

Gisa Dippe

August Šenoas historische Romane

Untersuchungen zu Geschichtsdarstellung
und Geschichtskonzeption in "Zlatarevo Zlato",
"Čuvaj se senjske ruke" und "Seljačka buna"

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.

Gisa Dippe - 9783954793419

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 06:12:23AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRUNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON HENRIK BIRNBAUM UND JOHANNES HOLTHUSEN

REDAKTION: PETER REHDER

Band 58

GISA DIPPE

AUGUST ŠENOAS
HISTORISCHE ROMANE

UNTERSUCHUNGEN ZU GESCHICHTSDARSTELLUNG UND
GESCHICHTSKONZEPTION IN "ZLATAREVO ZLATO",
"ČUVAJ SE SENJSKE RUKE" UND "SELJAČKA BUNA"

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1972

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ISBN 3 87690 067 0

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1972

Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München

Druck: Alexander Großmann

8 München 19, Ysenburgstraße 7^I

INHALT

E EINLEITUNG	7
I INHALTLICHE SKIZZEN DER DREI ROMANE	
Zlatarevo zlato	13
Čuvaj se senjske ruke	14
Seljačka buna	15
E ERSTES KAPITEL: ZUM EMPIRISCHEN ENTSTEHUNGSHORIZONT	17
1. Der politisch-kulturelle Hintergrund und Šenoas Orientierung.....	17
2. Die literarische Situation	23
3. Der literarhistorische Standort Šenoas	34
Z ZWEITES KAPITEL: ZUR IDEOLOGIE DER ROMANE	40
1. Entstehungsbedingungen und Merkmale des historischen Romans	40
2. Quellen und Stoffauswahl	47
3. Thematische Schwerpunkte (anhand der Quellenbehandlung)	57
a) Der Bauernstand	59
b) Das Bürgertum	64
c) Die Uskoken	65
d) Die Nation als integraler Faktor	67
D DRITTES KAPITEL: ZUR DARSTELLUNG	71
1. Aufbau und Komposition der Handlung	71
a) Handlungsstränge	72
b) Das Prinzip des Konflikts	78
c) Die zeitliche Ordnung	82
d) Zusammenfassung	85

2. Darstellungstendenzen	86
a) Dramatisches	87
b) Romantisch-malerische Tendenzen	96
c) Didaktisches	100
d) Synthese	108
VIERTES KAPITEL: ZUR PROBLEMATIK DES ERZÄHLERS	111
1. Die Gegenwart des Erzählers im Roman	111
2. Erzähler - Leser - Kontakte	118
a) Der belehrend-vermittelnde Standpunkt des Erzählers	118
b) Der auctoriale Erzähler in direkter Rede und kommentierendem Bericht	123
3. Die Personen und der "monologische" Erzähler ...	133
Exkurs: Der mittlere Held	143
4. Die objektive Illusion (Zusammenfassung)	149
FUNFTES KAPITEL: ZUR SPRACHE	152
1. Zur Entwicklung der kroatischen Literatur- sprache	153
2. Die Bedeutung Šenoas für die kroatische Literatursprache	156
3. Einige Bemerkungen zu Šenoas Prosasprache	160
4. Ausblick	107
LITERATURVERZEICHNIS	169
NACHWORT	

EINLEITUNG

In der Entwicklung der kroatischen Literatur des 19. Jahrhunderts nimmt August Šenoa eine Schlüsselposition ein. Die Bedeutung August Šenoas beruht in erster Linie auf seiner Prosa - Erzählungen und historischen Romanen.¹ Šenoa selbst hat seine Romane als "pripovijesti" bezeichnet - mit Ausnahme von "Zlatarevo zlato", der im "Vijenac"-Abdruck (Nr. 31-52/1871) den Untertitel trägt: roman iz prošlosti zagrebačke. In der Buchausgabe heißt es allerdings: historička pripovijest 16. vijeka. Im Unterschied zu den Erzählungen "Prijan Lovro", "Lijepa Anka" (beide 1873), "Barun Ivica" (1874), "Ilijina oporuka" (1876), "Branka" (1881), die alle "pripovijetke" genannt werden, werden die längeren, also "Zlatarevo zlato" (Z) in der Buchausgabe (1872), "Čuvaj se senjske ruke" (Č) (1875), "Seljačka buna" (S)² (1877), "Diogenes" (1878), "Vladimir" und "Prosjak Luka" (beide 1879) und selbst das zweibändige Werk "Kletva" (1880/81) als "pripovijest" bezeichnet.³ Der Unsicherheit dieser Unterscheidung, die man immer mehr mit derjenigen von Roman und Erzählung gleichgesetzt hat, ist sich auch Stanko Lasić bewußt, der "Prosjak Luka" und "Vladimir", wenn auch etwas unentschlossen, zu den Romanen Šenoas zählen möchte.⁴ Die Notwendigkeit, überhaupt eine Unterscheidung zu treffen und von historischen Romanen zu sprechen, hängt nicht so sehr vom Umfang, sondern vor allem vom Gegenstand des einzelnen Werkes ab. Während die pripovijetke in erster Linie gezielt einzelne soziale und zeitgenössische Themen behandeln, ist dieser Themenkreis bei den pripovije-

¹Antun Barac, 1926, S. 49 hebt selbst an den Gedichten Šenoas das Vorherrschen des epischen Moments hervor.

²Für die in dieser Arbeit behandelten Romane werden folgende Siglen verwendet: (Z) - "Zlatarevo zlato"
(Č) - "Čuvaj se senjske ruke"
(S) - "Seljačka buna".

³Die Untertitel wurden der Bibliografie der Werke Šenoas bei Slavko Ježić, 1964, XII, S. 351 - 390, entnommen.

⁴Stanko Lasić, 1965, S. 163.

sti in den umfassenderen Komplex der nationalen Problematik im historisch-staatspolitischen Umfang schon integriert.

Absicht der vorliegenden Arbeit ist es, die Geschichtskonzeption Šenoas, die in seiner Geschichtsdarstellung zum Ausdruck kommt, am Beispiel seiner drei wichtigsten historischen Romane, (Z), (Č), und (S), sichtbar zu machen. Die beiden anderen Romane, "Diogenes" und "Kletva", sollen und können hier ohne weiteres ausgespart werden, weil Šenoa bereits mit (S) den Höhepunkt seiner historischen Romane erreicht hatte und die beiden späteren lediglich eine beträchtliche Ausweitung auf der Ebene der Handlung erfuhren. In "Kletva" zum Beispiel, dem von Šenoa nicht vollendeten Werk, gibt es ca. vierzig Handlungskreise, die, relativ autonom, die Haupthandlung begleiten. Außerdem wiederholen die Zentralthemen von "Diogenes" und "Kletva" die bereits in den früheren Romanen behandelten thematischen Probleme, besonders die Abhängigkeit Kroatiens vom Ausland und das Fremdenproblem. Auch dem in "Kletva" ausführlich beschriebenen Aspekt speziell der Zagreber Geschichte, dem Kampf zwischen Grič und Kaptol, hatte Šenoa bereits in (Z) viel Platz gewidmet.

Wie in allen historischen Romanen geht es auch bei Šenoa nicht um die bloße Darstellung historischer Ereignisse, vielmehr entwirft er anhand der von ihm gewählten Stoffe eine eigene Geschichtskonzeption, die die nationale Vergangenheit interpretieren will und damit zugleich eine Bewältigung der Probleme seiner Gegenwart beabsichtigt.

Die Begriffe "Geschichtsdarstellung" und "Geschichtskonzeption" sind aus diesem Grund nicht voneinander zu trennen, sondern sie durchdringen einander und müssen von Anfang an in ihrer Verquickung gesehen werden. Deshalb erweist sich ein doppelter methodischer Ansatz als nützlich. Dieser bezieht sich einmal auf die empirische Wirklichkeit, der die im Werk erzählte Wirklichkeit mit Rücksicht auf die dargestellte Historie, also echte Vergangenheit, zugeordnet werden kann; er bezieht sich zum anderen auf die geschlossene Wirklichkeit des Werkes, auf dessen innere Gesetzmäßigkeiten und Strukturen. Von ähnlichen methodischen Überlegungen geht Frangeš¹ aus, der - anknüpfend an Fragen der Periodisierung, die auch in der kroatischen Literaturwissenschaft einen wichtigen Platz einnehmen - wiederholt darauf hinweist, daß die wissenschaftliche Diskussion um Periodenbegriffe und um die Einteilung und Zuordnung literarisch-historischer Prozesse in bestimm-

¹Ivo Frangeš, 1967, S. 7 f. und 1970, S. 7.

te Epochen notwendig eine Auseinandersetzung mit zwei Gegenständen voraussetzt: mit der "Geschichte der Literatur" und der "literarischen Geschichte". Diese sonst nicht übliche Unterscheidung bedarf einer kurzen Erläuterung. Frangeš greift die Unterscheidung Lansons auf, stellt die beiden Begriffe "povijest književnosti" und "književna povijest" einander gegenüber und fragt: Ist der Gegenstand der Literaturwissenschaft mehr das eine oder mehr das andere? Dazu führt er aus, daß in der "povijest književnosti" der Ton auf der Geschichte der literarischen Erscheinungsformen liege, indessen umfasse die "književna povijest" die gesamte politisch-kulturelle Geschichte unter besonderer Berücksichtigung ihrer literarischen Aspekte, bzw. die sich in der Literatur spiegelnde Geschichte.

Erst neuere Arbeiten über Šenoa haben – wenn auch nicht bewußt hervorgehoben – diesen doppelten Blickwinkel. Zwar wird schon in der im Jahre 1926 erschienenen, bis dahin ersten und für lange Zeit auch einzigen größeren Arbeit über August Šenoa, in Antun Barac' "Studija", das Werk Šenoas vor dem Hintergrund seiner historisch-sozialen Bedingungen analysiert, gleichwohl erscheint aber hier der Schriftsteller Šenoa weitgehend isoliert als Einzelperson und relativ losgelöst von seinen konkreten literarischen Bezügen. Nicht wesentlich anders verfährt Slavko Ježić, 1964, in seiner Šenoa-Monographie, die er der Werkausgabe Šenoas anfügte, und auch Dubravko Jelčić, 1967, in seiner Arbeit "August Šenoa njim samim". Dagegen sind etwa in den Aufsätzen von Lasić, Flaker, Frangeš, Škreb und anderen weder der Schriftsteller Šenoa allein Gegenstand der Untersuchungen, noch auch nur die historisch-politischen Voraussetzungen, die für sein Werk maßgebend sind; vielmehr erscheint hier nun eine gewisse Ausgewogenheit der Akzente, wobei in der Betrachtungsweise eine Verbindung zwischen "književna povijest" und "povijest književnosti" hergestellt wird. Dabei werden drei Komponenten als Komplex gesehen, nämlich einmal Literatur als Ausdruck der politisch sozialen Problematik der Epoche und zum zweiten Literatur in ihren konkreten formalen Erscheinungsformen. Das Bemerkenswerte dieser Arbeiten liegt drittens darin, daß sie sich nicht auf Merkmale einzelner Schriftsteller konzentrieren, sondern eine ganze Gruppe etwa unter dem Gesichtspunkt der Stilformation oder ähnlicher Kriterien zum Gegenstand der Darstellung machen und in diesem größeren Rahmen Bedeutung und Funktion des einzelnen Autors

ermitteln.

Diese Richtung kommt den Vorschlägen entgegen, die Jost Hermand im Sinne "methodischer Re-Integration"¹ gemacht hat, und der Zeitsynthesen forderte, die davon ausgehen, daß in den "wahrhaft großen Kunstwerke(n)... nicht nur das Bewußtsein ihres Schöpfers, sondern zugleich ihrer ganzen Epoche anwesend ist".² Der Flakersche Begriff der Stilformationen entspricht der Vorstellung Hermands, "das Künstlerische immer wieder mit dem Allgemein-Geschichtlichen zu konfrontieren", um dadurch dem "Stilbestimmenden" einer Epoche näher zu kommen.³

Dieser Konzeption folgt grundsätzlich auch die nachfolgende Untersuchung. Sie konzentriert sich unter Berücksichtigung des doppelten Ansatzes auf Person und Werk August Šenoas innerhalb seiner Epoche, ohne allerdings dabei die Epoche zu sehr in den Vordergrund zu stellen, weil gerade Šenoa es war, der eine ganze Epoche literarisch prägte.

Die zu treffende Unterscheidung in "povijest književnosti" und "književna povijest" soll allerdings nicht in einer getrennten Untersuchung unter dem Gesichtspunkt einmal des einen und zum anderen des zweiten Aspekts zum Ausdruck kommen. Vielmehr bietet sich eine Verbindung von empirischen und formalen Gesichtspunkten entweder innerhalb der einzelnen Abschnitte oder auch von Kapitel zu Kapitel an.

Dabei legt die nachfolgende Darstellung zusätzlich einen weiteren Schwerpunkt der Beobachtung auf das Verhältnis des Autors zu seinem Publikum und auf die speziellen Beziehungen, die in der Prosa zwischen Erzähler und Leser entstehen. Diesen Fragen ist seit Käte Hamburger⁴ zunehmend Beachtung geschenkt worden, zum Beispiel neuerdings etwa durch Gerhard Storz, der von der "Entsprechung zwischen Fiktion des Erzählers

¹Jost Hermand, 1969, S. 173.

²Jost Hermand, 1969, S. 184.

³Jost Hermand, 1969, S. 185.

⁴Vgl. Gerhard Storz, 1971, S. 409: "Vom 'Lesererlebnis' spricht Käte Hamburger einige Male in ihrer 'Logik der Dichtung'. Vielleicht hat sie das Wort sogar gebildet: ergibt es sich doch notwendig aus ihrer Betrachtungsweise. Deren Blickpunkt ist freilich nicht der Leser, auch nicht eigentlich der Dichter, sondern die Bedingtheit des dichterischen Erzählens durch die Gegebenheiten der Sprache und des Vorstellens. Aber ihr Bemühen, die 'epische Fiktion' zu ergründen, führt sie immer wieder auf die Wirkung, die im Teilnehmer an der 'epischen Fiktion', also im Leser entsteht."

und der Illusion des Lesers"¹ spricht. Für die Gattung des historischen Romans ist dieser Aspekt von besonderer Bedeutung, weil hier der Wirklichkeitsanspruch des Dargestellten wesentlich ausgeprägter ist als in anderen Prosagattungen. Bei Šenoa, dem Schöpfer und zugleich bedeutendsten Vertreter des historischen Romans in Kroatien, kommt zu dieser Objektivierung der Leserillusion das für diese Zeit besonders typische didaktische Anliegen des Erzählers gegenüber dem Leser hinzu.

Deshalb bilden in den einzelnen Kapiteln der nachfolgenden Darstellung das ständige Aufeinander-Bezogenheit von Autor (Erzähler) und Publikum (Leser) den eigentlichen Kern, auch wenn dieser nicht immer *expressis verbis* zum Vorschein kommt. Das Zusammenwirken Erzähler - Leser betrifft also nicht nur das Erzählerkapitel, sondern alle anderen Kapitel auch, wobei sich die Gesichtspunkte vom Allgemeinen (Empirischen) zum Besonderen (der untersuchten Texte) verändern.

Dabei zeigt sich, daß die Literatur in der Zeit der Herausbildung einer modernen kroatischen Nation Haupt-Refugium und Sprachrohr der sich entwickelnden patriotischen Intelligenz ist und zusätzliche politische Funktionen erhält. In einem Volk, das um seine Befreiung von Fremdherrschaft kämpft, wird die nationale Literatur als notwendiger empfunden als von einem freien Volk. Der Autor ist der Agitator des Publikums, das damals kleinbürgerlich-provinziell war. Entsprechend kann auch der Erzähler der Romane nicht eine originäre individuelle Position gegenüber einem individuellen Leser beziehen. Vielmehr sieht er den Leser in der Masse und spricht ihn in dieser Kollektivität an, steht mit der Autorität des Lehrers seinem unwissenden Leser gegenüber.

Sprachlich drückt sich das in einem ausgesprochen konventionellen Umgangston aus, der auf der Grundlage von Volkssprache und gehobenem Zeitungsstil noch keine neuen Sprachmuster zuläßt. Dabei wird deutlich, daß ebenso wie in allen anderen erwachenden Nationen des 19. Jahrhunderts der Stellenwert eines Schriftstellers im wesentlichen von außerliterarischen Faktoren geprägt wird. So liegt die eigentliche Bedeutung Šenoas für die kroatische Literatur nicht so sehr in formalen und strukturellen Kriterien, sondern in seiner bis in die heutige Zeit reichenden dynamischen Funktion sowohl für die Entwicklung der Literatur seines Landes

¹Gerhard Storz, 1971, S. 410.

selbst, als auch für die kroatische Sprache.

Der vorliegenden Arbeit liegt die in den Jahren 1931 - 34 unter der Redaktion von Antun Barac erschienene (Binoza)-Gesamtausgabe der Werke August Šenoas zugrunde. Die gleiche Ausgabe wurde 1951, ebenfalls von Antun Barac, zum zweitenmal herausgegeben (Zora-Gesamtausgabe). Obwohl unter der Redaktion von Slavko Ježić in den Jahren 1963/64 eine spätere kritische Ausgabe der Werke Šenoas erschienen ist¹, ist die Binoza-Ausgabe vorgezogen worden, da die Ausgabe von Ježić nicht vollständig und für die ganze Dauer der Ausarbeitung zur Verfügung stand. Die Šenoa-Bände der Reihe "Pet stoljeća hrvatske književnosti"² wurden als Quellengrundlage deshalb nicht benutzt, weil sie einige der in dieser Arbeit zitierten Stellen nicht enthalten.

¹ August Šenoa, Sabrana djela. Kritičko izdanje u 12 knjiga prigodom 125 godišnjice rođenja u redakciji Dra Slavka Ježića, Zagreb (Znanje), 1963-64.

² August Šenoa, (Djela), priredio Šime Vučetić [Pet stoljeća hrvatske književnosti. 39. 40. 41. 42.], Zagreb (Zora) 1962.

INHALTLICHE SKIZZEN DER DREI ROMANE

Zlatarevo zlato (Z), 1871

Vor dem historischen Hintergrund der politischen Probleme und Kämpfe Kroatiens in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts findet der Roman seinen Sammel- punkt im Schicksal des Zagreber Goldschmieds Petar Krupić und seiner Tochter Dora, dem 'zlatarevo zlato'. Der Sohn des mächtigen Herrschers von Medvedgrad, Pavao Gregorijanec, verliebt sich in dieses Mädchen. Er lernte es kennen, als er es zufällig vor einem ausschlagenden Pferd rettete. Sein Vater Stjepko Gregorijanec, der Herr von Medvedgrad, ist aber ein erbitterter Feind der Zagreber Bürger. Sie haben gegen ihn vor dem königlichen Gericht und vor dem Ban Klage wegen Tyrannei erhoben und wegen der Burg Medvedgrad, auf die sie nach einer alten Verfügung ein Recht zu haben glauben. Stjepko Gregorijanec haßt die Zagreber noch mehr, als er erfährt, daß sein Sohn dieses Bürgermädchen liebt. Er schädigt die Bürger, wo er kann und will Dora entführen lassen, aber Pavao rettet sie zum zweiten Mal; Stjepko beabsichtigt, seinen Sohn durch die schöne Klara Ungnad, die Herrin von Samobor, abzulenken, aber Pavao wittert die Falle. Er weist die verliebte und ehrgeizige Klara ab. Diese vermählt sich aus Wut und um zu größerer Macht zu gelangen mit dem neuen Banus Christopher Ungnad, den sie durch ihre Schönheit betört. In ihrer neuen Würde als Banin schürt sie die Intrigen gegen Dora und läßt sie schließlich vergiften. In der Hoffnung, Pavao jetzt zu gewinnen, wird sie enttäuscht und verliert den Verstand. Der unglückliche Held verachtet sie und zieht in den Kampf gegen die Türken. Im Kampf um die "goldene Freiheit und Ehre" stirbt Pavao Jahre später, nachdem er sich noch mit seinem Vater versöhnt hat. Viele Epochen, viele Personen erweitern diese Fabel zur historischen Handlung. Ereignisse des öffentlichen Lebens, des Alltags und der "großen Politik" sind für die Zeit von 1574 bis 1592, in der der Roman spielt, sehr genau wiedergegeben. Die Prozesse der Zagreber mit Gregorijanec machen einen großen Teil des historischen Inhalts aus. Zahlreiche kroatische Adelige werden vorgestellt, an ihrer Spitze Ban Đuro Drašković, aber auch historische Gestalten aus dem Bürgertum. Im Kampf Wiens um Kroatien sollte die Macht des Banus durch österreichische Generäle eingeschränkt werden. Besonders die Erzherzöge Ernst und Karl wollten selbst die Macht ergreifen, und wurden in ihrem Plan durch den klugen ehrgeizigen Ban Drašković unterstützt: Nach dem Tode seines Kollegen Franjo Slunjskij (selbst über das Schicksal dieser Nebenfigur gibt Senoa in Anmerkungen zu dem Roman Auskunft) verzichtete nämlich Drašković auf die Banuswürde, weil man ihm den Posten eines Oberbischofs versprach. Die politische Intrige wird auf den Höhepunkt getrieben durch das Eingreifen des alles durchschauenden Podban Gašpar Alapić, der bei den Zagrebern sehr beliebt war, weil er sehr entschieden für ihre Rechte eintrat. Dieser Alapić berief den Zagreber Landtag ein, um die Verhältnisse zu klären. Da die Erzbischöfe und Drašković glaubten, Alapić wolle Ban werden, beschlossen sie, ihn "pro forma" zum Ban zu machen. D.h. Alapić hätte als Ban keinerlei Rechte gehabt; es hätte also praktisch keinen Ban mehr gegeben. Alapić durchschaute diese Pläne, und weil er nicht "banus sine banderio" zu sein gedachte, verzichtete er vor dem versammelten Landtag ganz auf dieses Amt. Eine neue Verwicklung kommt hinzu, als der Erzherzog Ernst Geld und Leute für die innere Verteidigung des Landes, Sol-

daten und Pferde vom Landtag verlangt. Ohne Ban oder Podban konnte der Landtag keine rechtskräftigen Beschlüsse fassen. So beschlossen die Angehörigen des Landtages als Privatpersonen auf Vorschlag Alapićs alles zu tun, um neue türkische Angriffe zurückzuschlagen. Damit versprach der Adel, zum Wohl des Vaterlandes, aber ohne rechtliche Verpflichtung, den Wünschen des Erzherzogs zu entsprechen. Zugleich bezichtigte aber der kroatische Adel die deutschen Soldaten der Plünderung und gab bekannt, daß man die deutschen Generäle in Kroatien nicht benötige. Die kroatischen Helden, so sagte man, gehorchten dem Kommando des eigenen Landes besser. Daraufhin wird der General Christofer Ungnad zum Ban ernannt. Er hatte keinerlei Verbindung zu Kroatien, weder persönliche noch wirtschaftliche. Deshalb wird der deutsch-freundliche Stjepko Gregorijanec Podban. Der alte Feind der Zagreber strebt jetzt noch mehr danach, ihnen zu schaden. Er verletzt mit seiner neuen Macht die Rechte der Zagreber noch gröber, beleidigt die Bürger und tyrannisiert das Volk. Die Zagreber erhoben deshalb unter besonderer Fürsprache des Zagreber Richters Jakobović erneut gegen Gregorijanec Klage. Auch gegen den neuen Ban Ungnad führten sie einen Prozeß. Ungnad hatte die schöne Klara von Samobor geheiratet und kränkte das Bürgertum auf ihr Geheiß aufs schändlichste. Als die Missetaten des Stjepko Gregorijanec sogar vor dem königlichen Gericht in Wien nicht mehr zu verheimlichen waren und obwohl dieses selbst den Prozeß in die Länge zog, mußte das Gericht Gregorijanec schließlich doch verurteilen und ihm auferlegen, sich unbedingt mit der Stadt Zagreb auszusöhnen. Nachdem Gregorijanec auf die Podbanuswürde verzichtet hatte, beendete er schließlich auch seinen Streit mit den Bürgern. Kurze Zeit nach ihm legte auch Christofer Ungnad "aus Krankheitsgründen" seine Banschafft nieder, weil sich der kroatische Adel gegen ihn verschworen hatte. Die Zagreber erhalten am Ende des Romans ihr Recht.

Čuvaj se senjske ruke (Č), 1875

Šenoa gibt hier ein Bild vom Schicksal der Uskokten von Senj, die - von drei Seiten bedroht - Intrigen und Verrätereien erlagen. Venedig, die Türken und selbst Österreich, dem sie große Dienste erwiesen hatten, bedrohten sie. Der Roman (der seiner Kürze von nur knapp hundert Seiten entsprechend oft als historische Novelle bezeichnet wird) erzählt, wie sich die Venezianer aufschwangen, die Welt zu bekehren - besonders unter Papst Clemens und Erzherzog Ferdinand - und die Uskokten unter dem Vorwand des Friedens und der Menschlichkeit ausrotten wollten. Dabei spielt der Bischof von Senj, de Dominis, die wichtigste Rolle. Er beschwichtigt die Leute von Senj heuchlerisch, um sie desto leichter vernichten zu können. Zum Befehlshaber über Senj war General Rabatta ernannt worden, der dort vermeintlich nützliche Reformen einführen sollte, aber in Wahrheit ein Helfershelfer Venedigs war. Als er nach Senj kam, siedelte er die Uskokten sofort nach Brlog und Prozor aus. Dabei war ihm Juriša Orlović, einer der tapfersten Uskokten, entflohen, und Rabatta herrschte mit noch größerem Terror. Der Hauptmann von Senj, Danilo Barbo, strebt indessen danach, mit Hilfe des Dominikaners Čiprijan den Erzherzog Ferdinand über das schändliche und verräterische Tun Rabattas zu unterrichten. Lange Zeit gelingt ihm das nicht. - Inzwischen hat Juriša Orlović sich durch seinen heldenhaften Kampf gegen die Türken Begnadigung erwirkt; als Rabatta ihn trotzdem eines Tages einzusperren befiehlt, brechen die Senjaner ins Gefängnis ein, befreien Juriša und erschlagen Rabatta. Der Verräter Dominis darf nicht mehr nach Senj zurückkehren. - Auch

in diesem Roman sind wieder Liebesepisoden eingeflochten: zwischen Orlović und Duma, um die der Italiener Vittorio Barbaro vergebens freit, zwischen Đuro Daničić und Klara Posedarić. Ihr Vater, knez Posedarić, wird ähnlich wie Ambroz Gregorijanec in (S) als hervorragender Kroat geschildert, der sein Leben für die Freiheit seiner Stadt und seines Volkes einsetzt.

Seljačka buna (S), 1877

Zum Thema der kroatischen Bauernunruhen, die 1573 im Aufstand des Matija Gubec kulminierten, war bereits 1859 das romantisch-pathetische Drama "Matija Gubec" von Mirko Bogović erschienen. Šenoas (S) schildert die langsame Vorbereitung, das Losschlagen und schließlich das Scheitern des Aufstandes getreu dem geschichtlichen Verlauf. Der Roman beschreibt, wie grausam der Großgrundbesitzer Franjo Tahi seine leibeigenen und auch die freien Bauern quält, die auf der Seite Uršula Heningovas stehen. Tahi hatte Uršula mit viel List und politischen Beziehungen von ihrem Besitz Susjedgrad und Stubica vertrieben und sie kämpft nun darum, ihr Eigentum wiederzuerlangen. Da sie mit den Bauern besser umging als Tahi, zeigten sie ihr Sympathie und wollten ihr helfen. Die Ausbeutung durch Tahi wurde immer radikaler, und deshalb beklagten sich die Bauern bei den Ständen in Zagreb und beim Kaiser in Wien. Es wurden Untersuchungen angestellt, die erwiesen, daß die Bauern sich zu Recht beklagten. Trotzdem konnte gegen Tahi nichts unternommen werden; er war zu einflußreich durch Verwandtschaft und Freundschaften mit einflußreichen Persönlichkeiten, die ihn schützten. Unzufriedenheit und Verzweiflung unter den Bauern wuchsen immer mehr. Der Pfarrer Babić wies die Bauern an, eine Besserung der Zustände mit Geduld abzuwarten, aber als Tahi zwangsweise auch den freien Bauern Đuro Mogaić zu den Soldaten schleppen ließ, und als er mit Gewalt dessen Braut Jana entführte und vergewaltigte, worauf diese wahnsinnig wurde, flammte der Aufstand auf, den die Anhänger Uršula Heningovas, besonders Stjepko Gregorijanec, unterstützten. Zunächst wollten die Bauern im Einverständnis mit Gregorijanec die falschen Herren - die Familie Tahi aus dem Besitztum Susjedgrad vertreiben und erreichen, daß Uršula sich dort wieder niederlassen konnte. Aber als sie sahen, daß Tahi und die Heningova nun hinter ihrem Rücken über ein Übereinkommen gegen die Aufständischen verhandelten, standen sie gegen die Herrschaft überhaupt auf. Der Aufstand nahm den Charakter eines Kampfes um die soziale Freiheit an, und er breitete sich auch in die angrenzenden Gebiete Krain und Slovenien aus, wo ähnlich schreckliche Zustände herrschten. Die Bauern entwickelten einen Kriegsplan und stellten Matija Gubec und Ilija Gregorić an ihre Spitze. Je einer der beiden Führer übernahm eine Truppe Bauern. Ilija Gregorić zog mit seinem Haufen gegen Krški und wollte später wieder mit Gubec zusammentreffen. Aber sein Bauernheer wurde verraten und von einer Schar Uskokten unter Baron Thurn niedergemetzelt; den Gubecschen Haufen warf Gašo Alapić bei Stubica nieder. Ilija Gregorić entkam zuerst, später aber wurde er gefangengenommen und nach Wien vor Gericht gebracht, während Gubec sich selbst auslieferte, um weiteres Blutvergießen zu verhindern. Er wurde in Zagreb auf dem Kirchplatz vor St. Markus - dem damaligen Markt - mit einer glühenden Eisenkrone zum Bauernkönig gekrönt und verbrannt.

Um dieses Hauptgeschehen, um den Bauernaufstand, sein langsames Vorbereiten und schließliches Losschlagen, sind die Streitigkeiten zwischen den Häusern Hening und Tahi und die politischen Zustände in Kroatien gruppiert. Als Zentralgestalt für das politische Leben wird Ambroz Gregorijanec als ein Kämpfer für die Selbständigkeit Kroatiens und für die Einheit der Stände verherrlicht. Wie auch schon in (Z) spielen Episoden eine verbindende Rolle: die Liebesgeschichten zwischen Jana und Mogaić, Sofija Hening und Tomo Milić; außerdem die Intrigen des Dorffiskus Drmačić und die heroischen Taten des Uskokens Nožina.

ERSTES KAPITEL: ZUM EMPIRISCHEN ENTSTEHUNGSHORIZONT

Das Zeitbewußtsein, mit dem ein Autor auf die ihn umgebende Wirklichkeit antwortet, eröffnet den Zugang zu seinem Werk. Šenoas Prosa ist Ausdruck seines sehr aktiven Zeitbewußtseins. Während seines ganzen Lebens (1838 – 1881) setzte er sich intensiv mit den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen seiner Zeit auseinander, einer Zeit der Erneuerung, Umorientierung, Hoffnungen und Enttäuschungen.

1. Der politisch-kulturelle Hintergrund und Šenoas Orientierung

Seit Kroatien im Jahre 1089 seine politische Einheit und Selbständigkeit verloren hatte, mußte es in den folgenden Jahrhunderten stürmische Kriege und Kämpfe fremder Mächte über sich ergehen lassen, die auch die kulturelle Entwicklung des kleinen Landes auf dem Balkan entscheidend prägten.

Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts entstand im Zuge der unter dem Einfluß der Französischen Revolution und auch der deutschen Romantik sich vollziehenden nationalen Wiedergeburt auf dem Balkan die kroatisch-nationale Bewegung des Illyrismus. Die Bewegung, die allerdings wegen der rückständigen gesellschaftlichen Bedingungen – die Mehrzahl der Bevölkerung waren rechtlose, ungebildete und arme Bauern – noch keine Massenbewegung war, strebte unter Führung Janko Draškovičs und Ljudevit Gajs danach, die eigene kulturelle Tradition wiederaufleben und im Kampf für die Befreiung des Volkes fruchtbar werden zu lassen. Publizistisches Organ der Bewegung war Gajs Zeitschrift "Ilirske narodne novine" mit dem kulturellen Beiblatt "Danica", in der alle fortschrittlichen Intellektuellen ihre Artikel und Gedichte veröffentlichten. Der Höhepunkt der Aktivität der Illyristen lag in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Revolutionskrieg 1848/49, der mit seinen Folgen Kroatien letztlich eine entscheidende Niederlage und Enttäuschung bereitete.¹

¹ Die Befreiung von Ungarn war zwar zunächst äußerlich erreicht worden; der Bachsche Absolutismus, der in der Zeit von 1852 bis zum Oktoberdiplom 1860 mit strikten Germanisierungs-Maßnahmen verbunden war, bedeutete jedoch für die nationale Begeisterung eine erhebliche Ernüchterung.

In den 50er und 60er Jahren vollzogen sich in Kroatien parallel zur politischen Entwicklung entscheidende wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen. Die wesentlichste war die Aufhebung der Leibeigenschaft, die zwar das Ende des Feudalismus mit dem allmählichen Verfall des Landadels einleitete, gleichzeitig aber auch dem befreiten, jedoch auf die neuen Verhältnisse nicht vorbereiteten Bauernstand in größere Not als zuvor stürzte, weil die Einführung der Geldwirtschaft ihn total überforderte. Dagegen wurde das durch regen Bevölkerungszustrom aus den Nachbarländern stark anwachsende Bürgertum - es war ohnehin schon in der Mehrzahl ausländischer Herkunft - zum Träger des wirtschaftlichen Aufschwungs, der in den Städten als Folge der industriellen Revolution und der Kapitalwirtschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzte.

Die sich langsam entwickelnde Schicht der kroatischen Intelligenz ging indessen aus dem zahlenmäßig geringen Kleinbürgertum und zum Teil aus dem Bauernstand hervor.¹ Dank ihrer eigenen Initiative und der Förderung durch Dritte erlebte Kroatien in der politisch bewegten und widersprüchlichen Zeit seit den 50er Jahren einen bedeutenden kulturellen Aufschwung, dessen Zentrum sehr bald Zagreb wurde, das schon dem Illyristen Gaj als 'jugoslawisches Athen' vorgeschwebt hatte.

Die fortschrittliche kroatische Intelligenz sammelte sich um die 1852 von der Matica Ilirska begründete Zeitschrift "Neven", deren Redaktion Mirko Bogović leitete. Später, als sich das kulturelle Leben freier entfalten konnte, erschienen zahlreiche andere politische und literarische Zeitungen und Zeitschriften, z.B. 1860 das Organ der Narodna stranka, der "Pozor", 1861 "Naše gore list" und "Glasonoša", 1864 der "Književnik", 1866 "Dragoljub" und vor allem seit 1869 der "Vijenac", der in den folgenden Jahren zum Spiegel des gesamten politischen und kulturellen Lebens wurde.

Dabei war für die kroatischen Autoren und ihre Zeitschriften das geringe Echo aus dem Publikum ein schwerwiegendes Problem. Im Unterschied zu Westeuropa und auch zu Rußland existierte hier noch keine breite Leserschaft,

¹Diese beiden Stände wurden deshalb, weil ihre Angehörigen kroatisch sprachen, zum Hüter der nationalen Kultur. Zunächst hatte der Weg zu Bildung und Wissenschaft für sie nur über die Kirche geführt, aber als sich 1848 diese Verhältnisse mit der Aufhebung der Leibeigenschaft änderten, wurden viele Theologiestudenten Schriftsteller und Politiker und setzten sich für die Schaffung einer modernen kroatischen Nation ein.

weil sich erst allmählich ein kroatisches Bildungsbürgertum herausbildete. Die Bewohner der kroatischen Städte gelangten zwar zu Besitz und Ansehen, hatten aber zunächst wenig Sinn für die kroatische Kultur und keine nationalen Interessen. Sie lebten in der deutsch-italienischen Kultursphäre, lasen westeuropäische Bücher und Zeitschriften, besuchten nur die deutschen Vorstellungen westlicher Autoren im Theater und richteten ihr Augenmerk auf die "großen" Probleme im weiterentwickelten Ausland, deren materielle Bedingungen, Ideen und Ausdrucksmittel jedoch den "kleinen" Verhältnissen der verspäteten Entwicklung nicht entsprachen.

Ebensowenig wie die Illyristen konnten deshalb auch die späteren kroatischen Schriftsteller mit einem großen und lesehungrigen Publikum rechnen, sondern sie mußten sich auf eine verhältnismäßig geringe Käuferzahl ihrer Werke stützen, auf Intellektuelle aus dem Volk, Schüler, Studenten, niedere Beamte und Geistliche. Die Autoren waren zugleich ihre eigenen Verleger - selten wagten sie eine Auflage über 1.000 Exemplare, meist weniger - und auf die finanzielle Hilfe von Freunden und Mäzenen angewiesen. Den größten Teil ihrer Arbeit leisteten sie unentgeltlich oder für ein paar Freixemplare. Kaum eines der Bücher erlebte eine zweite Auflage.¹

In diesem Rahmen müssen Leben und Wirken August Šenoas gesehen werden. Er wuchs in der geistigen Tradition des Illyrismus auf² und erkannte es

¹Vgl. dazu Antun Barac, o.J., S. 85-128: Die Interesselosigkeit des kroatischen Publikums zeigt sich an der Abonnentenstatistik der damaligen kulturellen Zeitschriften vom "Neven" bis zum "Vijenac". Barac zitiert S. 88 f. zu diesem Problem die Klagen von Ladislav Mrazović im "Vijenac" von 1876 darüber, daß von immerhin 1.450 Abonnenten (erst seit 1874, als Šenoa die Schriftleitung übernommen hatte, waren die Abonnentenzahlen über 1.000 gestiegen) nur ca. 300 "naša vlastela, naši trgovci, naši obrtnici" seien. Diese traurige Zahl zeige, "da najbrojniji, a i najvažniji stališi još veoma slabo uz hrvatsku knjigu prionuše, tu žalibože gospoduje još sveudilj inostrana književnost, bud njemačka, bud talijanska" (S. 89). "Die Gartenlaube" und "Über Land und Meer" waren etwa die Magazine, deren Beliebtheit die meist passive Bilanz der kroatischen Zeitschriften in erster Linie verursachte. In den 35 Jahren seines Bestehens wies beispielsweise der "Vijenac" lediglich während der Redaktionszeit Šenoas von 1874-1881 dreimal eine aktive Bilanz auf. (Vgl. S. 97, 98).

²In seiner Jugend hatte Šenoa Ljudevit Gaj kennengelernt, hatte ihn sehr bewundert und blieb auch später, als Gaj 1848 praktisch keinen Einfluß mehr im öffentlichen Leben hatte, mit ihm in Verbindung. Dubravko Jelčić, 1964, S. 261 f., berichtet ausführlich über die Begegnungen Šenoas mit Gaj.

als die Aufgaben seiner Generation, die Rückschläge der Revolution von 1848 zu überwinden, um im Blick auf die Gemeinsamkeit aller Südslawen eine eigenstaatliche Position Kroatiens zu erkämpfen und - mit einem sozialen Akzent - die Idee der Demokratie zu verwirklichen.

Der "zagrebački švapčić" Šenoa wurde im kroatischen Gymnasium in Zagreb durch die bekanntesten Persönlichkeiten des damaligen politischen und kulturellen Lebens, seine Lehrer Adolf Veber-Tkalčević, Antun Mažuranić, Matija Mesić und Vjekoslav Babukić in die kroatische Sprache und ihre geistige Tradition eingeführt. Von da an beschäftigten ihn die kroatischen Probleme intensiv. Als Student trat er der Narodna stranka bei, und ihr Führer Stroßmayer¹, der außer seiner politischen Tätigkeit der freigebigste aller kroatischen Mäzene war, verschaffte seinem begabten Anhänger ein Stipendium zum Studium in Prag.

Prag war zu dieser Zeit Mittelpunkt des Panslawismus, und hier nahm auch Šenoas politisches Wirken seinen Anfang. In Prag beobachtete Šenoa 1860 als Mitglied der tschechischen demokratischen Partei die Auswirkungen des Oktoberdiploms; er erlebte das Aufatmen der slawischen Völker und durchschaute gleichzeitig die Machtansprüche Ungarns, das seine Vorherrschaft in Kroatien mehr und mehr festigen wollte. 1860 erschien Šenoas Artikel "Česi i carska diploma od 20. listopada 1860"; 1861 schrieb er "Srbi i Hrvati", berühmt durch seinen patriotischen Akzent: "... Hrvati i Srbi...jedni po krvi, jedni po bolesti, jedni po težnjama, jedni po budućnosti..."² und

¹Bischof Joseph Stroßmayer hatte sich besonders in der politischen Auseinandersetzung mit Ungarn für die kroatischen Belange eingesetzt. Seine Partei setzte in liberalem Geist die romantische Tradition des Illyrismus unter dem modernen, vom Panslawismus beeinflussten Vorzeichen des Jugoslawismus aktiv fort. (Zunächst hatte die Narodna stranka großen Erfolg; aber die Jugoslawismus-Idee wurde nach dem Ausgleichsgesetz von 1868 allmählich immer mehr von den radikaleren Forderungen Starčevićs verdrängt, unter dessen Einfluß sich schließlich in den 80er Jahren der kroatische Nationalismus immer weiter ausbreitete). Stroßmayer wollte Zagreb zur attraktivsten Stadt des slawischen Südens machen. Die Gründung und Eröffnung der Jugoslawischen Akademie im Jahre 1867 ist seiner Initiative ebenso zu danken wie die Gründung der Zagreber Universität und deren Bibliothek im Jahre 1874. Stroßmayer war schließlich auch an der Reformierung und Umbenennung der Matica Ilirska in "Matica Hrvatska" im gleichen Jahre beteiligt. Der Matica vor allem kam große Bedeutung bei der Vorbereitung und Herausgabe von Werken aus der kroatischen Literatur zu.

²August Šenoa, Članci i kritike, S. 44.

"Dvadeseti listopad", der - wie die anderen politischen Artikel - der allgemeinen Enttäuschung und Trägheit entgegenwirken sollte.¹

In zahlreichen weiteren Artikeln - Šenoa war während der Prager Jahre einer der produktivsten Außermitarbeiter des "Pozor" - nahm er zur politischen Situation in Österreich Stellung und zog Folgerungen für die eigene Nation. Aus allen seinen Beiträgen spricht der Unwille gegen Wien und Pest und das Interesse für die rechtlichen und sozialen Verhältnisse des eigenen und anderer slawischer Völker. Šenoa schrieb auch für die Prager "Národní Listy", ehe er 1865 nach Wien ging und Abel Lukšičs "Glasonoša" und "Slawische Blätter" mitherausgab.

Die Prager Jahre bestimmten Šenoas politische (und auch literarische) Entwicklung entscheidend. Er verkehrte mit Studenten und fortschrittlichen Intellektuellen aus allen slawischen Ländern, er kam mit Jan Neruda zusammen, der großen Einfluß auf ihn ausübte, auch mit dem polnischen Schriftsteller Bronisław Grabowski, und er debattierte mit kroatischen Freunden, Armin Pavić, Ivan Dežman, Laroslav Vukelić, Bude Budisavljević, über Politik und Literatur.² Auch in Wien und später (seit 1866) wieder in Zagreb zeugen zahlreiche Beiträge in der Presse von seinem wachen politischen Engagement.

Allmählich tritt gegen Ende der 60er Jahre die allgemeine politische Thematik in den Aufsätzen Šenoas zurück; er widmete sich in Zagreb mehr und mehr lokal- und kulturpolitischen sowie literarischen Aufgaben - besonders seit er 1874 die Redaktion des "Vijenac" übernommen hatte.

¹ Vgl. August Šenoa, Članci i kritike, S. 73: "Dvadeseti lipostad - taj od mnogih toli proslavljeni, sto puta napisani, a tisuću puta izušćeni dan, što je? Hoće li ga narodi blagosivljati, hoće li se spomenuti u povijesti kao blaga promjena neblage prošlosti, kao dragocjena stečevina oglobljene siročadi? Vrijeme iznosi svako djelo na vidjelo. Prije godinu dana uskliknuše svi narodi: 'Da si zdravo, slobodice mlada!' Poslije godine cana uzdišu svi narodi, poslije godine dana nariču svi narodi: 'Gdje si, slobodice nevidena?'"

² Vgl. Pet stoljeća Hrvatske književnosti Bd. 56, 1963, S. 57 - 78. Ein authentisches Zeugnis über diese Zeit in Prag gibt der Artikel B. Budisavljevićs "Nekolike uspomene na Augusta Šenou", in: Hrvatsko kolo 1917. Wir erfahren hier Einzelheiten über Leben und Denken der Fortschrittlichen in Prag, Namen der Freunde, Gedanken und Probleme, mit denen sich der Kreis, dem Šenoa angehörte, beschäftigte.

Seine ersten "Zagrebulje" (1866) sind noch scharfe Satiren des damaligen Lebens in Zagreb, in denen Šenoa das politisch desinteressierte Bürgertum kritisierte, das gedankenlos und wenig aufgeklärt in allen Lebensbereichen fremde Herrschaft akzeptierte oder doch jegliche politische und kulturelle Bevormundung durch Österreich und Ungarn duldete, statt an die eigene nationale Zukunft zu denken und an die Probleme, die sich angesichts der wirtschaftlichen Entwicklung und Industrialisierung für die Stadt- und Landbevölkerung stellten. Dabei fehlen auch Anspielungen auf einige zeitgenössische Ereignisse nicht.

Die späteren "Zagrebulje" (1880) sind dagegen schon Ausdruck einer gewissen "Etabliertheit" Šenoas und enthalten weniger politische Schärfe. Zwar geben sie einen Überblick über die Zagreber Gesellschaft und deren kulturelle Probleme, sparen aber die politische Situation weitgehend aus. Dies liegt vermutlich an der veränderten politischen Situation: die Gegner, die Anhänger der extremistischen Partei Starčevićs wurden immer stärker und radikaler, und deshalb konzentrierte sich Šenoa mehr auf lokale Probleme.

Seiner aktiven Mitarbeit am politischen Leben Zagrebs verdankte Šenoa 1868 die Ernennung zum Stadtnotar, 1873 wurde er zum Senator gewählt und blieb mit vielen öffentlichen Ämtern im Dienst seiner Stadt, für deren Bürgertum er sich stets besonders einsetzte. Er förderte politisch, was er für seine Epoche am vordringlichsten hielt: das Bewußtsein der eigenen Nation. Šenoa sah im Illyrismus den Anfang des kulturellen Fortschritts und unter diesem Aspekt ist seine optimistische, oft überschwengliche nationale Begeisterung zu verstehen. Seiner Herkunft und Bildung nach war er ein aufgeklärter Vertreter des kroatischen Bürgertums, Liberaler und Demokrat, der überzeugt von der Fähigkeit des eigenen Volkes war, seine kulturelle Orientierung selbst zu vollziehen. Deshalb wollte er, der "sin grada Zagreba", ausdrücklich ein kroatischer Schriftsteller werden, dessen Ziel die nationale Einheit aller Stände war. Individuelle Probleme waren ihm nicht so dringlich, sondern er schrieb mit dem Blick auf das Publikum, auf die "građanska klasa", deren Selbstverständnis und Optimismus in den 60er und 70er Jahren er repräsentierte.

Vor welchem literarhistorischen Hintergrund entsteht nun die bürgerliche Prosa Šenoas, mit der er zur Zentralgestalt seiner literarischen Generation, der "Šenoina doba" von 1860 - 1881 wurde?

2. Die literarische Situation

Seit der Zeit des Illyrismus bedeutete "pjesnik" oder "književnik" zu sein zugleich, "političar" zu sein. Die "Literatur" mit der Forderung nach einer einheitlichen südslawischen Literatursprache war sehr stark in die nationale Grundthematik der Zeit integriert.¹

Das klingt im Hinblick auf den ausgesprochenen Lyrismus, der die illyristische Literatur kennzeichnet², vielleicht zunächst paradox. Aber um den Allegorienreichtum in den Dichtungen der bedeutendsten Lyriker dieser Zeit zu verstehen, etwa Petar Preradovičs, Stanko Vraz' und Ivan Mažuraničs, muß man den nationalen Schlüssel zu ihrer Poesie kennen. Der Illyrismus knüpft zwar an die Hauptthemen der literarischen Tradition, "Bog", "žena" und "ljubav" an, verschmilzt sie aber zu einem universalen Komplex, der politisch-soziale Bedeutung erhält: zum Zentralthema "nacija". Das Thema "Gott" hat nicht mehr dogmatischen Charakter, sondern nationale Funktion; jede unfreie Nation sucht ihren Gott, damit er ihr zur Freiheit verhilft. Auch das Thema "Liebe" ist Element dieser nationalen Universalität; eine Frau zu lieben, ist Aufgabe im nationalen Sinn und bedeutet nicht lediglich individuelles Gefühl. Frangeš konstatiert: "Najčešća je riječ u iliraca sloga, a ne ja."³

Die Anfänge der neueren kroatischen Literatur gehören in den zeitlichen und geistigen Zusammenhang der europäischen Romantik, und deshalb kann man bei allen Bestrebungen der fortschrittlich denkenden Autoren, die nationale Selbständigkeit literarisch zu dokumentieren, die wiederum auch historisch-politisch bedingten starken fremden Einflüsse nicht übersehen.⁴ Das gilt nicht nur für die Lyrik, sondern auch für die sich

¹Vgl. dazu ausführlich

Antun Barac, I, 1954, S. 36 - 50

Aleksandar Flaker, 1970, S. 7 - 15

Miroslav Šicel, 1966, S. 11 - 19,

²Antun Barac, I, 1954, S. 73.

³Ivo Frangeš, 1967(a) S. 10 (Hervorhebungen im Original),

⁴Die Beziehungen der kroatischen Literatur zu den westeuropäischen Literaturen sind Mittelpunkt zahlreicher Untersuchungen; vgl. vor allem Mira Gavrin, 1970, S. 53: "Ilirski su se pjesnici ugledali u velike strane literature, naročito u njemačku i austrijsku, te su iz njih preuzimali razna izražajna sredstva koja nisu mogli naći kod kuće. Bilo je hrvatskih pjesnika koji su jednostavno adaptirali, tj. preudešavali na hrvatski ono

erst allmählich entwickelnde kroatische Prosa, zumal es auf diesem Gebiet in der literarischen Tradition keine originären nationalen Vorbilder gab.¹

Die Entwicklung der Prosaliteratur nahm erst in den 40er und 50er Jahren stärker zu. Nachdem Ljudevit Vukotinović mit seinem in Gajs "Danica" veröffentlichten "Ivo Vojković" den Anfang gemacht hatte, erschienen immer häufiger Erzählungen kroatischer Autoren, vor allem im "Neven" ("zabavni i poučni list"), dessen Herausgeber Mirko Bogović der erfolgreichste Novellist der 50er Jahre war. Die Prosaproduktion in dieser Zeit beschränkte sich unter dem Einfluß der europäischen Romantik, besonders Walter Scotts, auf historische Novellen. Fast ausnahmslos behandelten sie - noch immer auf der Grundlage der feudalen Gesellschaft - Ereignisse und Probleme der kroatischen Vergangenheit.

Besonders beliebt war die Türkenthematik mit ihrer starken Betonung des kroatischen Heldentums und seiner nationalen Gesinnung. Die traditionelle Fabel, die um die Gestalt des Feudalherrn kreist, stand dabei stets im Vordergrund. Den lyrischen Höhepunkt der Türkenthematik, die seit Čubranović ein bestimmender Faktor in der kroatischen Literatur war, hatte 1845 schon Ivan Mažuranić mit seinem "Smrt Smail-age Čengića" erreicht. Ohne politische Notwendigkeit wurden aber diese Themen trotzdem in der Prosa klischeehaft weiter variiert. Innerhalb dieser von Schablonen bestimmten Literatur stellt Luka Botićs "Dilber Hasan" (1854) eine Ausnahme und den Übergang zur bürgerlichen Literatur dar. Das in dieser Erzählung behandelte Problem kreist nicht mehr um die Türkenthematik im traditionellen Sinn, weil sich hier eine Andersgläubige, eine Christin, in einen Türken verliebt. Damit verkörpert die Novelle den Beginn einer Liebesthematik im Stile von "Romeo und Julia". Nicht mehr das Heldentum steht im Vordergrund, sondern individuelle Probleme und Gefühle der Helden.² Die neue, bürgerliche, Stufe der Gesellschaft, für die Individua-

Fortsetzung von S. 23, Arm. 4:

Što su našli u Nijemaca. U želji da svoj narod što prije kulturno uzdignu, ilirci su naročitu važnost polagali na prijevodnu književnost. Međutim, nisu išli za tim, da prevode ili imitiraju najveće strane pisce i pjesnike, već prije svega one koji su u ono vrijeme bili najpoznatiji i koji su bili bliski ljudima onoga razdoblja."

¹Mira Sertić, 1970, S. 179 f. sagt dazu:

"Na području epske proze nalazimo u našoj književnosti na veliku prazninu od... viteških romana pa sve do vremena Ilirizma, kad se opet počinju javljati literarna djela pisana prozom. Ono malo proze što je imamo između ta dva razdoblja, većinom je naučnog karaktera..."

²Antun Barac, 1947, S. 7 - 44,

lität und Unabhängigkeit Grundlagen des Nationalgefühls und des Patriotismus sind, findet Eingang in die Literatur. Die "Šenoina doba" beginnt.

Die literarische Situation findet in der Beziehung zwischen Schriftsteller, Werk und Publikum ihren Ausdruck. Wie dieses Verhältnis in seiner Zeit aussieht, macht Šenoa am Anfang seiner 1873 erschienenen Rahmenerzählung "Prijan Lovro" deutlich: Der Erzähler trifft im Hause eines Freundes eine schöne Dame, die ihm, nach ihrer Lektüre befragt, antwortet:

"-Čitam romane, putopise, novela, gospodarskih knjiga i toga više.
 -Sve njemački?
 -Dakako, ponešto i franceski.
 -A hrvatski?
 -Skoro ništa.
 -A ipak ste - Hrvatica!
 -..."¹

In der weiteren Unterhaltung erklärt die Gesprächspartnerin des Erzählers ihre Haltung damit, daß die zeitgenössische kroatische Prosa sentimentale Klischees biete, die das Publikum, insbesondere die Damenwelt, nicht befriedigen könnten; stereotyp wiederholten sich die Inhalte.² Damit sei das gebildete Publikum nicht zufrieden; es greife zur ausländischen Literatur, besonders zur deutschen, die den Lesern mehr Abwechslung und mehr Probleme biete. Die kluge Dame zeigt jedoch auch Verständnis für die kroatischen Schriftsteller³ und spricht damit ein Zentralproblem Šenoas an, das er nicht nur in "Prijan Lovro" literarisch verar-

¹August Šenoa, Prijan Lovro, S. 232.

²August Šenoa, Prijan Lovro, S. 233 f.:

"...Dvoje mladih se zavoli, al' im se nameću kojekakve vrlo obične prepone, koje vrlo običnim načinom uklone, pa budu, hvala budi Bogu, svoji! K tomu malo sunca, mjeseca, cvijeća, suza - i pripovijest je svršena... Vječna idila, vječna monotonija!"

