ihrer Verwirklichung erwächst, als ihr Protagonist. Wenn er, wie Barac sagt, in Mythos und Legende sein Imaginationsvermögen bis zur Neige auslebt, so bedeutet dies also zugleich, daß er seine schöpferische poetische Konzeption verwirklicht, die selbst die surrealistisch anmutenden Bilder des Traumes der stringenten inneren Logik seiner aktualisierenden Symbolisation unterwirft, die das Analogiereservoir begrenzt, ihre traditionelle Komponente in die Konzeption integriert, die nicht nach subjektivierender Originalität in der Dunkelheit von Analogien strebt.

Diese Form der sich selbst aus der Kontextverflechtung motivie-

97 In: Hrvatska književna kritika, III, Milan Marjanović, Priredio Petar Lasta. Zagreb 1950, str. 56.

98 Ebenda, str. 192.

renden Symbolisation innerhalb des metaphorischen Ausdrucks in ihrer aktualisierenden Funktion für die metaphorischen Übertragungen, die den Eindruck des plakativen Symbols eliminiert, die 'objektive' Ausdrucksform, wie es Marjanović formuliert,⁹⁹ definiert zu einem wesentlichen Teil das innere Verhältnis des Dichters zum metaphorierten Objekt und das Spannungsverhältnis des Lesers zum Text.

Sie evoziert besonders in bezug auf Naturphänomene die Betonung des Eigenwertes der Objekte, vermeidet ihre Entstellung und führt zur Priorität der mystischen Beteiligungsformen. Wenn Nazors Interpreten zu Recht von dessen 'Liebe zur Natur' sprechen, wie Barac¹⁰⁰ und Šicel¹⁰¹ oder von 'Verschmelzung mit der Natur', wie Premužić,¹⁰² so erscheint es darüberhinaus wesentlich, vor allem deren intuitive Symbolfunktion für die anthropologischen Phänomene in Nazors metaphorischer Denkweise innerhalb seiner Befähigung zu allegorischer Vision, in die er das transformierte Objekt integriert, zu betonen.

Wie die innere Beteiligung, die kaum Deformationen der Naturobjekte provoziert, die nach eindringlicher, sinnlich faßbarer Analogie sucht, weitgehend eine harmonische Empfindung gegenüber der Natur signalisiert, welche selbst in den dämonisierenden Übertragungsformen keine echten Verzerrungen zuläßt, so ist auch Nazors Verhältnis zu den Helden seiner Epen nahezu in jeder Phase, auch in satirischen Passagen, von Mitempfindung getragen.

Dennoch erscheint, gemessen an unseren Beobachtungen, die Aussage von Marjanović zu absolut, wenn er in seiner Besprechung des 'Medvjed Brundo' feststellt, Nazors 'Weitherzigkeit' schütze diesen vor Sarkasmus.¹⁰³ Der metaphorische Ausdruck, vor allem bei der Rhetorik der Akteure, läßt in diesem Epos mehrfach den Tenor starker Verbitterung des Dichters verspüren, der sich auch in zynischem Tonfall entläßt.

Sarkastisch aus der Resignation heraus erscheint auch vielfach

99 Milan Marjanović, Vladimir Nazor kao nacionalni pjesnik. Zagreb 1924, str. 36.

100 Barac, Jugoslavenska književnost, str. 232.

101 Miroslav Šicel, Pregled novije hrvatske književnosti. Zagreb 1966, str. 138.

102 Ljerka Premužić, Repetitorij jugoslavenske književnosti, IV. dio, "Moderna" - socijalistički realizam i suvremena književnost. Zagreb 1954, str. 13.

103 Marjanović, Vladimir Nazor kao nacionalni pjesnik, str. 36.

die Charakterisierung menschlicher Wesenszüge innerhalb des metaphorischen Ausdrucks im 'Ahasver'.

Unter dem Aspekt der Beziehung des Lesers zum Text hat die objektivierende innere Motivation des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen eine wesentliche attrahierende und einspurende Funktion, indem sie die Gefahr bloßer Rhetorik eliminiert. Sie bewahrt die starke didaktische Intention, welche sich mit den Epen verbindet, vor der Wirkung des erhobenen Zeigefingers, integriert sie in die subjektive emotionale Botschaft.

