Der Autor, Dozent an der Kossuth-Universität in Debrecen (Ungarn), hat sich im vorliegenden Werk die schwierige Aufgabe gestellt, eine zusammenfassende Darlegung des slawischen Barocks zu bieten. Auf Grund seiner früheren Arbeiten, die sämtlich positive Besprechungen durch deutsche und ausländische Wissenschaftler erfuhren, erwartete von ihm auf diesem Gebiet die Fachwelt geradezu das Erscheinen eines größeren Werkes.

Der tragende Gedanke dieser umfangreichen und anspruchsvollen Arbeit ist: Der Barock als gesamteuropäische Erscheinung, die im Absolutismus wurzelt, erlangte bei gleichen gesellschaftlichen Voraussetzungen auch im ost- und südosteuropäischen Raum Gültigkeit. Als slawischen Barock kennzeichnen ihn in diesem Raume nun Besonderheiten, die aus der Grenzlage und der im Kampfe mit Türken und Tataren liegenden slawischen Völker erwachsen.

Vielseitig ist das Material, das der Autor einer kritischen Sichtung unterzog. Das Werk birgt in sich zugleich eine Anthologie slawischer Dichtung, die Kunst wird mit Abbildungen der charakteristischsten Bauwerke demonstriert. Somit aber ist das Buch auch eine kulturgeschichtliche Pionierleistung auf einem bisher spärlich erforschten Gebiet.

ANDREAS ANGYAL · DIE SLAWISCHE BAROCKWELT

ANDREAS ANGYAL

DIE SLAWISCHE BAROCKWELT

VEB E.A. SEEMANN · BUCH- UND KUNSTVERLAG
LEIPZIG

p

1. Auflage 1961

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany DDR. Veröffentlicht unter Lizenz-Nr. 460. 350/6/60
im VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig.

Den Satz stellte C. Schröter KG, Leipzig, her.

Die Klischees fertigte VEB Graphische Werkstätten, Werk II, Leipzig.

Den Druck führte J. Schmidt, Buchdruckerei, Markneukirchen/Sa. aus.

Schutzumschlag und Einband gestaltete Irmgard Horlbeck-Kappler, Leipzig.

Die buchbinderische Verarbeitung übernahm Raumer & Braun KG, Großbuchbinderei, Leipzig.

Bestell-Nr. 30 B

INHALT

I. Die Erforschung der Slawischen Barockwelt	7
II. Barocke Gotik	19
III. Barocker Humanismus	80
IV. Adelige Barockkultur	140
V. Volkstümlicher Barock-Heroismus	228
VI. Der Ausklang des Barocks	265
Literaturverzeichnis und Abkürzungen	319
Die Abbildungen	325

DIE ERFORSCHUNG DER SLAWISCHEN BAROCKWELT

Die Erforschung des slawischen Barocks ging Hand in Hand mit der Entwicklung der internationalen Barockforschung. Schon das erste wissenschaftliche Werk, das im 19. Jahrhundert eine positive Würdigung des Barockzeitalters anstrebte, die 1866 erschienene Winckelmann-Monographie Carl Justis, deren Barock-Abschnitte jetzt im Bändchen *Das augusteische Dresden* zu lesen sind, gab einige Ausblicke auf das barocke Polen, das ja im 18. Jahrhundert durch die Person der Wettiner-Könige mit Sachsen verbunden war, ja sogar auf Rußland, da manche Künstler zunächst in Dresden, dann in Petersburg wirkten. Der andere große Bahnbrecher moderner Barockforschung, Cornelius Gurlitt, analysierte in seiner *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland* 1889 schon eingehend und auf Grund eigener Anschauung die Schöpfungen barocker Kunst in Böhmen und Polen, wobei er allerdings der spezifisch slawischen Komponente keine Beachtung schenkte, sie sogar absichtlich übersah. Trotzdem darf die slawistische Barockforschung an seinem grundlegenden Werk nicht achtlos vorübergehen.

Bald wurde der Barockbegriff auch in die Literaturwissenschaft übertragen. Es ist notwendig, zu betonen, daß auf diesem Gebiet nun geradezu die Slawistik vorausging. Der polnische Gelehrte Edward Porębowicz schrieb 1894 seine Monographie über den barocken Aristokratendichter Jan Andrzej Morsztyn, die erste Arbeit über einen europäischen Barockdichter überhaupt! Elf Jahre später folgte ihm ein kroatischer Forscher, Dragutin Prohaska, angeregt von der damals schon äußerst rüstigen Wiener kunsthistorischen Barockforschung und von seinem akademischen Lehrer Vatroslav Jagić. Prohaskas Arbeit, die 1909 in kroatischer Sprache gedruckt wurde, untersuchte die barocken Züge zweier südslawischer Dichter: Ignjat Gjorgjić und Antun Kanižlić.

Auch bei den Tschechen wurde der Barockbegriff um 1900 durch Jaroslav Vlček in die Literaturwissenschaft eingeführt¹, doch im Gegensatz zu den polnischen und südslawischen Aufbrüchen blieb sein Standpunkt der Barock-Epoche gegenüber ziemlich reserviert. Das ist leider noch heute bei vielen tschechischen Gelehrten der Fall und hat seine historischen Gründe. Das tschechische Barock wurde als ein Produkt der "Dunkelheit" (*Temno*) der Habsburgerherrschaft nach der unglücklichen Schlacht am Weißen Berge betrachtet. Diese Auffassung spiegelt sich auch beim großen Meister des tschechischen historischen Romans, Alois Jirásek. Sein ebenfalls "Dunkelheit" (*Temno*) betiteltes Meisterwerk spielt in den Jahren um 1730. Jirásek ist ein entschiedener Gegner der Antireformation und des jesuitischen Fanatismus, trotzdem versteht und anerkennt er die ästhetische Schönheit, den künstlerischen Zauber der Prager Barockwelt. Man denke bloß an eine solche Szene, wie die Johann-Nepomuk-Wassermusik auf den Wellen der sommerlichen Moldau! Solche Szenen zeigen, daß Jirásek, der ja in Braunau und Leitomischl in einem barocken Milieu erzogen wurde bzw. wirkte, keines-

wegs zu den "Barockfeinden" zu rechnen ist. Man hat sogar den Eindruck, die um 1930 lebhaft einsetzende tschechische Barockforschung hat manche Anregungen aus Jiráseks Roman empfangen!

Die Schönheit des barocken Prag regte auch den tschechischen Ästhetiker und Literaturhistoriker Arne Novák an. 1915 schrieb er ein auch ins Deutsche übersetzte Büchlein über das barocke Prag und wurde 1936 in der Neuauflage seiner großen tschechischen Literaturgeschichte ein Verkünder der Werte der Barockepoche.²

Tschechische Barockkultur fand damals eine lange Reihe begabter Forscher und Deuter. Wir nennen den Slawisten Josef Vašica, der sich besonders der barocken Predigt widmete, den Historiker Zdeněk Kalista, der sich außer der Kultur- und Sozialgeschichte auch mit literarhistorischen Fragen befaßte, den Publizisten Vilém Bitnar, Verfasser feinsinniger Arbeiten über die tschechische Barocklyrik, den Kritiker und Komparatisten F. X. Šalda, der einen interessanten Überblick des tschechischen und europäischen Barockkomplexes gab, den Romanisten Václav Černý, der jüngst (*Revue de littérature comparée*, Bd. 24., S. 25-45) einen geistvollen Aufsatz über die Entstehung der Barockforschung schrieb, den Kunsthistoriker Jaromír Neumann, dem wir eine Darstellung der tschechischen Barockmalerei verdanken. Über das barocke Schrifttum der sprachlich und kulturell verwandten Slowakei schrieb der leider schon verstorbene Albert Pražák in seiner reichhaltigen Geschichte der slowakischen Literatur. Ein Slowake, der Preßburger Universitätsprofessor Andrej Mráz, behandelte den Barockdichter Gavlovič, Rudo Brtáň, ein anderer slowakischer Forscher schrieb – angeregt durch die Gedankengänge Frank Wollmans, des tschechischen Altmeisters der vergleichenden slawischen Literaturforschung – ein Buch über das Phänomen des sogenannten *barocken Slawismus*, vor allem bei den West- und Südslawen.³

Was nun die südslawische Barockforschung anbetrifft, muß neben Prohaska der äußerst verdienstvolle Matija Murko genannt werden: nach dem Tode des großen Jagić zweifelsohne die führende Gestalt europäischer Slawistik. Sein enormes Wissen und sein Forschungseifer erstreckte sich auch auf die Barock-Epoche. 1929 schenkte er uns das in vieler Hinsicht auch heute nicht überholte Werk *Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslawen*. Die ganze kulturelle Problematik des südslawischen Raumes im 16. und 17. Jahrhundert erscheint vor uns, von den Slowenen bis zu den Bulgaren. Freilich spielt in dieser Problematik auch das Barock eine wichtige Rolle. Wichtiges zum Problem Barocktradition und Volksdichtung, zu den Querverbindungen zwischen der südslawischen Folklore und der barocken Poesie sagte auch Murko in seinem 1951 – ein Jahr vor seinem Tode – in Agram erschienenen Hauptwerk *Tragom srpsko-brvatske narodne epike* (Auf den Spuren der serbokroatischen Volksepik). Scheinbar als "Reisebericht" verfaßt, bietet das zweibändige Buch eine Reihe aufschlußreichster Einsichten auch dem slawistischen Barockforscher.

Von den anderen südslawischen Forschern ragen auf diesem Gebiete die Serben Petar Kolendić und Dragoljub Pavlović, der Kroat Josip Horvat und der Slowene Mirko Rupel hervor. Kolendić, selbst aus der Adria-Gegend stammend und dann als Professor in Skoplje und Belgrad wirkend, veröffentlichte eine lange Reihe von Spezialarbeiten über die serbokroatischen Dichter Dalmatiens, wobei auch das Barockproblem gebührend beachtet wird.⁴ Es wäre schön, wenn Professor Kolendić uns mit einer Gesamtherstellung der serbokroatischen Barockdichtung überraschen würde! 1958 sprach auf dem Moskauer Slawistenkongreß Pavlović über die serbokroatische Barockliteratur (vgl. *Prilozi*, Bd. 24, S. 229-237).

Josip Horvat publizierte 1939 seine *Kultura Hrvata kroz hiljadu godina* (Tausend Jahre kroatische Kultur): ein etwas belletristisch geschriebenes Buch, doch mit reichem

Material auch über die Barockkultur in Kroatien, Dalmatien, Slawonien und Bosnien. Mirko Rupel war gleichfalls schon vor 1945 ein anerkannter Erforscher slowenischer Barockliteratur. Seine bisherigen Ergebnisse faßte er 1956 sehr gut zusammen, im Abschnitt *Protireformacija in barok* (Gegenreformation und Barock) des neuen jugoslawischen Sammelwerkes *Zgodovina slovenskega slovstva* (Geschichte des slowenischen Schrifttums). Rupel gibt Ausblicke nicht nur auf die barocke Kunst-, Geistes- und Sozialgeschichte Sloweniens, sondern auch auf die gesamtslawische Entwicklung. In diesen breiten Rahmen stellt er dann die slowenische Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts.⁵

Der führende Geist moderner polnischer Barockforschung ist der Warschauer Professor Julian Krzyżanowski, der die Anregungen Porębowiczs fortsetzte und sich seit 1915 – seinem Sarbiewski-Aufsatz – fast unaufhörlich mit dem polnischen Barock befaßt. Im Aufsatzband *Od średniowiecza do baroku* (Vom Mittelalter zum Barock) veröffentlichte er 1938 einen Teil seiner Ergebnisse, widmete dann 1953 in seiner *Historia literatury polskiej* über hundertsechzig Seiten dem polnischen Barockproblem. Sehr gut zeichnet Krzyżanowski im letzten Buch die historische, soziale und ästhetische Problematik der polnischen Literatur im 17. Jahrhundert und gibt wertvolle Hinweise auf die "Wiedergeburt des Mittelalters", auf den Einfluß der "silbernen Latinität" der Spätantike und des Humanismus, auf die Rolle des "sarmatischen" Überschwanges, auf gewisse expressive Tendenzen.

Nicht zu vergessen sind unter den polnischen Barockforschern der tüchtige Roman Pollak, der schon vor 1939 viel über Barockdichtung schrieb und jüngstens wichtige barocke Texte (Pasek, Lubomirski) edierte und kommentierte, der schon verstorbene Berliner Slawist und Polonist Alexander Brückner, der dem Barock vor allem von der kulturhistorischen und philologischen Seite nahte, sowie ein Nichtpole, der flämische Slawist Claude Backvis, der aber heute ohne Zweifel zu den besten Kennern polnischer Barockdichtung gehört.

Etwas eigenartig ist die Lage der russistischen und ukrainistischen Barockforschung. Bei den ostslawischen Literaturhistorikern sowohl der Sowjetunion als auch der Emigration schien der Barockbegriff wenig beliebt zu sein. D. Blagoj gebraucht ihn in seiner ansonsten gehaltvollen *Istorija ruskoj litratury XVIII veka* überhaupt nicht, obwohl vieles geschildert wird, was zweifelsohne zum Barock gehört. Ähnlich macht es der Ukrainer Bileckij, der im Sammelband *Istorija ukrajinškoj literatury* (1955) das Wort "Barock" ebenfalls sorgfältig vermeidet. Daß diese sonderbare Haltung keine sowjetische Spezialität ist, davon zeugt Wilhelm Lettenbauer, der Erlanger Slawist. In seiner *Geschichte der russischen Literatur* (1955) gibt es im 18. Jahrhundert nach altem Rezept nur einen "Klassizismus", aber keine "Barockdichtung", obwohl der große Reinhold Trautmann schon 1948 Lomonosov als einen Barockdichter charakterisierte.⁶ Auch der sowjetische Gelehrte B. Purišev wies 1929 in seinem glänzenden Aufsatz über Barock in der Weltliteratur⁷ auf den zweiten "Klassizisten" Děržavin als Barockdichter hin.

Die einzigen Forscher, die sich mit dem ostslawischen Literaturbarock richtig auseinandersetzen, waren Čyževskyj in Deutschland. I. Eremin (besser: Jerjomin), D. S. Lichačov und I. N. Goleniščev-Kutuzov in der Sowjetunion. Čyževskyjs Verdienste wollen wir noch würdigen, aber auch Eremins Verdienst ist nicht gering, da er 1948 eine ausführliche Würdigung des weißrussischen Barockdichters Simeon Polockij veröffentlichte.⁸ In einem Debrecener Gastvortrag (Mai 1955) erwähnte Goleniščev-Kutuzov die Barockelemente in der Prosa der petrinischen Zeit. Geistvoll vergleicht neuerdings Lichačov die russische Barockdichtung mit der Kunst des 17. Jahrhunderts.^{8a} So ist es zu hoffen, daß der Barockbegriff allmählich doch in die Russistik ein-

dringen wird, da ja sowjetische Musik- und Kunsthistoriker viel mit diesem Begriff operieren. In ihrem Buch über die russische musikalische Kultur des 18. Jahrhunderts spricht z. B. Livanova vom Einströmen der barocken Opern-Ästhetik nach Rußland.⁹ Positiv würdigt auch der Kunsthistoriker N. Voronin die Leistungen des Barocks in Kiev.¹⁰ Für M. Rjzanin ist das Moskauer Barock "ein glänzender Aufschwung der russischen Architektur".¹¹ Auch der Aufsatz V. Lazarevs und M. Iljins über barocke Kunst in der *Großen Sowjetenzyklopädie* (Bd. 4, S. 254-61) ist äußerst lesenswert.

In Anbetracht der internationalen Problematik ist es nicht überraschend, daß sich auch nichtslawische Forscher für das slawische Barock interessierten. Die in älteren lexikalischen Werken noch herumspukende These, laut deren die slawisch-osteuropäische Geistesgeschichte erst seit dem 19. Jahrhundert bedeutende Werte hervorbrachte, gehört heute schon der Vergangenheit an. Wenn wir ein modernes Literaturlexikon, so z. B. die ausgezeichnete dreibändige österreichische Enzyklopädie „Die Weltliteratur“ (herausgegeben von den Professoren E. Frauwallner, H. Giebis und E. Heinzel) in die Hand nehmen, müssen wir mit Freude konstatieren, daß die slawischen Literaturen ihrer Bedeutung gemäß vertreten sind. Das gilt auch für die älteren Perioden und natürlich auch für die Barockzeit. Neben den einzelnen Dichterdarstellungen gibt es auch zusammenfassende Stichworte. Besonders glänzend ausgestattet ist Jugoslawien. Hier gibt es fünf große Stichworte: Kroatische Literatur, Serbische Literatur, Slowenische Literatur, Serbokroatische Volksdichtung, Ragusaner Literatur. Die Persönlichkeiten und Leistungen werden dabei in das Licht gerechter, ja liebevoller Würdigung gestellt. Sehr gut ist auch das Kapitel über Polen. Bei Rußland liegt das Schwergewicht naturgemäß auf dem 19. und 20. Jahrhundert. Die Tschechoslowakei wird dagegen leider etwas stiefmütterlich behandelt. Das gilt in mancher Hinsicht auch für Ungarn. Trotz dieser Mängel bietet aber das österreichische Werk viel Erfreuliches, vor allem für den Erforscher des slawischen Barocks.

Österreich als Bindeglied zwischen deutscher und slawischer Kultur ist überhaupt dazu geeignet, slawische Werte der deutschen Bildung und damit der Weltliteratur einzuverleiben. Aus Österreich kommen der Grazer Slawist Josef Matl und der jetzt in Berlin wirkende Historiker Eduard Winter. Zwar haben weder Matl noch Winter eine Monographie über das slawische Barock geschrieben. Wer aber ihre Arbeiten liest, wird wertvolle Hinweise und Fingerzeige auch auf diesem Gebiet finden. Wir nennen etwa das 1949 erschienene Büchlein von Matl: *Das Slawentum zwischen Ost und West* oder seine neueren Aufsätze *Okzidentale oder eurasische Auffassung der slawischen Geschichte?* (Saeculum, Bd. IV) sowie *Der deutsche Anteil am Kulturaufbau Ost- und Südosteuropas* (Ostdeutsche Wissenschaft, Bd. I, 1954). Wiederholt wird hier das slawische Barockproblem angeschnitten, die slawische Barockwelt in das gesellschaftliche, kulturelle, geistige und historische Kräftespiel des eurasischen Raumes hineingestellt. Eduard Winter schrieb 1938 das Buch *Tausend Jahre Geisteskampf im Sudetenraum*, 1953 die Arbeit *Halle als Ausgangspunkt der deutschen Rußlandkunde im 18. Jahrhundert*, 1955 die Monographie *Die tschechische und slowakische Emigration in Deutschland*. Alle drei Werke bieten mehr, als ihr Titel verspricht. Das Buch von 1938 ist eine einführende Darstellung der tschechischen und deutsch-böhmischen Geistesgeschichte vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Daß er dabei einen lesenswerten Barockabschnitt gibt, ist selbstverständlich. Das Buch von 1953 ist im wesentlichen eine vom pietistischen Halle aus gesehene Geistesgeschichte des petrinischen und nachpetrinischen Rußlands. Leider hat Winter hier die positivere Einstellung seiner früheren Arbeiten zum Barock etwas eingebüßt. Er stellt die Aufklärung in den Mittelpunkt, aber trotzdem schwingt noch manch Barockes mit, vor allem in der an Widersprüchen so reichen Persönlichkeit des Feofan Prokopovič. (Daß dieser petrinische

Kirchenfürst trotz aller "Aufklärung" im Grunde noch ein echt barocker Rhetor großen Stils ist, betonte 1955 in seinem Debrecener Gastvortrag über die russische Prosa der petrinenischen Zeit der namhafte sowjetische Philologe I. N. Goleniščev-Kutuzov und jüngstens auch der tschechische Komparatist Frank Wollman.¹² (Unseres Erachtens ist es überhaupt schwer, "Barock" und "Aufklärung" säuberlich voneinander zu scheiden, vor allem im 18. Jahrhundert, das geistig ein aufgeklärtes, künstlerisch ein barockes Jahrhundert ist!)

Winters inhaltsreiche Monographie über die tschechische und slowakische Emigration in Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts bietet ebenfalls, trotz mancher überspitzt "antibarocker" Formulierungen, gute und nützliche Einblicke in die barockzeitliche Sozial-, Religions- und Geistesgeschichte. Das gilt auch für eine neue Arbeit aus dem Winter-Kreis, die kleine Monographie des Weimarer Kunsthistorikers Hermann Weidhaas über *West-östliche Beziehungen in der Baugeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts* (Wiss. Zschr. d. Hochschule f. Architektur u. Bauwesen, Weimar, Jg. III., 1955-56, S. 75-148). An Hand eines "speziellen Architekturtypus", des Ovalraumes mit Doppelturmfassade, werden vielseitig und vielschichtig Probleme nicht nur der slawisch-westeuropäischen Kunstbeziehungen, sondern auch der west- und ostslawischen (vor allem der tschechischen, polnischen und ukrainischen) Geistes- und Sozialgeschichte der Barock-Epoche aufgerollt. Eine Arbeit, der wir viel zu verdanken haben!

Das gilt auch von der ausgezeichneten Monographie des Deutsch-Amerikaners Carl J. Friedrich: *The age of the Baroque* (New York, 1952. Die 1954 in Stuttgart veröffentlichte deutsche Ausgabe war uns nicht zugänglich). Friedrich sieht die Barock-Epoche von einer durchaus "ökumenischen" Warte aus, beschränkt sich nicht auf den germanisch-romanischen Westen, sondern wirft seine Blicke auch in die weiten Räume des slawischen Osteuropa.

"The baroque style, then, can be seen roughly to extend from the middle of the sixteenth to the middle of the eighteenth century, with its culmination point somewhere about 1660. Like all styles, it had no uniform set of traits, but can better be described in analogy to two magnetic poles operating within a common field of ideas, and feelings. This common field of feeling was focused on movement, intensity, tension, force" (S. 39). Das ist nun für Friedrich das Wesentliche am Barock, vor allem der wiederholt hervorgehobene *cult of power*. Reformation und Gegenreformation, Absolutismus und Ständestaat, humanistische und mittelalterliche Tradition sind jene geistigen und sozialen Pole, zwischen denen sich die europäische – auch die slawische – Barockwelt in ihrer reichen Mannigfaltigkeit entwickelt. Das *Schloß*, die *Stadt*, und die *Oper* sind für den deutsch-amerikanischen Gelehrten die sinnbildlichsten Ausdrucksformen barocker Kultur. Dazu kommen noch Kunst- und Literaturgattungen, wie das heroische Drama, die Märchendichtung und der Ritterroman, die geschmückte Lyrik, die Hellschwarzmalerei, die mit expressiver Kraft gesättigte Musik. Und wenn auch das Barock ganz allgemein "a European way of feeling and thinking" ist, so hat es gerade für die *Slawen* eine besondere Bedeutung: "... the Czechs, the Poles and the Russians responded with truly baroque violence to the artistic possibilities of this style, especially in architecture. Indeed, it may be said that baroque is the European art form most nearly commensurate with the depth of feeling and the extravagance of conduct expressive of the Slavic spirit" (S. 43).

Ausblicke auf die slawische Barockwelt enthielten auch die 1954 gehaltenen, 1955 in Rom veröffentlichten Vorträge des venezianischen Kongresses deutscher, italienischer, französischer und spanischer Forscher über das Thema *Retorica e Barocco*. Diese Ausblicke sind leider etwas spärlich. Indessen kann vieles davon, was

die Kongreßteilnehmer über das Problem der barocken Rhetorik, über "barocke Romantik", über das "Makabre" im Barock, über das Verhältnis zu Gegenreformation, Humanismus und Absolutismus, über Phantasie Reichtum und Ästhetizismus barocker Kunst und Literatur sagten, auch auf slawische Zustände und Verhältnisse bezogen werden.^{12a} Ähnliches gilt für die 1956 in Bern von Rudolf Stamm veröffentlichte Vortragsreihe *Die Kunstformen des Barockzeitalters*. Hier wird zwar etwas einseitig nur das germanisch-romanische Barock behandelt, das slawische bloß durch einige Bemerkungen des Göttinger Kunsthistorikers Hans Tintelnot gestreift, der auch die polnische, böhmische und russische Barockkunst gut kennt. Sehr richtig betont Tintelnot die bahnbrechende Rolle Cornelius Gurlitts, gerade für die Erforschung der osteuropäischen Barockwelt.

Kehren wir aber nunmehr zu der eigentlichen slawistischen Barockforschung zurück, die auch in den letzten Jahren nicht ruhte. Einen neuen, guten Vorstoß bedeutete auf diesem Gebiet die 1952 gedruckte Monographie des jetzt in Amerika wirkenden Slawisten Vsevolod Setschkareff (eigentlich Sečkarjov!) über die Dichtungen Gunduličs und ihren poetischen Stil. Hier wird der gelungene Versuch gemacht, die barocken Züge des großen serbokroatischen Dichters an Hand einer eingehenden Stilanalyse systematisch herauszuarbeiten. Dieser Versuch Setschkareffs ist unbedingt zu begrüßen. Mögen diesem bedeutsamen Vorstoß noch weitere folgen!

Eines der erfreulichsten Produkte nicht nur der slawistischen, sondern auch der internationalen Barockforschung ist das 1952 in Boston erschienene Büchlein Čyževskýs *Outline of Comparative Slavic Literatures* sowie seine 1956 in der Münchner Zeitschrift *Die Welt der Slaven* (Jg. I., S. 293-307, 431-445) veröffentlichte kritische Übersicht der slawistischen Barockforschung.

Da Čyževský in seinem Buch in gedrängter Form die ganze slawische Literaturgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum beginnenden 20. Jahrhundert überblickt, muß die Barock-Epoche auf knappen vierzehn Seiten behandelt werden. Indessen sind diese vierzehn Seiten das Beste, was bislang über das slawische Barock geschrieben wurde. "To define the Baroque style is one of the most difficult tasks in literary history"¹³, bekennt der Gelehrte gleich eingangs, doch kann er diese schwere Aufgabe glänzend lösen. Er verwirft die Bezeichnung des Barocks als eines Stils der Gegenreformation und der "katholischen Reaktion", macht auf die Tatsache aufmerksam, wie viele bedeutende barocke Künstler und Schriftsteller es gab, die Protestanten waren, und betont die Tatsache, daß auch viele große Schöpfergestalten des slawischen Barocks zum Protestantismus oder zur Orthodoxie gehörten.

Die barocke Kultur faßt Čyževský als eine Synthese der Renaissance und des Mittelalters auf. Die Errungenschaften der Renaissance, die gründliche Kenntnis der Antike bleiben erhalten, daneben erscheint aber wieder der komplizierte Formenreichtum der Spätgotik, verstärkt sich der religiöse Charakter, die theozentrische Weltanschauung sowie die kulturelle Bedeutung der Kirche und des Staates. Sehr gut ist nun die darauffolgende Wesensbestimmung des Barocks, die wir im Originalwortlaut anführen wollen: "The Baroque found in nature not merely statics and harmony but change, movement, struggle, oppositions. There is a further trait which is connected with this: the Baroque did not shrink from the most far-reaching naturalism, from the depiction of reality in serious, stern, hard, dark, and at the same time even unaesthetic traits; a strange preference for the theme of death is encountered in the Baroque side by side with the representation of full and triumphant life. For the Baroque regarded as the highest task of art, not the awakening of calm aesthetic or religious feeling, but the strongest affect, excitation, shock. The seeking to excite man thus, to disquiet him, to shock him, was closely related to the principal stylistic traits

of Baroque poetry: its preference for hyperbola, for the strange, the grotesque, for paradox and oxymoron, its inclination to antithesis, and seemingly, the predisposition to great forms (or to the cyclicity of the small), to the universal, to the all-embracing."¹⁴ In diesem Sinne wollen auch wir in unseren Ausführungen den Begriff "barock" verwenden und all das aus dem slawischen 17. und 18. Jahrhundert als barock bezeichnen, was dieser Definition entspricht. Sehr wichtig finden wir auch Čyževskýs Hinweis auf die Entdeckung des Volkstümlichen, Folkloristischen im Barock, auf das Fortleben barocker Züge in der slawischen Volksdichtung und Volkskunst, auf die Verbindungen zwischen Barock und Romantik. Richtig ist auch die Behauptung, daß in sozialer Hinsicht im slawischen Barock die Höfe der Herrscher und Adeligen sowie die kirchlichen Organisationen mit ihren Schulen die größte Rolle spielen, und nur in einem geringeren Maß das reiche Bürgertum. Interessant skizziert Čyževský auch die Entwicklung vom Manierismus zum Rokoko: "The Mannerism, which was still relatively simple, revealed itself through a delight in extreme tension, and introduced in addition to the beautiful, the grandiose as the primary aesthetic value in art. The course from early to late Baroque is marked above all in the growth of complexity, the Rococo took away the heaviness from late Baroque overburden and resolved everything in a certain lightness and charm."¹⁵ Das Rokoko – heißt es allerdings weiter – konnte sich aus gesellschaftlichen und sprachlichen Gründen nicht in allen slawischen Ländern durchsetzen, und auch der Manierismus ist nur in Ansätzen vorhanden, in Polen oder Dalmatien des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Wir selbst werden jedenfalls versuchen, auch das slawische Spätbarock bzw. Rokoko einzubeziehen.

Noch ein Hinweis darauf, wie Čyževský die *Verbreitung* des slawischen Barocks sieht. Die Barockkultur – heißt es – erreicht in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fast gleichzeitig Kroatien, Dalmatien, Polen und Böhmen. Bald nachher erscheinen, verbunden mit italienischen, französische Einflüsse in Polen, spanische und deutsche in Böhmen. Von Böhmen aus strahlt die Barockkultur nach der Slowakei bzw. nach Ungarn sowie zu den Weißrussen und Ukrainern. Aus Weißrußland und der Ukraine, teilweise auch aus Böhmen, erreicht das Barock im ausgehenden 17. Jahrhundert – bei Anwesenheit gewisser früherer, "vorbarocker" Züge! – die Großrussen.

Neuestens versuchte der französische Gelehrte Victor-Lucien Tapié in sein wirklich "ökumenisches" Gesamtbild des europäisch-überseeischen Barocks auch die tschechische und russische Barockwelt einzubeziehen.¹⁶ Besonders anregend sind seine Hinweise auf das Kunsthistorisch-Wertvolle und auf das Volksnahe.

In der neuen, aber schon sehr verdienstvoll arbeitenden Münchner Zeitschrift *Die Welt der Slaven* versucht nun Čyževský die Ergebnisse der slawistischen Barockforschung zusammenfassend zu würdigen, mit besonderer Beachtung der Forschungsergebnisse seit 1945. Mit Recht hebt er die Verdienste der tschechischen Forschung, vor allem Vašicas und Kalistas hervor, bedauert den Rückfall, der in der tschechoslowakischen Barockforschung in den letzten Jahren eingetreten ist, und setzt sich dann besonders mit den neuesten polnischen Barockveröffentlichungen sowie mit dem Problem des russischen und ukrainischen Literaturbarocks auseinander. Die südslawische Barockwelt wird verhältnismäßig kurz behandelt, wenn ihre Bedeutung auch gebührend betont wird. Etwas skeptisch lautet leider die Konklusion des Gelehrten: "Die Zeit für eine Synthese unserer Erkenntnisse über die slawische Barockdichtung ist noch nicht gekommen und kommt wohl erst in einer nicht zu nahen Zukunft."¹⁷ Wir stimmen diesem Satz nicht zu und erinnern an den Analogiefall der deutschen Barockdichtung, wo ja auch noch nicht alle Detailforschung abgeschlossen war, als Herbert Cysarz 1924, Emil Ermatinger 1926 und Günther Müller 1929 sich mit Erfolg an eine Synthese heranwagten.

Daß vielleicht auch die tschechische Barockforschung nach zehn Jahren Stagnation eine neue Belebung erfährt, erhoffen wir aus dem jüngsten, schönen Aufsatz Frank Wollmans: *Některé projevy vědomí sounáležitosti a součinnosti slovanské humanisticko-barokního rázu* (Einige Erscheinungen des slawischen Zusammengehörigkeits- und Solidaritätsgefühls humanistisch-barocken Charakters. *Slavia*, Jg. 1957, Bd. 26., S. 79-104). Aus seinem überreichen Wissen schöpfend, widerlegt hier Wollman gewisse Fehltritte, die in der neuesten slawistischen Literatur über die Barock-Epoche kursierten und zeichnet ein vielseitiges und sachliches Bild vom mannigfaltigen Komplex des "barocken Slawismus". Den südslawischen "Illyrismus" – der schon im Barock-Humanismus beginnt! – und den polnischen "Sarmatismus", die katholische "Unionsidee" und die Cyrill-Method-Tradition, Persönlichkeiten wie das kroatisch-ungarische Heldenbrüderpaar Zrinyi, den "Missionär" Križanič, die polnischen Dichter und tschechischen Humanisten der Barock-Epoche stellt er in einen entsprechenden sozial- und geistesgeschichtlichen Rahmen. Eines der erfreulichsten Produkte neuer slawischer Barockforschung! Noch erfreulicher, daß Wollman seine Gedanken nun auch in einem breiten Rahmen darlegte.¹⁸ Das slawische Barock wird für Wollman zu einer wichtigen Etappe der zwischenstaatlichen Berührungen, ein bedeutendes Vorspiel der sprachlich-literarischen Erneuerungsbewegung um 1800.

Unter den neuen Vorstößen der slawischen Barockforschung müssen wir unbedingt jenen Aufsatz registrieren, der im I. Band der neuen *Enciklopedija Jugoslavije* (Zagreb, 1955) über die serbische, kroatische und slowenische Barockkunst zu lesen ist.¹⁹ Glänzend ist vor allem die Einleitung des Aufsatzes. Sie stammt aus der Feder des großen kroatischen Dichters und Kulturphilosophen Miroslav Krleža. Zwar bringt auch Krleža das Barock hauptsächlich mit der Gegenreformation in Verbindung, indessen hat er äußerst geistvolle Bemerkungen über die ästhetische Wesensart der Barockkunst. Er spricht vom Barock als von einem Stil, der mit seiner unruhigen, ungewohnten, überraschenden Wesensart eine Negation all dessen war, was in der Renaissance den Gegenstand eines Kultes der sogenannten "ewigen ästhetischen Werte" bildete (barokni je stil bio negacija svega, što je za Renesanse bilo predmetom kulta t. zv. vječnih estetskih vrijednosti). Diese sehr gute Bemerkung zeugt davon, daß Krleža an keine "ewigen ästhetischen Werte" glaubt, der einseitigen Renaissance-Anbetung durchaus fernsteht und dem Barock eigene künstlerische Qualitäten zugibt.

Was sind aber diese eigenen künstlerischen Qualitäten? Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts war eine Kunst der strengen, monumentalen Vertikalität, gegründet auf der althellenischen Idee der erhöhten Menschenwürde. Demgegenüber finden wir im Barock – laut Krleža – eine ausgeprägte Theatralik mit bizarren Hyperbeln, mit einem lauten Szenarium, das die Gestalten auf eine dekorative Bühne stellt und eine Revolte gegen das versteinerte Schöpferprotokoll der Renaissance bedeutet (theatralika baroka sa svojim hirovitim hiperbolama, s glasnim scenarijem, koji sve likove postavlja u središte dekorativne pozornice, pojavila se kao pobuna protiv okamenjenog renesansnog stvaralačkog protokola). Statt der heroischen oder tragischen Paraphrase antiker oder hellenistischer Skulpturen wird die Barockplastik zu einem üppigen, überschäumenden Ballett oder zur idyllischen Pastorale, die ganze Barockkunst mit ihrer Kirchenmusik und kirchlichen Malerei aber zu einem Triumphfest für die Heiligen, die als Helden und Märtyrer den Tod erlitten (barokni stilski period pretvorio se u svečane posmrtno počasti nad mučenistvom junačkih svetaca).

Wir werden zwar neben dem Kirchlichen auch das Adlige und das Volkstümliche im Gesamtbild des slawischen Barocks stark betonen, indessen müssen wir die Ausführungen Krležas wärmstens begrüßen. Der größte slawische Dichter der Gegenwart anerkennt mit seinen Worten die künstlerischen Werte des Barocks, die durchaus ihr

historisches Recht hatten, als sie die steif und leer gewordenen Formen der Renaissance ablösten.

In diesem Sinne wollen wir nun die slawische Barockwelt in ihren literarischen, künstlerischen und kulturellen Äußerungen untersuchen. Schon seit 1938 beschäftigen wir uns mit diesem Plan, konnten ihn aber erst nach 1945 richtig verwirklichen. Nachdem wir 1948 einen Aufsatz über Gundulić, 1949 eine Aufsatzreihe über die Barock-Epoche in der slawischen Literatur- und Geistesgeschichte veröffentlichten, wollen wir jetzt den Versuch wagen, das slawische Barock in umfassenderer Schau darzustellen. Notgedrungen werden sich dabei auch manche Seitenblicke auf die ungarische und rumänische Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts ergeben, da ja beide Völker mannigfache Verbindungen mit dem Slawentum hatten und haben.

„Die Vorliebe für runde, rollende bewegte Formen, für krauses Muschelwerk und flutende Fülle nimmt zu, und das Bedürfnis nach All-Einheit drängt zu einer Vereinheitlichung aller bildenden Künste: Architektur, Dekoration, Plastik und Malerei fließen zusammen in einem Gesamtkunstwerk, wie es die Barockkirchen und -schlösser mit ihren Gärten meist darstellen.“²⁰ Diese glänzende Barockdefinition des Dresdner Kulturhistorikers Heinrich Schaller gilt auch für die slawisch-osteuropäische Entwicklung. Auch hier tauchen die „bewegten Formen“ der barocken Architektur auf, nicht nur in Böhmen, Polen oder Kroatien, sondern selbst in den unendlichen Weiten des russischen Sibiriens, bis zum Bajkalsee! Auch die barocken Schlösser und Gärten sind nicht unbekannt. Man denke bloß an das glänzende, von Puškin besungene Carskoje-Selo. Nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in anderen Zweigen der Geistes- und Kulturgeschichte finden wir jene bewegten, pathetischen, oft erregten Formen des Barocks. Wie „barock“ muten uns Persönlichkeiten an, wie der Kroate Križanić, dessen Leben ein einziges Opfer für die slawische Missionsidee darstellt, oder der polnische Fürst Lubomirski, Kronprätendent und aristokratischer Grandseigneur, dabei Mäzen, Philosoph und Dichter, oder Franjo Krsto Frankopan, der junge süd-slawische Magnat, antihabsburgischer „Verschwörer“ und Barocklyriker, oder der durch Europa wandernde „christliche Pilger“ Comenius. Dies nur einige herausgegriffene, aber nach Belieben zu vermehrende Beispiele.

Freilich hat das barocke Lebensgefühl, haben die barocken Formen künstlerischen und geistigen Lebens ihre konkreten gesellschaftlichen und historischen Bedingungen. Man wollte im Barock eine „Kunst der Gegenreformation“ sehen, Unseres Erachtens aber haben Iljin und Lazarev Recht, wenn sie – entgegen dieser Auffassung – die Verbundenheit des Barocks mit dem Adel und den Höfen betonen. Freilich hat auch die Gegenreformation die Barockkunst zu Werbezwecken benutzt, daneben gibt es im Barock ausgesprochen pantheistische Strömungen. Ein anderer großer sowjetischer Kunsthistoriker, der auch in Deutschland wohlbekannte N. Alpatov, hat den früh-barocken Maler Tintoretto sogar mit Giordano Bruno verglichen! Außerdem dürfen wir, wenn wir von Ost- und Südosteuropa sprechen, auch die hier zähe fortlebenden mittelalterlichen Traditionen nicht vergessen sowie die bis in unsere Gegenwart weiterwirkende byzantinische Kulturüberlieferung!

Das Spektrum der slawisch-osteuropäischen Barockwelt wird also äußerst vielfältig sein. Bedingend wirkt auch die historische Entwicklung. Wenn wir das osteuropäische Barock in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzen und um 1750 ausklingen lassen – die Chronologie seiner Schöpfungen gibt uns ein Recht dazu –, da sehen wir, daß diese Läufe reich an solchen Ereignissen waren, die die Ausbildung des barocken Pathos und der Bewegtheit geradezu förderten. Vergewärtigen wir uns, daß die meisten osteuropäischen Völker in diesen Jahrhunderten die schärfsten Türkenkämpfe auszufechten haben, daß die islamische Drohung zweimal (1532, 1683) bis vor die

Tore Wiens und um 1570 fast bis Moskau vorstößt! Der Dreißigjährige Krieg berührt diese Sphäre zwar bloß peripherisch, dafür gibt es aber antihabsburgische Freiheitskämpfe der Ungarn, West- und Südslawen von 1604 bis 1711.

Nicht zu übersehen sind solche historische Erschütterungen, wie die russische *smuta* an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, die "Wirrenszeit" zwischen dem Aussterben der Rurikiden und dem Auftreten der Romanovs. Auch der große Bauernaufstand des Bolotnikov fällt in diese Zeit. Die Mitte des 17. Jahrhunderts ist wiederum in Polen die Zeit der *wojna domowa*, des Bürgerkrieges, wo auch schwedische, ungarische, ukrainische und tatarische Truppen auf polnischen Boden kämpfen und den Bestand des Staates ernstlich in Frage stellen. Kämpfe und Spannungen gibt es also reichlich, auch auf sozialem, geistigem, religiösem Gebiet. Es ist nicht überraschend, daß auf diesem Boden ein Stil erblühen konnte, dessen Charakterzeichen Phantasieüberschwang und „Romantik“, mystisch-magische Haltung, Pathetik und Heroismus, „Naturalismus“ und Virtuosität sind. Aber auch das ist verständlich, daß angesichts der historischen, sozialen und geistigen Spannungen die besten Geister in irgendwelcher Form eine *Synthese* suchten. Daher konnte auch der Barock-Universalismus einen ebenbürtigen Ausdruck bei vielen osteuropäischen Dichtern, Künstlern und Humanisten finden.

Was ist aber nun das *Slawische* am slawischen Barock? Eine Frage, die man mit größter Vorsicht beantworten muß, wenn man nicht auf "geopolitische" oder "rassenkundliche" Abwege geraten will. Auch Vorarbeiten gibt es hier wenig, höchstens einige Ansatzpunkte. So schrieb z. B. Čyževský im Jahre 1931 eine gute kleine Studie *Zur Charakterologie der Ukrainer* (*Slawische Rundschau*, Jg. 3., S. 237-244), wo auf solche ukrainische Charakterzüge wie Emotionalismus und Sentimentalität, Empfindlichkeit und Lyrismus, Individualismus und Freiheitsdrang, Ruhelosigkeit und Beweglichkeit hingewiesen wird. Sehr gut wird die Rolle des historischen und geographischen Faktors betont, aber auch die Rolle der Barockkultur mit ihrem "Hang zum Dekorativen, zur breiten Geste, zum Imposanten ... zu einer gewissen illusorischen Pracht und Majestät ... zum Großen und Unendlichen". Diese Züge sind unseres Erachtens im ganzen slawischen Barock vorhanden und bestärken den schon angeführten Satz Friedrichs, laut dessen von allen historischen Stilen das Barock dem Charakter der Slawenvölker am besten entsprach. Freilich gibt es daneben Unterschiede im ost-, west- und süd-slawischen Barock.

Interessante prinzipielle Bemerkungen zu diesem Thema finden wir im Aufsatz *Zum deutschen Anteil an der Kunst der Sudetenländer* des jetzt am Wiener Lehrstuhl Riegls und Dvořáks wirkenden Kunsthistorikers Karl M. Swoboda.²¹ In einem lesenswerten Unterabschnitt seines Aufsatzes stellt Swoboda den kunstgeographischen Gegensatz Binneneuropa-Außeneuropa auf. Zu "Außeneuropa" gehören für ihn Skandinavien, England, Spanien, Sizilien, aber auch der slawische Osten. "In den Kunstwerken, den Sonderstilen 'Außeneuropas' treten bestimmte Züge hervor: Hang zur Vereinfachung, aber auch zur 'Verwilderung' der Grundformen der Kunstwerke – Verwilderung gemeint im Unterschied zu organischer, dem zugehörigen Stilprinzip voll entsprechender Durch- und Ausgestaltung –, ferner Neigung zur Vervielfältigung der Einzelheiten, des Ornaments, 'Wuchern' des Ornaments usw." Nach einigen Beispielen aus der Kunst des Mittelalters folgt dann der Satz: "Die besondere Formfülle des Barock im Ostraum ist in jenem Randcharakter begründet." – Wenn man in diesen Ausführungen Swobodas kein Werturteil, sondern eine *ästhetische Begriffsbestimmung* sieht, wird man ihnen beipflichten müssen und hinzufügen, daß auch in der slawisch-osteuropäischen Barockliteratur ähnliche Züge zu beobachten wären. Auch ein Schüler Swobodas, der in Mainz wirkende Heinrich Gerhard Franz konstatiert: "In Prag bestand eine Neigung zu schwer-dumpf-massigen Formen. In diesem Sinne sind in Böhmen in allen Epochen

die Zeitstile umgebildet worden... Die Wiener Fassaden sind linearer und leichter gegliedert, die Prager schwerer und voller.“²² In dieser Art und Weise könnte aber auch darüber gesprochen werden, welche Unterschiede zwischen zwei barocken Dramatikern, dem Österreicher Avancini und dem Tschechen Kolčava bestehen. Beide sind Jesuiten, beide vertreten ein humanistisch geschultes, rhetorisch geschmücktes barockes Stilideal, doch wie „klassizistisch“ ist noch die berühmte *florentis styli mascula vivacitas* Avancinis im Vergleich mit dem dunkel-pathetischen, durch seltene Wörter und Neubildungen komplizierten Stil Kolčavas! Interessant wäre auch ein Vergleich der Barockdichtung Dalmatiens und Italiens. Ein solcher Vergleich würde zeigen, daß die serbokroatischen Dichter zwar alle Kunstmitteln des romanischen Barocks beherrschen, doch irgendwie näher zum Empfinden des Volkes stehen, stärker in der Überlieferung ihrer Heimat, ihrer Landschaft wurzeln. Neben der östlichen „Formenfülle“ könnte auch diese größere „Volksverbundenheit“ als ein spezifisch slawischer Wesenszug gedeutet werden. Spricht ja neuestens auch der tschechische Kunsthistoriker Václav Mencl von einer „force créatrice sensuelle“ des böhmischen Barocks um 1700, von seiner Verbindung mit der „tradition locale du vieux gotique tchèque“.²³ Und daß auch eine gesellschaftswissenschaftlich orientierte Betrachtung an solchen Problemen nicht vorübergehen kann, davon zeugt ein Passus von Hermann Weidhaas, wo er die „Veröstlichung“ italienischer Motive in der polnisch-ukrainischen Kunst konstatiert: „Vieles an den nicht wenigen Werken dekorativer Plastik und Raumgestaltung, den Epitaphien und Kapellenräumen Lembergs, Kievs und der kleineren Magnatennester ist italienischer Herkunft. Aber das Formverständnis ist so charakteristisch östlich, wie es ein einigermaßen selbstbewußter Italiener vor sich selbst nicht hätte verantworten können. Ist aber ein solcher Meister aus archivalischen Quellen oder durch seinen Namen als Italiener erkennbar, so ergibt es sich oft, wo eindringendere Forschung möglich ist, daß er dem nationalen Formverständnis seiner Heimat längst entfremdet und in die ästhetische Welt des slawischen Ostens eingebürgert ist.“²⁴

Diese „ästhetische Welt des slawischen Ostens“ soll nun in den nächsten Abschnitten gezeigt werden. Statt uns allzusehr in Theorien, Abstraktionen, Begriffs- und Wesensbestimmungen zu verlieren, wollen wir eher *Anschauungsmaterial* liefern. Das Ziel unserer Arbeit ist, die slawisch-osteuropäische Barock-Epoche mit dem ganzen Reichtum ihrer künstlerisch-literarischen Strömungen, Bestrebungen und Schöpfungen zu zeigen. Freilich mußte eine Auswahl getroffen werden, aber wir hoffen, das Wesentlichste dargestellt zu haben. Die Darstellung selbst gliederten wir in fünf Kreise. Zunächst untersuchen wir die „barocke Gotik“ mit ihren fortwirkenden mittelalterlichen Zügen, dann die Schöpfungen der barock-humanistischen Sphäre, um uns im nächsten Abschnitt mit der adeligen und „höfischen“ Barockkultur zu befassen. Der Abschnitt „Volkstümlicher Barock-Heroismus“ ist der Welt der „Grenzfestungen“ gewidmet, der Sphäre der Türken- und Tatarenkämpfe in ihrer literarischen Spiegelung. Der letzte Abschnitt dient der Darstellung des slawischen Spätbarocks bzw. Rokokos im 18. Jahrhundert.

Anmerkungen:

¹ Vlček, Bd. I, S. 613 ff.

² Novák, S. 123—207.

³ Vgl. Angyal, Forschungen und Fortschritte, Bd. 28, Jg. 1959, S. 378—383.

⁴ Vgl. die Bibliographie seiner Arbeiten in *Prilozi*, Bd. 20, S. 156—162.

⁵ *Zgodovina*, S. 263 ff.

⁶ R. Trautmann: Die slawischen Völker und Sprachen. Leipzig, 1948, S. 166.

⁷ *Literaturnaja enciklopedija*, Moskau, 1929, Bd. I, S. 347—354.

⁸ Vgl. die *Trudy otděla drevne-russkoj literatury*, Bd. VI, S. 125—153.

^{8a} Vgl. Lichačov, S. 162—167, sowie *Sbornik otvetov na voprosy do literaturovedeniju*. Moskau, 1958, S. 75—80 (Goleniščev-Kutuzov).

⁹ Livanova, Bd. I, S. 277 ff.

¹⁰ Voronin, S. 21.

¹¹ Rzjanin, S. 49.

¹² Vgl. *Slavia*, Bd. 26, S. 96.

^{12a} Vgl. auch J. Bialostocki: *Pięć wieków myśli o sztuce* (Gedanken über die Kunst aus fünf Jahrhunderten). Warschau, 1959, S. 215—244.

¹³ Cyževskij, S. 56.

¹⁴ Ebenda, S. 58.

¹⁵ Ebenda, S. 61.

¹⁶ Tapié, S. 267—299.

¹⁷ *Die Welt der Slaven*, Jg. 1956, S. 445.

¹⁸ Wollman, F. 27—43, S. 70—77. Vgl. auch *Slavia*, Jg. 1959, Bd. 28, S. 533—554.

¹⁹ S. 370—379.

²⁰ Schaller, S. 96.

²¹ Im Sammelband *Das Sudetendeutschtum*, Brünn—Leipzig—Wien, 1939, S. 219—264.

²² H. G. Franz, Beiträge zur Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen, *Zeitschrift für Ostforschung*, Jg. 3, 1954, S. 49—50.

²³ Václav Mencl: *Onze cent années d'architecture en Tschécoslovaquie*, Prag, 1957, S. 26—27.

²⁴ Weidhaas, S. 117.

BAROCKE GOTIK

Neben der nordwestböhmischen Kleinstadt Kladrau (Kladruby) steht ein hochinteressanter Barockbau. Auf einem schöngelagenen Hügel stand hier seit dem 12. Jahrhundert ein Kloster, das im ausgehenden 18. Jahrhundert säkularisiert und später ein Schloß des Fürsten Windischgrätz wurde. Noch in der Klosterzeit, zwischen 1712 und 1726 wurde die ursprünglich romanische Kirche umgebaut, und zwar – in gotischem Stil!

Der Betrachter, der zuerst die Kirche betritt – wir hatten dazu 1939 Gelegenheit – traut zunächst kaum seinen Augen: Mitten im böhmischen Spätbarock entstand hier ein Werk ausgeprägten gotischen Charakters! Strebebögen, Spitzbögen, Gewölberippen; nichts fehlt vom "gotischen" Eindruck. Freilich ist diese Gotik letzten Endes doch eine "barocke Gotik": Die gotischen Motive werden mit dem Auge des barocken Künstlers gesehen und gestaltet. Besonders eindringlich ist dieses Ineinander, Miteinander und Durcheinander gotischer und barocker Motive auf dem schönen, geschnitzten Hochaltar. Unter gotischen Spitzbögen stehen hier barock gestikulierende Heiligenfiguren. Das Ganze erinnert den modernen Betrachter an die Art, wie Max Reinhardt um 1930 in einer Salzburger Kirche das "Große Welttheater" von Calderón und Hoffmannsthal inszenierte.

Abb. 1

Schon auf Cornelius Gurlitt, der in seiner Suche nach den damals noch unbeachteten Schätzen barocker Kunst ganz Europa bereiste und um 1880 auch nach Böhmen kam, übte der Bau eine große Wirkung aus. Er lobt den Architekten Santini und schildert ihn und seine Schöpfung mit folgenden Worten: „Die bedeutendste Leistung schafft er aber in der mächtigen Kuppel über der Vierung, die von Fialen und Strebebögen begleitet, über der zierlichen Laterne in einer mächtigen Krone endet, und bei völliger Willkür der Detailformen, bei manchem geradezu komischen Mißverständnis des geistigen Inhalts der gothischen Glieder, doch eine höchst würdige Wirkung erzielt... Im Innern ist wieder das Netzwerk der Gewölbe sehr lehrreich, ebenso das tolle Maßwerk der Fenster, in welchem derbe Kurvenlinien mit Sternbildungen wechseln. Nicht minder sonderbar sind die in Holz hergestellten Altäre, bei welchen Knospen statt der Knaggen, wild verschlungenes Kurvenwerk statt der Rippennetze angewendet sind. Zwischen den derben Strebebögen vereinigen sich bewegte Barockfiguren, ein höchst sonderbarer Wust von Formen in Marmor, Stuck und Holz zu einem Bild kecker Unbefangenheit, die selbst in der Uniform redliches Streben verkündet.“ Und nachdem er noch auf andere Schöpfungen ähnlicher Art hinweist, schließt er: "Es sind diese gotischen Versuche, wenn ihr künstlerischer Erfolg auch gering ist, abermals ein Beweis dafür, daß wenigstens die Absicht, etwas der Nation und der Zeit eigenartiges zu schaffen, in Böhmen verbreitet war."¹

Gurlitt hat mit diesen Worten das Richtige getroffen. Wenn auch die Künstler des barock-gotischen Baues von Kladrau überwiegend Italiener und Deutsche waren, mit

dem allerdings in Böhmen geborenen und wirkenden Giovanni Santini an der Spitze, so ist es doch für die ganze slawisch-osteuropäische Welt zutiefst symbolisch, daß eine solche Barock-Gotik gerade auf dem Boden eines slawischen Landes entstehen konnte und daß Santini mit seinen „édifices pleins de fantaisie“ (Méncl) in ganz Böhmen und Mähren Schule machte!² Man denke bloß an das barocke Prag, wo solche barock-gotischen Übergänge und Verbindungen keine Seltenheit sind! Mit welcher Einfühlung hat z. B. das 17. und 18. Jahrhundert die gotischen Kirchenräume der Teyn-Kirche oder der Neustädter Sankt-Heinrichs-Kirche barockisiert! Wie glänzend fügt sich in diesen Prager Kirchen das barocke Chorgestühl, die barocken Altäre und die Kanzel in die gotische Raumkomposition ein! Könnte das der Fall sein, wenn die Barockzeit nicht selbst ihre künstlerische und geistige Verwandtschaft mit der Gotik empfunden hätte? Nehmen wir drei weitere Beispiele, wo der Zusammenhang auch auf entwicklungsgeschichtlicher Ebene besteht. Mit dem ersten Beispiel bleiben wir noch in Prag, dessen Antlitz bis heute wesentlich von Gotik und Barock geprägt erscheint. Die Prager Karmeliterkirche Maria Schnee wurde z. B. vom Kaiser Karl IV. gegründet und 1397 geweiht. Der Bau wurde aber auch im 15. Jahrhundert fortgesetzt und nach 1606 erneuert. Im 17. Jahrhundert entsteht nun der Hochaltar, dessen barocke Formen sich auch hier ausgezeichnet der Gesamtkomposition des gotischen, schlank aufwärtsstrebenden Baues einordnen. Schön kommt das darin zum Ausdruck, daß der dreistöckige, unten noch die ganze Chorbreite einnehmende Altaraufbau sich in den oberen zwei Stockwerken allmählich verjüngt und dadurch im gotischen Aufwärtsrhythmus mitschwingt. Das zweite Beispiel ist die Probsteikirche von Klattau (Klatovy), eine spätmittelalterliche, im 15. und 16. Jahrhundert wiederholt umgebaute gotische Hallenkirche. Hier vollendete nun das 18. Jahrhundert die Gesamtkomposition mit einem imposanten barocken Hochaltar, mit gedrehten Säulen, einem halbkuppelartigen Baldachin oben, mit Lichteffekten und pathetischen Heiligenfiguren. Gerade bei der Benützung des „Lichteffektes“ wird die vorhandene Formenwelt der spätgotischen Halle sehr gut verwertet. Mit reifer künstlerischer Urteilskraft wird also auch hier eine Art „slawische Barock-Gotik“ geschaffen.

Nun zuletzt die dreischiffige Hallenkirche zu Louny. Hier entsteht schon der Bau selbst in der kunsthistorischen Übergangsperiode zwischen Spätgotik und Frühbarock, im 16. Jahrhundert (1520-1538). Das Hochbarock vollendet das Werk mit einem Hochaltar voll bewegter, reicher, architektonischer, plastischer und ornamentaler Motive. Das „spätgotische Barock“ des 16. und die „barocke Gotik“ des 17. Jahrhunderts bieten hier eine künstlerisch wertvolle, optisch eindrucksvolle Einheit.³

Man denke nicht, daß diese Entwicklung allein auf Böhmen beschränkt bleibt! Wir haben es hier wahrscheinlich mit einem allgemein-slawischen Phänomen zu tun. Aus den slawisch bewohnten Gebieten des alten Ungarn können wir über ähnliche Tatsachen berichten. In Oberungarn, im Raum der heutigen Slowakei, entsteht nach 1600 eine interessante Richtung der protestantischen Kirchenkunst, die – nach den Worten der ungarischen Forscherin Klara Garas – eine Kontinuität zwischen der Gotik, der Renaissance und dem Barock ausbildet.⁴ Hauptschöpfungen dieser Kunstrichtung sind die Altäre in vielen evangelischen Kirchen, die bewußt an die gotische Überlieferung der Flügelaltäre anknüpfen, dabei manche Motive der Spätrenaissance übernehmen und in ihrer Gesamtkomposition schon einen unmißverständlich barocken Charakter zur Schau stellen. Dabei ist der ikonographische Gehalt durchaus vom protestantischen Dogma geprägt. Die Bilder zeigen lauter biblische Szenen, höchstens noch Engelgestalten oder allegorische Figuren. Barocke Gotik also in *evangelischer Spielart*. Schön läßt sich das Ineinander und Miteinander gotischer Architektur und

barocker Plastik auch in der Krakauer Fronleichnamskirche (*Kościół Bożego Ciała*) beobachten.

Nun zwei Beispiele aus südlich-katholischem Bereich. Szeged, die bedeutende Stadt der Großen Ungarischen Tiefebene hatte in der Barockzeit außer den Ungarn auch viele südslawische Einwohner. Ein Südslawe, Georg Šarec, war auch der Stifter – nach anderer Version sogar der Künstler – des imposanten, mit vielen Heiligenfiguren geschmückten Hochaltars in der berühmten Unterstädtischen Kirche (*Alsóvárosi templom*). Diese Kirche, eine franziskanische Kultstätte, als Wallfahrtsort noch heute beliebt, ist eine spätgotische einschiffige Halle aus den Läuften um 1500. Imposant wirkt nun in diesem spätgotischen Rahmen der in braunen und goldenen Tönen prangende Altarbau des barocken Meisters, mit seinen reichen und gedrängten Formen. Bewußt scheint der Künstler an die Gotik anzuknüpfen. Bewußt herrscht auch hier der Höhendrang. Wer die Kirche betritt, wird auch bei diesem Gesamtkunstwerk die vollendete Harmonie gotischer und barocker Formgebung feststellen können.

Ein anderer Südslawe, der große kroatische Maler des 17. Jahrhunderts, Bernardo Bobić, ist ebenfalls ein echter Barock-Gotiker. Für die Kathedrale von Agram (*Zagreb*), also wiederum für eine gotische Kirche, malt er einen Flügelaltar mit Szenen aus dem Leben des auch in Kroatien verehrten Ungarnkönigs Ladislaus. Bezeichnend ist schon der Umstand, daß dieser kroatische Künstler, in seiner satten Farbgebung ein Schüler des venezianischen Barocks, die spätgotische Form des Flügelaltars wählt! Die Bilder zeigen den heiligen König im Gebet und in der Schlacht, bei der Gründung des Agramer Bistums, bei der Betrachtung von Bauplänen für die Kathedrale, bei der Begrüßung durch den kroatischen Adel. Bobićs Gestalten sind im Grunde die Vertreter des kroatischen Feudalismus aus dem 17. Jahrhundert, aber zurückversetzt in ein verklärtes, idealisiertes Mittelalter. "Barocke Gotik" also auch hier, ausgedrückt in den gedehnten Proportionen, eleganten Bewegungen.

Abb. 3

Überhaupt zeigte die alte Agramer Kathedrale mit der neben ihr liegenden bischöflichen Festung ein untrennbares Ineinander romanischer, gotischer, Renaissance- und Barockformen. Der Kathedralturm war noch spätromanisch, der Innenbau eine gotische Halle mit barocken Altären, die Wehrtürme der Festung eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts, der gefährvollen Zeit, als der Türke knapp vor den Toren Agrams stand und diese Stadt ein letztes Bollwerk christlich-abendländischer Kultur auf südslawischem Boden war.

Heute können wir uns leider dieses malerische Gesamtbild nur durch die Gemälde und Zeichnungen des kroatischen Künstlers Branko Šenoa vergegenwärtigen. Die zu einer Manie ausartende "Restaurationswut" des späten 19. Jahrhunderts hat dieses herrliche Ensemble zerstört und es dem Phantom einer akademischen und seelenlosen "Stilreinheit" geopfert. Kein Geringerer als der große kroatische Slawist Vatroslav Jagić protestierte gegen dieses barbarische Verfahren – leider ohne Erfolg. Heute ist der Agramer Dom ein "stilreiner" gotischer Bau – wie sich soetwas das 19. Jahrhundert vorstellte –, die Kunstdenkmäler der Renaissance und des Barocks sind aber vernichtet oder in alle Himmelsrichtungen zerstreut. So fand man z. B. den herrlichen Sankt-Ladislaus-Altar Bobićs nach 1920 in einem dörflichen Getreidespeicher. Heute ist er der Stolz des Kroatischen Nationalmuseums.

Diese kunsthistorischen Hinweise dürfen uns den Mut geben, von einer slawischen Barock-Gotik auch in geistesgeschichtlichem Sinne zu sprechen. Wir glaubten früher, der Erfinder dieses Begriffes sei Vilém Bitnar. Andere Forscher schrieben uns die Erfindung zu. In Wirklichkeit gebührt das Verdienst dem großen Cornelius Gurlitt, bei dem der Satz steht: "Außer in England, außer in den starr konservativen Kolle-

gien von Oxford ist meines Wissens nirgends in der Welt um 1700 in bewußter Absichtlichkeit gotisch gebaut worden, außer in Böhmen.“⁵ Unsere Erweiterung besteht höchstens darin, daß wir die Reichweite dieser Barock-Gotik nicht auf Böhmen und nicht auf die bildende Kunst beschränken. Freilich ist der Begriff letzten Endes eine Abstraktion, aber der Erforscher der Literatur- und Geistesgeschichte hat ja das Recht zur Abstraktion, wenn er nur die konkrete historische Wirklichkeit nicht aus dem Auge läßt.

Gerade die historische und künstlerische Wirklichkeit überzeugt uns davon, daß wir von der Barock-Gotik als einer allgemeinen geistigen Strömung des slawischen Ost- und Südosteuropas sprechen dürfen. Das gilt ganz besonders für die katholischen süd- und westslawischen Gebiete, aber die Wellen schlagen auch in den orthodoxen Bereich hinüber. Wenn wir das religiöse Leben, die Wallfahrten und Kirchenfeste der slawischen Barockzeit betrachten, die damit verbundenen Literaturschöpfungen – Legende, Kirchenlied, Predigt – und die in diesem Rahmen auftretenden bedeutendsten Persönlichkeiten, haben wir den Eindruck, noch mitten in der Spätgotik zu stehen. Daß diese Gotik aber zur „barocken Gotik“ wird, ähnlich der zeitgenössischen bildenden Kunst, wird dadurch möglich, daß der Ästhetizismus der humanistischen Renaissance-Kultur seinen Weg allmählich auch in diese Sphären findet. Ein leiserer oder lauterer Ton des Ästhetisch-Artistischen schwingt meistens mit. Gerade dadurch bekommt diese fortwirkende Gotik einen unverkennbar barocken Zug.

Das ist der Fall bei den vielen *barocken Wallfahrtsstätten* Ost- und Südosteuropas, die oft auch architektonisch recht interessant sind. Schön schildert schon Gurlitt die Wallfahrtskirche Mariaschein bei Teplitz (um 1705) und andere ähnliche Bauten Böhmens: „Um die Kirche und den sie umgebenden Baumgarten legt sich aber in höchst malerischer Anordnung eine aus achtundfünfzig Arkaden gebildeter ovaler Umgang. Dieser führt an acht größeren und fünf kleineren Kapellen vorbei; statt der letzteren treten an drei Stellen die Eingänge in den heiligen Bezirk. Derselbe Umgang wiederholt sich in minder großer Ausdehnung an dem Kloster *Politz* bei Böhmischem-Leipa, sowie an der Wallfahrtskirche *Maria-Kulm*, während in dem später weiter ausgebauten Kloster *Haindorf* bei Friedland derselbe, von den übereck stehenden Türmen der Westwand ausgehend, sich in Hufeisenform um Langhaus und Chor legt. Ich kenne auch diese Art der Darstellung der Passionsstraße aus ihren durch Kapellen angedeuteten Stationen nur in Böhmen als eine zwar nicht künstlerisch bedeutende, doch beachtenswerte Erfindung des kirchlich erregten Volksgemüthes.“⁶

Gut läßt sich dieses „kirchlich erregte Volksgemüt“, also die geistige Atmosphäre der Barock-Gotik auch bei den Südslawen studieren, etwa am Wallfahrtsort Tersatto (Trsat) an der Adriaküste. Schon im ausgehenden 16. Jahrhundert beginnt hier die Reihe glanzvoller barocker Kirchenfeste. 1599 entschließen sich die Bewohner der Hafenstadt Fiume (Rijeka), während einer schweren Pestzeit die Hilfe der Gottesmutter von Tersatto zu erbitten. In ihrer frommen Ergriffenheit wännen viele Gläubige ein leuchtendes Kreuz über der Wallfahrtsstätte zu sehen, das der Stadt Fiume entgegenschwebt. Bald hört die Seuche auf. Nun stiftet man eine Dankeswallfahrt, die jedes Jahr am 5. August von der Stadt nach Tersatto zieht, unter Anteilnahme der Priesterschaft, des Adels, des Volkes und des Stadtmagistrats.

Interessant spielt auch das auf dem slawischen Balkan besonders aktuelle Türkenmotiv in die Kirchenfeste Tersattos hinein. Am 2. August 1680 – dies ist das bei den Franziskanern, den Hütern Tersattos hochbeliebte Portiuncula-Fest – kehrt ein lange mohammedanisch gewesener Mann in der Wallfahrtskirche zum katholischen Glauben seiner Väter zurück. Der Akt der Konversion wird in feierlichster Form vollzogen,

wiederum in der Anwesenheit des Volkes, des Adels und der Priesterschaft. Baron Cikulini, Bischof von Senj, leitet die Feier. Der Bekehrte verleugnet die Lehre Mohammeds, beichtet und kommuniziert, seine türkische Gattin und das Kind der ursprünglich nach islamischem Ritus abgeschlossenen Ehe werden getauft, dann folgt eine Predigt in kroatischer Sprache und zuletzt die christliche Trauung der Ehegatten. Es ist hier gut zu beobachten, wie selbst die Sphäre des Privaten und Familiären ins Feierlich-Repräsentative gesteigert wird; eine Haltung, die typisch für die Barockwelt ist.⁷

Typisch barock sind auch jene beiden Höhepunkte, die das festliche Tersatto 1692 und 1715 erlebt. Am 24. Juni 1692 wird der neue Marmoraltar – die Stiftung des Stadtrichters Ivan Uzolini – für das als wundertätig verehrte Marienbild geweiht. Nikola Salon, Titularbischof und Abt von Ternova leitet die kirchliche Handlung. Ein feierlicher Umgang zieht mit dem thronenden Bild durch den Kirchhof, den nahen Wald, entlang der Klostermauern. Vier Diakone tragen den geschmückten Thron mit dem Marienbild. In tiefster Ergriffenheit huldigt die riesige Menschenmenge der Gottesmutter von Tersatto. Wiederum glauben manche Andächtige eine Vision zu sehen, eine strahlende, goldene Wolke, die das Gnadenbild während des Umganges umhüllt. Kirchenfahnen und Standarten wehen in großer Zahl, Fackeln und Kerzen leuchten in den Händen der Prozessionsteilnehmer. Viermal erteilt der Abt-Bischof mit dem Bilde den Segen. Die Klosterglocken klingen, Mörser dröhnen, und im Hafen von Fiume feuern die Kanonen der Schiffe eine Ehrensalue. Unter den flutenden Klängen des Te Deum wird dann das Bild auf den neuen Altar gesetzt.

Zu einem echt barocken Kirchenfest wird auch der 8. September 1715. Diesmal erfolgt die Krönung des Gnadenbildes. Festlich wird die Kirche von innen und von außen geschmückt. Wiederum findet ein Umgang mit dem Bilde statt, wiederum ertönen Kanonendonner und Glockengeläut. Mehr als sechzigtausend Pilger sind anwesend; sechshunderttausend nehmen die Kommunion. Vornehme Frauen aus dem slowenischen Gebiet erscheinen voll Demut in Dienstbotenkleidern, legen den dreitägigen Weg aus ihrer Heimat zu Fuß zurück und besteigen barfuß den heiligen Berg. Ganz spätmittelalterlich anmutende Formen der Frömmigkeit und der religiösen Ergriffenheit – bedingt freilich auch durch die bewegte Zeit um 1700 –, daneben eine gewisse „Ästhetisierung des Religiösen“. Zu einem solchen Fest gehört auch die Kunst und die Musik. Noch ein Mozart hat zu einer ähnlichen Gelegenheit seine wunderbare Krönungsmesse geschrieben!

Ein wichtiges religiöses Zentrum weiter west- und südslawischer, aber auch ungarischer und österreichischer Gebiete ist der Wallfahrtsort Maria-Tal bei Preßburg, im Südwesten der heutigen Slowakei.⁸ Die Kirche wurde vom Pauliner-Orden gestiftet. Dieser Orden, eine Schöpfung der ungarischen Gotik (13. Jh.), verbreitete sich im Mittelalter auch in Österreich, Polen und Kroatien. Seit 1526 war Maria-Tal das Hauptkloster der ungarischen Ordensprovinz, aber als marianische Wallfahrtsstätte ist es erst seit dem 17. Jahrhundert bedeutend. In der Epoche des österreichisch-ungarisch-slawischen Barocks erlebte es seine Blüte. Fast alle Habsburger wallfahrteten hierher, von Ferdinand III. bis Josef II. – allerdings war Wien nicht weit! –, daneben Adelige aus ganz Mitteleuropa, Mitglieder herrschender Häuser, so 1717 der Wettiner Moritz von Sachsen, der hier zum Katholizismus übertritt, außerdem viel hohe Geistlichkeit und vor allem Bürger und Landvolk aus der näheren und fernen Umgebung. Schon damals war dieser Teil der Preßburger Komitate überwiegend von Slowaken besiedelt, daher predigt man an kleineren Festtagen nur slowakisch, singt in der Karwoche auch die Passion in dieser Sprache. Als aber die großen Marienfesttage heran nahen, also zwischen Mai und September, erscheinen auch die Ungarn, Mährer, Öster-

reicher und Kroaten in großer Zahl. Natürlich predigt und singt man an solchen Festtagen auch deutsch, ungarisch und tschechisch.

Im Durchschnitt besuchen in den Sommermonaten hundertfünfzig Wallfahrten Maria-Tal, daneben eine Unzahl von Einzelpilgern aus Nah und Fern. 1760 wird sogar über einen portugiesischen Pilger berichtet: ein interessantes Dokument der älteren ungarisch-portugiesischen Verbindungen! Die Wallfahrten ziehen in Prozessionsform nach Maria-Tal und werden von den Paulinern feierlich empfangen. Auch hier ertönen Glocken, Trompeten und Pauken. Viele Pilgergruppen kommen mit eigenem Orchester, ferner wirken bei den Kirchenfesten und Hochämtern fast regelrecht die Musiker des benachbarten Städtchens Stampfen (Stupava), das Orchester des Piaristengymnasiums von St. Georgen (Svätý Jur) oder die Dorfkapelle von Ratzersdorf (Rača) mit.

Auch Formen der bildenden Kunst und des Schauspiels fehlen nicht. Fast alle Wallfahrten bringen auf Tragbahnen Statuen der Gottesmutter, außerdem bemalte Fahnen und Standarten. Maria-Tal selbst wurde zwischen 1698 und 1738 im Stil des Hochbarocks umgebaut: die Kirche mit neuen Altären, mit Marmor, Stuckdekoration und Fresken geschmückt. Auch fünf kleinere Kapellen entstanden damals, sowie die Kapelle des als wundertätig verehrten "heiligen Brunnens". Die im gesamten slawischen – und ungarischen – Barock so wichtige Rolle dieser heiligen Brunnen scheint mit dem Wasserkult der ehemals heidnischen Slawen zusammenzuhängen. Professor Edmund Schneeweis beschreibt z. B. den auch heutzutage lebenden serbischen Brauch des Barbara-Festes (4. Dezember) mit Breispenden an Quellen und Brunnen, mit Begrüßung des Wassers.⁹ Solche altslawischen Bräuche scheinen in christianisierter Form bei den slawisch-ungarischen "heiligen Brunnen" Südosteuropas fortzuleben, eingegliedert nun in den Rahmen der Marienverehrung. Ein beliebter, von katholischen Ungarn und Kroaten, aber auch von orthodoxen Serben besuchter Wallfahrtsort der Batschka heißt sogar Vodica, d. h. Wässerchen!¹⁰

Kehren wir aber nach Maria-Tal zurück. Wie gesagt, fehlen bei den hiesigen Wallfahrten und Kirchenfesten auch die "musischen" Elemente nicht: Musik, bildende Kunst, ja sogar das Theater! Berühmt wurde z.B. die Wallfahrt aus dem niederösterreichischen Zisterdorf nach Maria-Tal, am 9. September 1718, mit fast tausend Teilnehmern. Allegorische Figuren zogen mit und führten vor der Rückkehr nach Österreich ein kleines Mysterienspiel auf, zur größten Rührung der Zuschauer, wie es in einem Bericht heißt. Dies alles ist nun wiederum echt barock: Die aus dem Mittelalter überlieferten Andachtsformen werden ästhetisiert, die religiöse Ergriffenheit wird von der Musik, der bildenden Kunst, dem Schauspiel umwoben und gesteigert.

In dieser Stimmung der Barock-Gotik, wo – nach Worten des ungarischen Historikers Ludwig Pásztor – Primitives und Magisch-Abergläubiges sich mit der Religion und mit den Ausdrucksformen und Vorstellungen höfisch-barocker Kultur verbindet, blüht natürlich ein üppiger Wunderglaube. Viele Mirakelgeschichten wurden aus dem barocken Maria-Tal überliefert. Für einen modernen Leser sind solche Geschichten freilich schon höchst unglaubwürdig, doch als Zeitdokument verdienen sie unsere Aufmerksamkeit.

Von der Maria Schmidlin aus Lozorno wird zum Beispiel folgende Geschichte erzählt. Anlässlich einer Wallfahrt hat ihr Schwiegervater sein Geld verloren. Um nicht ohne Geld zu sein, stahl der Mann zwei Münzen vom Altar. Zur Strafe seines Vergehens geriet er nach seinem Tode in das Fegefeuer. Nun erscheint er wiederholt seiner Schwiegertochter und erbittet ihre Hilfe. Sie soll nach Maria-Tal pilgern, dort beichten und kommunizieren, für ihn beten und Geld auf den Altar legen. Maria Schmidlin tat das alles. Während ihrer Kommunion erschien ihr wieder der Geist ihres Schwieger-

vaters, teilte ihr mit, daß er nunmehr aus dem Purgatorium befreit sei und schlug ihr das Gebetbuch aus der Hand. Der Sohn des Toten, Maria Schmidlins Gatte, hebt das Buch vom Boden und sieht, das vier Blätter angebrannt sind. Die Frau aber sinkt in Ohnmacht.

Im Geiste dieser mittelalterlich-barocken Vorstellungswelt bringen viele Pilger ihre Geschenke dar, im Glauben, daß die Gottesmutter von Maria-Tal sie von verschiedenen Übeln oder Leiden befreit. Der Ungar Andreas Ramocsay oder der Deutsche Gott-hard Eghart legen ihre Fesseln nieder, da sie der türkischen Gefangenschaft entkamen – wiederum das Motiv der Türkeengefahr! –, ein Soldat aus Györ (Raab) schenkt ein Stück Knochen, das ihm im Halse steckenblieb und das Eisen, mit dem er es ohne Erfolg entfernen lassen wollte. Elisabeth Bettret bringt aus Silber ein Häuschen und einen Fuß, weil das Erdbeben ihr Haus verschonte und weil ihr kranker Fuß gesund wurde. Ein Schiffer aus Theben (Devín) bringt ein Votivbild, wo nicht nur er, sondern auch seine beiden Pferde dargestellt sind, da er die Hilfe Marias auch für die Tiere er-flehen will!

Diese Beispiele, die wir nun aus Tersatto und aus Maria-Tal anführten, können für die ganze slawisch-osteuropäische Barockwelt als typisch gelten. Wie wir sahen, strahlen sie sogar in den italienischen und deutschen Bereich hinüber. Wenigstens kurz sei aber noch auf verwandte Erscheinungen in der böhmisch-mährischen, polnischen und süd-slawischen Barockwelt hingewiesen.

Über das Leben und Treiben am mährischen Wallfahrtsort Kiritein (Křtiny) berichtet das 1665 in Leitomischl (Litomyšl) gedruckte Büchlein eines unbekannten tschechischen Prämonstratensers: *Oudoli křtinské nejsvětější Rodičky Panny Marie* (Das Kiriteiner Tal der allerheiligsten Mutter, der Jungfrau Maria).¹¹ Anschaulich wird hier darge-stellt, wie am Sonntag nach Christi Himmelfahrt und am Tag der Heimsuchung Mariä Tausende nach Kiritein strömen. Nicht nur aus Mähren kommen Pilger, sondern auch aus Böhmen, Schlesien, Ungarn (hier wohl hauptsächlich Slowaken). An manchen Fest-tagen gibt es achttausend Kommunionen. Tag und Nacht ertönen in den beiden Kir-chen, im Friedhof und im ganzen Dorf die Lieder der Andächtigen. Viele können in den Häusern keine Unterkunft mehr finden, daher wachen sie auf den Hügeln und Feldern der Umgebung, an Feuern lagernd, den Rosenkranz betend oder Wallfahrts-lieder singend. Glänzende Prozessionen, manchmal mit viertausend Teilnehmern, kom-men aus Brünn (Brno) und Wischau (Vyškov). Ganz nach der Art spätmittelalter-licher Flagellanten gibt es auch büßende Geißler, oft über hundert. Andere Pilger tragen Bilder der thronenden Gottesmutter und der Passion.

Im polnischen Raum ist das weltberühmte Czestochowa ein solches kultisches Zen-trum der Barockzeit, ein Zielpunkt von Pilgerzügen und Wallfahrten, ein Schau-platz glänzender Kirchenfeste. Eindrucksvoll ist schon der Anblick der Jasna Góra, des "heiligen" (wortwörtlich: glänzenden) Berges von Czestochowa. Das architek-tonische Ensemble ist im wesentlichen Schöpfung des 17. Jahrhunderts, wenn freilich einzelne Elemente noch mittelalterlich sind. Aber gerade dadurch wird der gotisch-barocke Stil- und Geisteszusammenhang überzeugend dokumentiert! Schlank, sich an der Spitze mit eleganten Formen nach oben verjüngend, strebt der Kirchturm in die Höhe; malerisch-dekorativ, doch zugleich auch wehrhaft ist das anliegende Kloster-gebäude. Eine Befestigungsanlage schützt die gesamte Jasna Góra.

