Slavistische Beiträge · Band 2

(eBook - Digi20-Retro)

Dorothea Kadach

Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben

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

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

DOROTHEA KADACH

(Beiträge)

Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben

Buchdruckerei Willi Weigand KG., Singen (Hohentwiel), Cappanstraße 2

Printed in Germany

Slavistische Beiträge

Band 2

Druckgenossenschaft «CICERO», München 8, Zeppelinstraße 67

Printed in Germany

VORWORT

Bei der Abfassung dieser Arbeit befand ich mich in der glücklichen Lage, die Bestände der Bibliothek der Matica srpska in Novi Sad benutzen zu können und möchte deshalb an dieser Stelle der Matica meinen herzlichen Dank aussprechen für die Hilfe und das Verständnis, die mir jederzeit entgegengebracht wurden. Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Triva Militar, der mir die Einsicht in verschiedene Handschriften von Subotić ermöglichte und auch sonst mit seinem Rat zur Seite stand, und Herrn Dr. Marko Maletin, der mir eine noch unveröffentlichte Bibliographie der Arbeiten Subotićs im Letopis zur Verfügung stellte.

Herr Prof. Kosta Petrović war so liebenswürdig, mir aus dem Archiv in Sremski Karlovci einige Angaben zukommen zu lassen. Ihm wie auch seiner Gattin, Frau Prof. Teodora Petrović, Leiterin der Bibliothek des Karlowitzer Gymnasiums, spreche ich hiermit meinen herzlichen Dank aus.

Herr Dr. Slavko Batušić, Direktor des Theaterarchivs in Zagreb, stellte mir Zeitschriftenmaterial des Archivs zur Verfügung, wofür ich ihm herzlich danke.

Zu besonderem Dank verpflichtet fühle ich mich auch den Herren Prof. Mladen Leskovac und Dr. Kosta Milutinović aus Novi Sad, die mir zahlreiche Hinweise zuteil werden ließen.

INHALT

ABKÜRZUNGEN

A — Život dra Jovana Subotića. (Avtobiografija) U Novom Sadu 1901—1910.

A. P. — Aristoteles, Poetik. Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen. Berlin und Stuttgart 1855—1891.

Braitm. — Friedrich Braitmaier, Geschichte der Poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1888 und 1889.

D. K. — August Wilhelm von Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Bonn und Leipzig 1923.

E. d. W. — Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste. Hrsg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber. Leipzig 1808—1890.

G. G. — Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Bd. 14, Zürich 1950.

Gö. — M. W. Götzinger, Deutsche Dichter. Leipzig 1857.

Gottsch. — Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig 1751.

H. D. — Lessings Hamburgische Dramaturgie. Halle a. S. o.J.

K. P. — Kritičeskij pregled nagradom uvěnčanog děla «Kralь Dečanskij», epos u 8 pěsama, od Djordja Maletića. U Novom Sadu 1846.

K. R. — Skupljeni spisi Koste Ruvarca. Izdao Dj. Popović. Novi Sad 1866—1869.

L. — Gotthold Ephraim Lessing, Ausgewählte Werke. München 1950.

L. M. S. — Letopis Matice Srpske.

Markw. — Bruno Markwardt, Geschichte der Poetik. Berlin 1937, 1956, 1958.

M 8 — Sud o dělu «Preodnica Srbske Slobode» ili Srbski ajduci. Im Handschriftenarchiv der Matica srpska, Sgn. M 8. 390.

Nauka — Jovan Subotić, Nauka o srbskom stihotvoreniju. U Budimu 1845.

Pod. — Podunavka.

P. — Practisches Handbuch zur statarischen und kursorischen Lectüre der teutschen Klassiker, für Lehrer und Erzieher, von Karl Heinrich Ludwig Pölitz. Leipzig 1804/05.

Sch. — Schiller, Sämtliche Werke. Sanssouci-Ausgabe. 7. Bd. Berlin 1937.

S.-G. — Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Stuttgart und Berlin o. J. 4 Bände.

Skerl. — Jovan Skerlić, Istorija nove srpske književnosti. Beograd 1953.

S. N. L. — Serbskij Narodnyj List.

Su — Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1778—1779.

T. E. — Jovan Subotić, Teorija eposa Gdna. Dj. Maletića. S. N. L. 1847.

T. P. — Djordje Maletić, Teorija poezije. U Beorgradu 1854.

Vischer — Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Friedrich Theodor Vischer. Zweite Auflage, München 1922—23.

Živ. — Dragiša Živković, Počeci srpske književne kritike. Beograd 1957.

G. N. Č. — Godišnjica Nikole Čupića.

S. K. G. — Srpski književni glasnik.

G. I. D. — Glasnik Istoriskog društva.

P. K. J. — Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor.

I. HISTORISCHE VORAUSSETZUNGEN

1. Entwicklungstendenzen in der serbischen Literatur bis Maletić und Subotić

Betrachtet man die Entwicklung der serbischen Literatur, so wird verständlich, warum die Beschäftigung mit literaturtheoretischen Fragen erst relativ spät einsetzte. Die neuere serbische Literatur, die sich mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu bilden begann, konnte sich nicht auf die vorangegangenen lokalen Literaturen des Mittelalters stützen und so einem natürlichen Entwicklungsgang folgen, sondern mußte von vorn beginnen.[1] Charakteristisch für diesen Neubeginn ist, daß er sich nicht im serbischen Mutterland, ja nicht einmal bei den ungarischen Serben abspielte, sondern im Ausland: Wien, Budapest, Leipzig, Triest, Venedig sind die Stationen, denen in der frühen Entwicklung der neuen serbischen Literatur entscheidende Bedeutung zukommt. Vorwiegend im Ausland lebte Dositej Obradović, hier erschienen seine Bücher, (und auch die Bücher von Solarić), und hier nahm die neue serbische Literatur ihren Anfang, denn, wie Ostojić sagt, «Der erste serbische Schriftsteller, der begriff, was das Volk braucht und wie man es lehren muß, war der Volksphilosoph und Autodidakt Dositej Obradović.»[2] Hiermit ist aber auch schon die Richtung angedeutet, die Obradović vertrat und die noch für lange Zeit in der serbischen Literatur vorherrschend war: dem Volke nützen, das Volk aufklären und erziehen. Für Obradović standen einerseits die Moral und die damit verbundenen Probleme im Vordergrund, andererseits die Verbreitung der Wissenschaft und der Einsicht in ihre Nützlichkeit und Bedeutung.[3] Es war also der Erziehungsoptimismus der Aufklärung (s. S. 15), der Obradović letztlich leitete. Um diese erzieherische Absicht durchzuführen, entnahm er den ihm bekannten Literaturen, darunter auch der deutschen, das, was ihm für sein Ziel am geeignetsten schien, und das waren eben die Gedanken und Abhandlungen der deutschen Aufklärer, die gleich ihm einen praktischen Zweck verfolgten. Dieses Material legte er in seinen Büchern nieder und machte es so seinem Volke zugänglich. An eine Berücksichtigung der großen literarischen Errungenschaften der europäischen Kulturvölker (vor allem der Engländer, Franzosen und Deutschen) konnte er unter diesen Umständen nicht denken. «Er hatte in seinen Werken nicht die Absicht, die Höhe seiner persönlichen literarischen Bildung oder seines künstlerischen Geschmacks zu zeigen, sondern allgemeinnützlich, lehrreich und unterhaltsam zu sein, d. h., er wollte nicht Künstler sein, sondern Aufklärer, Erzieher und Lehrer seines Volkes. Deshalb benutzte er aus der europäischen Aufklärungsliteratur des 18. Jahrhunderts absichtlich nur jene Schriftsteller und Gedanken und Ideen, die diesem seinem rationalistisch-aufklärerischen Plane am besten entsprachen.»[4] (s. a. S. 34). Am meisten entsprach seinen aufklärerischen Zielen aber die

[1] Jovan Grčić, Istorija srpske književnosti. U Novom Sadu 1903. S. 81.
[2] Tihomir Ostojić, Srpska književnost od Velike seobe do Dositeja Obradovića. Karlovci 1905. S. 85.
[3] Marko Maletin, Teodor Pavlović. G. I. D. 1936, sveska 26, knj. IX, sv. 4, S. 369.
[4] Mita Kostić, Dositej Obradović u istoriskoj perspektivi XVIII i XIX veka. Beograd 1952. S. 129.

Fabel, an der er rühmt, daß sich die Wahrheit in sie einkleiden lasse und so auch Kindern verständlich sei,[5] und die ihm besonders geeignet erschien, da man aus ihr die Weisheit ohne Anstrengung, im Spiele, lernt.[6] Ob hinter diesem Lob der Fabel der Hintergedanke vieler Aufklärer steht, daß die Dichtkunst «eine Art von Hilfslehrerin für Minderbegabte» sei, wie es Markwardt etwas kraß ausdrückt,[7] bleibe dahingestellt.[8] Die moralpädagogische Zielsetzung in ihrer besonderen serbischen Ausprägung bei Obradović erklärt aber, warum er eine Aufnahme und Verbreitung auch der literaturtheoretischen Gedanken der europäischen Aufklärung letztlich vermied. In dem Artikel über den Geschmack (den er gleichmäßig in Herz und Verstand verankert[9]) spricht er zwar davon, daß die Schönheit aller Gattungen der Literatur auf die Wahrheit gegründet sei und alles sich nach dieser obersten Regel richten müsse[10] und daß alles Anziehende in einem literarischen Werk von der Befolgung der Regeln kommt, nach denen man ein Kunstwerk beurteilt,[11] geht jedoch nicht näher auf die allgemeinen Gesetze und Regeln der Dichtkunst ein, sondern zieht nur den allgemeinen Schluß, daß jeder, der «mit gutem Geschmack» etwas schreiben will, seine Sprache vollkommen beherrschen und sich klar und deutlich ausdrücken müsse.[12] So führt er unter den Schriftstellern, die er zur Übersetzung empfiehlt, auch den Literaturtheoretiker Sulzer an[13] (über Sulzer s. S. 17, 20), ohne jedoch auf dessen Gedanken im einzelnen einzugehen. Obradović gibt den Hinweis auf die Regeln und Gesetze der Dichtkunst, nicht aber die Regeln und Gesetze selbst. Aus dieser Haltung heraus interessiert ihn an Lessing auch nur der Aufklärer, nicht der Ästhetiker und Kritiker.[14]

Denselben Weg schlug sein Anhänger und Schüler Pavle Solarić ein, einer der ersten hauptberuflichen serbischen Publizisten.[15] Ganz in den aufklärerischen und erzieherischen Ideen von Obradović, wandte er sich vornehmlich der Übersetzung und Verbreitung von Werken zu, denen vor allem praktische Bedeutung zukam. So übersetzte er z. B. von Christian Gaspary die «Allgemeine Einleitung in die neueste Erd-

---

[5] Dela Dositeja Obradovića. Beograd 1911. S. 271.
[6] ibid.
[7] Markw. II, 30.
[8] Über Obradovićs Fabeltheorie vgl. auch A. Schmaus, Lessings Fabeln bei Dositej Obradović. Zeitschrift f. Slav. Phil., Bd. VIII, 1931, S. 3.
[9] Dela Dositeja Obradovića, S. 327.
[10] vgl. ibid., S. 329: Jede Form der Schriftstellerei, z. B. Dichtung, Rhetorik, Geschichtsschreibung usw., hat ihre besondere Vollkommenheit, und es würde vieler Forschungen und Darlegungen über den Charakter einer jeden bedürfen, um zu beweisen, daß ihrer aller Schönheit und Annehmlichkeit in der Wahrheit und Natürlichkeit begründet ist, daß daraus folglich auch hervorgeht, daß sie sich alle nach dieser Regel richten müssen.
[11] vgl. ibid.: Die wohltuende Wirkung und Annehmlichkeit jeder Abhandlung oder Schrift besteht also nicht in der Wärme der Einbildungskraft des Lesers, sondern geht aus der Zusammensetzung und der Natur des Gegenstandes und aus den Regeln, nach denen man eine Schrift beurteilt, hervor.
[12] ibid.
[13] ibid., 532.
[14] Alois Schmaus, Lessings Fabeln bei Dositej Obradović. Zeitschrift f. Slav. Phil., Bd. VIII, 1931, S. 3.
[15] Nikola Andrić, Zivot i književni rad Pavla Solarića. U Zagrebu 1902, S. 104.

beschreibung» aus dem Jahre 1797 und von Eckartshausen den «Codex der menschlichen Vernunft im Kleinen, oder kurze Darstellung dessen, was die Vernunft allen Menschen gebietet, zur Aufklärung und zum Unterricht, wie sie ihr Glück sicher stellen sollen» (München 1794). Auch ihm lag es fern, ein Werk aus der Literaturtheorie zu übersetzen.

Sein Zeitgenosse Gligorije Trlajić zwar wandte sich in seinen Übersetzungen und Bearbeitungen auch der schönen Literatur zu (Zabavlenie jedinago letnago utra ili udivlenie estestvennym krasotam. Beč 1793), doch der Gedanke an eine Literaturtheorie lag vollkommen außerhalb seines Gesichtskreises, denn es gab eben auch noch keine eigentliche serbische Literatur; die zu dieser Zeit vorhandenen Bücher in serbischer Sprache stellten wohl ein gewisses Schrifttum dar, machten aber noch keine Literatur im engeren Sinne aus.

Diese Situation änderte sich mit dem Auftreten von Lukijan Mušicki, den man als den ersten serbischen Dichter bezeichnen kann. Auch er vertrat noch die Ideen der Aufklärung, auch er wollte sein Volk lehren und ihm nützlich sein. Wie sehr er in den philosophischen und pädagogischen Gedanken des zeitgenössischen Europas beheimatet war, zeigt am besten ein Blick in seine Bibliothek, in der neben populärphilosophischen Schriften auch Werke von Voltaire, Mendelssohn, Kant und Hegel zu finden waren.[16] Die hier vertretenen Gedanken bildeten seine geistige Grundlage, doch wählte er andere Mittel als Obradović, um seinen Gedanken zur nötigen Wirksamkeit zu verhelfen.

Von entscheidendem Einfluß war in dieser Hinsicht sein Studienaufenthalt in Budapest, die Begegnung mit dem Professor der Ästhetik Ludwig Schedius (1768—1847), der ihn für die Welt der lateinischen Dichtung begeisterte und damit die Form seines Ausdrucks bestimmte. Mušicki kleidete die Gedanken des aufgeklärten Europas in die Metren Horaz', die er nach deutschem Vorbild dem akzentuierenden System anpaßte.[17]

In der Generation von Mušicki, die in den Idealen der Klassik und ihrer Literatur lebte, begann sich notwendig auch das Bedürfnis nach einer Literaturtheorie, die Einsicht in die Bedeutung einer solchen Theorie für das literarische Schaffen zu regen. Jovan Hadžić war es, der Verehrer und Schüler Mušickis, der 1827 mit seiner Übersetzung von Horaz' De arte poetica unter dem Titel «K. Oracija Flakka o stihotvorstvu kniga» diesem Bedürfnis entgegenkam. Wenn dadurch (in Verbindung mit dem vorwiegend klassisch bestimmten Bildungswesen) auch die serbische Literatur eine Zeitlang entscheidend beeinflußt wurde (Ignjatović z. B. schreibt über diese Periode: «Es gab eine Zeit, da man im Kalender oder in den Zeitungen keine anderen Dichtungen lesen konnte außer Oden. Wenn ein trivialer junger Mann seinen Freund begrüßen oder ihm schmeicheln wollte, nahm er Horaz vor, travestierte irgendwelche Verse von ihm, und schon war eine Ode fertig. Wenn jemand Namenstag hatte, fehlte keine Ode. Und dies wurde so weit getrieben, daß es einem schon grauste vor all den

[16] Nähere Angaben über die Bibliothek Mušickis s. bei Vladimir Ćorović, Lukijan Mušicki, L. M. S. knj. 277, S. 41 f.

[17] Einzelheiten über die Metrik Mušickis s. bei Ante Petravić, Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti. Beograd 1939.

Oden») [18]), so handelte es sich eben doch nur um eine Übersetzung, nicht um ein Originalwerk.

Das Interesse an Fragen dieser Art jedoch war geweckt, das zeigen die folgenden Jahre. 1834 erscheint im Letopis ein Artikel mit dem Titel «Teorija lepi hudožestva» von Bl. G. Nešić, eine kurze klassizistische Poetik in schulmäßiger Form.[19]

1838—39 veröffentlichte dann Vasilije Subotić eine gekürzte Übersetzung der «Geschmackslehre oder Aesthetik», die 1818 als dritter Teil des «Systems der theoretischen Philosophie» von Wilhelm Traugott Krug, dem Nachfolger auf Kants Lehrstuhl, in Wien erschienen war. Mit dieser Übersetzung war zwar für den serbischen Sprachkreis eine Ästhetik gegeben, doch schon die Tatsache, daß sie Teil eines «Systems der theoretischen Philosophie» war, läßt ihre Tendenz erraten. Sie ist ganz auf das Allgemeine gerichtet, und es ist nicht ihre Absicht, gleichzeitig auch eine Poetik zu geben, wie es später Vischer im letzten Band seiner Ästhetik tat. In der Vorrede umreißt Krug klar diese Absicht, indem er die einzelnen Punkte anführt, auf die es ihm bei Abfassung seines Werkes ankam. «Was ist eigentlich Aesthetik und was soll sie seyn? Welchen Zweck hat und was vermag die Speculation auf diesem Gebiethe der menschlichen Erkenntniss? Wie muß die Aesthetik behandelt werden, wenn sie jenem Zweck entsprechen soll? In welchem Verhältnisse steht sie, als organisches Glied des Systems der Philosophie überhaupt, zu den übrigen Gliedern und wie hängt sie mit ihnen zusammen? Welches ist endlich der innere Organismus der Aesthetik selbst?» [20] Auch sonst weist Krug immer wieder darauf hin, daß es ihm um das Allgemeine zu tun ist und er es nicht als seine Aufgabe betrachtet, sich in Erörterungen über einzelne literarische Strömungen usw. einzulassen. So sagt er z. B. über die Romantik: «Da sich aber diese Kunst nach dem Ausspruch eines Kenners derselben noch in ärmlicher Kümmerlichkeit befindet, ja sogar der Tod noch in ihr ist, so wird es uns vergönnt seyn, von derselben in unserer Aesthetik, die sich ohnehin nur auf das Allgemeine erstrecken soll, weiter keine Notiz zu nehmen.»[21] Unter diesen Umständen konnte die Krug'sche Ästhetik nicht viel Anregungen zur Bildung einer serbischen Literaturtheorie bieten, und es wird noch zu zeigen sein, welch geringe Wirkung sie auf die serbischen Theoretiker ausübte.

Erst als der deutsche Einfluß in der serbischen Literatur immer stärker wurde und die Anerkennung der serbischen Volkspoesie durch Goethe, Herder und die Brüder Grimm auch bei den ungarischen Serben ihre Wirkung tat, zeigten sich in den Artikeln und Abhandlungen von Jovan Subotić und in den Kritiken von Djordje Maletić und Kosta Ruvarac die Anfänge einer serbischen Literaturtheorie.

---

[18] Jakov Ignjatović, Odabrana dela. Knj. VII, Novi Sad 1951, S. 81 f.
[19] Živ., 103.
[20] Wilhelm Traugott Krug, Geschmackslehre oder Ästhetik. Wien 1918, S. V—VI.
[21] ibid., S. 180.

2. Deutsche Einflüsse im kulturellen Leben der ungarischen Serben

Die geistige Situation zur Zeit des Heranwachsens derjenigen Generation von Dichtern und Schriftstellern, die später unter dem Namen «Škola objektivne lirike» (Schule der objektiven Lyrik) bekannt wurden und aus deren Reihen die ersten serbischen Literaturtheoretiker hervorgingen, wird sehr treffend durch ein paar Sätze von Skerlić charakterisiert: «Das gesamte serbische Geistesleben war bei den paar hunderttausend serbischen Flüchtlingen konzentriert, die über die ungarischen Städte und Steppen verstreut waren und denen es nach fast hundertjährigen Leiden und Verfolgungen gelungen war, nicht nur ihre religiöse und nationale Eigenart zu bewahren, sondern auch die Grundlagen der serbischen nationalen Kultur und der serbischen nationalen Literatur zu schaffen.»[22] Das bedeutete, daß die Träger der erwachenden und sich allmählich bildenden Literatur und des geistigen Lebens überhaupt — das in dieser Zeit meist gleichgesetzt wurde mit der Literatur — nicht in ihrer eigentlichen Heimat lebten, nicht in ihrem eigenen Staate, sondern in einem fremden Staatsgefüge, dessen Gesetze, gesellschaftliche Formen und geistige Strömungen sie erzogen und bildeten. Im Vorwort der «Antologija starije srpske poezije» (Anthologie der älteren serbischen Poesie) heißt es von der Herkunft der hier vertretenen Dichter — die eben jene der «Škola objektivne lirike» sind —: «zwar sind die weit überwiegende Mehrheit der Dichter aus der Epoche vor Branko, und alle ihre bedeutendsten Vertreter in dieser Anthologie entweder in den Grenzen der Monarchie geboren, gelegentlich in der strengen Kasernenzucht der Militärgrenze, oder sie bildeten sich und wirkten als Schriftsteller auf dem Territorium, das unter habsburgischer Herrschaft war.»[23] So, im Rahmen des Habsburgerreiches, wurde das serbische kulturelle Leben natürlich von vielfachen deutschen bzw. österreichischen Einflüssen getränkt, die heranwachsenden Dichter und Schriftsteller waren durch Umwelt und Erziehung dazu prädestiniert, deutsche Ideen in ihr Schaffen hineinzutragen, ja zu Verbreitern deutschen Gedankengutes aus dem Bereiche der Literatur und Philosophie zu werden. Die Entwicklung einer nationalen Literatur und Literaturtheorie begann mit der Übernahme deutscher Vorbilder und Muster.

Der entscheidendste Faktor für diese Entwicklung ist wohl in dem serbischen Schulsystem zu suchen, das ganz von Österreich bestimmt war. Nachdem durch Josef II. das Lateinische aus dem öffentlichen Leben Ungarns verdrängt und das Deutsche als einheitliche Amtssprache eingeführt worden war (durch Verordnungen, die allerdings nur teilweise wirksam wurden),[24] wurde auch in den Schulen die vorherrschende Stellung des Lateinischen etwas geschwächt und das Deutsche trat mehr in den Vordergrund, so daß sich — mit geringen Abweichungen, die durch die geographische Lage bedingt waren — Deutsch und Latein als Unterrichtssprachen etwa das Gleichgewicht hielten.[25]

---

[22] Jovan Skerlić, Odabrane kritike. Zagreb 1950, S. 7.
[23] Mladen Leskovac, Antologija starije srpske poezije. Novi Sad o. J., S. XIV.
[24] Fritz Valjavec, Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa. Bd. III, München 1958, S. 118.
[25] Vgl. dazu bei Kosta Petrović, Istorija Srpske pravoslavne velike gimnazije karlovačke, Novi Sad 1951, S. 141 die Verteilung von Deutsch und Latein als Unterrichtssprachen.

An Bildungsanstalten gab es für die ungarischen Serben jener Zeit keine große Auswahl, nachdem die Universitäten in Fünfkirchen (Pécs, gegründet 1367), Ofen (gegründet 1389) und Preßburg (slovak. Bratislava, gegründet 1467) wieder eingegangen waren und die Zahl der Gymnasien von Josef II. 1789 verringert worden war zugunsten eines besseren Ausbaus der bestehen gebliebenen Anstalten.[26] Der allgemeine Weg verlief — mit einzelnen Abweichungen — gewöhnlich so: Gymnasium in Karlovci oder Novi Sad, Lyzeum in Szeged oder Preßburg und Universität in Budapest. Diesen Weg gingen Lukijan Mušicki («Bei ihm [einem Onkel, der Lehrer war] lernte Luka noch ein Jahr, und zwei in einer deutschen Schule, gemäß der damaligen vernünftigen Sitte. So kannte und erlernte er im wesentlichen schon als Kind die deutsche Sprache. Als Sava Popović, sein Onkel, Priester wurde und eine Gemeinde in Novi Sad bekam, nahm er auch Luka mit sich dorthin und gab ihn aufs Gymnasium. Hier absolviert er vier Klassen, und damit schickt ihn der Vater, der ihn im voraus zum Priester bestimmt, in Übereinkunft mit der übrigen Verwandtschaft nach Szeged, damit er die fünfte und sechste Klasse, genannt Rhetorik, absolviere und zugleich auch Ungarisch lerne. Als er auch dies beendet hat, geht er im Herbst des Jahres 1794 nach Budapest, um dort seine Studien abzuschließen.»[27]); Georgije Magarašević («Das Gymnasium absolvierte er in Karlovci und Budapest, das Priesterseminar in Karlovci.»[28]); Teodor Pavlović («... er absolvierte durch eigene Arbeit die Schulen in Sr. Karlovci, Szeged und Preßburg.» [29]); Djordje Maletić («In seinem Geburtsort und in Bela Crkva besuchte er die serbische und deutsche Volksschule, in Oraovica und Karlovci das Gymnasium, und in Szeged studierte er Philosophie.»[30]); Jovan Subotić, der in seiner Autobiographie Einzelheiten über seine Schulzeit berichtet, Kosta Ruvarac («Weil es damals in Pest kein Gymnasium gab, in dem auf Deutsch unterrichtet wurde, mußte er zusammen mit seinen übrigen Kameraden, die Gymnasiasten und Zöglinge des Tekelijanums [31] waren, in das Gymnasium von Ofen übertreten, wo Deutsch die Unterrichtssprache war»[32]) und viele andere. Das Gymnasium in Sremski Karlovci bildete die Grundlage und den Ausgangspunkt jeder Bildung der ungarischen Serben.

Dieses Gymnasium wurde aber nach österreichischem Vorbild geführt, und die Unterrichtssprache war Deutsch. Subotić gibt in seiner Autobiographie eine Erklärung dafür, die von der geographischen Lage des Gymnasiums ausgeht: «Die Wissenschaften wurden im Karlowitzer Gymnasium auf Deutsch vorgetragen. Warum das? Weil Karlowitz im Peterwardeiner Regimentsbereich lag, und wie für alle Schulen des Grenzgebietes, so war auch für dieses Gymnasium Deutsch die vorgeschriebene Unterrichts-

---

26 Vgl. Valjavec, Bd. III, S. 269.
27 Vladimir Ćorović, Lukijan Mušicki. L. M. S. knj. 276, S. 8.
28 Nikola Radojčić, Georgije Magarašević. L. M. S. knj. 313, S. 2.
29 Marko Maletin, Teodor Pavlović. G. I. D. 1935, sv. 3, S. 373.
30 Skerl., 183.
31 Das Tekelijanum war ein Heim für serbische Studenten der Universität Budapest. Es wurde 1838 von Sava Tekelija gestiftet (von dem es auch den Namen erhielt) und stand unter der Aufsicht der Matica Srpska. Bis 1914 beherbergte und förderte es etwa 350 serbische Studenten.
32 K. R. I., VI.

sprache.»[33] Subotić berichtet auch noch, daß gerade die Karlowitzer Schüler allen anderen in der Kenntnis der deutschen Sprache überlegen waren.[34] Die Ausführungen von Subotić könnten aber zu der Annahme verleiten, daß Deutsch die alleinige Unterrichtssprache in Karlovci war. Dies war jedoch nicht der Fall, vielmehr teilten sich das Deutsche und Lateinische in diese Aufgabe, und zwar so, daß die deutsche Sprache vorwiegend in den unteren Klassen benutzt wurde und die lateinische in den oberen. Kosta Petrović berichtet in seinem Buch «Istorija Srpske pravoslavne velike gimnazije karlovačke» (Geschichte des serbischen orthodoxen großen Gymnasiums in Karlowitz) über die genaue Verteilung des Lateinischen und Deutschen, wie sie unter dem Direktor Jakov Gerčić (in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts) üblich war, also zur Zeit, als Djordje Maletić und Jovan Subotić das Gymnasium besuchten: «In deutscher Sprache wurden in der ersten und zweiten Grammatikalklasse alle Gegenstände unterrichtet; in der III. und IV. Klasse wurden einige lateinisch unterrichtet, und in den Humanitätsklassen wurden die meisten Gegenstände lateinisch unterrichtet. In einer Abschrift des Unterrichtsplanes aus dieser Periode ist für einzelne Gegenstände folgendes vermerkt: ‚Lateinische Grammatikregeln werden in der III. und IV. Klasse lateinisch unterrichtet.' Arithmetik wurde in den ersten beiden Grammatikalklassen deutsch unterrichtet und in den anderen beiden Klassen und in den Humanitätsklassen lateinisch. Geographie wurde in allen Klassen in deutscher Sprache unterrichtet, und die Weltgeschichte in den ersten beiden Klassen auf Deutsch, in den übrigen Klassen auf Lateinisch. Naturwissenschaften wurden in den Grammatikalklassen deutsch unterrichtet, in den Humanitätsklassen sowohl lateinisch wie auch deutsch.» [35]

Diese Einrichtung des Schulunterrichts machte gute Deutschkenntnisse jedes Schülers zur Voraussetzung. Selbstverständlich wurden auch deutsche bzw. österreichische Lehrbücher benutzt und damit auf die Schüler in ganz beträchtlichem Maße eingewirkt. Ein Brief von dem in Budapest studierenden Subotić an seinen ehemaligen Direktor Jakov Gerčić beleuchtet diese Situation deutlich, gleichzeitig auch das dadurch bei den Schülern verursachte Unbehagen, die nach serbischer Lektüre strebten. Subotić schreibt über den Beweggrund zur Herausgabe seiner Gedichtsammlung «Lira» (Die Leier) auf Kosten der Matica folgendes: «... ich ließ dieses Werk auf Verlangen der Matica aus dem einzigen Grunde drucken, damit unsere Schüler ihren einheimischen Freund haben können und nicht gezwungen sind, wie ich es war, einen Ausländer mit sich zu tragen.» [36]

Leider finden sich im Archiv des Gymnasiums zwar ziemlich genaue Angaben über den Lateinunterricht in den dreißiger Jahren, der auch die lateinische Poetik einschließt, nicht aber auch die gleichen genauen Angaben über den Deutschunterricht. So heißt es im Unterrichtsplan bezüglich der lateinischen Poetik: «VI. p. I. t. Allgemeine Regeln der Poesie II. Besondere Regeln der Poesie; Lektüre in der V. und VI. Klasse nach dem Buch ‚Selecta latinae orationis exemplaria'. 2. Buch, und man liest aus Cicero,

---

[33] A I, 82.
[34] ibid.
[35] Kosta Petrović, Istorija Srpske pravoslavne velike gimnazije karlovačke. Novi Sad 1951, S. 141.
[36] Brankovo kolo, I, 1895, S. 805/6.

Livius, Plinius d. J., Sallust, Suetonius, Ovid, Tibull, Properz, Virgil und Horaz.»[37] Nähere Angaben darüber, welche deutschen Lehrbücher benutzt wurden, sind nicht zu finden. In dem von Stevan Lazić angegebenen Unterrichtsprogramm, das in der Zeit des Direktors Gerčić verpflichtend war, wird lediglich ein Lesebuch für die V. und VI. Klasse erwähnt, und zwar unter dem Titel «Sammlung deutscher Beispiele zur Bildung des Styls. I. und II. Band.»[38] Da keinerlei Verfasser angegeben ist, desgleichen weder Erscheinungsort noch -jahr, ist nicht festzustellen, um welches Buch es sich handelt. (Vielleicht doch Pölitz' «Gesamtgebiet der teutschen Sprache»? s. u.).

Auch Subotić macht in seiner Autobiographie keine näheren Angaben zu dieser Frage. Er beschränkt sich — schon durch den großen zeitlichen Abstand verständlich — auf die Erwähnung eines Schullesebuches mit dem Titel «Die Entdeckung Amerikas" von Chimani,[39] das in der zweiten Klasse benutzt wurde und wohl hauptsächlich dem Zweck diente, die Deutschkenntnisse der Schüler zu prüfen und zu erweitern.[40]

Ein zweites Buch wird noch in der Autobiographie erwähnt, allerdings will Subotić es bei seinem Bruder Vasilije in Ruma gelesen haben, nicht in der Schule. Subotić bezeichnet es als «Pelicovu ručnu knjigu nemačke lepe literature.»[41] Die Frage, welches der beiden Pölitz'schen Bücher (Das Gesamtgebiet der teutschen Sprache nach Prosa, Dichtkunst und Beredtsamkeit, theoretisch und praktisch dargestellt von Karl Heinrich Ludwig Pölitz, Leipzig 1825 oder Praktisches Handbuch zur statarischen und cursorischen Erklärung der teutschen Classiker, für Lehrer und Erzieher von Karl Heinrich Ludwig Pölitz, Leipzig 1928) Subotić gemeint habe, wurde in dem Artikel «Vasilije Subotić» von A. Schmaus behandelt und zugunsten des zweiten Buches entschieden.[42] Aus einer Anmerkung in der Autobiographie geht hervor, daß die beiden Pölitz'schen Bücher zur Zeit der Herausgabe der Autobiographie, 1901, in der Bibliothek des Karlowitzer Gymnasiums vorhanden waren. Dies legt die Vermutung nahe, daß das Pölitz'sche Handbuch auch schon in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts dort vorhanden war und vielleicht sogar im Unterricht verwendet und sein Inhalt so nicht nur Subotić, sondern auch seinen Mitschülern bekannt wurde. Einen Hinweis darauf bildet die Tatsache, daß auch Maletić das Pölitz'sche Buch erwähnt;[43] doch läßt sich ein sicherer Beweis für diese Annahme nicht finden.

Das Gymnasium in Novi Sad war nach dem Willen seines Stifters Sava Vuković nach den Prinzipien des Karlowitzer Gymnasiums eingerichtet worden[44], doch war die teilweise Einführung der deutschen Unterrichtssprache hier schwieriger. Für den Besuch des Karlowitzer Gymnasiums, das im Bereich der Militärgrenze lag, war die Kenntnis

---

[37] Stevan Lazić. Kratak pregled istorije Srpske pravoslavne velike gimnazije u Sr. Karlovcima. U Novom Sadu 1891, S. 35.
[38] ibid., 36.
[39] Leopold Chimani, geb. 1774 in Wien, gest. 1844, ebenfalls in Wien. Direktor der Haupt- und Industrieschule in Korneuburg. Jugendschriftsteller.
[40] A I, 83.
[41] A I, 39.
[42] Venac, Beograd 1932, sv. 8—10.
[43] K. P., 10.
[44] Vasa Stajić, Srpska pravoslavna velika gimnazija u Novom Sadu. Novi Sad 1949, S. 194.

der deutschen Sprache eine obligatorische Voraussetzung. Novi Sad konnte jedoch nicht von dieser Voraussetzung ausgehen. So wurde einige Jahre hindurch nach dem offiziellen Programm die lateinische Grammatik auf Deutsch unterrichtet, obwohl die Schüler des Deutschen nicht in entsprechendem Maße mächtig waren. Erst ab 1826 wurde die deutsche Sprache beim Lateinunterricht durch die slavenoserbische ersetzt.[45] Das war der wesentliche Unterschied zum Karlowitzer Gymnasium.[46]

Leider waren meine Bemühungen erfolglos, in der Bibliothek des Karlowitzer Gymnasiums, in der Matica srpska oder in den Belgrader Bibliotheken deutschsprachige Schulbücher aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu finden und damit einen festen Anhaltspunkt dafür, welche literarischen Anschauungen im einzelnen an die Schüler herangetragen wurden. Man widmete dem Sammeln und Aufbewahren alter Schulbücher bisher keine Aufmerksamkeit in Jugoslavien, so daß keine Kataloge vorhanden sind; die Bücher, die ich in der Matica fand, stammen frühestens aus den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

So läßt sich für die Schulzeit von Maletić, Subotić usw. nur festhalten, daß der Unterricht großenteils in deutscher Sprache und nach deutschen Lehrbüchern erfolgte und die späteren Dichter der «Škola objektivne lirike» in ihrer Jugend grundsätzlich durch deutsches und lateinisches Bildungsgut geformt wurden; die Einzelheiten dieser geistigen Formung lassen sich aber nur aus ihren späteren Äußerungen, Idealen und Grundsätzen erschließen, wobei es sich immer nur um das Feststellen allgemeiner Tendenzen wird handeln können, da nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist, was bereits während der Schulzeit wirkte und was erst später.

1848 trat im Unterricht der Gymnasien in Karlovci und Novi Sad durch ein Wiener Gesetz eine Änderung ein: der Unterricht wurde nicht mehr ausschließlich auf Deutsch bzw. Lateinisch abgehalten, sondern das Serbische wurde ebenfalls Unterrichtssprache.[47] Das aber bedeutete noch nicht, daß nun auch nach serbischen Lehrbüchern unterrichtet wurde, denn es waren einfach keine vorhanden, und so behielt man weiterhin die deutschsprachigen Lehrbücher bei. 1855 führte das Wiener Kultusministerium dann die sog. «Verschiedenartigkeit» (raznoobraznost) ein, d. h. in allen Schulen der österreichisch-ungarischen Monarchie sollten Lehrbücher in den Sprachen der einzelnen Nationalitäten benutzt werden.[48] Bis zur wirklichen Benutzung serbischer Lehrbücher verging aber noch etliche Zeit, denn es schien keinem Verlag gewinnbringend und erstrebenswert, allein für die beiden Gymnasien in Karlovci und Novi Sad Lehrbücher herauszubringen. So griffen die Professoren dieser Gymnasien schließlich zur Selbsthilfe und schrieben serbische Lehrbücher bzw. übersetzten deutsche ins Serbische. In dem schon erwähnten Artikel gibt F. Oberknježević einen kurzen Überblick über diese Arbeit, die Situation mit folgenden Worten kennzeichnend: «Diese Not mit

---

[45] Vasa Stajić, S. 200 f.

[46] Ab 1832 wurden dann die Madjarisierungsversuche immer stärker und führten zu einer teilweisen Aufnahme des Ungarischen als Unterrichtssprache. Einzelheiten darüber s. bei Vasa Stajić, a. a. O., S. 209 ff.

[47] F. Oberknježević, Hrvatske školske knjige u gimnaziji karlovačkoj. L. M. S. 1882, knj. 130.

[48] Jovan Skerlić, Omladina i njena književnost. Beograd 1925, S. 48.

den Büchern, besonders in den unteren Klassen, dauerte so lange, bis sich schließlich einige Professoren dieser Gymnasien entschlossen, Schulbücher zu schreiben oder zu übersetzen, um dieser Not zu steuern. Wir werden diese Bücher hier der Reihe nach anführen: die ‚Geographie' von Berlinger übersetzte A. Gavrilović, ehemaliger Professor und Direktor des Neusatzer Gymnasiums; die ‚Zoologie' von Alois Pokorny übersetzte und bearbeitete für serbische Gymnasien Jovan Petrović, ehemaliger Professor des gleichen Gymnasiums; die ‚Weltgeschichte' von Pitz wurde von Prof. Sandić bearbeitet [49]; die ‚Geschichte Ungarns' nach Ferenc Ribáry von Prof. Jovanović; die ‚Lateinische Grammatik' von Prof. Turoman; das 'Lateinische Lesebuch für die I. und II. Klasse' von Prof. Oberknježević; das ‚Rechenbuch' von Prof. Matić; der ‚Auszug aus der serbischen Grammatik' und der ‚Auszug aus der altslavischen Grammatik' von Prof. Živanović.» [50] Aus dieser Übersicht geht hervor, daß auch nach Einführung des Serbischen als Unterrichtssprache die deutschen Lehrbücher eine dominierende Stellung behielten, indem sie zum Ausgangspunkt für Übersetzungen und Bearbeitungen wurden. Leider ist auch aus dieser Übersicht nicht ersichtlich, welche Lehrbücher speziell für den Deutschunterricht und die Ausbildung in «Poetik» Verwendung fanden.

Diese Erziehung durch deutsche Bildungselemente setzte sich auf der Pester Universität fort, denn seit etwa 1770 war diese Universität von deutschen Vorlagen und Vorbildern bestimmt; an der theologischen, philosophischen und medizinischen Fakultät bestand die wissenschaftliche Fachliteratur vorwiegend aus Werken deutscher Autoren.[51]

Bei dieser starken deutschen Beeinflussung der für die Serben offenstehenden Bildungsanstalten ist es nicht verwunderlich, wenn in den dreißiger und vierziger Jahren deutsche Literatur und deutsche Philosophie zum bestimmenden Faktor im serbischen Geistesleben werden und dieses entsprechend formen. Nicht der unmittelbare Einfluß durch ein Studium an einer deutschen Universität war dazu notwendig (von den in Ungarn wirkenden Slaven waren es besonders die Slovaken Šafařik und Kollór, die in Jena studierten [52]), allein schon die grundsätzliche Richtung der von den ungarischen Serben besuchten Bildungsanstalten genügte, den Schülern ein Bildungsideal zu vermitteln, das im wesentlichen deutsch war und ihre weitere geistige Entwicklung grundlegend bestimmte. Jovan Subotić z. B. begann seine dichterische Tätigkeit noch während der Schulzeit mit Gedichten in lateinischer und deutscher Sprache, so die Grundregeln der lateinischen und deutschen Poetik anwendend, die er in der Schule lernte.[53] Jakov Ignjatović kennzeichnet (1857) rückschauend — und mehr oder weniger verurteilend — diese Situation in den dreißiger und vierziger Jahren sehr treffend mit folgenden Worten: «Deutsche Philosophie, deutsche Kritik und deutsche Dichtung

---

[49] Nach den Angaben, die mir Herr Prof. Triva Militar, Matica Srpska, freundlicherweise machte, enthält jedoch die Weltgeschichte von Sandić, die 1863 und 1865 in Novi Sad erschien, keine Vorrede und auch keinerlei Angabe von Quellen oder Hinweise auf Pitz.

[50] F. Oberknježević, a. a. O., S. 96/97.

[51] Valjavec, Bd. III, S. 306.

[52] Andreas Mróz, Die Literatur der Slowaken. Berlin-Prag-Wien o. J. S. 69.

[53] Gavrilović, Istorija srpsko-hrvatske književnosti. Beograd 1927, S. 298.

kamen auch bei uns in Mode. Die jüngere serbische Generation versuchte sofort von dieser neuen Frucht. Ohne Rücksicht strebte jetzt alles nach deutschem Geist. Die serbische Jugend las Goethe, Schiller, Gellert, Tiedge, Lessing, Wieland usw. und gab aus ihrer Unbegabtheit heraus dem Serbentum Schriftsteller, die diese deutschen Dichter kopierten. An die Stelle der lateinischen Nachahmung trat die deutsche Nachahmung.» [54]

Eine rege Übersetzertätigkeit beginnt. Jovan Pačić [55] veröffentlicht Übersetzungen aus der deutschen Literatur (er ist der erste Goethe-Übersetzer bei den Serben); in den dreißiger Jahren übersetzt Vasilije Subotić etliche Gedichte von Schiller [56], Maletić folgt ihm in den vierziger Jahren und übersetzt dann auch einiges aus den ästhetischen Schriften. 1844 erscheinen die «Leiden des jungen Werther» in der Übersetzung von Jovan Rajić [57], und Hadžić übersetzt Gessners Idyllen, um nur einiges aus der Fülle der Übersetzungen zu nennen. Es wird üblich, als Motto für Gedichte bzw. Gedichtsammlungen deutsche Verse zu benutzen, vorwiegend von Schiller. So setzte Subotić seiner Gedichtsammlung «Lira» (1837) — in der sich auch Übersetzungen bzw. Bearbeitungen von Gedichten Bürgers und Höltys finden — die Schillerschen Verse als Motto voran:

Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land;
An höhern Glanz sich zu gewöhnen
Übt sich am Reize der Verstand,
Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit süssem Beben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinem Busen,
Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.

Auch Maletić wählte für seinen Gedichtband «Pesme» (1849) das Motto aus Schiller:

Die Muse — mit jungfräulichen Wangen,
Erröthen im verschämten Angesicht,
Tritt — vor dich, ihr Urteil zu empfangen:
Sie achtet es, doch fürchtet sie es nicht.
Des Guten Beifall wünscht sie zu erlangen,
Den Wahrheit rührt, den Flimmer nicht besticht.

Doch nicht nur die Werke der schönen Literatur werden vorbildgebend für die junge serbische Literatur in den Grenzen des Habsburgerreiches, auch die deutsche Ästhetik und die deutsche Metrik gelangen zu Geltung und formbildender Kraft, so die Schablonen des Pseudoklassizismus ablösend.[58]

---

[54] Jakov Ignjatović, Odabrana dela. Knj. VII, Novi Sad 1951, S. 83.
[55] aus Baja in der Bačka, 1771—1849, veröffentlichte bis 1842 zahlreiche Gedichte im Letopis und im Serbskij Narodnij List. Einzelheiten gibt die Enciklopedija S. H. S., III, S. 308.
[56] A. Schmaus, Vasilije Subotić. Venac, Beograd 1932, sv. 8—10.
[57] Jovan Skerlić, Omladina i njena književnost. Beograd 1925, S. 51.
[58] Jovan Skerlić, Škola objektivne lirike. G. N. Č., knj. XXIX, Belgrad, 1910, S. 214.

Zweierlei ist bei dieser «deutschen Mode» in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auffällig:

1. Obwohl das Gebiet, in dem dieser deutsche Einfluß wirkte, zum Verband des Habsburgerreiches gehörte — eben die Vojvodina mit ihren kulturellen Mittelpunkten in Karlovci und Novi Sad —, war es doch nicht Wien, das die Physiognomie des serbischen Geisteslebens original bestimmte, sondern Jena, Weimar und Göttingen. Kopitar und Vuk Karadžić lebten und wirkten zwar in Wien, aber Goethe und Grimm waren es, die Karadžič tatkräftige Unterstützung und Anerkennung verschafften [59] und damit bestimmend auch auf das serbische Geistesleben einwirkten. Wien, das die literarischen Ideen aus Deutschland mit einer gewissen Verspätung aufnahm[60], stand noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts ganz unter dem Einfluß der Aufklärung, das herrschende geistige Klima war das des Josefinismus, und erst durch die Vorlesungen von A. W. Schlegel, die 1808 begannen, änderte sich diese Atmosphäre allmählich.[61] So spielte Wien im Hinblick auf die junge serbische Literatur mehr eine Vermittlerrolle, indem es das serbische Schulwesen grundlegend bestimmte und auf diese Weise indirekt am serbischen Geistesleben mitformte. In diesem Zusammenhang ist es eine bemerkenswerte Tatsache, daß von einer Wirkung z. B. Grillparzers, dessen erste Tragödie bereits 1817 aufgeführt wurde, in der serbischen Literatur jener Jahre nichts zu spüren ist, ja nicht einmal der Name erwähnt wird.

2. Im südslavischen Geistesleben gelangte die deutsche Klassik — mit Ausnahme der Beziehung Mušicki - Klopstock — später zur Wirkung als die deutsche Romantik, die in ihrer besonderen Ausprägung durch Jacob Grimm auch den Gedanken Herders bei den Südslaven Eingang verschaffte und so die Impulse gab für die Sammlertätigkeit von Vuk Karadžić. Während Karadžić und Kopitar bereits vor dem Jahre 1820 die herderisch-romantischen Gedanken von der Bedeutung der Volksdichtung vertraten und Karadžićs ganzes Schaffen Ausdruck dieser Ideen wurde, sind in der serbischen Literatur die Spuren einer Wirkung der deutschen Klassik, vor allem Schillers, erst zu Beginn der dreißiger Jahre zu bemerken, als Vasilije Subotić mit Schiller-Übersetzungen auftrat und die sog. «deutsche Mode» entstand (s. S. 12/13). Die herderisch-romantischen Ideen erlangten ihre Wirkung aber über die in Wien lebenden Südslaven und fanden über sie dann später auch Eingang bei den ungarischen Serben, während der Einfluß der Klassik sich in der Vojvodina selbst bildete und durchsetzte, bedingt und gefördert vor allem durch das österreichische Schulsystem, und damit auch breitere Schichten erfaßte, als es dem frühen Einfluß der Gedanken Herders und Grimms möglich war.

So wurde in den dreißiger und vierziger Jahren die deutsche Klassik zum beherrschenden Faktor im serbischen Geistesleben, und erst Ende der vierziger Jahre machen sich die ersten Anfänge eines Wirkens der Romantik in der Vojvodina bemerkbar (Subotić) und gelangen schließlich in der Omladina-Bewegung zu voller

[59] s. dazu Milan Ćurčin, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur. Leipzig 1905, S. 188/89.
[60] Pero Slijepčević, Šiler u Jugoslaviji. Skoplje 1937, S. 49.
[61] ibid., 50.

Entfaltung.[62] Der Einfluß der deutschen Klassik mit ihren philosophischen Bemühungen ist es, der auch die Impulse gab zu den Anfängen einer serbischen Ästhetik bzw. Literaturtheorie. Welche Gedanken der deutschen aufklärerischen, klassischen und romantischen Ästhetik von der entstehenden serbischen Literaturtheorie — vertreten vor allem durch Subotić und Maletić, auch durch Kosta Ruvarac — aufgenommen wurden und wie sie sich in ihr mischten und umformten, soll in den folgenden Kapiteln im einzelnen gezeigt werden.[63]

3. Tendenzen in der neuen Ästhetik des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts

Einen starken Reflex in der sich bildenden serbischen Literaturtheorie zeigen besonders zwei Fragestellungen, welche die Entwicklung der deutschen Literaturtheorie und Ästhetik im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert durchziehen: Die Frage nach dem Anteil der Phantasie am dichterischen und künstlerischen Schaffen überhaupt und die Frage nach der Absicht und Aufgabe der Poesie. Um eine Fixierung der Ausgangspunkte der serbischen Theoretiker zu erleichtern, seien die verschiedenen Beantwortungen dieser Fragen in der deutschen Literaturtheorie hier kurz umrissen.

Etwa um das Jahr 1710 war der Barock zu Ende, und es entwickelte sich ein neues Lebensgefühl, das auch die Literatur erfaßte und schließlich eine fest gefügte Philosophie und Dichtungslehre hervorbrachte.[64] Es ist die Zeit der Aufklärung, des Rationalismus, und so trägt die neu entstehende Literaturtheorie auch den Stempel der philosophischen Grundtendenzen dieser Zeit. Vor allem ist es das Leibniz-Wolff'sche System, das die ersten Literaturtheoretiker (die Schweizer, Gottsched, Baumgarten) nachhaltig beeinflußte und die Ausgangsposition ihrer Überlegungen bildete.[65] Die rational bestimmte Tugend- und Vollkommenheitslehre der Aufklärung wirkte sich auch auf die Literaturtheorie und Ästhetik aus und sicherte ihr den Primat der Vernunft. Dazu kommt der Erziehungsoptimismus der Aufklärung. Man hofft, durch die Dichtung auch moralisch auf den Menschen einwirken zu können und seine Gesinnung zu bilden.[66] Die Einflüsse des englischen Empirismus (der vorwiegend durch die Abhandlungen Addisons im «Spectator» verbreitet wurde) können sich demgegenüber nicht recht durchsetzen.[67] So bleibt der Rationalismus der deutschen Aufklärungsphilosophie auch

---

[62] Jovan Skerlić, Omladina i njena književnost. Beograd 1925, S. 112. Über die Probleme einer genauen Fixierung der romantischen Periode in der serbischen Literatur s. Julius Heidenreich, Die Romantik bei den Serben und Kroaten, Slav. Rundschau, Jg. XI, 1939, Nr. 3—4 und Josef Matl, Slavische und deutsche Romantik, in: Deutsch-slawische Wechselseitigkeit in sieben Jahrhunderten. Berlin 1956.

[63] Da während der Abfassung dieser Dissertation die ausgezeichnete und erschöpfende Arbeit von D. Živković, Počezi srpske knijževne kritike, Beograd 1957, erschien, ist die Theorie der Kritik aus der folgenden Untersuchung ausgenommen worden.

[64] vgl. Annalen der deutschen Literatur. Hrsg. von Heinz Otto Burger, Stuttgart 1932, S. 412 f.

[65] Markw. II, 76, 55, 498/99; Annalen, S. 412.

[66] ibid., 30.

[67] ibid., 77.

für die Literaturtheorie und Ästhetik dieser Zeit beherrschend und wird erst nach und nach aufgelockert.

Die ersten Werke dieser neuen aufklärerischen Literaturtheorie waren die «Discourse der Mahlern» (1721) von Bodmer und Breitinger und die «Critische Dichtkunst» (1730) von Gottsched. Bodmer und Breitinger griffen in ihren «Discoursen der Mahlern» meist auf ausländische Anregungen zurück (Milton — 1732 gab Bodmer eine Prosaübersetzung des «Paradise lost» heraus —, englische Wochenschriften, Franzosen) und brachten wenig Originales, es gebührt ihnen aber doch das Verdienst, in Deutschland das Interesse für Fragen dieser Art geweckt bzw. durch ihre Polemik mit Gottsched wachgehalten und in wissenschaftliche Bahnen gelenkt zu haben.[68] Die Stellung der Schweizer zu der Frage nach der Bedeutung der Phantasie in der Dichtkunst ist nicht ganz eindeutig und gab zu den verschiedensten Deutungen Anlaß. Einerseits wirkte Addisons Begriff der «imagination» auf die Schweizer ein, und diese Tatsache bestärkte in der Annahme, daß sich Bodmer stark für das Recht der Phantasie eingesetzt hätte. So schreibt Braitmaier (1888): «Für die Entwicklung der deutschen Litteratur war es jedenfalls eine That, daß er Phantasie und Begeisterung wieder in ihre Rechte einsetzte.»[69] Die neuere Forschung hingegen hebt hervor, daß bei Bodmer das Wort «Empfindung» nicht den Gefühlsgehalt der heutigen Wortbedeutung besessen habe, sondern nur den Sinn von «sentiment».[70] Wohl hatte besonders der jüngere Bodmer eine Ahnung von der Bedeutung des Gefühls und der Einbildungskraft für die Dichtkunst, doch wurden diese Einsichten immer wieder durch das Streben nach verstandesmäßiger Erkenntnis am Durchbruch gehindert.[71] Bodmer eroberte zwar — in Anlehnung an Milton — den Bereich des Wunderbaren und des Wunders im christlichen Sinne für die Dichtkunst und bediente sich Leibniz' möglicher Welten als Argument für diese Auffassung[72], doch mußte das Wunderbare und «Überwirkliche» stets in den Grenzen des Wahrscheinlichen bleiben.[73] Markwardt kennzeichnet die Leistung der Schweizer deshalb folgendermaßen: «In diesem elastischen Ausweiten — das keineswegs ein Durchbrechen war — liegt zum Wesentlichen die Aufgabe und die Teilarbeit, die den Schweizern innerhalb der Auflockerung der abstrakten Normpoetik zufiel. Es galt vorerst, der Dichtung freieren Lebensraum zu schaffen, ohne den Schutz entbehren zu müssen, der im Ansehen der Leibniz-Wolff'schen Systembildung verbürgt zu sein schien. Und so wird immer wieder verfolgbar, wie die Schweizer unter fürsorglicher Schonung des rationalistischen Prestiges von innen her diesen ausweitenden Lebensraum zu erobern trachten, und zwar vorzüglich mit den eigenen Waffen des Rationalismus.»[74]

In diesem Sinne war der Antipode der Schweizer — und das Ziel ihrer zahlreichen Polemiken — Gottsched, der für einen nackten Rationalismus im Bereich der Künste

---

[68] Braitm. I, 35, 40.
[69] ibid., 37.
[70] Markw. II, 76.
[71] ibid., 76/77.
[72] Annalen, S. 422.
[73] René Wellek, Geschichte der Literaturkritik 1750—1830, Darmstadt 1959, S. 156.
[74] Markw. II, 81.

eintrat. Er formuliert sehr klar: „Man denke nicht: es klinge doch hübsch oder neu oder hoch. Denn was nicht vernünftig ist, das taugt gar nicht.» [75] Dementsprechend fordert er von dem Dichter eine umfassende Gelehrsamkeit. «So wird denn ein Poet, der auch die unsichtbaren Gedanken und Neigungen menschlicher Gemüther nachzuahmen hat, sich nicht ohne eine weitläuftige Gelehrsamkeit behelfen können Es ist keine Wissenschaft von seinem Bezirke ganz ausgeschlossen. Er muß zum wenigsten von allem etwas wissen, in allen Theilen der unter uns blühenden Gelahrtheit sich ziemlicher massen umgesehen haben.» [76]

Mit der Veröffentlichung von Baumgartens Habilitationsschrift «Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus» (1735), in der zum erstenmal das Wort Ästhetik gebraucht wurde, bekam die von Bodmer und Breitinger in Deutschland neu begründete Wissenschaft dann ihren offiziellen Namen. Baumgarten trennte bestimmter als irgend jemand vor ihm den Bereich der Kunst von dem der Philosophie; Kunst und Dichtung sind für ihn nichtintellektuelle Erkenntnis, die der verstandesmäßigen Erkenntnis vorausgeht; die Vollkommenheit in der Dichtung bedeutet für ihn Klarheit und Lebendigkeit der Darstellung, wobei er sehr stark die sinnliche Konkretheit und Lebendigkeit betont.[77] Er unterscheidet aber doch scharf — ähnlich wie die Schweizer — zwischen wahrscheinlichen und unwahrscheinlichen Fiktionen und betrachtet die ästhetische Erkenntnis schließlich doch nur als eine untergeordnete Form der logischen Erkenntnis.[78]

So vertritt er auch die Auffassung, daß mit größerer Bestimmtheit auch die Poesie höher stehe.[79]

Sulzer, der in den Jahren 1771—1774 seine «Theorie der schönen Künste» veröffentlichte, ist Eklektiker. Braitmaier möchte ihn seiner ganzen Haltung nach an den Schluß der Schweizerisch-Gottschedischen Periode stellen, vor Baumgarten.[80] Ähnlich wie Bodmer — vielleicht noch um einige Grade mehr — erkennt er zwar der Einbildungskraft eine gewisse Bedeutung für den Dichter zu, kann aber auf eine strenge Kontrolle durch den Verstand nicht verzichten. «Diese Eigenschaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderstehliche Begierde, das, was man selbst so lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, sind die wahren Anlagen zum poetischen Genie; sie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüths seyn, wenn sie nicht einen scharfen Verstand, eine sehr gesunde Beurteilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geistes, sich seiner selbst und der Umstände, darin man ist, bewusst zu seyn, zur Unterstützung haben. Ohne diese Eigenschaften arten jene in bloße Ausschweifungen aus.»[81]

Den Bemühungen der Brüder Johann Elias und Johann Adolf Schlegel, mit der Reform der Naturnachahmungslehre (Ähnlichkeit statt Gleichheit[82]) und der Betonung der

---

[75] Joh. Chr. Gottsched, Ausführliche Redekunst, 350 (nach Markw.).
[76] Johann Christoph Gottsched,, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig 1751, S. 105.
[77] Literaturkritik, S. 154.
[78] ibid., S. 154 f.
[79] Benedetto Croce, Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks. Leipzig o. J., S. 206.
[80] Braitm. II, 56.
[81] Su I, 335.

Wirkung, der Stärke des Gefühls[83] der Einbildungskraft mehr Raum und Geltung zu verschaffen, war nicht die nötige Durchschlagskraft beschieden. Markwardt rechnet auch sie zu den «Auflockerern».

Auch noch Lessing bewegt sich im Rahmen der Philosophie Leibniz' (nicht Wolffs): er sieht Leibniz' Harmonie als Mechanismus, bringt diesen Mechanismus aber zu einer solchen Vollendung, daß er fast als Organismus wirkt.[84] Markwardt kennzeichnet diese Situation so: «Ein geschulter, beobachtender und gestaltender Kunstverstand hat hier eine Dichte, eine Kraft, eine Beweglichkeit und eine Leidenschaft erreicht, daß diese geistige Triebkraft kaum noch — oder nur durch den näher überprüfenden Blick — vom heißen Herzschlag zu unterscheiden ist.»[85] Auch Lessing also verschafft der Phantasie noch nicht ihr volles Recht.

Erst Herder betont die Bedeutung des Erlebnisses, des Subjektiven und damit auch der Einbildungskraft für die Dichtkunst.[86] Er fordert vom Dichter: «Er soll Empfindungen ausdrücken»[87], und glaubt den Verfall der Dichtkunst darin begründet, «daß man sie der Mutter Natur entführte, in das Land der Kunst brachte und als eine Tochter der Künstelei ansah.»[88] Mit Herder wird der Primat des Verstandes in der Dichtkunst schließlich besiegt.

Mit dem Auftreten Kants wird dann auch das Leibniz-Wolff'sche System als philosophische Grundlage der Literaturtheorie und Ästhetik abgelöst. An seine Stelle tritt die Philosophie Kants, die mit dem Primat des Verstandes in der Ästhetik bricht und ihn durch das Gleichgewicht von Verstand und Einbildungskraft ersetzt. Ein solches Gleichgewicht macht das Wesen des Genies aus, das nach Kant besteht «in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaften lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriff Ideen aufzufinden und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung als Begleitung eines Begriffs andern mitgeteilt werden kann.»[89] Dieser Gedanke wurde von Kant jedoch nicht näher ausgeführt, erst Schiller arbeitete den Teil der Kantischen Philosophie aus, welcher der Sphäre gewidmet war, in der sich die Welt der Sinnlichkeit und die Welt der Vernunft einen sollten.[90] Mit Schiller gelangte dieses Problem zu einem Abschluß; die Streitfrage, ob dem Verstand oder der Phantasie die Priorität gebühre, war nicht mehr in dieser Form zu stellen, nachdem die Theoretiker der Romantik (Schelling, Solger) die Phantasie von der Einbildungskraft trennten (die Einbildungskraft ist dem gewöhnlichen Erkennen zugehörig und ist nichts als menschliche Bewußtheit; die künstlerische Phantasie aber ist ein Analogon zur göttlichen

---

[82] Markw. II, 99.
[83] Literaturkritik, S. 155.
[84] Markw. II, 200.
[85] ibid., 200/201.
[86] ibid., 368.
[87] Herders Sämmtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877—1885, Bd. I, S. 396.
[88] ibid.
[89] Kant, Kritik der Urteilskraft, § 49 (nach Croce).
[90] Benedetto Croce, Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks. Leipzig o. J., S. 273.

Schöpfung, in der Akt und Vollbringung eins sind [91]) und dabei den Begriff der Phantasie auf ganz andere Gebiete anwandten, als dies zu Beginn der Fragestellung der Fall war.

In enger Verbindung mit der Frage Verstand-Phantasie steht die Frage, ob die Kunst lehrreich sein oder nur ergötzen soll. Es ist das Horazische aut prodesse volunt aut delectare poetae, das seit dem Italiener Scaliger bis hin zu Schiller die Ästhetiker und Literaturtheoretiker beherrscht. Je nach Veranlagung und Zeitgeschmack wird das «prodesse» oder das «delectare» auf Kosten des anderen überbetont und als einzige Absicht der Poesie erklärt. Die Verbindung des «prodesse» mit moralischen Aspekten kann man als ein typisches Merkmal der Aufklärung betrachten. («Zugleich ermöglicht dem Aufklärer das Ausgehen von der Wirkung und das Zugehen auf die Wirkung den engen Anschluß der Poetik und der Poesie an die allgemeine kulturpolitische Zielsetzung eines letztlich moralpädagogischen Bewirkenwollens, wie sich denn Kausalität und Moralität bei manchen Spannungen noch immer wieder miteinander verflochten zeigen.» [92]) Es ist die Erscheinung, die Markwardt als «Erziehungsoptimismus» bezeichnet, der Glaube, daß man durch die Kunst auf den Menschen in hohem Grade direkt einwirken und ihn zu höherem Menschentum erziehen könne (s. a. S. 15).

Auch Bodmer und Breitinger schon setzten sich mit der Frage auseinander, ob dem Lehren oder dem Ergötzen der Vorrang gebühre. Sie vertraten den Gedanken, daß ein Kunstwerk nicht nur Belehrung und Unterhaltung vermitteln, sondern durch die Darstellung des «Wunderbaren» das Gemüt bewegen solle.[93] Eine Auffassung, die letzten Endes doch einen moralischen Akzent trägt.

Gottsched, der ein viel konsequenterer Vertreter des Erziehungsoptimismus ist, fügt ähnlich wie die Schweizer dem Ergötzen und Belehren noch das Bewegen hinzu («Ein Redner oder Dichter will seine Zuhörer entweder schlechterdings unterrichten und lehren; oder er will sie belustigen, oder er will sie endlich bewegen. Mehr Absichten kann er bey der Schreibarbeit nicht haben.» [94]), präzisiert aber nirgends das Verhältnis von Ergötzen, Belehren und Bewegen. Seinen Bemerkungen zu den einzelnen Dichtungsgattungen jedoch — und hier unterscheidet er sich grundlegend von den Schweizern — ist klar zu entnehmen, daß er das Belehren, und zwar das moralische Belehren als das Primäre ansieht. So sagt er z. B. über die Tragödie: «Die ganze Fabel hat nur eine Hauptabsicht; nämlich einen moralischen Satz: also muß sie auch nur eine Haupthandlung haben, um derentwillen alles übrige vorgeht. Die Nebenhandlungen aber, die zur Ausführung der Haupthandlung gehören, können gar wohl andere moralische Wahrheiten in sich schließen.» [95]

Mit Johann Elias Schlegel, einem ungetreuen Schüler Gottscheds [96], wird diese moralpädagogische Zielsetzung jedoch durchbrochen. J. E. Schlegel vertritt die «Zurückdrängung der Belehrung gegenüber dem Vergnügen als dem eigentlichen Ein-

---

[91] Literaturkritik, S. 545.
[92] Markw. II, 4.
[93] Annalen, S. 422.
[94] Gottsch., S. 356.
[95] ibid., 618.
[96] Markw. II, 98.

drucks- und Wirkungsziel der Dichtkunst.»[97] Für Schlegel ist der Genuß der Hauptzweck der Poesie, die Belehrung nur ein Nebenzweck.[98]

Baumgarten aber war es, der eine strenge Trennung zwischen dem Bereich der Kunst und dem der Moral und des Vergnügens vollzog. Aus seiner Lehre von der nichtintellektuellen Erkenntnis (vgl. S. 17) folgt, daß die Kunst auch keine moralischen Wahrheiten vermitteln kann; da Kunst aber eben doch eine Form der Erkenntnis ist, darf sie nicht mit sinnlichem Vergnügen gleichgesetzt werden.[99] Braitmaier sieht gerade hierin Baumgartens Verdienst und stellt ihn in dieser Beziehung weit über seine Zeitgenossen. «Keiner hat wie er damals die selbständige, auch der Sittlichkeit gegenüber ihr eigenes Recht wahrende Stellung der Poesie anerkannt.»[100]

Einen Rückschritt bedeutet in dieser Hinsicht Sulzer. Für ihn erhalten die «schönen Künste» all ihren Wert und all ihre Würde erst von dem Dienst her, den sie der Moral leisten. Er führt dies in der Vorrede zu seiner «Allgemeinen Theorie der Schönen Künste» des näheren aus: «Zur Wartung des Verstandes hat man überall große und kostbare Anstalten gemacht; desto mehr aber hat man die wahre Pflege des sittlichen Gefühles versäumet. Aus einem öfters wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten erwächst die Begierde nach demselben; und aus dem widrigen Eindruck, den das Häßliche und Böse auf uns macht, entsteht der Widerwillen gegen alles, was der sittlichen Ordnung entgegen ist. Durch diese Begierde und diese Abneigung wird der Mensch zu der edlen Würksamkeit gereizet, die unablässig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Bösen arbeitet. Diese heilsamen Wirkungen können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäft es ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erwecken.»[101] Dies ist — wie Sulzer selbst sagt — der Gesichtspunkt, unter dem er die Künste sieht und der ihn bei Abfassung seines Werkes leitete. («Aus diesem Gesichtspunkt hab ich bey Verfertigung des gegenwärtigen Werks die schönen Künste angesehen; und in dieser Stellung erkannte ich nicht nur ihre Wichtigkeit, sondern entdeckte zugleich die wahren Grundsätze, nach welchen der Künstler zu arbeiten hat, wenn er den Zweck sicher erreichen soll.»[102]) Bemerkenswert in den Worten Sulzers ist die Formulierung «wird der Mensch zu der edlen Würksamkeit gereizet», die auf das «Bewegen» hinzudeuten scheint, das Gottsched als eine der drei möglichen Absichten lehrte. Sulzer nimmt zur Frage der moralpädagogischen Zielsetzung der Dichtkunst also noch die gleiche Stellung ein wie etwa vierzig Jahre früher Gottsched.

Auch Lessing konnte sich noch nicht vollkommen von der Konzeption einer moralischen Aufgabe der Dichtkunst befreien. Für ihn stand es außer allem Zweifel: «Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln.»[103]

---

[97] Markw. II, 99.
[98] Croce, 238.
[99] Literaturkritik, 154.
[100] Braitm. II, 35.
[101] Su I, VI/VII.
[102] ibid., VII.
[103] H. D., 324 (77. Stück).

Erst der junge Herder trat für die Autonomie der Dichtkunst ein.[104] Vor allem aber war es Kant, der nun auch im philosophischen Bereich mit seiner «Kritik der Urteilskraft» das Reich der Ästhetik sehr bestimmt von dem der Wissenschaft, Moral und Nützlichkeit trennte, indem er nachwies, daß sich das Schöne tiefgehend von unserer Empfindung des Angenehmen, des Nützlichen, des Wahren und Guten unterscheidet.[105] Schiller verfolgte dann diesen bei Kant rein philosophischen Gedanken weiter und arbeitete eine spezielle Theorie aus, mit der er die alte Auffassung von der Wichtigkeit der moralischen Komponente in der Dichtkunst aufs schärfste bekämpfte. Als Vertreter der alten Richtung galt ihm besonders Sulzer. Schiller schreibt einmal an Körner über sein eigenes «System über das Schöne»: «Im übrigen ruht es auf den kurrenten Begriffen, nur nicht auf den Sulzer'schen, davon es freilich, und zu seinem Glücke, der Antipode ist.» [106] Das ganze Streben Schillers ging dahin, die Kunst von jeglicher Vorherrschaft und «Absicht» zu befreien. Er räumt zwar ein, daß die Kunst mittelbar den Menschen bessern usw. könne, indem sie auf seinen ganzen Charakter einwirkt, aber er ist gegen jeden direkten Zweck, den die Kunst zu erreichen beitragen soll. So schreibt er z. B. in dem Aufsatz «Über das Pathetische»: «Es ist ein Glück, daß das wahre Genie auf die Fingerzeige nicht viel achtet, die man ihm aus besserer Meinung als Befugnis, zu erteilen sich sauer werden läßt; sonst würden Sulzer und seine Nachfolger der deutschen Poesie eine sehr zweideutige Gestalt gegeben haben. Den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden, ist zwar ein sehr ehrenvoller Auftrag für den Dichter, und die Musen wissen es am besten, wie nahe die Künste des Erhabenen und Schönen damit zusammenhängen mögen. Aber was die Dichtkunst mittelbar ganz vortrefflich macht, würde ihr unmittelbar nur sehr schlecht gelingen. Die Dichtkunst führt bei den Menschen nie ein besondres Geschäft aus, und man könnte kein ungeschickteres Werkzeug erwählen, um einen einzelnen Auftrag, ein Detail, gut besorgt zu sehen. Ihr Wirkungskreis ist das Total der menschlichen Natur, und bloß, insofern sie auf den Charakter einfließt, kann sie auf seine einzelnen Wirkungen Einfluß haben.» [107] Schiller vertritt die Ansicht, wenn ein Kunstwerk nur die Schönheit als oberstes Ziel kenne, so würde es zwangsläufig auch alle übrigen Anforderungen befriedigen. Er schreibt darüber an Körner: «Kurz, ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Hingegen glaube ich auch festiglich, daß es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muß, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt. Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zweck setzt, aber dieser heilig folgt, wird am Ende alle andern Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, ohne daß ers will oder weiß, gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben, da im Gegenteil der, der zwischen Schönheit und Moralität, oder was es sonst sei, unstet flattert oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt.» [108] Schiller bricht

---

[104] Markw. II, 304.
[105] Literaturkritik, 233.
[106] Friedrich Schiller, Briefe. Hrsg. von Gerhard Fricke, München 1955, S. 361.
[107] Sch, 516/517.
[108] Friedrich Schiller, Briefe. Hrsg. von Gerhard Fricke, München 1955, S. 187/188.

also endgülig mit der Auffassung der Aufklärung, daß die Sittlichkeit der Zweck und das Ziel der Kunst sei, kann sich aber von der Vorstellung einer Verbindung von Kunst und Sittlichkeit nicht vollständig lösen. Nach Markwardt «wird das Moralische im Grunde nur umgelagert: es soll nicht mehr Zweck sein, wohl aber Mittel zum Zweck bleiben.» [109]

Die Ablehnung moralischer oder sonstiger Forderungen an die Kunst wurde auch von den Romantikern übernommen, denn mit ihrer Grundeinstellung: «Das Schöne ist die symbolische Darstellung des Unendlichen» [110] war eine moralische oder belehrende Zwecksetzung der Kunst unvereinbar. A. W. Schlegel wandte sich in seinen Berliner Vorlesungen ausdrücklich gegen diejenigen unter den Literaturtheoretikern, die der Poesie derartige Fesseln auzulegen sich bemühten. R. Haym schreibt über die erste dieser Vorlesungen: «Es war offenbar seine Absicht, die bisherige ‚Theorie der schönen Künste und Wissenschaften' im Stile der Sulzer, Eberhard und Eschenbach den Berlinern zu verleiden und sie durch eine höhere und würdigere, durch eine philosophische Theorie der Kunst, für die er unter Verwerfung auch des Wortes Ästhetik den Namen Kunstlehre oder Poetik vorschlägt, zu verdrängen. Eine philosophische Theorie will er vortragen, womit denn unmittelbar die Herabwürdigung der Kunst durch Nützlichkeitsrücksichten beseitigt und ihre Autonomie declariert ist.» [111]

Die Auffassung von Schiller — und auch der Romantiker — war dann im Laufe des 19. Jahrhunderts führend und wurde auch in den meisten poetischen Lehrbüchern vertreten. So schreibt z. B. noch 1857 Götzinger: «Allein so wie es dort (beim Maler) nicht die höchste Aufgabe ist, die Sinne zu vergnügen, so kann es auch nicht die höchste Aufgabe des Dichters sein, die Vernunft aufzuklären oder zum unmittelbaren Handeln zu bestimmen... Der Dichter kann uns also nichts beweisen oder erklären oder uns zu Entschlüssen bringen wollen, denn alles dies ist Sache der Wissenschaft und des Lebens; er kann uns aber jeden Gegenstand klarer und anschaulicher zum Bewußtsein bringen, als es irgend ein andrer vermag, und daß dieses bedeutende Erfolge auf Verständnis der Dinge, auf Gefühl und Urtheil, auf sittliches Handeln und Leben haben kann, ist klar.» [112]

Neben diesen beiden Problemkreisen war es der Begriff des «Geschmacks», der die aufklärerische Literaturtheorie beherrschte und auch in der jungen serbischen Literaturtheorie seinen Niederschlag fand. «Geschmack» — auch «guter Geschmack» oder «feiner Geschmack» — wurde das Modewort der Aufklärung und umschloß alles, was seit Baumgarten mit dem Wort «ästhetisch» bezeichnet wurde.[113] Die meisten aufklärerischen Literaturtheoretiker beschäftigten sich irgendwie mit dem Problem des Geschmacks.

Die Schweizer nahmen (1721) das Modewort «Geschmack» als Programm in den Untertitel ihrer Wochenschrift «Diskurse der Maler» auf, welche die «Tugend und den

---

[109] Markw. III, 115.
[110] Kunstanschauung der Frühromantik. Bearbeitet von Dr. Andreas Müller. Leipzig 1931, S. 287.
[111] R. Haym, Die romantische Schule. Berlin 1870, S. 768.
[112] M. W. Götzinger, Deutsche Dichter. Leipzig 1857. I, 36/37.
[113] Markw. II, 53.

Geschmack» verbreiten sollte.[114] 1727 veröffentlichte Johann Ulrich König seine «Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst». Er beschränkt die Anwendung des Begriffes «Geschmack» nicht nur auf die Poesie, sondern dehnt sie auf alle Erscheinungen des täglichen Lebens aus, die ästhetisch bestimmt werden können, bringt gleichzeitig aber auch den «guten Geschmack» mit dem Primat der Vernunft in Einklang.[115] Dieser Gedanke einer Verbindung von Geschmack und Vernunft wurde von Gottsched aufgegriffen. In seiner «Critischen Dichtkunst» befindet sich auch ein Kapitel vom «Guten Geschmack eines Poeten», in dem er für die Dichtkunst die Konsequenz zieht aus dieser Verbindung von Geschmack und Vernunft: «Derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinkömmt, die von der Vernunft, in einer Art von Sachen, allbereit festgesetzet worden.»[116] 1736 veröffentlichte Bodmer den «Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks», der auf einen privaten Briefwechsel Bodmers mit dem italienischen Grafen Pietro dei Conti di Calepio zurückging. Bodmer vertritt hier eine ähnliche Auffassung wie Gottsched, nämlich daß die Grundregeln des Geschmacks letztlich durch die Vernunft festgesetzt werden.[117] Auch Sulzer noch sieht den «feinen Geschmack» als eine wesentliche Voraussetzung für den Dichter an[118] und fordert, daß die Dichter und Theoretiker „den feinesten Geschmack mit der schärfsten Beurtheilung vereinigen»[119]; er geht also über die Konzeption der Schweizer nicht wesentlich hinaus.