Durch sie aktualisiert sich der traditionelle Charakter vieler Analogien. Tradierte stilistische Elemente - vor allem aus dem Bereich der 'Narodna Poezija' - werden durch die inneren Motivationsformen organisch integriert, ihr hyperbolisches und elegisches Pathos durch individualisierende Bedeutungsimplicationen im Zusammenhang mit der Metaphorisation sublimiert.

Marjanović hebt zu Recht die aus der identifikativen Beteiligung der schöpferischen Personalität entspringende Unmittelbarkeit der Darstellung im 'Medvjed Brundo' hervor, die dieses Tierepos von seinen Vorgängern in der Weltliteratur - wie etwa der griechischen 'Batrachomyomachia',¹⁰⁴ ihrer Umdichtung durch Leopardi und von dem goetheschen 'Reinecke Fuchs' - abheben, ihm, wie Marjanović meint, die Qualität einer 'Narodna Pjesma' geben. Auch Marjanović sieht die Originalität von Nazors Epos vor allem darin, daß dieser den animalischen Charakter der Tiere, den Eigenwert der Natur in seinen Bildern erfaßt:¹⁰⁵ "... on naprosto živi njenim životom i stvar, bujno, divlje i primitivno, poput nje osjećamo u prirodi u prvom redu - prirodu, a ne pjesnika - u životinjama u prvom redu zvjerke samo, a ne ljude ili simbole."¹⁰⁶

Bevor wir den Stellenwert der nazorschen Epen im Umfeld der Dichtung der 'Moderne' weiter zu charakterisieren versuchen, sollen in einer Grafik, die sich am Schema des Kriterienkataloges der theoretischen Vorbemerkungen (Seite 31) orientiert, die signifikanten Di-

104 'Froschmäusekrieg'. Parodie der 'Ilias'.

105 Marjanović, Vladimir Nazor kao nacionalni pjesnik, str. 37.

106 "Er lebt schlechthin ihr Leben und schafft, stürmisch, wild und primitiv gleich ihm wir spüren in der Natur in erster Linie die Natur selbst und nicht den Dichter, in den Tieren in erster Linie die Tiere selbst und nicht Menschen oder Symbole."

mensionen seines metaphorischen Ausdrucks in diesen Dichtungen komprimiert zusammengefaßt werden.¹⁰⁷

Unsere Grafik erhebt nicht den Anspruch der Vollständigkeit. Sie versucht nur ein grobes schematisches Bild der bestimmenden Tendenzen in der Gewichtung der Merkmale des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen zu geben, deren Korrelation wir in ihrer Systematik vorausgehend zu erläutern versucht haben.

Um diese Zusammenhänge und damit Nazors poetische Konzeption zu demonstrieren, erschien es ebensowenig relevant, die mythische Motivik in bezug auf ihre Authentizität zu analysieren, wie es auch zweitrangig für unsere spezifische Aufgabenstellung ist, einen detaillierten Nachweis der Traditionsbezüge in den Analogien und der Motivwahl des metaphorischen Ausdrucks zu liefern. Es hätte den Rahmen der Untersuchung gesprengt, die Vielzahl parodistischer Elemente und traditionsbezogener Verbindungslinien zu belegen und zu würdigen. Vielmehr soll hier der Hinweis auf die eindeutigen Tendenzen des Bezuges zu traditionellen Elementen, die durch ihre Integration in das System des metaphorischen Ausdrucks der nazorschen Epen dem Aktualisierungsprozeß unterworfen sind, indizienhaft gestützt werden.