³August Šenoa, Prijan Lovro, S. 234:

"...ne bijedim ja naših književnika: opisuju vam ono, što u svom zavičaju nalaze, odnošaje malene, neznatne, kako smo i mi maleni. Jesu li pisci krivi, da u nas nema velikih katastrofa, koje znadu uzdrmati dušu? Jesu li pisci kadri naslikati u malenom okviru velike divske slike, može li u našim okolnostima postati kakav zanimiv junak romanu? To su vam sve pitanja, na koja mi duša, premda velikom mukom, mora odgovoriti 'Ne', i stoga ne čitam skoro nikakvih hrvatskih knjiga".

beitete, sondern das auch schon vorher in seinen Aufsätzen anklingt, die Frage nämlich, ob kleine Literaturen Welt-Relationen¹ erreichen können, auch wenn sie mit viel schwierigeren politisch-kulturellen Bedingungen zu kämpfen haben. In Kroatien sind es nicht nur kleinbürgerliche Engstirnigkeit der Bevölkerung, sondern vor allem Fremdherrschaft, politische und kulturelle Bevormundung, die die Entwicklung des Bewußtseins verhindern. Dabei war sich Šenoa selbst am stärksten der Krise in der kroatischen Novellistik bewußt. Er wußte, daß die kroatische Novelle in der bisherigen Form nicht ihre Funktion erfüllen konnte, das Publikum für die kroatische Sprache, Literatur und Geschichte zu gewinnen.

Seine Ansichten über die Literatur legt Šenoa vor allem in dem Aufsatz "Naša književnost" (1865) nieder, in dem er sich gegen die schablonenhafte Novellistik und die blasse literarische Massenproduktion sentimentaler Liebesgeschichten, gegen Hajdukenerzählungen und Türkenerlebnisse wendet. Er konstatiert die literarische Stagnation in den 50er Jahren, deren Themen und Ausdrucksmittel erschöpft seien, die aber vor allem nicht der nationalen Aufgabe gerecht würden. "Zadaća, osnažiti i utvrditi narodni život, ide upravo popularnu, poučnu i zabavnu struku književnosti..." stellt er fest und fährt fort: "Osobito su znamenite struke u onih naroda, koji su nakani stvoriti samostalnu civilizaciju, da sačuvaju svoj individualitet proti tuđemu uplivu. Kod takovih naroda mora da je književnost tendenciozna."²

Šenoa meint damit, daß die weltliterarische Bedeutung eines Werkes aus seiner Zeitbezogenheit resultiere, daß die den Dichter und die Leser umgebende Zeitwirklichkeit zum mitspielenden Faktor des Geschehens gemacht werden müsse.

Diese Wirklichkeit ist für Šenoa in erster Linie die Situation der Nation und der Gesellschaft. Das einfache Volk ist für ihn Kern der Na-

¹Vgl. dazu die Bemerkungen Ivo Frangeš', 1970, S. 150 f. zu der Kopenhagener Vorlesung des Literaturhistorikers und Kritikers Georg Brandes über Hauptströmungen in der Literatur: Brandes habe die Frage nach der Weltbedeutung kleiner Literaturen falsch beantwortet, als er seine Überzeugung zum Ausdruck brachte, daß aus den bescheidenen dänischen Verhältnissen keine Werke hervorgehen könnten, die über die nationalen Grenzen hinaus allgemeines Kulturgut werden würden. Denn gerade in dieser Zeit haben die nordischen Literaturen mit Jakobsen, Ibsen, Strindberg, und Björnson Eingang in die Weltliteratur gefunden.

²August Šenoa, Feljtoni i rasprave, S. 139 f. (Hervorhebung im Original).

tion, deshalb muß vor allem das Volk in die Literatur einbezogen und für das Volk geschrieben werden.¹

Šenoa führt weiter aus, daß diese schwere Aufgabe, für das Volk zu schreiben, von keinem noch so bedeutenden ausländischen Schriftsteller übernommen werden könne. Er spielt damit auf den Umstand an, daß seit Ende der 50er Jahre immer häufiger westeuropäische und - unter dem Einfluß des Panslawismus - auch immer zahlreichere slawische, insbesondere russische Autoren übersetzt wurden, um damit die Leere und Unzulässigkeit auf dem Gebiet der einheimischen Novellistik zu überbrücken.

Šenoa kannte die Übersetzungsliteratur sehr gut. Seine eigenen Übersetzungen, seine zahlreichen Aufsätze über die Schriftsteller der Weltliteratur, seine Theaterkritiken², seine beiden wichtigsten theoretischen Abhandlungen zur kroatischen Literatur "Naša književnost" und, ein Jahr später, "O hrvatskom kazalištu", zeugen von seinem lebhaften Interesse nicht nur für die eigene, sondern auch für die fremde Literatur.

Die Werke vieler ausländischer Autoren las er im Original. Wie später Krleža, so ist auch Šenoa dreisprachig aufgewachsen, mit deutsch, ungarisch, kroatisch. In seinem Elternhaus wurde die deutsche Literatur sehr geschätzt; meist sprach man auch deutsch, und Šenoas erste Gedichte sind in deutscher Sprache (anakreontisch-biedermeierlicher Manier) verfaßt: "Lichtenwalds schöner Blüte" (1857) und "Blüthen" (1858). Dank seiner guten Kenntnisse auch der französischen, italienischen und tschechischen Sprache gehörten zu seiner Lektüre außer den deutschen Klassikern, Romantikern und Dichtern des Vormärz auch die Franzosen, Italiener, Engländer, Tschechen, Polen und Russen - letztere in Übersetzungen.³ Angesichts seiner umfangreichen Lektüre liegt die Frage nahe, wie weit sich ausländische literarische Einflüsse in Šenoas eigener Produktion spiegeln.

¹Denn, so sagt Šenoa im gleichen Aufsatz, S. 140 f. :

"U puku stoji prava sila naroda, on je od svega naroda najviše spojen sa zemljom, a bude li u njega obrazovanja i samosvijesti, ni sve sile svijeta ne će narod krenuti s puta, kojim udariti mora; zaman su sve tude spletke, zaman svi vanjski pokušaji, da navuku narod na svoje - on stoji tvrdo ko dub, jer je dubu silan korijen, a taj korijen je puk!"

²Šenoa war einige Jahre am Zagreber Theater tätig; hier allerdings mit nur mäßigem Erfolg.

³Vgl. dazu ausführlich Slavko Ježić, 1964, S. 36-47, 49, 50 sowie Antun Barac, 1926, S. 99 f.

Šenoas Verhältnis zu allem Deutschen überhaupt und speziell den deutschen Einflüssen in seinem Werk sind vor allem Antun Barac und Zdenko Škreb¹ nachgegangen. Mit den Beziehungen zur russischen und slawischen Literatur hat sich besonders Aleksandar Flaker² eingehend beschäftigt. Die methodische Unterscheidung, die Škreb in diesem Zusammenhang zwischen "utjecaji" und "tragovi" trifft, scheint glücklich gewählt zu sein.³ Sicherlich darf man bei Šenoa die Rolle der westeuropäischen Literatur nicht unterschätzen; man hat ihn oft genug als kroatischen Walter Scott bezeichnet, Barac betont dagegen, daß er eher mit Manzoni zu vergleichen wäre.⁴ Aber solche Verwandtschaften sind bei Šenoa weniger direkte Einflüsse, Ergebnisse konkreter Lektüre dieses oder jenes Autors, vielmehr sind es Ähnlichkeiten, die sich aufgrund ähnlicher Voraussetzungen und Bedingungen historischer und kultureller Art ergeben. Ebenso wie die westeuropäische Romantik auf den Illyrismus ausstrahlte, hat die ganze westeuropäische Geistesentwicklung auf Šenoa gewirkt, der im übrigen gerade ihr gegenüber besondere Skepsis empfand. So kann man hier nicht eigentlich von einem regelrechten Einfluß, von Nachahmung oder auch nur von Anlehnung sprechen, sondern kann lediglich Anklänge verzeichnen, vor allem in seiner Prosa (in der Lyrik ist Šenoa, der sich selbst nie als Lyriker verstand, allerdings wohl stärker abhängig).

¹Antun Barac, 1951 (a), S. 187 - 202
Zdenko Škreb, 1952, S. 129 - 196
ders., 1957, S. 9 - 28
ders., 1970, S. 151 - 174.

²Aleksandar Flaker, 1956, S. 31 - 79.

³In seinem Aufsatz, "Tragovi njemačke poezije..." gibt Zdenko Škreb, 1952, S. 129, einleitend die methodischen Gründe für seine Bezeichnung 'Spuren' statt 'Einflüsse' an:
"Ne smijemo dakle, kod studija te vrste, nikada smetnuti s uma metodičko načelo, da istražujući tragove tuđe poezije u djelima određenoga pjesnika moramo najprije utvrditi što točnije, s koje strane možemo i smijemo očekivati te utjecaje. S metodičkoga gledišta bilo bi pogrešno dokazivati na osnovu pretpostavljenih utjecaja, da su ti utjecaji dolazili s određene strane - tek na osnovu dokazane vjerojatnosti, da je određena poezija mogla ostaviti tragova u pjesnika, smijemo prijeći na analizu tematskih i stilskih sličnosti i podudaranja." (Hervorhebungen im Original).

⁴Antun Barac, 1926, S. 100.

Barac hält in diesem Zusammenhang lediglich den Ausdruck "Wecken"¹ für angebracht. Fest steht dabei, daß Šenoa aufgrund seiner Herkunft und Bildung mit der westeuropäischen Literatur besonders gut vertraut war. Von Shakespeare war er sehr beeindruckt², weil dieser, ebenso wie Walter Scott, ein "narodan pjesnik" gewesen sei.³ Die Klassiker Italiens und Frankreichs schätzte er ebenso wie die Spaniens, weil sie nach antiken Vorbildern echte nationale Charaktere geschaffen hätten. Auch die jüngeren Franzosen kannte er. Während er allerdings Flaubert und Balzac wegen der ganz anderen gesellschaftlichen Verhältnisse in Kroatien nicht recht verstand, lag ihm vor allem Hugo mit seiner Neigung zum pathetischen Ausdruck. Die frivolen französischen Unterhaltungsromane verurteilte Šenoa ebenso scharf wie die Theaterstücke dieses Genres.⁴

Der deutschen Literatur stand Šenoa gerade deshalb besonders kritisch gegenüber, weil er im deutschen Geist erzogen worden war und später die deutsche Sprache als größte Gefahr für die Entwicklung der eigenen nationalen Kultur erkannte. Während Šenoa Lessing und Goethe überhaupt nicht schätzte, hat ihn Schiller von allen deutschen Dichtern am meisten beeindruckt; weniger aber seine philosophischen Gedanken, als die sozialkritischen Tendenzen. Positiv hat sich Šenoa auch über Grillparzer, über Lenau und Heine geäußert.⁵ In Šenoas Prosa kann man jedoch geistige Abhängigkeiten von irgendeinem deutschen Schriftsteller nicht finden; sprachlich findet sich deutscher Einfluß nur insofern, als die fremde Amtssprache unwillkürlich ihre Spuren in der Umgangssprache hinterlassen hatte. Škreb weist an Texten Šenoas nach, daß dieser bewußt keine deutschen Wörter verwendet, es sei denn, um seinen Haß und seine Verachtung für deutschen Einfluß und deutschen Beamtengeist auszudrücken. Deutsche Phrasen, die viel seltener als z.B. lateinische oder französische vorkommen, haben bei Šenoa stets etwas Pejoratives (z.B. "Nationa-

¹Antun Barac, 1926, S. 99.

²Zdenko Škreb, 1952, S. 161.

³August Šenoa, Feljtoni i rasprave, S. 153.

⁴Vgl. dazu Antun Barac, 1951 (b), S. 12 f. und Zdenko Škreb, 1952, S. 171.

⁵Zdenko Škreb, 1952, S. 157 - 176.

litätenschwindleri"¹), denn "sve... njemačke riječi i rečenice ušle su u hrvatski tekst kao simbolički izraz opasne neprijateljske stvarnosti..."² Šenoa mußte seiner politischen und literarischen Konzeption nach gerade allem Deutschen skeptisch gegenüberstehen; insgesamt steht er jedoch auf westeuropäischen Grundlagen - die spätere Analyse seiner Romane wird das zeigen - ebenso wie der Illyrismus unter dem Eindruck der westeuropäischen Aufklärungs- und Romantikbewegung stand.

Das Ergebnis der Untersuchungen von Nevenka Košutić-Brozović "O problemu slavenske orijentacije u hrvatskoj književnosti" bestätigt im allgemeinen diese Tatsache, wenn festgestellt wird, daß in der kroatischen Literaturentwicklung aufgrund der viel engeren historisch-politischen Bindungen letztlich doch eine konkrete Orientierung auf Westeuropa erfolgte, wenn auch überall eine gefühlsmäßige Neigung und Sympathie zu den Slawen spürbar sei.³

In diesem Sinn stand auch Šenoa den slawischen Literaturen positiv gegenüber. Otokar Vašek⁴ zeigt, daß Šenoa wesentliche Anregungen vor allem für seine feuilletonistische Tätigkeit durch die zeitgenössische tschechische Literatur bezog, insbesondere durch den Kreis um Neruda, der sich um den Almanach "Maj" gesammelt hatte. Vor allem Šenoas Ansichten über das Theater stimmten - das betont auch Barac - gänzlich mit denen Jan Nerudas überein, der zwischen 1860 und 1865 programmatische Artikel über das Theater geschrieben hatte. Auch Šenoas Prinzipien bei der Herausgabe des "Vijenac" seit 1874 mögen von Neruda inspiriert worden sein. Dagegen sind in den ersten Erzählungen beider Schriftsteller schon wieder Unterschiede zu spüren, weil Šenoa am Anfang das soziale Moment noch nicht so stark betonte wie Neruda in seiner Sammlung "Malostranské povídky".⁵ In seiner Prager Zeit las Šenoa auch polnische und russische

¹August Šenoa im "Vijenac" 1874, S. 477.

²Zdenko Škreb, 1952, S. 138.

³Nevenka Košutić Brozović, 1970, S. 193.

⁴Vgl. Otokar Vašek, 1951, S. 514 - 540.

⁵Antun Barac, 1926, S. 99.

Autoren. An den polnischen Verhältnissen hebt er immer wieder ihre Ähnlichkeit und Vergleichbarkeit mit den kroatischen Bedingungen hervor, Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Sienkiewicz haben ihn sehr beeindruckt.¹

Auch die russische Literatur spielte für Šenoa eine Rolle. Dostoevskij dürfte er zwar kaum gekannt haben², auch das russische Drama fand er zu typisch russisch, als daß es mit seinen spezifisch anderen sozialen und gesellschaftlichen Fragen vom kroatischen Publikum hätte verstanden werden können. Eine Ausnahme scheint ihm nur Gogol's "Revizor" gewesen zu sein.³ Später lobte er auch die "Mertvye duši" als sozialen Roman, den er zwar forderte, aber selbst nicht erreichen konnte.

Eine größere Rolle als Gogol' spielte zur Zeit Šenoas Turgenev. Er war in den 60er Jahren der meistübersetzte und gelesene ausländische Schriftsteller (berühmt sind die Übersetzungen Miškatovičs). Šenoa bewunderte in seinem Artikel über Turgenevs Erzählungen, der 1875 im "Vijenac" erschien, deren Komposition, die natürliche Entwicklung der Handlung und das Fehlen jeglicher überflüssiger Rhetorik und Reflexion. Aus Interesse für Turgenev hatte Šenoa dessen "Živye mošči" übersetzt, und er sprach 1877 in der Matica Hrvatska über die Bedeutung Turgenevs. Bei dieser ausdrücklichen Neigung Šenoas für Turgenev könnte man zunächst stilistische Ähnlichkeiten der beiden Schriftsteller vermuten, zumal jeder in seinem Land etwa zur gleichen Zeit die literarische Situation entscheidend prägte. Solche Ähnlichkeiten sind jedoch kaum zu finden. Bei Šenoa hat die Fabel noch größere Bedeutung als bei Turgenev, der überdies durch die innere Harmonie und Lyrik seiner Darstellung nicht mit der epischen, gegenständlichen, auf das Nötigste beschränkten Erzähltechnik zu vergleichen ist.⁴ Erst mit dem Naturalis-

¹August Šenoa, Feljtoni i rasprave, S. 140 und Antun Barac, 1926, S. 99.

²Antun Barac, 1926, S. 99.

³Vgl. Šenoas Kritik einer Revizor-Aufführung im "Vijenac" Nr. 18, 1874.

⁴Vgl. dazu Aleksandar Flaker, 1956, S. 45:

"Po svom stilu i po svojem idejnom sadržaju njegove su novele daleko od Turgenjevljeve liričnosti, Turgenjevljeva odnosa prema prirodi i Turgenjevljeva načina socijalne analize. U prvom redu epski talenat, građanski prosvjetitelj Šenoa nosio je u svojoj umjetnosti optimizam hrvatske mlade buržoazije i njen idejni svijet." (Flaker zitiert danach Antun Barac, 1926, S.91): "To je umjetnost, koja iznosi u prvom redu ekonomske i moralne probleme; to je umjetnost računa, štednje, opreza, sitnoga rada, tendencije, jer

mus von Đalski, Kozarac und Leskovar setzt in den 80er Jahren in Kroatien die wirkliche Turgenev-Rezeption ein, die eng mit der Verschiebung der nationalen Thematik auf die soziale zusammenhängt.

Die "Šenoina doba" ist die Zeit, in der sich in Kroatien der Roman als literarische Gattung erst etablierte und sich allmählich ein literarisch interessiertes Publikum heranbildete. Šenoa ist der Hauptvertreter der sogenannten neueren Generation nach dem Absolutismus; um ihn sammelten sich Autoren wie Franjo Marković, Eugen Josip Tomić, Miroslav Kraljević, Ferdo Becić, Dragojla Jarnević, Janko Jurković, Fran Kurelac, Rikard Flieder Jorgovanić, Lavoslav Vukelić, Andrija Torkvat Brlić, Blaž Lorković, Mijat Stojanović, anfangs auch Eugen Kumičić und Ante Kovačić und andere, die sich alle – auch wenn sie nicht reine Prosaisten waren – an Šenoas literarischem Programm und seiner Prosa orientierten.

Vor allem der historische Roman Šenoas war so erfolgreich, weil er dem nationalen Bewußtsein der kroatischen Schriftsteller am ehesten entgegenkam, die es für ihre Aufgabe hielten, die Nation ideell zu festigen. In diesem nationalen Bewußtsein war zunächst ein romantischer Begriff von der gesellschaftlichen Funktion der Literatur mitenthalten, die ideale Vorstellung vom harmonischen Zusammenleben aller Menschen auch in einer von Erschütterungen und Veränderungen geprägten Welt. Aber schon in der Šenoina doba – etwa seit Mitte der 60er Jahre – wird in zunehmendem Maße das Bestreben deutlich, diese gesellschaftliche Funktion der Literatur auch formal den gesellschaftlichen Bedingungen anzupassen, d.h. das emotionale Verhältnis zur Gesellschaft wird mehr und mehr ein kritisch-analytisches, ohne daß man dabei vorläufig die Rolle der Nation aus den Augen verloren hätte. Die Literatur behält damit eine Art Doppelfunktion: sie hat nationale, d.h. idealisierende und zugleich gesellschaftliche, d.h. analytische Aufgaben. In dieser Zweigliedrigkeit liegt der Grund für den Verspätungscharakter der kroatischen Literatur dieser Zeit (und aller anderen mitteleuropäischen Literaturen, deren Völker noch um

Fortsetzung von S. 31, Anm. 3:

građanski život, krećući se u razmjerno veoma uskim granicama, treba za svoje održanje kudikamo više stege, proračunanosti, pažnje, negoli je to iziskivao život feudalacai život kmeta".

ihre nationale Selbständigkeit kämpfen mußten). "Upravo ta osnovna suprotnost, karakteristična za cijelu epohu, usporuje njeno realističko strukturiranje i modificira preuzete realističke strukture u skladu s nacionalnim zadacima."¹ Daß in diesem Sinn die Gegensätzlichkeit der Epoche dennoch eine Einheit bildet, beweist am besten Šenoas gesamte Prosa, von der die historischen Romane noch stärker den romantisch-nationalen Akzent repräsentieren, während die meisten Erzählungen schon ihrer sozialen Thematik nach deutlich in die realistisch-analytische Richtung tendieren. Während Šenoa in den historischen Romanen seine Vision von der Nation realisieren kann, in der der Held das Volk ist und die Biografie des Helden die Geschichte.² Während diese Romane also die Illusion einer mit Optimismus erwarteten Zukunft wecken, zeichnet sich in den Erzählungen bereits das auf sich gestellte, den gesellschaftlichen Bedingungen ausgelieferte Individuum ab, das im späteren Realismus zum Zentralproblem wird. Im Grunde sind bei Šenoa jedoch beide Elemente sowohl im Roman als auch in der Erzählung enthalten, nur mit jeweils verschobenem Gewicht, womit gerade Šenoa diese Epoche in ihrer doppelten Funktion verkörpert. Deshalb kann man Flakers zwar schon vorsichtigen und einschränkenden Satz, daß Šenoas historischer Roman augenscheinlich die Konzeption der Ganzheit der Epoche störe³, gänzlich ins Positive wenden und umgekehrt sagen, daß die darin enthaltenen ideologischen und erzähltechnischen Elemente diese Doppelfunktion spiegeln und damit die Ganzheit der Epoche geradezu bestätigen. Die Untersuchung der Romane wird das im einzelnen zeigen. Gerade die historischen Romane Šenoas zeigen, daß ihr vorrangig nationales Anliegen einer realistischen Strukturierung im Wege steht und damit die formale Weiterentwicklung der Literatur hemmt, was sich vor allem in der fehlenden Psychologie auswirkt. Je weiter das soziale Moment thematisch in den Vordergrund rückt, desto eher kann man auch in stilistisch-technischer Beziehung von realistischen Strukturen sprechen.

¹ Aleksandar Flaker, 1967 (a), S. 217 - 228, hier: S. 221.

² Vgl. Ivo Frangeš, 1970, S. 145.

³ Aleksandar Flaker, 1967 (a), S. 222:

"Šenoin povijesni roman prividno remeti koncepciju cjelovitosti epohe, ali i njegovi oblici također dobivaju neke oznake realističkih djela,..."

3. Der literarhistorische Standort Šenoas

Das Problem der Gegensätzlichkeit, der ausgesprochenen Doppelfunktion der Literatur in der Šenoina doba und, exemplarisch, im Prosawerk Šenoas ist auch der Grund für die immer wieder gestellte, jedoch nicht endgültig geklärte Frage nach der "Zuordnung" Šenoas zur Romantik oder zum Realismus. Šenoa selbst hat sich nur in seiner Jugend als Romantiker verstanden, später sagte er selbst: "Romantika ispušila mi se preko noći -"¹ und 1865 war er der erste kroatische Schriftsteller, der in seinem Artikel "Naša književnost" ein realistisches Programm der Literatur entwickelte.²

Damit kommen Fragen der Periodisierung, der Richtungen, Strömungen, Epochen, Stil Kategorien und -komplexe ins Spiel, die auch in der kroatischen Literaturwissenschaft in den letzten Jahren ausführlich diskutiert worden sind. Die sprachlich-literarische Entwicklung vollzieht sich innerhalb bestimmter historischer und sozialer Gegebenheiten und ist ständig auf sie bezogen. Flaker gebraucht aus diesem Grund und aus Unbehagen an den vorhandenen Begriffen "Richtung", "Bewegung" oder "Schule" den Modellbegriff der Stilformation³, der von anderen, z.B. Škreb⁴, übernommen wurde, um den Zusammenhang zwischen literarischen Erscheinungen und ihrer gesellschaftlich-historischen Funktion sichtbar zu machen. Von Stilformation spricht Flaker dann, wenn er durch Analyse der Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Werken zu der Überzeugung kommt, daß es sich bei einer solchen Verwandtschaft um historisch bedeutsame Stilkongruenzen und größere Stileinheiten handelt⁵, die eine Epoche maßgeblich bestimmen. Jeder neue Stil, jede Stilformation, entsteht in der Auseinandersetzung mit dem vorangegangenen und seinen Traditionen und entwickelt sich auf dieser Grundlage weiter.⁶ So drückt z.B. die Romantik (als Stilforma-

¹August Šenoa, Karamfil sa pjesnikova groba, S. 40.

²Vgl. Miroslav Šicel, 1966, S. 47.

³Aleksandar Flaker, 1965, S. 313 - 332, und 1969, S. 117 - 122. Flaker weist in diesem Aufsatz, S. 117, darauf hin, er habe erst später bemerkt, daß bereits vor ihm dieser Terminus der Stilformation in den zwanziger Jahren verwendet worden sei.

⁴Zdenko Škreb, 1964, S. 95 - 129.

⁵Aleksandar Flaker, 1965, S. 315.

⁶ebda.

tion) die Desintegration des Vorangegangenen sowohl in gesellschaftlich-sozialer als auch in stilistischer Hinsicht aus, indem sie die starren klassizistischen Regeln zerbricht und neue Normen setzt. Diese neuen Normen kommen etwa in der Schaffung emotionaler Intensität, gedanklicher Ellipsen, in kompositioneller Beziehungslosigkeit und zahlreichen lyrischen Digressionen, in denen Motive aus der Natur eine große Rolle spielen, zum Ausdruck; dabei bleibt die Beziehung zur idyllisch-sentimentalistischen Komponente der Tradition gerade in der kroatischen Literatur besonders lange - bis in die Moderne hinein - erhalten.¹

Wie in der Geschichte und in der Gesellschaft, so vollzieht sich auch in der Literatur die Änderung der äußeren Bedingungen allmählich, und ebenso wie die Entwicklung zu einer einheitlichen kroatischen Nation im 19. Jahrhundert noch längst nicht abgeschlossen war - ein Prozeß, der die kroatische Romantik entscheidend bestimmte-, wandelt sich auch der romantische Stil erst allmählich - wenn auch äußerlich oft sehr radikal - zum realistischen, und die Formen des Realismus behalten noch lange Zeit Stilelemente der Romantik bei.

Die Frage, ob Šenoa in diesem Prozeß noch stärker als Romantiker oder schon ausdrücklich als Realist einzuschätzen ist, muß deshalb offen bleiben. Man könnte das Problem mit Frangeš modifizieren, wenn er sagt, es gäbe Schriftsteller, die Themen, andere, die Technik entwickelten und Šenoa zur ersten Kategorie zählt², weil er nicht durch technische Neuerungen, sondern durch thematische Relevanz den Roman in Kroatien durchgesetzt - nicht etwa nur vorbereitet oder angebahnt³ hat.

Aber auch in der von romantischen Erzählelementen geprägten Prosa kann man immer wieder Merkmale der Stilformation des Realismus finden, z.B. - als das wichtigste Merkmal bei der Personendarstellung - die soziale Motivierung der Charaktere. Man muß daher sagen, daß Šenoa an

¹Vgl. auch Aleksandar Flaker, 1964, S. 194 f.

²Ivo Frangeš, 1959, S. 203.

³Vgl. Stanko Lasić, 1965, S. 163:

"Medutim, Šenoa ne počinje hrvatski roman: on ga nastavlja. On nije ni jedini pisac jer se u sedamdesetim godinama javljaju pisci koji se brzo afirmiraju kao samostalne književne ličnosti".

die Tradition anknüpfte, also auch an romantische Formen, daß aber gleichzeitig ohne Šenoa weder der kroatische Realismus noch die Moderne denkbar wären. Das Verhältnis Šenoas zur nachfolgenden literarischen Generation, sein Weiterwirken in der späteren kroatischen Literatur, bezeugen dies.¹

Wirft man einen Blick auf den historischen Roman des 20. Jahrhunderts, der vor allem von Ksaver Šandor Đalski und Milutin Cihlar Nehajev repräsentiert wird, so ist hier zwar der unmittelbare Einfluß Šenoas nicht mehr spürbar, weil auch in Kroatien der realistische Gesellschaftsroman mit historischem Hintergrund und die Romanbiografie inzwischen entstanden waren und den Anschluß an die europäische Entwicklung gefunden hatten.² Daß Šenoa dennoch weiter wirkte als seine Zeitgenossen, Nachahmer und seine ganze Schule, zeigt sich an der scharfen Polemik der jungen Generation zu Anfang der 80er Jahre gegen ihn.³ Die jüngeren Gegner Šenoas, vor allem

¹Die Weiterentwicklung speziell des historischen Romans unmittelbar nach Šenoa behandelt ausführlich Mira Sertić, 1970, S. 208 - 252: Sie kommt nach Analysen der historischen Werke Eugen Josip Tomićs, Eugen Kumičićs, Hinko Davilas, Mato Vodopićs, Vjenceslav Novaks und anderer zu dem Schluß, daß die Nachfolger Šenoa zwar nachahmten - stilistische Gemeinsamkeiten sind chronikalischer Stil, Pathos und Sentimentalismus -, ihn aber nicht erreichten. Während Tomić vor allem in seinen ersten Romanen noch zahlreiche romantische Elemente verwendet und erst später den Einfluß des Realismus spüren läßt, ist in Kumičićs historischen Romanen noch kaum sein Naturalismus von "Olga i Lina" zu spüren, vielmehr benutzte er die Stilmittel des klassischen historischen Romans Scottscher Prägung und einen von Schopenhauer beeinflussten Idealismus. Der Romantechnik Šenoas am nächsten kommt der fast vergessene Hinko Davila, während die anderen Nachahmer weit hinter ihm zurückbleiben. Sie alle leisteten lediglich einen quantitativen Beitrag zum klassischen historischen Roman, qualitativ erreichten sie Šenoa nicht, der - ebenso wie Scott in England - eine eigene "Schule" begründet hatte.

²Vgl. Ljubomir Maraković, 1932, S. 6: Er gibt eine kürzere Würdigung Šenoas im Vergleich mit seinen Nachfolgern und dem kroatischen historischen Roman bis ins 20. Jahrhundert. Er stellt heraus, daß Nehajev mit seinen "Vuci" einen neuen Typ des historischen Romans schuf, der sich mit modernen erzählerischen Mitteln auf die Charakterpsychologie der Helden konzentriert. Auf dem Gebiet des sozialen Romans sei Šenoa zwar von den Vertretern des Realismus übertroffen worden, doch habe er die Grundlage dazu selbst gelegt, ebenso habe er den Anstoß zur naturalistischen Prosa durch "Prijan Lovro" und sein Drama "Ljubica" gegeben.

³Die Polemik war eine weitgespannte Auseinandersetzung zwischen Alt und Jung nach dem Prinzip der gegenseitigen Negation der Generationen, das - nach Albert Thibaudet - seine Parallele in der Kunst hat, deren aufeinanderfolgende Richtungen sich negieren und radikal einander ausschließen, gerade weil sie voneinander abhängig sind. Auch Antun Barac

Ante Kovačić, beschuldigten den "književni diktator", eine literarische Machtposition eingenommen zu haben, von der aus er als romantičar eine abstrakte, weil in sich geschlossene Welt darstelle, die alle Probleme, alle Situationen und alle Personen angeblich einschließe. Während Šenoa das nationale Problem als zentrales ansehen mußte - Hrvatsvo ist der zentrale Gedanke seiner Romane - wollten die Jungen unter der geistigen Führung Ante Starčevićs nun die soziale Thematik in den Vordergrund stellen. Sie brachen deshalb Šenoas kompakte Themen auf und verkündeten, nicht mehr Zagreb solle als "bijeli Zagreb" im Zentrum einer Vision der arkadisch gesehenen "lijepa naša domovina" stehen, vielmehr solle auch die Rolle etwa Osijeks, Dalmatiens und Istriens für Kroatien anerkannt werden. Sie forderten von der Literatur kein geschlossenes Bild der Gesellschaft, wie Šenoa es zu zeichnen versuchte, sondern bevorzugten Ausschnitte der Gesellschaft, weil diese der Wirklichkeit entsprächen. Aus dem gleichen Grunde sollte statt der Vergangenheit die zeitgenössische Gegenwart beschrieben werden. Im Grunde war dies lediglich ein Weiterführen der Problematik Šenoas, der Symbol seiner Generation war, aber eben nur Symbol einer Generation sein konnte. Denn angesichts der gesellschaftlichen Wirklichkeit der 80er Jahre mußte die Vision entworfen werden, mit deren ideeller Kraft eine andere Wirklichkeit erkämpft werden konnte. Die politisch-gesellschaftlichen Bedingungen für realistisch-naturalistisches Erzählen waren in der Šenoina doba noch nicht gegeben; aber Šenoas Romane zeigten einen Weg auf, wie sich

Fortsetzung von S. 36, Anm. 3:

bezeichnet den Kampf der Generationen als ein wesentliches Entwicklungskriterium des literarischen Lebens und führt aus, daß jeweils nach einem Höhepunkt die Literatur zur Manier neigt und eine kompromißlose Reaktion neuer Frische der jungen Generation benötigt. Er beweist das im einzelnen von acht kroatischen Literaturgenerationen, von den Illyristen bis zur zweiten Nachkriegsgeneration in Kroatien. Vgl. Antun Barac, o.J., S. 131 - 179.

In den dreißiger Jahren hat in Europa die Generationstheorie in Fragen der Periodisierung der Kunst - vor allem seit Pinders Buch über "Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas", Berlin 1928 - eine Rolle gespielt. Zdenko Škreb, 1964, S. 102, setzt sich damit auseinander und kommt zu dem Schluß: "Vidimo, svakako, da je, s današnjega našeg gledišta, pojam generacije u nauci o književnosti uzrokovao više zla nego dobra". Gleichwohl gibt Flaker, 1964, S. 194, zu, daß "Svaki novi stil nastaje i razvija se u sukobu sa starim stilom i s njegovim tradicijama".

seine Konzeption des kroatischen Lebens entwickeln konnte. Sein locus amoenus ist ganz allgemein der Ort, wo die Menschen am freiesten leben können: die Fiktion der Literatur.

Der von Šenoa geschaffene Prosastil bleibt trotz der Gegnerschaft der nachfolgenden literarischen Generation auch für diese Grundlage. Das zeigt sich nicht nur daran, daß Šenoas Elemente der Erzähltechnik, z.B. Verwicklungen und Intrigen, nur in anderen Relationen auch bei den Jüngeren auftauchen, sondern auch daran, daß die für Šenoas Prosa bezeichnende Antinomie von romantischen und realistischen Tendenzen sich deutlich im Werk von Kumičić, Kovačić und Đalski fortsetzt¹, so daß man von einer gradlinigen Entwicklung von Šenoa zur kroatischen Moderne sprechen kann.

Zwar deutet sich ein Bruch zwischen der Generation Šenoas und den Anhängern Kovačićs und Starčevićs tatsächlich an, weil Šenoas bürgerlicher Optimismus und seine illusionäre Sicht einer geordneten und geschlossenen Welt immer mehr seziert wird von dem Streben der radikalen Jungen nach Wirklichkeitsnähe und Analyse. Aber dieser Bruch in der Entwicklung und in der Konzeption der Generationen weist in der Distanz des Betrachters literarisch umgesetzt doch wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Der von Turgenjews Stil der inneren Schwingungen entscheidend beeinflusste kroatische poetische Realismus² knüpft an die bei Šenoa zu beobachtende Gegensätzlichkeit von nationaler und gesellschaftlicher Aufgabe, von romantischen und realistischen Elementen in Thematik und Technik an. Das beweist sehr deutlich die Opposition von sozialer Thematik und starken Poetisierungstendenzen im Ausdruck. Šenoa wiederum hatte sich an der sentimental-idyllischen Literaturtradition Dubrovniks orientiert, für die ebenfalls eine Antinomie charakteristisch war, nämlich diejenige von Idylle und Grotteske, Ode und Satire.³ (Den Beweis dafür erbringen seine ersten "Zagrebulje" und der "Vječni Žid u Zagrebu" ebenso aber auch die

¹Ivo Frangeš, 1959, S. 209.

²Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß gerade Turgenjews Romane und Novellen Vorbild der realistischen kroatischen Prosa wurden, während die gesellschaftskritischen Programme des russischen Realismus fast keinen Einfluß auf den Verlauf der kroatischen Literaturentwicklung hatten.

³Vgl. dazu ausführlich Aleksandar Flaker, 1968 (a), S. 71.

Anklänge von Humor und Ironie in seiner Prosa). Gerade diese Antithese findet sich umgestaltet und modernisiert in vielen Werken des Realismus wieder und bestimmt deren Struktur, so daß in dem angeblichen Bruch fast so etwas wie ein folgerichtiger und damit nahtloser Übergang gesehen werden kann.¹ Denn der bewußte Bruch, die herausgestellte Gegensätzlichkeit, sind schließlich nur Ausdruck einer Einheit, die in vielen Einzel-elementen zum Ausdruck kommt und die engen Beziehungen unterstreicht, die - wie besonders Flaker und Frangeš eingehend nachweisen² - gerade zwischen den schärfsten Gegnern Šenoa und Kovačić bestehen.³

¹Die integrierende Rolle Šenoas in diesem Prozeß betont auch Frangeš, 1970, S. 140, in seinem Aufsatz über das "Erbe" Šenoas:

"Vrijednost je Šenoina i u tome koliko bi bez njega bio nezamisliv kasniji razvitak hrvatske književnosti, prije svega upravo realizma". Alle kroatischen Realisten, so schreibt er weiter, "svi su u njega učili, svi su potekli iz njegova "šinjela"... , svi su razrađivali njegovu tematiku, preuzimali njegove likove, situacije, zaplete: raspao se šenoinski svijet, razdrobri se taj Šenoin hrvatski, zagrebocentrični "akvarij", ili - smirenije rečeno - dokinute su društvene i političke pretpostavke na kojima se zasnivala šenoinska građanska požrtvovna koncepcija svijeta, i moralo je doći do međusobnog sukoba nekad skladnih, ili bar prividno skladnih, sastavnih djelova."

²ebda. und Aleksandar Flaker, 1968 (a).

³Das Problem wird im fünften Kapitel dieser Arbeit (Ausblick) nochmals aufgenommen.

ZWEITES KAPITEL: ZUR IDEOLOGIE DER ROMANE

In der Zeit der Herausbildung und Festigung einer eigenen Nation beginnt auch in Kroatien der Historismus zu wirken, der sich in Westeuropa und Rußland bereits seit der Jahrhundertwende stark ausgebreitet und die wissenschaftliche Erforschung der Vergangenheit ins Zentrum des Interesses gestellt hatte. Überall in Europa, besonders in England, Frankreich, Spanien und Rußland, war in der Nachbarschaft des Historismus der historische Roman als neue literarische Prosagattung entstanden, als deren Begründer Sir Walter Scott gilt.

Im südslawischen Bereich kam es im Vergleich zu anderen Ländern erst sehr verspätet zu einer Art Scott-Rezeption, weil hier in den dreißiger und vierziger Jahren, in der Zeit etwa der russischen Scott Blüte, die Bedingungen für ein entsprechendes historisches Bewußtsein noch nicht vorlagen. Die kroatische Nation begann sich allmählich der eigenen Geschichte bewußt zu werden. Erst als die Rückschläge der gescheiterten Revolution von 1848 allmählich überwunden wurden, setzte eine der westeuropäischen vergleichbare Historismusbewegung ein, die auch in Kroatien ihren Niederschlag in der Literatur fand; dies vor allem in August Šenoas historischen Romanen.

Šenoas Romane können nicht ohne ihre Beziehung zur Historismusbewegung in ganz Europa verstanden werden. Deshalb soll hier auf die Entstehungsbedingungen dieser neuen Prosa-Gattung eingegangen werden. Die allgemeinen Probleme dieser Form stehen in engem Zusammenhang mit der Ideologie und Thematik jedes einzelnen historischen Romans, wie auch mit Darstellungsart und Erzählhaltungsaspekten.

1. Entstehungsbedingungen und Merkmale des historischen Romans

Allgemeine Voraussetzung für die Entwicklung des Historismus und des historischen Romans war die Entstehung eines geschichtlichen Bewußtseins, das seine Wurzeln im Grunde schon in der Geschichtsschreibung der Aufklärung hatte. Aber erst in der letzten Periode der Aufklärung wurde das Problem der künstlerischen Widerspiegelung der Ver-

gangenheit zu einem zentralen Problem auch der Literatur. Dies vollzog sich zuerst in Deutschland - während der Zeit des Sturm und Drang.¹

Lukács sieht in dem Widerspruch zwischen der aus Frankreich und England übernommenen und weiterentwickelten fortschrittlichen Geisteshaltung der deutschen Aufklärung und der gleichzeitigen politisch-wirtschaftlichen Zurückgebliebenheit des Landes den logischen Grund für die Rückwendung zur Geschichte und für die darauffolgende Blüte des Historismus in Deutschland. Der Gegensatz zwischen den fortschrittlichen Ideen der Zeit und der Wirklichkeit (in dieser Aussage ist der "materielle" Wirklichkeitsbegriff Lukács's, den Brinkmann² beanstandet, ganz offensichtlich) wurde mehr und mehr bewußt und fand seine Ausdrucksform in der Gestaltung der Vergangenheit. Denn eine nationale Wiedergeburt konnte nicht aus den Möglichkeiten der Gegenwart, sondern nur aus denen der Vergangenheit, aus der Geschichte zur Zeit nationaler Größe, geschöpft werden. Deshalb hatte in Deutschland die Historisierung der Wissenschaft und Kunst früher und radikaler eingesetzt als anderswo in Europa; und von Deutschland aus wirkte der Historismus seinerseits wieder auf die geistige und kulturelle Entwicklung in anderen Ländern. So war zum Beispiel Goethes "Goetz" nicht nur für die Entwicklung des historischen Dramas von Bedeutung, sondern er hatte auf die Entstehung des historischen Romans von Walter Scott unmittelbar großen Einfluß.³

Aber erst durch die Französische Revolution und ihre Nachwirkungen bis zum Sturz Napoleons wurde die Geschichte zu einem Massenerlebnis

¹Georg Lukács, 1965, S. 26:

"Allerdings bewegt sich die Ideologie der deutschen Aufklärung vorerst auf den Bahnen der französischen und englischen; die großen Leistungen Winckelmanns und Lessings verlassen im wesentlichen nicht die allgemeine Entwicklungslinie der Aufklärung. Lessing... bestimmt noch das Verhältnis des Dichters zur Geschichte durchaus im Sinne der Philosophie der Aufklärung. Er meint, daß die Geschichte für den großen Dramatiker nicht mehr wäre als ein "Repertorium" von Namen."

²Richard Brinkmann, 1957, S. 57 - 63.

³Vgl. dazu ausführlich: Ludwig Karl Roesel, 1901, S. 31.

in europäischem Maßstab. Während in der Zeit vorher alle politisch-historischen Ereignisse wie Naturerscheinungen hingenommen worden waren, denen man hilflos ausgeliefert sei und sich zu fügen habe, machte nun um die Jahrhundertwende die rasche Folge von Umwälzungen den Menschen in ganz Europa den "historischen Charakter" der vom menschlichen Willen gelenkten Geschehnisse bewußt. Sie begriffen ihre Epoche als Entwicklung, die mit ihren ständigen Machtverschiebungen, Regierungswechseln und zahlreichen anderen Veränderungsprozessen aktiv in das Leben des einzelnen eingreift. Gleichzeitig mit der bürgerlichen Revolution erwachte auch bei den breiten Massen der nationale Gedanke. So war zum Beispiel erst das nachnapoleonische Frankreich auch das "begriffene" Vaterland der Bauern und des Kleinbürgertums. Danach breitete sich überall in Europa eine Welle des Nationalgefühls als Massenbewegung aus, in der Sinn und Verständnis für die nationale Geschichte und das Erlebnis der Geschichte Nahrung fanden.

Dabei kennzeichneten unterschiedliche Richtungen in der Geschichtsauffassung die Umbruchsituation der Geschichtsschreibung in Richtung auf eine moderne, versachlichte Geschichtswissenschaft: den eigentlichen Historismus des 19. Jahrhunderts.¹

¹Zunächst machte sich eine antirevolutionäre Geschichtsauffassung breit, die die Geschichte als organisches Wachstum begriff und die Entwicklung der Gesellschaft statisch verstanden wissen wollte, frei von jeglicher Aktivität der Menschen in der Geschichte. Aus diesem Willen zum konkreten historischen Geist der Aufklärung wurde eine "Flucht" in das unübertroffene harmonische, idyllische Bild der Gesellschaft und des Lebens im Mittelalter. In der Geschichtsschreibung (z.B. Chateaubriands) und in der Gestaltung der Feudalzeit im romantischen Roman wurde das deutlich. Konservierung des Bestehenden wurde als Inhalt und Zweck der Geschichte angesehen. - Daneben entwickelte sich aber nach der Französischen Revolution auch eine progressive Richtung des Historismus. In seinen Anschauungen unterschied er sich darin von der ersten Richtung, daß die Geschichte selbst als Träger des Fortschritts (als Bewegungsträger also) angesehen wurde. Ein neuer Geist der Geschichtsschreibung setzte ein; er "konzentriert sich gerade auf diese Frage: auf den historischen Nachweis, daß die moderne bürgerliche Gesellschaft aus Klassenkämpfen zwischen Adel und Bürgertum entstanden ist, aus Klassenkämpfen, die das ganze 'idyllische Mittelalter' durchtobt haben und deren letzte entscheidende Etappe die große Französische Revolution gewesen ist". (Georg Lukács, 1965, S. 33).

In diese Umbruchsituation fällt die Entstehung des historischen Romans, von dessen "Kulturfunktion"¹ im System benachbarter Kulturfunktionen (z.B. der Geschichtsschreibung, der Philosophie, der Naturwissenschaften) Erwin Wolff ausgeht. Für die Entstehung des historischen Romans ist deshalb das Verhältnis von Geschichtsschreibung und historischem Roman und ihrer jeweiligen Funktion von entscheidender Bedeutung. Während die restaurative Geschichtsschreibung zugleich Geschichtsinterpretation geliefert hatte, beschränkte bzw. konzentrierte sich die neue Geschichtswissenschaft auf ein objektives, auf Fakten gegründetes Geschichtsbild.² Die Aufgabe der Interpretation und Verlebendigung der Vergangenheit übernahm der historische Roman.

Schon die sogenannten englischen "antiquaries" vor Scott hatte "die prinzipielle Andersartigkeit, mit der das Menschliche vergangener Perioden... in Erscheinung trat", gefesselt. Was aber der antiquarischen Geschichtsschreibung fehlte, war Leben; sie konnte den "Modergeruch" der Vergangenheit nicht loswerden, sie "mußte von ihrem methodischen Ansatz her den Petrifactcharakter des Vergangenen voraussetzen".³ Erst Scotts Romane verkörpern dieses Leben, durch das allein historische Stoffe interessant werden und dem Leser Erlebnis garantieren.

Voraussetzung einer derartigen Nacherlebbarkeit ist nicht nur die dichterische Einbildungskraft, sondern auch die zeitliche Wahl des Stoffes für historische Romane. Denn die poetische Einbildungskraft

¹Erwin Wolff, 1967, S. 348 - 369, hat mit seiner funktionsgeschichtlichen Betrachtungsweise der Entstehung des historischen Romans wertvolle Hinweise gegeben; S. 367: "Danach entstand die Scottsche Version des historischen Romans aus einem Bündnis zwischen Roman und historischer Geschichtswissenschaft, das als Aufgabenverteilung und freundschaftliches Konkurrenzverhältnis zu verstehen ist...".

²Vgl. Erwin Wolff, 1970, S. 17: "Funktionsverluste solcher Art haben häufig im Verlaufe der Literaturgeschichte dazu geführt, daß die Literatur als Ganzes oder aber einzelne literarische Gattungen auf Dauer oder vorübergehend 'einsprangen' und Leistungen übernahmen, die bis dahin von benachbarten Kulturfunktionen übernommen worden waren, was häufig zu erheblichen Veränderungen ihres formalen 'Instrumentariums' führen mußte".

³Erwin Wolff, 1970, S. 20.

kann dort am stärksten und zugleich (auf die Geschichte) objektbezogen sein, wo die angestrebte Verlebendigung der Vergangenheit aus einer Art Sich-Erinnern und Mit-fühlen mit den Menschen der früheren Zeit hervorgeht, wo sie also nicht auf allzu ferne, konkret nicht mehr vorstellbare Verhältnisse zurückgreift, sondern mehr auf solche, die ihre Spuren in der Gegenwart zurückgelassen haben.

Die Nacherlebbarkeit der Vergangenheit und die Einhaltung einer bestimmten Zeitgrenze in den historischen Romanen seit Walter Scott sind Ausdruck des neu entstandenen Geschichtsverständnisses, das überdies durch die Person und Funktion des "mittleren Helden" repräsentiert wird. In seiner "tüchtigen Durchschnittlichkeit"¹ vermittelt er nicht nur zwischen Parteien, Konflikten, Situationen, Menschen, sondern auch zwischen den Zeiten, zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Die Variationsmöglichkeiten und verschiedenen Arten der Weiterentwicklung des historischen Romans lassen sich an der Gestalt dieses mittleren Helden weiterverfolgen. Schon bei Scott beginnt in der Personendarstellung die Entheroisierung des Helden in Richtung auf das "Normale", auf das Typische. Der in der Literaturgeschichte immer weiter fortschreitende Prozeß der Entheroisierung der Hauptpersonen spiegelt zugleich die Wandlung vom anekdotischen Erzählen mit seiner Exempelfunktion des Einmaligen, Beispielhaften, zum Typischen wider. Mit dieser Wendung zur Konkretisierung, zum "signifikanten Detail"² entwickelt sich der romantische historische Roman schließlich mehr und mehr zum realistischen Roman.

Das Problem Romantik - Realismus ist bei historischen Romanen besonders kompliziert, weil die Verwendung historischer Stoffe einerseits romantische Verklärung, andererseits aber auch gerade Realitätsbezug bedeuten kann. Aus diesem Grund - und nicht nur, weil er von Anfang an Konsumliteratur und auf Publikumsbedürfnis und -geschmack eingestellt war - ist der historische Roman in der Literaturgeschichte umstritten. Denn das Historische - und zwar die Rückwendung ins Historische, mit der es jeder historische Roman zu tun hat - kann einmal einfach als bloße Flucht vor der Wirklichkeit gesehen werden,

¹Georg Lukács, 1965, S. 43.

²Erwin Wolff, 1970, S. 25; aber auch Fritz Schalk, 1970, S. 72 f.

die ein wesentliches Kriterium jeder Trivialliteratur ist.¹ Andererseits ist die Welt der Vergangenheit dazu geeignet, Probleme sichtbar und überschaubar zu machen, die durch die Fixierung auf die eigene Zeit nicht gesehen werden. Die Flucht vor der Wirklichkeit in die Vergangenheit kann also auch dadurch motiviert sein, daß man die Gegenwart in den großen Zusammenhang der Geschichte stellt. Dadurch wird die "Flucht" zur bewußten Aktion; und auf die Bewußtheit dieses Vorgangs kommt es als Kriterium für die Untersuchung des historischen Romans an. Damit führt die Diskussion über den historischen Roman weit hinaus in das Problem des Verhältnisses zwischen Dichtung und Wirklichkeit.² Diese Frage interessiert hier nur in dem Zusammenhang, ob und inwieweit der historische Roman, gerade weil er die tatsächliche Wirklichkeit in belegbaren Fakten als Stoff zugrundelegt, eine andere Art von Fiktion darstellt als Erzählwerke, deren Handlung und Personen allein der Phantasie des Autors entspringen.

¹Während Jost Hermand, 1958, S. 148, den historischen Roman als eine Gattung der biedermeierlichen Prosaliteratur untersucht und feststellt, er "dringt nicht zu einer realistischen Erzählform vor, sondern bleibt im Zuständlichen stecken", und auch Paul Kluckhohn zitiert, der, um auf die Statik dieser Erzählform hinzuweisen, die Geschichtsrömane der Biedermeierzeit 'historische Gemälde' genannt hat, verurteilt Hermann Broch die historischen Romane gänzlich. Diese Verurteilung zwar mildernd, sagt auch Müller-Seidel, 1965, S. 120: "Der Übergang zur minderwertigen Kunst ist ganz unbestreitbar eine häufige Erscheinung des Genres. Die Sehnsucht nach einer schöneren Welt" (die - "gleichviel, ob sie sich künstlerisch als Vergangenheit oder als Zukunft artikuliert, eine legitime Sehnsucht des Menschen und seiner Kunst" ist) "wird in der Tat zur spannungslosen Schönfärberei. Dem historischen Roman, wie er sich im 19. Jahrhundert entwickelt hat, wohnt die Tendenz inne, jene Rückwendung zum Historischen zu vollziehen, die in der Unwahrheit der dargestellten Verhältnisse endet".

²In der Forschung hat dieses Problem zu vielen Auseinandersetzungen Anlaß gegeben. Richard Brinkmann, 1957, S. 1-3, stellt in seinem Buch "Wirklichkeit und Illusion" einleitend fest, daß im Begriff Realismus per definitionem das Verhältnis zwischen Dichtung und Wirklichkeit steckt - wobei die Wirklichkeit stets ein Produkt des Erzählers bleibt. Die Frage nach dem "Wirklichen" und das Realismus-Problem sind viel zu kompliziert und vielschichtig, als daß sie hier geklärt werden könnten, sondern man muß die Begriffe auf sich beruhen lassen - vielleicht im Sinne Killys, 1967, S. 17, der von einem gewissen Punkt an auf die Philosophie verweist, "die sich seit Jahrtausenden fragt, was das Wirkliche sei."

Ingarden bejaht auf der Basis der Urteilslehre von Husserl diese Frage und meint, im historischen Roman kämen die Quasi-Urteilssätze den echten Urteilssätzen um einen Schritt näher¹, weil auf eine real beweisbare Realität Bezug genommen würde, ohne daß diese Realität vollständig dargestellt werden könnte. Ihre Kritik an dieser Ansicht begründet Käte Hamburger² mit dem Begriff der epischen Fiktion die für die Nichtwirklichkeit ausschlaggebend sei und die sich sprachlich - "in ihrem grammatisch-semantischen Ausdruck"³ von der Sprache der Wirklichkeit unterscheide. Der in diesem Zusammenhang von Hamburger verwandte Begriff des epischen Präteritums wird von ihr besonders auf die Problematik des Erzählers bezogen: Durch das epische Präteritum, das seine Vergangenheitsfunktion verliere, verschöbe sich das "zeiträumliche Bezugssystem (der Wirklichkeit) in ein fiktives". Dadurch werde die "wirkliche Ich-origo" eines Erzählers, der einen reinen Tatsachenbericht abgibt, "durch die fiktiven Ich-origines der Gestalten" ersetzt.⁴

Um der Systematik willen ist es Hamburger wichtig, in diesem Sinn die Fiktionalität auch des historischen Romans herauszustellen. Der Begriff des epischen Präteritums reicht jedoch nicht dafür aus, die Fiktion dieser Prosagattung mit derjenigen aller anderen Erzählwerke gleichzusetzen. Im Gegenteil: man muß wohl eher davon ausgehen, daß die Aussagen eines historischen Romans anders verstanden werden, weil sie in einem engeren Realitätsbezug stehen als in einer rein fingierten Erzählung und sich damit in der Anlage und Dimension der Fiktion

¹Roman Ingarden, 1965, S. 180.

²Käte Hamburger, 1957, S. 15, führt dazu aus:
 "Der Romancharakter des historischen Romans, damit aber des Romans überhaupt ist (bei Ingarden) schon dadurch völlig verkannt, daß die historisch bekannte Wirklichkeit, die der Stoff dieser Romane ist, dichtungstheoretisch für eine andere gehalten wird, als jede andere im Roman gestaltete Wirklichkeit... Und diese Verkennung tritt noch deutlicher hervor, wenn gemeint wird, daß man einen historischen Roman von einem wissenschaftlichen historischen Werk nur durch die Quasi-Urteile unterscheiden könne, daß zwischen beiden ein Übergang von Quasi-Urteilen zu echten Urteilen stattfinden könne."

³Käte Hamburger, 1957, S. 25.

⁴Käte Hamburger, 1957, S. 44.

auch von dieser unterscheiden. Das Verhältnis zwischen Autor und Publikum gewinnt deshalb in diesem Zusammenhang an Bedeutung; es spiegelt sich erzähltechnisch in der Erzähler-Leser-Beziehung und sprachlich in dem Funktionssystem von traditioneller, vorhandener Sprache und der Sprache des jeweiligen Autors. Dieses Problem wird gerade bei Šenoa noch zu behandeln sein.

