

France Bernik

Slowenische Literatur im europäischen Kontext

Drei Abhandlungen

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

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

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

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

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

ISBN 3-87690-503-6

©

**by Verlag Otto Sagner, München 1993.
Abteilung der Firma Kubon und Sagner,
Buchexport/import GmbH, München
Offsetdruck: Kurt Urlaub, Bamberg**

Vorträge und Abhandlungen

zur

Slavistik

herausgegeben von Peter Thiergen (Bamberg)

Band 22

1993

VERLAG OTTO SAGNER * MÜNCHEN



**SLOWENISCHE LITERATUR
IM EUROPÄISCHEN KONTEXT**

von

France Bernik

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	1
Die slowenische Literatur zwischen der österreichisch–deutschen und der romanischen Geisteswelt.....	3
Die slowenische Moderne im “Erwartungshorizont”.....	29
Die Rezeption des Symbolismus in der slowenischen Literatur.....	55
Index Nominum.....	71
Zum Autor.....	75

VORWORT

Auf Anregung des angesehenen deutschen Slawisten Prof. Max Vasmer erschien im Jahre 1958 Slodnjaks *Geschichte der slowenischen Literatur* beim Berliner Verlag Walter de Gruyter & Co. Diese bislang umfassendste derartige Publikation dokumentiert die slowenische Literatur von ihren Anfängen, d. h. von den ersten Schriften um das Jahr 1000, über die Jahrhunderte ihrer Entwicklung bis hin zum zweiten Weltkrieg. Die vorliegende Ausgabe dreier Abhandlungen beziehungsweise Vorträge kann und will mit Slodnjaks Literaturgeschichte, die eine vollständige und im positivistischen Sinn erschöpfende Präsentation der Thematik darstellt, nicht konkurrieren, da sie sich auf die aufgrund ihrer Problematik interessanten Bereiche der Literatur eines kleinen, jedoch der europäischen Kultur verbundenen Volkes beschränkt; hinzu kommt, daß sich der eigentliche Zugang zur Literatur heutzutage wesentlich von jenem unterscheidet, der vor dreißig und mehr Jahren vorherrschend war.

Der Autor der Abhandlungen (die an verschiedenen deutschen Universitäten als Vorträge vorgestellt wurden) geht von der Überzeugung aus, daß die Literatur der Slowenen ebenso wie ihr kulturelles Schaffen im weitesten Sinn vom Spannungsfeld zwischen der österreichisch-deutschen und der romanischen Geisteswelt entscheidend geprägt wurde; nicht selten handelte es sich um Anregungen und Einflüsse aus diesem Raum. Das Interesse des Verfassers gilt nicht allein der vergleichenden, äußeren Problematik, der Kommunikation der slowenischen Literatur mit anderen europäischen Literaturen, sondern auch ihren immanenten, vorwiegend stilistischen Entwicklungstendenzen – dies ist Gegenstand der ersten, synthetisch konzipierten Darstellung. Spezieller, wenngleich eng mit dem europäischen aktuellen Literaturgeschehen verknüpft, ist der zweite Text. Er beschreibt die Resonanz der innovativen europäischen literarischen Phänomene bei den Slowenen vor dem Auftreten der Moderne und definiert den sogenannten Erwartungshorizont, der darauf schließen läßt, wie die slowenische Literatur die thematischen, ideellen und stilistischen Anregungen des europäischen *Fin de siècle* annehmen würde. Das Rezeptionsmodell des Symbolismus, der zentralen Stilrichtung der europäischen Moderne am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, steht im Mittelpunkt der dritten Abhandlung. Ihr wird der aufmerksame Leser entnehmen können, daß der slowenische Symbolismus trotz mehrerer Parallelen zu anderen Literaturen keineswegs ein reduktives Modell europäischer Vorbilder ist, sondern eine spezifische, den organischen, nationa-

len Gesetzmäßigkeiten verbundene Literatur darstellt, also ein Symbolismus sui generis ist.

An dieser Stelle hat der Autor die angenehme Pflicht, dem Initiator dieser Vorträge, dem verehrten Slawisten und lieben Freund Gerhard Giesemann aus Gießen, seinen Dank auszusprechen; danken möchte er auch den Kollegen der Universitäten Bonn, Marburg an der Lahn, Göttingen, Frankfurt am Main, Mannheim und Münster, die dem Unterzeichneten ebenfalls mehrfach einen direkten Kontakt zu den deutschen Studenten der slawischen Literaturen ermöglichten. Besonderen Dank schuldet der Autor dem Herausgeber Prof. Dr. Peter Thiergen, der die Texte in die *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik* aufnahm und sie solcherart auch für andere Repräsentanten unseres Faches zugänglich machte, die ein Interesse an der Literatur des slowenischen Volkes, das nunmehr in einem selbständigen und souveränen Staat konstituiert ist, haben könnten. Zu danken ist schließlich Frau Ulrike Stobbe und Frau Anne Röschlein, die die Druckvorlage erstellten, sowie Frau Viviane Kafitz, Frau Verena Kriest und Herrn Martin Lubenow (alle Bamberg) für Hilfe beim Korrekturlesen. Viviane Kafitz und Verena Kriest haben zudem den Index Nominum erstellt.

Ljubljana, im September 1993.

France Bemik

DIE SLOWENISCHE LITERATUR ZWISCHEN DER ÖSTERREICHISCH-DEUTSCHEN UND DER ROMANISCHEN GEISTESWELT

Das Thema der slowenischen Literatur im europäischen Zusammenhang soll in diesem Referat nicht auf traditionelle, vergleichende Weise behandelt werden. Obwohl der Vortrag auf umfangreichem, gerade von der traditionellen Literaturwissenschaft gesammeltem Material beruht, tendiert er dazu, über ihre Verfahrensweisen, vor allem über die Frage nach den Beeinflussungen, Vorbildern und Nachahmungen hinauszugehen. Der Schwerpunkt des Vortrages besteht demnach nicht im Aufzählen von Quellen, die den Entstehungsverlauf einzelner Kunstwerke bestimmen, obwohl man sich ihrer immer noch bewußt sein sollte; diese Erörterung versucht vielmehr, den genetischen Kontaktbereich zu durchbrechen. Ausgehend von der Beschreibung der tatsächlichen und vermeintlichen Quellen sind jene Gesetzmäßigkeiten festzustellen, die durch interliterarische Prozesse in der Entwicklung einer bestimmten Literatur verursacht werden. Die nationalliterarische Dimension in der Literatur eines Volkes wird hier mit der interliterarischen Dimension verbunden, wobei in diese Verbindungen möglichst weitreichende Aspekte, vor allem Stilrichtungen und literarische Strömungen, eingebunden werden. Indem man Vorlagen und ihre Nachahmungen in Betracht zieht, entdeckt man ihre Modellhaftigkeit, ihre Paradigmen, und so kommt man vom Entstehungsverlauf beziehungsweise der Kontaktologie zur Typologie der vergleichenden Analyse.

Die slowenische Literatur wird im folgenden als Literatur eines kleinen Volkes im Zusammenhang mit der österreichischen und deutschen Literatur sowie im Zusammenhang mit anderen Literaturen, vor allem romanischer Nationen, betrachtet. Die Tatsache, daß die slowenische Literatur lange Zeit vor allem mit der Literatur innerhalb des Habsburger Reiches, in dem die Slowenen bis zum Jahre 1918 lebten, zugleich mit der deutschen Kultur und über diese beiden mit den Literaturen anderer europäischer Völker in Verbindung trat, offenbart die Tendenz zur Integration, diese weckte aber immer wieder auch Differenzierungstendenzen. Man könnte sie mit dem Begriff Eigenwüchsigkeit bezeichnen. Diese Eigenwüchsigkeit wurde sowohl von gesellschaftspolitischen und administrativ-behördlichen wie auch von nationalen, sozialen und anderen Faktoren bedingt. Wenn sich nun die Vorlesung vor allem auf die die slowenische Literatur betreffenden interliterarischen Prozesse konzentriert, geschieht dies in der Überzeugung, daß die slowenische Literatur schon

seit einigen Jahrhunderten eindeutig in das europäische literarische Geschehen eingebunden ist und somit einen Teil der historischen Entwicklung dieser Kunst darstellt.

Die Entstehung der slowenischen Literatur ist eng mit den gesellschaftlichen Ereignissen am Ende des Mittelalters, mit der Reformation im 16. Jahrhundert, verbunden; als Glaubensbewegung war ihr im slowenischen Raum jedoch kein Erfolg beschieden. Ebenso unbedeutend war die Reformation hier in sozialer beziehungsweise gesellschaftlicher Hinsicht. Sie war auf die Schicht der deutschen Feudalherrschaft und auf das im Entstehen begriffene Bürgertum beschränkt, während die slowenische bäuerliche Bevölkerung größtenteils dem römisch-katholischen Glauben treu blieb. Es besteht jedenfalls ein geschichtlicher Widerspruch darin, daß der neue Glaube bei den Bauern keinen Anklang fand, für die die evangelische Kirche eine religiöse Literatur in der slowenischen Volkssprache geschaffen hatte, um sie für ihre eigene Lehre zu gewinnen, während hingegen diese neue Glaubenslehre von der fremdsprachigen Herrschaftsschicht angenommen wurde. Die größte Errungenschaft der slowenischen Reformation liegt folglich in ihrer kulturellen Bedeutung, im Prozeß einer sprachlich-geistigen und nationalen Bewußtwerdung, die durch die protestantische Reformation bei den in Unfreiheit lebenden, innerhalb des Habsburger Reiches auf verschiedene Länder aufgeteilten Slowenen ausgelöst wurde.

PRIMOŽ TRUBAR (1508 – 1586), der wichtigste Repräsentant und geistige Führer der slowenischen Reformation, gab im Jahre 1550 das erste slowenische Buch, den *Katechismus* (mit einem Abccedarium), heraus. Darin fixierte er die Laibacher Umgangssprache, kombiniert mit dem Unterkrainger Dialekt, als Schriftsprache und bestätigte damit Ljubljana/Laibach als kulturelles Zentrum seines Volkes. Gleichzeitig stellte er für die Slowenen eine Verbindung zu den europaweit ablaufenden Veränderungen her, die in Kultur und Wissenschaft das mittelalterliche Latein durch die Volkssprachen ersetzten. Das bedeutendste Werk der Reformation ist aber die Übersetzung der *Bibel* (*Biblija...*, 1584) ins Slowenische, die etwas weniger als 120 Jahre nach der ersten deutschen und 50 Jahre nach Luthers Übersetzung erschien. Der Übersetzer JURIJ DALMATIN (1547 – 1589) festigte durch seine Arbeit nicht nur den slowenischen sprachlichen Standard, sondern übersetzte ein Werk ins Slowenische, das außer seinem religiösen Gehalt auch ästhetisch-künstlerischen Wert besitzt.

Die slowenische Literatur der Reformation schöpfte ihre Anregungen und Ideen aus dem protestantischen Gedankengut Luthers. Auch die er-

sten slowenischen Bücher wurden – sicher nicht zufällig – in Tübingen und Wittenberg gedruckt. Scheinbar widersprüchlich, ja geradezu paradox erscheint deshalb die Tatsache, daß die slowenische Schriftsprache von einer Bewegung konstituiert wurde, die in großem, wenn nicht gänzlichem Maße vom deutschen Geist, von deutscher Glaubensideologie abhängig war. Wie in anderen Ländern konnte sich aber auch bei den Slowenen wegen der Reformation der Humanismus nicht entfalten, obwohl sich die slowenischen Protestanten an humanistischen Denkern orientierten, so an Erasmus von Rotterdam und Philipp Melanchthon, die der Reformation den Weg gebahnt hatten. Nicht zuletzt bedeutete schon die Reformation selbst ein humanistisches Glaubensleben, insofern sie den Wert und die Bedeutung des Subjekts, die Geltung des Einzelnen gegenüber der bisher unbegrenzten Macht der Kirche anerkannte. Die slowenische Reformation als Glaubensbewegung war aber derart auf die Tätigkeit der Kirche im slowenischen und teilweise im südslawischen Raum konzentriert, so ausgesprochen religiös eingestellt, daß sie den Einfluß anderer geistiger Strömungen jener Zeit, besonders literarischer, unmöglich machte. Trotz der geographischen Nähe des mediterranen Südens und trotz der Tatsache, daß in jener Zeit die wirtschaftlichen Beziehungen des slowenischen Raumes mit Italien zumindest ebenso rege waren wie jene mit den österreichischen und deutschen Ländern, wurden die Slowenen daher von der italienischen Renaissance nicht erreicht. Wie ausschließlich religiös die slowenische Reformation orientiert war, beweist weiterhin der Umstand, daß auch die Renaissance anderer slawischer Völker, z. B. die kroatische Renaissance in der Literatur Dalmatiens und Dubrovniks, auf die Slowenen keinen Einfluß hatte, obwohl diese literarische Strömung als Widerhall der italienischen Kultur in etwa zur selben Zeit wie die slowenische Reformation ihren künstlerischen Ausdruck fand; vom Einfluß der Renaissance anderer, entfernterer slawischer Literaturen, z. B. der tschechischen und polnischen, ist hierbei vollkommen abzusehen. Die slowenischen Länder des 16. Jahrhunderts kannten die Renaissance nicht, da sie sich geistig am deutschen Mitteleuropa orientierten und somit für die Auswirkungen der Glaubensreform in diesem Geistesraum offen waren; dies blieb nicht ohne Einfluß auf die geistige und kulturelle Ausrichtung der Slowenen zu jener Zeit und in den folgenden Jahrhunderten.

Weniger verdienstvoll für die Entwicklung der slowenischen Sprache und Literatur erwies sich die Gegenreformation in den Jahren 1574 bis 1615. Sie vernichtete protestantische Bücher, setzte jedoch gleichzeitig die Tradition der religiösen Literatur im Geiste der katholischen Lehre fort. In diesem Sinne gaben die Jesuiten katholische Literatur in der

Volkssprache selbst heraus oder unterstützten ihre Veröffentlichung. Einen größeren Erfolg als in der kirchlichen Literatur, die nun schon geographisch gesehen dem slowenischen ethnischen Gebiet näher, nämlich in Graz und Udine, gedruckt wurde, erreichte die Gegenreformation in der Musik und vor allem in der bildenden Kunst; hier ist ein großer Aufschwung, zweifelsohne als Folge der Anregungen aus dem benachbarten Italien, zu beobachten. Im allgemeinen konnte man im 17. Jahrhundert in der kulturellen Atmosphäre von Ljubljana den romanischen Geist immer stärker verspüren¹.

Eine sichtbare, obwohl noch immer nicht weltlich orientierte Wortkunst bedeutet das Zeitalter des Barock, das man bei den Slowenen in das letzte Jahrzehnt des 17. und in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert, also erheblich nach dem Barock in der italienischen, aber auch der spanischen und deutschen Belletristik. Natürlich gibt es bei den Slowenen in dieser Zeit nur Literatur für den religiösen Bedarf, deshalb zeigt sich das Barock nicht so sehr im ideellen Gehalt als im Stil der religiösen Werke, die schon in Ljubljana, teilweise in Klagenfurt und Venedig, gedruckt wurden. Dem Barock am allernächsten kommt JANEZ SVETOKRIŠKI – Joannes à St. Cruce (1647 – 1714), ein Kapuzinermönch, in seinen in fünf Büchern gesammelten Predigten mit dem Titel *Heiliges Handbuch (Sacrum promptuarium, 1691 – 1707)*. Diese Predigten, die teilweise an jesuitische, auch spanische Quellen und teilweise an den deutschen Barockprediger Abraham a Santa Clara erinnern, zeigen stellenweise schon Ansätze von Erzählprosa. Sie enthalten zahlreiche naturalistisch genaue Beschreibungen des Alltagslebens, und ihre Ausdrucksweise ist voller Gleichnisse, Allegorien und Metaphern, sehr geschwollen und dekorativ. Es ist interessant, daß die Sprache dieser Predigten viele Germanismen, aber fast keine Fremdwörter aus dem Italienischen aufweist, obwohl der Autor aus dem südwestlichen Teil des slowenischen Gebiets stammt. Der zweite Prediger dieser Zeit, P. ROGERIUS (1667 – 1728), ebenso ein Kapuzinermönch, suchte sich zwar als Vorbild den italienischen Latinisten Filippo Picinelli aus, aber bereits das erste slowenische religiöse Schauspiel, das sogenannte Passionsspiel von Škofja Loka von P. ROMUALDUS (1676 – 1748), ist wieder nach einer deutschen Vorlage übersetzt, womit die trotz des Barock noch immer starke deutsche Komponente in der slowenischen religiösen Literatur betont wird.

¹ Über Theater- und Opernkontakte mit den italienischen Ländern im 17. Jahrhundert handelt Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana 1975.

Die slowenische Literatur behielt somit seit der Reformation bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts ihren ausgeprägten religiösen und belehrenden Charakter. Sie stand zuerst im Dienst der protestantischen, dann der katholischen Kirche, deshalb waren ihre typischen Gattungen und Formen einerseits die Bibel, das Lektionar, die Postille, das Missale, die Predigt, der Katechismus, die religiöse Meditation, das Gesangbuch und das religiöse Schauspiel sowie andererseits die Fibel, die Grammatik, das Wörterbuch, der kleine und der große Kalender. Die ersten Versuche einer nichtkirchlichen oder weltlichen, ästhetisch-funktionalen Literatur findet man erst zur Zeit der Aufklärung, die durch die Jahreszahlen 1768 und 1819 begrenzt wird.

Schon für die Anfänge der Aufklärung bei den Slowenen kann man feststellen, daß der Initiator dieser stilistisch uneinheitlichen Epoche, MARKO POHLIN (1735 – 1801), vollends dem Bereich des österreichisch-deutschen Literaturgeschehens zuzuordnen ist. Seine ästhetische Bildung geht auf Michael Denis, den führenden österreichischen Dichter der Zeit zwischen dem Barock, der Aufklärung und der Vorromantik, zurück, auf dessen Landsmann Alois Blumauer und auf die bekannten deutschen Aufklärer Friedrich Hagedorn, Christian Fürchtegott Gellert und J. W. Ludwig Gleim, alles Namen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die slowenische Dichtung beherrschen². Nahezu die gesamte Lyrik des Almanachs *Schriften (Pisanice – Skupspravljanje kranjskih pisanic od lepih umetnosti, 1779 – 1781)*, der in Ljubljana erschien und dessen Entstehung sich nicht vom zwei Jahre älteren *Wiener Musenalmanach* trennen läßt, erinnert an Hagedorn, Gellert, Denis und Gleim, von der Verstechnik und der inhaltlichen Aussage bis zu den Dichtungsarten wie Ode, Fabel, Hirtenidylle, deskriptives Gedicht, Tagelied, anakreontisches Lied, Epigramm, Rätsel, moralische Erzählung bzw. kurze Verserzählung, Rollengedicht, Opernlibretto. Auch neben VALENTIN VODNIK (1758 – 1819), dem ersten slowenischen Dichter, scheinen die erwähnten Namen der deutschen und österreichischen Dichtung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Dazu gesellen sich noch weitere, ebenso im deutschen Sprachraum schaffende Dichter, z. B. der österreichische Lyriker Friedrich Matthison, der deutsche Dichter Christian Ewald Kleist und sein schweizer Zeitgenosse Albrecht Haller³. Natürlich verband Vodnik, dem auch die griechische und römische Antike bekannt waren, die Ideologie der Aufklärung mit dem slowenischen Nationalgedanken

² Vgl. Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 11 – 14.

³ Ebd., S. 36 – 37.

und artikulierte ihn im aktuellen politischen Sinn. Außer diesen gesellschaftspolitischen aktuellen Gedichten sammelte Vodnik auch Volkslieder und gab ihnen eine ästhetische Form, übersetzte seine eigenen Gedichte ins Lateinische und umgekehrt lateinische religiöse Verse, schließlich sogar griechische pseudoanakreontische Lyrik ins Slowenische. Er gab zwei Gedichtsammlungen heraus, beide wurden in Ljubljana gedruckt: *Eine Kostprobe von Gedichten* (*Pesmi za poskušino*, 1806) und *Landsknechtslieder* (*Pesmi za brambovce*, 1809). Während die erste Sammlung Originalgedichte enthält, umfaßt die zweite Übersetzungen der österreichischen klassizistischen Autoren Heinrich Joseph Collin und Joseph Richter. Zu dieser Zeit übersetzte man auch einige deutsche Dichter der Aufklärung ins Slowenische, z. B. Gellert und Hagedorn, sowie Gottfried August Bürgers Meisterballade *Lenore*, wobei auf die betonte Affinität der slowenischen Aufklärer zu den Größen der deutschen Vorromantik beziehungsweise der "Weimarer Klassik", Goethe und Schiller, nicht besonders hingewiesen werden muß.

Das Drama, jene literarische Gattung, die in der slowenischen Literatur zu dieser Zeit zugleich mit der Poesie ihren Einstand erlebte, war von den benachbarten Literaturen ganz besonders abhängig. Das Jugendwerk von ANTON TOMAŽ LINHART (1756 – 1795), *Miss Jenny Love*, in deutscher Sprache verfaßt und 1780 in Augsburg erschienen, verbindet man sowohl mit Klingers Drama *Sturm und Drang* (1776) als auch mit seiner thematischen Parallele, Lessings *Miss Sara Sampson* (1755). Das Lustspiel *Marie, die Tochter des Dorfrichters* (*Županova Micka*, 1790) bedeutet einen weiteren Rückschritt, ist es doch nur eine geringfügig überarbeitete Übersetzung von Richters Komödie *Die Feldmühle* (1773). Einen größeren schöpferischen Beitrag des slowenischen Dramatikers weist erst sein zweites und letztes Lustspiel *Der frohe Tag oder Kleinmatthias heiratet* (*Veseli dan ali Matiček se ženi*, 1790) auf, in dem sich Linhart – für diese Zeit eine Ausnahme, jedoch klar ersichtlich – an einer nichtdeutschen Literaturvorlage orientierte, nämlich an der Komödie *La Folle Journée ou le mariage de Figaro* (1784) von P.-A. C. de Beaumarchais. Diese Komödie wurde von Linhart nicht nur aus der spanischen in die slowenische geographische Umgebung verpflanzt, der Hochadel mit dem krainischen Landadel vertauscht, der Repräsentant der französischen aufgeklärten Intelligenz in einen einfachen Schloßgärtner verwandelt, Linhart richtete seine Satire zudem gegen die konservative, den Bauern abgeneigte adlige Gerichtsbarkeit sowie gegen die Zurücksetzung der slowenischen Sprache in öffentlichen Ämtern. Vor allem aber milderte er die erotische Sinnlichkeit der französischen Vorlage, was für die

Rezeption und Apperzeption in der slowenischen Literatur dieser Zeit und auch später noch durchaus bezeichnend ist⁴. Der Dramatiker Linhart war freilich eine singuläre Erscheinung. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts waren im slowenischen Raum sogar Übersetzungen europäischer Dramen selten. Als eine der ersten dieser Art kann erst wieder die Übersetzung von Kotzebues Spiel *Der Hahnenschlag* vom Anfang des 19. Jahrhunderts durch Kopitar und Vodnik bezeichnet werden⁵.

So ist der slowenische Literaturkontext vor dem Auftreten der Romantik, abgesehen von einer einzigen merklichen Ausnahme, auf den deutsch-österreichischen geistigen Raum konzentriert, eine Tatsache, die sich vor allem durch die historisch-politische Lage der slowenischen Länder erklären läßt. Die "Verspätung" von einigen Jahrzehnten im Vergleich zur österreichischen und vor allem deutschen Literatur bzw. die retrograde Ausrichtung der slowenischen Belletristik läßt sich jedoch mit dem Umstand erklären, daß sich in dieser Zeit bei den Slowenen die nichtkirchliche, d. h. ästhetische Literatur erst zu konstituieren begann, und zwar in zwei Gattungen, in der Poesie und Dramatik, während die erzählende Dichtung auch weiterhin noch den literarischen Bemühungen überlassen blieb.

Als geistig autonome und ästhetisch anspruchsvolle Kunst tritt die slowenische Literatur erst in der Romantik, die man nach einem kurzen stilistisch hybriden Intermezzo mit der Zeit zwischen 1830 und 1848 festlegt, hervor. Sie unterscheidet sich stark sowohl von der belehrenden und religiösen Literatur für das einfache Volk als auch von der weltlichen Literatur der Aufklärung. Einige Beiträge im Almanach *Die Biene aus Krain (Kranjska čbelica, 1830 – 1834, 1848)*, vor allem Prešers Gedichte, sind schon ausschließlich für das ästhetisch gebildete Bürgertum bestimmt. So gibt es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der belehrenden Volksliteratur die kunstvolle Poesie des Dichters FRANCE PREŠEREN (1800 – 1849), dessen Werke ohne literarische Vorgänger und in der äußerst ungünstigen Zeit der absolutistischen Herrschaft Metternichs entstanden sind.

Prešeren war eine ausgeprägt sinnlich-erotische Persönlichkeit; die sozialhistorischen Verhältnisse, in denen er lebte, verstärkten zusätzlich

⁴ Vgl. Alfonz Gspan, *Anton Tomaž Linhart*, in: *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, Maribor 1967, S. 262 – 292; Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 29 – 30.

⁵ Darüber ausführlich Gerhard Giesemann: *Zur Entwicklung des slowenischen Nationaltheaters*, München 1975, S. 22 – 24, 85, 112.

diese dominierende Eigenschaft seiner Psyche. Deshalb ist es nicht verwunderlich, daß die Liebe das zentrale Thema seiner *Poesien* (*Poezije*, 1847) bildet, innerhalb dessen dann direkt und indirekt auch andere Facetten seiner Dichterpersönlichkeit zum Vorschein kommen; es handelt sich dabei um das slowenische Nationalgefühl sowie um das Bewußtsein seiner dichterischen Berufung und des damit verbundenen Auftrags. Für alle drei Erlebnisbereiche der Welt ist jedoch die romantische Dissonanz, ja sogar extreme Disharmonie der Gegensätze charakteristisch; sie wird mehr oder weniger beherrscht oder aber findet ihre Beruhigung in der resignierenden Zustimmung zum realen Leben.