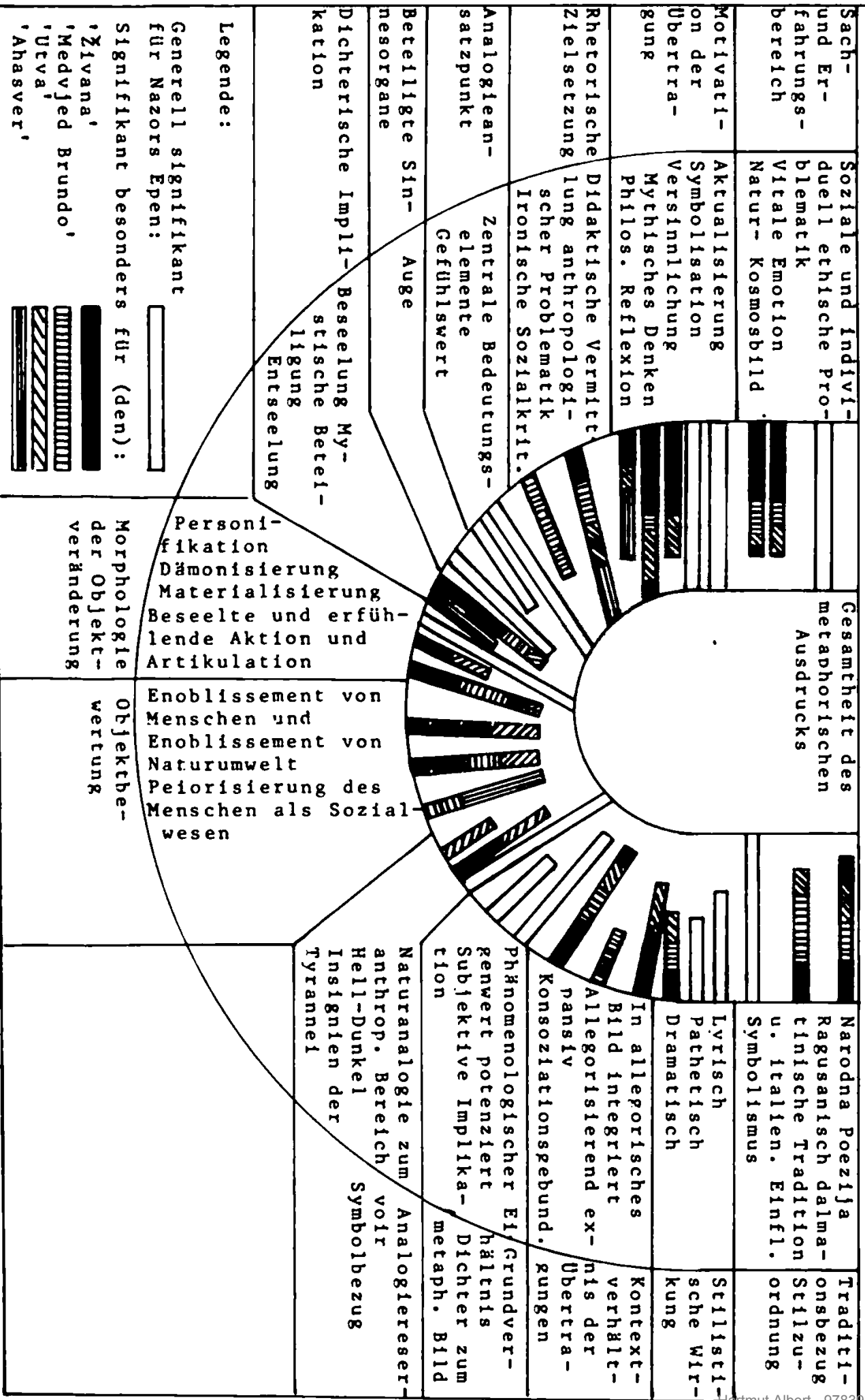
Unsere Grafik bezeichnet als traditionellen Bezugspunkt für die Bildwelt der nazorschen Epen in erster Linie die Volkspoesie und die ragusanische beziehungsweise gesamtdalmatinische Kunstdichtung mit ihren italienischen Vorbildern. Spürbar, wenn auch nicht in gleichem Maße durch die emotionale Verbindung relevant, sind Anklänge an Vorbilder der klassisch epischen Tradition (Homer) und die alttestamentarische Metaphorik im 'Ahasver'.

In der Kombination von Elementen der 'Narodna Poezija' und der dalmatinischen Kunstliteratur ist kein Widerspruch zu sehen. R. Lachmann-Schmohl nennt zu Recht das Interesse an der Volkspoesie einen Grundzug der ragusanischen Literatur von ihren Anfängen an. Sie verfolgt diese Entwicklungslinie von Hektorović über Gundulić und Đorđić, dem primär ihre Untersuchung gilt, bis hin zum Illyris-mus.¹⁰⁸ Die vollkommene Verarbeitung des volkspoetischen Elements in der Kunstdichtung von Mažuranić wird von ihr offenbar als End- und Höhepunkt dieser Entwicklung gesehen.

¹⁰⁷ Siehe Grafik auf Seite 162.

¹⁰⁸ Lachmann-Schmohl, a.a.O., Seite 143.