Hier spielte sich nun jener hochinteressante Abschnitt der barocken polnischen Kultur-geschichte ab, die der Prior des Klosters, der Paulinermönch Augustin Kordecki selbst in seiner *Gigantomachia nova* beschrieben hat. Die Erzählung mutet fast wie eine barocke Legende an – dabei ist sie wahr. Im Schwedisch-Polnischen Krieg zur Mitte des 17. Jahrhunderts belagerten die Schweden mit schweren Geschützen die Jasna

Abb. 4-5

Góra. Fast ganz Polen war schon in schwedischer Hand, der König floh nach Schlesien, nur der Klosterberg von Częstochowa trotzte der nordischen Kriegsflut. Mit einigen hundert Mönchen, Adeligen und Soldaten schützte Prior Kordecki den „heiligen Berg“. Immer wieder spielte das Kirchenorchester die mittelalterliche Melodie der Bogurodzica, der altpolnischen Marienhymne. Der zähe Widerstand der Verteidiger erwies sich zuletzt stärker als die zahlenmäßige Überlegenheit der Belagerer. Beschämt und unverrichteter Dinge mußten die Schweden von der Jasna Góra abziehen.¹²

Die ganze Atmosphäre der polnischen Barockwelt lebt in dieser Erzählung. Sie lebt aber auch in jener panegyrischen Beschreibung, die der Pauliner Dionysius Chelstowski zu Beginn des 18. Jahrhunderts dem Gnadenorte widmete. *Maiestas Sacrae Claromontanae Thaumaturgae Imaginis in Regno Poloniae* (1717) heißt das höchst eigenartige und eigensinnige Werk, mit seinem prunk- und schmuckgeladenen Latein eine literarische Parallele zur „sarmatischen“ Barockkunst, etwa zum Hochaltar der Benediktinerkirche zu Sieraków aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Abb. 6

Chelstowski schickt sich an, die Geschichte des Gnadenbildes und Wallfahrtsortes zu erzählen, wird aber fast ungemerkt zum Panegyriker und Festprediger. Betrachtungen philosophischer und theologischer Art werden eingeflochten und meistens recht gewaltsam mit der Geschichte des Marienbildes verknüpft. Der Autor prahlt mit seinen griechischen Kenntnissen, verwendet reichlich mythologische, ja astrologische Motive, Alliterationen und Wortspiele. Auch die im Barock hochbeliebte Fortuna kann freilich nicht fehlen, ebensowenig die Huldigung an hohe Standespersonen weltlicher wie geistiger Art. Den hochbarocken Stil des Ganzen soll wenigstens ein Doppelsatz veranschaulichen, wo davon die Rede ist, daß selbst die Einwohner des Olymp (!!!) ihre Schlüssel und Türangeln zerbrechen, um Maria aus dem Metall eine Krone gießen zu können:

Claves abdicat supremi Olympi conclave ut de conflata clavium Coronam concludat in capite: Ipsi Cardines Camerae Divorum, franguntur in partes, ut de ferramentorum frustis partem subsidii sacrificent pro Corona.

Nicht nur die virtuos durchgeführte Alliteration ist hier barock, sondern auch jener Kunstgriff, mit dem der katholische Marienkultus ganz ohne Bedenken mit antiken, mythologisch-polytheistischen Vorstellungen verknüpft wird. Freilich ist das „Rhetorik“, freilich hat das seine Vorläufer in einer bis zur Spätantike und zum Frühchristentum zurückreichenden Kultur- und Literaturtradition – ist ja der „Kult des Mütterlichen in Form des Marienkultes das wichtigste Erbe des Heidentums im Katholizismus“ (H. Schaller)¹³ – doch daß, wie das Ganze nur als Dekor der polnisch-katholischen Marienverehrung des 17.–18. Jahrhunderts verwendet wird, hat eine unverkennbar barocke Färbung und ist mit der zeitgenössischen Kunst des „Sarmatismus“ ausgezeichnet zu vergleichen. Nennen wir z. B. den *Hl. Martin von Tours* (1628) des polnischen Barockmalers Krzysztof Aleksander Boguszewski, wo humanistisch-ritterlicher Kriegsaufzug, gotische Stadtvedute und barocke Himmelsglorie ebenfalls zu einer im Geiste zeitgenössischen Kunstvollens konzipierten Einheit verschmelzen.

Abb. 7

In diesen literarhistorischen und geistigen Zusammenhang gehört das vielleicht noch merkwürdigere Werk eines anderen polnischen Mönches aus dem beginnenden 18. Jahrhundert. Es ist dies das *Alphabetum Immaculatae Conceptionis SS. Virginis Mariae* (Krakau, 1710) aus der Feder des Franziskaners Antonius Węgrzynowski (Węgrzynovius). Barocke Emblematik und Marienverehrung werden hier miteinander verknüpft und in einer höchst abstrusen späthumanistischen Sprache dargeboten. In alphabetischer Reihe werden einzelne *Epitheta ornantia* der Gottesmutter vorgetragen und erklärt. Węgrzynowski will die einzelnen Motive des Marienlobes „scripturaliter, figuraliter,

historice, doctoraliter, miraculose, theologice, philosophice, symbolice, poetice et anagrammatice“ deuten. Ohne Zweifel war da ein religiöses Anliegen am Werke, doch auch das ist nicht zu bezweifeln, daß der gute polnische Pater seine Leser mit seinen geistreich sein sollenden Wort- und Gedankenspielen verblüffen wollte, um zu zeigen, wie virtuos er das Latein und die gesamte scholastische, humanistische und bibli-zistische Bildung beherrscht. In jedem Abschnitt bringt er z. B. Anagramme der Gebet-worte *Ave Maria gratia plena, Dominus tecum*. Im Abschnitt “Balsamum sine mixtura“ lauten die Anagramme folgendermaßen:

1. Dimana mage nivea, mistura procul a Te.
2. Unguentaria res apta mi Adamum Coeli.
3. Eja Maria, ad prima Unguenta, Sol tecum.
4. E prima olea, Maria cum unguentis data.

In der “poetischen“ Erklärung seiner Marien-Symbole flicht Węgrzynowski lateinische Disticha ein, wiederum im Stile der späthumanistischen Barock-Poetik. Aus dem Ab-schnitt “Domus sine ruina“ sei hier das folgende Distichon angeführt:

Hospite digna Deo, Christi dignissima Mater:
Non tibi cum nobis, ulla ruina fuit.
Ille profanatas aeternum respuit aedes,
Non sinit, ut teneat cum styge quippe lares.
Nec minimum nutas, nam gratia condidit in Te
Hanc sibi, quam nescit crimen et ira, Domum.

Auch das zweite Distichon dieses Abschnittes ist in einem ebenso “manirierten“, ge-suchten und komplizierten Stil verfaßt:

Regia Regis erat, septem suffulta columnis:
Siccine nutavit? dum ruit omnis homo.
Montibus in sanctis cui fundamenta locata;
Quomodo par Adae, succubuisse valet?

Die Verwandtschaft mit der stark dekorativen Barockkunst ist augenscheinlich. Be-sonders gilt das für den “Sarmatismus“, für diese polnische Spielart der “barocken Gotik“, wo sich mittelalterliche und manieristische, ritterliche und humanistische Tra-dition in eigenartiger Weise verbinden.¹⁴

Beachtenswert ist auch das in serbokroatischer Sprache verfaßte Gedicht des Dal-matiners Ivan Tomko Mrnavić (1580–1637): “Die Klage des Sünders über den Tod Jesu“ (*Potuženje pokornika radi smrti Isusova*). Der eifrige serbische Barock-forscher Petar Kolendić, der dieses 201 Verse umfassende Gedicht veröffentlichte¹⁵, gibt in der Einleitung interessante Einblicke in das Leben und Schaffen dieser etwas abenteuerlichen südslawischen Dichterpersönlichkeit. Der aus Sebenico (Šibenik) stammende Domherr und Titularbischof von Bosnien, Ivan Tomko Mrnavić war ein äußerst eifriger Schriftsteller. Im Dienste der “Congregatio de Propaganda Fide“ ver-faßte er Traktate in serbokroatischer, italienischer und lateinischer Sprache. Daneben hatte er ein reges historisch-philologisches Interesse, das ihn allerdings dazu verführte, eine glagolitische Handschrift in altkirchenslawischer Sprache zu fälschen. Überhaupt besaß er – als Kind der “dinarischen Patriarchalität“ und dazu noch der auf Repräsen-tation bedachten Barockzeit – einen Hang zum Größenwahn. Er glaubte seine Ab-stammung vom mittelalterlich-feudalen Geschlecht der serbischen Mrnjačevci beweisen zu können und gebrauchte ihr Wappen als das eigene.

Als Dichter empfing Mrnavić nachhaltige Anregungen aus der Welt jenes „christlichen Marinismus“, der im Kreise des Papstes Urban VIII. blühte. Auch den Späthumanisten Sannazaro hat der Südslawe gelesen und Motive ihm entnommen. Daneben herrscht in seinem Gedicht die Atmosphäre der barocken bildenden Kunst, wie etwa in solchen Schilderungen des Gekreuzigten.

Nemilim želizom rebra probodena,
gustoranim rizom uda razglobljena,
ruke zalivene krvavim potokom,
noge oblipljene mrzlokrvnim sokom,
lica ogrdjena gnusnim pohrekanjem,
oka zavaljena smrtnim iztašćanjem,
glavu osklizljenu krvavim naplovom,
gusto izbodenu pod trnovim krovom,
po glavi nebeskoj kose pokrečene,
po bradi uljudskoj dlake poguljene,
pozrite, gledajte groznimi očima,
suze prolivajte potocmi obima!

Die Rippen durchstoßen
vom unbarmherzigen Eisen,
die Glieder zerstückelt
durch das dichte Netz der Wunden,
die Hände von einem Blutbad genäßt,
die Füße beklebt mit gefrorenem Blute,
das Antlitz verunstaltet
durch schmutzigen Schleim,
die Augen getrübt durch tödliches Dunkel,
das Haupt verunstaltet vom fließenden Blut,
dicht durchlöchert unter dem Dornendach,
auf dem Haupt die himmlischen Haare zerrauft,
auf dem Kinn der schöne Bart verworren,
seht, schauet mit entsetzten Augen,
aus beiden ergießt Tränen in Bächen!

Schön kann man in diesen Versen – aber auch in den anderen Teilen dieses Gedichtes – die Nähe der zeitgenössischen bildenden Kunst beobachten. Solche Darstellungen des blutüberlaufenen, schwer leidenden Christus kommen in der osteuropäischen Barockkunst besonders oft vor. Aus den ungarisch-slawischen Grenzgebieten könnten wir mehrere Beispiele bringen, so aus der Franziskanerkirche von Preßburg. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir in solchen Christusdarstellungen der slawisch-osteuropäischen bildenden Kunst und Dichtung nicht nur den barocken „Naturalismus“ sehen, der seit Caravaggio und Ribera sowohl die Malerei als auch die Plastik durchzieht, sondern auch einen Ausdruck der bewegten und spannungsreichen Zeit, einer Zeit der Türkenkriege und Freiheitskämpfe in Osteuropa. Unzweifelhaft waltet in den Versen unseres Mrnavić nicht nur der marinistisch aufgemachte barocke Katholizismus, sondern auch die Seelenlage des serbokroatischen Menschen, der damals, im 17. Jahrhundert, Elend und Leid, Tod und Vernichtung in handgreiflichster Nähe erleben mußte. Dieser mitschwingende Zeithintergrund macht die Verse des südslawischen Dichters zu einem so ergreifenden Dokument. Selbst mit stilistischen Mitteln wird diese Stimmung ausgedrückt, wobei der besondere Klang der serbokroatischen Sprache zu Hilfe kommt. Man beobachte bloß die düster-dramatische Lautmalerei solcher Worte, wie *probodena*, *ogrdjena*, *mrzlokrvnim sokom*. Dazu kommt der durch zehn Verse meisterhaft aufgebaute Parallelismus in unserem Zitat, mit dem Hinwenden zum Leser im elften und zwölften Vers. Die barocke „Andachtsdichtung“ erhebt sich hier in die Höhe allgemein-menschlicher Kunst. Auch die Verbindung mit der Musik ist in der slawischen Barockwelt sehr rege. In einem lesenswerten Aufsatz über Jakob Johann Ryba, den berühmten tschechischen Pastorellenkompontisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, schrieb die Forscherin Th. Straková interessante Ausführungen über das tschechische Musikleben der Barockzeit. Straková stützt sich dabei hauptsächlich auf die Ergebnisse des Musikhistorikers Jan Racek, dessen Werke uns leider in Debrecen nicht zugänglich waren. Die tschechische Musikkultur – heißt es – hat schon im 18. Jahrhundert eine zentraleuropäische Bedeutung. Diese Vertiefung und Intensivierung des tschechischen Musiklebens ist das

Verdienst der Kantoren und Organisten, die meistens nicht nur ausübende Künstler, sondern auch Komponisten sind. Die italienische Opern- und Kantatenmusik des Barocks wird in Böhmen zuerst in den Schlössern und Klöstern angenommen, bald erreicht jedoch diese Welle – vielfach schon im 17. Jahrhundert! – die Stadt- und Dorfkirchen. Viele dieser Kirchen, vor allem freilich die großen Wallfahrtsstätten, haben ein eigenes Orchester. Gutgeschulte Kirchenchöre gibt es fast überall. In diesem Prozeß der Ausbreitung und Popularisierung des musikalischen Barocks spielen nun die Kantoren und Organisten eine überragende Rolle. Sie empfangen ihre Ausbildung in den klösterlichen Lateinschulen und gehen von hier dann in die Städte und Dörfer Böhmens und Mährens. Viele Kompositionen solcher Stadt- und Dorfkantoren wurden erhalten. Sie zeigen einen ausgesprochen barocken Charakter, dabei eine vereinfachte Formstruktur und ein Vorherrschen der volkstümlichen Melodie. Ein Weg wird hier eingeschlagen, der dann im 19. Jahrhundert, durch romantische Anregungen bereichert, bis Smetana und Dvořák führt.¹⁶

Eine äußerst reizvolle Spielart des "ländlichen" Barocks auf dem Gebiete der slawischen bildenden Kunst ist die polnische Holzarchitektur. Auch sie hat ihre mittelalterlichen Wurzeln. Ihre Blütezeit liegt zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert. Neben dem fortlebenden gotischen Höhendrang tauchen allmählich Renaissance- und Barockmotive auf (bezeichnend ist in dieser Hinsicht der Glockenturm der Kirche zu Malice), daneben eine gewisse bodenständige Einfachkeit und Massigkeit (z. B. in der Holzkirche von Tarnów), die für viele osteuropäische Schöpfungen charakteristisch ist. Wir erwähnten ja, wie auch die tschechische barocke "Kantorenmusik" einer Vereinfachung der Formen zustrebt.

Zu den schönsten Schöpfungen dieser volkstümlichen, ländlichen Architektur des barocken Polen gehört die um 1740 entstandene Dorfkirche von Sieniawa. Schon die Lage des Kirchleins ist malerisch: auf einem kleinen Hügel, zwischen uralten, hohen Bäumen. Und nun die Kirche selbst: ein polygonaler Holzrundbau mit unten umlaufender Galerie. Einheimische, aus dem Mittelalter stammende Traditionen und barocke Anregungen verschmolzen hier zu einem stimmungsvollen, künstlerisch wertvollen Ganzen. Kein Wunder, daß diese Holzbaukunst auch ins orthodoxe Gebiet hinüberreichte und auch bei den Ukrainern und Rumänen bedeutende Schöpfungen hervorbrachte.

Abb. 8

Mit der Barock-Gotik und besonders mit dem Wallfahrtenwesen hängen gewisse literarische Gattungen des slawischen Barocks zusammen, vor allem das Kirchenlied, die Legende und die Predigt. Nehmen wir etwa das 1765 in Agram gedruckte Büchlein des kroatischen Kaplans Petar Berko: *Kinč oszebuini szlawnoga orszaga Horvatzkoga* (Der besondere Schatz des ruhmreichen Landes Kroatien). Der im Titel genannte "besondere Schatz" Kroatiens ist das Marienbild der Wallfahrtsstätte Marija-Bistrica. Mehr als die Hälfte des Büchleins, die Seiten 97-212, nimmt die "Thaumaturgie" ein, die Sammlung wunderbarer Geschichten, die mit dem Wallfahrtsorte in Verbindung stehen. Wiederum finden wir jene üppig wuchernde spätgotisch-barocke Phantastik, deren Beispiele wir schon sahen. Rund achtzig Jahre umfaßt die Chronik jener Wunderheilungen und Legenden (1684 bis 1764), die uns der biedere kroatische Priester mitteilt. Aus dem Jahre 1685 wird z. B. über eine vornehme Witwe berichtet, der der Teufel in der Gestalt ihres verstorbenen Gatten erschienen ist und sie vergewaltigen wollte. Die Frau widersteht, macht wiederholt das Kreuzzeichen, der Teufel verwandelt sich daraufhin in einen wütenden Hund und will sie beißen. In letzter Verzweiflung ruft die Frau die Maria von Bistrica an. Erst dann verschwindet der böse Geist unter schrecklichem Gebell und großem Gestank. 1690 – heißt es später – wurde ein von seinem Felde heimkehrender Bauer von einem teuflischen Heer in Gestalt von Wölfen, Bären, Hirschen und Hunden angegriffen. Die dämonischen Tiere wollten den

Unglücklichen, der sich vor Schreck nicht regen konnte, zerreißen. Aber auch ihm fiel die Maria von Bistrica ein und er flehte um ihre Hilfe. Wirklich erschien Maria in der Gestalt des Gnadenbildes, und die Dämonen flüchteten entsetzt.

Noch phantastischer ist die Geschichte des Mädchens aus Gotalovac, die aus dem Jahre 1703 überliefert wird. Es wird von Hexen in einem Sechsergespann entrissen. Ein halbes Jahr verfließt, aber keine Nachricht kommt von ihm. Auf den Rat der Verwandtschaft betet nun die Mutter zur Maria von Bistrica. Bald darauf bleibt die geheimnisvolle Kutsche mit den sechs schwarzen Rossen wiederum vor dem Hause stehen. Das verloren geglaubte Mädchen entsteigt ihr, kann aber nicht erzählen, wo es war und was mit ihm geschah...

Auch den slawischen *Protestanten* der Barockzeit sind solche Vorstellungen nicht unbekannt. Denken wir bloß an jenen Chiliasmus, an jene apokalyptischen Stimmungen und Erwartungen, die selbst im Lebenswerk des großen Comenius auf Schritt und Tritt auftauchen! In den Läuften des Dreißigjährigen Krieges und der Türkenkämpfe ist das gar nicht verwunderlich. Selbst in die protestantische Kirchenlieddichtung des slawischen Barocks ragt diese eschatologisch-apokalyptisch-chiliastische Schicht herein.^{16a} Zitieren wir bloß zwei Strophen aus dem Lied *Bližít se již věčné léto* (Es naht schon der ewige Sommer) des großen schlesisch-slowakischen Reformators Georg Tranoscius (Jiří Třanovský, 1591-1637):

Již nebe dost divné bývá,
slunce, měsíc se zatmívá,
hvězdy mocí svou klesají,
zázrakové nastávají,
i země se někdy třese
slunce, měsíc se zatmívá,
Moře hrozný zvuk vydává,
vlnobitím zkázu dává,
vítr, povětrí, bouřky, vody
přinášejí strach i škody.
Na zemi pak vše jest opak;
ach, pohled'te, není-li tak?¹⁷

Schon ist der Himmel genügend wundersam,
Sonne und Mond verfinstern sich,
die Kraft der Sterne sinkt,
Wunderzeichen erscheinen,
zuweilen erzittert auch die Erde
und der Himmel entflieht uns.
Das Meer gibt einen grausigen Ton,
bereitet durch Wellenschlag ein Verderben,
Wind, Gewitter, Stürme und Gewässer
bringen uns Schrecken und Schaden.
Auf der Erde ist alles verkehrt;
ach, blickt umher, ist es nicht so?

Sowohl bei den Protestanten als auch bei den Katholiken und Orthodoxen kommt es in der Barockzeit vor, daß jene Grenze überschritten wird, die die echte, wenn auch erregte Frömmigkeit vom Aberglauben und vom Hexenwahn trennt. Auch dieser, etwas düstere Aspekt der slawischen Barock-Epoche darf nicht verschwiegen werden.

Uppig blühte der Hexenglaube im alten Rußland. Im Moskau des ausgehenden 16. Jahrhunderts, unter der Herrschaft Iwans des Schrecklichen, wurden mehrere Frauen mit tadellosem, ja sogar ausgesprochen asketischem Lebenswandel als "Hexen" verbrannt, weil man ihre außerordentliche Tugend "höllischen Zauberkraften" zuschrieb. Als "Zauberer und Bösewichte" ließ 1560 der Zar seine früheren Ratgeber und Beichtväter Sylvester und Adašev verurteilen.¹⁸

Allerdings blieb der *Hexenwahn* auch in anderen slawischen Ländern nicht hinter Rußland zurück. Aus dem barocken Kroatien ist ein ganzer Kranz von "Hexengeschichten" überliefert. Der krainische Freiherr von Valvasor berichtet, daß 1696 in der Umgebung von Agram viele "Hexen und Zauberer" verbrannt wurden, oft sogar ohne Zutun der Behörden, in der Form der "Lynchjustiz". Noch im 18. Jahrhundert gab es kroatische "Hexenprozesse". Muttermale bei Frauen und Mädchen galten als Folgen

des Beischlafes mit dem Teufel und wurden als *vražji pečat* (Teufelsspiegel) bezeichnet. Man erzählte von geheimen Zusammenkünften und Gelagen der Zauberer und Hexen, wo in der Gestalt eines schwarzen Hundes oder einer Fliege auch der Teufel anwesend ist. Es gab nach dieser abergläubischen Überlieferung ganze Zauberer- und Hexengesellschaften, mit einer nach Art der barocken Hierarchie aufgebauten Rangordnung. Die Zeugen eines Hexenprozesses in der Landschaft Turopolje beteuerten, daß der Kapitän der dortigen Zauberergesellschaft ein gewisser Čelić, der Fahnenträger ein gewisser Dautović sei. Sie bringen Schaden auf Getreide und Vieh, rauben die Herzen der Frauen und Kinder. Frau Augustićka – heißt es weiter – ist die "Oberstin" aller kroatischen Hexen. Für ihre Zauberbankette bäckt man Strudel von der Größe des Turopolje. Alljährlich einmal besichtigt dann der Teufel selbst seine Hexen und Zauberer.¹⁹

In Dalmatien wurden – unter dem wohltätigen Einfluß Venedigs – keine Hexen verbrannt, doch in die Dichtung drangen selbst hier solche Vorstellungen. Denken wir bloß an die Gestalt der Zauberin Mustafina im *Osman*-Epos des Gundulić! Ähnliches finden wir auch in der tschechischen Literatur der Barockzeit. Um 1620 berichtet der Prager Arzt und Wissenschaftler Mathias Borbonius, um 1630 der Bürgermeister und Chronist von Jungbunzlau (Mladá Boleslav) Georg Kezelius Bydžovský über allerlei "Wunderdinge", über sonderbare und als Unheilsboten aufgefaßte Naturereignisse, Mißgeburten, Himmelszeichen. Noch beim eifrigen Vielschreiber des ausgehenden 17. Jahrhunderts, dem Prager Kreuzherrn Jan František Beckovský (1658-1725), finden wir diesen "barocken Okkultismus".²⁰

Freilich kennt die Legendendichtung des slawischen Barocks nicht nur diese düsteren und dämonischen Motive. Auch die idyllischen und heroischen Töne fehlen nicht. Solche finden wir etwa in den tschechischen Barocklegenden der *Vitae sanctorum* von 1693. Wiederum eine literarische Gattung, die mit dem Mittelalter, ja mit den spätantik-byzantinischen Paterika zusammenhängt! Eine tschechische Barocklegende ist Sankt Isidor, dem beliebten spanischen Bauernheiligen gewidmet, dessen Legende auch vom großen Lope de Vega bearbeitet wurde. Mit sichtlicher Ergriffenheit erzählt der tschechische Bearbeiter von der großen Frömmigkeit dieses edelgesinnten Freundes aller Kreatur. Engel helfen ihm beim Pflügen, seinen lieben Esel rettet Gott vor einem Wolf, und als er einmal nicht in die Kirche kann, lesen ihm die Heiligen des Himmels die Messe. Das heroische Pathos barocker Märtyrerverehrung erklingt in der Legende der heiligen Agatha, die mutig ihren Glauben und ihre Keuschheit gegen den übermütigen Römer Quintianus verteidigt, tapfer die schrecklichen Martern besteht und dann vom heiligen Petrus im Kerker wunderbar geheilt und durch einen gottgesandten sanften Tod erlöst wird. Auch die Sphäre der mittelalterlichen Mystik wird heraufbeschworen, in der Legende der flämischen Nonne Ludgarda, mit Wunderheilungen, Geister- und Gespenstererscheinungen. Wiederum also das Fortleben der mittelalterlichen Überlieferung!²¹

Trotz aller „Dämonmanie“ haben diese barocken Legenden einen glücklichen Ausklang. Die Seelen all dieser "faustischen" Gestalten werden gerettet – wie noch in der großen Weltichtung Goethes! –, meistens sogar auch ihre leibliche Existenz. Im Wallfahrtsbüchlein des Pater Berko finden wir viele Beispiele dieses "christlichen Optimismus". Allerdings – und dies ist ein echt barocker Zug – erfolgt die „Rettung“ meistens nach höchst dramatischen Ereignissen, aus einer Situation, wie sie die barocken Romane und Dramen gern darstellen. Diese echt barocke "Peripetie" zeigt zum Beispiel die legendäre Geschichte des Januš Radišević, eines Kroaten aus der südungarischen Stadt Fünfkirchen. In der Umgebung der Stadt gibt es 1707 einen Volksaufstand. Wahrscheinlich handelte es sich um eine Bewegung, die den großen ungarisch-

slawischen Freiheitskampf des Fürsten Rákóczi unterstützen wollte. Die Behörden – wohl die Vertreter der österreichischen Macht – machten Januš Radišević und seine Freunde für den Aufstand verantwortlich. Sie wurden zum Tode verurteilt und der Reihe nach geköpft. Auch Radišević erwartete am Schafott den tödlichen Schlag, gelobte aber in letzter Verzweiflung eine Wallfahrt zu Fuß nach Marija-Bistrica. Als nun auch er geköpft werden sollte, schlug der Henker dreimal fehl. Zum vierten Schlag hatte er keinen Mut mehr: Der Verurteilte wurde freigelassen. Bald darauf erfüllte Radišević sein Gelübde und erzählte in Marija-Bistrica vor einer großen Menschenmenge die Geschichte seiner Rettung. Wirklich könnte das Ganze in einem Barockroman stehen!²²

Auch Kirchenlieder gibt es im Wallfahrtsbüchlein von Marija-Bistrica, charakteristische Schöpfungen der slawischen Barocklyrik. Das eine Lied beginnt:

O Maria Maika Bosja,
puna miloszerdnoszi,
kak te seli Dussa moja,
posztavlena vsaloszi;
szmiluisze, zverhu mene.
O Maria proszim tebe.

O Maria, Mutter Gottes,
voller Barmherzigkeit,
wie sehnt sich nach dir meine Seele,
die in Schmerzen gebettet ist;
erbarme dich meiner!
O Maria, ich bitte dich!

Dann bekagt der Sänger seine schweren Sünden, die ihn zum Gefangenen des Teufels machten. Sein Herz ist voll Traurigkeit, da er Gott mit seinen Sünden verletzt. Maria hat ihm aber den richtigen Weg gewiesen, auf diesem Wege der Gottesliebe will er nun wandeln, Buße tun, seine Fehler bereuen. Er hofft auf einen seligen Tod, auf die Gnade Christi und besonders auf die Hilfe Mariä. Mit einem Lob der Dreifaltigkeit und der Gottesmutter schließt das Lied.²³

Das Lied *Zdrava o Maria* (Sei begrüßt, o Maria) verherrlicht die heilige Jungfrau mit einem reichen Bilderschatz barocker Metaphorik. Der Dichter nennt sie einen Quell der Süßigkeit, einen Himmel des Lichtes, einen Garten Salomos, einen leuchtenden Rubin, einen klaren Lichtstrahl.²⁴ Auch hier finden wir also die "barocke Gotik", da dieser Ideenkreis der "Süßigkeit" und des "Glanzes" aus der Dichtung und der bildenden Kunst der Gotik kommt. Der stilgeschichtliche Zusammenhang kann damit auch auf dem Gebiete der Literatur gezeigt werden.

Zusammenhänge dieser Art werden uns auch aus der tschechischen geistlichen Dichtung der Barockzeit klar. Nehmen wir etwa ein Marienlied aus der Sammlung *Kancionál český* (1683) des Prager Jesuiten Matěj Václav Šteyer (1630-1692): *Zdravas, oděná sluncem* (Gegrüßt seist du, Sonnengekleidete). Die Gottesmutter als "sonnengekleidete Jungfrau" – diese ganze symbolische Vorstellung stammt aus der Ideenwelt der Gotik. Und im Sinne der gotischen "Lichtmystik", mit den Motiven des Leuchtens und des Glanzes wird Maria verherrlicht:

Korunu drahou neseš
na tvé svaté hlavě
s dvanácti přejasnými
hvězdami ozdobně.
Jakžto slunce papršlek
tak ty, Panno čistá,
ó růžičko přelibá,
porodilas Krista.

Du trägst eine teure Krone
auf deinem heiligen Haupt,
mit zwölf überaus glänzenden
Sternen geschmückt.
Wie der Lichtglanz der Sonne,
so bist du, reine Jungfrau,
o allerliebste Rose,
du hast Christus geboren.

Plášt' se na tobě vine
jako ranní záře,
ó překrásná dennice,
patř na naše hoře!
Tys kmen Jesse, Davida,
tys Aronů proutek,
jenž se pučil, zelenal,
vydal krásný kvítek.²⁵

Ein Mantel umhüllt dich
wie die Morgenröte,
o allerschönster Morgenstern,
blicke auf unseren Berg!
Du bist der Stamm Jesses und Davids,
du bist die Rute Aarons,
welche Knospen trieb und ergrünte
und eine schöne Blume brachte.

Abb. 9

Eine große Vorliebe für mittelalterlich verwurzelte, aber barock umformte Symbolik aller Art hat in seinem Liederbuch *Slaviček rajský* (Paradies-Nachtigall) der Welt-priester Jan Josef Božan (1644-1716), ein Schützling des berühmten Mäzens des böhmischen Barocks, des Grafen Franz Anton Sporck. Božan sammelte in diesem Band eigene und fremde Kirchenlieder, darunter für die ganze slawische Barock-Gotik so charakteristische wie die beiden Passionslieder *Černět' já se přistrojím* (Ich kleide mich in Schwarz) und *Na procházku z kratochvíle půjdu do zahrady* (Zu einem Spaziergang voll Kurzweil gehe ich in den Garten)²⁶ mit ihrer breit ausgeführten, auf das Leiden Christi bezogenen Farben- und Blumen-Symbolik. In Božans Sammlung steht auch der großartige Dreifaltigkeits-Hymnus, der mit seiner "angelologischen" Einleitung ganz an die wundervolle byzantinische Liturgie erinnert:

Vy krásní Serafinové,
vy rychlí Cherubínové,
bleskem ohnivým odění
a božské chvále stvoření,
štemujte k mé harfě hlasy,
přidejte mé písní krásy
o Bohu, velikém pánu,
trojimu a jedinému.
S nimi spojme píseň naši,
ať se zvuk do nebe vnáší,
Bohu Otci,
též i Synu milému,
Duchu svatému.²⁷

Ihr herrlichen Seraphim,
ihr schnellen Cherubim,
in feurigen Glanz gekleidet
und zu Gottes Lob erschaffen,
stimmt zusammen eure Stimmen mit meiner Harfe,
gebet Schönheit meinem Gesang
über Gott, den großen Herrn,
dem Dreifaltigen und Einigen.
Mit ihnen vereinigen wir unseren Gesang,
auf daß der Klang bis in den Himmel steige,
zu Gott dem Vater,
auch zum lieben Sohn,
und zum Heiligen Geist.

Getragen von den Klängen barocker Musik, gehört dieser Hymnus zweifelsohne zu den nicht nur religiös, sondern auch ästhetisch eindrucksvollsten Schöpfungen der westslawischen Barockwelt. Und das gilt auch für das ergreifende Lied *Ó podvodná světa krásu a tvářnost!* (O verführerische Schönheit und Gestalt der Welt!) Die Stimmung barocker Totentänze, die Atmosphäre der allgemeinen Vergänglichkeit waltet in diesem ebenfalls bei Božan zu lesendem Gedicht, die Klage über die "falsche Fortuna" (*Fortuna falešná*) und über den "grausamen Tod" (*ukrutná smrt*). Ganz in mittelalterlicher Art wird die Frage aufgeworfen: Wo sind Paris, Helena, Alexander, Cicero, Aristoteles, Ovid, die alten Könige und Helden? Alles vergeht, auch unser irdisches Sein, und uns erwartet die "ewige Ewigkeit" (*věčná věčnost*).²⁸

In dieser geistigen und künstlerischen Welt der slawischen Barock-Gotik stehen die drei bedeutendsten Kirchenlieddichter des tschechischen Barocks, der berühmte Adam Michna von Otradowitz (gest. um 1690), der weniger bekannte, aber nicht minder charakteristische Václav Karel Holan Rovenský (1644-1718), sowie der dichtende Hirte Lukáš Volný (1654- um 1740).

Der aus einer ritterbürtigen Familie stammende, doch unter bürgerlichen Verhältnissen lebende Michna wirkte als Kirchenorganist in seiner Geburtsstadt Neuhaus (Jindřichův Hradec). Durch die Neuhauser Jesuiten mit der internationalen Barockkultur verbunden, gab er eine Reihe geistlicher Kompositionen heraus, zugleich als Dichter und Tonsetzer. Von besonderem künstlerischen Reiz sind seine *Weihnachtslieder*: echte Schöpfungen der tschechischen Barock-Gotik! Im *Zvaní k jesličkám Pána Krista* (Ruf zur Krippe des Herrn Christus) fordert er alle Menschen, ja sogar die Engel und die Tiere auf, zum neugeborenen Heiland zu eilen.²⁹ Michnas typisch slawische Vorliebe für Diminutiva gibt dem Gedicht eine volkstümliche Färbung. Das gilt auch für sein "Wiegenlied Mariä", aus dem wenigstens die beiden lebenswürdigsten Strophen angeführt werden sollen:

Nynej, ta jest matky žádost,
holubičko,
nynej, všech anjelův radost,
má perličko:
slávu, chválu vždy nabudeš
od mamičky,
když se vyspíš, jísti budeš
med včeličky.

Osladimt ním tvou kašičku
k tvé libosti,
otevřeš, vím, svou hubičku
k té sladkosti:
Nynej, ráje mého kvítku,
rozmarýne;
z tebet' sobě dělám kytku,
jež nezhyne.³⁰

Schlaf ein, das ist der Wunsch der Mutter,
mein Täubchen,
schlaf ein, Freude aller Engel,
mein Perlchen:
Lob und Dank erhältst du immer
vom Mütterlein,
wenn du einschläfst, wirst du essen
den Honig der Bienlein.

Damit werde ich dein Breichen versüßen,
dir zur Freude,
ich weiß, du wirst dein Mündchen öffnen
zu dieser Süßigkeit:
Schlaf ein, Blümlein meines Paradieses,
mein Rosmarin;
aus dir mache ich mir einen Kranz,
welcher nicht verwelkt.

Michna, dieser echt slawische und typisch barocke Dichter kennt aber nicht nur die Töne des Weihnachts-Idylls, sondern auch das großartige Pathos des Osterfestes. Sein Osterlied *Na bubny trouby, píšťaly* (Mit Trommeln, Trompeten, Pfeifen)³¹ beginnt sozusagen mit einer feierlichen "musikalischen Ouvertüre", um dann auf die Schilderung der Auferstehung Christi als eines himmlischen Sieges über die Höllenscharen überzugehen. Mit Viktoria-, Gloria- und Halleluja-Stimmung klingt das schöne Lied aus.

Als Sieg über Tod und Teufel betrachtet Michna die Auferstehung Christi auch in seinem Osterhymnus *Ó, převeselá novina* (O überaus fröhliche Nachricht). Mit feinem ästhetischem Gefühl läßt er dann die Triumph-Stimmung in eine auch sprachlich meisterhaft ausgedrückte mystisch-allegorische Stimmung übergehen. Christus erscheint als eine Rose, die nun schöner erblüht als jeher, das Kreuz wird zum Lebensbaum, der im blutigen Regen des Schmerzes neue Früchte des Heiles brachte. Mit dem Ausdruck des Dankes und der Himmelssehnsucht schließt dieser Hymnus.³² Auch das im gesamten europäischen Barock hochbeliebte Bild des "christlichen Pilgers" fehlt bei Michna nicht. Eines seiner Gedichte heißt – ganz an Comenius erinnernd! – *Svaté lásky labyrint* (Das Labyrinth der heiligen Liebe). Stimmungsvoll beschreibt er die gottsuchende Seele, die durch Wälder und Felsen, Auen und Gärten sich den Weg bahnt und am Ende ihrem Christus begegnet.³³ Eine auf der Höhe der Zeit stehende barocke Melodik untermalt die dichterische Aussage Michnas in allen seinen Schöpfungen.

Musiker und Dichter, ja sogar Bildhauer in einer Person ist der aus Rovensko stammende Bürgersohn Václav Karel Holan Rovenský, schon in seinem Lebenslauf ein echter Barockmensch. Nachdem er in Jitschin (Jičín) das Jesuitengymnasium besuchte, wirkt er in seiner Heimat als Lehrer und Organist, übersiedelt dann – ebenfalls in der Stellung eines Organisten – nach Turnau (Turnov). Hier hält er es aber nicht lange aus, kehrt in die Heimatstadt zurück und flüchtet dann 1668 auf abenteuerliche Weise nach Prag. In der Hauptstadt wird er Kirchenorganist und Dirigent der Wyschehrader Domkirche und veröffentlicht 1693 seine berühmte Sammlung *Capella Regia Musicalis*. Die innere Unruhe treibt ihn dann nach Italien, wo er sich in musikalische Studien vertieft, dann zurück nach Böhmen, in die Turnauer Gegend, um einige Jahre als Einsiedler zu verbringen. Ab 1704 bis zu seinem Tode 1718 ist er dann wieder in der Heimatstadt, jetzt als Bildhauer tätig.³⁴

Dieser abenteuerliche barocke Polyhistor ist auch in seinen Dichtungen einer der typischsten Repräsentanten der ganzen slawischen Barockwelt. Triumph- und Victoria-Stimmung geben seinem Osterlied *Triumf, triumf veselme se* (Triumph, Triumph, freuen wir uns) den Auftakt.³⁵ Ohne Schwert, nur mit dem Kreuz schlägt der nackte Christus den schwerbewaffneten Satan – ein Bild von geradezu antiker Größe! Der glorreiche König (*slavný král*) triumphiert über alle Höllenfürsten (*všickni pekelní knížata*), darum soll auch unsere frohe, siegverkündende Musik ertönen. Die Stimmung des Sieges überschlägt plötzlich in die rauschhafte Stimmung des Frühlings, der sich erneuernden Natur:

Ptáckové se proletují,
čápi klektají na stodolách,
čížek, slavíček plesají,
"vít, vít" zpívají v pahrbkách
a v lesích, v hájích, v polích i v horách,
i v horách.

Louky zelené koberce,
stromy rozvíjí praporce,
slunce radostí se směje,
bubnující voda se leje,
větríček libý sem tam věje,
tam věje.

Die Vögelin fliegen umher,
die Störche klappern auf den Scheunen,
der Zeisig und die Nachtigall frohlocken,
sie singen "vit, vit" auf den Hügeln,
und in Wäldern, Auen, Feldern, Bergen,
und in den Bergen.

Die Wiesen sind grüne Teppiche,
die Bäume entfalten ihre Fahnen,
die Sonne lacht vor Freude,
trommelnd fließt das Wasser,
ein liebes Windlein weht hin und her,
hin und her.

Sprachen wir vorhin von "antiker Größe", so müssen wir jetzt die "expressionistische" ja sogar "surrealistische" Kühnheit der Farbgebung und Darstellung in diesen Naturbildern bewundern. Und am Schluß erklingen wieder die Töne der Freude und des Sieges. Dies alles: antikisierendes Pathos, expressionistische Ausdruckswucht, Freude an Kampf und Sieg, dazu die alles beseelende Kraft der Musik – das ist echtes slawisches Barock! Holan Rovenský wird so zu einem der charakteristischsten und slawischsten Vertreter dieses Stiles.

Ähnliche Züge ließen sich auch in seinem Hymnus der tschechischen Marien-Kongregation *Radujte se, ó Čechové* (Freut euch, ihr Tschechen) finden.³⁶ Nationales und religiöses Gefühl werden eins. Die tschechischen "Löwen" huldigen ihrer himmlischen "Löwin" Maria, und der ganze Himmel wird zu einem einzigen Chor: David führt den Taktstock, Cäcilia spielt die Orgel, die Engel die Geigen und Lauten, die Kirchenväter und Patriarchen singen den Baß, die Heiligen den Tenor und den Alt, die seligen Jungfrauen den Diskant. Auch das Spiel des Echos fehlt nicht. Das Ganze erinnert uns

an den wunderbaren "Engelchor" der Sankt-Nikolaus-Kirche an der Kleinseite oder an ähnliche "Engelchöre" anderer Prager Barockkirchen!

Eine sehr interessante Persönlichkeit des ganzen slawischen Barocks ist der tschechische Hirtendichter Lukáš Volný, der auch in den politischen Auseinandersetzungen seiner Zeit eine gewisse Rolle spielte und eine Zeitlang im Verdacht stand, ein "Ketzer" zu sein. Indessen ist es ihm doch gelungen, beim Kaiser Leopold I. und beim böhmischen Adel manche Forderungen der "Hirtenzunft" durchzusetzen. Obwohl Autodidakt, besaß er eine große Bildung. Kalista vermutet, daß sein Lesehunger ihn der "Ketzererei" verdächtig machte, da er dem Anschein nach auch "unorthodoxe" Bücher las.³⁷ Seine Gedichte weltlichen und geistlichen Inhaltes, die um 1700 teils gedruckt wurden, teils handschriftlich erhalten blieben, haben allerdings nichts "Akatholisches", verraten aber eine gute Kenntnis der Antike und einen lebendigen Natursinn. Hübsch ist sein Zyklus *Pisničky v nově složené, první o zabadách, druhá o stromích, třetí o studnici* (Neu gedichtete Liedlein, das erste über die Gärten, das zweite über die Bäume, das dritte über die Quelle).³⁸ Es handelt sich um einen mystisch-allegorischen Zyklus in jener Art, wie ihn auch andere Barockdichter – so Volnýs ungarischer Zeitgenosse, der Graf Stefan Koháry – handhabten. Blumen, Bäume und Gewässer erinnern den Dichter an Christus; die mit viel Einfühlung, aber auch mit guten biblischen und mythologischen Kenntnissen geschilderten Erscheinungen der Natur deuten auf das hinter ihnen verborgene Göttliche.

Der als Bürger lebende Kleinadlige Michna, der aus dem Kreis des provinziellen Kleinbürgertums kommende Holan Rovenský und endlich der Hirte Volný – sie zeigen, daß gerade die slawische Barock-Gotik stark mit dem Volke verbunden war. Bei anderen slawischen Völkern könnte man eine ähnliche Feststellung machen. Man hat also nicht das Recht, das slawische Barock als etwas "Volksfremdes", als "sprachlichen und nationalen Verfall" abzutun. Im Gegenteil: gerade der Barock-Gotik kann das Adjektiv *volkstümlich* mit gutem Recht zugebilligt werden. Das gilt auch für die jetzt zu behandelnde slawische Barockpredigt.

Jene Literaturgattung des slawischen Barocks, die am stärksten der Sphäre der Wallfahrten und Kirchenfeste zugeordnet ist, ist die Predigt. Keines dieser großen Feste verläuft da, ohne daß nicht mehrere Prediger ihre rhetorische Gewandtheit erglänzen ließen. Im August 1743 feiert z. B. das böhmische Zisterzienserkloster Sedlec sein sechshundertjähriges Bestehen im Rahmen eines achttägigen Festes. Natürlich gibt es auch hier großen Pomp, ertönen auch hier Fanfaren, Pauken, Mörser und Geschütze. Zur Erhöhung der Feierlichkeit predigen jeden Tag die berühmtesten Kanzelredner des damaligen Böhmen: die Jesuiten Jan Svoboda und Leopold Svojský, der Franziskaner Kvido Bleyweyz sowie der Prager Pfarrer, bald darauf Domherr Anton Jarolim Dvořák z Boru.

Dvořák (1711-1747), einer der bedeutendsten Prosaiker des tschechischen Spätbarocks, ist ein glänzender Redner in drei Sprachen. Das Tschechische, Deutsche und Lateinische beherrscht er mit gleicher Virtuosität. Festreden und Panegyrika in allen drei Sprachen sind von ihm erhalten, so eine lateinische Huldigung an die "unbesiegbare Judith", die Königin Maria Theresia. In Sedlec predigt Dvořák tschechisch und verherrlicht mit barocker Anschaulichkeit, allegorischen Personifikationen und kühnen sprachlichen Neuschöpfungen den großen Zisterzienser-Heiligen Bernhard von Clairvaux, seinen Sieg über die dunkle Macht des Todes.³⁹

Einer der größten – vielleicht überhaupt der größte Vertreter der slawischen Barockpredigt ist der slowenische Kapuziner Janez Svetokriški (1647-1714) oder, wie er sich selbst auf dem Titelblatt seines mehrbändigen, um 1690 in Laibach gedruckten *Sacrum Promptuarium* nennt: Joannes Baptista a Sancta Cruce.⁴⁰ Er scheint aus einer ita-

lienischen oder zumindest romanisierten Familie zu stammen, da sein ursprünglicher Familienname Lionelli lautet. "Ein üppiges, italienisch beeinflusstes volkstümliches Barock"⁴¹ findet man auch in seinen Predigten. Uns erinnert er allerdings mehr an seine großen bayrisch-österreichischen Zeitgenossen, vor allem an Christoph Selhamer und Abraham a Sancta Clara. Auf diese bajuvarisch-süddeutsche Sphäre deuten schon die vielen Germanismen in seinem Stil: *sbraj* – Schrei, *klagovanje* – Klagen, *flissni* – fleißig, *nesgruntano* – grundlos usw.

Anregungen aus der deutschen und italienischen Barockliteratur, Vorliebe für das Volkstümliche, verbindet sich mit einer großen Belesenheit. Oft und gern zitiert er Kirchenväter, Scholastiker, Mystiker. Seine literarische Kultur hat also einen wesentlich "gotischen" Charakter, darum konnte Murko mit Recht im Zusammenhang mit Joannes a Sancta Cruce und anderen slowenischen Barockpredigern von einer "Restauration des Mittelalters" sprechen, in Hinblick auf die Gelehrsamkeit und die rhetorische Technik. Auch spanische Quellen hat übrigens Pater Joannes für seine Predigten benutzt.

Legende und Apotheose sind seine Grundformen. Damit verbindet er einen lebhaften Hang zur Novellistik, zur Thaumaturgie, zu einem für die Barockzeit typischen "Enzyklopädismus" sowie zum ebenfalls barocken "concettismo", das heißt zur Vorliebe für geistvolle, oft überspitzte Einfälle. Ein großes Register der Sprache und der Stimmung steht ihm zur Verfügung. Die Predigt zum Tag der Unschuldigen Kinder beginnt z. B. mit einer dramatisch wirkenden "Ouvertüre", mit der lebhaft bewegten Vergegenwärtigung der klagenden, weinenden jüdischen Mütter, denen ihre Kinder geraubt und getötet wurden. Kurze, affektgeladene Sätze folgen hier aufeinander. In ganz theatralischer Art führt er sogar eine klagende Mutter auf die imaginäre "Bühne" seiner Kanzel ein. Darauf folgt später eine mit pathetischem Schwunge erfüllte Stelle, wo der Prediger nun in eigenem Namen und im Namen seiner Zuhörer die Unschuldigen Kinder feiert, die für und statt Christus litten und starben.⁴²

Einen geistvollen "conpetto", der aber Verbindungen mit Gedankengängen der spätmittelalterlichen und barocken Naturphilosophie aufweist, finden wir in der Predigt zum Silvestertag. Hier wird der Mensch ein Mikrokosmos, eine "kleine Welt" genannt. Der Körper ist die Erde, die Seele der Himmel. Wie der Himmel Sonne, Mond und Sterne hat, so besitzt die Seele als Sonne die Erinnerung, als Mond den Willen, als Sterne die Sinneseindrücke. Auf der Erde sehen wir Felsen, die die Berge tragen: So tragen das menschliche Fleisch die Knochen. Auf der Erde fließt Wasser, im Menschen Blut, auf der Erde wächst Gras, dem Menschen Haare. Wie in der Welt die Nacht und der Tag, so lösen sich beim Menschen Schlaf und Wachsein ab. Der Luft entspricht der Atem, dem Regen die Tränen, dem Schnee das Ergrauen. Und wie die Welt einst ein Ende haben wird, so stirbt auch der Mensch.⁴³

Ein "conpetto" bildet den Ausgangspunkt der Neujahrspredigt. Der Redner will seine geistlichen Ermahnungen in der Form verschiedener Geschenke austeilen. Adelige und Bauern, Männer und Frauen, Kinder und Greise, Eheleute und Witwer: alle erhalten ein entsprechendes Geschenk. In diesen Rahmen werden dann die für Joannes a S. Cruce so bezeichnenden erbaulich-unterhaltenden Geschichten und Anekdoten eingeflochten: die Geduld des Sokrates mit seiner Xantippe, das Rosenwunder – hier der heiligen Elisabeth von Portugal zugeschrieben –, die Geschichte der römischen Kaisertochter Livia oder des Vizekönigs von Neapel, der unter sieben Frauen keine ihm passende Gemahlin findet, und ähnliches.⁴⁴

Ein Musterbeispiel hochbarocker Kanzelberedsamkeit ist die Predigt zum Dreikönigstag.⁴⁵ Concetti und scholastische Spitzfindigkeiten, Enzyklopädismus und Novellistik:

alles ist hier beisammen. Die Einleitung bringt Betrachtungen über die Opferbräuche der Antike und des Judentums. Joannes beschreibt mit sichtlichem Interesse, was die berühmten Griechen und Römer ihren Göttern opferten, was für Opfer dann die Helden des Alten Testaments und die heiligen drei Könige selbst darbrachten. Wir Christen – heißt es weiter – opfern auch, aber das Allerheiligste, das an Würde alles übrige übertrifft: den Leib und das Blut des Heilandes. Drei Ursachen machen das Gott dargebotene Meßopfer notwendig: die Huldigung, die Sühne unserer Vergehen, die Bitte um neue Gnaden.

Nun kommt eine allegorisch ausgespinnene Erklärung der priesterlichen Meßgewänder. Die einzelnen Teile bringt Joannes immer mit irgendeinem Moment der Passion in Zusammenhang. Und dann folgt eine Reihe legendenhafter Novellenmotive. Eine gottesfürchtige Person, die der Prediger näher nicht benennt, wollte Gott jene höchste Huldigung darbieten, zu welcher die Bewohner der Erde und des Himmels überhaupt fähig sind. Als sie sich darüber Gedanken machte, hörte sie eine Stimme, die ihr sagte: Diese höchste Huldigung ist das Meßopfer.

Dem hl. Oswald ministrierte ein Engel während seiner Messe, heißt es weiter. Der Kapuzinergeneral Joannes de Parma begegnete einmal, als er vor seiner Messe die Sakristei betrat, einem Engel, ein anderer heiliger Priester sah während seiner Messe die Kirche voll Engel. Auf den hl. Martin und auf den Papst Eugen III. stieg während des Messelesens der Heilige Geist nieder. Als äußeres Zeichen erschien eine Aureole über ihrem Haupt. Joannes a S. Cruce bricht nun in Klage aus: Warum schätzen viele Christen dieses so heilige und kostbare Meßopfer so wenig?

Viele, die sich Christen nennen, denken in der Kirche nicht "an die grundlose Gnade Gottes" (*na nesgruntano milost Boshjo*), sondern lassen ihre Gedanken umherschweifen. Andere schwätzen oder lächeln sogar. Schämen sollen sich solche Christen und beschämt an den Heiden Alexander denken, der schon als Kind mit großer Andacht an den Opfern teilnahm. So benahm sich auch der christliche Römerkaiser Theodosius. Vor der Kirche legte er Krone und Schwert ab, betrat den Raum mit tiefer Andacht und kniete vor dem Altar nieder, da er wußte, daß er vor Gott steht. Viele heutigen Christen gehen aber in die Kirche, als ob sie in den Krieg ziehen würden und benehmen sich während der Messe wie im Theater, wie bei der Vorstellung einer "fabulösen Komödie" (*fabalska Comedia*). Die hl. Elisabeth von Ungarn ging in demütiger Kleidung zum Gottesdienst, die heutigen Frauen sind aber auch in der Kirche voll Luxus und Putzsucht.

Den Schluß der Predigt bilden wieder "thaumaturgische Novellen". Ein Engel kämpft für den General Ferdinand Antolin gegen die Sarazenen, während der General dem Meßopfer beiwohnt. Den hl. Isidor – wiederum dieser beliebte Barockheilige! – vertritt ebenfalls ein Engel während des Gottesdienstes bei der Feldarbeit. Ein Schuster, der alltäglich zur Messe geht, kann mehr arbeiten und verdient auch mehr als sein Nachbar. Im Jahre 1583 können dreißig Schwerkranke in einem Spital durch keinerlei Arzneien geheilt werden. Endlich kommt man auf den Gedanken, einen Priester zu rufen, der den Kranken die Messe liest. Als sie zu Ende geht, werden alle gesund. Joannes Rheatinus hört andächtig eine Messe und betet für die Vergebung seiner Sünden. Plötzlich ertönt eine Stimme: "*Dimissa sunt tibi omnia peccata tua*". Das stumme Kind einer lutherischen Mutter fängt unerwartet zu reden an und spricht die Worte "*Ad Missam, ad Missam*". Die Mutter hört das und wird katholisch. Mit diesem Ruf "*Ad Missam*" will auch der Prediger seine Hörer anspornen und sie überreden, dorthin zu eilen, wo Christus wieder auf die Erde herabsteigt und seine Gnaden verteilt.

Mit einem äußerst geistvollen Concetto beginnt die Predigt zum Fest der Verkündigung

Mariä. Zwischen dem Himmel und der Erde gab es einen langen Krieg. Der Herr des Himmels wollte aber Frieden schließen und entschloß sich, die menschliche Natur zu ehelichen. Er sandte daher seinen Botschafter, den Erzengel Gabriel zur Braut, zur Jungfrau Maria. In dialogischer Form trägt nun der Redner das Zwiegespräch zwischen dem Botschafter und der Braut vor. Echt barocke Gedanken, barock auch in ihrer Formulierung!⁴⁶

Mit "enzyklopädischen" Motiven beginnt die Rede zum Sankt-Florians-Tag. Pater Joannes erzählt seinen Zuhörern, wie die Antike ihre großen Helden feierte. Die Spartaner widmeten ihnen eine goldene Krone, die Karthager einen Goldring, die Skythen einen goldenen Pokal voll Wein. (Hier sei bemerkt, daß die Skythen im ganzen slawischen Barock sehr beliebt waren, da man in ihnen die Ahnen des Slawentums sah!) Die Lakedämonier verewigten ihre Helden mit Statuen, die Römer verherrlichten sie mit Triumphzügen, die Juden von Jerusalem empfangen sie mit Musik. Mit goldener Feder erhoben die Poeten und Oratoren den Ruhm der Helden bis zum Himmel: Cicero den mutigen Decius, Platon den Marcus Attilius, Plutarchos den König Ancurius. Und nun die Wendung ins Christlich-Barocke: So wollen auch wir den sich für die Menschen aufopfernden hl. Florian feiern. Er starb, auf das er uns vom Unheil des Feuers rette.

Uppig wuchert die Thaumaturgie in dieser Rede. Joannes berichtet über die Wunder des Heiligen. Durch seine Vermittlung läßt Gott einen wunderbaren Quell entspringen. Eine schwerkranke Frau, die zu Ehren Florians eine Messe lesen ließ, findet am Quell ihre Gesundheit wieder. Ein tödlich verwundeter Soldat wird ebenfalls gesund, und zwar in einer Kirche, die dem Heiligen gewidmet ist.⁴⁷

Im Blickfeld dieser barocken Thaumaturgie werden die Heiligen sozusagen zu "kleinen Göttern". Fast unbemerkt wird die Schwelle des Polytheismus überschritten und eine "barocke Mythologie" geschaffen, wo auch die Elemente des volkstümlichen Glaubens nicht fehlen. In derselben Rede spricht Joannes a S. Cruce z. B. davon, daß Gott jedes Element einem Heiligen überließ. Die Luft ist das Reich des hl. Elias, das Wasser des hl. Nikolaus, die Erde des hl. Patrick, das Feuer des hl. Florian. Die Rettung der Stadt Görz – wo er am meisten predigte – schreibt Joannes ebenfalls der Hilfe Sankt Florians zu und erzählt die Geschichte einer großen Feuersbrunst in Österreich. Die Andächtigen fingen während des Feuers die Litanei der Allerheiligen zu beten an. Als sie zum Namen Florians kamen, begann das Feuer abzunehmen. Unverkennbar ist in dieser "Mythologisierung" die slawisch-volkstümliche Schicht. Nicht umsonst wird der hl. Elias genannt. Noch im serbischen Volksglauben des 20. Jahrhunderts ist ja dieser als Heiliger verehrte alttestamentarische Prophet eine dem antiken Jupiter Tonans verwandte Gestalt. "Noch heute glaubt der serbische Bauer, daß während eines Gewitters geflügelte, feuerspeiende Drachen in den Wolken miteinander kämpfen... Verfolgt werden sie vom heiligen Ilija (Elias), der während des Gewitters auf feurigem Wagen durch die Wolken fährt und Pfeile (Blitze) schleudert" (Edmund Schneeweis).⁴⁸

Daneben fehlen auch die Anregungen der zeitgenössischen bildenden Kunst nicht. In "barock-höfischer" Aufmachung erscheinen sie in der Einleitung der Rede zum Sankt-Josefs-Tag. Hier führt Pater Joannes seine Hörer in den Wiener Kaiserhof, wo auf Säulen (*na stebrab*) die Statuen der großen Habsburger stehen: Rudolph I., Albert, Friedrich III., Ferdinand II. und III., Leopold I. Neben jedem Standbild ist der Kaiseradler und ein Sinnspruch zu sehen. Dies ist ein Vorwurf, der ganz mit den Augen eines barocken Plastikers und „Festdekorateurs“ gesehen und gestaltet wird. Die "Sinnsprüche" gehören zur ebenfalls beliebten barocken Gattung der "Emblematik". (Emblematische Predigten selbst sind im slawischen Barock gang und gäbe.)

Zur Sphäre der barocken bildenden Kunst gehört das heroische Pathos, vor allem in den Märtyrerdarstellungen. So stellt auch Joannes a S. Cruce dieses Thema dar. In seiner Rede am Sebastianstag feiert er die Kirche, zusammen mit ihren tapferen Kriegern (*s'vojmý serzhnımy Vojszhaki*), den Märtyrern.⁴⁹

Die Werkzeuge ihres Martyrismus sind ihre Waffen. Stefan trägt die Steine, Petrus das Kreuz, Paulus das Schwert, Laurentius den Rost, Katharina das Rad, Sebastian die Pfeile. Unwillkürlich denkt man an barocke – oder auch schon an spätgotische – Märtyrerbilder und Statuen. Mit echt barockem Pathos wird Sebastian beschrieben, als er Worte der Ermutigung zu den Genossen seines Martyriums, zu Mareus und Tranquillinus, spricht. Er sieht sie gerührt durch die Tränen ihrer Eltern und Bräute, doch er bittet sie, sich nicht erweichen zu lassen. Die Qual ist nur kurz, aber ihrer harren schon die ewigen Freuden des Himmels:

Ah serzhni Christusavy Vojszhaki!
pogledajte v'Nebesa, kir G(ospud)
Bug vass zhaka, inu s'krono Nebesko vass hozhe kronat.

(Ach, tapfere Krieger Christi! blickt in den Himmel, wo Gott der Herr Euch erwartet und mit der himmlischen Krone Euch krönen will.)

Diese ganze Szene ist in der Art ihrer Darstellung und Auffassung typisch barock und könnte als Gemälde oder Skulptur gedacht werden. War ja das Sebastiansthema schon seit dem Cinquecento in der italienischen und dann in der ganzen europäischen Kunst außerordentlich beliebt!

Eine hochinteressante und äußerst charakteristische Persönlichkeit der slawischen Barockpredigt ist der kroatische Kapuziner Stephanus Zagrabiensis, der zwischen 1715 und 1734 in Agram die fünf Bände seiner Sammlung (*Pabulum spirituale ovium christianarum – Hrana dubovna ovchicъ kerschanszkeh*) herausgab. Stephanus hat eine große Vorliebe für pathetische, oft düstere und "infernale" Töne, für "militärische" Motive, daneben fehlt aber auch der barocke "christliche Optimismus", ja sogar das "irdische Vergnügen in Gott" nicht. Man darf ja nicht vergessen, daß das Barock trotz des "fortlebenden Mittelalters" doch schon an die Aufklärung grenzt, daß Barock und Aufklärung oft ineinander übergehen oder miteinander verbunden erscheinen – dafür werden wir noch aus dem slawischen Bereiche Beispiele sehen – und daß z. B. Stephanus schon der Zeitgenosse eines Leibniz und eines Brockes ist.

Allerdings ist der erste Eindruck, den man beim Studium seiner Predigten gewinnt, ein Eindruck düsterster Pathetik. Freilich hängt das auch damit zusammen, daß Pater Stephanus seine Reden nach dem Lauf des Kirchenjahres ordnet. Das Kirchenjahr aber beginnt mit dem ersten Adventssonntag, wo das Evangelium die Bilder des Jüngsten Tages vor die Gläubigen stellt. Es ist naheliegend, daß sich auch der Prediger diesem Thema widmet (Bd. I, S. 1–13).

Mit pathetischen Worten schildert der kroatische Redner den schrecklichen, traurigen und schmerzlichen Jüngsten Tag. Nicht Schönheit, nicht Jugend, nicht Kraft, nicht Freunde und Verwandte können da den Sünder retten. Beteuerungen, Geschenke, Bitten haben keinen Nutzen mehr: Als einziger Tröster und Beschützer bleibt das reine Gewissen. Könige, Päpste, Kardinäle, Herren, Bauern, Arme, Reiche, Greise, Jünglinge, Männer, Frauen, Weltpriester und Ordensleute, alle müssen sie vor dem schrecklichen himmlischen Richter erscheinen, alle müssen Rechenschaft von ihren guten und bösen Taten, Gedanken, Worten ablegen.

Dramatisch werden die Verdammten dargestellt, die unter Trompetenklängen, geführt von Teufeln, heranziehen, weinend, wehklagend, zähneknirschend. Ihr Leib und ihre Seele klagen einander an. Die Seele verflucht die Augen, die Zunge, die Ohren, die

Hände, die Füße, den Magen, das Herz, den ganzen Körper. Dieser klagt wiederum die Seele an, da ja sie die Gebieterin war. Ein echt mittelalterliches Motiv, diese "disputatio corporis et animi", bekannt aus vielen Legenden, daneben die Fortsetzung einer Tradition der Schilderung des Jüngsten Gerichtes, die Mittelalter, Renaissance und Barock durchläuft und ihre künstlerischen Höhepunkte bei Signorelli, Michelangelo (dem "Vater des Barocks"!) und Rubens findet.

Vor dem himmlischen Richter – heißt es weiter – kommt alles zum Vorschein, die verborgensten Sünden, ja sogar die Sünden der Heiligen. Viele suchen zwar eine Entschuldigung. Die Jünglinge berufen sich auf ihre Jugend, da ja in diesem Alter die Versuchungen am stärksten sind. Warum ließ sie Gott nicht alt werden? Dann hätten sie sich bekehrt. Aber Gott antwortet mit dem Beispiele der Heiligen Emmerich, Amadeus und Hermenegild, die jung starben und doch tugendvoll leben konnten. Daher verdammt er die sündigen Jünglinge auf alle Ewigkeit. So geschieht es auch mit jenen Mädchen, die sich auf die schwache weibliche Natur beriefen. Und nun kommt ein von tragischem Pathos erfülltes Zwiegespräch zwischen den Verdammten und Gott. Die Unglücklichen fragen, wohin sie gehen sollen. Ins Feuer – lautet die Antwort. Wie lange müssen sie dort bleiben? Auf ewig! Als sie aber wenigstens einen letzten Segen erbitten, schleudert ihnen Gott Worte des Fluches entgegen und gibt ihnen die Teufel zum Geleit. Über die zur ewigen Seligkeit Bestimmten spricht Stephanus nur ganz kurz und endet seine Predigt mit Mahn- und Warnworten.

Sünde und Tod, Teufel und Verdammnis sind oft wiederkehrende Themen beim kroatischen Kapuziner. Man könnte einen gewissen Zug der "Grausamkeit" und der "Unmenschlichkeit" darin sehen, aber wir glauben eher, daß es sich hier um gewisse jansenistische Inspirationen handelt. Eduard Winter hat das Vorhandensein jansenistischer oder wenigstens dem Jansenismus verwandter Gedankengänge bei der Ordensgeistlichkeit Böhmens im 17. Jahrhundert nachgewiesen, so besonders gerade bei den Kapuzinern. Béla Zolnai brachte Jansenistisches aus dem Agram des 18. Jahrhunderts.⁵⁰ Es ist durchaus zu denken, daß dieser geistige Strom auch unseren Stephanus erreichte. Er hielt ja z. B. eine Predigt über das auch bei den französischen Jansenisten hochbeliebte Thema der "kleinen Zahl der zur ewigen Seligkeit Auserwählten". In den düsteren Gerichts- und Höllenvisionen des Stephanus können wir vielleicht eine Reaktion gegen den übertriebenen "Probabilismus", "Voluntarismus" und "Optimismus" der barocken Jesuiten sehen. Letzten Endes handelt es sich also – freilich noch im Rahmen der überlieferten mittelalterlichen Weltanschauung – um einen Kampf zwischen Jansenismus und Jesuitismus.

Auch Ungarns großer Freiheitskämpfer Franz Rákóczi II. – der Zeitgenosse des Stephanus – war Jansenist.⁵¹ Es ist daher nicht uninteressant zu beobachten, wie Jansenistisches oder Jansenisten-Ähnliches auch bei unserem kroatischen Kapuziner auftaucht.

Ein „Zeichen der Zeit“ sind für Stephanus die vielen kriegerischen Motive. Für Kroatien, das Land der "Militärgrenze", war ja der Kampf, vor allem der Türkenkampf, eine alltägliche Situation. Noch im 18. Jahrhundert, ja noch bis zum großen Romantiker Ivan Mažuranić herrscht hier die Atmosphäre der "Welt der Grenzfestungen", jener Welt, die im vorletzten Abschnitte unserer Arbeit eingehender betrachtet werden soll. Hier genüge bloß der Hinweis, daß Stephanus sich durchaus heimisch in dieser Atmosphäre bewegt. Man könnte ihn ganz gut als Militärprediger oder Feldgeistlichen denken! In seiner Osterpredigt feiert er z. B. den auferstandenen Christus als „himmlischen Feldherrn" (*Nebeszki Voyvoda*), der unsere vier größten Feinde, den Teufel, den Tod, die Hölle und die Sünde, besiegte (Bd. I, S. 228–229). Anderswo spricht er von den Soldaten, die im Lager tapfer ausharren, den Hunger, den Durst, die Sonne

und den Regen ertragen, vor der Todesgefahr nicht erschrecken. Solche Soldaten – heißt es weiter – müssen wir sein, in unserem Kampfe gegen den Körper, die Welt und den Teufel (Ebenda, S. 264–265).

In einer anderen Predigt spricht Stephanus davon, daß man in der großen Welt herumwandernd, besonders, wenn man Soldat war, hohe Berge und starke Felsen sehen kann. Auf ihnen stehen Burgen, mit festen Türmen, mit tapferen und gutgerüsteten Verteidigern. Umsonst greift solche Burgen der Feind an: Beschämt muß er davonziehen. Solche Burg ist unsere Seele. Drei Türme hat sie: den Glauben, die Liebe, die Hoffnung. Der Fels, auf dem sie erbaut ist, ist Christus. Die verteidigenden Soldaten sind die Schutzengel, ihre Waffen die Sakramente. Diese Burg wird nun vom Körper, von der Welt und vom Teufel angegriffen. Wir alle müssen fest durchhalten, wenn wir in diesem Kampfe siegen wollen (Bd. IV., S. 192–194).

War die Predigt zum ersten Adventssonntag eine düstere Jenseits- und Gerichtsvision, so betrachtet die Predigt zum vierten Sonntag dieser Festzeit die Schönheit und Güte der kreatürlichen Welt. Hier erklingen nun jene Töne, die wir als "irdisches Vergnügen in Gott" bezeichnen können, die aber auch Querverbindungen mit der mittelalterlich-franziskanischen Tradition haben. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Kapuziner einen Zweig der franziskanischen Bewegung bilden!

Stephanus Zagrabiensis nennt in dieser schönen Rede (Bd. I, S. 37) den Himmel einen Baldachin, gestickt mit Sternen, geschmückt mit Mond und Sonne. Unserem Leben hilft die Erde, die wieder durch das Wasser fruchtbar gemacht wird. Im Winter gibt das Feuer Wärme, im Sommer kühlt und erfrischt uns die Luft. Gewässer und Berge beschützen uns, die Felder ernähren uns, schenken Blumen zum Schmucke unserer Hausfluren und Heilpflanzen den Kranken. Die Tiere dienen mit ihrem Fleische zur Nahrung, mit ihrer Kraft zur Hilfe bei der Arbeit. Es ist das Leben des kroatischen Bauern, das dem Prediger vorschwebt, als er diese Worte spricht. Er denkt an die blumengeschmückten Hausfluren kroatischer Dörfer, an die mit Heilkräutern arbeitende Volksmedizin, an die Zug- und Lasttiere des Landbewohners. Ein starkes volkstümliches Element erscheint hier, wie die ganze süd- und westslawische Barockpredigt kräftig von volkstümlichen Anschauungen geprägt, von volkstümlichen Redewendungen durchdrungen ist. Anregungen der slawischen Volkskunst tauchen ja selbst in der Porträtmalerei des polnisch-adeligen "Sarmatismus" auf!^{51a}

Auch die Concetti und die novellistischen Einlagen fehlen beim kroatischen Kapuziner nicht. Daneben kommt ein Motiv vor, das gerade für die Barock-Gotik, für das fortwirkende Mittelalter höchst charakteristisch ist: die Vorliebe für allerlei "Wunderwerke". Der Tübinger Kunsthistoriker Georg Weise zeigte vor Jahren in seiner schönen Arbeit *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien* (1939), welche große Rolle die Beschreibungen solcher "Wunderwerke" in der französischen, italienischen und deutschen Literatur der Gotik spielen. Nun, es ist nicht uninteressant festzustellen, wie dieses Motiv im Barock fortlebt. Unser Stephanus ist ein gutes Beispiel dafür. Freilich spielt bei ihm, dem Prediger des 18. Jahrhunderts, auch die humanistische Gelehrsamkeit dabei mit. In der Predigt zum zweiten Sonntag nach Dreifaltigkeit beruft er sich auf den Satz Senecas: es sei eine große Kunst, vieles in kleinem Raume zusammenzufassen. Zur Illustration dieses Satzes dienen die verschiedenen "Wunderwerke". Stephanus beschreibt einen Ring, auf dessen Edelstein der Wagen Phaetons samt den vier Rossen geschnitzt war und wo man jeden Körperteil klar erkennen konnte. Dann folgt die Darstellung des Trojanischen Krieges auf einer Nußschale und ein Haargeflecht, aus einem Kirschkern geschnitzt, darauf zwölf winzige Würfel, wo aber die Punkte zu sehen sind. Er spricht von der gehenden Venus-Statue des Aulus Gellius, von der Karosse des Myrmacides, deren Türen mit der Bewegung

einer Fliege geöffnet oder geschlossen werden konnten, von den fliegenden Holztäuben des Arkites, von der Memnon-Säule, von den Brennsiegeln des Archimedes, von den beweglichen, kämpfenden, trompeteblasenden Spielsoldaten des Joannellus Turianus, die er dem Kaiser Karl V. vorstellte. Fabel und Wissenschaft, Märchenhaftes und glaubwürdig Überliefertes vereinigt hier der barocke Prediger in seinem Hang zur Darstellung von "Wunderwerken". Freilich fehlt dann auch die Wendung ins Theologische nicht. Am allerwunderbarsten ist – heißt es – das Altarsakrament, wo Christus selbst in einem Stück Brot erscheint (Bd. V, S. 13–15).

"Gewiß scheint uns heute die emblematische Predigtweise wenig geschmackvoll, wonach das Thema unter lauter oft sehr drastischen Sinnbildern und Vergleichen durchgeführt wurde...: aber trotzdem sind eine ganze Reihe großer Barockprediger mit Recht in die Literatur eingegangen"⁵², schreibt Heinrich Schaller. Dies gilt nicht nur für die süd-, sondern auch für die westslawische Barockpredigt, vor allem für die Tschechen und Slowaken. Der größte tschechische Prediger der Barockzeit, Bohumír Hynek Bílovský (1659–1725), erst Jesuit, dann, aus dem Orden ausgetreten, Weltgeistlicher in verschiedenen Ortschaften, ist selbst ein Repräsentant der "emblematischen Predigtweise". Sein sechsteiliger Predigtzyklus über den heiligen Wundertäter Liborius (1713) ist z. B. auf die emblematische Auswertung des Tanzes aufgebaut: Der Heilige wird als Tänzer gefeiert und dieses Tanz-Motiv dann allegorisch gedeutet.^{52a} Daneben erscheinen andere Embleme, wie der Pfau und der Kreis. Die Motive werden miteinander verflochten, gehen in echt barocker Weise ineinander über. Ferner ist das Ganze mit einer kunstvollen Architektonik aufgebaut, wobei Wort und Gedanke in vollständiger Harmonie stehen und wobei alle Register des Gefühls durchlaufen werden. Mit Recht weist Josef Vašica auch auf die Bedeutung Bílovskýs als Sprachkünstler hin, auf seinen großen Wortschatz, auf seine Beredsamkeit, die nicht auf Improvisation beruht, sondern eine bewußte Suche nach neuen Ausdrucksmitteln ist. Wie hinreißend die Redekunst dieses wortgewandten Meisters der tschechischen Sprache sein mußte, davon zeugt die Tatsache, daß bei Wallfahrten, bei denen Bílovský predigte, nicht nur die Kirche immer voll war, sondern auch viele Leute, die nicht mehr hineinkonnten, Leitern mitbrachten, in die Fenster der Kirche kletterten, um den Redner anhören zu können.

Wiederum müssen wir – wie im Falle der Kirchenlieddichtung – von einer volkstümlichen Barock-Gotik sprechen. Als Redner war ja unser Bílovský durchaus ein Mann des Volkes. Echt slawisch ist das gewaltige, über alle Hindernisse hinwegströmende Pathos seiner Sprache. Ein barocker "Rhetor" ersten Ranges, doch in einer ausgeprägt slawischen Stilart.

Das gedruckte Wort kann uns freilich nur ein Abbild des ehemaligen rednerischen Erfolges bieten, doch auch so sind die Predigten Bílovskýs noch immer äußerst interessante Dokumente. Nehmen wir bloß die drei von Vašica herausgegebenen, aus der Zeit um 1720 stammenden Reden über die Hochzeit zu Kanaa und über das festliche Hochzeitskleid.⁵³

Die ersten zwei Reden, gehalten am zweiten und am dritten Sonntag nach den Heiligen Drei Königen, sind eigentlich ethische Anleitungen für Eheleute. Bílovský erläutert hier scharfsinnig, oft geistreich, oft mit gesunder Drastik, wie sich die Eheleute zueinander zu verhalten haben. Die erste Predigt widmet er den Männern, die zweite den Frauen. Oft bringt er lateinische Zitate aus der Bibel oder aus den Kirchenvätern, die er ins Tschechische, in eine kernige und anschauliche Volkssprache, übersetzt. Sehr geistvoll und echt barock ist die Einleitung der zweiten Predigt:

Všetečná otázka mohla by se udělati, kdo onehdejšího vína, z vody udělaného, nejprv koštoval? zdaliž mužská neb ženská osoba? zdaliž ženich anebo nevěsta? zdaliž Ježíš

anebo Maria? Mariji to náleželo, poněvadž se o to starala. Ježíšovi to více patřilo, nebo to zázračně proměnil. Ženichovi slušelo, jakožto hospodáři, nevěstě, jako pečlivé Martě. Mužská osoba to měla dělati, nebo vínu lépeji muži než ženy rozumějí. Ženská také mohla košťovati, nebo více jest šenkyřek než

vína dobrotu skusil? Věřme svatému evangelium, které praví, a dobře navrhuje, že první to víno košťoval muž, a ten byl vrchní správce svadby, o kterém svatý Jan zřetelně mluví: *Gustavit architriclinus aquam vinum factam*. Skusil vrchní správce svadby vody víno učiněné. Tak tehdy první trunk toho vína mužská osoba udělala, potom jiní, i také ženy, na svadbu pozvané, to zázračné víno pili. A to byla příčina, že jsem já také ten pořádek zachoval, a předešlou neděli první sklanici vína pánům manželům připil, dnes paním manželkám připiji (S. 33–34).

(Es könnte die vorwitzige Frage getan werden, wer jenen Wein zuerst kostete, ob eine männliche oder eine Frauensperson? ob der Bräutigam oder die Braut? ob Jesus oder Maria? Maria hätte das geziemt, weil sie sich darum kümmerte. Jesus hätte es mehr gebührt, denn er hat ihn wunderbar anders erschaffen. Dem Bräutigam hätte es zugestanden, als dem Hausherrn, der Braut als einer sorgsamem Marta. Eine Mannsperson hätte das tun müssen, denn die Männer verstehen sich besser auf den Wein als die Frauen. Aber auch eine Frau hätte ihn kosten können, denn es gibt mehr Schenkwirtinnen als Schenkwirte. Wer hat also als erster die Güte jenes Weines gekostet? Glauben wir dem heiligen Evangelium, das es erzählt und es gut entwirft, daß jenen Wein als erster ein Mann kostete, und dieser war der oberste Leiter der Hochzeit, über den der hl. Johannes deutlich spricht: *Gustavit architriclinus aquam vinum factam*. Es kostete der oberste Leiter der Hochzeit den aus Wasser gemachten Wein. So tat also den ersten Trunk aus jenem Wein eine Mannsperson, dann tranken aber auch andere, auch Weiber, die zur Hochzeit eingeladen waren, jenen wunderbaren Wein. Und dies war die Ursache, daß auch ich jene Ordnung bewahrte und den vergangenen Sonntag das erste Glas Wein den Herren Gatten zutrank, heute aber trinke ich den Frauen Gattinnen zu.)