Im Kreis der europäischen Literatur unterscheidet sich die Stellung Prešerens von jener der slowenischen Kunst zur Zeit der Aufklärung. Bei Prešeren, der eine schwer erklärbare Tendenz zu einer Art Nachholbedarf erkennen läßt, finden auf eine spezifische Weise alle Hauptentwicklungsstufen der europäischen Dichtung ihre Verwirklichung: die römische Antike, das Spätmittelalter, die Renaissance, die Aufklärung und auch jüngere Epochen. So lebt Prešerens frühe Dichtung, auch im Geist der Kontinuität des Übergangs, mit der deutschen Literatur, teilweise mit den Aufklärern Hagedorn, Gellert und Gleim, und teilweise mit den Vorromantikern und Romantikern, z. B. Bürger und August Wilhelm Schlegel⁶. Solche Parallelen sind auch in der reiferen Schaffenszeit des Dichters nicht selten. Die slowenische Literaturgeschichte verbindet z. B. den Dichter Ludwig Uhland mit dem Aufbau der Sonette bei Prešeren und mit der Strophen- und Versform seiner lyrisch-epischen Gedichte. Geistig sollen dem slowenischen Dichter durchweg Goethe und Schiller, vor allem der erstere, nahe gestanden haben. Die Dichter und Literaturästheten des deutschen Sprachraums wirkten auf Prešeren jedoch nicht nur durch ihr künstlerisches Schaffen, sondern auch durch ihre Anregungen, die ihn auf die romanischen Literaturen verwiesen. Dazu trugen sowohl die damalige Schulbildung als auch der Literaturkritiker und Ästhet MATIJA ČOP (1797 – 1835) bei. Die römische Klassik und ihre dichterischen Repräsentanten Horaz, Vergil, Ovid, Properz, Tibull und Martial waren deshalb Prešeren nicht fremd, er kannte aber auch, wahrscheinlich aus Übersetzungen von A. W. Schlegel, die italienische, spanische und portugiesische Renaissancedichtung, z.B. Boccaccio, Guarini, Ariosto, Tasso, Camões und besonders Petrarca. Vor allem die Auseinandersetzung mit Petrarca erwies sich bei Prešeren im motivisch-thematischen als auch im formalen Sinn als fruchtbar. *Die Taufe an der Savica* (*Krst pri Savici*,

⁶ Über diese und andere Parallelen Janko Kos: *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970, S. 57 – 264.

1836) und andere Gedichte sind im Zusammenhang mit Dante zu sehen, wobei man bei der "Historie in Versen" Voltaires Tragödie *Zaire* nicht unerwähnt lassen sollte⁷. Besonders einflußreich für Prešerens Wendung zu den südeuropäischen Literaturen waren die ästhetischen Anschauungen A. W. Schlegels, durch die Prešeren, wahrscheinlich über Čops Vermittlung, auf die romanischen Dichtungsformen aufmerksam wurde. Das italienische Sonett und der Sonettenkranz mit Akrostichon, die italienische Stanze und Terzine, dem Ursprung nach aus dem Mittelalter und der Renaissance herrührend, sowie die spanischen Formen der Assonanz, Glosse und der annähernd gleichzeitigen Romanze bilden die mediterrane Komponente in der Formstruktur der Kunstdichtung Prešerens.

Wenn sich bei den Slowenen die Affinität zur österreichischen und deutschen Literatur und zur Literatur der romanischen Völker bisher zumeist getrennt zeigte, trafen bei Prešeren beide Geisteswelten zusammen und vereinten sich bei aller Eigenwüchsigkeit des slowenischen Dichters in besonderer Übereinstimmung, in einer Synthese, die die europäische ästhetische Dimension von Prešerens Dichtung ausmacht. Seine Verbindungen zur englischen Dichtung, zu Byron, wie auch zur slawischen Romantik, zu Jan Kollár und Adam Mickiewicz, sind von sekundärer Bedeutung.

Wie in den anderen europäischen Literaturen, auch den slawischen, kam es bei den Slowenen nach dem Jahre 1848 gleichzeitig mit neuen Tendenzen in der Kunst zu einer Umwertung der literarischen Gattungen. In den Vordergrund trat die programmatische Forderung nach der Erzählprosa, die auch der Besonderheit der slowenischen Literaturentwicklung entsprach, hatte sich doch bis zur Märzrevolution vor allem die Lyrik, teilweise auch die Dramatik, entwickelt. Die Forderung, die Fran Levstik aufstellte, löste nun den Aufschwung der Prosa aus, die thematisch an episch-folkloristische sowie an historische, nationale und teilweise schon moderne soziale Stoffe gebunden war. So kann man bei den Slowenen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts alle Formen der Kunstprosa, von der Skizze bis zum Feuilleton, der Novelle und dem Roman, finden. In der zweiten, niedrigeren Schicht der Literatur, in ihrem trivialen Bereich, war jedoch zu dieser Zeit die am meisten verbreitete Prosaform die Erzählung; angesichts des schlichten Inhalts, der moralischen Belehrung, der nationalen Idee und ihrer fabulativen Anziehungskraft erreichte sie ein starkes Echo unter den Lesern.

⁷ Janko Kos, *Motivi Prešernovega 'Krsta pri Savici' in evropska literatura*, in: *Slavistična revija*, Ljubljana 1980, 2, S. 130.

Die Entwicklungsrichtung der Kunstprosa definierte der Dichter, Erzähler und Literaturkritiker FRAN LEVSTIK (1831 – 1887). Sein literarisches Programm erstellte er derart, daß er eine retrograde Ausrichtung der slowenischen Literatur verursachte. Er vertrat nämlich jenen Literaturbegriff, der sich bei den Slowenen schon während der Aufklärung entwickelt hatte, in dem der volksbewußte Bauer als Hauptmaßstab der Wortkunst galt. Als Vorbild der Erzählprosa dienen Levstik zum einen die belehrende und unterhaltende Volkserzählung, die man bei den Slowenen zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach dem Beispiel des deutschen Jugendschriftstellers Christoph Schmid pflegte, zum anderen jedoch der englische Schriftsteller des aufklärerischen Sentimentalismus, Oliver Goldsmith, und dessen Roman *The Vicar of Wakefield* (1766). Außer auf die griechische und römische Klassik stützte sich Levstik – bezeichnend sowohl für seine Person als auch seine Zeit – auf die ästhetischen Kunstanschauungen Lessings und Herders; so blieb wohl in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts für die slowenischen Literaturschaffenden die deutsche Literatur der bedeutendste Kommunikationsbereich. Spuren moralisch-belehrender Literatur à la Ch. Schmid entdeckt man sogar in den frühen Werken von JOSIP JURČIČ (1844 – 1881). In Jurčič' reiferer Zeit gibt es diese Spuren nicht mehr, einige zentrale Erzählungen des Schriftstellers wie auch der erste slowenische Roman *Der zehnte Bruder* (*Deseti brat*, 1866) und die Erzählung *Der Nachbarssohn* (*Sosedov sin*, 1868) blieben jedoch noch immer im Bereich der aufklärerischen Mentalität. Neben der deutschen Literatur beeinflussten besonders motivische, teilweise sogar ideelle Anregungen des schon erwähnten Romans von Goldsmith auch das erzählerische Werk JOSIP STRITARs (1836 – 1923). Zu den deutschen und englischen Motivationen beim Entstehen der slowenischen Kunstprosa gesellte sich bald auch die romanische Wortkunst. Diesmal handelte es sich nicht um die italienische Literatur, die nach Prešeren fast gänzlich aus dem geistigen Umfeld der slowenischen Literaturschaffenden verschwand, sondern um französische Schriftsteller. Zuerst trifft man auf die Form des Romans, der zu dieser Zeit schon zur Tradition der europäischen Literaturen zählte, für die slowenische Wortkunst jedoch im Rahmen ihres retrograden Stils eine neue Entwicklungsstufe darstellte. Die Literaturgeschichte stellt nämlich Rousseaus Werk *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) und seinen vorromantischen Sentimentalismus mit Stritar's Romanen *Zorin* (*Zorin*, 1870) und *Der Herr von Mirodol* (*Gospod Mirodolski*, 1876) in einen engeren Zusammenhang. Die kontextuelle Offenheit dieser beiden Romane wie auch einiger anderer Erzählungen von Stritar und Jurčič verweist zugleich auf die Spitzen-

werke der deutschen Vorromantik, besonders auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796)⁸.

In der europäischen Romantik findet man für die Entstehung der slowenischen Erzählprosa verhältnismäßig wenig Orientierungspunkte. Herausragend ist in dieser Hinsicht Walter Scott. Nicht nur sein Roman *The Antiquary* (1816), sondern auch einige seiner umfangreicheren Werke werden gewöhnlich in Verbindung mit Jurčič' und Tavčars historischer Prosa erwähnt. Durch vergleichende Untersuchungen der offensichtlichsten Parallelen konnten besonders bei Jurčič bedeutende Erkenntnisse gewonnen werden. Jurčič behielt nämlich die vorromantischen und aufklärerischen Elemente der historischen Erzählkunst Scotts in der Regel bei, schloß aber ihre romantische Anlage aus⁹. Eine größere Nähe zu den zeitgenössischen Strömungen zeigt die slowenische Prosa im Bereich der Spät- und Postromantik, am stärksten wieder zu jener aus dem deutschen Raum. Ohne Jeremias Gotthelf, den Klassiker der Dorfprosa, der teilweise mythisch archaisch und christlich belehrend, teilweise jedoch schon ohne Illusionen die moderne Realität des einfachen Menschen artikuliert, vor allem aber ohne Berthold Auerbach und dessen Bauernprosa mit liberaler und demokratischer Tendenz, die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843 – 1854), sind die Erzählungen aus dem ländlichen, bäuerlichen Leben, wie sie IVAN TAVČAR (1851 – 1923) und JANKO KERSNIK (1852 – 1897) schrieben, nicht vorstellbar. Die Prosa Auerbachs ist vorher schon in der sonst eigenwilligen Novellistik Simon Jenkos zu spüren. Einen bemerkenswerten Anteil bei Tavčars historischen Erzählungen haben zwei ältere Zeitgenossen des slowenischen Schriftstellers mit ihrer Spätromantik und ihren liberaldemokratischen Anschauungen: Conrad Ferdinand Meyer, Autor historischer Erzählungen aus der Hochrenaissance und aus den Glaubenskriegen, der sich besonders mit dem Motiv des ethischen Bewußtseins und der nichtethischen Macht befaßte, und Theodor Storm, Verfasser lyrisch stimmungsvoller und dramatischer Geschichten von menschlichen Leidenschaften und vom Kampf des Menschen gegen die dämonischen Naturkräfte sowie gegen das vorbestimmte Schicksal, ohne die christlich-erlösende Hoffnung des Jenseits. Storms archaisierte Chronikerzählung *Renate* (1878) vergleicht man oft mit Tavčars *Chronik von Visoko* (*Visoška kronika*, 1919). In den europäischen Kontext der slowenischen Erzählprosa müßte man zumindest noch einige bedeutendere deutsche Schriftsteller einreihen, z. B. Paul Heyse, den Erben klassizistisch romantischer Tradition und Gegner der realistischen Kunst, be-

⁸ Vgl. Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 124 – 125.

⁹ Ebd., S. 130.

sonders in Verbindung mit Jurčič' Roman *Die schöne Vida* (*Lepa Vida*, 1877). Doch in erster Linie muß man die Gedanken zur Ästhetik der deutschen postromantischen Theoretiker Ernst Kleinpaul und Rudolf Gottschall erwähnen, auf die sich alle Generationen der slowenischen Dichter und Schriftsteller bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, und einige noch später, bezogen. Durch vereinzelte, mehr oder weniger abstrakte Parallelen mit der dänischen Literatur (die märchenhaften Novellen Hans Christian Andersens – Levstik) oder mit der französischen postromantischen Prosa (George Sands Roman *Valentine* und Jurčič' *Lepa Vida* sowie die *Kameliendame* von Alexandre Dumas dem Jüngeren und Stritars *Zorin*) wird das Bild slowenischer Erzählprosa und ihrer vorherrschenden ästhetischen Ausrichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht wesentlich verändert¹⁰.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die stilistisch retrograde Ausrichtung der slowenischen Erzählprosa in dieser Zeit mehrere und verschiedene Abstufungen hinsichtlich der europäischen Literaturentwicklung aufweist, und zwar vom Verweilen bei der Aufklärung des vorhergehenden Jahrhunderts, beim vorromantischen Sentimentalismus und der Romantik bis hin zu den zeitlich nahesten Verbindungen der slowenischen Prosa mit der Spät- oder Postromantik. Der allgemeinen Literaturentwicklung am nächsten ist das Werk JANKO KERSNIKS; bei ihm kann man schon von einer annähernden stilistischen Übereinstimmung der slowenischen und europäischen Literatur dieser Zeit sprechen. Die Anschlußstelle zu Europa ist bei Kersnik die zeitgenössische russische Literatur, die, wenn man es so sagen kann, als vierte große Literatur bei den Slowenen zum ersten Mal eine führende Rolle übernimmt. Mindestens in zwei Novellen aus Kersniks *Skizzen aus dem bäuerlichen Leben* (*Kmetske slike*, 1882 – 1891) ist die Anregung durch die realistischen *Aufzeichnungen eines Jägers* (1852) von Ivan S. Turgenev unbestritten, während man Kersniks Roman aus dem Bürgertum *Roschlin und Werjanko* (*Rošlin in Vrjanko*, 1899) mit dem russischen Roman *Väter und Söhne* (1862) vergleichen könnte. Hier zeigt Kersnik den Menschen schon als Teil des gesellschaftlichen und politischen Geschehens im historischen Zusammenhang, der den Menschen und seine Subjektivität bedingt, gleichzeitig stellt er ihn aber als biopsychisch bestimmtes Wesen dar¹¹. In diesem Sinne könnte man die erwähnten Prosawerke Kersniks stilistisch als Frührealismus bezeichnen.

¹⁰ Ebd., S. 105 – 109, 120, 130 – 132.

¹¹ Ebd., S. 109 – 111, 122 – 123.

Gleichzeitig mit dem intensiven Bemühen um die Schaffung einer Erzählprosa nach 1848 zeigte sich bei den Slowenen, ähnlich wie anderswo in Europa, z. B. bei den Franzosen, dem "Jungen Deutschland" oder der "naturalistischen" Strömung in der russischen Literatur, ein Unbehagen gegenüber der subjektiven lyrischen Aussage. Es bildete sich etwas später aus und in anderer, spezifisch slowenischer Form, aber im wesentlichen genau so wie bei den weiter entwickelten Literaturen. Diese der Lyrik wenig zugetane Tendenz, die im Zusammenhang mit dem damaligen gesellschaftspolitischen Geschehen zu sehen ist, verdrängte die lyrische Dichtung nicht, obwohl sie sie stark beeinflusste¹². Und so gibt es innerhalb der slowenischen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Lyrik, die teilweise aus der Tradition Prešerens wächst, sich jedoch größtenteils von ihr entfernt.

Die Andersartigkeit zeigt sich schon bei Levstik und seinen *Gedichten* (*Pesmi*, 1854), die in der slowenischen Literatur den Beginn der Erlebnisdichtung beziehungsweise vorromantischen Lyrik, derjenigen von Goethe und Schiller ähnlich, bedeuten. Beide, Goethe und Schiller, sowie auch Bürger übten in gewissem Sinne auch auf Levstiks Balladendichtung ihren Einfluß aus. Sonst kannte der slowenische Dichter, ähnlich wie Stritar, die slawische romantische Dichtung eines Kollár, Mickiewicz, Puškin und Lermontov, dazu Byron, und zugleich waren ihm auch die deutschen Spätromantiker August Platen, Friedrich Rückert, Adalbert Chamisso und Ludwig Uhland bekannt. Ein neuer Name, den man bei Levstik, Stritar und ihren Zeitgenossen antrifft, den jedoch Prešeren nicht gekannt hat, ist Heinrich Heine, dessen Anwesenheit in der slowenischen Dichtkunst für die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, bis zur Moderne und noch weiter, bezeugt ist¹³. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht war SIMON GREGORČIČ (1844 – 1906), der mit seiner melodösen, rhetorisch wirkungsvollen Poesie Stritar ähnlich war, während er sich stilistisch an die Vorromantik Schillers, teilweise an die spätere Romantik, und ideell an Schopenhauers Philosophie des Pessimismus, indirekt jedoch auch an Rousseau anlehnte.

Eine neue, Prešeren in mancher Hinsicht entgegengesetzte Struktur in der Lyrik entwickelte am konsequentesten SIMON JENKO (1835 – 1869). Sein Band *Gedichte* (*Pesmi*, 1865) brachte die eindeutige Tendenz

¹² France Bernik, *Položaj slovenske lirike v obdobju realizma*, in: *Jezik in slovstvo* 1961/62, 7, S. 10 – 13; ders., *Lirika Simona Jenka*, Ljubljana 1962, S. 63 – 73.

¹³ Anton Ocvirk, *Levstikov duševni obraz*, in: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo* I, Ljubljana 1978, S. 37 – 64, 111 – 184; Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 91 – 94.

zur Überwindung des romantischen Gefühls- und Erlebnismodells in allen Motivkreisen hervor, in der Heimatdichtung, den reflexiven Gedichten, der Naturlyrik, vor allem aber in der Liebeslyrik, auf deren Gebiet dem Dichter – wegen der ähnlichen ideellen Entwicklung – die desillusionistische Poesie Heines nahesteht¹⁴. Die Entwicklung zu einer sachlicheren Lebensauffassung zeigte sich schließlich auch in Jenkos lyrischem Stil, der Dichter bemühte sich, vom figurativen Ausdruck zu einer konkreteren, schmucklosen Sprache zu gelangen, und verwendete, beeinflusst von der Volksdichtung, anstatt der für Prešeren charakteristischen anspruchsvollen romanischen Gedichtformen größtenteils einfache Strophen- und Versformen.

Wie bei Jenko ist auch bei ANTON AŠKERC (1856 – 1912) die Wendung zum Realismus, die er in der epischen Dichtung zu verwirklichen suchte, erkennbar. Die europäischen Parallelen zu seiner frühen Poesie reichen noch in die Vorromantik, zu Bürger, Goethe und Schiller, jedoch schon seine erste und ästhetisch reifste Sammlung *Balladen und Romanzen (Balade in romance, 1890)* zeigt Aškerc' Kenntnis der slawischen Romantik – Mickiewicz, Puškin und Lermontov –, aber auch der romantischen und postromantischen deutschen Dichter: Lenau, Platen, Rückert, Chamisso und vor allem Heine. Die Stoffe für seine Balladen und Romanzen nahm Aškerc sowohl aus der Volksüberlieferung als auch aus der Geschichte und dem zeitgenössischen Leben, in der Regel mit der Absicht, damit eine liberale, national erbauliche oder sozialkritische Botschaft zu veranschaulichen. Wie weit Aškerc in der Entwicklung des Epochenstils gekommen ist, beweisen auch die Feststellungen der vergleichenden Literaturwissenschaft bezüglich seiner Verbindungen zu der Poesie Nikolaj A. Nekrasovs, des Hauptrepräsentanten des sogenannten kritischen Realismus in der russischen Poesie¹⁵.

Quantitativ und ästhetisch am schwächsten vertreten war zu dieser Zeit in der slowenischen Literatur die Dramatik. Wenn man Volkslustspiele und Vaudevilles beziehungsweise Gesangspossen sowie Übersetzungen deutscher und französischer Originaltexte, die durch ihre erzieherische oder unterhaltende Tendenz gekennzeichnet werden, außer Acht läßt, verbleiben nur wenige Dramen mit einer ideellen Botschaft und noch weniger mit einer aktuellen sozialen Thematik. Erwähnenswert sind eigentlich nur zwei historische Tragödien: *Tugomer (Tugomer, 1876)* von

¹⁴ France Bernik, *Simon Jenko in Heinrich Heine*, in: *Slavistična revija*, Ljubljana 1979, 27, S. 381 – 391. Vgl. auch ders., *Heinrich Heine und die slowenische Literatur*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Heidelberg 1990, L, S. 184 – 194.

¹⁵ Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 142 – 145.

Jurčič und Levstik – von der Literaturwissenschaft neben Shakespeare in den Kontext der deutschen Vorromantik, Goethes und Schillers, einge-reiht – und Jurčič' *Veronika aus Desenice* (*Veronika Deseniška*, 1886), deren Berührungspunkte mit der europäischen Dramatik jedoch noch weiter zurückreichen, zum Klassizismus mit Lessings bürgerlicher Tragö-die *Emilia Galotti* (1772) beziehungsweise zur Aufklärung und Vorro-mantik mit Schillers Dramen *Die Räuber* (1781) und *Kabale und Liebe* (1784)¹⁶.

Das Ende des 19. Jahrhunderts, als sich in den europäischen Literatu-ren ein bedeutender Umbruch vollzog, ist in der slowenischen Literatur durch eine Reihe spezifischer Eigenschaften gekennzeichnet, von denen wenigstens eine besonders erwähnt werden soll: diejenige nämlich, die ihre stilistische Entwicklung beziehungsweise Unterentwicklung betrifft. Es ist offensichtlich, daß die slowenische Erzählprosa nach dem Jahre 1848 – stilistisch in die Vergangenheit gerichtet, vor allem zur Aufklä-rung und Vorromantik, teilweise zur Postromantik – den Realismus als historisch bedingte Kunstrichtung nicht entwickelt, sondern sich ihm mit Kersnik bloß angenähert hat. Ähnliches ist für die epische und lyrische Dichtung festzustellen, wo hinsichtlich des Realismus noch am weitesten Aškerc und in der Lyrik Jenko kamen, die übrige Dichtung jedoch entwe-der der Aufklärung und besonders der Vorromantik verhaftet blieb oder sich der Spätromantik annäherte, während man in der slowenischen Dra-matik dieser Zeit nicht einmal Ansätze der realistischen Kunst entdecken kann. Die Erklärung für diese Sachlage liegt darin, daß die slowenische Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht in dem Maße sozial aufgebaut und ideologisch differenziert war, daß sie eine dringende Herausforderung für die Literatur dargestellt hätte. Die slowe-nische Literatur konnte deshalb zu dieser Zeit keine derartig globale Analyse der gesellschaftlichen Realität durchführen, wie es der europäi-sche Realismus und Naturalismus taten; erst die slowenische Moderne übernahm rückwirkend die gesellschaftskritische Funktion der realisti-schen Kunst. Diese Tatsache beeinflusste in der slowenischen Literatur am Ende des vorigen Jahrhunderts die Kräfteverhältnisse im Konflikt der modernen Strömungen mit der traditionellen Literatur derart, daß sich in diesem Konflikt und in der darauffolgenden Epoche realistische, also nicht einmal moderne Kunsttendenzen verstärkten.

Die Generation junger slowenischer Literaten kam in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Wien, wo die Mehrheit dieser Dichter und Schriftsteller studierte, mit den neuen Kunstrichtungen des

¹⁶ Ebd., S. 136 – 140.

Naturalismus, der Dekadenz, des Impressionismus, der Neuromantik bis hin zum Symbolismus in Kontakt. In Wien informierten sie sich durch Zeitungen und Zeitschriften über das zeitgenössische Literaturgeschehen. Die slowenischen Literaturschaffenden lernten auf diese Art nicht nur die Wiener Moderne – mit Hermann Bahr an der Spitze – und die Berliner Moderne, sondern auch die zeitgenössische Literatur anderer Völker kennen. Die Kulturzentren Wien, München und Berlin vermittelten nämlich der Öffentlichkeit außer der etablierten klassischen Kunst gleichzeitig auch die neuesten Bemühungen anderer westeuropäischer Literaturen in Form von Informationen, Originalwerken oder durch Übersetzungen¹⁷.

Von den vier Dichtern der slowenischen Moderne blieb DRAGOTIN KETTE (1876 – 1899) der Tradition am stärksten verbunden, was sich nicht nur in seiner Affinität zu Prešeren und zum Sonett als Gedichtform, sondern auch in der Struktur seiner subjektiven Poesie zeigt. Die ästhetische Bildung Kettes umfaßte die deutsche Vorromantik, Goethe, die slawischen Romantiker und Heine. Kaum bemerkbar sind bei ihm Einflüsse zeitgenössischer französischsprachiger Dichter, z. B. Paul Verlaines oder Maurice Maeterlincks, also kann man in Verbindung mit Kette noch nicht von Dekadenz und Symbolismus sprechen. In seiner Dichtung dominieren postromantische Ideen und der Gefühlsausdruck. JOSIP MURN (1879 – 1901) verbindet mit Kette die Form des Bildgedichts und die Kenntnis der europäischen Vor-, Hoch- und Spätromantik, auch der slawischen, die Murn nicht nur nachahmte, sondern auch auf ihm eigentümliche Weise radikalisierte. Dadurch entfernte er sich von Kette und näherte sich durch seinen gefühls- und stimmungsbetonten Impressionismus der Neuromantik. Seine Kontakte mit der französischen Dekadenz oder dem französisch-belgischen Symbolismus, mit Verlaine oder Maeterlinck, waren aber dennoch nicht so stark, daß man sie als Beeinflussung oder Vorbild bezeichnen könnte. Auch die Dekadenz fand sowohl bei Murn als auch bei Kette wegen ihrer traditionellen Weltanschauung und der christlichen Sichtweise ethischer Grundsätze keinen Anklang¹⁸. Obwohl noch in der Romantik und Postromantik, besonders bei Heine, verankert, befaßte sich IVAN CANKAR (1876 – 1918) in einigen Gedichten des Zyklus *Wiener Abende* (*Dunajski večeri*, 1899), vielleicht beeinflusst durch seinen deutschen Zeitgenossen Richard Dehmel, für die slowenischen literarischen

¹⁷ Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, S. 13 – 171.

¹⁸ Ähnlich Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 146 – 153.