Die signifikanten Merkmale im metaphorischen Ausdruckssystem von Nazors Epen



Unzweifelhaft findet diese Tendenz der Affinität zum Geist der 'Narodna Poezija' in Nazor als dem Verfasser der von uns betrachteten Epen einen weiteren entschiedenen Protagonisten. Im Zusammenhang mit mehreren topologischen Anspielungen - der Anrufung der Vilen als Musen im Einleitungstopos zum 'Medvjed Brundo', im Bild des Guslar als Herold der Wahrheit in 'Utva' und in der Anspielung auf die 'Hajduci' im 'Medvjed Brundo' - wurde diese Beziehung bereits angesprochen.

Von Gezeman wird der Hajduk als eine der zentralen Gestalten der serbokroatischen 'Junačka Pjesma' charakterisiert.¹⁰⁹ Der innere Bezug zur Volksliedtradition wird ebenso sichtbar in dem Bild des romantischen Helden Jarilo in 'Utva' als dem Beschützer des geknechteten Volkes, wie auch in den metaphorisch ihm zugewiesenen Attributen 'sunce' und 'sokol'.

Das indische Märchenland Indija, wie in 'Utva' das verfluchte Land König Lavs bezeichnet wird, weist Jensen als einen Locus der Volkspoesie aus.¹¹⁰

Auch die Hyperbolik, 'eine gewisse Neigung zu starken Ausdrücken und kühnen Übertreibungen', die Jensen als ein Charakteristikum der 'Bildersprache der südslavischen Volkspoesie' ansieht,¹¹¹ durchzieht den metaphorischen Ausdruck von 'Živana' und 'Utva' und wird im 'Medvjed Brundo' ironisierend parodiert. Sie beherrscht vor allem auch den metaphorischen Ausdruck des psychischen Bereiches, wie im folgenden Beispiel aus 'Utva':

S.285, Z.9 Ko luk je duša, radost
 Ko strelica; tetivu
 Već snaga nape

Wie ein Bogen ist die Seele, die Freude wie ein Pfeil; schon spannt die Kraft die Sehne

Gleichermaßen ausgeprägt, wie bei der Charakterisierung des Helden, zeigt sich das volkspoetische Element in Nazors Epen bei der metaphorischen Umschreibung weiblicher Schönheit. In erotischen Anspielungen verbinden sich die Elemente der 'Narodna Poezija' mit marinistischen und eklogenhaften Tendenzen, wie sie Lachmann-

109 Gerhard Gezeman, Srpskohrvatska Junačka Pjesma, in Hrsg.: Vladan Nedić, Srpska književnost u književnoj kritici. Narodna književnost. Beograd 1972, str. 130.

110 Jensen, a.a.O., Seite 367.

111 Derselbe, ebenda, Seite 369.

Schmohl auch bei Đorđić im Vorbild der Natur für die Liebe der Menschen und in der panerotisierten Natur nachweist.¹¹² Analog dazu finden sich in 'Živana' Paare im Naturbild, die die Liebe von Momir und Grozdana oder von Jarilo und Živana anzeigen:

S. 76, Z.14 Gukala sred grudi njene
Dva goluba

In ihrer Brust gurrten zwei Tauben

S.100, Z.13 A deblo je jasenovo zagrljo bršljan čvršće.
Und der Efeu umarmte den Stamm der Esche fester.

Die vollkommene Analogie zwischen Natur und menschlichem Leben, die panerotisierte Natur, die Attribute weiblicher Schönheit als Stilisierungen der Natur und himmlischer Erscheinungen werden von Nazor in das symbolhafte Zuordnungssystem seines metaphorischen Ausdrucks integriert, werden mit ihrer Integration in allegorische Bildkomplexe und neue thematische Kontexte aktualisiert und auch als sensorische Impression reaktiviert.

Unser kurzer Abriß traditioneller Bezugspunkte sollte vor allem die emotionale Ausrichtung auf die Empfindung der Volkspoesie und auf die Tradition des 'Rodoljublje' der dalmatinischen Literaturtradition in Nazors Epen noch einmal unterstreichen, weil sie zu einem wesentlichen Teil dessen Sonderstellung innerhalb der kroatischen 'Moderna' begründet.