Wahrhaft, eine echt barocke Einleitung, voll Geist und Witz, voll der *curiositas* und jener Verknüpfung des *prodesse* und *delectare*, die von den barocken Ästhetikern und Literartheoretikern schon seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert gefordert wurde! Auch die Fortsetzung ist der Einleitung würdig. Es folgen eine ganze Reihe barocker *novelas ejemplares*, zugleich ergötzlicher und erbaulicher Geschichten, die das europäische Barock, angefangen vom großen Cervantes, so sehr liebte. Auch die Slawen wollten da nicht hinter ihren romanischen Vorbildern bleiben – die südslawischen Barockprediger lieferten gute Beispiele –, und auch unser Bílovský verdeutlicht mit seinen „Exempeln“, wie sich Gatte und Gattin in der idealen Ehe zu verhalten haben. Glänzend ist der Passus, wo Bílovský den Frauen den Rat gibt, den Mann auch im Falle großer Vergehen gegen Treue und Anstand mit gütigen Worten zu entwaffnen. Die Frau – heißt es – soll den Morgen erwarten, bis der Gatte seinen Rausch ausschläft, und ihn dann mit folgenden Worten begrüßen:

Co myslíš, můj mužičku? Co já to o tobě slyším, je-li pak to pravda, že mně nejsi věrný? Ach já tomu dokonce nevěřím, a kdyby nebo vím, že muž šlechetný, rozumný, opatrný a bohabojný jsi, kterak bys pak přátelům našim, tvým dítkám takovou hanbu dělal, a Pána Boha hněval. Kdyby pak předce nětco v tom bylo? Ach varůj se, můj holečku, opilství, varůj se té osoby, měj Boha před očima, pamatůj na poslední kolo věčnosti, rozkoš trvá okamžení, peklu nikda konce není. (S. 42)

(Was denkst du, mein Männlein? Was höre ich über dich, ist es nun wahr, daß du mir nicht treu bist? Ach, ich glaube das zum Schluß gar nicht, und wenn auch etwas gesche-

hen ist, so würde ich das der Trunkenheit zuschreiben; denn ich weiß, daß du ein edler, vernünftiger, vorsichtiger und gottesfürchtiger Mann bist, wie hättest du unseren Freunden, deinen Kindlein solche Schande zugefügt und den Herrgott erzürnt? Wenn aber doch etwas an der Sache gewesen wäre? Ach, hüte dich, mein Allerliebster, vor der Trunkenheit, hüte dich vor dieser Person, habe Gott vor den Augen, denke an den letzten Zirkel der Ewigkeit, die Lust dauert einen Augenblick, die Hölle hat aber niemals ein Ende.)

Die dritte Rede Bílovskýs, die wir wenigstens kurz untersuchen wollen, handelt über die "Notwendigkeit eines Hochzeitskleides", das heißt – in barock-allegorischem Sinne – über das innerliche und das äußerliche Verhalten der Gläubigen bei der "mystischen Hochzeit" der heiligen Messe.

Äußerst geistvoll ist auch hier die Einleitung. Bílovský geht von der Frage aus: Werden die Auferstandenen im Himmelreich nackt umhergehen oder Kleider tragen? Nachdem er die pro- und contra-Argumente verschiedener Kirchenväter aufzählte, kommt er zur Konklusion: Im Jenseits werden wir Kleider tragen, und zwar Festgewänder, zu Ehren der "Hochzeitsfeier des Lammes".

Zum mystischen Vorbild dieser "Hochzeitsfeier" wird für Bílovský die heilige Messe. Deshalb findet er es für notwendig, daß die Gläubigen die Kirche in feierlicher Kleidung betreten. Besonderes Lob spendet er seinen mährischen Bauern und Hirten, ihrer schönen, sauberen Volkstracht, die sie allsonntäglich zum Kirchgang anlegen. Das Volkstümliche, ja wir möchten sagen, *Volkhafte* des großen Predigers kommt hier klar zum Vorschein! Um so schärfer kritisiert er die Modetorheiten der höheren Kreise, vor allem die zeitgenössische Damenmode, die die Frauen dazu verleitet, "nackt" in der Kirche zu erscheinen, das heißt in Kleidern, die viel vom Körper zeigen. Bílovský wettet gegen jene Frauen, die in dieser Weise "ihr Fleisch im Hause Gottes feilbieten" und die die Kirche zu einem Marktplatz der Eitelkeiten machen. Er kann nicht genug scharfe Worte für solch ein Benehmen finden und droht wiederholt mit der Höllenstrafe. Überhaupt ist er – obzwar er den Wert der Festkleidung betont – ein Gegner des Prinzips "Kleider machen Leute". Geistvoll erzählt er die Anekdote – die der Verfasser dieser Zeilen übrigens einmal auch von einem modernen katholischen Kanzelredner hörte! – über den mittelalterlichen Gelehrten Hermann Busch, der den Marktplatz seiner Stadt einmal in gewöhnlichem Hauskleid betrat, aber von keinem Bürger begrüßt wurde. Sofort merkte das Busch, ging nach Hause, kleidete sich festlich um, besuchte dann wiederum den Markt und wurde nun natürlich mit höchster Ehrerbietung begrüßt. Zur netten Anekdote fügt Bílovský auch ein Verslein zu (S. 56):

Mnohý muž pro pěkné šaty,
chodí jak holub čapatý;
má od lidí čest a slávu,
ačkoliv má v hlavě slámu.

Manchein Mann in seinen schönen Kleidern
schreitet als eine stolze Taube;
empfängt von den Leuten Ehre und Ruhm,
obzwar er im Kopf bloß Stroh hat.

Solche kleine Verslein finden wir oft als Einlagen in den Predigten Bílovskýs. Sie bezeugen uns, daß der schlesisch-mährische Prediger nicht nur ein glänzender Redner war, sondern auch eine dichterische Ader besaß. Bei barocken Rednern übrigens keine Seltenheit! Und wirklich, im literarischen Lebenswerk dieses großen Barock-Schriftstellers finden wir auch eine längere Versdichtung, das zuerst 1703 in Brünn gedruckte Legenden-Epos *Církevní Cherubín anebo slavný, a stálý v ohni, a mukách víry a svaté spovědi zástupu Jan Sarkander*.⁵⁴ (Kirchlicher Cherub, oder der ruhmreiche, und im Feuer und in den Qualen dem Glauben und der heiligen Beicht treue Jan Sarkander.)

Mit Recht können wir das neunzehn Gesänge umfassende Gedicht als ein *Legenden-Epos* bezeichnen. Zu einem Epos gehört – lehrt uns die Ästhetik – ein erhabener Held, eine Reihe wichtiger und bedeutender Ereignisse, dazu noch Eingriffe aus der Sphäre des "Wunderbaren", sei es in heidnisch-mythologischem, sei es in christlich-transzendente Sinne. Nun, dies alles ist im "Kirchlichen Cherub" vorhanden. Der mährische Priester Jan Sarkander erleidet als überzeugter Kämpfer seines katholischen Glaubens jene schrecklichen Qualen, die ihm herzlose Adlige seines Heimatlandes auferlegen. Sein Märtyrertum vollzieht sich im Laufe bedeutender historischer Ereignisse, im Rahmen der großen Auseinandersetzung des Dreißigjährigen Krieges. Das Wunderbare endlich ist durch jene Mirakel vertreten, die den Leidenden und Verklärten in seinem Leben, seinem Leiden und seinem Sterben begleiten. Aber das "Epos" ist gleichzeitig eine Legende, da der als "römischer Recke" (*římský rek*) standhafte Sarkander kein "weltlicher" Held ist, sondern ein Märtyrer der Religion und der Kirche. Das Heroisch-Epische – mit antikisierenden und ritterlichen Akzenten vorgetragen – und das Legendäre des christlichen Märtyrertums verknüpft unser Bílovský mit echt barockem Pathos. Der barocke *cult of power* erscheint hier als eine Verherrlichung wirklich außerordentlicher seelischer Kraft. Sarkander ist eine Persönlichkeit vom Schlage seiner beiden Landsleute Chanovský und Bridel: ein richtiger "Wanderapostel", ein überzeugter Katholik, daneben ein echter Volks- und Menschenfreund.

Na kázání jest mluvil,
co bylo k spasení,
při spovědi pak tupil,
co jest k zatracení,
pravým apoštolem
byl jest, též doktorem
v křesťanském cvičení.

In der Predigt sprach er davon,
was dem Seelenheil nützlich war,
bei der Beichte aber tadelte er,
was zur Verdammnis führt,
ein rechter Apostel
war er, dazu noch ein Doktor
in der christlichen Erziehung.

Zatvrdilé hříšníky
slovem odměkčoval,
a nemocné katolíky
často navštěvoval,
pokrmem nebeským
a chlebem anjelským
sám zaopatřoval.

Die verhärteten Sünder
erweichte er mit seinem Wort,
und die kranken Katholiken
besuchte er oft,
mit himmlischer Nahrung
und mit dem Brote der Engel
(dem Sakrament)
versah er selbst sie.

Z řídka jídla užíval
ten Boží služebník,
sprosté šaty nosíval
Kristova učedník,
byl zrcadlo ctnosti,
svaté pobožnosti,
potom jak mučedník. (S. 22-23)

Selten genoß die Speisen
dieser Diener Gottes,
er trug einfache Kleider
als Schüler Christi,
er war ein Spiegel der Tugend,
der heiligen Frömmigkeit,
und zuletzt gar ein Märtyrer.

Dieser edle Mann gerät nun in die Hand der antihabsburgischen mährischen Adelsfronde. Bílovský ist ohne Zweifel ein guter tschechischer Patriot, aber als Katholik kann er nicht umhin, die adeligen "Frondeure" als "Rebellen" zu brandmarken. Und auch der heutige Leser, wenngleich er die politischen und gesellschaftlichen Triebkräfte dieser "Rebellion" versteht und würdigt, kann seine Entrüstung nicht verbergen, wenn

er über jene schrecklichen Marter liest, die Václav Bitovský und andere mährische Feudalherren dem unglücklichen Priester bereiteten, der in ihre Hände fiel. Die schreckliche, leidenschaftsdurchwühlte Atmosphäre des Dreißigjährigen Krieges wird hier in ihrer vollen Häßlichkeit sichtbar. In einer Reihe höchst dramatischer, naturalistisch-pathetischer Bilder werden die tobenden Adeligen geschildert, die ihren Gefangenen mit geradezu teuflischen Mitteln zu einem "Geständnis" bewegen wollen. Ctibor Žernovský, der Führer der "Untersuchungskommission" wendet sich – in Gesellschaft anderer "Herren" – mit folgenden Worten an den gefangenen Sarkander:

Jestliže se nepřiznáš,
otroku papežský,
co jest mučirna, poznáš
brzy, lotře kněžský,
když tě svleče z kůže,
uzdříš, co kat může,
pověz všechno hesky. (S. 87)

Wenn du nichts aussagen wirst,
du päpstlicher Sklave,
wirst du erkennen, was die Tortur sei,
und zwar bald, du priesterliches Luder,
erdulden wirst du, was der Henker kann,
wenn er dich aus deiner Haut zieht,
erzähle also alles schön.

Da aber Sarkander zu keiner "Aussage" zu bewegen ist, folgen eine Reihe der schrecklichsten Torturen, mit den düsteren Farben des barocken "Naturalismus" beschrieben. Erst kommt die "trockene" Tortur, das heißt, man zerrt und quetscht den Unglücklichen mit allerlei teuflischen Geräten, wie sie in den Folterkammern des 17. Jahrhunderts gebräuchlich waren. Dann kommt die Feuer-Tortur; aber trotz aller Qual öffnet sich Sarkanders Mund nur zum Gebet. Endlich läßt man den Sterbenden allein, der nach einem ergreifenden Gebet mit den Worten *Jesus, Maria, Anna* auf den Lippen seinen Geist aufgibt. Als einen Sieger und Helden verherrlicht ihn der Dichter, die Töne des Naturalismus nun mit denen des barocken Heroismus vertauschend:

Než dobře jsi bojoval,
ó Boží příteli!
nebe jsi vybojoval,
pekla nepříteli!
ohněm, jak rekové,
silní soldátové,
ó vítěziteli!

Denn du hast gut gekämpft,
o Freund Gottes!
den Himmel hast du dir erkämpft,
du Feind der Hölle,
durch das Feuer, wie die Helden,
die kräftigen Soldaten,
o du Sieger!

Herkules dvoum nepřátelům
nemůž odolati,
tys tolika mučitelům
mohl odporovati,
a uměls jak pány,
tak tvrdé katany
slavně přemáhati.

Herkules konnte seinen zwei Feinden
nicht widerstehen,
du konntest so vielen
Quälern trotzen,
und du konntest alle Herren,
diese harten Henker
glorreich überwinden.

Když tobě ohněm hrozili,
ano i pálili,
usta tvoje se modlily,
oči v nebi byly,
tvá všechna jednání,
mlčení, vzdychání
ku Kristu cílily.

Wie sie dich mit dem Feuer bedrohten,
ja sogar dich verbrannten,
beteten deine Lippen,
waren deine Augen zum Himmel gerichtet,
dein ganzes Gespräch,
dein Schweigen, dein Seufzen,
zielte nur auf Christus.

Čím více oni mluvili,
tím jsi více mlčel,
slova tvoje nezmejlili,
ať na tebe vrčel
kat, biřic, mučitel,
tys jak vítězitel,
jenom k Bohu křičel. (S. 167–168)

Je mehr sie redeten,
du schwiegst um so mehr,
deine Worte trügten nicht,
obzwar alle auf dich stürmten:
der Henker, der Scherge, der Quäler,
doch du als Sieger

riefst nur zu Gott.

Diese Verknüpfung von Naturalismus und Heroismus, von Martyrium und Triumph ist echt barock. Wir finden sie auf den vielen Märtyrerbildern des mittel- und südost-europäischen Barocks. Denken wir bloß an Bílovskýs Zeitgenossen, den auch für Böhmen viel arbeitenden schlesischen Maler Michael Leopold Willmann (1630–1706), dem Heiligenmartyrien ein immer wiederkehrendes Thema waren!⁵⁵

Typische Vertreter des slawischen Literaturbarocks unter den westslawischen Predigern sind auch der tschechische Pfarrer Ondřej František de Waldt (1683–1752) und sein Zeitgenosse, der slowakische Pauliner Alexander Mácsay. In Waldts tschechischen Predigten finden wir oft die beliebten barocken Wortspiele und Concetti, auch viele "Moderwörter" romanischer Herkunft, aber auch viel Volkstümliches, Anschauliches, einen farbigen, ausdrucksvollen Wortschatz. Selbst die Töne des "barocken Slawismus" fehlen nicht, wenn Waldt den Reichtum und die Kultiviertheit seines slawisch-tschechischen Heimatidioms verteidigt.⁵⁶ Tschechisch, aber mit deutlichen Slowakismen, schreibt auch der aus einer ungarischen kleinadeligen Familie stammende Mönch von Maria-Tal, Mácsay (Mačaj). In seiner Predigtsammlung *Panes primitiarum* von 1718 hadert er scharf mit den Menschen und mit ihren Sünden, schildert er mit großer Anschaulichkeit die Leiden Christi und nimmt sogar das von den Jansenisten gern gebrauchte Motiv der geringen Zahl der Seligen auf. Sehr richtig verwies der 1956 verstorbene große Prager Literaturhistoriker Albert Pražák darauf, daß Mácsay mit seinen Predigten ganz in der Nähe der barocken Kunst steht, die ja ebenfalls gern solche leidenschaftlich-pathetische Themen darstellte und mit ihrer Vergegenwärtigung der Passion Christi oder der Leiden Mariä andererseits die Phantasie der Zuschauer bis zu Visionen und Halluzinationen steigerte.⁵⁷ Dies ist die Haltung der ganzen west- und südslawischen Barockpredigt, die – wie wir sehen werden – auch auf den ostslawischen Kulturraum übergreift.

Künstlerisch am wertvollsten unter den Schöpfungen der slowakischen Barockpredigt ist jene Sammlung, die im Franziskanerkloster Hlohovec entdeckt wurde und die dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts angehört. Celestin Lepáček, der Entdecker der Predigtsammlung, hielt es für wahrscheinlich, daß ihr Verfasser der Franziskaner Ján Abrahámffy (1662–1728) war, von dem ein slowakisches (1693) und lateinisches (1695) Gebetbuch mit Gebeten bzw. Betrachtungen in Versform bekannt ist. Jedenfalls ist der Kodex von Hlohovec eine sehr interessante Sammlung, mit guten Beispielen slawischer emblematischer Barockpredigt. Jede einzelne Rede im Kodex ist ein echt barockes Gesamtkunstwerk, Evangelientext, Liturgie, Vers und rhetorische Prosa miteinander verknüpfend.⁵⁸

Die Pfingstpredigt hat z. B. als Ausgangspunkt das Emblem: Christus als Lilie. Mit einer Reihe sprachlich schöngeprägter barocker Concetti beginnt die Rede. Gottes Zorn – heißt es – überschwemmte alles mit der Sintflut. Auf der Flut schwimmt die Arche der Welt. Christus schwebt als Taube über den Wellen und bringt uns eine Lilie. Diese Lilie wird zur Fahne, die man auf das Fenster des göttlichen Herzens steckt und auf der mit goldenen Lettern die Inschrift steht: Gnade, Gnade, Gnade. Die Lilie verrät uns, daß die Sintflut zu Ende ging.

Der weitere Gang der Predigt erläutert und erweitert das Lilien-Emblem. Die Lilie übertrifft mit ihrem Wuchse alle anderen Blumen: So ist auch die Liebe Christi. Es gibt weiße, rote und goldene Lilien: Weiß ist die Farbe der Liebe, das Rot bedeutet das Opfer des Heilandes, das Gold den Glauben an die Seligkeit. Der Duft dieser Lilie vertreibt den Teufel. Ihre wunderbare Heilkraft ist ein Balsam für die Seele, die vor dem göttlichen Zorne bangt. Als Zeichen unseres Dankes sollen wir daher diese Lilie in unser Herz pflanzen, damit auch Gott uns einst in sein himmlisches Paradies pflanze.

Man möchte glauben, diese barocke Predigtweise mit ihren Emblemen, Concetti, thau-
maturgischen und novellistischen Einlagen wäre nun eine Angelegenheit der katho-
lischen Süd- und Westslawen gewesen. Indessen bürgerte sich dieser Predigtstil – und
damit die ganze Barock-Gotik – durch polnische Vermittlung auch in der Ukraine und
dann um 1700 auch in Großrußland ein.

Über die ostslawische Barockpredigt wollen wir erst ein Zitat von Murko anführen:
"Speziell die Predigt brachte reichhaltigen neuen Inhalt in das geistige Leben, die
Moralisationen und Symbolisationen wurden durch die Exempla aufgewogen und
selbst sie waren im Stande, ebenso das Interesse zu erregen wie im katholischen
Abendlande. Die innere Verwandtschaft zwischen der Orthodoxie und dem Katholizis-
mus darf auch nicht außer Acht gelassen werden, und speziell der polnische – auch der
Katholizismus hat überall nationale Eigentümlichkeiten angenommen – stand ihr noch
näher." (*Archiv für slav. Philologie*, Bd. 15, S. 293-294.)

Exempla, Moralisationen, Symbolisationen – all das weist auf die barocke Stilsphäre,
wenn auch Murko 1893, beim Abfassen des zitierten Aufsatzes, noch den Termin
"barock" nicht verwendet und von "scholastischer Predigt" spricht. Aber auch dieser
Begriff ist richtig, da er auf das Mittelalter, auf die Scholastik als geistige Wurzel des
barocken Predigtstils hinweist. Ebenso richtig charakterisiert der sowjetukrainische Ge-
lehrte O. I. Bileckij den ukrainischen Predigtstil des 17. Jahrhunderts, wenn er von
der gehäuften Wortornamentik, von den gesuchten Vergleichen, ausgeklügelten Alle-
gorien dieser Predigten spricht, von ihrer Mischung christlicher Symbolik und antiker
Mythologie.⁵⁹ Leider verwendet Bileckij den Begriff "barock" nicht, obzwar alles, was
er analysiert, durchaus als "barock" anzusehen und zu beurteilen ist.

Der erste namhafte Vertreter ostslawischer Barock-Rhetorik ist der ukrainische ortho-
doxe Mönch Ivan Vyšenskyj (ungefähr 1550–1620). Aus der damals polnischen West-
ukraine stammend, trat er um 1570 in ein Athos-Kloster ein, kehrte 1604 auf Ruf
seiner Freunde nach Galizien zurück und lebte vorübergehend in Lemberg sowie in
verschiedenen Provinzklöstern. Enttäuscht von seiner Umwelt reiste er bald wieder
auf den Athos und beschloß dort sein Leben.⁶⁰

Dieser scheinbar weltfremde, nur um das eigene Seelenheil besorgte Mönch und Asket
war dabei gleichzeitig einer der leidenschaftlichsten Schriftsteller seiner Zeit. In einer
Reihe von Episteln und Traktaten kämpfte er gegen die Union der Orthodoxie mit
Rom, gegen die Jesuiten, gegen den polnischen König, gegen die Sünden sowohl des
polnisch-katholischen als auch des ukrainisch-orthodoxen Adels und der hohen Geist-
lichkeit. Der "weltlichen Wissenschaft" steht er mit schärfster Ablehnung gegenüber.
Rhetorik und Dialektik ist für ihn etwas Heidnisches und Verlogenes. Auch Platon
und Aristoteles schont er nicht, ebensowenig die in den Schulen aufgeführten "Komö-
dien" oder die Volksbräuche.

Indessen ist unser Athos-Mönch selbst ein "Rhetoriker" und "Dialektiker", ein echter
Vertreter frühbarocker Prosa. Mit Recht sieht Čyževskij in seinen Schriften "the first
signs of the Baroque style". Die Anregungen hat er vielleicht aus der ihm wohl-
bekannten zeitgenössischen polnischen und neulateinischen Literatur erhalten.⁶¹ Rhetorik

rische Fragen und Ausrufe, parallelistisch-anaphorische syntaktische Konstruktionen, Wortwiederholungen und Klangspiele, dialogisch aufgebaute Stellen – all das sind schon Kennzeichen des Barocks. Allerdings muß gesagt werden, daß Vyšeňskij mit seinen übertrieben asketischen und weltfeindlichen Ansichten noch die "manieristische", vom "Bewußtwerden einer aus den Fugen geratenen Welt, einer epochalen Krise"⁶² (Gustav René Hocke), von unausgeglichenen inneren Spannungen erfüllte Frühphase der barocken Entwicklung vertritt.

Mit der Gründung der orthodoxen Hochschule zu Kiev (1644) beginnt die eigentliche Blütezeit des ostslawischen Barocks, vorerst auf ukrainischem und weißrussischem Boden. Barocke Schuldramen werden mit großem Pomp aufgeführt, in Kiev besonders zwischen 1673 und 1793. Mehr als zwanzig Texte in ukrainisch-kirchenslawischer Sprache blieben erhalten, Stücke aus der Bibel, aus dem Leben der Heiligen, aus der Welt der Geschichte und der Allegorie. Schon ein Drama von 1673 behandelt ein im ganzen europäischen Barock hochbeliebtes Thema: die Legende des heiligen Alexius.⁶³

In diesem Raume erlebt nun die ostslawische Barockpredigt einen großen Aufschwung. Der bedeutendste Prediger, der 1688 gestorbene Ioannykyj Galjatovský, war eine Zeitlang selbst Rektor der Kiever Akademie, dann Archimandrit eines orthodoxen Klosters zu Černigov. Seine Predigtsammlung *Ključ razumenija* erlebte drei Auflagen: 1659–60 zu Kiev, 1663 und 1665 zu Lemberg. Auch eine theoretische Einleitung zu seinen Predigten schrieb Galjatovský, im Geiste der barocken Rhetorik. Sein Programm ist, die Neugierde seiner Hörer zu wecken (*zacikavljувaty sluchačiv*). Dieses Programm verwirklicht er reichlich in seinen Predigten, wo er den Erzengel Michael z. B. als den "Hetmann des himmlischen Heeres" feiert, den Apostel Johannes als "himmlischen Sekretär" bezeichnet. Das sind Vorstellungen, die auch den katholischen west- und südslawischen Barockpredigern geläufig waren. Denselben Stil vertritt der beliebte Lazar Baranovyč (1620–1693), der nicht nur als ukrainischer, sondern auch als polnischer Schriftsteller tätig war, damit also einen persönlichen Zusammenhang zwischen der west- und ostslawischen Barockliteratur schafft. Echt barock sind schon die Titel seiner ukrainisch-kirchenslawischen Predigtsammlungen: "Geistliches Schwert" (*Meč duchovnyj*, 1666), "Fanfaren der Predigerworte" (*Truby sloves propovėdnych*, 1674). Ein hochbarocker Kanzelredner reinsten Wassers ist auch der stark volksverbundene Antonij Radyvylovskýj († 1688) mit seinem "Garten der Gottesmutter Maria" (*Ogorodok Marii Bogorodicy*, 1676) und seinem "Kranz Christi" (*Vėnec Christov*, 1688).⁶⁴

Diese Barockpredigt bürgert nun im nordöstlichen Rußland der von der orthodoxen Kirche als Heiliger (Dimitrij Rostovskij) verehrte Erzbischof von Groß-Rostov, Dmytro Tuptalo (1651–1709), ein. Der ukrainische Mönch, der eine polnisch-katholische Bildung besaß, aber trotzdem ein überzeugter Anhänger der Orthodoxie blieb, brachte aus der polnisch-ukrainischen Barockwelt viel Neues nach dem russischen Norden. Nicht nur, daß er in Rostov und in Moskau mit großem Erfolg seine barocken Predigten hielt, nicht nur, daß er in seine kirchenslawischen Briefe gern polnische und lateinische Sätze einflocht; er gründete in Rostov auch eine Schule, wo barocke Mysterien und Theaterstücke von den Schülern aufgeführt wurden. Außerdem verpflanzte er durch seine vielgelesene *Žitija svjatyč* die barocken Legenden der polnisch-katholischen "vitae sanctorum" in die ostslawische Welt.⁶⁵ Mit ihm gelangen wir schon in jene Sphären des slawischen Barocks, wo nicht nur die literarische Tätigkeit, sondern die ganze Persönlichkeit für die kulturelle Entwicklung charakteristisch ist. Es gibt in der slawischen Welt eine lange Reihe solcher Persönlichkeiten, die in ihrem ganzen Habitus das Wesen des "barocken Menschen" sozusagen repräsentieren, aber auch die starke Verbindung mit der mittelalterlichen Überlieferung.

In diesen literar- und kulturhistorischen Zusammenhang gehört der größte weißrussische Barockdichter, Simeon Polockij (1629–1680). Seinen Studiengang vollendet er – wie so viele bedeutende Barockpersönlichkeiten des ostslawischen Raumes – an der Hochschule zu Kiev, hier kommt er mit der neulateinischen, ukrainischen und polnischen Barockliteratur in Berührung. Ähnlich Dmytro Tuptalo siedelt auch er ins großrussische Gebiet über und wirkt in Moskau als Erzieher der Zarenkinder und als Mitbegründer der berühmten slawisch-griechisch-lateinischen Akademie. Seine Gedichte, die er 1678/79 in zwei Manuskripten sammelte – *Vertograd mnogocvetnyj* (Vielfarbiger Blumengarten) und *Rifmologion* (Rhythmologium) – sind eigentlich „gereimte Predigten“, ganz in der Art der barocken „geistlichen Rhetorik“ aufgebaut.⁶⁶

Gleich seinen west- und südslawischen sowie ukrainischen Vorbildern und Zeitgenossen liebt er geistvoll zugespitzte oder novellistisch ausgestaltete Anekdoten, die dann freilich eine ethische oder religiöse Sinngebung erhalten. Hübsch auch als ästhetische Schöpfung ist die *Dělati* (*Arbeiten*) betitelte „Anekdote“ über den spanischen König Alphons:

Alfons kral' aragonskij někim obličisja,
jako svoima v dělē rukama trudisja.
Dade otvėt kral' mudryj: „Jegda Bogom krali
i jestestvom ne k dělu rucě vosprijali?“
Nauci sim otvėtom: carem ne sram byti,
rukama dělo čestno svoima robiti. (S. 18)

Alphons, König von Aragon, wurde von jemandem überrascht,
als er mit eigenen Händen eine Arbeit verrichtete.
Der weise König gab die Antwort: „Hat vielleicht der König von Gott
und von der Natur die Hände nicht zur Arbeit erhalten?“
Lerne aus dieser Antwort: dem Zaren ist es keine Schande,
mit eigenen Händen eine ehrliche Arbeit zu verrichten.

Sympatisch ist in dieser ganzen „predigthaftern Anekdote“ die ernste Auffassung Polockijs, die das Ethos der Arbeit auch höchsten Kreisen gegenüber verkündet. Hierin zeigt sich die auch anderswo zu beobachtende Tatsache, daß die barocke Predigt oft Elemente der Gesellschaftskritik in sich aufnehmen konnte. Eben darum konnte sie so volkstümlich werden.

Ganz nach der Art barocker Predigt-Exempla⁶⁷ aufgebaut ist das Gedicht *Slavoljubie* (Die Ruhmsucht), obwohl es aus bloß sechsunddreißig Versen besteht. Simeon Polockij erzählt die anekdotische Geschichte des Karthagerfürsten Hanno (*Gannon*), der den Ehrgeiz hatte, ein Gott genannt zu werden. Er ließ also Vögel einfangen und lehrte sie den Spruch: „Fürst Hanno ist ein Gott“ (*knjaz' Gannon bog jest'*). Er glaubte, die Vögel würden – nunmehr freigelassen – überall diesen Spruch verkünden, doch es kam anders, die freigewordenen Vögel kehrten „zu ihrer natürlichen Stimme“ (*na glas jestestvennyj*) zurück, Hanno aber wurde zum Spott seiner Mitmenschen. So tun viele auch heute – fügt Simeon die ethisch-religiöse Deutung hinzu. Sie verschaffen sich durch Geschenke oder Gastmähler Anhänger, die sie auch loben, solange die Speise und der Trank reicht. Verlassen sie aber ihren Gastgeber, so beschimpfen sie ihn um so mehr. Suchen wir also nicht in solch vergänglichem Lob unsere Ehre, sondern in Gott und in der ewigen Seligkeit! Mit einer fast epigrammatischen Wendung schließt das Gedicht:

Božija slavy nužda nam iskati,
on že izvolit v nebě nam vozdati
veliju slavu i čest' bezkonečnu
v světlosti svjatyh i radost' prevěčnu. (S. 22/23)

Es tut uns Not, die Ehre Gottes zu suchen,
damit er geneigt sei, uns im Himmel zu geben
große Ehre und unendlichen Ruhm
im Glanz der Heiligen und auch die ewige Freude.

Nun, dieser Ausklang ist echt barock; denken wir nur an die schwungvollen Himmelsvisionen in der europäischen Barockmalerei, an die Himmelsidylle der ganzen slawischen und nichtslawischen religiösen Barockliteratur! Bezeichnend ist, daß neben dem Ästhetischen auch das Motiv der Ehre in den erhofften Himmelsfreuden eine so große Rolle spielt!

Als ein äußerst typisches Beispiel sei noch das Gedicht *Meč' istinny* (Das wahre Schwert) erwähnt: wiederum eine antike, aber religiös gedeutete Geschichte. Damokles – heißt es – lobte den Reichtum und den Ruhm des Tyrannen Dionys von Syrakus. Der Herrscher ließ den "Schmeichler" (*laskatel'*) in seinen Palast einladen, in herrliche Kleider hüllen, ihn auf den Thron setzen und reich bewirten. Damokles fühlte sich glücklich; um so größer war aber sein Entsetzen, als der Herrscher ein an einem Haar hängendes Schwert über sein Haupt herunterließ. Er fing an zu jammern und sagte, daß er lieber als einfacher Mann in seinem Heim leben will, als hier im Glanz, aber ständig bedroht. So hängt auch über unserem Haupt die ständige Drohung des Todes, es ist daher unsere Aufgabe, nicht mit Völlerei unsere Tage zu verbringen, sondern Buße zu tun, auf daß wir von Gott die ewige Seligkeit erhalten.

Dieser religiöse und moralische, ganz mittelalterlich anmutende Ausklang wird von Simeon – und das ist eben wesentlich barock! – von stark ästhetisierenden Farbtönen untermalt. Lesen wir nun die Beschreibung des prachtvollen Mahls, die – aus dem Zusammenhang gerissen – eine Schilderung höfischen oder hochadeligen Lebens sein könnte:

Sluzi abie slovo carsko sotvoriša,
laskatelja na zlatnyi prestol vozsadiša:
Bagrjanicu carskuju vskorě prinesoša,
v zlatozarnuju rizu jeho oblekoša,
věnec zlatyj na glavu jeho vozložiša,
skipetr neocěnnij vsečestno vručiša.
Priidoša krasnii junošī služiti,
povelěnija slovo dělom sotvoriti;
predstaviša trapezu, zlatom ukrašennu,
brašny i pitijami divně ispolnennu;
različnyj musikii rod tu prestojaše,
sladkimi glasy umy s serdcem veseljaše. (S. 23-24)

Die Diener, damit sie das königliche Wort erfüllen,
setzten den Schmeichler auf einen güldenen Thron:
Gleich brachte man den Königspurpur,
man kleidete ihn in ein goldglänzendes Gewand,
setzte einen Goldkranz auf sein Haupt
und überhändigt ihm allerehrbietigst einen wertvollen Zepter.

Schöne Jünglinge kamen, um zu dienen,
um das Wort des Befehls in die Tat umzusetzen;
sie stellten einen Tisch auf, mit Gold geschmückt,
voll mit wunderbaren Speisen und Getränken;
verschiedene Arten von Musik erklangen da,
mit süßen Tönen erfreuten sie Vernunft und Herz.

Es ist nicht zu verwundern, daß ein Mann, der höfischen Glanz mit so viel Einfühlung schildert, auch als "höfischer Dichter" hervortrat. Im "Rhytmologium" befinden sich u.a. die *Stisi kraesoglasnii* (Reimgedichte), geschrieben zur Gelegenheit des Einzugs des Zaren Aleksej Michajlovič in die Geburtsstadt des Dichters, Polock, am 19. Januar 1660. In "theatralischer" Form – das ist wieder echt barock – wird das Gedicht vorgelesen: Zwölf Jünglinge, die wir uns in entsprechendem dekorativen Ornat vorzustellen haben, huldigen der Herrscherfamilie. Immer kehrt der Grundgedanke wieder: Der Zar ist die Sonne, die Zarin Maria der Mond Rußlands. Uralt-mythische "Himmels-symbolik" wird hier in barock-höfische Allegorie umgedeutet. (S. 97-102)

Den barocken Typus der *pictura-poësis* vertritt das Gedicht *Privětstvo* (Begrüßung), d. h. Begrüßung des Zaren in seinem Sommerpalais zu Kolomenskoe. (S. 103-107) Die Begrüßung – aus der freilich die religiösen Motive nicht fehlen – wird zu einer huldigenden Beschreibung des Palastes, vor allem seiner allegorischen und emblematischen Wandmalereien: der Tierkreis, die vier Jahreszeiten, sinnbildliche Tiere und Blumen usw. (Noch im russischen Barock des 18. Jahrhunderts, in der Triumphpforte Uchtomskijs spielt – wie wir sehn werden – solche "allegorische Emblemik" eine große Rolle!) Simeon nennt das Palais "das achte Weltwunder", was ihm natürlich Gelegenheit gibt, die "sieben Weltwunder" der Antike aufzuzählen. Überhaupt versäumt er keine Gelegenheit, mit seinem Wissen zu prahlen: Der "barocke Enzyklopädismus" gehört eben zu seinem Charakter.

Dazu gehört aber auch seine Vorliebe für die *carmina curiosa*, für Echo-Gedichte, für Gedichte in mehreren Sprachen (z. B. russisch-polnisch-lateinisch), für die graphisch-dekorative Ausschmückung seiner Manuskripte, für Gedichte in der Form eines Kreuzes, eines Sternes, eines Herzens. Jedenfalls ist sein ganzes Lebenswerk – sowohl der Form als auch dem Gehalt nach – eine typische ostslawische Variante der barocken Poesie.⁶⁸

Kehren wir aber nochmals zu den Westslawen zurück, zu einer solch bedeutenden Persönlichkeit, wie der 1581 geborene tschechische Jesuit Albert Chanovský, ein volkstümlicher Wandermissionar der böhmisch-mährisch-slowakischen Gebiete. Die Welt, die ihn in seinen Jugendjahren zu Ausgang des 16. Jahrhunderts umgibt, ist noch ganz mittelalterlich. Einen großen Eindruck macht auf ihn der "Prophet" Martin Strakonický, Pfarrer von Strašine. Dieser "Prophet" führt ein richtiges Einsiedlerleben, ißt täglich nur einmal, sein Lager ist ein Holzbrett, sein Kissen ein Stein. Oft fastet er und man berichtet über seine "Kämpfe mit den Teufeln", seine Sehrgabe. Ein ähnliches Ideal schwebt auch Chanovský vor. Während des Dreißigjährigen Krieges lebte er als Einsiedler, doch auch als Ordensgeistlicher erscheint er in der Gestalt eines richtigen gotisch-barocken *pater exstaticus*. Gern wandelt er nachts auf Friedhöfen (das "Makabre"!), in Gebet und Betrachtung versunken, betet unter heftigen Seufzern und verzückten Rufen, zelebriert die Messe mit größter Würde und Andacht. Dabei sorgt er für die Ausschmückung der Kirchen und besonders für die feierliche Gestaltung der großen Feste. Er läßt Weihnachtskrippen aufstellen, veranstaltete Passions- und Fronleichnams-Spiele. Sein Biograph Joannes Tanner berichtet:

Festum Corporis Christi magna obibat ceremonia, publicosque faciebat apparatus ac spectacula, quin et declamationes habebat ad populum lingua vernacula, quos pueri Angelorum habitu ornati magna plebis admiratione et voluptate peragebant.⁶⁹

Dies ist wirklich echt barock: einerseits die weiterlebenden Formen mittelalterlichen Einsiedler- und Asketentums, andererseits die glänzenden *apparatus ac spectacula*, das barocke *theatrum mundi*. Wiederum etwas, was die ganze slawische Welt umfaßt, von der slowenischen Krain bis zu Russisch-Sibirien. Das Passionsspiel von Bischoflack (Škofja Loka) von 1721 ist eines der bedeutendsten slowenischen Barockschöpfungen. In ganz Slowenien gibt es während der Barockzeit theatralische Prozessionen und Passionsspiele.⁷⁰ In denselben Jahrzehnten führen aber auch die Zöglinge russisch-orthodoxer Priesterseminare barocke Schuldramen auf. Filofej Leščinskij, zu Beginn des 18. Jahrhunderts Erzbischof von Tobolsk, läßt sogar die Kathedralglocken ertönen, um dem Volk den Spielbeginn anzukündigen!⁷¹

Zu den menschlich reizvollsten Persönlichkeiten der slawischen Barock-Gotik gehört der tschechische Wandermissionar und geistliche Dichter Bedřich Bridel (auch Fridrich Bridelius genannt, 1619-1680). In Vysoké Mýto als Sohn bürgerlicher Eltern geboren, tritt er schon 1637 in den Jesuitenorden. Er muß also seine große Begabung im Dienste der "katholischen Generalaktion" einsetzen. Indessen gehört er – gleich einem Valerian Magni und anderen einsichtsvollen Priestern – zu jenen, die diese "Generalaktion" nicht mit der Anwendung von Gewaltmitteln, sondern durch Überzeugung, durch beispielhaften Lebenswandel und nicht zuletzt durch Verwertung ästhetischer und humanistischer Motive durchzuführen versuchen.⁷²

Vier Jahre lang ist Bridel der Präses der Prager Universitätsdruckerei (1656-1660). In diesen Jahren erscheinen auch seine eigenen metaphysisch-religiösen Dichtungen in tschechischer Sprache. Dann folgen fünfzehn Jahre Missionstätigkeit auf dem Lande, in den Bezirken von Boleslav, Kouřim, Hradec und Čáslav. Nun kommen die mittelalterlichen, ja man möchte sagen, urchristlichen Züge in Bridels Persönlichkeit zum Vorschein. In apostolischer Armut und Einfachheit zieht er seine Wege. Auch zu den Ärmsten ist er demütig und mild, sorgt nicht um das eigene Wohlbehagen, betet zusammen mit den Andächtigen, verteilt kleine Geschenke, meist fromme, selbstgebundene Bücher oder eigenhändig gemalte Bildchen.

In einem Dorfe angelangt, sucht er das Haus jenes Landwirtes auf, der das Ansehen der anderen Bauern genießt. Hierhin läßt er nun die Erwachsenen und Kinder rufen und schreitet zusammen mit ihnen in die Kirche. Dort hält er Katechese und betet mit seinen Hörern den Rosenkranz. Nach jedem Zehntel singen sie geistliche Lieder, zum Schluß aber verteilt Bridel seine Geschenke: den Erwachsenen Bücher und Bilder, den Kindern Äpfel und Nüsse. Sollte die Kirche in verwahrlostem Zustande sein oder gar in Trümmern liegen, so sorgt er für die Wiederherstellung des Gotteshauses. In entlegenen Gebirgsdörfern, wo es keine Kirche gibt, dienen Scheunen oder Hütten als Versammlungsort. Hier lehrt er den Kindern das Vaterunser, den Englischen Gruß, das Credo, die Zehn Gebote, dann hält er mit den Erwachsenen Katechese, trägt ihnen seine eigenen Kirchenlieder vor, muntert sie zum frommen Lebenswandel auf. Wenn jemand von ihnen lesen kann, läßt er auch ein Buch bei ihm, damit dieser auch weiterhin den Dorfbewohnern religiöse Unterweisung erteilen kann. Letztén Endes wurde dadurch auch die Liebe zum Buchstaben, zur Dichtung und zur Musik gefördert, das Bildungsniveau des tschechischen Landvolkes gehoben.

Auch die Hirten besuchte Bridel auf ihren Weiden, er betete und sang mit ihnen. Er stieß sogar ins Innere der Wälder Böhmens vor: Hier begegnete er auch Protestanten und Predigern, trat aber sanft und liebevoll ihnen gegenüber auf und suchte sie auf diese Weise dem Katholizismus zu gewinnen, was ihm wiederholt gelang. In den Städ-

ten pflegte er die Kranken, tröstete die Gefangenen, unterstützte die Notleidenden. Den Armensündern suchte er Gnade zu verschaffen, wenn das aber unmöglich war, bereitete er sie zum Sterben vor. Nach der Hinrichtung las er ein Requiem und fastete den ganzen Tag. Wenn er unterwegs einem Galgen begegnete, fiel er nieder, betete den Rosenkranz oder die Psalmen für die Gerichteten.

Er fastet viel und streng; zum Abendessen dient ihm meist ein Stück Trockenbrot. Kommt er spätabends in einem Dorfe an, ißt er überhaupt nichts, sondern sucht sich in einer Scheune oder manchmal sogar in einem Hundehaus Nachtquartier. Als er einmal aus Kuttenberg (Kutná Hora) eine Wallfahrt zu Ehren des tschechischen Nationalheiligen Wenzel nach Prag führte, wollte ihn der Probst von Böhmisches-Brod (Český Brod) zum Abendtisch einladen. Bridel aber verschwand plötzlich aus dem Haus, um nicht Folge leisten zu müssen.

Neue Kleider nahm er nur dann, wenn die alten schon ganz zerfetzt waren. Seine Schuhe waren meist löcherig, nur notdürftig besserte er selbst sie aus, mit einem Stück Leder. Ein Verehrer schenkte ihm einmal einen neuen Hut. Gerade dann ging Bridel nach Brünn (Brno) und stieg hier im Haus der Jesuiten novizen ab. Den neuen Hut ließ er absichtlich dort, stahl aber dafür den schlechtesten aus der Garderobe der Novizen! Unterwegs sang er geistliche Lieder, betete sein Brevier knieend, war seinen Priestergegnern in allem behilflich. Seinen Geist, seinen gesunden Humor schätzten Adelige und Priester: Bridels Herz war aber bei seinen Armen. Für sie und für die Kranken opferte er 1680 sein Leben, bei der großen Epidemie zu Kuttenberg (Kutná Hora).⁷³

Dieser sympathische Mann, dessen ganzer Lebenswandel den Begriff des "barocken Menschen" sozusagen in Reinkultur darstellt, ist auch als tschechischer Dichter von Bedeutung. Schon postum, im tschechischen *Catechismus* der Jesuiten von Kuttenberg erschienen 1684 seine Verslegenden oder, wie sie damals genannt wurden, "Beispiele" (*příklady*).

Für das Wesen der slawischen Barock-Gotik sind Bridels "Beispiele" äußerst charakteristisch, da in ihnen die Legenden- und Exempel-Gattung des Spätmittelalters in wirklich augenscheinlicher Weise fortlebt. Wir sehen das etwa im "Beispiel vom Englischen Gruß" oder im "Beispiel vom Rosenkranz".⁷⁴ Das erste behandelt die Legende vom einfältigen Mönch, der im Kloster nichts anderes als das Ave Maria erlernen konnte. Zeitlebens betete er aber es mit größter Andacht. Zum Lohn seiner Frömmigkeit tat die Gottesmutter bei seinem Grabe ein Wunder: Aus dem Herzen des Einfältigen wuchs ein Baum. Auf den Blättern aber waren die Worte "Ave Maria" zu lesen.

Ebenfalls aus dem Mittelalter stammt das "Beispiel vom Rosenkranz". Es ist dies die fast schon balladenhaft aufgebaute Geschichte eines Mönches, der noch in der Zeit, da er als Weltlicher lebte, Kränze zu Ehren der Jungfrau Maria flocht. Als Mönch setzt er seine Tätigkeit mit dem Flechten des "geistlichen Kranzes", mit dem eifrigen Rosenkranz-Gebet fort. Einmal muß er eine Wanderung tun. Als ihm unterwegs einfällt, daß er an jenem Tag noch keinen Rosenkranz betete, zieht er sich in einen Wald zurück, um das Versäumte nachzuholen. Während des Gebetes wollen ihn Räuber angreifen. Plötzlich sehen die Angreifer, daß vor dem Betenden eine wunderschöne Frau steht und ihn bekränzt. Erschüttert vom Gesehenen, lassen sie von ihrer verbrecherischen Absicht ab und fragen den überraschten Mönch, wer die schöne Dame gewesen sei? Dieser ist selbst überrascht und gesteht, nichts gesehen zu haben. Da merken alle, es sei ein Wunder geschehen. Beschämt und zerknirscht beichten die Räuber ihre Sünden dem Mönch und sagen ihrem Räuberhandwerk auf ewig ein Lebewohl.

Das kurze, bloß achtundsiebzig Verse umfassende epische Gedicht zeugt von der poetischen Ader und vom Kompositionstalent Bridels. Das mittelalterliche Legendenthema

wird hier wirklich wie eine Ballade aufgebaut, gestaltet und vorgetragen. Schon diese scheinbar so anspruchslose Schöpfung läßt im tschechischen Pater eine der stärksten dichterischen Begabungen des slawischen Barocks erkennen.

Unsere Anerkennung muß sich noch steigern, wenn wir die "metaphysische Lyrik" Bridels lesen, vor allem seine "Betrachtung des heiligen Ignatius" (*Rozjímání svatého Ignacia*). Mit genialer Einfühlung versetzt sich hier unser Dichter in die seelische Haltung seines Ordensgründers Ignatius von Loyola, der über das Motiv "Quam sordet mihi terra, dum coelum aspicio" meditiert. Das dichterische Produkt dieser Einfühlung ist ein Gedicht, das ohne Zweifel zu den eindrucksvollsten slawischen Barockschöpfungen gehört.⁷⁵

Aus der Welt der katholischen Gegenreformation, ihrer Asketik und Mystik stammt die Grundidee: der Gegensatz der eiteln, vergänglichen Welt und der strahlenden, heiteren Ewigkeit. Wenn man aber das schöne Gedicht liest, spürt man, wie deutlich auch das *kosmische Gefühl* des Barocks mitschwingt, jener Sinn für die Unendlichkeit, die auch die großen Philosophen und Maler des abendländischen Barocks beseelte. Die Sehnsucht nach dem Himmelreich wird unmerklich zu einem Gefühl, das in kosmische Weiten vorstößt. Das eigenartig Drängende, Wuchernde, fast schon Expressionistische des Gedichts könnte man aber mit Fug als etwas typisch Slawisches bezeichnen.

In der Stille, fern vom Getöse der Welt, gibt sich Ignatius seinen mystisch-metaphysischen Betrachtungen hin:

Hluku jsem se byl ustranil,
v soukromí v nočním času,
v tom mně mé Bůh srdce ranil,
když rozjímám věčnou krásu.

Sion, Sion, on mě z hůry
po sobě táhne, město
tam, kde jsou anjelské kůry,
ušlechtilé Boží místo.

Věže, brány, města Říma
převysoká stavení,
nejsou k nebi cesta přímá
i k mého Boha vidění.

Zde na světě tato města
jsou jakés obmezení,
jsou bezcestná, temná, pustá,
žalář, žalostné vězení.

Ó, kdy, ó kdy svazky strhnu,
nimž jsou oudy svázány!
Ó, kdy pouta z těla svrhnu!
Jaká budou radování!

Vom Lärm entfernte ich mich
in die Einsamkeit, zur Nachtzeit,
da verwundete mein Gott mein Herz,
indem ich die ewige Schönheit betrachte.

Zion, Zion, sie zieht mich empor,
von der Höhe, die Stadt,
wo die englischen Chöre sind
und der edle Ort Gottes.

Die Türme und Tore der Stadt Rom
und ihre überhohen Bauten
sind kein gerader Weg zum Himmel
und zur Schau meines Gottes.

Hier auf der Erde sind jene Stätten
wie begrenzt,
sie sind weglos, dunkel und verlassen,
ein Kerker, ein schmerzliches Gefängnis.

O wann, o wann zerreißen die Bande,
mit denen die Glieder gebunden sind!
O wann fallen die Fesseln vom Leibe!
Wie groß wird dann die Freude sein!

Jeder Vers, ja fast jedes Wort ist da für die barocke Aussage wichtig: das Sich-Zurückziehen in die Einsamkeit, die Verwundung der Seele durch Gott, die Betrachtung der "ewigen Schönheit", das Zion-Motiv mit den Engelchören, das als packender Kontrast gebotene Bild der Stadt Rom mit ihrer großen Architektur, der Hinweis auf die "Begrenztheit" dieser Welt (wie fühlbar ist hier der barocke Drang ins Unendliche!),

das "Gefesseltsein" im Leibe, die mystische Todessehnsucht. Immer leidenschaftlicher und in immer neuen Variationen erklingen diese Töne:

Když se na to nebe dívám,
tíží ztrápený těla,
ohněn vroucí, plamen mívám,
duše by se loučit chtěla.

Po mém nebi zlatým, milým,
chtě plamen udusiti,
po mém nebi toužím, kvílím,
nelze plamen uhasiti.

Duše má žádá velice
jít k božimu oltáři,
ta žádost roste vždycky víc,
rozžata nebeskou září.

Wenn ich diesen Himmel betrachte,
beschwert mich das Leiden des Leibes,
das Feuer brennt, ich fühle die Flammen,
die Seele möchte sich lostrennen.

Nach meinem goldenen, lieben Himmel
will die Flamme emporflattern,
nach meinem Himmel sehne und weine ich,
es ist unmöglich, die Flamme auszulöschen.

Meine Seele wünscht sehr
zu Gottes Altar zu schreiten,
diese Sehnsucht wächst immer mehr,
erhitzt von der himmlischen Glut.

Die Schwere des Leibes und das Emporbrechen der himmelstürmenden Seele, das Motiv des Leuchtens, des Brennens, des Glanzes und des Lichtes, die schon fast pantheistische Auffassung des Sternenhimmels als "Gottes Altar" – wie barock ist das alles! Die Steigerung kennt fast keine Grenzen. Das durchaus christlich-katholisch konzipierte Gedicht geht immer mehr in einem kosmischen Lichtmeer auf:

Než nebeští planetové
i hvězd jakýs milý skok,
měsíci i kometové
jest světla velký potok.

Jsou toho světla velkého
jako náké jiskřičky,
moře toho nestálého
božství jakés krůpějčky.

Denn die himmlischen Planeten
und der liebliche Tanz der Gestirne,
die Monde und die Kometen
sind ein großer Bach des Lichtes.

Sie sind von diesem großen Lichte
wie irgendwelche Fünklein,
aus dem unbeständigen Meere
der Gottheit einige Tröpflein

"Das unbeständige Meer der Gottheit" – ein für einen katholischen Ordensgeistlichen außerordentlich kühnes Bild! Um so typischer aber für einen barocken Mystiker und Metaphysiker! Ja, wir stehen hier an der Grenze, wo barocker "Spiritualismus" in barocken "Kosmismus" übergeht, in eine Sphäre, die von Bruno, Vanini, Campanella im Grunde nicht mehr weit entfernt ist. Wie schon wiederholt in unseren Ausführungen, müssen wir uns wieder auf die analoge Entwicklung der barocken Malerei berufen, die – durchaus echt und aufrichtig religiös gesinnt – die christlichen Kirchen mit pathetischen Visionen der All-Einheit durch ihre großen Fresken bevölkert. Man denke bloß an die barocken Kirchen Prags, etwa an Sankt Nikolaus an der Kleinseite oder an den spätbarocken Freskenzyklus des polnischen Malers Józef Majer in der Kathedrale zu Lublin.

Dieser ins Kosmische und Metaphysische übergehende Ton des barocken Spiritualismus und der barocken Mystik erklingt auch im anderen großen Gedicht Brídels *Co Bůh? Člověk?* (Was ist Gott, was der Mensch?) Der Grundgedanke dieser Schöpfung ist die große Antithese göttlichen und menschlichen Seins, die auch von anderen slawi-

schen Dichtern, von Gundulić bis zum spätbarocken Russen Děržavin gestaltet wurde. Bridel gehört auch hier mit Recht in die Reihe der Großen. Wie die "metaphysische Lyrik" des englischen Barocks heute als gemeinsamer Schatz der ganzen Weltliteratur betrachtet wird, so gehört auch den Dichtungen des tschechischen Jesuiten ein Ehrenplatz in der slawischen Literaturgeschichte. Schon rein sprachlich gesehen handelt es sich hier um bedeutende Schöpfungen, die den Weg der späteren tschechischen Lyrik ebneten.

Im Zusammenhange mit dieser "metaphysischen Lyrik" muß noch die Poesie der "vier letzten Dinge" erwähnt werden. *Eschatologische Dichtungen* sind im ganzen barocken Osteuropa – sowohl bei den Slawen als auch bei den Ungarn – äußerst beliebt. Bedingt wird diese Beliebtheit nicht zuletzt durch historische Ereignisse: Unterdrückung, Fremdherrschaft, Kriege, Aufstände, Epidemien: all das ist ein günstiger Nährboden für eschatologische Stimmungen. Wir nennen etwa die beiden ungarischen Barockdichter Mathias Nyéki Vörös – dessen geistiger Ausgangspunkt übrigens das rudolfinsche Prag ist! – und den um 1700 wirkenden Anton Amade. Beide verfassen umfangreiche Zyklen über Tod, Gericht, Himmel, Hölle. Und wir nennen den tschechischen Zyklus *O čtyřech posledních věcech člověka* (Von den vier letzten Dingen des Menschen), der in fast allen tschechischen katholischen Gesangsbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts zu finden ist.⁷⁶

Die Dichtung – die stofflich auf den österreichischen Benediktiner David Gregor Corner zurückgeht, aber in sehr freier Bearbeitung – besteht aus vier "Betrachtungen" oder "Liedern". Ergreifend ist der Eingang: der Abschied des Sterbenden von der Sonne, dem Mond, den Sternen – nach slawischer Art werden all diese Substantiva in Diminutivform gebraucht! –, von den Obstgärten, Blumen, Tauben, Nachtigallen, Stieglitzen, von der ganzen Natur, von der Ebene, vom Gebirge, von den Felsschluchten. Die ganze Naturschwärmerei des Barockzeitalters ertönt in diesen schönen Strophen.

Echt barock ist dann auch der Umschwung: die Schilderung des herannahenden Todes, des letzten Lebewohles vor der Fahrt ins unbekannte Land, der Agonie. Ironie und Naturalismus mischen sich in bitter-greller Weise. Kaum verließ die Seele den Körper, kaum erkalteten die Glieder, schon werden die Augen zugedeckt, das Kinn und die Füße zugebunden, damit der Tote nicht sehen, sprechen oder fortlaufen könne. Der Tischler macht den Sarg; er wird nunmehr die "Kanzlei" (*kancelář*) der Leiche, wo sie schön still auf dem Rücken liegen muß und wo die Würmer sogar einen Streit über sie anfangen. Die Familie und die Freunde scheiden weinend vom Grabe, doch schon nach einer Stunde herrscht höchste Fröhlichkeit beim Leichenschmaus.

Langsam vergessen die Freunde den Toten. Die Hinterbliebenen verarmen, das Vermögen zerfließt, keine Seelenmesse wird für den Toten gelesen. Nach einem Jahr liegen bloß Staub und Knochen im Sarg, aber auch die läßt man nicht ruhen. Der Totengräber öffnet das Grab, um eine andere Leiche zu betten. Die Knochen kommen in das Beinhaus, das sie nicht verlassen können, höchstens blicken sie durch das Schlüsselloch, ohne jedoch etwas merken zu können. Nebeneinander liegen nun Knecht und Herr, Doktor und Bettler, Priester und Laie, Ritter und Bauer, die schöne Dame und die Bäuerin. Tritt ein Wanderer ein, kann er nicht erfahren, wessen Knochen er sieht.

Wir alle müssen sterben – konstatiert nach diesen grell-ironischen Beschreibungen der Dichter. Wann und wo, wissen wir nicht; ein jeder sei daher zum Sterben bereit. Mit einer gebetartigen Betrachtung und einer Mahnung schließt der erste Teil: der Dichter erwartet gefaßt den Tod, will sündenlos sterben und erhofft die letzte Tröstung der

Sterbesakramente. Nichts hilft wider den Tod, nur das ständige Denken an ihn. Handelt auch ihr so – ruft er aus – denn jeder muß diesen Weg betreten, alles vergeht.

Nach der naturalistischen, oft grell-humoristischen Ironie des ersten Teiles dominiert im zweiten Teil, in der Betrachtung über das Jüngste Gericht, das dramatische Pathos. Der Dichter will eine schreckliche und trauervolle Nachricht der ganzen Welt, der ganzen Menschheit verkünden. Zwei Stunden hindurch – heißt es – geriet er in Verzükkung, und vor seiner Seele öffnete sich das Bild des Gerichtes. Sonne, Mond, Sterne fallen vom Himmel, Felsen bersten, entsetzlich tobt das Meer, die Erde geht in Flammen auf. Als ein König schreitet stolz der Tod und mäht alles Lebendige mit seiner Sense nieder. Dann ertönen die Fanfaren der Engel: Die Toten stehen auf, manche schön und strahlend, andere schwarz und ekelerregend.

Der Himmel öffnet sich: Ein glänzender Engelzug tritt hervor, an der Spitze der Erzengel Michael, mit einem großen Kreuz in der Hand. Inmitten seines Hofstaates erscheint der Menschensohn. Himmel und Erde erbeben, die Menschen suchen Zuflucht unter Bergen und Felsen, aber umsonst: Jeder muß von seinem Leben Rechenschaft ablegen. Viele, die als "Heilige" verehrt wurden, erscheinen nun voll Bosheit geladen, andererseits wird die Unschuld angeblicher "Sünder" klar. Ein wunderbares Schauspiel ist das, wird aber bald zur Tragödie, als der himmlische Richter die Teilung der auf-erstandenen Schar anbefiehlt. Familienmitglieder, Verwandte teilt voneinander die "göttliche Armee" (*vojsko boži*). Die Seligen frohlocken, die Verdammten jammern. Zuletzt öffnet sich der Abgrund: Der Höllenschlund verschlingt die Verdammten. Das war die Vision – schließt der Dichter –, beherzigen wir sie, denn heutzutage halten viele das Jüngste Gericht bloß für Spaß (*za žert*).

Die düster-pathetische Dramatik erreicht ihren Gipfelpunkt im dritten Teil, in der Betrachtung über die Hölle. Der Dichter beschwört mit leidenschaftlichen Worten die Unterwelt, sich zu öffnen; er will die Verdammten und die Teufel sehen und beschreiben. Die Beschwörung gelingt, aber das Gesehene bringt den Dichter außer sich – barocker Psychologismus! –, so daß er sich kaum fassen kann. Allmählich baut er dann aber doch seine Beschreibung – oder, wenn wir wollen: Malerei – auf. (Man könnte hier an frühbarock-manieristische Höllenszenen des 16. Jahrhunderts denken, etwa an Beccafumi oder an ähnlich geartete Bilder des spätbarocken Magnasco!)

Die Hölle erscheint sozusagen als "negative Unendlichkeit", als ein bodenloser Abgrund, wo ein Feuermeer in den Tiefen flutet, aber dieses Feuer leuchtet nicht, schreckliche Dunkelheit hüllt alles ein. Schrecklich sind die teuflischen Henker, ihre Stimme eine entsetzliche "Musik", ihre Marterwerkzeuge schaudererregend. Viel entsetzlicher ist die Hölle – heißt es – als es Juden und Heiden je gedacht hätten. Alle Sinne leiden, am stärksten der Tastsinn. Reichtum und Glanz der hohen Herrschaften wird hier zu Elend und Leid. Die Königin trägt einen gräßlichen Frosch an der Stirn, ihr Kleid ist ein Sack, an den Ohren sitzen Spinnen, anstatt der Haare krabbeln Eidechsen, an den Fingern klettern allerlei Käfer. Aus Rittern, Herren, Grafen wurden jetzt Sklaven. Die Teufel behandeln sie so, wie sie selbst früher ihre Leibeigenen behandelten. (Solche Stellen erklären die große Volkstümlichkeit dieser Dichtung!) Die geschminkte Dame kann sich jetzt mit Schwefel und Pech putzen, die Milch ihrer Brüste saugen Nachtphantome, sie selbst wird von Dämonen geschreckt. Auch die ausschweifenden Pfaffen und ungerechten Richter werden mit härtesten Qualen bestraft. Wiederum bildet eine Mahnung zur Besserung und Einkehr den Abschluß.

Ganz anders geartet ist der vierte Teil, die Betrachtung über die himmlische Herrlichkeit. Zwar ist der Auftakt auch hier pessimistisch: Die Erde ist ein Jammertal, der Leib ein Kerker; Krieg, Alter, Tod bringen nichts als Leiden. Die erwünschte Ruhe – heißt es dann weiter – finden wir erst im Himmel. Der Dichter fordert seine Seele auf,

den Weg zum Himmel zu betreten. Die "hundertfach glückliche Pilgerin" (*stokrát šťastná poutnice*) – barockes Pilgermotiv! – kommt wohlbehalten an: Petrus öffnet die Himmelspforte. Und nun beginnt ein barockes "Schauspiel", dessen Einzelmotive aber stark mittelalterlich bestimmt sind und an spätgotische Visionen des "himmlischen Jerusalem" gemahnen:

Ach Bože, jaké divadlo
ta vlast očím zjevuje!
Na srdce lidské nepadlo,
co se tu vyskytuje:
dvanácte bran
z dvanácti stran
perlových praví býti:
zdi, ulice,
rynk, škřídlice
od zlata jen se třpítí. (S. 32)

Ach Gott, welches Schauspiel
eröffnet jenes Land den Augen!
Das menschliche Herz kann es nicht fassen,
was sich dort darbietet:
Zwölf Tore
an zwölf Seiten
sind da, aus wirklichen Perlen:
Die Mauern und Gassen,
der Ring und die Dächer
glänzen vor lauter Gold.

Auf einem Smaragdthron sitzt die Dreifaltigkeit, Cherubim und Seraphim singen einen Lobgesang, Engel und Erzengel spielen Harfen und Lauten. Rechts von Christus sitzt seine Mutter Maria, links, in einem Orangerienhain, wandeln Johannes der Täufer, die Patriarchen und Propheten des Alten Testaments, alle in prächtigen Kleidern, mit Kränzen auf dem Haupt. Ein goldenes Horn blasen die Apostel, nach ihnen schreiten in Purpurgewändern die Märtyrer, dann folgen die Bekenner und Jungfrauen.

Alle Völker, alle Stände sind unter den Seligen vertreten. Zu bestimmter Zeit setzen sie sich zu Tisch: Christus bewirtet selbst seine Gäste. Erlesenste Speisen und Getränke werden aufgetragen, und während des Mahls erzählen sie ihr Leben: ihr Märtyrertum, ihre Leiden, ihre Kämpfe mit dem Teufel, ihre Einsiedelei. Dann stehen sie auf und lustwandeln in Blumengärten, in Wäldern und an Quellen. Zuletzt ziehen sie sich in ihre Häuser zurück, vorerst pflücken sie aber einen Apfel vom Baume des Lebens. So leben also die Seligen, in ewiger Freude, ständigem Glück: eine dichterische Vision und eine utopische Idylle, verwandt in manchen Zügen dem Zeitgenossen Comenius! Die Mahnung zum Abschluß fehlt auch diesem Teile nicht. Es ist nicht leicht – heißt es – in das Himmelreich zu kommen: Die Menschen sollen also die Ratschläge der Bergpredigt befolgen, sich vor Leiden nicht scheuen, auf daß sie die ewige Seligkeit erlangen können.

Grimmiger Humor und greller Naturalismus, düsteres Pathos und glänzende Idyllik, Drama und Vision: all das ist in diesem Gedichtzyklus vereinigt. Dazu kommt die immer wieder erscheinende "mittelalterliche" Färbung, so daß das Werk als äußerst typische Schöpfung der Barock-Gotik bezeichnet werden muß, beachtenswert auch in der sprachlichen Formulierung, in der Kunst, alle Register des Gefühls und des Ausdrucks ertönen zu lassen.

Wir sagten schon, daß die west- und südslawische Barock-Gotik auch die Ukraine bzw. Weißrußland erfaßte und somit zur "Barockisierung" des Ostslawentums beitrug. In Rußland scheinen allerdings auch solche Phänomene aufzutauchen, die wahrscheinlich aus einer "spontanen" Entwicklung stammen. Daß z. B. der schon erwähnte ukrainische Prediger Vyšeňskij größtenteils *selbständig* seinen "rhetorischen Barockstil" entwickelte, aus Opposition gegen die Renaissance, hält Čyževskij für wahrscheinlich.⁷⁷ Ähnliches konnte auch bei den Großrussen geschehen, da ja Rußland seit 1500 immer regere Verbindungen mit dem Westen hat, und da – was neuerdings Maximilian Braun betonte⁷⁸ – der Humanismus im 17. Jahrhundert schon fast zu einem Gemeingut der höheren russischen Kreise wird. Ist es also völlig überraschend, zu behaupten, wie ver-

wandt viele Erscheinungen dieses russischen 17. Jahrhunderts der mittel- und westeuropäischen Barockwelt sind – vielleicht auch ohne direktem Einfluß? Wir denken vor allem an Julijanija Lazarevskaja († 1604) und den berühmten Protopopen Avvakum. Julijanija Lazarevskaja, die vornehme Bojarenfrau – ihr Sohn schrieb ihre Lebensschilderung⁷⁹ –, verkörpert schon um 1600 den Typus einer barocken Mystikerin und Heiligen. Schon als Gattin und Mutter ist sie voll Entsagung und Askese. Als Witwe führt sie dann ein noch strengeres Leben. Sie schläft auf spitzen Holzblöcken, legt Nußschalen und Ziegelstücke in ihre Schuhe, verzichtet auf die Bedienung, betet und fastet viel, beschenkt aus ihrem Vermögen die Leibeigenen, ist sanftmütig und gütig. Das Hausgesinde, Witwen, Waisen und Priester sind jeden Sonnabend und Sonntag ihre Tischgäste. Bei solcher Gelegenheit trinkt auch Frau Julijanija ein Gläschen Wein, um die Gäste nicht mit ihrem Rigorismus zu verletzen. Alles in allem: eine wirklich edle, menschenfreundliche, fromme Persönlichkeit, mit solchen Zügen, die letzten Endes zwar noch aus dem Mittelalter stammen, aber in das Gesamtbild des barocken Europas gut hineinpassen. Dies fühlen wir, wenn wir ihre Legende lesen, aus der nun – in der Paraphrase V. O. Ključevskijs und in der Verdeutschung Arthur Luthers – einige Sätze hier angeführt seien:

Nach ihrer Verheiratung überantwortete die Schwiegermutter ihr den ganzen Haushalt, und die Schwiegertochter erwies sich als kluge und umsichtige Hausfrau. Doch der gewohnte Gedanke an die Armen und Leidenden verließ sie auch nicht inmitten der Sorge um Haus und Familie. Sie hatte sich das christliche Gebot über das Almosengeben im Verborgenen voll zu eigen gemacht. Wenn ihr Mann im Dienst des Zaren für zwei oder drei Jahre nach Astrachan oder sonstwohin mußte und sie allein blieb, nähte und spann sie an den langen, stillen Abenden, verkaufte ihre Arbeiten und verteilte den Erlös heimlich unter die Bettler, die nachts zu ihr kamen... Nachdem sie ihren Gatten zu Grabe getragen, ihre Söhne aufgezogen und in den Dienst des Zaren gestellt hatte, dachte sie schon an das Heil ihrer eigenen Seele, glühte aber immer noch in Nächstenliebe vor Gott, wie ein erlöschendes Wachlicht vor dem Heiligenbilde glüht. Die Liebe zu den Armen hinderte sie, eine sparsame Hausfrau zu werden. Vorräte hatte sie immer nur für ein Jahr: alles übrige wurde unter die Notleidenden verteilt. Die Armen waren für sie wie eine bodenlose Sparbüchse, in die sie mit unersättlichen Geiz alles steckte, was sie übrig hatte. Mitunter hatte sie ihre letzte Kopeke den Armen weggegeben und mußte bei ihren Söhnen Geld leihen, um warme Kleider für die Bettler anzufertigen, während sie selbst, eine bald Sechzigjährige, den ganzen Winter ohne Pelz ging.⁸⁰

Als für das barocke 17. Jahrhundert wesentlichen Zug würden wir den Umstand hervorheben, daß diese asketische Lebenshaltung der heiligen Frau sich nunmehr nicht in der Abgeschlossenheit eines Klosters, sondern mitten in der "Welt", im Leben und Treiben der Gesellschaft entwickelt. In diesem Sinne sprachen ja sowohl die neo-stoischen Philosophen als auch die katholischen Moralisten der Barockzeit davon, daß ein tugendhaftes, ewigen Werten gewidmetes Leben auch in der öffentlichen Wirksamkeit möglich ist.

Diesen "barockisierten" Heiligen- und Asketentypus vertritt – allerdings mit herberen, kraftvolleren, männlicheren Zügen – auch Avvakum (1620–1688), die größte Persönlichkeit der Altmoskauer Literatur. Daß der "Altgläubige" Avvakum, der alles "Westlerische" und "Lateinische" am schärfsten ablehnt und für seine Überzeugung sogar auf dem Scheiterhaufen stirbt, dennoch gewisse Verbindungen zur europäischen Renaissance- und Barocksphäre hat, darauf hat die deutsche Forschung neuerdings mit Nachdruck hingewiesen. Maximilian Braun sieht in Avvakum einen Vertreter des sogenannten "wilden Humanismus" und charakterisiert ihn folgendermaßen: "Im Grunde ist

also der berühmte Protopope doch eine unabhängige, eigenwillige und selbstherrliche Persönlichkeit, die sich gar nicht in das übliche Bild des alten Rußlands einfügen will; manchmal wirkt er fast wie eine merkwürdige barbarische Variante des "Renaissance-Menschen" – wie ein Versuch, seine den Russen bereits bekannte Grundhaltung in die überlieferten Vorstellungen einzubauen.⁸¹ Braun verweist auch auf seinen "scharfen Blick für die Natur, für Tiere und Landschaften". Und im österreichischen Weltliteratur-Lexikon stehen die Sätze: "Avvakum, der Prototyp des russischen Märtyrers, erinnert in der Volkstümlichkeit, Lebendigkeit und Bildhaftigkeit seiner Predigersprache an Abraham a Sancta Clara, besitzt aber nicht dessen Humor. Er ist fanatischer und von ursprünglicher Gewalt als dieser sein Zeitgenosse."⁸² Wir sind der Meinung, daß die Thesen Brauns und des Wiener Lexikons durchaus richtig sind und daß wir das Recht haben, Avvakums Selbstbiographie als eines der interessantesten und charakteristischsten Werke der ganzen slawischen Barockwelt zu betrachten.

Avvakum berichtet über seine Kämpfe mit den Nikonianern, über allerlei Versuchungen und Wunder sowie über seine qualvolle Verbannung erst nach Sibirien – fast bis zum Stillen Ozean! –, dann zum Nördlichen Eismeer. Der Leser ist oft an den *Labyrinth* des Comenius erinnert, aber auch an Grimmelshausens *Simplicissimus*, an die geistlichen Allegorien des österreichischen Barockdichters Laurentius von Schnüffis oder an den vieluntersuchten, berühmten "Traum des Descartes". Ganz im Stile dieser zugleich realistischen und phantastischen, in allegorisch-visionäre Sphären weisenden Dichtungen erscheint etwa jene Szene, wo Avvakum die Beichte eines sündigen Mädchens hört, danach selbst Versuchungen und endlich eine Traumvision hat. In der schönen Verdeutschung des Wiener Slawisten Rudolf Jagoditsch lautet diese Szene:

Als ich noch Pope war, kam einst ein Mädchen zu mir, um zu beichten. Mit schweren Sünden war sie beladen. Hurerei und jeglicher Selbstschändung hatte sie sich schuldig gemacht. Unter heißen Tränen klagte sie sich nun an und begann vor mir, in der Kirche vor dem Evangelium stehend, ein ausführliches Geständnis abzulegen. Da aber erkrankte ich selbst, ich dreifach verfluchter Arzt, und wurde vom Feuer der Unzucht in meinem Inneren erfaßt. Bitter wurde es mir da zumute: drei Kerzen zündete ich an, klebte sie aufs Betpult und hielt meine rechte Hand so lange über die Flamme, bis die böse Begierde in mir erloschen war. Dann entließ ich das Mädchen, legte das Meßgewand ab, betete noch und ging tieftraurig nach Hause. Mitternacht war es, als ich zu meiner Hütte kam. Dort brach ich vor dem Heiligenbilde in Tränen aus, daß mir die Augen anschwellen, und inständig betete ich, daß Gott mich von meinen Pfarrkindern wegnehmen möge. Denn viel zu schwer schien mir die Last, schier nicht zu ertragen. Und zur Erde fiel ich nieder auf mein Angesicht und schluchzte bitterlich, bis ich, so liegend, die Besinnung verlor. Ich kann gar nicht sagen, wie ich da geweint habe. Da war ich im Geiste an der Wolga: zwei goldene Schiffe sah ich schön vorübergleiten, von Gold war das Steuer, von Gold waren die Ruder, alles war von reinem Golde. Nur ein Steuermann saß in jedem auf der Bank. Und da fragte ich: "Wem gehören diese Schiffe?" Und sie antworteten: "Dem Luka und dem Lavrentij". Diese waren einst meine geistlichen Kinder gewesen. Sie haben mich und mein Haus auf den Weg des Heiles gewiesen und sind Gott wohlgefällig auch gestorben. Hernach aber sehe ich ein drittes Schiff, nicht mit Gold, dafür aber in bunter Herrlichkeit geschmückt, rot und weiß und blau, schwarz und grau. Menschlicher Verstand vermag nicht seine Schönheit und Vortrefflichkeit zu erfassen. Ein lichter Jüngling sitzt am Steuer und lenkt es und fährt gerade auf mich zu, heraus aus der Wolga, als ob er mich verschlingen wolle. Da schrie ich auf: "Wem gehört denn dieses Schiff?" Und der darauf saß, antwortete mir: "Dein Schiff ist dies, da nimm es und fahre auf ihm mit

Weib und Kind, wenn du traurig bist!“ Ich aber fange an zu zittern und sitze und sinne, was dies alles wohl bedeuten möge, was ich gesehen habe, und wohin die Fahrt wohl gehen wird.⁸³

Schön ist auch jene Darstellung, die Avvakum – bei der Beschreibung seiner Rückkehr aus der zehnjährigen ostsibirischen Verbannung – der Landschaft an den Ufern des Baikalsees widmet. Unwillkürlich denkt man wiederum an barocke Schöpfungen, vor allem an die Landschaftsmalerei des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts. Auch in barocken Prosawerken findet man oft solche Bilder. Ganz überraschenderweise taucht das pathetisch-romantische Landschaftsideal der barocken Ästhetik bei einem Schriftsteller Altrußlands auf! Aber lesen wir nun – wiederum in der Jagoditschschen Übersetzung – die Beschreibung dieser sibirischen „Barocklandschaft“.

Da aber standen ringsumher die hohen Berge und schrecklich steinerne Wände, – wohl an die zwanzigtausend Werst bin ich herumgekommen, doch solches habe ich nirgends sonst gesehen. Und obenauf standen Schlösser und Türme, Säulen und Tore, Höfe und steinerne Mauern – alles von Gott erbaut. Zwiebel wächst dort und Lauch, größer wohl als die Romanovschen und herrlich süß. Sogar Hanf wächst dort, von Gott gesät. Und die schönsten Blumen wachsen auf den Höfen, bunt und wundervoll duftend. Und Vögel gibt es da in Unmengen. Gänse und Schwäne schwimmen auf dem See wie weißer Schnee, darinnen aber leben Fische jeder Art: Stör und Lachs, Sterlet und Omul, Schnäpel und noch viele andere in Unzahl.⁸⁴

Bei dieser Landschaftsdarstellung müssen wir auch auf die mittelalterlichen Motive aufmerksam machen. „Schlösser und Türme, Säulen und Tore, Höfe und steinerne Mauern“ – so etwas gab es schon auf spätgotischen Bildern, denken wir nur an die sogenannte „Donauschule“ um 1500! Wiederum also ein Punkt, wo sich „gotische“ und „barocke“ Auffassung begegnen, und zwar überraschenderweise auch im ostslawisch-orthodoxen Raum. Allerdings beweist dieser Umstand zugleich, wie töricht es ist, „Europa“ mit der Oder, der Weichsel oder den Karpaten enden zu lassen und nicht erkennen zu wollen, daß auch der slawische Osten zur europäischen Kulturwelt gehört, ihre Strömungen und Bewegungen miterlebt, freilich mit besonderer nationaler Färbung.

Das Pathos des Märtyrertums gilt als besonderer Zug des Barocks. Viele Forscher haben darauf mit kunst- und religionsgeschichtlichen Beispielen hingewiesen. Auch in der Literatur, vor allem im Barockdrama spielt das Märtyrertema eine große Rolle. Es ist nun nicht uninteressant zu beobachten, wie dieses Thema auch bei Avvakum – der übrigens selbst ein Märtyrer wurde – auftaucht, verbunden mit einer scharfen Kritik religiöser Unduldsamkeit. Er berichtet über den Feuertod zweier „altgläubiger“ Mönche in Moskau, die von den Anhängern Nikons gerichtet wurden, mit folgenden Worten:

Damals verbrannten sie den Isaja und nach ihm den Abraham. Und noch viele, viele Streiter der Kirche mordeten sich dahin. Gott aber hat sie alle gezählt. Wohl seltsam war es, wie sie (die Nikonianer!) gar nicht zur Vernunft kommen wollten. Mit Feuer und Knuten und Galgen wollten sie ihre Kirche befestigen. Welche Apostel das wohl sind, die sie das gelehrt haben? Ich kenne diese nicht. Denn mein Christus hat unseren Aposteln nie befohlen zu lehren, daß man mit Feuer und Knuten und Galgen die Menschen zum Glauben bringen solle... Es ist doch klar, daß diese Lehrer, die durch Brennen und Morden zum Glauben bekehren wollen, die Schergen des Antichrist sind... Doch wozu das viele Reden? Würde es keine Kämpfer geben, so gäbe es auch keine Siegeskronen. Wer aber den Wunsch hat, gekrönt zu werden, der hat nun nicht mehr nötig, nach Persien zu wandern. Nun haben wir auch hier im Lande unser Babylon.⁸⁵

“Würde es keine Kämpfer geben, so gäbe es auch keine Siegeskronen“ – dieser Satz könnte auch in einer deutschen Barocktragödie der großen Schlesier stehen. Und die leidenschaftliche, in ziemlich derben Ausdrücken vorgetragene Selbstanklage Avvakums würde gleichfalls ganz gut in den Mund einer Gryphius-Gestalt passen: Wie soll ich da meine Tage zu Ende leben? Von Kleinmut und Heuchelei befallen, von Lügen über und über bedeckt, durch Eigenliebe und Bruderhaß verblindet, im Tadel gegen alle Menschen verderbe ich mich selbst. Und während ich mir einbilde, weiß Gott was zu sein, bin ich nur Schmutz und Fäulnis und von Flüchen beladen, ein wahrhafter Dreck. Vom Leib und von der Seele, von überall her stinke ich. Und mit Hunden und Schweinen im Koben zu leben, wäre für mich das Rechte. Denn gleich ihnen verbreitet auch meine Seele den übelsten Gestank. Aber bei ihnen ist das durch ihre Natur, während ich wegen meiner Sünden stinke wie ein toter Hund, den man auf die Straßen der Stadt hinausgeworfen hat. Dank sei jenen, die mich hier (in der Verbannung am Nördlichen Eismeer) in die Erde verscharrt haben. So werde ich, wenn ich schon selbst stinke, nicht meine Mitmenschen verpesten. Bei Gott, es ist gut so, wie es ist.⁸⁶

Man weiß nicht, ob man die sprachliche Gewalt dieser Sätze mehr bewundern soll oder das Pathos einer leidgeprüften Seele, die hier spricht. Nicht umsonst fesselte Avvakums Gestalt auch die Phantasie des großen Tondichters Musorgskij, der ihn als “Vater Dosifej” auf seiner Opernbühne (in der Chovanščina) erscheinen ließ. Und der große Slawist Vatroslav Jagić urteilt: “Nach meiner Überzeugung nimmt Avvakum als Erzähler Altrußlands einen sehr hohen, beachtenswerten Platz ein“. (*Po mojem uvjerenju Avakum zauzima kao pripovjedač stare Rusije vrlo visoko, odlično mjesto.*)⁸⁷

Ein “Erzähler“, ja mehr noch, ein “Märtyrer Altrußlands“ war dieser altgläubige Geistliche, aber daneben im Wesentlichen doch schon ein “Barockmensch“, freilich in ostslawisch-ostkirchlicher Färbung. Der symbolischste Akt der ganzen slawischen Barock-Epoche ist vielleicht jener Augenblick, wo Avvakum und Križanić sich in Tobolsk begegnen. Avvakum kommt soeben aus dem langen ostasiatischen Exil nach Rußland zurück und läßt in Tobolsk den hier ebenfalls in Verbannung weilenden kroatischen Priester zu sich rufen. Er fordert seinen kroatischen Schicksalsgenossen auf, ihm sein Glaubensbekenntnis niederzulegen. Križanić will dies nicht tun, sagt nur, daß er alles glaube, was die Kirchenväter lehrten, von der Heiligkeit des priesterlichen Amtes überzeugt sei und um Avvakums Segen bitte. Dem erregten Protopopen ist es aber wenig und das Gespräch bricht ab.⁸⁸ Minuten mag wohl das Ganze gedauert haben, doch in diesen Minuten, wo Križanić, der Sohn des kroatischen Landadels, der Zögling des barocken Rom, der gewesene Domherr von Agram und der Fanatiker der slawischen Unionsidee sowie der nicht minder fanatische großrussische Popensohn Avvakum, der Protopope der Ostkirche, verstoßen und verketzert von seinen eigenen Glaubensgenossen, einander gegenüberstanden, gehört zu den großartigsten Szenen der Weltgeschichte. Zwei der größten slawischen Geistesheroen, die beide für ihre Ideen im Exil leiden müssen, zwei unbeugsame Charaktere, die zwar – wie Jagić es sagt – durch einen Abgrund voneinander getrennt sind, vereint dennoch in ihrem echt barocken Helden- und Märtyrertum.