Verhältnisse wagemutig mit dem Bereich der sinnlichen Erotik¹⁹. Am deutlichsten näherte sich den modernen lyrischen Strömungen OTON ŽUPANČIČ (1878 – 1949), der wichtigste Dichter der slowenischen Moderne, Autor mehrerer Lyriksammlungen, angefangen mit der Sammlung *Der berauschte Becher* (*Čaša opojnosti*, 1899) bis zum Band *Die jungen Wege* (*Mlada pota*, 1920) und *Immergrün unter dem Schnee* (*Zimzelen pod snegom*, 1945). Župančič war, zumindest am Anfang, noch stark Prešeren, der Spät- und Postromantik, besonders Heine und dessen Ironie, Sarkasmus und Blasphemie verbunden. Die Anregungen durch Charles Baudelaire und Paul Verlaine blieben eher oberflächlich, auf den Versbau, Stilismen und Einzelmotive begrenzt. Mehr Parallelen ließen sich nur zur epigonalen österreichischen und deutschen Dichtung der Dekadenz entdecken. Später überwog bei Župančič immer mehr der Vitalismus der Neuromantik, die überhaupt zur zentralen literarischen Richtung des Dichters wurde. Neben Dehmel ist in seiner Dichtung auch Nietzsches Idee des Willens zur Macht vorhanden, besonders sichtbar in der Kritik des Christentums. Bald wurde sie allerdings durch den schöpferischen Antrieb des Vitalismus von Bergson abgelöst; die äußeren Anstöße des belgisch-französischen Dichters Émile Verhaeren sowie diejenigen Walt Whitmans wurden von Župančič derart apperzipiert bzw. bewußt übernommen, daß er sie im Sinne einer nationalen oder sozial-moralischen Idee umgestaltete. Die dekadenten Elemente verschwanden mit den Jahren vollständig aus seiner Dichtung, im Bereich der vorherrschenden Neuromantik erschienen jedoch spärliche Ansätze des wahren, metaphysisch begründeten Symbolismus²⁰.

Die verhaltene Persönlichkeit ALOJZ GRADNIKs (1882 – 1967) rückte viel mehr als seine älteren Zeitgenossen der slowenischen Moderne von der Dekadenz, Neuromantik und dem Symbolismus ab, obwohl zu den Vorgängern und Schöpfern der damaligen europäischen Dichtung, die auf Gradnik einen Einfluß ausübten, Baudelaire, Verlaine und Gabriele D'Annunzio zu zählen sind. Nach Prešeren war Gradnik als erster wieder enger mit der klassischen italienischen Dichtung von der Renaissance – Dante und Michelangelo Buonarroti – bis zum Vorromantiker Ugo Fos-

¹⁹ Ebd., S. 154. Vgl. auch Bernik, *Heinrich Heine und die slowenische Literatur*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Heidelberg 1990, L, S. 197 – 200.

²⁰ In Betracht sind folgende Abhandlungen zu nehmen: Joža Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva V*, Ljubljana 1964, S. 152 – 180; Bernik, *Mladi Župančič med tradicijo in moderno*, in: *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana 1980, S. 434 – 452; Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 154 – 155, 192 – 197.

colo verbunden. Man schreibt ihm zu, als stilistisch konservativer Dichter innerhalb der slowenischen Moderne am konsequentesten und gleichzeitig auch auf sehr individuelle Weise das Modell der postromantischen Kunst erneuert zu haben²¹.

Während die Anwesenheit französischer Dichtung in der Lyrik der slowenischen Moderne mehr oder weniger eine Vermutung bleibt, sind Parallelen zwischen der französischen Literatur und der slowenischen naturalistischen Prosa höchst wahrscheinlich. So betrachtet die slowenische vergleichende Literaturgeschichte Govekars Roman *Im Blut* (*V krvi*, 1896) und Kraighers *Kontrolleur Škrobar* (*Kontrolor Škrobar*, 1914) sowie den Dekadenzroman Izidor Cankars *Vom Wege* (*S poti*, 1913) im Zusammenhang mit den Hauptwerken des französischen Naturalismus, mit Zolas Romanen *L'Assommoir* (1877) und *Nana* (1879), Maupassants *Bel Ami* (1885) und Huysmans' *A Rebours* (1884). Letzterem werden auch Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* (1890/91) und Annunzios Werk *L'Innocente* (1892) hinzugefügt²². Natürlich sind für die slowenische naturalistische und dekadente Prosa auch gewisse Eigenheiten bezeichnend, so daß die slowenischen Werke durch eine andere Form der stilistischen Ausdrucksweise von den zitierten Meisterwerken der Erzählkunst abweichen. Govekar z. B. konnte die naturalistische Idee von der dreifachen Bedingtheit des Menschen nicht ausführen, da er sie nicht akzeptierte und sie demnach nicht in den Entwurf des Romans einband, Kraigher unterwarf die Sinnlichkeit seiner Helden mehr der nationalen Ideologie als der sozial-biologischen Bedingtheit, und Izidor Cankar lockerte die im Roman spürbare dekadente Atmosphäre durch seinen katholisch-sozialen Moralismus auf.

An Zola und Maupassant ist auch bei der Analyse der Romane Ivan Cankars zu denken. Bei seinem Roman *Die Fremden* (*Tujci*, 1901) kann man an Zolas *L'Œuvre* (1886) nicht vorbei, beim Roman *Am Steilweg* (*Na klancu*, 1902) erkennen wir motivische Ähnlichkeiten mit dem schon erwähnten *L'Assommoir*, bei *Frau Judith* (*Gospa Judit*, 1904) werden als ferne Parallelen sowohl Zola als auch Maupassant angeführt, allerdings ohne daß der eventuelle Einfluß ihrer Erzählungen auf den slowenischen Schriftsteller empirisch nachgewiesen werden könnte. Auch der Naturalismus in Cankars *Haus der Barmherzigkeit* (*Hiša Marije Pomočnice*, 1904) wird mit Zola erklärt. Kurz gesagt, die französische naturalistische Prosa ist jene europäische Komponente, die den Horizont der slowenischen Moderne stark prägte, nicht nur überhaupt als die bedeutendste

²¹ Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 197 – 199.

²² Ebd., S. 156 – 162.

romanische Literatur dieser Epoche im slowenischen Raum an Stelle der italienischen, die sich zu jener Zeit zur Gänze zurückgezogen hatte, sondern gerade in Cankars Romanen ist die französische literarische Anwesenheit am augenscheinlichsten. Zu bemerken ist ebenfalls Cankars Interesse für den naturalistisch-dekadenten Roman *Niels Lyhne* (1880) des dänischen Schriftstellers Jens Peter Jacobsen, was nicht ohne Spuren in *Tujci*, in den Romanen *Das Kreuz auf dem Berge* (*Križ na gori*, 1904) und *Frau Judith*, sowie in den Romanen *Das neue Leben* (*Novo življenje*, 1908) und *Milan und Milena* (*Milan in Milena*, 1913) blieb. Cankar ahmte nirgends bewußt den Roman Jacobsens nach, ebenso nicht dessen dekadente Motivik und impressionistisches Schreiben. In den erwähnten Romanen findet man bei Cankars Helden zwar einige Elemente der Dekadenz, und der Stil ist oft impressionistisch, die Erzählstruktur der slowenischen Romane ist jedoch originell, aufgebaut als zyklische Wiederholung der Ereignisse, was besonders für das Thema der Sehnsucht gilt. Cankar artikulierte die Sehnsucht auf selbständige Weise, im Sinne der neuromantischen Subjektivität, indem sie derselbe Held in verschiedenen Momenten und in verschiedenen Situationen zum Ausdruck bringt oder indem diese Sehnsucht gleichzeitig von mehreren Helden geäußert wird. Die Sehnsucht ist überhaupt eine der wesentlichsten Eigenschaften der Helden Cankars und ihrer Geisteswelt, auch in den Romanen mit vorherrschend gesellschaftspolitischer Thematik, z. B. im Werk *Der Idealist* (*Martin Kačur*, 1906). Angesichts dieser Besonderheit der Helden treten die äußerlichen Literaturquellen stark in den Hintergrund. Trotzdem erwähnt die vergleichende Literaturgeschichte beim naturalistisch-dekadenten *Haus der Barmherzigkeit* auch Gerhart Hauptmann, bei *Nina* (*Nina*, 1906) die Dostoevskij-Novelle *Die Sanfte* (Krotkaja, 1876) und ihre monologe Erzählstruktur, sowie angesichts des Motivs des "Buckligen" in *Das neue Leben* ein ähnliches Motiv in Wildes Roman über Dorian Gray²³. Obwohl die Komparatistik diese und andere Parallelen als Einflüsse auf Cankar nicht unwidersprochen nachweisen konnte, verwies sie mit ihnen doch auf die psychologisch-realistischen und naturalistischen Grundlagen seiner Romane, auf ihre einzelnen dekadenten Elemente, auf die impressionistische Erzähltechnik und auf das Modell des eigenartigen, allegorischen Symbolismus in seinen Werken.

²³ Ebd., S. 163 – 172. Vgl. Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, S. 149 – 171; Bemik, *Tipologija Cankarjeve proze*, Ljubljana 1983, S. 107 – 391.

Das Spezifikum der Kunst Ivan Cankars ist die Kurzprosa und die mittellange Prosa²⁴. Schon frühzeitig übertrug Cankar in seinen Skizzen die Dorf- oder Geschichtsthematik in den Bereich der gebildeten, kleinbürgerlichen und bürgerlichen Welt. Zu einer ähnlichen Übertragung kam es auch in den Novellen und Erzählungen. Zunächst sind für diese Prosa der impressionistische Stil sowie die neuromantischen oder dekadenten Motive bezeichnend, nach 1910 werden dekadente und neuromantische Motive jedoch spürbar seltener. Statt des impressionistischen Stils setzt sich immer mehr der expressionistische Schaffensvorgang durch. Auch die Thematik wird symbolistisch, die Symbole werden parallel verbunden, teilweise sogar in die Nähe der metaphysischen Transzendenz gerückt. Begriffe oder Gleichnisse aus der katholischen Liturgie werden von Cankar nicht selten abgeändert und für nichtkirchliche, laikale Absichten verwendet. Wie in den Romanen bilden der psychologische Realismus und Naturalismus auch die Grundlage der kurzen und mittellangen Prosa Cankars. Neben Maupassant hatten hier vor allem russische Schriftsteller eine gewisse Wirkung, so Gogol' mit seiner Satire und Groteske, Dostoevskij vor allem mit seinem Roman *Schuld und Sühne* (1866) sowie Tolstoj mit dem Roman *Der Tod des Ivan Il'ič* (1886) und mit der Erzählung *Die Kreuzersonate* (1889). Bei Cankar findet man zu diesen zitierten Werken parallele, jedoch selbständig artikuliert ethische Themen vor, z. B. Sünde, Gewissen, Reue, Sühne, Strafe und Erlösung. Eine viel kleinere Rolle als die russischen Schriftsteller spielt in Cankars Kurz- und mittellanger Prosa Jacobsen. Aus dem deutschen Sprachbereich verweist die vergleichende Literaturgeschichte auf mögliche Verbindungen mit Peter Altenberg, dem führenden österreichischen impressionistischen Erzähler, sowie auf den Einfluß Nietzsches, des am Ende des Jahrhunderts bedeutendsten deutschen Denkers und Lyrikers, Philosophen des Vitalismus, Immoralismus und des Willens zur Macht. Erwähnt wird vor allem sein poetisches Werk *Also sprach Zarathustra* (1883 – 1891). Auch Cankars Skizzen und mittellange Prosa von den *Vignetten* (*Vinjete*, 1899) bis zu den *Traumbildern* (*Podobe iz sanj*, 1917) stellen ähnlich wie seine Romane eine heterogene Synthese von psychologischem und ethischem Realismus, von Naturalismus, Dekadenz, Neuromantik und nicht zuletzt spezifischem Symbolismus dar.

Die Tradition hat in Cankars Dramatik eine noch stärkere Bedeutung als in seiner Prosa, zunächst wegen der Entwicklung der slowenischen Gesellschaft um die Jahrhundertwende, die durch eine größere soziale und

²⁴ Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 173 – 180. Vgl. auch Bernik, *Tipologija Cankarjeve proze*, Ljubljana 1983, S. 13 – 104, 107 – 475.

ideelle Differenzierung eine einladendere Herausforderung für die Kunst wurde, und weiterhin wegen der Anstöße der europäischen realistischen und naturalistischen Dramatik. Diese Einflüsse sind schon bei den slowenischen Naturalisten, Cankars Vorgängern, und auf eine besondere Weise auch bei Cankar selbst sichtbar. Ähnlich wie seine Prosa sind seine Dramen stilistisch vielseitig, ihre thematischen und ideellen Spezifika sind jedoch aus der selbständigen Rezeption einiger europäischer, vor allem der jetzt stark dominierenden nordischen Dramatiker durch den Autor ersichtlich. Bei *Jakob Ruda* (*Jakob Ruda*, 1901) erinnert z. B. die gedrängte analytische Bühnentechnik an Henrik Ibsen. Ein starker Einfluß Ibsens ist im Drama *Zum Wohle des Volkes* (*Za narodov blagor*, 1901) sichtbar, außerdem sind Motivverbindungen zu Gogol's *Revizor* (1836) und sogar zur französischen comédie de mœurs (Eugène Scribe) bemerkbar. Im *König auf Betajnova* (*Kralj na Betajnovi*, 1902) sind Anklänge an Shakespeare zu entdecken, der Hauptheld ist eine Personifizierung von Nietzsches Willen zur Macht und zugleich gebunden durch christliche Ethik, ähnlich wie die Helden bei Dostoevskij oder Tolstoj. Der eindeutige Einfluß Ibsens ist im Aufbau und in der dramatischen Gestaltung der Konfliktsituationen sichtbar, Cankar tendiert jedoch auch hier von realistisch entworfenen Figuren, die gegen die Gesellschaft kämpfen, zum romantischen Subjektivismus. Die Farce *Ärgernis im St. Florianital* (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, 1908) behandelt das neuromantische Thema der Gegensätzlichkeit zwischen dem Künstler und der bürgerlichen Realität; sie weist in der Motivik einige Ähnlichkeiten mit Gogol's *Revizor* auf, ihre poetische Sprache erinnert jedoch an Shakespeares *Romeo und Julia*. Im Umfeld Ibsens und seines Dramas *Der Volksfeind* (1906) stehen Cankars *Knechte* (*Hlapci*, 1910), doch sind die Spezifika dieses zentralen Dramas des slowenischen Schriftstellers wieder augenfälliger als ein eventueller Zusammenhang mit dem nordischen Dramatiker. Der Hauptheld in *Hlapci* bleibt nämlich nicht bis zum Ende beharrlich nonkonformistisch, worin er wiederum der Hauptperson in einem anderen Drama Ibsens, *Rosmersholm* (1886), ähnelt, bei Cankar klingt der Schluß des Dramas im neuromantischen Sinne aus. Der Protagonist befreit sich aus der gesellschaftlichen Konfliktsituation, und es zeigt sich sein Bestreben nach der reinen, autonomen, von der gesellschaftlichen Realität abgerückten Subjektivität. Eine dekadente Stimmung, die jedoch die ethisch-ästhetische Übereinstimmung des Geschehens noch nicht zerstört und auch nicht in den reinen Ästhetizismus und Amoralismus verfällt, zeigt am deutlichsten das Drama *Die schöne Vida* (*Lepa Vida*, 1912). Obwohl naturalistisch entworfen, reiht es sich mit seiner Traumwelt und dem Schn-

suchtsthema in die ausgeprägte neuromantische Kunst der Moderne ein, abgesehen davon, daß die Vision vor dem Tode eines der Protagonisten ihren Ursprung vermutlich in Hauptmanns naturalistischem Spiel *Hanneles Himmelfahrt* (1893) hat²⁵.

Eine starke stilistische Buntheit zeigt auch Župančič' *Veronika aus Desenice* (*Veronika Deseniška*, 1924); sie reicht teilweise in den vorromantischen Klassizismus, zur deutschen bürgerlichen Tragödie Schillers und Goethes, mit dem Motiv zweier Liebender aus zwei todverfeindeten Familien sogar bis zu Shakespeare zurück, während jedoch die Staatsidee als höchstes Prinzip, dem sich alles, auch das persönliche Glück des Einzelnen, unterzuordnen hat, in Župančič' Drama höchstwahrscheinlich durch Hebbels klassizistisch–postromantische Tragödie *Agnes Bernauer* (1855) begründet ist. Ähnlich wie für Cankar gilt auch für Župančič die Feststellung, daß in seinem Drama die neuromantische Idee durch verschiedene Schichten traditioneller Klassik an die Oberfläche drängt. Die erhabene Liebestragödie des Dramas nähert sich in etlichen Szenen schon sehr stark dem europäischen Symbolismus²⁶.

Faßt man das Dargelegte zusammen, läßt sich über die slowenische Literatur von den Anfängen bis zum Ende der Moderne folgendes feststellen:

Die slowenische Literatur zeigt während dieser Zeitspanne bestimmte Gesetzmäßigkeiten auf zwei miteinander verbundenen Ebenen: nach außen im Verhältnis zu den übrigen europäischen Literaturen und nach innen in ihrer eigenen stilistischen Entwicklung. Dabei üben einen entscheidenden Einfluß sowohl die deutsch–österreichische als auch die romanische Geisteswelt aus, die in der slowenischen Literatur in historischem Rhythmus aufscheinen und lange Zeit ihren ausschließlichen europäischen Kontext darstellen, bis sich später auch andere europäische Literaturen anschließen.

War während der Reformation bei den Slowenen die deutsche, d. h. protestantische, Denkart vorherrschend, so erschien als ihre Antithese

²⁵ In die Untersuchung sind folgende Werke einbezogen: Anton Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, S. 253 – 255, 264 – 267, 279 – 286; Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva V*, Ljubljana 1964, S. 76 – 115; Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 184 – 190.

²⁶ Vgl. Slodnjak, *Nov pogled na Župančičevo tragedijo 'Veronika Deseniška'*, in: *Oton Župančič, Simpozij 1978*, Ljubljana 1979, S. 61 – 69; Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, S. 190 – 191.

während der Gegenreformation – nicht in der Literatur, die zu dieser Zeit ins Stocken gerät, sondern in der bildenden Kunst und Musik – die italienische Kunst.

In der religiösen, ästhetisch anspruchslosen Literatur des Barock dominierte – nach den Gesetzen dieser Entwicklungsrhythmik – wieder die deutsche Komponente, die zusammen mit den österreichischen Anregungen während der Aufklärung andauerte. Der deutsch-österreichische Bereich der Aufklärung, klassizistischen Vorromantik und Romantik bedingte auch die Entstehung der slowenischen Romantik, außerdem spielten die römische Antike, vor allem das italienische Spätmittelalter und die italienische, teilweise auch die spanische und portugiesische Renaissance eine Rolle. Auf dieser Entwicklungsstufe der slowenischen Literatur bildete sich mit der eigenwüchsigen Dichterpersönlichkeit France Prešeren ein Gleichgewicht der deutsch-österreichischen und romanischen Welt, eine inhaltlich geistige und formale Synthese zweier großer europäischer Kulturen.

Nicht mehr bipolar, sondern heterogen wurde das Bild der slowenischen Literatur nach Prešeren, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sowohl in ihrer stilistischen Entwicklung als auch in interliterarischer Hinsicht. Es dominierte wieder die deutsche Literatur aus verschiedenen Epochen: der Aufklärung, klassizistischen Vorromantik, Romantik, Spätromantik bzw. Postromantik mit ihren elitären, aber auch sonstigen Repräsentanten. Dazu gesellten sich – weniger einflußreich, jedoch in abgegrenzten Stilrichtungen spürbar – die englische Literatur der Aufklärung und Romantik, die schon bei Prešeren anzutreffen war, der französische vorromantische Sentimentalismus und die Postromantik, die slawische Dichterromantik, bekannt schon aus der Zeit Prešerens, und besonders die russische Literatur aus ihrer kritisch-realistischen Frühzeit. Die retrograde stilistische Ausrichtung der slowenischen Literatur jener Zeit wird schon aus dem dargestellten interliterarischen Rahmen ersichtlich.

Vor der Moderne war die slowenische Literatur größtenteils rückläufig ausgerichtet, nur teilweise äußerte sie sich in postromantischen Erscheinungsformen. Die Bildung des Realismus verzögerte sich aus sozialgeschichtlichen Gründen und wurde in die Moderne übertragen. In diesem Sinne ist auch die bloß äußerliche oder nur vermeintliche Präsenz der französischen Symbolisten und ihrer Vorgänger in der Lyrik der slowenischen Moderne zu verstehen; die Anwesenheit deutscher moderner Dichter war überhaupt selten, da die slowenische Lyrik an der Schwelle zum neuen Jahrhundert stark mit der Romantik, auch der nationalen, verbun-

den war. Wie schon bei den slowenischen Naturalisten werden auch bei Cankar und seinen Romanen die französische naturalistische Prosa sowie in kleinerem Ausmaß andere Literaturen erwähnt: die deutsche, dänische, englische. Statt der italienischen, die gänzlich zurückfiel, vertrat nun die französische Literatur die romanische Literaturszene. In Cankars Kurz- und mittellanger Prosa entdeckt die vergleichende Literaturgeschichte Verbindungen zum russischen psychologischen und ethischen Realismus, aber nur in Ausnahmefällen zur zeitgenössischen deutschen und österreichischen Literatur. Die zitierten Parallelen sind im Lichte der originellen inneren Struktur der Erzählungen Cankars und des für ihn typischen Sehnsuchtsthemas, das er auf sehr spezifische Weise entwickelt und löst, zu betrachten. In der Dramatik der slowenischen Moderne, vor allem jener Cankars, steht als ihr interliterarischer Richtungsgeber die nordische kritisch-realistische und naturalistische Kunst an der Spitze. Für die Dramatik gilt wie auch für alle anderen literarischen Gattungen unserer Moderne, daß sie stilistisch synkretistisch ist, und zwar in einer äußerst weiten Bandbreite: vom Realismus und Naturalismus über die Dekadenz, den Impressionismus und die Neuromantik bis zum Symbolismus. Wegen der festen realistischen Grundlagen entwickelte sich zu dieser Zeit keiner der slowenischen modernen literarischen Stile in vollem Ausmaß. Das bedeutet jedoch nicht, daß innerhalb der erwähnten Stilrichtungen verschiedenartige, auch höchstvollendete Formen des ästhetischen Schaffens ausgeblieben wären.



DIE SLOWENISCHE MODERNE IM “ERWARTUNGSHORIZONT”

Seit dem Entstehen der Rezeptionsästhetik ist es möglich, den Leser in das Verhältnis Autor – Werk einzubeziehen, und zwar als dritten Faktor in einem Prozeß, in dem er nur gemeinsam mit den beiden anderen ein umfassendes Bild der Literatur eines bestimmten zeitlichen und räumlichen Rahmens wiedergeben kann¹. Die Rolle des Lesers erhält umso mehr Bedeutung, als die zeitgenössische Literaturgeschichte diese Rolle nicht einseitig, nur als passives Aufnehmen, sondern als aktive Mitarbeit bei der Rezeption eines literarischen Werks begreift. In diesem Licht erscheint der Erwartungshorizont besonders interessant, jene geistige Haltung des Lesers vor der Rezeption, die von den bereits erworbenen ästhetischen Erfahrungen geprägt wird. Diese Erfahrungen treffen im Prozeß der Rezeption auf jenen Erwartungshorizont, der im literarischen Werk und seinem ästhetischen Code enthalten ist.

Die vorliegende Abhandlung wendet diese Untersuchungsmethode auf die Literatur der slowenischen Moderne an. Dabei beschränkt sie sich auf ihre Entstehung, d. h. vor allem auf jene Resonanz, die die europäische Moderne in unserer Publizistik ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre bis zum Jahr 1899 hervorrief, dem Jahr, in dem sich die slowenische Moderne mit der Veröffentlichung von Cankars *Die Erotik (Erotika)* und *Die Vignetten (Vinjete)* sowie mit Župančičs *Der berauschte Besucher (Čaša opojnosti)* als besondere literarische Strömung konsolidierte. Die Artikel und Aufsätze über die modernen literarischen Richtungen, die vor diesem Datum veröffentlicht wurden, repräsentieren demnach den Erwartungshorizont, das Wissen über die neue Literatur, mit dem die slowenischen Leser, besonders die Kritiker und Rezensenten, in den darauffolgenden Jahren Cankar, Župančič, Kette und Mum sowie einigen ihrer Zeitgenossen begegneten. Bereits vorhandene Kenntnisse der europäischen Moderne übten nämlich, zumindest in gewisser Weise, einen Einfluß auf ihr Verhältnis zu den slowenischen Literaturschaffenden jener Epoche aus.

Wie sah demnach die Vorstellung der modernen literarischen Richtungen aus, die die Rezeption der slowenischen Moderne bei den gebilde-

¹ Vgl. das Grundsatzwerk des Begründers der Rezeptionsästhetik, Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1973 (vgl. auch seinen Vortrag an der Universität Konstanz 1967), ebenso die Arbeit Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1972.

ten Lesern beeinflusste und die ausschlaggebend war für die Bewertung ihrer ästhetischen und ideellen Inhalte?