Nazors Originalität wird in gleichem Maße wie in der formalen Gestaltung seines metaphorischen Ausdruckssystems, wie in der individuellen Adaption und Aktualisierung traditioneller Elemente, auch in der durch den metaphorischen Ausdruck vermittelten thematischen Tendenz seiner Epen sichtbar. Sie charakterisiert ihn in gewisser Hinsicht als einen paradoxen Vertreter der 'Moderne'.

Diese Tatsache erklärt sich wohl nicht zuletzt aus den persönlichen, gesellschaftlichen und literarisch traditionellen Voraussetzungen seiner Sozialisation, in der ein Schlüsselerlebnis des 'Modernisten', die Erfahrung der 'Großstadtwüste', durch die Auseinandersetzung mit der archaischen Natur Dalmatiens substituiert war und in der die westeuropäische, insbesondere die französische

¹¹² Lachmann-Schmohl, a.a.O., Seite 125f.

Literatur, die etwa Matoš und Ujević geprägt hat, eine untergeordnete Rolle spielt.¹¹³

Als 'Schöpfer neuer Welten', in der Gestaltung der 'Natur als Tempel', in seiner Empfindung der Natur als 'Hort von Symbolen' erfüllt Nazor zutiefst die von Baudelaire inspirierte Programmatik der Symbolisten. Ebenso erscheint es wie eine Charakteristik der Sensibilität nazorscher Metaphorisation, seiner Erfahrung des Objektes, seines Ansatzpunktes der Analogien, wenn Böschenstein über den Symbolismus sagt: "Nie zuvor hat sich ein subjektiver Zustand so ineingesetzt mit einem sinnlich vergegenwärtigten äußeren Eindruck."¹¹⁴

Andererseits erlaubt gerade die intensive Objektbezogenheit Nazors Sensibilität keine unnatürliche Stilisierung, führt nicht zur 'Poesie der Nerven', von der Marjanović im Zusammenhang mit 'dekadenten' Empfindungen in der kroatischen Literatur der Jahrhundertwende spricht.¹¹⁵

Insgesamt sehen Nazors Interpreten dessen Besonderheit vor allem in seiner Opposition, seiner geradezu missionarischen und in ihrer Besessenheit wiederum 'modernen' Verneinung dekadenter Empfindung, die Marjanović zur Antithese 'Nazorizam i Modernizam' inspiriert und unter deren Eindruck er Nazor in die Phalanx großer 'nationaler' jugoslawischer Dichter einreicht:¹¹⁶ "On nije samo evokator prošlih vremena nego i jak sugestionar, koji ima sposobnost da bude izazivac i budilac udrijemanih snaga narodne budućnosti Nazor mora za naš narod postati ono, što su mu bili ranije Njegoš, Mažuranić, Preradović i Radičević. Ako su oni bili osvjestitelji, Nazor mora da bude okrepitelj"¹¹⁷

113 Diese teilweise im Gegensatz zur nazorschen Position stehende, dominantere Linie innerhalb der kroatischen 'Moderna' wird von Ante Stamać in seiner Studie über Tin Ujević, Zagreb 1971, herausgearbeitet.

114 Bernhard Böschenstein, Symbolismus. In: Hrsg. Wolf-Hartmut Friedrich, Walther Killy, Das Fischer Lexikon Literatur II. Frankfurt/Main 1965, Seite 541.

115 Marjanović, Hrvatska književna kritika, str. 53ff.

116 Derselbe, Vladimir Nazor kao nacionalni pjesnik, str. 4/5.

117 "Er ist nicht nur ein Evozierer vergangener Zeiten, sondern auch ein starker Suggestierer, der die besondere Gabe besitzt, Herausforderer und Erwecker für die schlummernden Kräfte der Zukunft des Volkes zu werden Nazor muß für unser Volk das werden, was ihm früher Njegoš, Mažuranić, Preradović und Radičević gewesen sind. Waren sie Erwecker, so muß er ein Stärker werden"

Dennoch scheint eine gewisse Gefahr gerade in der Häufung solcher emphatischer Urteile zu liegen, insofern nämlich der Tenor der nazorschen Dichtungen und dessen Motivation, insbesondere in bezug auf die vier Epen, zu einseitig empfunden werden und die Dialektik der Genese als wesentlicher Gesichtspunkt zu wenig Beachtung finden könnte. Wenn etwa Šicel zu Recht in bezug auf einen Teil von Nazors lyrischem Werk von 'dithyrambischen Lobgesängen an die Natur' spricht,¹¹⁸ so können wir ein solches Urteil nicht auf die Epen übertragen, weil wir sie damit fälschlich in die Nähe eklogenhafter Dichtung rücken würden.