Indessen konnte das Fortleben mittelalterlicher Überlieferungen nicht nur auf geistlicher, sondern auch auf weltlicher Ebene erscheinen. Neben der slawischen Barock-Gotik finden wir eine nicht minder interessante *barocke Romantik*. Zu ihr gehören vor allem die serbokroatischen Dichter Dalmatiens zwischen 1620 und 1750, hauptsächlich der Dramatiker Džono Palmotić (1607-1657) und der Epiker Petar Kanavelić (1637-1719).⁸⁹ Es ist kein Zufall, daß beide zur Patrizierschicht gehören, daß also der Rückblick ins Mittelalter auch durch eine gewisse feudale Nostalgie bestimmt wird.

Ihnen gesellt sich der Priester Ignjat Gjorgjić zu (1675–1737), Verehrer Peters des Großen und Repräsentant der "galanten Dichtung".

Man würde Palmotić auf den ersten Augenblick einen "Klassizisten" nennen, kraft seiner Vorliebe für antik-mythische Themen (Achill, Aeneas und Anchises, Die geraubte Helena, Ajax und Ulysses) und für die Renaissance-Welt Ariostos (Alcina, Armida), mit seinen oft – aber nicht immer! – verwendeten "drei Einheiten". Trotzdem ist Palmotić ein *barocker Romantiker*, inspiriert durch die nicht minder romantische Oper des Seicento, verwandt auch dem zeitgenössischen spanischen Theater. Auch bei ihm ist die vorherrschende Gattung jene "Comedia, die weder Komödie noch Tragödie, noch Mysterienspiel noch Farce im ausschließlichen Sinne des Wortes war, sondern eine weitherzige Verschmelzung der verschiedensten Stile im Geist der Freude an der Buntheit des Lebens als Schauspiel".⁹⁰ Nicht umsonst zitierten wir die Worte Vosslers aus seiner schönen Lope-Monographie. Lope de Vega und Džono Palmotić sind in ihrer ganzen Kunstauffassung sehr verwandte Persönlichkeiten. Beide hängen durch starke Fäden mit der mittelalterlichen Überlieferung zusammen. Auch die Dramen des serbischen Barockdichters sind größtenteils richtige *comedias de capa y espada*. Daneben kultiviert Palmotić die der italienischen Barockoper sehr nahestehende Gattung des Melodrams. Solche Melodramen wurden noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – wie das die Forschungen des tüchtigen Belgrader Gelehrten Miroslav Pantić zeigten – von "Genossenschaften" (*družine*) der Patrizier- und Plebejerjugend im Arsenal von Ragusa aufgeführt.⁹¹ In diese Entwicklungsreihe der südslawischen Barockoper gehört das Melodram *Andromeda*, das vom besten serbischen Kenner dieser Literaturperiode, Petar Kolendić, jüngst mustergültig ediert und mit Recht dem jungen Palmotić zugeschrieben wurde.⁹²

Das dreiaktige Stück – mit einem Wandel "rezitativartiger" zwölfsilbiger und "arischer" achtsilbiger Verse – ist eine noch etwas ungelenke Bearbeitung des Andromeda-Mythos. Die ästhetische Ungeübtheit des jungen Verfassers zeigen gewisse dramaturgische Brüche: Zwei wichtige Personen des I. und II. Aktes, die beiden Bewerber der Andromeda, der junge ägyptische Prinz und der zornige Fineo, werden im III. Akt ganz unvermittelt fallengelassen und die Aussetzung der schönen Andromeda, ihre Bedrohung durch die rachedürstenden Nereiden und durch das Meeresungeheuer sowie ihre Rettung durch Perseus in den Mittelpunkt gestellt. Die Komposition als solche ist also nicht gelungen; um so besser sind aber viele Einzelpartien, wo Palmotić die Liebe, das Heldentum, den Ruhm, das Wunderbare in volltönenden Versen schildert und darstellt. Fineo, der zweite Werber, der – obzwar er Andromedas Onkel ist – hofft, die schöne Königstochter als Gattin zu erhalten, wird bei Palmotić zu einem richtigen südslawischen Helden, der von seinem Begleiter nicht umsonst als *slavni bane* (ruhmvoller Banus) apostrophiert wird. In seiner großen Arie (II. 1.) läßt er sein ganzes leidenschaftliches Temperament aufbrausen:

Ja, ja koji u nesčjeni
sve nebeske držim boge,
da se snizim jednoj ženi
i da padem njoj prid noge!

Prije se evo moje tilo
čudnovatijem po načinim
u tvrd kami obratilo
neg da taku stvar učinim!

Ich, ich, der keine
Verehrung für die Himmelsgötter zeigt,
ich soll mich vor einem Weib erniedrigen
und vor ihre Füße fallen!

Eher soll mein Leib
auf wunderbare Weise
sich in harten Stein verwandeln,
als daß ich so etwas tun soll!

Ne umije srce moje bojno
nikomu se podnižiti;
kako meni jes dostojno,
ja ću ljubiti i prositi.

Komu imaše kralj podati
bolje porod svoj žudjeni
i ostavit sve vladati
svoje države nego meni?

Jeda ne zna da ja mogu
mom desnicom primogućom,
kad ne učini po razlogu,
strt ga i sharat sa svom kućom?

Mein Kriegerherz versteht es nicht
sich jemandem zu erniedrigen;
wie es mir würdig ist,
so will ich lieben und werben.

Wem anderen könnte der König besser
sein geliebtes Kind geben
und wem die Herrschaft in seinem
Reich überlassen, als mir?

Weiß er es vielleicht nicht, daß ich
mit meiner überstarken Rechten,
wenn er nicht vernünftig handelt,
ihn und sein ganzes Haus bestrafen kann?

Neben dieser "dinarischen Violenz" fehlen aber auch die Töne des Süßen, Schönen oder Schmerzlich-Lyrischen nicht. Ganz im Geiste barocker *lamenti* in der zeitgenössischen italienischen Oper konzipiert sind die Klageszenen bei Palmotić. Wie schön ist etwa das *lamento* der Königin um ihre to'geglaubte Tochter (III. 5.), mit Anklagen auch an die volkstümlichen Totenklagen der Serben:

Gdje si, kćerice mâ gizdava,
gdi si slatko moje blago,
tvoga ćaćka časti prava,
tvoje majke srce drago?
Jaoh, nitko se ne oziva,
jaoh, nemila srda vrla,
žestokoga puna gnjiva,
rodjenje je me proždrla!

Ah, nesrećna Kasiope,
ovo li si doradila
da tva kćerica draga i mila
za te trpi strašne ukope?

Wo bist du, meine schmucke Tochter,
wo bist du, mein süßer Schatz,
die wahre Ehre deines Vaters,
das teure Herz deiner Mutter?
o weh, das wilde unbarmherzige Ungeheuer,
Ungeheuer,
voll wilden Hasses,
es hat mein Kind verschlungen!

Ach, unglückliche Kassiope,
hast du das getan,
daß deine liebe und teure Tochter
statt dir ein so schreckliches Begräbniserleidet?

Heldentum, Schönheit und wahre Liebe vereinigen sich in der edlen Gestalt des Retters Perseus, der mit Recht als *viteže pun kriposti* (tugendvoller Held) apostrophiert wird und dessen *brabrenos izabrana* (ausgewählte Tapferkeit) die gerettete Andromeda rühmt (III. 4.). All das zusammen ergibt eine echte Barockoper in südslawischem Gewande.

Gern versetzt Palmotić die Handlungen seiner "Mantel- und Degen-Stücke" in ein märchenhaft stilisiertes ungarisch-südslawisches Mittelalter. Solche Sympathie und Nostalgie für eine schon versunkene Welt kommen bei den Ragusaner Dichtern oft vor. Sie erinnern sich wohl jener Zeiten, als die slawische Handelsrepublik an der Adria noch unter dem Schutze des mächtigen mittelalterlichen Königreichs Ungarn stand. Aber auch jener Umstand erklärt diese Hinwendung zu einer romantisch verklärten gemeinsamen ungarisch-slawischen Vergangenheit, daß Ungarn und Südslawen noch in der Barockzeit auf gemeinsamer Front gegen die Türkengefahr kämpfen. Von der eigentlichen historischen Realität des Mittelalters bleibt zwar kaum etwas übrig. Das Ganze ist ein romantischer Rahmen für eine Liebes- und Abenteuergeschichte mit Königstöchtern und Rittern, Zauberern und Feen, Verkleidungen und Täuschungen, Entführungen und Turnieren. Zwar sind auch die "klassizistischen" Elemente vor-

handen: die berühmten "drei Einheiten", die Chöre, die Erzählung außerszenischer Ereignisse durch einen Boten. Im wesentlichen ist es aber doch barocke Romantik, die vor unseren Augen abrollt.

Ein typisches Erzeugnis dieser Barock-Romantik ist Palmotićs fünfaktiges Stück *Danica*.⁹³ Die Titelheldin ist die Tochter des bosnischen Königs Ostoja. Am Herrscherhof spielt nun das Drama. Mit einem Prolog des Save-Flusses beginnt es. Dann – im ersten Aufzug – sehen wir den "negativen Helden" des Stückes, den kroatischen Banus Hrvoje, der zwar Jerina, die Hofdame des bosnischen Königs liebt, aber aus Prestigegründen doch um die Hand der Königstochter Danica anhält. Jerina ist darüber tief entrüstet, indessen ist ihre Liebe so groß, daß sie dem Banus dennoch die Wege zur königlichen Heirat und dadurch zum erhofften bosnischen Thron ebnen will.

Plötzlich erscheinen zwei fremde Ritter am Hof: der Woiwode Janko und sein Bruder Matijaš. Palmotić stellt sie als Ragusaner dar, im Grunde handelt es sich aber um ein ungarisches Motiv. Janko und Matijaš sind eigentlich die beiden großen Helden des ungarischen 15. Jahrhunderts: der Türkenkämpfer Johann Hunyadi (der im serbischen Volksepos als Janko Sibinjanin erscheint) und sein Sohn, der König Mathias Hunyadi (Corvinus). Mit seiner eigentümlichen "poetica licentia" machte nun der serbische Dichter die ungarischen Fürsten zu Ragusaner Rittern. Diese Methode ist übrigens auch dem serbischen Volksepos geläufig. Auch dort erscheint Janko Sibinjanin zusammen mit dem makedonischen Helden des 14. Jahrhunderts Kraljević Marko und mit dem bulgarischen Räuberhauptmann des frühen 17. Jahrhunderts Baba Novak.⁹⁴ Weder dem Volksepos, noch Palmotić liegt an einer "exakten Chronologie", vielmehr schalten und walten sie in romantischer Freiheit mit Daten und Ereignissen.⁹⁵

Janko und Matijaš treten also am bosnischen Hofe auf. Matijaš gesteht seinem älteren Bruder, daß er die Königstochter Danica liebt. Einmal rettete er sie aus tatarischer Gefangenschaft und wurde von ihrer Schönheit gefesselt. In der Säulenhalle des Königspalastes gestanden die beiden ihre Liebe einander. Nun aber hat Matijaš Angst, daß der Banus Hrvoje zu seinem erfolgreicherem Nebenbuhler wird. Janko tröstet seinen Bruder und verspricht ihm seine Hilfe.

Umsonst will die selbstlose Jerina Danica zur Heirat mit dem Banus überreden. Auch die Königstochter gesteht ihre Liebe zu Matijaš und verherrlicht seine Tapferkeit. Den Banus hält sie dagegen für einen listigen, gemeinen Mann. Chor und Ballett schließen den Akt, die Schönheit der Danica und den guten und ruhmreichen König Ostoja feiernd.

Der zweite Aufzug beginnt mit einer Szene zwischen Danica und Matijaš, die beide ihre Liebe beteuern. Dann sehen wir den empörten, auf den Ragusaner Ritter grollenden Banus, der eine List mit Jerina bespricht. Die Hofdame soll ihn zur Nacht im Fenster des Königsschlusses erwarten, doch als Danica verkleidet! In einem pathetischen Monolog läßt Hrvoje seinen Ärger los, empfängt aber nachher Matijaš mit geheucheltem Wohlwollen. Er bittet den Ritter, auf Danica zu verzichten, da ja die Königstochter seine Liebe schon erwidert hat und sogar mehrere Nächte mit ihm, dem Banus, verbrachte. Übrigens soll er sich selbst abends von den wahren Gefühlen der Danica überzeugen! Damit schließt auch der Aufzug, beziehungsweise mit einem Chorgesang, der die Verleumder kritisiert, dagegen die wahre Schönheit und den edlen Mut lobpreist. In der ersten Szene des dritten Aktes hören wir einen Monolog des verbitterten Matijaš. Er ist entschlossen, abends an der von Hrvoje angezeigten Stelle zu erscheinen, will aber auch seinen Bruder mitnehmen, damit er nicht in die Falle des Banus gerät. Dann tritt der König Ostoja auf die Bühne und hält eine Besprechung mit seinen Räten. Der eine rät ihm, Danica mit Hrvoje zu verehelichen, der andere aber lobt

den jungen Matijaš und verherrlicht die Stadt Ragusa (Dubrovnik), die "im ganzen schönen Land der Slawen" gerühmt und geschätzt wird. Nun kommt ein Bote mit der Nachricht, daß morgen ein Gesandter des Kaisers und Königs Sigismund eintreffen wird, der berühmte Mihajlo Svilojević. Ostoja erwartet mit Freude den edlen Ritter, dessen Gestalt wiederum aus dem serbischen Volksepos übernommen wurde. Mihajlo Svilojević ist eigentlich Michael Szilágyi, der Oheim des Königs Mathias Corvinus, ein berühmter ungarischer Staatsmann des 15. Jahrhunderts, der – gleich vielen anderen Ungarn – zur Lieblingsgestalt der südslawischen Epik wurde und auch von Gundulić apostrophiert wird.⁹⁶

In der letzten Szene des dritten Aufzuges treten wiederum die beiden Brüder Janko und Matijaš auf. Mit wachsender Verbitterung beobachtet der letztere, wie jemand zur Nachtzeit durch das Schloßfenster in das Zimmer der Danica steigt. Ein Chorgesang schließt den Akt, mit dem Grundthema des Gegensatzes zwischen *zlato* (Gold) und *kripos* (Tapferkeit). Das Gold verdirbt die Menschen, die Tapferkeit gibt Ehre und Kraft. Ein Gedanke, der in der humanistisch beeinflussten Regusaner Dichtung oft vorkommt und zweifelsohne eine gewisse gesellschaftskritische Spitze hat.

Den vierten Akt leitet die Szene eines Boten ein, der Janko die traurige Nachricht bringt, Matijaš habe sich in der Sawa ertränkt. Janko bricht in verzweifelter Klage aus, der Banus Hrvoje aber jubelt, da sein Widersacher tot sei. Auch Danica wehklagt, fällt dann in Ohnmacht, die Klage aber wird von ihren Hofdamen fortgesetzt. Es ist interessant zu beobachten, wie in der Klage der Danica die Motive und Formeln serbokroatischer volkstümlicher Totenklagen auftauchen. Diese Barock-Romantik der Regusaner Dichter hat viele Berührungspunkte mit der reichen südslawischen Volkspoesie. Palmotić hat ja – wie Murko darauf hinweist – ganz bewußt den Dialekt Bosniens für seine Dramen verwendet!⁹⁷ Die Verbundenheit mit der Volkssprache förderte auch die Verbindung mit der Volksdichtung. Und dieser Volkston taucht auch dort auf, wo ein "Chor der Krieger" (*skup bojnika*) seinen Trauergesang um Matijaš anstimmt. Einige Zeilen seien angeführt:

Nijesmo imali o vik vika
u sve naše teške zgode
ni boljega zatočnika,
ni jačega vojevode,
ni viteza vrjednijega.

O bosanska kraljevino,
plaći i ćuti gorke jade,
umrije dobro tve jedino,
glasoviti tvoj štit pade;
tve se slomi vito kopje. (S. 362)

Wir hatten seit aller Ewigkeit
in allen unseren schweren Geschicken
keinen besseren Kämpfer,
keinen stärkeren Wojwoden,
keinen würdigeren Helden.

O bosnisches Königreich,
weine und fühle bittere Schmerzen,
es stirbt dein einziges Gut,
dein ruhmreicher Schild fällt,
dein schlanker Speer bricht.

Wir müssen daran erinnern, welch große Rolle die Gattung der Totenklagen in der serbokroatischen, rumänischen, ungarischen Volkskunde bis in unsere Tage spielt. Und das Drama Palmotićs ist nicht der einzige Fall, wo diese volkstümliche Gattung die Kunstpoesie befruchtete; auch ungarische Beispiele aus der Barockzeit könnten angeführt werden, so das anonyme Gedicht über den großen Türkenbezwinger Georg Thury und seinen Heldentod vor der südwestungarischen Burg Kanizsa (1571).

Kehren wir aber zur Handlung der *Danica* zurück. In der fünften Szene des vierten Aktes sehen wir wiederum den obligaten, aus der klassizistischen Tragödiendichtung stammenden Boten, diesmal mit der Nachricht, daß Janko vor dem König selbst Klage gegen Danica führt, da ihre Untreue den Tod seines Bruders verursachte. Auch

Jerina ist von Gewissensbissen geplagt. Sie flüchtet aus dem Hof und will nun die Hilfe Hrvojes annehmen. Der Banus verspricht dem Mädchen, es in seiner Burg an der Save zu verbergen. Die wirklichen, uneingestanden Pläne Hrvojes zielen aber darauf, Jerina umzubringen, da sie eine unangenehme Mitwiserin vieler Geheimnisse ist.

Wiederum kommt eine Klageszene – hier spielt schon der barocke "Sentimentalismus" eine große Rolle –: Sechs Hofdamen erzählen in höchster Rührung, wie Danica – ihre Unschuld betuernd – den Tod aus der Hand ihres königlichen Vaters erbat, da sie den Geliebten nicht überleben will. König Ostoja ist von bewegten und widersprechenden Gefühlen erfüllt. In der psychologisierenden, antithetischen Art barocker Monologe sinnt er lange darüber nach, was er tun soll. Soll er dem Gesetz folgen, das den Tod seiner Tochter verlangt, oder nicht? Ein Hofmann sucht ihn zu trösten, mit der Behauptung, es würde sich schon ein Ritter finden, der den Zweikampf um die Ehre und das Leben Danicas bestünde. Der König meint, das sei eine eitle Hoffnung. Höchst dramatisch sind die beiden Schlußszenen des Aufzuges. Zwei gedungene Mörder (*krvnici*) wollen auf Geheiß Hrvojes Jerina töten. Das Mädchen ist zum Sterben bereit, bittet in seinem Abschiedsgebet Verzeihung von der Königstochter, bittet aber Gott, den bösen Banus zu bestrafen. Da erscheint mit seinen Genossen Mihajlo Svilojević und rettet Jerina. Der Chor wendet sich an die ungarischen und slawischen Ritter mit der Bitte, den guten Ruf und die Unschuld Danicas zu beschirmen.

Zu Beginn des fünften Aufzuges erzählt die befreite Jerina ihrem Retter Svilojević die Niedertracht des Hrvoje. Der ungarische Ritter gelobt, den Banus zum Zweikampf zu fordern. Mit schönen Worten spricht Svilojević seine ethische Überzeugung, sein ritterliches Bekenntnis aus:

Od viteške moje desnice
branjene su vazda bile
ucviljene djevojčice
i gizdave lijepe vile.

Hrabrena je od junaka,
rad njihove dike i slave,
pedepsati djela opaka
i ohole plesat glave. (S. 387)

Durch meine ritterliche Rechte
wurden immer verteidigt
die wehklagenden Jungfrauen
und die schmucken, schönen Vilen (Feen).

Von einem tapferen Helden
ist es ein Werk seines Rufes und Ruhmes,
die dunklen Taten zu bestrafen
und die stolzen Häupter zu demütigen.

Dies und Ähnliches führte uns in die Sphäre ritterlich-mittelalterlicher Überlieferung. Wir wissen, daß diese Themen im barocken Osteuropa (Türkenkriege!) noch keineswegs unzeitgemäß waren. Doch nun zur Handlung selbst. Svilojević will sich zum Zweikampf rüsten, da bringt der Bote die Nachricht, ein unbekannter schwarzer Ritter kämpfe schon mit Janko. Inzwischen – mit echt barocker Technik der ineinanderkomponierten Handlungsfäden – kommt noch ein Monolog der Jerina, die im Gefühle eigener Schuld Nonne werden will. Dann die große Schlußszene. Auf Bitte des Svilojević wird der Zweikampf eingestellt. Der ungarische Ritter fordert nun Hrvoje zum Duell und tötet den Banus. Der Sterbende bekennt seine Schuld, im schwarzen Ritter erkennt man aber den totgeglaubten Matijaš. Unter allgemeinem Jubel reicht Danica dem jungen Helden die Hand. Mit einem Chorlied über verborgene Schuld und ihre Sühne schließt das spannende Stück.

Um die Bedeutung des Palmotičschen Dramas richtig würdigen zu können, müssen wir nochmals auf die ritterlichen Motive der *Danica* zurückkehren. Solcher Motive gibt es viele im ganzen Stück. Als besonders charakteristisch wählen wir die Worte des Matijaš aus der dritten Szene des ersten Aktes, wo er seinem Bruder seine Liebe zur bosnischen Königstochter gesteht:

Visoke su žele moje,
dobro sudiš, brate mili:
kći ljubljena kralja Ostoje
Danica me lijepa ustrili;
nje me ures božanstveni
na visoka nuka djela,
svijetlo sunce, dan žudjeni,
sja mi sred nje vedra čela. (S. 300.)

Hoch sind meine Wünsche,
gut urteilst du, geliebter Bruder:
die liebliche Tochter des Königs Ostoja,
die schöne Danica hat mich verwundet;
ihre göttliche Schönheit
zwingt mich zu hohen Taten,
eine lichte Sonne, ein erwünschter Tag
leuchtet mir aus ihrer klaren Stirn.

Ritterliche Liebesdichtung der Gotik in barocker Instrumentierung erscheint hier. Die Verwundung durch Liebe, die aber ein Ansporn zu hohen Taten wird, das Leuchtende, Strahlende in der Gestalt der Geliebten – all das kommt aus der mittelalterlichen Ritterlyrik. Mittelalterlich-ritterlich ist es auch, daß Matijaš von seinen "hohen Wünschen" (*visoke žele*) spricht und davon, daß die Liebe Danicas ihn zu "hohen Taten" (*na visoka djela*) zwingt. Nicht umsonst kommt das Adjektiv "hoch" zweimal in nächster Nähe vor, im Rahmen ritterlicher Anschauungen. Dies ist der "hohe Mut" des mittelalterlichen Rittertums, über dessen Bedeutung der kürzlich verstorbene deutsche Germanist Hans Naumann so einleuchtend geschrieben hat.⁹⁸ Es ist sicher kein Zufall, daß solche Elemente der ritterlichen Ethik nun beim serbischen Barockdichter vorkommen.

Freilich konnte da die in Dalmatien wohlbekannte italienische Renaissance- und Barockdichtung mit ihrer "Ritterromantik" (Pulci, Ariosto, Tasso, Graziani usw.) anregend und vermittelnd wirken. Indessen ist es nicht zu übersehen, daß die "Ritterromantik" im barocken Südost- und Osteuropa noch kein ganz unzeitgemäßes Phänomen war. Der jahrhundertelange Kampf der Slawen, Ungarn und Rumänen gegen die Türken- und Tatarengefahr ließ hier vieles aus dem mittelalterlichen Rittertum organisch fortleben. In der "Welt der Grenzfestungen" lebt der Geist der Kreuzzüge und der Reconquista noch in einer Zeit weiter, als bei den meisten Völkern West- und Südeuropas dieser Geist höchstens als Requisit einer literarischen Romantik heraufbeschworen wurde. "Romantisch" ist die Kunst des Palmotić, doch hinter dieser Romantik steht noch eine lebendige Überlieferung des Heldisch-Ritterlichen.

Im Patrizier-Dichter der Insel Curzola (Korčula), in Petar Kanavelić (auch Kanavelović genannt) findet diese Überlieferung einen wertvollen literarischen Ausdruck. Ein langes, erfolgreiches Leben war ihm beschieden. Am 27. Dezember 1637 erblickte er in der Stadt Curzola das Licht der Welt, in der Geburtsstadt fand er auch den Tod am 16. Januar 1719 und die letzte Ruhestätte in der Kathedrale. Er war ein wohlhabender Mann mit Grundbesitz, ja sogar schon mit kapitalistischen Unternehmungen (eine Schiffswerft). Stolz blickte er auf eine lange Ahnenreihe zurück, die bis zu den spätrömischen Siedlern Dalmatiens, zur Patrizierfamilie Petris zurückreichte. Das Italienische beherrschte er gut, nannte sich auch Pietro Canavelli, doch seine Studienjahre und seine Familienbeziehungen zu Ragusa (seine beiden Frauen waren Ragusanerinnen) sowie jener geistig-literarische Kreis, der ihn umgab, machten ihn zum serbokroatischen Dichter. Alle drei Hauptgattungen der Poesie kultivierte er: Lyrik, Epik und Drama. Von größter Bedeutung sind jedoch seine epischen Werke, die unter anderem den großen Polenkönig Sobieski und die Befreiung Wiens verherrlichen (*Oslobodjenje Beča od Turčina* – Die Befreiung Wiens von den Türken 1683). Auch im Leben der dalmatinischen, nach italienischem Muster organisierten "Akademien" spielte Kanavelić eine maßgebende Rolle.⁹⁹

Die wichtigste Schöpfung des Curzolaner Patrizier-Dichters und gleichzeitig der Zenit slawischer Barock-Romantik ist das große, vierundzwanzig Gesänge und über neunzehntausend Verse umfassende Epos "Der heilige Ivan, Bischof von Trau, und der König Koloman" (*Sveti Ivan biskup trogirski i kralj Koloman*). Kanavelić arbeitete lange am Werk; die endgültige Fassung schrieb er erst wenig vor seinem Tode nieder, also schon im 18. Jahrhundert. Dies ist fast symbolisch zu nennen. Einerseits ist das Epos noch die organische Fortsetzung der gotischen Ritterepen von der Art eines Chrestien de Troyes oder Hartmann von Aue, andererseits ist es schon bewußtes Herausbeschwören des Mittelalters, wie wir es bald darauf bei den englischen "Präromantikern" oder in Goethes "Götz von Berlichingen" finden. Wie also Kanavelić als Mensch zwischen Feudalismus und Kapitalismus steht, so auch seine Dichtung zwischen der gotisch-barocken Tradition und der herannahenden Romantik.¹⁰⁰

Wie schon der Titel des Werkes verrät, besitzt das Epos eine Doppelhandlung. Einerseits will der Dichter das Leben des heiligen Bischofs Ivan von Trau (Trogir) darstellen, seinen asketischen Lebenswandel, seine Beliebtheit im Volke, seine Gebete, Predigten und Wunder, ja sogar die legendären Ereignisse nach seinem Tode. Ivan lebte um 1100, also in der romanischen Epoche, indessen wird er bei Kanavelić zu einem richtigen barock-gotischen Heiligen.

Mit der Ivan-Legende verbunden, ja verflochten erscheint die zweite, die eigentliche epische Ader der Dichtung: der Feldzug des Ungarnkönigs Koloman nach Dalmatien zu Beginn des 12. Jahrhunderts, die Kapitulation des belagerten Zaras, die Krönung Kolomans zum König Kroatiens, sein Triumphzug durch das ihm huldigende dalmatinische Küstenland. Ein "historisches Epos" also? Das wäre nur sehr bedingt zu behaupten. Vielmehr handelt es sich um eine große Ependichtung im Stile der *barocken Romantik*. Dafür sorgen nicht nur die Kampfszenen und die höfischen Feste, sondern auch die vier Nebenhandlungen: die Geschichte des Grafen Valdimir und des unbekannten Einsiedlers, die damit engstens verbundene Argenio-Episode, die Abenteuer der beiden Ritter Bielolavski und Pelinko, die Liebes- und Ehegeschichte des serbischen Banus Radomir und seiner schönen Jerina. Wie in der spätbarocken Kirchenarchitektur der Zeitgenossen Kanavelićs, bei Guarino Guarini und Balthasar Neumann, die einzelnen, mathematisch genau kalkulierten Raumelemente zu einem einheitlichen, malerisch-irrational wirkenden, lichtdurchfluteten Ganzen vereinigt sind, so verbindet auch der südslawische Dichter die einzelnen Elemente seiner epischen Komposition, läßt sie oft scheinbar nebeneinanderlaufen, um sie dann doch auf ein einheitliches Ziel auszurichten. Man könnte als Analogie auch an den Satzbau der Barockprosa denken, vor allem an die großen südosteuropäischen Barockprediger, bei denen ähnliche Kompositionsgesetze herrschen.

Betrachten wir nun aber die einzelnen Elemente der Gesamthandlung. Im ungarisch-slawischen Heereslager unter der Königsburg Ofen erscheint der junge, schöne und reiche Graf Valdimir von Sziget (*knez sigetski*). Der ungarische Slawist Josef Bajza vermutete, daß Kanavelić bei dieser Gestalt an den Grafen Peter Zrinyi dachte, dessen Familie lange im Besitz der südungarischen, später von den Türken erstürmten Burg Sziget war. Der junge Graf läßt zwei Zelte aufrichten, im ersten wohnt er selbst, das zweite trägt eine zum ritterlichen Zweikampf auffordernde Inschrift. Valdimir will mit jenen Rittern kämpfen, die daran glauben, daß echtes Heldentum und wahre Liebe miteinander zu vereinigen sind.

Nachdem Kanavelić vorübergehend zur Geschichte des Banus Radomir übergang, hören wir plötzlich darüber, daß ein unbekannter Ritter auf schmuckem Roß vor Valdimir

erscheint, dessen Wappenschild anschlägt und die Forderung zum Zweikampf annimmt. Sie wollen einander nicht töten, doch der Besiegte muß dem Sieger folgen, wohin ihn dieser auch führe. Im Zweikampf siegt der fremde Ritter, Graf Valdimir folgt ihm. Das weitere erfahren wir nach vielen Unterbrechungen. Sie reiten den ganzen Tag. Abends gelangen sie in das Gebirge zwischen Neuhäusel und Kaschau (*na one gore, koje siede od Naiksela do Kašovie*), also in die Berglandschaft der heutigen Slowakei. Der unbekannte Ritter führt den jungen Grafen zum schreckenerregenden Eingang einer düsteren Höhle. Valdimir erbebt, muß jedoch seinem Besieger folgen. Was er nun hier erlebt, erzählt er selbst später dem König und seinem Hof in Dalmatien. Unsichtbare Hände entkleiden den Ritter. Unter seiner Rüstung trägt er das Wolfsfell eines Einsiedlers und ist schon selbst ein alter Mann. Auch ein vergoldetes Buch liegt da. Der Alte fängt zu weinen an und erzählt sein Leben. Er war der Sohn eines edlen und ruhmvollen Banus, lebte an vielen Höfen, sah aber überall nur die Sünde im Gewande der Tugend prangen. Voll Ekel entsagte er der Welt, verteilte sein Vermögen und zog sich in diese Höhle zurück, wo er nunmehr seit fünfzig Jahren den Frieden Gottes genießt. Aber er fand hier einen anderen Einsiedler, auf den Knien liegend. Als er ihn berührte, zerfiel dieser – seit langem schon eine Leiche! Doch neben dem Leichnam lag das vergoldete Buch mit der Lebensgeschichte dieses ersten Einsiedlers Argenio. Der Nachfolger wollte, daß diese erbauliche Geschichte nicht in Vergessenheit gerate, darum zog er wiederum Ritterkleider an, besiegte den Grafen Valdimir und brachte ihn in seine Höhle mit.

Wer war dieser Argenio? Königlicher Rat, einflußreicher Hofmann, geschätzt und geliebt von seinem Herrscher. Der König hat einen unehelichen Bruder, der selbst den Thron besteigen will. Argenio benutzt den Familiengrundsatz zu Intrigen und überredet den Bruder, einen Volksaufstand zu stiften und dadurch den König zu stürzen. Indessen erfährt der König den Plan und beschließt in einer geheimen Ratssitzung den Tod des Bruders. Argenio muß den Mord ausführen, aber auch seine Schuld wird bekannt, darum wird er eingekerkert. Zu Tode verurteilt muß er lange Jahre im Kerker schmachten. Schon ist der Tag der Hinrichtung festgesetzt. Argenio ist zum Sterben bereit, doch mit dem Entschluß, auf dem Schafott auch die Schuld des Königs aufzudecken. Im letzten Augenblick besticht seine Gattin die Wärter. Argenio flüchtet und verbirgt sich im Ausland. Bald erreicht ihn die Nachricht, daß seine ganze Familie ausgerottet wurde. In tiefster Verzweiflung wendet er sich an Gott, entsagt der Rache und zieht sich als Einsiedler in die Berge zurück. In diesem Buch beschreibt er sein trauriges Leben und schließt mit einer Prophezeiung über den Zweikampf Valdimirs mit seinem Nachfolger sowie mit einer Charakterisierung der ungarischen und österreichischen Herrscher von Koloman bis Josef I. und Karl VI. Als Valdimir die prophetischen Worte aus dem goldenen Buch vorliest, erglänzt das Gesicht des Einsiedlers in überirdischem Glanze. Man hört die Flügelschläge der Engel und eine himmlische Stimme, die den Einsiedler in die ewige Seligkeit ruft. Entzückt fällt auch der Graf zu Boden. Als er sich wieder aufrichtet, ist sein Besieger tot und auch das Buch verschwunden. Er bestattet den Einsiedler, nimmt seine Waffen zum Andenken mit und reitet zu König Koloman nach Zara. Hier nimmt er an den Kämpfen teil, und nur der Helm des Einsiedlers rettet ihn vor den tödlichen Schlägen des Ritters Bielolavski.

Dieser Bielolavski, der "Ritter des weißen Löwen", der auf der Seite der belagerten Zaratiner kämpft, ist eigentlich ein Mädchen, Rosinda. Das erfahren wir im Sinne der barocken Romantik auch nur allmählich und mit vielen Unterbrechungen. "Rosinda" ist ebenfalls nur ein angenommener Name. So nannte die sorgfältige Amme die kleine Margarita, die Tochter des dalmatinischen Hochadeligen Alberto Grisogoni. Piraten raubten die Amme und das Kind; voller Angst sagte die Frau, "Rosinda" sei ihr Kind.

So blieb auch ihr Leben erhalten, aber sie kamen an den mazedonischen Hof nach Valona, wo die erwachsene Rosinda Hofdame wurde. Sie soll den Kronprinzen heiraten, verliebt sich aber bei einem Hofball in den kroatischen Banussohn Pelinko, der als "Ritter der Fortuna" durch die Welt zieht und Heldentaten vollbringt. Pelinko will Rosinda befreien, doch der König gibt dem Mädchen Gift zu trinken, sie fällt um und wird von allen für tot gehalten. In tiefster Verzweiflung will sich auch Pelinko entleiben, wird aber von seinem Knappen zurückgehalten. Bitter auf die ungetreue Fortuna klagend, zerbricht er seinen Schild und will eine stärkere Gottheit wählen, den Tod. Als "Ritter des Todes" kämpft er nun überall und gelangt auch nach Polen, um für den polnischen König gegen die Schweden zu kämpfen (im 12. Jahrhundert! – ein echt barocker Anachronismus Kanavelićs, der wohl an die Kämpfe zwischen Polen und Schweden in seinen Jugendjahren denkt). In Warschau hört Pelinko die Kunde vom unbesiegbaren Ritter Bielolavski. Gern möchte er mit ihm kämpfen, aber auch Bielolavski sehnt sich nach einem Zweikampf mit dem berühmten "Ritter des Todes". Bielolavski zieht nach Zara, um den Belagerten beizustehen, Pelinko schließt sich dem ungarischen Heere an.

Freilich weiß er nicht, daß Bielolavski seine totgeglaubte Rosinda ist! Das Mädchen war nur scheinot, wurde von der treuen Amme zum Leben und auf ein Boot gebracht. Sie landen bei Epidauros, wo die Amme der Rosinda gesteht, daß sie nicht ihre Tochter, sondern ein vornehmes Mädchen sei. Sie rät ihr, sich als Ritter zu verkleiden und so den "Ritter der Fortuna" zu suchen. Rosinda folgt dem Rat, wählt den weißen gekrönten Löwen zum Wappentier und zieht nun als Bielolavski nach ritterlichen Abenteuern aus, doch mit dem letzten Zwecke, den Geliebten zu finden.

Unter den Mauern Zaras, wo Bielolavski schon große Heldentaten vollbrachte, finden sich die beiden Ritter. Schon vor dem Zweikampf erfährt Pelinko, daß er eigentlich Slavomir heißt und nicht – wie er es früher glaubte – einfacher Abkunft ist, sondern der Sohn des kroatischen Banus. Frühmorgens, als die Sonne aufgeht, reiten Pelinko-Slavomir und Bielolavski zum Zweikampf, der erste auf schwarzem, der zweite auf weißem Roß. Erbittert tobt der Zweikampf, betrachtet von den ungarischen und slawischen Rittern. Plötzlich stolpert Bielolavskis Roß: Diesen Augenblick benutzt Slavomir, um seinen Gegner zu Falle zu bringen. Er will den schwerverwundeten Bielolavski enthaupten, der aber fragt ihn mit schwacher Stimme, ob er nichts vom Ritter der Fortuna wisse. Sie, die sterbende Rosinda läßt ihn zum Abschied grüßen. Umsonst suchte sie als Ritter verkleidet den Geliebten; hier muß sie nun sterben, besiegt vom Ritter des Todes. Als Slavomir das hört, erstarrt er und gesteht unter Tränen: er selbst ist der Ritter der Fortuna. Mit einem müden Lächeln versinkt Bielolavski-Rosinda in Ohnmacht. Slavomir trägt sie in sein Zelt, um ihre schweren Wunden mit der eigenen Hand zu pflegen.

Dank der sorgfältigen Pflege genest Rosinda bald und erzählt nun ihrem Geliebten ihre Fährnisse. Inzwischen spielt sich der Einzug Kolomans in die Stadt Zara ab. Nach dem Fest verkleidet sich Rosinda wiederum als Ritter Bielolavski und zieht an Seite Slavomirs hoch zu Roß selbst nach Zara. Mit Jubel begrüßt das Volk die beiden Ritter, eine alte Frau aber fällt dem Bielolavski zu Füßen und begrüßt ihn als ihre "liebe Tochter". Rasch verbreitet sich die Nachricht, daß der "Ritter des weißen Löwen" ein Mädchen ist, die Tochter des Grafen Alberto Grisogoni und seiner Gattin Katerina Fanfonja. Die glücklichen Eltern, die ihr Kind lange tot glaubten, eilen herzu, bald erscheint auch der Banus von Kroatien, und unter großem Pomp segnet der heilige Bischof Ivan die Ehe Pelinko-Slavomirs mit Bielolavski-Rosinda-Margarita.

Wir verweilen länger bei diesem Faden der Handlung, da ihre Elemente höchst bezeichnend für die barocke Romantik sind. Nicht umsonst ist Pelinko-Slavomir lange

der "Ritter der Fortuna" – es sind die Gesetze der barocken Fortuna-Welt, die diese abenteuerlichen Ereignisse bestimmen. Wiederum kann man auf kunstgeschichtliche Parallelen hinweisen, auf die bewegten Formen barocker Architektur oder Skulptur, aber auch auf den Zusammenhang und die Verwandtschaft mit den Ritterepen des Hochmittelalters.

Bewegt und voll überraschender Peripetien ist auch die Radomir-Jerina-Handlung. Radomirs Gestalt scheint aus der serbischen Volksepik zu stammen, aus jenem Kulturkreis, dessen Schöpfungen dem dalmatinischen Humanismus und Barock wohlbekannt waren. Freilich wird der serbische Held ganz im Sinne der barocken Romantik umgestaltet. In der ruhmreichen Burg Smederevo geboren, ist er vornehmer Herkunft, gebildet, kräftig, ein vollkommener Ritter. Seine Lieblingsbeschäftigung ist die Jagd in den Bergen; so will er die Gelegenheit der Sünde von sich fernhalten. Auch der Liebe ist er abhold. Indessen verliebt sich die schöne Jerina, die Waise des Knezen Radoslav, in den edlen Ritter, der für sie jedoch nur einen höflichen Gruß übrig hat. Bei einer Jagd findet nun Radomir am Ufer eines Bächleins, auf einer schönen Waldlichtung das Mädchen. Es hat sich in seinem Liebeskummer vergiftet. Nach langem Seelenkampf entschließt er sich, das Mädchen zu retten. Es erwacht und ist glücklich, in den Armen Radomirs sterben zu können. Im edlen Banus erwacht die Liebe, und er erklärt: Jerina wird seine Gemahlin und Herrin werden. Doch einstweilen müssen sie sich trennen, da der serbische Held ins Lager des Ungarnkönigs eilt, um den Feldzug gegen Zara mitzukämpfen.

Nun kommen auch da – verteilt auf die verschiedenen Gesänge des Epos – allerhand Schwierigkeiten und Hindernisse. Von Zara aus soll Radomir auf Befehl König Kolomans nach Smederevo zurück, um neue Truppen zu bringen. Radomir freut sich auf das Wiedersehen mit seiner Braut, reitet glücklich mit seinen beiden Schildknappen Čelobielo und Slovan durch die Berge – oft und mit Vorliebe schildert uns Kanavelić romantische Berglandschaften! –, wie groß ist aber sein Entsetzen, als er mitten im Gebirge die Leiche seiner Jerina findet! Ein Ritter tritt aus dem Dickicht hervor und erzählt die traurige Geschichte: Jerina wollte in Begleitung mehrerer Ritter zu Radomir, sie wurden aber von Räubern angegriffen. Jerina flüchtete, bald aber fand man sie tot. Vom Schmerz geplagt, irrt Radomir in den Bergen herum. Die schöne Natur tröstet ihn nicht, er läßt laut seine Klage ertönen und erhält vom Echo die Antwort. Er will die Stimme – die er für einen Menschen hält – auffinden und gerät in ein Gebüsch, wo sich ein Tier bewegt. Er schießt mit seinem Pfeil und trifft – Jerina! Verzweifelt fällt er in Ohnmacht, der treue Slovan heilt aber die Wunde des Mädchens. Radomir glaubt, die Geliebte sei wunderbar auferstanden, Jerina erzählt, daß sie auf der Flucht ihre Kleider mit einem Hirtenmädchen vertauschte. Dieses Mädchen entführten und töteten die Räuber, sie blieb gerettet. Voll Dank setzen Radomir und Jerina dem opfermütigen Hirtenmädchen einen schönen Grabstein und erscheinen im Lager vor Zara schon als Mann und Frau.

Nicht nur die Handlungselemente stempeln das Epos Kanavelićs zu einem Verwandten der mittelalterlichen Ritterdichtung. Neben dem eigentlichen "Romantischen" spielt auch das "Ritterlich-Festliche" eine große Rolle. Diese Atmosphäre beherrscht schon den ersten Gesang. Zwar ist Koloman hier und im ganzen Epos als grausamer, launischer Herrscher charakterisiert – als solchen kennen ihn übrigens auch die mittelalterlichen ungarischen Chronisten! – der in Dalmatien nur durch den wohltätigen Einfluß des hl. Ivans von Zerstörertaten abgehalten und in gnädige Stimmung gebracht wird. Indessen hat auch Kanavelić Sympathien für das mittelalterliche Ungarn. Freilich handelt es sich auch hier, wie früher bei Palmotić, um ein "ungarisch-slawisches

Märchenmittelalter“: Die vier Feldherren des ungarischen Heeres tragen z. B. die echt südslawischen Namen Goroslav, Radivoj, Družimir und Uroš.

Dieses „ungarisch-slawische“ Mittelalter wird nun mit aller Farbenpracht der barocken Sprache und der barocken Phantasie heraufbeschworen. Herrlich ist der Thronsaal des Königs:

Iznosite varh visine
Prestolje se odi gleda,
Gdie kraljevske pun vedrine
Kralj mogući samo sieda.
Stupi zlatni uzdarže ga,
U drag način izdielani,
Od sgar grimiz pokrije ga,
Vàs biserom nanizani.
Sag mu stoji pod nogami,
U Kaeru navezeni,
Gdie po zlatu dragi kami
Zlatan kaže plam ognjeni. (S. 6–7)

Erhoben in die Höhe
sieht man da den Thron,
wo voll königlichen Glanzes
der mächtige König selbst sitzt.
Säulen aus Gold halten ihn (d. h. den Thron)
in teurer Art ausgeführt,
von oben bedeckt ihn Purpur,
ganz von Perlen durchwirkt.
Ein Teppich liegt unter seinen Füßen,
gestickt in Kairo,
wobei außer dem Golde auch die Edelsteine
eine goldene Flammensprache sprechen.

Lauter Glanz und Prunk herrscht hier. Über dem Thron hängt das Bild Attilas, mit der Inschrift „Die Geißel Gottes, König Attila“ (*Bič od Boga kralj Atila*). Mit Attilas Beispiel will Koloman seine Edlen zur Eroberung neuer Gebiete anspornen, und er spricht auch einige schöne Sätze über den ungarischen Heldenmut. Das Attila-Motiv kommt auch da vor, wo die Einwohner der dalmatinischen Städte dem siegreichen Ungarnkönig huldigen. Hier hat Kanavelić historisch ganz richtig gesehen, da ja der Attila-Mythos im ganzen ungarischen Mittelalter wirklich eine große Rolle spielte und die Königsdynastie der Arpaden als Erbe Attilas galt.

Oft und mit Nachdruck erklingen die Motive des Rittertums, der Kampfesfreude, des Ruhmes, der Tapferkeit. Führen wir bloß aus dem 5. Gesang einige Verse an, wo das Heer des Banus Uroš mit folgenden Worten geschildert wird:

Čarljeniem su haljinami
Svikolici odieveni,
S sabljam, luciem i strielami
Idu na ovi boj žudjeni.
Ovo su oni, koju slavu
A ne platu dvore i časte,
Neštade istu svoju glavu
A da ugarsko ime raste.
Njih nelede zimni mrazi,
Lietno sunce njih nepeče;
Skokom goru svaki uzlazi,
Rieku pliva, polja teče.
Slavom samo uznose se,
Kû vojujuć dobivaju,
I njom samo da se urese,
Straha od smàrti neimaju.
(S. 91–92).

In schwarze Gewänder
sind sie alle gekleidet,
mit Säbel, Bogen und Pfeil
gehen sie in den gewünschten Kampf.
Diese sind jene, denen der Ruhm
doch nicht die Höfe und Ehrungen etwas gelten,
sie schonen nicht das eigene Haupt,
auf daß der ungarische Name wachse.
Sie frieren nicht in den Winterfrösten,
die Sommersonne erhitzt sie nicht,
sie alle durchschreiten mit Sprüngen die Berge,
schwimmen durch die Ströme, laufen durch die Felder.
Sie sind allein auf jenen Ruhm stolz,
den sie im Kriege erkämpfen,
und damit sie sich mit ihm schmücken können,
haben sie vor dem Tode keine Angst.

Die Gedanken, die hier ausgesprochen werden, sind noch ganz die des mittelalterlichen Rittertums. Die dichterische Form allerdings ist echt barock: Häufung und Parallelismus, Alliterationen und Inversionen. Durch weitere Zitate könnte gezeigt werden, daß auch der barocke *Concettismo* und die Vorliebe für die Metaphern bei Kanavelić nicht fehlt. Eine Heraufbeschwörung des Mittelalters also, doch mit barocken Stilmitteln. Wiederum etwas Ähnliches wie in der barock-gotischen Kirche von Kladrau!

Wie gesagt, gehört zum Ritterlichen auch das Festliche. Wir können wiederum Hans Naumann anführen, der in seiner kulturhistorischen Darstellung des deutschen Rittertums der Stauferzeit schön zeigte, welche große Bedeutung dem *Fest* in dieser ritterlich-höfischen Gesellschaft zukommt. Feste sind sozusagen die Gipfelpunkte des ritterlichen Lebens.¹⁰¹ Nun, diese Auffassung ist auch unserem Kanavelić nicht fremd. Nachdem Zara (Zadar) freiwillig die Herrschaft des Ungarnkönigs anerkannte, wird der Dalmatien-Aufenthalt Kolomans und seiner Ritter zu einem einzigen Festzug. Freilich schildert Kanavelić diese ritterlich-höfischen Feste des 12. Jahrhunderts so, als ob sie im barocken 18. Jahrhundert stattgefunden hätten. Nehmen wir bloß den huldigenden Aufzug der Zaratiner aus dem 15. Gesang. Ritter, Fußkämpfer, die Woiwoden, die Hajduken-Krieger aus den Bergen erscheinen vor dem König, daneben eine lange Reihe adeliger Karossen. Vorn reitet der Woiwode von Zegar in schmuckem grünem Kleid, mit Säbel und Federbusch. Vor ihm blasen Trompeter das Signal, ihm folgt singend das dalmatinische Heer. Weiter hinten schreiten zweihundert Lanzenträger, dann achtzig Woiwoden und hundert bewaffnete Bürger in glänzendem Festkleid. Dahinter rollt der für den König bestimmte Prunkwagen, gezogen von sechs weißen Pferden. Das Geschirr der Pferde und die Räder sind aus Gold, das Innere des Wagens mit vergoldetem Purpur und mit Spiegeln geschmückt. Sechzig adlige Jünglinge, beritten, flankieren den Wagen. Vor jedem Jüngling tragen je zwei Diener dessen Wappenschild. Hinter dem Wagen reiten acht Senatoren der Stadt, in veilchenfarbenen Seidenkleidern, begleitet von einer Leibwache aus zwanzig bewaffneten Jünglingen. In zwei Karossen kommen jetzt die angesehensten Adligen, nach ihnen auf weißem Roß, in weißem Seidenkleid der Oberwoiwode des Zaratiner Heeres. Den Abschluß des Zuges bilden die wildaussehenden Hajduken.

Freundlich und feierlich empfangen auch die Ungarn den Festzug. Die Führer betreten das königliche Zelt. Dort sitzt Koloman auf seinem goldenen Thron, in der Gesellschaft seiner Banusse und Räte. Auf dem Haupte trägt der König eine Krone von unermäßigem Wert, auf den Hüften einen goldenen Gürtel, auf den Schultern den Krönungsmantel, mit Bildern aus dem Leben des hl. Stefan. Hier findet der Dichter – als Vertreter barocker „*pictura-poësis*“ – Gelegenheit, das legendäre Leben des ersten Ungarnkönigs zu erzählen. Besonders betont werden seine barmherzigen Taten und seine andächtigen Gebete. Der kriegerische und tapfere König Stefan wird also zu einem barock-gotischen Mystiker und Heiligen umgedeutet!

Nach der Begrüßungsansprache besteigt Koloman den „sonnenähnlichen“ Prunkwagen, die vier Banusse die beiden anderen Karossen, und der Festzug, vermehrt durch die ungarischen Grafen und Herren, schreitet nun würdevoll, mit flatternden Fahnen, unter dem Klang der Trompeten und Pauken, nach Zara. Den Empfang in der Stadt beschreibt der 16. Gesang. Das ganze Volk huldigt dem König und streut Blumen auf seinen Weg. Der Zug schreitet in die Kathedrale, wo die Einwohner Zaras dem Herrscher Treue geloben. Auch Koloman schwört, daß er liebevoll für die Stadt sorgen, ihre Freiheit bewahren wird. Nach dem kirchlichen Akt erwartet ein festlich geschmückter Hof den König. Über dem Thron hängt wiederum das Bild Attilas, mit den Wappen der von ihm eroberten Länder. Weitere Bilder zeigen Aladár und Csaba (Kanavelić schreibt Kaba), die beiden Söhne des Hunnenkönigs, die das ungarische

Gebiet beherrschenden Goten- und Longobardenkönige und oströmische Kaiser, dann Karl den Großen, die sagenhaften sieben ungarischen Stammesfürsten, den Fürsten Géza sowie die ungarischen Könige. Szenen aus dem Leben Stefans des Heiligen, Peters, Abas, Andreas I., Bélas I., Salomons, Gézas I. sowie Ladislaus des Heiligen sind da zu sehen. Kanavelić denkt wohl an Legenden- und Historienbilder in der Art des Bernardo Bobić. Endlich hängt da noch ein Bild mit dem gekrönten Koloman; unter seinen Füßen die Stadt Zara. Eine ganze barocke Bildergalerie also, wie sie um 1700 auch in Südosteuropa nicht unbekannt war!

Etwas länger verweilen wir bei Kanavelić und seinem Epos.¹⁰² Unseres Erachtens handelt es sich aber hier um eine äußerst interessante Schöpfung des slawischen Barocks. Ein Gundulić, dem Kanavelić sichtlich nachstrebt, steht zwar ästhetisch höher, doch beim Curzolaner Patrizier-Dichter ist die Vereinigung fast aller Kulturschichten des osteuropäischen Barocks ungemein reizvoll: barock-gotische Heiligenlegende, romantische Verklärung des ritterlichen Mittelalters, humanistische Bildung, starke Anregungen der südslawischen Volksepik, bewußt gepflegte barocke Dichtersprache. Das ganze Werk ist sozusagen eine *summa epica* der slawisch-osteuropäischen Barockwelt, deshalb ist die Beschäftigung mit ihm äußerst anregend.

Nun zum Abschluß dieses Kapitels noch einige Worte über einen charakteristischen Vertreter der "galanten Dichtung" bei den Slawen, über den Ragusaner Priester Ignjat Gjorgjić (auch die Form Djordjić wird gebraucht). 1675 aus ragusanischem Adelsgeschlecht geboren, ist er durch sein Leben mit seiner Heimat Dalmatien und mit Italien in gleicher Weise verbunden. Nachdem er vorübergehend im Dienste seiner Heimatrepublik stand, wird er Jesuit, studiert in Rom und wirkt als Rhetorikprofessor in Ascoli. Gern würde er ständig in Rom leben, als ihm das jedoch verweigert wird, verläßt er den Jesuitenorden. In Ragusa lebt er eine Zeitlang als Privatmann, entschließt sich aber wieder zur geistlichen Laufbahn und wird Benediktiner. Wir finden ihn in verschiedenen dalmatinischen und italienischen Klöstern, so als Professor der Rhetorik in Neapel und zuletzt als Abt von Meleda (Mljet). 1737 stirbt er in seiner Geburtsstadt an einem Schlaganfall.¹⁰³

Schon diese kurze Biographie zeigt eine echt barocke Persönlichkeit. Gesellschaftlich gehört er als Adeliger zu jenen Kreisen, die bestimmend hinter der Barockwelt standen. Von barocker Bewegtheit erfüllt sind seine "Peripetien" zwischen weltlicher und geistlicher Laufbahn, zwischen seiner Heimat und Italien. Noch komplizierter und "barocker" wird seine Persönlichkeit, wenn wir den Umstand beachten, daß er in seiner Jugend weltliche Liebesgedichte verfaßt, später zur geistlichen Dichtung übergeht, einen "slawischen Psalter" (*Saltijer slovinski*) und "Seufzer der büßenden Magdalena" (*Uzdasi Mandaljene pokornice*) schreibt, seine weltlichen Literatenallüren aber auch als Ordensgeistlicher behält, ja, im Gegensatz zu anderen Barockdichtern, seine Liebesdichtungen keineswegs als "Jugendsünden" verleugnet, vielmehr dafür sorgt, daß sie in Abschriften der Nachwelt erhalten bleiben.

Einen südslawischen Vertreter der europäischen spätbarocken "galanten Lyrik" nennt Gjorgjić der kroatische Literaturhistoriker Prohaska, einer der ersten slawischen Barockforscher. Alle Motive der galanten Dichtung tauchen beim Ragusaner Poeten auf: Verschämtheit der Liebenden, Verbot der Mutter, Liebesdienst, Geschenke, die günstige Gelegenheit, Genuß und Wollust. Als dann aus dem jugendlichen Liebeslyriker der geistliche Dichter der reiferen Lebensjahre wird, transponiert er die "weltliche Erotik" ins Geistliche. Das auch in der Barockkunst hochbeliebte Thema der büßenden Magdalena eignet sich dazu vortrefflich. Kann ja hier – trotz aller "Moralisierung" – die Erziehung und das Liebesleben eines galanten Fräuleins in satten Farben geschildert werden. Nach der Bekehrung können dann die galanten Motive in eine geistlich-

mystische Art der Liebe umgedeutet werden. Dies war schon den spätmittelalterlichen Mystikern nicht fremd. Übrigens müssen wir auch darauf hinweisen, daß der österreichische Germanist Max von Waldberg schon im ausgehenden 19. Jahrhundert die Verbindungen zwischen galanter Lyrik und Minnesang betonte.¹⁰⁴ Das Fortwirken des Mittelalters im Barock äußert sich also auch hier! Wir werden später sehen, daß die galante Lyrik selbst in der russischen Literatur der petrinischen Zeit nicht fehlt. Die Verbindung des Galanten und des Geistlichen, sowie der reiche Schatz an Metaphern, Hyperbeln, Antithesen machen die "Seufzer der büßenden Magdalena" zu einer echt barocken Dichtung. Barocker Lyrismus – mit deutlichen Anklängen an gotische Vorstellungen – erklingt etwa in der Apostrophierung des Himmels:

O nebeske dike i gizde,
O prevedri sviem prostori,
O pisane zlatom zvizde,
O pobjeni zviezdami dvori.¹⁰⁵

O Zierde und Schmuck des Himmels,
O ganz klare Räume,
O Sterne, mit Gold beschrieben,
O Pforten, mit Sternen beschlagen.

Solche und ähnliche Strophen, wo die serbisch-ragusäische Dichtersprache in barockem Glanze erstrahlt, gehören zu den schönsten Schätzen der slawischen Lyrik. Mit dem Mittelalter verbindet diese Dichtersprache ihre Vorliebe für die Blumen, die Morgenröte, die Sonne, für das Glänzende und Süße. Letzten Endes ist also auch die galant-geistliche Lyrik des Ignjat Gjorgjić ein wortkünstlerischer Ausdruck der Barock-Gotik.

Anmerkungen:

¹ Gurlitt, S. 207.

² Mencl, *Onze cent années*, S. 27–28.

³ Abbildungen: *Ceské umění gotické*, Praha, 1949, Bd. I, S. 76, 96.

⁴ Garas I, S. 14–20.

⁵ Gurlitt, S. 206.

⁶ Gurlitt, S. 208.

⁷ Vgl. die Sammlung von Cl. Pasconi, *Triumphus Coronatae Reginae Tersactensis*, Venedig, 1713.

⁸ Vgl. den Aufsatz von L. Pásztor in der ungar. Zeitschrift *Regnum*, Bd. 5, S. 563–600.

⁹ Schneeweis, S. 33.

¹⁰ Vgl. S. Bálint, *Boldogasszony vendégsegében*, Budapest, 1944, S. 54.

¹¹ Vgl. Vašica, S. 127–173.

¹² Vgl. Brückner, S. 152–153.

¹³ Heinrich Schaller, *Die Weltanschauung des Mittelalters*, 2.–3. Auflage, Leipzig, 1943, S. 299.

¹⁴ Vgl. hierzu T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu* (Die Genealogie des Sarmatismus). Warschau, 1946, S. 61–98.

¹⁵ *Glasnik Skopskog Naučnog Društva*, Bd. 3, S. 183–188.

¹⁶ *Časopis Moravského Musea*, Jg. 1951, S. 33 ff.

^{16a} Vgl. hierzu neuestens J. Mišianik – J. Minárik – M. Michalcová – A. Melicherčík:

Dejiny staršej slovenskej literatúry (Gesch. der älteren slowak. Literatur). Preßburg, 1958, S. 221–229.

¹⁷ Kalista, *Baroko*, S. 84.

¹⁸ Vipper, S. 62–63.

¹⁹ Horvat, S. 395–396.

²⁰ Kalista, *Baroko*, S. 22.

²¹ Kalista, *Z legend českého baroka*, S. 31–45, 50–56, 61–72.

²² Berko, *Kinč oszebuini*, S. 128–129.

²³ Ebenda, S. 219–220.

²⁴ Ebenda, S. 224–225.

²⁵ Kalista, *Baroko*, S. 66.

²⁶ Ebenda, S. 57–59.

²⁷ Ebenda, S. 64–65.

²⁸ Ebenda, S. 72–74.

²⁹ Ebenda, S. 52–53.

³⁰ Ebenda, S. 53.

³¹ Ebenda, S. 62.

³² Ebenda, S. 63–64.

³³ Ebenda, S. 334.

³⁴ Ebenda, S. 61–62.

³⁵ Ebenda, S. 62–63.

³⁶ Ebenda, S. 66–67.

³⁷ Ebenda, S. 350.

³⁸ Ebenda, S. 79–82.

- ³⁹ Vašica, S. 243–252.
- ⁴⁰ Zgodovina, S. 286–291.
- ⁴¹ Weltliteratur, S. 1655.
- ⁴² Sacrum Promptuarium III., S. 33–39.
- ⁴³ Ebenda, S. 43–44.
- ⁴⁴ Ebenda, S. 53–79.
- ⁴⁵ Ebenda, S. 80–90.
- ⁴⁶ Ebenda, S. 218–221.
- ⁴⁷ Ebenda, S. 268–279.
- ⁴⁸ Schneeweis, S. 24.
- ⁴⁹ Sacrum Promptuarium III., S. 102–105.
- ⁵⁰ Wechselseitigkeit, S. 130–132. Vgl. *Das Sudentendeutschum*, S. 401 ff.
- ⁵¹ Vgl. *Wechselseitigkeit*, S. 109–116 (Béla Zolnai).
- ^{51*} Vgl. T. Dobrowolski: *Polskie malarstwo portretowe* (Poln. Porträtmalerei). Krakau, 1948, S. 48–51.
- ⁵² Schaller, S. 208.
- ^{52*} Vašica, S. 189–199.
- ⁵³ B. H. Bilovský: *Vino ze svadby v Káni*. Stará Říše, 1932.
- ⁵⁴ Hg. von J. Vašica, Olmütz, 1933.
- ⁵⁵ Neumann, S. 113–114.
- ⁵⁶ Vašica, S. 227–243.
- ⁵⁷ Pražák, S. 281–282.
- ⁵⁸ Vgl. *Sbornik Matice Slovenskej*, Jg. 1942, II. Teil, S. 191–218.
- ⁵⁹ *Istoriija ukrajinškoj literatury*, Bd. I, S. 88.
- ⁶⁰ Ebenda, S. 72–75.
- ⁶¹ Čiževsky, S. 67.
- ⁶² G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957, S. 55.
- ⁶³ *Istoriija ukrajinškoj literatury*, Bd. I, S. 91–92.
- ⁶⁴ Ebenda, S. 88–89.
- ⁶⁵ Vgl. Murko im *Archiv für slavische Philologie*, Bd. 15, S. 287–298.
- ⁶⁶ Vgl. Polockij, *Izbrannye sočinenija*, ed I. P. Jerjomin, Moskau–Leningrad, 1953.
- ⁶⁷ Zum Barockstil Simeon Polockijs vgl. neuestens Ličačov, S. 163–165.
- ⁶⁸ Vgl. J. P.: Jerjomin in den *Trudy otděla drevne-russkoj literatury*, Bd. 6, S. 125–153.
- ⁶⁹ J. Tanner, *Vir apostolicus seu vita et virtutes reverendi patris A. Chanowsky*, Prag, 1659, S. 50.
- ⁷⁰ Zgodovina, S. 305–307.
- ⁷¹ Blagoj, S. 71.
- ⁷² Vgl. Winter, *Geisteskampf*, S. 150.
- ⁷³ Vgl. Vašica, S. 25–45.
- ⁷⁴ Kalista, *Baroko*, S. 109–110.
- ⁷⁵ Ebenda, S. 74–76.
- ⁷⁶ Neuausgabe von Josef Vašica, Prag, 1944.
- ⁷⁷ Vgl. *Die Welt der Slaven*, Jg. 1, S. 434.
- ⁷⁸ Ebenda, S. 41.
- ⁷⁹ Vgl. Gudzij, S. 355–356.
- ⁸⁰ Ernst Benz, *Russische Heiligenlegenden*, Zürich, 1953, S. 436–438.
- ⁸¹ *Die Welt der Slaven*, Jg. 1, S. 48. Vgl. auch D. Tschizewskij (Čiževskij), *Das heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte I*. Hamburg, 1959, S. 135–136.
- ⁸² *Die Weltliteratur*, S. 113.
- ⁸³ Avvakum, S. 80–81.
- ⁸⁴ Ebenda, S. 121.
- ⁸⁵ Ebenda, S. 149–150.
- ⁸⁶ Ebenda, S. 156–157.
- ⁸⁷ Jagić, *Ruska književnost*, S. 15.
- ⁸⁸ Jagić, Križanić, S. 129.
- ⁸⁹ Vgl. hierzu neuestens Dragoljub Pavlovič, *O problemu baroka u jugoslavenskoj književnosti* (Vom Problem des Barocks in der süd-slaw. Literatur), *Prilozi*, Bd. 24 (1958), S. 229 bis 237.
- ⁹⁰ K. Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, 1932, S. 220.
- ⁹¹ Vgl. *Zbornik radova Instituta za proučavanje književnosti* (Sammelband des Institutes für Literaturforschung), Belgrad, 1952, Bd. XVII, H. 2, S. 39–60.
- ⁹² P. Kolendić: *Jedna srpska melodrama o Andromedi* (Ein serbisches Andromeda-Melodram), Belgrad, 1957.
- ⁹³ Hg. in den *Stari pisci hrvatski*, Bd. 12, Ag-ram, 1882, S. 287 ff.
- ⁹⁴ Vgl. Murko, *Tragom*, Bd. I, S. 426–429.
- ⁹⁵ Vgl. auch Ježić, S. 140–142.
- ⁹⁶ Vgl. zum Ganzen L. Hadrovics im *Archivum Europae Centro-Orientalis*, Jg. 1938, S. 515 ff.
- ⁹⁷ Murko, *Bedeutung*, S. 85.
- ⁹⁸ *Handbuch der Kulturgeschichte*, Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums, S. 7 ff.
- ⁹⁹ Vgl. J. Bajza in der ung. Zeitschrift (*Buda-pesti Szemle*, Bd. 214, S. 11–50).
- ¹⁰⁰ Wir benutzten die Osljeker Ausgabe von 1858.
- ¹⁰¹ Naumann, *Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums*, Hb. d. Kulturgeschichte, S. 189. Vgl. auch Arno Borst: *Das Rittertum im Hochmittelalter. Saeculum*, Jg. 10, S. 229–230.
- ¹⁰² Vgl. auch Ježić, S. 155.
- ¹⁰³ Vgl. Prohaska, S. 121–192.
- ¹⁰⁴ Vgl. M. v. Waldberg, *Die galante Lyrik*, Straßburg, 1885, passim.
- ¹⁰⁵ Zitiert bei Prohaska, S. 159.

BAROCKER HUMANISMUS

Neben dem fortlebenden Mittelalter, der "barocken Gotik" spielt im künstlerisch-ästhetischen Gefüge der Barockzeit *der fortlebende und fortwirkende Humanismus* eine große Rolle. Schließlich und endlich entwickelt sich ja das Barock als Stil der Kunst und Literatur aus der Renaissance, man darf also nicht nur das Gegensätzliche, sondern auch das *Verwandte* der beiden Perioden betonen. Wir müssen hier besonders auf die Forschungen des namhaften deutschen Romanisten Ernst Robert Curtius hinweisen (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948). Curtius zeigt uns in seinem Buche das Fortleben vieler Themen und Motive von der Spätantike durch die Renaissance bis zur Goethe-Zeit. Leider ist Curtius etwas "amüsiert" eingestellt, er lehnt die "wechselseitige Erhellung der Künste" ab, ist auch dem Barockbegriff feindlich gesinnt und verwertet zudem überhaupt kein slawisches Material. Er scheint es übersehen oder vergessen zu haben, daß zum Kulturreich des "lateinischen Europas" nicht nur die großen romanischen, angelsächsischen und deutschen Dichter gehören, sondern auch ein Kochanowski, Sarbiewski oder Mickiewicz, ein Gundulić, Džeržavin oder Puškin. Diese Genies waren, ungeachtet ihrer echten Volksverbundenheit, auch mit den antiken und humanistischen Überlieferungen des Abendlandes zutiefst verbunden. In all ihrem Schaffen waren sie bestrebt, slawische Ursprünglichkeit und lateinische Formharmonie in eine höhere, schöpferische Synthese zu bringen. Deshalb haben wir das Recht, von einem *slawischen Barock-Humanismus* zu sprechen.

Zwei Namen der vorhin aufgeführten Reihe, der Serbokroate Gundulić und der Pole Sarbiewski, gehören – nebst vielen anderen – zu dieser Richtung. Ihnen sollen zunächst unsere Ausführungen gewidmet sein. Ivan (in dialektischer Form: Gjivo) Gundulić (1588-1638) war der Sohn eines einst einflußreichen, zu seiner Zeit schon verarmten Dubrovniker (Ragusaner) Patriziergeschlechtes. In seiner Vaterstadt wahrscheinlich durch Jesuiten erzogen, kam er nach Italien und in die türkisch besetzten bosnisch-herzegowinischen Gebiete, war Gouverneur einer kleinen Adria-Insel, Mitglied des Stadtrates von Dubrovnik und hätte wohl auch die Würde des Rektors – so hieß das allmonatlich neugewählte Oberhaupt der kleinen südslawischen Stadtrepublik – bekleidet, aber eine ansteckende Krankheit setzte seinem Leben im 50. Jahre ein jähes Ende.¹

Dubrovnik, an der Adria-Küste durch die gegenseitige Begegnung und Durchdringung südslawischen und romanischen Wesens entstanden, besaß damals schon eine jahrhundertlange ruhmvolle Tradition. Nicht nur gelang es der klugen, manchmal freilich etwas machiavellistischen Politik der Stadt, die Türken fernzuhalten und auch die Machtansprüche Venedigs abzuweisen, auch das gesellschaftliche und das kulturelle Leben der Stadt entwickelte sich verheißungsvoll. Nach dem Zusammenbruche des Serbenreiches im 15. Jahrhundert fand hier südslawische Bildung eine Zufluchtsstätte, und bald wurde Dubrovnik zu einem Mittelpunkt der südosteuropäischen Renaissance. Gesellschaftlich wurde diese Entwicklung vom Patrizier-Adel getragen, aber auch das

plebejische Element fand immer breiteren Zutritt, wenn auch nicht zu den Gipfeln politischer Macht, so doch zu den Quellen der Bildung.

Im 15. Jahrhundert flutete ein buntes, bewegtes, nicht selten tumultreiches Leben in den Gassen und auf den Plätzen Dubrovniks. Der österreichisch-tschechische Slawist Konstantin Jireček zeichnete uns in seinen Forschungen ein lebendiges Bild dieser farbenfrohen, oft abenteuerlichen Zeit.² In ihr wirkten die beiden Renaissance-Lyriker, der Patrizier und Staatsmann Šiško Menčetić und der aus einem plebejischen Geschlecht stammende Priester Gjorgje Držić. Mit ihrem literarischem Schaffen in serbokroatischer Sprache begründeten sie am Ausgange des 15. Jahrhunderts eine künstlerische Tradition, die auch im 16. Jahrhundert nicht abriß und die dann im Schaffen des großen Gundulić gipfelte.

Schon diese Hinweise können einen Begriff davon geben, wie stark das Humanistische und Renaissancehafte noch im Schaffen Gundulićs sein mußte. Trotzdem ist er ein Barock-Dichter reinsten Wassers – als solchen hat ihn jüngst der russisch-deutsche Slawist Vsevolod Setschkareff (Sečkarjov) geschildert – und steht auch mit der "humanitas heroica" des dinarischen Westbalkans in engster Verbindung. Diese "heroische Lebensform" der serbisch-albanischen patriarchalischen Gesellschaft, die wir seit Gerhard Gesemanns Forschungen so gut kennen, ergießt sich ja in breiten Schüben auch ins adriatische Küstenland, vor allem in Süddalmatien. Ohne sie ist auch die heroische Dichtung Gundulićs nicht zu verstehen.

Auf dem ersten Augenblick würden wir allerdings auch in ihm einen barocken "Gotiker" oder "Romantiker" vom Schlage seiner Landsleute Palmotić oder Gjorgjić vermuten. Indessen sind die humanistischen und patriarchalisch-heroischen Elemente sehr stark. Diese Elemente bestimmen Art und Weise des Gundulićschen Barocks, vor allem in seinem leider unvollendet gebliebenen Meisterwerk, in der epischen Dichtung *Osman*.³

"Gundulićs Werk gehört durch die Größe seiner Ideen, wenn man auch das barocke Gewand verdammen sollte, zu denen, die der Menschheit stets mahnend vor Augen stehen sollten"⁴, behauptet mit Recht Setschkareff. Aber nicht nur die Ideen von Freiheit, Heldentum und Vaterlandsliebe, die vom südslawischen Dichter hier überzeugend verkündet werden, machen das Werk zu einer Meisterschöpfung, sondern auch seine künstlerische Gestaltung. Wie überzeugend werden von Gundulić in seinem Epos Ritterromantik und Humanismus, Barock und südslawisches Volkstum miteinander verknüpft!

Das große, in achtsilbigen, mit einer Reimanordnung *a b a b* versehenen Versen geschriebene Epos sollte ursprünglich aus zwanzig Gesängen bestehen. Nach den heutigen Ausgaben fehlen der 14. und der 15. Gesang, indessen hat Setschkareff bewiesen, daß nach der ursprünglichen Anordnung des Dichters dies die Gesänge 13 und 14 waren. Gundulić hat den Plan auch zu diesen Gesängen entworfen – heißt es –, da er aber das Epos nicht aus einem Guß verfertigte, nahm ihm der unerwartete Tod die Feder aus der Hand, bevor er die beiden Gesänge hätte schreiben können.

Das Heldengedicht behandelt einen zeitgenössischen, in der damaligen Lage der Türkenkriege höchst aktuellen Vorwurf: den tragischen Tod des jungen türkischen Sultans Osman. Seine eigenen Soldaten revoltieren gegen ihn, da er eine strengere Disziplin im Heer einführen will. Der Nachfolger des gestürzten und im Kerker erwürgten Osman wird Sultan Mustafa.

Mit der Geschichte Osmans und seines treuen Anhängers, des von den Rebellen getöteten Paschas Dilaver verknüpft Gundulić das zweite Hauptmotiv des Epos. Dieses Hauptmotiv ist der Sieg des polnischen Heeres über die Türken bei Chocim, am Ufer

des Dnjester. Die Schlacht selbst schildert der Dichter auf rückblickende Weise, dabei das ästhetische Problem eines epischen Berichtes in äußerst eindrucksvoller Weise lösend. Einzelne Ereignisse erzählt der türkische Friedensbote, der herzegowinische Pascha Ali, als er auf seiner Fahrt nach Polen das noch von Leichen erfüllte Schlachtfeld überquert. Die abschließende Schilderung wird dann dem polnischen Woiwoden Sborowski in den Mund gelegt, der im Warschauer Königsschloß dem Pascha die Gobelins mit den darauf dargestellten Schlachtszenen zeigt.

Das Osman-Motiv und das Motiv der Schlacht von Chocim stellen sozusagen den Rahmen dar für die romantischen Episoden des Gedichtes. Diese Episoden schildern das Schicksal der beiden tapferen Amazonen, der Tatarin Sokolica und der Slawin Krunoslava, die Liebesgeschichte der Krunoslava und des polnischen Ritters Korevski, endlich die Geschichte des aus altem serbischem Fürstenblute stammenden Hirtenmädchens, der schönen Sunčanica.

Sokolica kam aus dem märchenhaften Orient in die Türkei. Sie liebt den jungen Sultan Osman. Krunoslava begibt sich in Männerkleidung ebenfalls nach Konstantinopel, um ihren Geliebten Korevski aus dem Gefängnis der Sieben Türme zu befreien, der hinterlistige Rizvan-Pascha wirft aber auch sie in den Kerker. Sunčanica wird durch den kaiserlichen Eunuchen Kizlar-aga von ihrem Vater, dem greisen Hirten Ljubdrag geraubt und in den Harem des Sultans gebracht.

Das Endschicksal der drei Frauengestalten bleibt im Epos ungeklärt. Ihr Schicksal hätte der Dichter wohl in den beiden fehlenden Gesängen entschieden. Zwei serbokroatische Dichter, der spätbarocke Sorkočević im 18. und der große Romantiker Mažuranić im 19. Jahrhundert, versuchten eine Ergänzung. In beiden Versionen wird Sokolica die Gemahlin Osmans, Sunčanica aber wird aus dem Harem befreit und kommt in ihre serbische Heimat zurück. Das Los Krunoslas und Korevskis wurde von Mažuranić tragisch gestaltet: Beide werden hingerichtet. Sorkočević wählte dagegen eine freundlichere Lösung: die Befreiung der Liebenden und ihre Heirat. Der Absicht des Dichters und der historischen Wahrheit kam der Gundulić auch zeitlich weniger fernstehende Sorkočević näher. "Die Ergänzung Mažuranićs wird also kaum das Richtige treffen, wenn sie von der Ermordung Krunoslas und Korevskis berichtet. Dieser Ausgang ist auch schon deshalb unwahrscheinlich, weil Gundulić für die Polen alles gut auslaufen läßt" (Setschkareff).⁵ Außerdem ist Korevski eine wirklich lebende historische Person, der gerade während seiner Heimkehr aus der türkischen Gefangenschaft nach Dubrovnik kam und hier wohl auch mit Gundulić verkehrte. Übrigens hatte der Dichter in Italien wahrscheinlich auch mit dem polnischen Kronprinzen Vladislav Verbindung. Darum ist Vladislav der eigentliche "positive Held" des Epos, und er wird von Gundulić in überschwänglichem Tone gefeiert.