Kant war es dann wieder, der in seiner «Kritik der Urteilskraft» den Geschmack aus den Fesseln des Rationalen befreite und ihn auf bloßem subjektivem Gefühl beruhend bestimmte, aber mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der durch einen als ideale Norm vorauszusetzenden gemeinschaftlichen Sinn der Menschheit gerechtfertigt ist.[120]

Während des «Sturm und Drangs» wurde dann das bis dahin die Gemüter beherrschende Modewort «Geschmack» verfemt, erst in der Klassik (Schiller) und in der Romantik (A. W. Schlegel) gelangte der Begriff «Geschmack» zu neuem Ansehen, jedoch in vertiefter Fassung und in Verbindung mit dem Begriff «Genie».[121] Eine solche Vormachtstellung, wie er sie in der Aufklärung behauptete, erreichte er jedoch nicht mehr.

Gleichzeitig mit dem Aufkommen der beiden behandelten Problemkreise begann man in Deutschland auch mit der Unterteilung der Poesie in einzelne Gattungen und mit dem Aufstellen von Regeln, meist in enger Anlehnung an die Franzosen und Italiener (Scaliger). Der erste, der sich damit gründlich befaßte (nach Opitz), war Gottsched mit seinem «Versuch einer Critischen Dichtkunst». Braitmaier gibt als die von Gottsched vorwiegend benutzten Quellen Bossu und Scaliger an, von geringerer Bedeutung für ihn waren Boileau, Corneille und Fénelon.[122] Breitinger beschäftigte sich

---

[114] Markw. II, 49.
[115] ibid., 50.
[116] Gottsch., 125.
[117] Markw. II, 86.
[118] Su I, 336.
[119] ibid., 349.
[120] vgl. Literaturkritik, 234.
[121] Markw. III, 3/4.
[122] Braitm. I, 89, 108.

nicht so ausführlich mit den einzelnen Gattungen; er behandelte vorwiegend die Tragödie. Von Einfluß auf seine Gedanken waren neben Boileau und Fénelon im Anfang dann besonders die Italiener Maffei (Teatro italiano) und Muratori (Della perfetta poesia italiana).[123] Einen Schritt weiter in der Theorie der Tragödie bedeutet J. E. Schlegel, der die Forderung nach der Einheit des Ortes aufgab.[124]

Keinerlei Fortschritt bedeutet Sulzer. Seine «Theorie der schönen Künste» ist «nichts als eine Kompilation veralteter Ansichten» [125], wie Braitmaier sagt. Sulzer schließt sich in seinen Ansichten über das Epos und die Tragödie ganz an die Franzosen an und fordert noch 1773 weiterhin die drei Einheiten. Das beste Licht auf dieses Sulzer'sche Werk wirft die Kritik von Goethe, in der es von dieser Theorie heißt: «Da wir nun aber gar die Grundsätze, worauf sie gebaut ist, den Leim, der die verworfenen Lexikonsglieder zusammen kleben soll, untersuchen, so finden wir uns in der Meinung nur zu sehr bestärkt: hier sei für niemanden nichts getan als für den Schüler, der Elemente sucht, und für den ganz leichten Dilettanten nach der Mode.» [126]

Mit Lessing begann sich die Theorie der Tragödie von der rein französischen Ausrichtung zu befreien. Herder, Goethe und Schiller, dann auch A. W. Schlegel sagten Wesentliches über das Epos aus; Schiller vertiefte die Vorstellungen von dem Tragischen, der Idylle, Elegie, Satire. Gleichzeitig aber begann sich eine andere Strömung bemerkbar zu machen: die Empörung gegen die Regeln überhaupt.[127] Schon der junge Goethe schrieb in der erwähnten Kritik des Sulzer'schen Lexikons, der Leser «bedenke, daß er sich durch alle Theorie den Weg zum wahren Genusse versperrt, denn ein schädlicheres Nichts als sie, ist nicht erfunden worden.»[128] Ihren Höhepunkt aber erreichte diese Auffassung in der Romantik, die es sich zum Ziel setzte, «alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen.» [129] F. Schlegel erteilt in dem «Gespräch über die Poesie» aller Theorie eine scharfe Abfuhr: «Es ist nicht nötig, daß irgend jemand sich bestrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poesie zu erhalten und fortzupflanzen, oder gar sie erst hervorzubringen, zu erfinden, aufzustellen und ihr strafende Gesetze zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunst so gerne möchte.» [130] Wie Croce bemerkt[131], haben sich aber die Vertreter der Romantik (z. B. Schelling) selbst nicht an diesen Grundsatz gehalten und auch ihrerseits wieder verschiedene Theorien von den verschiedenen Dichtungsgattungen aufgestellt. In den Lehrbüchern und Poetiken des 19. Jahrh. — den Büchern von Pölitz z. B. und der «Encyklopädie der Wissenschaften und Künste», um nur einige zu nennen aus der Fülle — wurden weiterhin Theorien der einzelnen Dichtungsgattungen gegeben, die vorwiegend eklektischen Charakters waren.

---

[123] Markw. II, 87.
[124] ibid., 100.
[125] Braitm. II, 69.
[126] Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe. Zürich 1949. Bd. 13, 27.
[127] Croce, 435.
[128] = 126.
[129] Kunstanschauung der Frühromantik, S. 131.
[130] ibid., 163.
[131] Croce, 436/437.

II. LEBENSLÄUFE DER ERSTEN VERTRETER DER SERBISCHEN LITERATURTHEORIE

Die ersten Vertreter der serbischen Literaturtheorie sind Djordje Maletić, Jovan Subotić und Kosta Ruvarac.

Djordje Maletić ist der älteste von ihnen; er wurde am 1. März 1816 in Jasenovo (ung. Jaszenova) im Banat geboren. Hier und in Bela Crkva (Weisskirchen, ung. Fehértemplom) besuchte er die serbische und deutsche Volksschule, in Oraovica (ung. Oravicza, rum. Oravita) und Sremski Karlovci (Karlowitz) das Gymnasium; auf dem Lyzeum in Segedin (ung. Szeged) studierte er Philosophie.[1]

1839 verließ Maletić den Raum der österreichischen Monarchie und ging in das Fürstentum Serbien, wo er in Kragujevac Gehilfe des Gerichtssekretärs wurde. Gleichzeitig wird er Mitarbeiter des von Jovan Hadžić redigierten Almanachs «Golubica», der in den Jahren 1839—1844 in Belgrad erscheint. 1839 veröffentlicht er in diesem Almanach u. a. ein Gedicht mit dem Titel «Srbskom» stihotvorcu» (Dem serbischen Dichter), das seine Ansichten von der Aufgabe des Dichters und der Dichtung bereits andeutet. 1840 veröffentlicht er im gleichen Almanach einen Artikel mit der Überschrift «Različna smatranja o raznym estetičeskim predmetima (Iz Šillera)». Bei diesem Artikel handelt es sich, wie D. Živković erläutert[2], um eine wörtliche Übersetzung der ersten Hälfte von Schillers «Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände» aus dem Jahre 1793. 1841 folgt — wieder in der «Golubica» — der Artikel «Nešto o našim književnicyma» (Etwas über unsere Schriftsteller), der sich mit der Situation der damaligen serbischen Literatur befaßt und einige literaturtheoretische Bemerkungen allgemeinerer Art enthält.

Bei dem Wechsel im serbischen Herrscherhaus im Jahre 1842 wird Maletić entlassen und kehrt nach Österreich-Ungarn zurück. Er lebt bis 1847 als freier Schriftsteller in Zemun (Semlin)[3]. Während dieser Zeit beschäftigt er sich mit Literaturkritik und verfaßt 1843 die kleinere Abhandlung «Nešto o balladi g. Ioan. Subbotića: ‚Sablja momče, cvět děvojče' » (Etwas über die Ballade des Herrn Ioan. Subbotić: ‚Sablja momče, cvět děvojče'), die er in der im gleichen Jahr begründeten «Podunavka» veröffentlicht, der ersten periodisch erscheinenden serbischen Zeitschrift. 1844 folgt in der gleichen Zeitschrift die umfangreiche Kritik «Kritičeskij pregled stihotvorny proizvoda g. Vukašina Radišića» (Kritische Untersuchung der dichterischen Erzeugnisse des Herrn Vukašin Radišić), in der Maletić nicht nur die Gedichte von Radišić kritisiert, sondern auch seine theoretischen Anschauungen ausführlich darlegt. Zwei Jahre später — 1846 — erscheint dann in Novi Sad als selbständige Ausgabe die umfangreiche Kritik von Subotićs Epos «Kralь Dečanski» («Kritičeskij pregled nagradom uvěnčanog děla ‚Kralь Dečanski', epos u 8 pěsama» [Kritische Untersuchung des preisgekrönten Werks ‚Der

[1] Skerl., 183.
[2] Živ., 177.
[3] Skerl., 183.

König von Dečani', Epos in 8 Gesängen]). Hier schickt Maletić der eigentlichen Kritik einen besonderen theoretischen Abschnitt voraus, der sich mit den Gesetzmäßigkeiten des Epos beschäftigt

Im Jahre 1848 kehrt Maletić dann wieder in das Fürstentum Serbien zurück, und zwar nach Belgrad, wo er Professor am dortigen Lyzeum wird [4]. Im Jahre darauf gibt er den ersten Band seiner Gedichte heraus — Pesme I, Beograd 1849. In seiner Eigenschaft als Lyzeumsprofessor verfaßt er zwei Lehrbücher: «Teorija poezije« (Theorie der Poesie) 1854 und «Ritorika" (Rhetorik) 1855—56. Beide Lehrbücher blieben auf Jahre hinaus die einzigen ihrer Art und dienten zahlreichen Schülergenerationen als erste Informationsquelle über die Gesetze der Poesie. Als ausgesprochene Schulbücher gedacht, sind sie allerdings auch in Inhalt und Niveau begrenzt. Daneben erschien der zweite Band seiner Gedichte (Zemun 1855).

In dieser Zeit — 1856 bis 1858 — gab Maletić die in Zemun erscheinende «Podunavka» heraus, eine Zeitschrift halb literarischen und halb belehrenden Typs, wie er damals bei den Serben üblich war.[5] 1858 versuchte er es zusammen mit Vladimir Vujić mit der Zeitschrift «Rodoljubac», die den Untertitel trug «list za rasprostranjavanje poleznih znanja» (Blatt zur Verbreitung nützlicher Kenntnisse), doch auch diese Zeitschrift lebte nicht lange.

1859 wurde Maletić dann Direktor des Belgrader Gymnasiums und blieb auf diesem Posten bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1878. In den sechziger Jahren veröffentlichte er noch zwei kritisch-theoretische Arbeiten im «Glasnik Srpskog učenog društva», und zwar: 1865 «O narodnoj pesmi: ‚Strahinić ban'» (Über das Volkslied: ‚Strahinić ban') und 1866 eine Kritik des Dramas «Poslednja despotica smederevska» (Die letzte Despotengemahlin von Smederevo) von Laza Telečki.

Im Jahre 1871 wurde er Direktor des 1869 eröffneten Belgrader Nationaltheaters und gab 1884 die «Gradja za istoriju Srpskog narodnog pozorišta» (Material zur Geschichte des Serbischen Nationaltheaters) heraus, eine sehr umfangreiche Sammlung von Programmen und Kritiken, sowie Sitzungsprotokollen.

Maletić starb am 1. Januar 1888 in Belgrad.

Jovan Subotić war nur ein Jahr jünger als Maletić, er wurde am 30. Januar 1817 im Dorfe Dobrinci (bei Ruma) in Srem (Syrmien) geboren als zweiter Sohn des dortigen Priesters. (Sein älterer Bruder Vasilije, der zuerst als Priester in Ruma lebte, später Militärgeistlicher wurde, war einer der ersten Übersetzer Schillers [6]; außerdem wurde er bekannt durch die Übersetzung von Wilhelm Traugott Krugs «Geschmackslehre oder Ästhetik»). Jovan Subotić besuchte die Volksschule in seinem Geburtsort, das Gymnasium in Sremski Karlovci; anschließend absolvierte er das Lyzeum in Szeged, auf dem er mit Djordje Maletić zusammentraf. Nach den Worten Subotićs waren sie gute Freunde. («Über Maletić selbst habe ich zu sagen, daß wir gute Freunde waren, gemeinsam studierten wir an der Philosophischen Fakultät in Szeged, gemeinsam übten wir uns in unserem Schulverein in Szeged, den wir besonders zu diesem

[4] Skerl., 183.
[5] Jovan Skerlić, Omladina i njena književnost. Beograd 1925, S. 58.
[6] s. darüber A. Schmaus, Vasilije Subotić. Venac, Beograd 1932, sv. 8—10.

Zweck organisiert hatten.» [7]) Während Maletić seine Ausbildung mit dem Besuch des Lyzeums in Szeged beendete, bezog Subotić die Budapester Universität. 1836 wurde er Doktor der Philosophie, 1840 Doktor der Rechte.

Während seines Aufenthaltes in Budapest begann seine eigentliche schriftstellerische Tätigkeit (schon während seiner Schulzeit waren vereinzelt Gedichte von ihm erschienen). 1837 gab die Matica srpska in Budapest seine Gedichtsammlung «Lira» (Die Leier) heraus. Subotić wurde Mitarbeiter des «Serbskij Narodnyj List» und veröffentlichte dort neben zahlreichen Gedichten auch eine Reihe von Aufsätzen moralphilosophischen oder literaturtheoretischen Inhalts. So 1837 «O Vospitaniju» (Über die Erziehung) und «Ponos Čovečestva u děvicy» (Stolz der Menschheit im Mädchen); 1839 «Pismo iz Pančeva» (Brief aus Pančevo), in dem er sich mit der Praxis des serbischen Theaters auseinandersetzt; 1841 «Nekoliko rečij za srbskog spisatelja» (Einige Worte für den serbischen Schriftsteller), eine Abhandlung, in der Subotić seine Ansichten über Ziel und Aufgabe der serbischen Literatur in programmatischer Form darlegt; 1843 «Stihotvorac i Narodno Stihotvorenije» (Der Dichter und die Volksdichtung), eine Übersetzung von Teilen der Kritik Schillers an den Gedichten von Bürger.

Von 1842—1847 war Subotić Redakteur des «Serbskij Lětopis» und verfaßte in dieser Eigenschaft eine Reihe von Aufsätzen und Abhandlungen historischen und literaturtheoretischen Inhalts. Erwähnt seien hier nur seine literaturtheoretischen Arbeiten. 1843 «O heksametru» (Über den Hexameter), eine teilweise Übersetzung russischer Theoretiker (A. Ch. Vostokov und A. F. Voejkov), und «O našem narodnom stihu» (Über unseren Volks[lied]vers); 1844 «O metriki narodny serbski pěsama» (Über die Metrik der serbischen Volkslieder); aus diesen Untersuchungen ging dann das Buch «Nauka o srbskom stihotvoreniju» (Serbische Verslehre) hervor, das 1845 in Ofen erschien. In den Jahren 1846/47 veröffentlichte Subotić im Letopis einen Abriß der serbischen Literaturgeschichte unter dem bescheidenen Titel «Něke čerte iz pověstnice serbskog književstva» (Einige Züge aus der Geschichte der serbischen Literatur). Daneben behandelte er während seiner ganzen Zeit als Redakteur des Letopis die verschiedensten literarischen Fragen und Probleme in der Rubrik «Mysli o književstvu» (Gedanken über die Literatur).

1845 erschien sein Epos «Kralь Dečanskij», das die schon erwähnte Kritik von Maletić auslöste; Subotić nun unterzog diese Kritik wiederum einer Kritik in der umfangreichen Abhandlung «Teorija eposa Gdna. Dj. Maletića» (Die Epos-Theorie des Herrn Dj. Maletić), die er 1847 im Serbskij Narodnyj List veröffentlichte.

Nach der Revolution von 1848 lebte Subotić als Advokat in Novi Sad (Neusatz) [8]. Von 1850 bis 1853 hielt er sich in Wien auf, schrieb Lesebücher für die ersten vier Gymnasialklassen und stellte den «Cvětnik Srbske Slovesnosti» (Blütenlese der serbischen Literatur) zusammen [9], eine Anthologie der serbischen Literatur von ihren Anfängen im Mittelalter bis zu seiner Zeit, die vom Wiener Kultusministerium für alle serbischen Gymnasien in Österreich-Ungarn als Lehrbuch vorgeschrieben wurde. Gleichzeitig redigierte er 1851 und 1852 vier Bücher des Letopis.

---

[7] A II, 38.
[8] Skerl., 185.
[9] A II, 135 und 144.

Nach seiner Rückkehr aus Wien entfaltete Subotić auch eine rege politische Tätigkeit. 1860 wurde er «Podžupan» (Vizegespan) von Srem und 1862 Mitglied des Kassationsgerichts in Zagreb. 1865 wurde er zum Abgeordneten des Landtags in Zagreb gewählt. 1867 besuchte er die slavische ethnographische Ausstellung in Moskau und mußte deshalb bei seiner Rückkehr aus dem Staatsdienst ausscheiden.[10] Gleichzeitig wandte er sich aktiv dem Theater zu und verfaßte eine Reihe historischer Dramen und Tragödien: 1862 «Herceg Vladislav», 1863 «Nemanja», 1868 «Zvonimir» und «Prehvala», 1869 «Bodin» und «Miloš Obilić», 1871 «Kraljica Jakinta».

1870 bis 1872 lebte er in Novi Sad und gab die politische Zeitschrift «Srbski narod» heraus, 1873 ließ er sich als Advokat in Osijek (Esseg) nieder und blieb dort bis 1884. Dann übersiedelte er nach Zemun, wo er am 16. Januar 1886 starb.[11]

Maletić und Subotić waren Zeitgenossen und Rivalen. Ihre anfängliche Freundschaft aus der gemeinsamen Schulzeit in Szeged verwandelte sich unmerklich in Rivalität und durch Maletićs Kritik an Subotićs Epos «Kralь Dečanskij» schließlich in Feindschaft. So entstanden die Anfänge der serbischen Literaturtheorie nicht im Miteinander, sondern im Gegeneinander ihrer beiden ersten Vertreter; Einheitlichkeit in den Zielen war also von vornherein ausgeschlossen (s. u.).

Kosta Ruvarac gehörte bereits einer anderen Generation an. Er wurde 1837 in Stari Banovci (bei Stara Pazova) in Srem geboren. (Sein älterer Bruder Jovan wurde später unter dem Namen Ilarion als Historiker bekannt, sein jüngerer Bruder Dimitrije, Erzpriester und Bibliothekar der Patriarchatsbibliothek, trat ebenfalls publizistisch hervor.[12] In Stari Banovci und in Slankamen besuchte er die Volksschule, 1851 kam er nach Sremski Karlovci und absolvierte dort sieben Gymnasialklassen, die Reifeprüfung legte er in Ofen ab.[13] Acht Semester studierte er an der Budapester Universität Jura, gleichzeitig hörte er an der Philosophischen Fakultät Ästhetik.[14])

Kosta Ruvarac gehörte zu der Generation des «Omladinski pokret» (Jugendbewegung). 1861 wurde in Budapest der Schüler- und Studentenbund «Preodnica» gegründet, der sich «literarische Bildung überhaupt und besonders das Kennenlernen der serbischen Literatur und die Übung der serbischen Sprache» [15] — wie Kosta Ruvarac schrieb — zum Ziel setzte. Kosta Ruvarac wurde eine der führenden Gestalten dieses Bundes. Seine literarische Tätigkeit, die vorzugsweise in literarischer Kritik bestand, vollzog sich ganz im Rahmen der «Preodnica». Im Jahr ihrer Gründung — 1861 — veröffentlichte er auch seine erste Kritik — und zwar im Letopis —, welche die Gedichte von Ljubomir P. Nenadović behandelt, sich dabei mit der bis dahin herrschenden Dichterschule, der sog. «Škola objektivne lirike» (Schule der objektiven Lyrik), auseinandersetzte und ihr die neue, sog. romantische Schule gegenüberstellt. Es folgen

---

[10] Skerl., 185.
[11] ibid.
[12] vgl. dazu: Mita Kostić, Rodoslovlje porodice Ruvarac. Spomenica Ilarionu Ruvarcu. Novi Sad 1955, S. 9 und: Autobiografija i bibliografija Dimitrija Ruvarca, protojereja i bibliotekara patrijarške biblioteke. Novi Sad 1927.
[13] Skerl. 331.
[14] Dr. Jovan Turoman, Biografija Koste Ruvarca, K. R. I, VIII.
[15] Danica 1862, broj 3, S. 38.

eine Kritik von Subotićs Drama «Herceg Vladislav» und eine Kritik der «Pevanija Stojana Novakovića I.» (Dichtungen von Stojan Novaković), in der Ruvarac auch die Erscheinung des Dilettantismus ausführlich erörtert. Auch als Erzähler versuchte sich Ruvarac, seine größte Erzählung ist der «Karlovački djak» (Der Karlowitzer Schüler). Von seinen literarhistorischen Aufsätzen ist der bedeutendste «Značajnost dubrovačke književnosti» (Die Bedeutung der ragusäischen Literatur).

Kosta Ruvarac starb noch als Student am 5. Januar 1864 in Budapest. Die Zeit seiner Wirksamkeit — vom Erscheinen seiner ersten Kritik an gerechnet — umfaßt also nur drei Jahre. Er ist noch Zeitgenosse von Maletić und Subotić, tritt aber in seinem literarischen Anschauungen bereits als ihr gemeinsamer Antipode auf.

III. DIE ALLGEMEINEN ÄSTHETISCHEN UND LITERATURTHEORETISCHEN ANSCHAUUNGEN DER ERSTEN VERTRETER DER SERBISCHEN LITERATURTHEORIE

A. Djordje Maletić

Die eigentliche serbische Literaturtheorie begann mit den Veröffentlichungen von Djordje Maletić und Jovan Subotić, die sich als erste serbische Schriftsteller in Abhandlungen und Kritiken direkt mit Fragen der Poetik beschäftigten.

Djordje Maletić hatte fest umrissene Vorstellungen von den Aufgaben der Dichtung und des Dichters, kannte theoretische Grundsätze — mögen sie auch größtenteils der deutschen Aufklärung bzw. Klassik entlehnt sein — und hielt sich in seinen kritischen und theoretischen Arbeiten, auch in seinen Gedichten, daran. Gerade der Umstand aber, daß er ein scheinbar so unbedingter Verehrer der deutschen Klassik war (Skerlić sagt von ihm: «Er ist ganz in den Ideen der deutschen idealistischen Philosophie und Ästhetik, besonders Schillers, befangen.» [1]) und damit der neu aufkommenden nationalen Richtung in der Literatur ziemlich zurückhaltend gegenüberstand, beeinträchtigte die Bewertung seiner Persönlichkeit und seines Wirkens sehr stark. So gilt er als starrköpfiger Dogmatiker, der sich den neuen Ideen verschloß und ihre Bedeutung verkannte.[2] Neben dem beweglicheren Subotić wirkte er reaktionär.[3] Doch ist auch Maletić nicht ohne Verdienste. Antun Barac faßt Maletićs Bemühen um die serbische Literatur in den Worten zusammen: «Ohne Rücksicht darauf, wie weit Maletić in seinen Anschauungen und ihrer Anwendung Recht hatte, so ist es doch sein Verdienst, daß er wenigstens versuchte, in die serbische Literatur einige bestimmte Prinzipien einzuführen.» [4] Die Bedeutung Maletićs liegt nicht in seiner dichterischen Produktion, nicht in seiner Stellung zur Volksdichtung, die er vom Standpunkt der dogmatisch-normativen Ästhetik betrachtete, sondern in seinem Bemühen, gewisse Richtlinien und Prinzipien der verschiedenen Richtungen in der europäischen, vor allem deutschen Ästhetik auch in die serbische Literatur einzuführen und damit das erste Gerüst einer serbischen Literaturtheorie zu schaffen.

Die Stellung eines Dichters zur Volkspoesie (und in Verbindung damit auch zu Karadžićs Sprachreform) war in den vierziger und dann besonders in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine der brennendsten Streitfragen, die das geistige Leben

---

[1] Skerl., 184.

[2] Vgl. dazu z. B. Stanko Vraz' Kritik von Maletićs Kritičeskij pregled nagradom uvěnčanog děla Kralь Dečanskij, abgedruckt in der Antologija ilirskog pokreta von Ilija Mamuzić, Beograd 1953, S. 163—165. Vraz wirft Maletić hier vor allem das Festhalten an den alten Regeln vor und spricht ihm die Fähigkeit einer gerechten Kritik ab, da er nicht auf die «slavische Dichtung» eingeht und sie nicht als den einzig möglichen Maßstab anerkennt.

[3] Vgl. Živ., 191.

[4] Antun Barac, Književni pojmovi u srpskoj književnosti prve polovine 19 vijeka. P. K. J. Beograd 1938, knj. 18, S. 204.

der ungarischen Serben beherrschten. 1814 hatte Vuk Karadžić sein erstes Buch veröffentlicht, eine kleine Sammlung von lyrischen und epischen Volksliedern unter dem Titel «Mala prostonarodna slavenoserbska pesnarica (Kleines slavisch-serbisches Volksliederbuch). Schon 1815 erschien die zweite Sammlung «Narodna srbska pěsnariča» (Serbisches Volksliederbuch). Von 1823 bis 1824 erfolgte eine neue Ausgabe der Volkslieder in drei Bänden, 1833 erschien der vierte Band. In den vierziger Jahren beginnt eine weitere Ausgabe, deren sechster und letzter Band schließlich 1866 erscheint. Daneben laufen die sprachreformatorischen Schriften.

Die von Karadžič gesammelten Volkslieder (Karadžić wurde übrigens zu dieser Sammlertätigkeit besonders durch Kopitars Hinweis auf Goethes Übersetzung der «Asanaginica» [‚Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga'] angeregt [5]) erlangten bald internationale Berühmtheit, denn die damals in Europa herrschende Romantik brachte der Volkspoesie in hohem Maße Verständnis und Bewunderung entgegen. Am eifrigsten setzte sich für die serbischen Volkslieder Jakob Grimm ein, der nicht müde wurde, ihre Vorzüge zu loben. Ihm gelang es auch, Goethe erneut für die Volkslieder zu interessieren, mit dem Erfolg, daß sich Goethe in seiner Zeitschrift «Über Kunst und Altertum» mit einigen Artikeln anerkennend über die serbische Volkspoesie äußerte. Dieses Interesse Goethes an den serbischen Volksliedern veranlaßte wiederum Therese Albertine Luise von Jakob (Talvj), eine Sammlung serbischer Volkslieder zu übersetzen. Später folgte ihr hierin Wilhelm Gerhard, ebenfalls in Verbindung mit Goethe.[6] So wurde die serbische Volkspoesie durch Übersetzungen und Besprechungen weitesten Kreisen zugänglich. Diese internationale Anerkennung der serbischen Volksdichtung konnte nicht ohne Wirkung auf die zeitgenössische serbische Literatur bleiben. Zwar war schon in den zwanziger Jahren ein gewisses Interesse für die Volksdichtung vorhanden, etwa bei Lukijan Mušicki [7] und Jovan Hadžić [8], aber erst nach dem Sieg von Karadžićs Sprachreform, den Belić bereits für das Jahr 1839 ansetzt [9], wurde die Stellung zur Volkspoesie auch für die Literatur der ungarischen Serben zu einer Frage von grundlegender Bedeutung. Seit Karadžićs Polemik mit Hadžić und besonders seit Daničićs «Rat za srpski jezik i pravopis» (Krieg für die serbische Sprache und Rechtschreibung) aus dem Jahre 1847 konnte kein serbischer Schriftsteller mehr an diesen Fragen vorbeigehen. So nahm auch Maletić zu diesem Problem Stellung, vorwiegend im «Kritičskij pregled nagradom uvěnčanog děla Kralь Dečanskij» (Kritische Untersuchung des preisgekrönten Werks ‚Der König Stefan Dečanski'), das 1846 in Novi Sad erschien, und als Rezension eines Epos, das nach dem

---

[5] A. Schmaus, Südslavisch-deutsche Literaturbeziehungen. Deutsche Philologie im Aufriß. Berlin 1957, Bd. II, 406.

[6] Über die Wirkung der serbischen Volkspoesie im einzelnen siehe: Milan Ćurčin, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur, Leipzig 1905, und: Jevto M. Milović, Goethe, seine Zeitgenossen und die serbokroatische Volkspoesie. Leipzig 1941.

[7] vgl. dazu Teodora Petrović, Lukijan Mušicki i naša narodna pesma. Prilozi proučavanju narodne poezije. Beograd 1938, god. V, sv. 1, S. 29—43.

[8] Miraš Kićović, Jovan Hadžić. Novi Sad 1930, S. 240/241.

[9] A. Belić, Vukova borba za narodni i književni jezik. Beograd 1948, S. 62.

Muster und Vorbild der Volkspoesie geschaffen war, die beste Gelegenheit zur Behandlung dieser Frage bot. Vereinzelte Äußerungen zu diesem Thema finden sich noch in einigen Artikeln in der «Colubića» und in der «Podunavka», doch wird das Problem hier nicht in so grundsätzlicher Weise berührt.

Entscheidend für Maletićs Haltung gegenüber der Volkspoesie, ja für seine gesamte Literaturtheorie mit ihrer Bevorzugung der deutschen Klassik, ist der Begriff, den er von der «prosveta» hatte. «Prosveta» (Aufklärung, Bildung, Kultur [10]), das war seit Dositej Obradović das Lieblingswort der serbischen Schriftsteller; was man unter «prosveta» verstand, davon hing auch die ganze übrige Auffassung der Literatur und ihrer Bestimmung ab.

Grundsätzlich bejaht Maletić die Notwendigkeit der «prosveta» und steht damit in der Tradition von Obradović, der es als die vornehmste Aufgabe des Schriftstellers ansah, Lehrer des Volkes zu sein, der den Nutzen für das Volk zum wesentlichen Kriterium schriftstellerischer Tätigkeit erhob und damit für eine utilitaristisch-pädagogische Richtung in der Literatur eintrat, die von der Person des Schriftstellers und seinen subjektiven Gefühlen absah und nur den objektiven Nutzen anstrebte.[11] Maletić begreift, wie alle seine Vorgänger mit Obradović, in der Literatur die eigentliche Trägerin der «prosveta» und fordert, daß jeder sein Teil beitrage zu dieser großen Aufgabe.[12] Schon hieraus ergibt sich, daß der Schriftsteller vor allem den Nutzen seiner Arbeit vor Augen und seine Pflicht gegenüber der «prosveta» fühlen soll. An anderer Stelle formuliert Maletić das noch konkreter: «Jeder Schriftsteller ganz allgemein, sei er Prosaiker oder Poet, Historiker oder Philosoph, hat und soll das Ziel vor Augen haben, daß er wie seinen Zeitgenossen so auch seinen Nachkommen von Nutzen sei und ihnen den Weg zeige, auf dem man zur Welt der Wahrheit und Wissenschaft, zur Bildung und Veredelung der Seele und des Herzens kommt, oder ihnen wenigstens die Schwierigkeiten auf diesem Wege erleichtere.» [13] Doch schon die Worte «zur Welt der Wahrheit und Wissenschaft, zur Bildung und Veredelung der Seele und des Herzens» lassen aufhorchen und deuten darauf hin, daß sich sein «prosveta»-Begriff von dem seiner Zeitgenossen in wesentlichen Zügen unterscheidet.

Maletić faßt den Begriff der «prosveta» nicht national, wie die meisten seiner Zeitgenossen — und darin liegt seine Schwäche, oder besser gesagt, sein Zurückbleiben hinter seiner Zeit, die sich bereits allmählich den Gedanken und Reformplänen Karadžićs geöffnet hatte [14] —, sondern sieht ihn noch ganz im Rahmen der Gedankengänge des 18. Jahrhunderts, dem es darum ging, daß die Dichtung «dem Menschen dienen soll, menschenwürdig zu werden», wobei «Menschenwürdigkeit» hoch über «Volkswürdigkeit» stand.[15] Daher sieht Maletić die «prosveta» als eine übernationale Ange-

---

[10] Da das serbische Wort «prosveta» einen so vielschichtigen Beziehungskomplex bezeichnet, für den das deutsche Wort «Aufklärung» zu bestimmt und begrenzt ist, wird hier von einer Übersetzung abgesehen.

[11] Jovan Skerlić, Odabrane kritike. Zagreb 1950, S. 38 und:
Pero Slijepčević, Šiler u Jugoslaviji. Skopje 1937, S. 59.

[12] vgl. Pod. 1843, Nr. 50, S. 107.

[13] Nešto o našim književnicyma. Golubica II, 1841, S. 15.

[14] vgl. A. Belić, Vukova borba. Beograd 1948, S. 69—71.

[15] Markw. II, 30.

legenheit, die nur im freundschaftlichen Zusammenwirken aller Nationen, im gegenseitigen Geben und Nehmen verwirklicht werden kann. Er drückt das sehr scharf aus in den Worten: «Aber was Volkstum ist, das ist noch nicht Aufklärung» [16], einer Äußerung, die einer Ablehnung Karadžićs gleichkam, und erläutert dann, wie er sich den Weg des serbischen Volkes vorstellt: «Die Entwicklung seiner Seelenkräfte und Fähigkeiten muß auf dem gleichen Wege geschehen, den auch die übrigen Völker gingen: man muß von anderen lernen und es andern nachtun. Die Wissenschaft ist Eigentum der gesamten Menschheit und nicht nur eines Volkes, so wie die Poesie eine allgemeine Feuerstätte ist, an der sich jeder wärmt.» [17] Maletić sieht die Bedeutung der «prosveta» darin, daß sie die Völker verbindet in der gemeinsamen Bewunderung des Schönen und Erhabenen; er sieht als letztes Ziel der serbischen «prosveta», die Freude am Schönen überhaupt zu wecken, frei von allen nationalen Einschränkungen. «Das also, was schön, natürlich und erhaben ist, gilt es zu umarmen, auch wenn es nicht serbisch, sondern ausländisch ist, auch wenn es in unsern Volksliedern nicht erwähnt wird oder sehr viel schlechter.» [18] Auch nur von diesem Standpunkt aus ist es verständlich, daß Maletić jeden Schriftsteller als Dilettanten bezeichnet, der das von ihm aufgestellte Ziel (eben ein Wegbereiter der Wahrheit und Wissenschaft zu sein) aus den Augen verliert.[19] Kosta Ruvarac wird später auf dieses Thema — den Dilettantismus in der serbischen Literatur — näher eingehen.

Wie Obradović im 18. Jahrh. Wissenschaft und Literatur nicht als Selbstzweck betrachtete, sondern als Mittel zur Erreichung eines höheren, vorwiegend moralischen Ziels (Skerlić sagt von ihm: «Wie in seinen Augen die Wissenschaft sich nicht selbst zum Ziel hat, so ist auch die Literatur nur ein Mittel zum allgemeinen geistigen und moralischen Fortschritt» [20], so verbindet auch noch Maletić die «prosveta» mit der Moral, sieht in ihr den Weg zur Veredlung und Bildung des Herzens und der Seele.[13] Obradović jedoch geht von der ihn umgebenden Wirklichkeit aus, von dem tatsächlichen Kulturniveau seines Volkes, er sieht seine Aufgabe vom rein rationalistischen Standpunkt an, will mit praktischen Mitteln die größtmöglichen Erfolge erreichen. Deshalb wählt er aus der westlichen Literatur nur das aus, was ihm für seine Zwecke nützlich erscheint, was dem Verständnis seines Volkes angepaßt ist und seine Wirkung nicht verfehlt.[21] Es geht nicht darum, die Errungenschaften der westlichen Literatur und Wissenschaft vor dem serbischen Volk auszubreiten, sondern mit einfachen Mitteln auf einfache Seelen zu wirken. P. Slijepčević sagt von ihm: «Er denkt an die junge Generation, sie braucht Fabeln mit einer Nutzanwendung, braucht eine leicht eingehende Erzählweise.» [22]

---

[16] K. P., 107.
[17] K. P., 107.
[18] ibid.
[19] vgl. Nešto o našim književnicyma. Golubica III, 1841, S. 15.
[20] Jovan Skerlić, Odabrane kritike. Zagreb 1950, S. 38.
[13] Nešto o našim knjičevnicyma. Golubica III, 1841, S. 15.
[21] Mita Kostić, Dositej Obradović u istoriskoj perspektivi XVIII i XIX veka. Beograd 1952, S. 129.
[22] Pero Slijepčević, Šiler u Jugoslaviji. Skopje 1937, S. 59.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich Maletić grundlegend von Obradović. Er will wohl die «prosveta», den Nutzen für sein Volk, aber er übersieht die tatsächlichen serbischen Verhältnisse und Gegebenheiten, er wendet sich nicht an das Volk im eigentlichen Sinne, sondern an die kleine Schar von Gleichgesinnten, die durch die Gymnasien von Karlovci und Novi Sad gingen, durch die Universität von Budapest. Er sieht die «prosveta» ganz übernational, hat ein Idealbild vor Augen und betrachtet es als die vornehmste Aufgabe seiner Zeit, daß das serbische Geistesleben den Anschluß gewinne an die anderen Völker und mit ihnen gemeinsam den Weg zum Erhabenen und Schönen beschreite. Hierin unterscheidet er sich auch wesentlich von Subotić, der mehr die Richtung von Obradović vertrat (s. u.).

Nicht nur die deutsche Klassik scheint hier auf Maletić eingewirkt zu haben. Den Gedanken einer Veredelung und Bildung des Herzens und der Seele durch die Kunst hat er in dieser Form wohl nicht von Schiller übernommen; die Koppelung dieses Gedankens mit der «prosveta» und der Aufgabe des Dichters deutet auf eine frühere Quelle hin, und zwar auf die rationalistisch-aufklärerische «Allgemeine Theorie der schönen Künste» von Sulzer (1778), die Maletić auch unter den Quellen seiner «Teorija poezije» anführt.

Sulzer zeichnete sich besonders durch die These aus, daß der Staat in Verkennung ihrer Nützlichkeit die Künste und besonders die Schauspielkunst vernachlässige und sich damit eines hervorragenden Mittels begebe, um auf die Massen einzuwirken und sie zu erziehen. Er forderte deshalb öffentliche Schauspiele unter der Obhut des Staates.[23] Diese Forderung entsprang der Überzeugung, daß die Menschen durch wiederholtes Betrachten des Guten und Schönen selbst auf den Weg des sittlich Guten gebracht werden könnten (s. S. 20). Ohne Zweifel waren diese Gedankengänge auch Maletić bekannt, da sich das Sulzersche Werk außerordentlicher Verbreitung erfreute, und haben wahrscheinlich in einem gewissen Grade auf ihn eingewirkt.

Es ist eine andere Frage, wie es Maletić gelang, neben seiner Verehrung für Schiller auch auf Sulzersche Ideen einzugehen, ja ihn nur neben Schiller als Autorität zu erwähnen (wie er es in der Quellenangabe seiner Teorija poezije» tat), denn Schiller bezeichnet in einem Brief an Körner voll Genugtuung sein System des Schönen als den direkten Antipoden der Sulzerschen Theorie (s. S. 21). Doch noch öfter werden wir finden, daß Sulzers Werk einen starken Einfluß auf Maletić ausübte.

Seine Stellung zur Volkspoesie, die ganz seinem «prosveta»-Begriff entspricht, fixiert Maletić in seinem «Kritičeskij pregled nagradom uvěnčanog ‚Kralь Dečanskij, epos u 8 pěsama'» aus dem Jahre 1846. Die Kritik an dem Epos Subotićs, das in vielem eine bewußte Nachahmung der serbischen Volkslieder darstellt, zwang Maletić dazu, auch seine Bewertung der Volkspoesie darzulegen. Spätere Äußerungen in dem Artikel «O narodnoj pesmi: ‚Strahinić bani'» sind nur als Ergänzung zu werten. Aber seine Äußerungen zu diesem Thema im «Kritičeskij pregled» — ohnehin nicht sehr zahlreich — sind leider ziemlich wirr und fast einander widersprechend; so kam Maletić in den Ruf eines Verächters und Gegners der Volkspoesie,[24] einer Haltung gegenüber der Volkspoesie, zu der ihn eine tragische Verirrung führte (D. Živković spricht von einem

[23] Su IV, 111.
[24] Živ., 191, 199.

«tiefen Irrtum hinsichtlich der nationalen Kultur»[25]). Seine Äußerungen über die Volkspoesie rechtfertigen aber nicht ohne weiteres ein solch summarisches Urteil, denn Maletić betont nicht nur den Unwert der Volkspoesie, sondern hat auch Worte der Anerkennung für sie. Seine Grundhaltung ist zwar fern aller Betonung und Verherrlichung des Nationalen, eines Momentes, das für die Wertung der Volkspoesie von ausschlaggebender Bedeutung ist, vielmehr steht er auf dem Boden einer regelbestimmten Ästhetik; aber im Rahmen dieser Ästhetik findet er doch auch einen gewissen Zugang zur Volkspoesie (s. u.). So spricht er von positiven und negativen Seiten der Volkslieder. («So wie alles seine gute und auch seine schlechte Seite hat, so haben dies auch unsere Volkslieder» [26]).

Die negativen Seiten der Volkspoesie stellt Maletić leider klarer heraus als die positiven. Er sieht in folgendem die Schwäche der Volkslieder: «Die Sänger beschreiben in ihnen sehr geschickt und schön die tote Natur in äußeren Zeichen wie ein geschickter Landschaftsmaler, und hier ist auch die Grenze ihrer Kunst: Charakterzeichnung und überhaupt alles, was durch Wissenschaft und langjährige Erfahrung erreicht wird, suche man nicht bei ihnen.»[27] Und an anderer Stelle sagt Maletić: «Unsere Volkslieder im allgemeinen können uns bei diesem Gegenstand (d. h. beim Epos) nicht als Vorbild dienen. In ihnen ist nur einfache Natur, ohne jede Kunst; begrenztes Wissen und begrenzte Erfahrung im bunten schönen Gewand der Einbildungskraft.» [28] Maletić nimmt hier einen Gedanken Hadžićs auf, der im Vorwort zu seiner Übersetzung von Horaz' De arte poetica die Volkspoesie durch die gleiche Beschränkung kennzeichnet.[29] Diese Worte Maletićs zeigen deutlich, welche Schranke ihn von der Volkspoesie trennt: es ist sein Grundprinzip des Gegensatzes von N a t u r und K u n s t, wobei er Kunst als das Höhere und Erstrebenswerte ansieht, das es durch Überwindung der Natur zu erreichen gilt. Dieses Gegensatzpaar bildet einen tragenden Pfeiler seiner Ästhetik, erschwert ihm in dieser Form allerdings nicht nur den Zugang zur Volkspoesie, sondern auch zu Schillers Auffassung des Naiven (s. u.). Maletić kann aber nicht umhin, auch den Volksliedern, obwohl sie «nur» Natur sind, gewisse kunstmäßige Züge zuzugestehen; so fährt er fort: «Und doch wird in den Heldenliedern die Schönheit meistens durch Komparation oder Vergleich beschrieben und nicht durch Aufzählung der einzelnen Körperteile»[30] (wie es bei Subotić der Fall ist). Maletić kritisiert an Subotić, daß er die Schönheit der Andjelina auf zu primitive Weise geschildert habe, nämlich durch einfache Aufzählung all der einzelnen Schönheiten, mit denen er sie ausstattete; dies aber sei eine Technik, die von jedem wirklichen Dichter abgelehnt werde. (Maletić beruft sich dabei auf Lessing[31]). Diese Regel, die Subotić außer acht ließ, findet Maletić in manchen Volksliedern beachtet. «Diese Regel beobachteten manche Dichter unserer Volkslieder, jene Dichter, denen alle Regeln unbekannt waren, die nur ihrer inneren Stimme folgten, wie z. B.

‚Als ich sie sah, meine alte Mutter!
Um mich bewegte sich das Gras.' [32]

---

[25] Živ., 200.
[26] K. P., 106.
[27] K. P., 107.
[28] K. P., 69.
[29] Iovan Hadžić, Děla. U Karlovci 1958, knj. II, 89.
[30] K. P., 69.
[31] K. P., 68.
[32] ibid.

Im Rahmen seiner regelbestimmten Ästhetik erkennt Maletić also auch positive Züge der Volkspoesie an, d.h. die Züge, die mit den Gesetzen seiner Ästhetik übereinstimmen. Er geht darin sogar so weit, einzelne Momente der Volkspoesie als beispielhaft hinzustellen. «Wenn die Form der Schönheit so beschrieben wäre, dann würde sie auch von jenen Personen geschätzt, die dergleichen Gegenstände von einem höheren Standpunkt aus betrachten, die die schöne Kunst jener Achtung und Ehre würdigen, die sie wegen ihres höheren Ursprungs und ihrer Erhabenheit verdient.» [33]

Maletić vertritt die Auffassung, daß nicht die Volkslieder «im allgemeinen» in allem zum Vorbild dienen können, daß man nicht unbedingt alles übernehmen solle, nur weil es in manchen Volksliedern vorkommt und deshalb gut und richtig sein muß.[34] Aber er erkennt dabei auch die positiven Züge der Volkslieder, d. h. die mit einer allgemeinen Ästhetik erfaßbaren und meßbaren Eigenschaften, an und fordert deshalb eine genaue Untersuchung der Volkslieder. «Und deshalb wäre es sehr notwendig und nützlich, wenn sich ein Serbe entschließen würde, alle unsere Volkslieder zu untersuchen, nicht nach der Art des Herrn Jovan Subotić im Letopis nur das Metrum beschreibend, und auch das nur irgendwie, sondern indem er ihren wahren Wert und ihre wahre Schönheit nach den Regeln der Ästhetik erforscht, sowohl in den ganzen Liedern wie auch in einzelnen Stellen; daß er ihre schwache Seite von der guten absondert und das eine wie das andere durch Beispiele bekräftigt, damit jene groben Fehler der äffischen Nachahmer ausgetilgt werden und wenigstens für die Zukunft vorgebeugt werde».[35] Es geht ihm also vor allem um eine Untersuchung der Volkslieder «nach den Regeln der Ästhetik», die eine Bestätigung erbringen soll, daß die Regeln der Ästhetik auch in der Volkspoesie beachtet sind und also auch auf sie angewandt werden können. An diesem Gedanken hält Maletić auch später noch fest und wiederholt ihn noch einmal in seinem Artikel «O narodnoj pesmi: Strahinić ban», dabei die wahrhaft poetischen Vorzüge einzelner Heldenlieder betonend. Er sagt: «Viele unserer Heldenlieder, wie z. B. Dušans Hochzeit, Uroš und die Mrljavčevići, der Tod des Marko Kraljević, der kranke Dojčin, die Hochzeit von Maksim Crnojević u. s. w., sind nicht nur ihrem poetischen Ausdruck, sondern auch ihrem komplizierten Plane nach so schön und wunderbar, daß man nicht weiß, welches man zuerst umarmen soll. Daher glaube ich, daß derjenige unserer Literatur keinen kleinen Dienst erweisen würde, der alle vorzüglichen Heldenlieder nicht nur von der historischen Seite, wie dies Herr Vajunov in der Sedmica vom Jahre 1857 versuchte, sondern auch von der ästhetischen würdig beurteilen würde.»[36]

Die wesentliche Schranke, die Maletić von den frühen serbischen Romantikern wie etwa Vuk Karadžić und teilweise Jovan Subotić trennte, bestand in dem neuen, aus Quellen des Herderismus und der Romantik gespeisten Volksbegriff, den Karadžić in seiner gesamten Tätigkeit vertrat und der der hohen Bewertung der Volkspoesie zugrunde lag. Dieser Volksbegriff zeichnete sich vor allem dadurch aus, daß er Volk,

---

[33] K. P., 68.
[34] K. P., 107.
[35] K. P., 106.
[36] Glasnik Srbskog učenog društva. Beograd 1865, knj. I, 256.

Sprache und Literatur in engste Verbindung brachte [37] und so die Voraussetzung dafür bot, in der Volkssprache und Volkspoesie den Ausdruck des «Volksgeistes» zu sehen. Da Maletić jedoch ganz in den kosmopolitischen Anschauungen der Aufklärung befangen war, die das «Volk» als eigenständiges, werttragendes Element nicht kannte, zudem der Gegensatz von Natur und Kunst (wobei «Volk» natürlich dem Begriff Natur zugeordnet wurde) die Stütze seiner Ästhetik bildete, war ihm der neue Volksbegriff nicht zugänglich. So betrachtete er die neuen Volkslieder vom Standpunkt der normativen Ästhetik und war von daher bemüht, ihre Vorzüge und Grenzen zu erkennen. Natürlich konnte er von einem solchen Standpunkt aus nicht zu einer so hohen Bewertung der Volkspoesie kommen wie seine Zeitgenossen von ihrer Position des herderisch-romantischen Volksbegriffs; im Rahmen seiner Ästhetik jedoch war er auch für die Werte der Volkspoesie empfänglich.

Seine Äußerung über die Grenzen der Volkspoesie klingt sehr hart und ist auch ziemlich unglücklich formuliert; Maletić will damit vielleicht nur sagen, daß es verschiedene Wege der Poesie gibt, solche, auf denen der Instinkt leitet, und solche, die sich Philosophie im weitesten Sinne erschuf. Die Volkspoesie ist Meister in allem, was den Instinkt betrifft und mit ihm geschaffen werden kann (vergl. Zitat 32), und vermag in diesem Rahmen auch einen anspruchsvollen Hörer bzw. Leser zu befriedigen (vgl. Zitat 33); mit den spekulativen Ideen Schillers z. B. zu wetteifern, kann nicht ihre Aufgabe sein, da diese beiden Dinge überhaupt nicht vergleichbar sind.

Maletić wendet sich nicht gegen die Volkspoesie als solche, sondern gegen die Auffassung, daß die Volkspoesie vorbildlich sei in allem, was die Kunst betreffe,[38] und eine absolute Autorität darstelle. Es geht ihm vor allem darum, die Werte der abendländischen Kultur, die sich ihm in den Werken von Homer, Horaz, Shakespeare und Schiller verkörpern, für das serbische Geistesleben nicht zu verlieren. Er äußerst diesen Standpunkt sehr deutlich: «Alle Forschungen, die der menschliche Verstand unter Aufopferung der Gesundheit und des Lebens unternahm, die Geschmacksregeln (von mir gesperrt), die er niederlegte, und der Pfad der schönen Kunst, den er fand und bezeichnete; alle jene erhabenen Beispiele, welche die Genies auf dem Felde der Dichtung und der bildlichen Darstellung zeigten, die die verborgensten Geheimnisse der Natur erfaßt hatten, indem sie ihr Wirken belauschten — dies alles wird mit Finsternis verdunkelt werden und seinen Wert und seine Tugend verlieren im Vergleich mit irgendwelchen Kleinigkeiten und Geringfügigkeiten. Jene erhabenen Erscheinungen in Shakespeare, Schiller, Klopstock und anderen werden für die Serben ein fernes und unzugängliches Land bleiben, in dem alle Harmonie der himmlischen Lieder weder Wert noch Wichtigkeit hat nur deshalb, weil sie nicht serbisch-national ist.» [39]

In dieser Klage Maletićs sind zwei Begriffe nebeneinander gerückt, die gewöhnlich nichts miteinander gemein haben: die «Geschmacksregeln» und die «Genies». Denn die

[37] vgl. dazu Herder: «Wenn jede Nationalsprache sich nach den Sitten und der Denkart ihres Volkes bildet, so muß umgekehrt die Litteratur eines Landes, die ursprünglich und national ist, sich so nach der originalen Landessprache einer solchen Nation formen, daß eins mit dem andern zusammenrinnt.» Sämmtliche Werke (Suphan) Herders, Berlin 1877—1885, Bd. 2, 19.

[38] K. P., 106.

[39] ibid.

«Geschmacksregeln» entspringen dem aufklärerischen Kunstwollen mit seinem Streben nach allgemein verbindlichen Gesetzen,[40] während das «Genie» in der Konzeption der Geniezeit, die diesen Begriff voll entwickelte (Herder usw.), gerade von der Vorherrschaft dieser «Geschmacksregeln» sich zu befreien trachtete.[41] Es wird klar, daß Maletić den Ausdruck «Ženiste» aus der gleichen Quelle wie die «Geschmacksregeln» übernommen hat, nämlich aus der Poetik der Aufklärung, deren spätere Vertreter (Lessing, Nicolai, Garve, Resewitz, auch Sulzer) das Wort «Genie» bereits kannten, allerdings in der Bedeutung: Geschicklichkeit, Fähigkeit anschauender Erkenntnis besitzen.[42] Maletićs Vorwurf gegen den Nationalgeist in der Literatur ist also ganz aus dem Geist der normativen Ästhetik geboren, geht aber durch die Nennung von Schiller und Shakespeare als beispielhafte Erscheinungen über den Rahmen der normativen Ästhetik hinaus (mag er diese Dichter auch falsch verstanden haben, so hielt er mit ihrer Verteidigung doch die Möglichkeit eines richtigen und fruchtbaren Verstehens offen) und weist auf die Gefahr hin, die eine überspitzte und einseitige Betonung des nationalen Elementes in sich birgt, nämlich: «Dem Wertgewinn in der Konzentration auf das Volkstümliche und Nationale entspricht eine gewisse Einbuße hinsichtlich der Vielseitigkeit der Vorbild-Poetik».[43] Vergegenwärtigt man sich aber die damalige Situation der serbischen Literatur, in der die Stellung zur Volkspoesie aufs engste mit der Stellung zu Karadžićs Sprachreform verknüpft war, die wiederum von lebenswichtiger Bedeutung für die Entwicklung der serbischen Literatur war, so wird verständlich, daß Maletićs Haltung und Auffassung, obwohl im einzelnen logisch und anerkennenswert, im ganzen doch nicht zeitgemäß war und den damaligen Anforderungen der serbischen Literatur nicht gerecht wurde.

Es ist auch noch ein zweiter Faktor, der Maletić einer überschwenglichen Verherrlichung der Volkspoesie und besonders allem, was diese Tradition scheinbar aufnimmt, ziemlich zurückhaltend gegenüberstehen läßt.Und zwar ist es der Gedanke des Niveaus. Maletić, mit klassischer Bildung aufgewachsen, konnte es nicht ertragen, dichterische Produkte gutgeheißen zu sehen, nur weil sie im Stil der Volkslieder abgefaßt waren — ohne diese Vorbilder je zu erreichen. Wie schon gezeigt, unterscheidet Maletić zwischen wirklich guten Volksliedern und solchen, die nicht das allgemeine Lob verdienen und daher auch nicht als Vorbild dienen sollten. Es ist nicht die Nachahmung von Volksliedern überhaupt, gegen die er sich wendet, sondern die Nachahmung von schlechten Volksliedern. Aus einigen kritischen Bemerkungen zum «Kralь Dečanskij» wird das deutlich. Nachdem Maletić etwa einige Beispiele aus Volksliedern angeführt hat (positive und negative), fährt er fort: «Solche Lieder können niemals als Vorbild dienen, weil der Verstand sie bei strenger Untersuchung und Vergleichung mit anderen ausgezeichneten Liedern verwirft. Je nachdem der Sänger Fähigkeit, Erfahrung und poetische Begabung besaß, so drückte er sich auch aus; der verfeinerte Geschmack muß eine Grenzlinie ziehen zwischen den guten und den schlechten Liedern und nur die ersten

---

[40] Markw. II, 38.
[41] ibid., 387.
[42] ibid., 169.
[43] Markw. III, 327.

nachahmen.»[44] Mit dieser wiederholten Forderung nach Unterscheidung von wertvollen und wertlosen Volksliedern (die eben die Meinung zum Ausdruck bringt, daß es auch wertlose Volkslieder gibt, eine Meinung die nicht sehr populär war), nimmt Maletić einen Gedanken Goethes auf (ohne allerdings darauf hinzuweisen), der von den serbischen Volksliedern sagt: «Sehen wir aber endlich solche Gedichte geschrieben oder wohl gar gedruckt vor uns, so werden wir ihnen nur alsdann entschiedenen Wert beilegen, wenn sie auch Geist und Verstand, Einbildung und Erinnerungskraft aufregend beschäftigen.[45]

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Maletić nicht gegen die Volkspoesie selbst eingestellt war, sondern ihre Vorzüge — wenigstens zum Teil — erkannte. Er wandte sich lediglich in ziemlich harten Worten gegen die blinde Nachahmung der Volkslieder, gegen ihre Erhebung zur alleinigen Autorität in Fragen der Dichtung, gegen das Verachten aller Werte, welche die europäische Kultur zu bieten hat, und gegen das Sinken des Niveaus dichterischer Produktion im Namen einer nationalen Kunst. Maletićs persönliche Sympathien gehörten ohne Zweifel der Klassik bzw. dem, was er unter Klassik verstand. Da er einerseits stark durch die Poetik der deutschen Aufklärung beeinflußt war (s. auch u.) und noch weithin in ihren Kategorien dachte und urteilte, andererseits die deutsche Klassik, besonders Schiller, in vielem seinen literarischen Geschmack bestimmte (mag er Schiller auch oftmals falsch verstanden haben, s. u.), Maletić also jene Entwicklung zum Nationalen hin ausklammerte, die in der deutschen Literatur durch den «Sturm und Drang» bezeichnet wird, die von der Romantik ausgehenden Impulse ihn aber noch nicht erreichten, so ist bei ihm auch kein Gefühl für die Volksdichtung als Gesamtphänomen zu erwarten. Er verkörpert die rein klassische und übernationale Komponente des Kunstwollens («Menschentum» statt «Volkstum») sehr folgerichtig in seiner Hinwendung zur Aufklärung u n d Klassik[46] und betrachtet so die Volksdichtung als eine mögliche Art der Dichtung unter anderen Arten — wobei er durchaus Wert und auch befruchtende Wirkung zuerkennt —, sträubt sich aber gegen den ausschließlichen Primat der Volkspoesie, wie er nur auf dem Boden einer vollkommen national bestimmten Literaturbetrachtung möglich war.

Seine allgemeinen Ansichten über die Bedeutung und den Gegenstand der Kunst, sowie über die Aufgabe des Dichters und den Weg, den er zur Bewältigung seiner Aufgabe einschlagen sollte, hat Maletć vorwiegend in seiner Kritik der Gedichte von V. Radišić («Kritičeskij pregled stihotvorny proizvoda g. Vukašina Radišića» [Kritische Untersuchung der dichterischen Produkte des Herrn Vukašin Radišić] in Podunavka 1844, Nr. 2—5 und 7—11), und in seiner 1854 erschienenen «Teorija poezije» (Theorie der Poesie) geäußert. Auch einige Gedichte Maletićs enthalten Hinweise auf seine Stellung zu diesem Fragenkomplex. Diese beiden für Maletićs allgemeine Ansichten über die Dichtung grundlegenden Arbeiten unterscheiden sich insofern voneinander, als Maletić in der ersten nur die Gedanken Sulzers und Schillers vertritt — so wie er sie verstand —, während in der zweiten noch weitere Einflüsse spürbar sind, wie noch zu zeigen sein wird.

---

[44] K. P., 109/110.
[45] G. G., 535/36.
[46] Über die vielfältigen Rückgriffe der Klassik auf die Aufklärung vgl. Markw. III, 1-3, 121.

Daß sich Maletić überhaupt in seinen Theorien nach denen europäischer, vor allem deutscher Theoretiker richtete, ist nur eine Folge seines nicht-nationalen «prosveta»-Begriffs, der wiederum durch seinen Bildungsgang hinreichend erklärt wird.

In seiner Kritik der Gedichte von V. Radišić vermischt Maletić in höchst seltsamer Weise die Ideen von Sulzer und Schiller, die eigentlich wenig Gemeinsames haben (s. S. 30, 34—37). Von Schiller übernimmt Maletić vorwiegend Gedanken aus der Abhandlung «Über naive und sentimentalische Dichtung» und aus den «Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen». Maletić macht sich Schillers Unterscheidung des sog. goldenen Zeitalters zu eigen, in dem der Mensch noch in ungestörter Übereinstimmung mit der Natur lebte, und der jetzigen Zeit, in der diese ursprüngliche Übereinstimmung zerstört ist. Maletić charakterisiert — sehr wortreich — diese vergangenen goldenen Zeiten (die übrigens bei Schiller nicht sehr ausführlich dargestellt werden) folgendermaßen: «Aber vergangen sind jene Zeiten, als die Menschen, unschuldigen Kindern gleich, an der Mutterbrust der Natur wie im Traum verweilten, als Gefühle sie nach dem allgemeinen natürlichen Gesetz der Notwendigkeit leiteten; vergangen sind jene Zeiten, als die Dichter nur mit dem Geist ihrer natürlichen Unschuld die Glut des heiligen Fühlens, wie ein elektrisches Feuer, den Herzen der ihnen ähnlich unschuldigen Zuhörer einflößten.»[47] Er folgt dann dem Gedankengang Schillers, daß eine Rückkehr zu diesen goldenen Zeiten nicht möglich sei und die Menschheit also vorwärtsschreiten müsse.[48] «Jetzt kann man nicht mehr zurück: der Weg einer Rückkehr in die Kindheit ist für immer abgeschnitten, man muß vorwärtsschreiten und entweder in die Weite der Dunkelheit und des Irrtums fallen oder mit Hilfe der Kunst und der Wissenschaft eine neue Leiter beschaffen, die uns in eine schönere Welt erheben wird. Die Einfalt der Natur (von mir gesperrt) kann uns jetzt nicht mehr befriedigen; unser im Kampf erhärtetes Herz strebt nach größerem Triumph, nach der Sittlichkeit, nach dem Ideal (von mir gesperrt).»[49] Maletić operiert hier mit den von Schiller übernommenen Begriffspaaren Natur — Kunst und Natur — Ideal, ohne jedoch diese Begriffe und ihre Beziehungen zueinander näher zu bestimmen und sie mit den übrigen Begriffen seiner Theorie, die andern Quellen entnommen sind — wie etwa der Begriff des «Geschmacks» — in Einklang zu bringen.

Als Aufgabe des Dichters gilt Maletić — in Übereinstimmung mit Schiller — die Darstellung des Ideals. (Vgl. dazu Schiller: «Wendet man nun den Begriff der Poesie, der kein anderer ist, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, auf jene beiden Zustände an, so ergibt sich, daß dort in dem Zustande natürlicher Einfalt, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen — daß hingegen hier in dem Zustande der Kultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was auf eins hinausläuft, die Darstellung des Ideals (von mir gesperrt) den Dichter machen muß.» [50])

[47] Pod. 1844, 6.
[48] Sch., 389.
[49] Pod. 1844, 6.
[50] Sch., 352.

Bemerkenswert an Maletićs Ausführungen ist, daß er wohl das Ideal als den Gegenstand der jetzigen (also sentimentalischen) Dichtung proklamiert, aber nicht klar herausarbeitet, was denn eigentlich der Gegenstand der naiven Dichtung war. Die Maletićsche Formulierung, daß die naiven Dichter die «Glut des heiligen Fühlens» in die Herzen ihrer Zuhörer gegossen hätten, legt die Vermutung nahe, daß Maletić die naive Dichtung als eine Kunst ansah, die nur von Gefühlen bestimmt wurde und Gefühle zum Gegenstand hatte. Dies widerspricht vollkommen Schillers Auffassung von der naiven Dichtung und geht an seiner eigentlichen Problemstellung vorbei, bzw. übersieht völlig das Neue, das Schiller in die Literaturtheorie brachte.

Noch bemerkenswerter — und von Schiller noch abweichender — ist die Forderung, die Maletić nicht müde wird, an den Dichter (der bei ihm immer ein sentimentalischer Dichter ist) zu stellen: nämlich die Forderung nach Wissenschaft und Bildung. Er beschuldigt seine Zeitgenossen, die nur ihrem Gefühl folgen, die Kunst erniedrigt zu haben, und verkündet als absolute Wahrheit: «Wie es wahr ist, daß die Gabe der Poesie mit dem Menschen geboren wird und daß ohne sie alle Wissenschaft und alle trockenen Regeln nicht imstande sind, jemanden zum Dichter zu machen, so ist es auch wahr, daß die Gabe der Poesie allein, ohne das notwendige Wissen, ein von Vorurteilen freies Herz und verfeinerten Geschmack nirgends den gewünschten Erfolg bringen kann.»[51] Für ihn führt der Weg zur sentimentalischen Dichtkunst über die Wissenschaften («Nur durch Wissenschaft und große Mühe wird jene große Kunst erreicht»[52]). Er kritisiert an dem Dichter V. Radišić, daß seine Gedichte «ohne jeden Geschmack» [53] wären, und bemerkt: «Die übergroße Begrenztheit seines W i s s e n s und der niedrige Geist der n a c k t e n U n g e s c h l i f f e n h e i t und der ü b l e n E m p f i n d s a m k e i t (von mir gesperrt), die man in jedem seiner Machwerke mehr oder weniger bemerken kann, zeigen sich am deutlichsten in jenen Gegenständen, die durch Verstand und emsige W i s s e n s c h a f t und nicht durch E i n b i l d u n g s k r a f t (von mir gesperrt) erreicht werden. In der Beschreibung solcher Gegenstände wird er uns durch die ungeschliffene und grobe Ausdrucksweise über die Massen lästig»[54], und er rät ihm deshalb, sich zu bilden und seinen Geschmack zu verfeinern, wenn er den Namen Dichter zu Recht tragen wolle.[55] Diese Forderung gilt natürlich nicht nur für V. Radišić, sondern für den Dichter überhaupt. Aus ihr geht klar hervor, daß Maletić als wesentliche Eigenschaften für den Dichter «Wissen» und «verfeinerten Geschmack» ansieht, während er Gefühl und Einbildungskraft als Momente betrachtet, die der Dichtung fast schädlich, auf keinen Fall aber förderlich sind. Er ist also hierin ganz Schüler der Aufklärung. (Vgl. z. B. über die Rolle der Phantasie S. 27—31).

Auch in dem Gedicht «Pěvcu» (Dem Dichter) aus dem Jahre 1841 gibt Maletić in Distichen (die im Serbischen sehr selten sind) dem gleichen Gedanken Ausdruck, nämlich: der Dichter soll vor allem seinen Verstand bilden und sich «mit den Geheimnissen der Musen», das heißt bei Maletić: mit den Regeln der Dichtkunst vertraut machen, er

---

[51] Pod. 1844, 6.
[52] ibid., 7.
[53] ibid., 11.
[54] ibid., 16.
[55] ibid., 43.

soll «weise» sein und «kunstreich», bevor er sich entschließt, «das Wort der Weisheit» zu predigen.[56] Daraus geht gleichzeitig hervor, daß Maletić «Weisheit» als das Wesentliche der Dichtkunst fordert, nicht Schönheit.

Der bei Maletić immer wieder vorkommende Ausdruck «verfeinerter Geschmack» gibt einen Hinweis auf die Quelle, an die sich Maletić bei Verfechtung der Forderung nach Wissenschaft und Bildung anlehnte. Es ist Sulzer, der seine «Theorie der schönen Künste» auf dem gleichen Grundgedanken aufbaute. Sulzer bestimmt den Dichter als Menschen «von feinem Geschmack»[57] und sagt von dem Künstler: «Nur der starke Denker, der zugleich überall das Gute sucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchste Interesse haben, bildet und bearbeitet in seinem Geiste Gegenstände, die den schönen Künsten ihren größten Wert geben.»[58] Und von dem Dichter sagt er: «Es gehört wahrlich viel dazu, dem feinesten und verständigsten Theil einer Nation etwas zu sagen, das auf seine Art zu denken und zu handeln vorteilhaften Einfluß habe. Der Dichter, der sich eines solchen Erfolges schmeicheln will, muß nothwendig über Menschen, Sitten, Handlungen und Geschäfte, entweder schärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er schreibt; oder er muß wenigstens, wenn er sie darin nicht übertrifft, dem, was sie schon wissen und denken, in ihren Gemüthern einen höheren Grad der Lebhaftigkeit und Würksamkeit zu geben wissen, wenn sie anders auf seinen Gesang hören sollen.»[59] Die Ähnlichkeit dieser Gedankengänge mit den von Maletić vertretenen ist unverkennbar, besonders der Gedanke von dem «feinesten und verständigsten Theil einer Nation», für den der Dichter schreiben soll (also nicht für die ganze Nation, nicht für das Volk), hat bei Maletić großen Anklang gefunden, und er vertritt ihn immer wieder, auch in seinen Auffassungen über die einzelnen Gattungen der Poesie. So fordert er von der Lyrik z. B., daß sie allgemein menschliche Gefühle ausdrücke, die «jede gebildete menschliche Person»[60], also auch nur den «feinesten und verständigsten Theil einer Nation» ansprechen.

Notwendig muß sich Maletić damit aber in Gegensatz zu Schiller stellen. Maletić macht zwar den Ansatz dazu, Schillers Gedanken aus den «Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen» aufzunehmen, wenn er die Dichtung als jenen Tempel bezeichnet, «in dem sich unsere getrennten Kräfte — die empfindsamen und die geistigen — durch die Übermacht des erhabenen Gefühls vereinen und unsere Seele sich auf der feurigen Leiter zur anfänglichen Schönheit und zur ursprünglichen Quelle alles Schönen und Guten erheben sollte» [61], doch handelt es sich nur um eine rein formelle Übereinstimmung mit Schiller, denn schon die Formulierung selbst mit ihrer Postulierung der «Übermacht des erhabenen Gefühls» als Mittel zur Vereinigung von Gefühl und Verstand (der Ausdruck «duševna sila» bei Maletić ist in der Gegenüberstellung zu «ćuvstvena sila» wohl im Sinne von geistig, verstandesmäßig zu verstehen) zeigt, wie wenig er Schiller verstanden hat; bei Schiller ist es der «ästhetische Zustand» — der von dem

---

[56] Djordje Maletić, Pesme. Beograd 1849, S. 26.
[57] Su I, 336.
[58] Su III, 84.
[59] Su I, 339.
[60] K. P., 40.
[61] Pod. 1844, 6.

erhabenen sehr verschieden ist —, in dem diese Vereinigung sich vollzieht. Schiller kennzeichnet diesen Zustand und seine Bedingungen im zwanzigsten Brief folgendermaßen: «Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmung den physischen, den Zustand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muß man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den ästhetischen heißen.»[62]

Crece kristallisiert Schillers Grundgedanken so heraus: «Diese Gleichgültigkeit, die, wenn sie auch noch nicht reine Form, so doch auch nicht mehr reine Materie ist, gibt der Kunst ihre erzieherische Kraft; sie öffnet den Weg zur Sittlichkeit nicht durch Predigen und durch Überreden, überhaupt nicht durch irgend ein Bestimmen, sondern dadurch, daß sie den Menschen in den Zustand der Bestimmbarkeit versetzt.»[63]

Von einem solchen Gedankengang kann bei Maletić nicht die Rede sein, wenn er den Zustand der serbischen Poesie und auch die Ursachen, die seiner Meinung nach dazu führten, mit den Worten geißelt, daß die serbische Poesie «unsere Kräfte mehr entzweit, in die Grenzen der schlechten Empfindsamkeit zurückführt und dadurch billigerweise unsere Seele und unser Herz von sich abzieht. Deshalb, weil man bei uns fälschlich glaubt, daß man auch ohne Wissenschaft zum Dichter wird und daß derselbe im Ausdruck seines Gefühls sich an keinerlei Regeln zu halten braucht, weil ihm seine Gefühle selbst als Regel dienen, ist diese so schöne Kunst so sehr erniedrigt, daß die wissenschaftlichen Köpfe viel Mühe und Schweiß ausstehen werden, bis sie sie auf den ihr angemessenen Platz bringen.» [64] Nimmt man noch eine Äußerung Maletićs aus dem Artikel «Nešto o našim književnicyma» (Etwas über unsere Schriftsteller) in der «Golubica» hinzu, nämlich: «Der Verstand muß der Phantasie ihre Grenzen bezeichnen und sie überall leiten, wenn der an Blüten reiche Frühling zu seiner Zeit süße Früchte tragen soll»[65] (vgl. dazu Schiller: «Über diese [die Sphäre des sinnlichen Triebs und des Formtriebs] zu wachen und einem jeden dieser beiden Triebe seine Grenzen zu sichern, ist die Aufgabe der Kultur, die also beiden eine gleiche Gerechtigkeit schuldig ist und nicht bloß den vernünftigen Trieb gegen den sinnlichen, sondern auch diesen gegen jenen zu behaupten hat» [66]), dann wird ganz klar, daß er das eigentliche Anliegen Schillers, nämlich die ursprüngliche Harmonie, d. h. das Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Vernunft, im Ideal wieder herzustellen, gar nicht erfaßt hatte[67] (obwohl er es auch einmal als das Ziel der Dichtkunst bezeichnete, «die in uns zerstörte heilige Harmonie wieder herzustellen»[68]), sondern mit seiner Betonung der Vernunft in der Ästhetik der Aufklärung steckenblieb (s. S. 27—31).

---

[62] Sch., 250.
[63] Benedetto Croce, Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks. Leipzig o. J., S. 276/277.
[64] Pod. 1844, 6.
[65] Golubica III, 1841, S. 18.
[66] Sch., 222.
[67] vgl. dazu auch Živ., 179.
[68] Pod. 1844, 6.

In der Ästhetik Maletićs, wie sie sich im «Kritičeskij pregled stihotvorny proizvoda g. Vukašina Radišića» darstellt, bleiben die von Maletić gebrauchten Begriffe Natur, Kunst, Ideal, Harmonie unbestimmt, über die Bedeutung der Phantasie finden sich einander widersprechende Äußerungen, auch die Stellung des Geschmacksbegriffs in diesen Theorien ist nicht klar umrissen. Allein der Primat der Vernunft wird deutlich zum Ausdruck gebracht. Diese Ästhetik ist der Niederschlag verschiedenartiger Einflüsse (vor allem Sulzers und Schillers), die zu keiner Einheit zusammengefügt wurden. Man ist versucht zu sagen, daß die Ästhetik Maletićs die Gedanken Sulzers in der Einkleidung in Schillersche Formulierungen enthält.

Diese Ästhetik sieht in den Grundzügen folgendermaßen aus: Die Dichter des goldenen Zeitalters waren unentwickelte und ungebildete Menschen (warum Maletić hier den Ausdruck goldenes Zeitalter übernimmt, ist bei seiner Vorstellung davon allerdings nicht verständlich), die nur in der Gefühlssphäre lebten und deren Dichtungen auch vorwiegend von Gefühlen getragen wurden. Diese Dichtung ist als eine niedere Art zu betrachten. Die neuere Dichtung hingegen sieht ihre Aufgabe nicht in der Darstellung von Gefühlen, sondern in der Darstellung des Ideals. Die Fähigkeit zur Darstellung des Ideals erwirbt sich der Dichter durch Studium der Wissenschaften und Ausbildung eines feinen Geschmacks, denn das Ideal besteht in der Herrschaft der Vernunft über die Sinnlichkeit. Diese Dichtung ist, vom Standpunkt der intellektuellen Entwicklung aus gesehen, eine höhere Stufe.

Der eigentliche Grund für eine derartige Interpretation von Schillers Gedanken liegt darin, daß Maletić nicht erfaßte, was das Wesentliche des Naiven und damit auch der naiven Dichtung für Schiller war (eben die von Natur aus gegebene Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft) und so auch nicht die Voraussetzungen besaß, um das von Schiller aufgestellte Ziel (die im Ideal wiederhergestellte Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft) zu erkennen. Der Schillersche Gegensatz: Darstellung der Wirklichkeit — Darstellung des Ideals verwandelte sich ihm in den Gegensatz: Vorherrschaft des Gefühls (ungebildet) — Vorherrschaft der Vernunft (gebildet).

In seiner «Teorija poezije» (Theorie der Poesie), die zehn Jahre nach dem Artikel in der «Podunavka» erschien, äußert Maletić weitere allgemeine Gedanken über die Dichtkunst und ihre Aufgabe. Schon der Untertitel «aus verschiedenen Quellen geschöpft" deutet darauf hin, daß hier der Rahmen weiter gespannt ist und Maletić sich nicht nur zum Vertreter Schillerscher Ideen macht (wie er es im «Kritičeskij pregled stihotvorny poizvoda g. Vukašina Radišića» tat, Schiller allerdings gründlich mißverstehend), sondern zum Anwalt aller möglichen Theorien, die damals einigen Einfluß besaßen. Wie heterogen die Einflüsse sind, die hier zusammenkommen, zeigen seine Quellenangaben. Neben Lessing (1729—1781), Schiller (1759—1805), Hegel (1770 bis 1831) und dem Hegelianer Vischer (1807—1887) werden der Theologe Dursch erwähnt (mit seiner «Ästhetik auf dem christlichen Standpunkte»), Sulzer (1720 bis 1779), der Antipode Schillers, der noch weitgehend der Aufklärung angehört, Aloys Schreiber, der zu dem «um den Veteranen der nachwirkenden Aufklärung J. H. Voss gescharten Kreis» [69] gehörte, und Götzinger (1799—1856), der in etwa noch die Richtung der Klassik vertritt. Im Text werden auch noch Solger (1780—1819), Schelling

[69] Markw. III, 619.