Bei unserer Analyse des metaphorischen Ausdrucks in Nazors Epen fand sich dagegen für jede emotionale Äußerung zugleich eine Opposition. Vielfach wird deutlich, daß Nazor die Empfindungen der 'Moderne' kennt, daß sie ihn bedrängen. Besonders in 'Utva' und stärker noch im 'Ahasver' ist das Gefühl der Vereinsamung, der Kommunikationslosigkeit immanent, wird die Empfindung des Chaos und die Stärke dionysischer Gefühle spürbar.

Nazor allerdings akzeptiert diese Emotion nicht. Mag in 'Živana' noch der euphorische Tenor überwiegen, so ist in den anderen Epen doch stets die Spur der Unsicherheit, des inneren Kampfes präsent.

In diesem Sinne sind Nazors Epen die gestaltete Antithese zum Gefühl der 'Modernität' und damit auch zu wesentlichen Elementen des ästhetischen Programms der Dichter der 'Modernität', wie es H. Friedrich¹¹⁹ und B. Blume¹²⁰ umreißen. Nazor verfißt diese Antithese emotional in den Oppositionen seines metaphorischen Ausdrucks.

Seine Dichtung ist entgegen der Tendenz der 'Modernisten' getragen von persönlicher Leidenschaft. Er verdrängt nicht die 'Erregung des Herzens' zugunsten der 'Erregung der Phantasie', was sich im metaphorischen Ausdruck seiner Epen auch im Mangel an dunklen Übertragungen und an Synästhesien manifestiert.

Nazor akzeptiert nicht die Rolle des Dichters als 'Erleider der

118 Miroslav Šicel, Pregled novije hrvatske književnosti. Zagreb 1966, str. 138.

119 Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1966, Seite 25 bis 27.

120 Bernhard Blume, Die Moderne. In: Das Fischer Lexikon Literatur 2/2. Hrsg. Wolf-Hartmut Friedrich/Walther Killy. Frankfurt/M, Seite 379 bis 400.

Modernität'. Er sucht - und damit steht er im Gegensatz zu Nietzsches Programmatik - durch seine mystische Beteiligung auch die stärkende Symbolkraft der Natur.

Sein Žrec (heidnischer slavischer Priester), als Metapher des Dichters auch ein Topos der Moderne, ist nicht Priester des Dionysos, nicht Kündler des Nihilismus, sondern einer Utopie der Lebensfreude, die es, wie Premužić betont, jedoch zu erkämpfen gilt:¹²¹
 " . . . u vrijeme klonulosti čvrsto vjeruje u sretniju budućnost, ali ona ne može sama doći, moramo je vlastitom snagom ostvariti i izboriti."¹²²

Der metaphorische Ausdruck in Nazors Epen steht ganz im Zeichen der emotionalen Bewältigung dieser ontologischen Frage, die sich für ihn vor allem auch in ihrer spezifischen kroatischen oder dalmatinischen Problematik stellt.

Er steht auch im Zeichen des Ringens um die formale Konsequenz, die sich aus der scheinbaren Paradoxie seiner ihn beherrschenden poetischen Mission ergibt, seine idealistische dichterische Position im Umfeld der 'Moderne' zu realisieren.

Die Art, wie Nazor in seinen Epen diese Aufgabe formal und emotional erfüllt, weist ihn als eine originär schöpferische dichterische Persönlichkeit aus, die Beachtung über den Rahmen des nationalen literarischen Bereiches hinaus verdient, wengleich, oder gerade weil sie ihre Motivation größtenteils aus der engen emotionalen Bindung an die von Marko Marulić¹²³ ausgehende Tradition der dalmatinisch kroatischen Dichtung mit ihrer spezifischen Problematik und ihrer Neigung zu pathetischem 'Rodoljublje' gewinnt.

Ujević, dessen dichterische Entwicklung eher durch ein zwiespältiges, gebrochenes Verhältnis zu dieser Komponente seiner heimatischen Literatur geprägt wurde, hat in einem frühen Aufsatz, einem Nekrolog auf Nodilo aus dem Jahre 1912, in welchem er darauf hinweist, daß Nazor seine Motive in Nodilos Studien über die Religion der Serben und Kroaten gefunden hat, in teils spöttelndem, aber

121 Ljerka Premužić, Repetitorij jugoslavenske književnosti, Zagreb 1954, str. 14.

122 "In einer Zeit der Verzagtheit glaubt er (Nazor) fest an eine glücklichere Zukunft, aber sie kann nicht von selbst kommen, wir müssen sie mit eigener Kraft erbauen und erkämpfen."