Das Geschichtsverständnis des Publikums (sei es vorhanden oder nur angestrebt) setzt vor allem beim Autor voraus, daß er sich der Problematik Vergangenheit - Gegenwart bewußt ist. Dieses Bewußtsein beginnt bei Walter Scott und durchzieht die europäischen Literaturen bis zu Thomas Mann, dessen Hauptproblem, das Verhältnis zwischen Mythos und Modernität, sich in seinen historischen Romanen ausdrückt und ihn überhaupt sehr lange beschäftigte.¹

2. Quellen- und Stoffauswahl

Für Šenoas Verhältnis zur Geschichte war der Historismus der Zeit ausschlaggebend, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Kroatien immer stärker entwickelte. Die konkreten Ergebnisse dieses Historismus wurden Voraussetzung für die stoffliche Auswahl und literarische Behandlung der nationalen Geschichte durch Šenoa. Im Zuge der nationalen - nicht mehr staatlichen - Einstellung zur Geschichte wurden in Kroatien, zwar viel später als anderswo in Europa, seit den 50er Jahren zahlreiche Urkunden veröffentlicht, Zeitschriften und historische Sammlungen herausgegeben sowie Archive gegründet. Viele dieser neuen Einrichtungen standen Šenoa zur Verfügung, dessen Interesse für die Geschichte seiner Nation vor allem zeitbezogen-politisch war. Mit einigen führenden Historikern verband Šenoa persönliche Freundschaft, vor allem mit Ivo Tkalčić, dem hervorragenden Kenner der Zagreber Geschichte.² Die Kenntnisse Tkalčićs waren Šenoa vor allem für den Zagreber Roman (Z) sehr nützlich. Ausgezeichnetes Material für die anderen beiden Romane, die hier behandelt werden,

¹Vgl. z.B. Thomas Mann / Karl Kerényi, 1960.

²Tkalčić schrieb später im "Vijenac" fortlaufend über die Geschichte der Stadt Zagreb unter dem Titel "Zagreb do XVI vieka". Vgl. "Vijenac" 1881 Nr. 1-14, 18-22, 24-26, 28, 30, 32, 34-37, 40, 42, 43, 45-48.

aber auch besonders für "Kletva", verdankte Šenoa seiner Freundschaft mit Tade Smičiklas, der damals als bester Kenner der kroatischen Geschichte galt.

Šenoa war sich der Schwierigkeiten beim Verfassen historischer Romane wohl bewußt; er beschreibt sie im Vorwort zur deutschen Ausgabe seines "Diogenes"¹: Umfangreiche Quellen - und Archivstudien waren deshalb die Vorbedingungen für seine Arbeit. Er studierte vor allem die historischen Schriften Ivan Kukuljević-Sakcinskis, seines berühmten Zeitgenossen, der noch zur Schule des Illyrismus gehörte, und dessen vielseitige Tätigkeit sich auch in politischen und historischen Veröffentlichungen zeigte. Er gehörte zu den ersten Mitgliedern der jugoslawischen Akademie und hatte im Jahre 1850 eine Gesellschaft für jugoslawische Geschichte gegründet, die von 1851 - 1875 die Sammlung "Arkiv za pověstnicu jugoslavensku" herausgab. Dieses Archiv benutzte auch Šenoa. Aber auch frühere Historiker zog Šenoa zu Rate. So den berühmten Baltazar Adam Krčelić, der von 1715 - 1778 in Zagreb lebte und als Historiker in lateinischer Sprache ungeheuer produktiv war. Šenoa beruft sich auf dessen "Historia cathedralis ecclesiae Zagrabiensis" und auf die "notitiae praeliminaris". Die älteste Sekundärquelle, die Šenoa benutzte, ist die "Kronika" des Antu Vramec aus dem Jahre 1578.² Ein Exemplar dieser Chronik wird bis heute im Rudolfinum in Ljubljana aufbewahrt.

¹Vgl. August Šenoa, Diogenes (deutsch), S. I:

"In anderen Literaturen ist dem Verfasser historischer Erzählungen die Mühe durch eine Fülle wissenschaftlicher Vorarbeiten (Monografien, Charaktereskizzen, kulturhistorischer Studien) bedeutend erleichtert, es steht ihm für einzelne Abschnitte der Geschichte eine ganze Serie von Druckwerken zu Gebote. Der kroatische Novellist hat bei der Behandlung seiner vaterländischen Geschichte mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Zwar wird in neuerer Zeit das Studium der heimischen Geschichte mit viel Eifer und Ernst betrieben und hat in der Tat ausgezeichnete Resultate aufzuweisen, doch sind wir noch nicht zu Detail-Darstellungen, die doch dem Belletristen die willkommensten sind, gediehen. Der Novellist muß sich daher aufs Quellenstudium verlegen, die gedruckten Quellenwerke genau durchstudieren, sich in den Staub unedierter Quellen vertiefen..., um seiner Erzählung ein wahrheitsgetreues Relief geben zu können..."

²Der vollständige Titel lautet (Krešimir Georgijević, 1969, S. 50): "Kronika vezda znovič zpravljena kratka slovenskim jezikom po D. Antu Pope Vramce Kanoniku zagrebečkem. Stampane v Lublane po Ivane Manline, leto 1578". Bei Georgijević ist auch das Titelblatt der Originalausgabe abgebildet.

Die Zagreber historischen Archive, das Gradski arhiv und das Kaptolski arhiv, erschlossen Šenoa eine Fülle von Primärquellen. Er studierte ungedruckte Landtagsurkunden, Prozeßakten, Beschwerdeschriften der Zagreber Bürger, Stadtrechnungen, Bittschriften und Stadtversammlungsbeschlüsse im Original. Er folgte darin nicht nur den zufälligen Anregungen seiner Freunde, sondern ging systematisch vor. Das beweist der ausführliche historische Kommentar, der im Anhang zu (Z) von Šenoa selbst bearbeitet worden war. Nach genauen historischen Angaben über Personen, Bräuche, Örtlichkeiten läßt sich die historische Wahrheit dieses Romans bis ins kleinste aufschlüsseln. Ein solcher Anhang kennzeichnet das Historisierende der Epoche. Was vorher mit viel Phantasie ausgemalt und unbedenklich abgewandelt wurde, muß jetzt bewiesen werden, denn der Leser braucht Aufklärung über die eigene nationale Vergangenheit. Fast nichts wird verwendet, was nicht archivarisches nachweisbar ist, und damit leistet Šenoa Entscheidendes für die Verbreitung einer neuen Geschichtsauffassung. Nicht umsonst wird (Z) als "prvi hrvatski roman"¹ bezeichnet, und Janko Ibler polemisiert in seinem Aufsatz deshalb gegen den sogenannten "prvi naški izvorni roman", den "Požeški dak" von Miroslav Kraljević (Požega 1863), weil er sieht, daß die Epoche der kroatischen Literatur vorüber ist, in der man sein Publikum mit einer Geschichte voller nebelhafter Personen, romantischem Inhalt und edeler Tendenz² fesseln konnte. Viele Urkunden, die Šenoa noch ungedruckt im Original benutzte, wurden später, gegen Ende des Jahrhunderts, immer zahlreicher in Zeitschriften veröffentlicht. So sind die historischen Ereignisse seiner Romane heute zum großen Teil nachprüfbar, wenn Šenoa auch zu den späteren Romanen keine so ausführlichen Anmerkungen mehr gegeben hat. Allerdings wird durch die späteren zahlreichen Veröffentlichungen über die Zeit, die Šenoa in seinen Romanen behandelt, vorwiegend also über das ausgehende 16. und das 17. Jahrhundert, unklar, welche von den Quellen Šenoa schon zugänglich waren und welche er in erster Linie verarbei-

¹Janko Ibler, 1951, S. 63.

²ebda.

tete. Seine Hauptquellen führt Šenoa aber meistens in Vor- und Nachworten zu seinen Romanen an.¹

Beim Aufzählen der wichtigsten Quellen, die für unsere Romane in Frage kommen, empfiehlt es sich, Roman für Roman durchzugehen. Sehr ausführliche Hinweise gibt dazu schon Antun Barac in seiner "Studija".² Er ist allen Andeutungen Šenoas einzeln nachgegangen und hat die vorhandenen Quellen genau mit den einzelnen Romanen verglichen.³ Deshalb sollen hier nur die Hauptquellen und -gewährsmänner für die Romane genannt werden.

(Z): Die Anregungen für diesen Roman erhielt Šenoa durch Kukuljevićs Arbeit über die Geschichte der Burg Medvedgrad, die 1854 im dritten Band des "Arkiv" unter dem Titel "Dogadjaji Medvedgrada" erschien und eine zusammenfassende Darstellung Medvedgrads über die Jahre 1242 - 1746 bringt. Ebenfalls von Kukuljević stammt die Episode im Roman, die mit der Herrschaft Ungnads in Samobor beginnt, und zwar ist das die Abhandlung über Samobor, die in "Njeke gradine i gradovi" 1869 erschien. Dazu zog Šenoa, besonders in Fragen der Stadtversammlungen und Prozesse, das schon erwähnte Werk Krčelićs "Historija ecclesiae Zagrebiensis" heran, so daß in (Z) nur die reine Fabel "konstruiert" ist; von erfundener Fabel kann man hier gar nicht sprechen, denn die meisten Personen sind historisch, und ihre Handlungsweise im Roman erklärt sich in den meisten Fällen aus den vorhandenen Dokumenten. (Z) ist schon durch die genauen Anmerkungen der historisch getreueste.

(Č): Das stoffliche Motiv zu diesem Roman ist schon vor Šenoa bearbeitet worden, nämlich in Ivan Dežmans Gedicht "Smrt Grofa Rabate", das 1861 in "Naše gore list" erschien und nur die nackten Ereignisse in Senj beschrieb. Die Informationen hatte Dežman aus

¹ Teile aus diesen Vorworten zitiert Jelčić, 1966, S. 171 f. und S. 180, in seinem Kapitel "Pjesnik hrvatske povijesti".

² Antun Barac, 1926, S. 55 - 75.

³ Auch Dubravko Jelčić, 1966, S. 165 - 182 und Slavko Ježić, 1964, S. 159 - 162, stützen sich in diesem Punkt im wesentlichen auf die ausführlichen Untersuchungen Barac'.

Kukuljevićs "Grad Senj" (Leptir 1860), eine Abhandlung, die später in Kukuljevićs Sammlung "Njeke gradine i gradovi" mit aufgenommen wurde, und die auch Šenoa benutzte. Šenoa selbst führt im Vorwort zu (Č) an, er habe außerdem für den Roman die "Istoria degli Uscocchi" von Minucci gelesen (wahrscheinlich in französischer Übersetzung: *Histoires des Uscoques*, Paris 1862), ferner Hurters "Geschichte Ferdinands II", Darus "Histoire de Venise" und die 1870 in "Starine" II von Šime Ljubić herausgegebenen Dokumente über die Gestalt des Bischofs Mark Anton de Dominis.

Ebenfalls von Ljubić gibt es eine erweiterte Materialsammlung zu diesem Thema in "Rad" (JAZU) X. Die Hinweise auf Ljubić verdankte Šenoa, wie er selbst sagt, Franjo Rački. (Račkis Studien über de Dominis sind 1874 in den Nummern 48 bis 52 des "Vijenac" erschienen). Šenoa führt außerdem Radoslav Lopašić, den Geistlichen Sokolić und den Major Hreljanović als Informanten an. Er ist selbst nach Senj gereist, "da mi bude pozorište moje pripovijesti živo pred očima, a u samom Senju zađoh u starinske kuće, da i tu pogodim karakteristiku".¹ Im Archiv der Stadt Senj fand er eine kurze Geschichte der berühmten Familie Daničić, die er im Roman verwertete.

Ursprünglich wollte Šenoa seinen Roman "General Rabatta und die Uskoken"² nennen, gab ihm aber dann den anderen Titel dem geflügelten Wort zufolge, das zur Uskokenzeit über die Senjaner umging: "Čuvaj se senjske ruke!", und das er bei Minucci fand: "Dieu te garde de mains de Ségnans".³

(S): Im dritten Roman lassen sich viel mehr Abweichungen von den Dokumenten nachweisen. Als Gewährsmann für diesen 1877 zum ersten Mal erschienenen Roman gilt Franjo Rački mit seiner Veröffentlichung in "Starine" VII, 1875. Darin sind die Dokumente über den Bauernaufstand unter Matija Gubec enthalten, die sich in den Stadtarchiven Ljubljana und Zagreb befanden. In dieser Sammlung sind gleichzeitig Auszüge aus den Werken von Istvanfi "Historiarum de rebus Hungaricis libri XXXIV" von Valvasor "Crainische topografische und historische

¹ zitiert nach Dubravko Jelčić, 1966, S. 172.

² Vgl. Antun Barac, 1926, S. 61 (d.h. "General Rabatta i Uskoci").

³ ebda.

Beschreibung" abgedruckt. Die Dokumentensammlung Račkils zeigt, daß die Quellenlage über Entwicklung und Verlauf des Aufstandes im steirischen Gebiet besser ist als diejenige über den kroatischen Aufstand. Das spiegelt sich auch in Šenoas Roman. An die eben schon zitierte Sammlung Kukuljevićs "Dogadnji Medvedgrada" hielt sich Šenoa auch in (S). Es gab zum Thema des Bauernaufstandes auch schon eine literarische Vorlage im Drama Bogovićs von 1859 "Matija Gubec". Bogović hat sich aber nur sehr vage an das geschichtlich Tatsächliche gehalten; nur die Namen sind "echt", alles andere ist erfunden. So rettet zum Beispiel bei Bogović Gubec dem Tyrannen Tahi das Leben, so daß Barac meint, hier würde Gubec in ideeller Hinsicht fast zu einem Marquis Posa Schillerscher Prägung, der Tahi Predigten über die Freiheit und über das falsche Leben des Adels hielt.¹

Mit der Verwendung der Stoffe, die er für seine Romane benutzte, zeigt Šenoa seine Abhängigkeit vom Scottschen Romantypus; zugleich aber auch, daß er es verstand, dieses Vorbild den besonderen Erfordernissen der kroatischen Situation in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts anzupassen.

Fragt man nach dem zeitlichen Rahmen, so war als eine Art Gesetzmäßigkeit des historischen Romans die Tatsache registriert worden, "daß der erfolgreiche historische Roman im 19. Jahrhundert in der Regel mit der Einhaltung einer bestimmten Zeitgrenze verknüpft gewesen ist".² Während der "Ivanhoe-Typus" längst vergangene - exotische - Epochen wieder zum Leben erweckt, um lediglich deren Individualität vor Augen zu führen, befaßt sich der Roman des "Waverley-Typus" meist mit der jüngeren Vergangenheit, weil es ihm darauf ankam, "politische Motive sichtbar zu machen, die als Antrieb zur Veränderung in die Gegenwart hineinwirkten".³ Zu diesem letzten Typus gehören Šenoas Romane. Seine Auskunft über die Grundidee der Erzählung "Diogenes", trifft auch für die anderen Romane zu: "Historia vitae magistra".⁴ Das alte Wort hatte für Šenoa akute politische Bedeutung, und schon

¹Antun Barac, 1926, S. 82 f.

²Erwin Wolff, 1970, S. 35.

³Erwin Wolff, 1970, S. 34 f.

⁴August Šenoa, Diogenes (deutsch) S. IV.

deshalb konnte er nicht exotische Stoffe wählen, sondern suchte solche Zeiten der Vergangenheit, in denen er die Gegenwart wiedererkannte. Dabei hielt er sich nicht an die ideale Distanz, die mit der "Jugendzeit des Großvaters"¹ etwa das ausgehende 18. Jahrhundert wäre, sondern er muß weiter zurückgehen, um nationale Vergangenheit und nationales Leben zu finden: Die Handlungen seiner Romane spielen Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts. Es ist bezeichnend, daß Šenoa nicht die kurze, aber glanzvolle Epoche der nationalen Selbständigkeit im Mittelalter darstellte, sondern eine Zeit, in der Kroatien schon unter der Herrschaft der Habsburger stand und mit den Türken zu kämpfen hatte. Diese Situation der ausländischen Macht, der ständigen Auseinandersetzung mit Österreich und Ungarn, mit Italien, mit den Ansprüchen der Kirche, mit den sozialen Verhältnissen kennt der Leser des 19. Jahrhunderts aus eigenem unmittelbarem Erleben. Auch wenn die in den Romanen geschilderten Ereignisse mehr als 200 Jahre zurückliegen, ist die Vergleichbarkeit der Verhältnisse durch die lebendige Anschauung garantiert. Dabei variiert Šenoa in der Stoffauswahl nicht nur die Schwerpunkte der dargestellten Verhältnisse, vielmehr sind auch in der grundsätzlichen Behandlung der Geschichte Unterschiede festzustellen, die allerdings nur als Stufen der gleichen Tendenz zu bezeichnen sind.

Während (S) und (Č), die beiden späteren Romane, jeweils ganz konkrete historische Ereignisse, den Bauernaufstand und den Uskokenkrieg und seine Folgen zum Gegenstand haben und sich damit - ähnlich wie die Romane Walter Scotts, in deren Mittelpunkt "meist das politische oder militärische Hochereignis" steht - auf eine bestimmte Krise in der Geschichte Kroatiens konzentrieren, stellt bei aller

¹Vgl. Erwin Wolff, 1970, S. 35:

"Die Jugendzeit des Großvaters bildet gleichsam die ideale Entfernung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart des Lesers. Daher ist es nicht von ungefähr, daß die besten historischen Romane im 19. Jahrhundert diese Distanz einhalten. Eine Vergangenheit, die durch Augenzeugen mit der Gegenwart vermittelt ist, erweist sich als ein viel stärkerer Kontrast als jene Vergangenheit, die erst über historische Quellen wieder erschlossen werden kann. Der Reiz dessen, was nicht mehr ist, aber doch noch vor kurzer Zeit war, ist offensichtlich intensiver als der Reiz einer Epoche, die schon lange vergangen ist."

Authentizität der Ereignisse (Z) noch das kroatische Leben in seiner umfassenden Situation dar. Die Konkretheit des historischen Ereignisses steht hier hinter dem allgemeinen Erscheinungsbild einer krisenhaften Epoche.¹

In dieser Tendenz, die in den späteren Romanen etwas zurücktritt, obgleich auch dort das politische Hochereignis in ein breit angelegtes Epochenbild eingegliedert ist, kann man Šenoa eher mit Manzoni als mit Scott vergleichen. Das Thema in Manzoni's einzigem historischen Roman "I Promessi sposi" ist das krisenhafte Leben "des italienischen Volkes infolge der Zerstückeltheit Italiens, infolge des reaktionär feudalen Charakters, den die zerstückelten Teile des Landes im Zusammenhang mit ihrem ununterbrochenen Kleinkrieg untereinander und in ihrer Abhängigkeit von den großen intervenierenden ausländischen Mächten erhalten haben".² Von ähnlicher Konkretheit der Atmosphäre ist besonders Šenoas (Z) gekennzeichnet.

Wie bei Manzoni steht bei Šenoa vor allem in (Z) nicht so sehr das historische Ereignis im Vordergrund, sondern eine konkrete Episode aus dem alltäglichen Leben in Kroatien. Die Liebesgeschichte zwischen einer Bürgerstochter und einem jungen Adeligen wird zur Tragödie der menschlichen Situation in Kroatien überhaupt, wo "heiligste Gefühle" unter den profanen Verhältnissen der Umwelt leiden müssen. Die Demütigungen Doras und Pavaos kennzeichnen das tragische Schicksal des kroatischen Volkes, allerdings nicht abstrakt, sondern in konkret begrenztem Rahmen von Raum und Zeit, der dabei nicht über den aktuelle Anspruch hinwegtäuscht. Auch (S) und (Č) stellen die breite historische Situation in vielen Einzelheiten und Episoden anekdotisch dar. Der Leser sieht zu, wie sich das politische Hochereignis aus dem Zusammenballen der Details entwickelt. Dadurch wird das Ereignis in seinen Bedingungen erklärt. Die geschichtlichen Bedingungen kommen dem Leser bekannt vor; er vergleicht sie mit denen der eigenen Zeit. Auf diese Weise wird das Vermittlungsproblem zwischen Vergangenheit und Gegenwart gelöst. In der Besonderheit des historischen Ereignisses ist der Hinweis auf das Allgemeine enthalten, das bis in die Gegenwart und

¹Georg Lukács, 1965, S. 84.

²ebda.

Zukunft wiederkehrt, wenn sich die Bedingungen nicht ändern.

Wir stoßen damit auch bei Šenoa auf das zentrale Thema des Alten und Neuen.¹ Der ständig lebendige Bezug zur Gegenwart ist grundlegendes Element für diese Art von Auseinandersetzung mit der Geschichte - im Gegensatz zur romantischen Legende, die gewöhnlich reine Flucht in die Vergangenheit bedeutet. Das "Alte" wird an der Geschichte als Geschlossenheit dargestellt, die in ihren Konflikten auf das "Neue", auf die Gegenwart des Autors verweist, in der sich parallele Vorgänge abspielen. Die Kräfte haben sich verschoben; der Konflikt des Adels mit dem Bürgertum verlagert sich auf eine andere Ebene, die Konflikte erwachenden Nationalbewußtseins mit den Ansprüchen mächtigerer Völker haben sich erweitert. Wesentlich aber bleibt die Darstellung einer Zeit vor einem Umbruch, die Darstellung der Ablösung des Alten durch ein Neues. Diese Geschichtsbetrachtung entspringt einer Haltung, die von Grund auf historisch ist, weil sie in der Gegenwart Werden und Vergehen sieht, so daß die Zeiten sich gegenseitig relativieren und ihren Sinn geben: Die Gegenwart ist in ihrem Augenblick und an ihrem Ort lebendig, ist unruhig. Während aber das Getöse des Tages wirr ist und gänzlich ungeordnet, hat es sich in der Vergangenheit schon gesetzt: es ist überschaubar geworden. Die Unruhe des Tages und seine Unsicherheit will man auch überschauen können und fixieren, und man lernt das, wenn man den Tag, die Gegenwart 'sub specie aeternitatis' betrachtet, wenn man die Gegenwart als zukünftige Vergangenheit ansieht. Eine solche Haltung hat mit der vergangenen Geschichte nicht mehr zu tun, als mit der Gegenwart und Zukunft. Es ist die Haltung der Überschau über alle Zeiten und damit der Zeit überhaupt. Damit hängt das Phänomen zusammen, "daß sich die Darstellung weniger um eine individuelle Gestalt gruppiert, deren Entwicklung, Bildung und Lebensweg erzählt wird, daß vielmehr und zumeist überindividuelle Zusammenhänge im Mittelpunkt stehen".²

Der Stoff in historischen Romanen betrifft zwei verschiedene Arten

¹Walter Müller-Seidel, 1963, S. 162 f.

²Walter Müller-Seidel, 1963, S. 153.

von Geschichte. Die eine Art ist die Historie. Sie ist tatsächlich geschehen und so objektiv, wie die von einem Geschichtsschreiber aufgezeichnete Geschichte nur sein kann. Die andere Art hat mit der Historie eigentlich nichts zu tun; denn sie ist erfundene Geschichte, subjektiv. Es ist die Geschichte der Menschen, die in Verbindung mit der tatsächlichen Geschichte erzählt wird. Dabei sind die beiden Arten von Geschichte im historischen Roman nicht gegeneinander abzugrenzen, weil sie nebeneinander und miteinander im Roman existieren und fiktiv sind. Die in unseren Romanen erzählte Zeit ist die Geschichte des Zagreber Bürgertums im 16. Jahrhundert in (Z), die Geschichte des Bauernaufstandes 1573 in (S) und das Schicksal der Uskokken von Senj in (Č).

Die andere Art sind die Geschichten der Menschen, die sich um die jeweiligen Fabelhandlungen gruppieren, die in der Historie leben. Aber keine dieser beiden Arten von Geschichte braucht schon geschichtlich zu sein. Das Geschichtliche liegt in der deutenden Verbindung dieser beiden Arten. Bei Šenoa steht, was diese Deutung betrifft, das national-politische Motiv im Vordergrund.¹

In der gesellschaftlichen Umbruchzeit vom Feudalismus zum Kapitalismus bekam die kroatische Bevölkerung darüberhinaus die politischen Auseinandersetzungen und Machtkämpfe vor allem gegen Österreich, Ungarn und Italien bis in die eigene Lebenssphäre hinein zu spüren, aber die Leserschaft war politisch nicht reif genug, die Zusammenhänge zu erkennen. Deshalb projiziert Šenoa die nationale und gesellschaftliche Problematik der Gegenwart in die Vergangenheit, in deren Kostümen seine Romanfiguren leichter zeitgenössische Fragen aussprechen.

¹Vgl. dazu Dubravko Jelčić, 1966, S. 165:

"Pregorjevši svoje političke ambicije, Šenoa u povijesti nije tražio tek kompenzaciju za njih nego više od toga: mogućnost da u drugom ruhu u drugoj formi izrazi svoje političke poglede i tako na neki način nastavi politički djelovati - a našao je još više negoli je i tražio prostor i podlogu za realizaciju svojih umjetničkih sposobnosti, teme i ambijent za svoja najvrednija književna djela. Bavio se Šenoa mnogim, gotovo svim literarnim vrstama i oblicima, ali je u povijesnom romanu postigao svoju punu mjeru i dosego nivo koji u našoj književnosti ni do danas nije nadmašen".

Das Abenteuer-Erlebnis durch Geschichte konnte Šenoa auch beim kroatischen Publikum voraussetzen. Es ging ihm darum, einerseits dieses literarische Abenteuer-Bedürfnis zu stillen und damit zugleich das noch unterentwickelte Bewußtsein von der Geschichtlichkeit - im Sinne des "Alten und Neuen" - der eigenen Zeit zu wecken.

3. Thematische Schwerpunkte (anhand der Quellenbehandlung)

Šenoa zeigte solche historischen Vorgänge des 16. und 17. Jahrhunderts, die er in seiner eigenen Zeit ähnlich als Probleme erkannte. Er sah die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Krisen in Kroatien, die sich - unter vergleichbaren Bedingungen in der Vergangenheit - nach der fehlgeschlagenen Revolution von 1848 ergaben, und die Konflikte in den Romanen drängen den Vergleich mit der Gegenwart geradezu auf. Indem er die Zusammenhänge zwischen Vergangenheit und Gegenwart sichtbar macht, wollte er aufklärerisch - lehrhaft zur Politisierung des Bewußtseins der Leser beitragen.

Diese politische Haltung kommt besonders in der patriotischen Tendenz der Romane zum Ausdruck. Der Patriotismus, der für den nationalen Fortschritt notwendig ist, bildet gleichzeitig eine Voraussetzung für den lebendigen Geschichtsbezug.¹

Diese Tendenz ist bei Šenoa jedoch nicht mehr im gleichen Maße national-kroatisch, wie etwa noch bei den Historikern Rački und Tkalčić. Die Vergangenheit wird in Šenoas Romanen nicht mehr um jeden Preis verherrlicht - wie dies in der bisherigen an der Romantik des Illyrismus orientierten Prosa üblich war -², sondern die Nation wird

¹August Šenoa, Diogenes (deutsch), S. III, sagt dazu selbst:

"Das entworfenene Bild ist wahrheitsgetreu, mich hat bei diesem Entwurfe keine einseitige Tendenz beirrt, keine vorgefaßte Meinung, keine leidenschaftliche Parteilichkeit, ich habe keine nachträgliche Sinnesart hineingetragen... Das Gefühl meines Herzens für mein Volk und Vaterland einzelnen Personen in den Mund zu legen, konnte ich mir nicht versagen, doch auch in diesem Punkte habe ich keinen Anachronismus begangen, denn der an Verzweiflung grenzende Mißmuth hat sich in den natürlich bisher wenig bekannten Satyren und Pasquillen der damaligen Zeit Luft gemacht und gar manch tiefgefühlter patriotischer Klageruf dringt aus diesen Zeilen."

²Die historische Literatur in Kroatien behandelte, wie z.B. Mirko Bogović in seinen Türken- und Hajdukenerzählungen, die historischen Ereignisse ohne Beziehung zur Zeit in der sie spielen; meist stehen banale Liebesverwicklungen im Vordergrund; die Geschichte bleibt daher tot. Die Phantasie des Schriftstellers bleibt in den allgemeinen

vor allem in ihren gesellschaftlichen Bedingungen gesehen. Das stark soziale Element auch in den historischen Romanen stellt den Zusammenhang zu Šenoas zeitgenössischen Erzählungen her.

Schon in der Stoffauswahl der Romane sind die sozialen Schwerpunkt der Geschichtsauffassung zu erkennen. Seine Einstellung zum Ständewesen, seine Ansichten über den Bauernstand, sein Verhältnis zum aufstrebenden kroatischen Bürgertum, das dem Kapitalismus entgegen ging, zum immer schwächer werdenden niederen Adel, der mit aller Macht an den bestehenden, längst dem Untergang geweihten Zuständen festhalten wollte, seine ablehnende Haltung gegenüber fremder Monarchie und Ausländertum, kurz, die gesamte gesellschaftliche Problematik seiner Zeit und seines Volkes übertrug Šenoa in Epochen mit einer ähnlichen gesellschaftlichen Situation. Dabei sprechen die Romanpersonen "onako, kako je govorio svaki narodnjak šezdesetih godina, a ne onako, kako bi ona u historiji doista govorila".¹ Šenoas eigene Meinung dazu war:

"U historičkom romanu moraš analogijom između prošlosti i sadašnosti narod dovesti do spoznaje samoga sebe. Zato ima sto prilika. Pusto hvalisanje praotaca, krvava slava prošlih vremena nije zadaća našeg historičkog romana. Prikazat valja sve grijehe, sve vrline naše minulosti, da se narod uzmogne čuvati grijeha, slijediti vrline".²

In dieser Geschichtsauffassung tritt das Pathos des Fortschritts hervor, das sich mit dem im historischen Roman eo ipso enthaltenen Konservativismus ständig konfrontiert. Einerseits wird die Rolle der verschiedenen Gesellschaftsklassen betont, andererseits wird Harmonie und kolaboracija dieser Klassen zugunsten der nationalen Einheit angestrebt.

Fortsetzung von S. 57, Anm. 2:

Klischees und Vorstellungen von Liebe, Religion und Heimatverehrung stecken.

¹ Dragutin Prohaska, "Naraštaj najnovije hrvatske književnosti" in: "Savremenik" 1916, zitiert nach Barac, 1926, S. 78.

² August Šenoa, in: Vijenac 1874, S. 443 (zit. nach Barac, 1926, S. 78).

a) Der Bauernstand

Deutlich kommt diese Spannung zwischen Fortschritt und Bewahren in (S) zum Ausdruck, wo das Bauernproblem im Vordergrund steht. Šenoa hatte - selbst in der Stadt lebend - keine direkten Beziehungen zu den Bauern, aber er interessierte sich für die gesellschaftliche Rolle dieses Standes im aufkommenden Kapitalismus. Dorferzählungen hat es in Kroatien schon vor Šenoa gegeben (bei Petar Bučar, Dragojla Jarnević, Miroslav Kraljević, Ilija Okruglić, Janko Jurković), aber in ihnen wurden die tatsächlichen Probleme der Bauern nicht erfaßt, sondern die Bauern wurden als Objekte behandelt; sie blieben der rückständige, beinahe verachtete Stand, den erst Šenoa "literaturfähig" machte. In seinen frühen Erzählungen und in seinem ersten Roman hatte Šenoa vor allem die Welt des Bürgertums und des kleinen Adels dargestellt, aber schon in (Z) - dem eigentlichen Bürgerroman - taucht am Rande in der Gestalt des Arbanas aus Lomnica, eines Verwandten von Krupić, zum ersten Mal ein Bauer auf, der ein Vorläufer all der populären Figuren aus (S) wurde. Anstoß zu diesem Roman hatte offenbar die Diskussion um die Zadruga, um die Bauernfrage überhaupt gegeben, die seit etwa 1850 im Gange war, und in der die extremsten Standpunkte vertreten wurden.

Antun Barac hat in seinem Aufsatz "Šenoina Seljačka buna"¹ ausführlich auf die Parallelität der Verhältnisse im Roman und in der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit hingewiesen. Durch die Darstellung der krassen historischen Konflikte zwischen Bauern und Feudalherren im Roman (S) wird ein zentrales gesellschaftliches Problem, die Situation des Bauernstandes im 19. Jahrhundert, angesprochen:

Zwar war im 19. Jahrhundert der Feudaladel nach Aufhebung der Leibeigenschaft 1848 längst nicht mehr so mächtig wie zur Zeit des Bauernaufstandes 1573, aber die Lage der Bauern hatte sich im Grunde nicht gebessert. Da sie unvermögend und ungebildet waren, drohte ihnen Ausbeutung auch unter den veränderten Verhältnissen, solange sie nicht in den allgemeinen wirtschaftlichen Fortschritt einbezogen wurden. Die aufkommende Kapitalwirtschaft seit Anfang des 19. Jahrhunderts veranlaßte die kleinen Grundbesitzer und bürgerlichen Handwerksbetriebe, die

¹Antun Barac, 1962, S. 159-178.

Arbeitskräfte brauchten, für die Auflösung der alten Bauerngemeinschaften, der Zadruga, zu plädieren. Es war eine verbreitete - und zum Teil begründete - Meinung, daß die Bauern dort nur für den eigenen minimalen Lebensbedarf arbeiteten, im übrigen herumlungerten und die Weiterentwicklung der Wirtschaft lähmten. Nur wenige bürgerliche Intellektuelle¹ sahen schon in den 50er Jahren ein, daß dieses bäuerliche Lumpenproletariat durch Erziehung und Bildung auf die veränderten wirtschaftlichen Bedingungen vorbereitet und eingestellt werden müßte und nur so in die Gesellschaft integriert werden könnte. Zum Teil führte diese Einsicht zu blinder, volkstümelnder Idealisierung und romantischer Verherrlichung des Bauernstandes, die nicht die wahren Probleme erkannte, sondern lediglich das Alte (die Zadruga) als Antiquität erhalten wollte. Šenoa sah dagegen, daß durch ein Festhalten an der Zadruga in der alten Form Kroatien im Agrarzustand bleiben würde. Er versuchte deshalb, indem er der allgemeinen Meinung entgegenwirkte, den Bauernstand aufzuwerten und ihn gleichberechtigt in die kroatische Gesellschaft zu stellen. Diesem Anliegen entsprechend sind die Bauern in (S) stets moralisch überlegene, verständige Leute, die fleißig für ihren Lebensunterhalt sorgen, sich um die Nöte des Nachbarn kümmern und zuverlässig halten, was sie versprechen. Entgegen der allgemeinen Auffassung sind ihre Häuser sauber, die Bewohner ehrlich und gerecht.

Zentralfiguren des Romans sind Matija Gubec und Ilija Gregorić, die Führer des Aufstandes von 1573. Während Ilija Gregorić erst durch Šenoa dem Publikum bekannt wurde, war Gubec schon beinahe eine legendäre Figur. Die unterschiedliche Zeichnung der beiden Bauernführer ist vom Quellenmaterial her zu erklären. Da Šenoa aus den von Rački herausgegebenen Quellen nur wenig über Gubec erfahren konnte [es gibt dort nur eine Mitteilung des Banus Drašković an König Maximilian:

Quendam ex ipsis, Gubecz Begum vocatum et noviter regem nominatum, ferrea eaque candenti corona, si Maiestatis V.S. voluntas accesserit in aliorum exemplum coronabimus²,

¹ z.B. Šulek, Vukotinović, Perkovac.

² Vgl. bei Franjo Rački, 1875, S. 212.

mußte Gubec im Roman mehr zu einer romantischen Figur werden, mit fast zu sympatischen ideellen Zügen. An vielen Stellen wird Gubec deshalb auch zum Sprachrohr des Autors. Entgegen der idealisierenden Darstellung des Bauernkönigs, die er von Kukuljević kannte und aus Bogovićs Drama, stellte Šenoa allerdings nicht so sehr die Gestalt des Gubec in den Mittelpunkt, sondern die Auseinandersetzung zwischen Bauern und Feudalherren. Šenoa sah den Bauernaufstand im Kontext der allgemeinen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen und zeigte, wie sich die Gegnerschaft der Parteien aufgrund dieser Bedingungen verstärkte. In den zahlreichen Dokumenten, die Šenoa für (S) studierte, fand er Beispiele für die maßlose Ausbeutung der Bauern. Die Quellen, die er für den Roman verwendete, wählte er bewußt so aus, daß sie seinen Protest gegen Unterdrückung und Mißachtung des Bauernstandes deutlich ausdrückten.

Einige Beispiele, bezeugte Aussagen des Ilija Gregorić vor Gericht, vermitteln eine Vorstellung von der genauen aber auch zielbewußten Quellenbehandlung, wenn man sie mit den entsprechenden Stellen im Roman vergleicht:

"...Wan Tahi Ferencz ein alts Ross, weliches nichts wert gewest, hab gehabt, so hab er dasselbig dem negsten seinen vnderthonen, bei dem er ein vermügen gewisst, geben. Derselbige hab Ins seines gefallens bezollen muessen; wo sich aber einer dessen verwidert, so habe er einen darczue bezwungen". (vgl. (S) S. 96)

"Item wan bemelter Tahi Ferencz 1000 Emer lose verdorbnen wein gehobt, so habe Ers vnder seine vnderthonen aussgethailt; Inen dieselbsn seines gefallens angeschlagen; haben Ins auch also bezallen müessen, wo nit, hab er Inen Ross vnd Viech mit gewalt genomen". (Vgl. (S) S. 238)

"Item haben sy Ime auch sein Viech auf Iren aignen vncossten halten, vnd da ein stueckh vmbgefallen oder sunnsten verloren worden, aller-massen, wie er Imers angeschlagen, bezallen müessen, nicht mit andern viech stueckh für stueckh, sonder mit paren gelt. Dan so haben sy Ime, Tahi Ferenczen, seine Jaghundert vnderhalten vnd verwaren müessen; vnd wan einer verlorn oder vmbgefallen für Jeden hundert ein Ochsen geben müessen (vgl. (S) S. 238)

"Solches wolten si noch alles gedult und gelitten haben, wan nit Tahi Ferencz weitter zuegefarrten vnd Inen Ire Döchter vnd Jungfrauen so vnchristlich vnd Tiranischer weiss geschmecht vnd Notgezwangt hette. Dan nach absterben sein, Tahi Ferencz, weibs habe er, Tahi, sich vnderstanden, wan er seinen potten Ihnen, den vnderthonen, zur Rabath anzusagen ausgeschickht; und sy nit jederzeit selber wegen anderer Irer obligender geschafft erscheinen mugen, sondern Ire lochter vnd dienstmagdt geschickht, sey er, Tahi Ferencz, aus dem Schloss heraus auf das Felldt geritten, die weibsbilder besehen, und welche Ime gefallen, durch seinen potten in das Schloss bringen lassen,

alda sy sich muessen nackhet abziehen. Wo er, Tahi, gesehen, das Ir eine gefallen, hab ers baden lassen, volgendts seinen Mueßwillen v vnzucht mit derselben verbracht" (vgl. (S) S. 243 - 246)¹

Diese letzte Stelle entspricht im Ablauf genau derjenigen im Roman, der Jana aufs Feld befohlen, zu Tahi aufs Schloß gebracht wird und wahr sinnig als die "Dora Arlandova" nach Hause zurückkehrt. Es wäre interessant, die Vielzahl der Quellenbelege hier noch weiter wiederzugeben, aus zu bemerken, wie Šenoa das Deutsch, das hier von ungeübten kroatischen Bauern oder kleinen Beamten gesprochen wurde, in seine kroatische Heimatsprache umgearbeitet, indem er archaische Elemente teilweise beibehielt. Aber auch schon diese wenigen Stellen zeigen das Prinzip der Quellenauswahl und -behandlung: die meisten Situationen des Romans stützen sich auf Quellen; Personennamen und ihre Handlungen sind beinahe wörtlich wiederzufinden. So Gregorić, die Bauern Gušetić, Svrač, der Uskok Nožina und viele andere. Die Gestalt Tahis und seine Schandtaten wären noch an vielen anderen Quellenbeispielen nachzuweisen. Quellen, die für das Bild der Bauern negativ ausfallen - auch solche gibt es bei Rački -, verwendete Šenoa nicht. Er zeigt nur, daß die Bauern unverschuldet in die katastrophale Situation von Armut, Hunger und Unbildung geraten sind. Der Feudalherr, insbesondere hier Tahi, wird als Unhold, Ehebrecher, Schwindler und Intrigant geschildert, dessen Ruhm sich darauf gründet, daß er unschuldige freie Bauern mit Gewalt ins Heer schleppen läßt. Schon vorher hatte Šenoa Tahi als den Prototyp des feudalen Unterdrückers in "Proklijeta klijet" beschrieben und damit seine Einstellung gegen die negative Erscheinungen des Feudalismus zum Ausdruck gebracht:

"...
 Mi smo gospoda,
 Naša sloboda,
 Naša je volja
 Naša su prava,
 Naša su polja,
 Naša je slava!
 Naš je i svijet - -
 A kmet je smet:
 Neka se muči,
 Neka se uči,
 Bog da ga stvori,
 Neka nam radi,
 Neka nam gradi:

¹ Franjo Rački, 1875, S. 294 f.

Zemlje nam ori,
 Krči nam šume,
 Utri nam drume;
 Neka nas hrani
 Kukavni crv,
 Neka nas brani,
 Nama daj krv!"¹

Auch andere Werke Šenoas drücken diese Kritik gegen den Feudalismus aus, etwa "Prijan Lovro" (1873), "Barun Ivica" (1874), "Mladi gospodin" (1875) und später, nach (S), auch "Prosjak Luka" (1879). Hier richtet sich Šenoa vor allem gegen die Wucherer und Kleinkrämer, die den Bauern zu hohen Zinsen Geld liehen und dadurch deren Armut und Hilflosigkeit noch verschlimmerten. Kritik klingt auch in "Kana-
rinčeva ljubovca" (1880) und "Branka" (1881) an; sie betrifft in diesen beiden Erzählungen das Problem der Unbildung auf dem Lande. Alle diese Erzählungen bleiben allerdings stofflich in der Gegenwart.

Die Gegenüberstellung der Stände kommt jedoch im historischen Roman, der aus der Distanz mehrere Aspekte zeigen kann, viel stärker zum Ausdruck. Hier erinnert Šenoa an Hugo, den er kannte und dessen "Natur stets auf die Antithese zutreibt, zu einem ständigen Antagonismus, so daß die Vorstellung, daß das gute und das böse Prinzip ständig im Kampf miteinander liegen, in vielen seiner Schriften stets gesammelt gegenwärtig ist."²

Aber trotz dieser auch bei Šenoa stets gegenwärtigen Antithese (die Untersuchung der Darstellungsprinzipien wird das bestätigen) tritt Šenoa nicht für den Kampf als unabdingbares Prinzip ein. Im Gegenteil: seine Gewährsmänner, die positiven moralischen Gestalten in (S), suchen einen friedlichen Ausweg aus der Ungerechtigkeit und Ungleichheit der Menschen. Sie wollen mit dem Gegner verhandeln, sich mit ihm verständigen. Erst als sie sich von allen Feudalen verraten sehen, schicken sie sich in die Unvermeidlichkeit des Kampfes. Aber da ist es bereits zu spät: die eigenen Leute sind nicht zuverlässig und schwanken; die Niederlage der Bauern ist beim so schlecht verteilten Kräfteverhältnis unvermeidlich. Damit weist Šenoa auch auf die Schwächen in

¹August Šenoa, Pjesme, S. 250 f.

²Fritz Schalk, 1970, S. 57.

den Reihen der Bauern zu seiner Zeit hin, und er fordert von den Lesern Verständnis und Geduld für den ärmsten und ausgebeutetsten aller Stände.

b) Das Bürgertum

Während für Šenoa, den Städter, das Bauernproblem eine zwar wichtige Aufgabe, aber doch eigentlich eine theoretische Frage war, ist sein erster Roman, (Z), mit der ausführlichen Schilderung des städtischen Bürgertums, der ehrsamten Handwerker, der politisch aktiven Advokaten, Richter und Kaufleute, aber auch der kleinen Händler, Schreiber, Schneider und Beamten viel lebendiger, weil ihm die tägliche eigene Erfahrung und Anschauung zugrundeliegt.

Das aufstrebende Bürgertum in Kroatien war einerseits auf Selbständigkeit, Geld und Reichtum erpicht, mußte sich aber andererseits noch gegen die Ansprüche des Adels verteidigen, der seine schwindende Macht nur zögernd aufgab und sich nicht scheute, die Macht des Auslands, vor allem Österreich, Ungarns und Italiens und die Mittel der Kirche für seine Interessen gegen die jungen Bürger auszunutzen. Diese Situation transponierte Šenoa in die Vergangenheit, in die Zeit des (Z). Die Auseinandersetzungen der Zagreber Bürger aus Grech mit Stjepko Gregorijanec um Medvedgrad sind der Anlaß zahlreicher Streitigkeiten, die Šenoa nach den Quellen, die er benutzte, genau belegt hatte. Der Roman enthält einen ausführlichen (in der zitierten Ausgabe 29 Seite umfassenden¹) erläuternden Anhang, wo die Quellen zitiert, Fundorte angegeben und Zusammenhänge aufgedeckt werden. Auf Quellenbeispiele soll deshalb hier verzichtet werden. Wie in (S) wurden auch die zahlreich benutzten Quellen für (Z) wahrheitsgetreu verwendet, keine ist entstellt oder von der Phantasie überwuchert. Die meisten Personen sind namentlich nachweisbar, auch die einzelnen historischen Ereignisse, die die Romanhandlung bestimmen.

Die Auseinandersetzung der Stände wird in (Z) durch die Liebe des Adligen (Pavao) zu einem Bürgermädchen (Dora) symbolisiert; gleichzeitig wird damit das Thema der sozialen Harmonie, die sich als friedliches Nebeneinanderleben von Adel und Bürgertum zeigen soll, hervor-

¹ vgl. August Šenoa, (Z), S. 321 - 350.

gehoben. Šenoa selbst ist davon überzeugt, daß die bestehenden Klassenunterschiede nicht ganz verschwinden können¹, aber das Volk soll sich als nationale Einheit fühlen. Das Zentrum der kroatischen Nation, des "Hrvatstvo" ist zu Šenoas Zeit noch, wie während des Illyrismus, das "bijeli" Zagreb, und Šenoa hat seiner Stadt und deren Bewohnern mit (Z) ein begeistertes Denkmal gesetzt. Der hymnische Schluß des Romans wirkt geradezu als Apotheose. Šenoa hat mit diesem Roman ein genaues und lebendiges Bild Zagrebs im 16. Jahrhundert, des Lebens der Bürger, der kulturellen und politischen Verhältnisse und der historischen Entwicklung gezeichnet. Getreu den Dokumenten, die er in den Archiven fand, beschrieb er die Stadt in allen Details. Besonderes Gewicht liegt dabei immer wieder auf dem Protest gegen die feindlichen Ambitionen des kroatischen Adels, sich mit dem Ausland zu arrangieren und das eigene Volk für eigene materielle Interessen zu verraten. Darin steckt wieder der Protest gegen die gleichen Erscheinungen der eigenen Gegenwart, die geprägt war von den Folgen des ungarisch-kroatischen Ausgleichs (nagodba): Kroatien wurde als zur ungarischen Stephanskronen gehörig betrachtet und mußte ständig um die noch verbliebenen Reste von Selbständigkeit kämpfen, etwa bei der Ernennung des kroatischen Banus, der ein den Ungarn genehmer Mann sein mußte, oder beim Ringen um die Auflösung der Militärgrenze und bei der Forderung nach der Eingliederung Dalmatiens, das ja zu 82 Prozent von Kroaten bewohnt war.

c) Die Uskokken

In diesem letzten Punkt liegt auch die Analogie der Gegenwart zur Geschichte, die in Šenoas drittem Roman, (Č), gezogen wird.

¹Vgl. August Šenoa, Feljtoni i rasprave, S. 141, wo sich wieder sein Konservativismus zeigt:

"Intelektualne razlike među pojedinim krugovima društva ne će nikad nestati, ali ona ne smije tako silna biti ko što je to u nas. Svi krugovi društva moraju biti spojeni tako, da se napredak i razvitak proteže ne samo na kaputaše, neg' i na čohaše, a bude li sav narod jedna cjelina duševna, tko će mu braniti napredak, ma i kako nezgodno vrijeme došlo? Najbolji primjer su nam u tom Česi".

Parallele Kämpfe um die Vorherrschaft an der Ostküste der Adria spielen sich in der Geschichte des Romans und in den 60er, 70er Jahren des 19. Jahrhunderts ab, als Italiener und Slowenen sich bei Triest, Italiener und Kroaten in Istrien gegenüberstanden. Es kam in immer offenerem Kampf zur Verdrängung der Italiener. Auch in Dalmatien, das Provinz Illyrien in der nachnapoleonischen Zeit 1806 - 15 kulturelle Fortschritt und sozialen Aufstieg erlebt hatte, wurden die Italiener in die Defensive gedrängt.¹ Šenoa stand bei diesem Problem auf der Seite der stärkeren dalmatinischen Partei, die die "Einverleibung Dalmatiens in ein großes kroatisches Reich" anstrebte, "das noch im Rahmen der Donaumonarchie gebildet werden sollte, wobei Agram als Hauptstadt Dalmatiens gedacht war".²

(Č) spielt auf diese aktuellen Vorgänge an, denn im Vordergrund steht der Kampf zwischen den Uskokern an der Küste Kroatiens und den um die Vorherrschaft an der Adria bestrebten Venezianern, die, von der Kirche von Ausländern (Deutschen und Ungarn) unterstützt, alle Mittel einsetzten, ihre Interessen in Kroatien zu verwirklichen.

Am Beispiel Senj wird der Verfall der dalmatinischen Städte unter der sich ausbreitenden Herrschaft Venedigs dargestellt, der gleichzeitig den Verfall der blühenden dalmatinischen Kultur bedeutet.

Das Material, das Šenoa für diesen Roman benutzte, wertete er an sich schon sehr unterschiedlich aus, je nachdem, von welcher Seite es verfaßt worden war. Die meisten Quellen zum Uskokenkrieg nahmen für die Venezianer Partei und lagen in italienischer Sprache, evtl. in französischer Übersetzung, vor. Šenoa verteilte im Roman die Gewichte so, daß er, ohne die Quellen zu verändern, alles Überlieferte unter kroatischem Aspekt sah. Während z.B. Ljubić nach italienischen Quellen de Dominis als ehrenwerten Menschen beschreibt, der seine Bischofswürde dazu benutzt, Rabata in seinem Wirken zu hemmen, zeigen ihn Kukuljević und Rački als Verräter, nach dessen Befehlen Rabata handelte. So sieht ihn auch Šenoa. Natürlich sind die Leute von Senj bei Minucci als Räuber und Raufbolde beschrieben; Šenoas Charakterisierung geht dagegen in g

¹Vgl. dazu Rudolf Kiszling, 1956, S. 62 - 64.

²ebda., S. 64.

entgegengesetzte Richtung; hier sind die Uskokken echte Helden.¹ Die Rolle Danilo Barbos beschreibt Šenoa quellengetreu; ebenso verwendet er zahlreiche Episoden, die in den Quellen erwähnt sind, übernimmt Personennamen, ohne ihnen bedeutendere Funktionen zu übertragen. Nach der Quellenlage ist (Č) wohl der komplizierteste Stoff; aber auch hier hält sich Šenoa in der Charakterisierung der Figuren und ihrer Handlungen und Konflikte an die Dokumente, und seine Beschreibung de Dominis' entspricht dem Wortlaut der Quelle:

"...fuit enim ambitiosus, turbulentus, rerum novarum cupidus, tenax opinionum, quas semel imbiberat, in primis autem callidus et versutus, qui omnes simulandi ac dissimulandi artes nosset at captandos aliorum animos et presertim ad gratiam principum virorum aucupandam: quo factum est, ut neque Societas (t.j. jezuvitska) superbi et iniqui homines mores, neque ipse disciplinam societatis pati posset".²

Bei aller Quellentreue handelt es sich bei Šenoa nicht um willkürliche Übernahme, sondern um durchdachte Auswahl des Stoffes und des Quellenmaterials im Hinblick auf sein Ziel: auf Verlebendigung und Glaubwürdigkeit der Vergangenheit, damit sie für die Gegenwart Gültigkeit gewinnt, ohne dabei die Gegenwart selbst zu erwähnen. Deshalb übernimmt er gern wörtlich überlieferte Aussagen von Personen, damit die Menschen der Vergangenheit in ihrem direkten Befangensein sich selbst glaubhaft machen und nicht durch konstruierte Aussagen unwirklich erscheinen.

In Anlehnung an die gefundenen Quellen setzt Šenoa auch die Phantasie ein, vor allem an Stellen, die die Meinung des Autors unmittelbar vertreten sollen. Wo die Quellen nicht so aufschlußreich sind, kann die Phantasie im Sinne der Geschichtsauffassung des Autors ergänzen, ohne die Historie zu verfälschen. Sie kann außerdem das Kolorit ausmalen, das Šenoa z.B. durch die Schilderung von Familienszenen, Festen und anderer volkstümlicher Bräuche zu vervollständigen suchte.

d) Die Nation als integraler Faktor

Das Zentralproblem, dem sich die beschriebenen sozialen Schwerpunkte unterordnen, ist das Problem der Nation. Daß Šenoas Romane nicht im gleichen Maße als sozialorientierte Werke zu bezeichnen sind wie seine in der Gegenwart spielenden Erzählungen, läßt sich anhand der Beobach-

¹ vgl. dazu ausführlich Antun Barac, 1926, S. 58 - 61.

² Šime Ljubić, 1870, S. 8, zitiert nach O. Daniel Farlati "Illyricum Sacrum" III.

tung beweisen, daß in den Romanen jeweils die ganze Gesellschaft geschildert wird: In allen Romanen treten Vertreter aller Stände auf, so daß ein lebendiges und umfassendes Bild der gesellschaftlichen Wirklichkeit in einer räumlich begrenzten Umgebung entsteht, nicht nur ein Ausschnitt. Trotz der verschiedenen Schwerpunkte in den Romanen sind diese deshalb ideell sehr eng miteinander verknüpft; die zahlreichen Themen, Motive und Handlungen sind unter der Grundidee der Nation zusammenzufassen.

Das hat politische Gründe. Während des ganzen 19. Jahrhunderts spielt die Entwicklung zu einer eigenen Nation in Kroatien die wichtigste Rolle. Dieser Forderung entsprach auch die Literatur; ihre alten Themen wurden nur noch in ihrer Beziehung zum Universalbegriff der Nation anerkannt. Die ideale exklusive Bedeutung des illyrischen Nationsbegriffs ("biti Ilir to znači biti Hrvat") wurde in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts konkretisiert: Das Hauptthema "nacija" bekommt Akzente, die mit den Schlagwörtern "narod", "domovina", "sloboda" (protiv tiranosti) und "sloga" überall in der Literatur auftauchen. In der ganzen Zeit des kroatischen Romantizismus, in der Epoche des nationalen Kampfes für einen einheitlichen Staat, mußte sich das Individuum der angestrebten Ganzheit unterordnen. Darin liegt die Originalität der kroatischen, der südslawischen Romantik: Während in Westeuropa der Individualismus blühte, Gefühle der Passivität und Melancholie vorherrschten, steht bei Šenoa das kroatische Schlagwort "akcija" im Mittelpunkt; anstelle des deutschen Pessimismus ist der Glaube an die Zukunft die geistige Triebkraft in Kroatien.¹

Nach der Revolution von 1848 stagniert die Literatur, der Glaube an die Zukunft war enttäuscht worden. Die Zeit des Absolutismus und der Germanisierung lähmt die literarische Kraft des Illyrismus; die repräsentative Rolle des illyrischen Schriftstellers und Agitators wurde ersetzt durch provinzielle, naive, nach Westen orientierte Literaturerscheinungen. Für die nacija scheint es keine Hoffnung zu geben. Erst Mitte der 60er Jahre suchen die Schriftsteller wieder nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

¹Antun Barac, 1954, I, S. 150 f.