Schon aus diesem kurzen Überblick der Handlung des Osman wird es klar, daß es sich hier um ein Werk handelt, das an die romantischen Überlieferungen der zeitgenössischen italienischen Epik anknüpft. Die Epiker des italienischen Barocks wählten ihre Vorwürfe gern aus der Geschichte des Balkans. Wir nennen hier den Hofdichter des päpstlichen Roms, den Verfasser der *Bulgheria convertita*, Francesco Bracciolini, der die Bekehrung der heidnischen Bulgaren zu einem groß angelegten, mit zauberhaft-romantischen Elementen reichlich gewürzten Epos gestaltete, wo in den Kampfszenen fast ganz Osteuropa aufzieht.⁶ Albanien ist der Schauplatz, der große Türkenbesieger Georg Castriota der Hauptheld eines anderen berühmten Seicento-Epos, der *Scanderbeide* der Dichterin Margherita Sarrocchi. Damit erscheint jene Thematik, die später in der serbokroatischen Literatur auch von Andrija Kačić - Mošić aufgegriffen wird.

In solche literarhistorische Zusammenhänge gehört das Epos des südslawischen Barock-Humanisten Gundulić.⁷ Sein großer Lehrmeister und künstlerisches Vorbild

war Tasso, daneben freilich wohl auch die anderen italienischen Epiker der manieristischen und frühbarocken Epoche. In seinem Buch bietet Setschkareff eine gute Zusammenstellung der Parallelen Tasso – Gundulić, wobei allerdings betont werden muß, daß manche Ähnlichkeiten keine direkte Beeinflussung bedeuten müssen, vielmehr *loci communes* der europäischen Barockdichtung sind: so etwa die Vorstellung vom wandelbaren Glück oder gewisse Vergleiche. Tasso selbst steht als Glied in einer langen, durch Jahrhunderte reichenden künstlerischen Entwicklung. Der tschechische Forscher Václav Černý verweist sehr richtig auf den Zusammenhang zwischen Tassos Frühbarock und der mittelalterlichen Ritterdichtung.⁸ Das gilt für die gesamte barocke Versepike, auch für Gundulić.

Jedenfalls ist auch Gundulićs barocker Humanismus durch tausend Fäden mit der "ritterlichen Romantik" des Hochmittelalters und der Renaissance (Ariosto!) verbunden. Dicht daneben steht jedoch das eigentümlich Slawische, das unseren Dichter zu keinem "Epigonen" werden läßt. Wenn auch Gundulić in der Italien zugewandten Welt der Stadtrepublik Dubrovnik lebt, so hat er doch ständige Berührung mit dem "Gebiet des gentilen-pastoralen-kriegerischen Patriarchalismus" der südslawischen Bergstämme und nimmt mit weiten Teilen seines Epos am "Kult der nationalen Helden, der alten Könige und der Dynasten" teil. Krieg, Zweikampf, Mädchenraub, fremde Städte, weite Länder, dunkle Kerker finden wir als wichtige Motive der *Osman*-Handlung. Sie sind aber – um wiederum mit Gesemann zu sprechen – auch die beliebten Motive der "agonalen Unterhaltung" in der patriarchalischen Gesellschaft der montenegrinischen, albanischen und bosnisch-herzegowinischen Stämme, am Lager- oder Hirtenfeuer, in der Volksversammlung, an Sippenfesten und nicht zuletzt im volkstümlichen Epos.⁹ Auch Setschkareff bringt Parallelen zwischen Gundulić und dem slawischen Volksepos.¹⁰

Alles in allem: Das Mittelalterlich-Ritterlich-Romantische, das Barocke, das Slawisch-Volkstümliche und das Humanistische bilden bei Gundulić eine organische Einheit. Romantische Epen-Tradition sind zum Beispiel die vielen farbigen Heeresschilderungen, die bewegten Schlachtenszenen. Exotische Heere ziehen an türkischer Seite vor der Schlacht bei Chocim auf. Ebenso farbig ist der Aufzug des polnischen Heeres: eine ganze Modeschau, mit einer schier unendlichen Reihe der teuren Stoffe, Edelsteine, Pelze, Seiden und Federbüsche. Dann gerät das Bild in Bewegung, und mit wildem, stürmischem Toben wütet die Schlacht. Die hell-dunkle Bewegtheit der großen Maler des Seicento lebt in diesen Szenen mit ihrem *chiaroscuro*, ihrem dynamischen Pathos, ihrer strudelnden Leidenschaftlichkeit.

Aus der barock-romantischen Epen-Tradition stammen die Gestalten der beiden Heldinnen Krunoslava und Sokolica. Krunoslava wuchs mit dem Speer in der Hand, in Gebirgsstürmen reitend auf, sie lernte früh, dem Tod ins Auge zu blicken. Ihre Unterhaltung war das Fechten mit dem Schwert. Schon in ihrer Kindheit gewöhnte sie sich an das Tragen des schweren Helmes. Ihr Wuchs ist der einer Bergtanne. Prächtig sind ihre Waffen, ein schneller Pfeil ihr Roß. Ihr Antlitz, ihre Brust, ihr ganzer Körper ist Gold, ihre Stirn Silber – so charakterisiert sie mit einer zugleich barocken und zugleich episch-volkstümlichen Metapher der Dichter. Schönheit und Kriegertum vereinigen sich auch in der tatarischen Amazone Sokolica. Der Zweikampf der beiden Heldinnen ist eine der großen Szenen im Epos. Mit Wut und Zorn gehen sie aufeinander los. Nur als nach langem Kampf ihre Helme fallen und ihre goldenen Locken sichtbar werden, erkennt man, daß Frauen miteinander kämpften.

Das slawische Bewußtsein unseres Dichters¹¹ zeigt sich am schönsten im 8. Gesange seines Epos, in der Sunčanica-Episode. Interessant ist es, zu beobachten, wie Gundulić

hier – und im ganzen Epos – mit den Serben sympathisiert, die glorreiche serbische Vergangenheit als eigene Tradition feiert. Hier spricht aus dem katholischen dalmatischen Patrizier wiederum der dinarische Patriarchaler, darum können wir ihn – mit Setschkareff übereinstimmend – als *serbischen* Dichter bezeichnen, obzwar Gundulić seit dem romantischen "Illyrismus" des 19. Jahrhunderts auch von der kroatischen Literaturgeschichte beansprucht wird.

Der 8. Gesang des *Osman* spielt in der Umgebung der in den südslawischen Heldenliedern vielbesungenen serbischen Donaufestung, der "weißen Burg" Smederevo. Hier lebt die junge, schöne Sunčanica, einzige Freude und Trost ihres Vaters, des greisen, blinden Ljubdrag. Der Greis ist ein Urenkel des berühmten Despoten Georg Branković und seiner Frau Jerina. Unter Ljubdrags Ahnen befinden sich alle großen Herrscher der Serben. In der Türkenzeit wurde aus der Familie ein Hirtengeschlecht, zwischen anderen Hirten und Bauern. Dabei kann der moderne Forscher – im Zusammenhang mit den Beobachtungen Gesemanns – darauf hinweisen, daß gerade die balkanischen gentil-patriarchalen Hirtenstämme viel von der altserbischen Herrscher- und Heldentradition erhielten und oft auch einen abstammungsmäßigen Zusammenhang mit dem altserbischen Feudaladel aufweisen konnten.

Es ist also durchaus sinngemäß, daß Ljubdrags Gestalt bei Gundulić zum Sinnbild des schwer getroffenen südslawischen Schicksals wird. Seine elf Söhne hat er verloren, nur Sunčanica blieb an seiner Seite. Zu ihrer Unterhaltung versammelt sich die Jugend des Dorfes. Knaben und Mädchen kommen blumenbekränzt, singen und tanzen den Kolo, den südslawischen Reigentanz. Dann setzen sie sich auf die blumige Wiese und plaudern fröhlich. Auch die Hirten kommen und lassen die Harmonien ihres Dudelsackes ertönen. Gundulić zeichnet in diesen Strophen eine echt slawische Bauernidylle, die noch etwas von der Stimmung mittelalterlicher Frühlingsfeste in sich trägt.

Der Geist des serbischen Mittelalters wird noch prägnanter in jenen Strophen des Epos heraufbeschworen, wo ein Page bei einem Jagdgelage ein Lied singt und hierbei den polnischen Adler zum Kronprinzen Vladislav sprechen läßt. Der Adler fordert den Prinzen auf, zum Erben des serbischen Zaren Dušan zu werden, die Türken aus dem Südslawenland zu vertreiben und jene Gebiete zu befreien, wo einst Miloš Obilić den bösen Sultan umgebracht hat und wo das Volk noch jetzt vom Königssohn Marko singt. Dieses Lied zeigt nicht nur die Bekanntschaft Gundulićs mit dem serbokroatischen Heldenlied, sondern auch den interessanten Umstand, daß er, der katholische Patrizier des Küstenlandes, mit den orthodoxen Hirtenstämmen Montenegros eins war in der fast schon kultischen Verehrung des Miloš Obilić, dieses sagenhaften serbischen Ritters und Helden.

Überhaupt lebt in den Kampfszenen des *Osman*-Epos nicht nur das romantische – bei manchen italienischen Dichtern schon reichlich theatralische – Pathos des Barocks, sondern auch das echte Kämpfertum und Rittertum der südslawischen Bergstämme, ihre *humanitas heroica*. Nicht nur die slawischen, sondern auch die größten mohamedanischen Helden des Epos, wie der Perser Hajdar oder der treue Janitscharenführer Dilaver-Pascha, werden in diesem Geiste gezeichnet.

Daneben darf freilich das spezifisch Barocke bei Gundulić nicht übersehen werden. Seiner barocken Dichtersprache hat Setschkareff in seiner schon erwähnten Arbeit gründliche Untersuchungen gewidmet. Antithese, Metapher, Personifikation, Vergleich und andere sprachlichen Wesenszüge des Barockstils werden hier gut gewürdigt. Als Barock-Element muß aber auch die *Opernhaftigkeit* mancher Teile des Epos aufgefaßt werden. Nicht umsonst erlebt die Oper, diese typische italienische Barockschöp-

fung, ihre erste Blüte gerade zu Gundulićs Zeiten. Er selbst hat in seiner *Proserpina ugrabljena* (Die geraubte Proserpina) – unter Benützung des spätantiken Epos des Claudianus – das erste slawische Opernlibretto geschrieben. "Opernnähe" fühlen wir reichlich auch im *Osman*. Eine in epische Beschreibung umgesetzte Opernszene ist zum Beispiel der Einzug Ali-Paschas, des türkischen Botschafters, ins Warschauer Königsschloß. Stolz ragt der Bau zum Himmel empor. Treppen führen hinauf, vor dem Eingange stehen in langer Reihe die Statuen polnischer Könige. Durch glänzende Höfe, Säle, erfüllt von Rittern und Hofleuten, schreitet Ali weiter, bis er endlich beim König ankommt. Diese ganze Beschreibung erinnert an die glanzvollen Opernaufführungen des 17. Jahrhunderts, an die perspektivischen Bühnenbilder eines Lodovico Burnacini, der den Opern ebenfalls einen Rahmen von Palasthöfen, prächtigen Sälen, Statuenreihen gab.

Beliebte Dekorationen barocker Opern waren die *Carceri* und die *Reggia di Plutone*: Gefängnisse und Unterwelt. Beides finden wir bei Gundulić. Der 12. Gesang seines Epos endigt mit einer in melodramatischer Stimmung gehaltenen, an die *Carceri*-Szenen der Barockoper gemahnenden Szene. Krunoslava beginnt in Begleitung des betrügerischen Rizvan-Pascha und seiner Bewaffneten den Weg zu den Sieben Türmen. Aufzugsbrücken wölben sich über Schluchten. Bis in die Wolken ragen die festen Basteien, selbst der Adler vermag sie nicht zu überfliegen. Durch tiefe, düstere, niedrige Schleichwege geht der Zug. Ein enges Eisentor führt ins Innere der Burg. Im tiefen Abgrund gähnt eine noch tiefere Öffnung. Hierhin führt der unterirdisch sich windende Weg, ins schwarze und dunkle Verließ, ins Grab der Lebenden. Kaum tritt Krunoslava ein, schon schließt sich die Pforte... Nannten wir vorhin den Namen Burnacinis, so könnten wir jetzt zum Vergleich die phantastischen spätbarocken Kerkerdekorationen eines Servandoni oder Piranesi heranziehen.

Im Stil einer barocken Opernszene zeigt uns der Dichter im 13. Gesang die Untiefen der Hölle. Hier wohnt – samt seiner Gefolgschaft – im brennenden Feuer der König der gefallenen Engel. Er knirscht die Zähne, speit Flammen, schwört den Polen und allen Christen Rache. Dann ruft er das Volk der Hölle zusammen. Das Dröhnen unterweltlicher Trompeten versammelt die Teufel im tiefsten Höllenabgrund. Knirschen, Dröhnen, Knallen ertönt aus den nachtdunklen Schluchten, wie ein Gewitter donnert die blinde Finsternis. Aus den düsteren Nebelgründen strömen Scharen von Ungeheuern herbei. Ein mit echt barocker Phantasie gestaltetes, durch zeitgenössische Malerei und Theaterdekoration angeregtes Bild!

Neben all diesem barocken Romantizismus wollen wir das Humanistische bei Gundulić nicht außer acht lassen. Das Humanistische ist wichtiger Bestandteil seiner Poesie. Er inspiriert ihn zu jenen ergreifenden Strophen, in denen er die antike Kultur, die altgriechische Welt verherrlicht und ihren Untergang betrauert. Im 7. Gesang beschreibt er die Seefahrt des Eunuchen vom Sultanhof, Kizlar-Aga, auf dem Ägäischen Meer und schildert dabei mit schmerz erfüllter Liebe die griechische Inselwelt. Dort liegen – heißt es – Samos, Andros, Ikaria: Einst waren die Schriften der Alten mit ihrem Ruhme voll, jetzt weiden armselige Herden auf ihren Hügeln. Das einst weltberühmte Delos ist heute düster, leer und verlassen, kein Apollon-Tempel steht mehr, wohin einst die ganze Welt pilgerte. Naxos, wo die Alten dem Gott des Frohsinns, Bacchus, einen Tempel errichteten, Paros, das den Marmor den römischen Kaisern lieferte, Kythere, das von der schönen Liebesgöttin den Namen erhielt: sie sind alle bloß Felsen und Gestrüpp. Wehmütig erklingt auf den Lippen der einst stolzen, jetzt in tiefes Elend gesunkenen griechischen Inselbewohner das Lied der verlorenen Freiheit:

Može li se s hudje sgode
Ginut gorom smàrti kojom,
Neg živeći bez slobode,
Nebit voljan dušom svojom?

O slobodo sladka i draga,
Izvàrsno te viek neljubi,
Ni poznavà tvoga blaga,
Tko te ovako neizgubi.¹²

Kann es ein schlimmeres Übel geben,
kann man elender zugrunde gehen,
als ein Leben ohne Freiheit zu führen,
und keine freie Seele zu haben?

O teure und süße Freiheit,
deine Vortrefflichkeit liebt jene Zeit nicht,
auch erkennt sie nicht deine Schätze,
die dich nicht verloren hat.

Es ist der Geist der antikisch eingestellten, humanistischen Tradition, der bei Gundulić überall dort erklingt, wo er die Freiheit verherrlicht, wo er den großen Gestalten und Taten der Antike huldigt. Doch immer wieder ertönt auch die barocke Melancholie, die Idee der allgemeinen Vergänglichkeit:

O bieguće sasma vrieme!
O nekriepka sriećo odveće!
Koja stvar se pod vašieme
Promieniti silam' neće?¹³

O ganz und gar flüchtige Zeit!
O überaus schwaches Glück!
Was für ein Ding wird nicht
von eurer Kraft verändert?

Das ist nun jene Fortuna-Idee, die ihre antiken und mittelalterlichen Wurzeln hat, die aber dann im barocken Humanismus eine besonders große Rolle spielt.

In sehr charakteristischer Weise beginnt das Epos mit einer Betrachtung über die Unbeständigkeit des Glückes. Auch später wird immer wieder der Fortuna-Gedanke in den Gang der Ereignisse hineingeflochten. Die schicksalsschwangere Atmosphäre der Fortuna-Welt findet ihren schönsten Ausdruck im 17. Gesang. Wie bezeichnend, daß er zur Nachtzeit spielt, wie so viele Barocktragödien. Der Abend kommt, die Sonne geht unter, die Töne der Stadt Konstantinopel und des türkischen Hofes ersterben, alles wird von der Nacht umhüllt. In Glanz und Reichtum sitzt Sultan Osman noch auf dem Thron und berät sich mit seinen Feldherren, doch im Hintergrunde droht das Verhängnis, wirbelt mit unbrembarer Gewalt der Aufruhr. Die ruhsüchtige, als Zauberin bekannte Mustafina und ihr Verbündeter, Daut-Pascha, verwirklichen ihre niedrigen und bösen Pläne.

Man kann sagen, daß in dieser ganzen, von Fortuna beherrschten Welt *die Stimmung der Nacht* waltet. Dämonische Leidenschaften wirbeln umher: Haß, hemmungsloser Größenwahn, Herrsch- und Rachsucht, Päderastie, Renegatentum. Nicht umsonst wird das Lebensschicksal des Daut-Pascha von diesen dunklen Kräften bestimmt. Er ist kroatischer Abkunft, wurde aber schon als Kind von den Türken geraubt und kam, dank seiner Schönheit, als Lustknabe in den Hof des Sultans Murat. Erwachsen, stieg er immer höher in Amt und Würde, doch sein Machthunger konnte nicht gestillt werden, darum schließt er sich den Rebellen an. Nach dem Sieg des Aufstandes gibt er den Befehl zur Erwürgung des gestürzten Sultans Osman. Diesen dämonischen Menschen Daut hetzt Mustafina im großen nächtlichen Dialog des 17. Gesanges gegen seinen Herrscher. Sie fordert ihn auf, mutig den Weg weiterzuschreiten, wo das Glück und die günstige Gelegenheit (*srieća i sgoda*) ihn führen. Klar zeigen diese Worte, wie sehr die dämonischen Helden und die ganze schicksalerfüllte Stimmung des Gesanges ein Ausdruck der barock-humanistischen Fortuna-Konzeption ist. Bald werden wir beim tschechischen Barock-Humanisten Kolčava eine ähnliche Auffassungs- und Darstellungsweise finden. Auch die oft düsteren Farbtöne der zeitgenössischen Barockmalerei könnte man zum Vergleich heranziehen.

In diesem Zusammenhange verdient noch die Gestalt der Zauberin Mustafina Beachtung. Sie scheint zwar auf Tasso, beziehungsweise auf die Zauberer und Zauberinnen der italienischen Barock-Epik zurückführbar zu sein. Indessen ist sie in erster Linie doch ein Ausdruck jener averroistisch-naturphilosophischen Strömungen, die damals gerade die besten Köpfe Europas beschäftigten. Mit dem Averroismus und der Naturphilosophie, ja vielfach auch mit dem Späthumanismus hängt in den Jahren um 1600 die Magie eng zusammen. Man will die verborgenen Kräfte der Natur nicht bloß erkennen, man versucht sie auch zu beherrschen und zu lenken.

Als Symbol des "magischen Menschen" erscheint nun im Epos die rätselhafte Mustafina, die große Widersacherin Osmans. Zur Nachtzeit legt sie ihre Kleider nieder, öffnet ihr Haar und zeichnet barfuß einen Zauberkreis um sich herum. Mit gellendem Ton ruft sie die schrecklichen Gespenster. Man sagt von ihr, sie koche aus dem Fleisch der Säuglinge eine Zaubertinktur und versammle sich mit ihren Freundinnen, den anderen Hexen, zu einem fürchterlichen Mahl beim Bergdrachen. Sie hat kein Gewissen, glaubt an keinen Gott, nur an die eigene Kraft.

Daß Gundulić eine solche Gestalt in seinem Epos darstellte, hängt allerdings nicht nur mit dem barock-romantischen Vorbild der italienischen Seicento-Epik, nicht einmal nur mit gewissen naturphilosophischen Vorstellungen, sondern auch mit dem weitverbreiteten serbokroatischen Zauber- und Orakelwesen zusammen. Eine solche Zauberinnengestalt der südslawischen Volksmythologie, die *Mora* – an die das Volk bis in unsere Tage glaubte – beschreibt Edmund Schneeweis folgendermaßen: "Ähnlich wie die Hexe, der sie vielfach gleichgestellt wird (so in der Crna Gora), und der Teufel kann sie sich in verschiedene Tiere (Schmetterling, Schlange, Maus, Katze, Hund, Maulwurf, Henne, Vogel), ausgenommen Schaf und Biene, oder in Gegenstände (Ähre, Haar, Span, Sack, Rad, Flamme, Schatten usw.) verwandeln und durch das Schlüsseloch ins Innere des Hauses eindringen. Sie drückt und würgt Schlafende und saugt ihnen Blut aus dem Herzen, so daß sie dahinsiechen. Besonders Kindern ist sie gefährlich."¹⁴

Nun, die Mustafina-Gestalt Gundulićs ist im wesentlichen eine solche südslawische *Mora*, dargestellt freilich mit den Stilmitteln einer barock-humanistischen Kunst. Und dieses Ineinander und Miteinander barocker und volkstümlicher Elemente können wir auch in den anderen Werken des großen Ragusaner Dichters beobachten, vor allem im reizenden Schäferspiel *Dubravka*. Schäferliche Romantik, naturphilosophische Gedankengänge, volkstümlicher Humor und Realismus, Liebe zur Heimat und zur Freiheit vereinigen sich im Stück. Die Handlung ist verhältnismäßig einfach: die Liebesgeschichte der Titelheldin, einer schönen Fee, und ihres Hirten Miljenko, im Rahmen eines großen Volksfestes. Das Lebensgefühl des Festes strömt in die beschwingten Verse und findet seine Gipfelung in der Schlußszene, wo das Volk und der Priester der Göttin Lero (der slawischen Venus!) sich zum Hymnus der Freiheit vereinigen. Mit Recht betonte der namhafte ungarische Renaissance-Forscher Tibor Kardos, daß der südslawische Humanismus im Schaffen Gundulićs, besonders aber in der *Dubravka* einen Kulminationspunkt erreicht hat.¹⁵

Späthumanistisch, freilich in barocken Formen, ist auch das übrige Schaffen des Ragusaner Dichters. Er verfaßt eine Psalmenübersetzung in Versen (*Pjesni pokorne kralja Davida*), doch ist sein serbischer Text "viel pathetischer und bewegter", als die lateinische Vulgata-Fassung. "Statt der prägnanten Konturen des Urtextes eine schimmernde Oberfläche, die nur undeutlich das Eigentliche erkennen läßt, das im Schillern der prunkenden Dekoration undeutlich wird" (Setschkareff).¹⁶ Zusammen mit diesem Werk wird 1620 Gundulićs philosophisch-religiöses Gedicht "Über die Majestät Gottes" (*Od veličanstva Božijeh*) gedruckt. Das Werk ist verwandt den schon genannten Dichtungen des Tschechen Bridel, aber auch ähnlichen Versuchen des slawischen 18. Jahr-

hundreds, etwa der berühmten Ode "Gott" (*Bog*) Děržavins. Gott ist – heißt es in der Ode des serbischen Dichters – flammendes Feuer, alles durchdringende Liebe und Vernunft. Überall ist er anwesend, alles sieht er voraus, denn alles ist ja in ihm. Seine echte Wesenheit ist uns unfassbar: Das menschliche Denken ist schwach und kann nur soviel wissen, daß es nichts weiß. Setschkareff beurteilt dieses schwungvolle Gedicht unseres Erachtens ziemlich negativ ("Das Ganze ist nicht mehr als gereimte Religionsphilosophie")¹⁷, doch beachtenswert ist sein Hinweis auf gewisse Querverbindungen zu Plotin, ja zu Giordano Bruno. Selbst mit dem Hinduismus könnten gewisse Parallelen gefunden werden. Jedenfalls steht das Gedicht Gundulićs inmitten einer Jahrhunderte umfassenden geistigen Entwicklung. Verwandt dieser Ode ist das dreiteilige religiöse Gedicht *Suze sina razmetnoga* (Die Tränen des verlorenen Sohnes). In drei "Weinen" werden Schuldbekentnis, Reue und Bekehrung des sündigen Jünglings der Bibel dargestellt. Der antithetisch-dialektisch überspitzte Stil des Dichters entfaltet sich hier mit barockem Überschwang. Der verlorene Sohn stellt seinem jetzigen tödlichen Elend das Glück der einstigen Kindheit entgegen. Ebenso werden die verführerischen Freuden der Liebe und die Todesgefahr der Sünde, der Himmel und die Hölle, die Güte Gottes und die Bosheit der Menschen einander gegenübergestellt. Auch dort verwendet Gundulić seine Antithesen, wo er die alles umformende Kraft der göttlichen Gnade oder die Vergänglichkeit schildert. Nach Meinung südslawischer Forscher soll Gundulić zu diesem Gedicht Anregungen beim italienischen Dichter Luigi Tansillo (1510–1582) gefunden haben, im Werk *Lagime di San Pietro*, in einem Gedicht also, das von Václav Černý als typische Schöpfung barocker religiöser Poesie bezeichnet wird.¹⁸ Die literarische Entwicklung läuft dann auch hier weiter, zu Gjorgjić, ja zum spätbarocken Russen Tredjakovskij, der – wie der junge sowjetische Forscher Zajcev darauf hinwies – das Gedicht Gundulićs kannte!¹⁹

Vielseitig und weitausgreifend ist also das Schaffen unseres Dichters: vom Epos bis zum religiösen Gedicht, vom antikisierenden Melodrama bis zum Schäferspiel. Fast alle literarische Gattungen und Richtungen des slawischen Humanismus und des slawischen Barocks sind in ihm vereinigt. Deshalb kann seine Persönlichkeit und sein Werk als typisch für die ganze slawische Barock-Epoche gelten, deshalb hat sein Name auch heute einen weitklingenden Ruf.

In hohem Maß gilt das auch für seinen Zeitgenossen, den polnischen Lyriker Mathias Kasimir Sarbiewski (1595–1640).^{19a} Im Gegensatz zum serbischen Poeten dichtet der polnische Jesuit lateinisch. Dieser Umstand verschaffte ihm noch zu Lebzeiten einen internationalen Leserkreis. Man feierte ihn als den "polnischen Horaz". Die schöne Antwerpener Ausgabe seiner Gedichte wurde 1632 von keinem Geringeren als Rubens mit einem Titelkupfer versehen!

Allgemein gilt Sarbiewski neben dem Deutschen Jakob Balde als der größte Sprachkünstler lateinischer Barocklyrik. Die Bezeichnung "polnischer Horaz" ist etwas irreführend. Wir würden ihn eher einen "barocken Expressionisten" nennen. Seine visionären Bilder, seine Häufung seltener mythologischer Anspielungen, sein bewegt-pathetischer Stil, das alles ist echte *Ausdruckskunst*. Selbst wo wirklich "horazianische" Stimmungen auftauchen, wie im kleinen Meisterwerk *Ad suam testudinem*, waltet das Vergänglichkeitsbewußtsein des barocken Dichters. Mit malerischen Zügen beschreibt er hier, wie er seine Leier auf einen Zweig hängt, wie die Lüfte sie ertönen lassen und wie er auf dem grünenden Flußufer sich ausruht. Aber plötzlich verhüllen Wolken den Himmel; ein Sturm naht. Den Dichter erfüllt Trauer: Wie schnell vergeht jede Freude!

Ergreifend gestaltet er diese Gedanken – im Sinne der barock-humanistischen Fortuna-Konzeption – zu einem großangelegten Bilde der allgemeinen Vergänglichkeit, des

Wechsels aller Dinge in der schönen Ode *Ad Telephum Lycum*. Immer neue Bilder, Vergleiche, Gedanken wollen den ewigen Wechsel des Seins veranschaulichen, und zum Schluß ertönt der echt barocke Gedanke – den ja auch Calderón durch einen *polnischen* Fürsten aussprechen ließ! – des “Lebens als Traum”:

Eheu, TELEPHE, ludimur;
Fortunae volucris ludimur impetu!
Aeternum nihil est, sacro
Quidquid lenta tulit materies sinu.
Statur casibus. Occidet
Quod surgit: sed adhuc surget, et occidet:
Ritu praecipitis pilae,
Quae cum pulsa cava reiicitur manu,
Nunc lenes secat Africos,
Nunc terrae refugis absilit ictibus.
Vesper vespere truditur;
Sed nunc deterior, nunc melior subit.
Anni nubibus insident,
Incertis equitant Lustra Favoniis,
Caeco Saecula turbine.
Haec, quam Pieria decipimus lyra,
Iuncto fulminis essedo,
Eheu, quam celeres Hora quatit Notos,
Nec gratae strepitum lyrae,

Nec curat miserae carmina tibiae:
Et quamquam canitur levis,
Sese tota suis laudibus invidet.
Magnas interea rapit
Urbesque, et populos, et miserabili
Reges subruit impetu:
Et sceptri decus, et regna cadentium
Permiscet cineri Ducum,
Auratasque trabes et penetralia
Et cives simul et super
Eversis sepelit turribus oppida:
Ac mundi procul arduas
Stragesque et cumulos, ac Procerum pyras
Festa nube supervolat;
Stellarumque rotam, et longa brevissimo
Cursu saecula corripit.
Dum nobis taciti diffugiunt Dies
Eheu, TELEPHE, ludimur,
Fatorum rapida ludimur orbita.
An nos fallimur? an suam
Rerum pulcher habet voltus imaginem,
Et sunt quae, LYCE, cernimus?
An peccant fatuis lumina palpebris,
Et mendax oculi vitrum?
An longi trahitur fabula somnii?²⁰

Ein katholischer Ordensgeistlicher und ein Mitglied des polnischen Landadels hat diese ergreifenden Zeilen geschrieben, indessen ist der Geist, der in ihnen waltet, beinahe heidnisch-kosmisch-pantheistisch zu nennen. Nicht umsonst nennt der Dichter die "lenta materies" und die "fatorum rapida orbita". Das sind lauter Klänge, die auch anderswo im europäischen Barock-Humanismus vorkommen und uns an die kosmisch-pantheistische Komponente der großen Barockmalerei erinnern. Daneben dürfen wir freilich auch das christlich-barocke "Pathos der Vergänglichkeit" nicht übersehen. Sarbiewski denkt sich in der ergreifenden Ode *Ad caelestem adspirat patriam* die "Himmelfahrt" seiner Seele als ein kosmisches Sich-Auflösen im unendlichen Äther:

Urit me patriae decor,
Urit conspicuis pervigil ignibus
Stellati tholus aetheris;
Et lunae tenerum lumen, et aureis
Fixae lampades atriis.
O noctis choreas, et teretem sequi
Iuratae thyasum faces!
O pulcher patriae vultus, et ignei
Dulces excubiae poli!
Cur me stelliferi luminis hospitem,
Cur, heu! cur nimium diu
Coelo sepositum cernitis exsulem?
Hic canum mihi cespitem,
Hic albis tumulum sternite liliis,
Fulgentis pueri domus.
Hic leti pedicas exuor, et meo
Secernor cineri cinis.
Hic lenti spoliū ponite corporis,
Et quidquid superest mei;
Immensum reliquus tollor in aethera.²¹

Die geheimnisvollen Lichter des Äthers, die in immer neuen Wendungen verherrlicht werden, die Motive der Sehnsucht, der irdischen "Verbannung" und der Todesverachtung: all diese Klänge machen das Gedicht zu einer großen Leistung barock-humanistischer Lyrik. Auch in den anderen Gedichten Sarbiewskis fehlen diese "naturmystischen", kosmischen Töne nicht. Sie tauchen auch dort auf, wo er Kirchenfürsten oder weltliche Herrscher verherrlicht – etwa Papst Urban VIII. oder Kaiser Ferdinand II. – und stellen den zu Verherrlichenden – wiederum ganz im Stile der Barockmalerei – in einen kosmischen Rahmen, wollen ihn durch das "Pathos der Unendlichkeit" erhöhen.

Diese pathetisch-expressiven Huldigungsgedichte sind mehr denn bloße Schmeichelei. Den polnischen Patrioten Sarbiewski erfüllt ein großer Gedanke: der Kampf gegen die Türken, diesen Feind der Slawenvölker und des Balkans. "Die Polen begriffen bald, ihre Sendung sei die Verteidigung des Christentums und der Zivilisation gegen den Islamismus und die Barbaren; zugleich mußten sie ihre Kräfte und Mittel erkennen, messen und abschätzen".²² Diese Worte des unsterblichen Adam Mickiewicz, aus seinen Pariser Vorlesungen über slawische Literatur und Zustände, passen ganz besonders auf unseren Sarbiewski. In seiner schönen Ode *Temporum nostrorum ignaviam reprehendit* übt er scharfe Kritik an der adeligen Gesellschaft seiner Zeit. Die heutige Generation – heißt es – ist entartet, im Vergleiche mit den tapferen Ahnen. Die Welt ist voll Waffengeklirr, der böse türkische Feind (oder wie er ihn in huma-

nistischer Form nennt: die Meden) naht, wir aber ergötzen uns in Turnierspielen, anstatt uns zum großen Kampfe zu rüsten. Eine andere Ode richtet er *ad principes Italiae*. Ihr Beispiel soll der vor Varna gefallene polnisch-ungarische Heldenkönig Wladislaw I. sein. So hofft der Dichter, daß auch Italien eines Tages aufbrechen wird, um im siegreichen Kampf die Völker des Balkans zu befreien. Kritik der feudalen Gesellschaft und türkenkämpferisches Pathos vereinigen sich auch in der Ode *Saeculi nostri socordiam persequitur*. Mit den Stilmitteln seiner "barocken Ausdruckskunst", mit der kühnen Häufung antikisierender Bilder und Motive kritisiert er die Schlemmerei, die seichten Unterhaltungen, die Verweichlichung des Adels, beschreibt dann die drohende Türkegefahr und ruft zum Kampf.

Die Befreiung Griechenlands und des Balkans, die Wiederherstellung des christlichen oströmischen Reiches, die Vernichtung der drohenden osmanischen Macht: ähnlich so vielen slawischen Barock-Humanisten ist dies auch Sarbiewski's Lieblingsgedanke. Indessen ist er im tiefsten Inneren doch ein friedlicher Geist, der zwar um die Notwendigkeit des Abwehrkampfes weiß, aber die Segnungen des Friedens um so mehr schätzt. Gleich am Anfang seiner Antwerpener Sammlung steht z. B. eine Ode an den Papst Urban VIII., wo im Stile der barocken "Häufung" der Überfluß und das idyllische Glück des Friedens mit der wärmsten Begeisterung geschildert wird. Und auch anderswo im Bande taucht diese Melodie auf.

Ähnlich dem großen Alexander Puškin – der ja auch noch manche Berührungspunkte mit der humanistisch-barocken Tradition hat – schrieb Sarbiewski sein horazianisches *Exegi monumentum*, in der 10. Ode des II. Buches seiner Sammlung. "Meo beatus" (Glücklich schreite ich) beginnt die Ode und gibt ein schönes Bild über das hohe, doch nirgends arrogante poetische Selbstbewußtsein des Dichters. Billige Volkstümlichkeit verachtend, fühlt er sich als einen echten "vates", dem sein Dichterberuf kein bloßes Spiel ist, der vielmehr dazu berufen ist, die Gemüter zum Edlen zu bewegen, Sünde, Trägheit und Nachlässigkeit zu geißeln:

Meo beatus, cetera vilibus
Habere Fatis, et miserabili
Permitto vulgo: quos secundo
Per populos vehat axe Rumor,

Quam donet astris Gloria, fortiter
Ignarus: et quae lex sapientibus
Idem meas nescire, et idem
A populo didicisse laudes,

Latere clauso certior ostio:
At ne malignis Fata calumniis
Me iactet arcanum probrosis
Flagitium simulare tectis,

Audax vel ipso vivere publicus
In sole civis. Non ego ludicrae
Dixi sacramentum Minervae
Innocuus sine caede miles:

Sed bellicoso strenuus ardui
Amore veri, crimina saeculi
Fraudesque et indevota laudi
Pectora desidiamque frango

Ultore versu, quem nimis asperum
Exsuscitando Numina gentium
Regum esse nolebant veterano,
Esse tamen voluere Vatem.²³

Sarbiewski hatte das Recht, mit solchem dichterischen Selbstbewußtsein aufzutreten, denn wirklich gehört er zu den größten Geistern nicht nur des slawischen Barocks, sondern auch des gesamteuropäischen Humanismus. Gesamteuropäisch war auch sein Ruhm, sowohl zu Lebzeiten als auch nach seinem frühen Tode. Noch auf die in klassischen Metren, aber nun in der Volkssprache dichtenden Poetengeneration der ungarischen Aufklärungszeit, auf die sogenannten *deákos költők* (ein schwer zu übersetzender Begriff, etwa: Dichter, die lateinischen Vorbildern nacheifern), hat Sarbiewski einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Der ungarische Humanismus-Forscher Imre Trencsényi-Waldapfel hat das philologisch bewiesen.²⁴ Und auch die heutige Literaturforschung Polens betrachtet Sarbiewski als wichtiges Glied der fortschrittlichen Überlieferung. Die dritte große Gestalt des slawischen Barock-Humanismus, der in ganz Europa berühmt gewordene Pädagoge und Philosoph, protestantische Bischof und Schriftsteller Johann Amos Comenius (Jan Amos Komenský, 1592-1670), war auch eine Persönlichkeit, deren Wirken für den Fortschritt seiner Nation und der ganzen gesitteten Menschheit noch heute unvergessen bleibt.²⁵ Er gehört zu jenen Gestalten der slawischen Barockwelt, deren Bedeutung auch der west- und mitteleuropäischen Forschung schon seit langem klar ist. Wir können etwa auf das neue Buch von Eduard Winter: *Die tschechische und slowakische Emigration in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert* (Berlin, 1955) hinweisen, wo die Bedeutung Comenius' im Dienste der hussitischen Traditionen, des tschechischen Nationalgefühls, der allgemeinen Bildung und speziell auch für den deutschen Pietismus gebührend hervorgehoben und eingehend analysiert wird.

Weite Räume sowohl in geographischer als auch in geistiger Hinsicht umfaßt das Leben und Wirken dieses bedeutenden Mannes. In Ungarisch-Brod (Uherský Brod) in einer wohlhabenden Bürgerfamilie geboren, doch früh verwaist, kommt er in die Schule der Böhmisches Brüder, jener Sekte, die sowohl mit dem Hussitismus als auch mit dem Schweizer Protestantismus Zwingli-Calvin-Bullingerscher Prägung zusammenhängt. Neunzehnjährig schickt ihn die Brüdergemeinde an die deutsche Universität Herborn, wo damals der berühmte Vertreter der "Pansophie" Alstedt lehrt. Diese "Pansophie" ist eine typische Richtung des barocken Humanismus. Der namhafte ungarische Literaturhistoriker und Komparatist Josef Turóczy-Trostler, der sich schon seit Jahrzehnten mit dieser Epoche befaßt, gibt eine interessante Analyse jener "geistigen Krise", die ganz Europa an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts erfaßt. Er weist auf den allmählichen Verfall des Feudalismus hin, auf das Erschüttertwerden des alten ideologischen "Sicherheitsgefühls", auf die bitteren Erlebnisse vieler Denker, die sahen, daß die gesellschaftlichen und geistigen Probleme der heraufkommenden Neuzeit weder vom Humanismus der Renaissance noch von der "Bibelfestigkeit" der Reformation gelöst werden können. Die besten und fortschrittlichsten Köpfe jener Epoche – Turóczy-Trostler nennt hier in erster Linie unseren Comenius, dann Campanella, Hugo Grotius, Galilei – wollen nun die allgemeine Ratlosigkeit lösen, einen festen Punkt finden, einen neuen Weg, der zur Sicherheit führt.^{25a}

Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir auch die von Alstedt ausgebaute, von Comenius genial fortentwickelte "Pansophie" in diesem Sinne deuten. So wie in der Malerei des 17. Jahrhunderts Endliches und Unendliches, Welt der Realität und Welt der Phantasie zusammenfließen, so will auch die Pansophie mit leidenschaftlichem, echt

barockem Pathos eine *Grundwissenschaft* stiften, die Glauben und Wissen, Denken und Schaffen in synthetischer Gesamtschau umfaßt und die Menschen zu Frieden und Eintracht, aber auch zur wahren Erkenntnis Gottes und der Natur führen soll. Diese Gedanken durchziehen von seinen Herborner Studienjahren an wie ein roter Faden das gesamte Schaffen des Comenius, seine pädagogischen, philosophisch-theologischen und politischen Schriften.

Altes und Neues vereinigen sich in diesem "pansophischen" Gedankenbau. "Comenius gehörte mit seiner Betonung des Nützlichkeitsgedankens und mit seiner Beachtung des Glückseligkeitsstrebens der Menschheit zu den frühesten Bahnbrechern des bürgerlichen Nationswerdens und der Aufklärung" – sagt Eduard Winter.²⁶ Indessen darf es nicht übersehen werden, daß der gesellschaftliche und kulturelle Prozeß, der zum bürgerlichen Nationswerden und zur Aufklärung führt, im 17., ja vielfach noch im 18. Jahrhundert meist in barocken Formen abläuft. "Barock" ist eher ein stilgeschichtlicher, "Aufklärung" ein eher geistesgeschichtlicher Begriff. Übergänge und Querverbindungen sind da durchaus möglich. Das werden wir noch beim Phänomen des slawischen Spätbarocks sehen. Bei Comenius ist auch das zu beachten, daß ihn noch sehr viele Fäden mit dem Mittelalter, aber auch mit der Reformation und dem Humanismus verbinden. Der bekannte tschechische Literaturhistoriker und Kritiker Arne Novák betonte gerade bei der "pansophischen" Konzeption des Comenius deren mittelalterlichen Charakter.²⁷ Alles in allem: Die Zeit in der er lebt, macht ihn zu einem typischen Vertreter des Barock-Humanismus.

Nun einige Blicke auf seine weitere Tätigkeit. Von der Universität Herborn zurückgekehrt, wird er zunächst Schullehrer in Prerau (Přerov), dann weiht man ihn 1616 zum Priester. In den Jahren des antihabsburgischen Freiheitskampfes 1618 bis 1620 ist er nicht nur als Priester und Pädagoge, sondern auch als Schriftsteller tätig. Aus dieser Frühzeit stammt die interessante kleine Schrift *Listové do nebe* (Briefe in den Himmel, 1619), die 1925 vom verdienstvollen slowakischen Comenius-Forscher Ján Kvačala in diplomatischer, auch die Orthographie des 17. Jahrhunderts treu bewahrender Form neu herausgegeben wurde.

Die kleine Arbeit ist ein bezeichnendes Produkt ihrer Entstehungszeit, aber auch der chiliastisch-eschatologischen Anschauungen des Comenius sowie des tschechischen barocken Prosastils. Der Schriftsteller hat die eigentümliche Idee, einen fingierten Briefwechsel zwischen den Menschen und Christus zu veröffentlichen. Zuerst tragen die Armen ihre Klagen vor. Interessant, wie die Töne scharfer Sozialkritik hier in die literarischen Formen des Barocks gekleidet erscheinen, mit rhetorischen Fragen, Parallelismen und Antithesen, mit Wiederholungen, mit der echt barocken Vorstellung des "Glücksrades":

Nebo zdaliž gsi nás wssech nestwořil / ty gediný Stwořiteli náš? a nestwořil k obrazu swému? zdaliž gsy wssech nás nepostawil nad djlem rukau swých w Swětě / a hospodářstwěj neporučil? Zdaliž gsy za wssecky neumřel? Zdali wssechněm milosti swé nepřegeš? Kudyž pak na to přisslo / aby takowá nerownost mezy námi lidmi byla? Gistě, gistě / anebot' wssecky wecy lidské kola sstěstjm se motagj a točj / anebot' ty zwláštnj něgaké přičiny / že aby se tak dalo dopausstjš, mjtí ráčjš! Gakt' gest koli; totot' se gistě nenáležitě dēge / ž oni wssěchněch wěcý hognost až na zbyt mjtí magi / a my nauzy trpěti / kteřjž tak dobře gsme twor twůg gako oni. Magj mnozý z nich plně stodoly a sspížrny, až myssi kazý: my mezy tjm hladem mřeme. Magj plně sskřjné kožichů, čub, suknj, kabátů, až molowé to hryzau: my mezy tjm odpolu nazý chodjme. Magj plně truhly stříbra a zlata / aniž toho čjm užiwagi / leč že na to hledj: my pak ubozý co s dluhy činiti newědauc / žádného wssak milosrdenstwěj / založenjm něk-

terým halérkem užiti nemůžeme. O Bože nesmrtedlný! wzhlédniž na to co se děje / a nás neb zastaň / neb že twůg twor negsme, nás se odečti (S. 5).

(Hast Du vielleicht nicht uns alle geschaffen, Du unser einziger Schöpfer? Hast Du uns nicht nach Deinem Ebenbild geschaffen? Hast Du vielleicht nicht uns alle über die Geschöpfe Deiner Hände in der Welt gestellt und uns die Herrschaft anbefohlen? Bist Du vielleicht nicht für alle gestorben? Hast Du vielleicht nicht allen Deine Gnade versprochen? Wie konnte es denn geschehen, daß solche Ungleichheit unter uns Menschen entstanden ist? Gewiß, gewiß, denn alle menschlichen Dinge rollen und bewegen sich mit dem Rade des Glückes, doch es beliebt Dir gewiß, besondere Ursachen zu haben, daß Du es so weit zuläßt! Wie es auch immer sei, gewiß geschieht es unaufhörlich, daß jene die Fülle aller Dinge bis zum Überfluß besitzen und wir die Not erleiden, obwohl wie ebenso Deine Geschöpfe sind wie jene. Viele von ihnen haben volle Scheunen und Vorratskammern, an denen die Mäuse nagen: Unterdessen sterben wir an Hunger. Sie haben die Schreine voller Pelze, Röcke, Tücher und Mäntel, daß sie die Motten fressen: Unterdessen gehen wir halbnackt. Sie haben Truhen voll Silber und Gold, und sie genießen es gar nicht, außer daß sie es anschauen: Wir Armen können aber nichts mit unseren Schulden anfangen, bekommen kein Erbarmen, können uns nicht einmal einige Heller weglegen. O unsterblicher Gott! Blicke herunter auf das, was geschieht, und stehe uns bei, oder laß uns wissen, daß wir nicht deine Kreaturen sind.)

Auch in den weiteren Sätzen fallen harte Worte über die Wucherer, über die Ausbeutung der Armen, über den Stolz und den Hochmut der Reichen. Christus will sie zwar trösten, indem er darauf hinweist, daß auch in der Natur Ungleichheit herrscht, indes- sen findet auch er die härtesten Worte für die Geißelung der Sünden der Reichen:

A což pak gest to což wás proti spolu Služebníkům tak popjná? Zdali ta hrstka zlata, kterauž gsem tobě boháči dal? či raucho, gimž sem tě odel? či stolička, na njž, sem tě posadil? Bláznjš člowěče, nad clowěka se wypjnage; bláznjš a pospjcháš svému zlému. Wssickni geste mogi Služebnjcy / a mohl bych y wám zwyklého užiti, chlapi; s nimiž gá moc mám nakládati gakž mi se ljbj . . . Widjm gá a saudjm / co se děje / a Swědkowé toho gsau slzy chudých mých / kteréž gá w Láchwicých schowávám / a kteréž časem swým hořkým wám nápodem budau / ó wy ukrutnj a nemilosrdnj: Swědkowé gsau y metličky mé / kterýmiž y hned zde časem napořád wssecky sprawedliwě sswihám / swym hořkým wám nápodem budau / ó wy ukrutnj a nemilosrdnj: Swědkowé gsau y wálky, hlad mor uwodjm / zdaliž toho newjte? (S. 20–21.)

(Was ist es denn, was euch so gegen das Geschlecht der Dienenden treibt, Vielleicht jenes Häuflein Gold, daß ich dir, dem Reichen gab? oder das Kleid, in das ich dich hüllte? oder der Stuhl, auf den ich dich setzte? Du bist wahnsinnig, Mensch, wenn du dich über den Menschen erhebst, du bist wahnsinnig und eilst deinem Verderben entgegen. Ihr alle seid meine Diener, oder, um ein euch gewohntes Wort zu gebrauchen, meine Leibeigenen, mit denen ich die Macht habe, umzugehen, wie es mir beliebt . . . Ich sehe und beurteile alles, was geschieht, und davon sind die Zeugen die Tränen meiner Armen, die ich in Flaschen aufbewahre und die seinerzeit euch ein bitteres Getränk sein werden, o ihr Grausamen und Unbarmherzigen: Zeugen sind auch meine Zuchtruten, die ich zur rechten Zeit allen gegenüber schwinge, Kriege, Hungersnot, Pest herbeiführend. Wißt ihr das vielleicht nicht?)

Mit ebensolchem Pathos der barocken Rhetorik läßt nun Comenius Christus die Reichen auffordern, keine weiteren Bürden auf die Schultern der Armen zu legen, sie vielmehr zu unterstützen, denn nur so können auch sie auf die Hilfe Gottes in dieser schweren Zeit hoffen. Comenius ist bestrebt, einen gewissen Gleichgewichtszustand zwischen

Arm und Reich, d. h. zwischen den tschechischen Feudalen und den tschechischen Bauern, herbeizuführen, da es sich ja um den gemeinsamen Kampf des ganzen tschechischen Vaterlandes gegen den habsburgischen Absolutismus handelt. Das spricht zwar Comenius in dieser expliziten Form nicht aus, indessen ist das ganze Werk wohl aus diesem Blickpunkt zu verstehen. Dazu kommen die in dieser unruhigen Epoche sehr starken Neigungen unseres Denkers zu eschatologisch-apokalyptischen Vorstellungen. In diesem Sinne fordert Christus in seinem letzten Briefe sowohl die Armen als auch die Reichen auf, sich auf das jüngste Gericht vorzubereiten, das nicht mehr fern ist. Die Armen mahnt er zu gottgefälligem Leben, die Reichen zum Almosengeben und zur Barmherzigkeit. Drohungen gegen die bösen Reichen fehlen nicht: Ihr ganzer Glanz wird zum Verderben, zum Ekel. All denen, die die Armen ausbeuten und den Mammon anbeten, steht die Verdammnis bereit. Die Reichen müssen den Armen helfen, keine Ausflüchte suchen, sondern das Beurteilen Gott selbst überlassen, der die Herzen sieht. Sie sollen also die Tugend der Barmherzigkeit üben, auf daß einst auch Gott ihnen gegenüber barmherzig sei.

Das edle Bemühen unseres Comenius konnte die Niederlage der hussitisch-protestantischen Sache in Böhmen nicht verhindern. Nach dem Habsburger Sieg (1620) muß auch er die Flucht ergreifen. Sechs Jahre verbringt er noch illegal in der Heimat, verborgen von adeligen Freunden und Gönnern. In diesen Jahren studiert er besonders die Geschichte und Geographie seiner Heimatlandschaft Mähren, schreibt auch religiöse Mahn- und Trostschriften. 1623 verfaßt er nun eines seiner Hauptwerke, das weltberühmte Buch *Labyrint světa a ráj srdce* (Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens). Zu seiner Würdigung werden wir noch kommen.

1627 muß Comenius sein Vaterland verlassen, und er wandert mit anderen Glaubensgenossen in das tolerantere Polen aus, wo die Mitglieder der Böhmischen Brüdergemeinde, der *Jednota bratrská*, ein Gymnasium in Lissa (Leszno) errichteten. Hier wirkt nun Comenius lange Jahre hindurch als Lehrer und vertieft sich immer mehr in seine pädagogischen und pansophischen Arbeiten (*Porta sapientiae reserata, Prima philosophia, Janua rerum*).²⁸

1641 rufen ihn Freunde nach England. In London hat er Gelegenheit, sogar vor dem Parlament zu sprechen, wo er Gedanken entwickelt, die uns erstaunlich modern anmuten. Sie stempeln den tschechischen Denker zu einem Vorläufer unserer heutigen UNESCO. Er denkt an eine internationale Gelehrten-Organisation, deren Sitz in London wäre, die die Jugend der Welt mit einheitlichen Lehrbüchern versehen, für eine einheitliche Gelehrtensprache sorgen und so dem allgemeinen Frieden dienen würde. Es tauchte auch der Plan auf, Comenius nach Amerika zu rufen, als Rektor der damals gegründeten Harvard University. Leider wurden all diese schönen Gedanken und Pläne von der politischen Lage (Dreißigjähriger Krieg) vereitelt, und Comenius ging "von Elbing bei Danzig aus nach Schweden, um das Interesse dieses Landes für die Freiheit Böhmens von dem Joch der katholischen Habsburger rege zu halten." Aber "die Kriegsmüdigkeit war so groß, daß auch Schweden 1648 endlich die Zustimmung zum Frieden von Münster gab, in dem Böhmen und Mähren als erblicher Besitz der Habsburger bestätigt wurde" (Ed. Winter).²⁹

Enttäuscht und verbittert kehrte nun unser Denker nach Lissa zurück, wo er zum Bischof der Brüdergemeinde geweiht wurde. In diese Zeit des schwedischen, ostpreußischen und zweiten polnischen Aufenthaltes fallen wiederum mehrere Arbeiten zur Pädagogik und Pansophie, ferner das ergreifende Werk *Kšaft umírající matky Jednoty bratrské* (Das Testament der sterbenden Mutter, der Brüdergemeinde, 1650).³⁰

Das schöne Büchlein ist ein gutes Beispiel dafür, wie sehr selbst die protestantisch-hussitische Tradition im 17. Jahrhundert barocke Formen annimmt. Der Verfasser spricht im Namen der "sterbenden Mutter", seiner verfolgten oder zerstreuten Gemeinde und fordert die Andächtigen zur Buße auf. Das barocke Pathos dieser Stelle wird durch die für den Zeitstil so charakteristischen Alliterationen, Wortwiederholungen und Häufungen noch erhöht:

Pokání pak a modlitby takové vám poroučím, jakéž Bůh poroučel v čas velkého rozhnívání svého, aby se všickni k Hospodinu obraceli celým srdcem svým a to s postem a s pláčem i s kvílením, roztrhující srdce a ne jen roucha svá; shromáždění aby se svolalo, aby se shromáždili starci i maličci i prsy požívající . . . (S. 12).

(Ich befehle euch auch Buße und Gebete, wie sie Gott in der Zeit seines großen Zornes befahl, damit sich alle zum Herrn hinwenden mit ihrem ganzen Herzen, mit Fasten, mit Weinen und mit Klagen, nicht nur ihre Kleider, sondern auch ihre Herzen zerreißend, damit Versammlungen berufen werden, damit sich die Alten und Jungen und Säuglinge vereinen . . .)

Als Vertreter der hussitischen Tradition wendet sich Comenius an die *Jednota polská*, die polnische Brüdergemeinde, spricht dann über Hus und Luther und grüßt mit besonderer Wärme die *Jednota německá*, d. h. die deutschen Protestanten! "Ty, Jednoto německá, bylas mou nejmilejší sestrou" (S. 21: Du, deutsche Gemeinde, warst meine liebste Schwester) spricht hier Comenius im Namen seiner Kirche. Schöne Worte im Munde eines großen tschechischen Patrioten, der auch in der dunkelsten Zeit der habsburgischen Unterdrückung nur mit Liebe an die großen menschlichen Werte des deutschen Volkes und seiner edlen, fortschrittlichen Kultur denken konnte!

Interessant und charakteristisch ist auch jener Passus, wo Comenius plötzlich die *Jednota římská*, d. h. den römischen Katholizismus apostrophiert! Die *Jednota římská* – heißt es hier – war auch für seine Brüder eine Mutter, doch sie wandelte sich zu einer Stiefmutter, zu einem neuen Jerusalem. Kehrt sie nicht zu Gott zurück, ist sie dem Untergange geweiht (S. 18-19). Dann taucht aber der Lieblingsgedanke des barock-universalistisch und "ökumenisch" denkenden Menschen Comenius auf: die Einheit des Christentums. Die "sterbende Mutter" gibt folgenden Rat:

Všechněm pak spolu Jednotám křesťanským odkazuji roztoužení se po jednomyslnosti a smíření se a spojení u víře a v lásce k jednotě ducha. Ó byt' duch ten, jehož mně s počátku hned udělil byl Otec duchů, přijíti mohl na všechny vás, abyste tak srdečně toužili, jak jsem já toužila, po sjednocení v pravdě křesťanství se všechněmi vzývajícími jméno Kristovo v pravdě! (S. 24). (Allen christlichen Gemeinden zusammen vermahe ich die Sehnsucht nach Eintracht, Versöhnung und Vereinigung im Glauben, in der Liebe und in der Einheit des Geistes. O, wenn der Geist, den der Vater der Geister mir gleich am Anfang mitteilte, auf euch alle übergehen könnte, damit auch ihr so herzlich die Vereinigung in der christlichen Wahrheit aller Bekenner des wahren Namens Christi wünschen würdet, wie ich sie wünsche!)

Hier spricht jener ökumenische und universalistische Geist aus Comenius, der ihn während seines ganzen langen Lebens beseelte.³¹ Immer war er bestrebt, die Einheit des Christentums wenigstens im Rahmen seiner Möglichkeiten zu verwirklichen.

Im Schlußabschnitt wendet sich Comenius an die tschechische Nation. Wiederum beschwört er den Geist Hussens, spendet Lob der Kralitzer Bibel und spricht von der Notwendigkeit einer Pflege der tschechischen Sprache. Das war übrigens auch ein Anliegen, das unseren Gelehrten zeitlebens beschäftigte. Darum konnte er in seinen muttersprachlichen Werken zu einem Meister der tschechischen Prosa werden. Wiederum ganz barock ist dann das Bild, wo die "sterbende Mutter" vom "christlichen Rittertum" des tschechischen Volkes spricht und sich mit einer Bitte an Gott wendet:

Požehnej, ó Hospodine, rytěrování jeho a v práci rukou jeho zalib se tobě. Zlomuj ledví nepřátel jeho a těch, kteříž ho nenávidí, aby nepovstali (S. 31).

(Segne, o Herr, sein Rittertum und finde Gefallen an der Arbeit seiner Hände. Breche die Lenden seiner Feinde und all jener, die ihn hassen, damit sie nicht aufstehen.)

Dieser zugleich biblische und barock-kriegerische Akkord ist überhaupt für den Stil unseres Comenius sehr charakteristisch. Die behandelte kleine Schrift gehört zu jenen Werken, wo man ihn als Vertreter der slawischen Barockprosa am besten studieren kann.

Nach dem Abschluß dieses Werkes übersiedelt 1650 Comenius auf Ruf der ungarisch-siebenbürgischen Fürstenfamilie Rákóczi in die oberungarische Stadt Sárospatak.³² Hier wirkt er nun vier Jahre lang, als Leiter und Neuorganisator des schon seit 1531 bestehenden protestantischen Kollegs. Sárospatak, am Ufer der Bodrog, am Nordrand der Großen Ungarischen Tiefebene, im malerischen Kranz der Eperjes-Tokajer Berge, ist eines der traditionsreichsten Stätten Südosteuropas. Hier erlitten 1458 die tschechischen und slowakischen Hussiten ihr zweites und letztes Lipany, ihre entscheidende Niederlage vom Heere des Königs Mathias Corvinus, doch kaum ein Jahrhundert später war Sárospatak schon ein *protestantisches* Kulturzentrum. Im mit frühbarocken Fresken geschmückten "sub rosa"-Zimmer der aus der Gotik und der Renaissance stammenden Burg verhandelten in der zweiten Hälfte unter Führung eines Rákóczi jene ungarischen und slawischen Magnaten, die das Land von den Habsburgern befreien wollten.

In Sárospatak verfaßte nun Comenius seine *Illustris Patakinæ Scholæ Idea*, in der er die universalistischen Ideen des Barock-Humanismus, die Weisheit, die *pietas*, die ästhetische und sittliche Verfeinerung und die Menschlichkeit mit großer Überzeugung verkündet. Hier taucht in seinen Schriften auch der Gedanke der Anschaulichkeit, des stufenweise aufgebauten Fortschrittes bei der Erziehung auf. Und hier schreibt er – nachdem er sich schon in Polen viel mit dem Problem des Sprachunterrichtes befaßt hat – seine drei Latein-Lehrbücher *Vestibulum*, *Janua*, *Atrium Linguarum* sowie den weltberühmten *Orbis Pictus*, der in vielen mittel- und südosteuropäischen Schulen bis ins 19. Jahrhundert verwendet wurde.

Außerhalb der Pädagogik entfalten sich in der ungarischen Umwelt seine politischen Ideen besonders reich. Hier faßt er den Gedanken zur Gründung einer *secta heroica*, die als "Kollegium des Lichtes" echte Menschlichkeit und geistigen Universalismus in der Welt verbreiten und alle zum wahren Christentum führen soll. Die Führung aber – so heißt es in seinem *Sermo secretus Nathanis ad Davidem* – sollen die Rákóczis innehaben. Sie sollen die eigene Familie, das ungarische Volk, die Nachbarvölker und ganz Europa retten, erheben und befreien. Die noch mehr "intellektuell" eingestellten Londoner Pläne kehren hier in einer pathetischeren und "heroischeren", damit aber auch barockeren Art und Weise wieder. Allerdings fehlen in Comenius' Vorschlägen auch die schwärmerischen Züge nicht. Er entwickelte diese Züge unter dem Einfluß des in Ungarn wirkenden, später von den Habsburgern hingerichteten tschechischen Exulantenpriesters Nikolaus Drabík, aus dem das Barocke und freilich auch die eigene Verzweiflung in der übertriebenen Form hysterisch-exaltierter Visionen hervorbrach. Sehr richtig schreibt Eduard Winter über den Charakter dieses Einflusses: "Selbst Phantasten, die gewagte politische Prophezeiungen gegen die Habsburger vortrugen, gab ein so kluger welterfahrener Mann wie Comenius Gehör, nur weil sie mit seinen Hoffnungen übereinstimmten und Hoffnungen gegen alle Hoffnung wachhalten wollten."³³

Eine reife Frucht des vierjährigen Ungarn-Aufenthaltes ist die Schrift *Gentis felicitas*. Als Comenius dieses kleine, doch gehaltvolle Werk verfaßte, lebten noch im Fürstentum Siebenbürgen, zu dem damals politisch auch Sárospatak gehörte, die Erinnerungen

an den großen Fürsten Gabriel Bethlen, der dem Lande die Blüte, den wirtschaftlichen und geistigen Aufschwung und den religiösen Frieden brachte. Er war gläubiger Protestant, kämpfte mit Erfolg gegen die Habsburger, war aber gleichzeitig ein Vertreter edelster Toleranz. Ein Reflex dieser Bethlenschen Tradition, aber auch der Ausdruck barock-humanistischer Gedankengänge ist die *Gentis felicitas*. Comenius zählt hier die Grundbestände des Volksglückes auf: gesunde Bevölkerung, Reichtum des Bodens, Fehlen fremder Siedler, friedliche Nachbarn, Erfahrung im Kampf, innere Einheit, gute Gesetze und Ämter, ein aus einheimischem Geschlechte stammender Herrscher, öffentliche Freiheit, ein frohes Volk, Blüte der Wissenschaft und der Kunst, Sicherheit, richtige Erziehung, Lauterkeit der Religion. Wenn das alles vorhanden ist, wird das Land vom Auslande bewundert und auch Gott ist dann mit seinem Geiste anwesend. Nun folgt eine Kritik der zeitgenössischen ungarischen Zustände, die unser Denker keineswegs für ideal hält. Gleich gibt er jedoch auch Ratschläge, wie die Fehler vermieden werden können. Außer der eigenen Tüchtigkeit – heißt es – muß man sich und dem Lande Gottes Hilfe sichern, die Tugenden der Klugheit, des Großmutes und der Tapferkeit entfalten. Ein heldischer und weiser Geist, ein "Waffenträger Gottes" soll der Leiter und Lenker des Staates sein. Für diese Rolle des barocken "athleta Christi" hält Comenius den siebenbürgischen Fürsten Georg Rákóczi II. am entsprechendsten. Es muß gesagt werden, daß Georg Rákóczi diesem Idealbilde nicht entsprach. Durch seine unglücklichen Polen- und Türkenkriege stürzte er sein Fürstentum in den Abgrund und konnte das von Comenius ihm empfohlene Werk, den Freiheitskampf gegen Habsburg als Führer der südosteuropäischen Völker nicht durchführen. Erst sein Enkel, der große Fürst Franz Rákóczi II., hat diese edle Familientradition wieder aufgegriffen. Es ist anzunehmen, daß auch er die Schrift studiert und von ihr Anregungen empfangen hat.

Aus Sárospatak kehrte Comenius wieder nach Lissa zurück, indessen nur auf zwei Jahre. Die Wirren des Schwedisch-Polnischen Krieges haben ihm und seiner Familie schwere Schäden zugefügt; unter anderem hat er wertvolle Manuskripte verloren. Darum übersiedelte er samt seinen Angehörigen nach Amsterdam. Hier, im regen und aufwärtsstrebenden Holland hat er die letzten vierzehn Jahre seines Lebens verbracht, von 1656 bis zu seinem Tode am 15. November 1670.

Noch in diesen letzten Jahren entfaltete er eine rege literarische Tätigkeit. Damals entstand die endgültige Form der *Didactica Magna* (1657), die Sammlung seiner pädagogischen Schriften (*Opera didactica omnia*), die von pansophischem Geist erfüllte Friedensschrift *Angelus pacis* (1667), die extatisch-chiliasmatischen, mit der Barock-Mystik stark zusammenhängenden Werke *Lux in tenebris* (1657) und *Lux e tenebris* (1665), außerdem zwei Arbeiten, die sozusagen als sein Testament betrachtet werden können. Im *Smutný blas* (Trauerstimme) nimmt er von seinen Glaubensgenossen Abschied, im *Unum necessarium* blickt er auf sein bewegtes Leben zurück und stellt fest: Er arbeitete für die Menschheit, ertrug sein Los und suchte Gott und das ewige Heil.

Das Bild des "christlichen Pilgers" taucht hier und in anderen Schriften des Comenius wiederholt auf. "Besonders ein Bild ist vielleicht das aufschlußreichste Symbol für die ganze Welt- und Lebensauffassung vieler Barockmenschen, ein Bild, das der Tiefe nicht entbehrt und in vielen Zügen an das Bild Fausts erinnert: das Bild des christlichen Pilgers, der durch das Labyrinth der Welt zum Jenseits wandert" (Heinrich Schaller).³⁴ Comenius' "Labyrinth der Welt" ist eines der poetischsten Darstellungen dieses Themas in der ganzen Barock-Epoche. Man könnte das Buch am besten als einen "allegorischen Roman" bezeichnen und in ihm – wie das jüngstens der deutsche Kunstkritiker Gustav René Hocke tat – eine Schöpfung des europäischen Spätmanierismus sehen,³⁵ jener eigentümlichen Übergangsperiode zwischen Spätrenaissance und Hochbarock.

Freilich darf man auch das einerseits Mystische, andererseits Utopisch-Sozialistische in diesem Werk nicht übersehen. Von den Werken des humanistisch-utopischen Sozialismus scheinen besonders Morus und Campanella einen großen Eindruck auf Comenius gemacht zu haben.

Der "Romanheld" des Werkes ist der Wanderer, der in Gesellschaft der "allgegenwärtigen Neugierde" (*Všudybud Všeuvěd*) und der "Verführung" (*Mámení*) seinen Gang durch die "Stadt der Welt" antritt. Aus einem hohen Turm erblickt er diese geheimnisvolle Stadt, mit vielen Straßen und Tausenden von Einwohnern. Sechs Hauptstraßen durchziehen die Stadt: die der hauptsächlichsten Berufe und Stände. In der Mitte breitet sich der Marktplatz aus, mit der Residenz der Weisheit. Am Stadtrande erhebt sich die Burg der Fortuna. Der Wanderer und seine Begleiter betreten die Stadt durch das Tor des Lebens. Hier teilt das Schicksal Lose aus, mit der weiteren Bestimmung der einzeln Eintretenden. Zuerst gelangen sie auf den Marktplatz. Eine Unmasse von Menschen läuft hier herum, in den verschiedensten Kleidern, mit sonderbaren, meist tierähnlichen Masken. Ihr ganzes Gehabe ist lächerlich und sonderbar. Überall herrscht Unordnung und Wirrwarr. Inmitten des Gedränges schreitet der Tod, bald den einen, bald den anderen treffend. Mit Zügen eines barocken Totentanzes wird dieses erschütternde Bild ausgestattet.

Die Nähe der barocken bildenden Kunst spürt man auch dort, wo die einzelnen "Straßen" der großen Stadt, d. h. die einzelnen Stände und Berufe, beschrieben werden. Bei der Darstellung des Ehe- und Familienlebens oder des Gewerbes waltet eine ähnliche Art von "barockem Realismus", die wir auch beim Landsmann des Comenius, dem noch zu besprechenden tschechischen Maler Karel Škréta finden. "Malerisches" und "Realistisches", barocke Pathetik und Dramatik vereinigen sich zu einem großartigen Wort-Gemälde auf jenen Seiten, wo die Seefahrt mit Sturm, Seekrankheit und Schiffbruch beschrieben wird. Dies ist eines der bewegtesten Teile des ganzen allegorischen Romans.³⁶ Dann erklingen wieder die Töne der Satire. Mit ätzendem Hohne und beißender Anschaulichkeit schildert Comenius das Treiben der Gelehrten, die – wie er sagt – den Kopf aus Stahl, das Hirn aus Quecksilber, das Gesäß aus Blei, die Haut aus Eisen, die Geldbörse aus Gold haben müssen, um vorwärts kommen zu können. Glänzend werden auch die in der Bibliothek arbeitenden Wissenschaftler karikiert. Philosophen, Rhetoren, Physiker, Mathematiker, Historiker: keine werden verschont. Von ebenso bitterer Satire erfüllt ist auch die Darstellung der unwürdigen Vertreter des Christentums und der anderen Weltreligionen, der Richter und der zu Comenius' Zeiten schon eine große Rolle spielenden Journalisten.

Nachdem nun der Wanderer die "Straßen der Welt-Stadt" durchschritten hat und überall nur Eitelkeit, Verblendung und unnützes Treiben sah, betritt er die Burg der Fortuna. Hier erwarten ihn neue Enttäuschungen. Drei Paläste stehen in der Burg: einer gehört der Freude, einer dem Reichtum, einer dem Ruhm. Im Palast der Freude sieht man nur Ausschweifung und Unzucht; die elenden Bewohner fallen zuletzt in den Höllenschlund. Im zweiten Palast liegen die Reichen gefesselt im Keller; sie sind die Gefangenen des eigenen Reichtums. Der Palast der Ehre hat wiederum kein Dach. Auf hohen, leicht umkippenden Stühlen sitzen da die Vornehmen dieser Welt, ausgesetzt dem Schnee, dem Regen und dem Hagel. Und auch diese drei Paläste werden immerfort vom Tode besucht.

Nachdem er all das gesehen hat, bricht der Wanderer in bittere Klagen aus. Er wirft seinen Begleitern vor, sie hätten ihm Reichtum, Wissen, Trost und Mut versprochen. Indessen hat er jetzt nichts, weiß nichts, nicht einmal das, wo er sich wirklich befindet. Nach so viel Umherwandern und Herumirren hat er nichts Richtiges gefunden, nur Haß bei anderen und Schmerz in der eigenen Seele.

Die beiden Begleiter machen ihm aber neue Versprechungen und leiten ihn in das Schloß der Weisheit, der Königin der Welt. Hier soll er nun sehen, wie die Welt regiert wird. Auch König Salomo erscheint mit seinem Hofstaat im Palast. In seiner Begleitung befinden sich Sokrates, Platon, Epiktetos und Seneca. Der "regierende Rat der Welt" verdammt alle Sünden, die dann aber – sich als Tugenden gebärdend – alsbald zurückkehren. Alles in allem: Auch hier erlebt der Wanderer eine große Enttäuschung. Selbst Salomo wird eingelullt und verführt, die großen Philosophen werden umgebracht. Plötzlich hört er eine Stimme, die ihn auffordert, ins Innere des eigenen Herzen zurückzukehren und die Pforte gut zu schließen. So tut auch der Wanderer, und damit beginnt die zweite Etappe seines Weges. Im Herzensinneren findet er ein Stüblein, dessen Fenster zwar schmutzig sind und wo ziemliche Unordnung herrscht, doch das Ganze ist auch so freundlicher als die Außenwelt. Im Lichterglanz erscheint Christus und spendet dem Wanderer Trost und Belehrung. Nach dem Verschwinden der göttlichen Vision befindet sich das Stüblein in Reinlichkeit und Ordnung. Die früher auseinanderliegenden Geräte vereinigen sich zur "Uhr der Welt", die die Bewegung des Alls und die wunderbare Lenkung Gottes darstellt. Dieses Symbol der "Uhr der Welt" kommt übrigens auch in der *Didactica Magna* vor und zeugt von der Vorliebe des barocken Jahrhunderts für Mechanismen, die aber oft in mystisch-religiösem Sinne gedeutet werden.³⁷

In der neuen Phase seiner Wanderung kommt der Held zum "Tempel der Christenheit", wo er schweren Prüfungen ausgesetzt wird. Nachdem er die Prüfungen bestand und auf alle weltliche Eitelkeit verzichtete, darf er den Tempel betreten. Hier wohnen die "wahren Christen": in Frieden, Harmonie und Eintracht. Die Vernunft und der Glaube leuchten ihnen, ihr ganzes Leben vollzieht sich in Brüderlichkeit und Freundschaft. Ihre Lebensform ist die eines "christlichen Kommunismus" – diese Konzeption kommt auch bei anderen Barock-Denkern vor. Die Güter dieser Welt halten die "wahren Christen" für ein Hindernis. Es genügt ihnen die Gnade Gottes. Die Welt verachtet sie, aber das stört sie nicht. Sie empfinden keinen wirklichen Schmerz, denn alles, was aus Gottes Hand kommt, halten sie für ein Glück. Mit einigen wirkungsvollen Zügen beschreibt Comenius das Leben dieser idealen Gesellschaft, mit ihren Eheleuten, Vorsitzenden, Gelehrten und Priestern. Der Tod hat hier seine Schrecken verloren: Die Ablebenden betreten das Reich des ewigen göttlichen Lichtes. Mit einer mystischen Licht- und Jenseitsvision, mit den Worten Christi und mit dem ergreifenden Dankgebet des Wanderers schließt das Werk.

Diese kurzgefaßte Analyse des "Labyrinthes" beweist wiederum, daß wir in Comenius einen typisch barocken Denker und Schriftsteller zu sehen haben. Gut bemerkt Josef Turóczy-Trostler über dieses Werk: Man spürt die geistige Nähe des barocken Hells und der "disziplinierten Bewegtheit".³⁸ Barock ist die Idee der Pansophie, die das gesamte Leben und Schaffen des Comenius durchzieht. Mit Recht sprach schon der bahnbrechende tschechische Literaturhistoriker der Jahrhundertwende, Jaroslav Vlček, damit im Zusammenhange vom "faustischen Drang des Jahrhunderts", vom Bestreben, "das ganze menschliche Wissen in einer grundlegenden, einheitlichen Ganzheit zusammenzufassen", vom Willen zu einer "enzyklopädischen All-Wissenschaft" (*Faustovský pud věku, který se snažil obsáhnouti všecko lidské vědě v soustavném, jednotném celku, tedy zřetel vševědný, encyklopedný*).³⁹ Wer mag da nicht an "das Gefühl der All-Einheit, Allverbundenheit und Allwirksamkeit (H. Schaller)⁴⁰ denken, die auch die barocke Kunst, vor allem die Malerei und Architektur, beseelt? Nicht umsonst steht unser Comenius – wir sehen das aus seiner *Didactica Magna* – gerade diesen beiden Kunstzweigen besonders nahe! Freilich ist diese pansophische All-Einheit bei dem großen Tschechen noch durchaus christlich-religiös gedacht und nicht kosmisch-

pantheistisch. Der kühne Bau seiner Pansophie wäre am besten mit einer Barockkirche vergleichbar, wo die einzelnen Teile in einer großen, bewegten Harmonie zusammenklingen.

In diesem Sinne ist auch seine *Didactica Magna* durchaus als ein Barockwerk zu bezeichnen, wenn auch viele seiner Gedanken modern anmuten und viele Anregungen der Pädagogik der Aufklärung, ja noch unserer Zeit boten und bieten. Indessen kommt der barocke Universalismus, der Gedanke der Pansophie auf Schritt und Tritt zum Vorschein. Im 17. Kapitel drückt er diesen Gedanken im folgenden Ausruf aus (Übersetzung im Auszuge von J. Dieffenbacher, Leipzig, o. J. [um 1910]):

O möchte doch Gott einem Mann die Augen des Geistes erschließen, der die Verknüpfung der Dinge geschickt durchschauen und anderen nachweisen könnte! Ich werde, so Gott will, in einer Übersicht der christlichen Pansophie eine Probe meines Versuchs liefern: in der demütigen Hoffnung, daß Gott durch andere seiner Zeit mehr zu Tage fördern werde (S. 63).

„Die Verknüpfung der Dinge geschickt durchschauen“ – das ist eben das Anliegen des barocken Universalismus und Enzyklopädismus. „Man dürstet nach einer Weisheit, die das All umfaßte, die hindurchschaute bis in sein Zentrum, in das göttliche Herz. Aus solcher Weisheit hoffte man, die ganze Welt reformieren zu können. Hier ist der weltanschauliche Wurzelboden der pädagogischen Reformer Ratke und Comenius“, schreibt der Barockforscher Willi Flemming⁴¹. Vielsagend ist auch das Lob, das Comenius im 20. Kapitel seiner *Didactica* dem Engländer Robert Fludd (1574–1637) spendet, diesem typischen Vertreter der europäischen Barock-Philosophie. Fludds in Deutschland (Oppenheim, 1617–1619) erschienene *Historica utriusque mundi* ist „voll malerischer Freude des malerischen Zeitalters, barock-harmonisch und zentralistisch-universal, noch ganz theozentrisch und metaphysisch“ (Schaller).⁴² Das bei Fludd immer wieder hervorbrechende mystische Element mußte Comenius stark anziehen. Heißt es ja im 2. Kapitel der *Didactica*:

Dreifach ist also für einen jeden von uns das Leben und die Wohnung des Lebens eingerichtet: der Mutterleib, die Erde, der Himmel. Aus der ersten Wohnung geht der Eingang in die zweite durch die Geburt, aus der zweiten in die dritte durch den Tod und die Auferstehung, aus der dritten nirgendshin für alle Ewigkeit. In der ersten erhalten wir bloß das Leben, in der zweiten das Leben, die Bewegung, das Bewußtsein mit den Anfängen der Erkenntnis, in der dritten die schrankenlose Fülle von allem (S. 8).

Ein echt barocker Gedankengang! Vom Irdisch-Kreatürlichen geht Comenius aus und mündet ins Metaphysisch-Religiöse. Man könnte zum Vergleich ganz gut einen Barockaltar heranziehen, wo die Heiligenfiguren rechts und links des Tabernakels noch die Erdenwelt darstellen wollen, wo sich aber oben schon die himmlische Herrlichkeit öffnet, mit den schwebenden Engeln, mit Gottvater oder der Dreifaltigkeit. Immer wieder betont der tschechische Denker: „In den Schulen sollen nicht bloß die Wissenschaften, sondern auch Sittlichkeit und Frömmigkeit gelehrt werden“, was durchaus ein Grundgedanke des christlichen Barock-Humanismus aller Konfessionen ist. Oft – und gerade an den scheinbar „praktischsten“ Stellen der *Didactica* – schwingt ein ausgesprochen mystischer Grundton mit:

Eine vollkommen ihrem Zweck entsprechende Schule nenne ich die, die in Wahrheit eine Menschen-Werkstätte ist: wo nämlich der Geist der Lernenden mit dem Glanze der Weisheit bestrahlt wird und die Gemüter und ihre Neigungen zur allgemeinen Harmonie der Tugenden gelenkt und die Herzen mit göttlicher Liebe geradezu be-
rauscht werden (S. 27).

Immer wieder ertönen solch mystisch-gefühlvolle Klänge in den pädagogischen Ausführungen des Comenius. Echt barock wirkt er auch dort, wo er plötzlich die Sphäre des Krieges und Kampfes zum Vergleich heranzieht:

Die Rekruten werden mit den alten gedienten, die Trägen mit den Gewandten zusammengestellt und müssen unter denselben Fahnen fechten, werden nach denselben Befehlen gelenkt, solange das Gefecht in geordneter Schlachtlinie vor sich geht. Ist aber erst der Sieg errungen, dann verfolgt ein jeder den Feind, wohin er will und kann, und geht nach Belieben auf Beute aus. So sollte es bei diesem wissenschaftlichen Kriegsdienste sein, die Langsameren werden den schnell Auffassenden, die Hartnäckigen den Folgsamen an die Seite gestellt und solange nach denselben Vorschriften und Vorbildern gelenkt, als sie des Lenkers bedürfen (S. 33-34).