(1775—1854) und A. W. Schlegel (1767—1845) erwähnt, die sich eindeutig zur Romantik bekennen. Maletićs Quellen umfassen den Zeitraum von 1767 (Hamburgische Dramaturgie) bis zum Erscheinen der «Teorija poezije» (Götzinger, Deutsche Dichter und Vischer, Ästhetik), also fast ein ganzes Jahrhundert, in dem sich ohne Zweifel ein großer Wandel hinsichtlich der Ansichten über die Dichtkunst vollzog. So ist es nur zu verständlich, daß Maletićs Poetik höchst uneinheitliche Tendenzen aufweist.

D. Živković führt in seinen «Počeci srpske književne kritike (Die Anfänge der serbischen Literaturkritik) an, daß Maletić seine Poetik weitgehend nach der Ästhetik von Vischer gearbeitet habe.[70] Diese Behauptung scheint mir nicht haltbar, da die Ästhetik von Vischer zwar 1846 zu erscheinen begann, aber die Dichtkunst im letzten Band behandelt wird, der erst 1857 herauskam, drei Jahre nach Maletićs «Teorija poezije». Maletić konnte aus Vischer nur ästhetische Überlegungen allgemeiner Art und die Bestimmung des Tragischen schöpfen, beides Gegenstände, die bereits in den ersten drei Bänden der Vischerschen Ästhetik behandelt werden. In diesem Zusammenhang finden sich bei Maletić auch tatsächlich einzelne Hinweise auf Vischer, in den Kapiteln über die epische, lyrische und dramatische (mit Ausnahme der tragischen) Poesie fehlen sie jedoch vollständig.

Der allgemeine Aufbau von Maletićs Poetik erinnert dagegen noch sehr stark an eine Poetik aus dem 18. Jahrhundert, und zwar an «Johann Georg Sulzers Theorie der Dichtkunst. Zum Gebrauch der Studirenden bearbeitet von Albrecht Kirchmayer, öffentlichem Lehrer der Beredsamkeit auf dem Kurfürstl. Schulhause zu München. München 1787». So der vollständige Titel. Es handelt sich hierbei um eine Bearbeitung von Sulzers «Allgemeiner Theorie der schönen Künste", und zwar so, daß aus Sulzers Kunstlexikon alles das, was sich auf die Dichtkunst bezieht, herausgezogen und in systematischer Form dargestellt wurde. Vergleicht man die sehr ausführliche Inhaltsübersicht dieses Werks mit der von Maletićs Poetik, so fallen weitgehende Übereinstimmungen in der Anordnung des Materials auf. Maletić hat nur die «Einleitung» und die «Allgemeine Theorie der Dichtkunst» sehr stark gekürzt und zu einem Einleitungskapitel zusammengefaßt. Außerdem beginnt Maletić mit der epischen Dichtung, schiebt dann die lyrische ein und behandelt als letzte die dramatische, während Kirchmayer mit der lyrischen beginnt und dann die epische und dramatische folgen läßt. Die Unterabteilungen zeigen jedoch viele Übereinstimmungen.

Eine Abweichung von dieser reichlich veralteten Vorlage bedeutet bei Maletić die Einbeziehung der Romanze und Ballade in die Rubrik der epischen Dichtung; eine Anordnung, die von Bouterwek (1765—1828) in seiner «Ästhetik» (1806) eingeführt und dann in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts häufiger übernommen wurde.[71]

Sehr interessant sind auch bei Maletić die historischen Rückblicke am Schluß der Darstellung einer jeden Gattung, die mehr oder weniger ausführliche Würdigungen und Besprechungen der hervorragendsten Werke aus der betreffenden Gattung bringen. Dies ist eine Praxis, die (im Rahmen der von Maletić zitierten Quellen) nur in der Poetik von Kirchmayer geübt wird. Maletić erweitert diese historischen Beilagen, indem er auch die deutschen Klassiker darin aufnimmt, die natürlich bei Kirchmayer

[70] Živ., 310.
[71] Markw. III, 392.

nicht aufgeführt werden konnten; bei den älteren jedoch hält er sich weitgehend an Kirchmayer.

All dies deutet darauf hin, daß Maletić sein Vorbild in der schulbuchmäßigen Bearbeitung des Sulzerschen Werkes sah, die letzten Endes seinen Intentionen auch am ehesten entsprach, denn auch seine Poetik war ja als Schulbuch gedacht.

Maletić hält den Teil seiner «Teorija poezije", welcher der Ästhetik und der eigentlichen Grundlage seiner Poetik gewidmet ist, unverhältnismäßig kurz. Er besteht aus den mit «Uvod» (Einleitung) und «Poezija» (Poesie) bezeichneten Kapiteln und umfaßt insgesamt zehn Seiten. Auf diesen zehn Seiten baut Maletić eine Ästhetik zusammen aus den Ideen von Sulzer, Schiller, Hegel, Vischer, Dursch und Götzinger! Dies ist nur möglich, indem er einzelne Zitate aneinanderreiht, von jedem Autor etwas, ohne Rücksicht darauf, welche Richtung die zitierten Ästhetiker vertreten.

Maletić beginnt seine Ausführungen mit der Unterscheidung von Wirklichkeit und Ideal und erklärt (in Anlehnung an Hegel, den er zitiert) die ideale, d. h. die wahre, vollkommene Schönheit für den Gegenstand der Kunst. «Daher ist der Gegenstand der Kunst die Schönheit, aber nicht die natürliche, begrenzte, unvollkommene, sondern die ideale, von den natürlichen Mängeln gereinigte, unbegrenzte, vollkommene Schönheit.» [72] Dann gibt Maletić eine Definition des Schönen, und zwar nach dem Hegelianer Vischer: «Das Schöne ist die durch den Geist erzeugte und in ein äußeres Material niedergelegte Umbildung der sinnlich begrenzten Erscheinung zum reinen Ausdruck der Idee.» [73] Maletić folgert daraus, daß das Schöne Idee und Form haben müsse, die einander zu entsprechen haben, und erklärt die Idee als den Inhalt der Kunst: «Die Idee ist der Inhalt der Kunst, ihre Form ist die begrenzte Gestalt.» [74] Damit bewegt er sich im Rahmen von Hegels Kunstphilosophie.[75] Er geht dann zum Ideal über und formuliert: «Die subjektiv verwirklichte Idee heißt Ideal.» [76] Bei Vischer heißt es darüber: «Das Ideal ist die subjektive Verwirklichung des in § 14 aufgestellten Begriffs des Schönen durch die Phantasie.» [77] Und § 14 lautet: «Das Schöne ist also die Idee in der Form begrenzter Erscheinung.» [78] Maletić beraubt also die Definition von Vischer des Wesentlichen, indem er die Rolle der Phantasie unterschlägt.

Er gibt dann — im Anschluß an die eben zitierte Formulierung von Vischer — eine Definition der Idee nach Hegel als «vollkommene Einheit von Vorstellung und Wirklichkeit.» [79] Maletić legt somit die Hegelsche Definition der Idee der Definition des Ideals von Vischer zugrunde, obwohl Vischer gegen Hegels Ideenbegriff heftig polemisiert.[80]

In der Auseinandersetzung darüber, wie das Ideal geschaffen werde, verläßt Maletić Vischer und die hegelianische Auffassung überhaupt. Er erklärt: «Bei der Schaf-

---

[72] T. P., 1.
[73] Vischer III, 135; T. P., 2.
[74] T. P., 2.
[75] Croce, 289.
[76] T. P., 2.
[77] Vischer II, 425.
[78] Vischer I, 52.
[79] T. P., 2.
[80] Vischer I, 53—55.

fung des Ideals sind zwei Geisteskräfte wirksam: der Verstand und die Phantasie.»[81] Bei Vischer heißt es darüber: «Durch diese Tätigkeit der Phantasie, und nur durch sie entsteht die reine Schönheit, welche nun Ideal heißt im Sinne des zunächst innern Bildes, das der Geist als sein durch Umbildung eines Naturschönen frei geschaffenes Werk sich in vollendeter Objektivität gegenüberstellt.»[82] Maletić jedoch, dem eine solche Betonung der Phantasie zuwider ist (er definiert den Begriff «Phantasie» auch nirgends genauer, obwohl eine solche Definition bei der starken Wandlung, die gerade dieser Begriff von Baumgarten bis Hegel erfuhr, außerordentlich notwendig wäre), wendet sich Dursch zu, der seiner Forderung nach Vorherrschaft des Verstandes mehr entspricht, und zitiert von ihm: «Die Vernunft ist die Möglichkeit der Ideen, sie macht uns des Überirdischen und Vollkommenen bewußt, sie ist das Licht des Lebens und, sozusagen, der Geist Gottes im Menschen.»[83] Bei Dursch heißt es allerdings nur: «Die Vernunft ist daher auch das Vermögen der Iden.»[84] Für Maletić ist es die Vernunft, welche die Ideen findet,[85] der Phantasie gestattet Maletić nur, der mit der Vernunft gefundenen Idee eine Form zu leihen. Diese Form oder Gestalt der Idee ist aus einzelnen Teilen der Wirklichkeit genommen, muß aber durch die Kraft der Phantasie so zusammengefaßt sein, daß sie als ein Ganzes ercheint.[86] Maletić vermag also nicht, sich zur Höhe des Hegelschen Phantasiebegriffs zu erheben, von dem Croce sagt: «Die künstlerische Phantasie ist nicht die Einbildung, die nur passiv und rezeptiv ist, sie bleibt nicht bei den Formen der sinnlichen Wirklichkeit stehen, sie dringt bis zur inneren Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen.»[87], sondern sieht in der Phantasie nur den Widerpart der Vernunft, welche es um jeden Preis zu verteidigen gilt.

Maletić fährt jedoch fort: «Das Schaffen von Idealen ist nicht Sache eines jeden Menschen, es ist eine seltene Gabe, die, sozusagen, nur die Lieblinge und Auserwählten aus der Hand des himmlischen Vaters empfingen und die durch keine Wissenschaft und keine Mühe ersetzt werden kann. ... Diese Gabe heißt sonst Genie.»[88] (Über Maletićs Geniebegriff s. S. 39). Maletić spricht dann von der Begeisterung, die den Dichter in seltenen Stunden heimsucht, vergißt aber nicht die Einschränkung zu machen: «Aber bei aller Begabung wird vom Künstler doch allseitiges Wissen, vielfältige Erfahrung, Überlegung, Übung und Mühe gefordert, damit er etwas Vollkommenes ausführe.»[89]

Unter Ideal versteht Maletić also — sofern es bei seinen verschiedenartigen Äußerungen und Quellen überhaupt möglich ist, das festzustellen — die mit der Vernunft gefundene Idee des Schönen, der die Phantasie einen Körper leiht. Der Akzent liegt hierbei wieder auf der Vernunft, eine Auffassung, die Maletić schon in seiner Kritik der Gedichte von V. Radišić vertrat. Dieses Ideal ist der Gegenstand der Kunst. Gleich-

---

[81] T. P., 4.
[82] Vischer II, 424/425.
[83] T. P., 4.
[84] Dursch, Ästhetik. Stuttgart und Tübingen 1839. S. 69.
[85] T. P., 4.
[86] T. P., 5.
[87] Croce, 289/290.
[88] T. P., 5.
[89] T. P., 5/6.

zeitig setzt Maletić jedoch das Schaffen eines Ideals der dichterischen Begeisterung gleich und verwendet den Begriff des Genies, hebt aber auch dabei wieder die Notwendigkeit eines «allseitigen Wissens» hervor. Wie er sich das Verhältnis von Vernunft und Sinnlichkeit (bei ihm «Gefühl») dachte, ist unter diesen Umständen kaum noch festzustellen, da er in der «Teorija poezije» — im Unterschied zu den Darlegungen in der «Podunavka» — in der Beurteilung dieses Verhältnisses hin und herschwankt, seine Betonung der Vernunft, des Verstandes aber kaum vollständig aufgegeben hat; sicher ist nur, daß ihm Schillers Gedanke einer vollkommenen Harmonie immer fremd blieb und er ihn nie ganz erfaßte, wie er sich auch der hegelianischen Auffassung von der Phantasie und ihrer vorherrschenden Rolle in der Kunst nicht anschließen konnte.

In einer kurzen Vorrede geht Maletić noch auf die Bedeutung der Poesie ein und vor allem auf ihre Wirkung und ihren Nutzen. Er sagt: «Die Poesie ist eine Feuerstatt, an der sich das Herz und der Geist erwärmt, sie ist ein Fegefeuer der Gefühle und eine Vermittlerin zur Aussöhnung des Herzens und des Verstandes. Alles, was in dem feurigen Herzen des Künstlers auflodert, was in seinem Geiste (von mir gesperrt) erglänzt, das geht ungewandelt in Herz und Geist des Zuhörers über und zieht ihn mit unwiderstehlicher Kraft zum Schönen, Guten und Erhabenen.» [90] (Hier gebraucht Maletić also die Begriffe Herz - Geist nicht im Sinne einer Antithese, sondern als nebengeordnete Elemente, es ist jedoch nicht zu ersehen, welchen Inhalt er mit dem Begriff «Herz» verbindet, ob er ihn wirklich dem Gefühl zuordnet oder mehr im Sinne des aufklärerischen «sentiment» sieht. Vgl. S. 16). Hält man dagegen, was Schiller «über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen» sagt, nämlich: die wohlgemeinte Absicht, das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen, die in der Kunst schon so manches Mittelmäßige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet. Um den Künsten einen recht hohen Rang anzuweisen, um ihnen die Gunst des Staats, die Ehrfurcht aller Menschen zu erwerben, vertreibt man sie aus ihrem eigentümlichen Gebiet, um ihnen einen Beruf aufzudringen, der ihnen fremd und ganz unnatürlich ist.» [91], so wird klar, daß Maletić in seiner Bestimmung der Poesie nicht Schiller gefolgt ist, sondern mit seiner Betonung des moralischen Nutzens der Poesie aus einer früheren Quelle schöpft. Eine andere Äußerung Maletićs zeigt — schon in ihrer Formulierung — noch deutlicher den Abstand zu Schiller. «Der größte Nutzen der Poesie besteht also darin, daß sie in der sittlichen Welt die allgemeinen Kräfte in Bewegung setzt, mit denen Fortschritt, Frieden und Wohlstand erhalten werden, wie z. B. das Gefühl für Gerechtigkeit, Ehre, Freiheit, Vaterlandsliebe usw., und deshalb schenkten ihr auch Weise und Herrscher ihre Aufmerksamkeit.» [92] Der Urheber dieses Gedankens ist ohne Zweifel Sulzer, der gerade durch diese Verbindung von Kunst und moralischem und staatsbürgerlichem Nutzen traurige Berühmtheit erlangte.[93] Maletić, der die Kunst in direkten Zusammenhang bringt mit Gerechtigkeitsgefühl, Ehre und Vaterlandsliebe, ist unendlich weit von Schiller entfernt, der nicht müde wird, gegen diese Auffassung zu

[90] T. P., 9.
[91] Sch., 454.
[92] T. P., 11.
[93] vgl. Sulzer III, 59; 441—446.

protestieren, und immer wieder betont: «Nur indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohltätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem sie ihre völlige Freiheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen.» [94]

Zu Beginn des ersten Hauptteils, der «Nauka o pesmotvorstvu» (Lehre von der Dichtkunst), gibt Maletić noch eine Einteilung in subjektive und objektive Poesie, je nach dem Anteil des Dichters an seinem Gegenstand. «Die Tätigkeit unseres schöpferischen Geistes in der Poesie hat zwei Erscheinungsformen: objektiv und subjektiv. Wenn der Dichter seine Materie aus der äußeren Welt nimmt, wenn er irgendein höheres Wesen außerhalb seiner selbst darstellt, dann entsteht die objektive und sachliche Poesie; wenn er die Materie aus sich selbst nimmt, aus seinem Fühlen und Denken, wenn er die Materie aus sich selbst nimmt, aus seinem Fühlen und Denken, wenn er die schöneren Momente seines inneren Wesens darstellt, dann entsteht die subjektive oder persönliche Poesie. Zur sachlichen Poesie gehören die epische und dramatische Poesie, zur persönlichen die lyrische und didaktische.» [95] Mit dieser Einteilung folgt Maletić im wesentlichen wohl Götzinger, der schreibt: «Der Dichter nimmt entweder die äußere Welt zum Gegenstand seiner Darstellung oder die innere Welt seines Gemüthes. Er schildert entweder das, was ihn zur Darstellung bewegt, sei es das Menschenleben überhaupt, oder die Natur oder er selbst; oder er schildert das, was in seinem Gemüthe vorging, als jenes Leben auf ihn einwirkte. Im ersten Falle tritt der äußere Gegenstand in den Vordergrund, der Dichter selbst in den Hintergrund, im zweiten Fall ist die eigenthümliche Auffassungsweise des Dichters für uns die Hauptsache. Nach dieser Behandlung des Gegenstandes theilt man die Dichter in erzählende (epische) und lyrische. Der erzählende Dichter stellt die fortschreitende Menschenthätigkeit selbst dar, der lyrische seine Empfindungen; jener belebt die äußere Gestalt, dieser gestaltet das innere Leben.» [96] Im Unterschied zu Götzinger jedoch, der nur von «Gemüth» spricht, ordnet Maletić dieser Kategorie auch den Verstand zu und rechnet die didaktische Dichtung so zu der subjektiven.

Vergleicht man die allgemeinen Theorien über die Dichtkunst in der Kritik der Gedichte von V. Radišić und in der «Teorija poezije» miteinander, so läßt sich in Maletićs Ansichten eine gewisse Entwicklung feststellen. Von Schillers Ideal-Begriff, den er nie recht erfaßte und der deshalb auch keine klare Gestalt bei ihm annahm, wendet sich Maletić ab und formuliert das Ideal als Gegenstand der Dichtung in den Wendungen der hegelianischen Kunstphilosophie. Doch schon in der Diskussion um den Weg zu diesem Ideal verläßt er wieder den Hegelianismus, um seine Forderung nach Vorherrschaft des Verstandes zu retten, und zeigt damit, daß ihm auch die hegelianische Kunstphilosophie nicht geistiges Eigentum wurde. Seine Verbindung der Kunst mit der Moral und seine Betonung des Verstandes und der Wissenschaften als tragendes Element in der Dichtung weisen eindeutig darauf hin, daß Maletić recht eigentlich in der Ästhetik der deutschen Aufklärung verwurzelt war und gedanklich nie über sie hinauskam; er benutzte wohl formale Wendungen der deutschen Klassik, machte

---

[94] Sch., 455.
[95] T. P., 15.
[96] M. W. Götzinger, Deutsche Dichter. Bd. I, 59—60.

sich einzelne Gedanken von Schiller zu eigen, im Grunde aber blieb er der deutschen Aufklärung verhaftet, jedenfalls in den allgemeinen Ansichten über Aufgabe und Bedeutung der Kunst. Von hier aus wird auch seine Stellung zur Volkspoesie und sein Verhalten zur Forderung einer nationalen Grundlegung der modernen serbischen Literatur verständlich, denn der Kosmopolitismus, die Vorbildpoetik und das Humanitätsstreben der Aufklärung kamen einer nationalen Dichtung nur wenig entgegen und förderten weit eher die Einsicht in die Grenzen einer solchen Dichtung.

B. Jovan Subotic

Vielschichtiger und in ihren Quellen vielfältiger sind die Ansichten über den Sinn und die Aufgabe der serbischen Literatur von Maletićs Zeitgenossen Jovan Subotić. Da Subotić schon in relativ jungen Jahren Mitarbeiter des Serbskij Narodnyj List [97] (seinen ersten Artikel veröffentlichte er hier 1837, also im Alter von zwanzig Jahren) und später Redakteur des Letopis wurde, [98] bot sich ihm die beste Gelegenheit, in einer Reihe von Artikeln zu Fragen der serbischen Literatur Stellung zu nehmen. Seine Ansichten über die Aufgabe der serbischen Literatur äußerte er vorwiegend in den beiden Artikeln «Nekoliko rěčij za srbskog spisatelja» (Einige Worte für den serbischen Schriftsteller) im Serbskij Narodnyj List für das Jahr 1841 und «Něke čerte iz pověstnice serbskog knjižestva» (Einige Züge aus der Geschichte der serbischen Literatur) im Letopis für 1846, knj. 75—76, aber auch in Briefen, Gedichten und Polemiken im Letopis finden sich Gedanken zu diesem Thema. Daneben spiegeln sich seine Theorien auch in den Urteilen seiner Zeitgenossen und Nachfahren über ihn und seine dichterische Produktion; besonders aus den Zagreber Theaterkritiken (aus den Jahren 1863 und 1864) läßt sich seine Stellung — über den Umweg seiner Wirkung auf das geistige Leben seiner Zeit — deutlich abnehmen. Beide, die Äußerungen von Subotić selbst und auch die Einschätzung seiner Stellung zur Literatur durch andere, deckt sich in den Grundzügen.

Wie bei Maletić sein Begriff der «prosveta» den Schlüssel zum Verständnis seiner Literaturtheorie bildet, so ist auch bei Subotić der «prosveta»-Begriff von entscheidender Bedeutung und zeigt den Unterschied auf, der in theoretischer Hinsicht zwischen diesen beiden ersten Theoretikern der serbischen Literatur besteht. Während

---

[97] Serbskij Narodnyj List, 1835 von Teodor Pavlović in Budapest als Wochenzeitung gegründet, gehörte nach den von 1813 bis 1822 in Wien erscheinenden Novine Serbske und den seit 1834 in Belgrad erscheinenden Novine Srbske zu den ältesten serbischen Zeitungen und war in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrh. von großer Bedeutung für das serbische Geistesleben.

[98] Serbskij Lětopis, 1825 von Djordje Magarašević in Budapest gegründet, um die Wissenschaft und die Idee der slavischen Wechselseitigkeit zu verbreiten (vgl. Branko Magarašević, Georgije M., Heidelberg 1933), war die erste serbische, ja überhaupt die erste südslavische periodische Zeitschrift, stellte bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts die wichtigste serbische Zeitschrift dar und ist bis heute das wesentlichste literarische Organ der Serben in der Vojvodina. Nach Magarašević waren u. a. Jovan Hadžic, Teodor Pavlović, Jovan Subotić, Jakov Ignjatović Redakteure des S. L.

Maletić seinen «prosveta»-Begriff ganz an der Populärphilosophie der deutschen Aufklärung orientiert (s. S. 33—35) und ihm dadurch weitgehende Einheitlichkeit sichert, ist Subotićs «prosveta»-Begriff sehr viel komplexer, da er durch die verschiedensten Quellen gespeist wurde.

Wie Maletić, so geht auch Subotić vom Erziehungsoptimismus der Aufklärung aus — soweit sich dieser Begriff bei der damaligen Lage des serbischen Volkes anwenden läßt. Sein erster Artikel im Serbskij Narodnyj List «O Vospitaniju» (Über die Erziehung) zeigt mit seiner Betonung der Notwendigkeit einer Erziehung («Was für den Körper die Nahrung ist, das ist für unsere bewußte Natur die Erziehung; wie also die Nahrung für unser körperliches Leben notwendig ist, so ist auch die Erziehung notwendig für unser geistiges Leben» [99]) deutlich die Spuren des aufklärerischen Erziehungsstrebens, das auf die menschliche Natur, die Menschheit, nicht auf die Nation, das Volk gerichtet war (s. S. 33 f). Auch für Subotić ist das Ziel der Erziehung zunächst der gute Mensch und Bürger, ohne jeglichen nationalen Akzent: «Ein dankbares Geschöpf, ein sittsamer Nachwuchs, ein guter Mensch, ein wahrer Bürger: ich glaube, daß diese Bestimmungen nach der Meinung aller das Ideal eines edelmütigen Menschen ausmachen.» [100] Dieses von Subotić bezeichnete Ideal entspricht im wesentlichen dem, das schon Dositej Obradović zu verkünden nicht müde wurde, nämlich die Kinder so zu erziehen, «daß sie mit der Zeit wohlerzogene und ehrbare Leute werden, den Eltern untertänig und gehorsam, den Menschen, mit denen sie leben, lieb und wert, dem Vaterlande und sich selbst nützlich.» [101] Zur Erreichung dieses Ideals sieht Subotić (wie auch Obradović) die Literatur als ein mögliches Mittel an, stellt sie aber noch nicht in das Zentrum des Erziehungs- und Aufklärungsstrebens («Die Erziehung ist ein Ausrichten der Natur auf das ihr bestimmte Ziel, sei es ohne literarischen Unterricht oder mittels desselben.» [102]) und äußert sich nicht darüber, wie die Literatur, die eine solche Aufgabe erfüllen soll, beschaffen sein müsse.

Knapp zehn Jahre später (1846) spricht Subotić es dann klar aus, daß die Literatur «Lehrer des Volkes zu sein habe.» [103] Er rückt damit die Literatur in das Zentrum des «prosveta»-Begriffs und erklärt sie zum tragenden Element der «prosveta», wie es vor ihm schon Obradović und Maletić taten (s. S. 33—35). Diese Konzeption der Aufgabe der Literatur liegt auch schon dem Artikel «Nekoliko rěčij za srbskog spisatelja» (Einige Worte für den serbischen Schriftsteller) zugrunde — ohne allerdings so klar formuliert zu werden —, in dem sich Subotić mit den grundsätzlichen Möglichkeiten und Zielen der serbischen Literatur auseinandersetzt.

Subotić sieht zwei Möglichkeiten bzw. Ziele für die serbische Literatur: einmal ihre eigene Vollkommenheit anzustreben, ohne jegliche nationale Bindung und Beschränkung, und zweitens, sich in den Dienst am Volke zu stellen, d. h. an seiner Aufklärung und Bildung zu arbeiten.[104] Das erste Ziel — das Streben nach möglichster Vollkommenheit der Literatur — wäre zu diesem Zeitpunkt durch Übersetzung der

[99] S. N. L. 1837, 77/78.
[100] ibid., 103.
[101] Dositej Obradović, Dela. Beograd 1911, S. 12.
[102] S. N. L. 1837, 78.
[103] L. M. S. 1846, knj. 76, 93.
[104] S. N. L. 1841, 101.

hervorragendsten Werke des europäischen Geisteslebens zu erreichen und würde den Anschluß der serbischen Wissenschaft an die europäische Wissenschaft bedeuten.[105] Das zweite Ziel — die Bildung des Volkes — wäre zu erreichen, indem man das Volk in zweckmäßiger Weise vorbereitet und lehrt, das zu verstehen, was die Literatur ihm zu bieten hat.[106] Subotić stellt daher die Frage, welches dieser beiden Ziele das vordringlichere sei: «Ist es für uns und unsere Zeit wichtiger, sich um die Bildung des Volkes zu kümmern, oder ist es wichtiger für uns und unsere Zeit, sich der Ausbildung des reinen Wissens und der Wissenschaften zu widmen?» [107] und beantwortet sie eindeutig zugunsten der Bildung des Volkes: «Wir haben es viel nötiger, daran zu arbeiten, daß das Volk gebildet wird, als daran, daß die reinen Wissenschaften Fortschritte machen.»[108]

Schon diese wenigen Äußerungen Subotićs zeigen die synkretistische Verwendung des Wortes «knjižestvo» (Literatur, besser vielleicht: Schrifttum). Zur Zeit Subotićs gab es keine reinliche Scheidung zwischen der Literatur im eigentlichen Sinne und dem Fachschrifttum; alles Geschriebene, sei es aus dem Gebiet der Philosophie, der Geschichte, der Naturwissenschaften oder der eigentlichen Literatur, wurde als «knjižestvo» bezeichnet und machte so erst die Fragestellung Subotićs nach dem vordringlichen Ziel der serbischen Literatur möglich. Den Vorarbeiten Maletićs und vor allem Subotićs ist es auch zu danken, daß die Grundlagen für eine Trennung der eigentlichen Literatur vom Fachschrifttum geschaffen wurden (s. u.).

Subotić sieht darin die große Bedeutung Obradovićs, daß er den Gedanken der Volksbildung in die Tat umsetzte [109] und mit seinen Fabeln, die aus diesem Gedanken heraus entstanden, den Grundstein der serbischen Literatur legte: «Seine Fabeln (1788) begründeten sozusagen die serbische Literatur; und wenn sie sie nicht begründeten, so haben sie ihr ganz gewiß Leben eingehaucht. Sie begannen als erste zu dem Volk in seiner Sprache zu sprechen; sie gaben als erste dem Volk das, was es braucht, und so, wie es dies braucht. Und das Besondere in ihnen war, daß sie über volkstümliche Dinge handelten, die für das Volk von größtem Interesse waren.» [110]

Zwei grundlegende Einsichten sind es, die Subotić den von Obradović vorgezeichneten Weg als den einzig möglichen erkennen lassen: 1) «Auf dem zweiten Gebiet (der Vervollkommnung der Literatur) arbeiten die berühmtesten Denker Europas, auf dem ersten sich zu bemühen, ist nur uns überlassen» [111] und 2) «Der Fortschritt in der Bildung des Volkes schafft die Grundlage, auf der man mit der Zeit, auf natürlichem Wege, auch zur Ausbildung der reinen Wissenschaften wird schreiten können.» [112] Subotić hat bei seinen Gedanken über die Bildung des Volkes und die Literatur, welche die Trägerin und Verbreiterin dieser Bildung sein soll, das reale serbische Volk und seine wirklichen Bedürfnisse vor Augen. Er erkennt, daß die Übernahme von

[105] S. N. L. 1841, 101.
[106] ibid., 107.
[107] ibid., 101.
[108] ibid., 103.
[109] L. M. S. 1846, knj. 75, 109.
[110] ibid., 108.
[111] S. N. L. 1841, 103.
[112] ibid.

einzelnen Meisterwerken der europäischen Literaturen in die serbische Literatur nur eine Scheinblüte wäre, da der tragende Untergrund fehlt, und daß nur eine allmähliche Entwicklung zum Ziel führen kann. Hierin unterscheidet er sich grundlegend von Maletić, der seinen «prosveta»-Bestrebungen nicht das Volk, sondern einen «Theil der Nation» zugrunde legt (vgl. S. 35) — nämlich das kleine Häuflein Gebildeter, die gleich ihm das Gymnasium in Karlovci und das Lyzeum in Szeged besuchten — und als wesentliche Aufgabe den Anschluß an die europäischen Literaturen ansieht.

Subotić jedoch geht von dem Gedanken aus, daß das Volk «als Leserschaft die Grundlage und Hauptstütze jeder Literatur» [113] sei und die Literatur sich daher nach diesem Volk zu richten habe. Er nimmt damit einen Gedanken Herders auf, der diese Bedeutung des Volkes für die Literatur besonders hervorhob: «Doch bleibts immer und ewig, daß, wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke.» [114]

Subotić glaubt, in der Unterhaltungsliteratur jene Literaturgattung gefunden zu haben, die den Bedürfnissen des Volkes am besten entspricht, da sie es zum Lesen anreizt und gleichzeitig bildet.[115] Indem er die sog. Unterhaltungsliteratur, die für ihn aus Gedichten und Belletristik im engeren Sinne besteht, als einen besonderen Zweig der Literatur bezeichnet, macht er einen ersten Versuch, die eigentliche Literatur aus der sehr heterogenen Masse dessen, was alles als «knjižestvo» (Literatur) bezeichnet wurde, herauszuheben und damit die eigentliche Literatur von der Fachliteratur zu trennen. Diesen Gedanken, daß nur die wirkliche Literatur (Poesie und Prosa), nicht die Fachliteratur, die Grundlage der «prosveta» bilden könne, vertritt Subotić auch in zahlreichen Polemiken, in denen er immer wieder betont, daß das Volk vor allem «poezija» (also Prosa- und Versdichtung) brauche («Was für die Kinder die Milch ist, das ist für ein Volk, das erst beginnt, die Augen zu öffnen, die Poesie» [116] oder: «... weiß er (der Kritiker) denn nicht, daß die Poesie die Grundlage jeder Aufklärung des Volkes ist; daß sie die Seele des Volkes mehr bildet als alle seine anderen unumgänglich notwendigen Dinge. Die Poesie ist wahrhaftig eine Blume, aber die Blume birgt den Samen in sich.» [117]) Wenn hier auf Subotić vielleicht auch die Anschauung Herders eingewirkt haben mag, daß die Gesänge «das Archiv des Volks, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonie und Kosmogonien» [118] seien — Subotić betont, daß in jedem Volk als erstes die Poesie blühte [Herder: Die ersten Schriftsteller jeder Nation sind Dichter.» [119]] — so ist bei seiner aufklärerischen Ausgangsposition, seiner Neigung zum Erziehungsoptimismus der Aufklärung («zuerst muß das Volk ... vorbereitet werden" [120]) noch zu fragen, ob hinter seiner Befürwortung der Unterhaltungsliteratur als bestes Mittel zur Volksbildung nicht im geheimen jener Gedanke der Aufklärung steht, die Dichtkunst sei «eine Art Hilfslehrerin für Minder-

[113] S. N. L. 1841, 101.
[114] Herders Sämmtliche Werke (Suphan), Berlin 1877—1885, Bd. 9, S. 529—30.
[115] S. N. L. 1841, 130.
[116] L. M. S. 1846, knj. 73, 134.
[117] L. M. S. 1848, knj. 80, 109.
[118] Suphan IX, 532.
[119] Suphan 1, 155.
[120] S. N. L. 1841, 101.

begabte», ein Gedanke, der schon Dositej Obradović bei seinem Lob der Fabel beeinflußte. (vgl. S. 4).

Aus dieser Einsicht heraus, daß die Unterhaltungsliteratur den Bedürfnissen des Volkes am weitesten entgegenkommt, sieht Subotić die besondere Aufgabe der Schriftsteller darin, sich dieser oftmals vernachlässigten Literaturgattung (eigentlich der Literatur im engeren Sinne) gründlich anzunehmen.[121] Subotić erkennt deutlich die Gefahren, welche die Belletristik als Volksbildungsmittel in sich birgt, wenn sie nicht verantwortungsbewußt gehandhabt wird: durch schlechte Produkte kann sie den Geschmack des Volkes verderben; aber «Ein verdorbener Geschmack, das ist der größte Feind wirklicher Bildung: er ist die schlechteste Voraussetzung für einen Fortschritt in der Literatur. Deshalb sollen die Schriftsteller dieser Art sehr vorsichtig sein, und besonders die Belletristen, denn sie können am leichtesten die Seele verderben.» [122]

Aus den wenigen Worten Subotićs über den Geschmack läßt sich leider nicht schließen in welchem Sinne er diesen in der Ästhetik so häufig gebrauchten und immer wieder anders gefaßten Begriff verstand. Zieht man jedoch noch eine Äußerung aus dem «Pismo iz Pančeva» (Brief aus Pančevo) heran, in dem er einem schlechten Theaterstück den Vorwurf macht, den Geschmack des Publikums zu verderben, indem es in ihm «die Fähigkeit der wirklichen Vorstellung des ganzen Dramatischen verdirbt und es an irgendwelche poetische, oder besser gesagt, possenhafte Ausgeburten gewöhnt»[123], so wird zumindest deutlich, daß Subotić diesen Begriff nicht im Sinne der Geschmacksregeln der Aufklärung, nicht im Sinne des «verfeinerten Geschmacks» von Maletić gebrauchte. Auch die Forderungen, die er an den guten Roman stellt (s. u.) — die also ein Verderben des Volksgeschmacks verhindern sollen — deuten an, daß er über die Geschmacksregeln der Aufklärung hinaus war.

Damit die Unterhaltungsliteratur also ein wirkliches Mittel der Volksbildung werde, fordert Subotić den guten Roman und die gute Novelle, deren Verfasser guten Stil, Kraft der Darstellung und psychologisches Einfühlungsvermögen in sich vereint.[124] Subotić erkennt dem psychologischen Moment ziemlich große Bedeutung zu, der psychologisch richtigen Charakterzeichnung, wozu ihm die Einbildungskraft (schöpferisch) und die Verstandeskraft (ordnend) wesentliche Voraussetzungen scheinen; eine Auffassung, die im Vergleich zu Maletić einen beträchtlichen Fortschritt darstellt. Besonders den historischen Roman und die historische Novelle erkannte Subotić als nützlich. Neben originalen Romanen fordert er auch gute Übersetzungen, die ebenfalls die an die Unterhaltungsliteratur gestellte Aufgabe erfüllen könnten. Als besonders geeignet in dieser Beziehung empfiehlt er die Werke von Scott, Byron und Tieck [125], d. h. Prosa und Vers.

Subotić folgt also in seinen Ansichten über die Aufgaben der Literatur und die Beschaffenheit dieser Literatur, um die ihr gestellten Aufgaben zu erfüllen, im Prinzip Dositej Obradović. Wie dieser geht auch er vom Erziehungsoptimismus der Aufklärung

---

[121] S. N. L. 1841, 130.
[122] S. N. L. 1841, 130.
[123] S. N. L. 1839, 369.
[124] S. N. L. 1841, 133.
[125] ibid., 132.

aus und betrachtet die Literatur als das geeignetste Mittel zur Volksbildung. Dem Einfluß Herders jedoch ist es zuzuschreiben, wenn er, über Obradović hinausgehend, die wechselseitige Abhängigkeit von Literatur und Volk erkennt, so daß für ihn nicht nur die Literatur das Volk bildet, sondern gleichzeitig das Volk als Leserschaft die Literatur ermöglicht. In seiner hohen Bewertung von Roman und Novelle als eigentliche Mittel zur Volksbildung folgt Subotić der Romantik, für die Roman, Novelle und Märchen die vorherrschenden Ausdrucksformen waren.[126] Subotić gibt aber den moralpädagogischen Aspekt der Volksbildung auf, der für Obradović in seiner wiederholten Betonung des «naravoučenije» (Nutzanwendung) als Ziel der «prosveta» von ausschlaggebender Bedeutung war. Bei Subotić ist dieser Aspekt durch eine höhere Wertung des Literarischen, die wiederum Folge seines Bildungsgangs ist, und durch das national-patriotische Element verdrängt worden.

Bei dieser Grundeinstellung zur Literatur und seiner Stellung zu Vuk Karadžić und dessen Sprachkampf (Subotić gab als Zensor serbischer Bücher in Budapest 1847 die Erlaubnis zum Druck von Daničićs «Rat za srpski jezik i pravopis» [Krieg für die serbische Sprache und Rechtschreibung], nachdem das Erscheinen dieses Buches in Wien untersagt worden war [127]) ist es verständlich, daß Subotić zu einem Anwalt der Volkspoesie wurde. Das früheste Zeugnis einer solchen Einstellung finden wir in dem schon zitierten Brief an den Direktor des Karlowitzer Gymnasiums Jakov Gerčić aus dem Jahre 1838. Er schreibt über die Motive, die ihn beim Verfassen seiner Gedichtsammlung «Lira» leiteten: «Ich habe den größten Teil in volkstümlichen Versen (ich verstehe darunter nicht nur die Zehnsilber) geschrieben; und, soviel ich konnte, bemühte ich mich darum, unabhängig zu sein und Serbe zu bleiben.» [128] Subotić gibt hier schon die Grundlagen an, auf denen er die serbische Literatur aufgebaut wissen möchte: «volkstümliche Verse» und «Serbe bleiben». Diese Auffassung vertritt er auch in späteren Jahren. Seiner Meinung nach muß die Dichtung aus dem Bedürfnis des Volkes entstehen, muß sie dem Genius des Volkes entspringen, nicht der gelehrten Nachahmung fremder Kunsterzeugnisse. Subotić übernimmt Herders Begriff vom «Genius von der Litteratur einer Nation» [129] und beurteilt nach ihm die serbische Literatur, deren größtes Verhängnis er darin sieht, daß sie auf einer dem Volke fremden Grundlage begann. «Der Schriftsteller bildete sich in der europäischen Schule aus, und was er dort lernte, das teilte er in seinem Werk seinem Volke mit. Diese Tatsache ist für unsere Literaturgeschichte bedeutsam; denn sie zeigt, daß unsere Literatur nicht aus dem Bedürfnis des Volkes, nicht aus dem Genius unseres Volkes entstand; und sie zeigt nicht nur, daß sie unter fremdem Einfluß begann, sondern auch, daß sie gerade so begann, wie sie es nicht sollte.» [130] Diese Abhängigkeit von fremden Einflüssen (Lukijan Mušicki, Jovan Hadžić, Mihailo Vitković etwa u. a. wären Beispiele einer solchen «gelehrten», aus fremden Quellen gespeisten Poesie) macht Subotić dafür verantwortlich, daß die serbische Poesie noch nicht ihre wirkliche

[126] Markw. III, 325.
[127] A. Belić, Vukova borba. Beograd 1948, S. 257.
[128] Brankovo kolo I, 1895, S. 806.
[129] Herders Sämmtliche Werke (Suphan), Berlin 1877—1885, Bd. I, S. 148.
[130] L. M. S. 1846, knj. 75, 107/108.

Eigenart gefunden und entwickelt habe. Und er ist fest überzeugt (in Anlehnung an Vuk, Herder und die Romantik), daß die Volkspoesie das einzige Vorbild sei, das der serbischen «gelehrten» Poesie die Richtung zu sich selbst weisen könne. «Die Volkslieder sind die einzige Poesie, die auf unsere gelehrte Dichtung wirkte und immer beständiger und immer mehr wirkt. Und das ist für uns nur gut: es wäre nur notwendig, daß sich jemand findet, der uns zeigt, wie man die Volkslieder betrachten soll, worauf man in ihnen sein Augenmerk richten muß, und wie man die gelehrte Dichtung auf sie zu verpflanzen hat.» [131] Der letzte Satz zeigt allerdings deutlich, daß sich auch Subotić nicht darüber im klaren war, in welcher Form denn nun eigentlich die «gelehrte» Poesie von der Volkspoesie befruchtet werden sollte, wie das zu geschehen habe.

Mit dieser Vorzeichnung des Weges, den die junge serbische Literatur gehen soll, bewegt sich Subotić ganz in dem Ideenkreis Herders, der es als großes Glück für ein Volk erachtete, auf alten Volksdichtungen seine neue Literatur aufbauen zu können. «Aus älteren Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsere neuere Dichtkunst wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; dahingegen andre Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind und sich auf eignem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national worden, Stimme des Volks ist genutzet und geschätzt; sie haben in diesen Dingen weit mehr ein Publikum bekommen, als wir haben.» [132] Subotić hofft zuversichtlich, diesen Gedanken Herders in der serbischen Literaturentwicklung Tat werden zu lassen.

In einem Artikel über die Metrik der serbischen Volkslieder proklamiert Subotić diese ganz eindeutig als Vorbild der serbischen Lyrik, mit der lapidaren Begründung: «weil überall bei den Völkern die Verse die Metrik hervorbrachten, und nicht die Metrik die Verse» [133], und fordert, die Prosodie der Volkslieder zur Grundlage auch der «gelehrten» Gedichte zu machen: «In der Prosodie und im Versbau der Volkslieder ist der Grund gelegt für die Prosodie und den Versbau unserer gelehrten Dichtung, den wir notwendig kennen müssen, um ihn gebrauchen und so unsere Dichtung, was diese Seite betrifft, auf dem nationalen, dem einzig natürlichen Fundament errichten zu können.» [134]

Auch in einem Gedicht (von dem leider das Entstehungsjahr nicht angegeben ist) drückt Subotić seine Absage an die klassischen Vorbilder sehr deutlich aus: er wünscht den Musen Lebewohl, da sie kein Serbisch verstehen und schon alt geworden seien; nicht für Römerinnen und Lateinerinnen singe er, sondern für serbische Jünglinge und Mädchen, die ihm «süße Lieder» eingeben.[135]

Subotić bezeichnet also — in Anlehnung an Herder (über Goethes und Grimms Interesse an der serbischen Volkspoesie vgl. S. 32) — immer wieder die Volkspoesie als die einzige Grundlage und das einzige Vorbild der jungen serbischen Literatur. Er geht

---

[131] L. M. S. 1846, knj. 76, 107/108.
[132] Herders Sämmtliche Werke (Suphan), Berlin 1877—1885, Bd. 9, S. 528.
[133] A II, 11.
[134] L. M. S. 1844, knj. 64, 81.
[135] Děla Jovana Subotića, knjiga I. Pěsne lirske. U Karlovci 1858. S. 239—241.

aber über Herders Gedanken eines Aufbaus der neueren Dichtung auf der älteren Volksdichtung noch hinaus und tritt für die Wiedererweckung, d. h. Nachahmung der Volksdichtung ein. Er bezeugt diese These mit seiner eigenen dichterischen Produktion, Gedichten und epischen Liedern, von denen Ljubomir Stojanović in der Einleitung zu Subotićs Epen sagt: «Einige seiner Gedichte könnte man wirklich als Nachahmungen der volkstümlichen Heldenlieder sowohl der Form als auch dem Inhalt nach bezeichnen.» [136]

Damit steht Subotić in der Auseinandersetzung, die in der deutschen Romantik um die Bedeutung der Volkspoesie für die Kunstpoesie entfacht wurde. Jakob Grimm lehnte die Neubelebungsversuche des Volksliedes durch romantisches Nachdichten ab [137], da er der Meinung war, daß man die Herrlichkeit alter Poesie nicht wieder erwecken, sondern sie nur historisch genießen könne.[138] Besonders ein modernes Epos bezeichnete er als eine Unmöglichkeit, da sich epische Gedichte selbst dichten, nicht gedichtet werden.[139] Den Gegenpol vertrat Achim von Arnim, indem er die Annäherung von Volksdichtung und Kunstdichtung nicht nur als möglich, sondern sogar als notwendig ansah.[140]

Subotić geht über den Standpunkt Achim von Arnims noch hinaus, indem er mit dem Gedanken einer Wiederbelebung der Volkspoesie gleichzeitig den Gedanken einer Vollendung des in der Volkspoesie Begonnenen verbindet. Er äußert diese Ansicht bezüglich des epischen Charakters der Volkspoesie: «Ist nicht unsere ganze Volkspoesie (?) episch? Und ist es nicht damit unsere natürliche Aufgabe, daß wir vor allem dieses Element ausbilden und zur Vollendung führen? Von den einfachen epischen Volksliedern ist der erste natürliche Schritt zum Epos, d. h. zum größeren Volkslied.» [141] Diese Äußerung Subotićs zeigt deutlich, daß er zwar die Liedertheorie Herders aufgriff («Bei allen Völkern ist Epopöe und selbst Drama nur aus Volkserzählung, Romanze und Lied worden.» [142]), daß er auch die von Herder und der deutschen Romantik ausgehenden Anregungen bezüglich der Volksdichtung aufnahm, daß er sie zwar als Grundlage für die Kunstdichtung pries, aber doch nicht ihren eigenständigen Wert so erkannte wie seine Anreger. Es blieb in ihm ein Rest jener aufklärerischen Ansicht zurück, die glaubte, das Volkstümliche erst durch Pflege «kunstwertig» machen zu müssen,[143] d. h. bei Subotić die Auffassung, daß auf der Grundlage der Volksepik die Kunstdichtung die Epik erst zur Vollendung führen müsse (wie er es mit seinem «Kralь Dečanskij [Der König Stefan Dečanski] versuchte).

Ist jedoch diese Einstellung Subotićs zur Literatur wirklich ungebrochen, ist er wirklich der Theoretiker der nationalen Dichtung geworden, als den ihn D. Živković sieht? [144]

---

[136] Epske pesme Jovana Subotića. Beograd-Zagreb 1898, S. XVIII/XIX.
[137] Markw. III, 352.
[138] ibid., 353.
[139] ibid., 356.
[140] ibid., 613.
[141] L. M. S. 1847, knj. 79, 109/110.
[142] Suphan IX, 531.
[143] Markw. II, 217.
[144] Živ., 253/54; 277/78; 300.

Subotićs Bildungsgang und der Beginn seiner dichterischen Produktion weisen auf eine starke Beeinflussung durch klassisches Gedankengut hin. So bezeichnet auch Subotić selbst seine Begegnung mit Pölitz' Büchern (im Alter von sechzehn Jahren) als ein entscheidendes Ereignis. «In den Ferien des Jahres 1833 finde ich bei meinem Bruder Vasilije Pölitz' ‚Handbuch der schönen Literatur'. Das war ein Bienenstock für mich, voll jedweden Honigs. Hier finde ich die Theorie aller Dichtungsarten, zugleich auch eine große Anzahl Gedichte jeder Art.» [145] So ist es nur natürlich, daß er nach deutschem Muster auch seine eigene dichterische Produktion begann («Ich habe im Manuskript ein Heft Gedichte aus jener Zeit, schöner geschrieben, als ich sie jetzt abschreiben würde, und sehe besonders das Jahr 1834 als erstes und ziemlich fruchtbares; 29 Blumen finde ich in dieser Rabatte angepflanzt und entwickelt. Sie waren zumeist Pflanzen aus deutschem Samen, Widerhall deutscher Akkorde.» [146]), daß er seinem ersten Gedichtband ein Motto aus Schiller voranstellte (vgl. S. 13), daß er vielfach deutsche Dichter aus Sturm und Drang und Klassik übersetzte.

Eine recht späte Äußerung von Subotić, und zwar anläßlich des Todes von J. St. Popović im Jahre 1856 zeigt, daß er die klassischen Ideale nicht restlos zugunsten einer Dichtung für das Volk und aus dem Volk aufgegeben hatte. Subotić äußert in seiner Trauerrede, die Lyrik J. St. Popovićs würdigend: «Die Gedichte des Verstorbenen haben keine reine Gestalt; in ihnen zeigen sich Lyrik, Satire und Humor mehr oder weniger vermischt. Aber das nimmt ihnen nicht ihren Wert, noch verringert es ihre Kraft und Schönheit, besonders in unserer Zeit, in der wir gelernt haben, die Schönheit nicht nur in klassischem Zuschnitt und klassischer Art zu suchen und zu finden.» [147] Hiermit sagt Subotić zwar nur, daß seine Zeit die Schönheit auch außerhalb der klassischen Formen findet, und entschuldigt damit J. St. Popović, der die Forderungen der Klassik nicht immer erfüllte. Aber — indem er meint, Sterijas Ehre und Ansehen als Dichter retten zu müssen — enthüllt er seine eigentliche Stellung zur Dichtung noch mehr. «Der Dichter hat sich zwar nicht bis zu den Sphären der allgemeinen und ewigen Harmonie erhoben, aber ihm dämmerte im Geiste doch manchmal jene harmonische Welt auf, die geboren wird, wenn sich alle Kontraste ausgleichen und alle Kräfte in liebende Verbindung treten oder anders, wenn Gott dem Menschen verzeiht und ihn ins Paradies einführt.» [148] Mit der Bemerkung, daß sich J. St. Popović wenigstens gelegentlich zu den Sphären der ewigen Harmonie erhoben habe, gab Subotić indirekt zu, daß er das dichterische Ideal der Klassik noch immer — und trotz aller gegenteiligen Äußerungen — als verpflichtend empfand.

Jene seltsame Mischung bei Subotić, seine Verehrung des klassischen Ideals und die gleichzeitige Ablehnung dieses Ideals zugunsten einer Dichtung für das Volk und aus dem Volk, scheint zum großen Teil ihre Wurzeln in dem damaligen sehr weiten Begriff der Literatur zu haben. Nur weil alles Geschriebene, sei es aus dem Gebiet der Geschichtswissenschaft, der Philosophie oder der Dichtung, als «Literatur» galt, kam Subotić zu seiner Unterscheidung der beiden möglichen Richtungen in der

[145] A I, 88.
[146] ibid.
[147] L. M. S. 1856, knj. 94, 12.
[148] L. M. S. 1856, knj. 94, 18.

serbischen Literatur: für die Wissenschaft — für das Volk. Diese Entweder-Oder-Stellung aber führte ihn dazu, alle höheren philosophischen Gedanken aus der Dichtung verbannen zu wollen, konkret gesagt, die Gedanken Schillers (sei es die Gedankenlyrik, seien es die ästhetischen Schriften, Subotić drückt sich hier nicht klar aus) aus der Dichtung für das Volk auszuklammern mit der Begründung: «Mit Schillers erhabenen Gedanken und Ideen, in denen man die Harmonie der Sphären hört (wie man sagt), wird es bei dem größten Teil unserer Leserschaft gehen, wie es gehen muß: sie bringen den Leser zu herrlichem Gähnen. Ich führe das nur deshalb an, damit wir sehen, wie sich bei uns die beiden hauptsächlichen Ziele des Schreibens (für die Wissenschaft — für das Volk) nicht vereinen lassen.» [149] Infolgedessen kann er das Problem, wie der Dichter für das Volk ein wirklicher Volks- bzw. Nationaldichter werde, nicht lösen; er kommt nur zu dem Schluß, daß diese Aufgabe sehr schwer sei und von den wenigsten bewältigt werden könne. Dabei beruft er sich auf Schiller und dessen Urteil über Bürger («Es ist sehr schwer, besonders was die Dichtung anbetrifft, in diesem Fach zu etwas Tüchtigem zu gelangen und Nationaldichter zu werden, so, daß dies nicht einmal Bürger, der nach dem Zeugnis Schillers so große Fähigkeiten und Gaben besaß, gelingen konnte, auch nicht bei all seinem Willen und seinen Anstrengungen» [150]), läßt sich aber nicht auf Schillers Begründung dieses Urteils ein, die klar zeigt, daß das vorgestellte Ziel auf dem von Subotić vorgeschlagenen Wege nie zu erreichen ist. Denn für Schiller liegt das Problem gerade darin, nichts von der Größe der Kunst abzulassen und doch vom Volk verstanden zu werden. «Ein Volksdichter für unsere Zeiten hätte also bloß zwischen dem Allerleichtesten und dem Allerschwersten die Wahl: entweder sich ausschließend der Fassungskraft des großen Haufens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun, — oder den ungeheueren Abstand, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben und beide Zwecke vereinigt zu befolgen.» [151] Eben das, was Subotić trennt und für unvereinbar hält, möchte Schiller verneinen; ihm zeigt erst die Fähigkeit zu dieser Vereinigung die Größe eines Dichters. «Welch Unternehmen, dem ekeln Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein — ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben, sich an den Kinderverstand des Volkes anzuschmiegen. Groß, doch nicht unüberwindlich ist diese Schwierigkeit; das ganze Geheimnis, sie aufzulösen — glückliche Wahl des Stoffes und höchste Simplizität in Behandlung desselben.» [152]

Da Subotić diese Möglichkeit einer Einheit nicht sah (was um so erstaunlicher ist, da er einen Teil der Kritik Schillers 1843 im Serbskij Narodnyj List, S. 370 unter dem Titel «Stihotvorac i Narodno stihotvorenie» [Der Dichter und die Volksdichtung] übersetzte), sondern das Problem sich ihm als ein Entweder-Oder darstellte, fehlt seiner gesamten Literaturtheorie die Einheitlichkeit (wobei natürlich auch zu berücksichtigen ist, daß er sich nicht systematisch mit der Literaturtheorie befaßte, sondern immer nur gelegenheitsweise), schwankt er zwischen der Begeisterung für eine Dich-

[149] S. N. L. 1841, 101
[150] ibid., 130.
[151] Sch., 556.
[152] Sch., 556.

tung für das Volk und der Verehrung für die Ideale und Gesetze der Klassik hin und her oder besser gesagt, trotz seiner Begeisterung für eine Dichtung für das Volk und aus dem Volk schimmert doch immer wieder die Herrschaft der klassischen Ideale über Subotić durch. Sehr viel deutlicher wird das noch, wenn man seine Theorien über die einzelnen Dichtungsgattungen untersucht. Er bewegt sich hier — wie noch zu zeigen sein wird — weitgehend in den Gleisen der deutschen Klassik. Schon jetzt läßt sich sagen, daß er bei seiner wiederholten Forderung nach einer Dichtung für das Volk, die ihm gleichbedeutend war mit nationaler Dichtung, nicht auch eine Theorie des nationalen Epos, des nationalen Dramas schuf, sondern in diesen Theorien Pölitz und andern Vertretern klassischer Ideen folgte. Seine hohe Bewertung der Volkspoesie, seine Forderung, auf ihr allein die serbische Literatur aufzubauen, ist wahrscheinlich dem Einfluß von Vuk St. Karadžić und der von ihm angeführten Richtung im serbischen Geistesleben zuzuschreiben (wie weit Herder direkt auf Subotić eingewirkt hat und wie weit über den Umweg der Ideen von Karadžić, ist schwer zu entscheiden), sie scheint jedoch nicht durch eine künstlerische Einsicht Subotićs bedingt, denn sie ist weder in seinen Theorien der einzelnen Dichtungsgattungen verankert noch durchdringt sie vollkommen seine eigene dichterische Praxis, die neben Gedichten im Volksliedstil auch immer wieder Gedichte in klassischen Formen aufweist.[153]

Welche Tendenz Subotić in seinen Werken und damit auch in seiner Theorie in den Vordergrund gestellt wissen will, zeigen am deutlichsten die Urteile seiner Zeitgenossen und Biographen über ihn: nämlich das Nationale. Noch 1903 sieht Grčić Subotićs Hauptverdienst darin, daß er mit seiner dichterischen Arbeit «das Nationalbewußtsein weckte, indem er das Material sowohl für die Epen wie auch für die Dramen aus der nationalen Vergangenheit schöpfte.»[154] Auch Subotićs Zeitgenossen waren sich dieser Tendenz in seinen Stücken voll bewußt und rühmten sie. So heißt es in einer Zagreber Kritik anläßlich der Aufführung des «Herceg Vladislav»: «Diese Tragödie ist tendenziös für das serbische Publikum geschrieben, um das Volk für den Ruhm des mächtigen Zaren Dušan und für die Erneuerung des großen Kaiserreiches zu entflammen, von dem in jedem Akt reichlich die Rede ist, bis das unglückliche Volk durch mohammedanische Gewalt und eigenen Verrat wieder besiegt ist.»[155] Subotić schöpfte also zwar den Stoff zu seinen Epen und Dramen aus der Vergangenheit seines Volkes, nicht aber auch die Form. Er drückte die nationalen Gedanken, die seine Zeitgenossen begeisterten, in mehr oder weniger klassischen Formen aus. Es klafft in seinen Theorien wie auch in seinem Werk ein Riß zwischen der von ihm geforderten nationalen Dichtung und der von ihm verehrten Klassik, den er nicht zu überbrücken vermochte.

Als einziger unter den Schriftstellern und Theoretikern seiner Zeit beschäftigte sich Subotič in einem Artikel im Letopis auch ausführlicher mit den Problemen der Übersetzung, die für seine Zeit besonders brennend waren, da man begann, sich die lateinische und vor allem die deutsche Literatur in Übersetzungen anzueignen, und im Serbskij Norodnyj List und im Letopis in fast jeder Nummer Übersetzungen erschie-

[153] Gavrilović, Istorija srpsko-hrvatske književnosti. Beograd 1927, S. 282.
[154] Jovan Grčić, Istorija srpske knijževnosti. Novi Sad 1903, S. 196.
[155] Naše gore list, 5. veljače 1863, br. 4.

nen.[156] Subotić geht von der Unterscheidung zwischen treuen und freien Übersetzungen aus. Er bestimmt die treue Übersetzung folgendermaßen: «Unter einer treuen Übersetzung hat man ein genaues Übersetzen nicht nur dem Gedanken nach, sondern auch den Worten und der Wortfolge nach zu verstehen, sofern sich dies bei der Eigenheit der Sprache, in die wir übersetzen, vollkommen durchführen läßt.» [157] Er stellt als grundlegende Forderung auf, daß die Gedanken des zu übersetzenden Schriftstellers genau und authentisch wiedergegeben werden müssen.[158] Er verurteilt die sog. freien Übersetzungen, bei denen der Übersetzer nicht die Gedanken des Autors wiedergibt, sondern seine eigenen, die er so unter fremdem Namen in die Welt schickt. «Wenn wir seinen Gedanken verdrehen, dann haben die Leser in der Übersetzung diesen Schriftsteller nur teilweise; so weit, wie wir seinen Gedanken veränderten, lesen und haben sie uns, die das dachten: mehr noch, der veränderte Gedanke, als Ganzes betrachtet, hört auf, der Gedanke jenes Schriftstellers zu sein, und wird in seiner Gesamtheit unser Produkt, das wir bei Gelegenheit und Anlaß, als wir den Gedanken jenes Schriftstellers lasen, fanden und niederschrieben. Und so verkaufen wir den Lesern anstelle des Werks eines berühmten Schriftstellers des Altertums und unter seinem Namen unser geistiges Kind, ein Kuckucksei im fremden Nest.» [159] Subotić spricht dieser Art von Übersetzung den Namen Übersetzung überhaupt ab und bezeichnet sie als Nachahmung, womit er der serbischen Literatur die notwendige Klarheit in diesen Begriffen schuf.

Er wendet sich dann der Frage zu, ob es bei Gedichten überhaupt möglich sei, das Original genau wiederzugeben. Die größte Schwierigkeit besteht nach Subotić darin, das Versmaß und gleichzeitig auch die Wortstellung des Originals einzuhalten. Er kommt zu dem Schluß, daß diese Schwierigkeit in den meisten Fällen unüberwindlich und es daher erlaubt sei, das Versmaß, das man ohnehin nicht genau wiedergeben könne, zu opfern und dafür die Art der Darstellung, ausgedrückt durch die Wortstellung, zu erhalten. «Daraus folgt, daß wir die von uns vielleicht aufgestellten Gesetze, nach denen man vorzugehen und das alte Metrum soweit als möglich darzustellen hat, frei übertreten können, wenn wir dadurch jenen Vorteil erlangen, der sich einstellt, wenn man die Art der Darstellung eines Schriftstellers genau wiedergibt.» [160] Die zweite Schwierigkeit ist durch die Tatsache gegeben, daß es Sprachen gibt, die den Reim anerkennen bzw. fordern, und solche, die dies nicht tun. Besonders bei der Übersetzung griechischer und römischer Dichtungen ins Serbische wird die Frage akut, wie man verfahren solle. Subotić löst dieses Problem folgendermaßen: «An dieser Stelle genügt es uns zu wissen, daß reimlose Verse unserem Ohr und unserem Volke weder unangenehm und unserer Verslehre nicht entgegengesetzt noch nach ihr unvernünftig sind.» [161] Die serbische Sprache besitzt also die Möglichkeit, antike Verse reimlos nachzubilden.

---

[156] s. darüber ausführlich bei: Nikola Andrić, Prijevodna beletristika kod Srba od god. 1777—1847. Zagreb 1892.
[157] L. M. S. 1841, knj. 54, 52.
[158] ibid., 53.
[159] L. M. S. 1841, knj. 54, 53.
[160] ibid., 60.
[161] L. M. S. 1841, knj. 54, 62.

Wenn diese Überlegungen Subotićs auch nicht auf alle Probleme der Übersetzung eingehen, so gebührt ihm doch das Verdienst, diesen Fragenkomplex angeschnitten und vor allem den Begriff der Übersetzung gereinigt und begrenzt zu haben, indem er die sog. freie Übersetzung auszuschalten versuchte und damit der serbischen Literatur einen unzweifelhaften Dienst erwies.

Die Literaturtheorie Subotićs nahm also Einflüsse und Gedanken der deutschen Aufklärung und Klassik, Gedanken von Karadžić, Herder und der Romantik auf, ohne sie jedoch zu einem vollkommenen einheitlichen Ganzen verbinden zu können. Subotić ging aus vom Erziehungsoptimismus der Aufklärung und blieb zeitlebens Befürworter der Literatur als Mittel der Volksbildung; er gab dabei den moralpädagogischen Aspekt auf und ersetzte ihn durch den national-patriotischen, wobei er der serbischen Volkspoesie große Bedeutung für die Entwicklung der neueren serbischen Literatur zuerkannte und sie zum tragenden Grund der modernen Literatur erklärte; gleichzeitig blieb ihm aber die Verehrung der Klassik, die «ewige Harmonie» erschien ihm als das letzte Ziel jeder Dichtung. Diese Zwiespältigkeit zeigt sich sowohl in seinen Theorien (besonders der einzelnen Dichtungsgattungen) wie auch in seinen Werken (besonders den Dramen und Tragödien), sie zeigt aber auch, daß Subotić neuen Ideen und Einflüssen vielleicht offener gegenüberstand als der in seinen Theorien einheitlichere Maletić.

C. Kosta Ruvarac

Kosta Ruvarac, der Theoretiker, der zeitlich (er veröffentlichte in den Jahren 1861 bis 1864) auf Subotić und Maletić folgte, äußerte sich nicht so umfassend wie seine Vorgänger über grundsätzliche Fragen der Literaturtheorie; da er nur einige wenige Kritiken und Aufsätze hinterließ, ist bei ihm kein klar umrissener Standpunkt zu allen wesentlichen Fragen der Literaturtheorie, viel weniger noch ein geschlossenes System zu erwarten. Zwei Problemkreise sind es jedoch, die in seinen Kritiken auftauchen und ziemlich gründlich abgehandelt werden: die Tendenzen und Ziele der beiden Dichterschulen, die zu seiner Zeit herrschten, und der Dilettantismus.

In seiner ersten, 1861 im Letopis erschienenen Kritik der Gedichte Ljubomir P. Nenadovićs spricht Ruvarac von den beiden Dichterschulen, der älteren, die später unter dem Namen «Škola objektivne lirike» (Schule der objektiven Lyrik) bekannt wurde, und der jüngeren, als deren Gründer Branko Radičević gilt und die Ruvarac auch als «narodna» (national, volkstümlich) bezeichnen zu können glaubt.[162] Bei der Darstellung der älteren Schule unterscheidet Ruvarac genau zwischen ihrer Theorie und ihrer Praxis. Er sieht als ihre Tendenzen und Ziele folgendes: «Sie sucht im Gedicht am wenigsten das, was das Herz bewegt und der Phantasie stürmische und üppige Bilder vorführt, überhaupt was eine Stimmung hervorruft, und hält sich wirklich in der Theorie an die sogenannte Gedankenlyrik, wo das Gefühl bis zum Gedanken erhöht und Träger der Idee wird.» [163] Bedeutsam dabei ist, daß Ruvarac nicht

[162] K. R. II, 14.
[163] ibid., 13—14.

die Theorie der älteren Schule kritisiert, sondern nur ihre Praxis als unbefriedigend empfindet. «Aber in der Praxis bleibt sie diesem Prinzip selten treu, sondern läßt es zu, daß die Ideen über das Gefühl fast vollständig die Oberhand gewinnen. Daher sind die Produkte dieser Schule bei sehr spärlicher Phantasie und sehr lauwarmem, um nicht zu sagen kaltem Gefühl voller Reflexionen, Betrachtungen, Philosophiererei, Sentenzen und Didaktik.». [164] Er fügt noch hinzu: «Von dieser Schule muß ich noch sagen, daß sie wenig original ist und die lateinische Klassik nachahmt, besonders Horaz, und in vielem auch Schiller» [165], bezüglich Schillers eine Behauptung, die für die Theorien dieser Schule nur sehr bedingt zutrifft, wie sich bei der Analyse von Maletićs Theorien gezeigt hat, die aber durch die allgemeine Schiller-Begeisterung, welche die in der älteren Schule vertretene Generation auszeichnete, hinreichend gerechtfertigt ist.

Der Praxis der älteren Schule hält Ruvarac die Theorie (mit einem Hinweis auch die Praxis) der neueren Schule entgegen, als deren Vertreter auch er sich fühlt. Als die zwei grundlegenden Voraussetzungen jeder Poesie postuliert Ruvarac den Geist und das Herz: «Wo Geist und Herz fehlen, dort gibt es auch keine Poesie.» [166] Diese beiden Elemente sind es, die einem Gedicht seinen Wert verleihen. «Den inneren Wert von Gedichten bedingen der Geist, der die lebensschaffende Kraft in ihnen ausmacht, und das Gemüt, oder konkreter gesagt, das Herz, dieser Quell von Gefühl und Empfindung, die im lyrischen Gedicht am meisten gefordert werden.» [167] Als das Wesentliche betrachtet Ruvarac das Verhältnis von Geist und Herz, das harmonisch sein muß. «Die Gefühle und Empfindungen (die im Herzen geboren werden) müssen wirklich stark und kraftvoll sein; denn nur dann sind sie fähig, die Herzen zu rühren und zu erschüttern; aber niemals dürfen sie gegenüber dem Geist überhandnehmen.» [168] Wenn Ruvarac der älteren Schule vorwirft, daß in ihren Dichtungen der Verstand mit Abstraktionen vorherrsche und das Gefühl unterdrücke, so verfällt er doch nicht in das andere Extrem, die Vorherrschaft des Gefühls zu proklamieren. Er bezeichnet zwar das Herz, den Quell der Gefühle, als das, «was im lyrischen Gedicht am meisten gefordert wird» [167], — doch auch für Schiller ist das «eigene Gefühl» die erste Forderung, die an den lyrischen Dichter gestellt werden muß,[169] — ohne doch der Empfindsamkeit das Wort zu reden. So ist auch für Ruvarać der Einklang von Geist und Herz die wesentliche Forderung. «Der wirkliche Dichter ist fähig, durch seinen freien Geist sie (die Gefühle) überall in Schranken zu halten und aus ihren Wogen herauszuschwimmen, während er sie aus dem Herzen heraus dichtet, in Einklang bringt und in reinen Formen und melodischer Reihenfolge vorstellt.» [170]

---

[164] K. R. II, 14.
[165] ibid.
[166] ibid., 19.
[167] ibid.
[168] K. R. II, 19.
[169] vgl. «Aber eben die Haupterfordernis, eigenes Gefühl, scheint Herrn Stäudtlin ganz zu mangeln. Seine Lieder sind nicht Ausflüsse eines vollen, von einer Empfindung vollen Herzens, sondern Bildwerke einer mittleren Phantasie, welche die Materialien des Gedächtnisses in allerlei wohllautende, aber nicht originelle Formen zu bringen weiß.» Sch., 526.
[170] K. R. II, 19—20.

Zwar formuliert Ruvarac nirgends genau, was er unter dem Wort «duh» (Geist) versteht — die eine Bestimmung in dem Relativsatz «der Geist, der die lebensschaffende Kraft in ihnen (den Gedichten) ausmacht» [164] ist sehr vage und verdunkelt die Bedeutung mehr, als daß sie sie erhellt —, doch aus der wiederholten Gegenüberstellung von Geist und Gefühl (Herz) und der Warnung vor dem Überhandnehmen der Gefühlskomponente geht deutlich genug hervor, daß er unter «duh» (Geist) nur den Gegenpol des Gefühls verstehen konnte. Wenn er also die Harmonie dieser beiden Elemente als das wesentliche Ziel und Postulat seiner Schule verkündet, so tut er nichts anderes, als den Grundgedanken aus Schillers «Ästhetischen Briefen» aufzunehmen, den Maletić so sehr verfehlte. Wohl sieht Ruvarac ganz und gar von der Schillerschen Terminologie ab und reproduziert nicht dessen komplizierte philosophische Gedanken, in seiner Forderung nach Harmonie von Geist und Gefühl verbirgt sich aber der Gedanke Schillers: «Über diese (die Sphäre des Formtriebs und die Sphäre des vernünftigen Triebs) zu wachen und einem jeden dieser beiden Triebe seine Grenzen zu sichern, ist die Aufgabe der Kultur, die also beiden eine gleiche Gerechtigkeit schuldig ist und nicht bloß den vernünftigen Trieb gegen den sinnlichen, sondern auch diesen gegen jenen zu behaupten hat. Ihr Geschäft ist also doppelt, erstlich: die Sinnlichkeit gegen die Eingriffe der Freiheit zu verwahren; zweitens: die Persönlichkeit gegen die Macht der Empfindungen sicher zu stellen. Jenes erreicht sie durch Ausbildung des Gefühlsvermögens, dieses durch Ausbildung des Vernunftvermögens.» [171] Dieses Aufnehmen von Schillers Grundgedanken wird vollends verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Ruvarac schon als Gymnasiast in Karlovci die deutschen Klassiker im Original las.[172]

Ruvarac, in seiner Stellung zur Volkssprache und zur nationalen Jugendbewegung, auch in seiner eigenen dichterischen Produktion («Karlovački djak» [Der Schüler von Karlowitz]) Romantiker, folgte in der Formulierung des Wesens der jüngeren Dichterschule Schiller. Er stellte der «Škola objektivne lirike» (Hadžić - Maletić), die angeblich die Schillersche Ästhetik, in Wirklichkeit jedoch die vorschillersche, rationalistische Ästhetik vertrat, den wahren Schiller gegenüber und holte so für die serbische Literaturtheorie das von seinen Vorgängern Versäumte nach.

Nach Maletić, der nur ganz kurz und am Rande auf den Dilettantismus in der serbischen Literatur hinwies (s. S. 34), war es Kosta Ruvarac, der sich als erster eingehender mit der Erscheinung und dem Wesen des Dilettantismus überhaupt auseinandersetzte, und zwar in seiner Kritik der Dichtungen von Stojan Novaković, die er aufgrund seiner Darlegungen über den Dilettantismus dann als dilettantisch bezeichnete.[173] Ruvarac stellt am Beginn seiner Untersuchung die Frage nach dem Wesen des Dilettantismus und sagt, daß er diese Frage so beantworten werde, wie man es in jeder besseren Ästhetik finde («Hier die Antwort, wie man sie in jeder besseren Ästhetik finden wird» [174]). Betrachtet man aber seine Ausführungen über den Dilet-

[171] Sch., 222.
[172] Sava Milutinović, O Kosti Ruvarcu. G. I. D. 1940, knj. XIII, 57.
[173] K. R. II, 60.
[174] ibid., 57.

tantismus genauer, so zeigt sich, daß sie entweder wörtliche Übersetzungen aus den Skizzen und Konzepten sind, die Goethe und Schiller gemeinsam für eine Abhandlung über den Dilettantismus zusammenstellten, oder zumindest die in diesen Skizzen geäußerten Gedanken aufnehmen. Sämtliche von Ruvarac ausgeführte Gedanken zu diesem Thema sind auch in der Gemeinschaftsarbeit von Goethe und Schiller enthalten, was darauf hindeutet, daß Ruvarac nur eine einzige Quelle benutzt hat. Unter diesen Umständen ist es zweifelhaft, ob Ruvarac wirklich die Ansicht einer Ästhetik wiedergibt, wie er behauptet, denn in diesem Falle müßten auch noch andere Gedanken und Ideen zu dem Thema Dilettantismus auftauchen, da die meisten Lehrbücher der Poetik eklektischen Charakters sind; die völlige Einheitlichkeit der Auffassungen von Ruvarac macht vielmehr die Annahme wahrscheinlich, daß er die von Goethe und Schiller zusammengestellten Skizzen und Entwürfe im Original kannte und sich bei seinen Ausführungen allein auf sie stützte (ohne jedoch die Quelle anzugeben).

Ruvarac beginnt seine eigentlichen Ausführungen über das Wesen des Dilettantismus mit der Feststellung: «Da er keinen wirklichen Ernst und kein ausschließliches Interesse an der Kunst hat, beschäftigt sich der Dilettant nur aus Langeweile mit ihr und versucht, im Spiel das hervorzubringen, was die Künstler schaffen.» [175] Bei Goethe-Schiller heißt es darüber: «Der Künstler, der echte Kenner hat ein unbedingtes ganzes Interesse am Ernst der Kunst und am Kunstwerk. Der Dilettant immer nur ein halbes, er treibt alles als ein Spiel, als Zeitvertreib.» [176] Dieser mangelnde Ernst bringt es mit sich, daß er sich nicht die notwendigen Kenntnisse aneignet, sondern glaubt, auch ohne sie auskommen zu können. «Er widmet sich nicht der gründlichen Erlernung der Kunst, sondern faßt sie von der leichten Seite auf.» [177] (Vgl. dazu Goethe-Schiller: «Der Dilettant scheut allemal das Gründliche, überspringt die Erlernung notwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen, verwechselt die Kunst mit dem Stoff.» [178]).

Mit diesen mangelnden Kenntnissen kann der Dilettant unter bestimmten Umständen doch noch etwas erreichen: «Er kann sich dem wahren Künstler noch nähern, wenn in dem ausgewählten Gebiet die Subjektivität als solche etwas bedeutet, wie in der Lyrik und Musik. Aber um so mehr entfernt sich der Dilettant vom Künstler dort, wo das Subjektive geringere Bedeutung hat, wie unter anderem in der epischen und dramatischen Dichtung.» [179] Auch dies ist ein Gedanke von Goethe-Schiller, bei denen es heißt: «Wo das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet, muß sich der Dilettant dem Künstler nähern, zum Beispiel Tanz, Musik, schöne Sprache, Poesie. Wo es umgekehrt ist, scheiden sich der Künstler und Dilettant strenger und der Dilettantism kann schädlich wirken, wie bei der Architektur, Zeichenkunst, Schauspielkunst, epischen oder dramatischen Dichtkunst.» [180] Es folgt dann bei Ruvarac ein Satz von Goethe-Schiller in wörtlicher Übersetzung (ohne daß diese kenntlich gemacht wird), und zwar:

---

[175] K. R. II, 58.
[176] G. G. 735.
[177] K. R. II, 58.
[178] G. G. 733.
[179] K. R. II, 58.
[180] G. G., 747.

«Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit: der Dilettantism folgt der Neigung der Zeit.» [181]

Als das wesentlichste Merkmal des Dilettantismus hebt Ruvarac die Tendenz zur Nachahmung hervor, die eigentliche Unproduktivität des Dilettanten. «Der Dilettant produziert niemals von sich und aus sich selbst, sondern infolge der Eindrücke fremder Geisteserzeugnisse, indem er diese Eindrücke mit den objektiven Ursachen und Motiven verwechselt und glaubt, daß er in der so hervorgerufenen Stimmung selbst fähig ist, etwas hervorzubringen, gerade als wenn jemand mit dem Duft einer Blume die Blume selbst hervorbringen wollte.» [182] Auch dies ist eine fast wörtliche Übersetzung von Goethe-Schiller: «Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.»[183] Ruvarac erklärt dann noch näher das Verhältnis von empfangenen Eindrücken (Wirkungen) und Produktion beim Dilettanten: «Sein Gefühl ist Eindrücken offen, die Wirkungen sind bei ihm stark und lebendig, und das führt ihn dazu, selbst auf andere wirken zu wollen — mit den Wirkungen, die fremde Geisteserzeugnisse auf ihn machen.» [184] (Vgl. dazu: «Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können.» [185]). Als Folge dieses Verhältnisses von Wirkung und Produktion sieht Ruvarac den Tatbestand, daß der Dilettant nie den Gegenstand selbst beschreibt, sondern immer nur das Gefühl, das der Gegenstand in ihm hervorruft. «Deshalb hoffe auch nicht vom Dilettanten, daß er dir einen Gegenstand beschreibt; er beschreibt immer nur sein Gefühl von dem Gegenstand.» [186] (Vgl. dazu: Dilettant wird nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern.» [187]).

Ruvarac wendet sich dann den Auswirkungen des Dilettantismus zu und beleuchtet — wie auch Goethe und Schiller — den Nutzen und den Schaden, die der Dilettantismus hervorbringt. Während Goethe-Schiller bei der Betrachtung von Nutzen und Schaden die beiden Kategorien «Fürs Subjekt» und «Fürs Ganze» einführen und das Problem konsequent unter diesen Gesichtspunkten erörtern, übernimmt Ruvarac beim Schaden nur die Kategorie «Fürs Ganze», beim Nutzen nur die «Fürs Subjekt», so daß seine Äußerungen keine getreue Wiedergabe seiner Quelle und unvollständig sind. So sagt Ruvarac zum Thema Nutzen des Dilettantismus nur: «Andererseits, d. h. wenn man den Dilettanten selbst berücksichtigt, müssen wir sagen, daß der Dilettantismus auch gute Seiten hat; er bildet nämlich das Gefühl für die Kunst aus, nährt das Gefühl für das, was in der Poesie rhythmisch ist, hilft, daß sich der Mensch zur idealen Exi-

[181] G. G., 748; K. R. II, 58.
[182] K. R. II, 58.
[183] G. G., 748.
[184] K. R. II, 58/59.
[185] G. G., 748.
[186] K. R. II, 59.
[187] G. G., 744.

stenz erhebt, und unterhält die schöpferische Kraft und bildet damit etwas im Menschen aus, was von großer Wichtigkeit ist.» [188] (Vgl. dazu: «Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdrucks derselben; Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrierendes Teil der Verstandesbildung. Ausbildung des Sinnes für das Rhythmische, Idealisierung der Vorstellungen bei Gegentänden des gemeinen Lebens. Erweckung und Stimmung der produktiven Einbildungskraft zu den höchsten Funktionen des Geistes.» [189]). Den Schaden, den der Dilettantismus anrichtet, sieht Ruvarac in folgendem: «Alle Dilettanten sind Plagiarii. Sie entnerven und vernichten jedes Originalschöne in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachäffen und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stilisiert sind und gar nichts enthalten.» [190] (Mit Ausnahme des ersten Satzes bei Ruvarac in wörtlicher Übersetzung.)

Diese Gegenüberstellung der Äußerungen von Ruvarac und von Goethe-Schiller über den Dilettantismus zeigt deutlich, daß Ruvarac keine andere Quelle als die Skizzen und Entwürfe von Goethe und Schiller zu diesem Thema benutzt haben kann. Während aber Goethe und Schiller alle Künste in ihre Untersuchung einbeziehen — also auch Tanz, Baukunst, Gartenkunst usw. —, beschränkt sich Ruvarac auf die Dichtkunst und entnimmt von Goethe-Schiller nur die diesbezüglichen Stellen.

Wenn Ruvarac in seinen Äußerungen über den Dilettantismus auch in völliger Abhängigkeit von Goethe-Schiller steht — es ging ihm hier auch gar nicht um das Verkünden originaler Ideen, da diese allgemeinen Ansichten nur den Ausgangspunkt für seine Kritik einer Gedichtsammlung bilden sollten — so gebührt ihm doch das Verdienst, als erster in der serbischen Literatur die Aufmerksamkeit in weiterem Umfange auf dieses Thema gelenkt und die theoretischen Gedanken Goethe-Schillers dazu verbreitet zu haben; darin und besonders in der kritischen Anwendung dieser Maximen liegt die Bedeutung seiner Darlegungen über den Dilettantismus.

Kosta Ruvarac' Bedeutung für die serbische Literaturtheorie (ganz abgesehen von seiner Bedeutung für die Omladina-Bewegung) besteht vor allem darin, daß er die Theorien der «Škola objektivne lirike» korrigierte und Ansätze dazu unternahm, ihrem verzerrten, von aufklärerischem Gedankengut beherrschten Schillerbild eine richtigere Interpretation von Schillers Grundgedanken gegenüberzustellen. Er versuchte, bei der Verurteilung der rein gedanklichen (gefühlsarmen) Lyrik den Sprung zu einer gefühlsüberbetonten Lyrik zu vermeiden, und forderte immer wieder eine gleichmäßige, ausgewogene Verteilung der gefühlsmäßigen und der verstandesmäßigen Komponente in der Dichtung. Gleichzeitig war Ruvarac auch einer der ersten Theoretiker, bei dem Goethesches Gedankengut sich auswirkte (vgl. seine Anschauungen über den Dilettantismus, auch über die dramatische Kunst).

Leider starb Ruvarac schon im Alter von sechsundzwanzig Jahren und hinterließ nur wenige Aufsätze und Kritiken; so konnte er die serbische Literaturtheorie nicht so nachhaltig beeinflussen, wie es seine ersten Veröffentlichungen erwarten ließen.

---

[188] K. R. II, 60.
[189] G. G., 742.
[190] ibid.

IV. ÜBER EPISCHE DICHTUNG

Im Jahre 1844 schrieb die Matica srpska einen Preis für das beste ihr eingereichte serbische Epos aus, nachdem sie in den vorangegangenen Jahren bereits Preisausschreiben für die beste Grammatik, die beste Nationalgeschichte usw. veranstaltet hatte.[1] Diesen Preis erhielt Jovan Subotić für sein Epos «Kralь Dečanskij» (Der König Stefan Dečanski), das in ursprünglich acht, dann zwölf im volkstümlichen Zehnsilber abgefaßten Gesängen den Tod des Zaren Stefan Uroš III. und die Taten seines Sohnes Dušan behandelt. Im darauffolgenden Jahr, also 1846, veröffentlichte Djordje Maletić die schon erwähnte Kritik dieses Epos unter dem Titel «Kritičeskij pregled nagradom uvěnčanog děla: ‚Kralь Dečanskij', epos u 8 pésama». Diese Kritik verletzte den allgemein als sehr eitel bekannten Subotić[2] tief, und er schrieb nun seinerseits eine Kritik der Maletićschen Kritik, die er 1847 im Srbskij Narodnyj List in Fortsetzungen veröffentlichte unter dem Titel «Teorija eposa Gdna. Maletića» (Die Epos-Theorie des Herrn Maletić). In seiner Autobiographie gibt Subotić als Veranlassung zu dieser Antikritik folgendes an: «Dies (die Antikritik) schrieb ich deshalb nieder, weil Maletić über alles so sprach, wie es keinen Wert hatte, und weil in allem große Fehler waren.»[3] Dieser Satz kennzeichnet deutlich die Haltung, die Subotić in seiner Antikritik Maletić gegenüber einnimmt: nämlich, ihm um jeden Preis Fehler nachzuweisen und ihn so der Lächerlichkeit anheimzugeben, zeigt aber gleichzeitig auch das Bestreben, zu objektiven Regeln der epischen Dichtkunst zu gelangen.

Dieser an sich ziemlich unerfreulichen Auseinandersetzung zwischen Subotić und Maletić verdankt die serbische Literatur in der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine theoretische Beschäftigung mit dem Epos (wobei allerdings der polemische Charakter der so gewonnenen Theorie nicht übersehen werden darf), das bis dahin — und auch noch später — als Stiefkind der Literatur galt.[4]

Maletić geht in seiner Kritik (1846, also ein Jahr vor dem Erscheinen des epischen Meisterwerks, Njegošs «Gorski Vijenac» [Bergkranz]) von der Feststellung aus, daß die Gesetzmäßigkeiten des Epos der serbischen Leserschaft so gut wie unbekannt seien, und tadelt daher Subotić, sein Epos ohne jedes diesbezügliche Vorwort in die Welt geschickt zu haben. «Am meisten fiel mir auf, daß Herr Subotić sein Werk unter die Serben schickte ohne irgendein Vorwort und ohne Vorbereitung der Leser auf diese Dichtungsart, die fast allen Serben unbekannt ist, als wenn die Serben ausgezeichnet wüßten, was das ist, ein ‚Epos'.»[5] Dies Versäumnis von Subotić nimmt Maletić zum Anlaß, in kurzen Zügen — und zwar von S. 5 bis einschließlich S. 11 seiner 126 Seiten umfassenden Kritik, sowie in vereinzelten allgemeinen Äußerungen im eigentlichen kritischen Teil — eine Theorie des Epos darzulegen, um dann auf Grund der hier aufgezeigten Gesetzmäßigkeiten das Werk von Subotić einer strengen Kritik zu unter-

---

[1] vgl. L. M. S. knj. 6, 80.
[2] vgl. Bosanska Vila 1910, S. 124—125.
[3] A II, 56.
[4] Epske Pesme Jovana Subotića. Beograd-Zagreb 1898.
[5] K. P., 4.

ziehen und den Leser in den Stand zu setzen, das Subotićsche Epos richtig zu beurteilen.

Als Quellen für seine Theorie des Epos führt Maletić die diesbezüglichen Artikel in der «Allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, 36. Theil. Leipzig 1842» [6] und das Buch «Das Gesammtgebiet der teutschen Sprache und Prosa, Dichtkunst und Beredsamkeit theoretisch und practisch dargestellt von Karl H. L. Pölitz. III. Band» [7] an.

In dem Teil seiner Kritik, der sich speziell mit dem «Kralь Dečanskij» beschäftigt, führt Maletić dreimal Schiller an (S. 22 und 38 [8], und Seite 75 eine Szene aus «Kabale und Liebe»; alles in serbischer Übersetzung und ohne Quellenangabe), zweimal Lessing (S. 66 und 68, ebenfalls in serbischer Übersetzung und ohne Quellenangabe), eine Stelle aus J. J. Winckelmanns «Laokoon» (S. 22, in einer im S. N. L. 1837 erschienenen Übersetzung), zwei Stellen aus Klopstocks «Messias» (S. 33—36, im Original) und eine Stelle aus Shakespeares «Macbeth» (S. 83, in deutscher Übersetzung, ohne Quellenangabe).

Wenn diese Zitate auch nicht in dem Teil der Kritik stehen, der sich mit der Theorie des Epos befaßt, und wenn sie auch keinen schlagenden Beweis für eine umfassende Kenntnis der genannten Dichter darstellen, so scheint der Vorwurf von Subotić, Maletić habe sich ganz ausschließlich auf die Encyklopädie und Pölitz gestützt, anstatt auch Schiller, Grimm u. a. zu studieren [9], doch nicht ganz berechtigt, denn eine gewisse Kenntnis der Gedanken Schillers und Lessings wird man auf Grund der angeführten Zitate bei Maletić doch voraussetzen müssen, auch wenn sich diese Bildungselemente in Maletićs Ausführungen nicht immer direkt nachweisen lassen.

Maletić beginnt seine Theorie des Epos mit einer Untersuchung über den Ursprung des Epos und die Entstehung von Dichtung überhaupt. Er vertritt dabei die Auf-

---

[6] K. P., 6. Vollständiger Titel: Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von I. S. Ersch und I. G. Gruber. Erste Section A—G. Herausgegeben von I. G. Gruber. 36. Theil. Leipzig 1842. D. Živković führt in der Anmerkung über diese Encyklopädie auf S. 194 seines Buches an: «Die Epos-Theorie in ihr verfaßte S. H. L. Pölitz (1772—1838), der bekannte deutsche Historiker und Ästhetiker.» Der bekannte deutsche Ästhetiker heißt Karl Heinrich Ludwig Pölitz. Da der Epos-Artikel aber lediglich mit H. unterzeichnet ist, desgleichen auch im Registerband der Encyklopädie der Verfasser des Epos-Artikels nicht angegeben wird, läßt sich dieser Artikel nicht mit Sicherheit Pölitz zuschreiben. Ein Vergleich des Stils dieses Artikels mit dem Stil von Pölitz' Büchern scheint eher darauf hinzudeuten, daß Pölitz nicht der Verfasser dieses Artikels ist.

[7] K. P., 10. Leipzig 1825. — Subotić betont in seiner Autobiographie (A I, 88) dagegen die für seine Entwicklung und Bildung besondere Bedeutung des anderen Buches von Pölitz, nämlich des Practischen Handbuchs zur statarischen und cursorischen Lectüre der teutschen Classiker, für Lehrer und Erzieher, von Karl Heinrich Pölitz, Leipzig 1804/05; vgl. dazu auch: A. Schmaus, Vasilije Subotić. Venac XVII, 592 bis 600. Hier konnte zum Vergleich und zu Zitaten nur das von Subotić erwähnte Handbuch von Pölitz herangezogen werden, da mir das «Gesamtgebiet der teutschen Sprache» leider nicht zugänglich war. Beide Bücher scheinen aber in den theoretischen Ausführungen ziemlich übereinzustimmen.

[8] Sch., 475.

[9] T. E., 221.

fassung: «In den Liebesgedichten also trat zum erstenmal jene erhabene Gabe auf, die den Menschen später durch sein ganzes Leben begleitete»;[10] und weiter: «Nach der Liebe und anderen natürlichen Gegenständen mußte der erste Gegenstand, der die Aufmerksamkeit des Dichters auf sich zog und seine Gefühle bewegte, das Heldentum sein.»[11] Maletić stützt sich hierbei offensichtlich auf die in der Encyklopädie vertretene Ansicht, denn dort heißt es in dem Artikel über das Drama: «Unter den verschiedenen Gattungen der Poesie, welche man als Dichtungsarten zu bezeichnen pflegt, war ohne Zweifel die lyrische, deren Gegenstand die menschlichen Gefühle und Gemüthszustände sind, die älteste.»[12]

Aus allmählich entstandenen Erzählungen von Heldentaten leitet Maletić dann die komplizierter organisierten, in einem bestimmten Versmaß abgefaßten Heldenepen ab, die in besonders ruhmvollen Ereignissen die Geschichte des Volkes darstellen und die Taten der Helden. Ein solches Heldengedicht bezeichnet er als ein Epos im strengen Sinne; die Ilias gilt ihm als ein Musterbeispiel dafür (vgl. dazu K. P., 6). Diese Gedanken stellen wohl im großen und ganzen die persönliche Meinung Maletićs über diesen Gegenstand dar, denn in den von ihm angeführten Quellen — Encyklopädie und Pölitz — ist diese Auffassung nicht zu finden, desgleichen nicht bei Sulzer[13], den er unter den Quellen seines 1854 erschienenen Buches «Teorija poezije, iz različny izvora crplěna» (Theorie der Poesie, aus verschiedenen Quellen geschöpft) nennt. In diesem Buch wird aber Götzinger erwähnt, der vielleicht die Bildung der Maletićschen Auffassung beeinflußt haben könnte, wenn er sich auch über dieses Thema — die Entwicklung des künstlerischen Epos aus einfachen Volkserzählungen — nicht ausführlicher ausläßt. Bei ihm heißt es: «Die fortpflanzende Sage und lange Überlieferung hatten dem Dichter so vorgearbeitet, daß es, um sie kunstmäßig darzustellen, nur eines offenen Sinnes für die Erscheinungen der Außenwelt bedurfte, und eines lebendigen Gefühls für Auffassung menschlicher Zustände; nur der Gewalt über die Sprache und deren rhythmische Mittel.»[14] Natürlich ist nicht mit Sicherheit zu beweisen, daß Maletić dieses 1844 erschienene Buch bereits 1846 kannte, aber die Annahme hat viel Wahrscheinlichkeit für sich.

Nachdem er über die Entstehung der epischen Poesie gehandelt hat, gibt Maletić eine Definition des Epos, und zwar: «Das Epos ist eine Dichtungsgattung und besingt erzählenderweise Ereignisse, die sich auf die Welt, die Menschheit und das Leben der Menschen beziehen.»[15] Diese Definition hat Maletić der Encyklopädie entnommen, wie er auch selbst angibt —, allerdings hat er das dort Gesagte verkürzt und dadurch den Sinn verschoben. Denn in der Encyklopädie heißt es: «Episch heißt Erzählend, und hienach würde epische Poesie Alles umfassen, was mittels der Erzählung poetisch

---

[10] K. P., 5.
[11] K. P., 5/6.
[12] E. d. W. 27, 324.
[13] Joh. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1778 und: Johann Georgs Sulzers Theorie der Dichtkunst. Zum Gebrauch der Studirenden bearbeitet von Albrecht Kirchmayer. München 1787.
[14] Gö I, 61.
[15] K. P., 6.

dargestellt wird.»[16] Und dann, nachdem die Verwandtschaft der Begriffe Epos und Märe hervorgehoben wurde, wird der Gegenstand der epischen Poesie bestimmt: «Die epische Poesie überhaupt hat es mit Begebenheiten aus der Menschenwelt, Thaten und Schicksalen der Menschen zu tun.»[17] Diese beiden Definitionen hat Maletić in einen Satz zusammengefaßt. Inhaltlich stimmt seine Bezeichnung des Themenkreises für das Epos auch zu der Solgers, der vom Epos sagt: «Das ganze menschliche Geschlecht, nur in besonderer Gestaltung gefaßt, ist der Stoff.»[18] Es besteht zwar die Möglichkeit, daß schon die Encyklopädie von Solger inspiriert wurde; da aber Solger zwar nicht in dieser Kritik, dafür aber in der «Teorija poezije» erwähnt wird, kann man als wahrscheinlich annehmen, daß seine Ästhetik auch schon 1846 Maletić bekannt war und ihn in gewissem Grade beeinflußte.

Von seiner Definition des Epos ausgehend, versucht Maletić dann den Unterschied zwischen Epos und Epopöe zu bestimmen. Aus dem Epos, das er hier allgemein als erzählende Dichtung auffaßt, die sich nicht nur durch die Wichtigkeit des Gegenstandes, sondern auch durch ihre Form auszeichnen soll (vgl. E. d. W. 36, 65), entstand später die Epopöe oder das Heldengedicht, das ein welthistorisches Ereignis zum Gegenstand hat und durch das Element des Wunderbaren in dem Leser Staunen hervorrufen soll. «Daraus entstand später die Epopöe oder das Heldengedicht, das zum Gegenstand ein welthistorisches Ereignis hat, welches durch seine Wunderbarkeit die Gefühle der Erhabenheit und Bewunderung in uns hervorruft.»[19] Diese Definition der Epopöe entspricht durchaus der Encyklopädie, doch hat Maletić übersehen, daß in der Encyklopädie keine strenge Scheidung zwischen Epos und Epopöe vorgenommen wird, sondern man vielmehr betont, daß die Bezeichnungen Epos und Epopöe als vollkommen gleichbedeutend gebraucht werden (vgl. E. d. W. 36, 65). Maletić trifft hier ohne zureichende Begründung eine Unterscheidung zwischen Epos und Epopöe und wirft Subotić vor, der «Kralь Dečanskij» hätte als Epopöe bezeichnet werden müssen und nicht als Epos.[20] Maletić verwickelt sich bei dieser Unterscheidung in einen Widerspruch, seine Kritik an Subotić ist in diesem Falle nicht berechtigt; denn nach der von Maletić gegebenen Definition von Epos und Epopöe müßte man die Ilias als Epopöe bezeichnen, er selbst sieht in ihr aber das «Vorbild eines Epos im strengen Sinne"[21]. Die Begriffe Epos im weiteren Sinne und Epos im engeren Sinne und Epopöe werden bei ihm nicht genau abgegrenzt. Gerade an dieser Stelle setzt die besondere Kritik von Subotić ein, der sich den Titel Epos für seinen «Kralь Dečanskij» nicht streitig machen läßt (s. u.).

Maletić geht dann noch näher auf die «welthistorischen Begebenheiten» (E. d. W. 36, 66) ein, die den Inhalt der Epopöe ausmachen sollen. Seiner Meinung nach brauche sich der Dichter nicht streng an den geschichtlichen Ablauf zu halten, da es sein Ziel sei, den Leser zu ergötzen, nicht, ihn geschichtlich zu unterrichten, und so wird er nur

---

[16] E. d. W., 36, 65.
[17] E. d. W., 36, 65.
[18] K. W. F. Solger, Vorlesungen über Ästhetik, Leipzig 1829, S. 279.
[19] K. P., 7.
[20] K. P., 14.
[21] K. P., 6.

das aus der Fülle der historischen Ereignisse auswählen, was seinem Ziel am besten entspricht.[22] Maletić hat sich hier offensichtlich einen Gedanken Sulzers zu eigen gemacht, denn bei Sulzer heißt es in Erwähnung des meist historischen Stoffes der Epen: «Der epische Dichter will nicht unterrichten, sondern rühren.»[23] und: «Die Absicht des Geschichtsschreibers ist, zu unterrichten; darum verfährt er so, als wenn die, für welche er schreibt, noch nichts von der Sache wüßten. Der Dichter kann aber schon voraussetzen, daß seinen Lesern die Geschichte der Handlung bekannt sey. Sein Endzweck ist nur, das, wovon wir bereits historisch unterrichtet sind, uns so vorzuzeichnen, wie es uns am lebhaftesten rühret.»[24] Maletićs Wiedergabe von «rühren» durch «dějstvovaněm na čuvstvo uveseljavati» (durch Wirkung auf das Gefühl ergötzen) trifft allerdings nicht genau den Sinn. Die Gedanken Schillers über die «Kunstwahrheit», die er als der historischen Wahrheit ebenbürtig erachtet,[25] scheinen Maletić nicht bekannt gewesen zu sein.

Dann wendet sich Maletić den Episoden zu. Er sieht in ihnen die hauptsächlichste Eigenschaft der Epopöe. «In den Episoden also besteht die hauptsächlichste Eigenart der Epopöe.»[26] Diese Auffassung Maletićs scheint auf einer Vergröberung des von Goethe ausgesprochenen Gedankens «Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichts ist, daß es immer vor und zurück geht, daher sind alle retardierenden Motive episch»[27] und der Antwort Schillers: «Es wird mir aus allem, was Sie sagen, immer klarer, daß die Selbständigkeit seiner Teile einen Hauptcharakter des epischen Gedichts ausmacht»[28] zu beruhen. Indem Maletić die Episoden den von Goethe erwähnten «retardierenden Motiven» gleichsetzte, konnte er Goethes Äußerung so verstehen, daß die Episoden die wesentlichste Eigenschaft des Epos (bei Schiller «einen Hauptcharakter!») ausmachen. Maletić beschreibt dann näher, wie die Episoden die Haupthandlung oft unterbrechen, aber sich am Ende doch als für das Ganze notwendig erweisen; er führt als Beispiel einer guten Episode von Homer die Beschreibung an, wie der Schild des Achilles entstand oder wie sich Agamemnon ankleidete, beides Beispiele, die er offensichtlich Lessings «Laokoon» entnommen hat[29] (obwohl sie dort in ganz anderem Zusammenhang angeführt werden); er sagt weiter, daß jedes Bild und jeder Gegenstand in der Ilias schon für sich genommen schön seien und daß überhaupt in der Epopöe beim Leser nicht das Gefühl der Neugier entstehe, da jede Episode ein abgeschlossenes Ganzes bilde (K. P., 7, 8). Eine genaue Definition, was nun eigentlich eine Episode sei, gibt er jedoch nicht, desgleichen berührt er mit keiner Silbe den Ursprung des Begriffes Episode und bezieht sich auch nicht näher auf das in der Encyklopädie Gesagte (E. d.W. 36, 38—40).

Die Ausführungen Maletićs über die Episoden umkreisen zwar das Hauptmerkmal des Epos, das Goethe und Schiller unter der Erscheinung des Retardierens begriffen

[22] K. P., 7.
[23] Su II, 332.
[24] Su II, 332.
[25] vgl. Schiller, Briefe, 184.
[26] K. P., 7.
[27] S.-G., Brief 300.
[28] ibid., Brief 301.
[29] vgl., L. III, 84, 80.

(S.-G., Briefe 300—303, aber Maletićs Äußerungen zu diesem Problem sind so unklar und ohne genauere Begriffsbestimmungen, daß man eine genaue Kenntnis von Goethes und Schillers Gedanken zu diesem Gegenstand bei ihm wohl nicht annehmen kann.

Klar wird aus Maletićs Ausführungen über die Episoden nur, daß sie die Einheit des Ganzen nicht gefährden dürfen, sondern «ein Geist» das ganze Epos beseelen muß. «Bei alledem muß, damit das Ganze nicht einem zerstückelten Werke ähnelt, ein Geist das ganze Werk beleben, muß das Grundgefühl das Übergewicht behalten und allen übrigen Gefühlen die Richtung vorschreiben; aber das ist das Gefühl des Wunderbaren, das entsteht, wenn das Übernatürliche sich auf das Natürliche bezieht oder, mit anderen Worten, durch die Einmischung des Schicksals, das alle Taten und Ereignisse lenkt und dem die freie menschliche Handlung mit den übrigen Ereignissen zur Erreichung seines Zieles dient.» [30] Maletić hält sich auch hierin vorwiegend an die Encyklopädie, wenn er auch die Bedeutung des Wunderbaren noch stärker herausarbeitet, als dies in der Encyklopädie geschieht, und leitet damit gleichzeitig zum Begriff des Schicksals über. Vgl. dazu in der Encyklopädie: «Das Übernatürliche, welches in der Epopöe wesentlich gefordert wird, läßt sich durchaus unter der Idee des Schicksals befassen, welches die Weltbegebenheiten durch freie Wesen zum Ziele führt. Das Eingreifen desselben in die Weltbegebenheiten ist das Wunderbare, welches allein als wesentlich zur Epopöe erfordert wird. So läßt sich denn kurz sagen, die Epopöe erfordere wesentlich eine Schicksalsfabel.» [31]

Maletić geht aber noch über die Encyklopädie hinaus und unterscheidet zwischen dem sog. «alten Schicksal» und dem sog. «gereinigten Schicksal» (K. P., 9). Das alte Schicksal sieht er in Homers Werken durch die Mythologie verkörpert, es steht absolut über dem Menschen, der noch nicht die moralische Freiheit besitzt; das gereinigte Schicksal ist eine Frucht des Christentums und erreicht sein Ziel ohne Verletzung der moralischen Freiheit des Menschen. Maletić beruft sich bei diesen Ausführungen auf den Theologen J. G. M. Dursch, dessen «Ästhetik auf dem christlichen Standpunkte» offensichtlich stärkeren Einfluß auf ihn ausübte, da er Dursch auch in seiner Kritik der Gedichte von V. Radišić und in der «Teorija poezije» zitiert. Er führt im Zusammenhang mit dem «alten Schicksal» und dem «gereinigten Schicksal» folgende Sätze von Dursch an: «Der Grieche fühlt sich zwar der Natur gegenüber frei, und sucht durch all sein Handeln seine Freiheit zu behaupten; allein er kann sich noch nicht von dem Willen der Götter unabhängig denken. Was die Götter wollen, muß er thun; daher ist der Wille der Götter eine Beschränkung seiner Freiheit und in soferne sprechen wir ihm absolute geistige Freiheit ab. Das Bewusstseyn der von oben beschränkten Freiheit bringt es nothwendig mit sich, dass er sein Handeln anders auffasst als der Christ, der sich einer Freiheit bewußt ist, die nichts im Himmel und auf Erden zwingen kann, wenn sie sich selbst nicht bestimmt.» [32]

Diese Gedanken von Dursch über das gereinigte Schicksal koppelt er mit dem bei Pölitz über den Schicksalsbegriff im Epos Gesagten und definiert darufhin: «Demnach

---

[30] K. P., 8/9.
[31] E. d. W. 36, 68.
[32] J. G. M. Dursch, Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen auf dem christlichen Standpunkte. Stuttgart und Tübingen 1839, S. 241.

macht der Kampf des Volkes mit dem Schicksal oder die Darstellung des Kampfes der menschlichen Kraft überhaupt, und besonders der Kraft des freien Willens mit der Gewalt des Schicksals den Charakter der Epopöe oder des Heldengedichtes aus.» [33] Bei Pölitz heißt es: «Der Charakter der Epopöe beruht auf der zur ästhetischen Einheit vollendeten Darstellung des Kampfes der menschlichen Freiheit mit der Macht des Schicksals.» [34]

Der folgende Satz von Pölitz: «Handlung, und zwar Handlung eines menschlichen, d. i. eines mit geistiger Kraft und mit Freiheit des Willens ausgestatteten, aber unter den Schranken der Endlichkeit und unter dem Einfluß der Naturnothwendigkeit und den Conjunkturen des Schicksals wirkenden Wesens versinnlicht das Heldengedicht.» [35] ist in fast wörtlicher Übersetzung, nur mit einigen Umstellungen, auch bei Maletić zu finden: «Das Heldengedicht fordert also die Handlung eines menschlichen, d. i. eines neben physischer Kraft auch mit geistiger Kraft ausgestatteten Wesens, das aber den Grenzen der Zeitlichkeit unterstellt ist und das der Naturnotwendigkeit und anderen Angriffen auf die Freiheit die Stirn bietet.» [36]

Dann geht Maletić näher auf die Beschaffenheit des Helden in der Epopöe ein. Er folgt hierbei eindeutig Pölitz, denn in der Encyklopädie wird nichts über den Helden der Epopöe gesagt. Maletić lehrt, jede Epopöe könne nur einen Helden haben und alle Handlung müsse sich auf diesen einen Helden beziehen. «Unter dieser Bedingung darf nur eine Person im Mittelpunkt der dichterischen Darstellung stehen. Alles in dem ganzen Werk bewegt sich um diesen Helden, alles ist wegen ihm angeführt, und alles ist mit seinem Kampf und seiner Kraft in näherer oder weiterer Beziehung und Verbindung.» [37] Auch hier ist der erste Satz von Maletić eine fast wörtliche Übersetzung.

Maletić folgt dann auch weiterhin Pölitz und bringt noch dessen Betrachtungen über das Verhältnis zwischen der Macht des Schicksals und der Kraft des Helden. Er schließt sich der Auffassung von Pölitz an, daß beide in einem genau abgewogenen Verhältnis zueinander stehen müssen, da sonst der Ausgang des Kampfes schon vorauszusehen sei und das Interesse des Lesers deshalb erlahme. «Nur dann also wird man unsere Lust und Neugier erhalten, wenn die Kraft des Helden bis zum Ende des Gedichtes mit der allmählich wachsenden Kraft des feindlichen Schicksals im Gleichgewicht gezeigt wird.» [38]

Maletić und auch Pölitz befinden sich mit diesem Gedankengang in Opposition zu Goethe und Schiller, die so weit gingen, das Element der Neugier ganz aus dem Epos auszuschalten, indem sie einen schon bekannten Stoff als Gegenstand forderten, da der eigentliche Sinn und Zweck des Epos in seinen einzelnen, in sich vollendeten Teilen liege. Goethe schreibt darüber an Schiller: «Ich suchte das Gesetz der Retardation unter ein höheres unterzuordnen, und da scheint es unter dem zu stehen, welches ge-

---

[33] K. P., 9/10.
[34] P. III, 370.
[35] ibid.
[36] K. P., 10.
[37] K. P., 10. Vgl. dazu Pölitz III, 370.
[38] K. P., 10. Vgl. dazu Pölitz III, 371.

bietet: daß man von einem guten Gedicht den Ausgang wissen könne, ja wissen müsse, und daß eigentlich das Wie bloß das Interesse machen dürfe. Dadurch erhält die Neugierde gar keinen Anteil an einem solchen Werke und sein Zweck kann, wie Sie sagen, in jedem Punkte seiner Bewegung liegen.» [39] (s. a. S. 73).

In Anlehnung an die Encyklopädie (E. d. W. 36, 72) erwähnt Maletić noch, daß es neben der richtigen Epopöe auch ein scherzhaftes Heldengedicht gibt, und zählt die übrigen Formen der epischen Poesie wie Romanze, Ballade usw. auf, ohne jedoch auf diese Gegenstände näher einzugehen.

Damit beendet Maletić seine Darlegung der Gesetzmäßigkeiten des Epos, die ihm als Grundlage seiner Kritik am «Kralь Dečanskij» dient. Nur an einigen Stellen im Verlauf einer ins einzelne gehenden Kritik kehrt er noch einmal zu den allgemeinen Begriffen zurück und erläutert sie näher — meist in enger Anlehnung an Pölitz —, so S. 13 den Begriff des Schicksals und S. 21 die moralische Freiheit des Helden, doch fügt er hier dem vorher Gesagten nichts Wesentliches mehr hinzu, da er keine neuen Quellen bringt.

Man kann also sagen, daß Maletićs Epos-Theorie vorwiegend von der Encyklopädie und dem Pölitz'schen Lehrbuch inspiriert worden ist; eine gewisse Bedeutung als Quellen kommt noch den Werken von Sulzer und Dursch zu, während die Gedanken Goethes und Schillers von Maletić nicht direkt berücksichtigt werden, sondern nur in sehr latenter Form wirken, indem sie die teilweise Grundlage für die Anschauungen Pölitz' und der Encyklopädie bilden.

Subotić geht in seiner Antikritik — wie schon ihr Titel «Teorija eposa Gdna. Maletića» (Die Epos-Theorie des Herrn Maletić) andeutet — lediglich auf die von Maletić aufgestellte Epos-Theorie ein. Zu den gegen den «Kralь Dečanskij» im einzelnen erhobenen und zum Teil sehr berechtigten Vorwürfen, wie etwa, daß der eigentliche Held des Epos König Dušan sei und nicht König Stefan — um nur einen Punkt aus der Fülle herauszugreifen — nimmt Subotić überhaupt nicht Stellung. Denn er versucht, die Epos-Theorie von Maletić als unsinnig und ohne zureichende Kenntnis geschrieben hinzustellen und damit die ganze übrige Kritik zu entkräften.

Subotić schickt seiner Antikritik die Bemerkung voraus, daß Maletić seine Kenntnisse über das Wesen des Epos lediglich aus der Encyklopädie und dem Lehrbuch von Pölitz geschöpft habe. Das aber sei nicht ausreichend. «Es ist notwendig zu hören, was auch F. W. Schlegel über diesen Gegenstand sagt und wie Goethe und Schiller darüber denken; man muß das unvergleichliche Werk von W. Grimm studieren und darf auch den alten Tasso und Bossu nicht vergessen; schließlich muß man den Gang der Epik nicht nur bei den Griechen kennen, sondern auch bei den anderen neuen Völkern, die eine besondere Epik haben, wie die Deutschen, die Franzosen, die Spanier und die Engländer; man muß schließlich, und eigentlich vor allem, mit der Natur, dem Gang und dem Stand der Epik bei unserem eigenen Volk vertraut sein.» [40] Erfüllt nun Subotić all diese Voraussetzungen?

---

[39] S.-G., Brief 302.
[40] T. E., 221.

Die Subotićsche Kritik richtet sich besonders gegen zwei Punkte von Maletićs Ausführungen: einmal gegen die Darlegungen über die Entstehung des Epos und zum anderen gegen die Unterscheidung von Epos und Epopöe.

Maletić behauptet (K. P., 5/6), daß zuerst die lyrische Poesie in Form von Liebesliedern aufgetreten sei und erst später sich epische Dichtungen entwickelten, die zuerst «den Kampf mit wilden und gefräßigen Raubtieren und den Sieg über sie» [41] besangen und dann allmählich aus einfachem Erzählen von Heldentaten zu kunstvollen Heldenliedern wurden.

Subotić ergänzt [42] diese Behauptung von Maletić dahingehend, daß diese Frage in der Wissenschaft noch nicht eindeutig entschieden sei. Sowohl die Lyrik als auch die Epik haben ihre Verteidiger, die sie jeweils als frühere Dichtungsart anerkannt wissen wollen. Er führt als die Partei der lyrischen Dichtung die Artikel über das Drama und über Homer in der Encyklopädie an («Denn da die lyrische Poesie überall eher zu sein pflegt, als die epische, und das Lob der Götter natürlich dem Lobe der Helden vorausgeht: so läßt sich schon im voraus vermuthen, daß diejenigen Hymnen, welche durch Besingung der Göttererzeugungen und Götterthaten einen epischen Charakter annahmen, zu gleicher Besingung der vorzüglichsten Begebenheiten und Heldenthaten führten.» [43] Die Epik als die ältere Dichtungsart hingegen wird in dem schon erwähnten Buch «Deutsche Dichter» von M. W. Götzinger verteidigt, und zwar folgendermaßen: «Die Thaten der Helden, der Verkehr der Götter untereinander und mit den Menschen, waren immer das Erste, was die Dichtkunst für die Erinnerung und zur Stimmung der Zuhörer in bestimmte Formen brachte, nachdem an der Erzeugung des Stoffes selbst schon Jahrhunderte fortwährend gearbeitet hatten. In dieser epischen Kunst des Sagens und Erzählens war der Keim der Lyrik schon mit enthalten, da neben der äußern Handlung auch die Gesinnung dargestellt werden mußte. Indessen hatte die lyrische Kunst als solche einen andern Ursprung und hieng mit gottesdienstlichen und gerichtlichen Gebräuchen und Feierlichkeiten zusammen.» [44]

Subotić schließt sich dieser Auffassung Götzingers an und erklärt die epische Poesie für die ursprünglichere mit der Begründung: «Und wirklich, wem es um die Wahrheit geht und wem es darum geht, die Wahrheit aus unbezweifelbaren Zeugnissen zu erkennen, der wird aus dem Gang der Literatur aller drei Völker, des griechischen, des germanischen und des slavischen, ersehen, daß überall die epische Poesie früher blühte als die lyrische.» [45] Subotić führt jedoch keinen schlagenden Beweis, daß die Behauptung der Encyklopädie unbegründet ist; sein Anschluß an Götzinger scheint weit eher der Opposition zu Maletić entsprungen zu sein.

Des weiteren kritisiert er an Maletić, daß dieser den Kampf mit wilden Tieren als ersten Inhalt der Heldengedichte ansetzt. Subotić führt W. Grimm als Autorität an und zitiert folgende Stelle von ihm: «Wir unterscheiden die Götter- und Heldensage,

---

[41] K. P., 6.
[42] T. E., 222—243.
[43] E. d. W. 2. Sect., 10. Theil, S. 224.
[44] Gö I, 61.
[45] T. E., 223.

und nehmen eine spätere Entstehung oder Ausbildung der letzteren an.» [46] Er schließt sich dieser Auffassung an und berichtigt die Maletićsche Theorie dahingehend, daß «die erste Entstehung des Epos im Besingen der göttlichen Taten liege und nicht im Besingen des Sieges der Menschen über wilde Tiere.“ [47]

Subotić nimmt Anstoß an der Bezeichnung «narodna pripovědka» (Volkserzählung) bei Maletić, die diesem als älteste epische Dichtung gilt, aus der sich später dann das Heldengedicht entwickelte. Er weist nach, daß diese Bezeichnung sehr ungenau ist, denn: «Im engeren Sinne bedeutet Erzählung eine Dichtungsgattung, deren Wesen in der Form des Erzählens liegt. Als Erzählung in diesem Sinne müssen wir also jedes dichterische Produkt bezeichnen, sei es in Prosa oder in Versen. Zur Erzählung dieser Gattung gehören: die Volkserzählung (mit ihren Formen wie: Sage, Märchen und was es sonst noch gibt); das Volkslied (mit seinen Formen: Romanze, Ballade, Heldenlied und Epos); die poetische Erzählung in Prosa; die Novelle, der Roman.» [48] Nach Subotić entstand das Epos aus den als erste epische Poesie aufgetretenen «epischen Liedern über den Ursprung der Götter» [49], die dann allmählich — über die Titanen und Giganten — den Menschen und seine Taten zum Gegenstand nahmen.

Ganz offensichtlich hat Maletić unter seiner «narodna pripovědka» (Volkserzählung) eben dieselben Dichtungen verstanden, die Subotić als «eposske pěsme» (epische Lieder) bezeichnet (vgl. bei Maletić: «Auf diese Art begeistert, strömte er die Glut seines Fühlens in Liedern aus, in der Verherrlichung der vollbrachten tüchtigen Taten der Helden.» [50]); es handelt sich hier lediglich um einen Unterschied in der Bezeichnung, denn es geht weder Maletić noch Subotić in diesem Zusammenhang um die feineren Unterscheidungen der einzelnen Formen epischer Dichtung, die zu diesem Zeitpunkt, der Entstehung der epischen Poesie überhaupt, natürlich noch gar nicht in Frage kamen, sondern einfach um den Unterschied von lyrisch und episch. Es liegt hier eine gewisse Haarspalterei von Seiten Subotićs vor, begründet in dem Bestreben, Maletić möglichst viel am Zeuge zu flicken. Diese Erscheinung durchzieht übrigens die gesamte Antikritik von Subotić.

Beide, Subotić wie auch Maletić, stimmen darin überein, daß aus diesen «eposske pěsme» oder diesen «narodne pripovědke», die zuerst die Taten der Götter und dann der Helden oder gleich die Taten der Helden zum Gegenstand hatten, durch Erweiterung und Ausbau das Epos oder Heldengedicht entstand.

Der zweite Hauptpunkt der Subotićschen Antikritik richtet sich — wie schon angeführt — gegen Maletićs Unterscheidung von Epos und Epopöe. Maletić geht — wie schon gezeigt — bei seiner Bestimmung des Epos zwar von dem in der Encyklopädie Gesagten aus, übersieht aber den Unterschied zwischen «epischer Poesie» und «reiner Epik», der für die Encyklopädie wesentlich ist. So kommt er zu seiner Definition «Unter dem Namen Epos versteht man also ganz allgemein erzählende Dichtung» [51],

---

[46] W. Grimm, Die deutsche Heldensage, 335 (nach T. E., 230).
[47] T. E., 230.
[48] T. E., 243. Vgl. dazu E. d. W. 36, 65.
[49] T. E., 239.
[50] K. P., 6.
[51] ibid.

an die er sich dann selbst nicht hält (s. o.). Subotić füllt diese Ungenauigkeit Maletićs durch genaue Darlegung der in der Encyklopädie gegebenen Definitionen aus. Er unterscheidet dabei epische Poesie im weiteren und epische Poesie im engeren Sinne. Epos und Epopöe gehören beide zur epischen Poesie im engeren Sinne, das Epos ist nur eine Form der epischen Poesie, die man auch als Epopöe bezeichnen kann und bei der man immer an die Epik in hellenischer Gestaltung denkt (vgl. E. d. W. 36, 65). Subotić weist dann nach, daß die Mitarbeiter der Encyklopädie, desgleichen Schlegel, Pölitz, Lessing, Götzinger und Grimm die Bezeichnungen Epos und Epopöe ohne Unterschied gebrauchen (T. E., 299—307), und verwahrt sich so gegen den Vorwurf, er hätte den «Kralь Dečanskij» als Epopöe bezeichnen müssen.

Subotić führt dann noch den in der Encyklopädie gebrachten Vergleich von Epos und dem deutschen Begriff Sage an, der der Materie nach (nicht der Form nach) dasselbe bedeutet. (Vgl. E. d. W. 36, 65). Er ergänzt die Ausführungen von Maletić, indem er darlegt, wie zuerst epische Volkslieder entstanden, von denen niemand wußte, wer sie gedichtet hatte, noch welchen Gesetzmäßigkeiten sie unterlagen. Dann allmählich fanden sich Dichter, welche die schon vorhandenen epischen Dichtungen erweiterten und neue schufen nach dem Vorbild der alten. Subotić nimmt hier offensichtlich die Gedanken Herders zur Entstehung des Epos auf, der die Meinung vertrat: «Bei allen Völkern ist Epopöe und selbst Drama nur aus Volkserzählung, Romanze und Lied worden» [52] (vgl. auch S. 58), und annahm, daß auch «Homer früher bestehende Volkssagen und Volksgesänge verflochten und künstlerisch zusammengebildet habe.» [53] Für diese neu und mit Bewußtsein geschaffenen epischen Dichtungen entstand nach Subotić der Name Epopöe. So kommt Subotić schließlich zu der Bestimmung: «Epopöe und Epos bezeichnen also in formaler Bedeutung durch ihre Entstehung und ihre Natur ein und dasselbe: und sie blieben als gleichbedeutende Namen der Art auch bestehen. Nur daß Epopöe ausschließlich der Name der Art blieb und Epos, das mehr die Form der Dichtung ausdrückt, als allgemeiner Name dieser Dichtungsgattung benutzt wird.» [54] Damit stellte Subotić — in enger Anlehnung an die deutsche Literaturwissenschaft, die sich ihm vorzugsweise in der Encyklopädie verkörperte — als erster und auf lange Jahre hinaus einziger Schriftsteller für die serbische Literatur fest, was unter den Bezeichnungen Epos und Epopöe zu verstehen sei.

Nach Erledigung dieser zwei Hauptpunkte seiner Antikritik wendet sich Subotić der Klarstellung einiger von Maletić gebrauchter Begriffe zu, und zwar: 1. historischer bzw. nicht streng historischer Gegenstand des Heldenliedes; 2. Wirkung des Heldenliedes auf das Gefühl; 3. die Episoden; 4. das Schicksal, und sucht Maletić Ungenauigkeit in der Begriffsbestimmung nachzuweisen.

1. Der historische bzw. nicht streng historische Gegenstand des Heldenliedes. Subotić zitiert Maletić über den Gegenstand der Epopöe: «Der Gegenstand der Epopöe ist niemals streng historisch; denn das Ziel des epischen Dichters ist nicht, die Leser an Wissen und Erfahrung zu bereichern, sondern sie durch Wirkung auf das Gefühl zu ergötzen. Deshalb wählt jeder epische Dichter aus irgendeinem wichtigen historischen

[52] Suphan.
[53] Markw. III, 67.
[54] T. E., 318.

Ereignis nur das aus, was zur Erreichung seines Ziels am günstigsten ist, d. h. jene Zeit des Ereignisses, die mit vielen vorhergehenden Ursachen verknüpft ist, damit an ihnen die Einbildungskraft ihre Freiheit zeigt und in lebhaft beschriebenen und verschönerten Episoden dem Herzen das ersetzt, was ihm der streng historisch beschriebene Gegenstand nimmt.» [55] Subotić setzt mit seiner Kritik bei dem Satz «der Gegenstand der Epopöe ist niemals streng historisch» ein. Er zeigt, wie Maletić es versäumt hat, zwischen dem Gegenstand der Epopöe und der Darstellung und Ausführung dieses Gegenstandes zu unterscheiden. Nach Subotić ist der Gegenstand der Epopöe, der ja auch nach Maletić aus der Fülle der geschichtlichen Ereignisse ausgewählt wird, durchaus streng historisch, lediglich die Darstellung kann von den historischen Tatsachen zugunsten des Gesamtkunstwerkes abweichen. Subotić kritisiert Maletić folgendermaßen: «Wenn Herr Maletić diese Ereignisse als aus der Weltgeschichte genommene Ereignisse betrachtet, dann muß er zulassen, daß diese Gegenstände streng historisch sind. Und das ist die heilige Wahrheit. Es ist eine andere Sache, wenn man die Art der Darstellung betrachtet: diese ist niemals streng historisch, das ist wahr, aber ein anderes ist der Gegenstand der Epopöe, das welthistorische Ereignis, und ein anderes die epische Darstellung desselben gemäß dem Zweck und den Gesetzen der Kunst.» [56] Er führt als Illustration zu dieser Unterscheidung das Befreite Jerusalem von Tasso an, das als Gegenstand die Eroberung Jerusalems hat, also eine geschichtliche Tatsache, in der Darstellung dieser Tatsache jedoch frei ist.

Subotić gibt bei seiner Unterscheidung von Gegenstand und Darstellung jedoch nicht genau an, in welchem Sinne er die Bezeichnung «historisches Ereignis» begrenzt wissen will. Schiller z. B. schreibt bezüglich des Dramas an Goethe: «Überhaupt glaube ich, daß man wohl tun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.» [57] Da Schiller selbst diese Gattung gegen das «historische Drama» abhebt, ist anzunehmen, daß auch Subotić eine solche «mittlere Gattung von Stoffen» nicht mehr dem Gegenstande nach als streng historisch bezeichnen könnte; Maletić hingegen scheint — wenn es ihm auch an klarer Formulierung mangelt — unter dem nicht streng historischen Gegenstand der Epopöe etwas Ähnliches verstanden zu haben wie die von Schiller befürwortete «mittlere Gattung von Stoffen», denn seine schon zitierte Darlegung über diesen Punkt (s. S. 72/73) trifft ungefähr das, was Schiller mit «allgemeiner Situation» bezeichnet.

2. Wirkung des Heldenliedes auf das Gefühl. Maletić sieht die Aufgabe des epischen Dichters darin, daß er «durch Wirkung auf das Gefühl ergötzt», und folgt damit — wie schon gezeigt — einem Gedanken Sulzers. Subotić hingegen, der das Gefühl an die äußere Form bindet («Hat die Epopöe denn nur äußere Formen, daß nur von Gefühl die Rede ist?» [58]), empört sich gegen diese Beschränkung der Wirkung nur auf das Gefühl und bringt gegen Maletić vor, daß dies auch vollkommen unmöglich sei,

[55] K. P., 7.
[56] T. E., 322.
[57] S.-G., Brief 643.
[58] T. E., 324.

da erst über die Ansprechung des Verstandes die Wirkung auf das Gefühl hervorgebracht werde.[59] In der Behauptung Maletićs sieht Subotić — von seiner Verbindung der äußern Form mit dem Gefühl ausgehend — dem Heldengedicht Gedanken und Ideen abgesprochen, die er jedoch für wesentlich zum Heldengedicht gehörig hält. Seine Position und damit die Ablehnung der Maletić'schen Auffassung erscheint ihm so selbstverständlich, daß er es nicht für notwendig erachtet, sie zu beweisen.

Subotić lehnt sich mit seiner Auffassung — ohne es deutlich zu formulieren — in gewissem Sinne an Goethe an, der über das epische Gedicht an Schiller schreibt: «Da es in der größten Ruhe und Behaglichkeit angehört werden soll, so macht der Verstand vielleicht mehr als an andere Dichtarten seine Forderungen, und mich wunderte diesmal bei der Durchlesung der Odyssee gerade diese Verstandesforderungen so vollständig befriedigt zu sehen.» [60] In der Subotić'schen Kritik an der Maletić'schen Theorie vom Zweck des Heldengedichtes steht so nur die jüngere umfassendere Auffassung Goethes der älteren und engeren Auffassung Sulzers gegenüber, deren Gesamtheit in der «Theorie der schönen Künste» Goethe schon 1772 in seiner Rezension dieses Werkes aufs schärfste verwarf.[61]

3. Die Episoden. Subotić stellt fest, daß Maletić in seinen Ausführungen über die Episoden von der Encyklopädie völlig abgewichen sei und auf diese Weise nichts Bestimmtes und Grundlegendes über die Episoden gesagt habe. Er schließt diese Lücke in der Maletić'schen Theorie, indem er — allerdings ganz kurz — das in der Encyklopädie Gesagte anführt und die Episoden, im Vergleich zu der eigentlichen Materie des Gedichts, als «Nebenbegebenheiten und Nebenhandlungen» definiert.[62] Diese Definition entspricht vollkommen der in der Encyklopädie, wo es von den Episoden heißt: «Diese werden also hier unterschieden von dem, was das Wesentliche des Stoffes ausmacht, also bloße Nebenbegebenheiten und Nebenhandlungen, und zwar wie Aristoteles anderwärts angibt, als solche, von denen jede für sich eine Größe hat, d. h. ein kleineres Ganzes für sich bildet.» [63]

Subotić stellt auch besonders heraus, daß die Episoden die Einheit des Ganzen nicht gefährden dürfen, und wendet sich — immer in enger Anlehnung an die Encyklopädie — der ganzen Problematik um die Einheit im epischen Gedicht und im Drama zu, die Maletić nicht ausführlicher behandelt hatte. Subotić berührt den (in der Encyklopädie ausführlich behandelten) Meinungsstreit um die Einheit im Epos zwischen Schlegel und Schiller [64], spricht von dem wegen der Episoden verschieden zu fassenden Begriff der Einheit im Drama und im Epos und zitiert zur Erläuterung dieses Unterschiedes zwischen Drama und Epos aus Schillers Briefen die folgenden beiden Stellen (in serbischer Übersetzung): «Ihr großer wesentlicher Unterschied aber beruht darin, daß der Epiker die Begebenheiten als vollkommen vergangen vorträgt,

---

[59] vgl. T. E., 324.
[60] S.-G., Brief 300.
[61] vgl. Frankfurter Gelehrte Anzeigen Nr. 101 vom Dezember 1772.
[62] T. E., 330.
[63] E. d. W. 36, 39.
[64] s. T. E., 315.

und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.» [65] und: «Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische Handlung bewege ich mich selbst usw.» [66] Subotić zitiert im Anschluß daran noch ausführlich die Encyklopädie (E. d. W. 36, 67), um die Episoden als das Ausschlaggebende bei dem Unterschied zwischen dramatischer und epischer Einheit zu zeigen. Fast seine gesamten Ausführungen über die Episoden bestehen aus langen Zitaten, die der Encyklopädie entnommen sind, und den beiden Stellen aus Schillers Briefen, die ebenfalls mit gleicher Quellenangabe in der Encyklopädie gebracht werden, so daß die Vermutung nahe liegt, Subotić habe sie einfach aus der Encyklopädie übernommen.

4. Das Schicksal. Subotić weist Maletić nach, daß er den antiken Schicksalsbegriff nicht richtig verstanden habe, wenn er sagt: «Dieses Schicksal ist in den Werken Homers durch die Mythologie dargestellt» [67], denn, so sagt Subotić: «Das Schicksal ist in den Werken Homers durch die Taten und Ereignisse dargestellt, denn sie sind der Gegenstand der Werke Homers, und nicht die Mythologie, das Schicksal muß im Gegenstand selbst dargestellt werden, und gerade das macht den Gegenstand zu einer ‚Schicksalsfabel'.» [68] Subotić unterscheidet, im Gegensatz zu Maletić, zwischen dem Willen der Götter und dem Schicksal, das noch über diesen stand. Zur Bekräftigung und Erläuterung dieser Unterscheidung führt er zwei Zitate an, eins von J. P. F. Richter, das auch in der Encyklopädie gebracht wird, und eins von A. W. Schlegel, das er offenbar von sich aus zu diesem Problem heranzog. Bei Richter heißt es: «Wenn auch der Grieche den Begriff eines vollkommensten, unendlichen, über alles erhabenen Urwesens sich noch nicht deutlich zu denken vermogte, so schlummerte doch die Ahnung desselben tief in seiner Brust, und dies scheint mir der Grund, warum mehrere Dichter noch auf eine, selbst über die Götter erhabene Macht hindeuten, welche sie das allmächtige Schicksal, die Nothwendigkeit nennen.» [69] Und Schlegel sagt über die Notwendigkeit in der antiken Literatur: «Folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deshalb geht sie auch über die Götterwelt hinaus: denn die griechischen Götter sind bloße Naturmächte; und wie wohl unermeßlich viel höher als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegenüber auf der gleichen Stufe mit ihm. Diess bestimmt die ganz verschiedene Art, wie sie von Homer und den Tragikern eingeführt werden. Dort erscheinen sie mit zufälliger Willkühr, und können dem epischen Gedichte nichts höheres ertheilen als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten sie auf, entweder als Diener des Schicksals, und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüsse; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freyes Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen wie der Mensch mit dem Verhängnis begriffen.» [70]

Außerdem erläutert Subotić, wieder in enger Anlehnung an die Encyklopädie, die Begriffe objektives und subjektives Schicksal. Er sagt über das subjektive Schicksal

---

[65] S.-G., Anhang zu Brief 392; T. E., 316.
[66] S.-G., Brief 393; T. E., 316.
[67] K. P., 9.
[68] T. E., 362.
[69] E. d. W. 36, 68.
[70] D. K. I, 52.

folgendes: «In subjektivem Sinne ist das Schicksal nach ihr (der Encyklopädie) das, was jenes im geheimen und allmächtig wirkende Verborgene den einzelnen Wesen schickt, damit es ihnen geschieht.» [71] Diese Definition des subjektiven Schicksals ist eine etwas freiere Übersetzung der in der Encyklopädie gegebenen Definition, vgl. dazu E. d. W. 36, 68. Bei der Bestimmung des objektiven Schicksals führt Subotić ausdrücklich die Encyklopädie an, und zwar heißt es dort: «In objektivem Sinne wird nun aber Schicksal entweder als unbedingt oder als bedingt gedacht; das unbedingte mit unumschränkter Macht; und wenn es mit dieser planlos wirkt, nennen wir es das blinde Schicksal. Bedingt kann es gedacht werden entweder durch von ihm selbst unabänderliche Nothwendigkeit; und wenn es mit dieser im Gebiete der Freiheit waltet, nennen wir es das eiserne Schicksal; oder durch Vernunftgesetz, wobei die Schickungen durch Weisheit und Gerechtigkeit bestimmt werden.» [72] Subotić weist dann noch kurz auf den religiösen Charakter hin, der diesem Schicksalsbegriff anhaftet, — auch dies in Anlehnung an die Encyklopädie.

Subotić bringt also in seinen Ausführungen über das subjektive und objektive Schicksal lediglich das in der Encyklopädie Gesagte, die über die Encyklopädie hinausgehende Unterscheidung von sog. «altem» und «gereinigtem» Schicksal bei Maletić (s. S. 74/75) berührt er mit keinem Wort, desgleichen geht er auch nicht auf die von Maletić angeführten Quellen ein, die ihm offensichtlich unbekannt waren. Er wirft Maletić zwar vor, daß er den Begriff des Schicksals nicht klar genug herausgearbeitet habe, läßt sich aber in keine eigentliche Auseinandersetzung mit ihm ein, sondern wiederholt nur die Auffassung der Encyklopädie.

Diese Zusätze zu der Maletić'schen Epos-Theorie und die genaueren Begriffsbestimmungen von Subotić machen etwa 90 Prozent seiner Antikritik aus. Beide, sowohl Maletić wie auch Subotić, benutzten die gleichen Quellen, eben Pölitz und besonders die Encyklopädie. Das Verdienst von Subotić aber besteht darin, daß er seine Quellen gründlicher studierte und sich bei der Vervollständigung und Verbesserung der Maletić'schen Theorie genau an die Encyklopädie hielt und das in ihr Gesagte klar und verständlich darstellte. Außer je einem Zitat von W. Grimm und von Schlegel bringt jedoch auch er keine neuen Quellen und Gesichtspunkte. Goethes und Schillers Gedanken zu dem Thema Epos werden auch bei Subotić nur gestreift. Er bezieht sich auf sie nur dann, wenn es auch in der Encyklopädie getan und ihm so der Weg gezeigt wird. Über Subotićs Ausführungen zum Epos, ja fast über seinen gesamten Veröffentlichungen literartheoretischen Inhalts könnte als Motto der Satz stehen, den er Maletić vorhält, nämlich: «Es ist nötig, ein wenig nachzuforschen, was andere gescheite Leute über diese Sache gedacht und gesagt haben.» [73] An diesen Grundsatz hält sich Subotić und führt so in seiner ganzen umfangreichen Antikritik stets Autoritäten für die von ihm vorgebrachten Gedanken an. Diese Autoritäten und «gescheiten Leute» sind für ihn die Autoren der Encyklopädie und die von ihnen wiederum angeführten Schriftsteller.

---

[71] T. E., 364.
[72] E. d. W. 36, 68; vgl. dazu T. E., 364.
[73] T. E., 231.

Die Encyklopädie bewegt sich in ihrer Einstellung und Betrachtungsweise — wie aus den einzelnen Artikeln über das Epos, die Odyssee, das Drama, die Episoden usw. leicht zu ersehen ist — auf einer Mittellinie zwischen Klassik und Romantik und versucht, beiden Strömungen gerecht zu werden, ohne eine ausschließliche Stellung zu beziehen. Man spürt dabei, daß die Klassik doch schon als etwas der Vergangenheit Angehöriges betrachtet wird. Der historische Blickwinkel, die eigentliche Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, ist in der Betrachtungsweise sehr stark vertreten.

Diese Position der Encyklopädie übernimmt auch Subotić. Neben der Betonung des Klassischen, das ihm schon von seiner Schulzeit her selbstverständlich war, mußte auch die romantische Komponente der in der Encyklopädie vertretenen Literaturauffassung bei ihm auf fruchtbaren Boden fallen, da ja gerade seine Zeit — angeregt vor allem durch Vuk Karadžić und seine Volksliedersammlungen (s. S. 32) — eine nationale Dichtung sich zur Aufgabe machte.

Auf diese nationale Bezogenheit des Epos kommt Subotić auf den letzten Seiten seiner Antikritik zu sprechen. Er weist darauf hin, daß die Theorie von Maletić sich lediglich auf die Gesetzmäßigkeiten der Ilias und Odyssee beziehe, diese aber nicht die einzig mögliche Art eines Epos darstellen, da das Epos als solches bei jedem Volke neu geboren werde.[74] Er rekapituliert kurz die historische Entwicklung des Epos bei den verschiedenen europäischen Nationen und kommt zu dem Schluß: «Hieraus ist ersichtlich, daß die epische Dichtung bei den einzelnen Völkern verschiedene Bedeutung hat; folglich muß auch die Epopöe, wenn sie nicht einfache Nachahmung der griechischen sein will, ihr besonderes Gepräge haben.» [75] Hieraus ergibt sich für Subotić die Gewißheit, daß es auch ein besonderes serbisches Epos gibt, so wie im Mittelalter die germanischen und romanischen Völker ihr besonderes, ihnen eigentümliches Epos hatten. Es ist selbstverständlich, daß ein solches serbisches Epos auch nur nach den ihm innewohnenden Gesetzmäßigkeiten beurteilt werden darf und nicht nach denen der Ilias und Odyssee; das aber macht Subotić, der — unausgesprochen zwar — den Titel serbisches Epos für seinen «Kralь Dečanskij» in Anspruch nimmt, Maletić gerade zum Vorwurf. «Und so sieht man, daß es Unsinn ist, z. B. eine serbische Epopöe nach der Natur der griechischen zu beurteilen, wenn sie mit Gewalt keine Schwester der Ilias sein will. Wenn ein Werk eine serbische Epopöe sein will und keine griechische, dann soll man es nach der Natur und den Gesetzen der serbischen Epopöe beurteilen, und dazu ist zuallererst notwendig, diese zu kennen.» [76]

Leider sagt Subotić, der sich als Schöpfer eines nichtklassischen und nationalen Epos fühlt, nichts über die Besonderheiten des serbischen Epos aus. Er führt, zur Vervollständigung von Maletić, lediglich den in der Encyklopädie angegebenen Unterschied zwischen dem klassischen und dem mittelalterlichen Epos an, dessen besondere Elemente das Abenteuerliche und das Ritterliche sind. Er zitiert die Sätze: «Das Heldengedicht ist hier Rittergedicht, die Muse desselben die Aventure, woraus schon hervorgeht, daß Abenteuerlichkeit ein Element desselben, das Heroische aber durch das Ritterliche

[74] T. E., 381.
[75] T. E., 382.
[76] T. E., 382.

modifizirt sein müsse. Eine solche Mischung dieser Elemente des Abenteuerlichen, Ritterlichen, magisch Zauberhaften, Mystischen und Sentimentalen konnte nun aber nicht ohne Einfluß auf die Darstellungsweise bleiben, und es ist nicht unbemerkt geblieben, daß über das ruhige Maas der hellenischen hier die Phantasie siegt, daß statt der festen sinnlichen Gestaltung in jener hier mehr des Unfaßlichen vorkommt, daß die Form in jener plastisch, hier malerisch ist, daß dort ein bestimmtes begrenztes, hier ein freieres Verhältnis der Theile stattfindet, daß statt der Objektivität in jener hier die Subjektivität größeren Antheil hat, und endlich, daß hier bei einer reicheren Verwickelung eine unruhigere Spannung hervorgebracht wird und auf den Reiz der Neugier und Überraschung mit gerechnet ist.» [77] D. Živković betrachtet die Anführung dieser Sätze als einen großen Dienst, den Subotić der serbischen Literaturtheorie erweist, und bewertet Subotić daraufhin folgendermaßen: «Er weist auf die Subjektivität der romantischen Poesie hin, auf die Vorherrschaft der Phantasie in ihr (entgegen Maletićs Hervorheben des Verstandes), auf das Element des Mystischen (das er in seinen Werken entweder ausmerzt oder mit dem Volksglauben in Einklang bringt), wie auch auf den komplizierten Charakter der romantischen Werke (größere Personenzahl und kompliziertere Handlung). Auf diese Weise ist Subotić der erste bei uns, der in Verbindung mit einem konkreten literarischen Werk (mit seinem Epos ‚Kralj Dečanski') die Theorie der europäischen Romantik entwickelte und auf die Art ihrer Anwendung bei uns hinwies.» [78] Da Subotić aber lediglich die oben zitierten Sätze anführte, keinerlei Kommentar dazu gab und sie nicht direkt in Beziehung setzte zur serbischen Literatur (er betont nur, daß es auch ein nationales serbisches Epos gibt, sagt aber nicht, wie dieses nationale Epos beschaffen ist), scheint das Urteil von D. Živković die Verdienste von Subotić vielleicht etwas überzubewerten. Wie weit Subotić in seinem Epos romantischen Theorien gefolgt ist, bleibe dahingestellt; aber in seiner Theorie vom Epos fanden diese Gedanken keinen Niederschlag, denn es ist eine Tatsache, daß Subotić nichts über das nationale serbische Epos sagte, mit der Begründung und dem Versprechen: «Wie es mit unserem Epos steht, darüber müßte man, um etwas Sicheres zu sagen, mehr sprechen, aber unser Artikel ist schon so sehr angewachsen, daß wir an die Ausdauer des Lesers gar nicht denken dürfen. Und deshalb werden wir das Gespräch über unser Epos für eine andere Gelegenheit aufsparen.» [79]

Die Absicht Subotićs, etwas über das serbische Epos zu sagen, wurde leider nie verwirklicht. Aus einem Artikel im Letopis läßt sich nur noch entnehmen, daß er das Epos, das er als «die schönste Blume im Garten der Poesie, ihre Zierde und ihren Stolz» [80] bezeichnet — übrigens ein Gedanke Sulzers [81] —, aus der Volkspoesie hergeleitet wissen will.[82] (Vgl. auch S. 57/58). Dieser Methode, also von der Volkspoesie auszugehen, bediente sich Subotić in seinen epischen Dichtungen, wie Gavrilović in seiner Literaturgeschichte betont: „Als guter Kenner der Volkspoesie führte Subotić ihre

---

[77] E. d. W. 36, 71; T. E., 386.
[78] Živ., 287.
[79] T. E., 387.
[80] L. M. S. knj. 80, 110.
[81] Su II, 338.
[82] L. M. S. knj. 80, 110.

Töne erfolgreich in der epischen Dichtung ein.»[83] Ljubomir Stojanović, der die Einleitung zu der Ausgabe der epischen Gedichte von Subotić schrieb, sah den Erfolg dieser Gedichte gerade darin begründet, daß Subotić sich auf die Volksdichtung stützte.[84] Außer diesem Hinweis, daß das serbische Epos von der Volkspoesie ausgehen müsse, finden sich bei Subotić leider keinerlei Äußerungen mehr zu diesem Thema. So entsteht das Paradoxon, daß Subotić, der außer Hadžić («Prvi prelazak Crnoga Djordja iz Srbije u Srem» [Der erste Übergang des Schwarzen Georg von Serbien nach Syrmien]) zu seiner Zeit der einzige Epiker mit nationaler Bezogenheit war, zwar für die serbische Literaturgeschichte Grundlegendes über das klassische Epos sagte — in enger Anlehnung an die deutsche Literaturwissenschaft —, sich aber nie mit den Regeln des nationalen Epos befaßte. (Dem Urteil von D. Živković, daß Subotić mit seiner Antikritik die Frage einer nationalen Epik auch theoretisch entschied[85] und bereits hier «einen fertigen theoretischen Standpunkt hinsichtlich des Charakters und der Eigenschaften unserer nationalen Dichtung hatte»,[86] möchte ich mich nicht ohne weiteres anschließen; Subotić hat zwar die Notwendigkeit und Möglichkeit eines nationalen Epos gefühlt und auch ausgesprochen, aber das allein stellt noch keine theoretische Bewältigung dieses Problems dar, die auch Subotić nicht für sich in Anspruch nahm, denn noch 1846 — also im Erscheinungsjahr von Maletićs Kritik — schrieb er über die Volkspoesie und ihre Fruchtbarmachung für die serbische Literatur: «Es wäre nur notwendig, daß sich jemand findet, der uns zeigt, wie man die Volkslieder betrachten soll, worauf man in ihnen sein Augenmerk richten muß, und wie man die gelehrte Dichtung darauf zu verpflanzen hat»[87] [von mir gesperrt]. Diese Äußerung zeigt deutlich, daß sich auch Subotić über die näheren Umstände einer nationalen serbischen Dichtung nicht im klaren war [vgl. auch S. 57]. Wirklich entschieden wurde die Frage eines serbischen nationalen Epos — fern aller theoretischen Überlegungen — noch im Jahre von Subotićs Antikritik durch das Erscheinen von Njegošs Meisterwerk «Gorski vijenac»).

Einige Jahre später, 1854, nahm Maletić noch einmal das Thema des Epos auf, und zwar im Rahmen seiner «Teorija poezije». Mit keinem Wort jedoch tut er dabei seiner Auseinandersetzung mit Subotić Erwähnung, nur unter seinen Quellen zählt er auch Subotić auf, was wohl teils als Verneigung vor Subotić, «jenem Subotić, über den das Glück sein Füllhorn ausschüttete»[88], zu werten ist, andererseits aber doch darauf hinzudeuten scheint, daß Maletić die Gedanken und Hinweise Subotićs — zum Teil wenigstens — als gerechtfertigt anerkannt hat.

Als Quellen seiner «Teorija poezije» führt Maletić folgende Namen an: «Hegel, Fiker (Ficker), Lesing (Lessing), Šiler (Schiller), Durš (Dursch), Sulcer (Sulzer), Šrajber (Schreiber). Fišer (Vischer), Gecinger (Götzinger), Zeleneckij, I. Subotić und andere». (Vgl. dazu S. 45/46). Leider läßt sich sehr schwer mit Sicherheit feststellen,

---

[83] Gavrilović, Istorija srpsko-hrvatske književnosti. Beograd 1927, S. 305.
[84] vgl. Jovan Subotic, Epske pesme. Beograd-Zagreb 1898, S. XVIII/XIX.
[85] Živ., 280.
[86] Živ., 285.
[87] L. M. S. 1846, knj. 76, 107/108.
[88] K. P., 122.

von wem er im konkreten Fall einen Gedanken aufgenommen hat, denn da die «Teorija poezije» als Schulbuch gedacht war, führt er nur vereinzelt Zitate an (meist ohne nähere Quellenangabe). Auffällig ist dabei, daß er unter seinen Quellen weder Pölitz noch die Encyklopädie erwähnt, auf die er sich nahezu ausschließlich in seinem «Kritičeskij pregled» stützte und die er als Quellen auch für diese Ausführungen wohl kaum ad acta gelegt hat, wie noch im einzelnen zu zeigen sein wird. Desgleichen wird bezeichnenderweise A. W. Schlegel nicht erwähnt, der in der Encyklopädie — und auch bei Subotić — eine bedeutende Rolle spielt.

Im Vergleich zu dem «Kritičeskij pregled» sind die Ausführungen über das Epos in der «Teorija poezije» sehr viel gründlicher und genauer; aber schon hier sei vermerkt, daß sich Maletić auch in diesen Ausführungen — entgegen der Forderung Subotićs — nur mit den Gesetzmäßigkeiten des hellenischen Epos beschäftigt und lediglich noch einen kurzen historischen Überblick über die epische, das heißt hier erzählende Dichtung überhaupt der mittel- und westeuropäischen Völker in Mittelalter und Neuzeit hinzufügt (T. P., 36, 39), auf den Begriff des nationalen und besonders des serbischen Epos aber nicht eingeht.

Maletić beginnt seine Ausführungen über das Epos, indem er den Namen selbst klärt und kurz darlegt, was er unter Epos versteht. Es heißt bei ihm: «An höchster Stelle der erzählenden Poesie steht die Epopöe (besser «Epopija» von epo — ich sage, ich erzähle und poieo ich arbeite, ich ersinne), die auch Epos heißt. Sie ist eine besondere Art der epischen (erzählenden) Poesie, die schon 1000 Jahre vor Christus mit Homer ihre höchste Vollendung erreichte.» [89] Mit diesen Sätzen gibt Maletić seine Unterscheidung von Epos und Epopöe auf, die er im «Kritičeskij pregled» so apodiktisch vortrug (s. S. 72); allerdings geht er nicht auf die Argumente von Subotić ein (vgl. T. E., 250 — 252, 298 — 306), sondern sagt lediglich, daß das Epos «eine besondere Art der epischen Poesie» sei, ohne diesen Begriff näher zu erklären.

Er geht dann sogleich zum Inhalt des Epos über und bestimmt diesen folgendermaßen: «Der Inhalt der Epopöe ist die Weltanschauung von beliebig beschaffenem nationalem Geist, als wirkliches Ereignis in lebhaften Bildern dargestellt.» [90] Diese Formulierung unterscheidet sich grundlegend von der im «Kritičeskij pregled», wo es heißt — in Übersetzung eines Begriffes aus der Encyklopädie —, daß ein «welthistorisches Ereignis» [91] den Inhalt bzw. Gegenstand des Epos ausmachen müsse. Es handelt sich hier darum, daß Maletić im «Kritičeskij pregled" nicht unterschied zwischen dem konkreten Gegenstand des Epos und dem Gesamt des Epos, dem, was eigentlich seinen Geist und seine Form ausmacht. Er bediente sich lediglich des Begriffes Gegenstand. Auch in der «Teorija poezije» führt er diese Unterscheidung zwar in der Formulierung nicht streng durch, sie läßt sich aber seinen Ausführungen entnehmen, wenn er fordert, daß sich die Weltanschauung in einem bedeutenden Ereignis aus dem Leben des Volkes darstellen soll. In diesem Sinne wird die Weltanschauung, die weiter nicht näher bestimmt ist, zu einem Überbau oberhalb des «welthistorischen Ereignisses». Im

[89] T. P., 25.
[90] T. P., 26.
[91] K. P., 7.

Vergleich zum «Kritičeskij pregled» ist hier zwar eine gewisse Entwicklung Maletićs festzustellen, aber Maletić geht doch nicht direkt auf die Einwände Subotićs ein, sondern umgeht die Frage, in welcher Beziehung das Epos und sein Gegenstand zur historischen Wahrheit steht.