123 Marko Marulić (1450-1524). Besonders in seinem Epos 'Judita' tritt der patriotische Gedanke hervor.

wohl noch stärker bewunderndem Tenor die Inspiration hervorgehoben, welche diese Bindung für Nazors frühe Ependichtung bedeutet hat.¹²⁴

Ein solches Urteil von Ujević verdient umso eher Beachtung, weil es eine Würdigung durch einen in seinem Wesen eher unpathetischen Kritiker darstellt: "... jedan istinski talenat, snažni Vladimir Nazor. Ovaj Nodilov brat u majci Dalmaciji našao je u njegovom djelu motive za svoje 'Slavenske Legende'"¹²⁵

124 Tin Ujević, Pokojni Nodilo (Bosanska vila 1912). In: Tin Ujević II. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knjiga 88. Zagreb 1970, str. 27/8.

125 "... ein wahrhaftiges Talent, der kraftvolle Vladimir Nazor. Dieser Bruder Nodilos bei der Mutter Dalmatien fand in seinem (Nodilos) Werk die Motive für seine 'Slavenske Legende'."

Literaturverzeichnis

- Arbuzov, Leonid, *Colores Rhetorici*. Göttingen 1948.
- Barac, Antun, *Jugoslavenska književnost*. Treće izdanje. Zagreb 1963.
- Barac, Antun, "Pastir Loda" i "Ahasver". In: *Hrvatsko kolo*. Zagreb 1946 god.
- Blume, Bernhard, *Die Moderne*. In: *Das Fischer Lexikon Literatur* 2/2. Hrsg.: Wolf-Hartmut Friedrich/Walther Killy. Frankfurt/M 1965.
- Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn 1960.
- Böschenstein, Bernhard, *Symbolismus*. In: *Das Fischer Lexikon Literatur* 2/2. Frankfurt/M 1965.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.
- Enciklopedija Jugoslavije, Bd. VI. Zagreb 1965.
- Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1962.
- Frenzel, Elisabeth, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart 1963.
- Gezeman, Gerhard, *Srpskohrvatska junačka pesma*. In: *Srpska književnost u književnoj kritici* 2. Narodna književnost. Drugo izdanje. Priredio Vladan Nedić. Beograd 1972.
- Gesenius, Wilhelm, *Hebräisches und arabisches Handwörterbuch*. Leipzig 1910.
- Goetz, Leopold Karl, *Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben*. Bd. I und II. Heidelberg 1936.
- Jakobson, Roman, *Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik (1921)*. In: *Grundlagen der Sprache*. Berlin 1960.
- Jensen, Alfred, *Gundulić und sein Osman. Eine südslavische Literaturstudie*. Göteborg 1900.
- Ježić, Slavko, *Hrvatska književnost*. Zagreb 1944.
- Kindlers Literatur Lexikon, Bd. I. Werke. Zürich 1965.
- Kombol, Mihovil, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*. Zagreb 1945.
- Konrad, Hedwig, *Étude sur la métaphore*. Paris 1939.