Šenoa stand, wie alle Schriftsteller seiner Zeit, in dem grundlegenden Gegensatz zwischen der Forderung nach Verwirklichung der gesellschaftskritischen Funktion der Literatur und dem Bewußtsein der Aufgabe, die kroatische Nation zu festigen und zu stärken. Aus diesem Gegensatz ergibt sich die verzögerte Entwicklung der realistischen Strukturen in Kroatien, die dazu führt, daß der historische Roman - zu spät für die realistische Epoche - noch relativ lange erhalten bleibt, weil hier die nationale Thematik am stärksten zum Ausdruck kommt.

Mit der Forderung nach Realismus in der Literatur - zum ersten Mal 1865 in Šenoas "Naša književnost" gestellt - tritt die Erkenntnis von der Notwendigkeit der Revolution¹ in den Vordergrund; dabei geht es nun nicht mehr nur um die nationale Freiheit, sondern, damit verbunden, um das Recht des einzelnen. In diesem Kontext ist der auf das Individuum konzentrierte und damit bürgerliche Nationsbegriff Šenoas zu verstehen, der für seine ganze Generation gilt, und der den Ausgangspunkt für den späteren radikalen Realismus in der kroatischen Literatur bildet.

Die Orientierung des Nationsverständnisses auf das Individuum zeigt sich in drei Themenkomplexen, die das ideelle Spannungsfeld, die sittlichen Normen und das Weltbild der Romane Šenoas veranschaulichen. Wir folgen in dieser Aufzählung Lasić, der die folgenden Akzente für alle Romane der Šenoina doba gesetzt hat:

- a) tema ljubavi
- b) tema patriotizma i nacionalne nezavisnosti und
- c) tema ljudske jednakosti i društvenog raslojavanja.²

Diese Thematik zeigt die Differenziertheit des übergeordneten Nationsbegriffs. Die Durchführung dieser drei Themen innerhalb des Zentralthemas beschreibt Lasić sehr ausführlich nicht nur an den Romanen Šenoas, sondern an denen der ganzen Epoche. Auf eingehende Untersuchung der moralischen Schwerpunkte in der Thematik kann deshalb hier verzichtet werden. Lasić kommt im wesentlichen zur Feststellung der Typisierung

¹Stanko Lasić, 1965, S. 165.

²ebda.

der Vorgänge, die auf diese Grundthematik zurückgeht. In den Darstellungstendenzen der Romane werden die Grundthemen auf anderer Ebene wieder aufgenommen.

DRITTES KAPITEL: ZUR DARSTELLUNG

Die Problematik der kroatischen Literatur im 19. Jahrhundert, ihr Verspätungscharakter im Vergleich mit den westeuropäischen und russischen Verhältnissen zeigt sich darin, daß der historische Roman in Kroatien relativ spät einsetzt, dafür aber besonders lange dauert und Eigenheiten beibehält, die der national-politisch geprägten Situation der Zeit, ihrer gesellschaftlich-aufklärerischen Ideologie angemessen sind.

Auch Aufbau und Darstellungsart der Romane Šenoas dokumentieren die zusätzliche politische Funktion der Literatur und kennzeichnen sie als eine Art politisches Asyl, wo außerästhetische propagandistische Elemente eine wichtige Rolle spielen.

1. Aufbau und Komposition der Handlung

Im Gegensatz zu dem gleichzeitig mit Šenoas Romanen entstandenen historischen Roman Tolstojs, "Krieg und Frieden", sind Šenoas Romane reich an Handlung, "wenn man unter Handlung eine zweckmäßig gestaltete Folge von Ereignissen versteht, die zu einem Ende führen".¹ Stender-Petersen sagt: "In Tolstojs Romanen geschahen die Dinge nicht, sie waren".² Bei Šenoa ist es umgekehrt.

Schon beim Betrachten des Geschehnisumrisses der drei Romane fallen Gemeinsamkeiten in der Anlage der Handlung auf, die für Šenoa typisch sind. Anhand dieser Gemeinsamkeiten lassen sich erste Einsichten in das Werk als Ganzes gewinnen.

In allen drei Romanen dominiert das Geschehen. Dieses Geschehen verläuft in verschiedenen Handlungssträngen. Zwei Hauptstränge können wir in jedem Roman wiederfinden: die historisch-politische Handlung und die private Handlung.

Das äußere Aufbauschema ist relativ einfach und leicht überschaubar. Alle historischen Romane sind in Kapitel ohne Kapitelüberschriften unterteilt. (Z) enthält 26, (S) 45 und (Č) 18 Kapitel. Entsprechend zur

¹ Adolf Stender-Petersen, 1957, II, S. 386.

² Adolf Stender-Petersen, 1957, II, S. 387 (Hervorhebungen im Original).

Anzahl der Kapitel verhält sich der jeweilige Buchumfang. (S) umfaßt die meisten Seiten (371), (Č) die wenigsten (141), in der Mitte liegt (Z) (318).

Die einzelnen Kapitel sind oft in weitere Unterabschnitte gegliedert, die äußerlich gekennzeichnet sind. Jedes neue Kapitel setzt mit neuer Zeit- und Ortsangabe ein, oft bringen auch schon die Unterabschnitte einen Schauplatzwechsel oder einen späteren Zeitabschnitt. Das häufige Schwenken des räumlichen Blickwinkels ist typisch für Šenoas Romane. Dadurch wird vor allem auch Spannung erzeugt, die die Handlung vorantreibt. Außerdem wird die Handlungsbreite vergrößert: d.h. es wird so die Schilderung zahlreicher verschiedener Situationen, Personenkreise und Handlungskomplexe möglich. Ordnend wirkt bei dieser Vielfalt die Zeit, die stets vorwärtsschreitet und der alle Ereignisse, seien es politische Konflikte, Liebesgeschichten, Milieuschilderungen und auch Erzählerreflexionen, untergeordnet sind.

a. Handlungsstränge

Bezeichnend für den Verlauf der Handlung ist ihre Einlinigkeit auf verschiedenen Ebenen. Diese Ebenen sind einmal die politische vor historischem Hintergrund, zum anderen die private. Um dies zu veranschaulichen, soll exemplarisch an (Z) ausführlich der Handlungsverlauf auf diesen beiden Ebenen verfolgt werden. In (Z) ist die politisch-historische Handlung der Streit der Zagreber Bürger mit Gregorijanec und dessen Anhängern um Medvedgrad; die private Handlung ist die Liebesgeschichte zwischen Dora und Pavao und ihre Verwicklungen. Beide Handlungsstränge verlaufen zunächst unabhängig voneinander, aber je weiter der Roman fortschreitet, desto mehr werden sie miteinander verquickt.

Das erste Kapitel führt nach kurzer Skizzierung der allgemeinen Situation - Zagreb am Ende des 16. Jahrhunderts - ins persönliche Geschehen ein: Die von Magda und ihrem Vater wohlbehütete schöne Bürgerstochter Dora Krupić, in die sich der Bösewicht Grga Čokolin vergeblich verliebt hat, macht den Leser neugierig darauf, wer denn der wirklich Glückliche sei.

Das zweite Kapitel unterbricht diesen Gedanken und stellt Stjepko, den Hauptvertreter der Gegenpartei - sowohl im privaten wie auch im politischen Geschehen - vor: Vor der Burg Medvedgrad wird der Leser, indem

er das Gespräch des Burgherrn Stjepko Gregorijanec mit dem Domherrn und Chronisten Antun Vramec belauscht, in den politischen Konflikt eingeführt.

Das dritte Kapitel knüpft an das erste an; Pavao Gregorijanec und Dora begegnen sich: Pavao tritt damit in den Kreis der Bürger.

Im vierten Kapitel liegt das Hauptgewicht wieder auf der politischen Ebene. Die Einführung in das politische und private Geschehen ist abgeschlossen, und der Konflikt spitzt sich ab Kapitel V in beiden Handlungssträngen zu. Die Ebenen wechseln rascher, die Kapitel sind meist zwei- und dreigeteilt; jedes enthält einen Abschnitt aus dem Leben der Bürger, dem politischen Ränkespiel des Adels und oft noch eine Begegnung zwischen Pavao und Dora, deren Geschichte beide Parteien verbindet. In den Kapiteln V - VIII nimmt das private Geschehen an Dramatik zu, VIII bis XI führen zur ersten Katastrophe, der Entführung Doras und ihrer Rettung. Die Katastrophe wird herbeigeführt von Stjepko und dem Intriganten Čokolin, gelöst mit Hilfe des "romantischen Ritters" Jerko. Die Gegensätze vertiefen sich durch Klaras Verführungsversuch an Pavao, der der Falle aber widersteht. Damit ist zunächst für eine Weile die Spannung vom privaten Geschehen um Pavao und Dora genommen. Sie erhöht sich jetzt in den Kapiteln XII - XV wieder mehr auf politischer Ebene.

In Kapitel XII werden nach einem informierenden Erzählerbericht die dort gerafft erzählten historischen Ereignisse des Jahres 1577 in Kroatien am konkreten Beispiel exemplifiziert: der Ban Drašković hat auf Drängen der deutschen Generäle abgedankt, auch Alapić legt die angebotene Banuswürde zum Schrecken der Stände und Orden nieder. Das Problem taucht nach kurzer Unterbrechung durch die Kapitel XIV und XV im XVI. Kapitel wieder auf.

Denn während die politischen Ereignisse bei den Zagreber Ständen sowie beim Adel und der Geistlichkeit größte Unruhe hervorrufen, drängt es auch auf privater Ebene zu neuer Handlung der beteiligten Personen, die immer zahlreicher werden und das Geschehen vorantreiben. Episodenhaft ist die Geschichte der Nebenpersonen eingesprengt, die eindeutige Funktionen im Ganzen des Geschehnisverlaufs haben: Sie halten die Spannung aufrecht, geben das Kolorit ab und tragen zur Erklärung der Hintergründe der Geschichte bei. Wie sich zuvor Jerko im Gespräch seinem unwissenden Halbbruder Pavao zu erkennen gibt (Kapitel IX), so erfährt

der Leser aus dem Gespräch zwischen Jerko und Radak, der beiden Helfer und Freunde Pavaos, die Geschichte von Miloš Radak. So wie Jerko ein Opfer charakterlichen Versagens seines Vaters Stjepko Gregorijanec ist, ist Radak der Leidtragende der Schandtaten des Verräters Čokolin. Beziehungsvoll ist hier nicht nur der ständige Gegensatz zwischen guten und bösen Taten und Gestalten, sondern auch der Standpunkt, von dem aus moralisch gewertet wird.

Weiter spult sich das politische Geschehen in den nächsten Kapiteln ab (2. Teil Kapitel XV bis einschließlich XVII): Politische Gespräche der Bürger wechseln mit Erzählereinschüben und Situationen aus dem täglichen Leben der Städter in Zagreb. Kroatien erhält wieder einen Ban. Es kommt zum offenen Ausbruch der Streitigkeiten zwischen Gregorijanec und den Zagrebern. Bei einem hinterhältigen Überfall der Leute Stjepkos wird Krupić schwer verletzt. Deswegen wollen die Bürger Klage beim Banus Ivan Ungnad erheben, der jedoch inzwischen Werkzeug der Intrigen der schönen Klara Gruber geworden ist, die er geheiratet hat.

Kapitel XVIII erhöht die Spannung. Es beginnt mit einer Liebesidylle zwischen Pavao und Dora; der Leser spürt die Ruhe vor dem Sturm, aus der ihn das Stimmengewirr der Zagreber Stadtherren aufschreckt.

Immer dichter drängt sich jetzt - gegen Schluß - das Geschehen zusammen. Wiederum in raschem Wechsel spielen sich die Begebenheiten auf den Ebenen des öffentlichen Lebens und des privaten Geschicks ab. Immer enger wird das Netz, das beide Handlungen durch die Personen und ihre Intrigen unauflösbar miteinander verknüpft. Die letzten sieben Kapitel (XIX bis XXVI) springen von Bürgerunruhen zu Klaras wahnsinnigem Ritt nach Mokrice, von Gesprächen zwischen den Bürgern und Ungnad, zur mißglückten Episode zwischen Oberst Pernhart und Dora, die von Jerko verhindert wird. Rasend vor enttäuschter Liebe zu Pavao beschließt Klara mit Hilfe des gedemütigten Čokolin, Dora zu vergiften. Nach der Tat überrascht Pavao am Sarg der geliebten Braut die Mörderin und zwingt ihr das Geständnis ab. Sie wird wahnsinnig und auch Čokolin erhält seine Strafe. Jerko und Radak, seine Feinde, jagen ihn in der Weihnachtsnacht zu Tode.

Auch das politische Geschehen wird zu Ende geführt: Der König hat eine neuerliche Prüfung der Urkunden um die Eigentumsverhältnisse zwischen Zagreb und Gregorijanec befohlen, Ungnad überredet im Geheimen

den gebrochenen Gregorijanec, seiner Vicebanuswürde zu entsagen. (Der Erzähler schiebt dazu wieder den historischen Hintergrund ein). Es kommt zum öffentlichen Friedensschluß mit den Zagrebern, die ihr Recht bekommen. Das historisch beglaubigte Erdbeben veranschaulicht die Niederlage Stjepkos. Mit einem lyrischen Schluß zum Lobe der kroatischen Heimat und der hoffnungsvoll aufstrebenden Stadt Zagreb schließt der Roman.

Bei einem schematischen Vergleich der beiden Handlungsebenen ist in den Kapiteln I - VII noch eine gewisse Parallelität festzustellen, weil die beiden Ebenen zunächst einander abwechseln. Die Kapitel VIII - XI bringen hauptsächlich privates Geschehen, ab Kapitel XII bis Kapitel XVII überwiegt der Anteil der politischen Ereignisse, wobei der Erzähler viele historische Details berichtend nachholt. Die Kapitel XVIII - XXIII stellen wieder - etwa im Verhältnis 2 : 1 das Private in den Vordergrund, in den drei Schlußkapiteln wird das politische Geschehen zu Ende geführt, die privaten Schicksale werden nur noch erwähnt, sie sind in die Historie integriert. Diese Zusammenstellung ist stark vergrößert, weil sie nur die Haupthandlung berücksichtigt und die Nebenhandlungen, die z.T. auch ganze Handlungsstränge bilden, außer acht läßt - allerdings, um nicht den Eindruck entstehen zu lassen, daß zahlreiche selbständige Handlungen existieren. Die Nebenhandlungen - etwa die Geschichte Jerkos und Radaks - sind Episoden, die in ihrer Funktion unmittelbar zu den Haupthandlungen gehören, ebenso die Darstellung von Klaras Leben, die Bürger szenen, die Einzelvorfälle des Kampfes zwischen Gregorijanec und den Bürgern. Die Nebenhandlungen sind oft nur Vorfälle, Szenen, die die Tendenzen des Ganzen betonen und unterstreichen.

Dem Handlungsaufbau mit zwei Hauptsträngen entspricht - und tritt hier noch klarer hervor - der von (S); allerdings ist hier das Verhältnis zwischen privatem und politischem Geschehen wesentlich zugunsten der Politik verschoben, denn in diesem Roman tritt das Private, die Liebesgeschichte, in den Hintergrund. Die Liebe Janas zu Mogaić, ebenso wie die Sofijas zu Milić, korrespondiert jeweils zur politischen Ebene auf beiden Seiten: der Partei der Bauern und dem uneinigen Stand des Adels. Der Roman ist auch deutlicher gegliedert und nicht so hektisch im Ablauf wie (Z), wo die Schwerpunkte viel häufiger wechseln. In (S) liegt im ersten Teil das Hauptgewicht auf der Handlung um den Adel und sein Verhältnis zu den Bauern. Die Häuser Hening, Tahi, Milić, Gregorijanec,

auch Ilija Gregorićs und Gubec', der Bauernführer, werden gezeigt, während die zweite Hälfte des Romans (bzw. vom Titel her die erste Handlung) in der Hauptsache vom Bauernaufstand, seiner Vorbereitung, dem Verlauf und seinem Ende selbst bestimmt wird. Die jeweils dazugehörige Liebesgeschichte bleibt untergeordnet und dient mehr dazu, aus beiden Handlungen einen Komplex zu bilden. Lasić betont sogar, daß (S) der einzige Roman der Šenoina doba bliebe, in dem sich die Liebesintrige auf ein Minimum reduziert und völlig in den Grundverlauf der Handlung einfüge.¹

Auch in (Č) überwiegt die historisch-politische Handlung; die die private Sphäre veranschaulichende Liebesepisode zwischen Juriša Orlović und Duma ist eingeflochten, ebenso die Liebesgeschichte zwischen Klara, der Tochter Martin Posedarićs, und Jura Daničić. Die Schreckensherrschaft der Venezianer gegen die Uskokken in Senj, der sich die Einwohner von Senj doch schließlich erfolgreich widersetzen, steht als politisch-historisches Geschehen im Vordergrund. Ähnlich wie in (Z), wo Pavao Gregorijanec zwischen den beiden Haupthandlungssträngen vermittelte, pendelt Juriša Orlović zwischen beiden Handlungsebenen in (Č). Die private Ebene hat hier aber im Vergleich zu den anderen beiden Romanen meist episodenhaften Charakter. Die private Handlung korrespondiert als Unterhandlung zur politisch-historischen. Dafür wird vieles, was das Verständnis des politischen Teils erleichtert, umso ausführlicher ausgebreitet. Deshalb ist es bei (Č) schwieriger, die Episoden von der Haupthandlung zu trennen. Diese Haupthandlung ist vielmehr zusammengesetzt aus dem Ränkespiel Rabattas mit allen seinen notwendigen Nebenhandlungen (z.B. Besprechungen in Venedig) sowie dem Bild der Epoche, das sich in der Handlung mitentwickelt. Das Leben der Uskokken muß im einzelnen privaten wie im politischen Bereich gezeigt werden, um die allgemein-öffentliche Atmosphäre zu vergegenwärtigen. D.h. Nebenhandlungen sind nicht im gleichen Maß episodenhaft zu bewerten wie noch in (Z), wo schon die eigentliche Haupthandlung genug 'Atmosphäre' enthält.

Entsprechend dem von Roman zu Roman unterschiedlichen Tempo und der unterschiedlichen Intensität, mit der die Handlungsstränge miteinander verschmelzen, tritt auch die Krisis in (Z) stärker auf privater Ebene zutage, wengleich nicht nur das Schicksal Doras und Pavaos, sondern auch die Kämpfe zwischen Grič und Kaptol, zwischen Bürgern und Gregorijanec

¹Stanko Lasić, 1965, S. 188.

sich zuspitzen. In (S) liegt sie eindeutiger auf der historischen Ebene, da der Roman dem Bauernaufstand im ganzen mehr Interesse widmet als den Einzelschicksalen, die eher eingeflochten erscheinen. Dies gilt ebenso für (Č), wo die Verquickung beider Ebenen relativ am engsten ist.

Wenn man auch in allen drei Romanen diese beiden Ebenen, private und historisch-politische Handlung, gesondert verfolgen kann, so darf man doch nicht vergessen, daß sie im Grunde einen untrennbaren Komplex bilden, sich gegenseitig bedingen und ständig aufeinander bezogen sind. Das private Geschehen konkretisiert die politischen Ereignisse; die historisch-gesellschaftliche Situation wird in der privaten Sphäre anschaulich gemacht und begründet sie.¹ Diese Konzeption, nach der Šenoa seine Romane aufbaute, die zuerst parallele, im weiteren Verlauf immer mehr verschmelzende Verknüpfung privaten und historisch-politischen Geschehens ist für die ganze Šenoina doba musterhaft geworden. Stanko Lasić stellt in seiner Untersuchung des Romans der Šenoina doba auf breiterer Basis heraus, daß alle Romane dieser Zeit gerade in der Kompositionsweise der Handlung Ähnlichkeiten und Abhängigkeiten aufweisen. Er unterscheidet drei wichtige Kompositionstypen, wobei er unter Komposition den Verlauf des Geschehens versteht:

- a) linearno progresivna kompozicija
- b) kompleksno paralelna kompozicija
- c) spiralna kompozicija s linearno progresivnom okosnicom.²

Unter diesen drei Haupttypen ist der Typ b) mit komplex-paralleler Komposition der häufigste für die ganze Epoche Šenoas. Hier ist die Fabel aus mehreren autonomen Handlungen zusammengesetzt, die parallel verlaufen, sich verzweigen, trennen und schließlich in dem Punkt zusammenkommen, der die Lösung des Dramas enthält. Jeder der autonomen Einzelhandlungen kann entweder mit einigen Episoden durchsetzt sein oder kann subjektive Retrospektiven und Vorausdeutungen in sich einschließen.

¹Vgl. Wellek-Warren, 1963, S. 194:

"...Schon früh sagt Walter Scott, es sei der 'hervorstechendste Unterschied zwischen einer wirklichen und einer erdichteten Erzählung, daß in der ersteren die entfernten Ursachen der von ihr geschilderten Ereignisse im dunkeln bleiben..., während es in der letzteren einen Teil der Pflichten des Dichters ausmacht, für alles eine Erklärung zu geben'." (Scott zitiert nach S.L. Whitcomb, Study of a Novel, Boston, 1905, S.6)

²Stanko Lasić, 1965, S. 187.

Dieser Kompositionstyp deckt sich mit unseren Beobachtungen zum äußeren Aufbau der historischen Romane Šenoas, obwohl in der Einzeluntersuchung Lasić ein komplizierteres Schema findet. Er geht z.B. bei (Z) von vier parallelen Handlungen aus und unterscheidet die Handlungsstränge (radnje) um die Gričani, die Plemići, um Dora und um Klara. Diese Handlungsstränge vereinigen sich nach anfänglicher Selbständigkeit und fließen linear-progressiv weiter, so daß bei (Z) ebenso wie auch bei (Č) zwei Kompositionstypen (a) und b) ineinander übergehen.

Da die Handlungen um die Gričani, die Plemići, um Dora und um Klara nicht selbständig verlaufen, sondern ineinandergreifen, weil die Konflikte sich gerade darin entwickeln, daß die Personenkreise nicht unabhängig voneinander agieren, sondern aufeinander bezogen sind, wollen wir bei unserer ersten Unterscheidung bleiben, so aufschlußreich diejenigen von Lasić auch sind, besonders im Hinblick auf sämtliche von ihm zur Šenoina doba gezählten Romane.¹

Lasić stellt für die Gesamtheit der Romane der Šenoina doba eine Steigerung fest: einerseits werde die Komposition immer komplizierter - je später das Erscheinungsjahr -, andererseits aber auch gleichzeitig übersichtlicher.² Wir können an diese Bemerkung mit der Beobachtung anknüpfen, daß, je mehr Episoden die Haupthandlung begleiten (spiralförmig, wie Lasić mit dem dritten Haupttyp meint), doch diese Episoden desto eindeutiger die Tendenzen der Haupthandlung unterstützen.

b) Das Prinzip des Konflikts

Die beiden Handlungsstränge, die zwar ihren eigenen roten Faden haben, machen gerade durch das Hin- und Herpendeln im Romanverlauf und durch das Ineinanderübergehen eine Spaltung des Erzählten in Gegensätze bewußt, die einander in dauernder Spannung bedingen. Wie sich das im reinen Ablauf des Geschehens spiegelt, haben wir gezeigt.

Entscheidend - formal wie inhaltlich - ist, daß die Ereignisse sich in diesen Gegensätzen entwickeln. Die treibenden Kräfte für das Fortschreiten der Handlung sind nicht in erster Linie Personen- oder Erzählerreflexionen, sondern vor allem die stets sich erneuernden Konfliktsituationen;

¹Stanko Lasić, 1965, S. 163 f.

²Stanko Lasić, 1965, S. 186.

in zahlreichen Konflikten stoßen in beiden Handlungssträngen und im Gesamtvorgang die Gegensätze aufeinander und verlangen neue Entscheidungen. Die Konflikte spitzen sich zu und drängen auf einen Höhepunkt, eine Krise zu.

Mit diesem Grundzug des Konflikts, der Krise, wäre eine Zuordnung der Romane zu gewissen Grundtypen oder Typenreihen möglich, wie sie etwa Robert Petsch, Edwin Muir, Günther Müller, Edward M. Forster, Wolfgang Kayser und Eberhard Lämmert aufgestellt haben.¹ Man muß aber den Konflikt als Aufbauprinzip bei Šenoa in einem weiteren Rahmen sehen, etwa im Sinne von Wellek-Warren, die das dramatische Element betonen, das der Begriff "Konflikt" einschließt.²

Unter diesem Aspekt treten besonders das gesellschaftspolitische und soziale Moment in der Geschichtsauffassung Šenoas in den Vordergrund. Der Konflikt, der in den früheren Romanen der meist nachahmenden kroatischen Literatur in erster Linie um der Handlung willen gesucht wurde, um die Handlung voranzutreiben, sie auszugestalten und zu variieren, gewinnt bei Šenoa übergeordnete Bedeutung. Am Konflikt entwickelt sich die Handlung und nicht umgekehrt.

¹Mit dem Vorhandensein einer und mehrerer Krisen, dem Nebeneinander verschiedener Handlungsstränge vermischen sich in Šenoas Romanen vor allem die Hauptmerkmale zweier Großformen des Romans, die Günther Müller, 1953, S. 1-14, aufgestellt hat. In dieser Unterscheidung hebt sich der Roman Šenoas vom Bautyp des Bewußtseinsromans und demjenigen der chronologischen Umstellung ab.

Die Einteilung Eberhard Lämmerts, 1968, S. 35-43, in Typenreihen knüpft an Müller an, geht aber über ihn hinaus, weil sie schon mehr Synthese der verschiedenen Elemente der Erzählstruktur ist. So werden bei Lämmerts Analyse bereits hier die Zeitverhältnisse mit einbezogen, ebenso wie die Funktion der Hauptfiguren. Lämmert nennt diese Art von Romanen Krisengeschichten (S. 36): "Erzählungen (dieser Art) haben bestimmte Vorfälle und Begegnungen mit ihren Ursachen und Konsequenzen zum Gegenstand", - während andere Romane etwa bestimmte Hauptfiguren in ihren verschiedenen Lebenssituationen schildern. (Hervorhebung im Zitat im Original)

²Wellek-Warren, 1963, S. 194:

"Man setzt für gewöhnlich voraus, daß in allen Handlungen Konflikt einbegriffen ist (der Mensch im Kampf mit der Natur, der Mensch im Kampf mit anderen Menschen oder im Kampf mit sich selber; aber ähnlich wie bei der 'Handlung' muß auch diesem Begriff eine weite Bedeutung zugestanden werden. Konflikt ist etwas 'Dramatisches'; der Begriff deutet auf irgendeinen Wettstreit zwischen annähernd gleichwertigen Kräften hin, auf Aktion und Gegenaktion. Aber es gibt Handlungen, die sich mehr in einer einzigen Linie oder Richtung bewegen und von denen man besser als Jagd oder Verfolgung spräche".

Weil er in seiner eigenen empirischen Wirklichkeit den Konflikt als den Zusammenstoß zweier oder mehrerer entgegengesetzter Kräfte der Gesellschaft und Nationen erfährt, erkennt Šenoa ihn auch für die Vergangenheit als wesensmäßig. Durch die Romanhandlung wird dieser Konflikt in einen dichterischen Zusammenhang gebracht, so daß er, indem er fortwährend wiederholt und modifiziert wird, thematisch wird und sich die Handlung unterordnet.

Das zeigt sich deutlich in der medias-in-res-Technik, die Šenoa in allen drei Romanen anwendet. Es geht dem jeweiligen Konflikt keine lange vorbereitende Handlung voraus, sondern in jedem Kapitel ereignet sich der Zusammenstoß von neuem, sehr rasch und sehr plötzlich und als Grundprinzip für die Romane erkennbar. Der Zusammenstoß ereignet sich dabei auf allen sozialen Ebenen; er verbindet - so paradox das klingt - diese Ebenen geradezu.

In (Z) geht es hauptsächlich um den Konflikt zwischen Adel und Bürgertum, besonders auf Zagreber Zustände lokalisiert. Das erste Kapitel zeigt einen Ausschnitt aus dem Leben der Zagreber Bürger, zuerst breiter das Marktleben, dann das Haus Krupićs, in dem bereits auf einen Konflikt angespielt wird: Grga Čokolin, der das verräterische Element im eigenen Volk verkörpert, wollte Dora Krupić heiraten. Weil ihm das nicht gelingt, intrigiert er nun, wo er kann, gegen die Bürger und gegen Krupić ganz besonders. Das zweite Kapitel stellt bereits die Gegenpartei vor: den Adel in Gregorijanec, dem von (dem kanonik) Vramec mitgeteilt wird, daß die Bürger wegen der Burg Medvedgrad und der Saveüberfahrt Kraljev brod Klage beim königlichen Gericht erhoben haben:

"Još jedno. Zagrepčani udariše pravdom na tebe, da ti otmu Medvedgrad i Kraljev brod. Zamalo pući će sud. Kraljevski suci prevrću, čujem, stara zagrebačka pisma. Bogzna, nemaju li zagrepčani t i t u l u m j u r i s? -
- Nikad! - zaviknu Gregorijanec skočiv na noge; - moje je pravo jasno kao sunce na nebu."¹

Schon innerhalb dieses Kapitels sind weitere Konflikte angedeutet: der Konflikt des Adels mit dem Ausland, mit Österreich einerseits, der Kampf mit den Türken andererseits.

Jedes neue Kapitel enthält Gegenüberstellungen, neue mögliche Konstellationen; die Handlung schafft oft nur die Übergänge zu neuem Zusammen-

¹August Šenoa, (Z), S. 32.

prall. Und sie leistet die objektive, gesellschaftlich-geschichtliche Vorbereitung, d.i. Zeichnung der allgemeinen Lebensbedingungen, Probleme usw., die den Leser zum mitfühlenden Teilnehmer einer Krise macht. Šenoa will den Leser zum vergleichenden Teilnehmer einer Krise machen. Sein Mitfühlen ist nicht mehr romantisch-sentimentalistisch (wie bei seinen Vorgängern), sondern es ist aufklärerisch. Šenoa zeigt diese Krisen nicht nur auf, sondern er bewertet sie sofort. Die Wertung erfolgt durch Sympathieverteilung; um beim Beispiel des (Z) zu bleiben: das Bürgertum kämpft bei ihm mit fairen Mitteln. Es wird deshalb auch vom mächtigen, jähzornigen Gregorijanec (oder auch von Klara Ungnad) dauernd übervorteilt, betrogen und gequält. Man denke nur an die Szene am Steintor, wo Krupić von Gregorijanec mißhandelt wird.¹

In (Č) und (S) fällt die gleiche Darstellungsart der Konflikte auf. Die Anliegen der vom Autor vertretenen Partei werden ausführlich gerechtfertigt; die "positive" Partei wird in ihrem friedlich-bürgerlichen und versöhnlichen Alltagsleben gezeigt. Die Idee der sozialen Harmonie, die die national-patriotische Idee einschließt, wird in dieser Partei bewußt angestrebt, ebenso in jeweils einem exemplarischen persönlichen Fall, den der Autor erfindet, um die Möglichkeit einer Versöhnung vorzustellen.

Im (Z) ist es die Verbindung zwischen Dora und Pavao, aber auch die romantische Bruderschaft zwischen Pavao und Jerko, des illegitimen Sohnes von Stjepko Gregorijanec, der die Mutter Jerkos vertrieben und ihrem Schicksal überlassen hat. Auch in (S) zeigen sich solche Möglichkeiten der gesellschaftlichen Versöhnung. Jana und Sofija sind "Milchschwestern", obwohl sie aus verschiedenen sozialen Schichten stammen. Sofija setzt sich für das Glück ein; Tomo Milić rettet Đuro im Kampf gegen die Türken. Im gleichen Sinn versucht Gubec immer wieder, im Konflikt zu vermitteln, indem er die Rechte und Forderungen der Bauern bei Tahi zunächst höflich vorbringt und versucht, einen friedlichen Ausgleich zwischen den Parteien herbeizuführen und Mogaić ohne Gewalt zu befreien.²

Der Konflikt, der latent in der historischen Situation vorhanden ist, wird immer dann ausgetragen, wenn die Vertreter der entgegengesetzten Parteien auf menschlicher Basis zusammentreffen. Diese menschliche Basis

¹August Šenoa, (Z), S. 225 - 228.

²August Šenoa, (S), S. 80 - 98.

verkörpert zugleich auch das Prinzip des Ausgleichs, der Vermittlung, das Šenoa als Anhänger des Konservatismus empfiehlt. Die Lösung der Konflikte wird in seinen Romanen deshalb meist nicht etwa durch Racheakte herbeigeführt – dies sind nur romantische Relikte, die auch den romantischen Figuren zugewiesen werden –, als vielmehr durch versöhnliche Kräfte, deren Vertreter vor allem Alapić, Gubec, Ambroz Gregorijanec, Ćiprijan und Posedarić sind. Diese Versöhnung geht von den hervorragendsten Kroaten aus, die doch eigentlich das "Recht" und die Kraft hätten, viel radikaler ihr Ziel anzustreben, als sie es wirklich tun. Der Beweggrund für ihre Zurückhaltung und Anständigkeit ist ihr eigentliches Ziel, das über allen Konflikten steht: Menschlichkeit und Nächstenliebe, die die Voraussetzung für die Verwirklichung einer Einheit aller Klassen und Stände ist. Erklärlich sind dieses Verhalten und diese Ansicht Šenoas nicht nur aus seinem philanthropischen Denken, sondern auch daraus, daß zur Zeit Šenoas das Bürgertum, dessen Rechte er vor allem vertrat, erst auf dem Wege zu größerer Macht war.¹

c) Die zeitliche Ordnung

Das konservative Element in Šenoas Romanen bestätigt sich auch im Prinzip der zeitlichen Ordnung. Angesichts der zahlreichen Konflikte, der Intrigen, Gegensätze und Verwirrungen, die Unordnung und Aufruhr stiften, gibt es ein verlässliches Element, das Ordnung herstellt und eine gewisse Ruhe garantiert: der stetige Fluß der Zeit, dem sich alle Handlung fügt.

Deshalb liegt ein wesentliches, in allen drei Romanen gleichermaßen streng durchgeführtes Kompositionsmerkmal im Beibehalten der zeitlichen Chronologie. Die Folge, das "und dann" sind unangefochtene Bedingungen. Dadurch, daß der objektive Zeitablauf den Vorrang vor individuellem Zeiterleben oder Zeitempfinden etwa der Romanpersonen hat, wird der Wert des Absoluten, Dauernden betont. Es gibt keine Vorgriffe auf Ereignisse, die

¹Barac, 1926, S. 97, sagt dazu:

"Šenoa nije mogao da bude radikalno i konzekventan realist, jer je buržoazija naša uza sve spoljašnje znakove ravnopravnosti, u njegovo vrijeme još bila slaba, a tragovi prošlosti odviše jaki, da bi se jednostavno moglo preći preko njih. No on je prvi svijesno naglasio realistički princip i izgradio svojom umjetnošću temelje za kasniji njegov procvat; tek metoda, kako on gleda na ljude, podsjeća na romantiku. Najkonzekventniji hrvatski realisti, Kozarac i Novak, stvarali su u doba, kad je naša buržoazija već osjećala punu vlast."

sich in der Handlungsgegenwart noch gar nicht abspielen, alles passiert der Reihe nach, die Zeit ist der Handlung übergeordnet. Deshalb wird sie auch jeweils am Kapitelanfang zuerst genannt. Sie ist die Vorbedingung für das nun erst einsetzende oder weiterlaufende Geschehen. Es gibt auch kein "Nachholen" im Sinne des Aufarbeitens oder Einarbeitens von zum Hauptgeschehen gehörender Handlung. Wenn Ereignisse aus der Vergangenheit (d.h. aus der vor der Gegenwartshandlung liegenden Zeit) auftauchen, wird ihnen doch nie das Niveau von Gegenwartshandlung eingeräumt, vielmehr werden sie von Personen, die sich gerade auf diesem Niveau befinden, berichtet, beiläufig erzählt oder erinnert. Der Eindruck vom stetigen Fließen der Zeit geht nie verloren, sondern wird durch stets genaues Datieren der Ereignisse noch unterstützt.

Die Zeit wird damit einerseits zu einem übergeordneten Ordnungsprinzip des Erzählten, sie hat aber auf der anderen Seite für das Geschehen selbst und für die handelnden Personen primäre Bedeutung.

Dabei wird allerdings bei allen Romanen dieser kontinuierliche gleichmäßige Ablauf der Geschehnisse oft künstlich durch Betonung der ungebrochenen Chronologie vorgestellt. Die stets wiederkehrenden Daten, Angaben über Tag, Stunde, Jahreszeit, kirchliche Festtage, Wetter sind dazu unentbehrliche Hilfsmittel.

Auf die strukturbestimmende Funktion der Romananfänge und -schlüsse ist seit Jean Paul vielfach hingewiesen worden¹, und so sind auch die Anfangssätze der Romane Šenoas für unsere Feststellungen aufschlußreich.

Der erste Satz von (Z) enthält das Datum, "na domaku šesnaestogavijeka", erweitert durch Angaben des Herrschers, "za kraljevanja Makse drugoga, a banovanja biskupa Đure Draškovića". Es folgt eine szenenartige Beschreibung des Markusplatzes in Zagreb, samt den Geschäften, die dort abgewickelt werden. Dann geht die Schilderung auf die Menschen über, die "stari Zagrepčani". Das 'stari' setzt den bewußten Gegensatz zur Gegenwart des Erzählers und des Lesers, die so in eine andere Zeit gehören und dort zusammengehören; diese Distanz wird durch Einschübe, wie

¹Vgl. etwa: P. Wohlfahrt, 1921/22, S. 147;

Wolfdietrich Rasch, 1959, S. 448 - 453;

Hermann Piwitt, 1961, S. 229 - 243 und

Norbert Miller (Hrsg.), 1965, darin insbesondere den Beitrag von Norbert Miller, S. 37 - 91.

"hvala budi bogu", gemildert, so daß die Zeiten wieder aneinanderrücken und Gemeinsamkeiten zwischen Erzählergegenwart und erzählter Gegenwart anklingen. Mit präziser Zeitangabe setzt (S) ein: "Bilo je po podne na izmaku mjeseca veljače, a ljeta Gospodnjega 1564." Das 'Jahr des Herrn' ist zwar einerseits die in der Handlungszeit übliche Ausdrucksweise, die sich aber eben erst herleitet vom allgemeinen Zeitbewußtsein: Zeit ist etwas Absolutes, Herrschendes, Übergeordnetes. Davon hat man auszugehen; die Personen und ihre Schicksale sind dieser Kraft unterworfen. Das gleiche gilt für (Č): "Bilo je popodne u kasnu jesen... Sa visina grivala bura, kanda će polomiti drevno hrašće oko Senja, kanda će senjske kule pobacati u more". Die Stadt, die Personen, ihre Aktionen, sind von Anfang an in die Zeit hineingestellt und abhängig von ihren Erscheinungen. Das ändert sich auch mit dem Verlauf der Romane nicht. Auch am Schluß eines jeden Romans hat die Zeit das letzte Wort, bzw. das schicksalhafte Wirken der Zeit, das in Wendungen ausgedrückt wird wie in (Č): "Ljeto za ljetom minulo, sunce za suncem ginulo..."¹ oder "Niko preminu bez muškoga ploda godine 1610, i nesta imena Gregorijančeva sa svijeta" in (Z).²

Unbeeinflußt und unverändert durch die stürmischen Ereignisse der Bauernunruhen zeigt sich die Natur (als Symbol der Zeit) am Ende des Romans (S): "Tiha bješe večer, mило je gledalo zalazeće sunce poštени dvorac i dobre ljude: tiho je bilo, samo miris cvijeća prhao je po svijetu...". Die Wendung des besonderen Ereignisses, das erzählt wurde, zurück ins Allgemeine bildet jedesmal den Schluß eines Romans. "A ti hrvatski mladi sokole moj, uberi taj cvijetak, za klobuk ga djени i ponosi se njime pred vijekom i svijetom."³

Bei Šenoa stehen auch zeitliche Gliederung und Kapiteleinteilung in enger Beziehung. Denn die Grenzen der Kapitel, ihr Anfang und Ende, fallen jeweils mit Zeitabschnitten zusammen, und das ausdrückliche zeitliche Markieren dieser Phasen erfolgt in chronologischer Ordnung.

Mit den kalendarischen Kapiteleingängen erhebt der Stoff Anspruch auf dokumentarische Glaubhaftigkeit und Tatsachentreue. Die Daten sind objektive Angaben. Daß Objektivität angestrebt ist, beweisen auch die fehlen-

¹August Šenoa, (Č), S. 139.

²August Šenoa, (Z), S. 318.

³August Šenoa, (S), S. 370, 371.

den Kapitelüberschriften. Während viele Romane in solchen Überschriften auf zentrale Ereignisse hinweisen, wird bei Šenoa eine solche direkte Beeinflussung des Lesers vermieden. Kapitelüberschriften deuten außerdem auf die subjektive Wirkung eines, der alles veranstaltet; und gerade dieser Eindruck soll ja in historischen Romanen vermieden werden. (In diesem Punkt ging übrigens Walter Scott, der Kapitelüberschriften setzte, andere Wege).

Nachprüfbar datierungen sind für den historischen Roman allerdings lebensnotwendig¹, und sie beschränken sich keineswegs allein auf Zeitangaben, sondern sie umfassen auch die Lokalisierungen des Geschehens. Durch die Häufigkeit, mit der Šenoa diese Datierungen anwendet, wird gleichzeitig die Tatsache hervorgehoben, daß das Geschehen stark auf Einzelereignisse hin geschürzt ist, die in jedem Kapitel einen Kern haben und in sich geschlossen sind. Die angestrebte zeitliche Kontinuität und der unaufhaltsame Ablauf wären ohne diese festen Punkte nicht so gesichert, sondern es entstünden eher zeitlich tote Strecken. Entgegen dem ersten Eindruck sind die Kapitel nicht zusammenhängende Ereignisketten, sondern eher Bilder, die oft, für sich genommen, einen nur recht kurzen Zeitraum umreißen, etwa einen Tag oder auch nur eine Stunde, so daß Erzählzeit und erzählte Zeit aneinander angenähert werden – eine Annäherung in formaler Hinsicht, wie wir sie schon als ein inhaltliches Grundmotiv, als Versuch, zwischen den Gegensätzen zu vermitteln, gefunden hatten.

d) Zusammenfassung

Für den Aufbau und die Komposition des Geschehens sind zusammenfassend vor allem zwei Merkmale kennzeichnend. Erstens hat der lebhafte Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen, der privaten und der historisch-politischen, die inhaltliche Spannung im Geschehen gezeigt. Diese Spannung kommt formal im Grundprinzip des Konflikts zum Ausdruck, von dem der Fortgang der Handlung abhängig ist. Die Handlung entzündet sich am Konflikt immer wieder neu, der natürlich seinen inhaltlichen Grund hat. Es entsteht so ein bewegtes Handlungsschema. Dabei wird hier das Wort Schema ganz bewußt verwendet, denn es deutet auf das Paradoxe im Handlungs-

¹Vgl. Hermann Piwitt, 1961, S. 235.

gefüge hin, daß nämlich - zweitens - bei allem Situationsreichtum, aller Hast, allem Vorwärtsschreiten eine gewisse Statik im Geschehen auffällt. Die Statik liegt jedoch mehr in einer bestimmten Regelmäßigkeit und Ordnung als etwa in einem Stillstehen der Handlung. Formal deutlich wird dieser Zusammenhang, wenn man den zahlreichen, chronologisch aufeinanderfolgenden Zeitangaben Bedeutung beimißt und - bei den Darstellungsmitteln - auch darauf achtet, daß die zahlreichen Situationen formal nicht immer "neu" sind, sondern sich recht häufig wiederholen.

So stellt sich schon beim ersten Lesen der Romane, beim ersten Überblick über die Ereignisse ein nicht nur inhaltliches Spannungsverhältnis heraus, das die thematischen Probleme und Absichten spiegelt. Die Spannung zwischen den Ebenen, zwischen den Parteien ist gleichzeitig eine Spannung in der Konzeption, die aber Lösung und Harmonie sucht. Bewegung und Ruhe wechseln dabei nicht einander ab, sondern sind ein Komplex, der beide Kräfte gleichzeitig in sich umfaßt. Einen theoretischen Hauptaspekt der Geschichtsauffassung Šenoas zeigt damit schon das System der Ereignisse in ihrem - bewegten und geordneten - Aufeinander-Bezogensein.

Diese ersten Beobachtungen zur Darstellungstechnik in Šenoas Romanen sind keineswegs nur für ihn kennzeichnend; es sind vielmehr Charakteristika des historischen Romans überhaupt, so wie ihn Walter Scott begründet hat in seiner Neigung zu bewegter, sprunghafter Darstellungsart in zeitlicher Gebundenheit.¹ Es kommt hier nicht darauf an, Šenoa unbedingt Originalität nachzuweisen, sondern es geht darum festzustellen, daß seine Darstellungsart Ausdruck eines bestimmten Bedürfnisses in der kroatischen Literatur, eines Bewußtseins seiner Zeit ist, der die Form des historischen Romans Šenoascher Prägung ganz besonders angemessen war.

Durch die Untersuchung einzelner Mittel der Darstellung wird dies deutlicher begründet.

2. Darstellungstendenzen

In der Darstellung, durch die Verknüpfungstechnik, die Personencharakterisierung, die Zeichnung der Schauplätze treten Tendenzen hervor, die die Funktion und Bedeutung der einzelnen Darbietungsmittel für das Ganze erkennen lassen und dadurch eine Absichtlichkeit, die Abhängigkeit von

¹Vgl. Kurt Gaebel, 1901, S. 54 f.

dem, was oben als Ideologie bezeichnet wurde, bestätigen.

Dabei sind in der Hauptsache drei Darstellungstendenzen zu unterscheiden: die dramatische, die romantisch-malerische und die didaktische. Alle drei haben ihre eigenen Kennzeichen und Schwerpunkte, sind aber schließlich nicht voneinander zu trennen, sondern überkreuzen sich und bedingen einander. Dramatisches in der Darstellung ist eng verknüpft mit Romantischem, dieses mit Didaktischem, Didaktisches wieder mit Dramatischem. Zur Veranschaulichung sollen die drei Tendenzen zunächst getrennt voneinander gesehen werden; zusammenfassend wird dann ihre Beziehung untereinander beleuchtet.

a) Dramatisches

In dem Spannungsverhältnis zwischen Bewegung und Verweilen, das den Aufbau der Romanhandlung jeweils bestimmt, in dem Konflikt als Grundprinzip der Handlung mit der ständigen Gegenüberstellung und Auseinandersetzung der Parteien ist schon Dramatik enthalten. Die Neigung zum Dramatischen spielt bei Šenoa überhaupt eine große Rolle. Seine Beziehungen zum Theater waren zeit seines Lebens sehr eng; er schrieb zahlreiche Theaterkritiken und auch eine Komödie, "Ljubica" (1867), war Mitglied des Theaterkomitees, später zwei Jahre lang künstlerischer Direktor (1868 - 1870) und schließlich bis 1873 Dramaturg am Zagreber Theater.

Was das dramatische Element in seinen Romanen betrifft, so hat Šenoa auch hierin, wenn auch indirekt, von Walter Scott gelernt; das zeigt der Vergleich mit dessen Romantechnik.¹ Wie wird diese Dramatik² nun im ein-

¹Georg Lukács, 1965, S. 48, erklärt das dramatische Element bei Scott: "Es ist kein Zufall, daß das Wachsen der historischen Bewußtheit bei Walter Scott gerade zu dieser Formungsart gedrängt hat. Da er alte, längst verschwundene Zeiten zu einem nacherlebten Leben auferwecken wollte, mußte er diese konkrete Wechselwirkung zwischen dem Menschen und seiner sozialen Umwelt in der breitesten Weise schildern. Das Einbeziehen des dramatischen Elementes in den Roman, die Konzentrierung der Ereignisse, die größere Bedeutung der Dialoge, d.h. der unmittelbaren Auseinandersetzung aufeinanderprallender Gegensätze im Gespräch, stehen im innigsten Zusammenhang mit dem Bestreben, die historische Wahrheit, so wie sie wirklich war, menschlich echt und doch für den späteren Leser nacherlebbar zu gestalten."

²Dramatik ist hier nicht als Gattung gemeint, sondern in Bezug auf den Vorgang des Erzählens.

zelenen darstellt, wie wirkt sie? Die dramatische Tendenz in der Darstellung ist für Šenoa - wie schon für Walter Scott - typisch. Die bewegten, situationsreichen Geschehnisse, die wir im vergangenen Kapitel besprochen haben, waren ein erstes Zeichen für das Sprunghafte, rasch Wechselnde, oft Komprimierte in der Darstellung. Das Verhältnis von Bericht und Szene verstärkt diesen Eindruck.

Im ganzen gesehen sind Šenoas Romane Berichte. Der historische Stoff fordert den Bericht geradezu heraus, weil eine informierende Einführung in die Vergangenheit und ihre Problematik oft unumgänglich ist. Der Autor will ein Vorwissen vermitteln, will Erklärungen geben, ohne die der Leser nicht auskommen kann, wenn er der Intention des Romans folgen soll. Genauso wichtig aber ist für den historischen Roman das Detail in der lebendigen Vergegenwärtigung der Vergangenheit. Am besten und glaubwürdigsten wird die Vergangenheit dem Leser gezeigt, wenn Personen des Romans selbst sprechen, wenn sie in den wichtigsten Augenblicken unmittelbar auftreten. Deshalb sind die historischen Romane (als Berichte) dauernd mit szenischer Darstellung durchsetzt, wo der Berichtende zurücktritt und das Geschehen von den Personen selbst getragen wird. Šenoa ging bei seiner Arbeit davon aus, daß er die Vergangenheit am besten durch Bilder vermitteln könne. Dies liegt nicht so sehr daran, daß sich der Historiker bei aller Akribie im Quellenstudium der Bruchstückhaftigkeit alles Überlieferten bewußt ist; vielmehr sind Bilder besser geeignet, etwas zu vergegenwärtigen, als es Beschreibungen vermögen.¹ Diese Bilder verselbständigen sich meist sehr rasch; der allgemeinen Angabe über Zeit und Ort zur Orientierung gesellen sich in jedem Kapitel von neuem sehr rasch Personen hinzu, die das Geschehen übernehmen. Nur ein Beispiel, deren es unzählige gibt:

"Na Magaretinje, a po podne - bijaše krasan srpanjski dan - zađe velika putna kočija u vrata susjedgradska. Gospodar Tahi kanda je goste očekivao, siđe niz stube, dočeka došljake vrlo prijazno, te ih povede u svoje stanove. Bijahu to dva čovjeka..."²

Der berichtende Anfang der Kapitel geht oft bald in direkte Rede über, die Personen stehen handelnd und sprechend im Vordergrund, bis das Kapitel

¹ Šenoa nennt seine Abhandlungen über Zagreb - in deutscher Sprache - sicher nicht umsonst "Bilder aus Kroatien" I. Aus dem Agramer Comitatz, 1866

² August Šenoa, (S), S. 223.

oder der Abschnitt (viele Kapitel sind in Unterabschnitte unterteilt, die ebensogut eigene Kapitel bilden könnten) unvermittelt oder mit einem kurzen lakonischen Schlußsatz schließt. Auf Reflexionen wird weitgehend verzichtet.

Dadurch verstärkt sich der szenische Eindruck des einzelnen Kapitels noch: die Personen treten ab und das neue Kapitel beginnt mit einem Wechsel des Schauplatzes. In Bezug auf die Zeitbehandlung heißt das: Verlust des Epischen, des Zeitflusses zugunsten des dramatischen Elements, hin zu einem Sammeln von Einzelereignissen, zu einem auf einzelne Höhepunkte gerichteten Erzählen.

Die Szenen sind einmal zeitlich und räumlich gebunden, zum anderen werden sie bestimmt durch jeweils andere Personengruppierungen, die die Szene gleichzeitig gliedern und begrenzen. Das dritte und wichtigste Kennzeichen der szenischen Darstellung ist schließlich der Dialog:

"Majstor je sjedio i svjetlao gospodsku zlatnu čelenku sjedeći do peći i promatrao oštrim okom drago kamenje pri uljanici, a do njega sjedila Dora i čitala mu iz velike okovane knjige život svetaca. Djevojka bila je ponešto blijeda, no svejednako mila i lijepa. Nije joj se vidjela tuga na licu, al' se vidjela tajna sjeta. Bila je baš završila život svetoga Augustina, biskupa zagrebačkoga.

- Dosta je, kćerco, pusti svetoga Felicijana za sutra. Već je i kasno. Magda se zakopala u svoje uzglavlje. Zima je, bura je. Idi i ti, pa leži. Idi, idi! - Starac motrio je svoje zlato ispod oka vrlo zabrinuto. Zdrava je bila, da. Al' kud joj vesela ćud? Nema toga više, otkad je mladica pretrpjela silne muke. Mlada zaklopi knjigu, dignu se i stavi je na policu.

- Da, oče dragi, pravo velite, - primijeti; - hvata me san. Nešto se slaba ćutim. Valjda zlo vrijeme. Laka noć, oče dragi! - i poljubi starca u ruku, a on kćerku u čelo.

- Laku ti noć, dijete drago!

I ode Dora u svoju komoru.

Za malo časa kucnu halkom tri puta na zlatarova vrata. Majstor se začudi. Tko to može biti u kasno doba noći? Pomoli glavu kroz prozor i zapita: tko da je Božji?

- Domaći! - odvrati mu krupan glas...".¹

Das Beispiel zeigt, wie die Szene gegenüber dem zusammenfassenden Bericht am Anfang den Abstand des Lesers zum Geschehen immer mehr verringert, wie sie den Leser zur Anteilnahme herausfordert. Das bürgerliche Milieu, hier das häusliche Idyll des Goldschmieds Petar Krupić, wird direkt miterlebt, nachdem die Szene durch kurze Situationsbeschreibung in der Art von Regieanweisungen eröffnet wurde, zunächst also nur stummes Bild war.

¹August Šenoa, (Z), S. 206 f.

Aber die Menschen, die gleich selbst zu sprechen anfangen und sich bewegen erweitern das Bild zur Szene, aus der der vermittelnde Erzähler verschwindet. Den Dialog in seiner dramatischen Funktion, die für historische Roman so wichtig ist, und die Walter Scott sehr häufig ausnützte, hebt Antun Barac als ein besonderes Merkmal für Šenoa hervor:

"Šenoa je bio i dramatski talenat, pa to dolazi do izražaja i u njegovim novelama. Volio je napete situacije. Rado je u pripovijedanje unosio dijalog, hvatajući karakteristične fraze živih ljudi. Njegov dijalog nije umetnut u tkivo pripovijesti, da se unese neka formalna promjena. On čini sastavni njihov dio; u njemu se očituju karakterne crte pojedinih lica."¹

In unserem Beispiel geben die "charakteristischen Phrasen" in der Unterhaltung Petars und seiner Tochter eine gute Vorstellung vom Bürgermilieu die scheinbar nebensächliche Szene, in der nichts geschieht als das allabendliche Vorlesen, ist doch wieder wichtig für die Auffassung des Autors der mitteilen will: Das aufstrebende Bürgertum ist bildungshungrig, es informiert sich über die Vergangenheit seiner Stadt; auch Dora "bila je baš završila život svetoga Augustina, biskupa zagrebačkoga".

Aber nicht nur für die Details, für historische Informationen und Kolorit wird szenische Darstellung eingesetzt. Wichtiger noch ist, daß die wesentlichen Entscheidungen nicht berichtet werden, sondern von den Personen gleichsam auf der Bühne dargestellt werden. Die Dramatik hat hier ihre Höhepunkte. Dabei ist bezeichnend, daß diese Szenen nicht die Höhepunkte des historischen Ereignisses sein sollen, sondern die ins Individuelle, ins Menschliche zurückgerückte Geschichte, die in ihrer ganzen Allgemeinheit relativiert, dem Leser verstehbar gemacht werden soll. Die dramatische Darstellungstendenz ist damit gleichzeitig ein Konkretisieren der abstrakten Vergangenheit, und sie ist notwendig, um die Lebensebene des Publikums derjenigen der geschichtlichen Menschen anzugleichen.²

Die Szenen und Situationen sind nicht nur selbst dramatische Elemente in den Romanen, sondern ihre Aneinanderreihung geschieht ebenfalls auf dramatische Art.