Nachdem durch diesen Überbau der Anspruch des Epos gesichert erscheint, wendet sich Maletić den konkreteren Einzelheiten zu. Er erklärt den Krieg, und zwar den Krieg zwischen zwei Völkern, als das für den Dichter beste Ereignis, um «das religiöse Bewußtsein, das politische und häusliche Leben» [92] darzustellen. Maletić beschränkt sich aber nicht nur auf den Krieg als solchen, der ungefähr dem «welthistorischen Ereignis» aus dem «Kritičeskij pregled" gleichzusetzen ist; ein solches Ereignis ist nur der Brennpunkt, in dem sich alles spiegelt. Der wahre Gegenstand des Epos ist ein allumfassender. Maletić definiert das folgendermaßen: «Gegenstand der Epopöe ist also: die umgebende Natur, Wesen und Taten der Götter und schließlich der Mensch in der Gesamtheit seiner häuslichen und öffentlichen, friedlichen und kriegerischen Situationen, in seinen Bräuchen und Sitten, seinen Ereignissen und seinem Charakter.» [93] Damit hat Maletić den Rahmen des Epos noch weiter gespannt, als dies in der Encyklopädie geschah. Er scheint dabei einen Gedanken Solgers aufzunehmen und weiter auszuführen (ohne jedoch auf Solgers philosophisch-theoretischen Hintergrund einzugehen); bei Solger heißt es über das Epos: «Der Gegenstand desselben muß universell sein; denn die Idee als Thätigkeit tritt in die Wirklichkeit über. Das ganze menschliche Geschlecht, nur in besonderer Gestaltung aufgefaßt, ist der Stoff.» [94]

Während aber im «Kritičeskij pregled» der Ton mehr auf dem «Heldentum», mehr auf der Welt und der Menschheit allgemein lag (vgl. K. P., 6), betont Maletić hier die Wichtigkeit des nationalen, des volklichen Elementes. «Die Grundlage des Epos bildet also irgendeine nationale Unternehmung, in der sich die Gesamtheit des Volkes, sein jugendlicher Geist und sein Heldentum darstellen.» [95] Der Held des Epos ist nicht nur Held wegen seiner Taten, wegen seiner Persönlichkeit, sondern er ist es, weil sich in ihm die Meinung des Volkes und sein Charakter spiegeln. Der Held ist das überhöhte und von Zufällen gereinigte Bild des Volkes, nur durch das Volk und für das Volk ist er Held. Maletić sagt: «Damit diese Personen dem Epos entsprechen, ist es notwendig, daß alle ihre Charakterzüge ein Ganzes ausmachen, ist es notwendig, daß sie wirkliche Menschen sind, daß sich also in ihnen alle Seiten des Lebens, und besonders das nationale Denken und die Art des Handelns, spiegeln ... Das Volk wird in ihnen zusammengefaßt wie in einer einzigen lebendigen Person.» [96] Durch eine kurze Analyse der Helden in Homers Epen sucht Maletić die Leser von der Richtigkeit seiner Auffassung zu überzeugen. Hält man neben diese Betonung des nationalen Elementes im Epos noch Maletićs Beurteilung des Cid, nämlich: «Im Mittelalter trat mit der Festigung des Katholizismus auch ein wahres Epos ohne wirkliche Beeinflussung durch die alte Literatur auf. Ein solches ist bei den Spaniern der Cid, der im Geiste des Rit-

---

[92] T. P., 26.
[93] T. P., 30.
[94] K.W. F. Solger, Vorlesungen über Aesthetik. Leipzig 1829, S. 279.
[95] T. P., 26.
[96] T. P., 27.

tertums und doch rein national-spanisch verfaßt ist... Ihn kann man mit dem Schönsten aus der antiken Literatur vergleichen»[97], so zeigt sich, daß die vierziger Jahre mit ihrer wachsenden Aufgeschlossenheit für die Volkspoesie und die Gedanken Herders und der Romantik auch an Maletić nicht spurlos vorübergegangen waren; auch eine Wirkung von Njegošs «Gorski vijenac» wäre denkbar. Die Äußerung über den Cid deutet jedenfalls darauf hin, daß auch Maletić das Epos in nationaler Sicht betrachtet (auch wenn er es nicht ausdrücklich betont) und damit, indirekt, auch die Möglichkeit eines nationalen serbischen Epos zugibt.

Abweichend vom «Kritičeskij pregled» ist auch die Bestimmung des Schicksals und seiner Funktion im Epos. Während dort, unter direktem Hinweis auf Pölitz, der Kampf des Helden mit der Macht des Schicksals als das eigentliche Charakteristikum der Epopöe angesehen wird — «Demnach macht der Kampf des Volkes mit dem Schicksal oder die Darstellung des Kampfes der menschlichen Kraft überhaupt, und besonders der Kraft des freien Willens mit der Gewalt des Schicksals den Charakter der Epopöe oder des Heldengedichtes aus.»[33] — werden hier Held und Schicksal als eine Einheit gesehen, es besteht kein Gegensatz zwischen dem Helden und dem Schicksal, sondern vielmehr Übereinstimmung. Maletić führt das so aus: «Der Held ist gleichsam ein Werkzeug der höheren Weltleitung; er kämpft nicht mit der ewigen, alles lenkenden Kraft, sondern überläßt sich ruhig dieser höheren Gewalt und handelt nach dem Plan und der ewigen Vorsehung Gottes wie z. B. in Homers Ilias.»[98] Mit dieser Auffassung verläßt Maletić Pölitz und nähert sich mehr der in der Encyklopädie vertretenen Meinung an (wie noch im einzelnen zu zeigen sein wird) und auch der allgemeineren Auffassung des Epos, wie sie Sulzer vertrat, bei dem der Schicksalsbegriff im Epos ausgeklammert scheint bzw. nicht der Gegensatz zwischen Held und Schicksal besteht.[99]

Bei der näheren Bestimmung des Schicksals gibt Maletić zwei nicht ganz übereinstimmende Definitionen. Er bezeichnet das Schicksal als die «Macht der Umstände» («Im Epos also herrscht das Schicksal, d. h. die Macht der Umstände»[100]), verführt scheinbar durch eine Äußerung in der Encyklopädie, die aber, wenn man den Zusammenhang beachtet, nicht unbedingt in diesem Sinne verstanden werden muß. Es heißt in der Encyklopädie: «Die Schicksalsfabel ist ein Stoff, an welchem sich anschaulich macht, daß der Erfolg von freien Handlungen nicht allein von dem Willen und den Bestrebungen der Menschen abhängig sei, sondern daß bald eine Reihe äußerer Umstände, bald eine Verkettung von Ereignissen Richtung und Erfolg dieser Handlung bestimmen. So wie wir in dem Gange der Natur ein geheimes Gesetz entdecken, welchem gemäß alles erfolgt, so auch ein Geheimnis im Hintergrunde der freien Handlungen, welches durch dieselben die Begebenheiten herbeiführt. Dieses aus tie-

---

[97] T. P., 37.
[33] K. P., 9/10.
[98] T. P., 28/29.
[99] vgl. Sulzers Definition des Epos: «Der Charakter des Heldengedichts besteht überhaupt darinn, daß es in einem feyerlichen Ton eine merkwürdige Handlung oder Begebenheit umständlich erzählt, und das Merkwürdige darinn, es betreffe die Personen oder andere Sachen, ausführlich schildert und gleichsam vor Augen legt.» Su II, 329.
[100] T. P., 29.

fem Dunkel des Geheimnisses allmächtig hervor Wirkende und Bestimmende nennen wir Schicksal.» [101] Maletić hat offenbar nur den ersten Satz beachtet, den er in fast wörtlicher Übersetzung auch in seinen Ausführungen bringt [102], und kommt so — voreilig — zu der Bestimmung des Schicksals als Macht der Umstände.

Hält man sich gegenwärtig, was Maletić über das Verhältnis des Helden zum Schicksal sagt, nämlich, daß sich der Held vertrauensvoll und ohne Auflehnung von dieser Macht leiten läßt, so wird klar, daß die Definition Schicksal = Macht der Umstände sinnlos ist und auch nicht eigentlich von Maletić gemeint war.

Aber es gibt auch noch eine zweite Definition des Schicksals bei Maletić, die in etwa das in der Encyklopädie Gesagte trifft. Sie lautet: „Es ist die allgemeine, allherrschende, die Weltgeschehnisse mittels freier Wesen zum Ziel führende Macht.» [103] Diese Definition erkennt die Wirkung eines allgemeinen Gesetzes an, auf die in der Encyklopädie Wert gelegt wird, und steht auch im Einklang mit dem Verhältnis des Helden zum Schicksal. Von dieser Position aus ist es auch sinnvoll, wenn Maletić — zusammen mit der Encyklopädie — das Element des Wunderbaren als unerläßlich für das Epos fordert und es im Wirken des Schicksals verkörpert sieht. „Dieses Eingreifen des Schicksals in die Weltbegebenheiten heißt sonst auch Schicksalsfabel und macht das Wunderbare als das Wesentliche der Epopöe aus.» [104] Dieser Satz ist eine wörtliche Übersetzung der in der Encyklopädie gegebenen Formulierung; vgl. E. d. W. 36, 68.

Maletić betrachtet — ganz kurz zwar nur — auch noch den Schicksalsbegriff der Antike und folgt auch hierbei ganz eindeutig der Encyklopädie, d. h. er bricht völlig mit seiner im «Kritičeskij pregled» vertretenen Auffassung, die von Subotić so scharf getadelt wurde (siehe S. 74). Während es im «Kritičeskij pregled» heißt: «Dieses Schicksal ist in den Werken Homers durch die Mythologie dargestellt» [67], sagt er hier: «Dieses Schicksal stellten die alten Griechen als noch über die Götter erhabene, unerforschliche, unerreichte Macht dar, ohne Körper, ohne Gestalt.» [105] (Vgl. dazu S. 82) das in der Encyklopädie angeführte Zitat von Richter, dessen sich auch Subotić bediente. Die im «Kritičeskij pregled» von Dursch übernommene Unterscheidung von sog. «altem» und «neuem» Schicksal führt Maletić hier nicht mehr an.

Vergleicht man die Ausführungen Maletićs über das Schicksal mit denen von Subotić, so zeigt sich zwar, daß Subotić noch genauer und ausführlicher die Gedanken der Encyklopädie referiert, dabei aber das Wesentliche des Schicksalsbegriffes in der Encyklopädie nicht so eindeutig herausstellt wie Maletić in seiner zweiten Definition und in der Formulierung des Verhältnisses von Held und Schicksal, nämlich die Verknüpfung des Schicksals mit dem Wunderbaren, mit der Offenbarung des göttlichen Weltenplanes.

Als wichtigstes Element hebt Maletić noch hervor, daß bei aller Vielseitigkeit, die den wahren Gegenstand des Epos ausmacht, die Einheit des Ganzen nicht verloren-

---

[101] E. d. W., 36, 68.
[102] T. P., 29.
[103] T. P., 29. Vgl. dazu E. d. W. 36, 68.
[104] ibid.
[104a] s. Anm. 67.
[105] T. P., 29.

gehen darf. Er definiert die Einheit folgendermaßen: «Diese Einheit besteht darin, daß die Ereignisse aus dem vorgestellten Ziel oder einer Leidenschaft der Hauptperson als Folgen hervorgehen und daß sie gewissermaßen als Handlung und nicht als äußeres Ereignis auftreten.» [106] Diese Definition besagt, daß Maletić für eine organische Einheit eintritt, die er speziell mit der Person des Helden verknüpft. Seine Ausführungen über die Einheit im Epos sind jedoch so kurz, daß nicht ersichtlich ist, wie er sich diese Einheit näher vorstellte. Er berührt auch mit keinem Wort — wie schon im «Kritičeskij pregled» — die Auseinandersetzung zwischen Schlegel und Schiller um die Einheit im Drama und Epos (was vielleicht durch den Schulbuchcharakter der «Teorija poezije» zu erklären ist), desgleichen sagt er nicht Genaueres über das Verhältnis von Einheit und Episoden, die er beide als wesentliche Elemente des Epos betrachtet.

Die Episoden bestimmt Maletić — in Übersetzung einer Definition der Encyklopädie — als «Nebenbegebenheiten und Nebenhandlungen» [107] (vgl. E. d. W., 36, 39), wie es schon Subotić in seiner Antikritik tat (s. S. 81), und bringt damit eine schärfer umrissene Formulierung als im «Kritičeskij pregled». Er betrachtet die Episoden als notwendig zur Erreichung zweier Ziele: „Entweder ergänzen sie den Hörern das, was fehlt und was sie wissen möchten, oder sie stürzen sie in Furcht und Ungewißheit bezüglich des Zukünftigen und erregen so ihre Erwartung und Neugier.» [108], d. h. Maletić hebt das berichtigend-ergänzende und das retardierende Moment der Episoden hervor und geht damit über die Ausführungen von Subotić hinaus. Als Quelle seiner Darlegungen über die Episoden führt Maletić ausdrücklich die Encyklopädie an, entnimmt ihr aber nur die Definition als «Nebenbegebenheiten und Nebenhandlungen» und geht weder auf die etymologische und historische Bedeutung der Episode ein noch auf die Ausführungen des Aristoteles zu diesem Gegenstand, was alles in der Encyklopädie ausführlich dargelegt wird. Auch die Gedanken Goethes und Schillers zu diesem Thema berührt er nicht, so daß seine Ausführungen über die Episoden kaum mehr als eine bloße Definition bieten.

Einige Worte widmet Maletić noch dem Versmaß des Epos. Als am meisten geeignet für das Epos erscheint ihm der griechische Hexameter; diesem alten Vers entsprechen in neuerer Zeit die Ottave rime, die vorzugsweise für romantische Epen verwandt wurden. Maletić führt noch an, daß Milton den Jambus gebrauchte und Dante die Terzine. Diese Darlegungen über das Versmaß des Epos sind sehr kurz und tragen rein informativen Charakter, ohne den Anspruch, auf die mit dem Versmaß verknüpften Probleme näher einzugehen. Auffällig ist, daß der volkstümliche Zehnsilber — den Subotić benutzte — als eine Möglichkeit des serbischen Epos nicht erwähnt wird. Diese Tatsache weist neben inhaltlichen Übereinstimmungen darauf hin, daß Maletić für seine Ausführungen über das Versmaß des Epos im wesentlichen nur eine Quelle benutzte, nämlich die Encyklopädie.

Maletić schließt seine Ausführungen über das Epos mit ein paar Worten über das historische, romantische und scherzhafte Epos. Das historische Epos bestimmt er als

---

[106] T. P., 31.
[107] T. P., 32.
[108] T. P. 32.

ein Epos ohne das Moment des Wunderbaren; das romantische Epos ist durch den Geist des mittelalterlichen Ritter- und Abenteurertums gekennzeichnet; das scherzhafte Epos endlich ist eine Art Satire auf das richtige Epos.[109]

Betrachtet man Maletićs gesamte Ausführungen über das Epos in der «Teorija poezije» und vergleicht sie mit denen im «Kritičeskij pregled», so wird offensichtlich, daß Maletić von Pölitz wie auch von Sulzer und Dursch abgerückt ist und sich nunmehr vorwiegend der Encyklopädie zugewandt hat. (Zu der Meinung von D. Živković, daß Maletić in der «Teorija poezije» das Epos nach Vischer definiert habe [110], s. S. 46). Der beißende Spott und Tadel Subotićs, daß Maletić seine Quellen nicht verstanden und ungenau übersetzt habe, ist nicht ohne Wirkung geblieben, wie sich an diesen Ausführungen zeigt. Denn Maletić hält sich nun außerordentlich gewissenhaft an die Encyklopädie und legt ihre Auffassungen dar, so die Lücken füllend, die Subotić noch gelassen. In dem Gesamt der Subotić'schen und Maletić'schen Ausführungen erhielt die serbische Literaturwissenschaft eine wenn auch wegen ihres polemischen Charakters nicht vollständige, so doch ziemlich umfangreiche Theorie des klassischen Epos, — allerdings nicht des serbischen, nationalen.

Diese Epos-Theorie von Subotić und Maletić stellt aber leider nicht viel mehr dar als ein nicht ganz erschöpfendes Referieren der entsprechenden Artikel in der Encyklopädie, an Goethe, Schiller und Schlegel geht sie mehr oder weniger vorbei und bleibt so außerhalb der eigentlichen Problematik. Da jedoch Maletićs «Kritičeskij pregled» und Subotićs Antikritik als Polemik gedacht waren, Maletićs «Teorija poezije» als Lehrbuch, so sind von ihnen keine grundlegenden Untersuchungen über das Wesen des Epos zu erwarten. Berücksichtigt man den damaligen Stand der serbischen Literatur, in der es keinerlei gewissenhafte theoretische Grundlegung der einzelnen Dichtungsgattungen gab, so stellten die Arbeiten von Subotić und Maletić ohne Zweifel einen bedeutsamen Anfang dar und bezeichnen einen großen Fortschritt auf diesem Gebiet.

---

[109] s. T. P., 35/36. Vgl. dazu auch E. d. W. 36, 70.
[110] Živ., 311.

V. UBER DRAMATISCHE DICHTUNG

Die ersten literaturtheoretischen Hinweise auf die dramatische Dichtung finden sich in der serbischen Literatur meist in Form von kurzen Vorworten zu Übersetzungen bzw. Bearbeitungen von ausländischen oder älteren Dramen. (Jovan Rajić z. B. gab 1798 eine Bearbeitung der Tragödie von Emanuil Kozačyn'skyj [1] heraus, die den Tod des letzten serbischen Zaren, Uroš V., behandelt). So stellte auch Dositej Obradović seiner Übersetzung von Lessings «Damon» ein paar Sätze voran, in denen er eine Definition der Komödie gibt und kurz auf ihren Zweck eingeht. Die Komödie definiert er als «ein Spiel, das etwas Belustigendes und Scherzhaftes darstellt, in das keinerlei gewaltiges und grausames Ereignis eingeht, und wo am Ende das Vorhaben der Hauptperson immer erfolgreich ausgeht und glimpflich beendet wird.» [2] Und als Zweck und Ziel der Komödie sieht Obradović: „Die Menschen zu erheitern und ihnen durch Spiel und Scherz den Weg zur höchsten und herrlichsten Tugend zu weisen und durch ein solches Mittel ihre Vollkommenheit und ihr Wohlergehen zu verursachen.» [3] Mit diesen Angaben erschöpfen sich aber auch Obradovićs theoretische Hinweise auf die Komödie, ja auf die dramatische Dichtung überhaupt. Im Zusammenhang behandelt wurden theoretische Fragen der dramatischen Dichtkunst erst von den ersten serbischen Literaturtheoretikern in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, also von Jovan Subotić, Djordje Maletić und Kosta Ruvarac.

Umfangreichere Äußerungen Subotićs über die Tragödie und die dramatische Dichtung überhaupt sind uns in zwei Formen erhalten: einmal eine Beurteilung der dramatischen Dichtung «Preodnica Srbske slobode ili Srbski ajduci» von Djordje Maletić aus dem Jahre 1861, die sich im Handschriftenarchiv der Matica srpska befindet; zum andern die Äußerungen Subotićs zu seiner Tätigkeit als dramatischer Dichter im dritten und vor allem im vierten Teil seiner Autobiographie. Mit besonders ausführlichen Darlegungen wird hier die Tragödie «Miloš Obilić» bedacht. Da Subotić seine Autobiographie aber erst gegen Ende seines Lebens schrieb und der 3. und 4. Band erst 1905 und 1910 erschienen, kann man die Äußerungen über die dramatische Kunst, die er hier tut, nicht mehr als einen aktiven Beitrag zur Literaturtheorie seiner Zeit werten; sie sind aufschlußreich nur hinsichtlich gewisser Meinungsänderungen. Mit der Bedeutung des Dramas für die historische Situation des Volkes beschäftigt sich noch der Artikel «Dramatična umětnost i světsko historijski život naroda» (Die dramatische Kunst und das welthistorische Leben der Völker) im 112. Buch des Letopis. So systematisch-theoretisch wie das Epos hat Subotić die dramatische Dichtung nirgends behandelt.

---

[1] Mychajlo (weltlich Manujil) Kozačyn'skyj, Ukrainer, 1699—1755. Er war von 1733 bis 1738 Lehrer für Latein und Rhetorik und Prorektor der Lateinschule in Sr. Karlovci; später Prof. für Theologie und Philosophie in Kiev und Bischof in Sluc'k.
[2] Dositej Obradović, Dela. Beograd 1911, S. 332.
[3] ibid., 333.

Subotić spricht mehrmals in seiner Autobiographie von den «učitelji tragedije», den Lehrern der Tragödie, etwa Seite 95 und 101 in Bd. 4, und bekennt, daß er sich gründlich mit der Theorie des Dramas beschäftigte, bevor er begann, selbst Tragödien zu schreiben. «Bis zu der Zeit, da ich ‚Herceg Vladislav'» schrieb, habe ich wirklich viel Tragödien und viel über dramatische Werke gelesen»[4], aber er gibt nirgends näher an, wer er denn nun als Lehrer der Tragödie betrachtete und welche Werke für ihn von ausschlaggebender Bedeutung waren.

Als sichere Quellen für Subotićs theoretische Auffassungen von der dramatischen Dichtung wird man vor allem die schon viel zitierte Encyklopädie der Wissenschaften und Künste und das Handbuch von Pölitz annehmen können; letzteres enthält allerdings ziemlich spärliche Angaben über die dramatische Poesie. Auch die von Subotić in seinen Erörterungen über das Epos angeführten «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur» von A. W. Schlegel darf man wohl als bekannt voraussetzen, desgleichen Lessings Hamburgische Dramaturgie, die zwar nirgends ausdrücklich erwähnt wird, die sich aber in Subotićs Besitz befunden haben muß, denn er berichtet in seiner Autobiographie, daß er 1835 auf dem Lyzeum in Szeged einem Professor eine lateinische Ode in sapphischem Versmaß widmete und der Professor ihm Lessings Gesammelte Werke schenkte.[5] Mit Rücksicht auf Subotićs ganzen Bildungsgang kann man mit Sicherheit wohl auch Aristoteles zu den erwähnten Lehrern der Tragödie rechnen; desgleichen wird man wohl auch die Kenntnis von Schillers Dramen bei Subotić voraussetzen können. Inwieweit Sulzer, Goethe, Hegel oder auch Shakespeare oder die französischen Dramatiker die Ansichten Subotićs beeinflußten, wird immer nur in einzelnen Punkten und schwerlich als direkte Wechselwirkung festzustellen sein, da Subotić — sehr im Gegensatz zu seinen Ausführungen über das Epos — keinerlei Angaben darüber macht und immer die Möglichkeit offen bleibt, daß er viele Anregungen erst auf dem Umwege über irgendwelche Poetiken, Abhandlungen o. ä. erhielt. (Eine Analyse der dramatischen Werke Subotićs und deren Vorbilder könnte diese Arbeit wertvoll ergänzen.)

Die Ausführungen Subotićs über die dramatische Dichtung sind leider sehr unsystematisch und ohne das Bestreben, eine feste Begriffsbildung zu entwickeln und auf die grundlegende Problematik der dramatischen Poesie einzugehen. So hat Subotić z. B. die Frage der drei Einheiten nirgends auch nur andeutungsweise berührt. Er behandelt in seiner Autobiographie immer nur den Aspekt des Dramas bzw. der Tragödie, der ihm im Zusammenhang mit seinem eigenen dramatischen Schaffen wichtig erscheint, zeigt dabei jedoch gelegentlich recht interessante Abweichungen von der allgemeinen Meinung. Die im Auftrage der Matica srpska verfaßte Beurteilung des Stückes «Preodnica Srbske Slobode ili Srbski ajduci» versucht — allerdings sehr kurz und nur in groben Zügen — klarzustellen, was man unter Tragödie, Drama und dramatischem Gedicht versteht.

Bei der Beurteilung der «Preodnica Srbske Slobode ili Srbski ajduci» geht Subotić von der Tatsache aus, daß der Verfasser dieses Stücks (es handelt sich um Djordje Maletić) nicht angegeben habe, ob er sein Stück als Tragödie, als Drama oder welcher

[4] A III, 113.
[5] A II, 60.

sonstigen Gattung angehörig verstanden wissen will. Für die Beurteilung des Stückes ist es jedoch von ausschlaggebender Bedeutung, ob der Verfasser mit seinem Stück eine Tragödie schaffen wollte oder etwa ein dramatisches Gedicht. Subotić begründet das so: «Ein dichterisches Werk kann gut sein als dramatisches Gedicht, aber nicht der Natur von Drama und Tragödie entsprechen; und es kann als Drama gut sein, aber nicht als Tragödie; das Urteil muß also von dem Standpunkt abhängen, von dem man das Werk betrachtet.» [6] So versucht Subotić nun selbst festzustellen, was das Stück darstellen soll, und entwickelt dabei die Kennzeichen der einzelnen Formen dramatischer Dichtung.

Zuerst gibt Subotić sozusagen eine Definition der Tragödie mit folgenden Worten: «Ein Drama, in dem sich die Hauptperson mit dem Schicksal mißt, kann man als nichts anderes ansehen denn als Tragödie, denn die wahre Aufgabe der Tragödie ist der Kampf mit dem Schicksal, worüber sich alle Dramaturgen einig sind.»[7] Subotić sieht in seiner Definition also den Kampf mit dem Schicksal als das wesentlichste Element der Tragödie an, und so erklärt er auch gleich, was dieser Begriff beinhalte. «Schicksal, d. h. eine höhere, sittliche Weltmacht, gegen die der Mensch sich erhebt, mit der er sich in einen solchen Kampf einläßt, daß er ungewöhnliche Geisteskraft entwickelt, der er aber schließlich gerade deshalb, weil sie höher, weltumfassend, dem Menschen unüberwindlich ist, unterliegen muß und daß dieser Kraft der Mensch, der sich mit ihr in einen Kampf einläßt, tatsächlich erliegen muß, d. h. (daß) er nicht durch Zufall oder weil der Dichter es so will oder weil er erliegen und auch nicht erliegen kann (dieser Kraft erliegt), sondern weil es nach geistigen oder physischen Gesetzen nicht anders sein kann.» [8] Diese Bestimmung des Schicksals erinnert in einzelnen Partien an die anläßlich des Epos in der Encyklopädie und auch bei Pölitz gebrachten Definitionen, wie wir sie aus Subotićs und Maletićs Erörterungen über das Epos kennenlernten; auch gewisse sinngemäße Übereinstimmungen mit der Schicksalsauffassung, wie sie in Schillers späteren Dramen zum Ausdruck kommt [9], sind festzustellen; eine direkte Übernahme einer Formulierung aus diesen Quellen ist jedoch nicht nachweisbar.

Dann wendet sich Subotić, ohne noch näher auf das Wesen der Tragödie einzugehen, sogleich der Definition des Dramas im engeren Sinne zu. «In diesem Sinne bedeutet Drama jene Form der dramatischen Dichtung, die zwischen der Komödie und der Tragödie steht, und sich einerseits von jener dadurch unterscheidet, daß sie einen ernsthaften Gegenstand hat, und andererseits die Tragödie darin nicht erreicht, daß sie nicht darauf zielt, die Geister durch jene Erhabenheit zu erschüttern, die entsteht, wenn Menschenkraft mit Weltkraft zusammenstößt. In dieser Hinsicht genügt es also, daß das Werk allgemein dramatisch ist, daß es einen ernsthaften Gegenstand hat und daß es ein lebendiges, natürliches Abbild des menschlichen Lebens darstellt.»[10] Diese von Subotić gegebene Definition erinnert dem Sinn nach teilweise an das, was Pölitz über das Schauspiel sagt, nämlich: «Das Schauspiel füllt, im eigentlichen Sinne,

[6] M 8. 390.
[7] ibid.
[8] M 8. 390.
[9] Schillers Werke, hrsg. von Arthur Kutscher. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J. Bd. 4 (Wallensteins Tod), 224; Bd. 5 (Maria Stuart), 112; (Braut von Messina) 321.
[10] M 8. 390.

die Mitte zwischen dem Trauerspiele und dem Lustspiele aus... Es hat mit ersterem die innere Motivierung und ernsthafte Verwickelung, mit dem letztern die frohe Entwickelung und Auflösung gemein»[11], stimmt in ihrer genauen Formulierung aber weder mit Pölitz noch mit den sonst von Subotić benutzten Quellen (Encyklopädie, Lessing, Schlegel usw.) überein, so daß die Frage offen bleibt, ob Subotić selbst zu dieser Formulierung kam oder sie einer andern, unbekannten Quelle entnahm.

Subotić sieht also zwar auch das Drama als eine mittlere Gattung zwischen Tragödie und Komödie an und spricht ihm das bestimmende Element des Schicksals ab, das nur die Tragödie auszeichnet, aber er setzt nichts an dessen Stelle, sein Ausdruck «ernsthafter Gegenstand» ist sehr unbestimmt und sagt nichts darüber aus, was im Mittelpunkt des Dramas steht, welche Verwicklungen das dramatische Element ausmachen und aus welcher Lebenssphäre der Stoff des Dramas genommen ist. So bleibt die Definition von Subotić weit hinter der von Pölitz zurück und bezieht sich nur auf das Alleräußerlichste.

Subotić führt noch eine dritte Form der dramatischen Poesie an: dramatička pěsna; dieser Name ist offensichtlich eine Übersetzung des besonders in der Encyklopädie gebrauchten «dramatischen Gedichts», das dort ein nicht für die Bühne gedachtes Drama bezeichnet.[12] Im Gegensatz zu seiner Behandlung der Tragödie und des Dramas führt Subotić keinerlei Definition dieses dramatischen Gedichts an; nur aus dem, was er über das ihm vorliegende Werk sagt, das er dieser Gattung zurechnen will, kann man ungefähr schließen, was er darunter verstand. Er sagt über dieses Stück «Preodnica Srbske slobode»: «Die Gestalten sind lebendig, die Sprache ist schön, die Ausdrucksweise gewählt, das Leben volkstümlich: und so muß ich sagen, daß sich der Dichter in dieser Hinsicht weit über alle unseren bisherigen dramatischen Werke erhebt und nahe dem unsterblichen ‚Bergkranz' und ‚Car Šćepan' steht.»[13] (Subotić betrachtet also auch Njegošs Werke als dramatische Gedichte!) Nach dieser Aussage Subotićs — wenn man noch berücksichtigt, daß er dem Werk Maletićs die Einheit im klassischen Sinne absprach (vgl. M 8. 390) — könnte man zu dem Schluß kommen, daß er unter einem dramatischen Gedicht das versteht, was A. W. Schlegel als romantisches Drama bezeichnet. Bei Schlegel heißt es: «Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Fantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Colorit und Beleuchtung harmonisch gewordenen Scheines, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.»[14] Dieser Tatbestand scheint in der «Preodnica Srbske slobode» gegeben zu sein.

Im Anschluß an die Definition des Dramas stellt Subotić noch drei Grundsätze auf, von denen nicht klar ersichtlich ist, ob sie nur für das Drama gelten sollen oder für die dramatische Dichtung überhaupt. Nach dem, was er über das dramatische Gedicht

---

[11] P III, 431.
[12] vgl. E. d. W. 27, 327.
[13] M 8. 390.
[14] D. K. II, 115.

sagt, ist anzunehmen, daß er diese Grundsätze auf die Tragödie und das Drama bezieht, also auf die klassische dramatische Dichtkunst im Sinne Schlegels. Und zwar fordert er: 1. Einheit der Handlung; 2. natürliche Entwicklung und 3. Vorhandensein einer höheren Idee.

Über die Einheit dieses Stückes sagt er folgendes: «Im Stück muß Einheit sein. Was man einmal beabsichtigt, das muß man bis zum Ende durchführen, es ist nicht gestattet, jetzt etwas zu beginnen, es zu lassen und wieder etwas anderes und Drittes zu beginnen; demnach muß alles, was im Drama geschieht, mit der Haupthandlung notwendig verknüpft sein: denn sonst leidet immer — mehr oder weniger — die Einheit des Stückes, und das Bild, das im Geiste produziert werden soll, wird abgeschwächt und geht verloren.»[15] Subotić erwähnt mit keiner Silbe die Einheit der Zeit und des Orts, sondern bezieht sich lediglich auf die Einheit der Handlung, die er gewährleistet sieht, wenn alle eventuellen Nebenhandlungen mit der Haupthandlung verbunden sind. Er folgt in seiner Forderung, nur in einfacherer und gedrängterer Formulierung, dem allgemeinen Gesetz der Dramatik, wie es auch Pölitz (vgl. P III, 422/423) und die Encyklopädie (vgl. E.d.W. 27, 325/326) bringen. Daß Subotić die Einheit der Zeit und des Ortes überging, mag vielleicht daraus zu erklären sein, daß er, der die Werke Lessings besaß (s. S. 94), die Frage der drei Einheiten als durch Lessing endgültig entschieden ansah und deshalb nur die Einheit der Handlung forderte.

Von der natürlichen Entwicklung der Handlung sagt Subotić noch weniger. «Die Handlung muß sich natürlich und vollkommen entwickeln, so daß man den Eindruck hat, daß es anders nicht sein kann.»[16] In diesem Satz klingen, in sehr undeutlicher Form zwar, zwei Gedanken der Encyklopädie an: einmal soll alles so motiviert sein, daß alle Ereignisse und Begebenheiten auch wahrscheinlich sind, zum anderen muß die Handlung und Verwicklung auch wirklich aufgelöst werden. Hierzu heißt es in der Encyklopädie, einen Gedanken Aristoteles' aufnehmend, von dem Drama: «Es muß daher einen genau bestimmten Anfang und einen völligen Abschluß haben; sonst würde keine Beruhigung eintreten, sondern eine Dissonanz entstehen, die erst in einer neuen Handlung aufgelöst werden könnte.» [17] Dies meinte Subotić wohl mit dem nicht ganz zureichenden Ausdruck «vollkommen entwickeln».

Von der höheren Idee, die in der Handlung vorhanden sein soll, sagt Subotić folgendes: «Im Stück muß immer eine höhere Idee sein, die fähig ist, den menschlichen Geist so einzunehmen, daß es ihm nicht gleichgültig ist, ob etwas so oder so ausfällt, ob es auf diese oder eine andere Weise endet.» [18] Diese Formulierung von Subotić ist sehr ungenau; sie erinnert — wenigstens in ihrem ersten Teil — in gewisser Weise an Schlegel, der vom Drama sagt: «Zum poetischen Gehalte ist erforderlich, daß es Ideen d. h. nothwendige und ewig wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Daseyn hinausgehen, in sich abspiegle und bildlich zur Anschauung bringe.» [19] Berücksichtigt man den zweiten Teil der Subotić'schen Formulierung, so könnte sich der

[15] M 8. 390.
[16] ibid.
[17] E. D. W. 27, 326.
[18] M 8. 390.
[19] D. K. I, 22.

Schluß anbieten, daß eine solche Idee, die in so hohem Maße auf die Seelen der Zuschauer wirken soll, letzten Endes nur das ethische Moment sein kann, verkörpert durch den Kampf der sittlichen Freiheit des Menschen gegen irgendwelche Widerstände, wie es Pölitz und die Encyklopädie im Anschluß an die Klassik immer wieder als das Wesentliche aller dramatisch-tragischen Dichtung herausstellen.

Noch eine Forderung stellt Subotić auf und steht damit in der deutschen Tradition von Lessing bis Schlegel: «Die Hauptperson in der Tragödie darf zwar kein ‚leibhaftiger Teufel' sein, aber auch kein Mensch ohne irgendwelche Fehler.» [20] Dies ist wichtig hier festzuhalten, da Subotić später von dieser Forderung abgeht.

Alle diese Grundsätze der dramatischen Poesie, die Subotić hier bringt, sind äußerst vereinfacht, sie bleiben noch weit hinter den schon sehr knappen, skelettartigen Ausführungen des Pölitz'schen Lehrbuchs zurück, — wobei allerdings nicht zu vergessen ist, daß es sich bei Subotićs Beurteilung der «Preodnica Srbske Slobode» um eine Kritik handelt, die nicht für den Druck gedacht war —. Subotić unterscheidet bei seinen Definitionen vor allem nicht genau zwischen der klassischen und der romantischen Auffassung des Dramas. Er definiert die Tragödie und das Drama vorwiegend nach der klassischen Auffassung; mehr oder weniger alles, was in diesen Rahmen nicht passen will, bezeichnet er als «dramatisches Gedicht»; in die Bestimmung des «dramatischen Gedichts» aber gingen offensichtlich Elemente von Schlegels Bestimmung des «romantischen Dramas» ein.

In seiner Autobiographie geht Subotić kurz auf den Unterschied zwischen Epos und Drama ein und behandelt dann vor allem das Wesen und die Entstehung des tragischen Momentes im Drama, erläutert besonders an der Gestalt des Miloš Obilić. Außerdem läßt er sich in eine Polemik mit der gesamten dramatischen Tradition ein, die für die Tragödie einen nicht ganz fehlerfreien Helden fordert.

Subotić sieht den wesentlichen Unterschied zwischen Epos und Drama darin, daß im Epos das Ereignis das Wichtigste sei, im Drama aber der Mensch, der dieses Ereignis veranlaßt oder ausführt.[21]

Dabei fällt auf, daß Subotić jetzt für das Epos nicht mehr den Kampf des Helden mit der Macht des Schicksals fordert, wie er es in seiner «Teorija eposa Gdna. Dj. Maletića» tat (vgl. S. 82), sondern dieses tragische Moment allein der Tragödie zuspricht und die Aufgabe des Epos nur noch in der Darstellung interessanter Ereignisse sieht. Er formuliert das nicht deutlich und ausdrücklich, aber es geht hervor aus Sätzen wie: «Zar Lazar, der den Vojvoden Miloš des Verrats bezichtigt, und zwar ohne Grund und Ursache, aus Leichtsinn, ohne daran zu denken, was er seinem Vojvoden damit zufügt und was daraus folgen kann, ist keine Gestalt der Tragödie, und seine Tat liefert kein Material für eine Tragödie. Und ebenso wäre auch Miloš, der ohne zureichenden Grund sagt, er werde morgen zu den Türken gehen und den türkischen Sultan Murat erschlagen, ohne daran zu denken, ob er das auch tun müsse und ob er diese Verantwortung auf sich nehmen dürfe, keine Gestalt der Tragödie. Alle beide aber wird gern das Epos unter seine Fittiche nehmen, denn das Ereignis hat jedenfalls

[20] M 8. 390.
[21] A IV, 90.

große Wichtigkeit.»[22] Vgl. dazu auch A IV, 89/90. Ob Subotić das Epos tatsächlich so beschränken und einengen wollte oder ob seine Äußerungen nur dem Bestreben entspringen, die Tragödie und das ihr innewohnende tragische Moment zu erhöhen und ins rechte Licht zu setzen, läßt sich hier nicht entscheiden.

Das eigentliche tragische Moment sieht Subotić darin, daß ein einzelner sich in einen Kampf einläßt, in dem er zwar physisch unterliegen muß, ethisch gesehen aber doch siegt. Subotić formuliert das so: «Und gerade diese Erscheinung enthält das tragische Moment dadurch, daß es sicher ist, daß dieser einzelne unterliegen muß, aber es wird auch ans Licht gebracht, daß selbst die unüberwindliche Kraft (mit der er sich in einen Kampf einließ) die Geisteskraft des Menschen nicht brechen kann, daß also der Mensch mit dieser Kraft sogar die unüberwindliche Kraft überwindet.»[23] Diese «unüberwindliche Kraft» kann eine konkrete Macht sein wie im Falle des Miloš Obilić: «Und erst dadurch, daß sich ein Mensch, und sei es der größte Held, wider den Sultan erhebt, hinter dem ein Heer von 300 000 bewaffneten Männern steht, wird jedem gezeigt, daß hier ein Mensch in den Kampf mit einer unüberwindlichen Kraft tritt.»[24] Diese Macht muß aber nicht immer so konkret sein, sie ist es meistens nicht. Subotić führt aus, daß im Altertum, dem die Götter als die Herrscher der Welt galten, natürlich sie diese Macht darstellten und das eigentlich tragische Moment im Zusammenstoß der Menschen mit den Göttern bestand.[25] Den Platz dieser Götter nahm zuerst der christliche Gott ein und dann allmählich die «ewigen Gesetze der menschlichen Natur und der menschlichen Welt»[26], welche die sog. «höhere Ordnung» ausmachen. Das tragische Moment liegt jetzt im Zusammenstoß des freien Willens des Menschen mit dieser höheren Ordnung. «Und hier steht jetzt die Größe in der Natur der einzelnen Menschen gegen die Größe dieser höheren moralischen Ordnung.»[27] Und an anderer Stelle formuliert Subotić das noch eindeutiger: «Dies ist meine Auffassung vom tragischen System der Tragödie. Das, wodurch der Widerstand der höheren Ordnung auftritt, das ist das tragische Moment in der tragischen Handlung.»[28]

Nun fragt Subotić, warum sich der einzelne in einen so ungleichen Kampf begibt, was ihm, dem schon im voraus zum Unterliegen Verurteilten, Anerkennung verschafft. Und er kommt zu dem Schluß, daß dies nur ein ethisches Moment sein kann, nämlich die Lebensnotwendigkeit dieses Kampfes für seine geistige Persönlichkeit, der Umstand, wie Subotić sagt, «daß es für sie von größerer Wichtigkeit ist, in diesem Kampf zu unterliegen, als sich in ihn nicht einzulassen.»[29]

Mit diesen Gedankengängen bewegt sich Subotić ganz in den Bahnen seines so verehrten Pölitz und damit der Klassik.[30]

In diesem Zusammenhang beschäftigt sich Subotić noch mit der Frage, welche Wir-

---

22 ibid.
23 A IV, 93.
24 ibid.
25 A IV, 134.
26 ibid.
27 ibid.
28 A IV, 136.
29 A IV, 94.
30 Vgl. P. III, 421—432, 370—373.

kung das tragische Moment auf den Zuschauer ausübt. Er nimmt eindeutig Stellung zu diesem Problem mit dem Satz: «Und diese Momente in der Tragödie erhöhen die Selbstachtung und die Selbstbewertung in jedem Menschen, der sie sieht.» [31] Subotić steht damit auf der Seite A. W. Schlegels, welcher der weitverbreiteten Auffassung Aristoteles' und Lessings, die Tragödie solle durch Mitleid und Schrecken reinigen, seine andere Meinung entgegenstellt, nämlich: «Was in einem schönen Trauerspiel aus unsrer Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt; oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar unregelmäßigen Gang der Begebenheiten eingedrückt, und geheimnisvoll darin offenbart, oder beydes zusammen.» [32] Subotić bringt zwar nur den ersten Teil des Schlegel'schen Gedankenganges und vereinfacht dessen Formulierung außerordentlich, aber der Grundgedanke Schlegels ist bei ihm enthalten und zeigt, daß er sich in dieser Hinsicht bereits von der Klassik gelöst hatte.

Der zweite interessante Punkt von Subotićs Äußerungen in der Autobiographie ist seine Polemik mit der gesamten dramatischen Tradition von Aristoteles bis zu Lessing, die den Grundsatz aufstellten, daß der Held eines Dramas kein fehlerloser Engel und auch kein absoluter Bösewicht sein dürfe. Subotićs Gedanken zu diesem Problem sind eine Erklärung der Charakterzeichnung des Miloš Obilić, den er als einen reinen, also fehlerfreien Helden zeichnete: «Gemäß der nationalen Tradition war die Vergangenheit Milošs rein, wie der heitere Himmel, wie die strahlende Sonne. Bis zur Stunde der Katastrophe war er rein als Mensch, rein als Held, rein als Bürger und Heerführer. Die Frage ist: taugt eine solche Person, die ohne jede Sünde und Fehl ist, zum Helden einer Tragödie?» [33] Und Subotić fährt dann fort, um die Stellung dieser Frage zu begründen: «Und wirklich gab es eine Zeit in der Geschichte der Tragödie, wo gelehrt und behauptet wurde, daß ein Mensch ohne Sünde und Fehl zum Helden einer Tragödie nicht geeignet sei.» [34] Subotić denkt hier wahrscheinlich besonders an Aristoteles und Lessing, die sich ausführlich mit diesem Problem beschäftigten. Aristoteles schreibt in der Poetik: «Da, wie wir gesehen haben, die Komposition in der vollkommensten Tragödie nicht eine einfache, sondern eine verwickelte sein muß, und zwar in der Art, daß sie mitleidswerte und furchtbare Ereignisse darstellt — denn dies ist das Eigentümliche dieser Art von Kunstdarstellung — so ist zuvörderst offenbar, daß in dem dargestellten Schicksalswechsel weder die tugendhaften Männer aus Glück in Unglück geratend dargestellt werden dürfen — denn das ist weder mitleid- noch furchterregend, sondern empörend, — noch die lasterhaften aus Unglück in Glück, — denn dies ist das untragischste von allem.» [35] Lessing spricht den gleichen Gedanken aus und erklärt, wie Aristoteles zu dieser Forderung gekommen ist. «Die Tragödie, nimmt er (Aristoteles) an, soll Mitleid und Schrecken erregen, und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Böse-

---

[31] P. III, 421—432, 370—373.
[32] D. K. I, 54.
[33] A IV, 100.
[34] ibid.
[35] A. P., 111.

wicht sein müsse.»[36] Das Erregen von Mitleid und Schrecken ist es also, das nach Aristoteles und Lessing mit einem vollkommen fehlerfreien Helden unvereinbar ist und sie zur Ablehnung eines solchen Helden führt, um nicht das Hauptziel der Tragödie aufzuopfern.

Subotić sieht das Problem von einer ganz anderen Seite. Er läßt das Aristotelische Ziel der Tragödie, nämlich das Erregen von Mitleid und Schrecken völlig außer acht und begründet seine Befürwortung eines fehlerfreien Helden mit der Entstehungsgeschichte der griechischen Tragödie. «Die alte hellenische Tragödie machte der Zusammenstoß und der Kampf des Menschen mit den Göttern aus; hier ist es ganz natürlich, daß der Held der Tragödie nicht ohne Sünde sein konnte, denn dieser Zusammenstoß mit der Götterwelt war an sich schon Sünde.»[37] Subotić meint, daß die moderne Tragödie, die nicht mehr den religiösen Hintergrund der antiken kennt, sich von dieser Einschränkung freimachen kann. Er führt als Beispiel eines solchen Versuchs die französischen Tragödiendichter an (z. B. Corneille), die ihre Stoffe aus der Geschichte des Christentums nahmen und Märtyrer auf die Bühne brachten; und er bemerkt — fast mit Befriedigung —, daß «die berühmten tragischen Lehrer» diese Dichter verurteilten, obwohl man eigentlich nichts Stichhaltiges gegen sie vorbringen konnte.[38]

Mit diesen «berühmten tragischen Lehrern» ist wahrscheinlich auch Lessing gemeint, der über Corneille schrieb: «Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht und sie als die vollkommensten, untadelhaftesten Personen geschildert; er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias, in dem Phokas, in der Kleopatra aufgeführt; und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten.»[39] Wenn aber Lessing den Rat gibt, man möchte derartige Tragödien zurückstellen, bis ein Genie wirklich überzeugend die Berechtigung dieser Gattung bewiesen habe[40], so kann er — entgegen Subotićs Behauptung — einen guten Grund dafür anführen. Er stellt nämlich die Frage, ob der Charakter des Christen überhaupt dem Theater entspricht. «Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht?»[41]

Subotić hingegen sieht gerade im Christentum die Befreiung von den einschränkenden Gesetzen der griechischen Tragödie. «In der christlichen Welt ließ Gott den Menschen den freien Willen und gab ihnen ein Korrektiv in den ewigen Gesetzen, die den Bestand der ganzen Welt bedingen. Hier stieß also niemand mit der Gottheit zusammen und konnte auch nicht zusammenstoßen, denn jede Tat unterstand den ewigen Gesetzen moralischer Natur; man konnte sich aufrührerisch zeigen gegen diese; aber das war keine religiöse Sünde.»[42] Allein auch Aristoteles und Lessing machen

---

36 H. D., 309 (74. Stück)..
37 A IV, 100.
38 ibid.
39 H. D., 315/316 (75. Stück).
40 vgl. H. D., 13 (2. Stück).
41 H. D., 31/32 (2. Stück).
42 A IV, 101.

es dem Helden der Tragödie nicht zur Bedingung, daß er sündig im religiösen Sinne sei; Lessing sucht vielmehr den Mittelweg zu zeigen, der den Aristotelischen Begriffen gerecht wird, der den «guten» Helden nicht ausschließt und ihn doch nicht zum Märtyrer macht, nämlich: «Ein Mensch kann sehr gut sein, und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehbares Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist.» [43]

Wenn Subotić mit Emphase ausruft: «Aber behaupten, daß ein in jeder Hinsicht reiner und außerordentlicher Mensch nicht in einen solchen Zusammenstoß und Kampf kommen darf, daß er kein Held der Tragödie sein kann, das scheint mir weder Grund noch Ursache zu haben.» [44], so führt er seine Polemik genau an den Argumenten Aristoteles' und Lessings vorbei und beweist damit, daß er nicht in das eigentliche Problem eingedrungen ist. Zwei Faktoren bedingen diesen Verlauf der Polemik: einmal nimmt er nicht die antike und auch von Lessing beibehaltene Voraussetzung der Tragödie an, nämlich daß sie Mitleid und Schrecken erregen soll, und setzt an ihre Stelle eine historisierende Betrachtungsweise über die Entstehung der Tragödie und ihre damit verbundenen Einschränkungen; zum andern versteift er sich auf den streng religiös genommenen Begriff «Sünde», den es in dieser Bedeutung weder bei Aristoteles noch bei Lessing gibt. Sein «Miloš Obilić», mit dem Subotić glaubte, der Tradition entgegenzutreten, ist in diesem Sinne durchaus keine Neuheit im Bereiche der Tragödie, er ist nicht eigentlich eine solche mit Emphase vorgetragene Polemik wert, denn er läßt sich sehr wohl mit den schon zitierten Lessing'schen Worten von der möglichen Schwachheit eines guten Menschen in Einklang bringen.

Neben diesen Ausführungen, die mehr die theoretische Seite der dramatischen Dichtkunst betreffen, beschäftigte sich Subotić (1871) noch mit der politischen Seite der Bühnenkunst. Wie er sagt, veranlaßte ihn dazu eine auffällige Erscheinung im zeitgenössischen politisch-kulturellen Leben der Slaven: «Aber der Umstand, daß das Volk wie bei uns im dreieinigen Königreich, so auch bei unseren Nachbarn im Fürstentum Serbien und auch bei unseren tschechischen Mitbürgern, zu gleicher Zeit fordert, einen Staat zu bilden und ein Theater zu bauen: dieser Umstand führte mich dazu, daß ich mich zu fragen begann, ob das zufällig geschehe oder ob das ein durch irgendeine höhere Beziehung verbundenes, notwendig bedingtes Geschehen sei?» [45] Um dieser Erscheinung nachzugehen, betrachtet Subotić die geschichtlich-politische Entwicklung einzelner Völker und die Entwicklung der dramatischen Kunst bei ihnen. Besonders bei den Griechen sieht er die gleiche Situation, die er in seinem eigenen Volke erlebt. «Hier sahen wir also, daß Griechenland zu jener Zeit, als es Anspruch erhob auf Platz, Stellung, Namen und Achtung unter den Völkern der damaligen Welt, auch sein Theater gründete.» [46] Auf Grund seiner Beobachtungen bei den Griechen und auch bei den Engländern und Franzosen kommt Subotić zu der Überzeugung, «daß jene Kraft, die in den Völkern die dramatische Kunst hervorbringt, in engster Verbindung steht mit

[43] H. D., 342 (82. Stück).
[44] A IV., 101/102.
[45] L. M. S., knj. 112, 17.
[46] ibid., 18.

jener Kraft, die den Völkern eine staatliche Stellung in der Welt verschafft. Mehr noch, ich würde sagen, daß es ein und dieselbe Kraft ist, die in der Politik den Völkern Leben schafft und in der Dramaturgie dieses Schaffen reproduziert.» [47]

Dies ist ein offensichtlich von Subotić selbst entwickelter Gedanke, den die Romantik nicht kannte; die Bedingung großer dramatischer Schöpfungen sah sie im Widerschein ruhmreicher nationaler Vergangenheit, nicht im Glanze machtvoller politischer Gegenwart. (Vgl. dazu Schlegel über die spanische Bühne: «Mit dem Theaterruhm dieses vor Alters so freyen Heldenvolkes wuchs auch der Strom der dichterischen Begeisterung, angeschwellt von einem stolzen Bewußtsein.» [48] Und: «Nirgends hat der ritterliche Geist die politische Existenz des Ritterthums länger überlebt als in Spanien. Noch lange nachdem durch Philipps des Zweyten verderbliche Fehltritte das innere Wohlseyn zugleich mit dem auswärtigen Einflusse tief gesunken war, pflanzte sich dieser Geist bis in die blühende Periode ihrer Literatur fort, und drückte ihr unverkennbar sein Gepräge auf.») [49]

Von dieser Position aus ist aber verständlich, daß Subotić für seine Tragödien stets Stoffe aus der Geschichte seines Volkes wählte. Diese Äußerung entspricht auch Subotićs Befürwortung einer «Dichtung für das Volk». Wenn das Drama immer nur aus dem Nationalbewußtsein des Volkes entstehen kann, so wird es immer auch auf dieses Volk hin gerichtet sein.

Ähnlich wie Subotić anläßlich der Beurteilung eines Dramas seine Gedanken über das Wesen der Tragödie kurz ausführte, so tat dies auch Kosta Ruvarac, und zwar bei der Kritik von Subotićs Tragödie «Herceg Vladislav». Während aber Subotić die Tragödie unter dem Aspekt des Schicksals sieht (der Begriff Tragödie ist ihm gleichbedeutend mit Schicksalstragödie im weiteren Sinn; vgl. seine schon zitierte Definition: «Ein Drama, in dem sich die Hauptperson mit dem Schicksal mißt, kann man als nichts anderes ansehen denn als Tragödie, denn die wahre Aufgabe der Tragödie ist der Kampf mit dem Schicksal, worüber sich alle Dramaturgen einig sind» [7]), betrachtet Ruvarac die Tragödie unter dem Aspekt des großen Charakters, also als Charaktertragödie. So kommen beide auch zu einer etwas unterschiedlichen Bestimmung des tragischen Momentes. Subotić sieht wohl auch das tragische Moment im Zusammenstoß eines einzelnen mit einer unüberwindlichen Macht, sei es wie im Falle des Miloš Obilić das Heer des Sultans, sei es das Natur- und Sittengesetz, er erkennt diesen Zusammenstoß als tragisch, da er für den Helden zur Notwendigkeit wird, auch wenn sein Unterliegen schon im voraus als sicher anzunehmen ist (vgl. S. 99), aber er verankert dies tragische Moment nicht unbedingt im Charakter des Helden, die Tragik kann an den Helden auch durch Schicksal oder Umstände von außen herangetragen werden. Dies ist z. B. der Fall bei Miloš Obilić, den Subotić als «rein als Mensch, rein als Held, rein als Bürger und Heerführer darstellte.» [33]

---

[47] L. M. S., knj. 112, 24.
[48] D. K. II, 276.
[49] ibid., 278.
[7] M 8. 130.
[33] A IV, 100.

Ruvarac dagegen sieht das tragische Moment nicht in irgendwelchen Ereignissen, die auf den Helden eindringen und ihn zu einer bestimmten Handlungsweise, eben der tragischen, zwingen, sondern im Charakter des Helden selbst beschlossen. Der tragische Held ist für ihn die «Person, in deren Charakter sich die Idee der Tragödie entwickelt» [50], und er fordert von dieser Gestalt: «Dieser Held muß ein Charakter sein, und zwar ein streng individueller, starker Charakter mit Wille und Freiheit.» [51] Der Ton liegt hier auf dem «individuell», denn gerade die Individualität ist es, die nach Ruvarac das tragische Moment in sich schließt. Er betont das mit dem Satz: «Aus diesem Charakter wächst das hervor, was wir das tragische Moment nennen.» [52]

Er erklärt dann das tragische Moment noch näher. «Wenn etwas besonders Schönes, eben durch seine Größe, deshalb mit dem Absoluten zusammenstößt, weil es sich mit ihm nicht durch Selbstaufopferung ausgleichen will, sondern durch Selbstsucht — wenn irgendein besonders Gutes (oder auch irgendeine Richtung, irgendeine Pflicht, irgendein Recht, irgendeine Leidenschaft, z. B. Liebe) sich als Alleiniges und Höchstes gebärdet und damit alles andere verwirft: in einem solchen Falle wird dieses Schöne und Gute tragisch.» [53] Das tragische Moment liegt hier also ganz in der Individualität, die sich selbst zum ausschließlichen Gesetz erhebt.

Auch Subotić beabsichtigte, in «Bodin» eine Charaktertragödie zu schaffen, er spricht in der Autobiographie von den starken und großen darin vorkommenden Charakteren, aber er geht auf das Wesen der Charaktertragödie und des ihr zugehörigen tragischen Momentes nicht ein.

Amoretti sieht in seiner Einleitung zu A. W. Schlegels «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur» Schlegels besonderes Verdienst darin, daß er der antiken Tragödie, die durch den Aspekt des Schicksals bestimmt ist, die moderne Tragödie gegenüberstellt, deren beherrschende Bestimmung der Charakter und das Individuum sind. «Dagegen bezeugt Schlegel die Geburt einer neuen Weltanschauung. Wie die antike Tragödie unter dem Schicksal und der tragischen Schuld steht, so die moderne unter dem Charakter und seiner Leidenschaft und das Individuum unter seiner individuellen Bestimmung. Lessing, der bei Aristoteles stehen geblieben war, blieb dieser Begriff immer unbekannt.» [55] Demnach hat Subotić trotz seiner Verehrung für Schlegel dessen eigentlich revolutionierenden Gedanken im Gebiet der dramatischen Kunst nicht erfaßt; erst Ruvarac war es, der, ohne sich je direkt auf Schlegel zu beziehen, dessen Gedanken für die serbische Literaturtheorie aufnahm. Subotić blieb bei der vorromantischen Auffassung.

In der Forderung der Einheit des Dramas und des Vorhandenseins einer Idee geht Ruvarac etwas weiter als Subotić. Subotić fordert die Einheit des Stückes in dem Sinne, daß alles, was in dem Stücke einmal begonnen wurde, auch zu Ende geführt wird und jede Nebenhandlung mit der Haupthandlung notwendig verbunden ist, da

---

[50] K. R. II, 32.
[51] K. R. II, 32.
[52] ibid., 33.
[53] ibid.
[54] vgl. A IV, 127—131.
[55] D. K. I, XXIII.

sonst die Wirkung auf den Zuschauer geschwächt wird. (Vgl. S. 97). Er sieht also die Einheit als etwas Äußerliches. Auch seine Formulierung «Im Stück muß Einheit sein» weist darauf hin. Ruvarac hingegen fordert nicht nur Einheit, sondern die Tragödie, wie auch jedes andere Kunstwerk, ist ihm eine Einheit, ja mehr noch, ein Organismus. «Als Einheit und Ganzheit stellt die Tragödie gerade wie jedes andere Kunstwerk etwas Organisches dar: sie ist ein Organismus, der aus verschiedenen Teilen besteht, die zweckmäßig eins nach dem andern heranwuchsen; in dem alles symmetrisch geordnet ist, wo jedes seine Ursache hat, so daß es notwendig oder wenigstens wahrscheinlich erscheint, mit einem Wort, in dem jede Erscheinung motiviert ist.» [56]

Ähnlich stellt sich der Unterschied zwischen Subotić und Ruvarac dar bei der Forderung nach dem Ideengehalt der Tragödie. Auch hier ist schon aus der Formulierung die Einstellung Subotićs ersichtlich: «Im Stück muß immer eine höhere Idee sein, die fähig ist, den menschlichen Geist so einzunehmen, daß es ihm nicht gleichgültig ist, ob etwas so oder so ausfällt, ob es auf diese oder eine andere Weise endet.» [18] Die höhere Idee steht bei Subotić nicht in organischem Zusammenhang mit dem ganzen Stück, sondern wird dem Stück fast wie ein Etikett aufgeklebt, fertig und in sich abgeschlossen. Anders bei Ruvarac. Für ihn sind die Tragödie und die in ihr enthaltene Idee eins, mit dem Gang der Tragödie entwickelt sich auch die Idee. «Sie (die Tragödie) ist einheitlich, ein Ganzes mit der Idee, die sich nach und nach entwickelt, die also nicht fertig ist, gegeben, sondern die im Werden ist, entsteht.» [57] Von diesen Positionen aus ist verständlich, daß Ruvarac in der Tragödie von Subotić «wenig lebhafte Phantasie, aber viel kalten Verstand» [58] fand.

Subotić, der sich wohl im Fahrwasser der Klassik bewegt, aber oft an Äußerlichkeiten hängen bleibt, sucht Regeln zu konstruieren, die dann absolute Geltung für ihn haben, aber ihm nicht erlauben, das Wesentliche damit einzufangen. Ruvarac dagegen gelang es, in den Geist der Klassik einzudringen, zu verstehen, was Goethe meinte, wenn er das Organische eines jeden Kunstwerks betonte. Gleichzeitig nahm Ruvarac auch die Errungenschaften auf, welche die deutsche Romantik auf dem Gebiet der dramatischen Theorie bot, und verband alle diese Gedanken zu einer fruchtbaren Einheit.

Obwohl Ruvarac so jung starb und seine literaturtheoretischen Anschauungen fragmentarisch blieben (vgl. auch S. 68), ist er doch von großer Bedeutung für die serbische Literaturtheorie, denn seine Gedanken bedeuteten eine beträchtliche Weiterentwicklung. Er machte endgültig Schluß mit den mechanischen Gesetzen der dogmatisch-normativen Ästhetik, befreite die serbische Literaturtheorie auf dem Gebiet der Dramatik von der einseitigen Ausrichtung auf Lessing und die klassische Auffassung des Dramas und verschaffte dem Organismusgedanken Goethes und der romantischen Auffassung der Charaktertragödie Gehör und Geltung. Er ging somit weit über Subotić und auch Maletić hinaus, wie noch zu zeigen sein wird.

---

[56] K. R. II, 32.
[18] M 8. 390.
[57] K. R. II, 32.
[58] ibid., 54.

Im Gegensatz zu Subotić und Ruvarac, die nur einzelne Aspekte der dramatischen Dichtung herausgriffen und behandelten, je nach Gelegenheit und Notwendigkeit, bietet Maletić in seiner «Teorija poezije» eine abgeschlossene Theorie der dramatischen Dichtung. Theorie der dramatischen Dichtung ist allerdings ein wohl zu anspruchsvoller Name für die Ausführungen Maletićs, die nur die äußerlichsten Regeln der dramatischen Dichtung bringen und an den eigentlichen Problemen meist vorbeigehen.

Maletić schickt seinen Ausführungen die Behauptung voraus, daß die dramatische Kunst die höchste Stufe der Kunst sei: «Die menschliche Kunst erreichte mit dem Drama die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt.» [59] Er begründet diese Behauptung nicht näher, so daß nicht ersichtlich ist, ob er in seiner Anschauung hier von Lessing beeinflußt war, der in einem Brief aus dem Jahre 1769 an Friedrich Nicolai schreibt: «Die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt [60], und er gibt der Epopöe nur insofern die zweite Stelle, als sie größtenteils dramatisch ist oder sein kann. Der Grund, den er davon angibt, ist zwar nicht der meinige; aber er läßt sich auf meinen reduzieren und wird, nur durch diese Reduktion auf meinen, vor aller falschen Anwendung gesichert» [61], ob er von Aristoteles herkommt oder diesen auch sonst vertretenen Gedanken einer anderen Quelle entnommen hat. Maletić steht damit im Gegensatz zu Subotić, der (mit Sulzer) das Epos als Gipfel der Dichtkunst bezeichnet (s. S. 85).

Man kann die Ausführungen Maletićs über die dramatische Dichtkunst in mehrere Abschnitte einteilen, die folgende Gegenstände behandeln: 1.) Allgemeine Bemerkungen über das Drama; 2.) Bedeutung des Charakters im Drama; 3.) Verhältnis zur Geschichte; 4.) Verhältnis von Epos und Drama; 5.) die drei Einheiten im Drama. Diese Gegenstände behandelt Maletić jedoch nicht in kontinuierlicher Folge, sondern springt von einem zum andern, sich oftmals wiederholend und zusammengehörige Dinge voneinander trennend, so daß seine Ausführungen eher Gedankensplittern zu dem Thema «Drama» gleichen als einer durchdachten Theorie des Dramas.

1.) Allgemeine Bemerkungen über das Drama. Maletić beginnt diesen Abschnitt und damit seine Ausführungen über die dramatische Poesie überhaupt mit einer allgemein gehaltenen Definition des Dramas, nämlich: «Das Drama ist eine allgemeine Darstellung menschlicher, auf den Kampf mit Widerständen gegründeter Handlung» [62] und erläutert diese Definition dann weiterhin: „In ihm handeln die Personen nach ihrem freien Willen, nach einer inneren Bestimmung, nach einem vorgestellten Ziel, und so erscheinen die Geschehnisse als nicht aus äußeren Umständen, sondern aus innerem Willen und Charakter hervorgegangen.» [63] Diese Erläuterung erinnert, wenn nicht

[59] T. P., 79.
[60] vgl. A. P., 80.
[61] L. III, 316/317.
[62] T. P., 80.
[63] T. P., 80.

wörtlich, so doch dem Sinne nach — allerdings in vereinfachter Form — an einen Satz aus der Encyklopädie. «Die Handlung, welche hier in Betracht kommt, ist das durch die Charaktere der Personen bedingte Streben ihres Willens zur Erreichung eines Zweckes, mit Anwendung der dazu erforderlichen Mittel und Kraftäußerung, von dem gefaßten Vorsatz an bis zur Gelangung an das erreichte oder verfehlte Ziel.» [64]

Diese Bestimmung von Maletić erweckt den Eindruck, daß er das Drama mehr unter dem Aspekt der Charaktertragödie sieht («aus innerem Willen und Charakter hervorgegangen»); ein paar Zeilen weiter finden sich bei Maletić jedoch Sätze, die mehr auf den Aspekt der Schicksalstragödie hindeuten, so etwa: «Der wahre Inhalt des Dramas (jenes, was durch das Ganze wirkt) ist also die ewige Macht, die wirkliche Sittlichkeit, die Götter der lebendigen Wirklichkeit, überhaupt das, was wahrhaftig und göttlich ist. Daher hängt das Ende der Intrige und des Kampfes nicht von den einzelnen Personen ab, sondern vom Göttlichen, vom Schicksal, von der Notwendigkeit, die durch ihr Wirken jeden Kampf und Widerspruch lösen» [65] oder an anderer Stelle: «Im Drama wird der Kampf der Freiheit mit der Notwendigkeit dargestellt.» [66] Alle diese Äußerungen von Maletić sind sehr unbestimmt, scheinen aber doch darauf hinzudeuten, daß er das Schicksal als ausschlaggebendes Moment in der dramatischen Dichtung betrachtete.

Maletić unterscheidet nicht zwischen den einzelnen Formen der Tragödie, zwischen Schicksals- und Charaktertragödie, sondern betont bald die eine Komponente, bald die andere, ohne genaue Begriffsbestimmungen zu geben. Aus seinen Ausführungen ist konkret nur zu entnehmen, daß es sich im Drama stets um einen Konflikt handeln muß; welche möglichen Arten einer Konfliktbildung in Frage kommen, wird wohl verschiedentlich angedeutet, aber nicht genau unterschieden und ausgeführt.

2.) Bedeutung des Charakters im Drama. Maletić spricht dem Charakter im Drama außerordentliche Wichtigkeit zu («Im Drama ist der Charakter der handelnden Personen die Hauptsache» [67]) und läßt sich dann näher über die Beschaffenheit des Charakters aus. Jede Person im Drama muß einen ganz bestimmten, ausgeprägten, nur ihr zugehörigen Charakter haben, der sie von anderen Personen unterscheidet.[68] Die Eigenschaften des Charakters müssen während des ganzen Stückes beibehalten werden [69] und dürfen keine Widersprüche zeigen. Die Hauptperson muß, was den Charakter betrifft, über den anderen Personen stehen und sie weit unter sich lassen, auf keinen Fall darf eine andere Person so dargestellt werden, daß sie charakterlich die Hauptperson an Glanz übertrifft. «Die Hauptperson oder der Held im Drama muß alle anderen Personen in ihren geistigen Eigenschaften überragen, sie muß sie im Guten oder Bösen überbieten, noch darf irgendeine Nebenperson so dargestellt sein, daß sie die Hauptperson in den Schatten stellt.» [70] Es kommt hier Maletić vor allem auf die Stärke, fast ist man versucht zu sagen, auf das Extreme des Charakters an. Er nimmt hier

[64] E. d. W. 27, 327.
[65] T. P., 81.
[66] ibid.
[67] T. P., 82.
[68] ibid.
[69] T.. P., 84.
[70] T. P., 85.

offensichtlich einen Gedanken von Schreiber auf und baut ihn noch weiter aus. Denn bei Schreiber heißt es: «Das Drama hat, wie das Epos einen Hauptcharakter, auf welchen aber die Handlung sich nothwendig bezieht, und welche ein dramatisches Interesse durch diesen Charakter erhält, was im epischen Gedichte nicht der Fall ist. Die Hauptperson muß darum das höchste Licht erhalten, und die übrigen müssen ihr untergeordnet werden.» [71] Während Schreiber aber gleich hinzufügt, daß der Charakter des Helden nie ein idealer sein darf [72], erwähnt Maletić nicht das Problem, das von Aristoteles ausgehend die ganze deutsche Literatur durchzog, nämlich ob der Held eines Dramas auch ein Bösewicht oder Heiliger sein dürfe. Aristoteles, Lessing, Goethe halten einen Bösewicht oder Heiligen für ungeeignet für das Drama (vgl. S. 100 f.), aus den Ausführungen Maletićs scheint aber doch das Gegenteil hervorzugehen — wenn es auch nicht ausdrücklich gesagt wird —, denn was kann es anderes heißen, wenn der Held die anderen Personen «im Guten und Bösen überbieten» soll? In dem besonderen Abschnitt über die Tragödie vertritt Maletić jedoch die Auffassung von Aristoteles, auf den er sich ausdrücklich beruft: «Ebenso darf, nach der Meinung von Aristoteles, der Leidende keine allzu gute Person sein, die ohne irgendwelche eigene Schuld leidet, was unser Mitleid in Murren gegen die Vorsehung verwandeln würde und damit das Ziel der Tragödie verfehlt.» [73] Als weitere Autorität führt Maletić noch Vischer an, der sagt: „Die tragische Handlung muß daher immer so beschaffen sein, daß man sieht: der Held hat gefehlt, und er konnte doch nicht anders handeln.»[74] Maletić nimmt also in dieser Frage keine eindeutige Haltung ein, d. h. in seinen Bemerkungen über die dramatische Kunst allgemein räumt er die Möglichkeit extremer Helden ein, während er in den Ausführungen über die Tragödie im besonderen sich der Meinung von Aristoteles anschließt.

Als weitere Kennzeichen des Charakters eines Helden gibt Maletić noch Beständigkeit und Entschlossenheit an, so daß der Held die Schuld bei der Verwicklung nicht von sich abwälzen könne.[75] Dann fordert Maletić, daß alle Handlungen des Helden in seinem Charakter begründet sein müssen. «Die geistigen Kräfte stehen in der gleichen Beziehung, in der auch die Kräfte der körperlichen Welt stehen: Wirkung und Ursache sind eng miteinander verbunden. Daher darf man keinerlei Handlung darstellen, die nicht im Charakter der Personen begründet ist und für die wir die Gründe nicht in der handelnden Person selbst finden.» [76] Maletić folgt hier, wie auch in seinen ganzen Ausführungen über den Charakter des Helden im Drama — mit Ausnahme der Tendenz zum Extrem — Gedankengängen der Encyklopädie, in der es heißt: «Daher entspringt an den epischen und dramatischen Dichter gleichmäßig die Anforderung der Kunst der Charakterzeichnung, die um so nöthiger ist, da die psychologische Wahrheit der Dichtung durch sie bedingt wird, von welcher wieder zum großen Theil unser Glaube an die kosmische Wahrheit derselben abhängt, die in der Mög-

---

[71] Aloys Schreiber, Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg 1809. S. 350.
[72] ibid., 351.
[73] T. P., 96.
[74] Vischer I, 307; T. P., 96.
[75] T. P., 85.
[76] T. P., 84.

lichkeit und Wahrscheinlichkeit der Begebenheiten und Ereignisse besteht. Um diese zu bewirken, ist Freiheit von innern Widersprüchen, die ohne Haltung der Charaktere nicht möglich ist, aber auch ein stetiger Causalzusammenhang in der Darstellung erforderlich. Dieser letztere wird bewirkt durch die Kunst zu motivieren, d. i. Alles in einen solchen Zusamenhang zu bringen, daß immer das Nachfolgende zum Vorhergehenden sich verhält wie Wirkung zur Ursache.» [77] Bei Maletić wird der philosophische Unterbau, der in der Encyklopädie die Forderung der Charakterzeichnung begründet, nicht so ausführlich dargestellt; er hat lediglich den Gedanken der Charakterzeichnung aufgenommen und begründet sie durch das auch in der Encyklopädie erwähnte Gesetz von Ursache und Wirkung, das auch im seelischen Bereich seine Geltung hat. Er übergeht hier die besonderen Probleme und Bezüge, die in der Encyklopädie im Zusammenhang mit der Charakterzeichnung angeführt werden; seine Forderung, daß alle Handlungen des Helden in seinem Charakter begründet sein müssen, nimmt aber Bezug auf seine allgemeinen Bemerkungen über das Drama, die den Aspekt der Charaktertragödie andeuteten. Leider unterscheidet Maletić aber nicht streng zwischen Schicksalstragödie und Charaktertragödie.

3.) Verhältnis zur Geschichte. Maletić geht davon aus, daß es dem Dichter freisteht, die Fabel für ein Drama entweder zu erfinden oder aus der Geschichte zu nehmen. Schlägt er den zweiten Weg ein, so bieten sich ihm wieder zwei Möglichkeiten: entweder sich an die Geschichte zu halten oder von ihr abzuweichen. «Wenn sie (die Fabel) aus der Geschichte ist, dann steht es dem Dichter frei, sich entweder genau an die Geschichte zu halten oder von dieser Genauigkeit abzuweichen, neue Züge den Charakteren zuzulegen, das Ereignis zu vergrößern und ihm größere Wichtigkeit zu geben und die Leidenschaften mit lebhafteren Zügen zu beschreiben, wenn sein Plan dies erfordert und wenn er durch eine solche Veränderung das Interesse an dem Gegenstand erhöht.» [78] In dieser Formulierung läßt Maletić die Möglichkeit offen, daß sich der Dichter auch ganz an die Geschichte halten und die Ereignisse der Geschichte, so wie sie waren, als Fabel für ein Drama übernehmen kann; er gibt jedoch nicht an, wann dieser Fall eintritt; er übernimmt zwar diese Auffassung von Lessing, übernimmt aber nicht auch dessen Begründung, nämlich: «Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachschlagen, lohnt der Mühe nicht.» [79]

Der zweite Teil der Maletić'schen Formulierung, «neue Züge den Charakteren zuzulegen», steht in krassem Gegensatz zu der Auffassung Lessings, der gerade in den Charakteren das Wesentliche sieht, das die Geschichte dem Dichter zu bieten hat und das er als einziges nicht verändern darf. «Sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit

[77] E. d. W., 27, 324/325.
[78] T. P., 86.
[79] H. D., 96 (19. Stück).

wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne. In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, sie in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen.» [80] Die Ausführungen Maletićs legen die Vermutung nahe, daß er die Hamburgische Dramaturgie nicht genau gelesen hat, auch wenn er Lessing unter seinen Quellen nennt, sondern die Frage, ob sich der Dichter treu an die Geschichte halten soll oder nicht, ohne eingehendes Quellenstudium entschieden hat; denn wäre seine Auffassung eine bewußte Entscheidung gegen Lessing, träte er wahrscheinlich in eine Polemik ein und versuchte, eine Lessing gleichwertige Autorität für die von ihm vertretene Meinung anzuführen.

Dann behandelt Maletić mehr oder weniger ausführlich die Frage, wie weit sich der Dichter an das historische Kostüm halten, d. h. Sitten, Örtlichkeiten usw. wahrheitsgetreu darstellen müsse. Maletić räumt in dieser Hinsicht dem Dichter größte Freiheit ein. «Der Dichter muß mit der menschlichen Natur, den Leidenschaften und Umständen bekannt sein, er muß die Schranken, Zeit, Ort, Sitten, Redeweise, Temperamente, Erziehung, Stand usw. kennen. Aber bei alledem braucht die äußere Seite der historischen Wirklichkeit nicht in allem genau der Vergangenheit zu entsprechen, sondern kann je nach dem Volk, für das die Darstellung bestimmt ist, bearbeitet werden.» [81] Da Maletić hier von der «äußeren Seite der dargestellten historischen Wirklichkeit» spricht, liegt die Vermutung nahe, daß er diese von einem inneren Gehalt abhebt, den Schiller die «innere Wahrheit» nennnt und der «historischen Wahrheit» gleichsetzt [82]; leider äußert sich Maletić hierzu nicht deutlicher. Eine solche Unterscheidung würde aber mit dem von Maletić vertretenen Gedanken gut übereinstimmen, daß der Dichter eine fremde Zeit und Umgebung so bearbeiten dürfe, daß sie dem Verständnis seines Volkes angepaßt ist. Maletić erläutert das noch ausführlicher mit den Worten: «Wenn man also das Material aus einer fremden Geschichte nimmt aus uralter Zeit, dann wird dem Dichter die Freiheit gestattet, daß er es für sein Volk umarbeitet und so umformt, wie es seinem Volk begreiflich und verständlich ist und wie es am stärksten auf dasselbe wirkt.» [83] Einen ähnlichen Gedankengang vertritt Lessing, allerdings nicht mit der Entschiedenheit wie Maletić. Er sagt bei der Besprechung eines Theaterstücks von dem Verfasser: «Er hatte recht, eine Fabel, in welche so besondere griechische und römische Sitten so innig verwebt sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält seine Kraft nur von seiner innern Wahrscheinlichkeit, die jeder Mensch nach dem beurteilt, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen.» [84] Lessing beruft sich dabei auf das Vorbild der Griechen, die ebenso verfuhren (vgl. H. D., 425), macht aber auf die Schwierigkeiten einer solchen Umarbeitung aufmerksam, die Maletić übergeht.