Der "wissenschaftliche Kriegsdienst", das ist eine typische barocke Vorstellung. Dahinter steht aber die Militärdisziplin des absolutistischen Staates, die in protestantischer Abwandlung auch von Comenius bejaht wurde. Stilistisch gesehen ist dieser "kriegerische" Vergleich ein typischer Barock-Concetto, ähnlich denen, die wir bei den slawischen Predigern der Zeit sahen.

Solche *Concetti* könnten aus der *Didactica* in großer Zahl zusammengestellt werden. Zitieren wir einen besonders gelungenen:

Denn die aus den mannigfachen Aussprüchen und Ansichten der Schriftsteller gesammelte Wissenschaft ist sehr ähnlich einem Baume, den man bei ländlichen Kirchweihfesten aufzurichten pflegt: wenn er auch im Schmuck des bunten, daran hängenden Laubes, der Blüten, der Früchte, ja der Blumengewinde und Kränze erscheint, so kann sich das alles doch, weil es nicht aus der eigenen Wurzel kommt, sondern äußerlich angehängt wird, weder mehren, noch Bestand haben. Denn ein solcher Baum bringt keine Früchte hervor, und das daran gehängte Laub verdorrt und fällt ab. Aber ein von Grund aus gelehrter Mann ist ein Baum mit eigener Wurzel, der sich durch die eigene Feuchtigkeit erhält und deshalb beständig (und zwar von Tag zu Tag kräftiger) lebt, grünt, blüht, Frucht bringt (S. 75).

Eine sozusagen "architektonisch" aufgebaute Concetti-Reihe durchzieht den 16. und 17. Abschnitt der *Didactica magna*, jene Abschnitte, in denen Comenius seine pädagogischen Prinzipien des erfolgreichen und leichten Unterrichtes entwickelt. In fast jedem Unterabschnitt dieser Kapitel beginnt er die Reihe seiner Erläuterungen mit dem Bilde des Vogels, des Baumeisters, des Malers und des Gärtners. Der Vogel bedeutet für ihn die "Natur". Beim Baumeister, Maler und Gärtner dürfen wir nicht vergessen, welche große Rolle gerade diese Künstler bei der Gestaltung des barocken "Gesamtkunstwerkes" spielen. Wir müssen hierbei unsere Leser wiederum auf die schon erwähnte Barock-Definition in der Großen Sowjetenzyklopädie erinnern (Bd. 4, S. 254-261), deren Verfasser, V. N. Lazarev und M. A. Iljin, das Wesentliche der Barockkunst geradezu in den großen Ensembles sehen, im Zusammenspiel von Architektur, Malerei, Skulptur, Theater, Musik, Gartenbau, und angewandter Kunst. Soll es ein Zufall sein, daß Comenius seine Vergleiche und Bilder gerade aus dieser Sphäre bringt? Sind wir daher nicht berechtigt, in der gedanklichen und formalen Komposition um den barocken Charakter des Comeniusschen Werkes noch mehr zu erhärten, soll noch darauf hingewiesen werden, wie seine Concetti oft schon ins Emblematische überschlagen, in den beliebten Denk- und Schreibstil barocker Redner und Denker. Ein gern gebrauchtes Bild barocker Emblematis ist z. B. die Sonne. Besonders in der höfischen Sphäre spielt sie als "Fürsten-Sonne" eine große Rolle. Nun, Comenius verwendet dieses Sonnen-Emblem im 19. Kapitel seiner *Didactica*, um damit die Tätigkeit des Lehrers zu versinnbildlichen. Andere beliebte Barock-Bilder und Vergleiche fehlen ebenfalls nicht: die schon aus dem *Labyrinth* bekannte Welt-Uhr, ferner die aus der

slawischen Barockpredigt (Joannes a Sancta Cruce!) uns schon geläufigen Vorstellungen des Menschen als Mikrokosmos und der Welt als Schaubühne. Echt barock, dabei aber tief poetisch ist die Beschreibung des Weltalls im 3. Kapitel als einer von Gott für uns geschaffenen großen Schule. Leider hat Dieffenbacher, der den barocken Text des großen Tschechen mit den Augen eines pedantischen und amüsischen deutschen Schulmeisters anno 1910 las, gerade diese schöne Stelle – und viele ähnliche – aus seiner Übersetzung fortgelassen.

Wir könnten unsere Ausführungen noch weiterspinnen, indessen müssen wir uns jetzt anderen Gebieten zuwenden. Vielleicht genügten auch diese wenigen Hinweise, um zu zeigen, wie sehr Comenius eine typische Persönlichkeit des slawischen, ja gesamt-europäischen Barocks ist. Geistig kommt er aus der Welt des Manierismus und der Reformation, ist in manchen Zügen ein Wegbereiter der Aufklärung, im ganzen genommen aber doch ein echter Barock-Humanist. Wenn er auch im berühmten 25. Kapitel seiner *Didactica* eine scharfe Kritik an den antiken Autoren übt, so ist er doch stark von ihnen beeinflusst. Oft und gern bringt er Zitate antiker Schriftsteller und will Platon, Seneca und Epiktetos auch für die Schule zulassen. Aber gerade Seneca und Epiktetos sind die Lieblingsautoren des barocken Humanismus, vor allem seiner "neustoischen" Strömung.⁴³

Ein typischer Vertreter des slawischen Barock-Humanismus ist auch ein zu seiner Zeit weltberühmter tschechischer Jesuitendramatiker, der 1656 in Prag geborene und 1717 in Kuttenberg (Kutná Hora), in diesem bedeutenden Zentrum der tschechischen Kunst der Gotik und des Barocks, gestorbene Karl Kolčava (Carolus Kolczawa). Seine dreiundzwanzig lateinischen Dramen, deren Stoff er sowohl der älteren und neueren Geschichte als auch der Legende entnahm, veröffentlichte er zwischen 1703 und 1705 in Prag, in den fünf Bänden seiner *Exercitationes dramaticae*.⁴⁴

Humanist und Tragiker: mit diesen zwei Worten könnten wir Kolčava als Dichter am besten charakterisieren. Humanist ist er durch und durch, freilich ins Barocke gesteigert. Wie weitgehend er der Antike verpflichtet ist, zeigt schon die "Klassifizierung" seiner Themen. Die Helden und Heldinnen erhalten lateinisch oder griechisch klingende Namen, oder sie werden, wenn es sich um ein historisches Sujet handelt, wo das nicht immer möglich ist, so doch weitgehendst "latinisiert" oder "gräzisiert". Wenn man nicht das *Argumentum* eines Stückes zuerst liest, kann man oft nur schwer erraten, in welchem Lande und zu welcher Zeit die Handlung spielt. Freilich sind auch die "Götter", die vom Zauberer Necromantes im England des 15. Jahrhunderts angerufen, oder jene, die von den heidnischen Tschechen des 10. Jahrhunderts angebetet werden, durchaus die antiken Gottheiten: Jupiter, Juno, Venus, Bacchus und die anderen Gestalten des griechisch-römischen Olympos. Selbst Christus wird im Sankt-Wenzel-Drama meistens als "Theander" (Gottmensch) apostrophiert. In vielen Dramen zeigt Kolčava eine gewisse Neigung zu den "drei Einheiten", die freilich nicht konsequent durchgeführt werden. Am besten könnte man sich noch den *Divus Wenceslaus* auf einem einheitlichen Schauplatz, im Zeitraum von vierundzwanzig Stunden denken.

Ein Corneille oder Racine in slawischer und jesuitischer Färbung und in lateinischer Sprache, würde man urteilen. Das stimmt auch insoweit, als ja die beiden französischen Tragiker des 17. Jahrhunderts viele barocke Züge aufweisen und ihr Stil letzten Endes eine "klassizistische" Variante des europäischen Barocks ist. Aber Kolčava ist noch "barocker", noch überschwänglicher, pathetischer, man kann ruhig sagen: schwülstiger. Diesen Hang zur bombastischen Pathetik hatte das lateinische Jesuitendrama auch schon vor ihm, doch er übertrifft und überbietet seine Vorbilder. Wir zitieren aus dem II. Aufzug des *Divus Wenceslaus*, aus dem Monolog des herrschsüchtigen Boleslaus:

Omnes honora gloriae pulsat fames.
 Cui dignitatis pabulum nunquam sapit,
 Et honoris esca dissipit, recto caret
 Rerum palato. Quid quod angusti nimis
 Arguitur animi, seque projecta probat,
 Humilique mente praeditum, quem non amor
 Honoris, atque nominis decus trahit.
 Omnes in altum gloriae aspirant jugum.
 Equidem aspernantes corde curarum rubos
 Crescente honore, crescere Regentes vident.
 At hoc vepreto carpit Augusti manus
 Honora florum germina in serti decus;
 Per cujus orbem mella subjecti legunt,
 Gratoque semper murmure salutant caput.
 Imperia dulces porrigunt Regi favos.
 (Exercitationes, Bd. III, S. 37).

„Das Futter der Würde“, „die Lockspeise der Ehre“, „der hohe Gipfel des Ruhmes“, „der Brombeerstrauch der Sorgen“, die „süßen Honigkuchen“ der Herrschaft: wie barock muten all diese Bilder und Metapher an! Aus den Dramen Kolčavas könnten Hunderte und Tausende solcher Bilder zusammengesucht werden. Sie sind keine leichte Lektüre! Der moderne Leser muß – außer dem unbedingt notwendigen großen lateinischen Wörterbuch – oft sogar zu griechischen Wörterbüchern und altertumskundlichen Lexika greifen, um die Gräzismen, die seltenen mythologischen Anspielungen oder andere Stilblüten richtig verstehen zu können. Es wäre jedoch falsch, in diesem Stil nur eine „manieristische“ Spielerei zu sehen, wie das ein E. R. Curtius in seiner amüsanten Befangenheit tun würde. Nein, es handelt sich hier um den Bewegungsdrang des barocken Kunstwollens, der sich auch im Dekorationsreichtum barocker bildender Kunst ausspricht.

Hinter dieser bewegten, überladenen Barocksprache Kolčavas steht eine tragische Welt- und Geschichtsauffassung. Darum konnten wir ihn vorher als einen „Tragiker“ bezeichnen. Damit steht er im Gegensatz zu seinen Ordensgenossen. Das dramatische Weltbild des Jesuitentheaters in Mitteleuropa ist allgemein als optimistisch zu bezeichnen. Denken wir bloß an die Wiener „Kaiserfestspiele“ des Österreichers Nicolaus Avancinus! Ein richtig „tragischer“ Schluß ist in diesem Jesuitentheater selten: Die gerechte Sache triumphiert, und wenn auch ein Martyrium dargestellt wird, so endigt das Stück meistens mit einer „himmlischen Triumphszene“. Nun, eben das fehlt bei seiner *Didactica* ebenfalls ein barockes „Gesamtkunstwerk“ zu sehen?

Kolčava. Zwar hat auch er „optimistische“ Stücke mit „glücklichem“ Ausgang, aber daneben gibt es richtige Tragödien, die mit dem Tod oder sogar dem Selbstmord des Helden enden. Er führt z. B. die tragische Geschichte des Favoriten der Königin Maria Stuart, Riccio, in einem Stück vor und gibt auch dem religiösen Spiel *Purpuratus Martyr Divus Wenceslaus* einen tragischen Ausklang: Der Böhmenherrscher wird vor der Kirchentür vom Bruder Boleslaus und zwei Höflingen ermordet, und die letzte Szene ist kein „himmlischer Triumphzug“, sondern die fast an antike oder altgermanische Dichtung erinnernde Totenklage des treuen Hofmannes Podivinus, der vor der Leiche seines Herrn den eigenen Tod wünscht.

Damit soll nicht gesagt werden, daß Kolčava kein gläubiger Christ gewesen wäre. Es ist jedoch ein stark humanistisch und stoisch gefärbtes Christentum, den seine „positiven Helden“ vertreten. Er persönlich scheint jenem „fideistischen Skeptizismus“ nahe ge-

standen zu haben, den im barocken Böhmen der Prämonstratenser-Abt von Strahov, Hieronymus Hirnhaim, repräsentierte. Hirnhaim, auf dessen Bedeutung Eduard Winter hinwies,⁴⁵ betonte in seinen vielgelesenen Schriften *Meditationes* und *De typho generis humani* in einer "gedrängt bildhaften Sprache" die "Hinfälligkeit des menschlichen Verstandes", beeinflusst dabei von Gedankengängen Montaignes und Agrippas von Nettesheim. Obgleich beide Bücher Hirnhaims auf den Index kamen, wurden sie in Böhmen viel gelesen und auch ins Tschechische übersetzt. Allem Anscheine nach hat Kolčava starke Anregungen aus ihnen erhalten.

Die Welt des hochbarocken Absolutismus bietet den sozialen Rahmen des Schaffens Kolčavas. Seine Könige, Kaiser, Fürsten sind Vertreter des absolutistischen Ideals. In seinem Drama *Providentiae Divinae exemplar*, das die Jugendgeschichte des deutschen Kaisers Heinrich III. in etwas romanhaft-legendärer Form behandelt, spricht der schwäbische Herzog Ernst diese Gedanken in barock-mythologisierenden Versen aus:

Reges Deorum munus in terris agunt,
 Quibus, ceu ipsi jure debetur Jovi
 Tributum honoris. Caesar est mundi caput:
 Cui prona populi membra vectigal ferunt
 Submissionis debitae. Princeps Patrem
 Praesentat orbi: filii vicem subit
 Gens subditorum, semper affectu sequens
 Merito Imperantem, ceu jubet Themis, Patrem.
 Terrae Monarcha, siderum Ducem refert;
 Quem famula semper astra regnorum colunt.
 (Exercitationes, Bd. III, S. 142–143).

Der humanistische Dichter Kolčava entdeckt aber auch in dieser Welt des Absolutismus, wo Könige und Kaiser als "irdische Götter" herrschen, den "typhus generis humani", den Sturmwind des menschlichen Geschlechtes. Er betont zwar wenig die Hinfälligkeit des Verstandes, aber um so mehr die *Hinfälligkeit der Macht*. Fast aus jedem seiner Dramen könnte man dafür Beispiele bringen. Begnügen wir uns mit den Worten des Königs Heinrich VI. aus dem Drama *Tyrannis triumphans et triumphata seu Anglia*. Als Englands Herrscher die Nachricht vom drohenden Krieg erhält, schildert er in einem großen Monolog mit Bildern des Meeres die Gefährlichkeit und schicksalerfüllte Dynamik seiner Welt:

Huc ergo tandem propulit sortis furor
 Regni phaselum, gloriae nostrae ratem?
 Ergone benignis gratiae afflavit Notis
 Ideo Britani carbasa, et portum prope
 Felicitatis, dubia concessit Dea:
 Ut rursus alnum gloriae, in syrtes agat,
 Et turbulento Principem involvat vado?
 Sed quid sinistrum sortis incuso Notum,
 Qui nunquam eodem vela propellit flabro?
 Hodie quieto lembus exultat freto,
 Austerque mulcet linthea, ac proram Notus:
 Cras turget aestus Nerei, et totum evocat
 Hippotadis ira, turbine armatum genus,

Jactatque mediis naufragas puppes aquis.
 Et has furentes, Imperi jam jam ratis,
 Metuit procellas. Quanta tempestas meis
 Incumbat oris, ista testatum facit
 Satis superque pagina. O sortis rigor!
 Quo nos, et omnem posteri fortunam agis?
 Sic nempe susque deque versari omnia
 Volvente fato, nulla non videt dies.
 Constare summis, perpete, ut vellent, gradu
 Beatitatis, urna Minois negat.
 Mensura fati, ferrea Reges quoque
 Definit ulna. Cum minus sceptro timent
 Orbis Monarchae; forte dum plena tument,
 Turgentque fastu, terminum Regni gemunt.
 Supra seipsos vota Regnantum volant,
 Subnixa pennis gloriae, et famae jubar
 Utroque mundi cardine elati explicant.
 Sed cum supremum nominis prensant jugum:
 Succidit alas gloriae fati rigor,
 Probro ruinae subsequi. O sortis furor!
 Qui summa quaeque, proxima ruinae paras.
 (Ebenda, Bd. II, S. 63–64)

"O sortis furor! O sortis rigor!" Diese und ähnliche Ausrufe kommen fast in jedem Drama Kolčavas vor. Umsonst herrschen die Könige wie Erdengötter, die einzige wahre Herrin ist doch Fortuna, oder, wie sie in der *Anglia* antikisierend-heidnisch genannt wird, die Göttin Rhamnusia. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Kolčava – obgleich Jesuit – im innersten Herzen jansenistisch eingestellt war und daß die schicksalschwangere Atmosphäre seiner Tragödien ein Ausdruck seines Glaubens an die Prädestination ist. Ganz überraschend wäre das nicht, denn wir wissen – Béla Zolnai hat darauf hingewiesen – daß jansenistische Bücher in Böhmen um 1700 gern gelesen wurden und daß der Erzbischof von Prag gerade im Todesjahre Kolčavas, 1717, es für nötig fand, den Jansenismus feierlich zu verdammen.⁴⁶ Die zugleich pathetische, düstere und schicksalerfüllte Stimmung der Tragödien Kolčavas wird am besten durch sein umfangreiches, im Druck über 450 Seiten umfassendes dramatisches Gedicht *Tyrannis triumphans et triumphata seu Anglia* veranschaulicht. Das Stück, das man wegen seiner Länge wohl nur stark gekürzt aufführte, behandelt den Kampf der Geschlechter York und Lancaster um den englischen Thron im 15. Jahrhundert: den Sturz König Heinrich VI., die Herrschaft und den Fall Eduard IV., die finstere Gestalt Richard III. sowie den Endsieg Heinrich VII., der zuletzt die Macht der Tyrannei bricht. Bis zu den Schlußszenen herrscht im Drama die Stimmung der Nacht, des Untergangs, der ständigen Bedrohtheit des Seins. Man könnte von einer Art "barocker Existenzialphilosophie" in diesem Stück sprechen. Nur die heldische Tugend, verkörpert durch den Herzog von Richmond, den späteren König Heinrich VII., die sich auf die göttliche Vorsehung stützt, vermag mutig die Nacht der Vernichtung zu durchschreiten. Es ist dies eine Auffassung durchaus im Geiste des barocken Stoizismus, gefärbt schon mit gesellschaftskritischen Untertönen. Auf dem dunklen Hintergrunde des Schicksals zeichnet Kolčava Charaktere, die ganz vom düsteren Pathos dieser Welt erfüllt sind. Meisterhaft ist in dieser Hinsicht der große Monolog der Drahomira aus dem V. Akt der Sankt-Wenzel-Tragödie *Divus*

Wenceslaus. Im Gegensatz zum recht passiv gezeichneten "positiven Helden" dieser Tragödie des Märtyrer-Fürsten Wenceslaus ist sie, die "negative Heldin", der eigentliche Mittelpunkt des Dramas. Wenceslaus eilt passiv und völlig gottergeben seinem Untergange entgegen, den ihm die eigene Mutter, das herrschsüchtige, fanatische heidnische Machtweib Drahomira, bereitet. Als "Phaedra Cechiae" wird sie wiederholt im Drama bezeichnet, und wirklich ist sie ein Charakter von Art der Racineschen Phaedra. Sie erinnert auch an die Mustafina bei Gundulić, wie übrigens ihr ganzer Monolog aus dem V. Akt mit seiner Stimmung der Nacht und der inneren Unruhe dem 17. Gesange des *Osman* stark verwandt ist. Wenigstens die ersten Verse seien hier angeführt:

O acerba nimium noctis unius mora!
 Jam totus orbis Cechiae grato jacet
 Stratus sopore: muta sunt aulae labra,
 Silentque populi chromata: at nostro fremunt
 Solum tumultus pectore, ac rixae strepunt.
 Nullam quietem capere curarum rubi,
 Animique turbae corde bacchantes sinunt.
 O gravia noctis taedia! O gravis labor
 Vix perferendo pondere lacertos premens!
 Est levior orbis machina Alcmenae sato;
 Licet sub ipsa mole nonnunquam gemat,
 Mundumque verset; quam mihi curarum onus,
 Quod gravius ipso pondere Alcidis venit;
 Nullam quietis aureae partem favens.
 Curae, soporis exules agunt favos.

(Exercitationes, Bd. III, S. 120-121)

Man hat fast den Eindruck, Kolčava hätte seinen *Divus Wenceslaus* nur deshalb geschrieben, um im Phaedra-Charakter der Drahomira eine Gipfelleistung des barocken Pathos zu bieten. Aber auch andere Personen und Charaktere seiner Dramen – sowohl von der Seite der "positiven" als auch der "negativen" Helden – zeigen diese pathetisch-bewegten Züge. Und auch der schon gewürdigte "bombastische" Zug der Sprache unseres Dichters ist nur ein Ausdruck seines slawisch gefärbten barocken Kunstwillens. Dieser bedeutende tschechische Barockdichter steht mit seinem dramatischen Schaffen inmitten einer großen Kunstüberlieferung: des barocken Schul- und Ordensdramas. Im zweiten Kapitel unserer Arbeit wiesen wir schon darauf hin, wie selbst die orthodox-slawische Welt von dieser Tradition allmählich erfaßt wird, wie selbst die russischen Erzbischöfe von Groß-Rostov und Tobolsk diese Kunst im beginnenden 18. Jahrhundert fördern. Als Muster gilt ihnen vor allem das westslawische und westeuropäische Jesuitendrama. Aber auch im südslawischen Raum blüht diese Richtung der Theaterkunst, gefördert nicht nur von Kirche, Hof und Adel, sondern auch vom wohlhabenden Bürgertum der Städte.

Besonders interessant ist in dieser Hinsicht das rege Theaterleben der kroatischen Hauptstadt Agram (Zagreb), eines der wichtigsten Zentren der südslawischen Barockkultur. Auch die großen Kirchenfeste dieser Stadt bekommen in der Barockzeit einen durchaus theatralischen Charakter. So feiern z. B. die Jesuiten im Jahre 1622 mit besonderem Glanze die Heiligsprechung des Ignatius von Loyola und des Franz von Xaver.⁴⁷ Die große Festprozession nimmt von der Agramer Jesuitenkirche ihren Ausgang. Auf dem Platze zwischen der Kirche und dem Kollegium steht eine Schaubühne, geschmückt mit vier Türmen, die die Weltteile versinnbildlichen sollen. Als der Umzug

mit den Statuen der neuen Heiligen hier vorbeikommt, grüßt sie von der Bühne der Erzengel Michael. Nun betritt der Zug die Kapuzinerkirche. Auch hier fehlen die Theatermaschinen nicht. Mit Hilfe solcher "Maschinen" erscheinen die Gestalten der heiligen Bekenner, um die neuen Heiligen zu begrüßen. Die nächste Station wäre die mittelalterliche Markus-Kirche, doch vorher durchschreiten sie noch den Agramer Markt. Hier wurde ein imposanter Triumphbogen errichtet mit Pyramiden, Säulen, Siegeskronen und allegorischen Aufschriften. Ein Chor der Pieriden erläutert den Sinn der Inschriften und verherrlicht Ignatius und Franz. Mit barocken Emblemen geschmückt ist auch der Mittelteil des Triumphbogens: die Himmelsphären, die strahlende Sonne – dieses beliebte Barock-Bild! – und die Sinnbilder der Gesellschaft Jesu. Als der Zug durch den Triumphbogen schreitet, erscheint oben unter Kanonendonner die Sapientia und gibt ein Zeichen zur Befreiung der Genien der sieben "freien Künste". Die Genien treten hervor und singen dem hl. Ignatius ihren Lobgesang. Weiter unten huldigen sieben "poetae laureati" dem hl. Franz von Xaver, ganz unten aber erscheinen an der einen Seite Atlas mit dem Sternenhimmel, an der anderen Seite Astraea. Antik-Humanistisches und Christlich-Religiöses, Mythologie, Allegorie und Vision verflechten sich mit dem irdisch-diesseitigen Festaufzug zu einem großen barocken Gesamtkunstwerk, zu einem "theatrum mundi". Wie in der Freskenmalerei der Barockzeit scheinen auch hier die Grenzen zwischen Realität und Schein, Erdenwelt und Transzendenz zu verschwinden. Wir glauben gern den Worten des Ordenshistorikers: "Et merito haec stupuit Zagrabia, quae nihil simile unquam viderat..."⁴⁸

Diese Theateraufführungen und theatralischen Feierlichkeiten des südslawischen Barocks müssen wir uns ebenso *bewegt und bewegend* vorstellen, wie den dramatischen Stil eines Kolčava. Wie bezeichnend ist etwa die Beschreibung der starken Wirkung eines Passionsspiels, das von den Zöglingen des Agramer Kollegiums in Karlstadt (Karlovac) im Jahre 1648 aufgeführt wurde. Den Eindruck vertiefte noch der Umstand, daß bei der Aufführung auch die "lingua vernacula", das heißt die kroatische Sprache verwendet wurde:

Die qua patientis Christi memoria recolitur, datus in scenam innumerae spectantium multitudini idem Servator vivus, in cruce pendens, Matris et coelitem lacrimis deploratus, a solo peccatore illus, irrisus, vim lacrimarum tantam in ipsis illustrissimis viris et heroibus excivit, ut palam dixerint, se ne parentum charorumque mortem tot lacrimis deflevisse. Debuerunt versus lingua vernacula in proscenio recitati describi et divulgari, quo teneriores affectus renovarent et foverent.⁴⁹

Das Weinen, das selbst die "Helden" (gemeint sind wohl die Soldaten und Offiziere der "Militärgrenze") erfaßt, zeugt vom gefühlsselig-bewegtem Charakter dieser barocken Theaterkunst. Indessen ist dieser gefühlsbetonte Zug nur der eine Aspekt dieser Kunst. Die Dynamik des Barocks – wie das auch bei der Epik eines Kanavelić oder Gundulić der Fall war – kann sich auch in den Formen des Kriegerischen und Heroisch-Martialischen ausdrücken. Es ist interessant zu beobachten, daß im Agramer Schultheater dieses Element gerade dann stark hervortritt, als sich unter den Anwesenden der größte Held des damaligen Südosteuropa, der Kroatenbanus Graf Nikolaus Zrinyi befindet. Noch interessanter, daß der Banus, der neben dem Kroatischen auch das Ungarische gut beherrschte, gerade im Jahre der erwähnten Aufführung (1651) sein ungarisches Heldengedicht *Szigeti veszedelem* (Der Fall von Sziget) veröffentlichte! Hören wir aber den Ordenschronisten:

Sub dies antecinerale biduo in scenam datus est per studiosam iuventutem S. Gallianus martyr et miles. Spectante eodem prorege Nicolao de Zrin cum maxima procerum corona, qui etiam bene meritis in stadio literario praemia elargitus est. Placuit maxime duplex militaris conflictus ad vivum repraesentatus.⁵⁰

Der Geist eines solchen "kriegerischen" und "ritterlichen" (*miles* kann man hier wohl am besten mit *Ritter* übersetzen) Dramas stand dem Grafen Zrinyi und seiner kroatisch-ungarischen Umgebung besonders nahe. Ist ja der Held seines noch zu betrachtenden Epos, der tapfere Nikolaus Zrinyi von Sziget, des Dichters Urgroßvater, selbst ein "ritterlicher Märtyrer", der 1566 im ungleichen Kampf gegen die Türken bei der Verteidigung seiner Burg fällt.

In der Suche nach großen und bedeutenden Helden wird die im Barock noch mit stark legendären Zügen ausgestattete slawische Geschichte vom Schultheater ebenfalls aufgenommen. Über die große Aufführung von Ende des Schuljahres 1702 lesen wir in der Agramer Ordenschronik folgendes:

Gloriosum tandem ludis theatralibus finem imposuit fundamentalis literatura. Haec Czechum et Lechum fratres Crapina pervetusta Croatiae urbe ortos, illum subinde Bohemiae, hunc Poloniae ducem, exules fortunatos, exhibuit apparatu egregio. Tanto pere placuit reverendissimo nobilique auditorio cum materia ipsa, tum rara et pene virilis in pueris agenda ratio, ut praeter universorum admirationem, applausum et encomia, Reverendissimus quidam comoedum nostrum actoresque complures proxima scholarum feria laetae opiparaeque mensae adhibuerit.⁵¹

Mit diesem Motiv der beiden Brüder Czechus und Lechus, die in sagenhafter Vorzeit aus Kroatien nach Norden ziehen und dort das tschechische und lechische (polnische) Volk gründen, sind wir schon mitten im "barocken Slawismus". Der slowakische Literaturhistoriker Rudo Brtán, der 1939 diesem Thema eine äußerst interessante Monographie widmete,⁵² zeigte, wie eines der beliebtesten Themen dieses "barocken Slawismus", der schon im 16. Jahrhundert einsetzt und die beiden folgenden Jahrhunderte durchzieht, gerade die Czechus-Lechus-Legende ist. Schon beim großen polnischen Lyriker der Spätrenaissance, Jan Kochanowski, tauchen die beiden Brüder auf, dann werden sie sozusagen zu einem Gemeinplatz der west- und südslawischen barock-humanistischen Historiographie. Sie werden noch vom polnischen Dichter Woronicz an der Schwelle von Spätbarock und Romantik aufgegriffen. In Anbetracht der regen Verbindungen Agrams mit den tschechischen und slowakischen Kulturzentren, vor allem mit Tyrnau, Olmütz und Prag, ist es anzunehmen, daß der leider ungenannte Verfasser des Czechus-Lechus-Spieles die *Kronika česká* des Václav Hájek von Libočan benutzte. Der 1553 als Prälat in Prag gestorbene Hájek kann ja als Vorläufer und geistiger Wegbereiter des "barocken Slawismus" bezeichnet werden. Seine Chronik, die im 18. Jahrhundert auch ins Lateinische übersetzt wurde, hat schon viele barocke Züge: die Vorliebe für prunkvolle Szenen, den malerischen "Illusionismus", die gefühlvoll bewegte Sprache, die kühne Ergänzung historischer Fakta durch Phantastik oder durch genealogische, etymologische lokalhistorische Elemente. Das Lokalhistorische wird – wie Kalista feststellt⁵³ – oft schon zum "Lokalsentimentalismus". All das mußte für den barocken Leser eine starke Anziehungskraft haben. Und die Geschichte der beiden Brüder Czechus und Lechus wird gerade bei Hájek mit epischer Breite und mit malerischen Einzelszenen erzählt.

Jedenfalls hatte das mit großem Pomp (*apparatu egregio*) aufgeführte Stück großen Erfolg bei den kroatischen Edelleuten und Priestern von 1702, und der "reverendissimus" – wohl der Bischof von Agram – lud den Autor und die jungen Schauspieler zu seiner Tafel ein. Das beweist, welch großer Widerhall dieser "barocke Slawismus" bei den führenden Schichten der damaligen Gesellschaft hatte.

Der "barocke Slawismus" gehört zu den wichtigsten "Wirkungswegen des antiken Kulturerbes bei den Slawen" (Josef Matl), da ja Antik-Humanistisches und Slawisch-Nationales hier in engster Verbindung miteinander auftreten. Gerade die Barock-Epoche, die ja in Vorstellungen wie der "christliche Herkules"⁵⁴ schwelgte (vgl. die Hinweise von

H. Schaller!), war zu solchen Schaltungen und Verknüpfungen besonders geeignet. Schon Jagić wurde auf die humanistisch gefärbte Slawen-Begeisterung in der polnischen Dichtung des 17. Jahrhunderts aufmerksam. Es gibt im polnischen Barock einen "slawischen Herkules" bei Kaspar Miaskowski (1612), einen "slawischen Ulysses" bei Hieronym Laski, einen "slawischen Hektor" beim berühmten, noch zu behandelnden Stanislaw Herakliusz Lubomirski, einen "slawischen Epaminondas" bei K. Chodkiewicz, einen "slawischen Vergil" beim Epiker Samuel Twardowski und ähnliches.⁵⁵ Neben dem reichhaltigen, auch auf die Spätrenaissance und Frühaufklärung übergreifenden Material bei Rudo Brtán gibt neuestens Josef Matl in seinem Aufsatz *Antike Gestalten in der slawischen literarischen und Volksüberlieferung* (Saeculum, Bd. VI, Jg. 1955) wertvolle Hinweise auf diesen Fragenkomplex. Er spricht davon, welche große Rolle in der slawischen – vor allem kroatischen, tschechischen und polnischen – Tradition der Barockzeit die Geschichte von der "Schenkungsurkunde Alexanders des Großen an die Slawen" spielt, wie auch der Glaube, daß Alexander selbst, sein Vater Philipp von Makedonien sowie die großen spätantiken Kaiser Konstantin der Große, Diokletian und Justinian I. slawischen Ursprunges gewesen seien. Matl verweist auf den uns schon bekannten Ivan Tomko Mrnavić als einen Träger und Verbreiter solcher Legenden. Dem wäre noch hinzufügen, daß selbst die großen slawischen Romantiker Mickiewicz und Kollár noch manchen solchen Legenden einen Glauben schenkten, sie sogar wissenschaftlich zu beweisen suchten. Überhaupt spielten gewisse Überlieferungen des barocken Slawismus – oder wie Frank Wollman in seinem neuesten Buch⁵⁶ diese Strömung nennt: der barock-humanistischen Slawenkunde und Slawophilie – noch im *obrození*, in der sprachlich-literarischen Erneuerungsbewegung der slawischen Völker, eine nicht unbedeutende Rolle.

Oft artete dieser "barocke Slawismus" ins Phantastische aus. Ein gutes Beispiel dafür ist der polnische Franziskaner und Feldgeistliche Wojciech Dębolecki, der davon sprach, daß schon Noah, Sem und Japhet slawisch gesprochen haben, daß die Stadt Babylon und die Amazonen einen slawischen Namen tragen, daß sowohl die griechische und lateinische als auch die syrische Sprache aus dem Slawischen stamme und daß folglich auch Homer und Ovid Slawen waren. Polen gab es schon im Paradies, und schon dort nannte man sie "Sarmaten".⁵⁷

Der "barocke Slawismus" wurde vielfach von der Gegenreformation, von den mit ihr verbundenen feudalen und kirchlichen Kreise dazu gebraucht, die eigenen, durch die Reformationsbewegung geschwächten Positionen wieder zu stärken. Indessen ist diese Strömung für die Zukunft doch von hoher Bedeutung. Einerseits werden hier die Grundlagen zu einer wissenschaftlichen Erforschung der slawischen Sprachen und Kulturen gelegt, so daß noch die Aufklärung und die nationale Romantik viel aus den in der Barockzeit aufgespeicherten Schätzen schöpft. Andererseits wirkt diese Strömung fördernd auf das nationale Bewußtsein der slawischen Völker.⁵⁸

Interessant ist hier die von Mathias Murko eingehend untersuchte südslawische Entwicklung. Er erkennt die Bedeutung jener katholischen Priester des 17. Jahrhunderts an – hauptsächlich handelt es sich um südslawische Franziskaner und Jesuiten –, die, ungeachtet der Lebensgefahr, die slawischen Gebiete des Balkans aufsuchten und dabei nicht nur die religiösen Ideen der Gegenreformation verbreiteten, sondern auch viel für die Sprache und die Literatur taten. In Anbetracht der Tatsachen kommt Murko zur folgenden Konklusion: "Diese Gegenreformation hat die Grundlagen zur sprachlichen Einigung der Kroaten und Serben im 19. Jahrhundert gelegt, im Gefolge des Humanismus ist sie eine Vorläuferin des kroatischen Illyrismus und der ihn ablösenden südslawischen Bewegung."⁵⁹ Beachtenswert ist hier der Hinweis auf die humanistische Tradition und die Betonung der vorbereitenden Rolle, die dem roman-

tischen Nationalismus die Wege ebnet. All das gibt uns eine Recht, auch diese Phänomene dem *barocken Humanismus* zuzuordnen.

Die Persönlichkeiten, die hier auftreten, sind oft auch in ihrem äußeren Lebenswandel richtige Barockmenschen. Abenteuerlichkeit und Bewegtheit, aber auch ehrliche Begeisterung leitet ihre Wege. Gut ist das beim südslawischen Jesuiten Bartol Kašić (Bartholomaeus Cassius, 1575–1650) zu beobachten. Als Sohn eines in venezianischen Diensten stehenden dalmatinischen Marinesoldaten geboren, besucht er das Gymnasium zu Zara (Zadar), kommt dann ins gegenreformatorische "Collegium Illyricum" nach Loreto in Italien und zuletzt nach Rom. Hier tritt er der Gesellschaft Jesu bei und wird 1606 Priester. Im Rahmen ihres römischen Seminars schufen die Jesuiten eine "illyrische Akademie". Hier wirkte Kašić seit 1598 als Lehrer und verfaßte 1604 für den Gebrauch seiner Schüler die *Institutionum linguae Illyricae libri duo*. Dieses bedeutende Buch "legt die Grundlagen zur gemeinsamen Schriftsprache der Kroaten und Serben" (Murko),⁶⁰ da es auf seinen dalmatinischen Heimatdialekt bewußt verzichtet und dafür den Dialekt Bosniens und der Herzegowina wählt. Diese "bosnische Sprache" wird später auch vom schon genannten Barockdichter Palmotić verwendet und empfängt dann im 19. Jahrhundert durch den Herzegowiner Vuk Karadžić die letzte Weihe als einheitliche serbokroatische Schrift- und Literatursprache.

Kašić selbst ist während seines Lebens literarisch äußerst produktiv.⁶¹ In serbokroatischer, italienischer und lateinischer Sprache schreibt er Meditationen und Gebete, geistliche Lieder, einen "Garten der Jungfräulichkeit oder Lebensbeschreibung von Jungfrauen", eine Lebensgeschichte Christi sowie des beliebten Ordensheiligen Franz von Xaver, außerdem Reiseberichte und Werke philologischen Charakters.

Besonders interessant ist sein späterer, ganz der religiösen und nationalen Missionsidee gewidmeter Lebenslauf. 1606 wird er Beichtiger der Peterskirche für südslawische Sprachen, aber schon nach drei Jahren finden wir ihn in der Republik Ragusa (Dubrovnik) als Missionär, von 1609 bis 1612. Mit dieser mehr oder minder ortsgebundenen Mission begnügt sich Kašić nicht, sondern zieht mit einigen Ordensgenossen, begleitet von ragusanischen Kaufleuten und türkischen Janitscharen, in die "Türkei", das heißt in die damals türkisch-besetzten südslawisch-ungarisch-rumänischen Gebiete. Bosnien, Serbien, Kroatisch-Slavonien besucht er auf seinen beiden Missionsreisen, weilt wiederholt längere Zeit in Belgrad und kommt im Jahre 1612–13 bis in die südungarische – damals freilich ebenfalls "türkische" – Stadt Fünfkirchen (Pécs), 1620 bis Temesvár (Timișoara) im Banat. Er begegnet Türken, Slawen, Ungarn, Rumänen und hat wiederholt Gelegenheit zu Diskussionen mit Mohamedanern, Griechisch-Orthodoxen, Lutheranern, Calvinisten, ja sogar mit "Arianern" (wahrscheinlich mit ungarisch-siebenbürgischen Unitariern). Dann wirkt er vorübergehend wieder in Italien, als Beichtiger am Wallfahrtsort Loreto (1614–1618) und in Ragusa (1620–1634), wo er aber von den Patriziern unfreundlich empfangen wird. Trotzdem war er als Prediger sehr beliebt und wirkte sogar auf den zur Republik gehörenden Inseln. Die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens verbringt er wieder in Rom, als Beichtiger der Peterskirche, und stirbt hier im Jahre 1650.⁶²

In der Entwicklungsgeschichte der serbokroatischen Schriftsprache und der Slawistik hat Kašić einen bedeutenden Platz. Die größten Vertreter des "barocken Slawismus" sind inzwischen drei andere Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, der kroatische Weltpriester (später Dominikaner) Jurij Križanić, der tschechische Jesuit Bohuslav Balbín und der Prager Domherr Tomáš Pešina.

Križanić (1618–1683) ist ohne Zweifel eine der größten Persönlichkeiten nicht nur der slawischen, sondern auch der internationalen Barockwelt.⁶³ Auch er gehört zu jenen

Gestalten, die schon in ihrem äußeren Lebenslauf echte "Barockmenschen" sind. Er kommt aus jenem gesellschaftlichen Milieu, das den Barockstil wesentlich bestimmt: dem Adel. Allerdings ist sein Vater, Gašpar Križanić, schon ein verarmter kroatischer Kleinadeliger, aus der Gegend zwischen den Flüssen Una und Kupa. Der Sohn ist aber als Priester bestrebt, einen "herrschaftlichen" Lebensstil zu führen und kommt selbst in den schweren sibirischen Jahren nicht von gewissen feudalen Allüren und Anschauungen los. Trotzdem ist das nur die eine Seite seiner Persönlichkeit; auf der anderen Seite steht all das, was er tat, schuf und erlitt und was einen richtigen Zukunftswert hat.

Das Gymnasium absolviert er bei den Jesuiten in Agram, und er kann dabei die prunkvollen Theateraufführungen, von denen wir sprachen, selbst erleben. Zum Philosophiestudium geht er auf die Universität Graz, wo er 1638 die Magisterwürde erhält. Weitere Studienjahre in Italien folgen: ab 1638 in Bologna, im ungarisch-kroatischen Kollegium, ab 1640 im römischen "Collegium Graecum". 1642 wird er Priester und Doktor der Theologie.

Schon in Graz, Bologna und Rom interessieren ihn die Fragen der slawischen Philologie, Geschichte und Kirchengeschichte, und allmählich konzipiert er sein Lebensprogramm: nach Rußland zu gehen, das Vertrauen des Zaren zu gewinnen, für die Bildung und das Wohl des russischen Volkes und der anderen Slawenvölker zu arbeiten, und als letztes Ziel: die Union der griechisch-orthodoxen und römisch-katholischen Kirche zu erstreben und damit verbunden die Befreiung aller Slawen vom türkischen Joch.

Durch verschiedene Denkschriften und Briefe und durch Unterstützung seines Freundes, des südslawischen Franziskaners Rafael Levaković sowie des ihm wohlgesinnten italienischen Kardinals Ingoli sucht Križanić die römische Kurie, vor allem aber die in diesem Punkte maßgebende *Congregatio de propaganda fide* zu gewinnen. Die *Congregatio* liebäugelt zwar selbst mit Unions-Plänen, doch der "Slawismus" und die Russen-Begeisterung des jungen kroatischen Priesters wird wohl als etwas übertrieben empfunden, und so muß er sich einstweilen mit einer Stellung in Kroatien begnügen. Der Bischof Vinković ruft ihn nach Agram, ernennt ihn zum Domherrn, doch das Kanonikat bietet für die hochtrabenden Pläne unseres Križanić keine genügende Basis, deshalb wird er Pfarrer, zuerst in Nedeljišće (1643-44), dann in Warasdin (Varaždin). Sein Lebensziel: Rußland und das Slawentum, läßt er nicht aus dem Auge. Obzwar er seine geistlichen Pflichten gewissenhaft erfüllt und wegen seines opfermütigen Verhaltens während der Pest von den Warasdiner Behörden am 19. Mai 1646 sogar schriftliches Lob erhält, fühlt er sich doch im "Gefängnis", sendet immer neue Gesuche und Bittschriften nach Rom und sucht auch den ungarisch-kroatischen Adel, die Familien Zrinyi, Frankopan, Draskovich für seine Pläne zu gewinnen. Auch finanzielle Probleme bedrängen ihn, da er – wie gesagt – bestrebt war, auch als Pfarrer einen "adeligen Lebensstil" zu pflegen.

Ende 1646 erhält er endlich aus Rom die Erlaubnis, in das damals polnisch-beherrschte Smolensk zu reisen. Die Reise führte ihn durch Österreich und Polen, er berührte Wien, weilt längere Zeit in Warschau und kommt am 18. Februar 1647 in Smolensk an. Hier sucht er sofort Verbindung mit der Ostkirche, sowohl mit dem griechisch-katholischen als auch mit dem griechisch-orthodoxen Zweig. Indessen sieht sein geistliches Oberhaupt, der polnische Bischof Parczewski, seine Bestrebungen mit scheelem Auge an. Endlich kann er die Erlaubnis zum Weiterziehen erhalten und reist im Herbst 1647 mit einer polnischen Gesandtschaft nach Moskau.

Križanić weiß recht gut, daß es nicht angebracht ist, alle seine Pläne auf einmal zu enthüllen. Deshalb will er zuerst auf kulturpolitischer Ebene arbeiten. In einer klei-

neren Schrift empfiehlt er z. B. dem Zaren in Moskau ein humanistisches Gymnasium mit anschließender philosophischer Fakultät aufzustellen. Hier liegen also die Wurzeln jener Pläne, die die deutschen Pietisten der petrinischen Zeit mit ihrem *gymnasium illustre* verwirklichten.

Schon während dieses ersten Moskauer Aufenthaltes fand Križanić Verbindung mit den gebildeteren Bojarenkreisen und hatte auch Gelegenheit, religiöse Probleme zu studieren. In einem nach Rom übersandten Briefe lobt er die Frömmigkeit des Zaren Aleksej Michajlovič, kritisiert aber gleichzeitig eine "Neuerscheinung" der russisch-orthodoxen theologischen Literatur, die sogenannte *Kirillova knjiga*, die die Katholiken zweiundsiebzig "häretischer" Lehrsätze zeiht. Križanić meint, es wäre gut, wenn Rom ein Kontroversschreiben in kirchenslawischer Sprache herausgeben würde.

Diesmal weilte der kroatische Priester-Schriftsteller keine ganzen zwei Monate in Moskau. Mit der Gesandtschaft kehrte er nach Polen zurück. 1650 taucht er wieder in Wien, im kroatischen Kollegium auf und schließt sich hier einer neuen Gesandtschaft an, diesmal mit der Richtung nach dem Südosten. Unter der Leitung des Freiherrn Rudolf Schmidt von Schwarzenhorn zieht diese kaiserliche Gesandtschaft durch Ungarn, Serbien und Bulgarien nach Konstantinopel. Dort, im geistigen Mittelpunkt der griechisch-orthodoxen Kirche, kann Križanić ebenfalls zwei Monate verbringen und auch mit führenden Kirchenmännern verkehren. Reich an Erlebnissen und unmittelbaren Erfahrungen aus der griechisch-slawisch-orthodoxen Welt nimmt er seinen Weg wiederum nach Rom, wo er sich über sechs Jahre als Mitglied der Hieronymus-Kongregation theologisch-literarischen Arbeiten widmet. Schon hier formt er sich aus serbokroatischen, kirchenslawischen und russischen grammatischen und lexikalischen Elementen jene eigentümliche "slawische Literatursprache", die er in seinen späteren Werken verwendet. Sein 1635 in einer Festschrift veröffentlichter "illyrischer Panegyricus" an Kaiser Ferdinand III. ist das erste Produkt seiner diesbezüglichen philologisch-sprachreformerischen Bestrebungen.

Richtiges Verständnis für seine "allslawischen" Missionspläne findet er in Rom auch diesmal nicht, deshalb wendet er sich – ohne kirchliche Erlaubnis – wiederum dem slawischen Nordosten zu. Er reist durch Wien, Oberungarn und Galizien und ist 1659 schon in der ukrainischen Stadt Nježin, im Hause des rußlandfreundlichen Protopen Maxim Filimonovič. Auch Križanić setzt sich in Wort, Schrift und Tat für die Vereinigung der Ukraine mit Rußland ein, da er im starken russischen Reich die Hauptstütze des Slawentums sieht. In Gesellschaft des Zarenbotschafters, des Fürsten Trubeckoj, betritt er dann im September 1659 wieder Moskau, sein heißersehntes Ziel. Er nennt sich einen "Serben", nimmt den Namen "Jurij Ivanov, Sohn des Biliš" an und verschweigt seine Tätigkeit als katholischer Priester. Sein Wissen, seine vielseitige Sprachkenntnis und seine Verbindung mit maßgebenden russischen Theologen und Adeligen verschafften ihm bald Beziehungen zum Hof und zu den Behörden. Er schien viel Achtung in den höheren Kreisen zu genießen, doch seine Pläne – die Stellung eines Hofhistoriographen, die Neuausgabe der kirchenslawischen Bibel, das Verfassen einer kirchenslawischen Grammatik – konnte er nicht verwirklichen. Ja, im Gegenteil, im Januar 1661 mußte er die russische Hauptstadt in Richtung Sibirien verlassen. In Gesellschaft eines guten Freundes, des Vizesekretärs des Moskauer Patriarchen, Fjodor Trofimov, fuhr er am 20. Januar ab und kam – nach einer gewiß nicht uninteressanten Reise durch die verschneite russische Landschaft und den Ural – am 8. März 1661 in Tobol'sk an.

Diese "Verschickung" ist ziemlich rätselhaft. In Moskau wußte damals wohl niemand, wer Križanić in Wirklichkeit sei und was für Pläne er hege. In kluger Voraussicht ent-

hüllte er seine Unionsgedanken nicht, sondern wollte erst als Philologe, Historiker und Kulturpolitiker wirken. Außerdem wurde er nach Tobol'sk mit einem Ukas geschickt, der ihn als einen im Dienste des Zaren stehenden Mann ausweist. Seinen Gehalt bezog er auch in Sibirien regelmäßig. Križanić selbst gab später als Ursache seiner Entfernung aus Moskau einen Wortwechsel mit einem "hohen Herrn" an. Jagić vermutet, dieser "hohe Herr" könnte der Zar Aleksej Michajlovič gewesen sein. Wir selbst halten auch das nicht für unmöglich, daß der Zar – wie später Peter der Große – schon damals daran dachte, Tobol'sk zu einem Zentrum Sibiriens auszubauen und sich hierbei auch die Mitwirkung des gelehrten Kroaten sichern wollte. Jedenfalls durfte sich Križanić frei in der Stadt bewegen, schien eine schöne Hausbibliothek besessen zu haben und verkehrte mit all den berühmteren Persönlichkeiten, die nach Tobol'sk kamen. Sein Gespräch mit dem Protopopen Avvakum erwähnten wir schon. Aber auch eine andere osteuropäische Berühmtheit der Barockzeit, der rumänische Weltreisende und humanistische Schriftsteller Spătarul Milescu war sein Gast, sogar längere Zeit.

Glücklich hat sich Križanić in Tobol'sk allerdings nicht gefühlt. Fünfzehn Jahre hat er in Sibirien verbringen müssen, von 1661 bis 1676. Er wurde zwar von den Bürgern der Stadt geachtet, erhielt einen ziemlich hohen Monatsgehalt vom Zaren, allein nach Moskau durfte er nicht zurück und mußte in einer kulturell damals noch stark rückständigen Umgebung leben. Trotzdem hat er eifrig gelesen und geschrieben. Als echter barocker "Polyhistor" verfertigte er in seinen Mußestunden sogar mechanische Geräte, Spieluhren, Musikinstrumente. Seine Hauptbeschäftigung war das Verfassen historischer, philosophisch-theologischer und philologischer Traktate. In diesen Jahren entstand sein literarisches Hauptwerk, das teils lateinisch, teils in seiner eigentümlichen kirchenslawisch-russisch-kroatischen "Literatursprache" geschriebene Buch *Razgovori ob vladatelstvu* (Gespräch über die Herrschaft), in der slawistischen Literatur auch *Politika* genannt. Hier – und in verschiedenen kleineren Traktaten – entwickelt er seine politischen, geschichts- und kulturphilosophischen Ansichten, die ihn zu einem der bedeutendsten Denker der Barockzeit machen. Dacjuk vergleicht ihn mit Recht mit dem großen Geschichtsdenker des italienischen Spätbarock, mit dem genialen Giambattista Vico.⁶⁴

Die Entwicklung der Nationen vergleicht Križanić mit dem menschlichen Leben: Auch die Völker haben ihre Kindheit, ihre Jugend, ihr Mannes- und Greisenalter. Jedes Volk hat seine Rolle im kreisförmigen Prozeß des Weltgeschehens. Nach den drei großen Imperien unterscheidet er eine "römische", "griechische" (d. h. byzantinische) und "deutsche" Periode. Jetzt aber wird – heißt es – das Slawentum die Führung übernehmen.

Die wichtigste Kraft in der Entwicklung der Menschheit und der Völker ist die "Weisheit" (*mudrost'*), jene kulturbildende Kraft, die den Menschen von den übrigen Lebewesen unterscheidet. Der Sinn der Geschichte ist im Wesentlichen der Werdegang dieser "Weisheit", der sich in der Entwicklung der Wissenschaft, der Kunst und des Handwerkes spiegelt.

In politischer Hinsicht ist Križanić – als echter Barockmensch – ein Freund des Absolutismus, des *sovershenno samovladstvo*. Wie die westeuropäischen Staatsdenker, vor allem die Spanier Saavedra und Gracián, ist auch der kroatische Priester der Überzeugung: der ideale Herrscher müsse zugleich "Politiker" und "Philosoph" sein. Doch dieser "politische" und "philosophische" Herrscher soll kein Tyrann sein, sondern sich auf sein Volk stützen, das Volk und die Vergangenheit richtig kennen, das Gute der Überlieferungen übernehmen, das Schlechte ausmerzen oder verbessern. Wenn

die früheren slawischen Herrscher die Kraft ihrer Völker richtig gekannt hätten, hätten sie Wunder vollbringen können.

Die so ausgebaute absolute Monarchie – heißt es weiter – wird die echte Freiheit verwirklichen, ein "Leben ohne Furcht", eine Weltordnung, in der jede Übeltat als unerlaubt gelten wird. Scharf kritisiert Križanić den "sardanapalischen" Lebenswandel der Aristokratie, sieht auch die anderen Fehler der feudalen Gesellschaft. Indessen ist er selbst noch zu sehr Adeliger, um an einen radikalen Wandel der Dinge zu denken. Vielmehr will er – mit etwas romantischer Verklärung der mittelalterlich-gotischen Überlieferungen – eine einheitliche "Etikette" für den slawischen Adel ausbilden, mit Paratetracht, Wappen, Herolden. Auch die Leibeigenschaft soll als juristische Form erhalten bleiben, doch ohne Ausbeutung der Bauern. Wo das Volk arm ist – sagt er – sind auch die führenden Schichten arm. Vielmehr soll der Staat den Bauern zu Hilfe eilen, sie unter den Schutz des allgemeinen Gesetzes stellen und sie auch in wirtschaftlicher, vor allem in agrartechnischer Hinsicht fördern. Auch sollen die Bauern das Recht haben, ihre Kinder zu Handwerksberufen zu erziehen.

Die Städte sollen weitgehende Autonomie erhalten. In ihrer Führung soll sowohl der Vertrauensmann des Herrschers als auch der des Volkes vertreten sein. Selbst an Verstaatlichungen im Gebiete des Handels und Gewerbes denkt Križanić. Dabei betont er die Wichtigkeit der Intelligenz, der *truženniki mudrosti*. Zu ihrer Ausbildung soll ein doppeltes Schulsystem dienen. Die Schulen der ersten Richtung sollen die Politiker, Philosophen und Historiker ausbilden. Hier sollen die humanistischen Disziplinen vorherrschen. Der andere Typus soll wieder Kenntnisse der Mathematik, Astronomie, Geographie und Medizin darbieten. Auch für die Kaufleute sollen Schulen geschaffen werden.

Von den slawischen Völkern ist ohne Zweifel Rußland zur Führung bestimmt. Indessen denkt Križanić keineswegs an ein gigantisches "allslawisches Kaiserreich", vielmehr betont er, daß das Slawenvolk sechs Zweige hat: Russen, Polen, Tschechen, Bulgaren, Serben, Kroaten. Doch sowohl die West- als auch die Südslawen sollen sich Rußland nähern, um so die deutsche und türkische Bedrohung loszuwerden. Rußland soll das Zentrum der slawischen Kultur und des slawischen Bewußtseins werden. Diese Kultur soll dann durch Sprachpflege und literarische Arbeit auch den anderen Slawenstämmen übermittelt werden. Križanić schien an eine Art "osteuropäische Föderation" gedacht zu haben.

Es ist die Tragik dieses großen Denkers, daß er von seiner Umwelt nicht verstanden wurde. Allerdings haben die bedeutendsten Persönlichkeiten des damaligen russischen Lebens, vor allem die Aristokraten A. L. Ordin-Naščokin, V. V. Golicyn und B. I. Morozov die Ideen und die Schriften Križanićs gekannt. Wahrscheinlich hatten sie auch auf die Pläne Peters des Großen einen Einfluß. Indessen erlaubte der Vater Peters, der Zar Aleksej Michajlovič nicht, daß Križanić nach Moskau zurückkehre. Nur nach seinem Tode wurde dem kroatischen Schriftsteller der Weg nach Europa offen.

Einstweilen ließ er sich wiederum in Moskau nieder, erhielt ein kleines Haus und arbeitete im Dienste der Behörden als Übersetzer aus dem Lateinischen, Deutschen, Griechischen und Italienischen. Auch daß er ein "lateinischer Ketzer", ja sogar katholischer Priester ist, brauchte er nicht mehr zu verheimlichen. Aber er war enttäuscht und gebrochen und wünschte die Heimat oder das geliebte Rom wiederzusehen. Wiederum nahm er mit der *Congregatio de propaganda fide* die Verbindung auf und erhielt vom neuen Zaren 1677 die Erlaubnis, Rußland – diesmal auf immer – zu verlassen.

Über die letzten Jahre dieses im Grunde tragischen Lebens wissen wir wenig. In Polnisch-Litauen trat er dem Dominikaner-Orden bei, hatte aber neue Schwierigkeiten mit der geistlichen Obrigkeit, die ihn an seiner geplanten Rom-Reise hindern wollte. Ob er dann doch nach Rom kam, ist unbekannt. Und nun der heroische Abschluß dieses Lebens. 1683 stirbt Križanić als Feldgeistlicher im siegreichen Heere Sobieskis, vor den Pforten des befreiten Wien. In seinen letzten Stunden hatte er also doch die Genugtuung, nicht umsonst gelebt zu haben. Es war ihm vergönnt, an jenem großen Sieg eines slawischen Herrschers mitzuwirken, der die Schicksalswende der europäischen Geschichte bedeutete und der den Auftakt zur Befreiung vieler südosteuropäischer Völker gab.

Der zweite große Vertreter des "barocken Slawismus", der Tscheche Bohuslav Balbín (1621–1688) hatte ein minder abenteuerliches, doch ebenfalls nicht immer leichtes Leben.⁶⁵ Auch er entstammt einer – und zwar ziemlich bedeutenden – adeligen Familie, auch er hatte ein ausgeprägtes feudales Standesbewußtsein. Doch als er, in der Stadt Königgrätz (Hradec Králové), zur Welt kam, war die "ritterbürtige" Familie Balbín schon verarmt und den schwächlichen, aber begabten Knaben ließen adelige Gönner erziehen. Das frühreife Kind las schon im siebenten Lebensjahr mit Begeisterung die tschechische Chronik des Hájek: Hier liegen wohl die Wurzeln seines später sich immer vertiefenden historischen Interesses. Überhaupt war er sein Leben lang ein empfindsamer, fast schon romantischer Geist, den z. B. ein Sonnwendfeuer auf dem Berge Sedlo oder der nächtliche Klang der Prager Glocken zu Tränen rühren konnte.⁶⁶ Seine Studien absolvierte der junge Bohuslav im Benediktinergymnasium zu Braunau (Broumov), wo zwei Jahrhunderte später ein anderer großer Erwecker der tschechischen Vergangenheit, der Romandichter Alois Jirásek, studierte, dann bei den Jesuiten in Jitschin (Jičín) und Prag. Unter dem Einfluß seines Beichtvaters, des Polen Leczycki, tritt er selbst der Gesellschaft Jesu bei und setzt seine philosophischen, theologischen und pädagogischen Studien an den Ordenshochschulen bzw. Universitäten Olmütz, Brünn und Prag fort. Einen großen Einfluß hatte auf ihn noch ein anderer Ordensgenosse, der begabte Spanier Rodrigo Arriaga, der damals in Böhmen als Oberstudienpräfekt und Philosophieprofessor wirkt. In Arriagas Gesellschaft bereist der junge Jesuit Böhmen und hat so Gelegenheit, die historischen Denkwürdigkeiten seiner Heimat aus eigener Anschauung kennen zu lernen.⁶⁷ Vielleicht hat er von Arriaga auch spanische Bücher erhalten. Es gibt nämlich in den Werken Balbíns manche Anklänge an Saavedra und Gracián.

1650 zum Priester geweiht, wirkt Balbín bis 1662 als Gymnasiallehrer in verschiedenen böhmischen und mährischen Städten, unter anderem in Prag und Brünn, ja sogar in der kleinen slawisch-deutschen Grafschaft Glatz. Sein Interesse gilt der klassischen Philologie und der Mathematik, er schreibt lateinische Gedichte, doch bald wendet er sich ganz der Geschichte zu. Fleißig schreibt er in den städtischen und adeligen Archiven alte Dokumente ab, besucht historisch denkwürdige Stätten und hat auch Gelegenheit zu Studienreisen nach Wien, in die Steiermark und die Slowakei. 1662 wird er nach Prag versetzt und kann sich nun ganz dem historischen Studium widmen.

Seine ersten Werke haben allerdings einen stark hagiographischen Charakter. Barocker Wunderglaube waltet in diesen Werken, ein betontes katholisches, aber auch slawisches Bewußtsein. Wie so viele Humanisten der Renaissance- und Barockzeit – angefangen von Erasmus von Rotterdam – ist auch Balbín ein eifriger Marienverehrer. Zu Ehren der Gottesmutter schreibt er seine "marianische Trilogie" *Diva Wartensis* (1655), *Diva Turzanensis* (1658) und *Diva Montis Sancti* (1665). Es sind dies thaumaturgisch-historische Darstellungen der Marienwallfahrtstätten Warta in der Grafschaft Glatz, Tuřany bei Brünn und des "heiligen Berges" bei Pibrans (Příbram).

In der *Diva Wartensis* blickt der barocke Katholik Balbín mit vaterländischem Stolz auf die vielen marianischen Gnadenorte Böhmens, die das Königreich sozusagen mit einem Schutzwall umgeben:

... tota Bohemia prodigiosis Beatissimae Virginis Imaginibus omni parte cincta est, ut cicca Patriam excitasse valle, et munitiones per gyrum duxisse Virgo Beata videatur (S. 106).

Es fehlen auch die "Wundergeschichten" nicht: Balbín berichtet von überraschenden Heilungen, von Befreiungen aus der Gefangenschaft, aus teuflischer Versuchung oder aus dem Feuer, ja sogar von Toten-Auferstehungen. Das Weinen des Gnadenbildes wird beschrieben, die wunderbare Hilfe, die sie den Katholiken im Kampfe gegen die Tataren und die Hussiten bot. Aber das katholische Bewußtsein Balbíns schließt das slawisch-tschechische Nationalgefühl nicht aus. Er betont den slawischen Charakter Schlesiens, betrachtet wehmütig die fortschreitende Germanisierung dieses Gebietes, lobt die Gastfreundschaft der Tschechen und ihr Verständnis für die Wissenschaft.

Mit wehmütigem, fast schon romantischem Ton erklingt das Motiv der ehemaligen nationalen Größe, der ruhmreichen tschechischen Vergangenheit in den schönen Worten aus der Einleitung der *Diva Montis Sancti*:

Nos ipsae ruinae, minaeque, Templorum ingentes, opera magnifica, et praeclara, bellis abrupta, et eo, quo perierant, igne cadente, aliqua sui parte in cumulis, et tumultis servata, detinent, et delectant, admonemur veteris magnificentiae, et cum tot Coenobiorum cadavera aspiciemus, illacrymamur malis nostris, saepe ipsos cineres turbamus, ut aliquo vetustae Pietatis afflemur odore... (S. 5).

Die Stimmung dieses Passus ist völlig barock, mit jener "ausgesprochenen Sentimentalität", mit jenem Zug der "Schwere und Resignation", die Heinrich Schaller so bezeichnend für viele Barockschöpfungen findet.⁶⁸ Und was der deutsche Forscher für den Grund dieses Phänomens anführt, den Druck der Orthodoxie und des absoluten Staates, besteht auch im Falle Balbín. Denn – obgleich seine katholische Rechtgläubigkeit nicht anzuzweifeln ist – hatte er selbst manche bitteren Erlebnisse im absolutistischen habsburgischen Kaiserreich. Und darum gilt die wehmütige Erinnerung an die Vergangenheit nicht nur der "vetusta pietas", dem katholischen Mittelalter, sondern auch dem alten, freien Königreiche Böhmen, das in den Läuften desselben Mittelalters eine Ehrenstelle in der europäischen Staatengesellschaft einnahm. Dieses alte Böhmen, das "sanctum Regnum" Karls IV., ist das Ideal des Katholiken, Patrioten und Humanisten Balbín:

Sanctum Regnum a vicinis Gentibus, et populis vocabamur sub Caroli IV. Regimine. Titulum tam solemnem vivi Bohemi piissimi, et mortui tot sancti, ex Europa per suas reliquias illati in Bohemiam merebantur, Interdum centena peregrinorum millia ossa haec, et integra Sanctorum e Patria nostra hominum corpora, frequentaverunt.

(Diva Montis Sancti, S. 45)

Zu jenen "Bohemi piissimi", die für Balbín die "luxemburgische" Epoche zu einer Glanzzeit Böhmens gestalten, gehört der erste Prager Erzbischof Arnestus (Arnošt) von Pardubitz. Ihm widmet unser Schriftsteller sein 1664 in Prag gedrucktes, in einem schönen barock-humanistischen Latein geschriebenes Buch *Vita venerabilis Arnesti, primi archiepiscopi Pragensis*. Das interessante Werk ist auch darin eine typische Schöpfung der Barock-Epoche, daß es Biographie und Hagiographie, historische Betrachtung und Panegyrik miteinander verbindet. Balbín will nicht nur darstellen, sondern auch ethische Belehrung, religiöse und patriotische Erbauung spenden.

Stark kommt im Buche die feudale Einstellung Balbíns zum Vorschein. Indessen will

er sein Idealbild der *nobilitas* auch durch wahre Tugend und echtes Wissen geschmückt sehen. So und nur so kann der Adelige zum Vorbild werden:

Nobilitas educationem, optimam, et litterarum cultum adducit: ex hic opes et honores gignuntur, his ipsis paratur autoritas, autoritas facultatem praebet maximarum rerum ad Dei gloriam et regnorum incolumitatem gerendarum, virtutesque non viles, clausas atque ut ita dicam, de trivio, sed heroicas, publicae utilitati, Curiae, templis, Aulis et Regnis servientes, exercendas, et edenda exempla pulcerrima, quae admirari, non perinde imitari, vulgus bonorum inerme et sine viribus possit (S. 6).

Wie barock ist diese ganze Auffassung von den "heroischen Tugenden", mit denen der Adelige der Kirche, dem Hof und dem König dient! Im Sinne dieses zugleich feudalhöfischen und humanistischen Ideals beschreibt Balbín die ritterlichen Taten, die Arnestus' Ahnen im Mittelalter vollbrachten, unter anderem die Tapferkeit jener tschechischen Ritter, die dem Kaiser Friedrich Barbarossa bei der Belagerung Mailands beistanden. Überhaupt ist dem Humanisten Balbín nicht nur die seelische, sondern auch die körperliche Schönheit bewundernswert. Auch in seinem Helden Arnestus sieht er das humanistische Ideal der *Kalokagathie* verwirklicht:

...elegantissimis, civilissimis, et cultissimis moribus eum nobis describunt historici; addebant coelestibus moribus gratiam singulare decus oris, et formae dignitas, membrorum omnium decentissima constitutio, et corporis sublimitas quasi palmae in coelum crescentis (S. 17).

Unwillkürlich muß man bei dieser Schilderung an die "heroische Idealität" (Georg Weise)⁶⁹ der ebenfalls stark humanistisch bestimmten südlichen Barockmalerei denken, die von den Renaissance-Schöpfungen eines Leonardo, Michelangelo und Tiziano ihren Ausgang nimmt, und sich dann von Veronese bis Tiepolo durch die zwei barocken Jahrhunderte üppig entfaltet. Das Menschenideal dieser höfisch-humanistischen Barockkunst ist das Ideal Balbíns, freilich noch stark religiös bestimmt.

Höfisches, Humanistisches und Religiöses vereinigt seine Schilderung des Kaiser-Königs Karl IV. Dieser große Luxemburger ist für ihn der größte Herrscher der tschechischen Geschichte: "Omnes ante se Reges in Bohemia Carolus Caesar, et Bohemiae Rex militaribus, regiis ac divinis virtutibus antecessit" – heißt es über ihn in der *Vita Arnesti* (S. 119). Schön und voll Begeisterung sind auch jene Seiten, die unser Historiker in der *Historia de ducibus ac regibus Bohemiae* – einem Teil seiner leider unvollendet gebliebenen großen *Miscellanea historica* – dem edlen Herrscher widmet. Er beschreibt hier nicht nur Karls Herrschertugenden: seine Freigebigkeit, seine Gerechtigkeit, seine Tapferkeit, sondern auch sein *pietas*, ja sogar seine Visionen!

Man würde glauben, ein so begeisterter Verkünder der Ideale der Kirche, des Hofes und des Adels wäre glatt und mit Erfolg in der feudalen und klerikalen Gesellschaft seiner Zeit vorwärtsgekommen. Das war aber keineswegs der Fall. "Es ist bisher viel zu wenig gesehen worden, daß in dem Bollwerk der Gegenreformation, im Jesuitenorden selbst, schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Mann wirkte, der, und das muß deutlich ausgesprochen werden, von der tschechischen Emigration in Deutschland sehr stark angeregt wurde" – schreibt Eduard Winter.⁷⁰ Nun, dieser Mann ist eben unser Bohuslav Balbín. Dem Hussitismus selbst stand er zeitlebens fremd und ablehnend gegenüber – nur für den König Georg Poděbrad hatte er gewisse Sympathien –, doch im Kult der nationalen Vergangenheit war er mit den in der Emigration oder in der Illegalität wirkenden „Akatholiken“ einig. 1669 kam es dann zum Bruch: bezeichnenderweise nicht mit der Kirche selbst, sondern mit dem habsburgisch eingestellten Teil des tschechischen Feudaladels.

In diesem Jahre wurde Balbín – nach jahrelangen eingehenden Archivforschungen – mit seiner *Epitome rerum Bobemicarum* fertig. Nachdem er die Erlaubnis der Ordens-

zensur und des Prager Erzbischofs erhielt, schickte er sein Manuskript in die Druckerei. Ein großer Teil war schon gedruckt, da trat der "oberste Burggraf" des Königreiches Böhmen, Bernard Ignaz Boita, Graf von Martinitz in Aktion, zeigte unseren Historiker als Verfasser einer „gefährlichen“ Schrift zugleich in Rom und in Wien an und erreichte, daß Balbín nach Klattau (Klatovy) "strafversetzt" wurde. Dadurch sollte ihm jede Möglichkeit zur weiteren historischen Arbeit genommen werden.

Zum Glück fand Balbín in patriotisch gesinnten Adelskreisen und auch bei humanistisch gesinnten Gelehrten des In- und Auslandes, so beim berühmten Wiener Hofbibliothekar Peter Lambeck, moralische Unterstützung. Die römische kirchliche und die Wiener kaiserliche Zensur untersuchte das Buch eingehend, fand aber nichts "Ketzerisches" oder "Wühlerisches" in der Arbeit. 1677 konnte die *Epitome* in unveränderter Form erscheinen, und auch der Verfasser durfte nach Prag zurückkehren.⁷¹

In den Jahren seiner Verbannung schrieb Balbín seine *Dissertatio apologetica pro lingua slavonica, praecipue bohémica*, die allerdings erst postum, mehr als hundert Jahre später, erscheinen konnte. Mit dieser Schrift tritt unser Historiker in die Reihe der Bahnbrecher der slawischen Philologie ein. Zusammen mit anderen Vertretern des "barocken Slawismus" im 17. und 18. Jahrhundert – dem Slowaken Daniel Sinapius-Horčíčka, den Kroaten Andrija Kačić-Miošić, dem polnischen Minoriten-Provinzial Kleczewski, dem tschechischen Emigranten Pavel Stránský – kämpft er für die Reinheit der nationalen Sprache, verteidigt die Schönheit und die guten Eigenschaften des Slawischen. Im Mittelpunkt seiner Betrachtungen steht natürlich das Tschechische, doch auch auf die anderen Slawinen wirft er einen Blick. Er selbst verstand ja Polnisch und Altkirchenslawisch, begegnete während seiner Forschungsreisen in der Slowakei griechisch-katholischen Geistlichen, die die Messe in Kirchenslawisch lasen, und in der Steiermark slowenischen Bauern.⁷²

Dieses philologisch-sprachphilosophische Werk Balbíns zeigt, daß er nicht bloß Historiker, sondern eine universale Persönlichkeit, ein Vertreter des barocken „Encyklopädismus“ war. Selbst in seinen hagiographisch-thaumaturgischen Frühwerken fehlt dieses Element nicht. In der *Diva Montis Sancti* werden z. B. die Silberbergwerke von Pibrans eingehend beschrieben. Ganz besonders interessiert den Verfasser eine geistvoll konstruierte Wasserhebemaschine, die *mihadla*. Er schildert sie ausführlich und legt auch eine Abbildung bei. Es ist also kein Wunder, wenn er am Lebensabend selbst daran dachte, eine große tschechische Enzyklopädie zu verfertigen. So begann er die Veröffentlichung seiner *Miscellanea historica Regni Bohemiae*. Von den zwanzig geplanten Bänden sind nur zwölf fertig geworden: auch so eine imposante Leistung, eine "Soziographie" des barockzeitlichen Böhmens.⁷³ Naturgeschichte, Ethnographie und Topographie, Kirchen- und Gelehrten-geschichte, Genealogie der Adelsgeschlechter, Geschichte der Fürsten und Könige, historisches Aktenmaterial und Darstellung des nationalen Rechtes und der Verfassung: all das ist in der *Miscellanea historica* vereinigt, eine Fundgrube auch für die Forscher späterer Jahrhunderte.

Tomáš Pešina (1629–1680), oder wie er sich selbst mit vollem Prädikat schreibt: Thomas Joannes Pessina de Czechorod et in Oborzisstie, ist nicht nur als "barocker Slawist" beachtenswert, sondern auch als einer der repräsentativsten Vertreter der ganzen slawischen Barockwelt. Alle Strömungen, alle wirklichen oder scheinbaren Widersprüche der Epoche vereinigen sich in seiner Persönlichkeit. Ein Mann und ein Schriftsteller, der sozusagen alles Slawische und Barocke in sich verkörpert: katholischer Kirchenfürst, höfisch orientierter Weltmann und humanistischer Gelehrter, gläubiger Priester der Gegenreformationsperiode und ein loyaler, kaisertreuer, ja "reichstreuer" Untertan der Habsburger, voll jedoch von stiller Bewunderung für die nationale Vergangenheit, für die slawische Größe, ja für die großen Freiheitskämpfe. Immer schwingt dabei der Ton

des internationalen Barocks mit: der Kult der Kraft, der Sinn für das Romantische, Wunderbare und Kuriose, das Gefühl der überall waltenden Vergänglichkeit.

Pešina stammte eigentlich aus dem Bürgertum. Sein Vater war ein wohlhabender Fleischhauer in einer Provinzstadt. Im Geiste der Gegenreformation erzogen, studierte der Sohn Theologie und wurde katholischer Weltpriester. Auf Grund seiner historischen Arbeiten in tschechischer und lateinischer Sprache gewann er bald die Gunst hoher Gönner. Schon mit dreißig Jahren erhielt er den Adel, wurde 1666 Domherr der Prager Kathedralkirche Sankt Veit, 1668 kaiserlicher Pfalzgraf, 1675 Titularbischof von Smederevo. Die große Pest von 1680 setzte aber seinem Leben ein jähes Ende.⁷⁴ Kaiser Leopold I. schätzte ihn besonders. Indessen führte auch Pešina in seinem Tagebuch genaue Aufzeichnungen über seine Begegnungen mit Aristokraten oder mit Mitgliedern des Kaiserhauses. Er versäumte dabei nicht, die an ihn gerichteten huldvollen Worte aufzuzeichnen.⁷⁵ Dieser "feudale Prälat" ist aber trotzdem ein eifriger tschechischer Patriot und ein auf der geistigen Höhe seiner Zeit stehender tüchtiger Slawist. Auch auf ihn passen die klugen Worte Kamil Kroftas: "Die Nationalisierung der Barockkultur in Böhmen ist meines Erachtens ganz unzweifelhaft zuerst durch die Tschechisierung, durch ihre Durchsetzung mit Elementen der älteren tschechischen Kultur, sowohl aus der Epoche um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, als auch aus früherer Zeit, bewirkt worden."⁷⁶

In diesem Prozeß der "Nationalisierung der Barockkultur" spielten – wie Krofta darauf selbst hinweist – sowohl Balbín als auch Pešina eine große Rolle. Bezeichnend schon die Tatsache, daß Pešina bei der Nobilitierung kein *deutsches* Prädikat wählte – obgleich viele Zeitgenossen das taten und auch er im wesentlichen dem Deutschtum mit Schätzung gegenüberstand –, sondern das tschechische Prädikat *Čechorod* (ungefähr: "aus tschechischem Geschlecht"). Symbolisch ist es auch, daß der Sitz seines Bistums "in partibus infidelium" das serbische, damals unter Türkenherrschaft stehende Smederevo, die berühmte Donaufestung, war.⁷⁷ Damit klingt schon das Doppelmotiv seines schrifttümlichen Schaffens an: Verherrlichung der nationalen und slawischen Tradition einerseits, Propagierung eines gemeinsamen Türkenkampfes Europas, vor allem der Deutschen und der Slawen, anderseits. Die erste Idee durchzieht die fast tausend Seiten seines 1677 in Prag erschienenen *Mars Moravicus*, der zweiten widmet er seine aus 1663 stammende, dann wiederholt neu aufgelegte Schrift *Ucalegon Germaniae, Italiae et Poloniae Hungaria, Flamma Belli Turcici ardens*.

Der "mährische Mars" Pešinas ist eigentlich eine Kriegs- und Revolutionsgeschichte der Markgrafschaft Mähren, angefangen von der Römer- und Germanenzeit durch die Epoche des Großmährischen Reiches, des Mittelalters und der Hussitenkämpfe bis zur katastrophalen Schlacht bei Mohács im Jahre 1526. Ein weiterer Band sollte dann das 16. und 17. Jahrhundert betrachten, doch dieser Teil blieb Manuskript.

Pragae, in Arce S. Wenceslai, in festo Apostolorum Moraviae et Bohemiae, SS. Cyrilli et Metudii, anno 1677 datiert Pešina die *Epistola Dedicatoria* seines *Mars Moravicus*. Fast sehen wir ihn vor unseren Augen, in seiner Domherren-Wohnung am Schreibtisch sitzend. Die Fenster sind offen, denn es ist Hochsommer, der 7. Juli. Von der Höhe des Hradschin kann Pešina – wenn er herausblickt – das "hunderttürmige Prag" sehen. In den Türmen tönen die Glocken, denn Böhmens Hauptstadt feiert mit kirchlichem Pomp das Gedächtnis der Slawenapostel. Pešina hört den hundertfältigen Klang – wohl hat er selbst vorher das Hochamt gelesen –, und vor seinem Geist tauchten längstversunkene Jahrhunderte auf: Leiden und Größen seiner Nation.

Ist dieses Bild zu romantisch? Nein, es ist es nicht. So durfte Pešina selbst denken und fühlen, als er an jenem sommerlichen Tag, hoch über den Dächern und Türmen der wunderbaren, durch Gotik und Barock geprägten Moldau-Stadt seine Betrachtungen

niederschrieb. "Duo coeli lumina, Cyrillus et Metudius fratres . . . Doctores et Apostoli Moravorum", – so apostrophiert er auch später, (S. 40), die beiden Lieblingsheiligen der katholischen Slawen der Barockzeit. Das barocke 17. Jahrhundert hat ja ihren Kult aufgegriffen, und auch später wurde das Cyrill-Method-Problem ein Lieblingsthema der katholischen Slawisten, durch Dobrovský und Jagić bis Vajs, Grivec und Vašica. Cyrill-Method-Statuen sind in und vor mährischen Barock-Kirchen keine Seltenheit! Zwei barocken Mäzenen, dem Olmützer Bischof Fürsten Karl Lichtenstein und dem Grafen von Kolowrat, Franz Libšteinský, widmet er sein Buch, außerdem noch den Ständen von Mähren. Nicht uninteressant die Tatsache, daß dieser Franz Karl Libšteinský später der Bauherr der großartigen Sankt-Nikolaus-Kirche an der Kleinseite wird, kaum einige Jahre nach dem frühen Tode Pešinas. Der Kreis schließt sich also und umfaßt sowohl eine große literarische als auch eine große künstlerische Leistung des Prager Barocks: die Bücher Pešinas und den Kuppelbau Dientzenhofers. Geistig gehören die beiden Schöpfungen jedenfalls zueinander.