¹ Antun Barac, 1952, S. 53.

² Ausführlich geht auf dieses Verhältnis von Allgemeinem und Relativiertem im historischen Roman Georg Lukács, 1965, S. 108 - 110, ein.

Eine neue Szene setzt meist mit dem Auftreten einer oder mehrerer neuer bzw. anderer Personen ein.¹

In der Tat ergibt erst die Menschengestaltung in historischen Romanen die wirkliche dramatische Wirkung. Szenenreichtum, Bilder und Situationen können, darauf weist Georg Lukács hin, als dramatische Motive auftreten ohne etwas tatsächlich Dramatisches zu enthalten, wenn ihre "Bedingungen nur rein innerliche, nur psychologische und moralische" sind "und sich nicht in Handlung, in Kampf umsetzen lassen. Die Kollision spielt sich ausschließlich in der Seele des Helden ab... Trotz der szenischen Objektivierung erhalten die entstehenden Kollisionen keine sichtbare dramatische Gestalt; trotz der dialogischen Form entsteht kein dramatischer Kampf zweier gesellschaftlich-menschlicher Mächte."² Bei Šenoa entsteht dieser Kampf: die Gegensätze der gesellschaftlichen Klassen prallen immer wieder aufeinander in den Konflikten des feudalen Adels in den Gestalten Gregorijanec' und Tahis mit den Bürgern und Bauern, in den Kämpfen, die ausländische Günstlinge mit einheimischen Patrioten auszufechten haben. Die dramatische Wirkung ist dabei allerdings begrenzt. Sie reicht in ihren Äußerungen durch die Personen vom didaktisch-rhetorischen Schwerpunkt bis zu gelegentlicher Subjektivität in der individuellen Charakteristik.

Bezeichnend sind auch die Situationen, in denen die Romangestalten vorgestellt werden. Die Charakterisierung geschieht nicht nebenbei, unversehens, sondern ausdrücklich. Für jeden zum ersten Mal auftretenden Menschen ist Zeit genug, ihn an die richtige Stelle zu placieren. Man assoziiert wieder das Bühnenbild, man spürt die Regie. So werden denn auch alle Personen aus der Perspektive des Autors gesehen: Augen, Haartracht, Gesichtsform, Gebärden enthalten eine Einstufung; die Adjektive haben wertende Funktion. Es ist dabei gleichgültig, ob die Charakterisierung so direkt durch den Autor erfolgt (der sich zwar nie nennt, aber immer spürbar ist durch seine Sentenzen, besonders auch an den Kapitel-

¹Dies bemerkt Kurt Gaebel, 1901, S. 55, auch schon bei Walter Scott und fügt hinzu, daß das Neuaufreten der Personen stets ein Angelpunkt der Darstellung ist; die Rolle, die die Person zu spielen hat, wird gleich mit der Schilderung des Äußeren vorgezeichnet, so daß der Anstoß zu neuer Handlung fast immer von den Neuhinzutretenden ausgeht.

²Georg Lukács, 1965, S. 130.

schließen) oder ob eine indirekte Charakterisierung durch die Personen untereinander erfolgt, wenn sie - was selten vorkommt - voneinander sprechen, oder ob sich die Charakterisierung der Personen durch das Milieu ergibt, dem sie angehören. Das letztere ist zum Beispiel bei Ilija Gregorić der Fall, dessen Haus zunächst vorgestellt wird und dessen Charakteristik dann mit seiner Person verschmilzt. Die äußere Erscheinung der Gestalten und ihr Wesen entsprechen sich. Aus dem Aussehen der Personen ergibt sich zwangsläufig ihre Verhaltensweise und umgekehrt. Darin täuscht sich der Leser nie.

Im allgemeinen muß man bei der Zeichnung der Charaktere eine gewisse Einförmigkeit und Schablonenhaftigkeit feststellen. Diese Formelhaftigkeit ergibt sich aus der Schwarzweißtechnik, die Šenoa überall anwendet. Während Barac meint, die Schwarzweißmalerei diene der besonderen Hervorhebung des Gegensatzes zwischen Gut und Böse - dieser sei für Šenoas Geschichtsauffassung wichtig, wonach Leben und Geschichte der Kampf zwischen guten und bösen Menschen und Kräften ist, der Kampf zwischen Recht und Unrecht, -¹ sieht Šidak die Schwarzweißtechnik, (die sich nicht nur an der Figurenzeichnung zeigt, sondern zum Beispiel auch in der Beschreibung der Schauplätze) bei Šenoa lediglich als einen Tribut an die romantische Zeit an.² Beide Auffassungen gehören in einen Zusammenhang, denn der Moral der Romane, ihrer gesamten Motivation, kommt diese romantische Darstellungsweise entgegen. Am Ende muß bei Šenoa das Gute triumphieren, selbst der moralische Triumph genügt schon; die schwersten Opfer lohnen sich für dieses Ziel, an dessen Zukunft glauben die positiv gestalteten Personen der Romane. Die negativen Charaktere sind dagegen wesentlich kräftiger, lebensvoller und individueller gestaltet. Tahi und Grga Čokolin oder der General Rabatta sind viel menschlicher, weniger puppenhaft als die von ihrer Moral zu sehr eingeengten Typen der positiven Parteien. Zur Veranschaulichung hier nur ein Beispiel: Grga Čokolin wird von Anfang an mit den notwendigen Attributen bedacht. "Čudan svat taj Grga Čokolin!" Seine Augen sind klein, schwarz und stechend (oči male, crne, bodljive), die Nase ist stumpf, breit und aufgestülpt und rot (nos tup, širok, uzvinut, a crven), und um seine Seele ist es nicht besser bestellt:

¹Antun Barac, 1926, S. 53.

²H. Šidak, 1951, S. 353.

"Al ne bijaše mu ni duša bolje postavljena. Prevrtljivac, jogunica, podmuklica, po svim se je kutovima vrzao, svuda svoje sopunaste prste zabadao, gdje ga i nije ništa koštalo."¹

Entsprechend der Grundsituation des Konflikts lassen sich in allen Romanen gute und böse Personengruppen unterscheiden. In (Z) stehen Zagreber Bürger – ehrliche Kaufleute und Handwerker – und die Anhänger des feudalistischen Adels und der Ausländer einander als Parteien gegenüber, die den öffentlichen Bereich bestimmen. Im Persönlichen werden diese Parteien verkörpert von Dora, der Reinen und Milden einerseits und von Klara, der giftmischenden Schlange auf der anderen Seite.

Auch für die anderen Romane läßt sich eine solche Klassifizierung leicht durchführen. Tahi, Drmačić in (S), de Dominis und Rabatta in (Č) bilden jeweils die Hauptpersonen der schwarzen Partei, während die Bauern und ihre Anführer Matija Gubec und Ilija Gregorić in (S), die Uskokken und ihre Helfer sowie die Bürger von Senj in (Č) die weiße Partei verkörpern. Diese Klischeehaftigkeit und Blockcharakterisierung ist zwar aus keinem der Romane Šenoas wegzudenken, aber sie darf nicht nur abwertend gesehen werden, sondern auch als Ausdruck einer Funktion, die mehr bedeutet als romantische Tradition. Es ist dabei sehr aufschlußreich, daß Šenoa z.B. in (S) die Bauern völlig entgegengesetzt der verbreiteten Meinung, sie seien verwahrlost, dumm und faul, schildert, nämlich als wackere, biedere Volksmänner.

Demgegenüber werden die Feudalen gern als Ehebrecher, Prahler, Trunkenbolde beschrieben, die ihr Vermögen aus Steuern und Abgaben ziehen und ihren Kriegsruhm darauf gründen, daß sie ihre Untertanen mit Gewalt ins Bauernheer verschleppen lassen. Denn dem Typ des einzelnen liegt bei Šenoa meistens ein Mensch aus dem Alltag zugrunde, während in der Romantik (noch bei Preradović) ein Ideal gestaltet werden soll.²

¹ August Šenoa, (Z), S. 9; S. 10.

² Das betont auch Antun Barac, 1952, S. 52, der den Unterschied zwischen Šenoa und seinen Vorgängern herausstellt:

"Hrvatskim novelistima prije Šenoa bilo je počesto samo do toga, da neki motiv iskoriste zbog njegove zanimljivosti i novosti. To vrijedi; za Gržetića, i za Dežmana, pa katkad i za Zahara. Šenoa je naprotiv svoje pripovijesti pisao s izrađenoga gledišta o umjetnosti: držao je svojom književničkom zadaćom, da u svojim djelima zahvati sliku svoga vremena ukazujući pri tom na njegove potrebe i nedostatke. Motive o nezakonitij djeci nije iznosio, da bi što više zapleo radnju, već da bi pokazao, kako ta djeca u tadašnjem društvenom uređenju nepravom trpe."

Diese Art der Charakterisierung zeigt, daß es in Šenoas historischen Romanen nicht um Charakterprobleme geht, sondern um Probleme und Konflikte im Geschehen und innerhalb der Parteien. Die Figuren sind der Handlung untergeordnet. Dafür spricht auch ihre mangelnde Psychologisierung. Es kommt auf Individualität garnicht an; das Handeln und Sein der Personen erklärt sich vielmehr aus den historischen Begebenheiten, aus der Zugehörigkeit zu einem Stand, einer politischen Partei, nicht aus ihrem Wesen.¹ Auf individuelle Psychologisierung wird zugunsten einer "Epochenpsychologie" verzichtet. Nicht die individuelle Entwicklung der Einzelperson wird gezeigt, sondern ihre Rolle in der geschichtlichen Situation und Entwicklung.

Die Einführung der Personen, ihre möglichst vollständige Vorstellung dabei, ist in Šenoas Romanen das wichtigste Mittel zur Charakterisierung.

Die Vorstellung der Personen erfolgt immer in ähnlicher Weise. Wenn eine Person auftritt, wird sie zunächst in ihrem Aussehen und Wesen beschrieben, ehe ihr Name genannt wird. Dadurch wird der Anschein von Objektivität erweckt, aber noch ehe die Personen näher bekannt sind, ist schon eine Wertung erfolgt, die sich in allem Folgenden nur noch bestätigt.²

¹Mira Sertić, 1970, S. 201, stellt diese Typendarstellung und Schablonisierung an einigen Stellen in Frage. So interpretiert Sertić Pavao Gregorijanec in (Z) beinahe im Sinne eines Helden im Entwicklungsroman, wenn sie sagt:

"Pavle Gregorijanec, u početku divlji i objestan mladi plemić bez određenog cilja u životu, postaje pod utjecajem ljubavi prema Dori Krupićevoj plemenit i odlučan pobornik pravde i požrtvovan domoljub."

Am Beispiel Klaras im gleichen Roman wird der Anfang einer psychologisch motivierten Handlungsweise der Gestalten gesehen, weil Šenoa sie in ihrer gekränkten Liebe zeige, ehe sie Dora vergiftet. Auch der Typ des Intriganten und Verräters wird von Sertić in seiner gewissen Individualität gesehen; sie weist, S. 202, darauf hin, daß im Vergleich zu Čokolins selbstgefälligem boshafte Charakter z.B. Drmačić eher ein nicht ganz naiver Spaßmacher sei, der nicht nur anderen, sondern gelegentlich auch sich selbst eins auswische. Diese Beispiele relativieren das oben Gesagte jedoch nur bis zu einem gewissen Grade. Man muß bei der Beurteilung Pavaos sowie Klaras bei der Bezeichnung des Typus bleiben, weil die charakterlichen Möglichkeiten beider von Anfang an festliegen. Auch beim letzten Beispiel handelt es sich um - für das Ganze - unbedeutende Variationen.

²Vgl. etwa die Vorstellung von Uršula Heningova, (S), S. 7; von Stjepko Gregorijanec, (Z), S. 20; von Duma, (Č), S. 7 und Ambroz Gregorijanec, (S), S. 74.

Der Leser kann sich auf diesen ersten Eindruck völlig verlassen, und die Handlungen der Personen brauchen deshalb auch nicht durch die Personen selbst motiviert und begründet zu werden.

Das Auftreten der Personen wird selten vorbereitet, sondern es geschieht plötzlich, abrupt, oft spielen Zufall und Überraschung die verknüpfende Rolle, um die Dramatik und Spannung zu erhöhen. Zufällig geraten immer die Vertreter zweier entgegengesetzter Parteien im ungünstigsten Augenblick aneinander, wie in der Szene, als Drmačić Ilija und Gušetić in ihrem Versteck aufspürt und überfallen läßt:

"- Tko si, vraže? kriknu Ilija pa izbaci pušku, a Uskoci odgovoriše puškom, al' ne bijaše u njoj zrna. Puškaralo se i puškaralo, al' za te graje otvorila se za ledima seljaka potihovrata, i kao risovi bacili se zaleđice Uskoci i časnik na seljake. Kratak bijaše boj. Za malo časa ležahu seljaci svezanih nogu i ruku na blatnom podu krčme, dočim je krčmar hladnokrvno točio vino časniku i njegovoj četi.

- A tko će mi platiti vino, što su te hulje popile? upita krčmar.

- Ja! nasmija se Drmačić, pojaviv se na pragu, pošto je vidio, da su seljaci svezani, ja ću za svoga prijatelja Iliju. Dobar večer, kume, kako je? Od Sevnice ne vidjesmo se."¹

Der Zufall, mit Überraschungseffekten gekoppelt, verbindet auch das Geschehen in den anderen Romanen.

"- Pavle! - zavapi Klara i pade bez sebe na zemlju. Od grada Samobora letio je mladić na brzu zelenku kao strijela. Proletješe kraj njega luči mirnoga mjestanca kao vatrene iskre. U srcu bješnjaše oluja. Udari u šumu.

- Stani - zagrmi iznebuha glas.

Prope se konj. Iz šume skoči čovjek držeći baklju i uhvati uzde.

- Stani! Propade Dora! - zavapi po drugi put - nijemak Jerko."²

Jerko, der so plötzlich in der Dunkelheit vor Pavao steht, hat überraschende Neuigkeiten zu erzählen, in denen er sich als Pavaos Halbbruder zu erkennen gibt. Ähnliche Überraschungen bereitet auch der Viceban Alapić dem Zagreber Landtag, als er plötzlich erklärt, es gebe keinen Ban mehr.

Die Beispiele dafür, daß Zufall und Überraschung eines der wesentlichsten geschichtsverknüpfenden Elemente in allen Romanen Šenoas sind, lassen sich nicht aufzählen. Sie sind gleichzeitig - ebenso wie die Personendarstellung - Beweise dafür, daß dramatische mit romantisch-malerischer Darstellungstendenz zusammengeht.

¹August Šenoa, (S), S. 351 f.

²August Šenoa, (Z), S. 123 f.

Während das dramatische Element bei der Darstellung vor allem das historisch bestimmte Weltbild der Romane, ihre nach außen, auf Geschehen und Auseinandersetzung gerichtete Bewegung hervorhebt, ist die gleichzeitige malerische Schilderung und romantische Färbung formaler Ausdruck des inhaltlichen Konservatismus.

b) Romantisch-malerische Tendenzen

Material, Motive und Elemente der Darstellung bei Šenoa sind nicht neu. Gerade in der Anlage der Geschichte zeigt sich, wie sehr Šenoa in der traditionellen Form seiner Vorgänger und des klassischen europäischen Romans befangen war: "Am Beginn steht die Begegnung eines Paares. Aber sein Wunsch nach Vereinigung, der eine zielbewußte Kraft zur Weiterführung des Geschehens darstellt, stößt auf Widerstände. Hindernde Motive, wie Überfälle, Gefangenschaft, Schiffbrüche u.a. bringen die beiden auseinander".¹ Dieses Zitat erinnert sofort an die Paare Dora - Pavao, Jana - Đuro, Klara - Đure, deren Geschicke durch solche Motive verknüpft werden.

Die Schicksale werden immer auf die gleiche Weise, in einer Art Schema, dargeboten. Man vergleiche nur die Liebesgeschichten, in denen die Mädchen gut und hilflos, meist Waisen (Jana) oder Halbwaisen (Klara Posedarić, Dora Krupić) sind, deren sich tapfere patriotische Jünglinge annehmen, die um sie wie für das Vaterland kämpfen.

Auch das Ende der Bösewichter Grga Čokolin und Šime Drmačić am Ende der beiden Romane paßt in ein Schema; fast wörtlich gleichen sich die Passagen in den Romanen: Čokolin wird von Jerko und Radak im nächtlichen Wald gestellt und vernommen, ehe er getötet wird:

"Čovjek na hrastu stade silno se tresti, lice mu kao da mu je osuto bilo pepelom, modre mu usnice drhtale. Očajano stisnu granu, pritisnu glavu na drvo i skutri se kao divlji mačak.

- sad - viknu haramija, - sada je hora! - Puška puče, grane krcnule, čovjek na hrastu ruknu, prope se i kao kamen pade u snijeg. Zrno mu probilo lubanju.

- Ajdmo! - šapnu haramija, odrubiv brijaču glavu, - sada mi je dosta života. Osvetio sam Maru i gospodara si.

- Ajdmo, Miloše! Bog se smiluj griješnoj duši, - doda užasom Jerko, i oba pođoše put Zagreba.

Bio je Božić. Noćnom tišinom zvonilo šestinsko zvono i zvalo vjerne u polnoćku. I zagrmjele orgulje, i zapjevao narod: - Narodi nam se kralj nebeski!"²

¹Wolfgang Kayser, 1954, S. 418 f.

²August Šenoa, (Z), S. 303 f.

Drmačić steht plötzlich allein dem Uskokem Nožina gegenüber, den er verraten hat. Auch er muß vor seinem Tod seine Schandtaten gestehen:

"- Stoj! zagrmi ujedamput slijepac. Seljaka potrese taj poznati glas i stade nehotice. Da pokroči dalje, al' krajišnik skoči pred njega i upre divlje, začudo jasne oči u ridana.

- Zdravo, Šime Drmačiću! Drago mi je, da se poslije dugo vremena opet sastajemo. Dugo sam te tražio i našo sam te, hvala Bogu.

Poznajesh li me, kume? reče krajišnik, lupiv seljaka po ramenu.

Riđan ne pisnu, već je samo blijed buljio u zemlju.

- Ne poznajesh li? viknu krajišnik, ej, slaba ti je pamet. Reći ću ti. Sjećaš li se Uskoka Marka Nožine, šta?

- Sjećam, dahnu Šime drščući."...¹

An der Schablonenhaftigkeit des Handlungsaufbaus mit seinen Verschwörungen, Intrigen, Entführungen und Mutproben ist deutlich Šenoas Herkunft aus der Romantik zu erkennen, die seine Erzähltechnik noch in anderen Punkten bestimmt. Dies gilt auch für die Verwendung von Naturschilderungen als Übergang zwischen den Handlungen einerseits, andererseits als Untermalung einer konkreten Situation: In klarer kalter Winternacht fangen Jerko und Miloš den Bader Grga Čokolin; in dieser Nacht wird Miloš's Schicksal geklärt und ins Reine gebracht.² Die Natur kündigt das Geschehen gleichsam an und nimmt es wieder auf. Vor Entscheidungen gewittert es; in friedlichen Situationen scheint die Sonne auf die Menschen herab. Mit Naturschilderung beginnen die Romane, mit Naturschilderung schließen sie. Auch die einzelnen Kapitel werden oft von Naturschilderungen abgeschlossen, die gleichzeitig wieder dramatische Wirkung haben. Die romantisch dargestellte Natur hat dramatische Funktion, indem sie das Geschehen unterstützt und oft einleitet oder abschließend gleichsam kommentiert, wie die Rettung Dumas: "Silnije i silnije brujila bura, silnije se prašilo more, a nad njim drhtala zlatna mjesečina".³ Häufig treffen sich die Liebespaare im Mondenschein, Gewitter untermalt Entscheidungen der Menschen und versinnbildlicht den Gewissenskampf, Regengüsse erschweren die Flucht, heller Sonnenschein fällt auf manche Familienidylle. Die Natur spiegelt die Ereignisse wider, sie symbolisiert sie, weil beide Kräfte korrespondieren.

¹August Šenoa, (S), S. 363 f.

²August Šenoa, (Z), S. 297 - 304.

³August Šenoa, (Č), S. 14.

Diese "Wetterberichte" stehen in engem Zusammenhang mit den besonderen Höhepunkten; oft folgt als Nachklang der Handlung eine Naturschilderung. Der Mensch und seine Handlungen sind bei Šenoa sehr stark von der Natur, also von Erscheinungen der Zeit abhängig. Dabei ist die Natur oft stärker als alles Geschehen. Nach dem Bauernaufstand, nachdem Gubec auf dem Marktplatz "gekrönt" worden ist, nachdem aller Aufruhr niedergeschlagen worden ist und die Bauern wieder zurückgekehrt sind in ihre Dörfer, geht die Zeit unbeeinflusst weiter, es wird wieder Frühling, als wäre nichts geschehen. Kapitel XLIII (S) beginnt:

"U Klanjcu bijaše proštenje. Šareni svijet vrvio je amo i tamo, seljaci Hrvati, seljaci Štajerci, trgujući, pijući, vičući i šaleći se. Buna ne sjeća se nitko, davno je minula. Najviše svijeta tiskalo se oko slijepca krajišnika u odrpanoj halji. Mirno sjedaše garavi, bradati svat na zemlji, vukući gudalo po brundavim guzlama, pjevajući hrapavim grlom junačke pjesme, kako pade Nikola Zrinjski, kako se proslavi Sibirjanin Janko. Čudno se orila pjesma, čudno slijepcu klimala glava, gusle brundale, a dinari padali u slijepčevu kapu."¹

Dieser Kapitelfanfang ist wie ein Gemälde, das immer bleibt, wie die Heldenlieder bleiben, die der blinde Sänger mit der Gusle vorträgt und in denen er die Vergangenheit wieder lebendig macht und die Gegenwart einbezieht. Nikola Zrinjski ist in diesem Augenblick gegenwärtiger als der Aufstand: "Buna ne sjeća se nitko, davno je minula." Unbeeindruckt fließt die Zeit. Auch das nächste Kapitel (XLIV) beginnt auf diese Weise: "Kao šareni zlatokrili leptir doprhnu proljeće u kraj. Iz mlade zelene gore proviru srebropjene žice preko mekanog maha u dol, kao stidne djevice povirivahu glavice miloduhog cvijeća u svijet,..."²

Die letzten Beispiele zeigen, wie mit zahlreichen sprachlichen Vergleichen, Epitheta, pathetischen Anaphern, die eben noch grausame Wirklichkeit in eine romantisch stilisierte Welt der Unverbindlichkeit entrückt wird. Die bildliche Rede in ihrer poetisierenden Funktion wird von Šenoa verwendet, um die Wirklichkeit, d.h. die Vergangenheit zu erklären und zu verschönen. In diesem Bestreben gleichen sich die meisten historischen Romane. Ein Meister der romantischen Landschaftsdarstellung war Walter Scott, der alle nur denkbaren romantischen Motive in der Landschaftsschilderung ausnützte, und "obgleich er einem historischen Realis-

¹August Šenoa, (S), S. 362.

²August Šenoa, (S), S. 367.

aus huldigt, und obgleich er als ein so objektiver, oft geradezu nüchterner Dichter erscheint, weist (er) in seinen Landschaftsschilderungen ausgesprochen romantische Züge auf, die von dem großen Wiedererwecker des national Mittelalterlichen in ganz eigenartiger Weise hervorgezaubert und zur Geltung gebracht werden."¹ Viele der Scottschen Motive finden wir in der Naturdarstellung Šenoas wieder - etwa malerische Vorgebirge, Halbinseln, steile Klippen, Meeresbrandungen, grüne Wälder, Schluchten und Höhlen², allerdings ohne die märchenhaften Erscheinungen von gelegentlichen Elfenreigen und Geistertänzen; die Romantik des Wassers, des Waldes sowohl, als auch des einzelnen uralten Baumes, der Wettererscheinungen und der Jahreszeiten, die Beleuchtungseffekte von Sonnenauf- und -untergang, der Nacht mit Mond und Wolken. Der romantischen Wirkung des Alten und Historischen in der Landschaft³, etwa in der Form von Burgruinen, Türmen, alten Stadtmauern, war sich Šenoa bewußt, als er seine Romane schrieb, und die Natur und Landschaft immer wieder in die Darstellung einbezog, um die Phantasie der Leser dadurch zu wecken und die Vergangenheit zu beleben. Diese romantische Natur bildet oft die Ebene, auf der die Kräfte und Konflikte aufeinandertreffen und neutralisiert werden. Damit verkörpert die Natur wieder das Streben nach Ausgleich und Harmonie. Sie vermittelt nicht nur zwischen den Romanpersonen, sondern in umfassenderem Sinn auch zwischen dem historischen Stoff und dem jeweils gegenwärtigen Leser.

Durch die romantische Stilisierung der Natur soll die Problematik der Vergangenheit eine unmittelbare Vergegenwärtigung und Verlebendigung erreichen. Sie wird aber durch die Darstellungstechnik häufig zum Klischee.

Das zeigt sich auch in der Personencharakterisierung. Die Charakterisierung der Personen wurde schon im Zusammenhang mit den dramatischen Darstellungstendenzen besprochen; ihre Problematik soll später in Bezug auf den Erzähler nochmals aufgegriffen werden, deshalb sei hier nur kurz angedeutet, daß dieselbe Darstellungstechnik der verklärenden Vergleiche, der pathetischen Wiederholungen, der gefühlsbetonten Sprache in Epitheta ornantia und Verben der Gemütsbewegung in gleicher Weise für die

¹Julius Möller, 1936, S. 2.

²Julius Möller, 1936, S. 20 - 24.

³Julius Möller, 1936, S. 27 - 29.

Natur wie für die Personen angewendet wird. Die Romane erhalten dadurch an vielen Stellen, besonders dort, wo die Personen vom Gefühl überwältigt werden - und sie werden es oft -, ausgesprochen sentimentalistische Züge fast Karamzinscher Prägung.

Stellvertretend für die zahlreich anzutreffenden Beispiele mag hier nur eine Stelle aus (Z) stehen, als Pavao Dora nach langer Zeit zum erstenmal wiedersieht:

"Mladiću plamuše oči, plamuše lica. U dva skoka navali preko kamenih stuba u zlatarov dućan. Zagleda Doru i stade nijem i blažen. Djevojka je sjela na veliki stolac oca si. Krv joj je igrala licem, usnice treptjele, a sjajne oči upirale se blažene u mladoga krasnika. Ubrzo od stida ponikle nice; skrstiv ruke na prsima, kanda je stiskala burno srce, sva se je tresla ko šiba, jedva je i disala, zanos joj otimao riječ".¹

Für die Natur gilt dasselbe:

"Lijepa je noć, svibanjska noć, tiha ko san. Ne čuješ u travici šturka, ne čutiš na licu vjetrića, zvijezde trepere na čistom nebu; nakraj vidika vidiš crne gomile, mračne brdine, a iza drveća gorske kose proviruje pomalo, plaho žuti mjesec, kao da je i njemu žao mutiti svijetlom tajinstveni noćni mir, koj' se razapinje kao orijaška crna paučina nad gorom i dolom, nad gradom i kolibom, i da kašto ne bljesne na trnu svijetla krijesnica, reko bi: Eto, obumro je svijet!"²

Bei dieser Darstellung werden die Schwarzweißtechnik, böse und gute Personen, friedliche und wütende Stimmungen in der Natur besonders auffällig strapaziert.

Insgesamt sind die Darstellungsmittel in der Art, wie sie Šenoa benutzt, Kennzeichen romantischer Gestaltungsweise, müssen aber ebenso als dramatisch ausgerichtete Tendenzen zum deutlichen und krassen Gegenüberstellen der Gegensätze angesehen werden. Ein Rückverweis auf den Abschnitt, der die dramatischen Darstellungstendenzen behandelte, ist deshalb hier unumgänglich.

c) Didaktisches

Die Schwarzweißtechnik und oft stark übertriebene Zeichnung der Charaktere und der Natur, die stets untermalend in das Geschehen miteinbezogen ist, werden bei Šenoa mehr absichtlich als naiv verwendet. Das wird aus der dritten, didaktischen Tendenz deutlich, die überall in der Darstellung

¹August Šenoa, (Z), S. 63.

²August Šenoa, (S), S. 51.

zum Vorschein kommt. So ist eng mit der Personen- und Naturdarstellung der Patriotismus verknüpft, der besonders auffällig die Romanschlüsse bestimmt. In gewisser Weise nehmen diese die gesamte Handlung wieder zurück in eine Begrenzung durch begeisterte Gefühlsausbrüche über die Natur und Apotheosen des Heimatlandes.¹

In ihrer Sprache, in ihrem rhetorisch-emphatischen Stil sind diese Schlußphasen Ausdruck einer romantisch-didaktischen Tradition, wie sie sich seit dem Illyrismus in Kroatien entwickelt hatte. Sie bedeuten für die Geschichtsauffassung der Romane jedoch noch mehr. Alles Handeln der Personen mündet in diesen Schluß ein, der eine Art abschließende Wertung des Geschehens bringt. Die Einzelschicksale gehen oft unglücklich aus: In (Z) stirbt Dora, Pavao zieht wieder in den Kampf gegen die Türken, wo er ruhmreich fällt; Jana in (S) wird wahnsinnig, Gubec hingerichtet, Ambroz stirbt, Ilija wird gefangen, Posedarić in (Č) von Rabatta umgebracht. Dagegen ist aber das moralische Ende der Romane jedesmal positiv. Alle Unglücksfälle zeigen eine versöhnliche Tendenz in Bezug auf eine trotz allem gehoffte glückliche Zukunft, die offen bleibt. Von den Romanpersonen müssen schwere Opfer gebracht werden, aber diese Opfer geben den Weg frei in eine Zeit, die die Geschichtsauffassung des Dichters verwirklichen kann: Soziale Harmonie und nationale Einheit, Freiheit und Unabhängigkeit werden prophetisch angekündigt: alle Kroaten sind dann Brüder. Wenn auch die Vergangenheit in Einzelereignissen das Gegenteil behauptet, wenn auch die Opfer des Bauernaufstandes aufgehängt die Straße säumen: Vor dem Bild dieses schrecklichen Endes der Erhebung siegt das "Gute": Gubec meldet sich freiwillig, um weiteres Blutvergießen zu verhindern, um sein Volk und seinen Stand schließlich doch zu retten; die Bösewichter werden bestraft. Ein versöhnlicher Schluß beendet alle Handlungen, die zwar von Menschen begangen werden konnten, aber das wahre Ende ist Sache der Geschichte selbst, die weitergeht. Diese Haltung drückt sich in dem Bild aus, daß Sofija und Milić die Kinder Ilija Gregorićs aufziehen², von denen eines Priester werden wird und auf diese Weise das Erbe seines Vaters fortsetzt, der für das gleiche Recht aller Menschen und für vorurteilslose Liebe sein Leben geopfert hatte. Bei al-

¹Vgl. August Šenoa, (Z), S. 318; (S), S. 371; (Č), S. 141.

²August Šenoa, (S), S. 368 f.

ler romantischen Überhöhung des Schlusses wird in diesem pädagogischen Ausgleich ein realistisches Bestreben deutlich, das ein dem Leben, der Wahrheit, der Geschichte entsprechendes Ende sucht, indem es alle Handlung aufnimmt und zu einem neuen Anfang hinführt.

Zum Schluß der Romane spricht der Autor. Er führt den Leser zu den Grabsteinen der gefallenen Freiheit (in (S) und (Č)); zum Sinnbild dessen, wofür gekämpft wurde: 'naš Zagreb grad' - angesichts der Ruinen von Medvedgrad (in(Z)). Der schon an früherer Stelle erwähnte Patriotismus, der die ideologische Grundlage für die historischen Romane seit Walter Scott bildete, deutet bei Šenoa auf ein Ziel hin: auf eine Sinnbildlichkeit des Tuns und der Aktivität, die alle Handlung in ihrer Funktion in der Geschichte zeigt. Damit wird nicht nur ein beginnendes kritisches Geschichtsbewußtsein der Gestalten dargestellt, sondern vor allem das des Dichters, der es mit seinen Lesern gemeinsam haben möchte und sie dazu erzieht.

Das didaktische Element wird wieder an der Personendarstellung und der Schilderung der Schauplätze besonders deutlich. Schon die Typisierung der Gestalten in gute und böse Charaktere zeigt das moralische Anliegen der Romane.

Die Typenhaftigkeit durch schablonenhafte Darstellung, die spärliche unoriginelle Charakterisierung der Gestalten hat für die beabsichtigten Ziele der Romane durchaus ihre Vorteile. Dadurch, daß die Personen weniger individuelle Züge haben, kommt die soziale Thematik mehr in den Vordergrund. Die Personen werden in ihrer Gruppenzugehörigkeit (moralisch), in ihrer Gebundenheit an soziale Klassen und Stände (politisch) geschildert und die Sympathien des Erzählers sind entsprechend deutlich. Die Klassen sind krass voneinander getrennt und bedürfen der Vermittlung. Diese Vermittlung können die moralisch über dem Durchschnitt stehenden, also "guten" Vertreter eines "bösen" Standes übernehmen, ebenso, im negativen Sinn, moralisch zu verurteilende Personen aus dem Volk. Durch die Gruppierungen der Personen wird in diesem Sinn gleichzeitig eine Volkstümlichkeit erreicht, die ein einzelner niemals glaubhaft darstellen könnte. Damit wird auch auf die Rolle des Volkes und der Masse, die beide in der Geschichte spielen, Bezug genommen. Zugleich wird aber den Lesern die Unwissenheit des Volkes und die Unmoral der herrschenden Klasse vor Augen gehalten. Stjepko Gregorijanec¹, Tahis

und Rabattas Ausschweifungen, die in den Romanen beschrieben werden, sind ein Beispiel dafür. Der Bauernaufstand scheitert vor allem deshalb, weil die Bauern nicht wissen, wie sehr sie betrogen werden und wie sie sich aus der Unterdrückung befreien können. Nur einige wenige hervorragende Persönlichkeiten übersehen in (S) die ganze Tragweite sowohl des Bauernaufstandes als auch die Verhältnisse überhaupt in Kroatien, die Rolle der Kirche und des Auslandes. Diese Personen treten mit Ansprachen an das Volk besonders hervor und ihre beschwörenden Worte bilden Kernstücke der Romane.

Sei es die Rede Posedarićs in (Č)¹ (Kapitel V), seien es die Aufrufe des Matija Gubec an die Bauern² oder Ambroz' Warnung an den Ban in (S)³ - hier spricht sich die Absicht und Geschichtsauffassung der Romane aus. Dabei sieht Gubec als selbst Betroffener die Situation der Bauern aus der Perspektive seines Standes, während Ambroz Gregorijanec als hervorragender Kroat und Persönlichkeit des öffentlichen Lebens (er ist Podban) noch größere Zusammenhänge überblickt. Selbst ein Vertreter des Adels, sieht er dennoch das ganze Volk, sieht er die soziale Bedeutung eines jeden Standes in der Gesellschaft. Sein Gespräch mit dem Banus Petar Erdödy zeigt sein Verantwortungsbewußtsein für das kroatische Volk, hebt ihn als bewußten Patrioten beispielgebend hervor. Ambroz Gregorijanec beschwört den Ban:

"...Vi ste knez, ban - al' zaboravite časak sve to, zaboravite sebe, sjetite se da ste sin nesretne majke - Hrvatske. To pamтите i evo pred spasom svijeta, sred krvave noći zaklinjem Vas ja, sijed starac, krenite drugim putem, zaboravite rodbinsku korist, dignite zastavu pravde, skupite oko sebe sva plemenita srca hrvatska, završite užasnu krvavu priču i vodite nas u boj za slobodu i sreću djedovine naše. Zaklinjem Vas!"⁴

Ambroz' Haltung zeigt einen Patriotismus, der sich besonders am Begriff der Heimat orientiert. Das Recht und die Liebe des kroatischen Volkes zur "domovina" wird immer wieder betont, und nicht selten wird diese Heimat, in der alle Menschen Brüder sind, als "Mutter" bezeichnet, wie hier von Ambroz in seiner großen Unterredung mit dem Ban:

¹Vgl. August Šenoa, (Č), S. 63 f.

²August Šenoa, (S), S. 251 f. und S. 316.

³August Šenoa, (S), S. 138 f.

⁴ebda.

"...Pod ovim bregovima teče krv našega naroda, skupocjena krv, koju bi valjalo štedjeti za našu majku - za našu domovinu, na koju reži odasvud divlja zvjerad. Ah, brat je ubio brata. Bane!..."¹

In dieser Rede läßt Ambroz seinen politischen Weitblick erkennen. Ganz im Gegensatz zu seinem Widersacher Tahi, der lediglich seinen Besitz und seine eigenen Interessen im Auge hat, weiß Ambroz:

"Doći će doba, te će briga za državu i na vaša leđa pasti".²

Ambroz ist hier das Sprachrohr eines politischen Bewußtseins, das sich als "Predigt" artikuliert und damit ein pädagogisches Anliegen intensiver, glaubwürdiger, unmittelbarer erfüllt. Jedenfalls ist das die Absicht. Die übertriebene Beschwörung kehrt sich in der Wirkung beim Leser bisweilen ins Gegenteil um, wenn sie zu penetrant und insistierend vorgetragen wird.

Gerade in diesen didaktischen Tendenzen zeigt sich Šenoa als aktiver Vertreter seiner eigenen Gegenwart, in der eine durchaus aktive Bildungspolitik betrieben wurde. Alle Romane haben diesen erzieherischen Zug, er ist nicht nur an den Reden Ambroz' und Gubec' in (S) zu spüren. So wie Ambroz als Angehöriger des Adels als beherrscher, ernsthaft um die politische Entwicklung seines Landes besorgter und für das gleiche Recht aller Kroaten eintretender Fürsprecher seines Volkes im Zentrum der moralischen Auseinandersetzung des Romans steht, vertritt Gubec besonnen und gerecht den Bauernstand.

In (Z) haben Alapić und viele hervorragende Kroaten, Zagreber Bürger, v.a. Jakopović und auch Krupić die gleiche Funktion. Die Geschichtsauffassung der Romane spiegelt sich im Bewußtsein dieser Personen, wenn sie das Wort ergreifen.³

¹August Šenoa, (S), S. 138.

²August Šenoa, (S), S. 118; vgl. auch S. 124.

³Hierzu nur einige Stellen:

August Šenoa, (Z), S. 91 f.: die Rede Majstor Krupićs im Bürgerkreis (Krupić ist zwar nicht gelehrt und nicht belesen, aber vernünftig und gerecht beschwichtigt er die Zagreber Bürger nach dem Prinzip des Ausgleichs); S. 191 f.: die Antwort Alapićs auf Daškovićs Rede, der gehofft hatte, mit seinen Vorstellungen den aufbegehrenden kroatischen Adel zu bezwingen; S. 229 f.: die Rede des Stadtrichters und Abgeordneten Zagrebs, Jakopović, an seine Mitbürger (vgl. Kapitel XVII); S. 256: Jakopovićs Rede vor dem Ban; S. 292: Jakopovićs Brief an den Kaiser.

Die zahlreichen Ansprachen, auch von Vertretern der Gegenpartei (z.B. Drašković, Kapitel XIII, in (Z)) werden besonders glaubwürdig, da den Vorgängen Dokumente zugrundeliegen. Die für die politische Handlung charakteristischen Wechselgespräche, dramatische Versammlungen mit ihren Auseinandersetzungen, demonstrieren reges politisches Leben, wozu auch der Leser indirekt aufgefordert wird. Politische Lethargie wäre das Schädlichste. Handlung, Aktivität, Mitwirken sind die Gebote der Zeit! Daß die positiven Gestalten der Romane so aktiv an den Geschicken ihres Landes wirken, ist eine Aufforderung an das Publikum, sich ebenfalls im politischen Leben nicht träge zu verhalten.

Auch mit den weniger aktiven Gestalten, vor allem den Frauen der positiven Partei, sind didaktische Tendenzen verbunden. Durch ihr Verhalten, geprägt von Liebe, Echtheit und Einfachheit, geben sie ein Bild der Frau und ihrer Stellung in der Gesellschaft der Vergangenheit, wo Frömmigkeit und Geduld schon ebensoviel galten wie noch zur Zeit Šenoas. Das Streben nach Bildung aber wird an Dora deutlich, die im übrigen, genauso wie Jana und Klara Posedarić, in ihrem zugewiesenen häuslichen Bereich sehr tüchtig ist. Es ist aber sicherlich nicht falsch, wenn man im Schicksal der Mädchen auch eine Kritik an der Passivität der Frauen im gesellschaftlichen Leben sieht. Das gilt vor allem für Magda, deren regelrechte Beschränktheit nicht unbedingt nur positiv gesehen wird, wenn sie auch erklärlich ist.

Ein Beispiel für die fortschrittliche Frau ist in gewissen Zügen Uršula Heningova in (S), an deren Tatkraft deutlich wird, wie bei Šenoa zusätzlich zur national-erzieherischen Grundlage auch Einflüsse westeuropäischer Weltweite und Vernunft zur Geltung kommen. Doch diese zweite Komponente, die den Raum der Heimat im positiven Sinn überschreitet, ist meist den männlichen Personen vorbehalten.

Deutlich tritt das erzieherische Element in der Darstellung des Milieus hervor, das das patriotische Moment mit dem sozialen eng verbindet. Der Lokalpatriotismus wird evident im städtischen Milieu Zagrebs, im ländlichen der Zagorje. Die Lebensweise des Kleinbürgertums wird besonders in (Z) herausgestellt. Fleißige, ehrliche Handwerker werden bei ihrer täglichen Arbeit und in der Familie gesehen. Auch die Bürgerfrauen werden - zum Teil mit humoristischer Güte - dargestellt. Die beiden Klatschbasen, die Šafranička und die Freyovka, verkörpern gerade mit

ihren Schwächen das Bürgermilieu. Ausführlich und detailliert wird die Welt des Bürgers gezeigt: der Markt als Sammelpunkt des städtischen Geschehens, Bürgerstuben, das Rathaus. Aber auch in den anderen Romanen fehlt es nicht an ausführlichen Beschreibungen des Bürgermilieus, die auf die wachsende Bedeutung dieses Standes im politischen Leben, auf dessen ständig wachsendes Selbstbewußtsein, hinweisen. Zwei Beispiele aus (Z) veranschaulichen die Unterschiede in der Milieudarstellung, die moralische Wertung enthält. Die Beschreibung von Krupiċs Wohnung, deren Inventar einfach, aus natürlichem Material und sauber ist¹, hebt sich in positivem Sinn krass von Klaras prächtigem Gemach ab, wo Überfluß, Künstlichkeit und ausländische Gegenstände den Geist der Bewohnerin charakterisieren. Der Vergleich Klaras mit der auf dem Wandteppich dargestellten 'Schlange Dalila' liegt dabei nahe.²

Nicht, daß Krupiċs Wohnung ärmlich wäre, im Gegenteil, es wird auf die sichtlichen Zeichen des Wohlstandes im Haus des Goldschmieds ausdrücklich hingewiesen, etwa die Zinnteller im Holzgestell. Aber daß hier gute Menschen wohnen, ist ohne Zweifel: die Decke ist "obijeljena kao snijeg", das Zimmer gleicht einer "sumračnoj crkvi". Die Zeichen der Frömmigkeit bestimmen überhaupt die ganze Einrichtung, während Klara ihre Gäste in einem Raum empfängt, der seiner ganzen dekadenten und verspielten Ausstattung nach nicht dazu angetan ist, ernste und ehrenhafte Menschen zu beherbergen.

So führt denn auch die Beschreibung des Milieus in die unterschiedlichen Unterhaltungen in Bürgerkreisen und im Adelsschloß ein.

Die Milieuschilderungen geben nicht nur das Kolorit in den Romanen, sondern sie sollen lebendige Anschauungen in erzieherischer Absicht vermitteln, weil mit der Darstellung auch der engeren Umgebung der Personen gleichzeitig eine Wertung verbunden ist, die wieder gut und böse voneinander trennt.

Auch die liebenswürdige Zeichnung der Bauernhäuser, sauber und bescheiden, dabei von friedlicher Atmosphäre durchdrungen, beweisen, wie sehr auch hier "das Haus eines Menschen...die Erweiterung seiner selbst (ist)...".³

¹August Šenoa, (Z), S. 87 f.

²Vgl. August Šenoa, (Z), S. 108 f.

³Wellek - Warren, 1963, S. 198.

Ilija Gregorićs Haus sei hier als Beispiel angeführt:

"Ilija nije živio u zadrugi, već sam sa svojom ženom i djecom, jer nijesu ni on ni Kata bili rodom iz ovoga kraja. Zato im je i gospodarstvo bolje i kuća čišća bila. Gosti smjestili se u prostranoj sobi za hrvastovim stolom, koji je u kutu stojao, dočim je drugi kut ispunjavala velika ilova peć. Od peći dalje poredane bjehu dvije široke postelje, dvije šarene škrinje i tkalački stan, a nad stolom visjela slika sv. Ilije, diljka, dvije turske kubure i kožnata torba."¹

Ilijas Haus wird hier unausgesprochen sowohl der Armut der Bauernkaten als auch der Wohlhabenheit der Häuser des Adels gegenübergestellt; auch von diesen erhält der Leser einen Eindruck.² Wieder enthält die Schilderung moralische Wertung; es fällt nicht schwer, schwarz und weiß zu trennen.

Auf die Bedeutung des häuslichen Milieus für die Entwicklung des Volkes und seiner Bildung hatte Šenoa bereits in seinem Aufsatz "Naša književnost" hingewiesen:

"Već otprije spomenuh, da nam knjiga ne djeluje na naš socijalni život, kako bi trebalo. Ja mislim, da je upravo u svem našem razvitku i pokretu socijalni momenat najvažniji. Dok nam ne bude seljak obraženi-ji, dok se duh narodni ne uvriježi ne samo u svakom gradu, u svakom uredu i u svakoj školi, već upravo i u obitelji, koja je pravi temelj i narodnoga i državnoga života, dotle nema ni razgovora krepku, složnu narodnom životu!"³

Deshalb wird in allen Romanen auf die Darstellung des Familienlebens besonders geachtet, sei es bei Krupić (Z), bei Ilija Gregorić, bei Ambroz Gregorijanec (S) oder bei Martin Posedarić (Č). Wo dieses Familienleben intakt ist, ahnt der Leser. Die Beziehungen zu den Familienmitgliedern und die Achtung vor der Familie ist im Gegensatz dazu bei Stjepko Gregorijanec und bei Tahi, auch bei General Rabatta, denkbar schlecht. Stjepko betrügt seine Frau und ist schließlich schuld an ihrem Tod; Tahi entführt die Kinder seiner Leibeigenen und gibt sich mit intriganten Frauenspersonen wie Lolička ab.

Die Familiengruppen in allen drei Romanen, der Sieg des menschlichen Miteinander über das Gegeneinander zeigt, wie sehr in der Konzeption der Romane die Familie als Keimzelle der Gesellschaft angesehen wird; sie ist, wie Šenoa sagt, der echte Boden des nationalen (narodnoga) und gesellschaftlichen Lebens, ohne die es kein solches Leben geben kann.

¹August Šenoa, (S), S. 57.

²Vgl. etwa August Šenoa, (S), S. 108, S. 113.

³August Šenoa, Feljtoni i rasprave, S. 139.

d) Synthese

Wir haben gesehen, daß in allen historischen Romanen Šenoas die Handlung – etwa im Vergleich zu Charakterdarstellungen und Reflexionen der Personen – überwiegt. Als Grundprinzip des Handlungsaufbaus konnte dabei das Prinzip der Konflikte angesehen werden, denn nicht die Handlung fördert in erster Linie diese Konflikte, sondern Konflikte und Gegensätze sind umgekehrt zwischen den jeweiligen Parteien die Antriebskräfte der Handlung.

Die Handlung wird aber von Menschen vollbracht und spielt sich – in einer bestimmten Zeit – in bestimmten Räumen ab. Deshalb ließen sich die Haupttendenzen in der Darstellung vor allem an der Charakterisierung der Personen und an der Behandlung der Schauplätze nachweisen; dabei wurden drei Haupttendenzen unterschieden, die dramatische, die romantisch-malerische und die didaktische. Bei der getrennten Betrachtung dieser drei Darstellungstendenzen mußte man sich stets darüber im klaren sein, daß sie alle ineinander wirken. Das dauernde Ineinander und Miteinander von dramatisch, romantisch und didaktisch bestimmter Darstellung mußte zum Zweck der Veranschaulichung und Verfolgbarkeit in ein Nacheinander aufgelöst werden, das doch in Wirklichkeit nicht so existiert. Trotz des Versuches, die Begriffe zu trennen, war ein laufendes gegenseitiges Sichbedingen der Aussagen und Zitate nicht zu vermeiden. An den gleichen Darstellungsobjekten, den Personen und Schauplätzen insbesondere, ließen sich jeweils alle drei Darstellungstendenzen nachweisen. An dem Zusammenwirken gerade dieser Tendenzen läßt sich Šenoas Stellung innerhalb der kroatischen Literatur ablesen. Die Elemente der kroatischen Literaturtradition – Aufklärerisches aus der Zeit des Illyrismus, romantisch bis sentimentalistisch gefärbter Patriotismus – standen schon zur Zeit des Klassizismus im Dienste der Beziehung zu Heimat und Nation. Die Darstellungstendenzen Šenoas knüpfen darin durchaus an die Periode der "Stagnation" der kroatischen Literatur in den 50er und 60er Jahren an¹ und sind noch nicht realistisch zu nennen, obwohl Šenoa mit seinem Aufsatz "Naša književnost" eine Art realistisches Programm angedeutet hatte.

Aber in Šenoas historischen Romanen romantischer Prägung nach dem Vorbild Walter Scotts sind dennoch – eben im Zusammenwirken der Darstel-

¹Aleksandar Flaker, 1967 (a), S. 221.

lungstendenzen - realistische Anzeichen enthalten. So sind die Personen und Schauplätze - nicht nur, weil ihrer Darstellung tatsächlich vorhandenes Material zugrunde liegt - nicht rein romantisch, vor allem weil Šenoa die didaktisch zwar festgelegten, kroatischen sozialen Verhältnisse durch sozial motivierte, wenn auch psychologisch noch unbearbeitete Charaktere in die Vergangenheit projiziert.¹

Die soziale Komponente ist in der Tat diejenige, die allen Darstellungstendenzen, der dramatischen, der romantischen und der didaktischen, die wir festgehalten haben, einigend zugrunde liegt. Flaker zufolge wäre dies allein schon ein Grund, die Romane Šenoas wegen ihrer sozialen Motivierung - die vorher fehlt - zur Epoche des Realismus zu zählen.² Denn Flaker betont an anderer Stelle, daß es am wichtigsten sei, die wesentlichen Kennzeichen der Stilidentität zu finden, die für eine 'Stilformation' entscheidend sind³, weil gerade diese im Gegensatz zu anderen grundlegende Kennzeichen sind. Für die Stilformation des Realismus nennt Flaker das Vorhandensein des sozialpsychologisch motivierten Charakters als Voraussetzung. Er betont dabei auch die vom jeweiligen historisch-literarischen Prozeß abhängigen Veränderungen dieses Modells, wie gerade die gesellschaftliche Funktion der Literatur in Kroatien, die zu Beginn des dortigen Realismus noch stark national-didaktische Aufgaben hatte und das sozial-analytische Moment zunächst noch zurückdrängte.⁴ Die sozial-analytische Grundlage läßt sich in allen Darstellungstendenzen Šenoas nachweisen: sei es das Grundprinzip des Konflikts, das die sozialen Parteien dramatisch aufeinanderstoßen läßt, sei es die romantisch-maleri-

¹Vgl. Aleksandar Flaker, 1967 (a), S. 222.

²Entgegen der herkömmlichen Einteilung, die den Beginn des Realismus mit Šenoas Tod ansetzt, (vgl. Šicel, 1966, S. 75) verlegt Flaker dieses Datum auf das Jahr 1865, als Šenoas Aufsatz "Naša književnost" erschien. Vgl. Aleksandar Flaker, 1967 (a), S. 222.

³Das ist übrigens auch die Methode, die Jost Hermand, 1969, S. 185, empfiehlt: "Indem sie nämlich nach dem 'Stilbestimmenden' innerhalb der jeweiligen Epoche sucht, sieht sie sich von vornherein gezwungen, das Künstlerische immer wieder mit dem Allgemein-Geschichtlichen zu konfrontieren. Und in dieser Doppelrolle liegt vielleicht ihr größter Wert."

⁴Aleksandar Flaker, 1969, S. 121 - 122.

sche Schwarzweißtechnik der Unterscheidung zwischen Gut und Böse, zwischen Bauern, Bürgern, Uskokken einerseits und Adel und Ausländern andererseits, oder sei es schließlich die moralische Bewertung, die sich didaktisch in der Schilderung der Personen und ihrer Umgebung zeigt.

Die letzte Frage, die nach der moralischen Wertung, gehört jedoch nicht allein zur Darstellungsart, sie verlangt vor allem nach Klärung dessen, wer wertet und durch wen diese Bewertungen ausgesprochen werden. Damit gehen wir über die unmittelbar zur Handlung der Romane gehörenden Elemente hinaus und fragen nach dem Erzähler dieser Handlungen.

VIERTES KAPITEL: ZUR PROBLEMATIK DES ERZÄHLERS

"Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher sich der Verfasser die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe; das andere wird sich schon finden."¹ Diese von Goethe sogenannte "Weise" ist die Weise des Erzählers, der die Verwandlung der tatsächlichen Wirklichkeit in die "Wirklichkeit eines Erzählwerkes" schafft, "d.h. seine Illusion der Wirklichkeit, seine Wirkung auf den Leser als überzeugende Deutung des Lebens".^{2,3} Die Grundsituation des Erzählwerkes ist die notwendige Anwesenheit (mehr oder weniger spürbar) des Erzählers, der e r z ä h l t. Dabei schließt jede Erzählsituation gleichzeitig Wertung ein - insofern, als Erzählen immer "ein Erzählen v o n etwas (ist), das nicht selbst Erzählung ist, sondern dem Leben und der Wirklichkeit entnommen wird...".⁴ Dabei ist es "...völlig unmöglich, das Leben zu erzählen, so, wie es sich einstmals selber erzählte"⁵ und "bereits die erzählerische Auswahl und Anordnung des Materials - auch des szenisch dargebotenen - setzt notwendig einen w e r t e n d e n Standpunkt voraus, dessen Maßstäbe letztlich sozialer und ethischer Natur sind".⁶

1. Die Gegenwart des Erzählers im Roman

Der Standpunkt des Erzählers im Roman ist deshalb für das Verständnis des ganzen Romans inhaltlich und formal von grundlegender Bedeutung. Dieser erzählerische Standpunkt darf jedoch "weder mit dem Blickwinkel des Lesers noch mit dem einer handelnden Person identi-

¹Johann Wolfgang von Goethe, Maximen und Reflexionen, 1962, S. 498 (Nr. 938).

²Wellek-Warren, 1963, S. 189.

³Vgl. dazu auch Walther Killy, 1967, S. 9-18.

⁴Robert Weimann, 1962, S. 295 (Sperrung im Original).

⁵Thomas Mann, Joseph und seine Brüder, 1948, S. 1483.