---

[80] H. D., 113 (23. Stück).
[81] T. P., 83.
[82] Friedrich Schiller, Briefe. Hrsg. von Gerhard Fricke. München 1955, S. 184.
[83] T. P., 83.
[84] H. D., 393 (97. Stück).

Ob Maletić hier direkt von Lessing beeinflußt ist, oder diesen Gedankengang auf dem Umweg über irgendein Kompendium aufnahm (in der Encyklopädie und bei Pölitz ist nichts zu diesem Thema gesagt), ist nicht mit Sicherheit festzustellen; Maletić folgt damit jedenfalls der allgemeinen Tendenz in der damaligen serbischen Literatur, ausländische Dichtungen zu «serbisieren" (vgl. z. B. Vujićs Kotzebue-Übersetzungen).

Maletić betont aber, daß bei einer Veränderung des historischen Kolorits durch den Dichter der eigentliche Kern einer Zeit und eines Volkes erhalten bleiben müsse. «Aber was den Kern einer Zeit und eines Volkes betrifft, darin muß sich der Dichter genau an die Geschichte halten und darf nicht die moralische Bildung der neueren Zeit (wie z. B. Gewissensbisse) auf die andere alte Zeit übertragen, deren ganze Weltanschauung einer solchen neueren Vorstellung widerspricht.» [86] Wenn Maletić hier als Beispiel seines Gedankens die Reue anführt, die der nichtchristlichen Welt in dieser Form fremd ist, so ist doch nicht klar ersichtlich, was er unter dem «Kern einer Zeit und eines Volkes" wirklich versteht. Besonders bei der Wiederaufnahme antiker Fabeln dürfte diese Frage schwer zu entscheiden sein.

Berücksichtigt man alle Äußerungen Maletićs zu der Frage der Benutzung und Bearbeitung historischer Stoffe für das Drama, so scheint aus ihnen hervorzugehen, daß er sich vielfach in der Richtung von Lessing bewegte, die Probleme jedoch nicht so konsequent wie dieser durchdachte — oder dies zumindest nicht ausführte —, so daß er zum Teil zu andern Ergebnissen gelangte. Ob er diese anderen Ergebnisse in bewußtem Gegensatz zu Lessing ausführte oder sie nur das Resultat einer mangelnden und oberflächlichen Kenntnis der Lessing'schen Schriften sind, ist schwer zu entscheiden; wahrscheinlicher ist das letztere, da Maletićs Ausführungen nirgends polemischer Charakter eignet.

4.) Verhältnis von Epos und Drama. Der grundlegende Unterschied zwischen Epos und Drama stellt sich Maletić in dreifacher Form dar. 1. Im Drama ist das tragende Element der Charakter der handelnden Personen, im Epos ist es die geschichtliche Fabel, die Ereignisse. «Danach unterscheidet sich das Drama von der lyrischen und didaktischen Poesie durch die Darstellung einer Handlung, und von der epischen dadurch, daß im Drama die Handlung mehr als Erscheinung des Willens dargestellt wird und nicht wie im Epos, wo das Geschehnis das Werk höherer Vorsehung, Folge äußerer Ereignisse und Umstände ist, daß also im Drama der Charakter und im Epos die Fabel den wesentlichen Inhalt der ganzen Dichtung ausmacht.» [86] Maletić folgt in dieser Definition wohl einem Gedanken von Schreiber, der über den Unterschied zwischen Drama und Epos folgendes sagt: «Das Drama unterscheidet sich von den epischen Dichtarten theils durch die wirklich darstellende Form, welche überall das Erscheinen des Dichters ausschließt, theils durch die Handlung, welche hier von einer einzelnen Person ausgeht, oder als Nothwendigkeit, das Schicksal derselben bestimmt. Im ersten Falle wird das Interesse mehr auf der handelnden Person oder auf dem Charakter, im zweiten mehr auf der Handlung selbst ruhen.» [87] Indem Maletić jedoch Schreibers Aus-

[85] T. P., 83.
[86] T. P. 81.
[87] Aloys Schreiber, Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg 1809, S. 347.

druck «Interesse» mit «wesentlichem Inhalt» gleichsetzt, verabsolutiert er die Bedeutung des Charakters für die dramatische Kunst.

Damit setzt er sich in Gegensatz zu Aristoteles, der die Handlung als das Hauptziel der Tragödie ansieht: «Die Handelnden handeln also nicht, um ihren Charakter darzustellen, sondern sie geben durch ihre Handlungen zugleich mit ihren Charakter kund. Folglich sind die Tatsachen und die Fabel das Endziel der Tragödie. Das Endziel ist aber überall die Hauptsache.» [88]

In enger Verbindung mit der — nach Maletić — dominierenden Bedeutung des Charakters für das Drama steht auch der zweite Unterschied, den Maletić als charakteristisch für Drama und Epos aufzeigt: die dramatische Handlung ist individuell, das Schicksal des Helden beansprucht das Hauptinteresse; die epische Handlung ist mehr allgemein, das Schicksal betrifft ein ganzes Volk. («In der Hauptperson konzentriert sich alles und demnach ist die dramatische Handlung individuell: das persönliche Schicksal des Helden beansprucht unsere ganze Teilnahme, während im Epos die Handlung mehr allgemeiner Natur ist und das Schicksal der gesamten Menschheit oder wenigstens eines ganzen Volkes betrifft.» [89]) Diese Ausführungen Maletićs klingen an einen Gedanken Schreibers an, der diesen Unterschied zwischen Drama und Epos zwar nicht so kraß formuliert wie Maletić, im wesentlichen aber wohl dasselbe meint, wenn er über das Epos sagt: «Es gilt hier nicht, wie im Roman und Drama, das Schicksal eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes.» [90]

Den dritten grundlegenden Unterschied zwischen Epos und Drama sieht Maletić darin, daß im Epos die Handlung in der Vergangenheit, im Drama in der Gegenwart dargestellt wird. «Der epische Dichter stellt uns eine Handlung in der Form der Vergangenheit, in der Form des Erzählens dar, d. h. wie sie schon in Mythologie, Chronik und Geschichte oder Sage und Überlieferung des Volkes übergegangen ist. Der dramatische Dichter stellt uns die Handlung in Form der ablaufenden Zeit dar, eine Handlung, die sich vor unseren Augen entwickelt.» [91] Diese Definition ist eine erweiterte Übersetzung des in der Encyklopädie Gesagten. Dort heißt es über epische und dramatische Poesie: «Beide stellen Ereignisse aus der Menschenwelt dar, die epische aber als vergangene, die dramatische als gegenwärtige.» [92]

5.) Die drei Einheiten im Drama. Seinen Ausführungen über die drei Einheiten stellt Maletić die Forderung nach der Einheit der Handlung voran. «Sowohl im Drama wie auch im Epos muß Einheit der Handlung sein.» [93] Die Einheit der Handlung wird nach Maletić durch zwei Faktoren gewährleistet: die einzelnen Charaktere müssen in sich abgeschlossen und einheitlich sein, und die Handlung muß unaufhörlich voranschreiten. Er sagt über den Charakter: «Desgleichen muß er notwendig Einheitlichkeit haben, d. h. bei aller Mannigfaltigkeit muß er einen Hauptzug haben, eine Hauptleidenschaft, die das Ganze durchzieht und von der die Vollführung der Haupthand-

---

[88] A. P. 89.
[89] T. P. 86.
[90] Schreiber, S. 331.
[91] T. P., 81.
[92] E. d. W. 27, 324.
[93] T. P., 84.

lung vornehmlich abhängt.»[94] Das ständige Vorwärtsschreiten der Handlung erläutert Maletić folgendermaßen: «Die dramatische Handlung muß unaufhörlich vorwärtsschreiten und dem Ende zueilen und nicht wie das Epos, welches das Ende hinauszieht und durch viele eingeschobene Episoden verzögert. Deshalb ist dem Drama jede eingeflochtene Handlung ungemäß, die das Vorwärtsschreiten der Haupthandlung nicht unterstützt, sondern stört. Alles, was überflüssig ist, was die Motivierung und die Gründe, die Umstände und die Lage, die Charaktere und die Leidenschaften, die Angriffe und Widerstände nicht erklärt, soll vom Drama ferngehalten werden.»[95] Über den Schluß bzw. die Lösung im Drama sagt Maletić noch im besonderen: «Der Schluß muß aus dem Vorhergehenden so hervorgehen, daß es uns scheint, daß es gerade dieser und kein anderer Schluß sein mußte; er muß weiter in der Haupthandlung, im Charakter der Personen und in ihren Beziehungen begründet sein, aber so, daß er sich im voraus nur ahnen und nicht vollkommen erraten läßt, damit sich die Neugier der Zuschauer nicht verringere.»[96]

Mit diesen Ausführungen nimmt Maletić Gedanken der Encyklopädie auf («Das dramatisch Wirkende schließt hernach jede epische Ausbreitung und Fülle, alles das, wessen das Epos zur Veranschaulichung, die ja hier gegeben ist, bedarf, Erzählung überhaupt, wofern nicht diese selbst zu dramatischer Darstellung erhoben wird, sie schließt alles nur Reflectirte, alles bloß Schildernde, die Darstellung von Zuständen, die nichts verändern und also idyllischer Natur sind; ja selbst lyrische Ergüsse von sich aus, wenn diese aus der Reflexion des Dichters und nicht unmittelbar aus der Situation, in völliger Angemessenheit zu der Person, hervorgehen»[97] (vgl. dazu auch T. P., 91) und vor allem von Pölitz, bei dem es heißt: «Die Anordnung, Verbindung und Folge dieser Acte und Szenen darf also nicht der Willkür und dem Zufalle überlassen bleiben, sondern muß aus dem Gesetze einer innern Nothwendigkeit hervorgehen, die theils in den Charakteren der handelnden Personen, theils in dem Verhältnisse der aus der Verwickelung des Knotens hervorgehenden Entwickelung desselben angelegt ist. Nach diesem Gesetze der innern Nothwendigkeit muß jede Scene in Beziehung auf den Act, zu dem sie gehört, und jeder Act nach seiner Beziehung auf die Totalität der dargestellten Form erkannt werden können, so daß durch die Mannigfaltigkeit der Theile die Einheit des Plans und die ästhetische Vollendung der ganzen Darstellung keineswegs gestört wird. Aus diesem Gesichtspunkte gefaßt, darf keine Person, die im Drama erscheint, keine Scene, am allerwenigsten ein ganzer Act, müßig dastehen und als überflüssig erscheinen; vielmehr muß Ein Geist das Ganze anhauchen und durchdringen, und dieser Geist muß sich um so mächtiger ankündigen, je mehr die verschlungene Verwickelung sich der ästhetisch vorbereiteten Entwickelung nähert.»[98] Bei der komplizierten und zusammengedrängten Ausdrucksweise sowohl der Encyklopädie als auch besonders von Pölitz sind wörtliche Übereinstimmungen mit den Vorlagen in den Ausführungen Maletićs hier nicht zu erwarten, einzelne Termini weisen aber

[94] T. P., 85/86.
[95] T. P., 88/89.
[96] T. P., 89/90.
[97] E. d. W. 27, 329.
[98] P III, 422/423.

doch gewisse Übereinstimmungen auf, so z. B. bei Maletić: Einheit — Pölitz: Einheit des Plans; Maletić: Mannigfaltigkeit — Pölitz: Mannigfaltigkeit der Theile; Maletić: muß einen Hauptzug haben, eine Hauptleidenschaft, die das Ganze durchzieht — Pölitz: muß Ein Geist das Ganze anhauchen und durchdringen.

Neben der Einheit der Handlung fordert Maletić auch die Einheit der Zeit, allerdings nicht unbedingt und in jedem Falle, sondern nur bei einem unkomplizierten Handlungsablauf, der im Zeitraum eines Tages als beendet vorgestellt werden kann. «Genau so ist es notwendig, auf die Einheit der Zeit zu achten, und wenn die Handlung nach ihrem Inhalt und Konflikt einfach ist, wenn sie nicht verflochten und ausgedehnt ist, sie in 24 Stunden zu beenden.» [99] Im Falle einer komplizierten und weitläufigen Handlung hält Maletić eine solche Einheit der Zeit für unangebracht und schädlich. Er begründet das folgendermaßen: «Aber wenn das Drama reichere Charaktere hat, die sich erst in vielen, über die Zeit verstreuten Situationen entwickeln können, wenn die Handlung solcherart ist, daß sie sittlich nicht in einem Tag beendet sein kann: dann muß sich der Dichter vor einer solchen Einheit der Zeit hüten.» [100] Maletić beruft sich in dieser Frage ausdrücklich auf Lessing, den er dazu zitiert (vgl. T. P., 88).

Die Haltung Maletićs zu der Frage der Einheit des Ortes ist nicht so eindeutig. Er räumt zwar ein, daß die neuere Dramatik von der alten Regel abwich und mit Geschick Veränderungen des Ortes vorzubereiten und vorzunehmen weiß, fordert gleichzeitig aber auch die alte Einheit des Ortes in ziemlich bestimmter Form: «Es ist nicht genug, daß der Ort der Handlung gemäß ist, oft wird auch gefordert, daß er unveränderlich bleibt.» [101] Maletić vertritt hier offensichtlich einen Gedanken Sulzers, der von der Einheit des Ortes sagt: »Soll die Handlung natürlich vorgestellt werden, so muß sie so beschaffen seyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Personen sehen, nichts widersprechendes sey.» [102] und: «Und dann scheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuschauer bald an diesen, bald an einen andern Ort zu führen.» [103] Maletić führt zwei Gründe f ü r die Einheit des Ortes an: «Das Drama ist dem Epos entgegengesetzt und daher muß es auch in seinem Äußeren der vorgeschriebenen Konzentration der Handlung entsprechen und darf nicht wie das Epos den Ort jeden Augenblick wechseln. Zweitens, das Drama ist nicht nur für innere Vorstellung eingerichtet wie das Epos, sondern für unmittelbares Schauen. In unserer Phantasie können wir uns leicht von einem Ort an den andern versetzen; aber bei unmittelbarem Schauen, wenn uns die Ortsveränderung auch bekannt ist, ist es uns doch lästig, in Gedanken jeden Augenblick mit der Handlung den Ort zu wechseln.» [104] Diese Stellungnahme für die Einheit des Ortes scheint Maletićs wahre Überzeugung zu sein, denn die neuere Dramatik, die von dieser alten Regel abwich, erwähnt er nur ganz kurz, ohne jeglichen Kommentar. Er sagt lediglich: «Bei alledem ging die dramatische Kunst später von dieser Regel ab wegen des um-

[99] T. P., 88.
[100] ibid.
[101] T. P., 87.
[102] Su I, 372.
[103] ibid., 373.
[104] T. P., 87.

fangreicheren und ausgedehnteren dramatischen Materials und versetzte die Handlung von einem Ort an den andern nach Plan und Notwendigkeit; aber doch wieder mit solchem Geschick, daß uns die Versetzung der Handlung und die Ortsveränderung aus der vorhergehenden Handlung als bekannt und notwendig erscheint.» [105] (Vgl. dazu auch in der Encyklopädie über die Einheit der Zeit und des Ortes: «Sie konnten Anfangs aus Bedürfnis der Bühne nothwendig sein, blieben es aber nicht, als die Zwischenacte den Übergang von einer Zeit zur andern und die beweglichen Decorationen den Übergang von Ort zu Ort vermittelten.» [106]) Maletić trat also noch 1854 (!) mehr oder weniger für die Forderung der normativen Ästhetik nach Einheit des Ortes ein, obwohl er auch Lessing unter den Quellen seiner «Teorija poezije» erwähnt. Er beendet seine Ausführungen zu diesem Thema schließlich mit der Randbemerkung: «Im übrigen kann man als Regel aufstellen, daß der Handlungsort in ein und derselben Szene nicht verändert wird.« [107] Dies ist auch die einzig klare Regel, die man den Ausführungen Maletićs zu diesem Thema entnehmen kann. Im übrigen vermeidet er eine klare Stellungnahme zu der Frage der Einheit des Ortes; seine ausführlich dargelegten Gründe f ü r eine solche Einheit lassen aber vielleicht die Annahme zu, daß seine Sympathien mehr dieser älteren Richtung gehörten. Als auffällig sei noch vermerkt, daß er bei der Besprechung dieses Problems Lessing mit keinem Wort erwähnt.

Diesen Ausführungen über die dramatische Dichtung fügt Maletić noch einige spezielle Bemerkungen über die Tragödie, die Komödie, das Drama, das historische Drama und die Oper hinzu, die zum Teil das schon im Kapitel über die dramatische Dichtung Dargestellte wiederholen und im wesentlichen von Schiller, A. W. Schlegel, Lessing und Solger beeinflußt sind.

Maletić bestimmt die Tragödie als die Nachahmung eines Ereignisses, das den Menschen im Leiden und im Kampf mit Widerständen zeigt und im Zuschauer Mitleid erweckt. («Die Tragödie ist die Nachahmung eines Ereignisses, das uns den Menschen im Zustand des Leidens, im Zustande des Kampfes mit Widerständen zeigt und in uns Mitleid hervorruft.» [108]). Er lehnt sich in dieser Definition an Aristoteles an, den er bezüglich des Mitleids auch zitiert, geht aber über ihn hinaus, indem er den in Frage kommenden Handlungskomplex konkretisiert und damit einengt auf «Menschen im Zustand des Leidens, im Zustand des Kampfes mit Widerständen», während Aristoteles nur von «furchtbaren und mitleidenswerten Begebenheiten» [109] spricht.

Zwei Gesetze sind es, die nach Maletić das Wesentliche der Tragödie ausmachen: «Darstellung der leidenden Person und Darstellung des sittlichen Widerstandes.» [110] Zur Bekräftigung und Erläuterung seiner Ausführungen zitiert er (verkürzt) A. W. Schlegel, und zwar: «Eine geistige und unsichtbare Kraft kann nur durch den Widerstand gemessen werden (bei Schlegel: Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist: daß eine geistige und unsicht-

---

105 T. P., 88.
106 E. d. W. 27, 325.
107 T. P., 88.
108 T. P., 93.
109 A. P., 101.
110 T. P. 94.

bare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann), welchen sie einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die sittliche Freyheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren. (Bei Schlegel Fortsetzung: so lange keine höhere Anforderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann.) Nur im Kampf bewährt sich das Sittliche, und wenn der tragische Zweck einmal als (eine) Lehre vorgestellt werden soll, so sey es diese: daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen.» [111] Im Sinne von Schlegel bestimmt Maletić auch das Wesen des Tragischen. «Das tragische Interesse ist begründet im Widerspruch zwischen dem Streben der menschlichen Kraft und den Gesetzen der höheren Ordnung in der Welt.» [112] (Vgl. dazu D. K., I, 30). Diese höheren Gesetze stellen für Maletić das Schicksal dar, gegen das der Held kämpft und mit dem er sich schließlich auf irgendeine Weise aussöhnen muß.[113] Nähere Angaben über das Wesen des Schicksals, über die Bedeutung des Charakters für die Tragödie, über die möglichen Arten des Konflikts macht Maletić nicht.

Er wendet sich dann sogleich der Frage zu, welche Wirkung die Tragödie hervorbringt und was ihren Erfolg ausmacht. Maletić erklärt, daß die Tragödie im Zuschauer ein aus dem Unangenehmen und dem Angenehmen gemischtes Gefühl hervorruft, in dem die angenehme Komponente schließlich überwiegt. Er erläutert das so: «Die Tragödie erweckt in uns ein gemischtes, unangenehm-angenehmes Gefühl. Unangenehm ist es in zweifacher Beziehung, d. h. in bezug auf die gefühlsmäßige Natur durch Erregung des Gefühls von Mitleid mit fremden Leiden und in bezug auf die vernünftige Natur durch den Widerspruch zwischen Glück und Verdienst. Doch über dieses unangenehme Gefühl bekommt das Übergewicht das angenehme Gefühl, das durch die Darstellung der höheren geistigen Macht, mit der das Leiden ertragen wird, entsteht und durch die Lösung jenes Widerspruchs zwischen Glück und Verdienst, d. h. durch die lebendige Darstellung, daß die sittliche Freiheit das würdigste Ziel des Menschen ist, seine wahre Bestimmung, und daß die wahre Belohnung der Tugend in der zukünftigen schöneren und höheren Welt stattfindet.» [114] Maletić scheint auch hier im wesentlichen von dem schon zitierten Gedankengang Schlegels beeinflußt zu sein, nämlich: «daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen» [115], fügt aber von sich aus die Betonung des Widerspruchs von «Glück und Verdienst» hinzu, stellt eine Belohnung in einer bessern Welt in Aussicht und verschiebt so den Gedanken Schlegels auf eine niedere Ebene.

Im Anschluß daran hebt Maletić hervor, daß der leidende Held weder ein großer Bösewicht sein noch durch eigene Schwachheit ins Unglück geraten dürfe, da dies

---

[111] D. K. I, 54; T. P., 94.
[112] T. P. 94.
[113] T. P. 95.
[114] T. P., 95/96.
[115] D. K. I, 54.

dem Mitleid Abbruch tun würde. «Damit unser Gefühl des Mitleids nicht geschwächt werde, darf der Urheber des Unglücks kein großer Bösewicht sein, noch darf der Betroffene durch eigene Schwachheit, Mangel an Geistesstärke, Leichtsinn usw. sein Leiden verursachen.» [116] Er schließt sich hier offensichtlich an Schiller an, der sagt: «So schwächt es jederzeit unsern Anteil, wenn sich der Unglückliche, den wir bemitleiden sollen, aus eigener unverzeihlicher Schuld in sein Verderben gestürzt hat, oder sich auch aus Schwäche des Verstandes und aus Kleinmut nicht, da er es doch könnte, aus demselben zu ziehen weiß.» [117] Gleichzeitig tritt Maletić auch dafür ein, daß der Held nicht vollkommen sein dürfe.

Er wendet sich dann noch der Frage zu, wie die Zeichnung tragischer Charaktere beschaffen sein müsse, und antwortet darauf mit einem Zitat von Schiller, das seiner Länge wegen hier nicht wiedergegeben werden kann, das aber besagt, daß entweder die Situation oder die Leidenschaften oder die Charaktere das Gerüst einer Tragödie bilden und den Dichter so zu einer bestimmten Darstellungsweise veranlassen.[118] Maletić tritt dann indirekt für das bürgerliche Trauerspiel ein, indem er Lessing zitiert zu dem Problem, ob die Tragödie sich ihre Helden vorzugsweise unter höhern Ständen suchen solle oder nicht. «Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter.»[119]

Maletić sagt dann noch einige Worte über die Verwendung von Geistererscheinungen (vg. dazu H. D., 11. Stück) und des Effekts, den der Irrsinn einer Person hervorbringen kann.[120] Damit beschließt er seine Ausführungen über die Tragödie, zu denen er als Quellen Aristoteles, Lessing, Schiller und A. W. Schlegel heranzog, die er aber, dem Schulbuchcharakter seiner «Teorija poezije» gemäß, nicht vollkommen auswertete und zu einem gemeinsamen Gedankengebäude verband, sondern oftmals unmotiviert nebeneinander stellte. Vor allem fällt auf, daß Maletić den Unterschied zwischen der klassischen Schicksalstragödie und der modernen (von Shakespeare begonnenen) Charaktertragödie, den auch das Schillerzitat berührt, offensichtlich nicht sah. So kommt es, daß er wahllos, wie es seine Quellen gerade ergeben, bald den einen und bald den anderen Aspekt betont, und seine Ausführungen über die Tragödie daher eines festen Gerüsts ermangeln und noch nicht einmal den rein informativen Zweck erfüllen, der in der Absicht der «Teorija poezije» lag.

Was die Komödie anbetrifft, so gibt Maletić keine direkte Definition, die das Wesen der Komödie erhellt, sondern sagt nur, sie sei «die poetische Darstellung des Komischen oder rein Scherzhaften im Leben, und zwar in Form einer Handlung, die sich

---

116 T. P., 96.
117 Sch., 475.
118 Sch., 542; T. P., 98.
119 H. D., 55 (14. Stück); T. P. 99.
120 T. P., 100.

vor unseren Augen entwickelt.» [121] Dann bestimmt Maletić das Komische, und zwar: »Das Komische umfaßt das einfache oder unvollkommene sittliche Leben, die gewöhnliche Wirklichkeit, in der die Idee nicht rein und vollkommen ausgedrückt, in der die Idee durch Empfindsamkeit, Dummheit, Interessen usw. verdunkelt ist... Im Komischen ist die Idee des Schönen, aber diese Idee verliert sich in der Zufälligkeit und den Beziehungen des einfachen Lebens.» [122] Maletić folgt in dieser Bestimmung des Komischen in einigen Zügen Solger, der vom Komischen (in Gegenüberstellung zum Tragischen) sagt: «Das Komische beruht auf der entgegengesetzten Richtung. Die Wirklichkeit als gegenwärtige Existenz ist nicht wegzuläugnen; aber sie würde nicht existieren können, wenn in ihr die Idee nicht wäre. Diese kann aber in der Wirklichkeit nur in Widersprüchen aufgelöst sein.» [123] Maletić zitiert auch selbst einige Sätze von Solger. «Für die Kunst ist das Komische etwas rein Ideales, und das vollkommene Komische eben so edel und hoch. — (bei Solger noch: als das vollkommene Tragische). Im Komischen zeigt sich die Idee als den Widersprüchen unterworfen, in sie aufgelöst, bloß durch den Zusammenhang des gemeinen Bewußtseins erhalten; aber wir sehen in dem flüchtigen Augenblick immer die Offenbarung der Idee, und dieses eben ist es, was uns aufheitert.» [124] Daß Maletić den Schluß des ersten Satzes von Solger, nämlich «als das vollkommen Tragische», wegließ, ist bezeichnend für seine Auffassung vom Komischen. Er folgt zwar äußerlich dem Gedanken von Solger, daß im Komischen die Idee nur verdunkelt und nicht voll zum Ausdruck gebracht sei, kann aber doch nicht den daraus folgenden Schluß ziehen, daß das «vollkommene Komische eben so edel und hoch als das vollkommene Tragische» sei, da er in seinen eigentlichen Vorstellungen vom Komischen immer an der Materie haftet, der die Komödie ihre Gegenstände entnimmt, nämlich an der Wirklichkeit, und nicht die Idee berücksichtigt.

Er erläutert dann die Aufgabe der Komödie: «das einfache Leben darstellen, nicht als würdig der Verurteilung, sondern nur als solches, das die Idee nicht vollkommen erfaßt hat, das sittliche Leben durch Mängel und Schwachheiten verdunkelt, also die Privatinteressen und Charaktere dieses Kreises in zufälligen Fehlerhaftigkeiten, Lächerlichkeiten, sonderbaren Gewohnheiten und Dummheiten, sowohl durch Charakterzeichnung wie durch komische Intrigen der Lage und des Zustandes.» [125]

In Anlehnung an Lessing [126] unterscheidet Maletić das Komische höherer und niederer Art. «Das Komische ist zweifach: hoch- und niedrigkomisch. Im ersteren herrscht ein höherer Gedanke, nur einer höheren geistigen Bildung verständlich, und hält sich an die Regeln des feinen Geschmacks und der Wohlanständigkeit; das zweite drückt oftmals die freie Fröhlichkeit des Volkes aus, nimmt keine Rücksicht auf Schliff und Wohlanständigkeit, sondern drückt ungehobelt, kraftvoll und lebhaft das Lächerliche in Dummheit und Unverstand aus.» [127] Bei der näheren Bestimmung des höheren Komischen und des niederen Komischen hat Maletić wahrscheinlich an die Unterschei-

[121] T. P., 101.
[122] T. P., 101.
[123] K. W. F. Solger, Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig 1829. S. 312.
[124] ibid., 105/106.
[125] T. P., 101.
[126] H. D., 40 (10. Stück).
[127] T. P., 102.

dung Sulzers gedacht (worauf auch seine Betonung der «Regeln des feinen Geschmacks» hinweist), der als Grundregel für den komischen Dichter angibt: »Die Grundregel, die der comische Dichter beständig vor Augen haben muß, ist nicht die, nach welcher Aristophanes sich allein scheint gerichtet zu haben: Spotte und erwecke Verachtung und Gelächter; sondern diese: Mahle Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind.» [128]

Dann wendet sich Maletić der Charakterzeichnung zu und bestimmt die Charaktere in der Komödie als aus allgemeinen und individuellen Zügen zusammengesetzt. Er fordert den allgemeinen Charakter, bei dessen Definition er sich auf Lessing beruft, besser gesagt, Lessing übersetzt, bei dem es heißt: «In der andern Bedeutung aber heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehreren oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte, ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst; sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.» [129] Maletić fügt noch hinzu, daß man unter keinen Umständen von dieser Regel der Charakterzeichnung abweichen dürfe. «Von dieser Allgemeinheit der Charaktere in der Komödie abweichen und eine komische Gestalt so darstellen, daß ihr nur eine einzige Person auf der Welt ähnlich wäre, bedeutete also, die Komödie in ihre Kindheit zurückversetzen und sie in Satire verkehren.» [130] Maletić lehnt sich auch hierin an einige Sätze der Hamburgischen Dramaturgie an, ohne jedoch den hier wichtigen Zusammenhang mitzuteilen, in dem sie stehen. Lessing führt die Gedanken Diderots an, gegen dessen Auffassung, daß der Komödie allgemeine Charaktere, der Tragödie aber individuelle entsprächen, er polemisiert. (Lessing fordert allgemeine Charaktere sowohl für die Tragödie wie auch für die Komödie und bemerkt, daß Diderot Aristoteles falsch verstanden habe.[131]) Er sagt in diesem Zusammenhang: «Und wenn es wahr ist, daß derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satire verkehren würde: so ist es auch ebenso wahr, daß derjenige tragische Dichter...» [132]

Maletić erkennt der Komödie großen Wert zu wegen ihrer Fähigkeit, die Menschen zu bessern und zu belehren. Er unterscheidet wie Lessing die Begriffe über etwas lachen und jemanden auslachen und erklärt das Auslachen für unzulässig. «Keine Kunst ist so geeignet zum Bessern und Unterweisen wie die Komödie; aber damit sie nicht ihre Grenzen überschreite, muß sie sich vor dem Auslachen hüten, das der Satire zukommt. Über jemanden lachen und jemanden auslachen, ist nicht dasselbe.» [133] Maletić, der zwar die von Lessing getroffene Unterscheidung von Lachen und Auslachen übernimmt, gibt jedoch nicht wie dieser nähere Auskunft darüber, auf welche Weise die

---

[128] Su I, 291.
[129] H. D., 377 (95. Stück); T. P., 103/104.
[130] T. P., 104.
[131] H. D., 376 (95. Stück).
[132] H. D., 354 (89. Stück).
[133] T. P., 105.

Komödie bessere.[134] Er stellt nur die Behauptung auf, daß die Komödie eine bessernde Wirkung auf den Zuschauer ausübe.

Maletić beschließt seine Ausführungen in der «Teorija poezije» über die Komödie mit einigen Sätzen Lessings über die Verwendung von auf das Allgemeine zielenden Namen: «Von ihrem ersten Ursprunge an, das ist, sobald sie die jambischen Dichter von dem Besonderen zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand: suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme: er hieß Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarutzer, der diesem um das Maul ging, hieß nicht, wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt: er hieß Artotrogus, Drockenschröter.»[135]

Aus den Ausführungen Maletićs wird zweierlei deutlich: daß er das Wesen des Komischen ganz und gar nach Solger bestimmte, also in idealistisch-romantischer Form, das Wesen der Komödie aber und ihre Gesetze in äußerst enger Anlehnung an Lessing (man ist fast versucht zu sagen: durch die Aneinanderreihung von Lessing-Zitaten). Er benutzte also zwei Quellen, die sich wegen ihres zeitlichen Abstandes und der damit verbundenen verschiedenen geistigen Haltung schwerlich zu einer Einheit verbinden lassen.

Vom Drama sagt Maletić so gut wie nichts. Er bestimmt seinen Standort lediglich als in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie. «In ihm verbinden sich das Tragische und das Komische und machen ein Ganzes aus.»[136] Hervorzuheben wäre vielleicht noch, daß er Goethes Iphigenie als Vorbild in dieser Gattung bezeichnet.

Als eine Unterabteilung des Dramas führt er das historische Drama an; es gelingt ihm jedoch nicht, den Unterschied zwischen diesem historischen Drama und der Tragödie klar herauszuarbeiten. Er bestimmt das historische Drama folgendermaßen: «Das historische Drama stellt uns nicht das dar, was in einem historischen Ereignis tragisch ist, sondern nur die historische Wichtigkeit und Wirksamkeit.»[137] Da Maletić dann aber sagt: «Deshalb, weil im historischen Drama der Held immer im Kampfe mit der ihn umgebenden Welt fällt wie in der Tragödie, nennt man es auch Tragödie»[138], hebt er den in der ersten Definition bezeichneten Unterschied zwischen historischem Drama und Tragödie wieder auf. Als Merkmal des historischen Dramas führt Maletić noch an: «Die Intrige muß sich immer auf ein poetisches und nationales Interesse beziehen, was es in der historischen Tragödie nicht gibt.»[139] Aber auch diese Bestimmung ist so vage — vor allem ist der Begriff «poetisches Interesse» nicht klar —, daß nicht ersichtlich wird, was Maletić nun eigentlich unter dem historischen Drama versteht.

Maletić stützt sich in seinen Darlegungen über die dramatische Dichtung also vorwiegend auf die Encyklopädie, die Hamburgische Dramaturgie und die Ästhetik von Schreiber. Von geringerer Bedeutung für seine Ansichten, wenn auch nicht ganz ohne

---

[134] vgl. H. D., 113/114 (29. Stück).
[135] H. D., 358 (90. Stück); T. P., 104.
[136] T. P., 105.
[137] ibid.
[138] T. P., 106.
[139] ibid.

Einfluß, waren Schiller, A. W. Schlegel, Solger und Pölitz. Aus diesen Quellen, deren zeitliche und sonstige Verschiedenheit Maletić meist übersah, baute er eine Theorie des Dramas zusammen, die sich nur auf das Allernotwendigste beschränkt und auf die einzelnen Probleme nicht näher eingeht — was allerdings wenigstens teilweise durch die rein informative und lehrbuchhafte Zielsetzung der «Teorija poezije» bedingt war. Subotić und Ruvarac dagegen, die nur einzelne Aspekte der dramatischen Dichtkunst behandeln und an keine bestimmte Zielsetzung gebunden sind, können diese einzelnen Aspekte gründlicher darstellen.

Im ganzen gesehen muß man die von Maletić, Subotić und Ruvarac erarbeitete Theorie des Dramas wohl als ziemlich uneinheitlich beurteilen, was nicht zuletzt auf die verschiedenartigen Quellen zurückzuführen ist, die sowohl der deutschen Aufklärung (Lessing, Sulzer), wie auch der Klassik und Romantik (Schiller, Schlegel, Solger) angehören. Bei dem Stand des serbischen Dramas zu jener Zeit aber war auch diese Theorie von Bedeutung, da sie vielerlei Anregungen enthielt.

IV. UBER LYRIK, IDYLLE UND SATIRE

Während in den vierziger und fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in der serbischen Literatur zwar nicht vollständige und erschöpfende, aber immerhin ziemlich ausführliche und an Anregungen reiche Theorien der epischen und dramatischen Dichtung entstanden, wurde die Lyrik theoretisch fast überhaupt nicht behandelt. Jovan Subotić beschäftigte sich zwar mit metrischen Fragen (s. u.) und vertrat auch die grundsätzliche Auffassung, daß die sog. «gelehrte Dichtung» auf der Volksdichtung aufbauen solle (womit nicht nur die lyrische Dichtung gemeint war), aber über das Wesen der Lyrik selbst äußerte er sich nicht. Kosta Ruvarac kritisierte zwar die Lyrik der «Škola objektivne lirike» als zu gefühlsarm und stellte ihr die neuere Schule gegenüber, in der sich «Herz» und «Geist» die Waage halten (s. S. 63—65), woraus man auf eine gewisse theoretisch-gedankliche Beschäftigung mit der Lyrik schließen kann; er wies auch als einer der ersten auf die ragusäische Dichtung hin; aber auch er sagte nichts Grundlegendes über das Wesen der Lyrik aus.

Nur Djordje Maletić, der eine Poetik verfaßte und natürlicherweise in ihr gleichmäßig alle Gebiete der Literaturtheorie erfaßte und in mehr oder weniger ausführlichem Maße bearbeitete, behandelte in diesem Rahmen auch die Grundgegebenheiten der Lyrik, ihre Formen und Gesetze. Allerdings sind auch seine Ausführungen sehr kurz und gehen noch weniger auf die eigentlichen Probleme ein als die Kapitel über die epische und die dramatische Dichtung in der «Teorija poezije». Diese offensichtliche Vernachlässigung der lyrischen Dichtung in der Theorie erklärt sich wahrscheinlich aus der doch vorwiegend rationalistisch-pädagogischen Grundhaltung der serbischen Literaturtheoretiker und auch aus dem Stand der damaligen serbischen Lyrik, in der die Wirkung Branko Radičevićs erst begann, so daß die Voraussetzungen für einen fruchtbaren Zugang auch zur lyrischen Dichtung noch nicht gegeben waren.

Maletić bringt in seinen Ausführungen in der «Teorija poezije» die lyrische Dichtung in Verbindung mit der Musik, da sie durch das Mittel der Sprache verwirklicht wird;[1] er stellt diesen Satz jedoch in Form einer Behauptung auf, die er nicht weiter begründet, so daß nicht ersichtlich ist, wie er sich diese Verbindung von Musik und Sprache dachte.

Maletić gibt keine eigentliche Wesensbestimmung der Lyrik, sondern richtet seine Betrachtungen vor allem auf die Frage nach dem Gegenstand der Lyrik. So sieht er das Wesentliche der Lyrik hinsichtlich des Dichters darin, daß es nicht die ihn umgebende Welt ist, die ihn zum Dichten begeistert, sondern die Gefühle, die in ihm anläßlich des Welterlebnisses entstehen. Er fügt jedoch sofort die Einschränkung hinzu, daß die Lyrik dem Dichter keinen Freibrief gebe, die allerindividuellsten Regungen im Gedicht auszudrücken, vielmehr müsse er seine Gefühle zu allgemeinmenschlichen erhöhen und erst diesen dann Ausdruck verleihen. «Obwohl das Gefühl in der lyrischen Poesie reiner Ausdruck der Innerlichkeit und Begeisterung des Dichters ist und demnach das Produkt einer einzelnen Person, muß es doch in sich selbst ein wahres Gefühl sein, für das die Poesie einen entsprechenden Ausdruck erfindet, muß es doch

[1] T. P., 39/40.

als ein allgemeines, nach dem höchsten Ideal der Menschheit gereinigtes, rein menschliches Gefühl dargestellt werden, in dem sich jede gebildete menschliche Person wie in ihrem eigenen Gefühl spiegeln wird.»[2] Ganz offensichtlich nimmt Maletić hier einen Gedanken Schillers aus der Rezension von Bürgers Gedichten auf (der Einfluß dieser Rezension auf Maletić zeigt sich auch noch an anderer Stelle, s. u.), wo es heißt: «Was Lessing irgendwo dem Tragödiendichter zum Gesetz macht, keine Seltenheiten, keine streng individuellen Charaktere und Situationen darzustellen, gilt noch weit mehr von dem lyrischen. Dieser darf eine gewisse Allgemeinheit in den Gemütsbewegungen, die er schildert, um so weniger verlassen je weniger Raum ihm gegeben ist, sich über das Eigentümliche der Umstände, wodurch sie veranlaßt sind, zu verbreiten.»[3] Maletić engt diese menschliche Allgemeinheit Schillers jedoch auf die Allgemeinheit aller gebildeten Personen ein, was nur eine Folge seines Standpunktes ist, daß der Verstand in der Dichtung den Gefühlen übergeordnet sein müsse (vgl. auch S. 43).

Da also Maletić den Gegenstand des lyrischen Gedichts als einen allgemein menschlichen bestimmt, kann er auch die Gelegenheitsgedichte nicht als zur Kunst gehörig rechnen.[4] Vergegenwärtigt man sich den Stand der serbischen Lyrik zur Zeit vor Maletićs Auftreten, ja noch während seiner kritischen Tätigkeit, so wird deutlich, welch einen Fortschritt, aber auch welch kühne Perspektive diese Auffassung für die serbische Literaturtheorie bedeutete. Denn die Lyrik dieser Zeit bestand vorwiegend aus Gelegenheitsgedichten. Der größte Teil der Gedichte Mušickis sind Gelegenheitsgedichte («Von 50 Gedichten im ersten Buch seiner «Dichtungen» sind 34 Gelegenheitsgedichte, und im zweiten Buch gibt es ihrer 55 von 66.»)[5]; sehr viele von Hadžićs Gedichten sind Gelegenheitsgedichte[6], und auch Jovan Subotić begann mit dieser Gedichtgattung, um nur die wichtigsten der serbischen Dichter zu nennen. Es ist klar, welche Konsequenz die Ansicht Maletićs in sich barg, und es ist deshalb außerordentlich schade, daß er auf dieses Problem nicht ausführlicher einging. Aber allein schon die Anschauung als solche ist Zeichen einer gewissen Entwicklung sowohl Maletićs als auch der serbischen Dichtung überhaupt, die mit Branko Radičević (dessen erste Gedichtsammlung 1847 erschien) die Epoche der Gelegenheitsgedichte weit hinter sich ließ.

Nach der allgemeinen Bestimmung, wie sich der Dichter im lyrischen Gedicht verhalte, untersucht Maletić im einzelnen, was alles Gegenstand der Lyrik sein könne. Er sieht hier mehrere Möglichkeiten. 1. «Der Inhalt der lyrischen Poesie ist allgemein das gesamte Leben des Volkes.»[7] Leider bestimmt Maletić in keiner Weise näher, was er unter dem Begriff «das gesamte Leben des Volkes» versteht; auch in keiner der von ihm sonst benutzten Quellen ist eine ähnliche Bestimmung zu finden, so daß nicht ersichtlich ist, welche Art von Lyrik Maletić hier meint.

2. Die mannigfaltigen Gefühle einer Person, die in dieser anläßlich verschiedener Gegenstände und Betrachtungen entstehen. So gibt Maletić von der Lyrik an: «Sie

---

[2] T. P., 40.
[3] Sch., 562.
[4] T. P., 40.
[5] Vladimir Ćorović, Lukijan Mušicki. S. L. 1911, knj. 282, 44.
[6] Miraš Kićović, Jovan Hadžic. Novi Sad 1931, S. 246, 252.
[7] T. P., 41.

kann das darstellen, was im Glauben, in der Vorstellung und im Wissen am höchsten und tiefsten ist, den wahren Inhalt der Religion, der Kunst und auch des reinen Wissens, sofern derselbe mit der Form der Darstellung vereinbar ist und soweit es zu den Gefühlen gehört.»[8] (Von mir gesperrt.) Vergleicht man damit, was Maletić in einem besonderen Kapitel über die didaktische Poesie sagt, nämlich: «Im Lehrgedicht findet eine enge Verbindung von Poesie und Wissen, Schönheit und Wahrheit statt. ... Hier werden nur jene Wahrheiten dargelegt, die das Gefühl erregen und die sich poetisch darstellen lassen (von mir gesperrt). Die Ideen der praktischen Vernunft, der sittlichen Freiheit, der Tugend, der Unsterblichkeit, der Göttlichkeit, der gestirnte Himmel, die Schicksale der Menschheit und der Personen unter der Leitung des höchsten Wesens — Ideen, die selten ohne höhere Erregung des Gefühls entstehen — diese Ideen sind für das Lehrgedicht am günstigsten»[9], so wird klar, daß Maletić bei dieser Bestimmung des Gegenstandes der Lyrik offensichtlich an didaktische Lyrik gedacht hat. (Vgl. dazu auch Sulzer über das Lehrgedicht: «Dieser Name wird einer besonderen Gattung gegeben, die sich von allen anderen Gattungen dadurch unterscheidet, daß ein ganzes System von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, sondern als die Hauptmaterie im Zusammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterstützt und ausgeführt wird.»[10]).

3. Ein episches Ereignis. Maletić begründet das so: «Wie im Epos mehrere Formen den lyrischen Ausdruck annehmen, genau so kann auch die Lyrik zu ihrem Gegenstand und für ihre Form ein dem Inhalt und der äußeren Form nach episches Ereignis nehmen.»[11] Wird ein solches Ereignis aber lyrisch behandelt, so kommt es vor allem auf die Auffassung des Dichters an, nicht auf das Ereignis selbst, das dem Dichter nur als Anlaß dient. «Er drückt seine Trauer, seine Freude, die Glut seiner Vaterlandsliebe usw. in irgendeinem entsprechenden Ereignis aus, aber so, daß darin der Mittelpunkt die Spiegelung seines Seelenzustandes ist und nicht das Ereignis selbst, weshalb er auch besonders jene Züge auswählt und lebhaft darstellt, die mit seiner inneren Bewegung übereinstimmen und die im Hörer ein ähnliches Gefühl zu erwekken vermögen.»[12] Zu dieser Art von Gedichten rechnet Maletić die Romanze und Ballade, die seiner Meinung nach in der Mitte zwischen epischer und lyrischer Dichtung stehen und die er nach dem Vorbild von Pölitz in dem Abschnitt behandelt, der dem Epos gewidmet ist.

4. Ein Anlaß, nämlich den der Gelegenheitsgedichte, der aber nicht den eigentlichen Inhalt ausmachen darf, sondern nur als Vorwand für den Dichter dient, sich selbst auszudrücken. «Aber damit ein lyrisches Gedicht nicht von äußeren Umständen und dem in ihnen liegenden Ziel abhängt, sondern damit es sich als ein selbständig bestehendes Ganzes zeigt, muß sich der Dichter des Anlasses nur als einer Gelegenheit bedienen, sich selbst, seine Freude und Trauer, oder überhaupt seine Art des Denkens

---

[8] T. P., 41.
[9] T. P., 66/67.
[10] Su III, 137/138.
[11] T. P., 41.
[12] T. P., 42.

auszudrücken.»[13] Es ist sozusagen ein gereinigtes und subjektiviertes Gelegenheitsgedicht, das Maletić hier anstrebt. Als Beispiel eines solchen Gedichtes nennt er Schillers «Glocke».

5. Als letzte Möglichkeit sieht Maletić das reine lyrische Gedicht, das Ausdruck der Gefühle des Dichters ist. «Schließlich kann der lyrische Dichter die Erregung und den Gegenstand rein aus seinem Inneren nehmen, seinen Zustand, die Leidenschaften seines Herzens usw., d. h. ohne irgendeinen äußerlich gegebenen Anlaß, und dann ist er selbst der Gegenstand.»[14] Er nähert sich hier der Auffassung der Encyklopädie von dem Lied («So ist das Lied als der innigste Ausdruck des dichterischen Gemüthes im reinsten Sinne lyrisch, fühlend, subjektiv»[15]), aber es ist außerordentlich bezeichnend für ihn und seine Auffassung der Lyrik, daß er diese Form der Lyrik, die ihr eigentliches Wesen ausmacht, als letzte und nur am Rande erwähnt.

Dieser mangelhafte Zugang Maletićs zu dem Phänomen der lyrischen Dichtung wird erklärt durch seine Auffassung von der Aufgabe des lyrischen Dichters, die er gemäß seiner ganzen Einstellung (vgl. S. 33) eben doch und vor allem als eine erzieherisch-rationale sieht. «Demnach ist es die Aufgabe des lyrischen Dichters, die würdigsten Gefühle der Menschheit aus jeder Zeit und jedem Volke zu bewahren, in wohllautenden Strophen in der Welt zu verbreiten und so über der Menschheit als genialer Tröster, als Lehrer und Ratgeber zu wachen.»[16] (Von mir gesperrt.)

Maletić behandelt dann die formale Seite und stellt drei Eigenschaften als der lyrischen Dichtung wesentlich heraus: «Lebhafte Bewegung, Erhabenheit der Sprache und Vielfältigkeit des Rhythmus.»[17] Die «lebhafte Bewegung» besteht «in der Abweichung von der gewöhnlichen Art der Darstellung und in der Verbindung des Nahen und Entfernten, des Verwandten und Fremden durch das Mittel der Phantasie.»[18] Die lyrische Sprache bestimmt Maletić folgendermaßen: «Die lyrische Sprache hat eine gewisse Kürze, einen vielfältigen Wechsel der Nebentöne neben dem Grundton und den freiesten Gebrauch der Tropen und Figuren; ihr steht es frei, auch die ungewöhnlichsten Wörter, freie und oftmals neue Verbindungen, Auslassungen und verwickelte Wortzusammensetzungen zu benutzen.»[19] Was Maletić hier als besondere stilistische Eigenschaften der Lyrik überhaupt anführt, ist das besondere Merkmal des Odenstils, wie er von Klopstock eingeführt wurde (vgl. z. B. über Klopstocks Oden: «Zum ersten Male wird die Forderung von Selbständigkeit und Neuheit und neuer Dichtersprache und neuer Syntax und durchgehendem Unterschied zwischen dichterischem und prosaischem Stil erfüllt. Er wählt nur bedeutende und unabgegriffene Wörter, greift alte Formen und Wörter auf... daher auch die vielen Neubildungen von Wörtern, Wortverbindungen und syntaktischen Fügungen.»[20]), nicht aber ein

[13] T. P., 42.
[14] T. P., 43.
[15] E. W. D., 3. Section, 1, 319.
[16] T. P., 40.
[17] T. P., 44.
[18] ibid.
[19] ibid.
[20] Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Berlin 1926/28, Bd. II, 523.

Merkmal der lyrischen Dichtung als solcher. Diese Auffassung des lyrischen Stils zeigt aber deutlich, daß Maletić in seinen Anschauungen von der Lyrik noch weitgehend von der Zeit Mušickis bestimmt wurde, welche die Ode als d e n lyrischen Ausdruck betrachtete und im Übermaß produzierte (vgl. S. 5).

Über den Rhythmus sagt Maletić am allerwenigsten. Er stellt nur fest, daß er dem Gefühl, das der Dichter ausdrücken will, entsprechen muß und dies durch Variationen und Wechsel der Versfüße erreicht wird.

Die Ausführungen Maletićs über die Lyrik sind im ganzen genommen ziemlich mager; es wird an ihnen deutlich, daß er auf Grund seiner Auffassung von der Dichtung keinen rechten Zugang zu der Lyrik hatte. Wenn er auch häufig die wichtige Rolle des Gefühls in der lyrischen Dichtung betont, so geschieht dies doch ohne rechte Überzeugung; er widerlegt diese Äußerungen oftmals, indem er immer wieder — und sei es nur in Nebensätzen — die Bedeutung der Reflexion, des Gedankens hervorhebt.

Die lyrische Poesie unterteilt Maletić in die Gattungen: Ode, Lied und Elegie, über die er sich dann im einzelnen näher ausläßt. Während seine Ausführungen über die Ode außerordentlich dürftig sind und eigentlich nur in der Definition gipfeln «Die Ode ist der unmittelbare Erguß aus der Tiefe des erregten und begeisterten Herzens» [21] und die Vorherrschaft von Gefühl und Begeisterung hervorheben (er betrachtet die Ode also im Sinne von Klopstock-Herder [22]), sind seine Darlegungen über das Lied in gewissem Grade bemerkenswert. Er unterscheidet bei dem Lied zwei Gruppen, und zwar die zum Singen gedachten Lieder, die «wirklichen Lieder», und die nicht zum Singen gedachten «Kunstlieder», also Gedichte. (Eine genaue Wiedergabe der Maletić'schen Formulierung ist hier nicht möglich, da das serbokroatische Wort pesma sowohl Lied wie auch Gedicht bedeutet.) Bei den Liedern unterscheidet er wieder drei Untergruppen: die Volkslieder, die Lieder «gebildeter Dichter» und die geistlichen Lieder. Zu den Gedichten rechnet er Sonett, Rondeau, Triolett, Ghasel, Sestine, Glosse, Ritornell und Kantate. Über all diese verschiedenen Arten von Liedern und Gedichten sagt Maletić nur das Allgemeinste; interessant sind lediglich seine Ausführungen über das Volkslied, das er ganz im Geiste Schillers bestimmt, damit allerdings auch seine Einteilung in Volkslieder und Lieder «gebildeter Dichter» zerstört.

Am auffälligsten an Maletićs Ausführungen über die Volkslieder ist die Tatsache, daß sich in ihnen keinerlei Hinweis auf die serbische Volkslyrik findet, die zur Zeit des Erscheinens der «Teorija poezije» schon seit gut drei Jahrzehnten internationale Anerkennung genoß (vgl. S. 32). Maletić sagt zwar von den Volksliedern im Allgemeinen: «Sie bewahren das Andenken der nationalen Taten und Ereignisse» [23], wobei er vielleicht auch an die serbischen epischen Volkslieder gedacht hat, aber seine sonstigen Bestimmungen des Volksliedes weichen — wie noch zu zeigen sein wird — stark ab von der in der damaligen serbischen Literatur herrschenden Auffassung der Volkspoesie.

Das Volkslied ist für Maletić nicht ein im Volk, also von unbekanntem Verfasser entstandenes Lied, sondern ein Lied, das alle Klassen des Volkes gleichmäßig an-

[21] T. P., 45.
[22] vgl. dazu Markw. II, 336, 371.
[23] T. P., 50.

spricht. «Wenn also irgendein Gedicht wegen seines allgemeinen, durch den Inhalt hervorgerufenen Interesses und der größten natürlichen Einfachheit im Ausdruck alle Volksklassen gleichmäßig begreifen und genießen, und wenn es sie alle gleichmäßig anzieht, dann heißt ein solches Gedicht Volkslied.»[24] Maletić hält es durchaus für möglich, daß ein solches Volkslied auch von einem «gebildeten Dichter» geschaffen werden kann, und gibt auch hierfür die entsprechenden Richtlinien, nämlich: «Der gebildete Dichter also, wenn er ein Volkslied schafft, muß sich vor der angeführten flachen Vereinfachung und der Meinung des Pöbels hüten; erhoben über den einfachen Haufen, muß er ihn immer zu sich erheben und als Führer des Volksgefühls diesem mehr rein menschliche Gedanken unterschieben.»[25] Dies sind die Gedanken Schillers, die dieser anläßlich der Kritik von Bürgers Gedichten über das Problem des Volksdichters äußerte und die schon im Zusammenhang mit Subotić erwähnt wurden (s. S. 60). Während Subotić die Literatur in Dichtung für das Volk — also einfache Dichtung — und Dichtung um der Dichtung willen — komplizierte, «gebildete» Dichtung (z. B. Schillers Gedankenlyrik) — unterteilte und so gerade das trennte, was Schiller vereinen wollte, gibt Maletić genau den Gedankengang Schillers wieder. Vergegenwärtigt man sich aber, was Maletić als Gegenstand des Volksliedes angibt, nämlich sie «besingen das natürliche Leben oder das Leben in den nächsten menschlichen Beziehungen und drücken frohe oder traurige Gefühle aus»[26], so ist nicht verständlich, inwiefern diese Volkslieder (die ja überdies auch von «gebildeten Dichtern» geschaffen werden können) sich von den sog. «Liedern der gebildeten Dichter» unterscheiden oder sogar im Gegensatz zu ihnen stehen, wie Maletić behauptet. Denn was Maletić anführt, um den Gegensatz zwischen diesen beiden Arten zu zeigen, drückt durchaus keinen Gegensatz aus. «Den oben genannten sind die Gedichte der vielseitig gebildeten Dichter entgegengesetzt, die sich der gesellschaftlichen Fröhlichkeit halber mit viel Scherz, angenehmen Veränderungen, kleinen Ereignissen usw. beschäftigen oder sich mit größerem Gefühl der Natur und den Situationen des engeren menschlichen Lebens zuwenden und die hieraus entstehenden Gegenstände und Gefühle beschreiben.»[27]

Diese Unklarheit in den Ausführungen Maletićs ist wohl so zu erklären, daß er zwar Schillers Gedanken von dem Volksdichter übernahm, nicht aber auch dessen Wertschätzung des Volksdichters. («In diesem Sinne genommen, scheint uns der Volksdichter, man messe ihn nach den Fähigkeiten, die bei ihm vorausgesetzt werden, oder nach seinem Wirkungskreis, einen sehr hohen Rang zu verdienen.»[28]). Für Maletić ist der Volksdichter trotz allem eine niedere Art Dichter, das Volkslied eine niedere Art Lied, er kann sich nicht freimachen von der Vorstellung, daß die Dichtung mit der Wissenschaft und der Bildung Hand in Hand gehen und dies auch in ihrer Form ausdrücken müsse (vgl. S. 42 ff.). So hat er Schillers Gedanken zu dieser Einzelfrage zwar formal übernommen, nicht aber den Zusammenhang, in dem dieser Gedanke ruht und von dem aus er erst seinen wahren Wert erhält.

---

[24] T. P., 51.
[25] ibid.
[26] T. P., 50.
[27] T. P., 50.
[28] Sch., 557/558.

Auch in seinen Ausführungen über die Elegie hält sich Maletić im wesentlichen an Schiller, dessen Aufsatz «Über naive und sentimentalische Dichtung» er auch anführt. Er bestimmt die Elegie folgendermaßen: «Die Elegie ist begründet im Gefühl der begrenzten Gegenwart und ist der Ausdruck einer sanften, in ihren Gefühlen gemäßigten Seele, der Ausdruck einer süßen Trauer, also eines gemischten Gefühls, aber in dem das Gefühl der Fröhlichkeit das Gefühl der Trauer überwiegt.» [29] Er führt dann die möglichen Inhalte der Elegie an: «Die Gegenstände der Elegie sind also leises, trauriges Klagen um verlorenes Glück, um getrennte Liebe, um gestorbene Verwandte und Freunde, um die unschuldigen Sitten vergangener Jahrhunderte, lebhafte Erinnerung an Genossenes, herzliche Sehnsucht nach dem Gewinn gewünschter Schätze.» [30] Er schränkt diese Aufzählung der möglichen Gegenstände der Elegie aber sofort in dem Sinne ein, daß die Klage nie von diesen äußerlichen Gegenständen verursacht und bei ihnen stehen bleiben dürfe, sondern stets an das Ideal gebunden sein müsse. Damit nimmt Maletić den Grundgedanken Schillers über die Elegie auf. «Diese Trauer muß aus der Begeisterung fließen, die irgendein Ideal im Dichter erweckte; denn die Dichtung, erhoben über die Wirklichkeit, kann nur trauern um das, was unbegrenzt ist. Der Inhalt der dichterischen Trauer darf also niemals ein äußerer, sondern muß immer ein innerer, idealer Gegenstand sein; und auch dort, wo uns der Dichter einen Verlust in der Wirklichkeit beweint, muß er ihn vorher in einen idealen verwandeln. Einen äußeren Stoff darf der Dichter also niemals so benutzen, wie er ihn findet, sondern er muß ihn verwandeln, umbilden; denn er sucht nicht die wirkliche Natur, sondern die ideale, in einer solchen Vollkommenheit, in der sie niemals existiert hat, auch wenn er sie beweint als einmal vorhanden gewesen und jetzt untergegangen.» [31] Maletić schließt sich hier ganz eng an Schiller an, alle seine Sätze sind fast wörtliche Übersetzungen aus diesem. So heißt es in dem Aufsatz «Über naive und sentimentalische Dichtung»: «Wie der Unwille bei der pathetischen, und wie der Spott bei der scherzhaften Satire, so darf bei der Elegie die Trauer nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung fließen ... aber selbst das herrliche Rom mit all seinen Glückseligkeiten ist, wenn nicht die Einbildungskraft es erst veredelt, bloß eine endliche Größe, mithin ein unwürdiges Objekt für die Dichtkunst, die erhaben über alles, was die Wirklichkeit aufstellt, nur das Recht hat, um das Unendliche zu trauern. Der Inhalt der dichterischen Klage kann also niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer, idealischer Gegenstand sein; selbst wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen ... Der äußere Stoff ist daher an sich selbst immer gleichgültig, weil ihn die Dichtkunst niemals so brauchen kann, wie sie ihn findet, sondern nur durch das, was sie selbst daraus macht, ihm die poetische Würde gibt. Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er auch sie gleich als etwas Gewesenes und nun Verlorenes beweint.» [32]

---

[29] T. P., 55.
[30] T. P., 56.
[31] ibid.
[32] Sch., 365/366.

Dann wendet sich Maletić dem reflektierenden Element in der Elegie zu, und auch hier, wie schon oben, bestehen seine Ausführungen in der Übersetzung einzelner Sätze Schillers, die er jedoch nicht als Übersetzung kenntlich macht. Allerdings macht sich Maletić dabei einer wesentlichen Auslassung schuldig: während Schiller seinen Ausführungen die deutliche Erklärung voranschickt, daß es sich hier nur um sentimentalische Dichter handle («Unter Deutschlands Dichtern will ich hier nur Hallers, Kleists und Klopstocks erwähnen. Der Charakter ihrer Dichtung ist sentimentalisch; durch Ideen rühren sie uns, nicht durch sinnliche Wahrheit, nicht sowohl weil sie selbst Natur sind, als weil sie uns für Natur zu begeistern wissen.» [33]), unterläßt Maletić diese Einschränkung und spricht nur von dem elegischen Dichter allgemein; auf diese Weise wird den Schiller'schen Gedanken eine Bedeutung untergeschoben, die sie nie hatten. Der Grund für diese Verallgemeinerung Maletićs ist wohl in der Tatsache zu suchen, daß er nie den eigentlichen Unterschied zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung, wie Schiller ihn sah, erfaßte.

Bei Maletić also heißt es: «Wenn uns auch der elegische Dichter manchmal durch einfache, naive Schönheit zu Herzen geht, so ist diese Naivität doch nicht sein wirklicher, herrschender Charakter. Er stellt uns nicht das dar, was er durch ein äußerlich ruhiges und naives Gefühl empfing, weil sich ihm die Phantasie vor die Wahrnehmung drängt, die Macht des Nachdenkens das Fühlen zurückdrängt.» [34] Bei Schiller lautet die entsprechende Stelle (wobei das Schwergewicht auf sentimentalisch liegt und nicht auf elegisch): «Was indessen von dem Charakter sowohl dieser als aller sentimentalischen Dichter im ganzen wahr ist, schließt natürlicherweise darum keineswegs das Vermögen aus, im einzelnen uns durch naive Schönheit zu rühren: ohne das würden sie überall keine Dichter sein. Nur ihr eigentlicher und herrschender Charakter ist es nicht, mit ruhigem, einfältigem und leichtem Sinn zu empfangen und das Empfangene ebenso wieder darzustellen. Unwillkürlich drängt sich die Phantasie der Anschauung, die Denkkraft der Empfindung zuvor...» [35] Da Maletić diese Bezugnahme auf die sentimentalischen Dichter nicht vornimmt, ist die von Schiller übernommene Äußerung über gelegentliche naive Schönheiten, die Maletić den elegischen Dichtern zuschreibt, völlig unmotiviert. Maletić fährt dann fort: «Der Hörer empfängt von einem solchen Dichter niemals den Gegenstand selbst, sondern das, was sein reflektierender Verstand aus diesem Gegenstand machte, und auch dann, wenn er wünscht, uns sein Fühlen darzustellen, lernen wir nicht seinen Zustand unmittelbar aus erster Hand kennen, sondern so, wie er sich in seinem Inneren reflektierte, was er als Betrachter seiner selbst von diesem Fühlen dachte; wir erfahren nicht seine Gefühle, sondern seine Gedanken über diese Gefühle.» [36] Und bei Schiller: «Wir erhalten auf diese Art nie den Gegenstand, nur, was der reflektierende Verstand des Dichters aus dem Gegenstand machte, und selbst dann wenn der Dichter selbst dieser Gegenstand ist, wenn er uns seine Empfindungen darstellen will, erfahren wir nicht seinen Zustand unmittelbar und aus der ersten Hand, sondern wie sich derselbe in seinem Gemüt reflektiert, was er als Zu-

[33] ibid., 368.
[34] T. P., 56.
[35] Sch., 368.
[36] T. P., 56/57.

schauer seiner selbst darüber gedacht hat ... aber wir fühlen auch, daß uns der Dichter nicht eigentlich seine Empfindungen, sondern seine Gedanken darüber mitteilt.» [37]

So weit übernimmt Maletić die Gedanken Schillers. Er fügt dann noch etwas über den Ausdruck in der Elegie hinzu, und zwar möchte er alle überflüssigen und kalten Formen aus der Elegie verbannt wissen, denn die Elegie ist eine Dichtung, in der «das Herz sprechen und den Affekt so ausdrücken muß, wie es ihn fühlt.» [38] Diese Bestimmung der Elegie steht in offensichtlichem Widerspruch zu dem, was Maletić ein paar Zeilen vorher gesagt hat, und zeigt deutlich, daß er zwar einige Sätze von Schiller übernommen, nicht aber ihre wirkliche Bedeutung erfaßt hat und in den tieferen Zusammenhang eingedrungen ist.

Über die Idylle läßt sich Maletić nicht so ausführlich aus, und das wenige, was er sagt, entlehnt er von Schiller. Er bestimmt die Idylle so: «Die Idylle ist die poetische Darstellung der reinen, unverdorbenen, unschuldigen menschlichen Natur im Gegensatz zur entarteten Künstlichkeit, Verfeinerung und bürgerlichen Sittenverderbtheit.» [39] Und er fährt dann fort, jenes natürliche Leben, das in der Idylle dargestellt wird, näher zu charakterisieren: «Das natürliche Leben, das uns der Dichter in der Idylle darstellt, ist ein Zustand der Ruhe und des Friedens; keinerlei wilde Leidenschaften beunruhigen den stillen und einfachen Gang des Lebens; der Mensch lebt in Übereinstimmung mit der Natur, sein Wille ist in Übereinstimmung mit dem göttlichen Willen, das Leben ist das goldene Zeitalter der Menschen, das Zeitalter der Unschuld.» [40] Wenn auch nicht in wörtlicher Übersetzung, so bringt Maletić doch im wesentlichen die Gedanken Schillers, bei dem es heißt: «Die poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit ist der allgemeine Begriff dieser Dichtungsart. Weil diese Unschuld und dieses Glück mit den künstlichen Verhältnissen der größern Sozietät und mit einem gewissen Grad von Ausbildung und Verfeinerung unverträglich schienen, so haben die Dichter den Schauplatz der Idylle aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens heraus in den einfachen Hirtenstand verlegt und derselben ihre Stelle vor dem Anfange der Kultur in dem kindlichen Alter der Menschheit angewiesen. ... Der Zweck selbst ist überall nur der, den Menschen im Stand der Unschuld, d. h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen.» [41] Den Rest der Maletić'schen Ausführungen machen ein Schillerzitat und Erläuterungen dazu aus. Er zitiert in serbischer Übersetzung: «Er (der Dichter) führe uns nicht rückwärts in unsere Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann, als der Schlaf unserer Geisteskräfte, sondern führe uns vorwärts zu unserer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Überwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höch-

---

[37] Sch., 368/369.
[38] T. P., 57.
[39] T. P., 20.
[40] T. P., 20.
[41] Sch., 383/384.

sten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, nach Elysium führt.» [42] Maletić fügt dann nur noch hinzu, daß der idyllische Dichter naiv oder sentimentalisch sein kann, geht aber auf diesen wesentlichen Unterschied nicht näher ein, sondern erklärt nur — damit das Problem ungebührlich vereinfachend —, daß die Griechen naiv waren, die Neueren sentimentalisch sind. Er beschließt seine Ausführungen mit der Bemerkung, daß Theokrit der Schöpfer der Idylle sei.

Wenn Maletić auch den Grundgedanken Schillers bringt, daß die Idylle nicht vergangenheitsgerichtet, sondern zukunftsgerichtet sein müsse, so sind seine Ausführungen doch nicht erschöpfend. Ihr wesentlicher Mangel besteht — wie schon bei der Elegie — darin, daß er, da er sich nun einmal an Schiller hält, über den von diesem als grundlegend hervorgehobenen Unterschied von naiv und sentimentalisch einfach hinweggeht.

Über die Satire spricht Maletić an zwei Stellen: einmal, kürzer und allgemeiner in dem «Kritičeskij pregled stihotvorny proizvoda g. Vukašina Radišića», dann ausführlicher und systematischer in der «Teorija poezije».

Im «Kritičeskij pregled» umreißt Maletić zuerst den Gegenstand der Satire, in enger Anlehnung an Schiller, wie es nicht anders zu erwarten ist. «Der Gegenstand der Satire ist die Entfernung von der Natur, die verdorbene Gegenwart, der wirkliche Charakter der verirrten Menschheit im Vergleich mit der entgegengesetzten idealen Vollkommenheit.» [43] Es ist dies eine Erweiterung der Bestimmung, die Schiller von dem Begriff satirisch gab. «Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale... zu seinem Gegenstande macht.» [44] Das Ziel der Satire ist, «in uns Mißbilligung und Abkehr von der dem Ideal entgegengesetzten Wirklichkeit zu erwecken.» [45] Dann wendet sich Maletić der Persönlichkeit des Satirikers zu, den Eigenschaften und der Stellung, die ihn zu seinem Beruf befähigen. Als das wesentliche Merkmal sieht er seine absolute Hinwendung zum Ideal und die dadurch bedingte Erhabenheit über die menschlichen Leidenschaften. «Der Satiriker, begeistert von dem Ideal der sittlichen Vollkommenheit, frei von jeder Leidenschaft und Verirrung, betrachet mit ruhigem Geist die sittlichen Fehler, und von der Höhe seiner Unabhängigkeit, Selbständigkeit und Vollkommenheit verlacht oder bestraft er die menschlichen Dummheiten und Verirrungen, aber niemals läßt er sich von seiner Höhe so tief herab, daß er sich mit den übrigen gleichsetzen und vermischen würde.»[46] Maletić folgt hier insofern Schiller, als er die Begeisterung durch das Ideal als die notwendige Voraussetzung für jeden Satiriker erachtet; er geht aber über Schiller hinaus, indem er dem Satiriker bereits moralische Vollkommenheit zuschreibt (denn das folgt aus seiner Formulierung «von der Höhe... seiner Vollkommenheit verlacht...»). Dieser Gedanke liegt Schiller fern, der immer eingedenk bleibt, daß das Ideal wohl angestrebt, aber nie vollkommen erreicht werden kann. So heißt

[42] Sch., 388/389; T. P., 21.
[43] Pod. 1844, 19.
[44] Sch., 357.
[45] Pod. 1844, 19
[46] ibid.

es bei ihm lediglich: «Die pathetische Satire muß also jederzeit aus einem Gemüte fließen, welches von dem Ideale lebhaft durchdrungen ist. Nur ein herrschender Trieb nach Übereinstimmung kann und darf jenes tiefe Gefühl moralischer Widersprüche und jenen glühenden Unwillen gegen moralische Verkehrtheit erzeugen, welcher in einem Juvenal, Swift, Rousseau, Haller und anderen zur Begeisterung wird.» [47] Maletić setzt offensichtlich die vom Schriftsteller immer wieder geforderte Bildung (s. S. 42) mit moralischer Vollkommenheit gleich und kommt so zu diesem, Schiller auf seltsame Weise verkehrenden Schluß.

Als Abschluß seiner Ausführungen bringt Maletić noch eine kurze Definition der Satire, die er der Ästhetik von Dursch entnimmt, und zwar: «Die Satyre ist überhaupt der Widerspruch des absoluten Bewußtseyns gegen die gemeine Wirklichkeit oder der durch das absolute Bewußtseyn vermittelte Gegensatz der Idee gegen die Erscheinung.» [48] Er gibt jedoch keine näheren Erläuterungen zu dieser Definition.

Die Bemerkungen Maletićs über die Satire in der «Teorija poezije» sind etwas ausführlicher, er verläßt hier jedoch Dursch und hält sich nur noch an Schiller als Vorbild. Nach einer umrißhaften Darlegung der historischen Entwicklung stellt Maletić auch hier — wie schon im «Kritičeskij pregled» — die Konfrontierung von Ideal und der davon weit abweichenden Wirklichkeit als das Wesentliche der Satire dar. «In der Satire stellt der Dichter die Entfernung von der Natur und den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal dar, und zwar auf zwei Arten: ernsthaft und mit Affekt, wenn er die Verderbtheit der Menschen in Taten und Sitten straft, oder scherzhaft und mit Spott, wenn er die lächerliche und mißhellige Seite der Menschen darstellt, und dann heißt die erste pathetische oder strafende, die zweite scherzhafte Satire.» [49] (Vgl. dazu Schiller: «Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale ... zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affekt als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen je nachdem er entweder im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes verweilt. Jenes geschieht durch die strafende oder pathetische, dieses durch die scherzhafte Satire.») [50] Er führt dann weiter aus (wie schon im «Kritičeskij pregled»), von welchem Standpunkt allein der Satiriker die Welt betrachten dürfe; mischt dabei in seine Ausführungen halbe Sätze von Schiller, spricht aber nicht mehr von der moralischen Vollkommenheit des Satirikers selbst. Anschließend bringt er in serbischer Übersetzung den oben zitierten Satz von Schiller über Juvenal, Swift usw., ohne ihn jedoch als ein Zitat zu kennzeichnen.

Er geht dann näher auf den Unterschied zwischen der pathetischen und der scherzhaften Satire ein, der schon in der Natur der Dichter vorgebildet ist. Maletić zitiert hierzu (serbisch) ein paar Sätze von Schiller, diesmal jedoch unter ausdrücklichem Hinweis auf den Aufsatz «Über naive und sentimentalische Dichtung». «Wenn die pathetische Satire nur erhabene Seelen kleidet, so kann die spottende Satire nur einem

---

[47] Sch., 359.
[48] J. G. M. Dursch, Ästhetik oder Wissenschaft von dem Schönen auf dem christlichen Standpunkte. Heidelberg 1839, S. 220.
[49] T. P., 68/69.
[50] Sch., 357.

schönen Herzen gelingen... Aber nur dem schönen Herzen ist es verliehen, unabhängig von dem Gegenstand seines Wirkens in jeder seiner Äußerungen ein vollendetes Bild von sich selbst abzuprägen. Der erhabene Charakter kann sich nur in einzelnen Siegen über den Widerstand der Sinne, nur in gewissen Momenten des Schwunges und einer augenblicklichen Anstrengung kund tun; in der schönen Seele hingegen wirkt das Ideal als Natur, also gleichförmig, und kann mithin auch im Zustand der Ruhe sich zeigen. Das tiefe Meer scheint am erhabensten in seiner Bewegung, der klare Bach am schönsten in seinem ruhigen Lauf.» [51] Damit sind die grundsätzlichen Erörterungen über das Wesen der Satire erschöpft; Maletić fügt nur noch einige Bemerkungen, die formale Seite der Satire betreffend, hinzu, wie etwa, daß sie körperliche Fehler nicht verlachen dürfe, stets sich auf einen Hauptgegenstand, ein einziges Laster konzentrieren müsse usw.[52]

Maletić geht in seinen Ausführungen in der «Teorija poezije» nicht bedeutend über die im «Kritičeskij pregled» hinaus, er nimmt lediglich Schillers Unterscheidung von pathetischer und scherzhafter Satire noch auf und erweitert seine Darlegungen durch Anmerkungen historischer Art, wie sie im Rahmen einer Poetik geboten waren. Wie schon bei Elegie und Idylle, so läßt er auch hier bei der Satire den spezifischen Blickwinkel Schillers, nämlich die Gegenüberstellung und Erhellung von naiver und sentimentalischer Dichtung, außer acht, was jedoch in diesem Falle nicht so weitreichende Folgen hat wie bei den vorgenannten Gegenständen.

Im ganzen läßt sich sagen, daß Maletić der Lyrik am wenigsten Verständnis entgegenbrachte und seine Äußerungen über diese Gattung auch am schwächsten sind. Während er sich in seinen Darlegungen über Elegie, Idylle und Satire ziemlich genau an Schiller hielt und dessen Grundgedanken — wenn man von der von Maletić nicht beachteten Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung absieht — im wesentlichen auch wiedergibt und damit der serbischen Literaturtheorie einen unbezweifelbaren Dienst erwies, gehen seine Ausführungen über die Lyrik an dem eigentlichen Phänomen vorbei bzw. machen es gar nicht erst deutlich. Schon allein die Tatsache, daß Maletić nirgends die serbische Volkslyrik erwähnt, sondern nur ganz allgemein von Volksliedern spricht (die er nicht klar gegen die Gedichte «gebildeter Dichter» abzugrenzen vermag), zeigt, daß er zu der Erscheinung des Liedes keinen Zugang hatte.

---

[51] Sch., 360; T. P., 69/70.
[52] T. P., 70.

VII. UBER METRIK

Jovan Subotić ist der erste der serbischen Literaturtheoretiker, der sich wirklich eingehend auch mit metrischen Fragen beschäftigte. Vor Subotić gab es im serbokroatischen Sprachraum nur einige wenige und unzusammenhängende Artikel über metrische Fragen, die zu ihrer Zeit keine genügende Beachtung fanden und in manchen Fällen auch erst viele Jahre nach ihrer Entstehung veröffentlicht wurden.