Das für die ganze europäische Barockliteratur und Kunst so charakteristische Gefühl der allgemeinen Vergänglichkeit waltet in den humanistisch gedrehten barocken Perioden der *Epistola Dedicatoria*. Hören wir einige Sätze:

Nihil in rebus humanis stabile sed omnia mutationi corruptionique obnoxia esse, nemo, ut reor, dubitat, cum vel inviti id sentire patique cogamur: *Solius Dei numen natura mutationis expers est, tanquam increatum, et semper existens; creata omnia suapte natura mutantur* . . . Quod veluti commune omnium fatum, usque adeo longe lateque protenditur, ut non solum res inanimas rationis expertes, verum, hominem quoque, singulare Dei opus, anima rationali, eaque divinis dotibus ornata praeditum, huius nunquam sibi constanti, vario semper ac fluctuanti Euripo subesse oporteat, ac necesse sit. Nec tantum homo, si spectetur in individuo solus; verum populi integri, communitates, urbes, Provinciae, Regna quā plurima, imo fere omnia, tristitia humanarum mutationum ac luculenta nobis praebent exempla.

Pešinas Geschichtsphilosophie ist also eine durchaus pessimistische. Nicht nur das menschliche Leben, sondern auch die Nationen und Staaten sind dem immer drohenden Untergang geweiht. Trotzdem – und das ist echt barock – hat er das Bedürfnis, der ruhm- und kampfreichen Vergangenheit Mährens ein Denkmal zu setzen: "unde & nobilissimae Provinciae, Regni quondam florentissimi, major claritas elucesceret, & simul estiam bono communi qualis qualis utilitas pararetur." Die Geschichte als "Lehrmeisterin des Lebens" – trotz allem "Geschichtspessimismus" ist unser Bischof von der Wahrheit dieses Satzes überzeugt. Deshalb tritt er für den Wert und die Schönheit der Historiographie ein. Er will aber gleichzeitig – und darin ist er wieder echter barocker Humanist – mit seinem Schaffen nicht nur dem "Gemeinwohl", sondern auch dem eigenen Ruhme dienen:

Et hac ratione ego ductus, remis, quod ajunt, velisque eo mihi contendendum statui, ut hoc modo literario, scribendique genere, aliquid opis & commodi bono communi, pro modulo meo adferre possem. Addebat calcar, (*homines quippe sumus*) quod per hoc etiam post fata victurus sim, quodque *ore legar populi: Nec omnis moriar; magnaque pars mei vitabit Libitinam*. Nam quis totus vellet mori? quis ita arctis terminis cuperet circumscribere aevum suum, ut non diuturniorem famam, quam vitam sibi exoptaret? Natura siquidem ita comparatum est, ut praestantissimi quique mortalium, ad majora & ardua semper intensiori studio nitantur, non alio magis praemio ducti, quam spe nunquam intermoriturae gloriae. Quin & ipsimet *Stoici*, qui gloriae contemptum prae se ferebant, dum contra vana & inania gloria scripserunt, gloriam sui nominis eo ipso appetebant. (*Epist. Dedic.*)

Barockes "Vergänglichkeitsbewußsein" und humanistische "Ruhmsucht" verbinden sich bei Pešina mit dem sehr wichtigen dritten Grundmotiv: dem Nationalgefühl. Er, der in seinem Leben so entschlossen für die Rechte der tschechischen Sprache und Kultur auftrat, verleugnet sein Bekenntnis auch hier nicht. Alle großen Vertreter der tschechischen Historiographie sind ihm teuer, selbst Protestanten, wie Stránský oder Comenius, versagt er nicht seine Achtung. Obgleich überzeugter Katholik, schreibt er über seinen älteren Zeitgenossen Comenius mit offener Anerkennung: "... homo religione quidem Picardita, seu de unione Fratrum, at doctrina insignis, & in omni genere literarum versatissimus."

Der protestantische Prediger Stránský gehört zu seinen wichtigsten, meistzitierten Quellen. Als gewissenhafter Historiker und Slawist benutzt er nicht nur gedrucktes, sondern auch handschriftliches Material. Die Stände Mährens förderten seine Arbeit wirklich großzügig und stellten ihm ihre Archive zur Verfügung. Sehr richtig erkannte er auch die Wichtigkeit der historischen Verbindungen Mährens mit Böhmen, Österreich und Ungarn. Diese Verbindungen werden im Laufe der Darstellung überall berücksichtigt, so daß wir in Pešina einen beachtenswerten Vorläufer der modernen Südosteuropaforschung sehen können.

Immer wieder müssen wir betonen, daß dieser Katholik und Tscheche gleichzeitig ein echter Barockmensch ist. Dies sind die drei Grundzüge seiner historiographischen Tätigkeit. Er will eine "Kriegsgeschichte" Mährens geben, aber mit Beachtung der barocken ästhetischen Prinzipien des *utile-dulci*, des *docere-delectare*. Hören wir ihn selber: Praeter bellica, interdum etiam civilia, resque pace domi gestas, recenseo: non tamen ex professo, sed per modum diverticuli; ne continua enumeratione bellorum, seditio-num, tumultuum, hostilium irruptionum, cladum, rapinarum, caedium, vastationum, incendiorum, & id genus malorum, Lectorem fatigem; verum spatium quandoque respirandi, & occasionem divertendi ad lectu molliora, scitūque jucundiora praebeam.

Dieser barocken Ästhetik des *docere et delectare*⁷⁸, aber auch dem ebenfalls barocken Drang zum Universalismus, zu großen Perspektiven verdanken wir die interessanten "Exkurse" Pešinas über landeskundliche, genealogische, philologische, universalhistorische Themata: über die Geographie Mährens, über alte westslawische Adelsgeschlechter, über den Ursprung der Slawen, über Kaiser Karl IV., um nur einige zu nennen.

Den Abschnitt *De Origine Slavonicae Gentis*, neunzehn Folioseiten in Petitdruck, finden wir gleich im "Liber Primus" des Bandes. Hier zeigt sich der barocke Prälat als richtiger "Slawophile", ja sogar "Russophile". Selbst von der russischen Sprache scheint er einen Begriff zu haben. Der Name *Moskaus* ist ihm ein Beweis dafür, daß die Slawen von *Mosoch*, dem sechsten Sohn des biblischen Japhet, abstammen. Diese alten "Mosochi" wandern dann vom Euphrat nach Kleinasien, und von dort weiter nach dem Norden und Westen. Ein Zweig, die "Heneti", lassen sich in Paphlagonien nieder und wandern von hier aus zur Adria, wo sie Venedig gründen. Die anderen "Mosochi" bekommen im Norden den Sammelnamen "Sarmatae" von den antiken Schriftstellern. Hier laufen geistige Fäden zum polnisch-barock-adeligen "Sarmatismus". Ihre Macht ist so groß, daß die Nachbarn eher ihre Freundschaft suchen, als mit ihnen Krieg zu führen. So tut auch Attila:

Quinimo etiam *Attila Rex Hunnorum*, & Dominus etiam aliarum multarum gentium, dum in Pannonia pro se ac sua gente stationem firmaret, vicinos Sarmatas ad percutiendum faedus invitavit, quos amicos potius & confaederatos, quam hostes habere voluit, sciens validissimam gentem, a Danubio usque ad Oceanum Septentrionalem longe latéque diffusam, facile superari non posse (S. 28-29).

Nach Attilas Tode wird die "natio Slavica" – so heißen jetzt schon die "Sarmaten" – noch zahlreicher und blühender. Ihr Name hängt laut Pešina und anderen Barock-Sla-

wisten mit dem Hauptwort *sláva* (Ruhm) zusammen. Nicht müde wird unser Bischof, dieses "ruhmvolle Volk" zu preisen und auf seine weite Verbreitung zwischen Eismeer und Mittelmeer, Ostsee und Schwarzem Meer hinzuweisen:

Hoc modo *Natio Slavica*, occupatis omnibus illis provinciis, a Tanai & Oceano glaciali, qui ultra Moschorum Principis ditiones, longissimo tractu, Septentrionem versus, uti jam supra meminimus, protenditur, ad mare usque Mediterraneum & Adriaticum; & rursum a Ponto Euxino, ad mare usque Germanicum, in eam amplitudinem venit, ut prope dimidiam Europae, partem, praeter ea quae in Asia habebat tenuisse absque ullo dubio censeatur (S. 29).

Diesen "patriotischen Phantasien eines barocken Slawophilen" schließt sich eine weitere Digression *De Ortu Christianae Religionis in Moravia an*, wo – im Gegensatz zu der etwas mythologisch-phantastischen „slawischen Urgeschichte“ – nunmehr die historischen Tatsachen dominieren und wo unter anderem der Versuch gemacht wird, das Cyrill-Method-Problem mit dem damals zu Verfügung stehenden wissenschaftlichen Apparat zu lösen. Und einige Seiten später lesen wir den sehr interessanten Abschnitt *De Situ et Qualitatibus Moraviae*. Hier kommt der malerische Sinn, das schon etwas lyrische Naturgefühl, aber auch der Hang zum Wunderbaren und Absonderlichen des Barockmenschen Pešina schön zum Vorschein. Er wird fast zum Dichter, wenn er mit beschwingten Worten den Lauf der beiden Hauptgewässer Mährens, der March und der Thaya, beschreibt. Ganz subjektiv mutet es dann an, wenn unser Historiker plötzlich das Lob der Gärten und der Gärtnerei singt. Es fehlen zwar auch hier nicht die barocken "Exempel" aus Antike und Bibel, doch der stark persönlich-lyrische Ton des Ganzen läßt darauf schließen, daß der gute Bischof in seiner Freizeit selbst gern der Gärtnerei huldigte:

Et pulcherrima sane, facileque, una ex jucundissimis est occupatio hortensis; ad quam natura ipsa quodammodo hominem invitat, trahit ac propellit, ut non mirum sit praestantissimos quosque, etiam Viros summos, ea fuisse tantopere delectatos: *Salomonem, Cyrum, Assverum, Tarquinium, Achillem, Lysimachum, Mithridatem; Jubam, Catonem, Tullium. Sylla*, deposita Dictatura, amplissima apud Romanos *potestate*, & quasi regia, vitae reliquum Puteolis in hortis exegit. *Diocletianus* quoque hortos, purpurae ac sceptro praetulit; & *Salonis*, in patria sua, oluscula & lectucas serere, quam imperare maluit. Et quis etiamnum est, ex summis juxta atque infimis, qui hujusmodi studio, non aliquantum saltem, si non impense, delectetur? eique dum potest, non aliquid temporis ac ocij tribuendum putet? (S. 53–54.)

Ganz ohne Zweifel lebt in diesen Sätzen viel Individuelles, wenn auch in antikisch-humanistischer Aufmachung. Hinter dieser Gartenbegeisterung Pešinas fühlen wir die große, auch die slawischen Länder erreichende Garten- und Parkkultur des europäischen Barocks. Interessant übrigens, daß Pešina den Begriff der *Diktatur* seinen Lesern mit einigen Worten erklären muß. Trotz allem fürstlichen Absolutismus war dieser Begriff der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts fremd und sozusagen unbekannt,

Echtes 17. Jahrhundert ist das Interesse des Prager Domherren und Titularbischofs für die "Naturwunder", für die Phänomene, die eine vermeintliche *vis occulta* der Natur hervorbringt. Fast zwei Seiten widmet er solchen "Naturwundern" aus Mähren, allerlei mineralischen Funden, die die Form eines Gegenstandes, eines Tieres oder gar eines Menschen haben. Nicht umsonst wird in diesem Abschnitt der deutsche Hauptvertreter der barocken Naturphilosophie, Athanasius Kircher, erwähnt und als "vir in indagandis occultis Naturae rebus, scriptisque ac editione librorum celebratissimus" (S. 57) apostrophiert. Das ist eben jener "teleologische Dynamismus", der nach Willi Flemming "das eigentümliche Deutungsprinzip barocker Naturerkenntnis"⁷⁹ ausmacht. Echt barock ist auch die Vorstellung, daß diese *vis occulta* der Natur sich so-

zusagen in einer *spielenden* Form offenbart und auch Gegensätze des religiösen Kultes hervorbringen kann. Lesen wir bloß diesen höchst bezeichnenden Passus Pešinas: Et quod sane admiratione dignum sit, naturam ludibundam eo usque progressam, ut postquam omnium, quae in orbe terrarum continentur, rerum figuras, ambitioso penicilli magisterio delineasset, altius evagari, & vel ipsos etiam Angelos Coelitesque, exprimere non dubitarit: Deiparam Virginem Lauretanam, filiolum brachijs tenentem, & circumcirca Angelorum choris stipatam, aliósque Sanctos; quin & Christum Dominum crucifixum, in nonnullis lapidibus expressum, idem Author vidisse se testatur (S. 57).

In diesen Zusammenhang gehören auch die *prodigia*, die unheilverkündenden "Vorzeichen" schicksalsschwerer Ereignisse. Auch solche fehlen bei unserem Historiker nicht. Freilich steht bei solchen *prodigia* nicht nur der barocke Wunderglaube, sondern auch die antike Geschichtsschreibung Pate. In den Kapiteln über die Hussitenkriege, die beinahe zweihundert Seiten ausmachen, kommen solche "Wunderzeichen" etwa bei der Schilderung des Jahres 1416 vor, wo allerlei böse Omina vom nahenden Kampfe künden.

Wie sein Freund und Zeitgenosse Balbín, hat auch Pešina eine besondere Sympathie für den großen Kaiser-König Karl IV. Obzwar sein *Mars Moravicus* der mährischen Geschichte gewidmet ist, kann er doch nicht umhin, eine sechs Folioseiten umfassende Digression einzuflechten: *Acta Caroli IV. Patris Patriae*. Und nachdem er Leben, Taten und Schöpfungen des ruhmreichen Luxemburgers ausführlich schilderte, kommt ein lyrischer Schlußakkord: sein Besuch in der Gruft des Prager Sankt-Veits-Doms, bei den Gebeinen des verehrten Kaisers:

Ejus corpus mihi nuper videre inopinato contigit, dum novis lapis poneretur supra introitum cryptae Regiae. Attendebam tum pro officij mei munere, (neque alteri id committere volui), ne ab operarijs, quos cryptam ipsam ingredi necesse erat, ad efferenda quae intro inciderant, calcis & laterum fragmenta; aut a quópiam alio, quidquam moveretur. Ea igitur occasione ingressus cum illis cryptam, & videns *Caroli tumbam* (qua simplicissima est & lignea tota) modice apertam, illam introspexi: & tum *Corpus* quod vidi, reverenter spectavi, ultimo etiam, *Augustum illud quondam caput, quinquies Coronatum, pio osculo*, nec sine suspirio magno, veneratus. Tumbam doinde melius clausam, & nullo antea velatam tegimine, decenti operimento contegi curavi (S. 435).

Wie ein Querschnitt durch die gesamte europäische und slawische Barockwelt gehen diese vier Sätze Pešinas. In scheinbar leidenschaftslos-berichtender Tonart beginnend, klingen sie in patriotischem Enthusiasmus und barocker Herrscherverehrung aus. Der bei Balbín schon beobachtete "Sentimentalismus" ist ebenfalls vorhanden und dazu noch das, was viele Forscher als besonders bezeichnend für das Barock finden: der makabre Zug.

Oft müssen wie bei einzelnen Schilderungen Pešinas an die barocke bildende Kunst denken. Vor allem gilt das für seine Schlachtenbilder, die sozusagen wortkünstlerische Varianten der zeitgenössischen Malerei sind. Nehmen wir nur eine Szene aus den Hussitenkriegen. Ungarische Reiterei und mährisches Fußvolk verfolgen in den Bergen Mährens im Jahre 1421 die Taboriten. Die ganze Wald-, Berg- und Felsen-Szenerie ist Geist vom Geiste der Barockmalerei, ebenso die anschauliche Darstellung des Kampfes, der Flucht und der verzweifelten Verteidigung:

Retecto igitur luce sequenti eorum discessu, equites Hungari vestigijs fugientium insistere coeperunt, quos pone sequuti pedites Moravi: at ignari quam capesserent viam, duplici viarum divortio in ipso aditu montium occurrente, pars vitato arduo ac difficiliore ad sinistram ascensu, dextrorsum in proximas sylvas fagis & quercubus

longe latéque ramos pendentibus consitas, sese proripuit, & hi in vanum; pedites vero sinistram tenentes, & conatu summo scandentes clivos sublimes, quamvis lapsantibus plantis, fruteta prensando vel dumos, primos montium vertices conscendere summa vi contenderent, inter arcta tamen & invia nullam aciem explicare permissi, nec firmare nisu valido gressus, hoste discursatore rupium abscissa volvente superne, retrocedere cogeantur: aut si qui audentiores fortius institissent, ruinis ponderum immanium prosternebantur. Aliqui etiam ab hostibus subter frondes & proceriores stirpes latentibus, circumventi interierunt: sed ex hostium quoque numero non pauci, quibus lassitudo vinxerat gressus, in ipso fervore comprehensi cecidere. Reliqui inter opaca montium sponte sua contrusi, nunquam exinde per dies aliquot egredi, vel videri sunt ausi (S. 472).

Ein sehr interessantes Problem ist, wie sich Pešina, der katholische Prälat und barocke Humanist, zur *bussitischen Überlieferung* stellt. Schon daß er nahezu zweihundert Seiten dieser Epoche widmet, ist überraschend. Es ist freilich nicht zu erwarten, daß sich ein Prager Domherr des 17. Jahrhunderts für die Hussiten begeisterte. Indessen gibt es manche Anzeichen dafür, daß er mit der nationalen Bedeutung dieser bewegten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts doch im klaren war.

Am besten ist das bei der Darstellung Žižkas zu sehen. Pešina kritisiert ihn oft und scharf und tadelt besonders sein hartes Auftreten den katholischen Ordensleuten gegenüber. Seine Tapferkeit und sein Feldherrntalent werden aber immer wieder anerkannt. Kaum betritt der große Taboritenführer den Schauplatz des *Mars Moravicus*, kaum wird die große Schlacht vor Prag im Jahre 1420 beschrieben, schon kommt folgende Charakteristik Žižkas, mit einem Rückblick auf seine Rolle im polnisch-litauischen Sieg gegen die Ordensritter:

Vir solers & industrius, reique militaris valde peritus, qui diu antea cum multis alijs *Bohemia et Moravia*, in Polonia militavit, & *Lithvanicis Prutenicisque* bellis interfuit: praesertim anno 1410. in cruentissimo illo proelio quo a *Polonis* caesa feruntur *quingenta Crucigerorum Teutonicorum millia*, capta autem *quatuordecim millia*, maximum, una cum *Joanne Zielesky Moravo*, ad victoriam momentum attulit. Atque utinam hac sua tam insigni militari peritia aliter, & non in perniciem *Patriae ac Religionis* usus fuisset! (S. 467.)

Er nennt ihn einmal Attila Bohemiae – was unter der Feder eines humanistischen Historikers nicht nur einen Tadel, sondern auch eine gewisse Anerkennung bedeutet, da z. B. eine andere große Gestalt des südosteuropäischen 15. Jahrhunderts, der Ungarnkönig Mathias Corvinus, schon von den Zeitgenossen als *secundus Attila* apostrophiert wurde – und vergleicht ihn wiederholt mit Hannibal. Als Žižka im Dezember 1421 durch ein kühnes Manöver der Umzingelung durch die Truppen Kaiser Sigismunds entrinnt, wird er von Pešina als „*vaferrimus dux, reique militaris, maxime vero ducendi exercitus in ultimis discriminibus apprime peritus*“ (S. 477) bezeichnet. (Die Sperrungen in den Zitaten stammen überall von Pešina.) Als er dann bei den Ereignissen des Jahres 1424 zum Tode des großen Feldherrn kommt, gibt er auf zwei Seiten eine ausführliche Charakteristik und Würdigung Žižkas, mit Anführung auch fremder Werturteile. Hier wird nun die „Haßliebe“ des „loyalen“ katholischen Prälaten, der aber doch ein großer tschechischer Patriot ist, zum tapferen Hussitenführer klar ersichtlich. Mit gewisser Genugtuung registriert er die anerkennenden Urteile ausländischer Historiker-Humanisten über Žižka und fährt dann so fort:

Haec Fulgus Italus, scriptor eximius: & plures alij, qui eum magnis quondam Imperatoribus, a rebus fortiter gestis aequiparent, (nunquam tamen causam probant) & omnino Hannibali fraude, arte & Marte similem nominant; ducem denique militiae talem, qui aetate parem non habuerit. Atque utinam meliore causa, quam fortuna militasset!

nunc acta ipsius, pugnae, trophaea & victoriae, cum execratione leguntur. Docuit suos novum pugnandi, & exercitum ducendi modum; quod observato, tot victorias, & vivo illo, & mortuo obtinuerunt (S. 507–508).

Man fühlt deutlich, daß Pešina sich hier in einer gewissen Verlegenheit befindet. Als Barockmensch mit seinem *cult of power* und als tschechischer Patriot muß er die Größe Žižkas bewundern, als gläubiger Katholik und Kirchenfürst den Hussitenfeldherrn "cum execratione" betrachten. Nochmals kommt er auf seinen Haß und seine Härte den Priestern und Mönchen gegenüber zurück und überhäuft ihn mit Vorwürfen, ja mit solchen – aus der antihussitischen Tendenzliteratur des 15. Jahrhunderts übernommen – Adjektiva: *seditiosus et rebellis contra legitimum Regem, et naturalem Dominum suum; praedo in Nobiles, latro in cives, sacrilegus in templa, Patriae vastator, Regni destructor, Ecclesiae persequutor; cunctis Neronibus, Diocletianis, Maximinis crudelior; omni Busiride, Procruste, Phalaride, Cyclope ac Laestrigone immanior*.

Nach dieser "Haßlitanei", die doch gleichzeitig auch ein Prunken mit humanistischem und mythologischem Wissen ist, kommt dann eine überraschende Wendung: das Lob des *frommen* Žižka und seines Kampfes gegen "ketzerische" Sekten:

Illud tamen in eo laudabile; quod anno 1421. Adamitas impurissimos, in districtu Bechinensi, totaliter extinxerit... Pickardos etiam non paucos, igne cremavit; erat quippe rituum Eccleiae, adhuc utcunque, tenax observator (S. 508).

Weiterhin berichtet Pešina, daß Žižka in seinem Lager die Messe nach altem kirchlichem Ritus lesen ließ, daß er den mährischen "Ketzerführer" Martin Loquis verbrennen ließ und daß er dafür sorgte, daß über seinem Grabe zu Tschaslau (Čáslav) Seelenmessen von utraquistischen Geistlichen gelesen werden. Lauter Motive, die dem barocken Katholiken und Tschechen Pešina sympathisch sein mußten. Aus seiner Darstellung der Hussitenzeit wird es ja klar, daß er die Lösung des Hussitenproblems im Sinne des gemäßigten Utraquismus für möglich hielt. Ganz offen konnte und wollte er nicht schreiben, aber man hat den Eindruck, daß er, im religiösen Sinne über Žižka nachdenkend, ihn gewiß nicht in die Hölle, sondern höchstens in das Fegefeuer versetzte und manchmal vielleicht selbst für ihn die Messe las.

Dabei kommt freilich auch Kaiser Sigismund nicht zu kurz. Pešina ist ja "loyal und kaisertreu", außerdem sieht er mit Recht im Luxemburger-Herrscher einen großen Fürsten und den Sohn des geschätzten Karl IV. Das Überwölben großer Spannungen, die für das Barock so charakteristisch ist, zeigt sich auch bei unserem Historiker: einerseits eine zwar nicht ganz eingestandene, aber doch vorhandene Bewunderung für den nationalen Freiheitskampf der Hussiten, andererseits das Hingerissensein von kaiserlicher Würde und höfischem Glanz. War Balbíns "Lieblingsherrscher" Karl IV., so steht für Pešina der Sohn, Kaiser Sigismund, im Mittelpunkt der Sympathien. Das "höfische Menschenideal", das Bild des "idealen Herrschers" erscheint immer wieder, wenn er Sigismund mit dem Wortschatz des Barock-Humanismus feiert. Zitieren wir die Schilderung des Empfanges der böhmischen Abgesandten durch den Kaiser – der ja auch die Königskrone Ungarns trug – in der ungarischen Krönungsstadt Stuhlweißenburg (Székesfehérvár):

Narrant Sigismundum tunc Albae Regiae, Bohemorum legatos perhumaniter excepisse, lautèque habuisse: ac comi blandoque sermone, uti erat *natura sua affabilis, benignus et svavis*, jam hos, jam illos alloquendo effecisse, ut nemo fuerit, qui non raperetur in ejus affectum; nemo, qui non libenter ei parendum existimaret; nemo, qui ad eum reducendum quam honorificentissime in Regnum, curam & studium omne suum non polliceretur (S. 596).

Mit sichtlichem Vergnügen verweilt unser Bischof auch beim Einzug Sigismunds im August 1436 in die böhmische Hauptstadt, wobei ihn die versöhnten Tschechen

“maximo applausu acclamationibusque“ (S. 599) begrüßen. Auf dem Altstädter Ring wird Sigismunds Thron aufgestellt. Hier empfängt er in Gesellschaft seines Oheims, des Herzogs von Pommern, und seines Schwagers, des Grafen von Cilli, die Huldigung der “drei Städte“ Prags: der Altstadt, der Neustadt und der Kleinseite. Im weiteren wird dann “Sigismundi in reducendi Catholica Religione pietas“ lobend besprochen, und da bald der Tod des Imperators herannaht, gibt Pešina seine im Tone wärmster Anerkennung gehaltene Charakteristik.

Art und Weise der Geschichtsbetrachtung und Geschichtsdarstellung Pešinas – soweit er sich der nationalen Vergangenheit zuwendet – wurde aus diesen Ausführungen vielleicht klar. Zum Gesamtbild des barocken Schriftstellers und Slawisten gehört aber auch noch sein zweites Hauptwerk *Ucalegon*.

Die kleine Schrift, die erst einen historischen Überblick über die türkische Geschichte und die osmanischen Eroberungen gibt, und dann die Völker Europas, vor allem die Deutschen und die Slawen, zum Kampf gegen den “Erbfeind“ anspornt, hatte einen großen Erfolg. 1663 veröffentlicht, mußte sie wiederholt neu aufgelegt werden und schien auch von maßgebenden politischen und militärischen Stellen des Wiener Hofes gelesen worden zu sein. Jedenfalls entwickelten sich die großen Türkenfeldzüge des deutschen Reiches in Südosteuropa nach 1683 ziemlich nach jenem Plan, den ihnen Pešina vorschrieb. Wie schade, daß er den Entsatz Wiens (1683) durch die vereinten deutsch-polnischen Truppen, die Befreiung Ofens (1686) und dann die glänzenden Siege Eugens von Savoyen nicht mehr erlebte!

Pešina scheint beim Abfassen dieses Büchleins auch die einschlägige “Türkenliteratur“ gut gekannt zu haben, einbegriffen die Volkstradition. Er erwähnt zum Beispiel, daß Sultan Amurathes “a Milosso Cobilichio, viro fortissimo, natione Triballo, Lazari Milite, pugione transfossus est“ (S. 17). Das ist ein deutlicher Hinweis auf die serbische Heldenepik, deren Hauptheld eben dieser Miloš Kobilić – Obilić ist. Südslawische Adlige, die mit dem Hof nach Prag kamen, werden dem “Bischof von Smederevo“ davon erzählt haben. In der kroatischen Umdichtung des Peter Zrinyi wird Pešina vielleicht auch das ungarische Epos des Grafen Nikolaus Zrinyi gelesen haben, den “Fall von Sziget“. Denn ganz in der Art des ungarischen Epos wird die Ruhmestat des älteren Zrinyi bei der Verteidigung der Burg Szigetvár im Jahre 1566 geschildert, und vielfach sogar ähnliche Motive hervorgehoben! Aber auch Gundulićs *Osman* schien in die Hand des belesenen und slawophilen Prager Historikers geraten zu sein.

Pešina ist der Überzeugung, daß der Kampf gegen die Türken, die Befreiung Ungarns und des Balkans in erster Linie eine Pflicht der Österreicher, Mährer, Böhmer und Schlesier sei, dann aber aller Völkerschaften und Stämme des deutschen Reiches. Der ansonsten so slawenfreundliche und oft sogar etwas “antigermanistische“ tschechische Domherr gibt hier eine fast in panegyrischen Tönen gehaltene Apologie der Deutschen, ihres Ruhmes, ihrer Tapferkeit, ihres Mutes:

Et vos igitur magni, vos inclity Germani, vos genuina tantorum Heroum soboles... Mementote Majorum vestrorum, qui ecce omnes vicinos, ac longe positos populos, armorum gloria superarunt, qui timentos nullos, omnibus terrori fuerunt, qui etiam, ut dixi, speciale quadam prerogativa, prae alijs cunctis gentibus Imperium heredarunt, quorum intuentes aeterni nominis gloriam, imitemini & acta... vobis enim sunt fortissimi milites, peritissimi duces, vobis arma in copia, vobis nervus belli sufficiens pecunia, ut dicere ausim, nullam nationem tam grandem ac potentem esse sub coelo... (S. 170).

“Keine Nation ist so groß und so mächtig unter dem Himmel“ – wie eigenartig, daß gerade ein Slawe diese Sätze über das deutsche Volk niederschreibt. Aber Pešina ist einerseits vom barocken Drang zur Größe und zur Kraft erfüllt, anderseits von Ide-

alen eines "christlichen Universalismus", wie sie – auf mittelalterlicher Grundlage – noch in vielen Barockmenschen der mittel- und südosteuropäischen Sphäre lebendig sind. Die Ideale des ritterlichen Mittelalters und der großen Kreuzzüge sind für Pešina noch verpflichtende Tradition, ja noch mehr, aktuelle Wirklichkeit. Deshalb apostrophiert er Ludwig XIV. von Frankreich mit deutlicher Bezugnahme auf die Kreuzzüge:

O viveret nunc Ludovicus IX., tuus Ludovice XIV. sanctissimus antecessor! si quoque adesset Hugo ille magnus, Reymundus Tolosanus, Robertus, & una cum illis Godefridus, Baldevinus, Eustachius, Bullionei fratres, qui quondam Hierosolymam per medias Turcarum acies penetrantes, armis recuperarunt, non sinerent profectó rem Christianam his in angustijs, sed justissimo armati zelo, pro decore ejus, pro amplitudine ejus, & pro libertate ejus, ad ultimum usque spiritum quam promptissime decertarent (S. 141).

Ganz wirkungslos schienen auch diese Sätze Pešinas nicht verhallt zu sein. Es ist bekannt, daß am großen Türkensieg bei St. Gotthard in Westungarn 1664 auch französische Truppen teilnahmen. Auch unter Ofen fochten 1686 Soldaten aus ganz Europa, sogar Spanier und Engländer und viele Italiener. Die Worte des Prager Prälaten sind also auf guten Boden gefallen.

Immer wieder kehrt er zum Gedanken zurück: Polen und Russen mögen ihre Streitigkeiten schlichten, mögen mit vereinter Kraft gegen Konstantinopel vorstoßen und sich einer gemeinsamen antitürkischen Front der Deutschen und Slawen anschließen. Diese Ideenreihe schließt dann mit echt barocken Vorstellungen. Jene, welche im Türkenkampf fallen, werden von Pešina als Märtyrer gerühmt. Ihrer wartet der himmlische Trost, die Schönheit des Jenseits, was für sie um so wünschenswerter sein muß, da ja das diesseitige Leben nur etwas Kurzes, Unsicheres und Schlechtes ist. Und vom Himmel aus werden diese verklärten Helden sehen können, wie ihre besiegten türkischen Feinde in der Hölle geplagt werden:

Festinemus igitur ad hoc bellum, in quo morientes, veram inveniemus vitam: nam haec, quam vivimus vita, non vere vita est, sed potius mors, aut si quid aliud, non nisi labor & dolor. Et esto Nestoreos quis vivat annos, aut Mathusalem impleat aetatem, quid illi tandem, postquam cursus peractus est? breve est, quidquid finitur, & vanitas supra vanitatem in his spem ponere, quae praetereunt. Alia igitur quaerenda est vita, quae nos immortales aeternúmque felices reddet: ad quam etsi sint multae viae, hoc tamen tempore, nullum iter certius, nullum securius, nullum expeditius, nullum gloriosius est, quam si contra hostes fidei arma sumentes, puris & constantibus animis bellum geramus. Haec gloria, haec immortalis vita, ac penes ineffabilia gaudia praemiáque: aeterna eos manent, qui egregie ac strenue, pro Deo, pro Religione, próque coelesti patria dimicando ceciderint. Ad perpetuam felicitatem, & incessabilem tranquillitatem cuncti transmigrabunt: ubi aeterni Regis aspectu, laurea Martyrij decorati, perpetuo ac sempiterno aevo perfruentur: Hique coeleste melos, quam suavissimos concentus & hymnos, inter Choros Angelorum immortalitatis decore vestiti gloriose referent, hostésque suos impijssimos, in aeternae calamitatis abyssu dilaniatos & extortos contemplantur (S. 177–178).

Hier ist wiederum die ganze Barockzeit drin: ihre Vergänglichkeitsstimmung und Todessehnsucht einerseits, ihre Atmosphäre des Kampfes und Sieges, des Märtyrertums und der himmlischen Glorie anderseits. So erscheint Pešina auch hier als ein echter Repräsentant des slawischen Barockschrifttums.

Zum Spektrum des europäischen, mithin auch slawischen Barocks gehört jene "zugleich höfisch und klerikal beeinflusste asketische Literatur", als deren wichtigsten Vertreter Günther Müller den deutschen, auch im slawischen Raume gern gelesenen Jesuiten

Hieremias Drexel ansieht.⁸⁰ Indessen ist diese Gattung auch im slawischen Barock-Humanismus vertreten, vor allem beim polnischen Ordensbruder Drexels, dem Jesuiten Kaspar Anton Drużbycki (1587-1662). Auch seine lateinische Traktate erfreuten sich einer internationalen Beliebtheit.⁸¹

Besonders charakteristisch ist Drużbyckis asketisch-ethisches Anleitungsbuch zur "wahren Tugend": *Lapis Lydius boni spiritus sive considerationes de soliditate verae virtutis*.⁸² Stoizismus und Humanismus vereinigen sich in dieser Schrift mit christlich-quietistischer Asketik. Manches erinnert gerade an Descartes, dessen "Methode des Denkens" und „Analyse der Leidenschaften“ auch von vielen Jesuiten studiert wurde. Daneben gibt es Anklänge an jenen eigentümlichen "christlichen Kommunismus", den der Protestant Comenius in seinem *Labyrinth*, sowie die Jesuiten-Kolonisten von Paraguay oder die russisch-orthodoxen Starzen des 18. Jahrhunderts vertraten. Auch Drużbycki denkt hauptsächlich an Ordensleute und Priester als Leser.

Die wahre und vollkommene Tugend – heißt es – sucht allein Gott. Sie tut auch das Gute darum, weil es gottgefällig ist. Indessen muß die vollkommene Tugend auch den Zug der Demut besitzen. Einzelne Tugenden, wie der Gehorsam oder die Nächstenliebe, können auch in auffallender Weise geübt werden. Das ist falsch, denn die demütige Tugend will nicht von anderen gelobt und beobachtet werden. Bescheidenheit, Beständigkeit und Seelenruhe gehören zum Wesen des vollkommenen Menschen: *Perfectus excusationis linguam non habet, morari nescit, frontem in mutatione non contrahit, de dispositione non praecogitat futura, non turbatur de facta, in Dei voluntate et ordinatione ac providentia se negligit et securus dormit* (S. 75).

Der Ordensgeistliche, der dieses Ideal der Vollkommenheit erreichen will, soll in allem der Regel des gemeinsamen Lebens folgen (*sectari vitam communem*), bestrebt, die anderen innerlich zwar zu überflügeln, doch er soll auch daran seine Freude haben, daß er im Verborgenen bleibt, nicht erkannt und nicht gelobt wird (*ama nesciri, ama latere, ama ignorari et pro nihilo reputari*). Mit ganzem Bewußtsein soll er Gott dienen, sich nicht um der eigenen oder um anderer Zukunft aufregen. Er soll die Stille seiner Zelle lieben, gern Erbauliches lesen oder schreiben, soll das eigene Seelenleben mit all seinen Regungen ständig beobachten und so die *meditatio reflexa* in sich entwickeln. Er soll sein Privatleben klug einrichten, soll selbst die Erniedrigung suchen und einen tüchtigen Seelenführer besitzen. Das höchste Ideal ist das völlige Aufgeben seiner selbst, das völlige Sich-Vergessen, das vollkommene Untertauchen in Gott. Das Leiden gehört zum Wesen des Lebens und der Welt, wer aber vollkommen im Willen Gottes aufgeht, leidet nicht mehr, denn alles, was nun mit ihm geschieht, ist ja auch sein eigener Wille.

Barocke Mystik und humanistischer Stoizismus fließen in diesen Gedankengängen ineinander. Daher fehlt auch das Bild des "Welttheaters" nicht, wo der tugendhafte Mensch seine "Rolle" spielt, geachtet von den anderen, sich selbst mißachtend, im tiefen Bewußtsein dessen, daß er ja nur in einem "Schauspiel" steht und sein Wahres Ich sich nur im Verborgenen offenbaren kann. Die vollständige Psychologie des Barockmenschen spricht aus diesen Sätzen:

Summus licet reputabitur ab omnibus, infimum tamen ipse se reputabit et quem sibi omnes, ipse se nemini praeferet. Immo inter honores, laudes et favores hominum, in amicitias sublimium quarumvis personarum, in alterum sibi mutatus videbitur hominem, sese autem qui est, reputabit velut absentem, velutque quoddam somnium aut comicum spectaculum reputabit. Ubi autem revertetur ad suos, ubi secreti sui cubicula, ab hominum tumultu subibit, ibi se ipse invenisse gaudebit et veluti ad propriam reisse personam (S. 163-164).

Wir durchliefen die wichtigsten Schöpfungen des slawischen Barock-Humanismus und betrachteten seine verschiedenen Schattierungen. Doch wäre es verfehlt, zu glauben, das Ganze beschränke sich bloß auf die Literatur. Im Gegenteil: auch die bildende Kunst wurde stark von dieser Strömung beeinflusst. Das gilt vor allem von der Architektur. Nicht umsonst nannte ja der englische Kunsthistoriker Geoffrey Scott seine zuerst 1914 erschienene Monographie über die Architektur des europäischen Barocks *The Architecture of Humanism*.

Abb. 10

Gute Beispiele solch humanistischer Barock-Architektur lassen sich in der polnischen Kunst beobachten. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist z. B. das architektonische Ensemble des "Ringplatzes" (*rynok*) der Stadt Zamość, charakteristisch schon dadurch, daß bei der Schaffung dieses Ensembles die Kräfte des polnischen Feudalismus (der Städtegründer ist der große Kanzler Jan Zamoyski) und des selbstbewußten Bürgertums zusammenwirken. In den Läuften des polnischen Frühbarocks, an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, zur selben Zeit, als Sarbiewski seine barock-humanistischen Oden dichtet, entsteht dieser schöne Platz. Antik-humanistische, gotisierend-traditionelle und barock-dekorative Elemente verbinden sich zu einem malerischen Ganzen. Zum Vergleich könnten auch die Marktplätze böhmischer und mährischer Städte mit ihren Arkaden-Bauten herangezogen werden, etwa Jitschin (Jičín), Telč oder Leitomyšl (Litomyšl), wo Spätrenaissance und Barock harmonisch zusammenklingen und ineinander übergehen.

Den "Ehrenplatz" des "Ringes" nimmt das Rathaus ein. Auf einem sockelartigen Untergeschoß erheben sich zwei Stockwerke, darüber die Attika. Zum Haupteingang in der Mitte führt eine breit ausladende Freitreppe mit zwei Flügeln. Über dem Tor wurde ein hochragender Turmbau errichtet, mit malerischer hoher Haube. Die "antikisierenden" Einzelformen der Fensterumrahmung fügen sich harmonisch dem malerischen, mithin barocken, doch auch leicht "gotisierenden" Gesamteindruck. Zu diesem Gesamteindruck gehören noch die zweistöckigen, mit durchgehendem Laubengang versehenen Bürgerhäuser des Platzes. Die Fassaden sind hier meist einfach, doch hie und da taucht auch in ihrer Dekoration ein betont "malerischer" Zug hervor.

Die Bürgerbauten des Marktplatzes von Kazimierz Dolny vertreten ebenfalls dieses "humanistische" Frühbarock der polnischen Architektur.⁸³ Das eine, um 1615 erbaute Haus hat z. B. unten eine Laube, darüber ein Stockwerk und eine hohe Attika. Diese Attika führt die Traditionen der polnisch-oberungarischen Spätrenaissance-Architektur fort, doch schon stark barockisiert, was besonders in den pagodenähnlichen Spitzen der Attika zum Vorschein kommt. Eine gewisse Herbheit, verbunden mit einem ausgesprochen malerischen Charakter dominiert im Gesamteindruck. Das ist wohl jener "Hang zur Vereinfachung, aber auch zur 'Verwilderung' der Grundform der Kunstwerke", den der schon zitierte Wiener Forscher Karl M. Swoboda so bezeichnend für Osteuropa findet. Interessant ist noch in Kazimierz Dolny die Attika eines Bürgerhauses aus der Zeit um 1635. Hier herrscht eine stärkere "Antikisierung", doch in echt barocker Übertreibung, die zur Herausbildung allerlei tierischer Phantasiegestalten führt. Das sprachliche Dekor Sarbiewskis könnte hier als literarische Parallelerscheinung genannt werden, aber auch die Dichtung des "Sarmatismus" (z. B. Twardowski), mit ihrem Drang zum Phantastischen, ja Surrealistischen.

Ähnliche Stiltendenzen weist auch die *kirchliche Kunst* des barocken Polen auf. Erwähnen wir etwa das Hauptportal der zwischen 1628 und 1636 errichteten Pfarrkirche von Golęb. Über ein verhältnismäßig einfach gerahmtes Rundbogenportal erhebt sich, schon mit reichem Schmuck, ein Rundfenster, und ganz oben, als Bekrönung, ein Fenster wiederum mit Rundbogen, als Ädicula gerahmt. Das "gotisch" anmutende

Aufwärtsstreben und die renaissancehaften, antikischen Einzelmotive verschmelzen zu einer malerischen, barocken Gesamtkomposition.⁸⁴

Die vorhin genannte Synthese des Herben und Malerischen verwirklicht im Gebiet der Sakralarchitektur die 1641 errichtete Pfarrkirche von Radzyn. Vier kraftvoll hervortretende, etwas oberhalb der Mitte verkröpfte Halbpfeiler gliedern die Fassade. Als Krönung dient eine beschwingte, mit Pilastern, Voluten, kleinen Obeliskten geschmückte Attika.⁸⁵ Aus derselben Zeit stammt die vom Architekten K. Bonadura errichtete Pfarrkirche von Grodzisk in Groß-Polen. "Italienisierende" Einzelmotive sind da in großer Zahl zu finden – stammte ja der Künstler aus einer italienischen Familie – doch sowohl der Außenbau mit den dekorativ angelegten, stellenweise vier- bis fünffachen Fensterreihen als auch der innere Kuppelraum haben schon etwas Slawisch-Byzantinisches.

Abb. 11-12

Dieses Slawisch-Byzantinische geht nun mit dem Humanistisch-Klassizistischen und dem Barock-Malerischen eine Synthese ein in der Basilianerkirche von Supraśl, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit Rom vereint, haben die Basilianer ihren byzantinischen Gottesdienst und ihre kirchenslawische Sprache bewahrt. Der berühmte altslawische "Codex Supraslensis", der lange in der Klosterbibliothek stand, ist ein Beweis dafür. Und dieselbe Stellung zwischen Ost und West, zwischen Barock und Byzanz erscheint auch in der Ikonostasis der Klosterkirche.⁸⁶ Damit wird übrigens ein künstlerisches Problem angeschnitten, das dann im ukrainischen, russischen und serbischen Spätbarock des 18. Jahrhunderts interessante Lösungen findet.

Das Humanistische in der slawischen Barockkunst beschränkt sich nicht auf die Architektur, sondern hat seine bedeutenden Vertreter auch in der *Malerei*.

An der Adriaküste, in diesem klassischen Gebiet der "slawisch-lateinischen Symbiosis" (Viktor Novak)⁸⁷ entstehen die ersten bedeutenden Leistungen der slawischen humanistischen Barockmalerei. Selbst zum Entstehen des italienischen Frühbarocks steuern die Südslawen ihr Schärfflein bei, durch die Tätigkeit des in Venedig wirkenden Andrija Medulić, genannt Schiavone. Kein Geringerer als der große Tintoretto hat Anregungen von ihm empfangen. Eng verbunden mit der künstlerischen und geistigen Welt Venedigs ist auch der namhafte Ragusaner Maler des späten 16. Jahrhunderts Vlaho Držić. Er gehört zum Freundeskreis Aretinos und Tizians, wird vom sonst so kritischen und ironischen Aretino gerühmt, nimmt an den humanistischen Symposien seiner venezianischen Künstler- und Gelehrtenfreunde im Orto di San Giorgio teil. Für die Dominikanerkirche seiner Vaterstadt malt er das schöne Bild der Assunta mit einem Mönch und einem heiligen Bischof. Mit bewegten Gesten flankieren die beiden Geistlichen die Szene. Hinten öffnet sich der Blick auf Stadt und Hafen Ragusa. Oben schwebt, gerahmt von Engelchen, die selig-verzückte Gottesmutter. Barockes Pathos, konzipiert im Geiste humanistischer Schönheit, waltet in diesem Bild. Wohl der größte slawische Vertreter dieser von Italien angeregten, humanistisch-barocken Malerei im 17. Jahrhundert, ist der geniale Tscheche Karel Škréta (1610-1674).⁸⁸ "Pictor actate nostra in Patria summus", so wird er von Bohuslav Balbín apostrophiert. Wahrlich, seine humanistische Kunst ist ein Gegenbild des Balbínschen Schaffen. Beide sind wesensverwandte Persönlichkeiten.

Škréta stammte aus einer angesehenen Prager Bürgerfamilie, die im ausgehenden 16. Jahrhundert den Erbadel erhielt und nun stolz auf ihren Rang war. Sie waren Protestanten, mußten daher nach dem Siege Ferdinands II. das Land verlassen. Der junge Karel ging mit seinen Eltern nach Sachsen, wandte sich dann aber nach Italien und hatte Gelegenheit, die großen künstlerischen Zentren Venedig, Bologna, Rom und Neapel zu besuchen. Bald trat er auch zum Katholizismus über, konnte daher nach Böhmen zurück, wo er bis zu seinem Tode eine großangelegte künstlerische Tätigkeit

entfaltete. Seine für die Kirche, den Adel, aber auch das Bürgertum gemalten Bilder gewannen ihm großes Ansehen.

„Damit ist das klassische Zeitalter der Malerei, die Reifezeit, der 'große Mittag' erfüllt“, schreibt Heinrich Schaller über die große europäische Malergeneration dieser Epoche.⁸⁹ Es ist ein Ehrentitel der slawischen, vor allem tschechischen Kunst, daß sie in Škréta einen ebenbürtigen Vertreter dieser Generation aufweisen kann. Vom „Hell-dunkel“ und „barocken Naturalismus“ Caravaggios ausgehend, kommt er in den Jahren um 1650 zu einer mehr „klassizistischen“ und gefühlvollen Richtung, verwandt den Carracci und Reni, um dann in den 60er Jahren einen Rembrandt verwandten – und vom großen Niederländer angeregten – Stil zu entwickeln. Dabei ist er durch und durch mit dem Böhmen seiner Zeit verbunden, mit dessen Gesellschaft, mit dessen historischen Traditionen. Gerade diese „Verbundenheit mit dem Genius seines Heimatlandes“ verleiht seinen Werken – wie Tapié darauf hinweist – einen besonderen Reiz und hebt ihn in die Reihe der großen europäischen Barockkünstler.⁹⁰

Als ein Zeit- und Gesinnungsgenosse Balbíns, malt er gern Bilder aus der zur barocken Legende stilisierten tschechischen Vergangenheit. Der heilige Fürst und Märtyrer Wenzel (*Svatý Václav*) ist ein Lieblingsheld des tschechischen Barocks, als Blutzeuge des Katholizismus sympathisch für die Gegenreformation, doch geeignet, das nationale Gefühl und den Sinn für die vaterländische Tradition aufrechtzuerhalten. Kein Wunder, wenn dieser Nationalheilige immer wieder bei den tschechischen Malern auftaucht.⁹¹ Um 1643 entsteht Škrétas in satten Farbtönen gemalte „Geburt des hl. Wenzel“, die Wochenstube mit fast niederländischem Detail-Realismus gesehen, die Hauptfiguren – die Mutter Wenzels, die segnende Großmutter – im Sinne eines verhaltenen humanistischen Pathos dargestellt. Schön ist auch das Bild „Der hl. Wenzel im Weinberg“. Der Fürst – in Begleitung seines schon aus dem Drama Kolčavas bekannten treuen Podiven (*Podivinus*) – keltert selbst den Wein, in einer Landschaft, die deutlich tschechische Züge aufweist. Nur der Fürstenhut deutet auf einen „höfischen“ Helden, sonst herrscht durchaus eine ländlich-bukolische Stimmung. Andere Bilder des Wenzel-Zyklus zeigen freilich den Heiligen als Fürsten und Ritter, wie er z. B. die Huldigung seines früheren Gegners, des knienden Fürsten Radslav von Kouřim empfängt.⁹²

Mit den Mitteln des barock-humanistischen Pathos wird das erbauliche Thema gestaltet im Bilde des „Hl. Karl Borromäus zwischen den Pestkranken“. Würdevoll schreitet der Kardinal einher, hinter ihm eine Gestalt, die die Züge des Malers führt, der ja selbst „Karl“ hieß. Kranke, Ärzte und Pflegerinnen liegen oder bewegen sich im glänzend durchkomponierten Raum. Manche von diesen „Pestkranken“, so die drei halbnackten Männer am linken Bildrand, sind freilich eher michelangeleske Athleten denn Schwerkranke. Sie dienen zur Verstärkung der pathetischen Stimmung. Auch mythologische Themata fehlen nicht, so die tragische Szene von Kephalos und Prokris oder die ganz als „mythologische Hirtenszene“ aufgefaßte „Begegnung Jakobs mit Laban“. Die als Hirtinnen verkleideten beiden Frauen Rachel und Lea, die antikischen Säulen an der Seite und die sanfte Wald- und Hügellandschaft des Hintergrundes erinnern uns an Claude Lorrain.

In den Jahren zwischen 1640 und 1650 entfaltet sich großartig die Porträtkunst Škrétas.⁹³ Als humanistisch orientierter Maler ist er bestrebt, das Wesentliche aus seinen Gestalten herauszuholen. Bis zum Lebensabend ist er dann als Porträtist tätig und schafft solche Meisterwerke wie das Bild des Adligen Ignaz Dietrich Vitanovský, eines schönen Jünglings mit versunkenem Blick, in elegant-würdevoller Kleidung, den männlichen Ernst des Maltheserritters Bernhard de Witte, aber auch die protzige Aufgeblasenheit des Bernhard Ignaz Borita von Martinitz – der Feind Balbíns! – oder

Abb. 17

die gespreizte, aber im Grunde geistlose und gewöhnliche Persönlichkeit des Grafen Humprecht Jan Černín. Diese Bilder zeigen, daß Škréta, der geadelte Bürger, die menschlichen Schwächen der feudalen Aristokratie richtig erkannte und herausstellte. Daneben schuf er eine Reihe ausgesprochen "bürgerlicher" Porträts, so das wundervolle Familienbild des italienischen Hofjuweliers Dionisio Miseroni. Miseroni, wegen seiner Verdienste ebenfalls geadelt, gehörte zu den guten Freunden des Künstlers. Er stellt ihn in Gesellschaft seiner Gattin und seiner sechs Kinder dar, mit lebhaft-eleganter Gestik. Die reiche Draperie oben soll auf seinen Adel hinweisen; hinten aber eröffnet sich ein Blick in die Werkstatt, wo Gesellen am Räderwerk der Schleifsteine arbeiten. Patrizierbewußtsein, Familienidylle, humanistisches Pathos und realistische Darstellung der Arbeit vereinigen sich zu einem Meisterwerk, das den Vergleich mit Velázquez aushält.

In den Jahren zwischen 1660 und 1670 gelingen Škréta Werke, die ihn zum kühnen Bahnbrecher der spätbarocken Stilrichtung machen. In der "Himmelfahrt Mariä" von Melnik erreicht er eine dramatische Bewegtheit und malerische Freiheit, die schon an das 18. Jahrhundert gemahnt. Etwas unklar in der Farbgebung, aber von ebensolcher dramatischer Bewegtheit ist das Bild der "Betenden Malteserritter während der Schlacht von Lepanto". Unten sieht man die betenden Ritter, oben eine himmlische Vision, im Hintergrund das unendliche Meer mit der Darstellung der kämpfenden Schiffe. Der Prager Forscher Jaromír Neumann bezeichnete das in seiner malerischen Qualität sehr wertvolle Bild als eine "stolze barocke Verherrlichung des kriegerischen Ritterordens, dem alle himmlischen Mächte helfen" (halasná barokní oslava bojovného válečnického řádu, jemuž pomáhají všechny mocnosti nebes)⁹⁴. Indessen darf nicht vergessen werden, daß eine solche Verherrlichung des großen Türkensieges bei Lepanto damals, um 1660, eine entscheidende mobilisierende Kraft zur Abwehr der noch immer bestehenden Osmanengefahr hatte. Man denke bloß an den aus derselben Zeit stammenden *Ucalegon* des Pešina oder an jene "Welt der Grenzfestungen" des 17. Jahrhunderts, wo Ungarn, West- und Südslawen gemeinsam gegen die türkische Expansion und Eroberungslust kämpften.

Und nun das letzte Opus des Prager Malers, der Passionszyklus, die Krönung seines Lebenswerkes. Hier wird Škréta nicht nur zum Zeit- sondern auch zum Gesinnungs-genossen Rembrandts. Wie beim großen Niederländer, herrscht auch hier das Dunkel, "die unendliche mütterliche Nacht des schöpferischen Urgrundes" (Schaller).⁹⁵ Aus dieser Nacht tauchen die gespenstisch beleuchteten Szenen des Leidens Christi empor: der Ölberg, die Begegnung mit den Hohenpriestern und mit Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung, das "Ecce Homo" und die Kreuzigung. Hier hat die slawische, ja nördliche Barockmalerei einen ihrer künstlerischen und geistigen Höhepunkte erreicht. Mehr südlich-italienisch orientiert und – wie Prag – in starken humanistischen Überlieferungen stehend, ist die slowenische Barockkunst, mit ihrem Mittelpunkt, der schönen Alpen – und Sawe-Stadt Laibach (Ljubljana). Sie steht in starker Verbindung mit den künstlerischen Zentren des ganzen Alpengebietes, und es ist manchmal schwer, den italienischen, deutschen und südslawischen Beitrag voneinander sauber zu scheiden. Sehr richtig sagt der Leipziger Historiker Walter Markov in Bezug auf die slowenische Barock- und Aufklärungszeit: "Die katholische Kirche trennt seit dem Sieg der inner-österreichischen Gegenreformation Herrschende und Beherrschte nicht. Wiewohl ohne antislawische Tendenz, bildet sie dennoch keinen nationalen Sperriegel, sondern erleichtert eine Symbiose, die über den Schwächeren den Schatten einer zumindest friedlichen Assimilation wirft."⁹⁶

Die deutsch-slawisch-italienische Symbiose in den südlichen Provinzen der Monarchia Habsburgica prägt das Antlitz des barocken Laibach. Vor allem wirken hier Italiener.

Schon 1615 entsteht die Sankt-Jakobs-Kirche, dann zwischen 1646 und 1660 die Kirche der Franziskaner und um 1700 die schöne Sankt-Nikolaus-Kathedrale. Die Pläne entwirft hier der geniale Andrea Pozzo, indessen sind die Ausführenden schon Slowenen: Pavel Jugovič, Jurij Maček und Mihajl Samerl. Dann erscheinen wieder Italiener und bauen im "klassisierenden Barock" der Palladio-Schule die Ursulinerinnen-Kirche (1718–1726) sowie die Kirche des Deutschen Ritterordens (Domenico Rossi, um 1714–1715). Auch in der Malerei wirken zunächst italienische und deutsche Kräfte. Der Norditaliener Giulio Quaglio, der mit seinen illusionistischen Deckenfresken im Laibacher Dom in ganz Slowenien Schule macht, wird zum Begründer einer richtigen "Künstlerdynastie". Später wirken die Quaglios im ganzen Alpengebiet als Theaterdekorateure, und ein Quaglio inszeniert noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Wagners "Tristan und Isolde" in München! Berühmt ist auch der Elsässer Valentin Matzinger, der an die dreihundert Bilder im slowenischen Gebiet schuf.⁹⁷

Zum Gesamtbild des slowenischen Barocks gehören die schönen, meist malerisch gelegenen Wallfahrtskirchen der Provinz sowie die Bürgerbauten Laibachs, die Paläste, Schlösser und Klöster in Stadt und Land. Immer mehr einheimische künstlerische Kräfte werden geweckt, immer mehr slawische Farbtöne mischen sich in das "alpenländische" Bild. Sehr richtig sagt der südslawische Forscher Franjo Šijanec: "Zur Zeit ihrer höchsten Entwicklung schuf die Barockkunst in Slowenien in solchem Maße aus eigenen Kräften, daß sie nach der Gotik hier die unzweifelhaft bedeutendste und produktivste Kunstepoche ist". (Za vrijeme svog najvišeg razvoja u Sloveniji barokna umjetnost stvara već u tolikoj mjeri iz vlastitih snaga, da poslije gotike postaje ovdje nesumnjivo najznačajnije i najplodnije umjetničke razdoblje.)

Šijanec verweist auch darauf, daß das "Laibacher Barock" seinen Höhepunkt im 18. Jahrhundert erreicht. Nicht nur das Kunstschaffen selbst umfaßt jetzt alle Gebiete des öffentlichen Lebens, sondern es regt sich auch ein selbständiges ästhetisches Denken. Ein gutes Zeugnis ist dafür die *Historia cathedralis ecclesiae Labacensis* von J. G. Dolničar-Thalnitser aus den Jahren 1701–1713, sowie ähnliche Schriften kunsthistorisch-ästhetischen Inhaltes. In diesen ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstehen die großartigen "Gesamtkunstwerke" der Barockkirchen in den slowenischen Provinzstädten, z. B. die Dreifaltigkeitskirche in Windischgraz (Slovenska Gorica), oder die berühmten Bauten der Wallfahrtsorte Sladka Gora und Sveta Gora.

Immer mehr einheimische Meister tauchen auf, immer mehr slawische Namen kann die slowenische Kunstgeschichte jener reichen und farbigen Jahrzehnte aufweisen. Bedeutend ist der geniale Fran Ilovšek (Jelovšek, 1700–1764), einer der begabtesten Meister des südslawischen Barocks.⁹⁸

Geboren in der Gemeinde Monsburg (Mengeš) als Sohn eines Dorfschulmeisters und Kirchenorganisten, ererbte er sozusagen die tonkünstlerische Begabung des Vaters auf bildkünstlerischem Gebiete. In Laibach, im Kreise der Quaglio, später dann wahrscheinlich in Italien selbst, vollendete er seine künstlerischen Studien und wurde 1730 Bürger der Stadt Laibach. Bald zählte er schon zum Großbürgertum dieser Stadt, welche für Musik und Malerei immer ein reges Verständnis hatte. Gutsbesitzer, Mönchsorden und Geistliche waren seine Mäzene. Den Sommer, die günstigste Zeit für die Freskenmalerei, verbrachte er meistens – wenn er nicht eben in Laibach selbst Bestellungen hatte – in den Kirchen und Schlössern der Provinz, den Winter im Kreise seiner großen Familie. Am Lebensabend war er schon zweifacher Hausbesitzer, also ein reicher Mann. Auch seine beiden erhaltenen Selbstporträts aus den Fresken von Sladka Gora und Groblje zeigen ihn als einen selbstsicheren, auf seine Kunst stolzen Menschen.

Die Laibacher Umwelt, in der Ilovšek lebte, war nach unseren heutigen Begriffen recht kosmopolitisch. (Damals, ein halbes Jahrhundert vor dem Triumph des Nationalismus, war das freilich weniger ein Problem.) Er gebrauchte seinen Vornamen gern in der italienischen Form *Francesco*, sein Testament schrieb er in deutscher Sprache – allerdings in einem sprachlich und orthographisch sehr merkwürdigem Deutsch, das sofort den gebürtigen Nichtdeutschen verrät! – manche Dokumente, die sich auf ihn oder auf seine Familie beziehen, sind slowenisch. Ein andermal unterschrieb er seinen Namen in Fraktur: "Franz Illouscheg, Maller". Seine Farbigkeit, sein eigenartiger Schwung, sein Phantasie reich tum weisen aber Züge auf, die wir entschieden als slawisch, ja als südslawisch bezeichnen müssen.

Als geachteter Bürger der Stadt Laibach lebt Ilovšek in einer sozialen Umwelt, die der Umwelt anderer großer Künstler des alpenländischen Barocks, so der Brüder Asam in Bayern, äußerst verwandt ist. Letzten Endes sind auch seine Schöpfungen mit denen des zeitgenössischen alpenländischen, bayrisch-österreichisch-schweizerisch-norditalienischen Spätbarocks verwandt. Eben das macht den besonderen Reiz seiner Fresken aus: das Miteinander und Ineinander ästhetischer Werte der italienischen, süddeutschen und südslawischen Sphäre. Nicht zu übersehen sind auch jene Querverbindungen zur höfischen, kirchlichen und humanistischen Welt, die in seiner Kunst walten. Auch mit den Wallfahrtsorten der Krain und der Südsteiermark ist der gläubige Katholik Ilovšek eng verbunden. Eine Reihe seiner besten Schöpfungen ist in diesen Kirchen zu sehen.

Nun aber einige Beispiele aus den Dokumenten und Schöpfungen. Interessant ist sein Testament, das er am 3. Mai 1764, schon von einem Schlaganfall betroffen, einige Tage vor seinem Tode diktierte. "In Nahmen der Allerheiligsten, und untzertheilten Dreyfaltigkeit, gott des Vatters, sohns, und H:geistes" beginnt das Testament, wo der Künstler sich als "Franz Jellouscheg bürgerlicher fresco Mohler" bezeichnet, und wo unter anderem folgende Sätze zu lesen sind:

Erstlichen will ich mein arme Seel dem Allmächtigen gott, als meinen Erleser, und Seligmacher in sein grundlose bormherzeigt auf das Cräftigste anbefohlen haben, die selbe zu sich in die Ewige glickseeligkeit an und aufzunehmen. Andertens will ich, das nach meinen Hinscheiden zum Trost meiner armen Seel alsogleich 20 H: Meessen gelesen, und jede zu 17 Kr: bezahlt werden solle ... 6: tens legire ich mein Silberne Dosen zu einer gedächtnus meinem lieben Herrn Schwiger sohn Josephen Schiz. 7:tns die Silberne Schuch-schnollen samt denen, zu der Mahler-kunst geherigen Zeichnungen, und Kupferstichen legire ich meinen sohn Andree Christoph. 8:tens legire ich meinen ältesten äinokl (Enkel!) Aloysio Schiz meinen Silbernen Degen.⁹⁹

Der barocke Katholik, der Bürger des 18. Jahrhunderts und der traditionsverbundene Künstler spricht aus diesen Sätzen. Als religiösen Menschen des Spätbarocks ist ihm sein Seelenheil das Wichtigste: darüber spricht er in Worten, die der Gefühlswelt mittelalterlicher Mystik entstammen. Andererseits ist er schon selbstbewußter Bürger der Neuzeit, der auf seine "burgerliche" Art stolz ist, den ebenfalls bürgerlichen Schwiegersohn mit dem Titel "Herr" anredet, in der Art feudaler Adliger Silbergegenstände sammelt, ja sogar einen "Kavaliersdegen" besitzt, obwohl er selbst nicht zum Adel gehört. Daß er aber Zeichnungen und Kupferstiche sammelte – wir wissen leider nicht, wessen Werke: italienische? niederländische? –, zeugt von seinem künstlerischen Bewußtsein, von seinem Hang zum Lernen und zum ästhetischen Sich-Bilden. Andreas Christoph, der Sohn, ist dann selbst ein tüchtiger Maler geworden: seine Hauptwerke befinden sich im stammesverwandten und benachbarten Kroatien (Katharinenkirche zu Agram-Zagreb).

Als barocker Katholik war Ilovšek ein großer Verehrer der Gottesmutter. Wiederholt wählte er den Vorwurf seiner Fresken aus dem Marienleben. Vor allem die Himmelfahrt Mariä liebte er darzustellen, so in der Pfarrkirche von Stein (Kamnik, 1734), oder Lešce (1736). Für die schon erwähnte Wallfahrtskirche Sladka Gora malte er 1753 sein größtes Werk, einen Zyklus von Decken- und Wandfresken: lauter Szenen aus dem Leben Mariä, ihre Wundertaten, die allegorische Verherrlichung ihrer Tugenden. Aus der Welt der nicht-biblischen "marianischen Legende" stammt sein Fresko in der anderen berühmten slowenischen Wallfahrtskirche Žalostna Gora: die Gottesmutter überreicht das Skapulier den sieben Gründern des Serviten-Ordens (1735). Auf einem Treppenpodest stehend, begrüßen die sieben Mönche mit pathetisch-extatischen Gesten die vom Himmel herabschwebende Maria. In den überschuln Gestalten, im eigentümlichen Faltenwurf ihrer Mönchskutten, aber auch in ihren Bewegungen spüren wir etwas Östliches, etwas dem byzantinisch beeinflussten Frühbarock Grecos, aber auch etwas den zeitgenössischen serbischen Spätbarockmalern Žefarović und Kračun Verwandtes.

Neben dieser religiösen, mystisch-extatischen Sphäre fehlt auch das Weltliche, Höfische und Galante in Ilovšeks Gesamtschaffen nicht. Schon 1725 versieht er das "Herrenzimmer" im Schloß zu Salloch (Zalog) mit Fresken weltlichen Inhaltes, schafft dann 1745 für die Burg Habe einen Zyklus mit galant-mythologischen, ja sogar orientalischen (chinesischen!) Motiven und gestaltet 1753 im bischöflichen Schloß zu Goričane Themen aus antiker Mythologie und Geschichte: Agamemnon, Kyros, Caesar usw. Diese und ähnliche Schöpfungen geben uns das Recht, Ilovšek als Maler des Barock-Humanismus zu bezeichnen. Zugleich religiös und humanistisch begründet ist sein Hang zum Universalismus, zur künstlerischen Vereinigung von Diesseits und Jenseits, von Heiligenleben und antikisierend gestalteter Märtyrerlegende, von Wundern, Visionen und Allegorien. Seine berühmten Fresken in der Laibacher Peterskirche (1731-1734), aber auch seine anderen, schon genannten Freskenzyklen sind ein schönes Beispiel. In mancher Hinsicht ist diese weitausgreifende, in satten Farben erglühende, universalistisch-dynamische Kunst eine katholische und südslawische Parallele zum "pansophischen" Gedankenbau des Comenius.

Als echter Barockmaler hat Ilovšek auch für das Theatralische viel Sinn. Der große Zyklus in der Kirche von Groblje (1759-1761) gibt den Szenen aus dem Leben der Heiligen Hermagoras und Fortunatus einen reichen Rahmen illusionistischer Architektur und stellt sie sozusagen auf "kleine Bühnen". Dieser Kunstgriff kommt bei Ilovšek – wie übrigens in der gesamten alpenländischen Barockmalerei – auch in anderen Werken vor. Die für die Barockzeit so charakteristische Verbindung von Religion, Kunst und Theater waltete eben auch in den südslawischen Landschaften.¹⁰⁰ Es ist daher nicht verwunderlich, daß der Künstler auch als Schöpfer barocker "Schaugerüste" tätig war. 1742 schafft er ein *castrum doloris* zur Laibacher Trauerfeier für den verstorbenen Kaiser Karl VI., 1746 ein "Ehren-Theatrum" für das Jubelfest der Augustiner in derselben Stadt. Barocke "Theatralik" erscheint auch in seinen vielen illusionistischen gemalten Altararchitekturen. Humanistische Kunsttraditionen und christlich-stoisches *theatrum mundi* gehen damit bei dieser bedeutenden Schöpfergestalt des südslawischen Barocks eine enge Verbindung ein.

Noch höher schätzt die moderne jugoslawische Forschung – vor allem der große slowenische Kunsthistoriker France Stelè – den Laibacher Spätbarockmaler Fortunat Bergant (1721-1769). Er gehört zu den "Entdeckungen" der neueren Wissenschaft, da sein umfangreiches Lebenswerk nach seinem Tode rasch in Vergessenheit geriet und sein Andenken nur von der slowenisch-österreichischen Adelsfamilie Erberg gepflegt wurde. Im 20. Jahrhundert begann man aufs neue, diesem hochinteressanten Lebens-

werk nachzuforschen, und die erste "Kollektivausstellung" Bergantscher Werke in Laibach im Jahre 1951 konnte schon über hundertfünfzig Gemälde dieses großen Meisters mit großem Erfolg zeigen: religiöse Darstellungen, Porträts und Genrebilder.¹⁰¹ Wenn irgendein Maler des slawischen Barocks, so gehört Bergant völlig in die Kategorie des Barock-Humanismus. Wie Stelè sehr richtig feststellt, steht im Zentrum seiner Schöpfungen immer der Mensch: Natur und Architektur werden vernachlässigt oder höchstens spärlich angedeutet. Sein Lieblingsthema sind dramatisch bewegte Passionszenen oder mystische Verzückungen, mit viel Einfühlung in das Leiden der dargestellten Gestalten. Diese Gestalten – in denen Bergant meistens *sich selbst* modellierte – sind keine "schönen" Menschen im Sinne eines antiken Formenkanons, ja oft ausgesprochen "plebejische" Typen, doch immer durchglüht von innerer Ergriffenheit (der hl. Bernhard von Corleone, der hl. Franziskus, verschiedene Darstellungen des leidenden Heilandes usw.). Daneben vermag Bergant auch die Aristokratentypen der Familie Erberg oder anderer adeliger Geschlechter psychologisch einführend zu erfassen und künstlerisch eindringlich zu gestalten. Nicht zu vergessen die glänzenden, ganz an die großen Spanier und Niederländer gemahnenden Genrebilder. Die berühmteste Schöpfung dieser Art, "Der Mann mit der Bretzel", ging leider im zweiten Weltkrieg verloren und ist nur an Photographien zu studieren.

Bergant scheint auch als Mensch eine sehr interessante, einmalige Persönlichkeit gewesen zu sein. Er blieb Junggeselle, trat keiner Zunft bei und starb als Einsamer im Laibacher Haus seiner Gönner, der Familie Erberg. Stelè – der das bisher bekannte Lebenswerk Bergants mit viel Liebe studierte – ist der Meinung, der Meister muß ein tiefreligiöser, der Mytik nicht abseits stehender Mensch gewesen sein, dazu aber gleichzeitig – trotz seiner "plebejischen" Herkunft – ein Mann mit gewandten Manieren, der sich in adeliger Gesellschaft elegant bewegen konnte und daher gerade aus diesen Kreisen viele Aufträge erhielt.¹⁰² Sein Vater war Tischler in der Gemeinde Mekinje – hier kam auch unser Künstler zur Welt – mit kunstgewerblichen Ambitionen, die durch seine Verbindungen mit den Franziskanern und mit Ilovšek gestärkt wurden. In diesem Kreis schien auch der Sohn seine ersten künstlerischen Erlebnisse erhalten zu haben, die dann in Laibach durch Berührungen mit der italienischen, bayrisch-österreichischen, ja sogar schon slowenischen Barockkunst sich vertieften. Die Forscherin Anica Cevc ist der Meinung, Bergant wäre zwischen 1750 und 1760 auch in Italien gewesen und hätte die Barock- und Rokoko-Schöpfungen Venedigs und Roms an Ort und Stelle studiert.¹⁰³ Stelè geht nicht so weit, behauptet nur, der Künstler hätte in Slowenien selbst Anregungen der italienischen Bernini-Tradition und der alpenländisch-süddeutschen Barockkunst erhalten. Trotz diesen Anregungen blieb er jedoch kein "Epigone", ja gerade in seinen Bildern zeigt sich ein typisch slawischer Zug, ein gewisser "slowenischer Lyrismus". Der slowenische Forscher beruft sich u. a. auf einen Satz seines Kollegen R. Jakopič, der 1942, während der Einrichtung der Slowenischen Nationalgalerie in Laibach, konstatierte, die Art der Bilder Bergants wäre *izrazito slovensko* (ausgesprochen slowenisch).¹⁰⁴ Dies ausführlicher zu formulieren, ist freilich schwer, doch glauben wir feststellen zu können, daß in Bergant nicht bloß der barocke Humanismus, nicht bloß die religiöse Mystik, sondern auch schon ein gewisses südslawisches Bewußtsein vorhanden war. Er wirkt ja in der theresianischen Zeit, also in jenem Zeitabschnitt, der für die "nationale Erweckung" aller Südslawen so bedeutsam ist! Fast symbolisch erscheint die Tatsache, daß er nicht nur für Slowenien, sondern auch für Kroatien arbeitet, für katholische Kirchen in der Lika, im Grenzgebiet kroatischen und serbischen Volkstums, in einem Gebiet der *humanitas heroica*! Und eines dieser Likaner Bilder: Paulus Eremita, die Gottesmutter und Jesus, in der Kirche zu Otočac, trägt die *slawische* Signatur des Meisters: *Malana est ova figura pro Fortunatu*

Bergantu v ljet 1751 (Gemalt wurde diese Figur von Fortunat Bergant im Jahre 1751). Das künstlerische und menschliche Gesamtbild Bergants weist aber – außer dem "Südslawischen" – noch tiefere *östliche* Züge auf. Stelè – der die meisten Bilder unseres Künstlers als "Selbstporträts" deutet – macht auf den leicht *mongoloiden* Zug im körperlichen Habitus Bergants aufmerksam.¹⁰⁵ Wir können da einen Schritt weitergehen und die Vermutung aussprechen, daß die Familie des Künstlers ein Nachfahre jener Avaren sein könnte, die im Frühmittelalter nach Südosteuropa kamen und in der Ethnogenese der Süd- und Westslawen eine nicht unbedeutende Rolle spielten. Erbe und Tradition der Avaren, dieses genialen und tragischen Volkes, ging auch nach dem Untergang der Avarenherrschaft nicht ganz verloren, sondern lebte in abgewandelter Form bei Ungarn, Kroaten, Slowaken, Slowenen, ja sogar Tschechen und Österreichern fort. Die "Extatik" Bergantscher Figuren ist letzten Endes ein Ausläufer des ostasiatischen "Schamanismus", aufgesogen in die alpenländische Volkstradition. Nehmen wir nur die Passionsbilder des slowenischen Künstlers, etwa die ergreifenden Szenen des Kreuzwegs von Stična. Die Schergenfiguren mit ihren dämonischen Zügen, mit ihren hervorspringenden Augen wirken wie Perchtenmasken alpenländischer Fasnachtsspiele. Anton Dörrer, der eine schöne Monographie der Entfaltung und Ausbreitung dieser Spiele widmete, und der auch den "Perchtenglauben" der slowenischen Alpengebiete berührt, betont mit Recht, daß "etwas von verklungenen Vorstellungsweisen und Erlebniswelten voller Unheimlichkeit und Urtümlichkeit" in den Dämonenmasken der Fasnachtsspiele erhalten blieb.¹⁰⁶ Nun, wie solche "schiache Perchten" wirken auch die Schergen und Häscher Bergants, die den Heiland quälen! Die Ur-Wurzel des ganzen Komplexes ist aber der ostasiatische Schamanismus, "Von Mäandern und Spiralen als Grund heben sich Tiermasken ab. Glotzaugen, von Lidern umrahmt und in ihrer Ausdruckskraft verstärkt, und aufgerissene Mäuler dräuen entgegen."¹⁰⁷ Franz Altheim sprach diese Worte über hochasiatische Völkerwanderungskunst, doch eben durch diese Völkerwanderung kamen solche "schamanistischen" Elemente auch nach Europa, befruchteten die Volkstradition und scheinen sogar noch die slawische Barockkunst inspiriert zu haben.

Anmerkungen:

¹ Vgl. Barac, S. 54–58, und Setschkareff, *passim*, sowie Horvat, S. 358–363.

² Vgl. *Archiv für slav. Philologie*, Bd. 19, S. 22 bis 89.

³ Vgl. *Orbis Litterarum*, Jg. 1948, S. 52–69.

⁴ Setschkareff, S. 64.

⁵ Ebenda, S. 67.

⁶ S. Baumgarten: I Bulgari, gli Ungeheresi e il diavolo in un poema epico del Seicento, *L'Europa Orientale*, Jg. 1934, S. 342–346.

⁷ Vor uns lag folgende Aufgabe: Djela Ivana Gundulića (Werke des I. G.), Bd. I–II, Agram, 1844–47.. Moderne Ausgabe von Milan Ratković: Ivan Gundulić, Osman, Agram, 1955.

⁸ V. Černý, Esej o básnickém baroku (Essay über die Barockdichtung), Prag, 1937, S. 54–55.

⁹ Gesemann, S. 1–20, 45–48.

¹⁰ Setschkareff, S. 106–167.

¹¹ Vgl. auch K. V. Zajcev in der *Literaturno slavjanskich narodov*, Jg. 1957, H. 2, S. 120 ff.

¹² Djela J. Gundulića, Bd. I, S. 84.

¹³ Ebenda, S. 88.

¹⁴ Schneeweis, S. 38.

¹⁵ Vgl. T. Kardos: A magyarországi humanizmus kora (Das Zeitalter des Humanismus in Ungarn), Budapest, 1955, S. 47–48.

¹⁶ Setschkareff, S. 48.

¹⁷ Ebenda, S. 49.

¹⁸ Černý, Esej o básnickém baroku, S. 67.

¹⁹ Vgl. *Literatura slavjanskich narodov*, Jg. 1957, H. 2, S. 127.

^{19a} Vgl. Krzyżanowski, *Historia*, S. 314–317.

²⁰ Sarblewski, S. 13–15.

²¹ Ebenda, S. 37–38.

²² Mickiewicz, Bd. I, S. 25.