⁶Robert Weimann, 1962, S. 293 (Sperrung im Original).

fiziert werden."¹ Denn innerhalb der fiktiven Wirklichkeit spielt der Erzähler, darauf weist besonders Wolfgang Kayser hin, seine eigene erdichtete Rolle, die der Autor ebenso erfindet wie die Rolle des Lesers. Erzähler und Leser stehen in ihrer Abhängigkeit vom Autor zwar in "einer unlösbaren Korrelation"², aber sie sind nicht identisch. Der Erzähler steht nicht nur in Beziehung zu Autor und Leser, sondern vor allem auch - darin liegt sein fiktiver Charakter - zum Geschehen des Romans und den dort handelnden Personen. Im Hinblick auf dieses innere (fiktions-interne) Bezugssystem Erzähler - Erzähltes - Leser kann man, vom Standpunkt des Erzählers gesehen, zwei Grundformen unterscheiden, nämlich die auctoriale und personale. Im auctorialen Roman ist der Erzähler diejenige Instanz, die mit moralischer Überschau dem Leser die Wertungen des Geschehens vermittelt und das Bewußtsein der Romanpersonen darstellt. Im personalen Roman bleibt die Wertung auf eine in der Handlung befangene Person bezogen.³ Auctoriale und personale Sphäre schließen sich nicht aus, sondern können in ein und demselben Erzählwerk ebenso wechseln wie auch nur Standpunkte und Blickwinkel des Erzählers. Diese Beweglichkeit ist nicht nur für die Form des einzelnen Romans interessant, sondern man darf "auch nicht übersehen, daß die Erzählformen außerordentlich stark von verschiedenartigen nationalen Traditionen abhängig sind, von äußeren und inneren historischen Bedingungen, die auf die Erzählhaltungen Einfluß nehmen".⁴ So herrscht im 18. und noch im 19. Jahrhundert in Europa der auctoriale Roman vor, in dem es mit Hilfe des Er-Erzählers möglich wird, "der dargestellten Welt jede nur denkbare Tönung zu geben, das Verhalten der Charaktere moralisch,

¹Robert Weimann, 1962, S. 295.

²Wolfgang Kayser, 1958, S. 90.

³Vgl. Franz Stanzel, 1959, S. 243 - 248

Stanzel führt als dritte (bzw. dort erste) Form den Ich-Roman an, der in bezug auf die Wertung jedoch mit Einschränkung als personale Form angesehen werden kann, weil im Ich-Roman der Erzähler gleichsam zur Romanperson wird, wenn auch die "Spannung zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich" hier die Besonderheit ausmacht.

⁴Johannes Holthusen, 1965, S. 252.

gesellschaftskritisch, gefühlsmäßig zu deuten oder das Ganze mit einem ironischen oder sentimentalischen Kommentar zu überziehen".¹ Der auctoriale Roman mit seiner "behaglichen" Allwissenheit des Erzählers und dessen "Vertrautheit mit dem lieben Leser" war eine geschichtliche Stilform des Erzählens,² der die historischen Wandlungen des Erzählerstandpunktes, die sozial- und ideengeschichtlich bedingte Entmündigung des allwissenden Autors, der Übergang zur Personenperspektive und der schließliche "Tod des Erzählers" folgten.³ "Die Beseitigung des olympischen, objektiven Erzählers hat Virginia Woolf schon vor 40 Jahren mit der undurchdringlichen Dunkelheit des Lebens begründet, die keine Umsicht und Allwissenheit erlaube; die Aufgabe des Romanschreibers sei es, das Leben gerade in seiner Unerkennbarkeit und seiner Zerstückelung getreu wiederzugeben."⁴ Robert Weimann hebt dagegen als marxistischer Literaturwissenschaftler in diesem Prozeß der Wandlung des Erzählerstandpunktes die "Etappen einer komplexen, letztlich sozialhistorisch bedingten Entwicklung" hervor - dies in Kritik an Lubbock, der sie nur als "Möglichkeiten erzähltechnischer 'Strategie'" ansehe: "In Wirklichkeit kann der point of view erst dann in seinen entwicklungsgeschichtlichen Wandlungen verstanden werden, wenn er als erzählerischer Ausdruck der sich wandelnden Einstellungen der Schriftsteller zu der Gesellschaft als ihrem Stoff begriffen wird."⁵

Ähnlich - wenn auch von anderen Voraussetzungen ausgehend - nimmt Adorno die veränderte Wirklichkeit⁶ für die Änderung des Erzähler-

¹ Franz Stanzel, 1959, S. 246.

² Wolfgang Kayser, 1958, S. 100.

³ Robert Weimann, 1962, S. 297.

⁴ Wolfgang Kayser, 1958, S. 85.

⁵ Robert Weimann, 1962, S. 297 (Hervorhebung im Original).

⁶ Vgl. Theodor W. Adorno, 1958, S. 63:

"Vor jeder inhaltlich ideologischen Aussage ist ideologisch schon der Anspruch des Erzählers, als wäre der Weltlauf wesentlich noch einer der Individuation, als reichte das Individuum mit seinen Regungen und Gefühlen ans Verhängnis noch heran, als vermöchte unmittelbar das Innere des Einzelnen noch etwas:..."

standpunktes und -bewußtseins an, die im zeitgenössischen Roman dazu führt, daß der Erzähler "einen Grundbestand im Verhältnis zum Leser an(greift): die ästhetische Distanz. Diese war im traditionellen Roman unverrückbar".¹

Bei den bisher erwähnten Autoren - einschließlich derer, auf deren grundlegende Abhandlungen sie sich beziehen² - geht es zur Kennzeichnung des Erzählerstandpunktes in erster Linie um das Verhältnis Erzähler - Leser; auch bei Stanzel, denn mit der Bezeichnung auctoriale und personale Sphäre ist die Sphäre des Erzählers allein gemeint, von der aus mit Blick auf den Leser gesprochen und gewertet wird.

Die bis vor kurzem wenig beachtete, allerdings schon 1929 erschienene Untersuchung von Michail Bachtin, Problemy poëtiki Dostoevskogo, geht dagegen - am Beispiel Dostoevskijs - mehr auf das Verhältnis des Erzählers zu den Romanpersonen ein. Den traditionellen europäischen Roman bezeichnet Bachtin als "monologisch", weil hier der Erzähler den beherrschenden Standpunkt, auch wenn er wechselt, monologisch innehat, während er in Dostoevskij den Schöpfer des "polyphonen" Romans sieht, in dem Autor und Held gleichgestellt seien.

"V ego (Dostoevskogo) proizvedenijach pojavljaetsja geroj, golos kotorogo postroen tak, kak stroitsja golos samogo avtora v romane obyčnogo tipa. Slovo geroja o sebe samom i o mire tak že polnovesno, kak obyčnoe avtorskoje slovo; ono ne podčineno objektom obrazu geroja kak odna iz ego karakteristik, no i ne služit ruporom avtorskogo golosa. Emu prinadležit isključitel'naja samostojatel'nost' v strukture proizvedenija, ono zvučit kak by rjadom s avtorskim slovom i osobym obrazom sočetaetsja s nim i s polnocennymi že golosami drugich geroev."³

Damit werden die Personen bei Dostoevskij zu selbständigen Subjekten der erzählten (polyphonen) Welt; sie sind nicht mehr von einem Erzähler abhängig, sondern man hat den Eindruck, als ob der Erzähler

¹Theodor W. Adorno, 1958, S. 69.

²Das sind außer den bereits genannten besonders Percy Lubbock, 1957 (dieser wieder fußend auf Henry James, The Art of the Novel); Käte Friedmann, 1910; Norman Friedman, 1955; Käte Hamburger, 1957.

³Michail Bachtin, 1963, S. 7 f.

mit den Personen sich wandle, so daß man von verschiedenen Erzählern in einem Roman, nicht nur wie bisher von verschiedenen Standpunkten, sprechen könnte.¹

Die Originalität Dostoevskijs ist zwar von seinen Interpreten oft gesehen worden, aber Bachtin weist im ersten Kapitel seines Buches nach, daß die meisten Dostoevskij-Forscher diese Originalität der charakterlichen Psychologisierung der Gestalten in den Inhalten, Themen und in der Ideologie suchten, dabei die Eigenart der künstlerischen Formen aber ignorierten. Bachtin betont dagegen das Neuartige der Poetik Dostoevskijs, die die monologische Einheit der Welt des allwissenden Erzählers zerstöre und sich statt dessen aus zahlreichen selbständigen erzählenden Instanzen erst zu einem Ganzen zusammensetze.²

Zu einer neuen, funktionalen Klassifikation von Texten in S-Texte (Texte "mit Sprecher") und \bar{S} -Texte (Texte "ohne Sprecher") samt ihrer möglichen Grundtypen kommt Lubomír Doležel,³ der dabei im Unterschied zu den obengenannten Autoren strukturalistische Methoden zugrundelegt. Auch der Begriff des Sprechers ist daher im strukturellen Sinn zu verstehen: "The speaker is an intrinsic organizing and integrating factor of the text structure."⁴ Bachtin scheint Doležel noch am nächsten zu kommen, weil mit dem Begriff des Polyphonen bereits verschiedene selbständige, allerdings nur personale - aktive oder passive - Typen des Erzählens anklingen, mit denen nicht nur der wechselnde Standort eines Erzählers gemeint ist.

¹Michail Bachtin, 1963, S. 8.

²Michail Bachtin, 1963, S. 60:

"To, što v evropejskom i ruskom romane do Dostoevskogo bylo poslednim celym, - monologičeskij edinyj mir avtorskogo soznanija, - v romane Dostoevskogo stanovitsja čast'ju, elementom celogo; to, što bylo vsej dejstvitel'nost'ju stanovitsja zdes' odnim iz aspektov dejstvitel'nosti; to, što svjazovalo celoe, - sjužetno-pragramičeskij rjad i ličnyj stil' i ton, - stanovitsja zdes' podčinnenym momentom. Pojavljajutsja novye principy chudožestvennogo sočtanija elementov i postroenija celogo, pojavljaetsja - govorja metaforičeski - romannyj kontrapunkt."

³Lubomír Doležel, 1967, S. 541 - 552.

⁴Lubomír Doležel, 1967, S. 544.

Welche Rolle spielt nun in Šenoas Romanen der Erzähler, wie verhält er sich dem Leser gegenüber und wie zum Geschehen, zu den Gestalten? Obwohl Šenoa weit entfernt war vom psychologischen Helden Dostoevskijs, ist doch die Frage nach dem Bewußtsein und Selbstverständnis seiner Helden wichtig, gerade auch im Hinblick auf die Einordnung der Romane Šenoas in "Stilformationen" etwa der Romantik oder des Realismus. Wir werden sehen, daß sich die Prinzipien der Darstellung auch in der Haltung des Erzählers ausdrücken, in der Art, wie er wertet und wen er die Wertungen aussprechen läßt.

Šenoas historische Romane sind auctoriale Romane, und sie sind monologisch einheitliche Romane und stehen damit in der europäischen Erzähltradition des romantischen Romans,

"...kotoryj znal soznanie i ideologiju liš' kak pafos avtora i kak vyvod avtora, a geroja liš' kak osuščestvitelja avtorskogo pafosa ili ob-ekta avtorskogo izvoda. Imenno romantiki dajut neposredstvennoe vyraženie v samoj izobražaemoj dejstvitel'nosti svoim chudožestvennym simpatijam i ocenkam, ob-ektiviruju i opredmečivaju vse to, - vo što oni ne mogu vložiti akcenta sobstvennogo golosa.¹

Wie im historischen Roman Walter Scotts ist es vor allem der Erzähler, der "seine Übersicht und sein Vermögen (beweist), die ganze Welt, von der er erzählt, zu erfassen und zu deuten"². Ebenso wie sich aufgrund der nationalen und gesellschaftlichen Bedingungen und Entwicklungen bei den Südslawen der historische Roman besonders lange erhalten hat, so ist auch der konsequent auctoriale Standpunkt des Erzählers bei Šenoa ein Zeichen für die verzögerte Entwicklung der Literatur. Gerade der Verlust des Erzählers läßt in der kroatischen Literatur noch lange auf sich warten; noch bei Krleža hat ein auctorialer Erzähler den beherrschenden Standpunkt inne:

"Obwohl wir in Krležas Romanen auf eine Reihe moderner Erzähltechniken treffen wie erlebte Rede, innerer Monolog, Reduzierung der Fabel, Eindringen des Essayismus in den Roman, Darstellung simultaner Abläufe und parataktischen Satzbau, weisen sämtliche angeführten Merkmale den Erzähler dieser Romane (d.h. der ER-

¹Michail Bachtin, 1963, S. 16.

²Wolfgang Kayser, 1954, S. 434.

Romane- G.D.) als den typischen auktorialen Erzähler aus, der trotz aller modernen Züge in der Erzähltradition des neunzehnten Jahrhunderts wurzelt".¹

Bereits im Kapitel über die Darstellung bei Šenoa haben wir mehrmals beiläufig auf die Figur des Erzählers hinweisen müssen, weil sie sich als tragende Schicht der Erzählung überall bemerkbar machte.

Der Erzähler ist zwar bald mehr, bald weniger präsent, und auch wenn er sich nur selten zu Wort meldet, verschwindet er nie völlig aus dem Bewußtsein des Lesers. Denn er ist es, der die Handlungen verknüpft und sie zu einer Welt zusammenfügt; er läßt die Zeit nach seinem Willen ablaufen, eilen oder verweilen, indem er die Geschehnisse raffend oder dehnend wiedergibt, er wählt die Schauplätze und begrenzt sie, und er lenkt die Handlungen der Personen, soviel Individualität er ihnen auch zugestehen mag.

Die Haltung und Perspektive des Erzählers kann sehr verschiedene Formen haben, und der Erzähler kann auch innerhalb eines Romans verschiedene Standpunkte einnehmen.

Im Zusammenhang mit der Geschichtskonzeption, die sich in Šenoas Romanen ausdrückt, steht auch die allen drei Romanen gemeinsame Erzählsituation des Er-Romans mit einem allwissenden Erzähler, der jeden Ortswechsel mitvollzieht, die verschiedensten Gespräche belauscht und die Hintergründe und Zusammenhänge des Geschehens kennt, wenn er diese auch nicht von Anfang an alle zugibt. Gelegentlich nun wird diese Erzählsituation etwas verschoben und ein engagierterer Erzähler, der beinahe die Geschehnisse miterlebt, rückt in den Vordergrund.

¹Sibylle Schneider, 1969, S. 209

In seinem Aufsatz "Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman" stellt J. Holthusen, 1965, S. 253, auch für den russischen Roman fest: "Es fällt auf, daß in Rußland noch bis in die 20er Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts mit Vorzug an der Figur des persönlich engagierten, kommentierenden und wertenden Erzählers festgehalten wird...", wenn auch hier mit der seit Gogol' geübten Form des "Skaz" die Entwicklung sich differenzierte. Dostoevskijs polyphoner Roman scheint dagegen eine Ausnahme zu sein, der die russischen Erzähler noch lange nicht folgten.

2. Erzähler - Leser - Kontakte

Die Haltungen des Erzählers dem Leser gegenüber stimmen in den drei besprochenen Romanen Šenoas überein. Das erzieherische Anliegen der Romane setzt den Leser als das pädagogische Objekt voraus, dem Kenntnisse und Einsichten faktischer und moralischer Art vermittelt werden. Dazu bedarf es eines gemeinsamen Verständnisses, einer gemeinsamen Welt-Sicht. Die Voraussetzungen schafft der Erzähler, indem er direkte Kontakte mit dem Leser knüpft, ihn anspricht. Dabei nimmt er dem Leser gegenüber eine Mittelstellung zwischen gestaltloser Autorität und - seltener - am Geschehen teilnehmender Person ein. Durch diesen Wechsel zeigt er spielend seine Vertrautheit mit beiden Bereichen, mit der Romanwirklichkeit und mit der Welt des Lesers.

Wie sehen nun die Kontakte aus, die der Erzähler mit dem Leser knüpft

a) Der belehrend-vermittelnde Standpunkt des Erzählers

Typisch für den historischen Roman ist der Standpunkt des Chronisten den auch der Erzähler in (Z), (Č) und (S) an mehreren Stellen einnimmt.

Der Erzähler kennt den geschichtlichen Hintergrund, die Vergangenheit, in der seine Personen leben, und er spricht den Leser an, der diese Zeit offenbar nicht kennt. Leser und Erzähler gehören zumindest in eine spätere Zeit, in der grundsätzliche Übereinstimmung herrscht, "was die Sicht der Wirklichkeit betrifft. Der Leser soll aus der gleichen Haltung der Vernunft und Moral urteilen wie der Erzähler."¹ Der Erzähler benutzt dazu verschiedene Möglichkeiten und Gelegenheiten. Die zahlreichen konkreten Zeitangaben und Ortsschilderungen sind nur eine Voraussetzung dafür. Die jeweiligen Roman- und Kapitelanfänge, von deren Bedeutung für die Romane wir schon sprachen, enthalten bei Šenoa zahlreiches historisches Material, kulturhistorische Belehrungen und historische Anspielungen.

Das ganze vierte Kapitel von (Z) ist ein einziger historischer Bericht über Zagreb und seine Entwicklung, ebenso wie große Teile des neunten Kapitels in (S) die Geschichte von Susjedgrad schildern. Das elfte Kapitel schildert eingehend die allgemeine Lage in Kroatien, die Parteien und ihre Hauptvertreter und deren Anliegen.

¹Sibylle Schneider, 1969, S. 196.

Die Rolle des Chronisten und sein Wissen verführen den Erzähler aber nie zu vorwitzigen Vorausdeutungen. Daß er ein zwar objektiver Chronist, aber kein unbeteiligter Erzähler ist, zeigen Passagen, in denen er seinen Bericht sehr engagiert mit Anredefloskeln an den Leser, mit Ausrufen und lebhaften Vorstellungen mischt.

Ein sehr schönes Beispiel dafür ist das zwölfte Kapitel im (Z):¹
Es beginnt:

" Osvanu Hrvatskoj godina 1577. A kakova? Tužna i crna. Jedna kaplja u rijeci junačke krvi, koja je tekla bez kraja, bez nade po zemlji Hrvatskoj. Lako je trpjeti muke, kad se možeš nadati, da će i tomu kraj biti, lako podnositi buru, kad znaš, da ćeš dočekati sunce. Al' bez prestanka kukati, bez nade gledati ono mutno nebo, teško je i preteško. Iz sto i sto ljutih rana tekla junačka krv, sto i sto vrijednih glava pade u grob; zdvojne ruke radilice ostavile plug, da dignu tvrđave proti turskomu bijesu. Polje pusto, sela u plamenu, dvorovi plijenom zvjerskoga porijekla. Al'svejednako daj krvi, da se opireš vragu, daj hljeba, da nahraniš gladnu vojsku, daj dinara, da platiš tuđe pomoćnike, nepomoćnike, daj, daj, daj! Strašno! Užasno! Ta mala zemlja, ta šaka ljudi izmučenih, istrošenih, stajaše kao gvozden zid na pragu kršćanskoga svijeta proti nečovjeku, kao David proti Golijatu. Oj, koliko propade vrljih srdaca, ta sustale bi slaveći ih i gusle javorove. A kako? A zašto? Znaš li sveti onaj plamen, koji bukta u srcu poštenjaka, znaš li, što ti je kolijevka, što otac, što majka, što grobovi djedova, što djeca, što rodna ti pjesma? To ti je ono, što dijete tvori divom, to je ljubav domovine. Siloviti bijahu, surovi bijahu ti gvozdeni ljudi prošlih vjekova, al' kad navijesti glasna trublja: 'Eto vraga na nas!' sve skoči pod jedan stijeg i udri u ime Boga za rod, za dom."

Hier macht der Erzähler nicht nur aus seiner Überschau Hintergründe sichtbar, die vorher die Gestalten nur aus ihrer begrenzten Perspektive erwähnen konnten, sondern er ergreift eindeutig und mit stärksten sprachlichen Mitteln Partei. Dabei spricht er den Leser sogar direkt an.² Der erste Teil des Kapitels enthält sein Programm. Er spricht mit Bitterkeit und Trauer von der Not des kroatischen Volkes und da-

¹August Šenoa, (Z), S. 169 - 172 (zitiert S. 169 f.).

²Die Beeinflussung geschieht - wie Mira Sertić, 1970, S. 199, untersucht - nicht mehr so auffällig wie bei früheren Erzählern (z.B. Bogović) durch direktes Ansprechen mit "lieber Leser" oder durch Einschübe wie "wir verlassen jetzt N.N. und gehen dort und dort hin, um zu sehen, was X.Y. macht", sondern Šenoa stellt die Verbindung zum Leser durch den Wechsel von der dritten zur zweiten Person im Erzählen her, um nicht die Illusion der Gegenwart des Geschehens zu zerstören.

von, daß nur der Patriotismus, die Liebe zur Heimat, diese Not überwinden könnte. Durch die emphatische, engagierte Form in Ausrufen, Fragen, mythologischen Vergleichen, sentimental-pathetischer Rhetorik wird der Leser auf die Seite des Erzählers gezogen und direkt beeinflußt.

Schon Käte Friedemann hat dargelegt, "daß das Wesen des Epischen gerade in diesem Sichgeltendmachen eines Erzählenden besteht".¹ Damit ist die mediale Rolle des Erzählers gekennzeichnet, der sich durch ein höheres Bewußtsein von der dargestellten Welt unterscheidet. Ausrufe der Teilnahme, Aufforderungen an den Leser ebenso wie die Verwendung des attributiven Adjektivs, das oft wertet, verraten den Erzähler als Urteilenden. Die direkte Beeinflussung des Lesers erfolgt-neben zahlreichen Stellen innerhalb der Romane- besonders stark in den geradezu lyrischen Visionen am Schluß eines jeden Romans.² Die gehäuften Ausrufe setzen den beteiligten Zuhörer voraus. Seien es die Ruinen der Burg Medvedgrad, von der aus der Blick frei ist auf die aufstrebende Stadt Zagreb, sei es der zerstörte Palast Tahis, neben dem friedlich ein freier kroatischer Bauer den Acker pflügt, oder das Lied der Uskokken von Senj, die als kroatische Söhne die Küste ihres Landes verteidigen; überall obsiegt in der Schlußpointe das Bild des Friedens und der Zukunft, das dem Leser regelrecht suggeriert wird.

Der Erzähler hält damit die Spannung aufrecht zwischen der dargestellten Welt und der Ebene, auf der sich der Erzähler und Leser gemeinsam befinden. Der Erzähler ist so in der Lage, zwischen den Zeiten zu vermitteln und die Tendenzen bewußt zu machen, die durch den Vergleich dieser Zeiten, der dargestellten Vergangenheit und der Gegenwart von Erzähler und Leser, intensiviert werden. (Da der Erzähler sich selbst und den Leser als Einheit auffaßt, wenn er den Leser anspricht, können wir diese gemeinsame Gegenwart annehmen).

Mit dieser Mittlerrolle, die der Erzähler offensichtlich bei Šenoa spielt, korrespondieren auch in der Erzählhaltung formale Kriterien mit der inhaltlichen Konzeption der Romane.

¹Käte Friedemann, 1910, S. 3.

²Vgl. auch August Šenoa, (Č), S. 139 - 141.

Wie wir wissen, ging es Šenoa ausdrücklich um 'tendencioznost'¹ in der Literatur. Mit der Auswahl seines Stoffes und der darin enthaltenen Probleme bringt Šenoa als Autor diese geforderte Tendenz in seine Romane - und innerhalb jedes einzelnen Romans verwirklicht der Erzähler von seinem Blickpunkt her die Auseinandersetzung mit den Themen in der Geschlossenheit der fiktiven Wirklichkeit. Er fördert auch - dadurch, daß er sich dem Leser als Erzähler zu erkennen gibt - das Verständnis und die Einsicht des Publikums, das aus dem Erkennen der Vergangenheit Schlüsse auf die eigene Gegenwart ziehen soll.

Wenn der Erzähler häufig und gern in der Umgebung der Bauern verweilt, zeigt er dem Leser nicht nur das bäuerliche Leben der Vergangenheit, sondern er weckt das Interesse für den Bauernstand überhaupt, auch in der Gegenwart des Lesers, dem er die bäuerliche Umgebung vergegenwärtigt, indem er sie mit dem Leser gemeinsam betrachtet - sozusagen im Spazierengehen:

"Usred te krajine stoji selo Brdovac. Jedva ga vidiš. Sijede starice, drvene seljačke kuće pod starim slamnatom krovom, skrivaju se za gustim voćnjacima, koje je osulo bijelo cvijeće, i malo koji tračak prodire u dvorište, gdje sunčano svijetlo igra u bari, oko koje gega četa žutih, pavuljastih guščica. Samo crkveni toranj ističe nad voćnjake svoju crvenu kapu. Za selom na livadici, Bože, čudne li cike i vike! Gledaj dječurliju. Žuta im je kosa ko klas, puno lice ko rumena jabuka, nemaju na sebi nego košuljicu, pripasanu remenom. To skače, to viče, to pljeska ručicama i baca štapom velike kruglje: zaglušit će te; pače i sam drznik vrabac, koj' na cvatućoj glogovoj živici vrebna na zlatne mušice, preplaši se i otprhne preko pletene ograde. Voljko je, toplo je, cvijeće diše cijelom dušom, a čovječja duša otvara se poput cvijeta. Sad su umuknule orgulje, svijet ide od večernjice. Među živicom stupaju hrlo seljaci i seljakinje. Samo gdjegdje stoji na prijelazu koja kuma, odjevena u bijelo pod crvenom pečom, preklapajući sa susjedom o mrazu, o pređi, o svatovima, kako je već ženski jezik tomu vičan." ²

Solche Passagen sind zahlreich in (S). Den Gegenpol der positiven friedlichen Welt des Bauern bildet die wütende rücksichtslose Macht Tahis, die der Erzähler in ihrer Wirkung kennzeichnet:

¹August Šenoa, Feljtoni i rasprave, S. 140.

²August Šenoa, (S) S. 35.

"Glasan plač tužnih majka razlijegao se po selima, gorke suze kvasile su grudu hrvatskih seljaka. Na konopcu tjerala je surova četa Tahovih oružnika u vojnike mladiće kmetske i slobodnjačke. Sto puta izvinu se kletva iz seljačke grudi prema visokim kulama Susjeda. Za Đuru Mogaića ne pitahu krvnici, al' je pitao Gubec, al' je pitala Jana. Badava, nigdje nema traga ni glasa Đuri. U noći je otišo iz Brdovča, a nije stigao u Stubicu. Nema ga, kanda ga je vjetar odnio."¹

In diesen beiden Beispielen wird deutlich, daß sich der Erzähler nicht nur als sachlicher Vermittler der Fakten, der geographischen Daten des Schauplatzes etwa oder der Mitteilung von Ereignissen versteht, sondern daß er seine rhetorischen Möglichkeiten nutzt, den Leser zu beeinflussen, indem er sich ihm zuwendet. Sympathie und Antipathie des Erzählers gehen aber auch oft unbemerkt auf den Leser über. "Der Leser ist also den auctorialen Suggestionen in viel größerem Maße ausgeliefert als ihm im allgemeinen bewußt wird."² Die Schwerpunkte seines wertenden Standpunktes liegen in der konkret politischen Haltung - in allen Romanen - mit patriotischen und sozialen Tendenzen. Der Erzähler deutet die dargestellte Welt, indem er die Charaktere moralisch, gesellschaftskritisch oder in ihren Gefühlen sieht und beurteilt und mit dieser Deutung an den Leser herantritt.

Der Erzähler macht Gegensätze bewußt; sein auctorialer Standpunkt ermöglicht ihm sowohl Anteilnahme als auch Distanz. Bald ergreift er wertend Partei, dann wieder läßt er die Handlung sich auf weiten Strecken ohne seine Einmischung abspielen. Dadurch gibt er dem Leser einerseits Hilfestellung beim Urteilen, andererseits aber auch das Gefühl, von der ideellen Führung des Erzählers "frei" zu sein. Sehr bald, nachdem der Leser durch eine kurze Einführung in die Situation mit Erläuterungen und Wertmaßstäben versorgt ist, zieht ihn der Erzähler vor das Beobachtungsfenster, um die Geschichte unmittelbar und dramatisch wirken zu lassen. Damit schafft er ein Vertrauensverhältnis: Der Leser fühlt sich nicht nur belehrt, sondern er sieht sich oft genug auch (scheinbar) allein dem objektiven Geschehen gegenüber; er vergißt den Erzähler, der hinter ihm steht und alles arrangiert.

¹August Šenoa, (S), S. 104.

²Franz Stanzel, 1965, S. 20.

Dieses bewegliche Verhältnis zwischen Erzähler und Leser macht gleichzeitig die Spannungsmöglichkeiten zwischen Erzählerdistanz und Romanwelt deutlich. Die Standpunkte sind nicht fixiert; die Perspektiven wechseln wie die Szenen. Es ergibt sich eine Art doppelter Dimensionen für den Leser. Er nimmt den Erzähler nicht als ständig Anwesenden wahr, weil dieser nicht über sein Vorhaben als Erzähler reflektiert, sondern sich hinter empirische Bedingungen seiner Welt zurückzieht. Seine äußere Abwesenheit wird aber dadurch ersetzt, daß "sein aktives Urteilen... statt dessen in die Perspektive eingeschmolzen (ist), unter der uns die Gegenstände und Menschen erscheinen."¹ Diese Perspektive wird gleich am Anfang eines jeden Romans eröffnet; der Erzähler zeigt sich nicht, aber er ist doch da, zum Beispiel in Redewendungen - wie "bilo bi čovjek rekao" oder auch "...iz kojih si zaludu gatati kušao", die etwa der Atmosphäre des deutschen "man" entsprechen und den Schwebezustand zwischen Distanz und Wissen deutlich machen, der dem Leser gerade jenes Gefühl der Sicherheit gibt, er habe es mit objektiven Tatbeständen zu tun, die jedoch in ein Wertsystem eingeordnet sind.

b) Der auctoriale Erzähler in direkter Rede und kommentierendem Bericht

Die doppelte Funktion des auctorialen Erzählers, der ebenso Realien wie Bewußtseinswerte vermittelt, spiegelt sich in den verschiedenen Möglichkeiten, in denen er im Roman zu Wort kommt - oder schweigt.

Formal dokumentiert sich diese Erzähler - Leser - Beziehung in den Redeformen. In Šenoas Romanen geht es hauptsächlich um den Wechsel zwischen Erzählerbericht und -beschreibung sowie Kommentaren einerseits und Gesprächen der Personen untereinander sowie deren Monologen, meistens Ansprachen, andererseits. Zunächst ergibt sich der Eindruck, der berichtende Teil habe im Vergleich zum dialogischen - aufgrund der dramatischen Darstellungstendenz, der angestrebten Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit der dargestellten Welt - quantitativ in allen drei Romanen etwas weniger Bedeutung und sei anteilmäßig nur wenig stärker in der historischen Handlung vertreten.

¹Hermann Pivitt, 1961, S. 236.

Hier muß der Erzähler Zusammenhänge erklären, in die historisch-politische Vorgeschichte einführen, die realen Voraussetzungen, Raum und Zeit, beschreiben. Er hat den größeren Überblick; er kennt die Quellen und Dokumente.

Auf der privaten Ebene, die die historische illustriert und vergegenwärtigt, ist dagegen die lebendige Person in ihrem Lebenskreis viel glaubhafter. Deshalb wird das private Geschehen als Szene gestaltet. Aber die Gestaltung ist doch oft recht einseitig. Stets in der gleichen Art wird die Szene vom Erzähler eröffnet, der nach kurzer Einführung hinter die Personen zurücktritt und ihnen das Feld überläßt.¹ Er überläßt es ihnen jedoch nur teilweise, und diese Tatsache läßt sich daran ablesen, daß er sich immer wieder zwischen die Reden der Personen schiebt, unaufdringlich zwar, aber offensichtlich besorgt, daß die Personen sich zu sehr selbst darstellen könnten. Die indirekte Rede spielt nur dann eine Rolle, wenn im Rahmen der direkten Rede die Worte einer anderen, nicht anwesenden Person wiedergegeben werden. Dazu kommt eine Einförmigkeit in den Redeformen, die sich darin äußert, daß die Sprechweisen der Personen nicht untereinander verschieden gefärbt sind. Mira Sertić stellt allerdings schon eine Differenzierung der Personen nach ihrer Art zu sprechen fest. Als Beispiel führt sie an, daß in (Z) der Adelige Pavao Gregorijanec anders als der haramija Miloš Radak, ein Mann aus dem Volke, flucht. Die Flüche beider seien zwar im pathetischen Stil gehalten; der Unterschied bestehe jedoch darin, daß Radaks Sprache an Klischees der Volksdichtung und feststehende Beschwörungsformeln angelehnt sei ("tako mi pravi Bog pomozi"), die nicht an die individuelle Erlebnissituation gebunden ist. In Pavaos Fluch - als er Klara an der Leiche Doras überrascht - gebe es dagegen keine Bilder, Vergleiche oder Klischees der Volkspoesie seine Sprache sei individualisiert und auf die Situation gerichtet.²

¹Über den schematischen Szenenaufbau bei Šenoa spricht ausführlich Stan-ko Lasić, 1965, S. 197 f. Er unterteilt die großen Szenen in fünf Grundeinheiten (Vorbereitung; Einführung der Gestalten; Beginn des Konflikts; Mittelpunkt bzw. Höhepunkt des Konflikts; Epilog mit Meditation oder Vision). Im Gegensatz zu Barac, 1926, S. 55, ist Lasić der Meinung, daß Šenoa mit dieser Szenenstruktur bereits detaillierter deskriptiver sei als seine Nachfolger Kumičić und Tomić.

²Mira Sertić, 1970, S. 199.

Sertić gibt zu, daß dies nur Anfänge einer Differenzierung sind, die erst später, nach der Šenoa doba, in der kroatischen Literatur praktiziert werden. Wenn bei den Personen derartige Unterschiede in der Sprache anklingen, so ist dies vor allem von der sozialen Thematik her zu verstehen, nicht so sehr von einem psychologischen Anliegen. Sprachbesonderheiten oder -abweichungen erklären sich nicht aus dem persönlichen individuellen Charakter einer Person, sondern aus ihrer sozialen Zugehörigkeit. Der Ton aller Romane ist die bürgerliche Umgangssprache der 60er und 70er Jahre des 19. Jahrhunderts in Zagreb, ohne originelle Spracheigenheiten bei einzelnen Personen. Das fehlende Bewußtsein der Personen wird gerade in ihrer Einheitssprache deutlich. Einzelne besondere Redewendungen, etwa lateinische Floskeln, die der Chronist und Kanonikus Antun Vramec oder die Stadtväter Zagrebs gebrauchen, oder auch italienische Sprachfetzen in (Č), dienen nicht in erster Linie der persönlichen Charakterisierung, sondern der Veranschaulichung des Zeitgeistes.

Die Unmittelbarkeit der Romangestalten ist damit erheblich eingeschränkt, und wenn das dramatische, direkt wirkende Element der Szene in den Romanen auch häufig hervortritt, bleibt doch dem Leser durch diese Nivellierung und Beschränktheit in den Ausdrucksmöglichkeiten der Einfluß und die Leitung des Erzählers stets bewußt. Trotz dieser Erzählernähe wird jedoch die dramatische Funktion des Dialogs in Šenoas Romanen erfüllt, obwohl selbst in den szenischen Teilen der Schwebezustand des Erzählers zwischen der Romanwirklichkeit und den Tendenzen seines Bewußtseins zu spüren ist. Allerdings kann man davon ausgehen, daß es Šenoa - wie seine Neigung zur Dramatisierung in der Darstellung zeigte - darum ging, durch direkte Rede den Leser in unmittelbaren Kontakt mit der Wirklichkeit in den Romanen zu bringen. Er möchte dem Leser die dort herrschenden Bedingungen eindringlicher nahebringen, als dies sein Bericht erreichen könnte. Eindringlich ist hier im Sinne des lebensnahen Details gemeint, das durch den Dialog viel eher vergegenwärtigt wird als durch eine Beschreibung. Die Illusion, daß das in direkter Rede der Romanpersonen Vortragene wahrscheinlich, ja wirklich ist, ist größer als bei anderen Redeformen. Der Erzähler wird deshalb die Personen selbst sprechen lassen, wenn es ihm um Unmittelbarkeit, Lebendigkeit, Nähe zum Ge-

schehen und um dessen Wahrheitsgehalt geht. Unwichtiges, d.h. Dinge, die lediglich zum Verständnis des Ganzen beitragen sollen, wird er dafür selbst nur beiläufig erwähnen. Die direkte Rede hat für den Fortgang der Handlung und deren Bedeutung weit mehr Gewicht.

In Šenoas Romanen kommt die direkte Rede in Form des Monologs sowie des dramatischen und des beschreibenden Dialogs vor.¹ Der Monolog beschränkt sich auf Kernpunkte, etwa auf die Selbstüberzeugung einer Gestalt oder die emotionale Auseinandersetzung mit einer schwierigen Situationen, in der sie sich befindet. Er geht dann leicht in eine Art inneren Monolog über.² Als Beispiel sei die Stelle angeführt, als Krupić allein in seinem Zimmer sitzt, nachdem er seine Tochter fortgeschickt hat:

"A šta?" zamrlja. "Ogriješila je dušu, osramotila me pred Bogom i svijetom - moju kuću - moje ime! Nevaljanka! Pa na mene posumnjal da mi nisu čisti poslovi - meni! - Krupiću! Uh! Tu da bi bijes - Prosti mi, Bože, grijeh! A gdje im je pamet? Ja da rujem i proti gradu tajne spletke kujem, ja? - Nije li sve moje djelo očito kao na dlanu, nije li mi duša čista kao staklo? Nek dode tko, nek dokaže, da je Krupić izdajica - varalica. Griješni smo svi, od kralja do bokca - al' izdajica ja! Ta prije bih se živ - Oh, ta zavist, ta prokleta ljudska zavist! Kad si pošten, sve to reži na tebe, kao gladan vuk na ovcu."³

Čokolins verzweifelte Gedanken auf der Flucht vor Jerko und Radak treten als innerer Monolog immer wieder aus dem umkleidenden Erzählerbericht hervor.

"Bilo mu lakše, grijalo ga. Oglednu se naokolo, bijaše u zaklonu, mjesečina ne mogaše ga odati. I opet nagnu piti! A! To je dobro! Prokleta zima! Kako to ciči! Sve mu zemlja puca pod nogama. Ta živa krv bi se oledila. Samo da je prevalio goru - lako onda. Al' čuj! Čuj! Usplaši se čovjek. Na vrhu, što ga je prevalio bio, krši se granje, puca snijeg. To su oni. Da! Jesu. Bjež', jadniče, bjež'! Zadrhta čovuljak! Nagnu glavu, da sluša. Da, da, to su oni!

¹Vgl. dazu Stanko Lasić, 1965, S. 200 - 202.

²Wiederum Mira Sertić, 1970, S. 200 f., weist darauf hin, daß Šenoa als erster in der kroatischen Literatur dieses Stilmittel verwendet, das Teil der Handlung ist und bereits einen Anfang psychologischer Darstellung der Gestalten bedeutet, deren Inneres der Autor nicht mehr beschreibt, sondern die er sich selbst ausdrücken läßt.

³August Šenoa, (Z), S. 154.

Bjež! I kao zmija, kad je se dotakneš, baci se čovuljak uvis, zakrenu za pećinu, i udari u goru. Oh, da je ljeto, krasno ljeto, kako bi bilo lako odmicati, al' zima je, snijeg je!"¹

Hier zeigt sich auch, wie Erzählerbericht und szenische Darstellung ineinander übergehen. Den Gedanken Čokolins, die der Erzähler wieder aufnimmt, folgt gleich darauf der Dialog Radak - Jerko.

Monolog, innerer Monolog, der manchmal auch erlebte Rede sein kann, sind in (Z) noch am häufigsten. Das hängt damit zusammen, daß hier das private Geschehen soviel Raum einnimmt, daß soviel Gefühl dargestellt wird. In den beiden anderen Romanen ist der Monolog - mit Zurücktreten des Privaten - seltener. Wo er angedeutet ist, ist er mit ausführlichen Erzählereinschüben verknüpft oder in Berichte eingeflochten

"Ja sam gospodar na Susjedu! - bio je dahnuo Tahi svim bijesom duše svoje. I bio je gospodar, bio je zakon, vlast i pravo, ili pravo reći, nije bilo ni zakona ni prava. Svaka suza pade na tvrđi kamen, svaki uzdah razniješe vjetrovi."²

In den längeren Berichten der Personen kann man zwar nicht von Monologen sprechen - etwa wenn Ilija Gregorić sein Leben erzählt, (S), Kapitel V, wenn Jerko oder Miloš Radak ihre Schicksale offenbaren, (Z), Kapitel IX und XIV, oder wenn Hauptmann Danilo Barbo seine Geschichte berichtet, (Č), Kapitel IV - weil diese Reden in Gespräche eingebettet sind. Sie sind deshalb eher als Dialoge anzusehen. Der Erzähler ist hier für eine Weile ausgeschaltet und das hat - mehr als im Monolog - eine Perspektivenverschiebung zur Folge. Es dominiert die Szene, auf der die Personen unter sich und Orientierungspunkte sind.

Die Konflikte der Handlung erreichen ihre Höhepunkte in Dialogen der Personen - nicht etwa in engagierten Erzählerberichten. Die Intrigen werden in Gesprächen geschürt und entwirrt. Für den Fortgang der Handlung als spannungsbildendes und -lösendes Element ist der dramatische Dialog unentbehrlich, ja geradezu stilbestimmend.

Als Beispiel sei nur die Verführungsszene Klaras in (Z) erwähnt (Kapitel VIII), die sich dramatischer nicht denken läßt oder - auf politischer Ebene - in (S) - die Steigerung des Konflikts zwischen

¹August Šenoa, (Z), S. 298 f.

²August Šenoa, (S), S. 233.

den Parteien durch Gespräche, Auseinandersetzungen zwischen den einzelnen Vertretern der verschiedenen Gruppen: das Gespräch zwischen Gubec, Pfarrer Babić und Ilija Gregorić (Kapitel XXIV/2) oder die Zuspitzung der Situation in (Č) (Kapitel VIII), als die Uskokken die Stadt zunächst verlassen haben. Capogrosso meldet, in das Gespräch Klaras mit Đuro - Klara hinein, daß Rabatta nach Martin Posedarić verlangt. Die ganze spannungsgeladene ahnungsvolle Situation ist direkte Rede:

- "- Đure, -reče napokon, - znaš li, Mlečići odvedoše gvardijana.
 - Mlečići?
 - Ja slutim na izdaju!
 Al' još ne bješe knez svršio riječ, a u sobu stupi poručnik Capogrosso.
 - Čast mi je pokloniti Vam se, gospodine kneže; njegova milost, gospodin carski komesar barun Josip Rabata pozivlje Vaše plemenito gospodstvo na dogovor u važnu poslu, da se, koliko mislim, privedu Uskoci na red.
 Klara probljedi, a vjerenik joj se prenu.
 - Gospodin Rabata mene? - dignu knez u čudu glavu, - čudim se. Medutim odmah dođoh za Vama, gospodine, i bit će mi drago, mogu li mu biti od koristi.
 Capogrosso, omjeriv okom mladu i vojvodu, pokloni se i ode rekav, da su poslovi vrlo prešni.
 - Ne idite, oče! - zagrlji djevojka oca.
 - Zašto da ne idem? - odgovori knez, - možebit mogu kako umekšati vuka i olakšati narodu bijedu.
 - I ja ću s Vama! - doda Daničić.
 - Nipošto! Ti mi čuvaj kuću. Nadam se, da ću se skoro povratiti.
 - Oh, dođite, dođite skoro, slatki oče! - moljaše djevojka, a suza joj skoči na oko.
 - Miruj! Ima te tko čuvati! Zbogom, djeco! - reče knez poljubiv djevojku u čelo i podav ruku Đuri."¹

Auch die Katastrophe, den Mord an Posedarić, erfährt der Leser nicht nur durch den Bericht des Erzählers, sondern unmittelbar, als Đuro an die Tür fvrđiševićs klopft: "Vi ste Klari - kum! Rabata ubi joj oca. Krvava glava visi nad vratima kaštela - ona ne zna-recite joj Vi-ja ne mogu!"²

Die direkten Reden und Ansprachen erhöhen nicht nur die Illusion des wirklich Geschehenen, sie vermitteln auch jeweils diejenigen

¹August Šenoa, (Č), S. 96.

²August Šenoa, (Č), S. 99.

Inhalte, auf die es dem Autor ankommt, und die dramatische Situation, der lebendige Eindruck des dargestellten Ausschnitts, beeinflusst den Leser formal unmittelbar. Er fühlt sich unter seinesgleichen (soll sich fühlen!). Es werden ihm die Vergleiche zur eigenen Zeit geradezu aufgedrängt, in der die Gefahr, von Österreich-Ungarn geschluckt zu werden, noch ebenso wachgehalten wird wie in der Vergangenheit. Das Problem der nationalen Selbständigkeit ist aktueller als je zuvor, und auch die inneren Schwierigkeiten, die Auseinandersetzung der Stände, die Zustände auf dem Land und unter dem aufstrebenden Bürgertum, lassen unmittelbare Vergleiche zu.

Der Autor hält sich hier als Erzähler bewußt zurück, wenn er auch durch die Tendenzen, die er einfließen läßt, stets anwesend bleibt.

Auch dort, wo es um nachholende Information geht, um Berichte über die Zusammenhänge des historischen Geschehens, gibt er diese Daten und Beschreibungen oft nicht selbst, sondern dramatisiert sie, belebt sie und läßt sie gegenwärtig werden, indem er sie Personen im berichtenden Dialog vortragen läßt. So wird gleich am Anfang von (S) die Vorgeschichte des Streites der beiden Familien Hening und Tahi in Form eines Gesprächs zwischen Uršula Hening und dem Gesandten Pallfy in das Romangeschehen einbezogen (Kapitel I).

In (Z) (Kapitel IX) erzählt Jerko, als er sich Pavao offenbart, die Ereignisse in und um Zagreb, die vor der Romanzeit liegen. Zum Teil kommen hierbei Einzelheiten zutage, die in die Handlungsgegenwart von (S), dem späteren Roman, hineinspielen und dort auch ausgeführt sind. An anderer Stelle (Kapitel V) berichtet Pavao Dora und Magda vom Türkenkampf als Augenzeuge und Kämpfer. Ebenso werden die Zustände in Senj und Kroatien in (Č) teilweise in Gesprächsform berichtet (z.B. Kapitel III). Der Leser soll damit den Eindruck haben, als seien die Ereignisse aus erster Hand direkt ihm, dem Leser, weitergegeben.

Diese Formen der direkten Rede sind im strengen Sinn indirekte Erzählerberichte, die bei Šenoa - im Unterschied zu seinen Vorgängern - ein Hauptmittel der objektiven Information darstellen. Es wird eine Bühne aus historischen Materialien geschaffen, auf der private Charaktere stehen. Die Darstellung des Objektiven bekommt den

subjektiven Stempel der Menschen. Die Schilderung der deutschen Generale in Kroatien in (Z) ist z.B. kein Erzählerbericht, dem man Parteilichkeit und Befangenheit vorwerfen könnte, sondern sie ergibt sich direkt aus der Sicht von Karlovac. Das Thema des Ausländertums und -unwesens in Kroatien als ein Zentralthema des Romans wird dadurch emotioneller und individualisiert. Auch (Č) enthält solche Situationen, etwa den Bericht über die politische Lage in Senj, die Kräfteverteilung an der Adria und auf dem Balkan, über Politik und Taktik Venedigs beim Ringen um die Vorherrschaft, z.B. als Dialog de Dominis' mit Senjs Hauptmann Danilo Barbo (Kapitel VIII).

Trotz der so beim Leser geweckten Wirklichkeitsillusion fehlt den Personen das differenzierte Bewußtsein; sie referieren auf einer relativ naiven Illusionsebene, sie wechseln sich sozusagen mit dem Erzähler ab, der ihnen kurze Zeit den direkten Zugang zum Leser freigibt, sich aber dabei selbst nie ganz entfernt. Sein Einmischen geschieht in stereotypen Inquitformeln ebenso oft wie durch längere Kommentare und Digressionen. Während die kurzen Zwischenworte mehr die Charaktere der Personen unterstreichen (zavapi, zadržta, zamoli, skočiv na noge, nasmija se sind nur einige dieser Formeln, die ständig wiederkehren und die die hysterische, die ängstliche Frau bezeichnen, den tätigen Mann, der im Affekt aufspringt oder den hämisch lachenden Bösewicht), dienen die Kommentare mehr dazu, die Perspektive des Erzählers zu festigen, der die direkte Beziehung zum Leser nicht aufgibt und seine Distanz von der Romanwirklichkeit und der dort sich abspielenden Vorgänge gerade durch sein Beurteilungsvermögen anzeigt.

Einer solchen Erzählhaltung zwischen Wissen, Beteiligung und Abstand kommt der auctoriale Kommentar sehrentgegen. Erzählerkommentare und Digressionen mit einem engagierten Erzähler unterscheiden sich vom chronikalischen Bericht durch eine subjektivere Erzählhaltung, die ihre Beziehungen zur Welt des Werkes und zum Leser in gleicher Weise verwirklichen kann. Während der nur um historische Fakten bemühte Erzähler unbeteiligt bleibt, wertet und deutet der Kommentator Geschehen und Charaktere.

Bei Šenoa gibt es aus diesem Grund den reinen Tatsachenbericht fast nirgends, alle seine objektiv für die Kenntnis der historischen Zusammenhänge notwendigen Berichte oder Beschreibungen gehen sehr rasch in den auctorialen Kommentar über, der belehrende und moralisierende Funktion hat. Denn es geht nicht nur um den bloßen Kontakt mit dem Leser, sondern um seine direkte Beeinflussung. Der gesellschaftlich engagierte Autor muß seine Ansichten und Deutungen dem Publikum nahebringen. Er braucht "einen Bürger, einen Vermittler, ein Gegenbild, das selbst schon bis zu einem gewissen Grade in der Fiktion mit drinsteht"¹ und glaubwürdig ist. Der Erzähler ist dem Autor Šenoa eng verwandt, das zeigt seine Sprechweise, die keine besondere "Rolle" erkennen läßt. Die in der russischen Literatur seit Gogol' verbreitete Erzählform des "Skaz"² mit stilisierter Erzählerrede kommt hier bei Šenoa nicht vor, wie sie auch später für Kroatien nicht die Bedeutung erlangt wie in Rußland. Der Erzähler in Šenoas Romanen ist engagierter Beobachter, dessen "Wahrnehmungs- und Urteilsmaßstäbe"³ nicht anfechtbar sind, weil der Erzähler der Bewußtseinsträger ist. Mit gezielten Digressionen wendet er sich zur Verdeutlichung der beabsichtigten Tendenzen an den Leser. Er tut das formal, indem er den Leser anspricht, inhaltlich, wenn er die Schönheit der kroatischen Heimat beschreibt, seine panoramische Übersicht mit Ausrufen der Bewunderung, der Liebe begleitet. Er verweilt aber auch gern in Familienidyllen, im bürgerlichen und bäuerlichen Alltagsleben; seine Anteilnahme gilt besonders dem Volk. Nicht ohne freundlichen Spott hört er den Klatschbasen zu:

"Ele, kako se susjede silno ljube, ako si ne iskopaju očiju, tako je i gospa Freyovka veoma voljela svojoj susjedi, kramarici Šafranički, ženskoj vrlo zamrljanoj i melankoličkoj, koja je negda mogla biti vrlo nježnom djevicom, ali sada bila omašnom, grizljivom bakom zorolika nosa, te je znala svoga dragoga Andriju svake subote linjati rifom, da su miševi u njezinu štacunu od te halabuke smjesta ostavili sir."⁴

¹Hermann Piwitt, 1961, S. 241.

²Ausführlich zu "Skaz" und Erzählerkommentar vgl. Johannes Holthusen, 1965, S. 252 - 267, insbes. 253 - 255.

³Johannes Holthusen, 1965, S. 253.

⁴August Šenoa, (2), S. 72 f.

Die Digressionen, die fast nur als Beiseitesprechen zu werten sind, bleiben stets nah am Geschehen. Geschichtsphilosophische Betrachtungen - etwa im Sinne Tolstojs - gibt es bei Šenoa nicht. Die Kommentare sind kurz, oft nur eingesetzt oder bei Gelegenheit der Einführung oder Einstimmung in ein neues Kapitel angebracht. Die Handlung bleibt das primäre, objektive Element. Dadurch wirken die Kommentare nicht nur ideell, sondern auch ornamental. Die Beteiligung des Erzählers fällt dabei oft pathetisch-rhetorisch aus und verschiebt seinen auctorialen Standpunkt in die Nähe einer personalen Erzählsituation, die jedoch niemals länger durchgehalten wird. Ein Beispiel sei hier angeführt, der Anfang des Kapitels XIX von (S):

"Lijepo je ljeto, krajina mirna, mirna ko u grobu. Rasplinula se krv mučenika pred stubičkom crkvom, poslanici seljački vratiše se od kraljeva dvora, gdje im se reklo, da će kruna odrediti, što potrebno bude. Seljaci se skutriše, šute, jedva dišu. Tahi je gospodar, Tahi je silan. Čudni su to dani na Susjedu gradu. Gospoju Jelenu gotovo ispiše guje. Na svojoj postelji pod slikom Arlandove Dore previja se bolna. Lica joj gore od samrtne vrućice, prevraća oči, stišće zube, da joj duša ne utekne, da se osveti nevjernomu mužu. Sve je doznala, sve. Smrt je prikiva na ložnici, ledeni samrtni znoj navire joj na blijedo čelo, a Tahi grije se na bujnoj grudi mlade bludnice. Oh, živjeti! živjeti, uzdiše Jelena. Badava! Smrt je vuče u grob, ljubomor je zaustavlja pred grobom. Zdvojno se previja, moli, kune, plače, uzdiše: Živjeti! Živjeti! Al' mari Tahi! Drašković mu se prijazno nasmiješi. Bator ga štiti, car je daleko, nebo visoko. Smije se Tahi i pije; smije se, kad ga, mahnita starca, u navorano lice ljubi lijepa grešnica; smije se, kad seljak na vješalima dršće. Sinja mjesečina trepti kroz otvoreni prozor. Ej mjeseče! Vidiš li bijelu, punu ruku kastelanice? Poput zmijske savija se oko starčeve šije. Ej! Kako ga grli, kako ga ljubi, kako crna raspuštena kosa pada na snijeg starčeve glave, kako se usna sabire, kako oko od strasti umire, kako dah žeže i pali. A starac, počivajući na kastelaničini grudima, udari u grohot i pokaže prstom kroz prozor na brežuljak. - Vidiš li, dušice, kriknu, eno se na mjesečini ziba nešto o drvetu. To je seljačko pseto. Reče ti, da si bludnica. Sad visi. Ha, hi, ha! Gle! Obliču ga gavrani! U zdravlje vaše, crni drugovi! zaviknu Tahi, skoči i iskapi vrč vina. Pa grli, ljubi, ljubi, i grešnica jujuška, i gavrani grakću! - - - Sinja mjesečina dršće na licu gospoje Jelene, na Dorinoj slici. I pridignu se gospa i zinov obrati blijedo lice prema mjesecu. Čuj! Jeleno! Čuj! Gavrani grakću! Smrt ide, smrt! A Tahi? Gdje je on? - Ljubi! - Strahote! - Tahi ljubi - Jelena umire."¹

¹August Šenoa, (S), S. 203 f.

Der Perspektivenwechsel geht hier sehr rasch vonstatten. Der auctoriale Erzähler sagt: "Schön ist der Sommer..."; gleich darauf spricht er schon eher aus der Sicht der geplagten Bauern: "Tahi ist der Herr, Tahi ist mächtig"; assoziativ kommt die Rede auf Frau Jelena, die krank zu Bett liegt; der Erzähler vernimmt ihre Seufzer: "Oh, leben, leben!" Aber: "Umsonst". Tahi, ungerührt, lacht und trinkt. Jetzt ist es Jelenas Fieberphantasie. Ihre Gedanken überstürzen sich beim Anblick des mondbeschienenen Bildes der Dora Arlandova. Unvermittelt geht die Passage über in Tahis rohe Worte und kehrt zurück zur sterbenden Jelena. Deutlich zeigen sich hier Anklänge an eine Art inneren Monolog, der aber wieder in die auctoriale Sphäre einmündet.