Zunächst tauchte in den slowenischen Zeitschriften und Zeitungen der Begriff des Naturalismus auf, jener Kunstrichtung also, die die deutschen und österreichischen Verfasser von Manifesten und programmatischen Schriften anfangs noch unter dem Oberbegriff Moderne einordneten². Erste Erörterungen darüber, und zwar aus dem Jahre 1885, stammen von Josip Stritar. Der slowenische Kritiker war sehr erleichtert, als er aus der *Wiener Allgemeinen Zeitung* erfuhr, daß der französische Naturalismus von einer tiefen Krise erfaßt worden sei³. Zu Zola und seiner Literatur hegte Stritar nämlich eine äußerst negative Einstellung. Obwohl er Zolas psychologischen Fähigkeiten, seiner Menschenkenntnis sowie seiner unerreichten ästhetischen Ausdruckskraft Anerkennung zollt, lehnt er den französischen Schriftsteller aus nichtliterarischen, moralistischen Gründen ab. "Die niedrigsten Neigungen, die schlimmsten Absichten, von denen der Mensch wahrscheinlich selbst kaum weiß oder wissen will, bleiben seinem Auge nicht verborgen", sagt er von Zola und fügt hinzu, daß ihm "nur was moralisch faul und übelriechend ist" gefalle⁴. Zola besitze kein Herz und keine Ideale. Mit eisiger Gleichgültigkeit beweise er uns, daß "der Mensch nicht mehr ist als ein Klumpen Eiter und Exkremente"⁵. Weitsichtiger als Stritar, der den Naturalismus aus moralistisch pragmatischen Beweggründen ablehnte, ist Franc Svetič⁶. Sein Aufsatz *Der Naturalismus (Naturalizem)*, erschienen in der *Laibacher Glocke (Ljubljanski zvon)* 1888, enthüllt einen verhältnismäßig guten Kenner der französischen Literatur und ist als versteckte Polemik gegen Stritars Schreiben zum selben Thema zu verstehen. Auch Svetič ist kein Anhänger des Naturalismus, doch Stritars einseitiger beziehungsweise "engherziger" Verurteilung will er nicht zustimmen. Er greift zur Beurteilung auf vorhergegangene literarische Epochen zurück, die Romantik und den Realismus. Dieser Logik zufolge ist der Naturalismus für ihn nichts anderes als ein "extremer Realismus"⁷, und in diesem Sinn beschreibt er einige seiner ästhetischen und ideell stilistischen Merkmale. Er stellt Zolas bedeuten-

² Gotthart Wunberg, *Die Literarische Moderne*, Frankfurt am Main 1971, S. 75 – 76, 79, 100, 235.

³ *Pogovori III*, in: *Ljubljanski zvon (LZ)* 1885, S. 238 – 292. In der vorliegenden Abhandlung wird der Text nach Stritars gesammeltem Werk (*Zbrano delo – ZD – VI*, 1956, S. 36 – 50) zitiert.

⁴ *ZD VI*, S. 45.

⁵ Ebd., S. 47.

⁶ *Naturalizem*, in: *LZ* 1888, S. 359 – 364, 402 – 411.

⁷ Ebd., S. 361.

dere Werke sowie seine Schüler in Frankreich vor und geht sogar kurz auf den Einfluß des Naturalismus in Italien, Deutschland und besonders in Rußland ein. Svetič unterzieht Zola einer kritischen Betrachtung, jedoch nicht als Moralist, denn für ihn ist der französische Schriftsteller kein "Pomograph" und seine Werke "haben keine schlechten, unsittlichen Absichten"⁸. Fragwürdig ist Zola für Svetič aus ästhetisch-künstlerischen Gründen, weil er kein richtiges Maß kennt und übertrieben einseitig die dunklen und häßlichen Seiten des Lebens beschreibt, indem er die Physiologie des Menschen zuungunsten der Psychologie betont, maßlose Schilderungen verwendet usw. Allerdings ist Svetičs Haltung gegenüber Zola widersprüchlich. Er wirft dem Schriftsteller ästhetische Mängel vor und versichert gleichzeitig, daß er "ein großer Dichter" und vor allem ein großer Wortkünstler sei⁹. Ungeachtet des Versuchs, ihn moralisch zu rehabilitieren, kommt er am Ende seiner Erörterung ähnlich wie Stritar zu dem Schluß, daß sich die Zeit des Naturalismus ihrem Ende zuneige und in Frankreich bereits eine neue Kunst im Entstehen sei, die eine Opposition zum Naturalismus darstelle. Als Beweis zitiert er Paul Bourget, der meint:

"Nach dem extremen Realismus, dem sich die Schriftsteller seit dem Jahr 1870 ergeben haben, kommt es nun zum unausweichlichen Widerstand; nach der Verherrlichung des alltäglichen Lebens *beginnt man wieder schöne Träume zu hegen*"¹⁰.

Gegen den Naturalismus wandte sich auch Fran Celestin, der anfangs ein Befürworter Zolas war; im Jahre 1891 allerdings schien ihm dessen Literatur bereits eine Sünde wider die Kunst und von schädlicher Moral zu sein¹¹. Im Gegensatz zu den französischen Naturalisten wertete er Tolstoj, Dostoevskij und andere russische Realisten positiv, vorwiegend um die antinaturalistischen und antipositivistischen Ansichten zu betonen, die in der russischen Literatur durch das Erwecken höherer, zeitloser Ideale sichtbar wurden. Von 1891 bis 1893 widmete er in seinen Berichten aus Rußland, veröffentlicht in der *Slawischen Welt (Slovanski svet)*, eben diesem Niedergang der positivistischen Denkweise und dem Entstehen neuer idealistischer und religiöser Weltanschauungen besonders große Aufmerksamkeit¹².

⁸ Ebd., S. 406.

⁹ Ebd., S. 410. Z. B. "V zlogu je Zola veččák kakor malokdo."

¹⁰ Ebd.

¹¹ Marja Boršnik, *Fran Celestin*, Ljubljana 1951, S. 263.

¹² Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, S. 53.

Bislang hatte sich die slowenische Publizistik lediglich mit dem Naturalismus auseinandergesetzt. Auch Miroslav Malovrh nahm in einem Beitrag, der in der *Slowenischen Nation (Slovenski narod)* im Jahre 1892 publiziert wurde, zu dieser literarischen Richtung Stellung, und zwar positiv; gleichzeitig ging er auf die vielschichtige Problematik der neuen Kunst ein¹³. Was den "modernen Realismus" beziehungsweise Naturalismus betrifft, ist es seiner Ansicht nach notwendig, eine Unterscheidung zu treffen zwischen den Schriftstellern, die "soziale Reformatoren" sind und "Ideale und Vertrauen in die Zukunft der Menschheit" haben, und den "Ausgeburten der naturalistischen Schriftsteller". Zu den ersteren, die er akzeptiert, zählt Malovrh sowohl Daudet und Zola als auch Tolstoj, Dostoevskij, Ibsen und Verga. Charakteristisch für sie ist "die hervorragende ethische Tendenz", das Ziel ihrer Kunst besteht darin, "wie in einem Spiegel alle Seiten des Lebens zu zeigen, mit der Absicht, alle Fäulnis auszumerzen und unsere öffentliche – hohle und unwahre – und persönliche Moral in Gleichklang zu bringen". Zu den anderen Repräsentanten der modernen Literatur zählt Malovrh die "Dekadenten" – erstmals taucht diese Bezeichnung in unserer Öffentlichkeit auf –, das sind "blasierte Leute mit zerrütteten Nerven, Menschen des Fin de siècle, die keine Ideale anerkennen". Eine negative Definition also, eine Bezeichnung für Literaturschaffende mit einer besonderen Lebenseinstellung, die in der einen oder anderen Form noch einige Male in der slowenischen Publizistik vor dem Auftreten der Moderne und sogar danach wiederkehren sollte.

Wenngleich der Naturalismus noch da und dort in Erscheinung tritt, sind Begriffe wie Fin de siècle, Dekadenz, Moderne und Symbolismus in den Aufsätzen über die neue Literatur, die auch in Slowenien ihren Einzug ankündigte, nunmehr ständig präsent. Bereits im Jahre 1893 gab Josip Jaklič seine Meinung zum Zeitgeist des ausgehenden 19. Jahrhunderts, dem sogenannten Fin de siècle – Hermann Bahrs Buch mit gleichlautendem Titel wurde drei Jahre zuvor publiziert – kund, wobei er das Fin de siècle offensichtlich mit der Dekadenz gleichsetzte¹⁴. Seine Ablehnung des Fin de siècle deckt sich mit Malovrhs Zurückweisung der Dekadenz, allerdings ist Jaklič noch moralistischer und entschiedener in seiner Ver-

¹³ Feuilleton: *Slovensko gledališče*, in: *Slovenski narod (SN)* 1892, 7. März (nicht 15. März, wie Dušan Pirjevec anführt). Unterschrift: M.

¹⁴ Sein *Feuilleton-Pantheon* mit dem Untertitel *Arabeske* – erschien im *Slovenec (S)* im Juli und August 1893. Vgl. vor allem die Fortsetzungen am 28. und 29. Juli sowie am 12. August.

urteilung der Denkweise des europäischen Menschen, die unweigerlich in körperlichen und seelischen Verfall münden müsse. Als sich beispielsweise in Jakličs Reisebericht Äskulap, der Gott der Heilkunst, mit dem Autor unterhält, bezeichnet er das *Fin de siècle* als "die allerneueste Krankheit, eine Krankheit des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts; es handelt sich um jenen krankhaft müden und doch gereizten Zustand, in dem sich die Menschheit heute befindet, zum Teil aufgrund der Rast- und Ruhelosigkeit, die der Existenzkampf hervorruft, zum Teil aufgrund der maßlosen, ungezügelter Genußsucht"¹⁵. Im darauffolgenden Jahr setzte sich Stritar neuerlich mit den neuen literarischen Richtungen auseinander, auch diesmal in ablehnender Weise und abermals besonders mit Bezug auf den Naturalismus, der für ihn zu einer wahren Besessenheit wurde. Im Vortrag *Neue Wege (Nova pota)*¹⁶ sprach er der naturalistischen Literatur den Charakter der Neuheit ab. Seiner Ansicht nach ist der Naturalismus ein ewiger zeitloser Bestandteil der Kunst von Homer bis Zola, insofern schrieben die französischen Naturalisten dieser ästhetischen Richtung übertriebene Dimensionen zu. Die krankhaften Phänomene, die sie "mit satanischer Freude"¹⁷ schilderten, seien in Wirklichkeit Ausnahmen. Der Naturalismus wird von Stritar noch einmal hauptsächlich aus sittlichen, weniger aus ästhetisch-künstlerischen Gründen zurückgewiesen. "Eine ungesunde Nahrung für die Seele", "seltsame Zerrbilder", "niedrigste Neigungen und Absichten"¹⁸, das seien die Bezeichnungen für die naturalistische Kunst, der in Frankreich die letzte Stunde schlage, denn es mehrten sich "die Anzeichen eines gesunden Umsturzes"¹⁹. Daß Stritars Ablehnung des Naturalismus auf seiner ideellen, moralisch pragmatischen Weltanschauung beruhte, wird vor allem durch sein Kunstverständnis bewiesen:

"Mag ein Kunstwerk auch noch so glänzend sein, ohne ethischen Kern hat es keinen Wert, sein wahres Ziel sollte die Harmonie sein. Ein wahrer Künstler sieht und zeigt uns alles 'sub specie aeternitatis'"²⁰.

¹⁵ S 1893, 28. Juli.

¹⁶ *Nova pota*. Lesung im slowenischen Club in Wien am 17. März 1894, Stritar, *ZD VII*, 1956, S. 100 – 113.

¹⁷ Ebd., S. 103.

¹⁸ Ebd., S. 108, 109, 111.

¹⁹ Ebd., S. 112.

²⁰ Ebd.

Zweifelsohne war sich der Wiener Kritiker darüber im klaren, daß der Naturalismus bereits Vergangenheit war, darum erläuterte er in dem Vortrag auch seinen Standpunkt zu jenen geistigen Phänomenen und Persönlichkeiten, die den Naturalismus überwunden hatten und einen direkten Einfluß auf die wahre moderne Kunst des ausgehenden Jahrhunderts ausübten. Einer der bedeutendsten war Friedrich Nietzsche, der von Stritar erwartungsgemäß abgelehnt wurde. Stritar erteilte seiner "Umwertung aller Werte" eine Absage; das Buch *Der Wille zur Macht*, mit dem Untertitel *Versuch einer Umwertung aller Werte*, war in eben diesem Jahr beendet worden und stellte einen Akt von allerhöchstem Selbstbewußtsein und dem daraus entstehenden Immoralismus dar. Auch die anderen Werke Nietzsches wurden von Stritar zurückgewiesen, unter anderem die philosophisch-aphoristischen Sprüche in *Also sprach Zarathustra*, die paradoxerweise die Idee des Übermenschen und die ewige Wiederkehr desselben sowie einen auf der Heiligen Schrift beruhenden hymnischen Stil und die Parodie dieses Stils in sich vereinen.

Ähnlich wie für Jaklič ist für Stritar das Fin de siècle ein völlig negatives Phänomen. Während Jaklič als erster in Slowenien den Begriff "Moderne"²¹ lediglich nebenbei erwähnte, so wußte Stritar von der Berliner und Wiener Moderne bereits, daß es dabei um Literatur ging, in der "die Emanzipation des Fleisches ihre trunkenen Orgien feiert"²². Im Zusammenhang mit Nietzsche schilderte diesmal auch Stritar das dekadente Lebensgefühl im Geist der bereits bekannten Definition von Malovrh. Er tat dies allerdings weitaus radikaler, in einer Form, die zum Musterbeispiel für eine ablehnende Haltung gegenüber der Dekadenz wurde und später sogar bei Repräsentanten anderer ästhetischer Anschauungen Verwendung fand:

"Dieses nervöse Bohren und Wühlen, zunächst in der eigenen, dann in der Seele anderer; dieses unaufhörliche Beobachten und Betrachten des Herzens; dieses ewige Analysieren der kleinsten Seelenregung..."²³

Nicht unerwähnt bleiben sollte, daß Stritar die Reaktion auf den Naturalismus und die moderneren Verfahren im literarischen Schaffen und in den zeitgenössischen literarischen Richtungen retrograd verstand, als Rückkehr der Wortkunst in die Zeit vor dem Naturalismus. Oder wie

²¹ S 1893, 29. Juli.

²² Stritar, *ZD VII*, S. 107.

²³ Ebd.

er selbst sagt: Die Formen wandeln sich im Lauf der Zeit, "der Geist bleibt bestehen"²⁴.

Karel Hoffmeister, in den neunziger Jahren Musikpädagoge in Ljubljana, nahm als erster eine tolerantere Haltung gegenüber der modernen Poesie ein. In der Erörterung *Konturen und Profile der modernen tschechischen Dichtung (Očrtki in profili iz modernega češkega pesništva)*²⁵ beabsichtigte er, die nicht traditionelle, kosmopolitische, nach französischen Vorbildern gestaltete zeitgenössische tschechische Poesie vorzustellen, allerdings setzte er sein Vorhaben nicht in die Tat um. Vollendet wurde lediglich das Porträt von Josef Svatopluk Machar. Der Einleitung zu seinen "literarischen Studien" lassen sich seine Sympathien für die Realisten und Veristen ebenso wie für die Anhänger der Dekadenz und des Symbolismus entnehmen²⁶. In der Tat war Hoffmeister der erste, der die Symbolisten in der slowenischen Publizistik erwähnte, acht Jahre nachdem Jean Moréas das Manifest der symbolistischen Poesie veröffentlicht hatte²⁷. Verdeckt, jedoch unmißverständlich nahm er die "so oft verhöhnten" Vertreter der Dekadenz in Schutz, deren Expressivität seiner Ansicht nach "ungemein intensiv sei"²⁸. Am Beispiel von J. S. Machar definierte Hoffmeister die wahre Kunst als Kunst ohne Tendenz, besonders ohne moralische Lehrhaftigkeit, was in Slowenien keine Selbstverständlichkeit war. Außerdem wies er auf zwei besondere seelische Elemente der neuen Poesie – den Zweifel und den Spleen – hin, d. h. auf die melancholische Niedergeschlagenheit und die Langeweile des Menschen der Jahrhundertwende.

Eine zweite Abhandlung über die tschechische Poesie, veröffentlicht in der *Laibacher Glocke* 1895, läßt die Frage der Modernität in der zeitgenössischen Poesie außer acht²⁹. Erwähnenswert ist eine kürzere Niederschrift Fran Govekars aus demselben Jahr, die ebenfalls in der *Laibacher Glocke* erschien, mit dem Titel *Die tschechische Moderne (Češka moderna)*³⁰. Der Autor berief sich darin auf das Manifest der tschechischen

²⁴ Ebd., S. 112.

²⁵ LZ 1894, S. 630 – 631, 695 – 698, 755 – 756.

²⁶ Ebd., S. 631.

²⁷ *Un manifeste littéraire*, in: *Figaro littéraire*, Paris 1886, 18. September.

²⁸ LZ 1894, S. 631.

²⁹ *Češka književnost*, in: LZ 1895, S. 254 – 255, 328. – *Češka književnost II, "Naše doba" – Masarykove "Časové směry a tužby"*, in: LZ 1895, S. 392, 453 – 454, 518 – 519. Die ersten beiden Artikel sind mit –oer– (Vladimir Foerster) unterschrieben, die anderen drei blieben ohne Unterschrift.

³⁰ LZ 1895, S. 780 – 781.

Moderne in der Prager Revue *Rozhledy*, in Wahrheit hatte Govekar das Manifest dem Wiener Wochenblatt *Die Zeit* entnommen³¹. Das Schreiben beweist, daß Govekar das Wiener Wochenblatt "für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst" kannte, dessen Mitredakteur auch Hermann Bahr war. Besonders interessant ist das Manifest in jenen Ausschnitten, die es Govekar wert erschienen, den slowenischen Lesern vermittelt zu werden. Einige seiner ästhetischen Prinzipien fügten sich gut in die Diskussion über die moderne Literatur im slowenischen Raum ein: Individualität, Originalität, kritische Betrachtungsweise und vor allem die Freiheit des künstlerischen Schaffens sowie die innere Wahrheit als Hauptbedingung der Literatur. Einige Disharmonie in unserer Publizistik wurde von jener Feststellung im Manifest der tschechischen Moderne ausgelöst, die die literarische Mode ablehnt und als modische Neuheiten alle Kunstrichtungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erklärt: Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Dekadenz. Die Vermittlung einer solchen Auffassung von moderner Literatur bringt Govekars Distanz zu jenen neuen literarischen Strömungen zum Ausdruck, die in Europa damals im Vormarsch waren. Der Grund für diesen Sachverhalt liegt zweifelsohne in der mangelnden Flexibilität des Schriftstellers, die im darauffolgenden Jahr zu Tage kam. Mit dem Roman *Im Blut (V krvi)* wurde offensichtlich, daß es Govekar lediglich gelungen war, bis zum Naturalismus vorzudringen – einem ihm eigenen Naturalismus – und daß er an diesem auch festhielt.

Im Jahre 1896 trat die Diskussion über die neue Kunst in Slowenien in ihre Endphase. Einige anfangs etwas undeutliche Ansichten, vorwiegend hinsichtlich des Naturalismus, wurden geklärt. Die slowenische Publizistik nahm einen verhältnismäßig einmütigen Standpunkt zu dieser literarischen Richtung ein, nicht allein zu Zola und seinen Gesinnungsgenossen, auch zum slowenischen Naturalismus wurde eindeutig Stellung bezogen. Parallel dazu blieben die allemeuesten literarischen Strömungen, die auf den Naturalismus folgten und seine ideelle und ästhetische Ausrichtung negierten, im Blickfeld der Erörterungen. Allerdings blieb die allerneueste Literatur in den westeuropäischen Kulturen auch weiterhin ein Stiefkind unserer Publizistik.

Die Verfasser der beiden bedeutenderen Artikel zum Thema moderne Kunst in diesem Jahr, Miroslav Malovrh und Franc Svetič, erläuterten neuerlich ihr Verhältnis zum französischen Naturalismus, beide ableh-

³¹ *Ein Manifest der Czechischen Moderne*, in: *Die Zeit* 1895, 9. November.

nender als einige Jahre zuvor. Der anonyme Autor in der *Slowenischen Nation*³² – vermutlich Malovrh – zieht eine scharfe Trennlinie zwischen Realisten und Naturalisten. Erstere akzeptiert er, schließlich sind diese Schriftsteller, zu denen vorwiegend Tolstoj, Dostoevskij und Björnson zählen, "soziale Reformatoren". Ihre Kunst hat Ideale und dient einem edlen, höheren Ziel. Den Naturalisten und an ihrer Spitze Zola steht Malovrh ablehnend gegenüber:

"Der wesentliche Unterschied im Realismus besteht also darin, daß die Realisten mit ihrer Beschreibung der sozialen und psychischen Verhältnisse die Menschheit bessern wollen, während die Naturalisten überhaupt nicht an eine mögliche Besserung glauben und demnach die Fäulnis nur um ihrer selbst willen beschreiben."

Mit unnachgiebiger Strenge verurteilt Malovrh den Naturalismus:

"Wir können den Naturalismus nicht gutheißen, da wir ihn in jeder Hinsicht, in sozialer, moralischer und künstlerischer, als moralisch schädlich betrachten..."

Angesichts dieses Verhältnisses zum Naturalismus wird verständlich, daß Malovrh Govekar und dessen Roman *Im Blut* eine deutliche Absage erteilte. Seiner Ansicht nach schildert Govekar die Personen und Ereignisse "in pikanter Weise" in seinem Roman, das Werk selbst "läßt sittliche Ernsthaftigkeit völlig vermissen"³³. In seiner Abhandlung *Die neuen literarischen Richtungen bei den Slowenen (O novih literarnih strujah v Slovincih)* brachte auch Franc Svetič seine ablehnende Haltung gegenüber dem Naturalismus zum Ausdruck³⁴. Zum Teil lehnte er den "konsequenten" Realismus oder Naturalismus ab, da naturalistische Schriftsteller nicht konsequent seien und es nicht sein könnten. Ihre Ansichten unterschieden sich von ihrer schriftstellerischen Praxis. Der Hauptgrund für die Zurückweisung des Naturalismus aber ist bei Svetič moralischer Natur. Zolas Romane seien nicht allein für die Jugend, sondern auch für erwachsene Leser "skandalös". Wenn schon nichts anderes, so verderben sich die Leser mit der naturalistischen Kunst ihren "Geschmack"³⁵. "Geschmack" aber ist für Svetič nur "der gesunde Geschmack", also etwas, was sich

³² *Feuilleton. Naš najnovejši literarni boj (Nekaj časa primernih opomenj)*, in: *SN* 1896, 20. und 21. März.

³³ *SN* 1896, 21. März.

³⁴ *LZ* 1896, S. 600 – 604, 663 – 667.

³⁵ *Ebd.*, S. 604.

sowohl in ethische Normen – gesundes Maß und natürliche Bescheidenheit – als auch in den ethischen beziehungsweise moralischen Imperativ einfügen läßt: in Takt und Anständigkeit³⁶.

Ein weiterer Anknüpfungspunkt zwischen Malovrh und Svetič besteht darin, daß beide den slowenischen Schriftstellern raten, anstatt der französischen Naturalisten, die von beiden abgelehnt werden, russische Realisten zu lesen, vorwiegend Dostoevskij und Tolstoj, aber auch Gogol' und Turgenjev. Eine ästhetische Ausrichtung, die nach zunächst kurzlebigen, stürmischem Anfang auch von der slowenischen Moderne übernommen wurde!

Ein deutlicher Unterschied zwischen Malovrh und Svetič zeigt sich in bezug auf die moderne Kunst, die sich nach dem Naturalismus durchzusetzen begann. Diese Kunst stößt bei Malovrh auf eine durchwegs positive Rezeption. Der Positivismus ist "heruntergewirtschaftet" und "der Materialismus siecht dahin", stellt er fest und setzt fort:

"... Naturalisten wie Bourget und der Satanist Huysmans sind gläubige Katholiken geworden – alle Anzeichen sprechen dafür, daß eine neue Epoche vor der Tür steht, *die Renaissance des Idealismus*, in der die jetzt vertriebene Freiheit der Phantasie in der Kunst wieder zur Geltung kommt. Man kann sie bereits wahrnehmen, in der Musik, in der Malerei und in der Lyrik..."³⁷

Zu "den zahlreichen neuen Schulen", die sich dem Naturalismus entgegenstellten und zu denen er Mystiker, Vertreter der Dekadenz, des Symbolismus und eine Reihe anderer weniger bekannter oder unbekannter Gruppen zählt, hat Svetič ein unterschiedliches Verhältnis. Seiner Ansicht nach wird "der gesunde Geschmack" keinen Gefallen an diesen "Schulen" finden, darum charakterisiert er sie vielleicht noch negativer als die Naturalisten und verurteilt sie bedingungslos:

"Ihre verworrenen Schriften sind die Frucht kranker Nerven und ihre Schriftsteller degenerierte, halb wahnsinnige Menschen"³⁸.

³⁶ Ebd., S. 666.

³⁷ SN 1896, 21. März.

³⁸ LZ 1896, S. 665.

Dabei beruft er sich auf Max Nordau, den österreichisch-ungarischen Schriftsteller jüdischer Abstammung, und auf dessen vernichtende Kritik des antinaturalistischen *Fin de siècle*, *Entartung* (1892/93)³⁹.

Im Rahmen der Erörterungen zur Moderne tritt erstmals das autonome Kunstverständnis in Erscheinung, das von Svetič repräsentiert wird. Die bereits bei K. Hoffmeister angedeutete ästhetische Auffassung der Literatur wird hier klar und unmißverständlich zum Ausdruck gebracht. Svetič ist ein Verfechter der tendenzlosen Kunst – die Tendenz ist kein bestimmender Faktor für den Wert eines Kunstwerks –, denn die wahre Kunst "dient an sich weder einem lehrhaften und tröstenden noch einem aufheiternden Zweck"⁴⁰. Ebenso frei ist die Kunst in der Wahl der ästhetischen Stile – sie kann idealistisch, realistisch oder gar naturalistisch sein –, und in der Auswahl des Stoffes sind ihr keine Grenzen gesetzt. Gebunden ist sie allerdings an den "guten Geschmack", der, wie wir bereits gesehen haben, von der ästhetischen und moralischen Norm begründet wird. Wenngleich Svetič das autonome Kunstverständnis nicht ganz zu Ende führte und keinen seiner Standpunkte völlig konsequent vertrat, bedeutet seine ästhetisch liberalere Anschauung der Literatur doch einen wichtigen Schritt nach vorn, dem in den Jahren vor dem Auftreten der slowenischen Moderne noch weitere folgten.