So gab der Kroate Matija Petar Katančić [1] 1791 seine «Fructus auctumnales» heraus, eine Sammlung von Gedichten in lateinischer und kroatischer Sprache. Den kroatischen Gedichten stellte er eine kurze Abhandlung voran: Brevis in Prosodiam Illyricae linguae animadversio, in der er als erster u. a. auch metrische Regeln aufstellte.[2] Er hielt sich dabei vorwiegend an das Prinzip der Quantität, obwohl sich unter seinen, von ihm als «proste» (einfach) bezeichneten Gedichten auch einige nach dem Akzentuierungsprinzip gebaute finden.[3] 1817 bereitete Katančić dann eine weitere und umfangreichere Abhandlung über metrische Fragen für den Druck vor, «De poësi Illyrica libellus ad leges aestheticae exactus cum Rozaleide Kanižlićii emendata», die aber erst 1831 im Letopis veröffentlicht wurde. Subotić erwähnt diese Arbeit unter seinen Quellen.[4]

1810 verfaßte Luka Milovanov Georgijević [5] seinen «Opit nastavlenja k Srbskoj sličnorečnosti i slogomjerju ili prosodii» (Versuch einer Lehre der serbischen Verskunst und Silbenmessung oder Prosodie). Er ging von dem Gedanken aus, daß der künstlerische Erfolg der Dichtung an das Vorhandensein von Regeln gebunden sei, die es im Serbischen aber eben nicht gab.[6] So wollte er einen Anfang machen. Er bestimmte die Silben nach ihrer Quantität als lange, kurze und allgemeine [7] und erläuterte dann die zwölf einfachen Versfüße, die Versmaße (unter denen er besonders den Zehnsilber hervorhebt [8]), und bringt schließlich im zweiten Teil Gedichte, z. T. aus dem Deutschen übersetzt (vorwiegend Bürger), die seine Regeln demonstrieren sollen. Aber auch diese Arbeit wurde nicht zu ihrer Entstehungszeit veröffentlicht, sondern

---

[1] Matija Petar Katančić, 1750—1825. Franziskaner. Studierte Theologie und Philosophie in Osijek, von 1778—79 in Budapest. Gymnasialprofessor in Osijek und Zagreb. In den 90er Jahren wendet er sich mehr oder weniger von der Dichtkunst ab und widmet sich der Archäologie und Numismatik. 1795 wird er Prof. an der Budapester Universität. Am Ende seines Lebens übersetzt er die Heilige Schrift ins Kroatische (Sveto Pismo u jezik slavno-ilirički izgovora bosanskoga prinešeno), die 1831 posthum in Budapest erscheint. — Einzelheiten über Katančić siehe bei Mihovil Kombol, Poviest hrvatske književnosti (do narodnoga preporoda), Zagreb 1945, S. 319—368.

[2] vgl. Ante Petravić, Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti. Beograd 1939, S. 19—24.

[3] vgl. Mihovil Kombol, S. 366—368.

[4] Nauka, I/II.

[5] Luka Milovanov Georgijević (gest. 1828 in Budim) lebte als serbischer Lehrer, später als Schreiber des Bischofs in Budapest. Vuk Karadžić schätzte ihn sehr. — Nähere Einzelheiten über L. M. siehe E. S. H. S. Bd. II, 926.

[6] Vuk Stef. Karadžić, Skupljeni gramatički i polemički spisi, Bd. II. Beograd 1894—1895, S. 462.

[7] ibid., 465.

[8] ibid., 475.

erst 1833 von Vuk Karadžić herausgegeben. Auch dieses Werk erwähnt Subotić unter seinen Quellen.[9]

Mit dem Auftreten von Karadžić und der Herausgabe der Volkslieder begann sich dann auch das Interesse für metrische Fragen zu regen. Karadžić wandte sich im Vorwort des 1. Buches seiner Volkslieder, das 1814 erschien, diesen Fragen zu, dasselbe tat Pavel Šafařík im Vorwort seiner Geschichte der slavischen Sprache und Literatur aus dem Jahre 1826. Nach der Herausgabe des Werks von Luka Milovanov Georgijević im Jahre 1833 wurde es aber wieder still um diese Fragen, bis 1843 erschien nicht ein einziger Artikel über metrische Probleme.[10]

Dann tritt Subotić auf mit einer Reihe von Artikeln im Letopis (s. S. 27), denen 1845 die «Nauka o srbskom stihotvoreniju» (Serbische Verslehre) folgt; im wesentlichen eine Erweiterung und Systematisierung der in den Artikeln aufgestellten Grundsätze und Ideen, enthält sie doch auch Bemerkungen über fremde Formen wie das Sonett, das Triolett, das Ghasel usw. Bedeutsam ist, daß Subotić dabei die von Karadžić gezeigte Richtung aufnahm und sich besonders der Metrik der serbischen Volkslieder widmete und sie zum Angelpunkt seiner Theorien machte. Die Bedeutung seines Werks erhellt aus der Tatsache, daß Svetozar Matić noch 1930 die «Nauka o srbskom stihotvoreniju» als «auch heute vollständigste und größte Monographie über unsere Volkskunst» [11] bezeichnen konnte.

Schon in den ersten Sätzen des Artikels «O metriki nar. Serbski pěsama» (Über die Metrik der serbischen Volkslieder) umreißt Subotić sehr klar seinen Standpunkt in Fragen der Metrik überhaupt und der Metrik der Volkspoesie und ihrer Bedeutung für die serbische Dichtung im besonderen. Er verkündet: «Es ist für die serbische Metrik und den serbischen Dichter nicht ohne Nutzen, einen Blick auf die Dichtung unserer Volkslieder zu werfen; in der Prosodie und Dichtung der Volkslieder ist der Grund gelegt für die Prosodie und Dichtung unserer gelehrten Dichtkunst, die wir notwendig zu kennen haben, damit wir sie gebrauchen und so unsere Dichtkunst, was diese Seite anbetrifft, auf dem volkstümlichen (nationalen), dem einzigen natürlichen Fundament aufbauen können. Denn das wird jeder leicht einsehen und erkennen, daß es für die serbische Dichtkunst in jedem Fall nützlicher ist, die Regeln ihrer Prosodie und Dichtung auf der Natur der Sprache, die in den Volksliedern von unbezweifelbarer Autorität und im treuesten Spiegel dargestellt ist, zu begründen als auf den Vorschriften anderer Sprachen — und daß unsere Dichtung nur dann eigene Bedeutung haben wird und lebensvoll blühen kann, wenn sie volkstümliche Züge in sich aufnimmt und in den Volksgrund gepflanzt wird.» [12] Subotić sieht also die Volkspoesie als die «einzige natürliche Grundlage» an, auf der sich die serbische Metrik entwickeln kann, und betrachtet die Speisung aus volkstümlichen Quellen als die wichtigste Voraussetzung für eine bedeutende serbische Dichtung. Es ist dies nur eine folgerichtige Übertragung des allgemeineren, von Herder übernommenen Gedankens, daß jede Literatur auf der

---

[9] Nauka, I/II.
[10] ibid., II.
[11] Svetozar Matić, Principi umetničke versifikacije srpske. G. N. Č. 1930, knj, XXXIX, 126.
[12] L. M. S. 1844, knj. 64, 81.

Volksdichtung aufbauen müsse (s. S. 56 f.), auch auf die einzelnen Teilgebiete der Literatur, in diesem Falle auf die Metrik. Während aus der angeführten Äußerung aber fast ein vollständiger Bruch mit den überkommenen Auffassungen der lateinischen Metrik hervorzugehen scheint, stellt Subotić seine Ansichten über die serbische Metrik und auch über ihr Verhältnis zur lateinischen ausführlich dar im Vorwort zu der «Nauka...», das damit zum wichtigsten Teil des ganzen Buches wird und die Bedeutung einer Grundsatzerklärung erlangt. Nur von hier aus sind auch die metrischen Einzelfragen verständlich, die in den beiden erwähnten Artikeln behandelt werden.

Subotić benutzt in diesem Vorwort dann sogleich die Gelegenheit, seine Position gegen die Vuk Karadžićs abzugrenzen. Er sagt, daß Karadžić die lateinische Metrik nicht ablehne, sondern sie auch der metrischen Untersuchung der Volkspoesie zugrunde lege und die von dieser Metrik abweichenden Verse als unregelmäßig bezeichne («aber er nimmt auch an, daß auch in den Volksliedern eine gewisse Prosodie und lateinische Metrik liegt, viele Verse bestätigen diese Regel, jene, die davon abweichen, hält er für unregelmäßige» [13]). Subotić dagegen will gar nicht erst die lateinische Metrik in den Volksliedern suchen, sondern geht von dem Gedanken aus, daß es auch eine serbische Metrik gebe, deren Gesetze es vor allem zu erforschen gelte.[14] Subotić vertritt die Ansicht, daß die Theoretiker in um so mehr Fehler verfielen, je weiter sie sich vom Volk und seiner Sprache entfernten, denn für ihn ist der Satz grundlegend: «Das ganze Ziel des Verses ist, dem Ohr angenehm zu sein.» [15] Es kann für Subotić keinen Zweifel daran geben, daß es die Dichter der Volkslieder waren, die am besten wußten, was «dem Ohr angenehm» ist und was nicht. Dies ist der Grund, warum Subotić die Volkspoesie der gelehrten Poesie als Vorbild hinstellt.

Dann behandelt er das Verhältnis zu ausländischen Mustern und gibt als allgemeine Regel an: «Man kann etwas, was allgemein schön ist, aus der ausländischen Metrik in unsere verpflanzen, aber nicht alles.»[16] Da er in Fortsetzung dieses Gedankens über Hexameter, Pentameter und sapphische Strophe spricht, wird vollkommen klar, daß sich sein Angriff vor allem gegen die Vorherrschaft der lateinischen Metrik wendet. Er erläutert das Verhältnis zur lateinischen Metrik sehr genau und stellt als wesentlich heraus, daß die serbischen Theoretiker wohl die Art der Behandlung metrischer Fragen von den Griechen und Römern lernen können und sollen, nicht aber fertige Ergebnisse von ihnen einfach übernehmen und auf die serbische Sprache anwenden dürfen. «Der serbische Prosodiker soll vom lateinischen und griechischen die Weise lernen, in der man zur Sache kommt, aber nicht die Sache selbst. So wie also die griechische Prosodie aus den Volksversen hervorging (was wir frei sagen können), so müssen wir auch die serbische aus den serbischen Volksliedern herausziehen.» [17] Er gibt auch genau an, was er unter allgemeinen Begriffen versteht, die für die Metriken aller Völker Gültigkeit haben: «Länge und Kürze der Silben, Fuß,

---

[13] Nauka, III/IV.
[14] ibid., IV.
[15] ibid., V.
[16] Nauka, V.
[17] ibid., VI.

Vers, Versmaß, Reim, Figur — das sind nicht lateinische, sondern allgemeine Dinge. Sie kann man für jede Sprache gebrauchen, und sie sind für alle Sprachen gleich, denn sie sind Ideen. Die Art jedoch, nach der man sie bestimmt und wie man sie anwendet, muß nach dem verschiedenen Sprachgeist verschieden sein.» [18]

Subotić entscheidet sich weiterhin dafür, als Grundlage für die Bestimmung von Länge und Kürze nicht die Melodie anzusetzen [19], sondern die Aussprache.[20] Er betont immer wieder, daß es nur die Muttersprache sei, die hier helfen und richtungweisend sein könne. Die Grundsätze, die hierbei zur Anwendung kommen sollen, formuliert er folgendermaßen: «Spricht man die Silben gleich aus, sind sie gleich; spricht man sie verschieden aus, sind sie verschieden. — Alles, was nicht kurz ist, ist nicht kurz, d. h. es ist lang.» [21]

Dies sind die Grundprinzipien, auf denen Subotić seine Metrik aufbaute und mit denen sich auch Svetozar Matić noch zum großen Teil einverstanden erklärte, allerdings mit der Einschränkung: «Aber Subotić gab solche und viele andere genaue Beobachtungen fast nur im Vorwort seines Buches; in der Analyse der Verse selbst zeigte er sich als Formalist, widerspruchsvoll und konfus in der Klassifizierung.» [22]

Betrachtet man die Zeitgenossen Subotićs und ihre und auch seine Erziehung, so wird erst richtig klar, welch revolutionäre Neuerung die Aufstellung dieser Prinzipien bedeutete. Sie alle waren in Schulen einseitig klassischer Prägung erzogen, dichteten in ihrer Jugend in lateinischer Sprache, nach lateinischen Mustern. («Alle diese jungen Leute zeichneten sich als Schüler auf den Gymnasien durch ihre Übungen in der lateinischen Poetik aus.» [23]) Mušicki, das Vorbild und die dichterische Autorität der Generation vor Subotić, schuf vollkommen im Rahmen klassischer Formen. Jovan Hadžić übersetzte 1827 unter dem Titel «K. Oracija Flakka o stihotvorstvu kniga» Horaz' Poetik und verstärkte damit die von Mušicki gewiesene Richtung, die von einer «serbischen Metrik» nichts wissen, sondern diese vielmehr klassisch entwickeln wollte. (Skerlić charakterisiert die Haltung Hadžićs — die ein typischer Ausdruck seiner Zeit war — mit folgenden Worten: «Hadžić glaubt, daß die Volkspoesie nur die angeborenen dichterischen Fähigkeiten, die ästhetische Prädisposition des serbischen Volkes zeigt, daß sie nur eine günstige Bedingung zur Arbeit, nicht die Arbeit selbst ist, daß sie erst veredelt werden muß durch die klassischen alten Produkte voller Schönheit, daß sie erst kultiviert und geleitet werden muß in die gleiche Richtung, in der sich die Literaturen aller aufgeklärten Völker befinden.» [24]).

Daneben aber wirkt noch eine andere Strömung und wird immer mächtiger: die Tendenz zum Verständnis und zur Wertschätzung der Volkspoesie. Vor Karadžić noch begann Mušicki (1805) mit dem Sammeln von Volksliedern [25], und wenn er selbst hier

---

[18] Nauka, VI.
[19] ibid., X.
[20] ibid., VII.
[21] ibid., X.
[22] G. N. Č., Beograd 1930, knj., XXXIX, 119.
[23] Jovan Skerlić, Škola objektivne lirike. G. N. Č., knj. XXIX, 1910, 210.
[24] ibid., 216.
[25] Teodora Petrović, Lukijan Mušicki i naša narodna pesma. Prilozi proučavanju narodne poezije. Beograd 1938, god. V, sv. 1, S. 43.

auch keine Vorbilder fand für seine Dichtungen, so öffnete er doch einen Weg für seine Nachfolger. Schon Hadžić interessiert sich für die Volkspoesie und tritt mit Gedichten hervor, welche Volkslieder nachahmen [26], übersetzt daneben vieles von Herder. Dieser Strömung bei den ungarischen Serben, die ohne Zweifel auch von Vuk Karadžić starke Impulse empfing — obwohl Karadžić zu jener Zeit hier meist noch nicht anerkannt wurde — verlieh Subotić Ausdruck in seinen grundsätzlichen Formulierungen über die serbische Metrik, damit allerdings weit über seine Zeitgenossen hinausgehend. Er wurde so zum ersten Theoretiker, der die Metrik der Volkspoesie als die einzige Grundlage für eine serbische Metrik proklamierte, — abgesehen natürlich von Karadžić, gegen den er stark polemisierte, vor allem in dem Artikel «O metriki nar. Serbski pěsama» (Über die Metrik der serbischen Volkslieder). In der Einsicht in die Bedeutung der Volkspoesie und ihrer Metrik für die serbische Dichtkunst war er sich jedoch mit Karadžić einig.

War diese Einsicht bei Karadžić aber mehr intuitiver Art, gefördert noch durch den Umgang mit J. Grimm und die Anerkennung Goethes, so kam Subotić zu dieser Einsicht durch logische Überlegung und das Studium der Literaturgeschichte benachbarter Völker. Er sah, daß bei Franzosen und Deutschen die Dichter, welche die klassische Metrik auch auf ihre Muttersprache übertragen wollten, nicht den gewünschten Erfolg erzielten und der Vergessenheit anheimfielen. Daraus zog er den Schluß, daß es auch der serbischen «klassischen» Poesie ähnlich ergehen würde und man deshalb diesen Weg nicht beschreiten dürfe. Er legt diesen Gedankengang ausführlich als Beweis für die Richtigkeit seiner Auffassung dar mit den Worten: «Auch die Franzosen und Deutschen bemühten sich mit allen Kräften, ihre Muttersprache in die Fesseln der lateinischen Prosodie zu schlagen, und zwar nach allen Regeln. Was geschah? Sie fielen unter furchtbare Strafe: ihre regelmäßigen, mit großer Mühe und blutigem Schweiß geschliffenen Verse sind vollkommen vergessen; sie sind nicht nur vergessen, das geschieht auch mit vielen der Volksliedverse, sondern sie sind als lächerliche Ausgeburten vergessen; sie fielen also unter die Strafe eines schimpflichen, ehrlosen Todes.» [27]

Es ist hier nicht der Ort, die Einzelheiten von Subotićs prosodischen und metrischen Lehren darzulegen [28]; etwas näher eingegangen sei aber auf den Artikel «O narodnom našem stihu» (Über unseren Volksliedvers), in dem Subotić sich bemüht, die Vorzüge des Volksliedverses herauszustellen. Es sind 6 Eigenschaften des Volksliedverses, die Subotić als seine großen Vorzüge hervorhebt:

1.) Die außerordentlich vielfältigen Möglichkeiten der Versbildung. Nachdem er an Hand einiger Volksliedverse die vorherrschenden Versmaße aufgezeigt und die möglichen Abwandlungen und Umwandlungen (er findet derer 41) dargestellt hat, kommt er zu dem Schluß, daß es kein anderer Vers in dieser Hinsicht mit dem Volksliedvers aufnehmen könne. «Danach werden wir, glaube ich, nicht fehlgehen, wenn

---

26 Miraš Kićović , Jovan Hadžić. Novi Sad 1930, S. 241.
27 Nauka, IX.
28 siehe darüber Svetozar Matić, Principi umetnićke versifikacije srpske. G. N. Č. Beograd 1930, knj. XXXIX, vgl. auch Kiril Taranovski, Principi srpskohrvatske versifikacije. P. K. J. knj. 20, sv. 1—2, Beograd 1954.

wir sagen, daß unser Volksliedvers in der Vielfältigkeit keinen ihm gleichen kennt, und daß er darin selbst von der Prosa sehr wenig abweicht. Und wahrlich, sowohl unter unseren wie auch unter den ausländischen Versarten werden wir keinen finden, der sich so sehr der Prosa und ihren Vorzügen nähert und sich dabei so ausdrücklich als Vers von der Prosa unterscheidet.» [29]

2.) Die Freiheit, die jede Nötigung und jede Vergewaltigung der Sprache oder des Gedankens ausschließt und den Volksliedvers daher besonders für epische Dichtungen geeignet macht. «Was die Freiheit anbetrifft, so ist unser Volksliedvers in hohem Maße dem Hexameter und jedem anderen Vers überlegen. Er entstand so nach der Natur unserer Sprache, daß wir in ihm niemals die Notwendigkeit haben, den natürlichen Fluß der Silben zu beeinträchtigen.» [30]

3.) Der Klangreichtum (raznoglasije), der verhindert, daß er monoton und ermüdend wirkt. Als Grund hierfür gibt Subotić die schon unter 1.) erwähnten vielfältigen Möglichkeiten der Versbildung an. «Welche Vielfältigkeit des Rhythmus muß also in unserm Volksliedvers sein, wenn in ihm vier verschiedene Füße, mit vier verschiedenen Tonqualitäten, in verschiedener Verbindung und Folge, nacheinander kommen! Und gibt es einen anderen Vers, in dem man bei fünf Versfüßen vier verschiedene Formen des Fußes frei und gesetzmäßig gebrauchen kann?» [31], d. h. da im serbischen Zehnsilber das Grundschema von fünf Choreen in beliebiger Folge auch durch Jamben, Spondeen und Pyrrhichien ausgefüllt werden kann, die wiederum vier verschiedene Tonqualitäten haben können, ist eine einzigartige Abwechslung im Rhythmus des Verses gewährleistet.

4.) Die Leichtigkeit. Es ist schwer, mit diesem Begriff — den auch Subotić nicht näher bestimmte — eine konkrete Vorstellung von einer Eigenschaft des Volksliedverses zu verbinden; Subotić jedenfalls bringt ihn in Zusammenhang mit der unter 2.) erwähnten Freiheit, die eine gute Verbindung zwischen der Sprache und dem Vers ermöglicht. «So gibt diese enge und natürliche Verbindung unseres Volksliedverses mit unserer Sprache diesem die Leichtigkeit.» [32]

5.) Die Biegsamkeit. Subotić sieht es als Vorbedingung für die Biegsamkeit an, daß Freiheit, Leichtigkeit und eine besondere «Organisation» des Verses zusammenkommen, die dann seine «Biegsamkeit» ermöglichen; auch in dieser Hinsicht stellt Subotić den Volksliedvers über den Hexameter. «Es ist nicht alles schmiegsam, was frei und leicht ist: dazu ist erforderlich, daß zur Freiheit und Leichtigkeit eine solche Zusammenstellung hinzutritt, deren Glieder, wie Räder, sich nach allen Seiten drehen lassen und die sich in jeder Richtung, wie ihnen natürlich, leicht bewegen. So eine Zusammenstellung hat unser Volksliedvers durch seine 41 Variationen.» [33]

6.) Die Anmut seiner Sprache. Subotić stellt fest, daß sich nur im Volksliedvers die serbische Sprache in ihrer ganzen Reinheit und Anmut zeige, was ihn zu einer besonderen Schöpfung mache. «Schließlich müssen wir unter den Vorzügen des Volkslied-

---

[29] L. M. S. 1843, knj. 63, 79.
[30] ibid., 80.
[31] L. M. S. 1844, knj. 63, 81.
[32] ibid., 82.
[33] ibid., 84.

verses auch die besondere Anmut seiner Sprache anführen. Die serbische Sprache zeigt sich in keinem Verse in dieser Form, in dieser Reinheit und Anmut wie in den (gut gebauten) Volksliedversen... In dem Volksliedvers wird die serbische Sprache die Sprache der Musik.» [34]

Betrachtet man diese von Subotić hervorgehobenen Vorzüge des Volksliedverses, so fallen sie alle — mit Ausnahme des letzten — in dem einen zusammen, daß der Volksliedvers außerordentlich vielfältige Möglichkeiten des rhythmisch-metrischen Aufbaus bietet und daher die serbische Sprache in all ihren Nüancen auszudrücken vermag. Die von Subotić als sechster Vorzug angeführte Anmut der Sprache dagegen überschreitet den Rahmen einer metrischen Untersuchung und ist eher als ein Bekenntnis zur Volkssprache zu werten. Aus allem aber wird klar, wie sehr sich Subotić für die Entdeckung und Anerkennung des Volksliedverses einsetzte, und hierin besteht das eigentliche Verdienst seiner metrischen Untersuchungen, nicht in seinen Ansichten über Einzelfragen der Metrik, die heute zum großen Teil überholt sind[35]

Auch Maletić verfaßte im Rahmen seiner «Teorija poezije» (also fast ein Jahrzehnt nach Subotić) eine «Nauka o stihotvorstvu (Verslehre). Er beginnt seine Ausführungen jedoch ohne Vorrede und ohne irgendwelche Erklärung über sein Verhältnis zur Volkspoesie und ihren Gesetzen. Seine Bemerkungen in den einleitenden Worten und in dem Kapitel über die Prosodie sind so allgemeiner Natur, daß man den Eindruck gewinnen kann, eine Volkspoesie mit all den damit verbundenen Fragen und Problemen gebe es überhaupt nicht. Und das ist auch der eigentliche Standpunkt Maletićs: Metrik ist eine allgemeine Erscheinung, die mit der Volkspoesie, die für ihn in diesem Sinne gar nicht existent ist, nichts zu tun hat. Er führt als Beispiele für manche Versarten wohl ein paar Verse aus den Volksliedern an, ohne jedoch seine Metrik auf die Volkspoesie einzustellen, wie Subotić dies tat; er führt genau so auch zahlreiche deutsche Beispiele an. Während Subotić bei jeder dargestellten Versart sofort hinzufügte, ob sie auch in der serbischen Volkspoesie vertreten ist, ob sie der serbischen Sprache entspricht oder nicht, führt Maletić alle erdenklichen Versarten an, ohne sie in irgendeine Beziehung zur serbischen Poesie und zur serbischen Sprache zu setzen.

Von Subotić unterscheidet er sich in einem grundlegenden Prinzip der Prosodie. Während Subotić von langen und kurzen Silben spricht und eine mittlere Gattung nicht anerkennt, dabei die Aussprache als Kriterium benutzend [36], spricht Maletić von schweren und leichten Silben und erkennt als zwischen diesen beiden stehend noch eine mittlere Art an. «Alle Silben unserer Sprache sind hinsichtlich der Prosodie entweder schwer —, oder leicht ◡, oder mittel Ø, d. h. nicht schwer, nicht leicht.» [37] Die Aussprache wird von beiden als Kriterium in dieser Hinsicht anerkannt; wenn auch Maletić von «der Gewohnheit in der Aussprache» [38] spricht, so macht das keinen großen Unterschied aus.

---

[34] L. M. S. 1843, knj. 63, 84/85.
[35] G. N. Č., 1930, knj. XXXIX, 120.
[36] Nauka, 15/16.
[37] T. P., 123.
[38] ibid.

In der Darstellung der einzelnen Versmaße folgt Maletić oftmals Subotić, so z. B. bei den trochäischen und jambischen, ersetzt dabei jedoch die von Subotić angeführten Beispiele aus den Volksliedern vielfach durch Beispiele aus «gelehrten» Dichtern und unterläßt die Bezugnahme auf die Volkspoesie. Dadurch werden seine Ausführungen um sehr vieles trockener als die Subotićs. Auffällig sind daneben die zahlreichen Beispiele aus der deutschen Dichtung.

Wenn Maletić sich auch in systematischer Hinsicht in einigen Dingen an Subotić anlehnt, so übernimmt er doch nicht auch dessen Grundeinstellung; es ist vielmehr so, daß in Maletićs Ausführungen überhaupt kein Grundprinzip, keine Stellungnahme zum Ausdruck kommt, weder für die Volkspoesie noch gegen sie. Seine Verslehre ist einfach eine mechanische Aufzählung der möglichen Vers- und Strophenformen, die das Problem einer serbischen Metrik gar nicht erst aufwirft.

Während Subotić mit seinen metrischen Arbeiten ohne Zweifel dazu beitrug, das Problem einer serbischen Metrik zu lösen, das Ansehen der Volkspoesie zu festigen und der nationalen Richtung in der serbischen Literatur zum Siege zu verhelfen, blieb die Verslehre Maletićs ohne weitere Wirkung und Bedeutung, da sie nicht einmal das schon von Subotić Vorgebrachte wiederholte, auch nicht gegen Subotić polemisierte, sondern an allen wirklichen Problemen vorbeiging und in einem Geist geschrieben war, der schon zur Zeit ihres Erscheinens überholt war.

1854 beschäftigte sich dann auch Jovan Sterija Popović mit metrischen Fragen und veröffentlichte in Nr. 23 der «Sedmica» den Artikel «O srpskom slogomerju» (Über die serbische Prosodie), in dem er kurze Regeln aufstellt, dabei aber Quantitäten mit Akzenten vermischt.[39] Doch auch diesem Artikel kam bei weitem nicht die Bedeutung zu wie den Arbeiten Subotićs, da Popović der Volksdichtung ziemlich fern stand.

[39] Ante Petravić, Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti. Beograd 1939, S. 46.

VIII. ZUSAMMENFASSUNG

Aus dem Dargestellten wird deutlich, daß die deutschen Einflüsse und Anregungen, die zur Entstehung der serbischen Literaturtheorie beitrugen, außerordentlich vielfältig und vielgestaltig sind. Es ist nicht nur die deutsche Klassik, die hier zur Wirkung gelangte, sondern auch die Aufklärung wie auch die Romantik und die Hegel'sche Kunstphilosophie (letztere allerdings in sehr beschränktem Maße). Unter so heterogenen Einflüssen konnte natürlich auch keine einheitliche Literaturtheorie entstehen, und so finden wir innerhalb der Theorie eines einzelnen Theoretikers verschiedenartige und einander fast widersprechende Ansichten, wie auch die Theorien der drei Theoretiker Maletić, Subotić und Ruvarac in ihren einzelnen Zügen einander oft widersprechen.

In seinen allgemeinen Anschauungen bleibt Maletić mit seiner Betonung des Primats des Verstandes und des moralisch-lehrhaften Aspekts der Dichtung ganz und gar der Aufklärung verhaftet. Seine ständige Berufung auf Schiller ist oberflächlich, da er dessen Grundgedanken nie erfaßte. Noch äußerlicher ist seine Berufung auf Hegel, der in seinen Gedanken keinen Wandel herbeizuführen vermochte. Subotić hingegen, durch die Wiederaufnahme der Ansicht Dositej Obradovićs, daß die Literatur die Lehrerin des Volkes sein müsse, noch lose mit der Aufklärung verbunden, wirft das für die Aufklärung obligatorische moralische Moment vollkommen über Bord und setzt an seine Stelle den national-patriotischen Aspekt der Dichtung, der sowohl von den Gedanken Herders als auch denen der deutschen Romantiker gespeist wurde, wobei Vuk Karadžić die führende Vermittlerrolle zukam. Die klassische Formulierung des Volksdichters (Schiller) wird von Subotić verworfen, die Ideale der Klassik aber bleiben trotz seiner national-patriotischen Ausrichtung auch für ihn gültig (Urteil über J. St. Popović). Kosta Ruvarac steht bei seinem Protest gegen die «Škola objektivne lirike» (Schule der objektiven Lyrik), die er vor allem in ihrem aufklärerischen Aspekt sieht, ohne Zweifel auf dem Boden der Romantik; was er dieser Schule aber entgegensetzt, ist im Grunde nichts anderes als das klassische Ideal der Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit.

In seinen Theorien über die einzelnen Dichtungsgattungen zeigt sich Maletić zwar auch von den deutschen Aufklärern (Sulzer) und Romantikern (A. W. Schlegel, Solger) beeinflußt, den wesentlichen Einfluß auf ihn übten jedoch die Theorien der Klassik aus. In seinen Äußerungen über Epos, Drama und Lyrik folgt er vorwiegend Schiller, den er in seinen Ansichten mehr konkreten Inhalts genau in die serbische Theorie übertrug (im Gegensatz zu den philosophischen Ideen Schillers, die er gründlich mißverstand); auch Lessing spielt bei Maletić eine besondere Rolle. Subotić, der so sehr die nationale Richtung der Dichtung betonte, blieb in seinen Äußerungen über Epos und Drama (und auch in seiner dramatischen Produktion) vollkommen im Fahrwasser der deutschen Klassik; er schuf bei vereinzelter Heranziehung der deutschen Romantiker (A. W. Schlegel, Encyklopädie) keine Theorie des nationalen serbischen Epos und Dramas. Für die damaligen Verhältnisse revolutionär und aus Quellen der Romantik gespeist ist jedoch seine «Nauka o srbskom stihotvoreniju» (Serbische Verslehre), in der er den allgemeinen Gedanken einer nationalen Verwurzelung der Dichtung und

der Theorie in die Tat umsetzte, indem er seine Verslehre auf der Grundlage der Volkspoesie aufbaute. Kosta Ruvarac, der zwar einzelne Gedanken der Romantik aufnahm (Charaktertragödie), blieb im wesentlichen auf dem Boden der deutschen Klassik, die er jedoch oftmals sehr viel gründlicher verstand und interpretierte als seine Vorgänger und damit erst wirklich fruchtbar machte für die serbische Literaturtheorie. Seine große Bedeutung besteht darin, daß er das Bindeglied ist zwischen den aufklärerischen Tendenzen in der serbischen Literatur (von Obradović bis Maletić, teilweise auch Subotić) und den mit der Omladina-Bewegung zu stärkerer Wirkung gelangenden romantischen Tendenzen, indem er einige wichtige Wesenszüge der Klassik ohne Verzerrung vertrat und sie mit der nationalen Richtung zu verbinden wußte.

Aus den Theorien von Maletić und Subotić geht ferner hervor, daß die ungarischen Serben unter der deutschen Klassik vorwiegend Schiller, eventuell auch noch Lessing verstanden; Goethe übte keine solche dominierende Wirkung auf die Literatur der ungarischen Serben aus, desgleichen auch nicht Winckelmann. Kant, ohne den Schillers Ästhetik nicht denkbar ist, wird nirgends erwähnt; auch lebhaftere Spuren einer Wirkung von Krugs Ästhetik, die sogar ins Serbische übersetzt wurde, sind nicht zu bemerken. Das Gedankengut der deutschen Klassik fand bei den ungarischen Serben in den meisten Fällen Eingang entweder über Schiller oder durch Lehrbücher und Poetiken von größerer oder geringerer Bedeutung (Encyklopädie, Pölitz, Schreiber usw.). Wenn auch der deutsche Einfluß sehr stark war, so bedeutete dies doch keine Übernahme der klassischen Ideale in ihrer Gesamtheit und in ihrem vollen gedanklichen Inhalt.

Betrachtet man die literaturtheoretischen Gedanken Maletićs, Subotićs und Ruvarac' in ihrem Gesamt, so läßt sich sagen, daß sie zwar keine abgeschlossene und vor allem keine einheitliche Literaturtheorie darstellen (dazu waren die Tendenzen der benutzten Quellen wie auch der damaligen serbischen Literatur zu unterschiedlich), aber doch alle wesentlichen Gebiete literaturtheoretischen Bemühens erfaßten und aufzuhellen suchten. Für jene Phase der serbischen Literatur, da sich außer einzelnen Äußerungen Obradovićs über das Lustspiel und die Fabel, Hadžićs Übersetzung von Horaz' Poetik und dem auf die lateinische Literatur abgestimmten Unterrichtsplan der wenigen serbischen Gymnasien keinerlei Ansatzpunkte für eine serbische Literaturtheorie boten, bedeuteten die Versuche Maletićs, Subotićs und Ruvarac', ihre Ansichten sowohl über einzelne literarische Gegenstände wie auch über die Literatur im ganzen theoretisch zu begründen, ohne Zweifel einen großen Fortschritt, denn sie brachten ein völlig neues Element in die serbische Literatur. Subotić, Maletić und Ruvarac hatten begonnen, die einzelnen Gebiete und Gattungen der Literatur, die man sich bisher meist durch Nachahmungen literarischer Erzeugnisse anderer Völker versucht hatte anzueignen, nun auch theoretisch zu erobern; sie wirkten damit nicht nur auf die serbische literarische Produktion, sondern schufen vor allem Grundlage und Anregung für literaturtheoretische Bemühungen späterer Generationen.

Aufgenommen wurde der Faden dieser literaturtheoretischen Erörterungen von Svetislav Vulović, der mit seiner sog. «natürlichen Kritik» die Herrschaft von Maletićs dogmatisch-normativer Ästhetik zu brechen trachtete; von Ljubomir Nedić, mit dem die eigentliche moderne serbische Kritik begann [1]; sie fanden schließlich einen vorläu-

[1] Zoran Gavrilović, Kritika i kritičari. Beograd 1957, 70.

figen Abschluß in Bogdan Popovićs «Teorija reda-po-red» (Zeile für Zeile — Theorie).

Auch bei Vulović ist noch eine starke Beeinflussung durch deutsches Gedankengut festzustellen, aber im Gegensatz zu Maletić wandte er sich zeitgemäßeren Quellen zu. So war es vor allem Börne mit seiner «Kritik des Herzens», der seine ästhetische Grundhaltung bestimmte.[2] Er betonte vor allem das emotionale Element in der Kritik, überhaupt im Verhältnis zu einem Kunstwerk[3], und befreite die serbische Literaturbetrachtung von dem starren, rationalistischen Regelglauben, wie ihn Maletić aus der deutschen Aufklärung auf die serbische Literatur der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu übertragen strebte. Vulović begegnete sich jedoch noch mit Maletić in dem Glauben an eine gewisse ethische Aufgabe und Zielsetzung der Literatur.[4]

Ljubomir Nedić, von Beruf Philosophieprofessor und Schüler des deutschen Philosophen Wilhelm Wundt, vertrat zwar einen gewissen Formalismus, er versuchte, zu gewissen ästhetischen Normen zu gelangen[5], die er in seiner Kritik dann anwandte, doch seine Betonung von «osećajnost i iskrenost» (Gefühlsmäßigkeit und Aufrichtigkeit) als Hauptkriterien für den Wert eines Kunstwerkes[6] bewahrte ihn vor dem Dogmatismus der pseudoklassischen Ästhetik eines Maletić, die er auch theoretisch ablehnte.[7] Nedić verwarf auch endgültig den moralischen Aspekt der Literatur.

Die Methode B. Popovićs bedeutete einen weiteren Schritt zur modernen Literaturbetrachtung.[8] Er verließ die deutschen Vorbilder seiner Vorgänger und wandte sich vorwiegend französischen Quellen zu. In der Theorie Sensualist und Impressionist (er legte dem Moment des «osećajni ton» [Gefühlston] im Kunstwerk besondere Bedeutung bei), war er in seiner kritischen Praxis jedoch weitgehend Rationalist.[9] Immer wieder wies er auch auf stiltechnische Fragen hin und tat damit viel für die Ausdrucksmittel der serbischen Poesie. In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg war es dann vor allem Jovan Skerlić, der mit seinen literaturgeschichtlichen Arbeiten auch der serbischen Literaturtheorie neue Impulse verlieh und die Entwicklung zu einem gewissen Abschluß brachte.

Von den oftmals unbeholfenen und auch ungenauen Kritiken und Abhandlungen eines Maletić und Subotić war es ein weiter Weg zu den scharfsinnigen und durchdringenden Essays von Ljubomir Nedić und den eleganten Kritiken von Bogdan Popović; doch Maletić, Subotić und Ruvarac leisteten — besonders in Einzelfragen — wertvolle Vorarbeit auf dem Gebiet der Literaturtheorie und ermöglichten damit den späteren Fortschritt. Ihr Verdienst aber besteht vor allem darin, als erste in dieses der serbischen Literatur bis dahin ziemlich unbekannte Gebiet vorgestoßen zu sein. Ihre Anlehnung dabei an vorzugsweise deutsche Quellen war durch die kulturpolitische Situation ihrer Zeit bedingt.

---

2 ibid., 55.
3 ibid., 61.
4 ibid., 52/53.
5 ibid., 92/93.
6 ibid., 97.
7 ibid., 90.
8 ibid., 108
9 ibid., 124.

ANHANG: LITERARISCHE TERMINOLOGIE

Zugleich mit ihren literaturtheoretischen Überlegungen mußten die ersten serbischen Theoretiker, vor allem Subotić und Maletić, auch eine literarische Terminologie schaffen, da eine solche zu diesem Zeitpunkt nur in den allerersten Ansätzen (Obradović u. s. w.) vorhanden war. Diese Terminologie entwickelte sich nur langsam und allmählich. Subotić und Maletić sind noch sehr schwankend in ihrer Terminologie; da verschiedene Möglichkeiten der Wortbildung und der Übernahme aus anderen Sprachen bestanden, finden sich in ihrer Terminologie zahlreiche Dubletten.

Bei der Adjektivbildung tritt neben der älteren russischen und kirchenslavischen Form auf **-ičeskij** bereits die serbische Form auf **-ski** auf, z. B. **epičeskij** neben **eposki** (episch), jedoch nicht die heutige Form **epski**; gelegentlich treten auch noch Formen auf **-ičkij** auf, so **poetičkij** neben **poetičeskij** und **poetskij** (poetisch). Formen auf **-ičnn** sind relativ selten, so gibt es zwar **patetično** (pathetisch), aber noch **romantičesko** und **romantičko** (romantisch).

Besonders bei den Substantiven treten zahlreiche Dubletten auf. So neben **pěvac** (russ. pevec) die russische Form **stihotvorac** (Dichter), neben **pěsmotvorstvo** — **stihotvorstvo** (Dichtung), neben **veština** — **hudožestvo** (Kunst). Außer russischen Entlehnungen gibt es auch solche, die offensichtlich dem Deutschen entstammen, z. B. neben dem slavischen Wort **izdatelj** (Verleger, Herausgeber) das deutsche **ferleger**, neben **knьižestvo** — **literatura**, neben **knьižestvo zabavno** (Unterhaltungsliteratur) — **beletristika**. Teilweise wurden die Wörter aus dem Deutschen in ihrer ursprünglichen Form übernommen, wie **satiriker**, **ferleger**, oftmals jedoch durch das Suffix -ik serbisiert, also **beletristik**, **dramatik**, **klassik**.

Einzelne Begriffe der deutschen Literaturtheorie wurden auch wörtlich ins Serbische übersetzt, so z. B. **pravila vkusa** (Geschmacksregeln), **vkus ugladiti** (den Geschmack verfeinern), **duh jezika** (Sprachgeist), **junačkij spěv** (Heldengedicht), **poučavajućij spěv** (Lehrgedicht). Auch bei solchen Übersetzungen gab es verschiedene Formen, so das russisch-kirchenslavische **sila voobraženija** neben **sila uobraženija** und **sila uobražavanja** (Einbildungskraft).

Auffällig ist, daß z. B. neben Formen wie **knьiževno** (literarisch) und **knьiževnik** (Schriftsteller) die heutige Form **književnost** (Literatur) nicht vertreten ist, (nur **knьižestvo**), neben **pesnički** (dichterisch) und **pesništvo** (Dichtung) gibt es nicht die heutige Form **pesnik** (Dichter), nur **pevac**.

Bei der Vielfalt der Formen und Dubletten gibt es doch keine Bildungen, die den Unterschied zwischen Lied und Gedicht ausdrücken, es wird nur das eine Wort **pesma** gebraucht, das sowohl Lied als auch Gedicht bedeutet.

Im ganzen läßt sich sagen, daß die von Subotić und Maletić geschaffene Terminologie zum großen Teil Formen enthält, die nach fremden Vorlagen gebildet wurden und heute nicht mehr im Gebrauch sind, da reinere, serbische Formen an ihre Stelle traten.

Abkürzungen im Anhang

K. P. = Djordje Maletić, Kritičeskij pregled nagradom uvěnčanog děla «Kralь Dečanskij», epos u 8 pěsama. U Novom Sadu 1846.
N. = Ioann Subbotić, Nauka o srbskom stihotvoreniju. U Budimu 1845.
N., S = dasselbe, Sadržanije.
N. K. = Djordje Maletić, Nešto o našim knьiževnicyma. Golubica III 1841.
N. R. = Jovan Subotić, Nekoliko rečij za srbskog spisatelja. Serbskij narodnyj list 1841.
N. Č. = Jovan Subotić, Něke čerte iz pověstnice serbskog knьižestva. Letopis knj. 75 und 76.
Pod. = Djordje Maletić, Kritičeskij pregled stihotvorny proizvoda g. Vukašina Radišića. Podunavka 1844.
P. P. = Jovan Subotić, Pismo iz Pančeva. Serbskij narodnyj list 1839.
S. M. = Djordje Maletić, Nešto o balladi g. Ioan. Subbotića: „Sablja momče, cvět děvojče". Podunavka 1843.
T. E. = Jovan Subotić, Teorija poezije Gdna. Dj. Maletića. Serbskij narodnyj list 1847.
T. P. = Djordje Maletić, Teorija poezije. U Beogradu 1854.

adonskij stih — adonischer Vers (T. P., XIII. 1854).
alegorija — Allegorie (T. P., VI. 1854).
aleksandriskij stih — alexandrinischer Vers (T. P., XIII. 1854).
aliteracija — Alliteration (T. P., XIV. 1854).
alkejskij stih — alkäischer Vers (N., S 1845; T. P., XIV. 1854).
anakreonskij stih — anakreontischer Vers (T. P., XIII. 1854).
anapest — Anapäst (T. P., XI. 1854), dazu **anapestskij stih** — anapästischer Vers (N., VIII. 1845).
asklepijadskij stih — asklepiadeischer Vers (T. P., XIV. 1854).
asonanc — Assonanz (T. P., XIV. 1854).
auktor — Autor (P. P., 369. 1839).
balada — Ballade (T. E., 243. 1847; T. P., II. 1854), auch **ballada.**
basna — Fabel (K. P., 11. 1846), dazu **pověstna basna** — geschichtliche Fabel (T. P., 81, 1854) und **basna sudbine** — Schicksalsfabel (T. P., 29. 1854).
beletristika — Belletristik (N. Č., 101. 1846), dazu **belletristik** — Belletrist (N. R., 131. 1841) und **beletističesko** — belletristisch (N. R., 130. 1841).
blagoglasna strofa — wohllautende Strophe (T. P., 40, 1854).
celina — Ganzheit (K. R. II, 32).
čertaně haraktera — Charakterzeichnung (T. P., III.).
čitatelь (vgl. russ.) — Leser (N. K., 17).
člen — Glied (Metrik) (L. M. S. 1843, knj. 63, 84).
čuvstvenostь — Empfindsamkeit (Pod., 6), dazu **čuvstvena priroda** — sinnliche (gefühlsmäßige) Natur (T. P., 96).
daktil — Daktylus (T. P., XI. 1854), dazu **daktilskij stih** - daktylischer Vers (N., S 1845).
dvizaně — Bewegung (T. P., 44. 1854).

dějstvovati — handeln, wirken (T. P., 81. 1854), dazu **dějstvujuća osoba** — handelnde Person (T. P., 84. 1854).

didaktisko — didaktisch (T. P., IV. 1854).

diletant — Dilettant (N. K., 15. 1841).

dispondej — Dispondeus (T. P., XII. 1854).

distih — Distichon (T. P., XIV. 1854).

ditiramb — Dithyrambus (T. P., IV. 1854).

ditrohej — Ditrochäus (T. P., XII. 1854).

drama (auch **dramma**) — Drama (T. E., 315. 1847; T. P., VII. 1854), dazu **istorična drama** — historisches Drama (T. P., 101), **dramatička pěsna** — dramatisches Gedicht (M 8. 390), **dramatik** — Dramatiker (T. E., 316), **dramatika** — Dramatik (T. E., 316), **dramatopea** — Dramatopöe (T. E., 319), **dramaturg** — Dramaturg (M 8. 390), **dramsko** — dramatisch (T. P., I), **dramatska** — dramatisch (T. E., 316), **dramatičeskij** (vgl. russ.) — dramatisch (P. P., 369).

duh jezika — Sprachgeist (N., VII).

duševni živopisac — Seelenmaler (Pod., 36).

dušnost — Empfindsamkeit (K. R. II, 19).

elegija — Elegie (T. P., IV).

eksameter — Hexameter (T. P., XIII), daneben auch **heksameter.**

epigram — Epigramm (T. P., X).

epitrit — Epitrit (T.P., XII).

epizoda — Episode (T. E., 316; K. P., 7), daneben auch **umetak** und **upletena radnja.**

epos — Epos (T. E., 221; K. P., 4), dazu **eposko** (auch **epossko**) — episch (T. E., 221; (T. P., I), **epičeskij** — episch (K. P., 7), **epik** — Epiker (T. E., 316), **epika** — Epik (T. E., 221), **epopea** — Epopöe (T. E., 221); K. P., 6).

epodos — Epode (T. P., XIII).

estetika — Ästhetik (N. K., 17), dazu **estetičeskij** (vgl. russ.) — ästhetisch (Pod., 20), auch **estetičko.**

fantazija — Phantasie (Pod., 6).

ferleger — Verleger (N. Č., 96), daneben auch **izdatelь.**

figura — Figur (N., VII).

forma — Form, Gestalt (Pod., 12), dazu **spolьske forme** — äußere Formen (T. E., 324) und **formalno** — formal (T. E., 318); daneben auch **obraz** — Gestalt, Form.

gazela — Ghasel (N., S 1845).

gatka — Erzählung, Märchen (T. E., 243. 1847).

glavno lice — Hauptperson (T. P., 85. 1854), daneben auch **junak n drami** — Held des Dramas.

glosa — Glosse (T. P., V. 1854).

harmonija — Harmonie (Pod., 6), dazu **harmonija sfera** — Harmonie der Sphären (N. R., 101).

heksameter — Hexameter (N., S), daneben auch **eksameter.**

heroida — Heroide (T. P., IV).

himna — Hymne (T. P., IV).

hudožestvo (vgl. russ.) — Kunst (N. Č., 99), dazu **hudožničko** — künstlerisch (N. Č., 99). daneben auch **veština** — Kunst, **veštački** — künstlerisch.

idea — Idee (N. R., 101; Pod. 32).

ideal — Ideal (Pod., 6), dazu **idealnij predmet** — idealer (idealischer) Gegenstand (T. P., 56).

idila — Idylle (T. P., II), dazu **idilskij** — idyllisch (T. P., III).

izdatelь — Herausgeber (Pod., 27), daneben auch **ferleger** — Verleger.

izraz — Ausdruck (T. P., 55).

istorik — Historiker (N. K., 15), dazu **istorična dějstvitelnostь** — historische Wirklichkeit (T.P., 83).

jamb — Jambus (T. P., IX), dazu **jambiskij stih** — jambischer Vers (N., S).

jedinstvo vremena — Einheit der Zeit (T. P., 88), daneben auch **jedinstvo u vremenu** — Einheit in der Zeit (T. P., 88).

jednina — Einheit (K. R. II, 32).

jezgra — Kern (T. P., 83).

junačkij spěv — Heldengedicht (K. P., 7), dazu **junačkij šalьivyj spěv** — komisches Heldengedicht (K. P., 11); **junak u drami** — Held des Dramas (T. P., 85), daneben auch **glavno lice** — Hauptperson.

kantata — Kantate (T. P., V).

kancona — Kanzone (T. P., V).

kakvoća — Qualität, Eigenschaft / in der Metrik / (N. S.).

klassik — Klassiker (N. R., 101), dazu **klassički** — klassisch (T. E., 382).

knьižestvo — Literatur, Schrifttum (N. R., 130; N. K., 17), daneben auch **literatura**; **zabavno knьižestvo** — Unterhaltungsliteratur (N. R., 130), daneben auch **beletristika**; **knьiževno** — literarisch (N. Č., 96), **knьiževnik** — Schriftsteller (N. K., 15).

komedija — Komödie (T. E., 319; T. P., IX), dazu **komično** — komisch (T. P., IX) und **komičnyj epos** — komisches Epos (T. P., III).

kritika — Kritik (T. E., 227; N. K., 17), dazu **kritičeskij** (vgl. russ.). — kritisch (Pod., 5), **kritizirati** — kritisieren (K. P., 3) und **kritiziraně** — das Kritisieren (T. E., 227); vgl. dazu **recenzent** — Rezensent (Pod., 11).

lakrdija — Posse, Schwank (T. E., 306), dazu **lakrdijaško** — possenhaft (P. P., 369).

legenda — Legende (K. P., 11).

lirsko — lyrisch (T. E., 222; T. P., I).

literatura — Literatur (N. R., 102), daneben auch **knьižestvo**; dazu **literaristorijski** — literarhistorisch (T. E., 230).

materija — Inhalt, Gegenstand (T. E., 318), daneben auch **veštestvo** und **predmet**.

mnogostručnostь — Mannigfaltigkeit (T. P., 85).

moralna izobraženostь — moralische Bildung (T. P., 83).

motivirano — motiviert (T. E., 318), auch **motivovan** (K. R. II, 32).

nibelungskij stih — Nibelungenvers (T. P., XII).

novela (auch **novella**) — Novelle (N. Č., 101; T. P., XII).

obraz — Gestalt (M 8. 390).

oda — Ode (T. P., IV).

odmršaj — Entwicklung, Lösung (im Drama) (T. P., III), daneben auch **razmršaj**.

opěvaně — das Besingen (T. E., 230; K. P., 5).

opis — Beschreibung (Pod., 31), dazu **opisivaně** — das Beschreiben (Pod., 20).

osoba — Person (T. P., 85), dazu **dějstvujuća osoba** — handelnde Person (T. P., 84).

organizam — Organismus (K. R. II, 32).

parodija — Parodie (T. P., IV).

patetičeskij (vgl. russ.) — pathetisch (K. P., 8), daneben auch **patetična satira** — pathetische Satire.

pentameter — Pentameter (T. P., XIV).

pevac (auch **pěvac**) — Dichter (Pod., 11), dazu **dramskij pevac** — dramatischer Dichter (T. P., 81), **eposkij pevac** — epischer Dichter (T. P., 81) und **obrazovanij pevac** — gebildeter, gelehrter Dichter (T. P., 51), daneben auch **stihotvorac** — Dichter; **pevaně** — Gesang, Dichten (T. E., 230), dazu **pevački** — dichterisch (T. P., 56), daneben auch **pěsničkij** — dichterisch (N. Č., 91; K. P., 9), dazu **pěsničko dělo** — dichterisches Werk (M 8. 390); **pěsma** — Lied, Gedicht (S. M., 201), dazu **narodna pesma** — Volkslied (T. P., 51) und **dramatička pěsna** — dramatisches Gedicht (M 8. 390), daneben **stihotvorenije** (vgl. russ.) — Gedicht; **pěsništvo** — Dichtung, Poesie (N. Č., 115), daneben auch **pěsmotvorstvo** und **stihotvorstvo** (vgl. russ.).

pirih — Pyrrhichius (T. P., XI), daneben auch **pirrihij** (N., VIII).

pisac (auch **pisač**) — Schreiber, Schriftsteller (T. P., IX), daneben auch **pisatelь** (vgl. russ.) (Pod., 11) und **spisatelь** (N. R., 100), dazu **pisaně** — das Schreiben (N. R., 100).

plan — Plan (T. P., 86).

poezija (auch **pojezija**) — Poesie (N. Č., 115; Pod., 32), dazu **didaktiska poezija** — didaktische Poesie (T. P., 81), **lirska poezija** — lyrische Poesie (T. P., 81), **pověstna poezija** — erzählende Poesie (T. P., 25) **poezija objektivna = poezija predmetna** — objektive Poesie (T. P., 15) und **poezija subjektivna = poezija podložna** — subjektive Poesie (T. P., 15) und **poezija tendencije** — Tendenzdichtung (N. Č., 104), **poetički** — poetisch (N. Č., 117), daneben auch **poetičeskij** (P. P., 369; Pod., 11) und **poetskij** (T. P., II).

pozicija — Position (N., S).

pozorije — Bühnenstück, Drama (P. P., 365), dazu **pozorijskij stih** — Dramenvers (N., S), **pozorište** — Theater (P. P., 365), **pozorištno** — Theater-, Bühnen- (N. Č., 100).

pravila estetike — Regeln der Ästhetik (K. P., 106).

prelom — Zäsur (T. P., XII).

predstavljaně — Darstellung (T. E., 221; K. P. 7), daneben auch **predstavlěně** (K. P., 9), dazu **predstavljaně světa** — Weltanschauung (T. P., 83), **unutrašně predstavljaně** — innere Vorstellung (T. P., 87) und **predstavljati** — vorstellen, darstellen (T. P., 81).

prepovědka — Erzählung (T. E., 243), daneben auch **pripovedka** (T. P., II), auch **pripovědka** (T. E., 237; K. P., 6), dazu **pripovědaně** — das Erzählen (T. E., 240); K. P., 6), **pripovědajuće pesmotvorstvo** (auch **prepovědajuće** p.) — erzählende Dichtung (K. P., 6), daneben auch **povestna poezija**.

priroda jezika — Natur der Sprache (L. M. S. 1843, knj. 63, 80).

proza — Prosa (L. M. S. 1843, knj. 63, 79), dazu **prozaista** — Prosaiker (N. K., 15) und **prozaiskij** — prosaisch (T. P., XI).

prozodija — Prosodie (N., S.), dazu **prozodik** — Prosodiker (N., VI).

radnja — Handlung (T. P., 80), dazu **raditi** — handeln (T. P., 80), daneben auch **dějstvovati** — handeln.

razmer (auch **razměr**) — Versmaß (T. P., XI).

razmršaj — Lösung (K. P., 8), daneben auch **odmršaj; razmršivaně** — das Lösen, Entwirren (T. P., II).

raznoobrazije — Verschiedenartigkeit (L. M. S. 1843, knj. 63, 79).

raznoglasije — Vielstimmigkeit (L. M. S. 1843, knj. 63, 81).

raspoložaj — Empfindungszustand (K. R. II, 59).

recenzent — Rezensent (Pod., 11).

rečitativ — Rezitativ (T. P., V).

ritornel — Ritornell (T. P., V).

ritam — Rhythmus (T. P., IV), daneben auch **ritmus** (T. P., XI), dazu
ritmisko — rhythmisch (T. P., XI) und **rifmisko** (N., S).

rod — Gattung (K. P., 6), daneben auch **struka**; **rod stihova** — Versgattung (S. L. 1843, knj. 63, 79), **rod pěsništva** — Dichtungsgattung (T. E., 243), daneben auch **rod stihotvorstva** (T. E., 318) und **struka pěsmotvorstva** (K. P., 4).

roman — Roman (N. R., 133; T. P., II).

romans — Romanze (K. P., 11), auch **romanca** (T. E., 243).

romantičesko (vgl. rus.) — romantisch (T. E., 318), auch **romantički** (T. E., 382).

sadržaj — Inhalt (T. P., 81).

satira — Satire (Pod., 19), dazu **patetična ili kazneća satira** — pathetische oder strafende Satire (T. P., 69), **šalьiva satira** — scherzhafte Satire (T. P., 69) und **satiriker** — Satiriker (Pod., 19).

sentimentalno — sentimental(isch) (T. P., 47).

sestina — Sestine (T. P., V).

sila voobraženija (vgl. russ.) — Einbildungskraft (N. R., 133), daneben auch
sila uobražavanija (T. E., 324) und **sila uobraženja** (Pod., 12), dazu
sila voobraženija stvarajuća — schöpferische Einbildungskraft (N. R., 133) und
sila razuma uredjujuća — ordnende Verstandeskraft (N. R., 133).

skazka — Sage (T. E., 243; K. P., 6).

slik — Reim (N., S; T. P., XIV).

slog — Silbe (N., VI).

smatratelь — Zuschauer (T. P., 56), dazu **neposredstveno smatranĕ** — unmittelbare Anschauung (Anschauen) (T. P., 87).

sostav — Anordnung, Gefüge (L. M. S. 1843, knj. 63, 84).

spev — Gedicht, Gesang, Dichtung (T. P., 81), dazu **poučavajući spev** — Lehrgedicht (T. P., 66), **junačkij spev** — Heldengedicht.

spisatelь — Schriftsteller (N. R., 100); (N. K., 15), daneben auch **spisatelь, pisac**;
spisatelьskij — schriftstellerisch (K. P., 3).

spondej — Spondeus (T. P., XI).

stanca — Stanze (N., S).

stih — Vers (N., V; Pod., 36), dazu **stihotvorenije** (vgl. russ.) — Gedicht (N. R., 130), **rittersko stihotvorenije** — Ritterdichtung — (T. E., 386), daneben auch **pěsma** — Gedicht; **stihotvorisanĕ** — das Versemachen, Dichten (N., IX); **stihotvorstvo** — Dichtung (N. Č., 123), dazu **učeno stihotvorstvo** — gelehrte Dichtung (N. Č., 107) und **stihotvornyj proizvod** — dichterisches Produkt (N. Č., 118; Pod., 5), daneben auch **pěsmotvorstvo, pesništvo** — Dichtung; **stihotvorac** — Dichter (N. K., 15), dazu **narodni stihotvorac** — Volksdichter (N. R., 130), daneben auch **pěvac** — Dichter.

stopa — Fuß (Versfuß) (N., S; T. P., XI).

struka pěsmotvorstva — Dichtungsgattung (K. P., 4), daneben auch **rod pěsmotvorstva**.

sudar — Konflikt (T. P., 88).

šarada — Scharade (T. P., XI).

špondejskij stih — spondeischer Vers (N., VIII), daneben auch **spondej**.

tercina — Terzine (N., S).

travestija — Travestie (T. P., VI).

tragedija — Tragödie (T. E., 319; T. P., VIII), dazu **tragički momenat** — tragisches Moment (A IV, 93), auch **tragični momenat** (K. R. II, 32), **tragičnyj interes** — tragisches Interesse (T. P., 94).

triolet — Triolett (N., S).

trohej — Trochäus (T. P., XI), dazu **trohejskij stih** — trochäischer Vers (N., S).

uzglas — Auftakt (T. P., XIII).

umetak — Episode (P. P., 369; K. P., 7), daneben auch **epizoda** und **upletena radnja.**

umotvorina — Geisteserzeugnis (K. R. II, 58).

umstvovatelь — Denker, Theoretiker (N. R., 103).

usek — Einschnitt, Zäsur (T. P., XII), daneben auch **cezura** (T. P., 135).

usredotočeno — konzentriert (T. P., 86), dazu **usredotočavanĕ radnĕ** — Konzentration der Handlung (T. P., 87).

učastije — Teilnahme (T. P., 86).

učinak — Wirkung (K. R. II, 58).

vešt — geschickt (Pod., 36. 1844), dazu **veština** — Kunst (N. R., 133, 1841; Pod., 6. 1844), s. a. **hudožestvo; dramska veština** — dramatische Kunst (T. P., 88. 1854); **veštak** — Künstler (K. P., 7. 1846); **veštačko** — künstlerisch (T. P., I. 1854), s. a. **hudožničko; veštački stvor** — Kunstwerk (K. R., 32. 1862); **veštestvo** — Stoff, Materie (T. P., 7. 1854).

vid — Art, Form, Gattung (T. E., 318. 1847), dazu **vid pripovedanja** — erzählende Form (T. P., 81. 1854).

vkus — Geschmack (P. P., 369. 1839; N. K., 17. 1841), dazu **ugladjenyj vkus** — verfeinerter Geschmack (K. P., 110. 1846), **vkus ugladiti** — den Geschmack verfeinern (Pod., 43. 1844) und **pravila vkusa** — Geschmacksregeln (K. P., 106. 1841).

vyspreno — erhaben (N. R., 101. 1841; Pod., 6., 1844).

ženij — Genie (T. P., 5), auch **ženista** (K. P., 106).

zavezka — Knoten (T. P., XI).

zamršaj — Verwicklung (K. P., 8), daneben auch **zamrživanĕ** (T. P., II).

zvukopodražavanĕ — Lautmalerei (T. P., XIII).

BIBLIOGRAPHIE

Quellen:

Maletić, Djordje — Srbskom stihotvorcu. Golubica 1, 1839.

" " — Nešto o našim književnicyma. Golubica III, 1841.

" " — Nešto o balladi g. Ioan. Subbotića: «Sablja momče, cvět děvojče». Podunavka 1843.

" " — Kritičeskij pregled stihotvorny proizvoda g. Vukašina Radišića. Podunavka 1844.

" " — Kritičeskij pregled nagradom uvěnčanog děla «Kralь Dečanskij, epos u 8 pěsama». Novi Sad 1846.

" " — Pesme I. U Beogradu 1849.

" " — Teorija poezije. U Beogradu 1854.

" " — Ritorika. Beograd 1855—1856.

" " — O narodnoj pesmi: «Strahinić ban». Glasnik Srbskog učenog društva, knj. I, u Beogradu 1865.

Ruvarac, Kosta — Skupljeni spisi. 2 Bde. Novi Sad 1866—1869.

Subotić, Jovan — Lira. U Pešti 1837.

" " — Pismo iz Pančeva. S. N. L. 1839.

" " — Nekoliko rečij za srbskog spisatelja. S. N. L. 1841.

" " — Stihotvorać i Narodno Stihotvorenije (iz Šillera). S. N. L. 1843.

" " — Nauka o srbskom stihotvoreniju. U Budimu 1845.

" " — Teorija eposa Gdna. Dj. Maletića. S. N. L. 1847.

" " — Něke mysli o tom', kako valja stranna klassička stihotvorna spisanija prevoditi. L. M. S. knj. 54.

" " — O narodnom našem stihu. L. M. S. knj. 63.

" " — O metriki nar. Serbski pěsama. L. M. S. knj. 64, 65, 66.

" " — Mysli o knjižestvu. L. M. S. knj. 73.

" " — Něke čerte iz pověstnice serbskog knjižestva. L. M. S. knj. 75—76.

" " — Serbsko knjižestvo, Kritika. L. M. S. knj. 79.

" " — Slovo J. S. Popoviću o parastosu. L. M. S. knj. 94.

" " — Dramatička umětnost i světsko historijski život naroda. L. M. S. knj. 112.

" " — Cvětnik Srbske Slovesnosti. 2 Bde. U Beču 1853.

" " — Děla, knj. I—II. U Karlovci 1858—1859.

" " — Sud o dělu «Preodnica Srbske Slobode» ili Srbski ajduci. 1861. Archiv der Matica srpska, M 8. 390.

" " — Jakovu Gerčiču. Brankovo kolo I, 1895.

" " — Epske pesme. Beograd-Zagreb 1898.

" " — Život Dra Jovana Subotića (Avtobiografija). U Novom Sadu 1901—1910.

Sekundärliteratur:

Andrić, Nikola — Prijevodna beletristika u Srba. 1777—1847. Zagreb 1892.

Andrić, Nikola — Život i književni rad Pavla Solarića. U Zagrebu 1902.

Barac, Antun — Jugoslavenska književnost. Zagreb 1954.

Barac, Antun — Članci o književnosti. Zagreb 1935.

Barac, Antun — Književni pojmovi u srpskoj književnosti prve polovine 19 vijeka. P. K. J. Beograd 1938, knj. 18, sv. 1 + 2.

Belić, Aleksandar — Vukova borba za narodni i književni jezik. Beograd 1948.

Gavrilović, Andra — Znameniti Srbi XIX veka. Godina II, Zagreb 1903.

Gavrilović, Andra — Istorija srpsko-hrvatske književnosti. Beograd 1927.

Gavrilović, Zoran — Kritika i kritičari. Beograd 1957.

Grgić, Jovan — Jovan Subotić i Srpsko narodno pozorište. G. I. D. sv. 17, 18, 19.

Grgić, Jovan — Subotićeve drame u Zagrebu. L. M. S. knj. 313.

Grgić, Jovan — Istorija srpske književnosti. N. Sad 1903.

Hadžić, Anton — Govor o proslavi pedesetogodišnjeg književnog rada Dr. Jovana Subotića. L. M. S. knj. 150—153.

Hadžić, Jovan — Děla. U Karlovci'. 1858.

Ignjatović, Jakov — Odabrana dela. Knj. VII. Novi Sad 1951.

Ilić, Dragutin — Roman u Srba. Vienac, Zagreb 1898.

Ivačković, I. — Život Dr. Jovana Subotića. Bosanska vila. Sarajevo 1910.

Ivić, Aleksa — Arhivska gradja o srpskim književnim i kulturnim radnicima. I. Beograd-Subotica 1926, III Beograd 1932.

Jovanović, Živorad — Bio-bibliografska gradja o Kosti Ruvarcu. L. M. S. knj. 372.

Karadžić, Vuk — Skupljeni gramatički i polemički spisi. Beograd 1894—1895.

Kirilović, Dimitrije — Katalog biblioteke Matice srpske. I. Novi Sad. 1950.

Kićović, Miraš — Jovan Hadžić. Novi Sad 1930.

Kombol, Mihovil — Poviest hrvatske književnosti. Zagreb 1945.

Kostić, Mita — Dositej Obradović u istoriskoj perspektivi XVIII i XIX veka. Beograd 1952.

Košutić, Radovan — O tonskoj metrici u novoj srpskoj poeziji. Beograd, izd. pisca, 1941.

Lazić, Stevan — Kratak pregled istorije srpske pravoslavne velike gimnazije u Sr. Karlovcima. U Novom Sadu 1891.

Leskovac, Mladen — Mihailo Vitković. G. I. D. knj. VII 1934, knj. VIII 1935, knj. IX 1936.

Leskovac, Mladen — Antologija starije srpske poezije. Novi Sad 1953.

Magaraševič, Branko — Georgije Magaraševič. Heidelberg 1933.

Magaraševič, Djordje mladji — Djordje Magaraševič, srpski književnik, osnivač i prvi urednik Srpskog Letopisa. L. M. S. knj. 150—151.

Maletin, Marko — Teodor Pavlović. G. I. D. knj. VIII—IX, 1936.

Mamuzić, Ilija — Antologija ilirskog pokreta. Beograd 1953.

Marković, Ljubica — Jovan Subotić (život i rad). Glas Matice srpske, knj. V., 1938.

Matić, Svetozar — Principi umetničke verzifikacije srpske. G. N. Č. knj. XXXIX, XL, XLI.

Milićević, Živko — Naš prvi pozorišni kritičar Sterija. L. M. S. knj. 368.

Milutinović, Sava	O Kosti Ruvarcu. G. I. D. knj. XIII, 1940.
Milisavac, Živan	Savest jedne epohe. Studija o Jovanu Steriji Popoviću. Novi Sad 1956.
Mojašević, Milan	Dositej i Vuk u odnosu prema našoj i drugim evropskim književnostima. Stvaranje, knj. II, 1947.
Mušicki, Lukijan	Odabrani stihovi. Beograd 1938. Školski pisci, 26.
Novaković, Stojan	Bibliografija 1858—1911. Zasebice štampano iz «Godišnjaka XXIV Srpske kraljevske Akademije». U Beogradu 1911.
Novaković, Stojan	Istorija srpske književnosti. Beograd 1871.
Oberkneževič, Filip	Hrvatske školske knjige u gimnaziji karlovačkoj. L. M. S. knj., 130.
Obradović, Dositej	Dela. Beograd 1911.
Ostojić, Tihomir	Narodna misao, ideja oslobodjenja i ujedinjenja u istoriji i književnosti Vojvodine. L. M. S. knj. 300.
Ostojić, Tihomir	Srpska književnost od Velike seobe do Dositeja Obradovića. Karlovci 1905.
Pavlas, Ignjat	Istorija «Preodnice». S. K. G. knj. XVIII, broj 11.
Pavlović, Damjan	Preodnica. Kritika. Danica broj 38, 1863.
Pavlović, Stevan	Estetika ili nauka o lepoti za školu i narod. U Novom Sadu 1895.
Petravić, Ante	Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti. Beograd 1939.
Petrović, Kosta	Istorija srpske pravoslavne velike gimnazije karlovačke. Novi Sad 1951.
Petrović, Teodora	Jovan Subotić kao urednik Letopisa. L. M. S. knj. 366.
Petrović, Teodora	Lukijan Mušicki i naša narodna pesma. Prilozi proučavanju narodne poezije, knj. V, 1938.
Popović, Djordje	Novosadska srpska gimnazija. Beograd 1906.
Popović, Jovan St.	Celokupna dela. Beograd o. J.
Popović, Pavle	Ka proučavanju Dositeja Obradovića. P. K. J. knj. XVII, 1937.
Popović, Pavle	Milovan Vidaković. L. M. S. knj 113.
Popović, Pavle	Milovan Vidaković. Beograd 1934.
Popović, Stevan	O književnom radu dr. Jovana Subotića. Stražilovo 1886.
Radojčič, Nikola	Dositejevo pismo o uredjenju i prosvećivanju Srbije. L. M. S. knj. 300.
Radojčić, Nikola	Georgije Magarašević. L. M. S. knj. 313.
Radojčić, Djordje	Lukijan Mušicki i njegov književni rad. L. M. S. knj. 120.
Ruvarac, Dimitrije	Autobiografija i bibliografija. Novi Sad 1927.
Skerlić, Jovan	Jakov Ignjatović. Književna studija. Beograd 1904.
Skerlić, Jovan	Omladina i njena književnost. Beograd 1906.
Skerlić, Jovan	Škola objektivne lirike. G. N. Č. knj. XXIX, 1910.
Skerlić, Jovan	Odabrane kritike. Zagreb 1950.
Skerlić, Jovan	Odabrani spisi. Beograd 1950. Jugoslovenski pisci.
Skerlić, Jovan	Istorija nove srpske književnosti. Beograd 1953.
Slijepčević, Pero	Šiler u Jugoslaviji. Godišnjak Skopskog filozofskog fakulteta III, 1. 1934—1936. Skoplje 1937.
Stajić, Vasa / Leskovac, Mladen	Srbi u Vojvodini od velike seobe do svetskog rata. Kultura i književnost stare Vojvodine. Novi Sad 1940.
Stajić, Vasa	Gradja za kulturnu istoriju Novog Sada. Novi Sad 1951.

Stajić, Vasa — Srpska pravoslavna velika gimnazija u Novom Sadu. Novi Sad 1949.

Subbotić, Vasilije — Osnovi čiste estetike (iz V. T. Kruga). L. M. S. knj. 45.

Taranovski, Kiril — Principi srpskohrvatske versifikacije. Prilozi za književnost, jezik i folklor, knj. 20, sv. 1—2.

Tomandl, Mihovil — Srpsko pozorište u Vojvodini. N. Sad 1953—54.

Trivunac, Miloš — Herder i Sloveni. Strani pregled 1935.

Ćorović, Vladimir — Lukijan Mušicki. L. M. S. knj. 276—284.

Šmaus, A. — Dositej Obradović i narodna pesma. G. I. D. knj. X, 1937.

Šmaus, A. — Vasilije Subotić. Venac, knj. XVII, sv. 8—10.

Živković, Dragiša — Počeci srpske književne kritike (1817—1860). Beograd 1957.

Živković, Dragiša — Prvi prevodi V. G. Bjelinskoga kod Srba. Pitanja književnosti i jezika, knj. I, 1954.

Živković, Dragiša — Stav Jovana Sterije Popovića prema književnoj kritici. Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knj. 2, 1954.

Matica srpska 1826—1926 (Zbornik). Novi Sad 1927.

Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 37, Leipzig 1894.

Aristoteles — Poetik. Langenscheidt'sche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen. 22. Bd. Berlin und Stuttgart 1855—1891.

Braitmaier, Friedr. — Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. 2 Bde, Frauenfeld, 1888 und 1889.

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Stuttgart und Berlin (Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger). 4 Bde.

Burger, Heinz Otto — Annalen der deutschen Literatur. Stuttgart 1952.

Croce, Benedetto — Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Leipzig o. J.

Ćurčin, Milan — Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur. Leipzig 1905.

Dursch, Gg. Markus — Aesthetik oder Wissenschaft von dem Schönen auf dem christlichen Standpunkte. Stuttgart 1839.

Ersch, J. S. und Gruber J. G. — Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste. Leipzig 1808—1890.

Goethe, Joh. Wolfg. — Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Hrsg. von Ernst Beutler. Zürich 1950.

Götzinger, Max W. — Deutsche Dichter. Leipzig 1857.

Gottsched, Joh. Chr. — Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig 1751.

Haym, R. — Die romantische Schule. Berlin 1870.

Heidenreich, Julius — Die Romantik bei den Serben und Kroaten. Slav. Rundschau Jg. XI, 1939, Nr. 3—4.

Herder — Sämmtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Berlin 1877 bis 1885.

Kirchmayer, Albr. — Johann Georg Sulzers Theorie der Dichtkunst. Zum Gebrauch der Studirenden bearbeitet von . . . . München 1787—1789.

Krug, W. Traugott — System der Theoretischen Philosophie (3. Teil). Königsberg 1806.

Lessing, Gotth. E. — Hamburgische Dramaturgie. Halle a. S., o. J.

Lessing, Gotth. E. — Ausgewählte Werke. München 1950.

Lotze, Hermann — Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München 1868.

Markwardt, Bruno — Geschichte der Poetik. I—III. Berlin 1937, 1956, 1958.

Matl, Josef — Slawische und deutsche Romantik. In: Deutsch-Slawische Wechselseitigkeit in sieben Jahrhunderten. Berlin 1956.

Milović, Jevto — Goethe, seine Zeitgenossen und die serbo-kroatische Volkspoesie. Leipzig 1941.

Mráz, Andreas — Die Literatur der Slowaken. Berlin-Prag-Wien o. J.

Müller, Andreas — Kunstanschauung der Frühromantik. Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Romantik, Bd. 3, Leipzig 1931.

Pölitz, Karl H. L. — Practisches Handbuch zur statuarischen und kursorischen Lectüre der teutschen Klassiker, für Lehrer und Erzieher. Leipzig 1804 bis 1805.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Bd. II, Berlin 1926/28.

Šafařík, Paul Jos. — Geschichte der serbischen Literatur. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse hrsg. von Josef Jireček. Prag 1865.

Schiller — Sämtliche Werke. Sanssouci-Ausgabe. Berlin 1937.

Schiller — Werke. Hrsg. von Arthur Kutscher. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J.

Schlegel, A. W. — Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Bonn und Leipzig 1923. 2 Bde.

Schmaus A. — Lessings Fabeln bei Dositej Obradović. Zeitschrift f. slav. Phil., Bd. VIII, 1931.

Schmaus A. — Südslavisch-deutsche Literaturbeziehungen. Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. II, 1957.

Solger, Karl W. F. — Erwin, Gespräche über die Kunst und das Schöne. Berlin 1815.

Solger, Karl W. F. — Nachgelassene Schriften. 2 Bde. Leipzig 1826.