Bei der Beurteilung des auctorialen Kommentars in Šenoas Romanen zeigt sich insgesamt die in den meisten Fällen deutlich hervortretende didaktisch-wertende Funktion mit direkter persönlicher und unpersönlicher Leser-Inanspruchnahme. Den Wertungen gibt die ideelle Thematik der Romane Stoff, weil Autor und Erzähler in dieser Form des Kommentars keine Bewußtseinsunterschiede trennen. Was den Erzähler lediglich vom Autor abhebt, ist das romantisch-pathetische Element, Schwung des Gefühls, der den Leser mit fortreißen soll in die Welt des Werkes - und aus dieser heraus in das Bewußtsein der eigenen Wirklichkeit. Die Form dieser Erzählweise hat ihre sowohl nationalgeschichtlichen als auch literarhistorischen Bedingungen. Der sozialen Funktion der südslawischen Literatur entspricht die Anlehnung an den romantisch-didaktischen Romantypus, der die erzieherischen Zwecke mit Erbaulichem verbindet. Die Besonderheit des Erzählkommentars gehört damit in die Diskussion der Romantik- oder Realismuszugehörigkeit Šenoas, die sich auch im Verhältnis des Erzählers zu seinen Personen und in der Stellung des Romanhelden anbietet.

3. Die Personen und der "monologische" Erzähler

Šenoa lebte etwa zur gleichen Zeit wie Dostoevskij. Wie groß aber der Unterschied im Romanschaffen beider ist, in der Situation der russischen und der kroatischen Literatur, das zeigt besonders die Rolle des Helden und sein Standpunkt gegenüber dem Erzähler.

Während Šenoa der Tradition des europäisch-romantischen Romantyps folgt, in der der Erzähler die Personen durch die Welt führt, schafft Dostoevskij den "polyphonen" Roman mit einem Helden, der die Welt auf sich bezieht. Bachtin sagt von Dostoevskijs Helden:

"Geroj interesuet Dostoevskogo ne kak javlenie dejstvitel'nosti, obladajuščee, opredelennymi i tverdymi social'no-tipičeskimi i individual'no-charakterologičeskimi priznakami, ne kak opredelennyj oblik, slagajuščijsja iz čert odnosmyslennyh i ob-ektivnych, v svoej sovokupnosti otvečajuščich na vopros 'kto on?'"¹

Gerade aber um einen solchen Helden, der Ausdruck (Erscheinung) der Wirklichkeit ist, geht es Šenoa. Seine Gestalten stehen in der Welt, setzen sich mit ihrer Umwelt auseinander, sind sozial-typisch fest-umrissene Charaktere und individuell durch ihrer Rolle entsprechende und kennzeichnende Merkmale bestimmt.

Damit rückt die gesellschaftliche Funktion der Literatur wieder in den Vordergrund, die der Grund dafür ist, daß auch Šenoa an den Möglichkeiten des herkömmlichen Romans festhält. Sein Romanheld ist deshalb durch objektiv-wahrnehmbare Züge, bestimmtes Aussehen, beschreibbare und motivierte Charaktereigenschaften, soziale Stellung und Standeszugehörigkeit und entsprechendes Verhalten gekennzeichnet. Die soziale Typisierung und Motivierung ist dabei - dem sozial-aufklärerischen Anliegen der Romane folgend - das wichtigste Element, das auch alle Handlungen erklärt und für das Bewußtsein der Personen ausschlaggebend ist. Von daher gibt es nichts Ungereimtes an Šenoas Personen, die sich nicht selbst sehen, sondern gesehen werden. Deshalb entwickeln sich Šenoas Helden im Laufe der Romane auch nicht, indem sie sich etwa ein Selbstbewußtsein "anreflektieren". Šenoas Helden reflektieren nicht, dazu bleibt ihnen gar keine Zeit, weil sie in ständig neue Situationen und Konflikte gestellt werden. Diese Rolle des Helden, der sich handelnd beweisen muß, läßt auf seine Beziehung zum Erzähler schließen und auf die Funktion des Erzählers, die Bedeutung seiner Rede im Roman. Da der Wechsel der Situationen, die Bewegtheit der Handlung, den Aufbau der Romane in erster Linie bestimmt, dient der Ton des Erzählers darin "tol'ko formal'noj svjaz'ju

¹Michail Bachtin, 1963, S. 62.

meždu sobytijami i potomu zanimaet položenije službenoe".¹

Einerseits müssen wir bei Šenoas Romanen Ejchenbaum zustimmen, daß der Erzähler dem Helden ständig "Hilfestellung" gibt, daher selbst nur untergeordnete Funktion hat. Andererseits ist diese "dienende" Funktion jedoch so dominierend, für die Personen so unerläßlich, daß dem Erzähler die eigentlich führende Rolle bleibt. Durch diesen Wechsel zwischen Zurücktreten und Hervortreten ist das Verhältnis Personen - Erzähler im wesentlichen bestimmt. Daß schließlich der Erzähler die Oberhand behält, wird noch zu zeigen sein.

Šenoas Held muß darstellen, nicht "sein", wer er - sozial und menschlich gesehen (das ist hier identisch) - ist. Darin ist Šenoas Held dem Gogolhelden eher zu vergleichen, nicht aber dem Helden Dostoevskijs, von dem Bachtin wiederum sagt:

"Ne tol'ko dejstvitel'nost' samogo geroja, no i okružajuščij ego vnejšnij mir i byt vovlekajutsja v process samosoznanija, perevodjatsja iz avtorskogo krugozora v krugozor geroja. Oni uže ne ležat v odnoj ploskosti s geroem, rjadom s nim i vne ego v edinom avtorskom mire,..."²

Bei Šenoa stehen Held, Umwelt, Milieu, soziale und geschichtliche Bedingungen nebeneinander auf einer Ebene; sie erklären und bedingen einander, aber die Beziehungen stellen nicht die Helden vom eigenen lebendigen Bewußtsein aus her, diese Übersicht hat vielmehr allein der Erzähler, der sein übergeordnetes Bewußtsein auch zum Ausdruck bringt, indem er das Geschehen und Verhalten der Personen kommentiert. Von da her ist auch die mangelnde Psychologisierung und vorherrschende Typisierung der Gestalten zu verstehen. Die Personen brauchen keine eigene Psychologie, sie entfalten sich nicht, sondern bleiben statisch, weil der Erzähler alles hervorhebt, was er für seine Roman-Wirklichkeit für wichtig hält. Šenoa beschreibt die Personen gleich bei ihrem ersten Auftreten so, daß sie unmißverständlich fixiert sind, er rüstet sie mit allen Eigenschaften aus, die sie für ihre Rolle benötigen. Mit der Einführung der Personen wird bereits alles Notwendige vermittelt, der Mensch ist von vornherein fertig. Alles, was später noch über ihn gesagt wird oder was er selbst tut,

¹Boris Ejchenbaum, 1969, S. 122.

²Michail Bachtin, 1963, S. 66.

wiederholt oder festigt dieses erste Bild. Alles paßt zu der Rolle, die der Person von Anfang an zudiktiert wird.

In ihrer so festgelegten Funktion bekommen die Personen etwas Marionettenhaftes; sie können niemals anders handeln als es ihre Rolle erfordert. Ihre Möglichkeiten im Roman sind dadurch sehr stark eingeschränkt; sie sind Statisten im Dienst des Erzählers, sie stellen sich nicht selbst dar, indem sie sich im Laufe des Romans entwickeln, sondern die Figuren werden "fertig" in den geschichtlichen Augenblick hineingestellt. Der Held ist determiniert durch die Lebensbedingungen, Sitten, Alltagserscheinungen seiner Welt. Diese realen Lebensumstände, die der Erzähler ebenfalls von Anfang an mitliefert, dienen der Glaubwürdigkeit, der Einsicht in die geschichtlichen Zusammenhänge und dadurch wieder dem Verständnis der Personen.

Die Personen sind nicht Menschen, die sich selbst im Laufe des Geschehens deuten, indem sie sich in verschiedenen Situationen bewähren, sondern die Situationen erfordern jeweils den passenden Menschen. Deshalb sind in Šenoas Romanen, ebenso wie in denen seiner Epoche, die Personen als Typen dargestellt. Die Grundsituation der Romane, die immer eine Auseinandersetzung, einen Kampf - moralischer oder physischer Art - enthält, spiegelt in der Typisierung der Personen diese Polarität.

Von der Typencharakterisierung wurde schon im Zusammenhang der Darstellungstendenzen gesprochen: Es gibt keine Zwischentypen zwischen Guten und Bösen, die lediglich in verschiedener Gestalt erscheinen. Lasić geht ausführlich darauf ein und betont, daß Šenoa der erste kroatische Schriftsteller ist, der - im Gegensatz zu seinen Vorgängern - mehrere Arten innerhalb eines Typus, beim guten wie beim bösen, zuläßt.¹ Die moralisch positiven Personen erscheinen zum Beispiel als tapfere junge Männer, die das Vaterland lieben und verteidigen (Z): Pavao, (Č) : Juriša, (S) : Milić, Mogaić, die aber auch besonders stark und herzlich ihre Mädchen lieben und damit ihre Fähigkeit zu menschlichen, d.h. vor allem im sozialen Sinn "guten" Gefühlen und Taten zeigen.

¹Vgl. Stanko Lasić, 1965, S. 180 - 186.

Die Partnerinnen dieser Jünglinge sind meist gehorsame naive Mädchen, die das Gute geradezu verkörpern (Dora, Duma, Sofija, Jana). Die Handlungsaktivität dieser Mädchen ist auf ein Minimum beschränkt; sie beschränken sich darauf, völlig "rein" zu sein. Außerdem gibt es auf dieser Seite diejenigen Gestalten, die gutherzig Wohltaten vollbringen, ehrlich, anständig und naiv sind, aber wenig politischen Weitblick besitzen (Krupić, Magda, Miloš Radak und Jerko in (Z); Ilija Gregorić und der Uskok Nožina in (S)).

Tätiger als diese sind die weisen und klugen Kämpfer, die das Leben kennen und beharrlich und besonnen eine eigene Konzeption verfolgen (Jakopović, Gašo Alapić in (Z); Ambroz Gregorijanec, Gubec, Ivan Babić in (S); Čiprijan in (Č)).

Aber trotz dieser Variierung bleibt dieser positive Typ im Hinblick auf den Erzähler einseitig. Das liegt daran, daß diese guten Gestalten die Moral repräsentieren und eindeutig die Sympathien des Erzählers haben. Ob es darum geht, die reine absolute Liebe der Menschen - ohne Rücksicht auf Standesunterschiede - zu verkünden, oder ob das vorbildlich bürgerliche oder bäuerliche - in jedem Fall aber kroatische - Familienleben im Vordergrund steht (bei Krupić, Magda und Dora, bei Gubeć, Gregorić oder bei Posedarić), oder aber, ob die tapferen Jünglinge ebenso wie die älteren Kämpfer Patriotismus und nationales Bewußtsein verkörpern - immer steht hinter den Personen, die diese Moral häufig propagieren, ein diktatorischer Erzähler. Als Beispiel aus dem privaten Bereich sei auf die Szene in (Z) verwiesen, als Oberst de Lernon auf Klaras Geheiß Dora verführen soll. Der vermeintlich taubstumme Jerko will Dora retten und folgt dem Oberst in Krupićs Laden unter dem Vorwand zu betteln:

-Daj, Doro, dinar jadnomu Jerku! - reče starac djevojki.
I mlada posegnu u svoju torbicu i baci nijemaku smiješeci
se novčić u šešir, a nijemak zahvali se kimajući glavom i
gledajući Doru sjajnim okom svojim ko sveticu kakvu.

Der Erzähler schiebt sich durch Kommentare, auch oft nur durch gezielte Inquitformeln zwischen die Personen, um sie ins rechte Licht zu rücken.

¹August Šenoa (Z), S. 275.

Daß auf der politischen Seite Ilija Gregorić die Meinung des Erzählers und seine Sympathie ausdrückt, wird, nachdem die Beratungen unter den Bauern mehrmals wiedergegeben wurden, besonders deutlich. Der Erzähler beobachtet und berichtet zugleich: "Hrvati idu, idu na gospodu" und ruft beim Anblick der von Ilija geführten Bauern aus:

"Uz nju jaše, mirno gledajući preda se, vojvoda - Ilija Gregorić. To je čovjek! Slobodno gleda, za pojasom sijevaju mu srebrne kubure, ništa se ne boji. I četiri topa imaju na kotačima. Te su im Cesargradani poslali, a i deset dvopušaka od gvožđa. Čisto je čovjeka strah. Al' veseli su, tako mi duše. Bubnjaju, kao da idu na proštenje, pucaju, kao da idu u svatove, i pjevaju - čudno, čudno zavlače pjesmu, kao da pjevaju vigilije. Sad su došli do Videma. Tu valja čekati, reče Ilija. Skloni se, kako znaš, u kuću, u staju, u hambar, u crkvu, il' prosto ti čekati na snijegu. Večer je, maglovito je, tmurno je."¹

Der Erzähler verringert hier spürbar die Distanz zu den Personen, die seine Absichten verkörpern, fast meint man, er stehe mitten unter den Bauern, die Ilija folgen. Aber indem er sich in der zweiten Person an den Leser wendet, bleibt er der mehrwissende Erzähler.

Dadurch, daß dieser Typ des Guten ausschließlich Träger und Verkünder der Ideen und moralischen Anliegen des Autor-Erzählers ist, ist er in der persönlichen Entfaltung zu sehr begrenzt und wirkt oft leblos. Die Gestalten dieses Typs sind in ihrer unbedingten Abhängigkeit vom Erzähler und in der Gebundenheit an dessen ideelle Konzeption nur darauf angelegt, die an sie gestellten Forderungen zu erfüllen. Oft sind sie deshalb nicht ganz glaubwürdig; das Klischee ist zu perfekt. Besonders die positiven Mädchen- und Frauengestalten fallen in dieser Hinsicht auf; ihre Artigkeit ist oft peinlich, die ihrer Liebhaber wirkt humorlos und stumpf.

Lebensvoller erscheinen dagegen die Gestalten, denen das Leben mitgespielt hat, wie Jerko, Radak oder Nožina einerseits oder die positiven Veteranen auf der seriösen Seite.

Mehr Möglichkeiten zur lebendigen Entfaltung haben die Typen der Gegenseite. Der Böse hat mehr Handlungsspielraum und kann sich in gewissen Grenzen dadurch selber mehr charakterisieren, als es der Gute kann.

¹August Šenoa (S), S. 286.

Auch dieser Typ hat bei Šenoa mehrere Varianten. In allen Romanen wird er durch den gewissenlosen Intriganten repräsentiert: Čokolin in (Z), Drmačić und Svestvetički in (S) und Bogdanić in (Č), sowie den rücksichtslosen feudalistischen Ausbeuter wie Stjepko Gregorijanec in (Z), Franjo Tahi in (S), de Dominis Rabatta und Antonio Capogrosso in (Č). Besonderen Erfolg haben auch die bösen Frauentypen. Prototyp ist die schöne Klara Grubar (Ungnad) in (Z), die Vorbild für Marijeta Quirin in (Č) ist und in gewisser Weise auch für Lolička in (S). Bei aller Gemeinsamkeit, die dieser Typ des Bösen in bezug auf seine Geldgier, seinen Machthunger und Rachedurst hat, stellt der "tip ambiciozne, tašte i pohotne žene"¹ einen besonders krassen Gegensatz zu den unschuldigen lieben Mädchen auf der anderen Seite dar. Während diese aber leblos und wie Puppen wirken, haben die bösen Frauen Temperament, Einfälle und menschliche Schwächen, die sie lebendiger machen und dadurch - dem Erzähler gegenüber - ein bißchen freier.

Der Mensch, den Šenoa aufgrund seiner aufklärerischen und erzieherischen Absicht schafft, ist vom Charakter her unreflektiert, im wesentlichen auf Handlung und Geschehen bezogen. Das steht in direkter Beziehung zum kompositorischen Anliegen der Romane, in denen nicht die Person, sondern der Erzähler das überschauende Bewußtsein hat.

Mehr durch Handlung als durch Bewußtsein stehen die Gestalten Šenoas in einer Welt, in der sie "ihre eigene Existenz als etwas geschichtlich Bedingtes erfassen, daß sie in der Geschichte etwas sehen, was tief in ihr Alltagsleben eingreift, was sie unmittelbar angeht."² Indem die Menschen in der Geschichte, in ihrer Wirklichkeit handeln und mitwirken, werden sie zu geschichtlich Handelnden. Das Prinzip der Handlungsaktivität spielt deshalb im Zusammenhang mit der Moral eine große Rolle; immer wieder wird zum Handeln und Mitwirken aufgerufen. So konkret, wie Lukács meint, wissen dabei durchaus nicht alle Gestalten (trotz aller gezielten Handlung) etwas von ihrer Geschichtlichkeit. Das Verhältnis der Personen zur Geschichte ist unterschiedlich, besonders bei den positiven Typen.

¹Stanko Lasić, 1965, S. 184.

²Georg Lukács, 1965, S. 29.

(Z) zeigt in Dora die niedrigste Stufe: Die Titelgestalt handelt selbst nicht, sondern um ihretwillen wird gehandelt. Dora verhält sich als bloßer Mittelpunkt der Handlung äußerst passiv. Das einzige, was sie selbst tut, ist, daß sie Pavao liebt. Der Zufall spielt für sie die Hauptrolle, ihm überläßt sie die Entscheidungen. Der Leser erfährt weder, was Dora denkt, noch daß sie es überhaupt tut. Die Katastrophe setzt daher auch ohne ihre geistige Mitwirkung ein, ohne irgendeinen Kampf ihrerseits. Doch kann man diese Passivität dahingehend deuten, daß sie in bezug auf die beschriebene Zeit realistisch und veranschaulichend gemeint ist. Denn die Rolle des Bürgermädchens im 16. Jahrhundert war ausgesprochen passiv; aktives Eingreifen ins eigene Leben war ihm auf Grund der gesellschaftlichen Struktur versagt. In größerem Maße ist die Masse der Bürger in (Z), sind die Uskokken von Senj in (Č), sind die Bauernhaufen aus (S) aktive Teilnehmer an der Geschichte, weil sie selbst mithandeln. Aber sie handeln noch in anderer Weise, aus viel geringerer Verantwortlichkeit als es Gubec, Ambroz, Alapić, Posedarić tun. Während man bei den Führergestalten schon von gewisser historischer Einsicht sprechen kann, muß die Masse historische Erfahrungen erst sammeln. Als Beispiel seien Gubec' prophetische Worte vor seiner "Krönung" mit glühendem Eisen angeführt:

"Pa kad se je prevršila čaša suza, kad je uzdah naraso do bure, tad podigoh puk na svoja krila, tad digosmo pest na lažnu gospodsku pravdu. Propasmo. Ubi nas naše pouzdanje, ubi izdajstvo vlastitih ljudi. Prerano smo došli. Još nije mladica dorasla do stabla. Al' vrijeme ide kao vječita struja, a iz gustog mraka budućih dana trepti mi zvijezda, spas mojega puka. Razom će vječna ruka izravnati sve sinove čovječje, a što je jednomu pravo, ne će drugomu krivo biti. Evo, ta vjera mi je pred svijetom grijeh. Oh, eto im glave, neka kliče njihova pravica, nek me navija na muke. Da, luda bajka klevetat će svijetom, da sam zlo-tvor, izrod plemena ljudskoga, al' poslije vjekova, kad sunce pravde rastjera maglu, reći će svaka poštena duša: Poštenjak je bio, slava njegovoj pameti! No pustimo zemlju, prema nebu lebdi mi duša, nastavi sužanj kleknuv, oče, utri mi put do raja, molim te, razgriješi mi dušu. Sve ću ti grijehere reći. Zamrzio sam na gospodu uistinu po razlogu, al' su mi i gospoda braća, ljudi, a mržnja je grijeh."¹

¹ August Šenoa, (S), S. 343 f.

Hier reflektiert Gubec seine Handlungsweise und erklärt den Kampf seines Standes im Sinne der Menschlichkeit, Brüderlichkeit und Liebe, aus deren Antrieb er alle Feinde solcher Tugenden hassen mußte. Im Verkünden solcher Einsichten und Prophetien treten die Gestalten gleichsam aus ihrer Rolle heraus, die sie im Roman haben, weil sie historische Zusammenhänge und Bedingungen erfassen. Ihre Worte machen in ihrem allgemeinen Anspruch den Eindruck, als seien sie verliehen; verliehen von einem Erzähler, der hier gewisse Personen bevorzugt und sie zum direkten Sprachrohr seiner Auffassungen macht. Welche Personen nehmen nun in Šenoas Romanen diese Vorrangstellung ein, und sind sie die wirklichen "Helden" der Geschichte?

Von der Feststellung ausgehend, daß es in der monologisch einheitlichen Welt des Erzählers dennoch Bewußtseinsunterschiede der Personen gibt, die wir oben angedeutet haben, ist die Frage nach der Funktion des Helden von Interesse. Welchen Standpunkt nimmt der Erzähler ihm gegenüber ein, und durch welche Besonderheiten zeichnet sich der Held gegenüber anderen Personen aus? Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Verhältnissen schließlich auf den Autor ziehen?

Ebenso wie diejenigen Personen der Romane, die nicht in so enger Verbindung mit dem Erzähler stehen, sondern vielmehr in ihrer Begrenztheit die Romanwirklichkeit darstellen und dort ihre Rolle spielen, ist der Held für Šenoa von der didaktischen und sozialkritischen Absicht her interessant.

An seine Helden jedoch gibt der Erzähler einen Teil seiner Allwissenheit ab. Ihm legt er die Worte in den Mund, die er am liebsten selbst aussprechen würde, als wäre sein Roman ein politisches Traktat. Die Art des Helden zu urteilen wird zum Wertmaßstab, mit dem auch der Leser die Romanpersonen mißt. Dadurch wird der Held zu einem berechtigten Perspektiventräger der Erzählhaltung.

Durch ein Mehrwissen, durch seine Einsicht in die Zusammenhänge der Geschichte, hebt sich, im Vergleich zu den anderen Romanen, am meisten Gubec in (S) von den anderen fest in der Romanwirklichkeit befangenen Personen ab, indem sein Bewußtsein dem des Erzählers näherückt.

Auch in (Z) und (Č) erhalten die Helden diese Funktion und werden zum Sprachrohr des Autors. Allerdings gibt hier der Erzähler sein

Wissen noch zögernder an die Helden ab, er mischt sich häufiger erklärend ein, etwa wenn er Jakopovičs Vorzüge (Z) beschreibt, den er ausrufen läßt: " Zato budite uz mene, radite uz mene, da vidimo onda, jesmo li vrijedni održati kao slobodni građani slobodštine naše, il' jesmo li rođeni, da budemo kmetovi".¹ Auch Pavao, der Held der privaten Handlungsebene, vertritt eindeutig die Meinungen und Wertmaßstäbe, die der Erzähler setzt. Selbst Adeliger, bekennt Pavao: "Duša mi se odbila od gospodske bajke... Gle, nije to čelo glatko i bijelo kao onim u gospodskom dvoru?"²

Ebenso unmißverständlich ist die Rede Posedaričs Ausdruck der Erzählhaltung in (Č):

"Sa Mlečićima nema nikad mira nit će ga biti - osovi knez Posedarič junačku glavu, i oči mu planuše življe. - Ili će oni nas izjesti, ili mi njih skončati. Dok bude u meni duše, kucat će u tom srcu živa mržnja na Mlečiće, jer su oni zator roda našega, jer rade, da im budemo roblje - pusto roblje. Moj rod polazi iz stare djedovine hrvatske - iz Dalmacije. Gledajte tu nekad lijepu - sada jadnu zemlju."³

Diese Helden spielen zwar im Vergleich zu den anderen Personen die geistig führende Rolle in ihrer Wirklichkeit. Dennoch sind sie keine "Bewußtseinstypen", keine Grübler und Philosophen. Sie zeichnen sich gerade durch ihre besondere Handlungsaktivität aus. Gubec ist der Führer der Bauern, Pavao kämpft unerschrocken im Türkenkampf, Jakopovič setzt sich beharrlich für die Selbständigkeit und das Recht Zagrebs ein, und Posedarič leitet die Bürger von Senj. So wird der Held nicht als Persönlichkeit gedeutet, sondern in seiner Funktion als Bezugspunkt in der Welt, die der Erzähler schafft. Er ist damit dem Erzähler zwar näher als die anderen Gestalten, bleibt aber ebenso wie diese als festumrissene Person abhängig von der Übersicht des Erzählers. Denn das Bewußtsein der Helden wird nicht als Prozeß dargestellt, die historische Einsicht bleibt statisch. Der Prozeß der Erkenntnis spielt sich auf der Erzähler - Leser - Ebene ab. Der Held ist zwar Stimme des Erzählers, das zeichnet ihn vor anderen Gestalten aus, aber er bleibt im Rahmen der Erzählerperspektive, macht sich nicht selbständig oder dem Erzähler ebenbürtig. Der Held wird

¹ August Šenoa, (Z), S. 211.

² August Šenoa, (Z), S. 81.

³ August Šenoa, (Č), S. 63.

bei Šenoa nicht zum "Du", zum Partner des Erzählers, wie es Bachtin bei Dostoevskijs Helden feststellt, zu dem dann der Erzähler in dialogische Beziehung tritt, weil beide gleichberechtigt, vollgültig sind.¹ Die Standpunkte von Held und Erzähler ergänzen sich bei Dostoevskij nicht; der Held vertritt nicht den Erzähler, sondern er hat ein eigenes "drugoe čužoe polnopravnoe 'ja' ('ty esi')." ² Šenoa gibt seinen Helden zwar mehr Einsicht, aber diese Einsicht bleibt inhaltlich gebunden, die formale Übersicht über die Wirklichkeit des Helden, über seine Welt, sein Milieu, behält der Erzähler.

Ähnlich wie im Verhältnis zwischen Erzähltem und Leser der Erzähler vermittelnde Funktion hat, vermittelt der Held zwischen Erzähler und Leser, indem er für die Glaubwürdigkeit des vom Erzähler entworfenen Weltbildes bürgt. Gerade in historischen Romanen ist diese Glaubwürdigkeit besonders wichtig. Der Held muß hier fähig sein, die Intentionen des Erzählers aufzunehmen, d.h. er darf nicht Mittelpunkt der fiktiven Welt werden, in der er mehr durch seine Stellung gegenüber dem Erzähler als durch seine Individualität Bedeutung gewinnt.

Damit nähern wir uns einem Zentralproblem des historischen Romans seit Walter Scott, der Konzipierung des Geschehens um den sogenannten "mittleren Helden".

Exkurs: Der "mittlere Held"

Das Problem des "mittleren Helden" ist allerdings auch ein Darstellungsproblem. Aber das gesamte Geschehen ist, bei Šenoa wie bei Walter Scott, um einen Helden gruppiert, der "Träger der Handlung nicht in dem Sinne (ist), daß er die bewegende Kraft darstellte, son-

¹Michail Bachtin, 1963, S. 84 f.

²ebda.

Man muß sich jedoch davor hüten, Bachtin so zu verstehen, als hätten innerhalb der Romane Dostoevskijs die Helden eine vollkommen vom Erzähler getrennte Existenz. Sein Einfluß scheint zwar auf ein Minimum reduziert, aber da der Roman vom Vorgang des Erzählens - wie dieser auch immer strukturiert sei - bestimmt ist, ist eine Art von Abhängigkeit der Personen von der erzählenden Instanz niemals vollständig auflösbar oder zu leugnen.

dern nur in dem, daß er den idealen Mittelpunkt eines kleinen Weltbildes (des Erzählers) bedeutet, das in seiner Gesamtheit, nicht in einer einzelnen hervortretenden Gestalt, das Interesse des Lesers gewinnen soll.¹

Der Held verdankt also - wir haben das im vorangegangenen Abschnitt gesehen - sein Heldsein dem Erzähler; deshalb soll seine besondere Situation im historischen Roman auch hier, im Hinblick auf die Problematik des Erzählers, behandelt werden.

Bei der Auswahl und Gestaltung seiner Hauptgestalten und Helden geht Šenoa ähnlich wie Walter Scott² vor, obwohl gewisse Einschränkungen notwendig sind.

Während Walter Scott seine Helden völlig frei erfand und sie in eine beglaubigte Vergangenheit stellte, ging Šenoa in seinem Streben nach Objektivität so weit, daß er die Helden, die Repräsentanten seiner Ideen, wenigstens namentlich den historischen Dokumenten entnahm.³ Dieser Unterschied berechtigte ihn, Walter Scott noch als Romantiker anzusehen,⁴ sich selbst jedoch als Realisten zu verstehen. Der Realist, so glaubte Šenoa, müsse echte beglaubigte Persönlichkeiten in seinen Romanen darstellen. Die Darstellung der nationalen Vergangenheit sollte echt sein, das Leben des Volkes spiegeln

¹Kurt Gaebel, 1901, S. 26.

²Ausführlich dazu Georg Lukács, 1965, S. 39 f.:
"Der 'Held' der Scottschen Romane ist stets ein mehr oder weniger mittelmäßiger, durchschnittlicher englischer Gentleman. Dieser besitzt im allgemeinen eine gewisse, nie überragende praktische Klugheit, eine gewisse moralische Festigkeit und Anständigkeit, die sogar bis zur Fähigkeit der Selbstaufopferung reicht, die aber niemals zu einer menschlich hinreißenden Leidenschaft erwächst, nie begeisterte Hingabe an eine große Sache ist."

³Šenoa betont das häufig in Vor- oder Nachworten zu seinen Romanen, z.B. auch in der Widmung von (S) für Michovil Pavlinovič, 1878, abgedruckt in (S), S. 378: "Sve su osobe u toj knjizi - pa i zadnji sluga - historične, svi užasni prizori, sva zlodjela krvnika su istinata, nipošto u kronici upisana, već po svedoćih pred sudom dokazana."

⁴Vgl. August Šenoa, Feljtoni i rasprave, S. 153.

und einen Kompromiß zwischen wissenschaftlichem Historismus und unterhaltsamer Literatur bilden, weil strenges Fachwissen nicht die notwendige unmittelbare und intensive Wirkung auf die Leser haben konnte.¹

Aus einem ähnlichen Anliegen war jedoch auch der Scottsche Heldentypus entstanden. "Was man bei Scott sehr oberflächlich die 'Wahrheit des Kolorits' genannt hat, ist in Wirklichkeit (der) dichterische Beweis der historischen Realität. Es ist die Gestaltung der breiten Lebensgrundlage der historischen Ereignisse in ihrer Verschlungenheit und Kompliziertheit, in ihrer vielfältigen Wechselwirkung mit den handelnden Personen,"² sagt Georg Lukács über das Neue an Scotts historischen Romanen. In die kroatische Literatur bringt Šenoa dieses neue Element des historisch wahren Lebens ein. Seine Vorgänger benutzten zwar auch historische Gestalten (etwa Bogović (1859) Matija Gubec; Marković (1872) Karlo Drački; Dežman (1861) den Grafen Rabbatta), aber um die überlieferten Begebenheiten und Personen wurde zuviel "Romanhaftes drapiert."³ Das Historische und das Poetische blieben getrennt voneinander zwei völlig verschiedene Elemente. Die Helden waren isoliert von der Geschichte. Die Beziehung zwischen Menschen und Geschehen stellte nach Scotts Vorbild erst Šenoa mit dem mittleren Helden her, der ein alltäglicher Held in einer alltäglichen Welt ist. Er hat die Aufgabe, in historischen Krisen zwischen den Parteien zu vermitteln. Die Fähigkeit dazu hat er deshalb, weil er wohl ein "nationaltypischer Charakter, aber nicht im Sinne des zusammenfassenden Höhepunktes, sondern in dem der tüchtigen Durchschnittlichkeit" ist.⁴

Tatsächlich sind diejenigen Personen, die der Erzähler zu seinen Gewährsmännern macht, nicht herausragende historische Persönlichkeiten. Zwar sind Pavao, Jakopović, Alapić, (Z) Gubec, Ilija Gregorić (S), Posedarić und Juriš Orlović (Č) historisch nachweisbar, aber

¹Vgl. August Šenoa, Feljtoni i rasprave, S. 139.

²Georg Lukács, 1965, S. 52 f.

³RL § 2 zu "Historischer Roman".

⁴Georg Lukács, 1965, S. 43.

auch nicht mehr. Sie sind keine "welthistorischen Individuen", die - ausgenommen höchstens Matija Gubec - als bedeutende Personen in die Geschichte eingegangen sind, sondern sie stehen mitten im Leben des Volkes, beteiligen sich an den Auseinandersetzungen der Parteien und leben als gewöhnliche Menschen nicht als Ausnahme und isoliert, sondern in Kreisen, Lebenssphären und historischen Epochen; sie sind nicht absolut Handelnde, sondern verstrickt in "Fäden, Stricke, Ketten, die den relativen, abhängigen und gelegentlich determinierten Menschen an Vergangenheit, Ort und Stunde binden."¹

Šenoas Helden sind aufgrund der verschärften sozialen Note engagierter als diejenigen Scotts, von dem Lukács sagt, er "wählt stets solche Hauptfiguren, die infolge ihres Charakters und ihres Schicksals mit beiden Lagern in eine menschliche Verbindung geraten. Das angemessene Schicksal eines solchen mittelmäßigen Helden, der in der großen Krise seiner Zeit sich nicht leidenschaftlich einem der kämpfenden Lager anschließt, kann kompositionell ungezwungen ein solches Vermittlungsglied abgeben."² Gubec vor allem vermittelt zwar zwischen Bauernschaft und Adel, aber er gehört doch selbst "leidenschaftlich zu einem der kämpfenden Lager", ebenso wie Jakopović als Bürger ausdrücklich auf der Seite der Zagreber steht, auch wenn er am Ende von (Z) wegen seiner Verdienste zum Edelmann erhoben wird. Auch wenn Šenoas Helden eindeutig Partei ergreifen, verkörpern sie doch den mittleren Weg im Sinne der konservativen Geschichtsauffassung. Sie vermitteln handelnd und stehen aufgrund ihrer sozialen Zugehörigkeit zwischen den Parteien wie Pavao, der als Angehöriger des Adels sich in die Tochter des ehrsamem Bürgers Krupić verliebt und trotz aller ständischen Hindernisse und Intrigen diese Liebe nicht aufgibt, sondern immer wieder versucht, zwischen den Fronten auszugleichen. Auch Jerko ist ein Beispiel für diese Mittlerfunktion: Durch seine Geburt (Vater: Stjepko Gregorijanec, Mutter: Magd) ist er von vornherein in die Konfliktsituation gestellt; dadurch, daß er nirgendwo hingehört, hat er die Möglichkeit, zwischen den Lagern - rein von der Handlung her - zu vermitteln.

¹Peter Demetz, 1967, S. 340.

²Georg Lukács, 1965, S. 44.

Aber auch die anderen Helden stehen in Konflikten; sie sind nicht - und dies nicht einmal Gubec - von vornherein auf eine der Seiten, die sich bekämpfen, festgelegt. Sie geraten im Verlauf der Handlung nicht selten in den Zwiespalt zwischen Pflicht und Liebe - zu einem Menschen oder zum Vaterland. Gubec' versöhnliche, um Ausgleich besorgte Vermittlerstellung ist hier wohl das auffälligste Beispiel. "Šenoin Matija Gubec moralni je heroj ne samo među seljacima, nego proimence u poredbi s jadnim likovima većine plemića. A Gupčev govor - ili, bolje reći, molitva-uoči stubičke bitke toplinom svojih riječi i uvjerljivošću njihovom spada među najljepše stranice Šenoine":¹

"-Braćo moja! Evo na istoku izlazi sunce, slavan sijeva nad gorom dan i gleda nas tu pod zastavom svetom, gleda nas, taj zgaženi hrvatski puk pod puškom i sabljom. I pita nas: zašto ostaviste ralo i plug, ženu i djecu, što stojite na snijegu i ledu? Oj bijeli dane! Crna nas nevolja pogna amo, sloboda nas zove, sveta sloboda! Pošteno smo, ljudi smo. Raskršismo lance i skovasmo sablje, razlomismo plugove i skovasmo koplje. Ljudska je pravda propala. Mi je dižemo opet, mi bijedni kmetovi, i vapijemo, da se do Boga čuje: Slobode nam daj, pravice nam daj, o Bože, i mi nosimo neumrlu dušu i spodobu Božju, i mi smo tvoja djeca! Za slobodu smo se digli i svaki je nosi u srcu, u ruci. Gospoda idu na nas, silna se vojska valja na nas, da nam iščupa srce, da nam zgazi poštenje, i sad će zasinuti na onim vršcima njihovo svijetlo oružje. Al' ne bojte se bljeskanja njihove sablje, uz njih je sila i bijes, uz nas je pravo i Bog. Budite ljudi, dignite čelo, danas nek se vidi, što vrijedi šaka seljaka; budite ljudi, tvrdo stojte na mjestu, bijte ko grom, da se vidi, što čini sloboda od roba! Bijte se slavno, jer se bijete za ženu, za djecu, za majku i oca, za svetu pravicu. Tu valja živjeti ili mrijeti. Bijte se, da svladate, jer ako padnete pod gospodski jaram - jao! Ni đavo u paklu ne zna te muke, što će ih gospoda smisliti za vas: svaki dan će vam donijeti novo prokletstvo, svaka noć nove muke, i molit ćete Boga, nek pukne pod vama zemlja, koja vas nosi. Zato se ne dajmo živi do zadnje kaplje. Ja ću vas voditi, i kunem se na ovu svetu zastavu, da ću uz vas biti, dok bude u meni duše, da ću život dati za svetu slobodu. Hoćete l' vi?"²

Mit der "tüchtigen Durchschnittlichkeit" des Helden kommen wir auf das zurück, was oben über die Personen als Typen und deren Rollen gesagt wurde. In der Entwicklung des Helden zum Typischen hin sieht Peter Demetz einen Anfang realistischen Erzählens, das er "einkreisen-

¹Antun Barac, 1941, S. 81.

²August Šenoa, (S), S. 316 f.

des Erzählen" nennt, womit der Erzähler die ganze Welt an sich zieht mit ihren Menschen, Ereignissen, Räumen.¹ Der "Hunger nach der ganzen Welt" sei der Ursprung dieses einschließenden Erzählens. In dieser Welt ist es nicht mehr nur eine zentrale Figur, die erlebt und deutet und den Leser mit blendenden Bildern einer phantastischen sensationellen Wunderwelt des Abenteuers erfreut. Mit dem einschließenden Erzählen falle, wie dies auch Auerbach festgestellt habe, die frühere Trennung in hohe und niedere Gegenstände; sie mischen sich, Niederes wird Hohes, weil "ungeahnte soziale Erfahrungen ans Licht"² drängen. Die soziologische Funktion des Erzählens tritt dabei auch im Verhältnis des Erzählers zu den Helden in den Vordergrund. Dies klingt schon bei Spielhagens Forderung an den Romandichter an: Der Romandichter muß bei Schilderung des 'Kosmos' der Gesetzmäßigkeiten des Lebens, einen Menschen aus den vielen aussondern, "der gleichsam als Repräsentant der ganzen Menschheit dasteht, und mit dessen Leben und Schicksalen er das Leben und die Schicksale anderer Menschen in Verbindung bringt, die in ihrer Innigkeit und Unabweisbarkeit ein Abbild und Typus der Solidarität der Menschengeschicke im großen und ganzen ist".³

Die Isolierung des Helden wird in ein Bezugssystem umgewandelt durch das Typische, das an die Stelle des Heldischen tritt. Denn, so führt Demetz aus, es steht der Erzähler nicht nur der Geschichte der Gesellschaft gegenüber, sondern auch der Geschichte der Literatur. So antwortet das "einkreisende Erzählen" auf die Vorgänger der Romantik, deren Gesetz das Nevermore war. Der Realist suche das seine im Ordentlichen, Regelmäßigen, Wiederholbaren. Wörtlich heißt es bei Demetz: "Der einschließende Erzähler fühlt sich sehr bald gezwungen, den althergebrachten Romanhelden, der über aller Welt steht, ins Bedingte zu setzen oder gar überhaupt aus seinem epischen Bewußtsein zu verbannen; einem Realismus, der die Erbschaft der Französischen Revolution erzählend verwirklicht, ist der alte Held wahrhaftig 'ancien regime'".⁴

¹Vgl. Peter Demetz, 1967, S. 337.

²ebda.

³Friedrich Spielhagen, 1883, S. 73 f.

⁴Peter Demetz, 1967, S. 338; Zola sprach in Frankreich von der "Verzweigung des Helden".

Den Anfang mit dem Anti-Heroischen machte aber nicht erst die realistische Literatur in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, sondern "Walter Scott, der in seinen historischen Romanen die Frage nach dem Helden in strenger Zuspitzung zu lösen hat, fand sich schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gezwungen, einschneidende technische Maßnahmen zu treffen, die durch das ganze Jahrhundert hin ihre Nachahmer finden sollten. Scott liquidiert den heroischen Namen der zentralen Figur und bereitet dem Heros ein rasches Ende."¹ An seine Stelle tritt der Begriff des Typus, der dem einkreisenden Erzählen entgegenkommt, weil er viele einzelne Menschen einer Gruppe in einer Figur repräsentiert, der nichts Menschliches mangelt. In diesem Typ "haben die Erzähler die Möglichkeit, dem Heroischen zu entsagen und dennoch eine dominierende Gestalt zu schaffen, die mit und in sich Tausende aus dem Dunkel in den Glanz der Epik heraushebt."²

5. Die objektive Illusion

Sowohl in der dem Leser zugewandten Haltung des Erzählers als auch in seinem tonangebenden Verhältnis zu den Romanpersonen konnten wir bei Šenoas Romanen das dominierende Bewußtsein des Erzählers feststellen, das für die Wertungen und Verbindungen des Erzählten zur Außenwelt maßgebend ist. Wir haben in diesem auffällig sich Geltendmachen des Erzählers das romantische Element in (Z), (S) und (Č) grundlegend bestätigt gefunden. Ein realistischer Erzähler würde seine Gestalten und deren Entfaltung nicht derart bevormunden und lenken wie das bei Šenoa geschieht. Andererseits, d.h. gleichzeitig damit, zeigt aber das Auftreten des mittleren Helden und der anwendbare Begriff vom "einkreisenden Erzählen", wie Realistisches sich anbahnt. Denn Šenoas Held ist so konzipiert, daß er sowohl innerhalb des Romans nach beiden gegensätzlichen, sich gesellschaftlich und moralisch bekämpfenden Parteien hin offenbleibt als auch durch seine Alltäglichkeit und tüchtige Durchschnittlichkeit eine Art Objektivität, zumindest aber den Versuch dazu, verwirklicht. Die Möglichkeit

¹Peter Demetz, 1967, S. 338.

²Peter Demetz, 1967, S. 340.

dieses - aufs Typische gerichteten - Helden zur Objektivierung liegt darüber hinaus vor allem im historischen Stoff der Vergangenheit, in der er wirkt und von der aus er auf die Gegenwart des Lesers wirkt. Im Vergleich zur Gegenwart (des Autors und des Lesers) ist im Betrachten der Vergangenheit aus der größeren Zeitentfernung mehr Objektivität und Überschau möglich. Objektivität aber ist eine realistische Verhaltensweise und Weltsicht. Unter diesem Aspekt zeigen sich jedenfalls in Šenoas historischen Romanen mehr realistisch zu wertende Tendenzen als etwa in seinen in der eigenen Zeit spielenden Novellen.

Man kann deshalb bei Šenoas historischen Romanen gerade im Hinblick auf den Erzähler und seine Beziehungen zu Leser und Helden von einer objektiven Illusion (Illusion ist hier nicht mit Fiktion zu verwechseln) sprechen, die beide Tendenzen, romantische Darstellung und realistische Funktion, bezeichnet. Diese objektive Illusion ist der gesellschaftlichen Aufgabe und Ausrichtung der südslawischen Literatur entsprechend gefordert. Denn die Bedeutung der Illusion für die Südslawen in der historischen Situation, in der sie sich im 19. Jahrhundert befanden, wird nicht bestritten. Peter Juhász stellt diesen Gesichtspunkt in seinem Aufsatz über "Die fortschrittliche Rolle der romantischen Illusionen in der südslawischen Literatur" besonders heraus;¹ Illusion und Selbstbetrug seien für den Kampf erforderlich, der in Südeuropa überall um nationale und soziale Autonomie und Gerechtigkeit viel später als etwa in Westeuropa oder Rußland geführt wurde. Juhász zitiert seinen ungarischen Kollegen László Sziklay:

"Man kann dieses Fortleben der Romantik in Europas Osten leicht erklären; die national gestimmte Gesellschaft braucht selbst um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts ein Gegengift gegen den Unterdrücker, den sie am Nacken hatte: gegen Wien, Sankt Petersburg, oder aber just gegen die herrschenden Kreise von Budapest, das sich mittlerweile zu einer Hauptstadt entwickelte... Vermittelst Ernährens der romantischen Illusionen verteidigte sie sich gegen die fremde Unterdrückung einerseits, andererseits aber war sie daran, den Vorstoß der gesünderen völkischen oder auch nur radikalen Kräfte zu verhindern."²

¹Vgl. Peter Juhász, 1966, S. 149.

²László Sziklay, Einige prinzipielle Fragen der osteuropäischen vergleichenden Literaturgeschichte, in: Világirodalmi Figyelő, 4/1962, S. 474-494; zitiert nach Peter Juhász, 1966, S. 150.

Das Festhalten an der romantischen Erzähltradition hat also durchaus seine realistische Grundlage - und genau dieses Verhältnis drückt die Problematik des Erzählers bei Šenoa aus. Die Erzählform, die wir in seinen Romanen vorfanden, weist die Beziehungen zwischen Autor-Erzähler und Leser, zwischen Erzähler und Werk und, in der Synthese, zwischen Leser und Werk als eine objektive Illusion aus, die die Verbindung zwischen Tradition und Erneuerung darstellt.

Die Beziehungen zwischen Leser und Werk offenbaren sich nicht nur formal, sondern sind vor allem auch ganz vordergründig sprachlicher Art. Der Erzähler redet, seine Personen reden; angesprochen ist der Leser. Wenn unser Stichwort von der objektiven Illusion für die literarische Atmosphäre der Romane Šenoas zutrifft, muß es sich deshalb in der Sprache der Romane bestätigen.

FÜNFTES KAPITEL: ZUR SPRACHE

Am deutlichsten und am intensivsten spiegelt die Sprache die Verhältnisse innerhalb der Romanwelt wider, den auctorialen Bewußtseinsstand des Erzählers, seine Beziehungen zu Romanpersonen und Leser. Die Sprache ist das subjektive Element, das den Erzähler auch in seiner Nähe zum Autor bestimmt.

Im vorigen Kapitel hatten wir festgestellt, daß der Erzähler sich durch sein diktatorisches Verhältnis den Personen gegenüber auszeichnet. Sprachlich bedeutet das, daß er den Personen keine eigene Sprache zugesteht. (Auf gewisse Einschränkungen wurde hingewiesen). Die Sprache in Šenoas Romanen ist durchgängig die Sprache des Erzählers. Ganz im Gegensatz zu den Romanen späterer Autoren, in denen sich die Personen oft durch stets sich wiederholende Spracheigenheiten charakterisieren, fehlt diese Funktion der Sprache bei Šenoa noch. Alles, was Bachtin für das "slovo" des Helden bei Dostoevskij beobachtet, trifft für Šenoas Sprache noch nicht zu. Hier hat die Rede aufgrund der ganz anderen Held-Erzähler-Beziehung nicht die offene "dialogische" Möglichkeit, die sie bei Dostoevskij gerade auszeichnet, sondern Šenoas Rede und Sprache sind in Bachtins Sinn "einstimmig" (odnogolosyj)¹, sehr stark "objekthaft" (ob-ektnyj).² Die Rede der Personen ist nicht denkbar ohne die richtungsweisende Autorität des Erzählers bzw. des Autors. Dabei sind keine Stufen dieser Objekthaftigkeit festzustellen, d.h. keine Person bricht in irgendeiner Form durch Sprache aus diesem Abhängigkeitsverhältnis aus. Der Begriff der "objektiven Illusion" bestätigt sich hier und sollte auch bei einer Stiluntersuchung als Umklammerung verstanden werden. Das streng objektive Wort erweckt nur durch die Form, in der es an die Person abgegeben wird, die direkte Rede, die Illusion des Personenwortes. Die Wirklichkeit der Personen soll damit sprachlich vorgetäuscht werden. Mit diesem Anspruch weist die Sprache über die Romanwelt hinaus in die Welt des Le-

¹Michail Bachtin, 1963, S. 253.

²Michail Bachtin, 1963, S. 251

Vgl. dazu das ganze Kapitel "Slovo u Dostoevskogo", S. 242 - 273.

sers, der mit den Romanpersonen direkt konfrontiert wird. Die Sprache umgreift die Wirklichkeit des Erzählers (Autors) und seines Publikums sowie die des geschlossenen Romangeschehens.

"Die Mitwirkung des Lesers findet zuerst und zuletzt als Reagieren auf gewisse Sprachformen statt. Denn vornehmlich die Sprache ist es, die es dem Erzähler ermöglicht, den Schein von der Wirklichkeit zu erwecken".¹ Dieser Satz, den Gerhard Storz vor allem auf Käte Hamburgers Begriff des epischen Präteritums bezieht, ist viel allgemeiner auch im Hinblick auf die Geschichtsdarstellung Šenoas anzuwenden.

Der in seinen Romanen zum Ausdruck gebrachten Geschichtsauffassung, daß man die Vergangenheit mit aktuellen und konkreten Problemen auffrischen müsse, um ein historisches und damit ein Zeitbewußtsein im Publikum zu entwickeln, entspricht auch Šenoas Konzeption von der Sprache, die für ihn wichtiges und bewegendes Moment im Kampf um nationale Selbständigkeit und Progressivität ist.

Für sein Vorhaben, die kroatische Sprache literarisch zu beleben, war der historische Roman besonders geeignet, weil hier inhaltlich und sprachlich Vorhandenes - die Vergangenheit - aktualisiert und auf die neue soziale und kulturelle Situation angewendet werden konnte.

Die Sprache darf deshalb nicht nur in ihrer inhalts- und formgebundenen Funktion für die Romane selbst gesehen werden, sondern man muß ihre weiterreichende Funktion auch im Hinblick auf den Leser und den Entwicklungsstand seines Sprachvermögens überhaupt in Betracht ziehen. Vergegenwärtigt man sich die Situation der kroatischen bzw. der südslawischen Literatursprachen zur Zeit Šenoas und die Rolle, die er in ihrer Entwicklung spielte, wird deutlich, warum Šenoa nicht nur als Begründer des kroatischen Romans, sondern auch einer kroatischen literarischen Prosasprache gilt.

1. Zur Entwicklung der kroatischen Literatursprache

Über die Entwicklung der slawischen Literatursprachen allgemein hat sich neben anderen, insbesondere sowjetischen Sprachwissenschaftlern,

¹Gerhard Storz, 1971, S. 411.

vor allem Viktor V. Vinogradov geäußert.¹ Er betont den engen Zusammenhang zwischen literatursprachlicher Entwicklung und Herausbildung eigener Nationen, weil die Entstehung nationaler sprachlicher Normen untrennbar mit der von Nation zu Nation unterschiedlichen historischen Entwicklung verbunden ist.

Zur Zeit der Herausbildung einer modernen kroatischen Nation zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die offizielle Sprache in Kroatien noch das Lateinische. Das gebildete Bürgertum sprach meistens deutsch, und später, während der Ära Bach, gewann das Deutsche auch als Amtssprache mehr Einfluß. Die kroatische Volkssprache wurde von staatlicher Seite völlig vernachlässigt. Als die lateinische Kanzleisprache durch das Ungarische ersetzt werden sollte, setzten die heftigen Diskussionen der Illyristen ein, die für eine einheitliche südslawische Sprache kämpften. Ihre Idee der politischen Einheit sollte auch sprachlich verwirklicht werden, und wie Vuk Karadžić einige Zeit vorher in Serbien, entschied man sich nun auch in Kroatien für den štokavischen Dialekt als literatursprachliche Grundlage.

¹Vgl. Viktor V. Vinogradov, 1963, insbesondere S. 10 - 15 und S. 25 - 28: Vinogradov geht davon aus, daß sich während der vornationalen Epoche, also während des Feudalismus, Aufgaben und Funktionen von geschriebener und volkstümlich gesprochener Sprache nicht deckten. Die Funktionen der geschriebenen Sprache wurden von fremden Sprachen übernommen, wobei die Struktur des Verhältnisses zwischen dieser Schriftsprache (etwa des Kirchenslawischen oder des Lateinischen) und den gesprochenen Dialekten (der lebendigen Volkssprache) entsprechend den verschiedenen historischen Entwicklungsstufen verschieden gewesen ist. Am Ende der Feudalzeit verdrängte die Volkssprache in den meisten slawischen Ländern die fremden Sprachen aus ihren verschiedenen Funktionen (Reste bleiben noch lange in der Kirchen- und Kanzleisprache erhalten). Auf der Grundlage der Volkssprache und ihrer Beziehung zur früheren Literaturtradition setzte - vor allem in Urkunden und Dokumenten aus dem früheren Kirchen- und Staatsleben - ein Normalisierungsprozeß ein, der allmählich zu nationalen Literatursprachen führte. Die Entstehung einer nationalen Literatursprache ist dabei abhängig vom Prozeß der Herausbildung einer allgemeinen volkssprachlichen Norm, einer Art "Generalnorm" auf der Grundlage verschiedener Dialekte. Vinogradov spricht von Tendenzen zur "svenarodnosti", "obšćenarodnosti" und "normativnosti". Im Unterschied zum 'razgovornoe kojne' der vornationalen Zeit ist jetzt die "Norm" das Entwicklungsmerkmal einer literarisch-umgangssprachlichen Form der Nationalsprachen.

Gajs Sprachkonzeption war dabei abstrakter als diejenige Vuks.¹ Gaj wollte alles das, was in den südslawischen Dialekten am schönsten war, zu einem "Sprach-Kranz" vereinigt wissen, wobei er - selbst Kajkavac wie die meisten Illyristen - seinen Heimatdialekt verwarf. Das Štokavische erschien ihm als einheitliche Sprachgrundlage deshalb besonders geeignet, weil dies der reinste, d.h. am wenigsten von Fremdwörtern durchsetzte Dialekt war. Außerdem sprach der größte Teil der Kroaten diesen Dialekt und vor allem hatte die ragusanische Literatur die künstlerischen Möglichkeiten des Štokavischen bereits bewiesen. Während Karadžić sich für den neuen Štokavischen Dialekt und die neuštokavische Akzentuierung der ijekavischen Mundart mit phonetischer Schreibweise entschieden hatte, legten Gaj und seine Freunde die ijekavische Mundart des Štokavischen mit alten (vor allem Kasus-)Formen mit etymologischer Schreibweise zugrunde.

Zwischen diesen beiden Auffassungen kam es zu längeren Streitigkeiten, bis sich später Karadžićs Auffassung durchsetzte.²

¹Karadžić trat für eine Literatursprache ein, die nichts Künstliches und Unnatürliches haben und vom gesamten Volk verstanden werden sollte. Er proklamierte deshalb die Sprache des Volkes zur Literatursprache und zeichnete Volkslieder und Märchen auf, die er herausgab. Wichtig bei der Transponierung der Volkssprache in Literatursprache war dabei, daß ein Sprachmodell geschaffen wurde, das eine Weiterentwicklung der Sprache selbst zuließ, d.h. eine Grundlage für die Weiterentwicklung bilden konnte. Das künstliche Slavenoserbische, die Tradition also, sollte bekämpft werden und die damalige Umgangssprache auf den Dörfern mit einer phonetischen Schreibweise sollte zur Literatursprache werden. Allerdings war die Volkssprache in verschiedene Dialekte unterschieden, so daß es nötig wurde, sich für eine Variante zu entscheiden. Ebenso stellte sich heraus, daß die Volkssprache allein nicht zu verwenden war, da sie zu sehr an die Begriffs- und Alltagswelt der Bauern gebunden war. Man mußte also auf verschiedene Wörter und Formelemente der kirchenslavischen Tradition zurückgreifen. Als Grundlage für eine neue Literatursprache nahm Karadžić den Štokavischen Dialekt seiner Heimat an, der ihm für eine Weiterentwicklung am geeignetsten erschien, doch wollte er die vitale kajkavische Tradition und das Altčakavische nicht gänzlich ausschließen, weil er die Bedeutung dieser Varianten für die Entwicklung der Volkssprache erkannte.