Die vollständigste Information über die europäische Moderne, vor Cankars und Župančičs Erscheinen in der Öffentlichkeit, bietet Foersters Studie *Die Dekadenz, eine neue literarische Richtung (Dekadenca, nova literarna smer)*⁴¹. Gleichzeitig handelt es sich dabei um die erste Studie, die eine genaue Trennlinie zwischen dem Naturalismus und der radikalen neuen Kunst am Ende des Jahrhunderts beziehungsweise der Dekadenz zog. Für Vladimir Foerster bedeutet die Dekadenz zwar ein Synonym für die Moderne insgesamt, seine Studie aber widmet er vor allem der Dekadenz, während der Symbolismus nur am Rande erörtert wird. Einige Stellen der Studie zeigen sogar, daß der Autor den Symbolismus mit der Dekadenz gleichsetzte oder ihn gleichsam nur als technisch-kreative Methode der modernen Dichter verstand.

³⁹ Vgl. auch Jens Malte Fischer, *Fin de siècle: Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, S. 52 – 53.

⁴⁰ LZ 1896, S. 666.

⁴¹ LZ 1897, S. 37 – 41, 96 – 102.

Foerster macht aus dem kompilativen Charakter seiner Studie kein Hehl. Entweder handelt es sich bei ihr um ein Resümee einer Abhandlung von František V. Krejčí aus dem tschechischen Monatsheft *Naše doba* 1895, oder – was noch wahrscheinlicher ist – um eine Zusammenfassung eines Essays desselben Autors mit dem Titel *Die Czechische Dekadenz*, erschienen ein Jahr später, am 4. Januar 1896, in der Zeitschrift *Die Zeit*. Die zwei Beiträge des tschechischen Autors weisen eine fast lückenlose Übereinstimmung mit den Ansichten Hermann Bahrs auf, der diese im österreichisch–deutschen Raum verbreitete und damit die Entwicklung der Wiener Moderne entscheidend beeinflusste. Foersters direkte Abhängigkeit von H. Bahr ist in der slowenischen vergleichenden Literaturwissenschaft bereits aufgezeigt worden⁴², untermauern läßt sie sich mit folgenden Parallelen, die hier in sinngemäßer Reihenfolge angeführt werden: Wie Bahr erläutert Foerster, daß die Bezeichnung "Dekadenz" von den Anhängern der neuen Richtung ironisch nach der spöttischen Bezeichnung ihrer Gegner übernommen worden sei⁴³. Er behielt außerdem die Diagnose bei, daß die Dekadenz die Krankheit des modernen Menschen sei, bei Bahr ist die Moderne "die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts"⁴⁴. Bereits bei ihm stößt man auf einen Vergleich der Dekadenz mit der Tradition, vor allem mit dem Rokoko, der Klassizistik und der Romantik⁴⁵. Bahr erscheint der Naturalismus, den er ablehnt, "flach" und "roh", für Foerster ist er "zu roh" und "brutal"⁴⁶. Die neue Kunst konzentriert sich nach Bahr auf die Psyche und die letzten Geheimnisse in den Tiefen der menschlichen Seele, eine ähnliche Feststellung findet man bei Foerster⁴⁷. Im Vordergrund steht nicht das Gefühl oder die Idee⁴⁸, sondern die Empfindsamkeit, und zwar die nervöse Empfindsamkeit. Foersters Erwähnungen der nervösen Seele, der nervlichen Sensationen und unentdeckten Schichten des Nervensystems haben ihren Ursprung bei

⁴² Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, S. 65.

⁴³ LZ 1897, S. 38. – Hermann Bahr, *Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne* 1894; *Die Wiener Moderne*, hg. von Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von J. J. Braakenburg, Stuttgart 1981, S. 225.

⁴⁴ LZ 1897, S. 98. – Bahr, *Moderne Dichtung* 1890, 1. Januar, und *Neues Wiener Tagblatt* 1899, 1. Oktober (*Die Wiener Moderne*, S. 189 und 695).

⁴⁵ LZ 1897, S. 37 – 38, 97 – 98. – Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus* 1891; *Die Wiener Moderne*, S. 202, 204.

⁴⁶ LZ 1897, S. 98. – Bahr, *Die Décadence; Die Wiener Moderne*, S. 225.

⁴⁷ LZ 1897, S. 40, 97. – Bahr, *Moderne Dichtung*, ebd.; *Die Überwindung des Naturalismus* 1891 (*Die Wiener Moderne*, S. 191, 199 – 200).

⁴⁸ LZ 1897, S. 97. – Bahr, *Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne* 1894 (*Die Wiener Moderne*, S. 226).

Bahr. Der österreichische programmatische Theoretiker der Moderne spricht häufig von den Nerven als dem neuen Idealismus des neuen Menschen, von der nervösen Romantik und der Romantik der Nerven, sogar von der Mystik der Nerven⁴⁹. Zur verfeinerten Sensibilität, zum Erkennen des Unterbewußten hatte nach damaliger Überzeugung der Naturalismus, den Bahr als "hohe Schule der Nerven" bezeichnete und in Übereinstimmung damit die Dekadenz, die er als "inneren Naturalismus" ansieht, viel beigetragen. Foerster übernahm seine Bezeichnung und nannte die neue Strömung "introvertierter Naturalismus"⁵⁰. Das erwähnte Syntagma Bahrs "Mystik der Nerven" enthüllt die zweite Seite der dekadenten Kunst, ihre unruhige Suche nach dem Geheimnisvollen in unterschiedlichster Form und in verschiedenen historischen Epochen, ihre Affinität gegenüber der Kabbalistik, der Magie und dem Okkultismus, vom Altertum bis zum Mittelalter und darüber hinaus. Das alles ist auch Gegenstand von Foersterns Studie⁵¹. Nur eine solche Ausrichtung der Kunst führt zu Neuem, Ungewöhnlichem und Besonderem sowohl im Ausdruck als auch im Inhalt, dies wird in der in der *Laibacher Glocke* erschienenen Abhandlung ebenfalls betont⁵². Den erwähnten Merkmalen der Dekadenz fügen Bahr und nach ihm Foerster eine Tendenz zum Künstlichen, zur distanzierten Betrachtung der Natur und zur Vorherrschaft der individuellen kreativen Vorstellungskraft bei⁵³.

Natürlich weist Foersterns Studie über die Dekadenz in mancher Hinsicht Eigenständigkeit auf und unterscheidet sich von Bahrs Ansichten. Schon in Hinblick auf die Symbole als Ausdrucksmittel der neuen Richtung vertreten der österreichische Theoretiker und der Verfasser der slowenischen Studie unterschiedliche Standpunkte. Bahr spricht von klaren,

⁴⁹ LZ 1897, S. 39, 96 – 97. – Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus 1891; Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne 1894 (Die Wiener Moderne, S. 202, 204, 226).*

⁵⁰ LZ 1897, S. 97. – Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus 1891 (Die Wiener Moderne, S. 202); Wahrheit, Wahrheit!, Die Nation 1891 (Zur Überwindung des Naturalismus, ausgewählt, mit einem Vorwort und Anmerkungen versehen von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968, S. 84).*

⁵¹ LZ 1897, S. 38. – Bahr, *Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne 1894 (Die Wiener Moderne, S. 231).*

⁵² LZ 1897, S. 38 – 39, 96 – 97. – Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus 1891; Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne 1894 (Die Wiener Moderne, S. 204, 232).*

⁵³ LZ 1897, S. 40. – Bahr, *Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne 1894 (Die Wiener Moderne, S. 227 – 228).*

deutlichen und wirkungsvollen Symbolen, Foerster von "verschwommenen" Symbolen und einer schwer verständlichen, komplizierten Sprache⁵⁴. Foerster ist der neuen Kunst im Prinzip nicht wohlgesinnt, obwohl er mehrere Übersetzungen zeitgenössischer tschechischer Poesie sowie Laurent Tailhade in die Abhandlung aufnahm, dazu die Gedichte der tschechischen Modernisten Otokar Březina, Jiří Karásek und Antonín Sova, außerdem den französischen Romantiker Aloysius Bertrand sowie die führenden Vertreter der Dekadenz und des Symbolismus Paul Verlaine, Gabriele d'Annunzio und Alfred Jarry. Es scheint, als wollte er den positiven Erwartungshorizont bei den Slowenen dadurch erweitern, daß er dem allgemein bewunderten russischen Realismus außer der westeuropäischen Dekadenz und dem Symbolismus als weiteres Vorbild für die slowenische Literatur noch die tschechische Moderne hinzufügte. Einschränkend muß allerdings festgestellt werden, daß Foerster die Erscheinungsformen der Dekadenz konsequent mit pejorativen Kennzeichnungen versah, so schreibt er vom "perversen" deutschen Lyriker Arent und vom "satanischen" Przybyszewski, außerdem darüber, daß die dekadenten Dichter "an nichts mehr glauben", daß ihre Poesie "idcenlos", "von nervösem und lüsterlichem Charakter" sowie nicht "der unverfälschte Ausdruck der Dinge selbst an sich" sei und ähnliches⁵⁵. Vor allem aber wendet sich der Hauptgedanke der Abhandlung durchgehend gegen die Dekadenz und bewertet sie letztlich als nicht annehmbar. Nach Foerster gibt es einerseits eine Kunst, die der Ausdruck einer saturierten Kultur ist, bar jeder ethischen und nationalen Tendenzen oder Ideale, eine Kunst der Privilegierten, und auf der anderen Seite Völker, die noch nicht von Kultur übersättigt sind, die weiter nach Bildung streben und "bestimmte Ideale" hegen. Sie verstehen die Dekadenz als "Ausgeburt der großen Städte" und als Ausdruck "materiellen Komforts", als etwas, das nicht mit ihrer literarischen und allgemeineren kulturellen Situation beziehungsweise mit ihrer Entwicklung in Einklang steht⁵⁶. Dadurch, daß Foerster die Dekadenz als Kunst bezeichnete, die sich selbst zum Ziel hat, und unmißverständlich für das moralisch pragmatische und national utilitaristische Literaturverständnis eintrat, festigte er die in der slowenischen Öffentlichkeit ohnehin bereits negative Vorstellung der europäischen Moderne und ihrer dekadenten Richtung. Mit Foerstere Auffassung der Dekadenz stimmten, soweit uns bekannt ist, auch die slowenischen Literaturschaffenden überein.

⁵⁴ LZ 1897, S. 41. – Bahr, *Die Moderne, Moderne Dichtung* 1890, 1. Januar; *Die Überwindung des Naturalismus* 1891 (*Die Wiener Moderne*, S. 191, 200).

⁵⁵ LZ 1897, S. 37, 41, 98.

⁵⁶ Ebd., S. 96, 97, 98 – 99.

Sowohl Govekar als auch Josip Murn deklarierten ihre zustimmende Haltung gegenüber der Studie in der *Laibacher Glocke* und akzeptierten Foersterns – unserer Ansicht nach negative – Bewertung der neuen Literatur. Murns Hauptaugenmerk galt beispielsweise vorwiegend jenem Teil der Studie, der von einer Kluft zwischen dem geistigen Aristokratentum der Dekadenz und dem Volk spricht, eine Spaltung, mit der Murn nicht einverstanden sein konnte⁵⁷. Sogar Cankar, der Foerster mit Sicherheit aufmerksam gelesen hatte – schließlich stellte er Ähnlichkeiten zwischen der Studie und den Artikeln im Wiener Wochenblatt *Die Zeit* fest –, ließ keine Kritik an ihrem Inhalt verlauten. Allerdings machte er ihr den Vorwurf mangelnder Originalität⁵⁸.

Wie man sehen kann, stand das belletristische Geschehen in Slowenien vor dem Jahr 1899, das die Literaturgeschichte als Beginn einer neuen Epoche in der Entwicklung der slowenischen Kunst bezeichnet, sehr unter dem Einfluß der Moderne. Foersterns kritischer Studie kam dabei eine nicht unbedeutende Rolle zu, sie war in mancherlei Hinsicht ausschlaggebend für die Bildung der öffentlichen Meinung in bezug auf die Dekadenz, was in der Ablehnung vor allem der extremen Erscheinungsformen dieser Literatur zum Ausdruck kam. Die Redaktion der *Laibacher Glocke* – ihr Chefredakteur war Viktor Bežek – zum Beispiel interpretierte die Dekadenz in der Poesie im positiven Sinn, als Widerstand gegen den inhaltsleeren Formalismus und konzedierte freiere lyrische Formen, freilich lehnte man "die extremen Dekadenten" ab und verteidigte den metrisch korrekten Vers⁵⁹. Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte die *Laibacher Glocke* auch den Artikel des kroatischen Kritikers Milan Marjanović "Die Moderne" in der kroatischen Kunst ("*Moderna*" v *hrvaški umetnosti*)⁶⁰, dessen Inhalt ebenfalls in Einklang mit der allgemeinen Stimmung, die im slowenischen Raum gegenüber der neuen Literatur herrschte, stand. Der Autor sprach sich für ein umfassenderes Verständnis

⁵⁷ Vgl. Govekars *Literarno pismo*, in: *SN* 1897, 27. und 28. Februar, und Murns Brief an Nikolaj Omersa vom 28. Juni 1897 (*ZD II*, 1954, S. 67 – 68).

⁵⁸ Cankar seinem Bruder Karl am 1. März 1897 (*ZD XXVI*, 1970, S. 32). Dem Autor dieser Abhandlung sind andere direkte Reaktionen Cankars auf Foersterns Studie nicht bekannt, vor allem jene nicht, von der Dušan Pirjevec schreibt, daß es der Schriftsteller Foerster übelnahm, nur die "extremen Auswüchse" der Dekadenz aufgezeigt zu haben (*Ivan Cankar in evropska literatura*, 1964, S. 67). Von seiner Ablehnung "der Auswüchse der sogenannten Dekadenz" schreibt Cankar einige Jahre später, in einem Brief an Zofka Kvedrova am 8. Mai 1900.

⁵⁹ *LZ* 1898, S. 447 – 448.

⁶⁰ *LZ* 1899, S. 536 – 548.

der Moderne aus, da er in ihr nicht allein die Erneuerung der Kunst, sondern auch eine Erneuerung des Volkes und jedes Einzelnen in moralischer, sozialer und politischer Hinsicht sah. Eine erhebliche Rolle spielt kurz vor dem Auftreten der slowenischen Moderne die theoretisch programmatische Publizistik von Fran Eller, einem Mitglied des Wiener literarischen Clubs "Neuströmer" in den Jahren 1896/97. Zwei seiner Beiträge sind von besonderer Bedeutung: die Abhandlung *Der moderne kritische Standpunkt (Moderno kritično stališče)* sowie der Artikel *Die Moderne über das Ziel der Kunst (Moderna o namenu umetnosti)*. Ohne sie wäre der beschriebene Erwartungshorizont beziehungsweise die Vorstellungswelt der slowenischen Öffentlichkeit bezüglich der modernen Kunst äußerst lückenhaft geblieben.

In den Jahren 1897 und 1898 veröffentlichte Eller weitere lehrhafte und programmatische Beiträge zur Literatur, neben den beiden oben genannten noch die Artikel *Kunst und Kritik (Umetnost in kritika)* und *Die Moral in der Kunst (Morala v umetnosti)*, beide erschienen in der *Slowenischen Nation* im Jahre 1897. Zum Teil überschneidet sich die Thematik dieser Aufsätze, zum Teil wiederholt sie sich, durchgehend jedoch ist sie auf die grundlegenden Fragen der Literatur konzentriert. Der Autor macht sich Gedanken über die Natur und das Wesen der Kunst, über den Begriff des Schönen in der Literatur und in den bildenden Künsten, über das Kunstverständnis der vergangenen Jahrhunderte und der Gegenwart sowie hauptsächlich über die Literaturkritik. Besonders präsent sind diese Fragen in seinem wichtigsten Aufsatz *Der moderne kritische Standpunkt*, der ebenso wie die anderen Ellers wesentliche Ansichten zur Literatur enthüllt, jene Prinzipien, die er von Hermann Bahr übernahm und mit den Überlegungen zum slowenischen literarischen Geschehen in Einklang brachte.

Den Anstoß zur Abhandlung *Der moderne kritische Standpunkt* bekam Eller von Govekar; er verfaßte sie mit der Absicht, den Naturalismus in der slowenischen Literatur zu rechtfertigen, oder genauer gesagt, um Govekar und die sogenannten "häßlichen" Stoffe in seiner Prosa zu erklären, die seitens der slowenischen traditionellen Kritik, vor allem der katholischen, heftigen Attacken ausgesetzt war⁶¹. In diesem Zusammenhang

⁶¹ Govekar richtete am 27. September 1897 folgende Frage an Eller: "Ali mi utegneš prirediti Bahrov spis 'Schweine'? Daj in pošlji!" Einige Tage später, am 1. Oktober, war Govekar schon etwas direkter und schlug Eller die Idee und die Art der Abhandlung vor: "'Svinje' mi priredi tako, da bo nekaka razlaga, zakaj umetniki smejo

stützte sich Eller auf Hermann Bahrs Artikel *Schweine*, der erstmals im Wochenblatt *Die Zeit* im Jahre 1895 veröffentlicht worden war, und verwendete ihn in seiner Erörterung⁶². Von Bahr übernahm er die Schilderung eines Gemäldes des deutschen Malers Hubert von Heyden (1860 – 1911) in der Münchner Sezession, *Ruhe im Saugarten*, und den Bericht über das negative Echo, das dieses Bild beim Publikum hervorgerufen hatte, wonach die Kunst gewisse Gegenstände nicht darstellen dürfe, dies aber tue der "exzessive" Naturalismus⁶³. Bahr widersprach dieser Verurteilung und bezeichnete die Meinung, daß gewisse Objekte nicht Gegenstand der Kunst sein dürften, als nichtkünstlerisch. Seiner Ansicht nach haben alle Stoffe, alle Gegenstände das Recht auf Kunst, und Eller identifizierte sich mit diesem Standpunkt. Er pflichtete Bahr auch dort bei, wo der österreichische Kritiker Unterstützung bei Goethe und Schiller suchte, die zur selben Erkenntnis gelangt seien: Schiller, daß das Allerwichtigste in der Kunst das Empfinden und die 'Ausdrucksweise', nicht aber die Stoffwahl seien, und Goethe, daß kein Gegenstand des realen Lebens unpoetisch sein könne, sofern es dem Dichter gelänge, ihn entsprechend darzustellen. Während sich Bahr in seinem Artikel thematisch auf die Interpretation des Heyden-Gemäldes und die damit verbundenen theoretischen Fragen beschränkte, weitete Eller die Erörterung auf den Bereich der Literatur aus, auf das Verhältnis zwischen dem Gefühl, dem Stoff und der Idee eines literarischen Werkes, wobei ihm der Stoff und die Idee weniger wichtig erscheinen als die gefühlsmäßigen Inhalte eines lyrischen Kunstwerks, die seelische Individualität des Dichters und sein subjektives Verhältnis zur Umwelt. In dieser Hinsicht ist der Einfluß der Moderne auf Eller bereits unüberschbar, obwohl die Abhandlung *Der moderne kritische Standpunkt* in erster Linie eine Verteidigung des objektiven Realismus beziehungsweise Naturalismus in der slowenischen Literatur sein sollte, eine polemische Abrechnung mit der inhaltsarmen, formalistischen Lyrik sowie der blutleeren, tendenziösen Prosa und auch eine Abrechnung mit der dogmatischen, ideologisch ausgrenzenden katholischen Kritik im slowenischen Raum.

obdelovati tudi 'grde' snovi. Oziraj se na moralizovanje Pajkulje v '*Sloven. Listu*', a smatraj njeno klevetanje le za vox populi. Torej ne imenuj je, ampak piši *splašno!* –"

⁶² Bahrs Artikel erschien im Wochenblatt *Die Zeit* am 24. August 1895, Ellers Abhandlung im *LZ* 1898, S. 79 – 86, 145 – 151.

⁶³ Hermann Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus: Theoretische Schriften 1887 – 1904*, red. von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968, S. 176.

Das wirft die Frage nach der Rezeption der Bahrschen literarischen Ansichten bei Eller auf: Das Hauptziel Fran Ellers bestand, wie wir sehen konnten, darin, aufzuzeigen, daß der objektive Realismus beziehungsweise Naturalismus in Slowenien eine Daseinsberechtigung hatte. Dabei stützte sich Eller auf jenen Bahr, der den Naturalismus in der Kunst bereits verworfen hatte, was aus dem oben bezeichneten Artikel und dem Buch *Renaissance* (1897) ersichtlich ist. Bahr geht in seinem Artikel und in anderen Schriften aus diesem Zeitraum von einer Überzeugung aus, die nicht naturalistisch ist, daß nämlich allen Dingen, allen Gegenständen die Idee des Ewigen immanent ist, daß die unterschiedlichen Erscheinungsformen das gemeinsame Wesen der Dinge verhüllen oder, wie man in der christlichen Diktion sagen würde: Gott ist allgegenwärtig. Demnach liegt die Aufgabe der Kunst darin, den Dingen den Anschein des Alltäglichen zu nehmen und sie in ihrem wahren Wesen darzustellen. Gerade die Forderung, "das Wesen" der Dinge, ihre "wahren Inhalte" oder "verborgenen Schönheiten" zum Ausdruck zu bringen, zeigt, daß sich Bahrs Literaturverständnis bereits der symbolistischen Poetik nähert, die nach dem Jahre 1886, als Jean Moréas in Paris das Manifest dieser Strömung veröffentlichte, ihren Siegeszug in Europa antrat. Bahrs Ansichten über den Symbolismus wurden von Eller zweifellos übernommen, allerdings in einer milden, unscharfen, recht verschwommenen Form. Das ist verständlich, wenn man bedenkt, daß er die Absicht verfolgte, den Naturalismus mit der symbolistischen Poetik zu verteidigen. Wie eingeschränkt sich Eller gefühlt haben muß, als er mit Bahrs allemeuesten literarischen Ansichten konfrontiert wurde, verdeutlicht nicht zuletzt die Tatsache, daß er die Interpretation des Gemäldes in der Münchner Sezession lediglich in gekürzter Form wiedergab. Bahr hatte dem Gemälde Hubert von Heydens, der einer der herausragenden Repräsentanten des deutschen Impressionismus war, eine moderne Interpretation gewidmet. Er meinte, daß man dem Bild auch einen anderen Titel geben könne, "nach der jetzigen Mode", d. h. in Übereinstimmung mit seiner impressionistischen Technik. Es könne "Harmonie in Rosa" oder "Symphonie in Rosa"⁶⁴ genannt werden; er begründete seinen Vorschlag mit einer entsprechenden poesievollen Schilderung des Gemäldes. Dieser Teil der Repräsentation von Heydens Kunstwerk wurde von Eller übergangen, da weder der Symbolismus noch der Impressionismus seinem Literaturverständnis gänzlich entsprachen.

Trotzdem war Eller für die neuen literarischen Richtungen, die in der österreichischen Literatur gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts

⁶⁴ Ebd., S. 176 – 177.

in Erscheinung traten, nicht unzugänglich. Als er z. B. den Artikel *Der moderne kritische Standpunkt* verfaßte, teilte er Govekar mit, daß er im zweiten Teil der Abhandlung auf "die interessante Verbindung zwischen dem Realismus und der Dekadenz, die eigentlich auch – *Realismus* ist, nämlich Realismus im Hinblick auf den Ausdruck der *Gefühle* und der *inneren Vorgänge* überhaupt" hinweisen werde. In diesem Sinn bezeichnete er Govekar im selben Brief als den Vater des slowenischen objektiven Realismus beziehungsweise des Naturalismus und gleichzeitig als Urgroßvater "der bislang noch ungeborenen slowenischen Dekadenz"⁶⁵! Damit wurde von ihm der Entwicklungszusammenhang zweier komplementärer Erscheinungen in der Literatur anerkannt. Das war ein zu der Zeit häufig präserter Gedanke, dem Eller, wenn nicht anderweitig, möglicherweise in Foerstes Studie über die Dekadenz begegnet war. Ihren Ursprung aber hat diese Idee, wie wir beobachten konnten, abermals bei Bahr, der im Jahre 1891 konstatiert hatte, daß der Naturalismus beziehungsweise der positivistische Naturalismus seine Ausdrucksmöglichkeiten in der Literatur ausgeschöpft und die führende Rolle an modernere Stilrichtungen weitergegeben hatte.

Die Dichter der Dekadenz und des Symbolismus wurden von Eller in seiner Abhandlung nur nebenbei erwähnt, ohne daß er einen von ihnen besonders hervorgehoben hätte. Allerdings führte er, um die These seiner Erörterung zu untermauern, einen Gedanken Hermann Bahrs an, der die dringende Notwendigkeit der Intuition, eines tiefen sinnlich-gefühlvollen Verhältnisses zum Leben, besonders betont:

"Das Leben fühlen, durch das Gefühl das Wesen aus der Hülle holen, fühlend sich selber in den Dingen und die Dinge in sich selber und seine Einheit mit der Schöpfung finden – das war immer der Sinn der Kunst"⁶⁶.

Wenngleich Eller keine Angaben darüber machte, woher dieser Gedanke stammte, läßt sich zeigen, daß er von Bahr herrührte und dieser ihn in seinem Artikel *Décadence*, erschienen in der Zeitschrift *Die Zeit* 1894, niedergeschrieben hatte. An dieser Stelle schildert Bahr, nicht ohne Ironie, die westeuropäische Dekadenz in ihren ungewöhnlichsten Extremen, als Kunst außerhalb des Lebens und außerhalb des Menschen, ohne Seele

⁶⁵ Eller an Fran Govekar im Oktober 1897.