- Lachmann-Schmohl, Renate, Ignjat Đorđić. Eine stilistische Untersuchung zum slavischen Barock. Köln-Graz 1964.
- Lausberg, Heinrich, Elemente der literarischen Rhetorik. München 1963.
- Lozovina, Vinko, Dalmacija u hrvatskoj književnosti. Zagreb 1936.
- Marjanović, Milan, Hrvatska književna kritika III. Milan Marjanović. Priredio Petar Lasta. Zagreb 1950.
- Marjanović, Milan, Vladimir Nazor kao nacionalni pjesnik. Zagreb 1924.
- Matoš, Gustav Antun, Izabrana dela. Beograd 1963.
- Matutinović, Ljerka, Metafora u poeziji suvremenih hrvatskih pjesnika. In: Republika, god. XXII, 1966, br. 12. Zagreb 1966.
- Medini, Milorad, Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku. Zagreb 1902.
- Meier, Hugo, Die Metapher. Versuch einer zusammenfassenden Betrachtung ihrer linguistischen Merkmale. Winterthur 1963.
- Moračić, Damjan, Bibliografija radova Vladimira Nazora i literatura o njemu. In: Književnost i jezik, 1966 god., br. 3. Zagreb 1966.
- Nazor, Vladimir, Djela Vladimira Nazora. Knj. I-XVI. Urednik Antun Barac. Zagreb 1946-1950.
- Nazor, Vladimir, Djela Vladimira Nazora. Knj. II. Eposi. Zagreb 1946.
- Nazor, Vladimir, Djela Vladimira Nazora, Knj. XVI. Eseji, članci, polemike. Zagreb 1950.
- Neumair, Ernst, Das Prosaschaffen des kroatischen Dichters Vladimir Nazor. Phil. Diss.. Wien 1954.
- Newiger, Hans-Joachim. Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes. München 1957.
- Nodilo, Natko, Govori, članci, polemike. In: Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knj. 33. Izbori iz djela. Urednik Rafo Bogošić. Zagreb 1969.
- Nodilo, Natko, Religija Srba i Hrvata na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog. Rad jugoslavenske akademije. Knj. 77-101, isprekidano. Zagreb 1885-1890.
- Pongs, Hermann, Das Bild in der Dichtung. Zweite verb. Aufl., Bd. I. Marburg 1960.
- Povijest književnosti naroda Jugoslavije. Izd.: Pedagoški centar Pula. O.N.. Pula 1953.

- Premužić, Ljerka, Repetitorij jugoslavenske književnosti, IV. dio. "Moderna" - socijalistički realizam i suvremena književnost. Zagreb 1954.
- Rogošić, Mirko, Klasična i moderna metafora. In: Republika, god. XX, 1964, br. 5. Zagreb 1964.
- Schneider, Karl-Ludwig, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studie zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg 1954.
- Šenoa, August, Vječni žid u Zagrebu ili tri dana tuge i nevolje. In: Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knj. 39. August Šenoa I, Članci i feljtoni. Pjesme, pripovijesti. Priredio: Šime Vučetić. Zagreb 1962.
- Šicel, Miroslav, Pregled novije hrvatske književnosti. Zagreb 1966.
- Šicel, Miroslav, Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti. Zagreb 1971.
- Slamnig, Ivan, Kontinuitet evropske metaforike u hrvatskoj književnosti. In: Umjetnost riječi, god X. Zagreb 1966, br. 1-2.
- Stamać, Ante, Ujević. Zagreb 1971.
- Tschižewskij, Dmitrij, Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen II. Von der Romantik bis zur Moderne. Berlin 1968.
- Tschižewskij, Dmitrij, Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. II. Der Realismus. München 1961.
- Tschižewskij, Dmitrij, Umkehrung der dichterischen Metaphern, Topoi und anderer Stilmittel. In: Die Welt der Slaven, Jg. 6, Heft 4. Wiesbaden 1961.
- Ujević, Tin, Tin Ujević I. In: Pet stoljeća hrvatske književnosti, Knj. 87. Priredio i predgovor: Šime Vučetić. Zagreb 1970.
- Ujević, Tin, Pokojni Nodilo (Bosanska vila 1912). In: Tin Ujević II. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knj. 88. Zagreb 1970.
- Wellek, René - Warren, Austin, Theorie der Literatur. Deutsch: Edgar und Marlene Lohner. West-Berlin 1966.
- Werner, Heinz, Die Ursprünge der Metapher. Leipzig 1919.
- Žilić, Ivan, Nazorov "Medvjed Brundo". In: Savremenik, god. XI. Beograd 1960.

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 svaté 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 Nezval, 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. *Pletenje 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.
107. Vintr, J.: Die ältesten tschechischen Evangeliare. Edition, Text- und Sprachanalyse der ersten Redaktion. 1977. 367 S.
108. Lohff, U. M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). 1977. XVI, 244 S.
109. Regier, Ph. R.: A Learner's Guide to the Old Church Slavic Language. Part 1: Grammar with Exercises. 1977. XLIV, 368 S.
110. Worth, D. S.: On the Structure and History of Russian. Selected Essays. With a Preface by Henrik Birnbaum. 1977. X, 276 S.
111. Schulte, B.: Untersuchungen zur poetischen Struktur der Lyrik von Sima Pandurović. *Posmrtne počasti*. 1977. 345 S.