²Für die Rechtschreibung führte Gaj z.B. diakritische Zeichen vor allem zur Unterscheidung der palatalen Konsonanten ein. Schwierigkeiten bei einer Einigung machten auch der Laut r und die Schreibung des alten ě, das in den verschiedenen Dialekten unterschiedlich entwickelt war.

Die Illyristen und Romantiker, die die kroatische Konzeption der Literatursprache zunächst erprobten und anwendeten, waren in erster Linie Lyriker. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die kroatische Literatur von patriotischer Liebes- und Gedankenlyrik geprägt. Preradovićs reflexive Gedichte, die volkstümlichen Desetercen von Stanko Vraz (der heftig gegen die artifizielle Dubrovniker Poesie polemisierte, weil sie stereotyp und einseitig sei), Ivan Mažuranićs klassisch geschulte Dichtungen voller türkischer Themen und Luka Botićs gefühlvolle Verse spiegeln die Situation der Literatursprache bis in die 60er Jahre wider.

Die Entwicklung der kroatischen Prosasprache vollzieht sich noch langsamer.¹ Erst Šenoa entwickelt konsequent eine Prosasprache auf der Grundlage der Forderungen Gajs und Karadžićs.

2. Die Bedeutung Šenoas für die kroatische Literatursprache

Um Šenoas Bedeutung für die kroatische Literatursprache voll zu ermessen, muß man sich die Rolle der deutschen Sprache in den gebildeten Kreisen Kroatiens, vor allem Zagrebs, vergegenwärtigen.

Obwohl sich in den 50er und 60er Jahren ein politisch, wissenschaftlich und literarisch selbständiges geistiges Leben in Kroatien zu entfalten begann, war doch der fremde, in erster Linie deutsche Geist, der das kroatische Bürgertum seit langem "unterwandert" hatte, noch lange deutlich spürbar.² Dagegen haben zahlreiche kroatische Schriftsteller schon in der Zeit des Absolutismus anzukämpfen versucht. In erster Linie Mirko Bogović in Artikeln des "Neven" (bereits in der 2. Nummer erschien 1852 sein Aufsatz "Naš narodni jezik") und Adolf Veber Tkalčević mit "Ustroj našega jezika", ebenfalls im "Neven" (1856).³

¹Vgl. Mira Sertić, 1970, S. 180 f.

Mira Sertić hebt die vorwiegend theoretisch-wissenschaftliche Bedeutung der Prosasprache bis in die Zeit der 50er Jahre hervor. Auch den Schriftstellern des "Neven", Mirko Bogović, Mijat Stojanović, Janko Tombor, Ivan Kukuljević-Sakcinski, weist sie anhand der Syntax noch deutliche fremde Einflüsse nach.

²Vgl. Antun Barac, 1960, II, S. 13:

"To je građanstvo kupovalo njemačke knjige i časopise, polazilo kazalište s njemačkim predstavama. Prema hrvatskim političkim i kulturnim težnjama ono je stajalo i odbojno i s preziranjem. I Zagreb, i Varaždim, i Osijek ostavljali su na prvi pogled dojam kao da su to njemački gradovi. U njima su stanovnici govorili hrvatski samo sa slugama i sluškinjama..."

³Antun Barac, 1960, II, S. 78. Barac führt hier zahlreiche Aufsätze an,

Auch nach dem Oktoberdiplom von 1860 war das Gefühl der Geringwertigkeit der kroatischen Sprache im kroatischen Bürgertum noch sehr verbreitet. Es wirkte trotz vieler Anstrengungen der Fortschrittlichen bis zum Ende der Šenoina doba fort.¹

Auch bei Šenoa selbst, der immer wieder in seinen "Zagrebulje", im "Vječni Žid u Zagrebu" und in zahlreichen anderen Schriften seine Leser dazu aufforderte, die eigene kroatische Sprache zu lernen und zu sprechen, sind die Folgen des dominierenden Einflusses der deutschen Sprache noch zu spüren. Škreb sagt, daß "Šenoa nije nikada u svojim njemačkim sastavcima postigao onu slobodu svestranoga izražavanja od nesputane afektivnosti do logičke oštine kako se ona očituje u njegovu hrvatskom stilu; ali u pogledu korektnosti i čistoće jezika njegov je hrvatski stil daleko zaostao za njegovim njemačkim".² Dennoch gilt Šenoa als Begründer der kroatischen Prosasprache, weil er in seinen Romanen alle bisherigen Bemühungen um die kroatische Literatursprache in einer Synthese vereinigte. Šenoas Anliegen war es, das Publikum auf den Reichtum und die Möglichkeiten der kroatischen Sprache hinzuweisen und das verbreitete Vorurteil auszuräumen, daß nur die fremden Sprachen "literarisch" seien, das Kroatische dagegen lediglich eine Bauernsprache, die nicht dazu taugte, geistige Werte auszudrücken. Es ist Šenoas Verdienst, als erster die kroatische Umgangssprache, die Sprache des Volkes auf der Straße, ebenso wie die im wesentlichen auch von ihm selbst geprägte, "standardisierte Pressesprache in die künstlerisch strukturierte Prosa" eingeführt zu haben.³

Sprachlich drückt sich das darin aus, daß er erprobte Stilformen und -traditionen utilitarisiert, neuen Zwecken unterordnet und damit zugleich auf die gegenwärtige Umgangssprache einwirkt.

Fortsetzung von S. 156, Anm. 3:

die in den 50er und 60er Jahren über die kroatische Sprache (und ihr Verhältnis zu anderen Sprachen) erschienen sind.

¹Vgl. ausführlich dazu Zdenko Škreb, 1970, S. 151 - 174.

²Zdenko Škreb, 1970, S. 154.

³Aleksandar Flaker, 1968 (a), S. 70.

Er richtet sich dabei nach den Forderungen Gajs und Karadžićs. Die beiden Traditionen des neuštokavischen Dialekts, einmal das Dubrovniker und dalmatische Erbe der Barock- und Renaissanceliteratur, zum anderen die mündliche Tradition der Volkssprache, sind auch Šenoas sprachliche Basis. Die kajkavisch-kroatische Literaturtradition bleibt außerhalb seiner Sprache, und wir finden deshalb in seinen Romanen keine Kajkavismen, obwohl zumindest (S) und (Z) im kajkavischen Sprachgebiet um Zagreb spielen. (Mit dem Zentrum Senj wäre für(Č) der Gebrauch des Čakavischen zu erwarten, der jedoch auch fehlt). Volkstümliche Ausdrücke und Redewendungen sind jedoch sehr zahlreich. Šenoa hatte Sprach-Informanten aus dem štokavischen Gebiet, die ihm Redewendungen der Bauernsprache regelrecht aus dem Kajkavischen ins Štokavische übersetzten, so daß die Dialoge ganz echt wirken.

Obwohl der mündlichen Literaturüberlieferung gerade im 19. Jahrhundert, als sich die kroatische Literatur in ihrer nationalen Funktion festigte, auch durch die Volksliedbewegung überall in Europa (Mac Pherson, Herder, Goethe, Karadžić) besondere Bedeutung zukam, hatte zusätzlich die Literaturtradition Dubrovniks ihren eigenen und festen Einfluß auf die kroatische Literatursprache. Diese Tradition garantierte in Kroatien eine regelrecht "literarische" Sprache¹, während in Serbien der neuštokavische Dialekt auf den nichtliterarischen serbischen Volksliedern beruht, deren volkstümliche Sprachelemente die Literatursprache entscheidend bestimmten. Zu der kroatischen Literatur-Orientierung auf Dubrovnik (die in den Werken Ivan Mažuranićs, Preradovićs, Vraz' und Demeters deutlich spürbar ist) kommt zugleich eine Neigung und Hinwendung zum europäischen Sentimentalismus. Diese Verbindung hat nicht nur inhaltliche, sondern vor allem auch formale Bedeutung: Die pastoral-idyllische Tradition Dubrovniks und Splits ebenso wie die sprachlichen Mittel des Sentimentalismus kamen gemeinsam der ideologischen Haltung der Illyristen mit ihrer Vision eines arkadischen Illyriens sehr entgegen.

Diese Mischung aus arkadischer Idylle, Volkstümlichkeit und europäisch beeinflusstem Sentimentalismus bestimmt den Prosastil Šenoas noch grundlegend. Flaker spricht aber von Šenoa als dem Schöpfer des ersten

¹Flaker spricht deshalb von der "Literarität" der kroatischen Literatursprache (1968 (a), S. 69).

"proznog kanona" in der kroatischen Literatur, der nach den Illyristen und Romantikern die Idylle mit sozialer Aufklärung füllt und dadurch eine Synthese der bisherigen Literaturscheinungen ermöglicht.¹

Der soziale, konkrete zeitbezogene Faktor ist das integrierende Moment, dem im Grunde die Herausbildung der neuen Normen für die Literatursprache zu verdanken ist. Darin war eigentlich schon ein Anfang der Entpoetisierung, Entstilisierung der kroatischen Literatursprache eingeschlossen, die sich dann in der weiteren Entwicklung, vor allem im kroatischen literarischen Realismus Kumičićs und Kovačićs, bemerkbar macht.

Zunächst war es aber gerade Šenoa, der, zwar mit feuilletonistischer Schnelligkeit, einen kroatischen Prosastil entwickelte, durch den er zum "Poeten", zur Zentralgestalt der Epoche wurde. Die Spannung zwischen raschem Zeitungsstil und ständiger Poetisierungsabsicht kennzeichnet seine Romane. Kovačić bezeichnete Šenoa als "den Poeten" und "književni diktator", weil an Šenoas sprachlichen Normen sich eine ganze Schriftstellergeneration orientierte.

Die scharfe Polemik zwischen Šenoa und Kovačić im Jahre 1880 ist vor allem auch unter sprachlichem Aspekt zu sehen. Es ging dabei zwar um politische Meinungsverschiedenheiten und persönliche Animositäten, die sich mehr und mehr ausweiteten und zuspitzten, aber zugrunde lag dem Streit vor allem die unterschiedliche Auffassung von Literatur, Sprache und deren Aufgaben. Der jüngere Kovačić sah in Šenoas Normen ein Hemmnis der literarischen und sprachlichen Weiterentwicklung. Deshalb weist Flaker darauf hin, daß vor allem Kovačićs parodistische und satirische Neigung ("Smrt babe Čengićkinje"; 1881) auf Entkanonisierung der literarischen Strukturen seiner Zeit zielte.²

Der ganze Literaturstreit ist schließlich Ausdruck des Kampfes des sich festigenden Realismus gegen die visionäre romantische Manier in der Literatur der 60er und 70er Jahre.

Kovačić und seine Generation konnten noch nicht erkennen, daß das Einbeziehen volks- und umgangssprachlicher Elemente in Šenoas Prosa ein Novum darstellte, das die Entwicklung zur realistischen Prosa erst ermöglichte. Kovačić und den Realisten mußte Šenoas Sprache, sein dra-

¹Aleksandar Flaker, 1968 (a), S. 70.

²Aleksandar Flaker, 1968 (a), S. 72.

matisch-pathetischer Stil, seine Neigung zur Poetisierung des Ausdrucks in den 80er Jahren altmodisch und romantisch erscheinen. Die Grundlage für die Weiterentwicklung der kroatischen Literatursprache hat Šenoa aber gerade mit dieser Poetisierungstendenz, die eine Synthese der sprachlichen Tradition und der modernen Möglichkeiten darstellt, gelegt.

3. Einige Bemerkungen zu Šenoas Prosasprache¹

Auf Reaktionen seitens des Publikums konnte Šenoa überhaupt nur mit der volkstümlich-feuilletonistischen Umgangssprache seiner Zeit rechnen. (Wie stark diese Reaktion war, zeigen die ansteigenden Auflageziffern des "Vijenac", wo seine Romane zunächst erschienen). Nur aufgrund dieser "Tonart" ließ sich eine Verbindung zwischen Erzähler und Leser schaffen, eine Illusion mit dem Schein der Wirklichkeit.

Auch aus der didaktischen Absicht, diese Volkssprache zu heben und literarisch zu beleben, erklärt sich die Neigung zur Poetisierung. Die Beispiele dafür, daß Šenoa dazu Sprachkategorien der eigenen sprachlichen Tradition verwendet, sind zahlreich. Schon in der Wortwahl zeigt sich die Tendenz zur Verschönerung und Ausschmückung der einzelnen, oft ganz prosaischen Aussagen, die ihren Grund wiederum auch in der romantisch-malerischen Darstellungsweise hat.

Häufig werden daher die Substantiva in Deminutivformen verwendet, z.B.: sirotica, vjetrić, zvijezdica, djevica, ribica, listić, glavica, sinčić usw. Noch häufiger kommen schmückende Adjektiva vor, die weniger individualisieren als vielmehr typisieren. Man kann die unzähligen Epitheta ornantia, die oft der Volkssprache entnommen sind, verschiedenen Kategorien zuordnen. Diese Kategorien spiegeln Ideologie und Thematik der Romane wider, z.B. Patriotismus: plemenita četa, nesretna domovina naša, stara hrvatska slava, junački narod, stara slobodština, junačko čelo, Hrvat - visok i jak; Soziales: plemenita varoš, kraljevski grad, slavni stališi; vlastiti otac, gospođo slavna!, velemožni gospodine; Natur: tiha vječ, tamni šum, plavo nebo, krvav mesec, zlatno sunce, čisto nebo und viele andere.

Die Auswahl zeigt schon, daß die Epitheta stark schematisiert sind. Dabei werden in der Charakterisierung der Personen, in der Beschreibung

¹Ausführliche neuere Untersuchungen zu Šenoas Prosasprache sind vor allem bei Vjekoslav Kalenić, 1969, und Mira Sertić, 1970, insbesondere S. 191 - 207 zu finden.

der Landschaft, des Wetters, in der Wertung patriotischer Gefühle, die Kontraste stark hervorgehoben, und das Grundprinzip der Antithese rückt dabei auch auf sprachlicher Ebene deutlich in den Vordergrund.

Die Neigung zu Schmuckwörtern stammt aus der Volkssprache, aus den Heldenliedern und Märchen, und sie findet sich in der Literatur Dubrovniks. Dem kroatischen Leser sind die Epitheta formelhaft vertraut ebenso wie ganze Topoi, etwa der locus amoenus, die Umgebung der "fatalne žene" oder auch das Schlachtfeld.

Meist haben die Schmuckwörter nur formale Funktion; sie betreffen nicht den wirklichen Inhalt. Wie beim Volkslied sind die Attribute oft verschwommen, sachlich nicht differenziert und eigentlich Ballast. Obwohl die Beiwörter oft schablonisiert und übertrieben wirken, so daß sie an weiten Stellen als archaisch empfunden werden, erhalten die Romane gerade dadurch im ganzen den volkstümlichen Ton.

Auch für die Verben trifft die stereotype Wortwahl in vielen Fällen zu. In allen Romanen fallen die übertriebenen Verben der äußeren und inneren Bewegung auf, die sich stets wiederholen. Hier nur einige Beispiele:

- "Seljaci skočiše na noge" (S) S. 253
- "Dosta, gospojo! skoči mladić na noge" (Z) S. 265
- "Za ručnik! skoči Klara i rastvori od užasa oči" (Z) S. 265
- "Zar mi? - skoči Hallek" (Z) S. 176
- "Evala! skoči brijač" (Z) S. 147
- "Šutite kapetane - skoči Rabata na noge" (Č) S. 92
- "Pa proklet bio! - skoči dominikanac na noge" (Č) S. 76
- "Gubec pobljedi, zadrhta, stisnu zube" (S) S. 345
- "Brijač probljedi i stade drhtati kao šibana vodi" (Z) S. 147
- "Tebe?-tebe?! zadrhta fratar" (Č) S. 48
- "Odakle Vi, kapetane? zadrhta Rabata" (Č) S. 131
- "Ja? nasmija se starac grohotim" (S) S. 205
- "Oh! oh! oh! - nasmija se fiškal" (S) S. 209
- "Fu! - nasmija se Šime" (S) S. 213
- "Bene, bene - machnu Tahi nasmijav se zlorado" (S) S. 215
- "Ha, ha, ha nasmije se Klara" (Z) S. 265
- "Zar tako i vi? - nasmija se podban" (Z) S. 225

"Bene! nasmjehnu se Capogrosso" (Č) S. 68

"Ah, tako li? - nasmija se redovnik" (Č) S. 47

"Illustrissimo! - nasmija se Marijeta" (Č) S. 40

Die zahlreichen Verben der Gemütsbewegung, der Gefühls- und Eindrucks-äußerung (viknuti, šaptati, planuti, zajecati, zagrmiti, zavapiti, zagrli-ti, kliknuti, prodirati, zavreti, uzmaknuti, potvrditi, zažariti) sind Ausdruck eines affektiven Stils, der zu Pathos und Dramatik neigt und den Mira Sertić deshalb mit Schillers deklamatorischem Pathos vergleicht.¹ Diese Verben fallen besonders auch durch ihre häufige Inquitstellung auf und verweisen dadurch auf die Rolle des Erzählers.

Im Zuge der Poetisierung der Umgangssprache enthält Šenoas Sprache auch einige Relikte fremder Kultursprachen - eine Tatsache, die seiner Orientierung auf das Nationale auf den ersten Blick entgegenzustehen scheint. Dabei handelt es sich zumeist um Archaismen im Wortschatz², die freilich im bewußten Gegensatz zur damaligen, erst recht zur heutigen Umgangssprache stehen. Zum Teil hängt ihr Gebrauch zwar damit zusammen, daß Šenoa der noch wenig differenzierten Umgangssprache zu einem literarisch höheren Niveau verhelfen wollte.³ Vor allem geht es aber damit um das historische Kolorit, denn mit diesen Fremdheiten werden zugleich historische Besonderheiten aus der in den Romanen geschilderten Zeit mit aufgenommen. In den Romanen finden sich zahlreiche lateinische Floskeln und Anreden, deutsche Redewendungen (besonders in (Z)) und italienische Sätze (besonders in(Č)). Schließlich hält Šenoa mit diesen fremdsprachigen Phrasen den Zeitgenossen den Spiegel der eigenen, noch immer von

¹Mira Sertić, 1970, S. 195.

²Auf Beispiele aus der Syntax und dem Gebrauch der Zeiten geht ausführlich Vjekoslav Kalenić, 1969, S. 33 - 35, ein.

³Vjekoslav Kalenić, 1969, S. 31, sagt dazu ausführlich: "Hrvatski se književni jezik razvio u sjeni latinskoga i njemačkoga jezika, pa eventualno unošenje nekih osobina ovih dvaju razvijenih književnih jezika u svoj jezik ne znači samo nepoznavanje materinskoga jezika ili kršenje gramatičkih pravila već i pokušaj da izraz i u materinskom jeziku do-bije pečat književne forme, koja je tvorevina višega tipa i uzdiše se iznad bilo kojega dijalekta."

Fremdheiten durchsetzten Sprache vor. Die ironische und kritische Funktion solcher Kolorit gebenden Stellen ist deshalb nicht zu übersehen, z.B. wenn Ambroz, Konjski oder Vramec in Ratsversammlungen sprechen. Zuweilen stehen derartige Floskeln auch um der komischen Wirkung willen da; der unverhoffte Übergang von einer Stilebene in die andere, von kroatischer Volkssprache zu lateinischem Amtsstil reizt zum Lachen.¹

Ein anderes augenfälliges Merkmal für die poetisierende Tendenz mit dem Zweck, das sprachliche Niveau zu heben, sind die malerischen Wortfiguren in Šenoas Prosatexten. Vergleiche und Bilder sind fast so zahlreich und bunt wie die Epitheta. So heißt es z.B. von Drmačić: "Sukne na kapa sa kokošjim perom sjedi mu na lijevom uhu, crveni nos mu sijeva kao ruža o jutrnjoj rosi, bradica mu trepti neprestance, a iz maglovitih mu oči vrcaju iskre."² Teletić, ein Zagreber Bürger (varoški sudac), wird beschrieben als "starac bijel kao snijeg, pun kao mjesec, mudar kao knjiga, a težak kao olovo."³

Lasić unterscheidet zwei Arten von Vergleichen bei Šenoa:

- a) Lebewesen werden mit allgemein bekannten Gegenständen verglichen und
- b) ein abstrakter Eindruck wird zu einem real existierenden oder bekannten Gegenstand, einem Bild oder einer Erinnerung in Beziehung gesetzt.⁴

Sowohl die Beispiele als auch die Unterscheidung der Vergleiche, die Lasić trifft, zeigen deutlich, daß eng mit der Poetisierungsabsicht ein gefühlsbeladener, affektiver Akzent der Sprache verknüpft ist, der der inhaltlich-moralischen Absicht der Romane angepaßt ist. Das "Gefühl" der Leser wird wie in der Volkspoese mit zwar sehr bildlichen und lebendigen, aber auch klischeehaft sich wiederholenden Mustern angesprochen. Wie im Volkslied und in der ragusanischen Literatur bleibt die Wirkung auf den Leser dadurch vorausbestimmbar und zuverlässig unter der Kontrolle des Erzählers. Einerseits bedeutet dieses Stilmittel bei Šenoa

¹Vgl. Mira Sertić, 1970, S. 196.

²August Šenoa, (S), S. 209.

³August Šenoa, (Z), S. 88.

⁴Stanko Lasić, 1965, S. 212.

eine Anwendung und Auffrischung (Modernisierung) sprachlicher Traditionen, das auf der anderen Seite konkret seiner Erzähltechnik entspricht. Für die mangelnde Individualisierung der Personen empfiehlt sich auch nur ein Vergleich mit allgemeinen Gegenständen oder Erscheinungen. Dementsprechend müssen auch Vorstellungen und Gedanken mit allgemein Bekanntem, Vertrautem verglichen werden können. Der gefühlsmäßig stimulierte Leser wird so nicht durch ausgesuchte, vage oder abwegige Vergleiche seiner Phantasie überlassen, sondern bleibt unter dem Einfluß des Erzählers, der den Spielraum bestimmt.

Der affektive Sprachstil dokumentiert sich zudem in zahlreichen emphatischen Ausrufen, mit denen die Romane gespickt sind. Eine Aufzählung wäre hier überflüssig, jede Seite enthält diese Formen; besonders häufig sind dabei die religiösen Invokationen, die in der volkstümlichen Umgangssprache gang und gäbe waren. Auch Worthäufungen, asyndetisch und syndetisch verbunden, bewirken Steigerungen der Anteilnahme und der Bewegung; sie sollen das, worauf es ankommt, jeweils hervorheben: "Bijaše noć, trvda, mrka noć; - ni mjeseca, ni zvijezda, ni neba."¹

Engagement zeigt sich auch in zahlreichen rhetorischen Fragen, die volles Interesse des Lesers verlangen und seine aktive Anteilnahme am Geschehen voraussetzen. Der Anfang des Kapitels XI in (Z) ist ein Beispiel dafür. Petar Krupić sitzt allein und unruhig zu Hause:

"Nešta mu je srce jelo. Kako i ne bi? Inače se orilo kućom veselo Dorino grlo kao ševa u prozorje. Danas? - Sve pusto, sve nijemo, kao da mrtvac u kući leži. Suza skoči starcu na oko. Spusti čekić, zamisli se. Bogzna, o čem misli? Ta, o cem? - ..."²

Das Kapitel enthält am Anfang zahlreiche Gedankenfiguren, zu denen auch Aufrufe gehören und neben der einzelnen rhetorischen Frage der stilistische Dialogismus, der sämtliche Romane mit der gleichen Funktion durchzieht.

Mit solchen affektiven Stilmitteln soll die Distanz des Lesers zum Geschehen verringert werden. Da der Erzähler sich stets dazwischenschiebt, vollzieht sich diese Minderung des Abstandes auch in den beiden anderen Romanen nur scheinbar. Der Dialogismus betrifft nicht etwa nur den inneren Monolog einzelner Romanfiguren, sondern auch die Berichte der Romanfiguren und die Erzählerkommentare selbst. So gibt etwa Konjski

¹August Šenoa, (Č), S. 126.

²August Šenoa, (Z), S. 153.

die Vorgänge im Sabor innerhalb seines Berichts als Dialoge wieder:

"Smiriše se, i bilježnik čita, da je kralj odredio, neka se podban i svi ortaci radi zločina kazne, a jedva izusti te riječi, dignu se ban i viknu glasno: -Kad je podban otjeran po kraljevoj volji, birajmo novoga! Hoćete li? - -Birajmo! - zagri Tah! - Birajmo! - njegovi susjedi. - Ne! - krikoh ja silno, da će mi prsnuti rebra, sad ćemo smrvti buru, - al' Jakob Pogledić dignu kalpak i zakriješti: - Birajmo! Vivat banus! Dolje Gregorijanec!- ..."1

Der Erzähler täuscht, sich an den Leser wendend, einen Dialog vor:

"Pred četama stajahu vojvode pod perjanicom, zastavnici pod izderanom zastavom. Veselo titralo sunce na njima, a oni? Mrki i tužni. Trista Uskoka, ta trista lavova. Lavova? Da, o ropskome lancu. Poći je, ostaviti Senj."2

oder

"Oj, koliko propade vrlih srdaca, ta sustale bi slaveći ih i gusle javorove. A kako? a zašto? Znaš li sveti onaj plamen, koji bukni u srcu poštenjaka, znaš li, što ti je kolijevka, što otac, što majka, što grobovi djedova, što djeca, što rodna ti pjesma? To ti je ono, što dijete tvori divom, to je ljubav domovine."3

Auch auf der Klangbasis werden die erwähnten Merkmale der Sprache Šenoas deutlich. Denken wir nur an den Schwur der Bauern in (S), der wörtlich wiedergegeben wird. Der Wechsel zwischen den Anaphern "Zakunite se" und "Kunemo se" gibt der Passage großes Gewicht.4 Aber auch in der täglichen Rede tritt diese Redeform als Klangform auf:

"-A znaš li ti, sestro, zapita Anka...

-Znam.

-A znaš li ti, sestro, koliko...

-Znam.

-A hoćeš li, da ti se majka...

-Hoću, tako mi duše!

-Hoćeš li, da se...

-Hoću, al' kako..."5

Diese stark rhetorischen Passagen geben dem Geschehen zugleich gesteigerte Dramatik; sie werden meist auch recht abrupt beendet, wenn plötzlich ("u taj par...") eine Veränderung der Situation durch hinzukommende Personen oder einen Gedankensprung eintritt. Der dramatische Effekt er-

¹ August Šenoa, (S), S. 160.

² August Šenoa, (Č), S. 114.

³ August Šenoa, (Z), S. 169 f.

⁴ August Šenoa, (S), S. 253.

⁵ August Šenoa, (S), S. 258 f.

hört sich durch das Prinzip der Wiederholung oder des Weglassens von Satz-
teilen, die dem Ganzen Rhythmus geben. Ellipsen und Anakoluthe kommen an
Stellen besonderer Spannung deshalb häufig vor. Beide Formen sind Zeichen
der Antithese, der Zersplitterung, der Katastrophe, des Bruches - Merk-
male, die wir auch in den anderen Erzählelementen festgestellt haben.

Das sprachliche Grundelement bei Bildern und Figuren und im Satzbau
ist schließlich der Kontrast. Lasić spricht von einer Dreigliedrigkeit
(tročlanost) dieser Kontraste;¹ er stellt sie bei allen Schriftstellern
der Epoche fest, auch noch besonders bei Kovačić, und er bringt zahlreiche
Beispiele von der Dreiheit der Epitheta bis zur Dreiheit der Vergleiche.²

Der Kontrastreichtum - und auch seine Dreigliedrigkeit - ist formal
der Volkssprache zuzuordnen und ist von dorthin in die literarische Tra-
dition eingegangen. Er entspricht aber ebenso - so auch Lasić - der ge-
samten Komposition der Romane, für deren Handlungsaufbau der Konflikt,
die Auseinandersetzung, die Antithese als Grundprinzip gilt. Wir hatten
von privatem und öffentlich-politischem Geschehen gesprochen, das sich,
zunächst auf zwei Ebenen, jeweils am Ende der Romane zu einem Komplex
vereinigt.

In der Sprache Šenoas findet sich die Dreiheit von These, Antithese
und Synthese wieder. Das Thema von aufeinandertreffenden gegensätzli-
chen Kräften, die zur Harmonie geführt werden sollen, läßt sich nicht
nur im Inhaltlichen und in der Darstellung, sondern auch bis in die Spra-
che hinein verfolgen. Im Satzbau wird der Kontrast deutlich im Wechsel

¹Vgl. Stanko Lasić, 1965, S. 213 f.:

"Iza valovitosti slijedi sinkopa! Šenoa ne preza od dugih valovitih
rečenica, ali ih gradi na principu proporcije i kontrasta: dva kontra-
sta sastaju se u jednoj vrhunskoj tački - sintezi. Otuda u Šenoji tako
česta trodjelnost. Naravno da ta struktura zavisi od tipa radnje te
zavisno od radnje i varira. Mogli smo osim toga zapaziti i dosta čestu
upotrebu asindeta i polisindeta: ponovo na principu kontrasta. Šenou
smo često citirali i na svakoj od citiranih rečenica mogli bismo poka-
zati konkretizaciju naših teza."

²Diese Beobachtung erinnert an die "Drei" in Märchen und Volksliedern.

Hier nur drei Beispiele:

Tri divojke zbor zborile...

...kada za rod nastade naranča,

rodila joj tri naranče žute.

Lojze čuva Paraćinka djevojka

čuvala ga tri godine za dragim.

zwischen chronikalischer Erzählweise, die durch längere Sätze und zahlreiche Details besonders an den Romananfängen bestimmt wird, und dem sonst raschen, knapp-konzisanten Erzählen, das mit wenigen Worten sehr viel zusammenfaßt.

Die in der Grundthematik der Romane und ihrer Darstellung angestrebte Harmonie der gegensätzlichen Positionen, der Versuch – oder die Sehnsucht – nach Lösung der Konflikte kommt auch in den Sprach- und Stilelementen zum Ausdruck. Der Kontrast zeigt sich bei Šenoa nicht im Nebeneinander der Gegensätze, sondern in ihrer Synthese.

4. Ausblick

Die hohe, aber abstrakte Sprachtradition Dubrovniks, die nur Poesie kannte, keine Prosa, und deshalb verfeinertes Spiel blieb, wurde von Šenoa verlebendigt, indem er sie in die gesprochene Volkssprache mit ihren umgangssprachlichen Formen integrierte und so – mit den neuen Sprach-Normen – erst eine zeitgemäße nationale Prosa- und Literatursprache schuf. Dabei wird deutlich, daß der Begriff Literatursprache zumindest seit dem 19. Jahrhundert ohne die Beziehung zum jeweiligen Autor und der gesamten sprachlichen Situation ein abstrakter Begriff bleibt. Die Konkretisierung liegt in der komplexen und dialektischen Beziehung zwischen der Literatursprache mit ihren gerade geltenden Normen und der Sprache eines Autors, der das, was er sprachlich vorfindet, in neuem sprachlichen Kontext weiterträgt und ständig verändernd und bewahrend zugleich auf die literatursprachlichen Normen einwirkt und neue Synthesen und Ausgangspunkte schafft. Dieser wechselseitige Prozeß wird nicht jeweils von nur einem, sondern von zahlreichen Autoren verschiedener und gleicher Richtungen vorangetrieben, so daß sich für eine bestimmte Zeit unter bestimmten Bedingungen eine bestimmte literatursprachliche Norm mit ganz bestimmten Stileigenschaften herauskristallisiert, die schließlich ganze Epochen kennzeichnen. Diese Normen erstarren nicht, erscheinen nicht rein und in sich geschlossen, sondern sind offen für Einflüsse, Tendenzen und Entwicklungen.

So ist auch sprachlich eine sehr enge Beziehung zwischen Šenoas Prosa und dem seines Gegners Kovačić festzustellen. Aleksandar Flaker betont in seinem Aufsatz über Kovačićs Roman "U registraturi", daß sich

dieses Werk in der Destruktion der literarischen Tradition entwickelt, in der Barbarisierung auch der bestehenden Strukturen der europäischen Literatur.¹ Flaker geht den verschiedenen Stilkomplexen Kovačićs sehr sorgfältig nach und stößt dabei immer wieder auf literarische Quellen mit ausgeprägter Tradition, die in satirischer Absicht parodiert werden. Auch Kovačićs stilistisches Grundprinzip ist der Gegensatz, wie wir ihn bei Šenoa fanden: zwischen Stadt und Land, Gut und Böse, Schrecken und Liebreiz etc. Aber während sich bei Šenoa seiner Konzeption von der Welt entsprechend dieser Gegensatz sprachlich in der Synthese einer bürgerlich-umgangssprachlichen - auf das štokavische Gebiet der illyristischen und nachromantischen Intelligenz bezogenen - Literarität löst, wird Kovačić der Schöpfer einer plebejisch-volkssprachlichen Synthese. Er nimmt umgangssprachliche Elemente aus allen kroatischen Gebieten in seine Sprache auf und vereinigt sie - zusammen mit Turcismen, Magyarismen, Idiotismen, Schimpf- und Sprichwörtern in einem stilistischen Block.² Auf dieser Grundlage - deren Wurzel bei Šenoa liegt - entwickelt sich die kroatische Literatur in die Richtung, die später auch Matoš und Krleža einschlagen. Ihre oft grotesken Vorstellungen von der Welt sind zurückzuverfolgen über die Barbarisierungstendenzen Kovačićs bis zu Šenoa, der durch seine Aktualisierung und Synthese der kroatischen Literaturtraditionen erst die Voraussetzung für deren Deformierung schuf. In der Destruktion der vorhandenen Mittel liegt nicht nur die Besonderheit Kovačićs, sondern regelrecht Methode der kroatischen Literatur. Bereits Šenoa setzte diese Methode vorsichtig ein, wenn er die vorhandenen Mittel der Funktion der Literatur seiner Zeit anpaßte, sie ihrer ursprünglichen Umgebung entfremdete und für seine Zwecke erneuerte.

¹Aleksandar Flaker, 1968 (a), S. 73.

²Aleksandar Flaker, 1968 (a), S. 80 - 85.

LITERATURVERZEICHNIS

W e r k e Š e n o a s

Sabrana djela Augusta Šenoa. Jubilarno izdanje I - XX, priredio D^R Antun Barac, izdala "Binoza", Zagreb 1931-1934*).

Knjiga II: Feljtoni i rasprave.

Knjiga III: Ljubica. Pripovijesti I. (Prijan Lovro S. 231 - 369).

Knjiga V: Pripovijesti III. (Čuvaj se senjske ruke S. 7 - 141).

Knjiga VI: Pripovijesti IV. (Karamfil sa pjesnikova groba S. 7 - 60).

Knjiga X: Pjesme.

Knjiga XI: Zlatarovo zlato.

Knjiga XII: Seljačka buna.

Knjiga XIV: Članci i kritike.

August Šenoa, Bilder aus Kroatien. I. Aus dem Agramer Comitatz, in: Österreichische Revue 1/1866, S. 135 - 144.

August Šenoa, Diogenes (deutsch), Agram 1880.

g e d r u c k t e Q u e l l e n

Anton Kaspret, Tiranstvo graščaka Frana Taha in njegovega sina Gabrijela, in: Casopis za zgodovino in narodopisje, (Maribor) 1909, S. 70 - 128.

Vjekoslav Klaić, Tužba Franje Taha protiv kmetova Susedgrada i Dolnje Stubice (1572), in: VZA XI, Zagreb 1908.

Adam B. Krčelić, Annuae, in: Monumenta (MSHSM) XXX, Zagreb 1911.

Ivan Kukuljević-Sakcinski, Događaji Medvedgrada, in: Arkiv III, Zagreb 1854, S. 31 - 76.

Ivan Kukuljević-Sakcinski, Njeke gradine i gradovi, Zagreb 1869.

Ivan Kukuljević-Sakcinski, Grad Senj, Leptir 1860.

*) Es werden hier nur diejenigen Bände angeführt, aus denen Zitate in diese Arbeit übernommen wurden. Zu sämtlichen Werken August Šenoas vgl. die Bibliografien von Olga Šojat, 1951, Sime Vučetić, 1962 und Slavko Ježić, 1964.

- Šime Ljubić, O Markantunu Dominisu Rabljaninu, in: Rad (JAZU), 10, 1870, S. 1 - 159.
- Šime Ljubić, Prilozi za životopis Markantuna de Dominisa Rabljanina, in: Starine II (JAZU), Zagreb 1870.
- Franjo Rački, Marko Antun de Dominis, in: Vljenac 48 - 52, 1874.
- Franjo Rački, Građa za povijest hrvatsko-slovenske seljačke bune g. 1573, in: Starine VII (JAZU), Zagreb 1875.
- Franjo Rački, Dopunjak građe za povijest hrvatsko-slovenske seljačke bune, in: Starine VIII (JAZU), Zagreb 1876.
- Ferdo Šišić, Seljačka buna od 1573, in: Jugoslavenska Njiva, 1923.
- Ivo Tkalčić, Zagreb do XVI vijeka, in: Vljenac 1-14, 18-22, 24-26, 28, 30, 32, 34-37, 40, 42, 43, 45-48/1881.

S e k u n d ä r l i t e r a t u r

- Theodor W. Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: ders., Noten zur Literatur, Frankfurt 1958, S. 61 - 72.
- Michail Bachtin, Problemy poetiki Dostoevskogo, Moskau 1963.
- Antun Barac, Bilješke o "Mladima" i "Starima", in: ders., Članci o književnosti, Zagreb o.J., S. 129 - 179.
- Antun Barac, Zapisi o književnoj publici, in: ders., Članci o književnosti, Zagreb o.J., S. 85 - 128.
- Antun Barac, August Šenoa, Studija, Zagreb 1926.
- Antun Barac, Ulazak sela u noviju hrvatsku književnost, in: ders., Književnost i narod. Rasprave i eseji, Zagreb 1941, S. 72 - 88.
- Antun Barac, Luka Botić, in: ders., Veličina malenih, Zagreb 1947, S. 7 - 44.
- Antun Barac, Jugoslavenska književnost, Zagreb ³1963.
- Antun Barac, August Šenoa, in: Republika 11-12, 1950, S. 717 - 735.
- Antun Barac, Šenoin odnos prema njemačkom narodu, in: Zbornik radova filozofskog fakulteta, Zagreb 1951 (a), S. 187 - 202.
- Antun Barac, August Šenoa. Predgovor, in: A.Š. Djela I, Zagreb (Zora) 1951 (b).
- Antun Barac, Hrvatska novela do Šenoine smrti, in: Rad (JAZU) 290, 1952, S. 5 - 64.
- Antun Barac, Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije.
 Knjiga I Književnost ilirizma, Zagreb 1954.
 Knjiga II Književnost pedesetih i šezdesetih godina, Zagreb 1960.

- Antun Barac, Šenoina Seljačka buna, in: Hrvatska književna kritika VII, Zagreb 1962, S. 159 - 178.
- Dora Binkert, Historische Romane vor Walter Scott, Zürich (Phil. Diss.), 1915.
- Brabec-Hraste-Živković, Gramatika hrvatskosrpskoga jezika, Zagreb 1963,
- Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1957.
- Bude Budisavljević, Nekolike uspomene na Augusta Šenou, in: Budisavljević, Turić, Draženović [= Pet stoljeća hrvatske književnosti. 567], Zagreb 1963, S. 57 - 79.
- Milutin Cihlar-Nehajev, Novinarski rad Augusta Šenoe, in: Obzor 29/1902.
- Milutin Cihlar-Nehajev, Historijski roman, in: Hrvatska književna kritika V, Zagreb 1964, S. 87 - 91.
- Milutin Cihlar-Nehajev, Riječ o Augustu Šenoi, in: Hrvatska književna kritika V, Zagreb 1964, S. 93 - 99.
- Tode Čolak, August Šenoa [= Portreti. Iz novije hrvatske književnosti. 17], Beograd 1967.
- Peter Demetz, Zur Definition des Realismus, in: Literatur und Kritik, 16/17, 1967, S. 333 - 344.
- Lubomir Doležel, The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction, in: To Honor Roman Jakobson Bd. I, Den Haag 1967, S. 541 - 552.
- Boris Ejchenbaum, Kak sdelana "Šinel'" Gogolja, in: Jurij Striedter (Hrsg.), Texte der russischen Formalisten. Band 1 [= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 6, 1. Halbband7], München 1969, S. 122 - 159.
- Aleksandar Flaker, Hrvatska novela i Turgenjev, in: Zbornik radova slavenskog instituta I, Zagreb 1956, S. 31 - 79.
- Aleksandar Flaker, Prilog problemu romantizma, in: Flaker/Škreb, Stilovi i razdoblja, Zagreb 1964, S. 193 - 211.
- Aleksandar Flaker, Iz problematike periodizacije (pravac, stilska područja, razdoblje), in: UR 4/1965, S. 313 - 319.
- Aleksandar Flaker, Iz problematike književnoga poređivanja, in: UR 4/1965, S. 319 - 332.
- Aleksandar Flaker, Nacrt za periodizaciju novije hrvatske književnosti, in: UR 3/1967 (a), S. 217 - 229.
- Aleksandar Flaker, Povijest književnih ideja ili povijest književnosti, in: UR 4/1967 (b), S. 343 - 349.
- Aleksandar Flaker, Stilske formacije i društvena funkcija književnosti, in: Filološki pregled I - IV/1967 (c), S. 15 - 20.

- Aleksandar Flaker, Osebnost hrvatskog književnopovijesnog procesa XIX stoljeća (u svjetlu Kovačićeva romana "U registraturi"), in: Radovi zavoda za slavensku filologiju 10, Zagreb 1968 (a), S. 69 - 85.
- Aleksandar Flaker, Književne poredbe, Zagreb 1968 (b).
- Aleksandar Flaker, Stilevaja formacija, in: Slavica Slovaca 4/1969, S. 117 - 122.
- Aleksandar Flaker/Krunoslav Pranjić (Hrsg.), Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima, Zagreb 1970.
- Aleksandar Flaker, Hrvatska književnost unutar evropskih književnosti u devetnaestom i dvadesetom stoljeću, in: Flaker/Pranjić (Hrsg.), Hrvatska književnost, Zagreb 1970, S. 7 - 15.
- Edward M. Forster, Ansichten des Romans [= Bibliothek Suhrkamp. 307], Frankfurt 1962.
- Ivo Frangeš, Buđenje Ivica Kičmanovića, in: ders., Stilističke Studije, Zagreb 1959, S. 199 - 225.
- Ivo Frangeš, Značenje Augusta Šenoae, in: Telegram III - 90/1962.
- Ivo Frangeš, Evropski romantizam i hrvatski narodni preporod, in: ders., Studije i eseji, Zagreb 1967 (a), S. 7 - 28.
- Ivo Frangeš, Trag riječi u nevremenu, in: Forum 5-6/1967 (b), S. 576 - 597.
- Ivo Frangeš, Šenoina baština u hrvatskom realizmu, in: Croatica I/1, 1970, S. 137 - 166.
- Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910.
- Norman Friedman, Point of View in Fiction, in: PMLA 70, 1955, S. 1160 - 1184.
- Kurt Gaebel, Beiträge zur Technik der Erzählung in den Romanen Walter Scotts, Marburg (Phil. Diss.) 1901.
- Mira Gavrin, Pjesništvo ilirskog preporoda u odnosu na njemačko i austrijsko pjesništvo, in: Flaker/Pranjić (Hrsg.), Hrvatska književnost, Zagreb 1970, S. 51 - 119.
- Krešimir Georgijević, Šenoini pogledi na književnost, in: Filologija 3, 1962, S. 65 - 89.
- Krešimir Georgijević, Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni, Zagreb 1969.
- Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke XII, Hamburger Ausgabe, Hamburg 1962.
- A.v. Grolmann, Über das Wesen des historischen Romans, in: DVjs 7, 1929, S. 587 - 605.
- Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957.
- Eberhard Henze, Die Rolle des fiktiven Erzählers bei Thomas Mann, in: Neue Rundschau 1965, S. 189 - 201.

- Jost Herman, Die literarische Form des Biedermeiers [= Beiträge zur deutschen Philologie. 277], Gießen 1958.
- Jost Herman, Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft [= Sammlung Dialog. 277], München 1969.
- Historija naroda Jugoslavije I, II, Zagreb 1953, 1959.
- Johannes Holthusen, Erzählung und auctorialer Kommentar im modernen russischen Roman, in: Die Welt der Slawen 3/1965, S. 252 - 267.
- Rudolf Horvat, Prošlost grada Zagreba, Zagreb 1942.
- Janko Ibler, Prvi hrvatski roman ("Zlatarevo zlato" od. A. Šenoa), in: Hrvatska književna kritika II, Zagreb 1951, S. 63 - 74.
- Janko Ibler, Šenoine pripovijesti, in: Hrvatska književna kritika II, Zagreb 1951, S. 40 - 62.
- Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen 3 1965.
- Wolfgang Iser/Fritz Schalk (Hrsg.), Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts [= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. 77], Frankfurt 1970.
- Dubravko Jelčić, Mladi Šenoa. Fragmenti iz biografije, in: Zadarska revija 4/1964, S. 257 - 273.
- Dubravko Jelčić, August Šenoa njim samim, Beograd 1966.
- Slavko Ježić, Hrvatska književnost od početka do danas, Zagreb 1944.
- Slavko Ježić, Život i djelo Augusta Šenoa [= A.Š. Sabrana djela. Kriitičko izdanje. XII7], Zagreb 1964.
- Péter Juhász, Die fortschrittliche Rolle der romantischen Illusionen in der südslawischen Literatur, in: Béla Köpeczi et Péter Juhász (Hrsg.), Littérature et Réalité, Budapest 1966, S. 144 - 157.
- Vjekoslav Kalenić, Sintaksa šenoina jezika u funkcijama izraza, in: UR 1-2/1969, S. 21 - 43.
- Lovre Katić, Pregled povijesti Hrvata, Zagreb 1938.
- Wolfgang Kayser, Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise, in: DVjs 28, 1954, S. 417 - 446.
- Wolfgang Kayser, Wer erzählt den Roman? in: ders., Die Vortragsreise. Studien zur Literatur, Bern 1958, S. 82 - 101.
- Otokar Keršovani, O Šenoi [= Ogladi iz književnosti. 127], Beograd 1949.
- Walther Killy, Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen [= Kleine Vandenhoeck-Reihe. 125/126/1277], Göttingen 1961.
- Walther Killy, Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter [= Kleine Vandenhoeck-Reihe. 2657], Göttingen 1967.

- Rudolf Kiszling, Die Kroaten. Der Schicksalsweg eines Südslawenvolkes, Graz/Köln 1956.
- Volker Klotz, Zur Poetik des Romans [= Wege der Forschung. 357], Darmstadt 1965.
- Hermann August Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Teil: Hochromantik, Leipzig ²1956.
- Nevenka Košutić-Brozović, O problemu slavenske orijentacije u hrvatskoj književnosti, in: Croatica I/1, 1970, S. 167 - 193.
- Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart ³1968.
- Stanko Lasić, Roman Šenoina doba (1863 - 1881), in: Rad (JAZU) 341, 1965, S. 163 - 230.
- Percy Lubbock, The Craft of Fiction, New York 1957.
- C. Lucerna, O poredbama Augusta Šenoe, in: Hrvatska prosvjeta, 1932, S. 19 - 21.
- Georg Lukács, Der historische Roman, in: ders., Werke. Band 6, Neuwied/Berlin 1965, S. 3 - 429.
- F. Lukas, Hrvatski duh kod Šenoe, in: Hrvatska revija, 1932, S. 1 - 5.
- Thomas Mann/Karl Kerényi, Gespräch in Briefen. Erster Teil: Romandichtung und Mythologie, Zürich 1960.
- Thomas Mann, Joseph und seine Brüder II [= Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann], Frankfurt 1966.
- Ljubomir Maraković, Šenoina baština, in: Hrvatska revija, 1932, S. 6 - 8.
- Milan Marjanović, Iza Šenoe. Četvrt vijeka hrvatske književnosti, Zadar o.J.
- Franjo Marković, Spomen-knjiga MH, Zagreb 1892, S. 175 - 224.
- Ivan Milčetić, Naš mladji naraštaj i August Šenoa, in: Vijenac 52/1881.
- Norbert Miller, Die Rollen des Erzählers. Zum Problem des Romananfangs im 18. Jahrhundert, in: ders. (Hrsg.), Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, Berlin 1965, S. 37 - 91.
- Regina Minde, Ivo Andrić, Studien über seine Erzählkunst [= Slavistische Beiträge. 87], München 1962.
- Julius Möller, Die romantische Landschaft bei Walter Scott, Münster (Phil.Diss.) 1936.
- Günther Müller, Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze, Darmstadt 1968.
- Günther Müller, Aufbauformen des Romans, in: Neophilologus 37, 1953, S. 1 - 14.
- Walter Müller-Seidel, Fontane. Der Stechlin. Probleme des Romans, in: Benno von Wiese (Hrsg.), Der deutsche Roman II, Düsseldorf 1963, S. 146 - 189.

- Walter Müller-Seidel, Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas, Stuttgart 1965.
- Edwin Muir, The Structure of the novel, London 1929.
- Robert Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle/S. 1934.
- Hermann Piwitt, Zum Problem des Romaneingangs, in: Akzente 3/1961, S. 229 - 243.
- Josip Predavec, Selo i seljaci [= Socijalna biblioteka. v], Zagreb 1934.
- Petar Preradović, Die Kroaten und ihre Bauernbewegung, Wien/Leipzig 1940.
- Dragutin Prohaska, Pregled hrvatske i srpske književnosti i ogledi, Zagreb 1923.
- Wolfdietrich Rasch, Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung, in: Paul Böckmann (Hrsg.), Stil- und Formprobleme in der Literatur, Heidelberg 1959, S. 448 - 453.
- Ludwig Karl Roesel, Die literarischen und persönlichen Beziehungen Sir Walter Scotts zu Goethe, Leipzig (Phil.Diss.), 1901.
- Fritz Schalk, Über Historie und Roman im 19. Jahrhundert in Frankreich (mit Zusammenfassung der Diskussion), in: Iser/Schalk (Hrsg.), Dargestellte Geschichte, Frankfurt 1970, S. 39 - 74.
- Walter Schamschula, Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Moderne [= Osteuropastudien des Landes Hessen III. Frankfurter Abhandlungen zur Slawistik 3], Meisenheim a. Glan 1961.
- Sibylle Schneider, Studien zur Romantechnik Miroslav Krležas [= Slavistische Beiträge. 37], München 1969.
- Kurt Schreinert, Benedikte Naubert. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland, [= Germanische Studien. 230], Berlin 1941.
- Rupert v. Schumacher, Des Reiches Hofzaun, Darmstadt ²1942.
- Milan Šenoa, Moj otac, Zagreb 1933.
- Mira Sertić, Stilske osobine hrvatskog historijskog romana, in: Flaker/Pranjić (Hrsg.), Hrvatska književnost, Zagreb 1970, S. 175 - 255.
- Miroslav Šicel, Pregled novije hrvatske književnosti, Zagreb 1966.
- H. Šidak, A. Barac: Šenoina Seljačka buna, in: Historijski zbornik IV, S. 353.
- Clara Sieper, Der historische Roman und die historische Novelle bei Raabe und Fontane [= Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. 62], Weimar 1930.

- Ferdo Šišić, Pregled povijesti hrvatskog naroda I, Zagreb 1920.
- Zdenko Škreb, Tragovi njemačke poezije u Šenoininim stihovima, in: Rad (JAZU) 290, 1952, S. 129 - 196.
- Zdenko Škreb, Šenoa, Karamfil sa pjesnikova groba, in: UR 1/1957, S. 9 - 28.
- Zdenko Škreb, Teoretske osnove literarnohistorijske periodizacije, in: Flaker/Škreb, Stilovi i razdoblja, Zagreb 1964, S. 95 - 129.
- Zdenko Škreb, Šenoa i njegovo doba prema njemačkoj književnosti (1860 - 1881), in: Flaker/Pranjić (Hrsg.), Hrvatska književnost, Zagreb 1970, S. 151 - 174.
- Tade Smičiklas, Nacrt života i djela Biskupa J. Strossmayera I, Zagreb 1906.
- Olga Šojat, Bibliografija radova Augusta Šenoe, in: A.Š. Djela I, Zagreb 1951.
- Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883.
- I. Spilevaia-Török, Avgust Šenoa, in: Slavica III, (Debrecen) 1963, S. 154 - 156.
- Franz Stanzel, Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18. Jahrhundert, in: Paul Böckmann (Hrsg.), Stil- und Formprobleme in der Literatur, Heidelberg 1959, S. 243 - 248.
- Franz Stanzel, Typische Formen des Romans $\sqrt{=}$ Kleine Vandenhoeck-Reihe. 1877, Göttingen 1965.
- Adolf Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur II, München 1957.
- Gerhard Storz, Zusammenspiel zwischen Erzähler und Leser. Marginalien zu Käte Hamburgers "Logik der Dichtung", in: Fritz Martini (Hrsg.), Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Festschrift für Käte Hamburger, Stuttgart 1971, S. 409 - 421.
- Jurij Striedter, Zum Verhältnis von Geschichtsbewußtsein und poetischem Genre bei Puškin (mit Zusammenfassung der Diskussion), in: Iser/Schalk (Hrsg.), Dargestellte Geschichte, Frankfurt 1970, S. 75 - 115.
- Ferdinand Strobl v. Ravelsberg, Uskokenkrieg, in: Georg von Alvens Handbuch für Heer und Flotte, IX, Kriege vom Altertum bis zur Gegenwart, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart 1912, S. 334.
- Eugen Josip Tomić, A. Šenoa, in: Vijenac 51/1881.
- Mato Ujević, Misli i pogledi A.G. Matoša, Zagreb 1955, S. 585 - 586.

- Ivan Ulčnik, Bilješke iz života i rada Augusta Šenoae, in: Grada za povijest književnosti hrvatske XXV, 1955, S. 129 - 165.
- Otokar Vašek, A. Šenoa a Nerudova družina, in: Slavia XX, 1951, S. 514 - 540.
- Viktor V. Vinogradov, Različija između zakonomernostjama razvitijsa slavjanskich literaturnych jazykov v donacional'nuju i nacional'nuju èpochi [= Doklady sovjetskoj delegaciji; V. Meždunarodnyj s-ezd slavistov, Sofija 1963], Moskau 1963.
- Šime Vučetić, Bibliografija, in: A.Š. I, [= Pet stoljeća hrvatske književnosti. 39], Zagreb 1962.
- Robert Weimann, New Criticism, Halle 1962.
- René Wellek/Austin Warren, Theorie der Literatur [= Ullstein -Buch Nr. 420/21], Berlin 1963.
- P. Wohlfahrt, Die Technik der Romaneingänge, in: Der Gral XVI, 1921-22, S. 147 ff.
- Erwin Wolff, Zwei Versionen des historischen Romans - Scotts Waverly und Thackerays Henry Esmond, in: Lebende Antike. Symposium für Rudolf Sühnel, Berlin 1967, S. 348 - 369.
- Erwin Wolff, Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jahrhundert (mit Zusammenfassung der Diskussion), in: Iser/Schalk (Hrsg.), Dargestellte Geschichte, Frankfurt 1970, S. 15 - 37.
- Đorđe Živanović, Šenoa i Poljaci, in: Južnoslovenski filolog XXIII, 1958, S. 183 - 216.

Bayerische
Staatsbibliothek
München



Nachwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1972 von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen.

Das Thema verdanke ich einer Anregung meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Dr. Alois Schmaus, der mich während meiner Münchener Studienzeit in dankenswerter Weise gefördert und bis zu seinem Tode die Entstehung der Arbeit betreut hat.

Nicht minder großen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Johannes Holthusen dafür, daß er die Betreuung der Arbeit nach dem Tode von Herrn Professor Schmaus übernommen hat, aber auch für viele wertvolle Ratschläge und Hinweise bis zu ihrer endgültigen Fertigstellung.

Köln, im September 1972