⁶⁶ *Die Décadence*, in: *Die Zeit*, 10. November 1894. Nachdruck im Buch *Renaissance* (1897). Vgl. Wunbergs Ausgabe *Zur Überwindung des Naturalismus*, S. 170, 229 – 230.

und Gefühl, als Ausdruck der exzessivsten, widernatürlichen Tendenzen im menschlichen Leben. Eine solche Kunst und ein solcher Lebensstil, wie ihn Robert de Montesquiou-Fézensac in Paris und Oscar Wilde in England praktizierten, wurden von Bahr und vermutlich auch von Eller – siehe seine Verneinung der Dekadenz in ihren extravaganten Erscheinungsformen – abgelehnt. Rückblickend läßt sich folgendes festhalten: Wie die übrigen Repräsentanten der jungen Generation der slowenischen Lyriker und Schriftsteller in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts lernte auch Eller die zeitgenössischen Strömungen der europäischen Literatur durch Bahr und nicht durch Hugo von Hofmannsthal oder Karl Kraus kennen. Ellers Erweiterung des literarischen Horizonts wurde von zwei zeitlich bedingten Faktoren entscheidend geprägt; das waren zunächst seine jugendliche, damals noch völlig uneingeschränkte Sympathie für Fran Govekar, den Schriftsteller naturalistischer beziehungsweise pseudonaturalistischer Prosa, und gleichzeitig sein spontaner, wengleich bereits grundlegender Widerstand gegen die intolerante katholische Kritik in unseren Breiten, die den neuen Tendenzen in der Entwicklung der Literatur ablehnend gegenüberstand. Die zweite Besonderheit an Ellers Eintritt in die kulturelle Öffentlichkeit geht auf einen ebenso erwähnenswerten Umstand zurück. Die Tatsache nämlich, daß Eller versuchte, den slowenischen Naturalismus mit den nichtnaturalistischen Ideen Hermann Bahrs zu rechtfertigen. Es handelte sich also, außer in einem Punkt, um ein Mißverständnis, das die widersprüchliche, vor allem aber äußerst eingeschränkte Rezeption von Bahrs Impressionismus und Symbolismus durch die slowenische Publizistik verursachte. Sie wird verständlich, wenn man berücksichtigt, daß Eller die modernen literarischen Richtungen der neunziger Jahre von der naturalistischen Doktrin her betrachtete. Die positive Errungenschaft von Ellers Erörterungen liegt in seiner Forderung nach einer Erweiterung der inhaltlich-thematischen und gedanklichen Freiheit der Künstler und darin, daß er den Boden für den siegreichen Durchbruch der Wortkunst von Cankar und Župančič bereitete.

Keineswegs geringer als der Einfluß Bahrs war die Wirkung, die der herausragende deutsche impressionistische und symbolistische Dichter Richard Dehmel auf Eller ausübte. Ellers Verhältnis zu dem einflußreichen Vertreter der europäischen Poesie erscheint nicht ungewöhnlich, da Dehmel in der jungen Generation slowenischer Literaturschaffender allgemein große Begeisterung entfacht hatte. Während Govekar ihn noch abgelehnt und erklärt hatte, daß er dessen "furchtbare" Gedichte nicht

verstehen könne⁶⁷, waren seine Zeitgenossen von dem Lyriker des Fin de siècle geradezu hingerissen. Ivan Cankar beispielsweise widmete sich am Beginn des Jahres 1897 "mit Lust und Wonne" der Lektüre zweier moderner Lyriker: er las Richard Dehmel und Maurice Maeterlinck. Als er Murn den Vorwurf der Traditionalität machte, riet er ihm, von den zeitgenössischen Dichtern vor allem Dehmel zu lesen⁶⁸. Diesen Dichter stellte er über die anderen deutschen Lyriker und erwähnte ihn im selben und im darauffolgenden Jahr noch einige Male in besonders lobender Weise⁶⁹. Er führte sogar einige seiner programmatischen Verse als typisches Beispiel für die moderne europäische Lyrik an; zweifellos lag der Grund dafür in der ablehnenden Haltung der konservativen, dogmatisch unbeweglichen Kritik. Cankar zitierte einige Verse, die die unreflektierte, sinnliche Erlebnislyrik des Dichters repräsentieren⁷⁰. Auch von Murn wurde Dehmel hoch geschätzt und vielleicht ist gerade er ein beredtes Beispiel dafür, welchen fremden zeitgenössischen Lyriker die jungen slowenischen Literaturschaffenden gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts am liebsten lasen. Während Cankar Murn die Lektüre von Dehmel und Liliencron empfahl, gab Murn seinem Freund den Ratschlag, Dehmel zu lesen⁷¹. Es erübrigt sich, über das Verhältnis von Župančič zu Dehmels Poesie viele Worte zu verlieren; die vergleichende Literaturwissenschaft hat festgestellt, daß der slowenische Dichter mit Sicherheit mehrere Gedichtsamm-

⁶⁷ Govekar schrieb an Aškerc am 11. Mai 1897: "Ali ste čitali Dehmel-jeve pesmi? (Pošljem Vam svoje, če hočete!) To je strašanska 'poezija', katere jaz absolutno ne morem razumeti. Ves drugačen je Liliencron" (Dušan Moravec, *Pisma Frana Govekarja II*, 1982, S. 68).

⁶⁸ Cankar seinem Bruder Karl am 1. März 1897 (ZD XXVI, 1970, S. 32 – 33).

⁶⁹ Cankar meinte zu Aškerc am 16. Mai 1897: "Richard Dehmel *npr. presega po mojem mnenju v svojih najlepših pesmih vse dozdane nemške poete*" (ZD XXVI, 1970, S. 182). Vgl. auch Cankars Rezension *Dve izvorni drami*, veröffentlicht im SN am 6. und 7. Juni 1898, sowie die Kritik von Hribars Gedichtband *Popevčice milemu narodu* (SN, 10. und 13. Februar 1899).

⁷⁰ Im kritischen Aufsatz *Strupene krote* (SN, 31. Dezember 1897) wurden von ihm die folgenden Verse veröffentlicht:

"Erst wenn der Geist von jedem Zweck genesen
und nichts mehr wissen will als seine Triebe –
dann offenbart sich ihm das weise Wesen" –

Cankar fand Dehmels Verse in Liliencrons Epos *Poggfred* aus dem Jahr 1896. Später wurden sie von Dehmel in der epischen Dichtung *Zwei Menschen* veröffentlicht (1903). Vgl. Cankar, *Izbrana dela X*, 1959, S. 474.

⁷¹ Im Januar 1898 fragte er Janko Polak: "Če hočes zaupaj mi tudi denar, da Ti kupim 'Demla', 'Egertonove novele' in pa kaj 'D'Anuncija'." (Murn, ZD II, 1954, S. 79).

lungen des deutschen Lyrikers kannte⁷². Ähnlichkeiten zwischen den beiden – auf verschiedenen Ebenen der Poesie: motivisch, ideell und stilistisch – wurden auch von deutschen Literaturhistorikern entdeckt⁷³.

Das Bild von Ellers literarisch-ästhetischem Konzept wäre nicht vollständig, wenn man außer der Abhandlung in der *Laibacher Glocke* nicht auch seinen kürzeren Grundsatzartikel *Die Moderne über das Ziel der Kunst* berücksichtigt⁷⁴. Auch dieser Artikel enthält einige jener Besonderheiten in seinem Literaturverständnis, denen wir bereits begegnet sind. Eller ist ein unnachgiebiger Verfechter der autonomen Kunst. Die Kunst soll das Innere des Menschen zum Ausdruck bringen, die "empfindsame Seele" des Künstlers, so, wie die Seele in Wirklichkeit ist, nicht wie sie sein sollte. Das ist das Wesen der Kunst, alle anderen Absichten – lehrhafte, moralische, religiöse oder andere – entfallen, da sie von außen aufgezwungen werden und nicht mit dem wahren Wesen der Kunst übereinstimmen. Bis zu dieser Stelle erscheint alles in Ordnung und folgerichtig. Jetzt aber fügt Eller seiner Grundvoraussetzung, daß die Kunst die "empfindsame Seele" zum Ausdruck bringen soll, noch das Postulat der "fortgeschrittene(n) Seele" hinzu. Der Begriff "fortgeschrittene Seele" wird von ihm zwar nicht näher erläutert, aus dem Gesagten läßt sich jedoch entnehmen, daß er damit allgemein gültige moralische Werte und Ideen bezeichnet, die nicht mit der "offiziellen Ethik" gleichzusetzen sind, sondern darüber hinausgehen, da sie dem wirklichen Leben entstammen und in die Zukunft gerichtet sind. Als solche stehen sie auch im Gegensatz zur philisterhaften Lebenseinstellung. Eller relativiert den Begriff der Ethik oder Moral. Für ihn stellt die Moral nicht etwas Absolutes, ewig Gültiges dar, sondern ist Wandlungen unterworfen wie alle Phänomene des geistigen Lebens. Es handelt sich demnach um die Idee des Fortschritts in seinem weitesten Sinn, dies könnte man nach Eller als die Nützlichkeit der Literatur bezeichnen, allerdings sind Nützlichkeit oder Schädlichkeit der Kunst kein Maßstab für ihren künstlerischen Wert. Obwohl Ellers Literaturverständnis der autonomen schöpferischen Aktivität nicht endgültig definiert ist, unterscheidet er zwischen der authentischen inhaltlichen Aussage der Kunst und ihrer Idee. Die Idee wurde von ihm

⁷² Vgl. die Abhandlung von Dušan Pirjevec, *Oton Župančič in Ivan Cankar*, in: *Slavistična revija* XII, 1959/60, S. 83 – 87.

⁷³ Vgl. die Abhandlung Gerhard Giesemanns, *Parallele Verfahren in der Lyrik von Richard Dehmel und Oton Župančič*, in: *Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb*, 1978, S. 99 – 112.

⁷⁴ *SN* 1898, 2. und 4. März.

als Bestandteil der künstlerischen Arbeit anerkannt, bei der ästhetischen Wertung berücksichtigt er sie jedoch nicht. So wurde Eller zu jenem slowenischen Literaturkritiker, der kurz vor dem selbständigen Auftreten der slowenischen Moderne für ein möglichst liberales, ideologisch unbelastetes Kunstverständnis und eine ebensolche Kritik eintrat. Ein Umstand, der den Erwartungshorizont hinsichtlich der neuen Kunst in Slowenien sowohl in der literarischen als auch in der kulturellen Öffentlichkeit stark erweiterte.

Zusammenfassend kann zu den auf der Rezeptionsästhetik beruhenden Beobachtungen der slowenischen Moderne und ihres Entstehens folgendes hervorgehoben werden:

Die slowenische Moderne ist die erste Periode in der slowenischen Literatur, die sich bereits mehr als ein Jahrzehnt ankündigte, bevor sie reale Gestalt annahm. Von der Mitte der achtziger Jahre bis zum ersten literarischen Auftritt Cankars und Župančičs im Jahre 1899 findet man in der slowenischen Publizistik eine Reihe von Aufsätzen und Artikeln sowie anderes Informationsmaterial über den europäischen Naturalismus. Die Mehrzahl dieser Publikationen ging von einem tieferen, nie direkt geäußerten Gefühl der Bedrohung aus, typisch für die Kultur eines kleinen, introvertierten Volkes, das durch die Anregungen der großen, weiten Welt beunruhigt, wenn nicht gar in Zweifel und Mißtrauen gestürzt wurde. Eine solche Stimmung machte sich gleichsam vor dem Auftreten der Moderne in der slowenischen Kultur breit, die intensiv mit Bestrebungen zur Wahrung der nationalen Identität beschäftigt war. Trotz dieser gemeinsamen, wenn auch verdeckten Befürchtungen läßt sich die Resonanz auf die zeitgenössischen europäischen literarischen Ereignisse nicht auf einen einfachen Kausalitätsnenner reduzieren. Die ersten slowenischen Autoren, die sich mit dem Naturalismus befaßten – J. Stritar, F. Svetič und F. Celestin –, lehnten diese literarische Richtung aus verschiedenen Beweggründen ab, zum einen aus moralisch–pragmatischen bzw. ästhetisch–künstlerischen Gründen oder aber sie wiesen den Naturalismus grundsätzlich zurück, im Namen ästhetischer und auch ethischer Prinzipien. Damit verurteilten sie auch Govekar und dessen Roman *Im Blut*. Als Gegenwert zum französischen Naturalismus postulierten sie den russischen Realismus, vor allem Tolstoj und Dostoevskij, die beide bereits vor dem Ende des Jahrhunderts zu ihrem Siegeszug durch die westeuropäischen Kulturen angetreten waren. So fand die sozial und ethisch orientierte Kunst der großen russischen Schriftsteller ihren Niederschlag nicht

allein im Erwartungshorizont der Rezipientenschaft einer neuen Literatur gegenüber, sondern blieb als schöpferische Motivation bis in den Zeitraum der Moderne im slowenischen Raum erhalten. Ein ähnlicher Widerstand wie gegenüber dem Naturalismus zeichnete sich anfangs in bezug auf die europäische Dekadenz ab, während der Symbolismus am Rande des Interesses der damaligen literarischen Öffentlichkeit blieb. Die slowenische Publizistik – M. Malovrh und J. Jaklič – lehnte die Dekadenz aus ideellen, vorwiegend jedoch moralischen Gründen ab; man hielt sie sogar für ein gefährlicheres Phänomen als den bereits untergehenden Naturalismus. Im übrigen läßt sich auch in der Rezeption der Dekadenz zunächst keine Folgerichtigkeit ausmachen. K. Hoffmeister beispielsweise akzeptierte die Dekadenz durchaus und betrachtete die Kunst als autonome schöpferische Aktivität. F. Svetič wiederum erteilte der Dekadenz mit einem ähnlichen, wenn auch nicht ausgereiften Kunstverständnis eine Absage. Die ästhetischen und moralischen Bedenken gegenüber der Dekadenz erweiterte V. Foerster mit einem weiteren, nationalsozialen Argument; in dessen Namen lehnte er das geistige Aristokratentum der modernen Literatur ab, obwohl sein kompiliertes Wissen zur Literatur auf den Ansichten H. Bahrs gründete. Erst kurz vor dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Schema einer positiven Rezeption der modernen Literatur entdeckt. So öffnete sich F. Eller der Bahrschen Theorie des Impressionismus und Symbolismus und billigte im Namen eines freien, ideologisch unbelasteten Kunstverständnisses – in einer gemäßigten Form – sogar den Naturalismus und die Dekadenz. Ebenso begeisterten sich die anderen Vertreter der jungen Generation, Cankar, Župančič und Mum, bereits vor dem Jahre 1899 für die zeitgenössische europäische Lyrik, für R. Dehmel, M. Maeterlinck, G. d'Annunzio u. a. Neben dem ästhetischen Kunstverständnis als Grundbedingung ermöglichte erst der Generationswechsel eine offene und zugleich kritische Rezeption neuer literarischer Strömungen und Erscheinungen. Dieser Umstand bewährte sich besonders im späteren Verhältnis der slowenischen Moderne zur Dekadenz, das fast vollkommen mit dem Vorfeld des Erwartungshorizonts übereinstimmte.

DIE REZEPTION DES SYMBOLISMUS IN DER SLOWENISCHEN LITERATUR

Die Rezeption des Symbolismus in der slowenischen Literatur kann nur erläutert werden, wenn man zuvor den slowenischen Realismus und das ihm folgende naturalistische Intermezzo kurz vorstellt. Vor allem aber muß die Position der slowenischen Literatur nach dem Jahr 1848 und vor dem Ende des vergangenen Jahrhunderts im europäischen Kontext umrissen werden. In diesem Zusammenhang kann man in der slowenischen Literatur im Hinblick auf zurückliegende Perioden eine gewisse Kontinuität wie auch einige Veränderungen feststellen.

Was die allgemeine Ausrichtung der slowenischen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrifft, so ist offensichtlich, daß in ihr die mitteleuropäische, das heißt österreichische und deutsche Komponente immer noch eine dominierende Rolle spielt, ein Faktum, das durch die historische Lage der Slowenen begründet wird. Das in verschiedene Länder geteilte ethnische Territorium der Slowenen gehörte damals zum Herrschaftsbereich der österreichischen bzw. österreichisch-ungarischen Monarchie. In vielleicht sogar etwas gesteigerter Form ist zu jener Zeit das Interesse für die englische Literatur auch weiterhin präsent. Hingegen ist bei den damaligen slowenischen Literaturschaffenden die Verbindung zum romanischen Kulturraum deutlich schwächer als zu Beginn des Jahrhunderts. In dieser Hinsicht wird der Abstand der neueren Literatur zu Prešeren und seiner Poesie evident, denn in den siebziger und achtziger Jahren ist eine vergleichsweise stärkere Kommunikation mit der damaligen russischen Literatur festzustellen; dies läßt auf eine bestimmte Wende im ästhetischen und ideologischen Bewußtsein der slowenischen Schriftsteller schließen. Aufschlußreicher noch als die Einbeziehung bedeutender Wortschaffender in die geistigen Regionen der europäischen Literatur ist die stilistische Zugehörigkeit der Dichter und Schriftsteller. In diesem Zusammenhang ist der Unterschied zwischen ihnen und Prešeren geradezu verblüffend. Nach dem Jahr 1848 entwickelte sich die slowenische Literatur nämlich in allen Gattungen, auch in der Epik und Dramatik, was man für den Zeitraum davor nicht behaupten kann; im Umfeld der europäischen Entwicklung betrachtet, ist für diese Literatur jedoch eine ausgesprochen retrograde stilistische Orientierung kennzeichnend. Nach dem Jahr 1848 wandte sich die slowenische Literatur vorwiegend wieder dem europäischen 18. Jahrhundert zu, der Aufklärung und Vorromantik. Gleichzeitig standen Poesie und erzählende Prosa in Verbindung mit der europäischen Romantik und mit jener Zwischenphase, die man nicht mehr als Romantik, aber auch noch nicht als Realismus bezeichnen kann. So ist die zeitlich

gesehen modernste literarische Strömung, mit der die slowenische Poesie nachweislich korrespondierte, die deutsche Spätromantik oder genauer gesagt die Lyrik Heinrich Heines; dies gilt nicht nur für Simon Jenko, sondern auch für eine Reihe anderer Dichter jener Zeit. Ähnlich verhielt es sich in der erzählenden Prosa bei Josip Stritar, Josip Jurčič und Ivan Tavčar, wo die Übereinstimmung mit den europäischen Literaturströmungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts reichte, bis zur deutschen Dorfgeschichte und Novelle sowie bis zur postromantischen französischen Prosa, bei Kersnik ausnahmsweise bis zum russischen Realismus; allerdings verursachten diese Verbindungen in der slowenischen Prosa keinen auffallenden stilistischen Umschwung. Ebenso war die naturalistische Prosa von Fran Govekar nur zum Schein naturalistisch, in Wirklichkeit blieb sie der naturalistischen Doktrin fremd und stilistisch kaum entwickelt; dies wird dadurch deutlich, daß man versuchte, diesen Stil am Anfang des 20. Jahrhunderts erneut zur Geltung zu bringen¹.

Welche Bedeutung ist diesen Feststellungen beizumessen? Sie zeigen, daß in der slowenischen Literatur des 19. Jahrhunderts trotz Kersnik und teilweise auch Aškerc weder stilistisch noch thematisch von einem Realismus die Rede sein kann – vom Naturalismus ganz zu schweigen –, daß die Literatur keine tiefere Analyse der slowenischen gesellschaftlichen Realität zuwege brachte, was ansonsten für die realistische Wortkunst in Europa charakteristisch ist. Eine Erklärung für diesen Zustand ist zweifellos darin zu sehen, daß die slowenische Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht in jenem Maße sozial und auch ideell differenziert war, um eine dringliche und unumgängliche Herausforderung für die Literatur darzustellen. Erst in den folgenden Jahrzehnten wurden politisch-ideelle und soziale Gegensätze für die Verhältnisse im slowenischen Raum in stärkerem Maße kennzeichnend. Die Krise des Bauernstandes verschärfte sich, und neben dem jungen, gesellschaftlich aufstrebenden Bürgertum spielte in der politischen Arena der Arbeiterstand eine immer größere Rolle. Diese neu entstandene Situation bewirkte, daß sich auch die Kunst nicht mehr vor der Realität zurückziehen konnte. Die Forderung nach einer Auseinandersetzung mit der aktuellen sozialpolitischen Wirklichkeit, die für den europäischen Realismus und Naturalismus kennzeichnend ist, wurde somit auf einen späteren Zeitpunkt verschoben, in dem die gesellschaftskritische Funktion der realistischen Literatur von der Moderne übernommen wurde.

¹ France Bernik, *Slovenska književnost v evropskem kontekstu* (do konca 19. stoletja). Manuskript.

Diesem bislang unberücksichtigt gebliebenen Umstand kommt bei der Entstehung des slowenischen Symbolismus große Bedeutung zu, da man sich ohne ihn die Besonderheit der slowenischen Literatur des *Fin de siècle* nicht zufriedenstellend erklären kann. Ebenso darf eine zweite Feststellung, die die Rezeption des Symbolismus selbst betrifft, nicht außer acht gelassen werden, daß nämlich die unterschiedlichen geistigen und weltanschaulichen Tendenzen der literarischen Stile am Ende des vergangenen Jahrhunderts nicht schrittweise in den slowenischen Raum vordrängen, also nicht in der Reihenfolge, in der diese literarischen Strömungen gegen Ende des Jahrhunderts entstanden waren; sie traten im slowenischen Raum vielmehr gleichzeitig in einer heterogenen, wenn nicht gar gegensätzlichen Bewegung vereint auf². Eine ähnliche Lage hatte sich zuvor in einigen anderen mitteleuropäischen Literaturen ergeben, von denen die Repräsentanten der jungen slowenischen Autorengeneration Ivan Cankar, Oton Župančič und Josip Murn, weniger Dragotin Kette, ihre ersten Informationen über die modernen literarischen Strömungen erhielten³. An die Stelle der (allerdings nicht sehr ausgeprägten) Diachronie in der Entstehung neuer Kunstrichtungen trat somit die synchronische Verbreitung dieser europäischen Strömungen⁴. Das bedeutet, daß die slowenische Literatur zunächst mit den Vermittlern des französischen Symbolismus in Kontakt kam, mit jenem Symbolismus, der in den Werken der österreichischen bzw. deutschen Dichter und Schriftsteller Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Richard Dehmel und Gerhart Hauptmann zu finden ist bzw. wenigstens durch Berichte zugänglich war. Dabei ist die Tatsache nicht zu übersehen, daß die slowenische Moderne nicht nur mit dem europäischen Symbolismus in Berührung kam, sondern auch dem Einfluß anderer literarischen Strömungen jener Zeit ausgesetzt war, denen eine antimimetische ästhetische Ausrichtung gemeinsam war. Im stilistischen Pluralismus, ja Synkretismus der Jahrhundertwende ist es folglich schwierig, eine klare Trennungslinie zwischen naturalistischer Kunst und Impressionismus, Dekadenz und Symbolismus zu ziehen, vor allem wenn die Verflechtung unterschiedlicher Stile ein und denselben Schriftsteller dominiert, manchmal gar dasselbe Kunstwerk.

² Anton Ocvirk, *Slovenska moderna in evropski naturalizem*, 1955 (*Literarna umetnina med zgodovino in teorijo* 1, 1978, S. 517 – 518). Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literaturna*, 1964, S. 168.

³ Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, 1964, S. 158.

⁴ Anders, aber nicht überzeugend, Viktor Žmegač. Vgl. *Die Jahrhundertwende (um 1900) als literaturhistorischer Begriff*, in: *Neohelicon* XI, 1, 1984, S. 23 – 24.

Am Ende des Jahrhunderts stellt der Symbolismus eine gesteigerte Ablehnung der realistischen und naturalistischen Kunst dar, die Negierung der philosophischen, weltanschaulichen und ästhetischen Prinzipien der literarischen Tradition. Ist der Impressionismus mit seiner mehr oder minder materialistischen Wirklichkeitsauffassung und seinem sensuell-empirischen Verhältnis zum Leben noch mit dem Naturalismus verbunden, der sensualistische Hedonismus der Dekadenz dem Naturalismus noch relativ nah, so unterscheidet sich der Symbolismus konsequent und auf allen Ebenen von der Kunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Seine grundlegende philosophische Anschauung wird durch Begriffe wie Spiritualismus, Irrationalismus und Mystizismus gekennzeichnet. Im Einklang mit dieser Philosophie ist für diese Richtung das Symbol das wichtigste Ausdrucksmittel; es hat die Funktion, Ideen in sensueller Form darzustellen, sogar "esoterische Verwandtschaften mit den ursprünglichen Ideen"⁵ aufzudecken, wie Jean Moréas 1886 in seinem programmatischen Manifest schreibt. Meistens weist das Symbol jedoch nur auf die unbekannte, der Vernunft unzugängliche, unbeschreibbare Transzendenz hin. In dieser Hinsicht stellt der Symbolismus die Unzufriedenheit mit der realistischen Sprache dar, er strebt danach, die Sprache von ihren stereotypen Kommunikationsmodellen zu befreien und ihre Unzulänglichkeiten bzw. Mängel zu überwinden. Wir sind also Zeugen einer paradoxen Sprachsituation, die einerseits Literatur ermöglicht, andererseits aber in der entgegengesetzten Richtung wirkt, indem sie zum Ungesagten, zum Verschweigen tendiert. Die unbestimmte, multisemantische Sprache des Symbolismus kann man daher nicht ohne Vereinfachungen, ohne irreduzible Elemente beschreiben, man kann sie nicht – zum Beispiel – in die Umgangssprache übersetzen, sofern man nicht zwischen dem Symbol als Zeichen und dem Symbol in der Poesie unterscheidet.

Stellt man nun die Poesie in den Mittelpunkt, so kann gesagt werden, daß sich bei Oton Župančič von Anfang an Tradition und Antitradition gegenüberstehen. Zweifelsohne hat der Impressionismus in seinem Gedichtband *Der berauschte Becher* (*Čaša opojnosti*, 1899) weniger Spuren hinterlassen, als man erwartet hätte. In den Schlußversen des Gedichtes *Auf die Reise* (*Na pot*) bezeichnet Župančič seine frühen Poesien zwar als "Töchter des Augenblicks", mit einem Begriff also, der zur Poetik der impressionistischen Kunst zählt, doch sind nur wenige wirkliche impressionistische Gedichte in der Sammlung zu finden. Am ehesten ließe sich das Gedicht *Am Abend* (*Večer*) als impressionistisch bezeichnen.

⁵ Jean Moréas, *Un manifeste littéraire*, in: *Figaro littéraire*, Paris 1886, 18. September.

Stärker als der Impressionismus ist der symbolistische Stil im Kern der frühen Gedichte von Župančič verwurzelt, obwohl Form und Funktion der Bilder beim Dichter noch sehr häufig traditionell sind. Im Gedichtband *Der berauschte Becher* gibt es eine Reihe von Gedichten, in denen Bilder oder Allegorien aus der Natur allein die Innenwelt des lyrischen Subjekts widerspiegeln oder die Landschaft als Parallelismus des Ausdrucks dient⁶.