Solger, Karl W. F. — Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig 1829.

von Stein, Heinrich — Vorlesungen über Ästhetik. Stuttgart 1897.

Sulzer, Joh. Georg — Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1778—1779.

Utitz, Emil — Geschichte der Ästhetik. Geschichte der Philosophie in Längsschnitten. Hrsg. von Prof. Dr. Willy Moog. Bd. 6 Berlin 1932.

Valjavec, Fritz — Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa. III. München 1958.

Vischer, Friedr. Th. — Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. München 1922—1923.

Wellek, René — Geschichte der Literaturkritik. 1750—1830. Darmstadt 1959.

ZITATE IM ORIGINAL

I. Kapitel:

2. Prvi srpski književnik, koji je shvatio, šta narodu treba i kako ga valja poučiti, bio je narodni filozof, samouk Dositej Obradović.

4. On u svojim delima nije imao nameru da pokaže visinu svoga ličnog književnog obrazovanja ili umetničkog ukusa, nego da bude opštekoristan, poučan i zabavan, tj., on nije hteo da bude književnik-umetnik, nego prosvetitelj, vaspitač, učitelj svoga naroda. Stoga je namerno upotrebljavao iz te evropske literature Prosvećenosti 18 v. samo one pisce i one njihove misli i ideje koje su tom njegovom racionalističko-prosvetiteljskom planu najviše odgovarale.

10. Svaki vid spisanija, na primer: stihotvorenije, retorika, istorija, i pročaja, ima svoje osobljivo sovršenstvo, i potreba bi bila mnogoga ispitanja i govorenja o harakterom svakoga, za do kazati da je sviju njih lepota i prijatnost na istini i jestestvu osnovata, da otuda proishodi i sljedovatelno da se svo ovim mora: upravljati pravilom.

11. Blagodat, dakle, i prijatnosti jedogna složenija iliti spisanija ne sostoji se u toploti čitateljeva voobraženija, nego proishodi iz sostojanija i samoga jestestva vešti i pravila po koima se spisanija sude.

18. Bilo je vreme kad nisi mogao u kalendaru i po novinama druge poezije čitati osim ode. Jedan trivijalan prijatelj kad je hteo svog druga da pozdravi ili da mu laska, uzme Horaca, travestira mu djekoji stih, pa eto ode. Ako je kome imendan bio, ne fale ode. I ovo se tako daleko već teralo, da se čovek več ježio od silnih oda.

22. Sav srpski duhovni život bio je usredsredjen kod onih nekoliko stotina hiljada srpskih begunaca, rasejanih po ugarskim varošima i stepama, koji su posle gotovo celog jednog veka stradanja i gonjenja, uspeli ne samo da održe svoju versku i nacionalnu osobenost, no i da polože osnove srpske narodne kulture i srpske narodne književnosti.

23. Odista, daleko najpretežnija većina pesnika predbrankovske epohe, a svi njeni najznačajniji predstavnici u ovoj Antologiji, ili su rodjeni u granicama Monarhije, kašto pod strogim kasarnskim zaptom Vojne granice, ili su se obrazovali i kao pisci delovali na teritoriji koju su držali Habzburzi.

27. Kod njega je Luka učio još godinu dana, a dvije u jednoj njemačkoj školi, prema ondašnjem pametnom običaju. Tako je poznao i kao dijete, u glavnom, naučio njemački jezik. Kad se Sava Popović, njegov tetak, zapopi i dobi parohiju u Novom Sadu, povede i Luku tamo sa sobom i dade ga u gimnaziju. Tu on svrši četiri razreda, pa ga onda otac u dogovoru s ostalom rodbinom, odredivši ga u naprijed za svještenika, posla u Segedin, da svrši šesti i peti razred, zvanu retoriku, i da ujedno nauči i madjarski. A kad je svršio i to, on se jeseni 1794. godine dodje u Peštu, da tu dovrši i razvije svoje studije.

28. Gimnaziju je učio u Karlovcima i Pešti, a bogosloviju u Karlovcima.

29. on je svojim trudom svršio škole u Sr. Karlovcima, Segedinu i Požunu.

30. U mestu rodjenja i u Beloj Crkvi učio je srpsku i nemačku osnovnu školu, u Oraovici i Karlovcima gimnaziju, u Segedinu filozofiju.

32. Pošto tada nije bilo u Pešti gimnazije, u kojoj se na nemačkom jeziku predavalo, to je morao zajedno sa ostalim drugovima svojima, koji su bile gimnaziste i tekelijini pitomci, u Budim u gimnaziju prelaziti, gde je nemački jezik bio jezik predavanja.

33. Nauke su se predavale u Karlovačkoj Gimnaziji na nemačkom jeziku. Zašto to? Jer su Karlovci ležali u Petrovaradinskoj Pukovniji, pa kao po svim školama u Krajini, tako i za ovu gimnaziju učevni jezik propisan bio jezik nemački.

35. Na nemačkom jeziku predavani su u I i II gramatikalnom razredu svi predmeti; u III i IV razredu predavani su poneki na latinskom, a u razredima čovečnosti većina predmeta na latinskom jeziku. U jednom prepisu nastavnog plana iz tog perioda ima za pojedine predmete ovo zabeleženo: ‚Gramatička latinska pravila u III i IV razredu predaju se na latinskom jeziku.' Aritmetika se u prva dva gramatikalna razreda predavala na nemačkom, a u druga dva razreda i u razredima čovečnosti na latinskom jeziku. Geografija se predavala u svima razredima na nemačkom jeziku, a svetska istorija u prva dva razreda na nemačkom, u ostalim razredima na latinskom jeziku. Prirodne nauke predavale su se u gramatikalnim razredima na nemačkom, a u razredima čovečnosti i na latinskom i na nemačkom jeziku.

36. ... da sam ja to dělo iz tog' jedinog' uzroka na Matičino iskaně pečatati dao, da naši učenicy svoga domašněga prijatelja imati mogu, a prinuždeni ne budu stranozemca, kao što sam ja činiti morao, sa sobom nositi.

37. VI. p. I. t. Opšta pravila pesništva II. Specijalna pravila pesništva; čitanke u V. i VI. razredu po knjizi ‚Selecta latinae orationis exemplaria.' 2. knj. a čita se iz Cicerona, Livija, ml Plinija, Salustija, Svetonija, Ovidija, Tibula, Propercija, Virgilija i Horacija.

50. Ta nevolja sa knjigama, osobito u nižim razredima, trajala je sve dotle, dok se najposle ne odvažiše nekolicina profesora istih gimnazija, te da bi doskočili toj nezgodi napisaše ili prevedoše nekoje školske knjige. Mi ćemo te knjige ovde navesti redom: ‚Geografija' od Belingera, preveo A. Gavrilović, bivši prof. i uprav. na srp. gimn. novosadskoj; ‚Zoologija' od Pokornog, preveo i udesio za srpske gimnazije Jovan Petrovič, bivši prof. na istoj gimnaziji; ‚Istorija sveta' po Pitcu od prof. Sandića; ‚Istorija Ugarske' po Ribariju, od profesora Jovanoviča; ‚Latinska gramatika' od profesora Turomana; ‚Latinska čitanka za I. i II. razred' od profesora Oberknježevića; ‚Računica' od profesora Matića; ‚Izvod iz srpske gramatike' i ‚Izvod iz stare slovenske gramatike' od profesora Živanovića.

54. Nemačka filozofija, nemačka kritika, nemača poezija došla je i kod nas u modu. Noviji naraštaj srpski odmah je okusio od ovog novijeg ploda. Bez obzira sve je sad k nemačkom duhu težilo. Mladež srpska čitala je Getea, Šilera, Gelerta, Tidgea, Lesinga, Vilanda i proče, i davala je iz svojih nedara srpstvu spisatelje u kopiji ovih nemačkih spisatelja. Na mesto latinskog prodražavanja, postane nemačko podražavanje.

II. Kapitel:

7. O Maletiću samom imam vam kazati, da smo bili dobri prijatelji, zajedno smo učili na filozofijskom fakultetu u Segedinu, zajedno smo se vežbali u našem školskom društvu u Segedinu, koje bejasmo ustrojili naročito u tu svrhu.

15. književno obrazovanje uopšte, a na po se upoznavanje srpske književnosti i vežbanje u srpskom jeziku.

III. Kapitel:

1. On je sav u idejama nemačke idealističke filozofije i estetike, naročito Šilera.

3. Bez obzira na to koliko je Maletič u svojim pogledima i njihovoj primjeni imao pravo, njegova je zasluga da je u srpsku književnost bar pokušao unijeti neka odredjena estetička načela.

13. Svakij spisatelь voobšče, byo on prozaista ili stihotvorac, Istorik ili Filozof, ima i treba da ima tu cělь pred očima, da kako svoim sovremenicyma, tako i potomcyma od polze bude i pravac im pokaže, koim se k světu istine i nauke, k izobraženiju i oblagorodjeniju duše i srca dolazi, ili im bar trude k takovom koncu olakša.

16. al' što je narodnostь, to nije prosvěta.

17. Razvijaně něgovy duševny sila i sposobnosti mora ići onym istym putem, koim su išli i ostali narodi: mora se od drugi učiti, mora drugima podražavati. Nauka je sobstvenostь cělog čovečestva, a ne samo jednoga naroda, kao što je pěsmotvorstvo obšte ognьište, na kom se svakij ogreva.

18. Ono dakle, što je lěpo, prirodno i vyspreno, treba prigrliti, ako i nije srbsko, već strano, i ako u našim pěsmama ni spomena ne'ma o tome, ili je mnogo lošije.

20. Kao što u njegovim očima nauka nije sama sebi cilj, tako je i književnost samo jedno sredstvo opšteg duhovnog i moralnog napretka.

22. On misli na svoju mladež, njemu treba basna sa naravoučenijem, treba pripovedanje kakvo slatkorečivo.

25. duboka zabluda u pogledu nacionalne kulture.

26. Kao što sve ima svoju dobru a i zlu stranu, tako imaju i naše narodne pěsme.

27. Pěvcy u nьima vrlo vešto i lěpo opisuju mrtvu prirodu u spoljašnьim znacyma, kao kakav vešt živopisac preděla (Landschaftsmaler) i tu je granica nьiove veštine: opisivaně haraktera i uobšte svega onog, što se naukom i dugim izkustvom postizava, nek se samo ne traži.

28. Naše narodne pěsme u obšte ne mogu nam u ovom predmetu za pravac služiti. U nьima je samo prosta priroda, bez svake veštine; ograničeno znaně i izkustvo u šarenoj lěpoj oděći sile uobraženja.

30. I opet u junačkim pěsmama opisujese lěpota najviše u samom upodoblajavanju ili sravnjavanju, a ne u nabrajanju pojediny častij těla.

32. Ovo su pravilo nabljudavali gdikoi pěvcy naši narodny pěsama, oni pěvcy, koima su sva pravila nepoznata byla, već su samo unutrašněm prirodnom glasu slědovali, kao n. pr.

,Kad je vidjeh, moja stara majko!
Oko mene trava okrenu se.

33. Da je ovako opisan obraz lěpote, onda by imao cěne i u očima ony lica, koja podobne predmete s vyše točke smatraju, koja lěpu věstinu one česti i počitanja udostojavaju, koje po samom svom vysokom, poreklu i vysprenosti zaslužuje.

35. I zbog toga by bylo vrlo nuždno i polezno, kad by se kakav Srbin odvažio, da pretrese sve naše narodne pěsme, ne po načinu G. Iov. Subotića u srb. lětopisima, opisivajuči samo razmer, i to kojekako, već da izpyta pravu vrednostь i pravu lěpotu po pravilama estetike, kako u cělim pěsmama, tako i u pojedinym městama; da slabu stranu od dobre odćěpi i jedno i drugo priměrima podkrěpi, da by se grube one pogrěške majmunski podražatelja iztrebile i bar u buduće predupredile.

36. Mnoge su naše junačke pesme, kao n. pr. ženitba dušanova. Uroš i Mrljavčevići, smrt Marka Kraljevića, bolan Dojčin, ženitba Maksima Crnojevića i t. d.; sudeći ne samo po poetskom slogu, nego i po sklopljenom planu tako lepe i divne, da čovek nezna, koju bi pre prigrlio. Po ovome mislim, da bi ne malu uslugu našoj književnosti učinio onaj, koji bi sve odličnije junačke pesme ne same s istorijske strane, kao što je pokušao g. Vajunov u Sedmici od godine 1857. nego i s estetičke dostojno ocenio.

39. Sva ona izpytivanja, koja je razum čovečii s požertvovaněm zdravlja i života preduzimao, pravila vkusa položio, i stazu lěpe veštine pronašao i naznačio; svi oni vyspreni priměri, koje su ženiste na polju pěsmotvorstva i likorezanja pokazali, svativši najsakrivenije tajne prirode u prisluškivanju radně něne — sve će tamom potamniti, i svoju cěnu i vrlinu izgubiti, u sravnьivanju s kojekakvim malenkostima i sitnicama. Vysprene one pojave u Šekspiru, Šilleru, Klopštoku i drugi' ostat' će za Srbe dalьnyj i nepristupnyj preděl, u kom sva harmonija nebesny pěsama nema cěne ni važnosti samo zbog toga, što nije srbskonarodno.

44. Ovakve pěsme ne mogu nikad služiti za obrazac, što i' razum po strogosti izpytivanja i sravnjavanja s drugim odličnim pěsmama odbacuje. Kakvo je koi pěvac imao znaně, izkustvo i poetičeskij dar, onako se i iražavao, a ugladenyj vkus treba da povuče graničnu čertu iz medju dobry i loši pěsama, i samo prvima da podražava.

47. No prošla su ona vremena, kad su ljudi, podobno bezzaslenoj děci, na grudma matere svoje prirode san boravili, kad su ij čuvstva po obštem, prirodnom zakonu nuždnosti rukovodila; prošla su ona vremena, kad su stihotvorci, jednym samo duhom prirodne nevinosti svoje žar svety čustvovanja, kao električesku vatru, u srca sebi podobny neviny slušaoca ulivali.

49. Sad se već više nemože natrag: put je k povratku u děstinstvo za navěk presěčen, mora se napred koračati, pa il' pasti u pučinu mraka i zabljudenja il' se pomoću veštine i nauke novy dobaviti lěstvica, koje će nas u lěpšij svět podići. Prostota prirode sad nas već sama po sebi zadovolьiti nemože; u borbi otvrdnuto srce naše za večom triumfom teži, za nravstvenosću, za idealom.

51. Koliko je istina, da se dar stihotvorstva s čovekom radja, i da bez ovoga sva nauka i suva pravila nisu u stanju koga stihotvorcem učiniti, toliko je istina i to, da jedan samo dar stihotvorstva bez nuždnog znanja, čista od predrazsudaka srca i ugladjenog vkusa, nikakva kod nas i nigda poželěna uspěha nečini.

52. Samo se naukom i velikim trudom velika ona postizava veština.

53. bez svakog vkusa.

54. Prevelika ograničenostь znanja něgovog i nizkij duh puke prostote i hude čuvstvenosti koi se u svakom sastavku něgovom vyše ili maně primětiti daje, najjasnije se pokazuje u onim predmetima, koi se umom i priležnom naukom, a ne silom ubra-

ženja postizavaju. U opisivanju takvy predmeta postaje nam neotesanym i grubym izražavaněm preko měre tegotan.

56. Najpre prosveti tvoj um, i poznaj s' s tajnama Muza.
Pre neg' što stupiš u hram pravyj k'o sveštenik nьin.
Ko propovedati s amvona želi nam mudrosti slovo,
Mudar taj neka je sam, dobar u slogu i vešt.

60. svaka obrazovana ljudska osoba.

61. ... u kom by trebalo da se razdvojene sile naše — čuvstvene i duševne — nadmoćijem vysprenog čuvstva sajedine i duša naša po lěstvici plamenoj k neizslědimoj krasoti i prvobytnom izvoru svega lěpog i dobrog uzvysi.

64. ... nam sile većma razdvaja, u granice hude čuvstvenosti povraća, i s tim pravedno dušu i srce naše od sebe odvraća. Zbog toga, što se kod nas pogrěšno mysli, da stihotvorac i bez nauke postaje i da se istyj u izražavanju čuvstva svoi nikakvy pravila pridržavati netreba, počem mu sama čuvstva něgova za pravilo služe, ponižena je u toliko lěpa ova veština, da će naučne glave dosta truda i znoja podneti, dok je na dostojnu něnu točku postave.

65. Fantazii mora razum granice označiti, i svuda je rukovoditi, ako će da cvetom bogato proleće sladke u svoje vreme plode donese.

68. narušenu u nama svetu harmoniju povratiti.

72. Odtuda je predmet veštine lepota, no ne jestestvena, ograničena, nesavršena, već idealna, od jestestveny nedostataka očišćena, neograničena, savršena lepota.

73. Lepo je, duhom proizvedeno i u spoljašnьij materijal položeno preobraženije čuvstveno-ograničene pojave, za čistyj izraz idee.

74. Idea je sadržaj veštine, a forma ioj je ograničenyj obraz.

76. Subjektivno ostvarena idea zove se ideal.

79. ... savršeno jedinstvo ponjatija i stvarnosti.

81. U stvaranju ideala dvě su moći duha dělatelne: um i fantazija.

83. Um je mogućstvo idea, on nas čini svestnym o nadzemnom, o savršenom, on je svetilo života i, tako reći, duh božij u čoveku.

88. Stvaraně ideala nije dělo svakog čoveka; one je redkij dar, koi su, tako reći, samo ljubimći i izabrani iz ruke nebesnog otca primili, i koi se nikakvom naukom, nikakvym trudom naknaditi nemože. ... Ovaj dar zove se inače ženij.

89. No kod svega dara iziskuje se opet od veštaka svestrano znaně, mnogostručno izkustvo, razmyšljavaně, upražnjavaně i trud, da by nešto savršeno proizveo.

90. Poezija je ognьište, na kom se srdce i duh ogreva, ona je čistilište čuvstva i posredstvenica k pomirenju srdca i razuma. Sve, što u ogněnom srdcu veštaka uzplamti, što u něgovom duhu prosijne, prelazi preobraženo na srdce i duh slušaoca i vuče ga neodolimom silom k lepom, dobrom i vysprenom.

92. Najveća je dakle polza poezije u tom, što u nravstvenom svetu pokreće obšte sile, koima se poredak, mir i blagostojanije održava, kao što su n. pr. čuvstvo o pravičnosti, česti, svobodi, ljubovi k otečestvu i t. d. pa zato ioj i mudraci i vladaoci svoju pažnju poklonili.

95. Dělatelnostь tvorčeskog našeg duha u smotrenju veštestva pojavljuje se na dva načina: objektivno i subjektivno. Ako pěvac uzima veštestvo iz spoljašněg sveta, ako

predstavlja vyše neko byće izvan sebe, onda postaje poezija objektivna ili predmetna; ako pak uzima veštestvo iz samog sebe, iz svog čuvstva i razuma, ako predstavlja lepše trenutke svog unutrašněg byća, onda postaje poezija subjektivna ili podložna. Predmetnoj poezii prinadleži eposka i dramska, a podložnoj lirska i didaktiska.

99. Što je tělu rana, to je prirodi našoj slovesnoj vospitanije; kako god dakle što nam je rana nuždna za život tělesnyj, tako nam je isto i vospitanije nuždno za život duševnyj.

100. Blagodarno sozdanije, smirenyj porod, dobar čovek, pravyj graždanin: ova opredělenija myslim da će po mněniju sviju ideal blagorodnog čoveka sastavljati.

101. ... da budu s vremenom dobronaravni i pošteni ljudi, roditeljem pokorni i poslušni, ljudma s kojima živu mili i dragi, otečestvu i sami sebi polezni i blagopotrebni.

102. Vospitanije jestь upravljaně prirode na opredělenyj nьoj konac, pak bylo to bez knьiževnog nastavlenija, ili posredstvom ovog.

103. Učitelěm naroda byti ima.

107. Je li za naše vreme i za nas važnije postarati se o tom, da narod izobražavamo, ili je važnije za nas i za naše vreme, da se na izobražavaně samoga znanja i samy nauka damo?

108. Nami je nmogo većma nuždno raditi o tom', da se narod izobrazi, nego, da same nauke napreduju.

110. Něgove Basne (1788) osnovale su, tako reči, srbsko knьižestvo; i ako ga nisu osnovale, a ono su ga zaista životom zadanule. One su prve narodu něgovym jezikom govoriti počeli; one su prve narodu ono govorile, što je za něga, i onako, kako je za něga. A osobito je to u nьima bylo, što su o narodnym stvarma govorile, koje su za narod od najvećeg interesa bile.

111. Za druga struku rade i najslavnii umstvovatelьi Evrope, za prvu starati se samo je nama ostavlěno.

112. Napredovaně u izobražavanju naroda baća temelь, na kom' će se moći vremenom, po prirodnom' putu, i u izobražavanju nauka samy na vyše ići.

113. ... kao publikum čitajući, osnov i glavnyj stub svake literature...

116. Što je decy mleko, to je narodu, koi tek počině oči otvarati, poezija.

117. ... zar nezna, da je poezija temelьj svake prosvěte naroda; da ona dušu naroda više izobražava, nego sve one něgove druge neobhodno potrebne stvari. Poezija je istina cvěće, ali cvěće sadrži u sebi sěme.

120. Najpre valja narod ... prepraviti.

122. Pokvaren vkus, to je najvećyj pravog' izobraženija neprijatelь: to je najgorij napredovanja u knьižestvu supostat. Za to vesma opazni treba da buda Spisatelьi ovog' reda, a osobito Belletristici, jer oni najlakše grej na dušu navući mogu.

123. ... sposobnostь za pravo dramatičeskog' celog' ponjatije kvari, i na kojekakve poetičeske, ili bolě reći lakrdijaške izrode uči.

128. Ja sam veću častь narodnym' (ne razumevam desetosložne samo) stihovima napisao; i, koliko sam god mogao, starao sam se nezavisimim byti i Srbinom ostati.

130. Spisatelь se učio u evropejskoj školi, i što je tamo naučio, to je u svom dělu narodu svome saobštio. Ovo je dělo za pověstnicu našeg Knьižestva značajno; jer ono pokazuje, da se knьižestvo naše nije iz potrebe naroda, ni iz glave Genija našeg

naroda rodilo; pa pokazuje ne samo, da se strannym utycaněm počelo, nego i da se baš onako počelo, kako neby trebalo.

131. Narodne su pěsme jedna poezija, koja je na naše učeno stihotvorstvo dějstvovala, i sve jednako i sve više dějstvuje. I ovo je samo na naše dobro: samo by nuždno bylo, da se nadje koi duh koi da nam pokaže, kako treba narodne pěsme smatrati, na šta valja u nьima gledati, i kako se ima učeno stihotvorstvo na nьi presaditi.

133. ... pošto su svuda kod naroda dali stihovi metriku, a ne metrika stihove.

134. U prozodii i stihotvoreniju nar. pěsama položena je osnova za prozodiju i stihotvorenie učenog našeg' stihotvorstva, koju nuždno poznati imamo, da ju upotrebiti, i tako stihotvorstvo naše, što se ove strane kasa, na narodnom, na jedinom, prirodnom temelju podignuti možemo.

135. **Srećan put muzama**

Neću više muze svati,
Koje srbski nerazumu,
Već su one ostarile,
A nevolu babe pešme.

Neka drugi njih dozivlju,
I pimplejsku struju piju,
Meni one netrěbaju,
Niti voda Pegazova.

Neću pevat' Rimljanima,
Ni svirati Latinkama,
Već Srbljima neženatim,
Srbkinjama neudatim.

Tankostruke o Srbkinje,
Pohitie amo k meni,
Vi ćete mi volju dati
Sladke pěsme izvoditi. u. s. w.

136. Neke něgove pesme mogle bi se nazvati upravo kao podražavanje junačkim narodnim pesmama i oblikom i sadržinom.

141. Nije li cěla naša narodna poezija sroždju eposska? Pa nije li tim istim naravnyj nam zadatak, da ovaj element pre svega izobrazimo, i do vrha dovedemo. Od prosty narodny eposski pěsama prvyj je prirodan korak k eposu, t. je. većoj narodnoj pěsmi.

145. U vakaciji god. 1833. nadjem kod moga brata Vasilija Pelicev ‚Handbuch der schönen Literatur'. To je bila košnica za mene, puna svakojaka meda. Tu nadjem teoriju sviju vrsta pesništva, a ujedno i veliki broj pesama od svake vrste.

146. Imajući u rukopisu jedan svezak pesama iz onoga vremena, lepše napisanih, nego bih i sada prepisao, vidim naročito godinu 1834., kao prvu, i dosta bogatu; 29 cvetića nalazim u ovoj rabatli zasadjenih i razvijenih. Ovo su ponajviše bile bilje od nemačkog semena, odzivi nemačkih akorda.

147. Pěsne pokojnika nemaju čista lika; u nьima se svima maně više lirika, satira i humor směšani pokazuju. Ali zato niti im to cěnu pobija, niti silu i lěpotu umaljava, osobito u naše vreme, u koje smo naučili lěpotu ne samo u klasičkom kroju i vidu tražiti i nalaziti.

148. Pěsnik se istina ne bjaše do sfere obšte i věčne harmonije uzvysio, ali mu je ipak kadkad u duhu zazorio onaj hrmonijskij svět, koi se radja, kad se svi kontrasti izravnaju, i sve sile u ljubovnu svezu stupe, ili inače, kad Bog čověku oprosti i u raj ga uvede.

149. Šillerove prevysprene mysli i idee, u koima se harmonija sfera (kako što kažu) čuje, za to će kod največe časti našeg' čitajućeg' sveta kako valja byti, da čitatelja na prekrasno zevaně dovedu. Ja ovo samo zato navodim, da vidimo, kako se kod nas one dve glavne pisanja cěli složiti nedaju.

150. Vrlo je težko, osobito što se stihotvorenija tiče, u ovoj struci do čega čestitoga doći, i narodnym stihotvorcem postati, tako, da to ni samom' Birgeru, koi je po svedočbi Šillera, onake sposobnosti i onoliko darova imao, ni je za rukom izpasti moglo, i pri svoj něgovoj volьi i trudu mu, i muci.

154. budio narodnu svest, ćrpući materijal i epima i dramama iz narodne prošlosti.

155. Ova je tragedija pisana tendenciosno za srbsku publiku, da uplamti narod za slavom silnoga cara Dušana i za ponovljenjem velikoga carstva, o kom je u svakom činu obilat govora bilo, sve dok nebješe nesretni narod opet silom Muhamedovom i vlastitim izdajstvom poražen.

157. Pod věrnim prevodom valja da razumemo prevodeně (sic!) točno ne samo po smislu nego i po samim' rečma i nьinom' redu, u koliko se to soveršenije po svojstvu našeg' jezika, na koi prevodimo, učiniti daje.

159. Ako mu smisao preokrenemo, onda čitatelьi u prevodu samo od časti onog Spisatelja čitaju i imaju; u onoliko, u koliko smo my smisao něgov promenuli, čitaju oni i imaju nas, koi smo to smislili: što više, smisao promeněn, kao celo smatran, prestaje byti smisao onog' Spisatelja, i postaje po čelosti naš proizvod, koj smo my prilikom i povodom, kad smo onog Spisatelja smisao čitali, — našli i napisali. I tako u město děla slavnog' kakvog' drevnosti Spisatelja, i pod imenom toga dajemo i prodajemo čitatalьima naše duhovno čedo, kukaviće u tudjem gnьizdu.

160. Slěduje, da postavlěne mož' da od nas zakone, po koima se upravljati imamo, da razmer staryj u koliko toliko predstavimo, slobodno pogaziti možemo, ako tym onu koristь dobyjamo, koja iztiče, kad način izloženija Spisatelěv točno predstavimo.

161. Na ovom' městu dosta je za nas, što znamo, da stihovi bez slikova, nisu našem' uvu i narodu neprijatni, i nisu našoj stihotvorenija nauki protivni, niti po nьoj nedotupavni.

163. Ona traži najmanje u pesmi ono, što srce uzbudjuje i pred fantaziju bujne i jedre slike izvodi, uobšte što raspoloženje izaziva, i drži se istina u teoriji tako zvane lirike misli, gde se čuvstvo do misli uzvišuje i nosilac ideja postaje.

164. Al u praktici slabo kad ostaje ona verna tome načelu, nego pušta da ideje skoro sa svim preovladaju čuvstvom. Odtuda u proizvodima te škole uz vrlo mršavu fantaziju i vrlo mlako, da ne reknem, ladno čuvstvo — puno refleksija, rasmatranja, filozofisanja, sentencija i didaktike.

165. O toj školi moram još reći, da je slabo originalna i da se pridržava latinski klasika, osobito Horacija, a u mnogome i Šilera.

166. Gde duha i srca nema, tu nema ni pojezije.

167. Unutrašnju pak vrednost pesama uslovljava duh, koji u njima sačinjava životvornu silu, i dušnost ili konkretnije da kažem srce, to vrelo čustva i osećaja što se u lirskoj pesmi najviše iziskuje.

168. Čuvstva i osećaji (koji se u scru radjaju) moraju istina biti jaki i silni; jer su samo onda kadri scra ganuti i potresti; al nikad ne smedu naspram duha ma preoteti.

170. Pravi pesnik kadar je slobodnim duhom svojim svagda i obuzdati i izplivati iz njiovi valova, dočim ih iz scra izpevava, u skladnost dovodi i u čistim formama i melodičnom poredku predstavlja.

174. Evo na to odgovora, kao što ćeš ga u svakoj boljoj estetici naći.

175. Ne imajući prave zbilje i isključiva interesa naspram kakve umetnosti, zabavlja se diletanat njome tek iz dugog vremena, pokušavajući, da od igre učini, što umetnici rade.

177. Nema tu, da se on preda na osnovno učenje umetnosti, nego je uzima sa lake i slabe strane.

179. On se može još i pravom umetniku približiti, ako u izabranoj struci subjektivnost sama po sebi što vredi, kao što je u lirici i muzici. No u toliko se više udaljuje diletant od umetnika onde, gde ono, što je subjektivno, manju vrednost ima, kao što je izmedju ostaloga u epskoj i dramatičnoj pojeziji.

181. Umetnost propisuje se sama zakone, te zapoveda vremenu, a diletantizam se povodi za vremenom.

182. Diletanat ne proizvodi nikada sam od sebe i iz sebe, nego istom usled učinaka tudji umotvorina, brkajući te učinke sa samin objektivnim uzrocima i pobudama, te držeći, da je i sam u tom tako izavanom raspoložaju kadar što proizvesti, baš kao kad bi ko pregao, da mirisom kakvog cveta sam cvet proizvede.

184. Njegovo je čuvstvo otvoreno utiscima, učinci su kod njega veliki i živi i to ga navodi, da i sam dejstvuje na druge — učincima, što nanj učiniše tudje umotvorine.

186. Zato se i ne nadaj od diletanta, da će ti predmet opisati; on uvek opisuje samo svoje čuvstvo o predmetu.

188. S druge strane, t. j. uzimajući same diletante u obzir, moramo kazati, da diletantizam ima i lepi strana; on naime izobražava čuvstvo za umetnost, podranjuje osećanje za ono, što je ritmično u pojeziji, pomaže, da se čovek diže do idejalne egzistencije, i zabavlja produktivnu silu, a time obrazuje nešto u čoveku, što je od velike važnosti.

190. Oni slabe ili uništuju svaki original još u samom jeziku i u misli, majmunski mu prodražavajući, te tako svoju golotinju pokrivajući. Tako diletanti iznadevaju jezik frazama i oblikama, koje već ništa više nevrede; od tuda naići ćeš na čitave knjige koje su lepim stilom napisane, a u sebi ništa nemaju.

IV. Kapitel:

3. Sve ovo napisao sam ja, što je Maletić o svemu govorio onako, kako nije valjalo, i što je u svemu bilo grdnih progrešaka.

5. Najviše mi je palo u oči, što G. Subotić posla svoje dělo medju Srbe bez ikakva predgovora i prepravke čitatelja za onu struku pěsmotvorstva koja je gotovo svima Srbima nepoznata, kao da Srbi savršeno znaju, šta je to ‚epos'?

10. U ljubavnim dakle pěsmama pojavio se prvyj put vysprenyj onaj dar, koi je docnije čoveka kroz cělyj život pratio.

11. Posle ljubavi i drugi pirodny predmeta morao je byti prvyj predmet, koi je pažlьivostь pěvca na sebe obratio, i čuvstva mu pobudio, junačstvo.

15. Epos je rod pěsmotvorstva, i opěva u pripovědanju zbytija, koja se odnose na svět, čovečestvo i život ljudij.

19. Iz ovog je docnije postala epopea ili junačkij spěv, imajući za predmet svoj, světsko istoričeskij dogadjaj koi čudnovatosću svoiom čuvstva vysprenosti i divlěnja u nama probudjuje.

26. U epizodama dakle leži poglavito svojstvo epopee.

30. Pri svem tom da neby cělo na kakvo razkomadano dělo naličilo, mora cělo dělo jedan duh oživljavati, mora osnovno čuvstvo nadvěsije držati i svima ostalim čuvstvama pravac propisivati, a to je čuvstvo čudnovatog, koje se probudjuje, kad se odnosi prejestestveno na jestestveno ili drugim rěčma, umešanom sudbinom, koja svim dělma i zbytijama upravlja, i koioj slobodna ljudska radnja s ostalim zbytijama k dostiženju něne cěli služi.

33. Po ovome borba naroda sa sudbinom ili predstavlěně borbe ljudske snage u obšte, a osobito snage slobodne volě sa silom sudbine sačinjava harakter epopee ili junačkog spěva.

36. Junačkij spěv zahtěva dakle dějstvo ljudskog, t. j. pored fizičke sile i duševnom silom snabděvanog suštestva, no koje je granicama vremenosti podčiněno, i koje se protivu prirodne nuždnosti i protivu napadanja drugi' na slobodu odupire.

37. Pod ovom uslovijem sme samo jedna osoba byti u sredotočiju pěsničkog predstavlěnja. Sve se oko ovog junaka u cělom dělu okreće, sve je zbog něga navedeno, i sve je s něgovom borbom i snagom u prekom ili dalěm odnošenju i sajuzu.

38. Samo će se onda dakle volja i ljubopitstvo naše održati, ako se bude pokazivala snaga junaka sa postepeno rastećom silom neprijatelьske sudbine u ravnoj měri do kraja spěva.

40. Nuždno je tu čuti, šta i Šlegel F. W. o tom predmetu govori i kako Šiller i Gete o tome umstvuju; treba nesravněno dělo W. Grimma proučiti, pa i na starog Tassa i Bossya nezaboraviti; treba najposlě tečaj epike ne samo kod Grka razuměti, nego i kod drugi novi naroda, koi osobenu epiku imaju, ako što su Němcy, Francuzi, i Španьolci, pa i Englezi; treba najposlě, a upravo pre svega, prirodu, tečaj i staně epike kod našeg rodjenog naroda poznavati.

41. ... borba sa grablьivim proždrlьivim zvěrovima i poběda nad nьima...

45. I zaista, kome je do istine stalo, i kom je za tim stalo, da istinu iz nesumnitelni svědočbi pozna, taj će u hodu literature sva tri naroda, grčkog, germanskog i slavenskog viditi, da je svuda eposska poezija ranije cvětala, nego lirska.

47. ... prvi postanak eposa leži u opěvanju děla bogovski, a ne u opěvanju poběda ljudi nad zvěrovima.

48. U užem smislu znači prepovědka rod pěništva, kojega suštestvo u formi prepovědanja leži. Prepovědkom dakle u ovom smislu moramo nareći svaki pěsnički proizvod, bio on u prozi ili stihovi. Medju prepovědke ovog roda prinadleži: narodna prepovědka (sa svoim vidovima, kao: skazka, gatka, i ako iošt koi ima); narodna pěsma (sa svoim vidovima: romancom, baladom, junačkom pěsmom i eposom); poetička prepovědka u prozi; novela, roman.

49. ... epossk pěsme o podreklu bogova ...

50. Ovym načinom oduševlěn, izlivao je žar svoga čuvstvovanja u pěsmama, u slavlěnju učiněny vrstny děla junaka.

51. Pod imenom dakle epos razuměva se u obšte pripovědajuće pěsmotvorstvo.

54. Epopea dakle i epos u formalnom značenju označuju svoim postankom i svoiom prirodom jedno i isto: pa su kako ravnoznaćega (sic!) imena vida i ostala. Samo što je epopea ime vida izključitelno ostala, a epos, koi više izražavaně forme stihotvorstva sadrži, uzet je i kao obšte ime tog roda stihotvorstva.

55. Predmet epopee nije nikad strogo istoričeskij; jer celь epičeskog pěvca nije, da čitatelě u znanju i izkustvu obogati, već da i', dějstvovaněm na čuvstvo, uveseljava. Zbog toga svakij epičeskij pěvac bira samo ono iz kakvog važnog istoričeskog dogadjaja, koje je najshodnije za postiženě něgove cěli, t. j. ono vreme zbytija, koje je s mnogim predidućim uzrocyma skopčano, da by na ovima sila uobraženja svoju slobodu pokazala i ono u živo opisanim i ulěpšanim epizodama (umetcyma) srcu naknadila, što mu strogo istoričeski opisan predmet oduzima.

56. Ako G. Maletić ove dogadjaje kao dogadjaje iz světske istorije uzete smatra, onda mora dopustiti, da su ovi predmeti strogoistoričeski. I ovo je sveta istina. Drugi je razgovor, kad se na način pogledi, koim se predmet izvodi: taj nije nikad strogo istoričeski, to je istina, ali drugo je što predmet epopee, dogadjaj světsko istoričeski, ali drugo je izlaganě toga epossko po cěli i zakoni hudožestva.

58. Zar su u epopei samo spolьske forme, da je samo o čuvstvu reč?

67. Ova je sudbina u Omirovim dělama predstavlěna u mitologii.

68. Sudbina u Omirovim dělama predstavlěna je u dělama i zbitijama, jer ta su predmet Omirovi děla, a ne mitologija, sudbina pak mora se u samom predmetu predstaviti, i to baš čini predmet jednom ‚Schicksalsfabel'.

71. U suběktivnom smislu sudbina je po němu to, što ono u tajnosti i svesilno dějstvujuće Sakriveno na pojedina suštestva pošlě, da i se zbude.

73. Treba malko zapitati, šta su drugi pametni ljudi o toj stvari mislili i govorili.

75. Iz ovoga se vidi, da epossko pěsmotvorstvo kod različni naroda različan značaj ima; slědovatelno i epopea, ako neće prosto podražavaně grčke da bude, mora osobiti pečat na sebi imati.

76. I tako vidi se, da je manitostь suditi epopeu n. pr. srbsku po prirodi epopee grčke, ako ona neće silom da bude sestra Ilijade. Ako kakvo dělo hoće da bude srbskom epopeom, a ne grčkom, onda ga treba po prirodi i zakonima srbske epopee suditi, a na to je nuždno najpre i najpre to znati.

78. On ukazuje na subjektivnost romantične poezije, na prevlast fantazije u njoj (nasuprot Maletićevom isticanju razuma), na elemenat mističnog (koji on u svojim delima ili izbacuje ili ga uskladjuje s narodnim verovanjem), kao i na kompozicionu složenost romantičarskih dela (veći broj ličnosti i složenija radnja). Na taj način Subotić je prvi kod nas, u vezi s jednim konkretnim književnim delom (sa svojim epom ‚Kralj Dečanski'), razvijao teoriju evropskog romantizma i ukazivao na način njegove primene kod nas.

79. Kao naš epos stoi, o tom, da se nešto sigurno kaže, treba više govoriti, a naš je članak već toliko narastio, da na strplěně čitatelja nesměmo ni da pomislimo. I tako ćemo razgovor o našem eposu za drugu priliku zadržati.

80. ... najlěpšij cvětъ u vrtu poezije, dika toga i ponos...

83. Kao dobar znalac narodne poezije Subotić je njene tonove uspešno uneo u epsko pevanje.

86. ... imao izgradjen teoriski stav u pogledu karaktera i osobina naše nacionalne poezije.

87. Samo by nuždno bylo, da se nadje koi duh, koi da nam pokaže, kako treba narodne pešme smatrati, na šta valja u nьima gledati, i kako se ima učeno stihotvorstvo na nьi presaditi.

88. ... onaj Subotić, na koga je sreća svoj rog izlila.

89. Na najvyšem mestu povestne poezije stoi epopea (bolě epopija od epo — razkazujem, pripovedam i poieo — radim, smyšljam) koja se i epos zove. Ona je osobityj vid od eposke (povestne) poezije, koi je iošt 1000 godina pre Hrista s Omirom najvyšij stepen savršenstva dostigao.

90. Sadržaj je epopee, ukupno smatraně sveta (die Weltanschauung) od kakvog narodnog duha, kao dějstvitelno sbytije u živym obrazima predstavlěno.

91. světsko istoričeskij dogadjaj.

92. ... verozakona (religiozna) svestъ, političnyj i domaćij život...

93. Predmet je dakle epopee: okružavajuća priroda, byće i radnja Bogova i najposle čovek u něgovoj celokupnosti domaći' i javny, mirny, i ratny položenija (situacija), u něgovym običaima, nravima, sbytijama i něgovom harakteru.

95. U eposu je dakle osnov narodno kakvo preduzimaně, u kom se predstavlja celokupnostъ naroda, něgov mladjanyj duh i junačestvo.

96. Da by ove osobe eposu odgovarale, nuždno je, da sve čerte nьiova haraktera jedno celo sastave, nuždno je, da su pravi ljudi, dakle da se u nьima sve strane života a naročito narodno myšleně i način radně ogledaju; ... Narod se u nьima osredotočava, kao u jednoj živoj osobi.

97. U sredněm veku s utvrdjeněm katolicizma pojavio se pravyj epos bez pravog upliva stare literature. Takav je kod Spanaca Sid, u duhu riterstva, no opet čisto narodno-spanski spevan.. On se može s najlepšim iz starog veka sporediti.

98. Junak je kao neko orudije vyše uprave sa svetom; on se ne bori s večnom, sveupravljajućom silom, već se mirno toj višoj sili predaje i radi po upravi i večnom promyslu Boga, kao što je n. pr. u Omirovoj Ilijadi.

100. U eposu dakle vlada sudbina, t. j. moč okolnosti.

102. Na nьoj nam se jasno i živo predstavlja, da slědstvo sviju svobodny dělanja nezavysi samo od volě i paštenja ljudski', već da čas spoljašnja obstojatelьstva, čas sbytija pravac i uspeh dělanju opredělјuju.

103. Ona je sveobšta, svevladajuća, svetska sbytija sredstvom svobodny suštestva k cěli vodeća moć.

104. Ovo mešaně sudbine u svetska sbytija zovese inače i basna sudbine (Schicksals-Fabel) i sačinjava čudnovatostь kao suštestvenostь epopee.

105. Ovu sudbinu predstavljali su Grci i nad samym bogovima uzvyšenu kao neizpytanu, nepostižimu moć, bez tela, bez sastava.

106. Ovo jedinstvo sastoi se u tom, što sbytija iz preduzete cěli ili izvestne strasti glavne osobe kao slědstva proiztiču, i što se kao izvestno dělaně, a ne kao spoljašnьij dogadjaj pojavljuju.

107. ... uzgredna sbytija i uzgredna dělanja.

108. Ili ako slušaocima dopune ono, što nedostaje i što su saznati želili, ili ako ih u stra' i sumnju o budućem bace i tako im očekivaně i ljubopytstvo pobude.

V. Kapitel:

2. . . jedna igra koja predstavlja nešto uveselitelno i šaljivo, u koju ne ulazi nikakvo žestoko i svirepo priključenije, i gdi pri koncu namjerenije načalnoga igre lica vsegda blagoposiješno izlazi i blagopolučno se savršava.

3. Ljude razveseljavati, i njima črez igru i šalu k vsevisočyjšej i prekrasnjejšej dobrodjetelji nastavljenije davati, i takovim sredstvom nji'ovo sovršenstvo i blagopolučije priuzrokovati.

4. Ja sam istina do to doba kad sam herceg Vladislav napisao mnoge tragedije i mnogo o dramatskim delima čitao.

6. Može kakvo pěsničko dělo biti dobro kao dramatička pěsna, ali neodgovarati prirodi drame i tragedije; a može biti dobro kao drama, ali ne kao tragedija; presuda dakle mora zavisiti od města, sa koga se dělo smatra.

7. Drama, u kojoj se glavno lice sa sudbinom meri, nemože se ni zašto drugo uzeti, nego za tragediju, jer pravi zadatak tragedije i jeste borba sa sudbinom, kao što se u tome svi dramaturgi i slažu.

8. Sudbina, t: j: viša světska nravstvena sila, protiv koje čověk ustaje, s kojom se u takvu borbu upušta, da nadobičnu duhovnu snagu razvije, no kojoj najposle baš sbog toga, što je viša, světska, čověku nenadvladna, ipak podleći mora; i da toj sili čověk, koj se sa njom u borbu pusti, zaista podleći mora t: j: da nepodlegne samo slučajom, ili što se spisatelju tako hoće, ili što se može podleći i ne podleći, nego što drugčije po duhovnim ili fisičnim zakonima biti nemože.

10. U ovom smislu označuje drama onaj vid dramatičke pěsne, koi izmedju komedije i tragedije stoi, i s jedne se strane od one tim razlikuje, što ozbiljan predmet ima, a s druge strane tragediju po tome ne dohvača, što neide za tim, da duhove onom visprenošću potrese, koja se radja, kad se čověčija snaga sa světskom silom udara. U ovom je dakle pogledu dosta, da dělo bude u obšte dramatično, da ozbiljan predmet ima, i da živ, prirodan obraz iz ljudskog života predstavi.

13. Obrazi su živi, jezik lěp, govor izabran, život narodan: i tako moram reći, da se spisatelj daleko nad svima našim dosadašnjim dramatičkim stvorovima u ovim pravcima uzvišuje, i blizu neumrlog Gorskog věnca i cara Šćepanu staje.

15. U dělu mora biti jedinstvo. Što se jedared naměri, to se mora na kraj iztěrati, i nije slobodno sa jedno početi, pa ostaviti, pa onda opet za drugim i trećim poći; i po tome mora sve, što se u drami radi, sa glavnim dělom nuždno skopčano biti: jer inače manje ili više, ali uvěk strada jedinstvo děla i obraz, koi u duhovi proizvesti ima, slabi i razmazuje se.

16. Dělo se mora prirodno razvijati i podpuno razviti, tako da se čisto čini, da drugačije biti nemože.

18. U dělu mora uvěk kakva viša idea biti, koja je kadra duhove ljudske tako zauzeti, da im nije sve jedno, šta bilo da bilo, izpalo tako ili ovako, svršilo se na ovaj način ili na drugi.

20. Glavno lice u tragediji nesmě istina, ‚Šušti Djavo' biti, ali ni čověk, koi nikakve mane nema.

22. Car Lazar, koji bedi vojvodu Miloša izdajstvom, i to bez ikakvog razloga i temelja, po lakoj pameti, ne misleći ni šta čini tom svom vojvodi, ni šta može iz tog sledovati, nije čovek tragedije, niti njegov čin daje materijal za tragediju. A isto tako i Miloš, koji bez dovoljnog razloga izriče, da ide sutra u Turke, i da će da ubije turskog cara Maurata, i ne misleći, da li on to mora učiniti, i ne misleći sme li tu odgovornost na sebe uzeti, ne bi bio čovek tragedije. Obojicu pak primiće epos rado u svoje krilo, jer dogadjaj ima na svaki način veliku vašnost.

23. A upravo ta pojava sadrži u sebi tragički momenat kroz to, što je izvesno, da taj pojedinac mora podleći, ali se i to obelodanjuje, da duhovnu čoveka snagu ne može ni sama nepreodoljiva sila da skrha, da ovom dakle snagom čovek i samu nepreodoljivu silu nadvladjuje.

24. I tek tim, što se jedan čovek, ma i najveći junak podiže na cara uz kojeg stajaše vojska od 300.000 oružanih ljudi, ukazuje se svakom, da tu stupa jedan čovek u boj sa silom nepreodoljivom.

26. ... večni zakoni ljudske prirode i ljudskog sveta.

27. I tu sad staje veličina u prirodi pojedinih ljudi uz veličinu toga višeg moralnog reda.

28. Ovo je moj nazor o tragičnom sustavu tragedije. Ono čim se pojavi otpor višega reda, to je tragičin momenat u tragičnoj radnji.

29. ... da je za nju od veće važnosti u boju tom podleći, nego se u njega ne upustiti.

31. A ovi momenti u tragediji uzdižu samouvaženije i ocenu samoga sebe u svakom čoveku, koji ih gledi.

33. Po tradiciji narodnoj bila je prošlost Miloševa čista, kao vedro nebo, jasna kao jarko sunce. Do časa katastrofe bio je on čist kao čovek, čist kao junak, čist kao gradjanin i vojskovodja. Pitanje je: da li takva osoba, koja nikakva greha, nikakve mahne na sebi nema, valja za junaka u tragediji?

34. I doista bilo je vremena u historiji tragedije, gde su učili i tvrdili, da čovek bez greha i mahne, nije sposoban za junaka tragedije.

37. Stara jelinska tragedija bila je sukob i borba čoveka sa bogovima; tu je sasvim naravno, da junak tragedije nije mogao biti bez greha, jer sam taj sukob sa bogovskim svetom bio je greh, sam po sebi i samim sobom.

38 Pa pošto je iz grčke i rimske tragedije maksima postojala, da junak tragedije mora pečatom greha da stoji, to su proslavljeni tragički učitelji tu novu francusku školu posve osudjivali, premda se nije upravo i temeljito proti tom ništa navodilo, a ni navesti nije moglo.

42. U hrišćanskom svetu ostavio je Bog ljudima slobodnu volju, i stavio im je korektivu u večnim zakonima, koji uvetovaše opstanak svega sveta. Tu nije dakle niko ni udarao, ni mogao udariti proti božanstvu, svako delo potpadalo je večnim prirode moralne zakonima; moglo se pokazati kao buntovničko protivu ovih; ali kao greh religijozni nije dolazilo.

44. Ali tvrditi, da čovek u svakom pogledu čist i izvanredan, ne sme u takovi sukob i borbu stati, da ne može junakom tragedije biti, to mi se čini, da nema ni razloga ni temelja.

45. No ta okolnost, što narod kako kod nas u trojednoj kraljevini, tako i u naših susěda, u knježevini Srbije, pak i u naših sadržavnika Čeha narod u jedno vrěme traži i državu da stvori, i kazalište da sgradi: ta me je okolnost pobudila, te sam počeo samoga sebe pitati, bivali to slučajno, ili je to višom kakvom svezom skopčano, nužno uslovjeno bivanje?

46. Ovde smo dakle vidili, da je Grčka u ono isto vrěme, kad je město, položaj, ime i uvaženje medju narodi ondašnjega světa potražila, i kazalište svoje osnovala.

47. U slěd svega ovoga, što ovde poznasmo, i rekosmo, držim, da se nećemo prevariti kad reknem da ona sila, koja u narodima dramatičnu umetnost proizvodi, stoj u najtešnjoj svezi sa silom onom, što narodima světski državni položaj nabavlja. Što više, ja bih rekao, da je to jedna i ista sila, koja u politiki život naroda stvara, a u dramatiki to stvaranje reproducira.

50. ... osoba, u čijoj (sic!) karakteru se ideja tragedije razvija.

51. Taj junak mora biti karakter i to strogo individualan, jak karakter, sa voljom i slobodom.

52. Iz toga karaktera niče ono, što zovemo tragičnim momentom.

53. Kad što posebno lepo, upravo po veličini svojoj, sbog toga sa absolutnim u sukob dodje, što ne će da se s njime samopožrtvovanjem izravna, nego samoživošću — kad se kakvo posebno dobro (ili baš i pravac kakav, kakva dužnost, kakvo pravo, kakva strast n. p. ljubav) jednim i najvišim gradi te time sve drugo zabacuje: u takom slučaju postaje to lepo i dobro tragičnim.

56. Kao jednina i celina predpostavlja tragedija baš kao i svaki drugi veštački stvor organičnost: ona je organizam, sastojeći se iz različiti delova, koji su celishodno jedan za drugi prirasli, u kome je sve simetrično razredjeno, gde svašta ima svoj uzrok, te izgleda kao nužno ili barem verovatno, jednom reči, u kome je svaki pojav motivovan.

57. Ona je jednina, celina sa idejom, koja se malo po malo razvija, koja dakle nije gotova, dana, nego koja biva, postaje.

58. ... malo žive fantazije, a razuma ladnog mnogo...

59. Ljudska je veština sa dramom dostigla najvyšij stepen poezije i veštine uobšte.

62. Drama je uobšte predstavljanĕ ljudske na borbi s protivnostima osnovane radnĕ.

63. U nьoj lica rade po svoioj svobodnoj volьi, po unutrašnĕm opredĕlenju, po predpostavlĕnoj cĕli, i tako se sbytije nepojavljuje kao iz spolьny okolnosti, već iz unutrašnĕ volĕ i haraktera proizišavše.

65. Pravyj dakle sadržaj drame (ono, što kroz celo dĕjstvuje) jestь večna moć, prava nravestvenostь, bogovi žive dĕjstvitelnosti uobšte ono, što je istino božestveno. Po ovome i svršetak zamršaja i borbe nezavysi od pojediny osoba, već od božestvenog, od subine, od nužde, koja svoim dĕjstvovanĕm svaku borbu i protivorečije razrĕšuje.

66. U drami pak predstavlja se borba svobode s nuždom.

67. U drami je najglavnije dĕjstvujući' lica harakter.

70. Glavno dakle lice, ili junak u drami, mora sve druge osobe u duševnym svojstvama nadvyšavati, mora i' u dobrodĕtelьi ili poroku prevazilaziti, niti sme ikakvo uzgredno lice tako predstaviti, da glavnom licu cenu pobije.

73. Isto tako, po Aristotelovom mnĕniju nesme stradalac ni odveć dobra osoba byti, koja bez ikakve svoje krivice strada, što našem sažalenju roptanĕ na promysao mesto preotima, a tim je istym celь tragedije promašena.

76. Duševne sile stoje u istom odnošeniju, u kom i sile tĕlesnog sveta: dĕjstvo i uzrok tesno su medju sobom skopčani. Po ovome nikakva radnja nesme se predstaviti, koja nije na harakteru lica osnovana, koioj nenalazimo uzroka u samoj dĕjstvujućoj osobi.

78. Ako je iz istorije, onda pevcu stoi na volьi, ili se točno pridržavati istorije, ili od te točnosti odstupiti, nove čerte harakterima pridati, dogadjaj uveličati i veću mu važnostь dati, i strasti živlьim čertama opisati, ako to nĕgov plan iziskuje, i ako takvom promenom interes predmetu uzvysi.

81. Pevac mora upoznat byti s ljudskom prirodom, strastima, okolnostima, da mora poznavati prepone, vreme i mesto, običaje, način govora, temperamente, vospitanije, stanĕ i t.d. No pri svem tom spoljašnja strana predstavlĕne istorične dĕjstvitelnosti nemora, u svemu točno prošlosti odgovarati, več se može po narodu, kom se predstavlja upravljati.

83. Ako se dakle veštestvo uzme iz tudje istorije iz davne prošlosti, onda se pevcu ta svoboda dopušta, da ga za svoj narod preradi i onako preinači, kako će nĕgovom narodu ponjatno i razumitelno byti, i kak će na nĕga jače dĕjstvovati.

85. No što se tiče samog jezgra kakvog vremena i naroda, tu se mora pevac točno istorije pridržavati, niti sme moralnu izobraženostь novijeg vremena (kao što je n. pr. kajanĕ i griža savesti) na drugij starij vek preneti, čije celo predstavljanĕ sveta ovakvom novijem predstavljanju protislovi.

86. Po ovome razlikuje se drama od lirske i didaktiske poezije predstavljanĕm radnĕ, a od eposke poezije time, što se u drami predstavlja radnja više kao pojava volĕ, a ne kao u eposu, gdi je sbytije, dĕlo vysĕga promysla, slĕdstvo spolьny dogadjaja i okolnostij, što je dakle u drami harakter, a u eposu poveštna basna suštestvenyj sadržaj celoga speva.

89. U glavnoj osobi sve je usredotočeno, i po tome je dramska radnja individualna: lična sudbina junaka zauzima celo naše učastije, dok je u eposu radnja više obšte prirode i tiče se sudbine ili celog čovečestva, ili bar celog kakvog naroda.

91. Eposkij pevac predstavlja nam radnju u vidu prošlosti, u vidu pripovedanja, t. je. kako je već prešla u mitologiju, lětopis i istoriju ili u skazke i predanija naroda. Dramskij pevac predstavlja radnju u vidu nastojećeg vremena, radnju, koja se na naše oči razvija.

93. I u drami, kao i u eposu, mora byti jedinstva u radnьi.

94. Isto mu je tako nuždno i jedinstvo, t. je. kod sve mnogostručnosti mora imati jednu glavnu čertu, jednu glavnu strastь, koja kroz celo teče, i od koje izvršivaně glavnog děla poglavito zavisi.

95. Dramska radnja mora neprestano napredovati i k svršetku hititi, a ne kao epos, koi svršetak razvlači i mnogim umetnutym epizodama oteštava. Sbog toga je drami protivna svaka ona upletena radnja, koja napredovaně glavne radně ne podpomaže, već ioj smeta. Sve, što je izlišno što pobudjenija i uzroke, okolnosti i položeně haraktere i strasti, napadaně i odpor i o. p. nerazjasnjava, treba od drame ukloniti.

99. Isto je tako nuždno, na jedinstvo vremena motriti, i ako je radnja po svom sadržaju i sudaru prosta, ako nije zapletena i prostrana, svršiti je za 24. sata.

100. No ako se u drami nalaze bogatii harakteri, koi se tek u mnogim, po vremenu razstavlěnym položenijama razviti mogu, ako je radnja takvog roda, da se moralno nije mogla za jedan dan svršiti: onda se pevac mora čuvati takvog jedinstva u vremenu.

101. Nije dosta da je mesto radnьi samo shodno, već se često iziskuje, da isto i nepromenlьivo ostane.

104. Drama je eposu protivpoložena, i po tome mora i po svoioj spoljašnьosti odgovarati propisanom usredotočavanju radně, i nesme kao epos mesto svakij čas menjati. Drugo, drama nije samo za unutrašně predstavljane kao epos, napravlěna, već za neposredstveno smatraně. U našoj fantazii možemo se lako s jednog mesta na drugo premeštati; no pri neposredstvenom smatranju, ako nam je promena mesta i poznata, opet nam je dosadno svakij čas u myslima premeštati se za radnьom.

105. Pri svem tom dramska veština odstupila je kasnije od ovog pravila, sbog obširnijeg i prostranijeg věstestva dramskog, i premešta radnju s jednog mesta na drugo po svom planu i potrebi; no opet često s takvom obozritelnosću, da nam se premeštaj radně i promena mesta iz same predjašne radně i poznata i nuždna pokazuje.

107. U ostalom može se kao pravilo postaviti, da se mesto radně u jednoj i istoj sceni nepromenjuje.

108. Tragedija jestь podražavaně kakvom sbytiju, koje nam čoveka u stanju stradanja, u stanju borbe s protivnostima pokazuje, i u nama sažaleně proizvodi.

110. Predstavljaně stradajuće osobe, i predstavljaně nravstvenog odpora.

112. Tragičnyj interes osnovan je na protivnoloženosti medju teženěm ljudske sile i medju zakonima vyšeg poredka u svetu.

114. Tragedija probudjuje u nama smešano, neprijatno-prijatnno čuvstvo. Neprijatno je u dvostrukom odnošenju, t. je u odnošenju na čuvstvenu prirodu razdražavaněm čuvstva sažalenja o tudjem stradanju, i u odnošenju, na razumna prirodu protivorečijem

medju srećom i zaslugom. No nad ovym neprijatnym čuvstvom dobyva nadvešije prijatno čuvstvo, koje postaje predstavljaněm vyše duhovne moći, koiom se stradaně snosi, i razrešenijem onog protivorečija medju srećom i zaslugom, t. je. živym predstavljaněm, da je nravstvena svoboda najdostojnija cěľь čoveka, něgovo pravo opredělene, i da je prava nagrada dobrodětelьi u budučem i vyšem svetu.

116. Da naše čuvstvo sažalenja neby oslabilo, nesme vinovnik nesreće byti velikij zlikovac, niti stradalac samom svoiom slabosču (sić!) oskudicom u jačini duha, lakomyslijem i o. p. uzrok svoioj nesreći.

121. Inače je poetsko predstavljaně komičnog ili čisto-šalьivog u životu, i to u vidu radně, koja se na naše oči razvija.

122. Komično obuvata prostyj ili nesavršenyj nravstvenyj život — običnu dějstvitelnostь, u koioj idea nije čisto i savršeno izražena, u koioj je idea čuvstvenosću, budalaštinom, interesima i t. d. pomračena... U komičnom ima idee lepoga, no ta se idea u slučajnosti i u odnošenijama prostog života gubi.

125. ... predstaviti prostyj život, ne kao dostojnyj osudjivanja, no samo kao takovyj, koi ideu nije savršeno svatio, nravstvenyj život nedostatcima i slabostima pomračen, dakle privatne interese i haraktere ovoga kruga u slučajnym pogrešnostima, smešnostima, neobičnym navikama i budalaštinama, ovo čertaněm haraktera, ovo komičnym zavezkama položaja i stanja.

127. Komično je dvojako: vysoko- i prosto komično. U prvom vlada vyšij smysao, samo vyšem duhovnom izobraženju ponjatan, i saobražava se pravilima ugladjenoga vkusa i blagopristojnosti; a drugo izražava često svobodnu veselostь naroda, niti se obzire na ugladjenostь i blagopristojnostь, već smešno u budalaštini i nerazumiju neotesano, snažno i živo izražava.

130. Odstupiti dakle u komedii od ove obštnosti u harakterima, i predstaviti kakvu komičnu osobu tako, da by ioj samo jedno jedito lice u svetu podobno bylo, značilo by provratiti komediju u něno detinьstvo i pretvoriti je u satiru.

133. Nikava veština nije toliko sposobna za ispravljaně i poučavaně, koliko komedija; no da neby svoje granice prekoračila, mora se čuvati izmejavanja, koje satiri pripada. Smejati se kome i izmejavati koga, nije svejedno.

136. U nьoj se tragično i komično spojava i jedno celo sastavlja.

137. Istorična drama ne predstavlja nam ono, što je u kakvom istoričnom sbytiju tragično, no samo istoričnu važnostb i dělatelnostь.

138. Sbog toga, što u istoričnoj drami uvek junak pada u borbi s okružavajućim ga svetom kao i u tragediji, zato je i tragediom zovu.

139. Zavezka mora se uvek na poetskij i narodnyj interes odnositi, čega u istoričnoj tragedii nema.

VI. Kapitel:

2. Pri svem tom, što je čuvstvo u lirskoj poezii, čistyj izraz unutrašnьosti i oduševlenja pevca, i potome proizvod pojedine osobe, opet mora u samom sebi istinito čuvstvo byti, za koje poezija i shodnyj izraz izmyšlja, opet se mora predstaviti kao obšte, po najvyšem idealu čovečestva očisćeno, kao čisto-ljudsko čuvstvo, u kom će se svaka obrazovana ljudska osoba kao u sobstvenom čuvstvu ogledati.

5. Od 50 pjesama u prvoj knjizi njegovih Stihotvorenja 34 su prigodne, a u drugoj od 66 ima ih 55.

7. Sadržaj je lirske poezije uobšte celokupnyj život naroda.

8. Ona može predstaviti ono, što je u verovanju, predstavljanju i poznavanju najvyše i najdublě, suštestvenyj sadržaj verozakona, veštine pa i samog znanja, u koliko se ista s formom predstavljanja slažu, i u koliko u čuvstva padaju.

9. U poučavajućem spevu nalazi se tesno sajužavaně poezije i znanja, lepote i istine. ... Tu se izlažu samo one istine, koje čuvstvo pobudjuju i koje se mogu poetski predstaviti. Idee praktičnog uma, naravne svobode, dobrodětelьi, bezsmrtija, božestva, zvezdano nebo, sudbine čovečestva i osoba pod upravom najvyšeg suštestva — idee, koje redko bez vyšeg podbudjenja čuvstva postaju — te su idee za poučavajučij spev najshodnije.

11. Kaogod što u eposu vyše rodova lirskij izraz primaju, tako isto može i lirika za svoj predmet i za svoju formu uzeti kakvo i po sadržaju i po spoljašnьoj formu eposko sbytije.

12. On izražava svoju tugu, svoju veselostь, žar svoga rodoljubija i t. d. u shodnom kakvom sbytiju, no tako, da je u tom sredotočije ogledajuće se duševno staně, a ne samo sbytije, čega radi on i bira i živo predstavlja naročito one čerte, koje se s něgovym unutrašnьim dviženijem saglašavaju, i koje u slušaocu podobno čuvstvo probuditi mogu.

13. No da neby lirskij spev od spolьne prilike i od cěli u nьoj ležeće zavisio, već da by se kao samostalno za sebe postojeće celь pokazao, mora se pevac povodom samo kao prilikom poslužiti, da samog sebe, svoju radostь i tugu, ili uobšte svoj način myšlenja izrazi.

14. Najposle može lirskij pevac uzeti pobudjenije i predmet čisto iz svoje unutrašnьosti, svoje staně, strasti svoga srdca i t. d. bez ikakva spolja danog povoda, i onda je sam sebi predmet.

16. Po ovome je zadatak lirskog pevca, čovečestva najdostojnija čuvstva iz svakog vremena i svakog naroda sačuvati, u blagoglasnym strofama po svetu razneti, i tako nad čovečestvom bditi kao Genij těšitelь, kao učitelь, kao savetodavac.

17. Živo dvizaně, uzvyšenostь govora i mnogostručnostь ritma.

18. Živo dvizaně poetskog čuvstva sastoi se u odstupanju od običnog načina predstavljanja i u sajužovanju blizkog i udalěnog, srodnog i tudjeg sredstvom fantazije.

19. Lirskij govor ima izvěstnu kratkostь, mnogostručno menjaně uzgredny tonova pored osnovnog tona i najsvobodnije upotrebljavaně tropa i figura; němu je svobodno upotrebiti i najneobičnije reči, svobodna i često nova sajužavanja, izostavljanja i zamršeno slaganě rečij.

21. Oda je neoposredstvenyj izliv u dublьini pobudjenog i oduševlěnog srdca.

23. One podranjuju spomen narodny děla i dogadjaja.

24. Ako dakle kakvu pesmu sbog obšteg, něnym sadržajem proizvedenog interesa i največe prirodne prostote u izrazu sve klase naroda ravno ponjaju i uživaju, i ako ij sve ravno privlači, onda se takva pesma zove narodna.

25. Obrazovanii dakle pevac, kad kakvu narodnu pesmu pravi, mora se čuvati navedenog plitkog prostačenja i pučkog mněnija; uzvyšen nad prostom gomilom mora

uvek k sebi podizati i kao rukovoditelь narodny čuvstva ovyma vyše čisto-ljudske mysli podmetati.

26. ... opevaju prirodnyj život ili život u najbližim ljudskim odnošenijama, i izražavaju vesela ili tužna čuvstvovanja.

27. Gornьima su protivpoložene pesme mnogostručno obrazovany pevaca, koi se druževnog veselja radi s mnogostrućnom šalom, prijatnym izmenama, malym dogadjaima i t. d. bave, ili se s većim čuvstvom prirodi i položenijama užeg ljudskog života obraćaju i predmete kao i čuvstva odtut postavša opisuju.

29. Elegija osnovana je na čuvstvu ograničene sadašnьosti i jestь izraz blage, u svoim čuvstvama umerene duše, izraz sladke tuge, dakle mešovitog čuvstva, no u kom je čuvstvo veselosti pretežnije od čuvstva neveselosti.

30. Predmeti su dakle elegije, tiho, tužno jadikovaně za izgublěnom srećom, razdvojenom ljubovi, umrlym srodnicima i prijatelьima, za nevinym nravima protekly vekova, živo sećaně uživany, srdečno čezneně za dobitkom poželěny blaga.

31. Ova tuga mora teći iz oduševlenja, koje je kakav ideal u pevcu probudio; jer pesmotvorstvo, nad dějstvitelnosću uzvyšeno može samo za onym, što je bezgranično, tužiti. Sadržaj dakle pevačke tuge nemože byti nikad spoljašnьij, već uvek unutrašnьij, idealnyj predmet; pa i onda, kad nam pevac gubitak u dějstvitelnosti oplakuje, mora ga najpre u idealnyj pretvoriti. Spoljašně dakle veštestvo pevac nemože nikad onako upotrebiti, kao što ga nadje, već ga mora pretvoriti, preobraziti; jer on netraži dějstvitelnu prirodu, već idealnu, u onakvom savršenstvu, u kakvom nije nikad suštestvovala, ako je i oplakuje kao nekad suštestvovavšu, a sad preminuvšu.

34. Premda nas i elegiskij pevac kadšto prostom, bezazlenom lepotom u srdce dira, al' mu opet ta bezazlenostь nije pravyj vladajućij harakter. On nam nepredstavlja ono, što je spolja mirnym i bezazlenym čuvstvom primio, jerbo mu neotice fantazija uočavaně, moćь razmyšljavanja čuvstvovaně potiskuje.

36. Slušatelь od ovakvog pevca nikad neprima sam predmet, već ono, šta je od tog predmeta něgov reflektirajućij razum napravio, pa i onda, kad nam želi svoja čuvstvovanja predstaviti, nedoznajemo něgovo staně neposredstveno iz prve ruke, već kako se isto u něgovoj unutrašnьosti reflektiralo, šta je kao smatratelь samog sebe o tom čuvstvovanju myslio; nedoznajemo něgovo čuvstvovaně, već něgove mysli o tom čuvstvovanju.

38. ... srdce govoriti i afekt tako se izraziti mora, kao što se oseća.

39. Idila je poetsko predstavljaně čiste, nepokvarene, nevine čovečije prirode u protivopoloženosti s izopačenom veštinom, ugladjenosću i gradjanskom razvratnosti.

40. Prirodnyj život, koi nam pevac u idili predstavlja, jestь staně pokoja i mira; nikakve divlě strasti neuznemiruju tihij i prostyj tok života; čovek živi u saglasiju s prirodom, volja mu je u saglasiju s božestvenym; život je taj zlatno doba ljudij, doba nevinosti.

43. Predmet je satire, udaléně od prirode, pokvarena sadašnьostь, dějstvitelnyj harakter zabludjenog čovečestva u sravněnju protivopoloženog idealnog savršenstva.

45. ... pobuditi u nama negodovaně i odvraćaj od dějstvitelnosti iz protivopoloženog ideala.

46. Satiriker, oduševlěn idealom nravstvenog savršenstva, slobodan od svaki strastij i zabludjenja, spokojnym duhom smatra nravstvene pogrěške, i s vysine nezavisimosti, samostalnosti i savršenstva svog, izsmejava ili kazni ljudske ludosti i zabludjenja, no nikad se s vysine svoje tako jako dole nespušta da by se s ostalima sravnio i pomešao.

49. U satiri predstavlja pevac udaljavaně od prirode i protivorečije dějstvitelnosti s idealom, i to na dva načina: ozbilьno i s afektom, kad razvratnostь ljudij u dělanju i naravima kazni, ili šalьivo i izmejavaněm, kad smešnu i neskladnu ljudsku stranu šalьivo predstavlja, i onda se prva zove patetična ili kazneća, a druga salьiva satira.

VII. Kapitel:

11. ... i danas najpotpunija i najveća monografija o našoj versifikaciji ...

12. Nie bez polze za Serbsku metriku i Serbskog stihotvorca, obratiti koi pogled na stihotvorenie narodny našy pěsama; u prozodii i stihotvoreniju nar. pěsama položena je osnova za prozodiju i stihotvorenie učenog našeg' stihotvorstva, koju nuždno poznati imamo, da ju upotrebiti, i tako stihotvorstvu naše, što se ove strane kasa, na narodnom, na jedinom prirodnom temelju podignuti možemo. Jer to tьe svakij lako uviditi i priznati, da je za Serbsko stihotvorstvo na svaku ruku korystnie, pravila něgove prozodie i stihotvorenja, na prirodi jezyka, u nar. pěsmama ot nesumněnog auktoriteta i najvěrniem ogledalu izloženoj osnovati, nego na propisima drugi jezyka, — i da tьe naše stihotvorenie samo onda sobstvenyj značaj imati, i živostno procvětati motьi, kad narodne čerte u sebe priimi, u narodnu zemlju usadьeno bude.

13. ... ali i to uzima, da i u nar. pěsama izvěstna prosodija i latinska metrika leži, mnogi stihovi to pravilo potvrdjuju, one, koi od tog odstupaju, za nepravilne drži.

15. Sva je cěl stiha, da bude uvu prijatan.

16. Može se po něšto, što je sveobšte lěpo, i iz stranne metrike presaditi u našu, ali sve ne.

17. Srbskij prosodik treba od grčkog i latinskog da uči način, koim se do stvari dolazi, a ne samu stvar. Kao god dakle što je grčka prosodija iz stihova narodny (tako slobodno možemo reći) izvadjena, tako i srbsku moramo iz srbski nar. pěsama izvaditi.

18. Dužina i kratkostь slogova, stope, stih, razměr, slik, figure — to su stvari ne latinske, nego sveobšte. One se mogu pri svakom jezyku upotrebiti, i za sve su jezyke jedne, jer su idee. Način pak, po kojem se opredělјuju, i koim se upravljaju, mora po različnom duhu jezyka, različan byti.

21. Izgovaraju l' se slogovi jednako, jednaki su; izgovaraju l' se različno, različni su. — Sve što nije kratko, nije kratko t. je. duže je.

22. Ali je Subotic ovakva i dosta drugih tačnih opažanja dao gotovo samo u predgovoru svoje knjige; u samoj analizi stiha on se pokazao kao formalista, protivrečan i zbunjen u klassificaciji.

23. Svi ti mladi ljudi kao djaci po gimnazijama odlikovali su se svojim vedžbanjima u latinskoj poetici.

24. Hadžić drži da narodna poezija pokazuje samo urodjene pesničke sposobnosti, estetičke predispozicije srpskoga naroda, da je ona samo jedna povoljna pogodba za rad, a ne sam rad, da ona tek ima da se oblagorodi ,klasičnim drevnim lepotnim

proizvodima', da se tek kultiviše i uputi u isti pravac u kome su sve književnosti prosvećenog naroda.

27. Francuzi n.pr. i Němci imali su ljudij, koi su bolě poznavali i razuměvali Alvara, nego my, — a sigurno isto toliko, koliko najbolьi kod Slavena. Oni su se svim' silama trudili materin svoj jezyk u okove latinske prosodije stegnuti, i to po svim' pravilama. Šta je bylo? Pali su pod strašnu kaštigu: nьiovi pravilni, s težkom mukom i kravavym znojem iztesani stihovi sasvim su zaboravlěni; ali ne samo zaboravlěni, to se mnogima i od narodny desi, nego su kao směšni izrodi zaboravlěni; dakle su podpali pod kaštigu poružne bezčestne smrti.

29. Posle ovoga, myslim da ni malo netьemo pogrěšiti, ako reknemo, da naš narodnyj stih u raznoobraziju za drugij ravan sebi nezna, i da u tom vrlo malo i samoj prozi ustupa. I zaista, ili pogledali na naše, ili na stranne rodove stihova, hotьemo l' natьi jedan, koj by se u toliko prozi i něnym' preimutьstvama približio, i opet, tako označitelno kao stih ot proze otlučavao.

30. Što se slobode tyče, to je naš nar. stih u veliko heksametru, a i svakom drugom, predpostaviti. On se tako po prirodi i iz prirode našeg' jezyka rodio, da u němu nikad nužde nemamo, prirodnom' tečeniju sloga na put stati.

31. Koliko dakle raznoglasie mora u našem' narod. stihu byti, kad u němu četyr različne stope, sa četyr različna glasa, u različnejšem sojuzu i slědovanju, jedno za drugim dolaze! I ima li koj drugij stih, u kom' by na pet stopa četyr različna vida stope upotrebiti slobodno i zakonno bylo?

32. Tako isto tesnyj i prirodnyj sojuz našeg' nar. stiha sa našim jezykom dae onom lakostь.

33. Nie sve ono vitko, što je slobodno i lako: k tom' se ište, da k slobodi i lakosti pristupi i takovyj sostav, kog se čelenovi, kao točkovi, na sve strane obrnuti dadu, i u svakom' pravcu, kao sebi prirodnom, lako dižu. Takav sostav ima naš nar stih, črez svoju 41 izměnu.

34. Najposle moramo medьu preimutьstva narodnog stiha i osobitu ljubkostь něgovog jezyka navesti. Serbskij jezyk ni u jednom' stihu nepokazue se o tom' vidu, u toj čistoti i ljubkosti kao u narodnym' (dobrosastavlěnym') stihovima... U narodnom' stihu postane jezyk Serbskij jezykom muzike.

37. Svi su slogovi našega govora u smotrenju prozodije ili težki —, ili laki ∪, ili srednji ⏑̲ t. je. ni težki, ni laki.

38. ... običaj u izgovaranju...