Jene Gedichte, in denen sich die ästhetische Rolle der Natur die Aussage oder den inhaltlichen Ausdruck unterwirft, stellen eine Zwischenstufe in der Entwicklung der frühen Poesie von Župančič dar. Die Natur ist nicht mehr allein das Bild des individuellen Ausdrucks, wie es zur Zeit der romantischen Kunst oder des Impressionismus war. Sie wird nun zu einer in alle Richtungen offenen, kaum noch an die Mimesis gebundenen Thematik. Eines dieser Gedichte heißt *Blüenträume gingen nieder* (*Padale so cvetne sanje*). In diesen, wenn auch seltenen Gedichten kommt Župančič dem Symbolismus am nächsten, denn die Bilder stellen keine logisch aneinandergereihten Allegorien dar, nicht einmal Zeichen, die etwas außerhalb ihrer selbst bezeichnen. Anstatt der expliziten Direktheit verbergen die Bilder in diesen Gedichten eine neue Bedeutung, eine Überbedeutung oder ein Symbol. Im zweiten Teil des Sonettes *O Liebchen, wenn der Abend sich neigt* (*O ljubica, kedar spusti večer*) läßt das Bild der dichterischen Seele, ihrer Reise ins All und ihres Genusses der himmlischen Schönheit ein erotisches Spiel ahnen, das in "süßer Unruhe" ausklingt. Auch im Gedicht *Wild wagt meine Seele* (*Divje polje duša moja*) tritt die Seele als lyrisches Subjekt auf und auch in diesem Fall offenbart sie als symbolisierte Metonymie die Erotik.

Es ist durchaus begreiflich, daß aus dem Symbolismus von Župančič der Begriff Seele nicht wegzudenken ist, vor allem, weil die Seele eng mit der poetischen Sprache im Gedichtband *Der berauschte Becher* verknüpft ist. Da jedoch der Begriff Seele als symbolistische Metonymie am häufigsten in der Welt der Sensualität zu finden ist und da er sich mit dem erotischen Sensualismus verbindet, ist es offensichtlich, daß Župančič' Symbolismus anfangs noch starke Sedimente des dekadenten Lebensgefühls aufweist. Dem wäre jedoch hinzuzufügen, daß außer der Seele auch oft das Herz vorkommt. Zahlreiche Gedichte, in denen das Herz als lyri-

⁶ Vgl. *Milostno nebo ti bodi, Pod tvojim oknom, Berta, Premnogo noč, Ti gizdava devojka, Julijana!, Nad mestom belim dremlje težek, Nedolžnost.*

sches Subjekt zu Wort kommt⁷, legen daher die Schlußfolgerung nahe, daß neben einigen Elementen moderner Lyrik im frühen Werk Župančič' auch die romantische traditionelle Poetik noch zugegen war.

In der slowenischen Poesie kann man schon vor der Moderne Ansätze einer *poésie pure* entdecken. Bei Jenko gibt es Anfänge der impressionistischen Stimmungslirik, bei Gregorčič den rhetorischen Wohlklang der Verse. Demzufolge stellt die reine Dichtung von Župančič keine revolutionäre Neuerung dar, sondern belebt allein eine romantische und spätromantische Tradition. Eine Innovation in der Entwicklung der slowenischen Dichtkunst repräsentieren erst die stilistischen Dissonanzen des jungen Župančič. Die Disharmonie, die durch die Kombination von Polysyndeta und Asyndeta entsteht, tritt bei ihm häufig auf. Derartig viele und ausgeprägte stilistische Dissonanzen wie bei Župančič kann man in der slowenischen Poesie vor ihm nicht entdecken; darin liegt eine seiner wesentlichen Eigenheiten gegenüber der der slowenischen lyrischen Tradition. Natürlich zeigt sich hier nicht der einzige Unterschied zwischen Župančič und der Überlieferung. An dieser Stelle ist es angebracht, auf die Auswahl der ständigen Gedichtformen in dem Gedichtband *Der berausende Becher* hinzuweisen. Außer den sechs (in ihrer inneren Struktur modernisierten) Sonetten und einem modifizierten Rondel finden sich ein Seguidilla- und ein Romanzenzyklus⁸. Interessant ist, daß der Zyklus der lyrisch-epischen Gedichte ursprünglich den Titel *Romanzen und Balladen* (*Romance in balade*) trug, der Dichter jedoch in der Schlußfassung die Balladen aus dem Titel nahm. Diese Streichung der germanischen (deutschen) Alternative zu den spanischen Romanzen ist für Župančič charakteristisch, da sie mit seiner Affinität zu romanischen Liedformen – das italienische Sonett, das französische Rondel, die spanische Seguidilla und Romanze – übereinstimmt. Die Orientierung an den romanischen Gedichtformen ist so auffallend, daß man sie berechtigterweise als Trennlinie versteht, die in dieser Hinsicht Župančič von der slowenischen realistischen Dichtung abhebt.

Faßt man die Erkenntnisse über Župančič als Repräsentanten der slowenischen symbolistischen Lyrik zusammen, wäre folgendes hervorzuheben:

⁷ Vgl. *Moje srce je, Pred božji grob pokleknil sem kristjan, Prižgal si plamen mu resnice čiste, O ljubica, kedar spusti večer, Ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota, Kot bi viseli zlati sadovi.*

⁸ Vgl. die Sonette *Pred božji grob pokleknil sem kristjan, Prižgal si plamen mu resnice čiste, Kako je poln kristjanov temni hram, O ljubica, kedar spusti večer, Parček, V galeriji slik.* Das Rondel: *Milostno nebo ti bodi.*

Der Einbruch des dekadenten Lebensgefühls, Ansätze einer impressionistischen Vorstellung der äußeren Wirklichkeit und eine verstärkte Präsenz des symbolistischen Wortstils in dem Gedichtband *Der berausende Becher* sprechen für eine moderne Ausrichtung in der frühen Poesie von Župančič, für ihre Zugehörigkeit zur zeitgenössischen Poesie. Auch die Dissonanz als sprachlich–stilistische Besonderheit und die Dissonanz der Erlebniswelt stellen den Dichter auf die Ebene der zeitgenössischen europäischen Strömungen. Gleichzeitig aber enthüllen die frühen Gedichte von Župančič Elemente, die sich nicht in den Kontext der modernen europäischen Lyrik am Ende des 19. Jahrhunderts einfügen. Im Gedichtband *Der berausende Becher* zeigt sich die offensichtliche Bindung des Dichters an die romantische und spätromantische poetische Tradition, seine dahingehende ideelle und stilistische Ausrichtung. Ebenso findet man in der frühen Lyrik Župančič' – noch mehr natürlich in seinen späteren Werken – keine Tendenz, die Wirklichkeit zu negieren, das lyrische Subjekt vollständig in eine phantastische, allein aus Worten bestehende Wirklichkeit einzubinden. Zwar kann man in einigen wenigen Gedichten Stellen entdecken, in denen der Wille nach artistischer Gestaltung über das Bestreben nach Aussage und Mitteilung hinausgeht, doch konzentriert sich die kreative Aufmerksamkeit des Dichters auch weiterhin auf Bilder und Ideen, nicht aber auf eine abstrakte, sinnentleerte poetische Sprache. Der Dichter bleibt nie mit der Sprache allein und hat mit dem unkonfessionellen und entpersönlichten lyrischen Subjekt nichts gemeinsam. Die frühe Lyrik von Župančič bewahrt die Einheit der empirischen Biographie des Autors und seiner dichterischen Imagination, für sie gilt noch das subjektive Aussageprinzip der Kunst, wenn auch nicht mehr als ausschließlich romantische Aussage des Herzens, sondern bereits als das symbolistische Enthüllen von Seele und Ideen. In dem Gedichtband *Der berausende Becher* gibt es jedoch noch zuwenig abwärts intonierte, dem Begriff der klassischen Schönheit konträre Elemente des Häßlichen, Abscheulichen, Grotesken oder Zersetzenden, um ihn als typische Erscheinung der modernen Poetik zu verstehen. Auch kann man nicht jene Präsenz der Großstadt und technischen Zivilisation entdecken, die die moderne Poesie der westeuropäischen Literaturen kennzeichnet. Allerdings ist das Fehlen des Großstadtmilieus beim slowenischen Dichter verständlich und historisch erklärbar.

Ein ähnliches, obwohl nicht vollständig gleiches Bild zeigt auch der Symbolismus in Cankars literarischem Schaffen. Während der Impressionismus als besondere Erzähltechnik etwa bis zur Mitte der Wiener Periode in Cankars Literatur präsent ist, schlägt sich die Zuwendung zur Kunst des Symbolismus bei ihm in einer größeren kreativen Kraft und Beharrlichkeit

seiner Dichtung nieder. In der einen oder anderen Form kann man den Symbolismus in allen Phasen der künstlerischen Entwicklung Cankars entdecken. Ansätze dazu lassen sich schon in seiner ersten Sammlung von Skizzen und kurzen Novellen mit dem Titel *Vignetten (Vinjete, 1899)* erkennen, und symbolistische Züge sind auch noch in Cankars letztem Buch *Traumbilder (Podobe iz sanj, 1917)* spürbar. Obwohl die Symbolik für alle Schaffensperioden des Schriftstellers charakteristisch ist, ist diese Stilrichtung nicht in allen Gattungen seiner Literatur gleich stark vertreten. So kann in der Poesie, die bei ihm nur eine marginale Gattung darstellt, kaum von Symbolismus die Rede sein. Ebenso spielt der Symbolismus nur in einem Teil von Cankars dramatischer Literatur eine dominierende Rolle, hauptsächlich in der Farce *Ärgernis im St. Florianital (Pohujšanje v dolini šentflorjanski, 1908)* und in der dramatischen Dichtung *Die schöne Vida (Lepa Vida, 1912)*. Der Bereich, in dem der Symbolismus mehr oder weniger vorherrscht und eine stilistische Konstante des Schriftstellers darstellt, ist die Prosa. Hier entwickelt Cankars Symbolismus seine expressiven und inhaltlich aussagenden Werte.

Ähnlich wie von den französischen und anderen Symbolisten wurde das Wesen des Symbolismus auch von Hermann Bahr interpretiert. Bahr teilt mit den französischen Symbolisten die Überzeugung, daß die äußeren, sichtbaren Dinge nur ein Symbol des Ewigen und Unendlichen darstellen. Die Sensualität ist der Ausdruck einer höheren geistigen Welt, das Symbol des metaphysischen Gedankens.

Zweifelsohne war Cankar der westeuropäischen symbolistischen Poetik in seinen ersten Wiener Jahren, in der Zeit von 1896 bis 1899, am nächsten, als er in Wien mit jugendlicher Offenheit die neuen Literaturströmungen kennenlernte und sie in beträchtlichem Ausmaß übernahm. Dies beweist nicht nur seine Stellungnahme im Epilog zu den *Vignetten*, wo er bedauert, während seines kurzen naturalistischen Intermezzos, das er jetzt endgültig verwirft, aus der Literatur Begriffe wie "Idee", "Ewigkeit", "Weltseele" und – ironisch ausgedrückt – "ähnlichen Kram"⁹ ausgeklammert zu haben; konkret ist der Symbolismus auch in einigen anderen Skizzen der Sammlung zu finden.

Das Bestreben nach einem symbolistischen Ausdruck besteht ebenso in Cankars 'Postvignettenprosa', doch wird es nicht überall im Sinne der beschriebenen Poetik realisiert¹⁰. Wenn nämlich das Symbol als unübersetzbar gilt, wenn es nicht restlos in einer anderen Sprache auflösbar sein

⁹ Ivan Cankar, *Zbrano delo VII*, 1969, 195.

¹⁰ France Bernik, *Simbolizem v Cankarjevi prozi (XII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture)*, Ljubljana 1977, S. 70 – 71.

soll, dann sind bei Cankar vor seinem Roman *Am Steilweg* (*Na klancu*, 1902) nur wenige symbolistische Elemente zu finden. In dieser Zeit sind in seinem Werk traditionelle Metaphern häufig, die anschaulich und logisch und semantisch eindeutig sind. Das Symbol ist in diesem Kontext nur ein Zeichen, das einen Sachverhalt in der Realität bezeichnet. Zweifelsohne steht diese Auffassung des Symbolismus nicht mit der Poetik des Symbolismus in Einklang, da sie – wie Carl R. Hausman konstatiert – nicht zwischen künstlerischem und nichtkünstlerischem Symbol unterscheidet¹¹.

Im Gegensatz zu den klassischen Allegorien oder solchen, die der Schriftsteller selbst in eine direkte, nichtmetaphorische, referenzielle Sprache umsetzt, spielt die Beschreibung der Landschaft in der Skizze *Der Kreuzweg* (*Križev pot*, 1901) eine andere Rolle. Die wiederholte Landschaftsbeschreibung mit gleichen oder nur geringfügig veränderten Wortmitteln wird symboltragend. Das Wiederholen der Wegbeschreibung steigert die Kohärenz der Erzählung, ihre Geschlossenheit und untrennbare Logik; gleichzeitig verleiht es dem Handlungsablauf eine neue Bedeutung. Die Handlung entzieht sich dem konkreten, eindeutigen Verständnis immer mehr, da die empirische Wirklichkeit – je näher wir dem Ende der Erzählung kommen – immer stärker mit der sozialen Idee, die der Autor dem Leser mitteilt, verknüpft wird.

Aus dem Erwähnten ist ersichtlich, wie allmählich sich in Cankars früher Prosa der symbolistische Stil durchsetzte. Ein Grund für die verminderte stilistische Flexibilität in jener Zeit liegt zweifelsohne in der Zunahme der realistischen Tendenzen in Cankars Prosa und in seinem größeren Interesse für die gesellschaftlichen, politischen und nationalen Lebensfragen. Einige Male verwendete der Schriftsteller für erotische Szenen sogar die naturalistische Erzähltechnik, ein Beweis dafür, in welchem Durcheinander literarischer Stilrichtungen seine frühe Prosa ihre künstlerische Identität suchte.

Während der Symbolismus in Cankars Prosa zunächst mehr oder weniger ständig vertreten ist – obwohl größtenteils in einer wenig deutlichen, allegorischen Form, eher in den einzelnen Elementen der Erzählungen und Skizzen, nie in der Gesamtstruktur eines Prosawerkes –, spielt im Roman *Am Steilweg* die symbolistische Stoffgestaltung eine weitaus größere Rolle. Es mag eine wenig wahrscheinliche, vielleicht sogar widersprüchliche Feststellung sein, wenn wir sagen, daß der symbolistische Stil in der frühen Wiener Periode gerade in Cankars umfangreichster Prosa am

¹¹ Carl R. Hausman, *Art and Symbol*, in: *The Review of Metaphysics*, New Haven, 2, S. 256 – 270.

besten zum Ausdruck kam, doch hat diese Behauptung zweifellos ihre Gültigkeit.

Das Ausgangsmotiv im Roman *Am Steilweg*, das wiederholt auftritt und zum sogenannten Leitmotiv wird, ist jene Szene, in der ein kleines, zartes Mädchen einem Leiterwagen mit Pilgern auf einem staubigen, mit spitzen Steinen übersäten Weg hügelauflwärts nachläuft, und die Pilger erst dann, als sie völlig erschöpft ist, anhalten und sie zu sich auf den Wagen holen. Die Schilderung dieser Szene im ersten Kapitel ist relativ umfangreich und geht bei der Beschreibung der Landschaft und des Weges auf verschiedene Details ein, wobei auch die Innenwelt des Mädchens enthüllt wird. Der Erzähler war sich darüber im klaren, daß eine derart umfassende psychologisch–realistische Szene, auch wenn sie stilistisch mit den ersten Kapiteln des Romans im Einklang steht, eher einen einzigartigen, ganz bestimmten Vorfall als die Idee der Begebenheit darstellt. Daher enthob er – um die Idee der Szene in den Vordergrund zu stellen – die Beschreibung des Laufens hinter dem Wagen ihrer konkreten Einmaligkeit, und zwar an jener Stelle, an der sich das Mädchen in einem inneren Monolog seiner selbst besinnt, in seinem verzweifelten Bemühen, den Leiterwagen einzuholen, das eigene Schicksal erkennt und darin plötzlich ein Sinnbild seines Lebens erblickt. So wurde das erfolglose Bemühen, den Wagen zu erreichen, im ersten Kapitel des Romans, das auch den Titel *„Dem Wagen nach“* (*Za vozom*) trägt, zu einer unwiederholbaren, einmaligen Szene und gleichzeitig zu einem Symbol; in der Fortsetzung der Geschichte aber bleibt nur der Symbolcharakter dieser Szene erhalten. Eine Symbolfunktion erreicht die Schilderung natürlich nicht nur aufgrund der Wiederholung im zweiten, vierten, fünften, siebten und achten bzw. letzten Kapitel des Romans. Neben dem Prinzip der Wiederholung ist nämlich die besondere ästhetische Struktur des Symbols zu berücksichtigen. In allen Kapiteln, in denen die Szene des dem Wagen nachlaufenden Mädchens eingesetzt wird, sei es als Erinnerung an ihre freudlose Kindheit, sei es als dunkle Zukunftsvision oder als düstere Todesangst, wird die Szene prägnant, in ihren wesentlichsten, beinahe nur schematischen Umrissen dargestellt. Der Schriftsteller hat daraus alle Details entfernt, die lebendige, konkrete Realität, die den Leser zu einer realistischen Aufnahme des Textes verleiten könnte, stark gekürzt und dadurch die Bedeutung des unerreichbaren Wagens für das Schicksal des Mädchens in den Vordergrund gerückt. Der ideelle Inhalt des Symbols, das in der Wiederholung von allen Details befreit wird, ist somit mehr oder weniger derselbe geblieben: das beharrliche, quälende Bemühen des Mädchens, das nie sein Ziel erreicht, die unerfüllte Sehnsucht, das erfolglose Wollen, das unausweichliche Ende. Das Symbol des unerreichbaren Wagens, das man als Motiv-

symbol bezeichnen kann, enthält daher eine individuelle menschliche Botschaft. Obwohl die Szene das menschliche Schicksal der Heldin bereits markiert, verwendet der Schriftsteller zusätzlich noch das Symbol des Kreuzes, um damit das Leid des Mädchens hervorzuheben. Das Kreuz als Bildsymbol des Leidens taucht in Cankars Prosa häufig auf, jedoch nicht immer als Symbol des Leidens, da die semantische Vielfalt des christlichen Symbols groß ist.

Außer dem unerreichbaren Wagen ist im Roman *Am Steilweg* auch das Symbol des Hügels bzw. Armenhügels präsent. Es ist nicht nur mit dem Sinnbild des uneinholbaren Wagens äquivalent, sondern reicht sogar über diese Allegorie hinaus, da es die zentrale Idee des Romans darstellt; letztendlich ist dies auch aus dem Titel des Werks ersichtlich. Der Hügel ist das Schlüsselsymbol des Romans über die Mutter des Schriftstellers, ihre Familie und ihr soziales Umfeld. Im Roman stellt der Hügel anfangs nur eine geographische Realität dar; erst im vierten Kapitel beginnt er als geographisch definierter und mit Einzelheiten versehener, allerdings bereits sozial markierter Raum seine mosaikhafte Form zu verlieren, wobei er sich zusehends in einen Hügel der armen, schicksalsergebenen und zum Tode verurteilten Menschen verwandelt. Sein sozialer Inhalt wird umso deutlicher, je mehr ihn der Schriftsteller mit dem herrschaftlichen Markt und seinen hellen, weißen Häusern vergleicht. In dieser Hinsicht offenbart sich der Hügel als Symbol einer bestimmten sozialen Struktur, als eine weite Landschaft, in der die Masse der armen Proletarier, wenn nicht gar das ganze slowenische Volk lebt.

So verstanden, ergänzt und begründet der Hügel als Raumsymbol die Symbolik des Romans. Es ist offensichtlich, daß der Roman *Am Steilweg* kein realistischer Milieuroman ist, für den viele Personen und Schauplätze, eine verflochtene soziale und objektive Realität, also ein mosaikartiger epischer Inhalt charakteristisch wären. Die Fabel des Romans *Am Steilweg* ist nicht in parallele Ereignisse gegliedert, auch nicht dramatisch geschlossen oder kompositorisch auf Konflikt und Auflösung konzentriert, sondern linear und zyklisch strukturiert. Die Handlung verläuft zwar in einer temporal-kausalen Abfolge, die kausalgesetzliche Bedingtheit, die für die realistische Prosa kennzeichnend ist, tritt jedoch nicht besonders klar hervor. Im Roman *Am Steilweg* sind demnach nicht nur einzelne Elemente der Handlung, seien es Szenen, Schauplätze oder Bilder, symbolisiert, die Handlung selbst stützt sich auf Symbole und ihren ideellen Inhalt.

In den anderen Romanen Ivan Cankars ist der Symbolismus weit weniger stark vertreten. *Das Haus zur barmherzigen Mutter Gottes (Hiša Marije Pomočnice, 1904)* enthält nur einzelne Motivelemente bzw. -bilder

symbolisch–allegorischer Natur. Das Kreuz ist das zentrale Symbol des Romans *Das Kreuz auf dem Berg* (*Križ na gori*, 1904), einmal in jenem Kontext, in dem das Leiden vorhergesagt wird, dann wieder als Versinnbildlichung einer pessimistischen Zukunftsvision, die die Heldin des Romans quält. Am Ende des Romans wächst die Bedeutung des Kreuzes über eine Versinnbildlichung und poetische Begleitung der Handlung hinaus, es wird zum Symbol der Hoffnung und erlösenden Liebe. Der Erzähler verwendet hier auch das Symbol des Vogels und weist damit auf die disharmonische Auflösung der Handlung hin. Der Roman *Das Kreuz auf dem Berg* ist nicht mehr linear als ein Kapitelzyklus aus mehr oder minder autonomen, untereinander verbundenen Erzähleinheiten strukturiert, sondern ist in seiner Komposition nach dem realistischen Prinzip der kausalgesezlichen Bedingtheit konsequent ausgeführt. Der realistische Erzählstoff tritt zunehmend in den Vordergrund, hier und da gibt es ansatzweise Elemente aus der sozialpolitischen Wirklichkeit. Im Roman *Frau Judith* (*Gospa Judit*, 1904), der über eine aktuelle, kritisch–polemische Einleitung verfügt, sind derlei Elemente noch auffallender. Eben dieser Einbruch der sozialen Realität in den Roman verdeutlicht, daß der Symbolismus hier noch mehr als in den zwei vorhergehenden Werken reduziert und auf zwei allegorische Bilder beschränkt wurde. Wie weit Cankar sich vom Symbolismus distanzierte und der direkten, realistischen Beschreibung der gesellschaftlichen Ereignisse nahekam, beweist nicht zuletzt die Tatsache, daß er *Frau Judith* gegen die Bezeichnung Schlüsselroman verteidigen mußte. Noch stärker dominiert der Stoff aus dem zeitgenössischen Gesellschaftsleben im Roman *Martin Kačur* (*Martin Kačur*), den Cankar Ende des Jahres 1905 verfaßt hat.

Wenn es demnach den Anschein hat, daß ein zunehmendes Interesse für soziale Themen aus dem zeitgenössischen Leben in den bisher besprochenen Romanen ein Nachlassen des symbolistischen Stils bei Cankar zur Folge hatte, so widerspricht das Werk *Nina* (*Nina*, 1906) einer derartigen Abhängigkeit des literarischen Stils vom Stoff bzw. von der Thematik. In dem ausgesprochen impressionistischen Roman, der eine Reihe fragmentarischer Szenen aus dem tiefsten sozialen Elend enthält – ein Thema also, auf das in all seiner Komplexität erst der Naturalismus aufmerksam gemacht hatte –, sind Elemente des Symbolismus zwar selten, aber durchaus sichtbar. Im zweiten Kapitel der autobiographischen Geschichte aus der Kindheit des Erzählers trifft man auf die bereits bekannten Symbole des Steilwegs bzw. des Hügels als Raumsymbole oder des Reisigbündels als Bildsymbol. Der Symbolismus ist zum Beispiel auch in der „vierten Nacht“ des Romans präsent, in der Beschreibung der Cukrama (Zuckerfabrik), die als Symbol für die unstillbare, niemals erfüllte Sehnsucht

steht. Das große, düstere Haus wurde zum Symbol für die hoffnungslose Bewußtseinslage, aus der die Slowenen nicht entfliehen können.

Durchwegs logisch und keinesfalls zufällig ist die stilistische Form des unvollendeten Romans *Martha (Marta)* aus der zweiten Hälfte des Jahres 1906. Wenn man bedenkt, daß der Schriftsteller mit der Protagonistin dieses Romans einen Gegenentwurf zur weiblichen Person im symbolistischen Roman *Am Steilweg* schaffen wollte, so ist es nicht verwunderlich, daß die symbolistischen Elemente in *Martha* unbedeutend und kaum erkennbar sind.

Auch für den Roman *Das neue Leben (Novo življenje)*, 1908) trifft die Behauptung zu, daß darin keine Symbole im Sinne der symbolistischen Poetik vom Ende des 19. Jahrhunderts zu finden sind. Drei Rahmenerzählungen, die im Roman vorkommen, haben eher die Aufgabe, zu veranschaulichen und inhaltlich zu ergänzen, nicht aber zu symbolisieren. Ebenso sind keine symbolistischen Motive oder Bilder im Roman *Milan und Milena (Milan in Milena)*, 1913) zu entdecken. Allerdings ist der Parallelismus im Aufbau des "Liebesmärchens", die parallele Aufgliederung der Kapitel in der simultan multilokalen Erzählung, nicht zu übersehen, wenn zum Beispiel ein Kapitel die Handlung um Milan, das nächste die gleichzeitige Handlung um Milena beschreibt, bis hin zum letzten Kapitel, in dem die beiden Helden gleichzeitig auftreten und sich beide auf dieselbe Weise das Leben nehmen. Dieser Parallelismus zweier schematisch dargestellter menschlicher Schicksale offenbart den bis an seine äußersten Grenzen getriebenen Pessimismus des Schriftstellers und stellt die Idee in den Vordergrund; über die konkrete Ebene des Romans hinaus wird der Idee eine tiefere spirituelle Bedeutung verliehen.

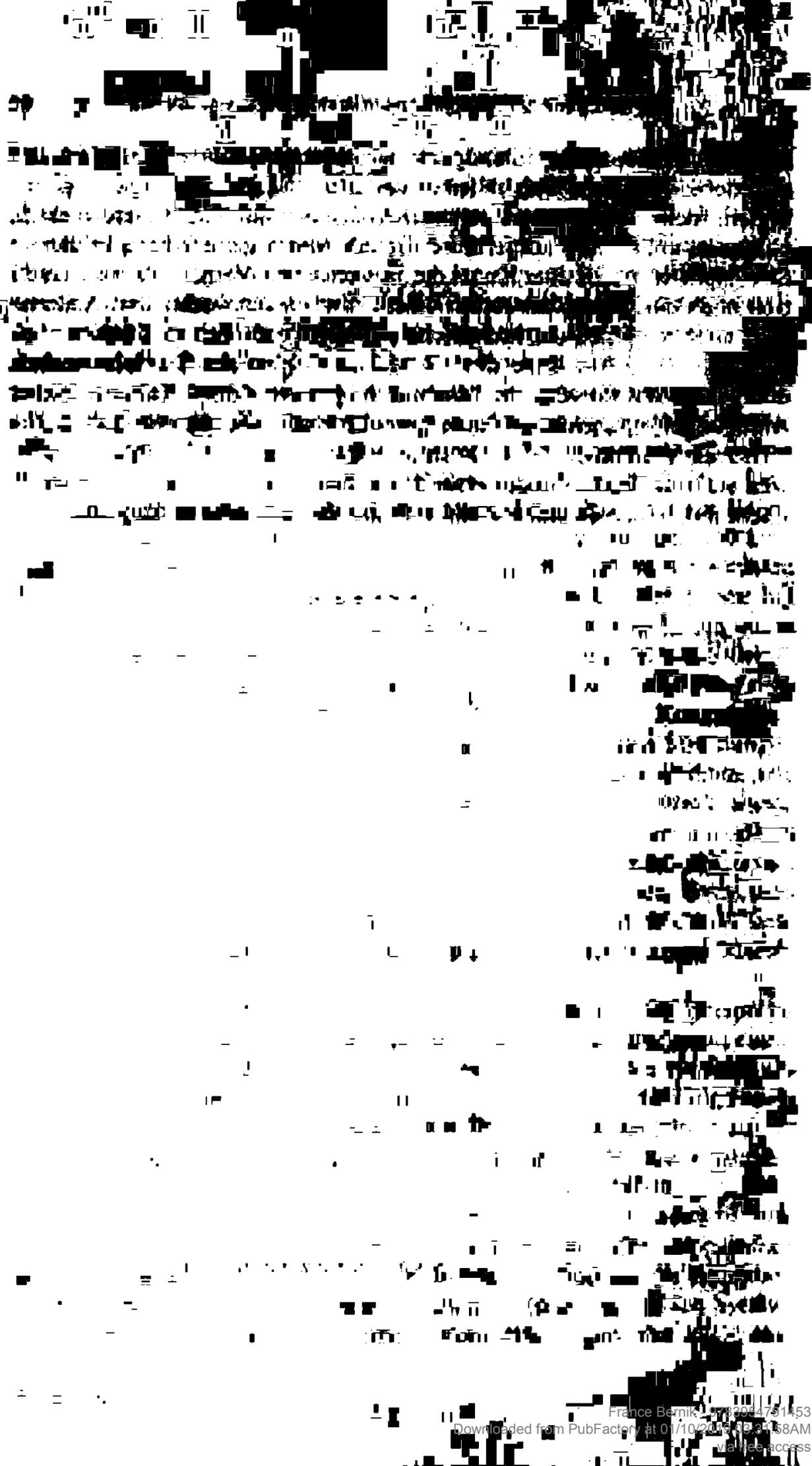
Faßt man nun die Betrachtungen über Cankar als den wichtigsten Vertreter der slowenischen Moderne und seinen Symbolismus zusammen, kann folgendes festgehalten werden:

Bei Cankar tritt die irrationale, semantisch nicht eindeutige, in diskursive Sprache unübersetzbare Symbolik vor allem in seiner frühen Kurzprosa auf; gleich nach den *Vignetten* ist in seinem Symbolismus eine Tendenz zu erkennen, die man als Folge der ideell-thematischen Neuorientierung im Hinblick auf aktuelle Fragen erklären kann. Mit dem Jahr 1899 oder 1900 ist bei Cankar nämlich ein immer stärkeres Streben nach einer Rationalisierung der symbolistischen Sprache zu erkennen. Darum haben Symbole bei Cankar nie den Effekt sich selbst genügender Bilder, auch dann nicht, wenn sie einen irrationalen, unübersetzbaren geistigen Inhalt veranschaulichen. Außer vielleicht an einigen Stellen der *Vignetten* ist keine Metasymbolik zu finden. In Cankars Kunst dominiert die christlich-allegorische Symbolik, die mehrheitlich im gesellschaftlichen Kon-

text verwendet wird, häufig treten archetypische Figuren aus der Folklore und der mythologischen Überlieferung auf, nicht selten ist auch die veranschaulichende Symbolisierung von Menschen, Tieren und Landschaft. Die Besonderheit dieser Symbolik aber wird durch die konkrete Situation definiert, die das Wesen der Literatur in der slowenischen Moderne bestimmt: Die Rolle der realistischen Literatur und ihre Forderung, sozialpolitische Themen zu behandeln – eine Forderung, die im slowenischen Raum erst zur Zeit der Moderne ihren vollen Durchbruch fand –, verlangte vom Schriftsteller in politisch heiklen Verhältnissen einen indirekten, verschleiernenden Stil. In diesem Sinn hat der Symbolismus bei Cankar neben der künstlerischen, ästhetisch-formalen Motivation in der frühen Phase auch eine sozialpolitische, außerliterarische Anregung; dieser Umstand hatte die Entstehung eines Symbolismus besonderer Art zur Folge. Der spezifische Symbolismus, der bei Cankar schon früh, um 1900, zu Tage tritt, als es in seiner Kunst zu einer richtigen Invasion der sozialen Thematik kommt, ist kein Symbolismus irrationalen Ursprungs wie bei Maeterlinck oder Verhaeren; es handelt sich dabei auch nicht um einen Symbolismus der Vorgänger oder Begründer dieser literarischen Stilrichtung. Die soziale, gesellschaftlich-reformatorische Kunst war die ganze Zeit über jene Kraft, die einen wesentlichen Einfluß auf die Kommunikation des slowenischen Schriftstellers mit allen literarischen Strömungen und Stilrichtungen zu Ende des vergangenen Jahrhunderts ausübte. Die nationale und sozial-historische Orientierung in Cankars Werk wurde durch die Verhältnisse während des ersten Weltkriegs noch verstärkt; von daher ist es verständlich, daß der Schriftsteller danach strebt, mit seiner symbolistischen Sprache ein möglichst breites Echo zu finden. Wenn man von *Nina* und dem Drama *Die schöne Vida* absieht, bewahrte Cankar seinen Symbolismus beharrlich und erfolgreich vor einer weniger klaren, dunklen oder enigmatischen Mehrdeutigkeit.

Aus dem Gesagten läßt sich folgendes schließen: Bei der Interpretation des slowenischen Symbolismus muß man von der nur mangelhaft entwickelten literarischen Tradition in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgehen, einer Situation, die in beträchtlichem Maß die Folge eines wenig fortgeschrittenen gesellschaftlichen Bewußtseins der Slowenen zu jener Zeit war. So gelangte die sozialkritische Rolle der Kunst, die im slowenischen Realismus nicht wie in Mitteleuropa zur Entfaltung gekommen war, gerade zu dem Zeitpunkt in der slowenischen Literatur zum Durchbruch, als sich diese den innovativen Tendenzen der europäischen Kunst des *Fin de siècle* öffnete, was nicht ohne Einfluß auf die Rezeption der modernen Stilrichtungen blieb, vor allem in Hinblick auf den Symbolismus in der slowenischen Literatur. Vom einseitigen, das heißt aus-

schließlich europäischen Standpunkt aus betrachtet, könnte man sagen, daß sich der slowenische Symbolismus vor allem aus diesem Grund in gemäßigten, mehr oder weniger reduzierten Formen durchsetzte und nicht in extremer, vollständig ausgeführter Gestalt zum Ausdruck kam; in diesem Sinn stellt er weder eine Kunst der konsequenten Verneinung von Tradition noch eine Kunst der radikalen stilistischen Innovation dar. Andererseits aber zeigt sich die literarische Situation jener Zeit in einem umfassenderen Bild: Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts überwindet die slowenische Literatur die passive Rezeption europäischer Anregungen und erreicht ihnen gegenüber ein produktives, ästhetisch-kreatives Verhältnis. Diese Position erlangte sie zweifelsohne deshalb, weil sie trotz des Einflusses einer dem artistischen Selbstzweck dienenden Kunst ihre nationale und sozialhistorische Identität nicht verleugnete.



Index Nominum

- Abraham a San(c)ta Clara 6
 Altenberg, P. 22
 Andersen, H. Ch. 14
 Annunzio, G. d' 19, 20, 42, 49, 52
 Aren(d)t, W. 42
 Ariosto, L. 10
 Aškerc, A. 16, 17, 49, 56
 Auerbach, B. 13
- Bahr, H. 18, 32, 36, 40, 41, 42,
 44, 45, 46, 47, 48, 52, 57,
 62
- Baudelaire, Ch. 19
 Beaumarchais, P.–A. C. de 8
 Bergson, H. 19
 Bernik, F. .. 15, 16, 19, 21, 22, 56,
 62
- Bertrand, A. 42
 Bežek, V. 43
 Björnson, B. 37
 Blumauer, A. 7
 Boccaccio, G. 10
 Boršnik, M. 31
 Bourget, P. 31, 38
 Braakenburg, J. J. 40
 Březina, O. 42
 Buonarotti, M. 19
 Bürger, G. A. 8, 10, 15, 16
 Byron, G. G. N. 11, 15
- Camoës, L. V. de 10
 Cankar, I. .. 18, 20, 21, 22, 23, 24,
 26, 29, 31, 39, 40, 43, 48,
 49, 50, 51, 52, 57, 61, 62,
 63, 65, 66, 67, 68
- Cankar, Iz. 20
 Cankar, K. 43, 49
 Celestin, F. 31, 51
 Chamisso, A. 15, 16
 Collin, H. J. 8
- Čop, M. 10, 11
- Dchmel, R. 18, 19, 48, 49, 50, 52,
 57
 Denis, M. 7
 Dalmatin, J. 4
 Dante, A. 11, 19
 Daudet, A. 32
 Dostoevskij, F. M. 21, 22, 23, 31,
 32, 37, 38, 51
 Dumas, A. (d. J.) 14
- Eller, F. 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51,
 52
- Fischer, J. M. 39
 Foerster, V. 35, 39, 40, 41, 42, 43,
 47, 52
 Foscolo, U. 19, 20
- Gellert, Ch. F. 7, 8, 10
 George, S. 57
 Giesemann, G. 9, 50
 Gleim, J. W. L. 7, 10
 Goethe, J. W. von ... 8, 10, 13, 15,
 16, 17, 18, 24, 45
 Gogol', N. V. 22, 23, 38
 Goldsmith, O. 12
 Gotthelf, J. 13
 Gottschall, R. 14
 Govekar, F. 20, 35, 36, 37, 43, 44,
 47, 48, 49, 51, 56
- Gradnik, A. 19
 Gregorčič, S. 15, 60
 Gspan, A. 9
 Guarini, G. B. 10
- Hagedorn, F. 7, 8, 10
 Haller, A. 7
 Hauptmann, G. 21, 24, 57
 Hausmann, C. R. 63
 Hebbel, Ch. F. 24

- Heine, H. 15, 16, 18, 19, 56
 Herder, J. G. 12
 Heyden, H. von 45
 Heyse, P. 13
 Hofmannsthal, H. von 48, 57
 Hoffmeister, K. 35, 39, 52
 Homer 33
 Horaz 10
 Hribar, A. 49
 Huysmans, J. K. 20, 38

 Ibsen, H. 23, 32
 Iser, W. 29

 Jacobsen, J. P. 21, 22
 Jaklič, J. 32, 33, 34, 52
 Jarry, A. 42
 Jauß, H. R. 29
 Jenko, S. 13, 15, 16, 17, 56, 60
 Joannes á St. Cruce s. Svetokriški
 Jurčič, J. 12, 13, 14, 17, 56

 Karásek, J. 42
 Kersnik, J. 13, 14, 17, 56
 Kette, D. 18, 29, 57
 Kleinpaul, E. 14
 Kleist, Ch. E. 7
 Klinger, F. M. 8
 Kollár, J. 11, 15
 Kopitar, J. 9
 Kos, J. 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16,
 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24
 Kotzebue, A. von 9
 Kraigher, A. 20
 Kraus, K. 48
 Krejčí, F. V. 40
 Kvedrova, Z. 43

 Lenau, N. 16
 Lermontov, M. Ju. 15, 16
 Lessing, G. E. 8, 12, 17
 Levstik, F. 11, 12, 14, 15, 17

 Liliencron, D. von 49
 Linhart, A. T. 8, 9
 Luther, M. 4
 Lyhne, N. 21

 Machar, J. S. 35
 Maeterlinck, M. 18, 49, 52, 68
 Mahnič, J. 19, 24
 Malovrh, M. 32, 34, 36, 37, 38, 52
 Marjanović, M. 43
 Martial 10
 Masaryk, T. G. 35
 Matthison, F. 7
 Maupassant, G. de 20, 22
 Melanchthon, Ph. 5
 Metternich, K. L. W. von 9
 Meyer, Ch. F. 13
 Mickiewicz, A. 11, 15, 16
 Montesquiou-Fézensac, R. de 48
 Moravec, D. 49
 Moréas, J. 35, 46, 58
 Mum, J. 18, 29, 43, 49, 52, 57

 Nekrasov, N. A. 16
 Nietzsche, F. 19, 22, 23, 34
 Nordau, M. 39

 Ocvirk, A. 15, 57
 Omersa, N. 43
 Ovid 10

 Pajkulja, [Pajk] P. 45
 Petrarca, F. 10
 Picinelli, Ph. 6
 Pirjevec, D. 18, 21, 31, 32, 40, 43,
 50, 57
 Platen, A. von 15, 16
 Pohlín, M. 7
 Polak, J. 49
 Prešeren, F. 9, 10, 11, 12, 15, 16,
 18, 19, 25, 55
 Properc 10

- Przybyszewski, S. 42
 Puškin, A. S. 15, 16

 Richter, J. 8
 Rogerius, P. 6
 Romualdus, P. 6
 Rotterdam, E. von 5
 Rousseau, J.–J. 12, 15
 Rückert, F. 15, 16

 Sand, G. 14
 Schiller, F. .. 8, 10, 15, 16, 17, 24,
 45
 Schlegel, A. W. 10, 11
 Schmid, Ch. 12
 Schopenhauer, A. 15
 Scott, W. 13
 Scribe, E. 23
 Shakespeare, W. 17, 23, 24
 Škerl, St. 6
 Slodnjak, A. 24
 Sova, A. 42
 Storm, Th. 13
 Stritar, J. 12, 14, 15, 30, 31, 33,
 34, 51, 56
 Svetič, F. ... 30, 31, 36, 37, 38, 39,
 51, 52
 Svetokriški, J. 6

 Tailhade, L. 42
 Tasso, T. 10
 Tavčar, I. 13, 56
 Tibull 10
 Tolstoj, L. N. .. 22, 23, 31, 32, 37,
 38, 51
 Trubar, P. 4
 Turgencv, I. S. 14, 38

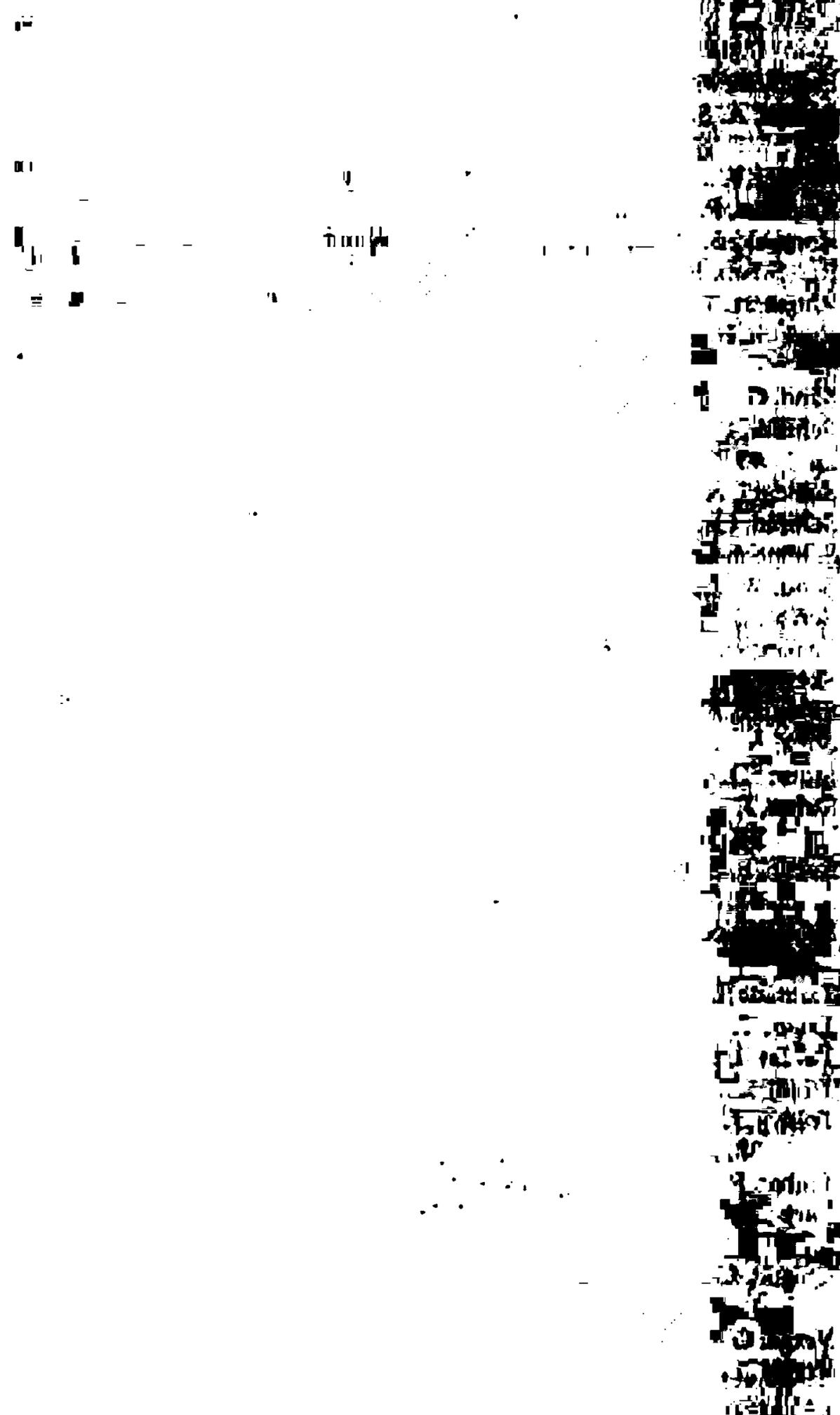
 Uhland, L. 10, 15

 Verga, G. 32
 Vergil 10

 Verhaeren, É. 19, 68
 Verlaine, P. 18, 19, 42
 Vodnik, V. 7, 8, 9
 Voltaire 11

 Whitman, W. 19
 Wilde, O. 20, 21, 48
 Wunberg, G. 30, 40, 41, 43, 47

 Žmegač, V. 57
 Zola, É. 20, 30, 31, 32, 33, 36, 37
 Župančič, O. ... 19, 24, 29, 39, 48,
 49, 50, 51, 52, 57, 58, 59,
 60, 61



Zum Autor

Geboren 1927 in Ljubljana. 1946 – 51 Studium der Slavistik ebenda. 1951 – 57 Assistent bei Prof. Anton Slodnjak. 1957 aus politischen Gründen von der Universität in Ljubljana entfernt. 1960 Promotion zum Doktor der Literaturwissenschaften. 1961 – 72 im Verlag Slovenska Matica tätig. 1972 Wissenschaftlicher Mitarbeiter und wissenschaftlicher Rat am Institut für slowenische Literatur und Literaturwissenschaften in Ljubljana. 1983 zum Mitglied, 1992 zum Präsidenten der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste gewählt. Ab 1993 Mitglied der Academia Scientiarum et Artium Europaea (Salzburg). Mitgliedschaft in mehreren nationalen und internationalen Wissenschaftsausschüssen und Kommissionen. – Veröffentlichte acht Monographien über die slowenische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts sowie mehr als 300 Abhandlungen und Beiträge in slowenischen und ausländischen Fachzeitschriften. Ab 1981 Hauptredakteur der Reihe *Slowenische Dichter und Schriftsteller*.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100

1992

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100

1992
 1993
 1994
 1995
 1996
 1997
 1998
 1999
 2000
 2001
 2002
 2003
 2004
 2005
 2006
 2007
 2008
 2009
 2010
 2011
 2012
 2013
 2014
 2015
 2016
 2017
 2018
 2019
 2020
 2021
 2022
 2023
 2024
 2025
 2026
 2027
 2028
 2029
 2030
 2031
 2032
 2033
 2034
 2035
 2036
 2037
 2038
 2039
 2040
 2041
 2042
 2043
 2044
 2045
 2046
 2047
 2048
 2049
 2050
 2051
 2052
 2053
 2054
 2055
 2056
 2057
 2058
 2059
 2060
 2061
 2062
 2063
 2064
 2065
 2066
 2067
 2068
 2069
 2070
 2071
 2072
 2073
 2074
 2075
 2076
 2077
 2078
 2079
 2080
 2081
 2082
 2083
 2084
 2085
 2086
 2087
 2088
 2089
 2090
 2091
 2092
 2093
 2094
 2095
 2096
 2097
 2098
 2099
 2100

Bisher erschienen (im W. Schmitz Verlag, Gießen):

- Band 1: Peter Thiergen
Turgenevs "Rudin" und Schillers "Philosophische Briefe".
 (Turgenev Studien III)
 1980, 66 S., broschiert, DM 19,80
- Band 2: Bärbel Miemietz
Kontrastive Linguistik.
 Deutsch-Polnisch 1965 – 1980.
 1981, 132 S., broschiert, DM 25,-
- Band 3: Dietrich Gerhardt
Ein Pferdename.
 Einzelsprachliche Pointen und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung am Beispiel von A. P. Čechovs "Lošadinaja familija".
 1982, 69 S., broschiert, DM 20,-
- Band 4: Jerzy Kasprzyk
Zeitschriften der polnischen Aufklärung und die deutsche Literatur.
 1982, 93 S., broschiert, DM 20,-
- Band 5: Heinrich A. Stammler
Vasilij Vasil' evič Rozanov als Philosoph.
 1984, 90 S., broschiert, DM 20,-
- Band 6: Gerhard Giesemann
Das Parodieverständnis in sowjetischer Zeit.
 Zum Wandel einer literarischen Gattung.
 1983, 54 S., broschiert, DM 19,-
- Band 7: Annelore Engel-Braunschmidt
Hebbel in Rußland 1840 – 1978.
 Gefeierter Dichter und verkannter Dramatiker.
 1985, 64 S., broschiert, DM 20,-
- Band 8: Suzanne L. Auer
Borisav Stankovičs Drama "Koštana".
 Übersetzung und Interpretation.
 1986, 106 S., broschiert.

(im Otto Sagner Verlag, München):

- Band 9: Peter Thiergen (Hrsg.)
Rudolf Bächtold zum 70. Geburtstag.
 1987, 107 S., broschiert, DM 22,-
- Band 10: A. S. Griboedov
Bitternis durch Geist.
 Vers-Komödie in vier Aufzügen. Deutsch von Rudolf Bächtold.
 1988, 101 S., broschiert, DM 20,-, *vergriffen*
- Band 11: Paul Hacker
Studien zum Realismus I. S. Turgenevs.
 1988, 79 S., broschiert, DM 20,-
- Band 12: Suzanne L. Auer
Ladislav Mňáčko.
 Eine Bibliographie.
 1989, 55 S., broschiert, DM 16,-
- Band 13: Peter Thiergen
Lavreckij als "potenzierter Bauer".
 Zu Ideologie und Bildsprache in I. S. Turgenevs Roman "Das Adelsnest".
 1989, 40 S. Text plus 50 S. Anhang, broschiert, DM 18,-,
vergriffen
- Band 14: Aschot R. Isaakjan
Glossar und Kommentare zu V. Astafjews "Der traurige Detektiv".
 1989, 52 S., broschiert, DM 10,-
- Band 15: Nicholas G. Žckulin
The Story of an Operetta: Le Dernier Sorcier
 by Pauline Viardot and Ivan Turgenev.
 1989, 155 S., broschiert, DM 18,-
- Band 16: Edmund Heier
Literary Portraits in the Novels of F. M. Dostoevskij.
 1989, 135 S., broschiert, DM 18,-

- Band 17: Josef Hejnic (u. Mitarbeiter)
Bohemikale Drucke des 16. – 18. Jahrhunderts.
1990, 65 S., broschiert, DM 8,–
- Band 18: Roland Marti
Probleme europäischer Kleinsprachen: Sorbisch und Bündnerromanisch.
1990, 94 S., broschiert, DM 17,–
- Band 19: Annette Huwyler–Van der Haegen
Gončarovs drei Romane – eine Trilogie?
1991, 100 S., broschiert, DM 20,–
- Band 20: Christiane Schulz
Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs.
1992, 258 S., broschiert, DM 40,–
- Band 21: Markus Hubenschmid
Genus und Kasus der russischen Substantive: Zur Definition und Identifikation grammatischer Kategorien.
1993, 134 S., broschiert, DM 20,–