Anmerkungen:

- ²² Sarbiewski, S. 61—62.
- ²³ In der Zschr. Irodalomtörténet, Jg. 1933, S. 46—47.
- ²⁴ Zum Leben des Comenius vgl. Vlček, Bd. I, S. 539—581, und Novák, S. 131—139.
- ^{25a} Vgl. *Filológiai Közlöny*, Jg. 1955, S. 10.
- ²⁶ Winter, *Emigration*, S. 82.
- ²⁷ Novák, S. 139—140.
- ²⁸ Vgl. auch Josef Hendrich, Komenský panosof, im Sammelband *Jan Amos Komenský*, Praha, 1942, S. 70—81.
- ²⁹ Winter, *Emigration*, S. 49.
- ³⁰ Neuauflage: Brunn, 1945, *Knihovna Pravda Páně vítězí*, 2.
- ³¹ Vgl. den Aufsatz von Ferdinand Hrejsa im Sammelband *J. A. Komenský*, S. 53—61.
- ³² Vgl. hierzu den Sammelband *Ungarn und die Nachbarvölker*, Budapest, 1943, S. 80—82.
- ³³ Winter, *Emigration*, S. 49.
- ³⁴ Schaller, S. 231—232.
- ³⁵ G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957, S. 102.
- ³⁶ Wir benutzten die ungarische Übersetzung des St. Rimány, Preßburg, 1805.
- ³⁷ Vgl. Flemming, S. 239 ff.
- ³⁸ *Archivum Philologicum*, Bd. 61, S. 69.
- ³⁹ Vlček, Bd. I, S. 569.
- ⁴⁰ Schaller, S. 103.
- ⁴¹ Flemming, S. 263.
- ⁴² Schaller, S. 187.
- ⁴³ Vgl. J. Turóczi-Trostler im *Archivum Philologicum*, Bd. 61, S. 69.
- ⁴⁴ Vgl. Novák, S. 168.
- ⁴⁵ *Das Sudetendeutschtum*, S. 403.
- ⁴⁶ Vgl. *Wechselseitigkeit* S. 150.
- ⁴⁷ Fancev, Bd. I, S. 47—48.
- ⁴⁸ Ebenda, Bd. I, S. 48.
- ⁴⁹ Ebenda, Bd. I, S. 72—73.
- ⁵⁰ Ebenda, Bd. I, S. 76.
- ⁵¹ Ebenda, Bd. I, S. 140.
- ⁵² R. Brtáň, *Barokový slavizmus*; Lipt. Sv. Mikuláš, 1939, passim.
- ⁵³ *Slavisches Rundschau*, Jg. 1938, S. 142—143 (Spina-Festschrift).
- ⁵⁴ Schaller, S. 230.
- ⁵⁵ Wollman, S. 160—161.
- ⁵⁶ Jagič, *Istorijsa*, S. 10.
- ⁵⁷ Brtáň, *Barokový slavizmus*, S. 79. Vgl. auch T. Ulewicz, *Sarmacja*, Krakau, 1950, S. 135—138.
- ⁵⁸ Vgl. F. Wollman, *Slavia*, Bd. 26, S. 79—104.
- ⁵⁹ Murko, *Bedeutung*, S. 132.
- ⁶⁰ Murko, *Bedeutung*, S. 64.
- ⁶¹ Vgl. Barac, S. 53.
- ⁶² Murko, *Bedeutung*, S. 64—81.
- ⁶³ Vgl. V. Jagič, Križanič, passim, sowie B. D. Dacjuk, J. Križanič, Moskau, 1946.
- ⁶⁴ Dacjuk, Križanič, S. 72.
- ⁶⁵ Vgl. Vlček, Bd. I, S. 582—593.
- ⁶⁶ Bobek, S. 63—64.
- ⁶⁷ Novák, S. 149—150.
- ⁶⁸ Vgl. Schaller, S. 155.
- ⁶⁹ Vgl. G. Weise, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Jg. 1933, S. 116.
- ⁷⁰ Winter, *Emigration*, S. 258.
- ⁷¹ Vgl. Vlček, Bd. I, S. 586.
- ⁷² Vgl. Bobek, S. 30 ff.
- ⁷³ Novák, S. 151.
- ⁷⁴ Vlček, Bd. I, S. 593—599.
- ⁷⁵ Winter, *Geisteskampf*, S. 258.
- ⁷⁶ *Slavisches Rundschau*, Bd. 6, S. 384.
- ⁷⁷ Vgl. Fr. Wollman, *Slavia*, Jg. 26 (1957), S. 102.
- ⁷⁸ Vgl. *Retorica e Barocco*, S. 183—184 (G. M. Tagliabue).
- ⁷⁹ Flemming, S. 229.
- ⁸⁰ H. Naumann, G. Müller, *Höfische Kultur*, Halle 1929, S. 177 ff.
- ⁸¹ Vgl. Brückner, S. 184.
- ⁸² Vor uns lag die Münchner Ausgabe von 1699.
- ⁸³ Vgl. *Architektura polska*, Abb. 226, 232.
- ⁸⁴ Ebenda, Abb. 244.
- ⁸⁵ Ebenda, Abb. 249.
- ⁸⁶ Ebenda, Abb. 266.
- ⁸⁷ Vgl. *The Slavonic and East European Review*, Bd. 33, S. 333.
- ⁸⁸ Neumann, S. 72—86. Vgl. auch seine Monographie: Karel Škréta, Prag, 1956.
- ⁸⁹ Schaller, S. 103.
- ⁹⁰ Tapié, S. 280—281.
- ⁹¹ Ebenda, S. 277.
- ⁹² J. Neumann, Karel Škréta, S. 10—12.
- ⁹³ Vgl. hierzu Olga Strettiová, *Das Barockporträt in Böhmen*, Prag, 1957.
- ⁹⁴ Neumann, S. 84.
- ⁹⁵ Schaller, S. 104.
- ⁹⁶ *Wechselseitigkeit*, S. 356.
- ⁹⁷ *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 376—379 (F. Sijanec).
- ⁹⁸ Vgl. die Arbeit von St. Mikuž: Fr. Hovšek, *baročni slikar*, Ljubljana, 1940.
- ⁹⁹ Zitiert bei Mikuž, a. a. O., S. 57.
- ¹⁰⁰ Vgl. hierzu Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin, 1939, S. 292 ff.
- ¹⁰¹ Vgl. Fr. Stelè: Slikar Fortunat Bergant (Der Maler F. B.), *Razprave der Slowen. Akademie*, IV/2, Laibach, 1957.
- ¹⁰² Ebenda, S. 28—29.
- ¹⁰³ *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 479—480.
- ¹⁰⁴ Stelè, a. a. O., S. 5.
- ¹⁰⁵ Ebenda, S. 30.
- ¹⁰⁶ A. Dörrer, *Tiroler Fastnacht innerhalb der alpenländischen Winter- und Vorfrühlingsbräuche*, Wien, 1949, S. 87.
- ¹⁰⁷ Fr. Altheim, *Gesicht vom Abend und Morgen. Von der Antike zum Mittelalter*, Frankfurt—Hamburg, 1954, S. 55. 1942, S. 70—81.

ADELIGE BAROCKKULTUR

“Das Barockzeitalter steht am Ende der Adelswelt.“ Dieser Satz Otto Brunners in seinem gedankenreichen Buch *Adeliges Landleben und europäischer Geist* gilt auch für unser slawisches Barock. “Im übrigen bleibt die Frage offen, ob wir auch in andern Landschaften mit einer ähnlichen Adelskultur rechnen können wie in Nieder- und Oberösterreich“ – schreibt dann Brunner in den Anmerkungen seines Buches.¹ Nun, die gestellte Frage ist in unserem Falle durchaus positiv zu beantworten, vor allem für die westslawischen Landschaften – also Böhmen und Polen –, für den slawisch-ungarischen Donaauraum, aber auch für Rußland. In dieser Reihenfolge wollen wir nun unsere Betrachtungen gliedern.

Eine ganze Reihe barocker oder barockisierter Burgen, Schlösser und Paläste² zeugt in Böhmen vom adeligen Drang zur Repräsentation und Prachtentfaltung. Das Jahr 1620 mit der Schlacht auf dem Weißen Berge und dem Sieg des habsburgischen katholischen Absolutismus über den tschechischen protestantischen Ständestaat bedeutet zwar einen trennenden Einschnitt in der Geschichte des adeligen Böhmens, doch ist dieser Einschnitt nicht so tief, daß damit die “Kontinuität“ der adeligen Kultur ganz verloren ginge.

Ein anschauliches Beispiel solcher Kulturkontinuität bildet das Schloß von Krumau (Český Krumlov), eine gotische Ritterburg des Spätmittelalters, mit Umbauten im Renaissance-Stil des 16., und mit phantasiereichen Zubauten des barocken 17. und 18. Jahrhunderts. Deutsch-österreichische (Pesnitzer, Lederer, Märkel), tschechische (Beránek, Prokys) und italienische (Altomonte, Martinelli) Architekten, Maler und Dekorationskünstler arbeiteten hier im Laufe von vier Jahrhunderten und schufen trotz – oder vielmehr gerade infolge! – der stilistischen Heterogenität ein höchst malerisches Ensemble. Wie entzückend ist z. B. der barocke Theatersaal aus der Zeit um 1700 mit seiner noch heute bestehenden illusionistischen Kulissenbühne. Wie im berühmten schwedischen Königsschloß Drottningholm ist auch hier auf slawischem Boden der Rahmen zu der rauschenden Pracht verklungener barocker Festaufführungen erhalten geblieben, als Zeugnis einer Welt, die wir sonst nur aus Textdrucken, Opernpartituren und zeitgenössischen Bühnenstichen kennen. Reizend ist auch der spätbarocke Ballsaal, mit seinen ebenfalls illusionistischen Wandmalereien. Die Wand scheint hier durchbrochen zu sein. In Logen und Galerien entfaltet sich das bunte Treiben einer höfischen Karnevalsgesellschaft: elegante Damen mit und ohne Maske, Kavaliers in slawisch-ungarischer oder westeuropäischer Adels-tracht, Harlekine, komische oder phantastische Figuren des Mummenschanzes. In echt barocker Art und Weise werden die künstlerischen “Realitätsgrenzen“ aufgehoben: gemalte Figuren klettern auf den Logenbrüstungen oder schreiten majestätisch auf Treppen zum Ballsaal hinunter. Und wenn das rauschende Fest von ehemals auch hier schon längst verklungen ist, lebt seine Stimmung durch die vergegenwärtigende Kraft der Malerei in der ästhetischen Sphäre dennoch weiter.

Abb. 13-14

Kraft der Malerei in der ästhetischen Sphäre dennoch weiter. Ähnliches können wir auch vom hübschen kleinen spätbarocken Schloßtheater von Leitomischl (Litomyšl) sagen. Dort sieht man gut, wie "illusionistisch" eine solche barocke Bühne selbst auf den modernen Betrachter wirkt.

Durch Jahrhunderte zieht sich auch die Bau- und Formgeschichte der nordböhmischen Burg Lemberk. Das meiste ist auch hier in den wuchtigen und dennoch malerischen Formen der Spätrenaissance und des Barocks gestaltet. Daneben eine reiche Kette von Burgen und Schlössern in den abwechslungsreichen Landschaften Böhmens und Mährens: das verhältnismäßig einfache, jedoch an stimmungsvollen Partien reiche und sich der Parklandschaft malerisch einfügende kleine Schloß im nordostböhmischen Doudleby (im Wesentlichen aus der Zeit zwischen 1590 und 1690); das in seinen Details ebenfalls einfache, doch kraftvolle Lobkowitz-Schloß Raudnitz an der Elbe (Roudnice, 17. Jahrhundert), das durch die Wucht seines Massivs vom Standesbewußtsein dieses berühmten tschechischen Adelsgeschlechts kündet; die schöne Harmonie von Natur und Architektur im Schloß Liblice (1699–1702) unweit Prag; oder das herrliche spätbarocke Dobříš, ebenfalls in der Nähe der Hauptstadt; mit seinem Park ein echtes barockes Gesamtkunstwerk, ein Zusammenklang von Wasser, Garten, Architektur und Plastik. Nennen wir noch das mährische Barockschloß Jaromeritz (Jaroměřice nad Rokytnou), erbaut im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, seine imposante, reichgegliederte Gartenfassade, seine teils heiterbeschwingten, teils festlich-pathetischen Fresken. Wiederum in der Umgebung von Prag sehen wir das Schloß Bečváry, auch dies entstanden in produktiver Zusammenarbeit tschechischer, deutscher und italienischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Wie malerisch harmoniert hier der leicht pyramidenförmige, mit einer feierlich wirkenden Freitreppe versehene Hauptbau mit der landschaftlichen Umgebung! Und wie interessant das Deckenfresko im Festsaal, wo im Rahmen des spätbarocken Illusionismus schon "romantische", gotisierende Architekturformen auftauchen – ein weiteres Dokument der "Barock-Gotik"!

Die "Überdimensionierung durch Häufung der Glieder schlechtweg", die "eskorialartigen Bauten" – alles das, was laut K. M. Swoboda für die Kunst des "Ostraumes" so charakteristisch ist³, gilt auch für die böhmisch-mährische barocke Schloßarchitektur. Diese Schlösser, zusammen mit den barocken Kirchtürmen und Statuen bestimmen bis heute das Landschaftsbild Böhmens und Mährens.⁴ Indessen sind ihre Eigentümlichkeiten nicht nur landschaftlich und ästhetisch, sondern vor allem durch die dominierende soziale Lage des Adels in den westslawischen Gebieten bedingt. Zur Verdeutlichung sollen drei Beispiele herangezogen werden: Schloß Milotitz (Milotice) in Mähren, das berühmte Troja-Schloß vor Prag und endlich das Kloster Königssaal (Zbraslav), südlich der Hauptstadt.

Schloß Milotitz wurde im 17. Jahrhundert in Südost-Mähren erbaut, unweit der ungarischen Grenze. Entstehungszeit und geographische Lage – Türkengefahr! – erklären den Umstand, daß das Schloß ursprünglich als ein Wehrbau mit vier Ecktürmen errichtet wurde. In den ruhigeren Jahren zwischen 1720 und 1725 erfolgte eine Umgestaltung im Sinne der reiferen und bewegteren Formwelt des Hochbarocks, doch der östliche Charakter, eine gewisse Herbheit blieb erhalten. Dazu kam noch der zweite Aspekt des slawischen Barocks: die Formenfülle. Sie erscheint in der feierlichbewegten Plastik der Brücke und des Tores, noch mehr aber in den Wandmalereien Fr. Ecksteins im großen Schloßsaal. Gemalte Scheinarchitektur, Atlanten, mythologische Gestalten erfüllen den Raum, vom Fußboden bis zur Decke. Ein barocker Reigen rauschhafter Fülle und Phantasie, eine echte Schöpfung aus dem Geiste der

Zeit und dieser östlichen Landschaft, aber auch ein Ausdruck herrschaftlicher Lebenshaltung, aristokratischen Stolzes.⁵

Abb. 15

So muß auch das in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts im Auftrage der alten tschechischen Grafenfamilie Sternberg entstandene Schloß Troja bei Prag gesehen werden. Inländische und ausländische Künstler, unter ihnen Deutsche, Franzosen, Italiener gestalten das Schloß zu einem ästhetisch vollendeten Ausdruck der böhmischen Aristokratenkultur der Barockzeit, mit ihrem Gefühl für Herrentum, Ruhm, Etikette und Prunk. Auch hier verbinden sich Architektur, Malerei, Plastik und Gartenkunst zu einem eindrucksvollen Ensemble. Die monumentale Freitreppe

Abb. 16

der Gartenfassade mit ihrer plastischen Gruppe der Gigantomachie bietet dem höfischen Festtreiben einen pathetischen, auch in ihrer Statuarik bewegten Rahmen. Das gilt auch für die Innenausstattung, vor allem für die allegorisch-mythologisch-historischen Wand- und Deckenfresken des großen Festsaals. Zu dieser kunst- und kulturhistorischen Sphäre gehört auch das "böhmische Barockporträt" des 17. und 18. Jahrhunderts⁶, von der noch spanisch-manieristischen Grandezza des Kanzlers Zdeněk Vojtěch von Lobkovice auf dem Bilde Bartholomäus Sprangers bis zur spätbarock-weltmännischen Geste des berühmten Grafen Sporck um 1725 bei Peter Johann Brandl.

Dieser weltmännische, festliche und herrschaftliche Zug beherrscht selbst die *Klosterbauten* des böhmisch-mährischen Barocks. Sie sind mehr Herrensitze denn Ordenshäuser. Als sehr bezeichnendes Beispiel nennen wir das Zisterzienserkloster Königssaal (Zbraslav) bei Prag: bezeichnend auch darum, weil hier schon die mittelalterlichen Anfänge die enge Verbundenheit von Feudalismus und katholischer Kirche im westslawischen Raum dokumentieren. Die Přemysliden-Herrscher des 13. Jahrhunderts hatten hier ein Lustschloß, das König Wenzel II. im Jahre 1292 den Zisterziensern, diesem stark feudalen Orden, schenkte. Noch betonter wird dann dieser herrschaftliche Charakter durch die zwischen 1716 und 1739 vollzogene Barockisierung. Italienische und slawische Künstler, die Architekten G. Santini und F. M. Kaňka, die Maler V. V. Reiner und F. X. Palko sowie der Bildhauer T. Soldatti arbeiten in diesen Jahren in Königssaal.⁷ Ein richtiges "böhmisches Eskorial" entsteht, allerdings nicht mehr in der einfachen und monumentalen Art des spanischen Frühbarocks, sondern in den malerisch-dekorativen Formen des slawischen Spätbarocks. Der große Saal mit dem historisch-allegorischen Deckenfresko des gefeierten Prager Malers V. V. Reiner und der reichen Stuckdekoration ist wirklich ein "Königssaal, Ausdruck einer nicht so sehr geistlichen, vielmehr aristokratisch-repräsentativen Lebensführung.

Freilich ist auch betont vaterländische Haltung, ja sogar Anknüpfen an die hussitische Tradition im tschechischen Hochadel nicht selten, allerdings mehr bei den Protestanten. Interessant in dieser Hinsicht ist z. B. die Gestalt des Ladislav Velen von Žrotín, der nach der Schlacht am Weißen Berge die Bauern Nordostmährens zum antihabsburgischen Aufstand auffordert und die Gestalten der Hussitenführer Žižka und Prokop heraufbeschwört.⁸ Schon hier können wir darauf hinweisen, daß 1670 auch der kroatische Magnat und Barockdichter Franjo Krsto Frankopan die Bauern zum Kampf gegen Habsburg bewegen will und daß andererseits der ungarisch-slowakische Adel Oberungarns vieles von der hussitischen Überlieferung in protestantisch-lutherischer Umformung übernimmt und behütet. Doch davon soll noch die Rede sein.

Von vaterländischem Geiste erfüllt ist das Leben und Wirken des anderen berühmten protestantischen Hochadeligen des tschechischen Frühbarocks, Karel Žerotín (1564–1636). Aus vornehmerm Geschlecht stammend, genoß er eine zugleich humanistische und "standesgemäße" Erziehung, machte ausgedehnte Reisen in Westeuropa,

besuchte Straßburg, Basel, Genf, Orléans, Heidelberg, Leyden und Italien, verkehrte mit dem französischen Reformator Beza und dem weltberühmten niederländischen Humanisten Justus Lipsius, hatte Verbindungen mit dem französischen und englischen Hof sowie mit dem französischen, österreichischen, niederländischen, polnischen und ungarischen Adel.⁹ Unter seinen ungarischen Freunden befand sich der Barockdichter Johann Rimay, der übrigens – wie wir sehen werden – selbst enge Beziehungen zur tschechischen protestantischen Welt besaß. In vielen Zügen erinnert er an seinen österreichischen Zeit- und Glaubensgenossen, den ursprünglich wohl ebenfalls aus einer slawischen Familie stammenden Georg Erasmus von Tschernembl.¹⁰ Beide Edelleute, der Tscheche und der Österreicher, sind entschieden "ständisch" und protestantisch gesinnt, beide spielen im diplomatisch-politischen Kräftespiel ihrer Zeit eine große Rolle, beide besitzen eine umfangreiche humanistische Bildung. Indessen ist Žerotín weniger konsequent antihabsburgisch, ja, nach 1618 sucht er zwischen dem Wiener Hof und den böhmischen Ständen zu vermitteln. Viel Erfolg hatte er allerdings nicht. Nur soviel konnte er erreichen, daß er – trotzdem er am Protestantismus festhielt – auch nach den Edikten Kaiser Ferdinands II. seine böhmischen Güter behalten und besuchen durfte.¹¹

Das bewegte Leben, die oft abenteuerliche, zwischen Ablehnung des habsburgischen Absolutismus und Kompromiß schwebende Haltung der tschechischen Adelswelt im Früh- und Hochbarock spiegelt sich anschaulich in den wechselvollen Geschicken der Grafenfamilie Černín (Czernin) von Chudenitz. Dieses Familienschicksal – das uns durch die Forschungen Zdeněk Kalistas gut bekannt ist – hat auch darum ein Interesse für den späten Betrachter, weil in ihm die schon erwähnte "Kontinuität" der adeligen Kultur Böhmens durch alle Formwandlungen und historischen Katastrophen ihren Ausdruck findet.

Die Černíns waren fest überzeugt, schon im Mittelalter dem tschechischen Hochadel angehört zu haben. Sollte das bloß eine genealogische Legende sein, so steht doch fest, daß die Familie im 16. Jahrhundert schon zum "Ritterstand" gehört, das heißt zum kleineren Adel Böhmens. Ein solcher in ziemlich beschränkten materiellen Umständen lebender "Ritter" ist Jan Černín von Chudenitz, Vater von fünf Söhnen (Diviš, Hermann, Humprecht, Wilhelm, Protiva) und drei Töchtern. Mit den ersten drei Söhnen beginnt der eigentliche Aufstieg des Geschlechtes.¹²

Der arme, wohl auch jung verstorbene Landedelmann konnte seine Söhne nicht schulen lassen. Sie waren auf sich selbst angewiesen. Diviš kam als Edelknabe an den Prager Hof Rudolfs II., wurde schon 1588 kaiserlicher Truchseß, 1604 Hofrat und Kammerrichter, 1614 Hauptmann der Prager Burg, also eine der höchsten Instanzen des Königreichs Böhmen. Hermann, der anfangs beim italienischen Aristokraten Vespasiano Gonzaga diente und mit seinem Herrn auf spanisch-kaiserlicher Seite an den habsburgisch-bourbonischen Kämpfen in Westeuropa teilnahm, kämpfte 1596 mit seinem Freund Christoph Harant in Ungarn vor Erlau (Eger) gegen die Türken, unternahm 1598–99 mit seinem Waffengefährten eine große Orientreise und trat 1600 ebenfalls in den Dienst Kaiser Rudolfs II.

Das für die europäische Geistesgeschichte des Spätmanierismus so wichtige "rudolfinische Prag"¹³ mit seinem bewegten, farbigen, abwechslungsreichen, oft "extravagananten" und "änigmatischen", gefährlichen und dramatischen Leben beherbergte nun die beiden Brüder. Humprecht lebte einstweilen auf seinen Gütern, ebenso Wilhelm. Protiva scheint noch als Knabe gestorben zu sein.

Obzwar Diviš eher beim Hofe war, hat auch Hermann bald glänzende Erfolge. 1607 wird er in den "Herrenstand", also in den Hochadel erhoben, 1616 reist er als kaiserlicher Botschafter nach Konstantinopel. Er gehörte zu den wenigen, die es verstanden,

mit Kaiser Rudolf auch in den Tagen der seelischen Depression klug umzugehen, das verfinsterte und gestörte Gemüt des Herrschers mit Erlebnissen aus den Kriegen oder aus dem Orient aufzuheitern. "Kaisertreu" bleibt Hermann auch nach 1618, dem "Prager Fenstersturz" und der Machtergreifung der antihabsburgisch eingestellten böhmischen Stände.

Diviš, der "vorsichtige Spieler", schwankt erst, sucht zu vermitteln, stellt sich dann zuletzt doch auf die ständische Seite. Ganz anders Hermann, der in Prag sogar Spionage für die Habsburger treibt, dann vor der Entdeckung in abenteuerlicher Weise flüchten muß und 1620 als einziger tschechischer Aristokrat im Lager Kaiser Ferdinands II. kämpft. Nach dem Siege Habsburgs wird er natürlich reich belohnt, erhält geschenkt oder zu billigem Kaufpreis umfangreiche Güter und erst den böhmischen, später auch den Reichsgrafentitel. Diviš, dem es schwer angerechnet wurde, daß er 1618 die bewaffneten Aufständischen in die Prager Burg hereinließ und als Katholik auf seiten des protestantischen Königs Friedrich von der Pfalz stand, kommt in den Kerker und wird am 21. Juni 1621 zusammen mit den tschechischen und deutschen adeligen und bürgerlichen Führern der "Rebellion" auf Befehl des rachsüchtigen Ferdinand II. geköpft. Auch das Leben des dritten Bruders Humprecht schwebt in Gefahr. 1616 hat sich auch er in das öffentliche Leben Böhmens eingeschaltet und stand eine Zeit lang ebenfalls mit den "Rebellen" in Verbindung. Indessen konnte man ihn doch retten, ja, nach dem "Generalpardon" Kaiser Ferdinands wurde er in den Herrenstand erhoben und zum Burggrafen von Prag ernannt. 1632 starb er dann eines natürlichen Todes.¹⁴

Man könnte glauben, Hermann hätte seine "Kaisertreue" bis zuletzt behalten. Das ist jedoch nicht ganz der Fall. Überhaupt ist der Graf kein sehr lauterer Charakter: ein habgieriger Raffer, ein "Raubvogel", wie ihn Kalista wiederholt bezeichnet. Wenn es um Geld ging, schreckte er auch vor Defraudationen nicht zurück. Manipulationen mit dem Geld gehörten zu seinem Leben. Als reicher Mann gab er nicht nur den böhmischen und deutschen Adligen, sondern selbst dem Kurfürsten von Köln, ja sogar dem Kaiser Anleihen. Das alles hindert ihn nicht, die Freundschaft mit Wallenstein zu pflegen. Auch Hermann Černín glaubt an die Astrologie. Er nimmt an den Feldzügen Wallensteins teil und ist auch in jenen Monaten an seiner Seite, wo der Herzog von Friedland seinen Abfall vom Kaiser und die Annahme der böhmischen "Kaisertreue" – im Grafen doch lebendig, und als tschechischer Adliger scheint er mit der Idee einer Wiederaufrichtung des Königsreiches Böhmen sympathisiert zu haben. Nach dem tragischen Sturz Wallensteins hat er dann allerdings – wie es scheint – alle kompromittierenden Dokumente vernichtet, so daß diese Episode seines Lebens undurchsichtig bleibt.

Eines steht fest: nach 1634 hat Hermann Černín die Gnade Wiens verloren. Auch im Briefwechsel mit seiner Gemahlin ertönen dann und wann antihabsburgische Klänge oder wenigstens Anspielungen. Sein Ehrgeiz und seine Ruhmsucht ließen ihn jedoch nicht ruhen. In den vierziger Jahren suchte er wieder Verbindungen mit Wien und erreichte, daß er 1644–45 wiederum als Führer einer kaiserlichen Botschaft nach Konstantinopel gehen konnte. Später folgte eine Wallfahrt nach Rom und Loreto, die der Graf bezeichnenderweise mit dem Einkauf orientalischer Teppiche, chinesischen Porzellans und ähnlicher Luxusgegenstände verband. Sein Leben neigte sich aber schon dem Ende zu. Achtundsiebzigjährig starb er am 7. März 1651, und mit großem Pomp wurde er in der Prager Kathedrale begraben, unweit der letzten Ruhestätte seines ehemaligen Herrn und Gönners, Kaiser Rudolfs II. So endete also sein Leben, das unter dem Zeichen des Abenteuerlichen und Kriegerischen, der Raffgier und der

Ruhmsucht stand.¹⁵ Trotzdem reifte in den Stürmen dieses langen Lebens auch eine gewisse fast stoisch anmutende Weisheit, die im Bewußtsein der eigenen Bresthaftigkeit die Existenz geistiger und ethischer Werte anerkannte und bejahte. Der alte Graf formulierte das in etwas ungelenten deutschen Versen folgendermaßen:

Sechs Dinge machen den Menschen weise:
Bücher lesen und behalten,
fremde Länder erfahren,
handeln mit gutem Rath,
viele geschehene Dinge hören,
mit gutem Bedacht reden,
von Andern Exempel nehmen.¹⁶

Im Gegensatz zum farbenreichen und abenteuerlichen Leben des Grafen Hermann verkörpert das Leben seines Neffen Jan Černín einen anderen, patriarchalisch-idyllischen Aspekt der tschechischen Adelskultur im 17. Jahrhundert. Der 1597 geborene "Pan Jan" ist ein Sohn des Humprecht Černín. Den größten Teil seines Lebens verbringt er nach seiner Heirat mit der häuslichen und liebenwürdigen Frau Susanna auf der Burg Radenín. Sie führen dort in patriarchalischer Zurückgezogenheit ein "adeliges Landleben", so wie es auch der österreichische Freiherr und deutsche Barockdichter Wolf Helmhard von Hohberg auf seinem Landgut Oberthumeritz führte.¹⁷ Wie Hohberg am Dreißigjährigen Krieg, so hat Jan Černín an der ersten Konstantinopeler Botschaft seines Oheims teilgenommen. Später reiste er – allein oder in Gesellschaft Frau Susannas – meistens nur bis Prag, um seine Geschäfte zu besorgen, an den Festen der aristokratischen Gesellschaft oder an den von seiner Frau besonders gern besuchten kirchlichen Feiern und Andachten teilzunehmen. Freilich dürfen wir keinen Augenblick vergessen, daß dieses Leben auf der wirtschaftlichen Basis der Leibeigenschaft, der Ausbeutung der bäuerlichen Arbeitskraft ruhte. Im Böhmen des 17. Jahrhunderts war diese Leibeigenschaft besonders schwer, da zum Druck des Feudalismus der Druck der gewaltsamen Gegenreformation sich gesellte und dazu noch die oft unerträglichen Zustände des Dreißigjährigen Krieges. Auch die Černínschen Güter wurden von den Kriegswirren heimgesucht. "Pan Jan" hatte außerdem eine jahrelange Rechtsfehde mit den Einwohnern des Städtchens Pacov. Die Bürger dieser typisch slawisch-osteuropäischen "Bauernstadt" des ausgehenden Mittelalters verteidigten zäh ihre Privilegien dem Gutsbesitzer gegenüber, und Jan Černín mußte zuletzt kapitulieren.¹⁸ Ein gewisser Hang zur "Verbürgerlichung" scheint in ihm selbst vorhanden gewesen zu sein, da er z. B. Handel – vor allem Viehhandel – trieb und mehrere Brauereien besaß. Das bedeutet schon einen Übergang aus den feudalen zu den kapitalistischen Wirtschaftsformen: übrigens keine Seltenheit in der osteuropäischen adeligen Gesellschaft der Barockzeit.

Vielleicht die sympathischste Gestalt der Familie Černín ist Frau Susanna, die Gattin Jans. Sie ist eine Tochter des unter patriarchalischen Verhältnissen lebenden böhmischen Landadels – diesen Lebensstil finden wir auch in Polen und Kroatien! – und setzt ihre Auffassung auch an der Seite des hochadeligen Gatten durch. Herr Jan und Frau Susanna leben in stillem Eheglück auf der entlegenen Burg Radenín. Muß der Gemahl eine kleinere Reise tun, so ist Frau Susanna schon voll Sorgen und nennt ihn in ihren Briefen "mein allerliebstes Vögelein" (mé nejmilejší holátko), "mein in der ganzen Welt allerliebstes Herzchen" (mé ze všeho světa nejmilejší srdíčko), "meine einzige Hoffnung nach Gott" (má po pánu Bohu všechna naděje). Obzwar sie keine hohe Bildung besaß, sind ihre an den Gatten und später auch an den Sohn gerichteten

Briefe Meisterwerke der älteren tschechischen Prosa, der Ausdruck einer Frauenseele, die nicht nur ihre Familie, sondern auch das Vaterland und die Muttersprache über alles liebte.¹⁸

Der Haushalt auf Burg Radenín ist einfach: der eines Landedelmannes, keineswegs eines Aristokraten. Zinngefäße, einige Familienbilder, nur sehr wenig Silber oder Gold, dazu eine kleine Bibliothek: Bücher wirtschaftlichen, juridischen, medizinischen, religiösen Inhaltes. In der letzten Gruppe finden wir sowohl protestantische als auch katholische Erbauungsschriften, ja, sogar das Buch *De praeparatione ad mortem* des großen Erasmus von Rotterdam in einer tschechischen Übersetzung des 16. Jahrhunderts. Frau Susanna führt selbst die bescheidene Wirtschaft und ist besonders auf ihren Küchengarten stolz, den sie auch in ihren Briefen erwähnt.

Als Mädchen wurde sie im Hause ihres Vaters in protestantisch-hussitischem Geiste erzogen. Nach 1621 mußten dann sowohl sie als auch ihr Vater zum Katholizismus übertreten, aber die Konversion bedeutete hier keine innere Krise. Sie wurde eine fromme Verehrerin der Gottesmutter und der verschiedenen, von der Gegenreformation propagierten Heiligen, besuchte gern bei ihren Prag-Reisen die glänzenden Barock-Andachten in den Kirchen der Kapuziner und Prämonstratenser, war Mitglied verschiedener religiöser Bruderschaften. Mit der "illusionistischen" und "theatralischen" Art des barocken Frömmigkeitsstiles verband sich in ihr – wie Kalista geistvoll darauf hinweist – eine ursprünglichere, "anthropomorphe", ja "halbheidnische" Art der Religiosität. Gott und das Schicksal gehen in dieser Auffassung ineinander auf, die Gottheit oder die Heiligen zeichnen sozusagen persönlich für die einzelnen Stationen des menschlichen Lebensweges verantwortlich, überall wird eine direkte göttliche Einwirkung gesehen oder gewünscht. Dazu kommt eine ausgesprochen tolerante Haltung. Rückhaltslos bekannte sich Frau Susanna zum Katholizismus, doch nie wurde in ihr der Haß gegen die ehemaligen Glaubensgenossen lebendig. In einem Briefe von 1647 bedauert sie das Fließen des Christenblutes im Dreißigjährigen Kriege und bis zu den 50er Jahren verbirgt sie in der Burg Radenín eine alte Nichte, eine Protestantin, vor den Zugriffen der Gegenreformation. Alles menschliche Züge, die auch anderen osteuropäischen Adligen des 17. Jahrhunderts nicht fremd waren.

Wie anders gestaltete sich das Leben des ältesten Sohnes unter fünf Geschwistern (Eva, Elisabeth, Humprecht, Jan, Hermann, Wenzel), des am 14. Februar 1628 geborenen Humprecht Jan Černín! Da sein Oheim, der alte Graf, keine männliche Nachkommenschaft besaß, erbte er den Grafentitel, die aufgehäuften Güter und Schätze. Humprecht Jan wurde also zum eigentlichen Stammhalter der später in der Donaumonarchie eine so große Rolle spielenden Grafenfamilie. Wenn aber der alte Graf Hermann den Typus des "manieristischen" oder vielmehr individualistisch-renaisancehaften "Glücksritters" verkörpert, sein Vater Jan und seine Mutter Susanna die patriarchalischen altslawischen "Landadeligen", so ist Humprecht Jan schon ein vollendeter "Kavalier" des höfischen Hochbarocks, ein Weltmann mit kosmopolitischen Allüren, seinem Vaterlande innerlich fremd.¹⁹

Diese Allüren hat er sich schon im Jesuitenkolleg zu Prag zugelegt, das er seit seinem zehnten Lebensjahr besuchte. Als erster in der Familie machte er nach Vollendung seiner Studien eine richtige "Kavalierstour", die drei Jahre dauerte und freilich viel Geld verschlang. In Gesellschaft eines adeligen Freundes und eines "Hofmeisters" reiste er 1645 durch Bayern und Tirol zunächst nach Italien. Innsbruck, Verona, Venedig, Loreto, Rom, Neapel waren die wichtigsten Etappen. Das bunte Treiben des italienischen Karnevals, der Glanz der Gesellschaft, der barocke Prunk der Kirchen, das zeitgenössische Theater und die Literatur: all das war für den jungen tschechischen Adligen ein überwältigendes Erlebnis. Nie mehr im Leben kam er aus

dem Banne dieser romanisch-katholischen, südlich-höfischen Barockkultur. In ihr zu leben strebte er, nach ihr hatte er ständige Sehnsucht. Neben den gesellschaftlichen Verbindungen und Unterhaltungen fehlte auch das Studium nicht: in Rom lernte Humprecht Jan z. B. Fechten, italienische Sprache und Architektur.

Die zweite Periode seines Italien-Aufenthaltes verbrachte er in der ruhigen und schönen Kleinstadt Siena, besuchte dort die Vorlesungen der Universität, musizierte, las italienische Dichter, tanzte, spielte mit seinen tschechischen und deutschen Freunden Billard, trank mit ihnen Wein. Auch den Florentiner Mediceer-Hof besuchte er. Im Spätsommer 1646 lenkte er seine Schritte nach Paris. Hier hat er fast anderthalb Jahre verbracht, lernte französisch, legte sich Kleider nach der neuesten Mode an und stattete auch den habsburgischen Niederlanden, dem Brüsseler Hof des Erzherzogs Leopold Wilhelm einen kürzeren Besuch ab. Durch die Schweiz kehrte er dann 1648 nach Böhmen zurück, fühlte sich aber hier – zum größten Schmerz der Mutter – höchst unglücklich und verließ Prag gerade zur Zeit der schwedischen Belagerung fluchtartig, um im Januar 1649 wieder in Venedig zu erscheinen. Florenz und Rom hatte er auch diesmal besucht, und er konnte nun schon ganz herrenmäßig leben, da er im Besitz des Familienvermögens war. Jetzt fehlten auch die Liebeserlebnisse nicht, verbunden freilich in echt barocker Art mit Andachtsübungen und Kirchenbesuchen und mit dem phantastischen Plan, selbst Geistlicher und römischer Kardinal zu werden!

Als dieser Plan – nicht zuletzt am Widerstand des einflußreichen Oheims – scheiterte, schlug Humprecht Jan in Wien seine Zelte auf. Die patriarchalische Welt der väterlichen Burg, das Leben in der Heimat war ihm schon innerlich entfremdet, er wollte ganz im habsburgisch-höfisch-romanischen Glanz aufgehen. In Wien kam er alsbald in den Kreis des Erzherzogs Leopold, des späteren Kaisers. Diese Verbindung sicherte ihm den späteren Aufstieg. Er wurde ganz und gar "Hofmann", dichtete italienische Verse, nahm am höfischen Treiben teil und heiratete am 26. Mai 1652 die schöne Italienerin Diana Maria da Gazoldo, eine entfernte Verwandte der Kaiserin Eleonora. Diese in Anwesenheit des gesamten Hofes gefeierte Heirat, die vom tschechischen Adel allerdings mit kritischen Augen angesehen wurde, verband den jungen Grafen nun für immer mit der romanischen Welt und mit den Habsburgern. Und in dieser Bahn schritten auch seine Nachkommen, bis 1918.

In enger Verbundenheit mit der Familie Černín erscheint das tragische Lebensschicksal des Freiherrn Christoph Harant von Polžice und Bezdružice (1564–1621), dieser auch als Schriftsteller bedeutenden Persönlichkeit der tschechischen frühbarocken Adelskultur. Mit seinem Freunde Hermann Černín kämpft er im sogenannten "Fünfzehnjährigen Krieg" in Ungarn gegen die Türken, gemeinsam unternehmen sie auch ihre große Orientreise vom März bis zum Dezember 1598. Und mit Diviš Černín verblutet auch Christoph Harant, ein selbstbewußter Vertreter ständischer Autonomie als Opfer der Rachgier Kaiser Ferdinands im Sommer 1621 auf dem Schafott des Altstädter Ringes in Prag. Dabei stand Harant selbst lange Zeit im Dienste der Habsburger. Nachdem er im Elternhause eine gute, humanistische Erziehung genossen hat, kam er schon mit zwölf Jahren nach Innsbruck als Edelknabe des Erzherzogs Ferdinand von Tirol und lernte aus eigener Anschauung nicht nur das Leben des Hofes, sondern auch Süddeutschland und Norditalien gut kennen. Er war ein geistvoller, gebildeter, allseitig geschulter Mann, der sieben Sprachen beherrschte, Sport trieb, schön zeichnete und musizierte. Das für Manierismus und Frühbarock so charakteristische Zusammengehen humanistischer Bildung und adeliger Lebensführung – das Ideal des *cortegiano* – ist auch für Harant maßgebend.²⁰

Doch dieses so schöne und gepflegte Leben stand unter einem unseligen Stern. Die

heißgeliebte erste Gattin hat er bald verloren; daher suchte er Trost in der Weltreise. Nach Böhmen zurückgekehrt, mußte er bald zwei Kinder begraben und kurz darauf die zweite Gattin. Auch zum dritten Mal heiratete er, fand aber diesmal nicht die richtige Lebensgefährtin. Der Schmerz – verbunden freilich mit dem höfischen Ehrgeiz – gab ihm die Feder in die Hand, und so veröffentlichte er 1608 seine große Reisebeschreibung. Das tschechisch geschriebene Werk erlebte dann siebzig Jahre nach seinem Erscheinen eine deutsche Neuauflage, mit dem barocken Titel *Der christliche Ulysses oder weit-versuchte Cavallier*. (Nürnberg, 1678.) Die Verdeutschung, die getreu zu nennen ist, besorgte ein Sproß der Familie, Johann Georg Harant, die Ausgabe jener Christoph Wilhelm Harant, der als kaiserlicher Generalwachtmeister einen so traurigen Ruhm mit der Niederwerfung des großen böhmischen Bauernaufstandes von 1680 errang. Er war es auch, der das Werk seines als anti-habsburgischen Märtyrer gerichteten Ahnherrn nun Kaiser Leopold I. widmete. Doch kehren wir zum Verfasser und seinem Werke zurück. „Auch in ihm lebt die *Curiositas*, der *Esprit curieux*, die in die Breite strebende, nach dem Neuesten hung- rige Wißbegierde seines Jahrhunderts.“²¹ Dieser Satz Otto Brunners, ursprünglich auf den österreichischen Freiherrn von Hohberg gemünzt, gilt in vollem Maß auch für Harant. Die Grundlage seiner Darstellungen ist zwar das Erlebte. Indessen hat er auch eine große Menge internationaler „Reiseliteratur“ von der Antike bis zum ausgehenden 16. Jahrhundert aufgenommen. Zwar versucht er, kritisch zum Stoffe Stellung zu nehmen, gleitet jedoch manchmal selbst ins Phantastische, Märchenhafte und Legendäre ab. Dabei hat er ein scharfes Auge und weiß das Gesehene geschickt zu schildern. Interessant ist in dieser Hinsicht gleich eingangs die Beschreibung der bayerischen Stadt Landshut. Beobachtungs- und Darstellungsgabe verflucht sich hier mit echt barockem Drang zur *Curiositas* und zum Enzyklopädismus:

Landshut aber ist gelegen am Fluß Iser / Lateinisch Isara genannt / so meistens auf einer Ebene / theils aber an einem Berg gebaut / auf welchem Berg ein sehr herrlich und kostbares Schloß steht: hinter dem Schloß ist ein überaus schöner und lustiger Garten / in welchem allerhand ausländische und seltzame Blumen / Kräuter und Gewächse / künstliche Labyrinth / Bilder und Statuae / mancherley Bäume und geflochtene kostbare Zäune zu sehen seyn. Denn vor Zeiten die Hertzogen in Bayern meistens sich daselbst pflegten aufzuhalten. In derselben Stadt steht ein sehr hoher Thurn / welchen wir bis aufs höchste bestiegen haben. Die gemeine Sag ist / daß über diesen zu Landshut / und den zu Wien / und den zu Straßburg / im gantzen Römischen Reich kein höherer und kostbarer Thurn zu finden seye; doch aber soll ein jeder was sonderliches vor andern haben / als nemlich: daß der zu Wien für den festesten / der Straßburgische für den schönsten / und der zu Landshut für den allerhöchsten gehalten wird (S. 3).²²

Interessant sind die Abschnitte – fast vierzig Seiten –, die Harant der Republik Venedig, ihrer politischen, wirtschaftlichen und rechtlichen Organisation widmet. Ihm, dem „ständisch“ gesinnten, antiabsolutistischen tschechischen Adligen scheint diese „aristokratische Republik“ besonders sympathisch gewesen zu sein. Jedenfalls spricht er mit großer Begeisterung davon, wie sich aristokratische, demokratische und monarchische Elemente in der venezianischen Verfassung harmonisch vereinigen. Etwas Ähnliches schwebte ihm wohl auch für seine Heimat vor, doch der Plan einer Verwirklichung im „ständischen Königreich“ Friedrichs von der Pfalz kostete unserem Schriftsteller das Leben.

Freilich hat er, der späthumanistisch-frühbarocke *uomo universale* auch für die Kunstschatze Venedigs ein waches Auge. Ausführlich schildert er die Schönheit der Markuskirche, des Markusplatzes und des Campanile. Und diese späthumanistisch-frühbarocke Atmosphäre der Lebensfreude, der Gastfreundschaft und der Kunst empfängt ihn auch auf der damals venezianischen Insel Kreta, wo er und sein Freund Černín im Franziskanerkloster absteigen. Die schöne Kirchenmusik, das gute Essen und das lebendige Tischgespräch machen den beiden "Pilgern" eine große Freude:

Dann giengen wir zum Mittagessen in eine unserer Kammer / und verwunderten uns über unseres Mönchen Fleiß und Verstand / dann wir um geringes Geld schönes Brod / Fleisch / Hüner / Melonen / Weintrauben / Citronen und deß besten Malvasierweins die Fülle hatten / und genossen dessen mit großer Lust. Nach dem Mittagessen / ließ uns der Guardian ansagen / daß Vesper werde gehalten werden / wir solten in die Kirche kommen/denn deß andern Tags nemlich Samstag/war das Fest Mariae Magdalenaee eingefallen ... Nach verrichteter Vesper / giengen die Barfüßer-Mönchen in ein anders Closter / zu der H. Maria Magdalena genannt / in welchen Nonnen wohnen deß Ordens S. Catharinae / und hielten allda noch eine Vesper. Und da sie das Magnificat mit 5 Stimmen anfiengen zu figurieren / ruffeten sie auch mir / daß ich helfen solte / wie ich dann das Esurientes trium vocum / neben noch andern zweyen abgesungen habe. Nach der Vesper ließen uns etliche Kauffleut aus der Stadt und Mönchen / in die Convent-Stuben laden / setzten uns neben sich an einem Tisch zur Collation und Vesper-Brod / und tractirten uns / daß wir gar wol dabey bleiben kunten. Dann es war der Tisch gantz mit Confecten und allerley Obst besetzt / darzu mancherley Weins die Fülle / sonderlich aber ihrer aller große Ehrerbietigkeit und Leutseligkeit / daß wir es uns nicht hätten besser wünschen können. Nach genommenem Abschied / von etlichen die nicht wieder mit uns umkehrten / giengen wir ins Closter / und ruheten daselbsten aus (S. 92-93).

Nach Kreta besuchen unsere Reisenden auf ihrem Wege nach Palästina auch die zweite große Mittelmeerinsel, Cypern. Die dreizehn Seiten, die Harant der Beschreibung dieser Insel widmet, sind ein gutes Beispiel seiner *Curiositas*, die möglichst vieles erfassen und darstellen will. Er spricht über die Mineralienschatze Cyperns, über die Baumwoll- und Rohrzuckererzeugung, über den antiken Venus-Kult auf der Insel, verbunden mit der "sakralen Prostitution", über den hier aus Ziegenhaar verfertigten Camelot-Stoff, über die Ruinen des antiken Paphos, über die Höhle der legendären "Siebenschläfer", über die Geschichte der heiligen Einsiedler Hilarus und Manna, über einen wunderbaren, äußerst fruchtbaren Weinberg, über den einstigen Reichtum der Hafenstadt Famagusta, über die Städte Nimosina und Nicosia, über den *Mons Crucis*, von dem es heißt, daß hier das Kreuz des rechten Schächers aufbewahrt wurde, über die verschiedenen Imperien, die über die Insel herrschten, über das Leben der letzten Königin von Cypern, Katharina Cornaro. Wie man sieht, werden hier Natur- und Kulturgeschichte, antike Überlieferung und christliche Legende ziemlich ohne Bedenken ineinandergemengt. Man könnte an barocke Malereien oder Theateraufführungen denken, wo ebenfalls dieses "Gesetz des Ineinanders" herrscht. Ganz kritiklos ist indessen unser tschechischer "chevalier errant" nicht. Alle Legenden und Überlieferungen akzeptiert er nicht. Als er z. B. über

die Sage berichtet, die Erde der Insel hätte bis zum Tode des hier als Jerusalem-pilger verstorbenen Dänenkönigs Erich II. keine Leiche in sich behalten, fügt er hinzu: diese Sage hängt wohl damit zusammen, daß die Alten hier ihre Toten verbrannten. Sehr richtig erkennt er auch den Grund, warum Cypern so leicht in die Hand der Türken kam: der übertriebene Luxus der Christen untergrub die Verteidigungskraft und den Willen zur Selbsterhaltung.

Interessant sind die Abschnitte, die Harant dem Heiligen Lande und der Fahrt durch die arabische Wüste widmet. In Jerusalem – heißt es – werden sie im Franziskanerkloster Sankt Salvator aufgenommen. (Hier muß bemerkt werden, daß Harant seinem religiösen Bekenntnis nach "Altutraquist" war, aber die "Altutraquisten" betrachteten sich ja trotz ihrer Hinneigung zur hussitischen Tradition als Katholiken, bis zu ihrer gewaltsamen Unterdrückung durch die habsburgisch-jesuitische Gegenreformation. Harant konnte sich daher mit gutem Gewissen heimisch in der Welt der römisch-katholischen Liturgie und in ihren Klöstern fühlen.) Bevor sie – geführt durch einen türkischen Beamten – das Kloster betreten dürfen, werden sie am Stadttor einer strengen Untersuchung unterworfen. Im Kloster selbst empfängt sie ein Mönch und leitet die beiden tschechischen Adligen zum Guardian. Dieser trägt seinen Gästen sofort Speise und Trank an und unterbringt sie in zwei Zimmern mit ordentlichen, sauberen Betten. Bevor sie zur Andacht in die Klosterkirche gehen, werden ihre Füße – nach orientalischer Pilgersitte – von den Mönchen gewaschen. Italienisch hält der Guardian seine Ansprache, mit einer Erklärung der heiligen Orte, dann folgt das Abendessen.

Am Morgen hören sie die Messe und verbringen den ganzen Tag im Kloster. Sie lassen sich von den Mönchen – ihre Zahl ist bloß fünfzehn – über ihr schweres Leben unter der Türkenherrschaft berichten. Sie sind allerlei Belästigungen ausgesetzt, müssen die Tore des Klosters ständig gesperrt halten, viel Steuer zahlen, allerlei Verbote beachten. Ihre einzige Einnahmequelle sind die Almosen und milden Gaben der Pilger.

Das weitere Programm der beiden Adligen ist der Besuch des Heiligen Grabes, sowie der anderen Andachtsstätten. Dies geschieht in der Form eines Umganges. Harant, der aufmerksame Beobachter, beschreibt nicht nur die einzelnen liturgischen Handlungen ausführlich, sondern legt auch die gesungenen Texte und Melodien bei. Wiederum äußert sich sein Sinn für das Musikalische.

Sehr plastisch – manchmal geradezu spannend – ist die Beschreibung der vorletzten Etappe ihrer Pilgerfahrt: der Kamelritt von Kairo durch Suez und die arabische Wüste zur Halbinsel Sinai. Einen Suez-Kanal gab es damals natürlich noch nicht: das "Schiff der Wüste" war das einzige Verkehrsmittel in dieser gefährlichen Landschaft. Auf der Hinfahrt schlossen sie sich erst einer arabischen Karavane an, da diese aber sehr langsam vorwärts kam, trennten sie sich von ihr und ritten allein, nur in Begleitung eines Dieners und eines Dolmetschers weiter. Während ihres Weges wurden sie von drei türkischen Soldaten festgehalten, die den Großteil ihres Weines tranken. Auch vom heißen Wüstensand und vom stinkenden Wasser hatten sie viel zu leiden. Indessen verzagt der mutige Harant nicht, sondern zitiert das spanische Sprichwort: *Varonilmente sufre lo que la necesidad trae* (Ertrage männlich, was das Schicksal bringt).

Nach einer besonders schweren Strecke Weges durch die Felsen des Sinaigebirges erblicken sie am achten Tage ihrer Wüstenreise das Sankt-Katharinen-Kloster. Nachdem zwei Häuptlinge die um sie herumlungenden Araber verjagten, betreten sie das orthodoxe Kloster, das wesentlich einfacher eingerichtet ist als das der Franziskaner zu Jerusalem. Sie wohnen in einer leeren, unbequemen Stube und erhalten zum

Abendbrot nur in Wasser gekochte Bohnen und getrocknete Fische. Harant beobachtet auch hier alles genau und gibt dann eine ausführliche Beschreibung ihrer Besteigung der Berge Horeb und Sinai.

Einige Tage verbrachten sie in dieser unwirtlichen Gegend, dann geht es wieder zurück nach Ägypten. Unterwegs werden sie von arabischen Räubern angegriffen und gelangen nur mit größter Not nach Kairo. Dieser Stadt und ihren Sehenswürdigkeiten widmet Harant fast fünfzig Seiten. Überhaupt sind diese Teile seines Buches von etwas schleppendem Gang, da er nicht bloß Erlebtes berichtet, sondern auch Gelesenes und Gehörtes über Asien und Afrika mit einfließt. Der moderne Leser würde das Werk mehr genießen, wenn diese für uns nebensächlichen Teile fehlen würden. Indessen geben gerade diese Teile dem Buch den Charakter einer frühbarocken "Kuriositätenkammer", einer Schöpfung des barocken "Enzyklopädismus". Mit der Beschreibung der Seereise von Kairo nach Venedig gelangen wir dann wieder auf europäischen Boden.

Es erübrigt sich, das Werk Harants weiter zu charakterisieren. Auch das bisher Gesagte zeigt, wie aus der Schrift das Profil eines Mannes sichtbar wird, der neue Welten, neue Erlebnisse suchte, auch vor der Gefahr nicht zurückschreckte, eine gewisse Abenteuerlust besaß, daneben aber auch viel Scharfblick und weite Perspektiven. Und dieser Typus gehörte in der osteuropäischen Adelskultur des Barocks keineswegs zu den Seltenheiten.

Mit der nun zu betrachtenden, menschlich äußerst sympathischen Figur der tschechischen Gräfin Eva Popel von Lobkowitz (Eva Popelová z Lobkovic, geb. um 1585, gest. 1640)²³ gelangen wir schon in ein Gebiet, wo die tschechische barocke Adelskultur in die ungarisch-slowakisch-südslawische Sphäre, also in die donauländische Barockwelt übergreift. Eva Popel war nämlich seit 1607 Gattin des westungarischen Aristokraten und Generals Franz Batthyány und lebte auf den Gütern und Burgen der Familie, in Schlaining (Szalónak) und Rechnitz (Rohonc) im heutigen österreichischen Burgenland, in Körmend und Szentgotthárd in Ungarn, in Dobra im heutigen Slowenien. Zur Zeit der Eva Popel gehörte jedoch dieses ganze Gebiet zu Westungarn. Sie selbst lernte gut ungarisch und verwendete diese Sprache auch in ihren Briefen. Daneben schrieb und sprach sie freilich auch gern tschechisch und deutsch. Auch die Popels waren – ähnlich den Černíns in der ersten Generation ihres Aufstiegs – eine "tragische Familie". Der Oheim, der berühmte Georg Popel von Lobkowitz geriet schon zu Kaiser Rudolfs II. Zeiten in den Zusammenstoß des Herrschers mit den böhmischen Ständen, wurde vom Kaiser als angeblicher "Hochverräter" in den Kerker geworfen und schmachtete dort bis zum Tode. Ein anderer Popel, Ladislaus, mußte im 17. Jahrhundert vor dem Zorne der Habsburger nach Oberungarn flüchten. Auch Frau Eva blieben nach dem Ableben ihres heißgeliebten Gatten die bitteren Erfahrungen nicht erspart.

Indessen waren ihre Jugendjahre noch von Glück und Harmonie erfüllt. Der Vater, Ladislaus Popel, und die Mutter, eine geborene österreichische Gräfin Salm, haben ihre sieben Kinder Johann, Adam, Julianna, Sabina, Maria Magdalena, Katharina und Eva sorgfältig erzogen. Auch die kleine Eva lernte schon im Elternhaus lesen, singen, musizieren, in drei Sprachen (tschechisch, deutsch, ungarisch) schreiben und sprechen. Eine solche "Vielsprachigkeit" war in diesen adeligen Sphären damals Notwendigkeit, da mannigfache Verbindungen zwischen dem tschechischen, österreichischen, südslawischen und ungarischen Adel bestanden.

Gräfin Magdalena Salm, die Gattin Ladislaus Popels, stammte z. B. selbst von einer ungarischen Mutter ab. Von den Kindern wurde Sabina ebenfalls eine Gräfin Salm, Maria Magdalena eine Gräfin Kolovrat, Julianna aber heiratete den ungarischen

Adligen Stefan Török und Eva den später ebenfalls in den Hochadel erhobenen Franz Batthyány. Dieser wiederum war mit dem kroatischen Adel versippt, da seine Mutter, Dorica Zrinyi, ein Sprößling der alten südslawischen, in Westungarn einheimisch gewordenen Familie Zrinyi-Šubić war. Doricas Schwester Katharina Zrinyi war die Mutter des slowakisch-oberungarischen Grafen Georg Thurzó, eines großen Mäzens tschechisch-protestantischer Kultur in der Slowakei. So laufen also die kulturgeschichtlich höchst interessanten Fäden zwischen tschechischer, österreichischer, ungarischer, slowakischer und kroatischer Adelswelt. Es sind dies zugleich Wege, auf denen barocke Kultur und Kunst in den Donaauraum strömt. Hier ist noch zu erwähnen, daß die Familie Popel selbst Güter in Westungarn besaß, und daß die beiden Söhne Johann und Adam zusammen mit ihrem ungarischen Schwager tapfer an den Türkenkämpfen teilgenommen haben.

Eva Popel-Lobkowitz erscheint zu Beginn des 17. Jahrhunderts als etwa fünfzehn- bis achtzehnjähriges blühendes Mädchen in der adeligen Gesellschaft Ungarns. Mit ihrer Schönheit, ihrer Bildung, ihrem guten Geschmack gewinnt sie sofort alle Herzen. Auch als Frau ist sie noch die "Modekönigin" Westungarns. Sie selbst näht und stickt gern, daneben arbeiten eine ganze Reihe ungarischer, slawischer, österreichischer adeliger Fräuleins in ihrem Hof, ja sogar türkische Stickerinnen. Sie liebt die Blumen, sorgt für die Wirtschaft und ist mit ihren Heilkräutern und Medikamenten eine beliebte "Ärztin" Westungarns, an die sich auch Bürgerliche oder Bauern um Hilfe wenden.

In ihrer tschechischen Heimat wurde Eva Popel im Geiste der protestantisch-hussitischen Tradition erzogen. (Es ist ein interessantes Kapitel der slawischen Geistesgeschichte, wie der ursprünglich antifeudale Hussitismus im Reformationsjahrhundert auch in der Adelswelt einen starken Anklang findet. Dieser Prozeß ist unseres Erachtens noch nicht genügend untersucht.) Ihrem protestantischen Glaubensbekenntnis blieb Frau Eva bis zu ihrem Tode treu, auch dann, als der Sohn, Adam Batthyány, zum Katholizismus übertrat und unter dem Einfluß des gegenreformatorischen Klerus zu einem brutalen Protestantenverfolger und zum Feind der eigenen Mutter wurde. Sie selbst verleugnete den Glauben ihrer Väter nie, ohne jedoch intolerant zu werden. Ihr Biograph, der namhafte ungarische Historiker Alexander Takáts – obwohl selbst katholischer Ordensgeistlicher! –, charakterisiert sie mit folgenden schönen Worten: "Sie schritt auch dann auf dem Pfade des Verständnisses und der Annäherung, als andere Ketten schmiedeten, um die Gewissensfreiheit zu fesseln" (*A megértés és a közeledés ösvényein járt akkor is, amikor mások lánczokat forrasztottak, hogy megszorítsák a lelkiismereti szabadságot*).

Mit Franz Batthyány lebte sie bis zu seinem 1625 erfolgten Tode in schönster Harmonie. Wie Jan Černíns Korrespondenz mit seiner Frau Susanna, ist der Familienbriefwechsel Batthyánys ebenfalls von Liebe und Zärtlichkeit erfüllt. Der Gatte, den militärische oder Staatsgeschäfte oft dem Familienkreis entrissen, schrieb meist deutsch, Eva antwortete ungarisch. 1605, als Batthyány noch ungewiß ist, ob er die Grafentochter erhält, und als er um ihre Hand wirbt, schreibt er an sie: "Allein daß ich könnte ein Person sehen vor meinem Endt, die mir auf Erden mein allerliebste Königin ist".

"Vor meinem Endt", "mein allerliebste Königin" – das sind echte Wendungen jener höfischen Liebesdichtung, die aus dem mittelalterlichen Minnesang herrührt und um 1600 in der Weltliteratur ihre barocke Blüte erreicht. Ein großer Vertreter dieser höfischen Liebeslyrik, der ungarische Baron, Lyriker und Türkenkämpfer Valentin Balassi (1554–1594), war ja Batthyánys guter Jugendfreund und verkehrte auf dessen Gütern. Balassis Liebesgedichte flicht nun Batthyány wiederholt in die eigenen Lie-

besbriefe ein, da seine Eva das Ungarische gut versteht. Noch als Gatte apostrophiert er die Gemahlin immer als "mein einziges Leben", "mein allerliebster Schatz", "mein einziges Herz" und schließt meist mit der Wendung "Gott behüt dich mein Leben". Daß dies keine bloße Formel war, sondern ein Nachhall jener Liebenswürdigkeit und Herzensgüte, die Frau Eva besaß und auf ihre ganze Umgebung ausstrahlte, zeigen die Briefe, die Verwandte und Freundinnen an sie richteten. "Mein ganz herzallerliebste Frau" oder "mein in der Welt herzallerliebste Frau" gehört auch hier zu den stets wiederkehrenden Wendungen. Ähnliches könnten wir aus der Familienkorrespondenz in tschechischer Sprache zitieren, so aus den Briefen ihrer Schwester Katharina, die – obwohl mit einem deutschen Adligen namens Heinrich Kurzbach verheiratet – ihre Briefe an Eva immer tschechisch schrieb. Sechs solche Briefe in tschechischer Sprache sind aus den bewegten Jahren 1617, 1618 und 1619 erhalten und befinden sich heute in Budapest.

Wie stellte sich Frau Eva zu den mittel- und südosteuropäischen Ereignissen jener Jahre? Als Tschechin und Protestantin sympathisierte sie ohne Zweifel mit den antihabsburgischen ungarisch-siebenbürgischen Freiheitskämpfern. Im ersten Freiheitskrieg des Fürsten Stefan Bocskay ficht zwar Batthyány als kaiserlicher General noch auf habsburgischer Seite, doch als Siebenbürgens Fürst Gabriel Bethlen die Fahne der Freiheit neu entfaltet, überredet Frau Eva den Gatten, sich den Freiheitskämpfern anzuschließen. Dem General Transdanubiens folgen auch die Offiziere und Soldaten und die Grenzfestungen des Landes. 1620 erschien Fürst Gabriel Bethlen selbst in der Burg von Rechnitz, wo er von Eva Popel und Franz Batthyány feierlich empfangen und mit einem reichen Festmahl geehrt wurde. Indessen spielte der nicht sehr charaktervolle Batthyány ein Doppelspiel. Von Bethlen erhielt er den Auftrag, Briefe an die Stände Kroatiens, der Krain und der Steiermark weiterzuleiten und sie zum antihabsburgischen Kampf aufzufordern. Batthyány ließ die hochwichtigen Briefe bei sich liegen, und war 1622 schon auf dem Reichstag zu Ödenburg erschienen, wo die ungarischen Stände mit Kaiser Ferdinand II. verhandelten. Diesmal und noch später tauchte sogar der Plan auf, Batthyány zum Palatin Ungarns zu wählen, aber sein bald (1625) erfolgter Tod bereitete all diesen Plänen ein Ende.

Sowohl als Frau Batthyány als auch als Witwe war Eva Popel bestrebt, einen den gesellschaftlichen Anforderungen der damaligen Zeit entsprechenden Hof zu halten. Die Schlösser und Burgen der Familie Batthyány, vor allem Güssing (Németújvár), Rechnitz, Körmend und Dobra, waren an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts beliebte Zentren des adelig-höfischen Lebens. Auch polnische, österreichische und kroatische Geschlechter sandten ihre Söhne und Töchter gern hieher zur Erziehung. Franzens Vater, Balthasar Batthyány, war nicht nur ein begabter Feldherr und patriotischer Staatsmann, sondern auch ein humanistisch-protestantisch geschulter Kopf, der Verbindungen mit der internationalen Gelehrtenwelt besaß. In diesem Sinne wirkte auch Frau Eva Popel. Darum wurde ihr auch die Erziehung der beiden jungen Grafen Nikolaus und Peter Zrinyi anvertraut, die ihren Vater in jungem Alter verloren hatten. Wie wir wissen, wurden beide Brüder zu wahren Zierden der donauländischen Barockwelt: Dichter, Helden und Märtyrer. Beide waren gläubige Katholiken, doch Frau Eva hat ihnen den Geist religiöser Toleranz eingepflanzt, so daß ihr ganzes Leben und Wirken im größten Gegensatz zu dem ihrer klerikalen Zeitgenossen stand.

Nicht nur für Kultur und Religion oder für Fragen der höfischen Etikette und Mode hatte Frau Eva einen entwickelten Sinn, sondern auch für die Wirtschaft. Auf ihren Gütern blühte der Obst- und Weinbau, die Geflügelzucht und die Imkerei. Schöne Blumen gab es in den Gärten ihrer Schlösser, und wie schon gesagt, hatte sie ein

besonderes Interesse für die Heilpflanzen und damit verbunden für die Arzneikunst. Alles in allem: eine große Frau, ein wirklich edler und bedeutender Charakter. Wie traurig, daß ihre letzten Lebensjahre so sehr durch ihre gegenreformatorische Umgebung verdüstert wurden! Der Sohn, Adam Batthyány, wurde katholisch, dazu noch – unter dem Einfluß der ihn umgebenden Geistlichkeit – ein fanatischer Verfolger der Protestanten. Dieser blinde Fanatismus verführte ihn selbst dazu, allerlei Aktionen gegen die eigene Mutter zu unternehmen.

Zu den besten Freundinnen Frau Evas gehörte Elisabeth Czobor, die Gattin des Grafen Georg Thurzó. Graf Thurzó, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts auch die Würde des ungarischen Palatins, also des Stellvertreters des Königs bekleidete, ist eine der interessantesten Persönlichkeiten der donauländischen slawisch-ungarischen frühbarocken Adelskultur. Er ist Protestant und bis zu seinem 1617 erfolgten Tode ein eifriger Förderer der protestantischen Sache und damit im Zusammenhang auch der tschechisch-hussitischen Überlieferung in Oberungarn. Er fühlte sich als ungarischer Adliger, sprach und schrieb diese Sprache gut, aber der Protestantismus und auch manche Familienbeziehungen verbanden ihn mit der slawischen, vor allem tschechischen Welt. Als z. B. 1612 seine Tochter, die Gräfin Barbara Thurzó, ihre Hochzeit mit dem ungarisch-kroatischen Grafen Christoph Erdödy feiert, finden wir im Ämterverzeichnis des Zeremoniells sowohl ungarische als auch slawische Namen. Träger dieser Namen sind jene Mitglieder des kleineren und mittleren Adels, die im Dienste des reichen und angesehenen Grafen standen. Neben den Ungarn Michael Szerdahelyi, Kaspar Szuhay, Georg Kéry, Stefan Soós, Kaspar Sárközy sehen wir die Slowaken Jaroslav Zmeškal, Georg und Johann Ďurčanský, Daniel Bohuš, Michael Škrobák. Im ziemlich langen Verzeichnis der verschiedenen Ordner und Würdenträger sind Ungarn und Slawen ungefähr in gleicher Zahl vertreten. Dies zeugt von der interessanten kulturellen Ambivalenz am Hofe und im Leben des oberungarischen Grafen.²⁴

Beschreibungen der Hochzeiten und Begräbnisse, Mitgift-Verzeichnisse und Inventare der Grafenfamilie sind in erheblich großer Anzahl erhalten geblieben. Diese Beschreibungen und Verzeichnisse geben uns einen guten Einblick in den Lebensstil eines ungarisch-slowakischen frühbarocken Grandseigneurs. Anlässlich der Hochzeit Erdödy-Thurzó wurde 1612 ein Inventar über die Schätze des Grafen Georg Thurzó aufgenommen. In neuzeitlichem Druck füllt dieses Inventar nicht weniger als dreißig Seiten!²⁵ Kostbarer Hals- und Ohrenschmuck in großer Zahl, meist kunstgewerblich-bildkünstlerisch gestaltet und mit Edelsteinen verziert, fünfundzwanzig goldene Ketten, ebenfalls mit Edelsteinen oder mit Email, achtundfünfzig Goldringe mit Zaphiren, Rubinen, Smaragden oder Diamanten werden beschrieben. Dazu kommen viele Armbänder, verschiedener Kopfschmuck und ähnliches. Vierundfünfzig silberne Doppelbecher hat Palatin Thurzó, dazu noch zwei besonders kostbare, mit Edelsteinen und plastischen Darstellungen geschmückte, ein Geschenk des böhmischen Königs und der Königin. Beschrieben und aufgezählt werden ferner Becher und Kannen aus Silber, silberne, meist vergoldete Waschbecken mit Reliefdarstellungen (Quintus Curtius, Bekehrung Pauli, mythologische Gestalten); Porzellan und allerlei Tischgerät, darunter sehr schöne Stücke aus Silber; außerdem Säbel und Schwerter, unter anderem solche aus dem Nachlaß des ungarischen Freiheitshelden Bocskai oder des großen Rumänenfürsten Michael des Tapferen; Pferdegeschirr, Küchengeräte, Teppiche und vierundzwanzig flandrische Gobelins, mit alttestamentarischen Szenen. Diese Gobelins waren wohl Schöpfungen der niederländischen manieristisch-frühbarocken Kunst und gaben hier dem höfischen Leben einen ästhetisch würdigen Rahmen. Überhaupt zeigten die Thurzós viel Sinn

für Kunst und für eine repräsentative Lebensführung. Der Graf und Palatin hat viele Töchter, aber für jede findet er einen "standesgemäßen" Gemahl. Als 1603 die Gräfin Susanna Thurzó den Hochadeligen Stefan Perényi heiratet, bekommt sie vom Vater als Mitgift Halsbänder und Juwelen mit Edelsteinen, Perlen oder kleinplastischen Darstellungen (Johannes der Täufer, Sankt Michael), goldene Ketten, Gold- und Diamantringe, Gold- und Silbergürtel, goldenes und silbernes Tafelgeschirr, eine große Anzahl prunkvoller Kleider, Kopftücher, kronenförmigen Kopfschmuck, dazu noch Wäsche, Tücher und ähnliche zum Hausrat gehörende Gegenstände. Allerlei Einkäufe werden in Böhmen und Österreich besorgt: in Prag hauptsächlich Schmuck im Werte von 2413 Gulden, in Wien vor allem Textilien und Tischgerät für 3758 Gulden. Dies zeugt gleichzeitig von der kulturellen Ausrichtung der Familie, die einerseits in den westslawischen, andererseits in den süddeutschen Raum weist.²⁶

Auch die Tafelfreuden gehörten zu diesem prunkvollen adeligen Lebensstil des slowakisch-ungarischen Frühbarocks. Bei der Hochzeit der Gräfin Barbara Thurzó im Jahre 1612 mußten z. B. die Leibeigenen von Orava, Bytča und Lietava die gräfliche Küche mit folgenden Lebensmitteln beliefern: vierzig Ochsen, neunzehn Stiere und Kühe, hundertvierzig Kälber, dreihundertfünfzig Lämmer, zweihundert Schweine, sechzehn große Tafeln Speck, dreißig Rehe, zweihundert Hasen, vierhundert Gänse, ebenso viele Kapaune, tausend Hühner, sechstausend Eier, zweitausendfünfhundert Forellen, dazu noch eine Menge Wildbret, Geflügel und Fische, Zwiebel, Petersilie, Kren, Butter, Rahm, Mehl, Essig – und freilich Wein und Bier.²⁷ Man kann sich denken, was für ein Gelage daraus wurde, selbst dann, wenn man die große Zahl der geladenen Gäste in Betracht zieht. Aber auch das wird aus solchen zeitgenössischen Dokumenten klar, daß der ganze hochherrschaftliche Luxus letzten Endes auf der Produktion der leibeigenen Bauern ruhte und durch sie ermöglicht wurde. Selbst Hafer und Stroh mußten sie für die Pferde der Gäste liefern.

Indessen wäre es falsch, die positive Rolle zu übersehen, die die Familie Thurzó für den durch die Habsburger-Herrschaft bedrohten tschechisch-slowakisch-ungarischen Protestantismus und für den Ausbau einer bodenständigen und nationalen Barockkultur spielte. Diese Querverbindungen von Protestantismus, Adelswelt und Frühbarock spiegeln sich am schönsten in der bildenden Kunst. Die ungarische Kunsthistorikerin Klara Garas wies auf jene hochinteressante *protestantische Kirchenmalerei* hin, die sich im Ungarn des beginnenden 17. Jahrhunderts entwickelte. Die wichtigsten Dokumente stammen aus dem slowakisch-oberungarischen Raum, aus dem Kreise der Familie Thurzó.²⁸ So der Altar von Necpaly, der 1611 vom Grafen Georg Thurzó gestiftet wurde und ursprünglich in seiner Burgkapelle zu Orava (Árva) stand. Das von Klara Garas ausführlich analysierte Werk ist im wesentlichen eine allegorische Darstellung der Dreifaltigkeit, der christlichen Tugenden und einiger biblischer Gestalten (Johannes der Täufer, Moses, Jonas, Simson). Elemente der in der Slowakei besonders zäh fortlebenden Tradition der gotischen Flügelaltäre tauchen auf, aber auch schon viel Manieristisch-Frühbarockes.

Auch die weltliche Malerei wird im Kreise der Thurzós gepflegt. Erhalten geblieben ist das Porträt des achtundzwanzigjährigen Grafen Christoph Thurzó aus dem Jahre 1611. Das Bild ist wahrscheinlich die Schöpfung eines polnischen Künstlers. Es ist auch stilistisch den Porträts des polnischen "Sarmatismus" verwandt. Der junge, ziemlich beleibte Graf steht in würdevoller Haltung vor einem Tisch. Er trägt ein Goldbrokatkleid von fast orientalischer Pracht, mit einer Seidenschärpe und einer ungarischen Mütze. Den Hintergrund bildet – durchaus im Sinne der barocken Feierlichkeit – eine Säule mit einem Vorhang.²⁹ Ursprünglich befand sich das Bild in der Burg Spiš

(Szepes), im alten Hussitensitz, der von den Thurzós zu einem Zentrum ungarisch-slowakisch-protestantischer Kultur ausgebaut wurde.

Auch das Schloß von Vel'ká Bytča (Nagybiccse) gehörte dem Geschlecht der Thurzó. Sie ließen den Arkadenhof in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einem Freskenzyklus schmücken. Antike und biblische, ungarische und slawische, legendäre und historische Helden erscheinen vor unseren Augen, in heroisch-antikisierender barocker Tracht: Hektor und Achill, Numa Pompilius, Scipio Africanus, Alexander der Große, Romulus und Remus, Attila und Árpád, König Stefan der Heilige, Georg Kastriota, Johann Hunyadi, um nur einige zu nennen. Mit Recht vergleicht Klara Garas diesen Aufzug mythischer und historischer Persönlichkeiten mit dem barocken Theater.³⁰

Zu einem großartigen barocken "theatrum funebre" wird das Ableben des größten Thurzó, des Palatins von Ungarn, Grafen Georg. Der Schauplatz dieses Traueraktes ist die Burg und die evangelische Kirche von Vel'ká Bytča. am 17. Feber 1617. Ein großer, düster-prunkvoller Leichenzug entfaltet sich.³¹ Vorn schreiten Schüler, Zunftbürger und schwarz gekleidete Bettler. Durch ihr Auftreten soll der "makabre" Zug der Feierlichkeit noch mehr unterstrichen werden, wie ja Bettler auch im barocken Drama oft auftreten. Denken wir nur an Calderóns *Großes Welttheater*!

Die zweite Gruppe bilden schwarze Reiter. Zuerst sechs Trompeter und ein Paukenschläger: alle hoch zu Roß und ganz in Schwarz. Ein berittener Adliger auf gold- und silbergeschmücktem Pferde trägt die Fahne des Königreichs Ungarn. Dahinter folgt der Hauptteil der Gruppe: hundert Reiter in Viererreihen, auch ganz schwarz gekleidet, mit schwarzen Fähnlein auf ihren Lanzen. Nun kommen zu Fuß, mit brennenden Fackeln, die Vertreter der Städte, des Landadels und des Hochadels, sowie die Kapitäne der Grenzfestungen.

Adlige in Trauerkleidern tragen die Amtsinsignien und das Wappen des verstorbenen Palatins. Dann erscheint wieder ein Reiter, der Adlige Paul Balogh, in Panzerrüstung, auf gold- und federbuschgeschmücktem Pferd, mit einem Stab in der Hand. Dieser Reiter soll den Verstorbenen selbst in seiner Macht und Würde darstellen, ihn in barockem Sinne "repräsentieren", seine "Rolle" auf dem "Theater" der Trauerhandlung vorspielen. Nach dieser barocken Figur führt man schwarzbezogene Pferde mit goldenen Wappen sowie einige Trauerfahnen. Nun tragen vierundzwanzig ungarische und slowakische Edelleute den Sarg, begleitet von der Familie und Verwandtschaft sowie von fackeltragenden Familiaren (Kleinadlige, die im Dienste des Grafen standen). Infanteriesoldaten in Achterreihen, die Dienerschaft und die Einwohner der Stadt Vel'ká Bytča beschließen den Trauerzug.

Während des ganzen Zuges – der von den Zeitgenossen bezeichnenderweise eine "Prozession" genannt wurde – tönen die Glocken. Bezeichnend für die kulturelle und sprachliche Ambivalenz der Familie Thurzó ist die Tatsache, daß die Trauerreden in zwei Sprachen abgehalten werden. Oben im Schloß predigt der evangelische Hofgeistliche zuerst ungarisch, im Hof ein anderer Priester dann slowakisch (d. h. eigentlich tschechisch). In der Kirche und im Kirchhof werden alle beide Leichenpredigten in tschechisch-slowakischer Sprache gehalten, indessen hält der Geistliche Dióssi aus dem Fenster der Schule auch eine ungarische Predigt.

Die Kirche selbst wird zur Trauerfeier zu einem barocken "theatrum funebre" umgestaltet. Inmitten des Kirchenchors steht der Sarg, beleuchtet vom Lichte der acht Kandelaber. Die Wände, die Kanzel und der Altar sind mit schwarzem Samt bezogen, auf dem Altar hängen goldene Wappenschilder. Eine Trauerdekoration, wie sie auch in anderen europäischen Ländern damals üblich war und wie sie von manchen italienischen, österreichischen oder niederländischen Graveuren der Barockzeit

in ihren Stichen festgehalten wurde. Unter dem Titel *Imagines mortis* hat der österreichische Gelehrte Joseph Gregor in seinen "Denkmälern des Theaters" eine Reihe solcher barocker Stiche publiziert.³² Wirklich: die Leichenfeier wird zu einer prunkvoll-makabren Theateraufführung, wo der Verstorbene in barockem Glanz und höfischer Würde seinen letzten Weg antritt. Das Fest von Vel'ká Bytča ist daher für die osteuropäische barocke Adelskultur in hohem Maße typisch und charakteristisch. Typisch für die kulturelle Ambivalenz der donauländischen adeligen Barockkultur ist auch der Schriftsteller und Diplomat Johann Rimay (1569–1631). Wir müssen ihn hier erwähnen, da er ja längere Zeit im Dienste des Grafen Georg Thurzó und seines Sohnes Imre stand.³³

Der Kleinadlige Rimay ist schon durch seine Abstammung sowohl mit der ungarischen als auch mit der westslawischen Adelswelt verbunden. Der Vater ist Ungar, die Mutter Slowakin. Der gut erzogene, gebildete junge Mann hat sich bald in drei Sprachen heimisch bewegt. Er sprach und schrieb ungarisch, tschechisch und lateinisch mit gleicher Gewandtheit. Er stand mit ungarischen, polnischen und tschechischen adeligen Kreisen in Verbindung, besuchte während seiner infolge der Türkengefahr sehr bewegten Jugendzeit Venedig, war ein guter Freund des großen ungarischen Spätrenaissance-Lyrikers Valentin Balassi (1554–1594), nahm an zwei Konstantinopolitanen Botschaften und an mehreren ungarischen Reichstagen teil, lebte aber am liebsten auf seinem kleinen Landgute in Dolná Stregova (Alsósztrégo), inmitten seiner Familie und seiner Bücher. Als protestantischer Adliger sympathisierte er natürlich mit den siebenbürgischen Fürsten Bocskai und Bethlen, war vorübergehend sogar Bocskais Sekretär, mußte sich aber dann gut oder schlecht mit der habsburgischen Herrschaft abfinden.

Sein reges literarisches Interesse verband ihn mit den Humanisten seiner Zeit. Schon als junger Mann stand er in einem Kreis gleichgesinnter slawischer und ungarischer Adliger, die mit Justus Lipsius, dem großen niederländischen Gelehrten, korrespondierten. Auch ein Brief Rimays an Lipsius aus dem Jahre 1592 blieb erhalten. Mit Worten, die schon vom "malerischen" Pathos barocker Rhetorik geprägt sind, spricht hier Rimay seine Anhänglichkeit zu Lipsius und seinem Kreis aus, ebenso den Wunsch, die Freundschaft großer und bedeutender Männer genießen zu können. Zwei besonders charakteristische Sätze seien hier angeführt:

Praecipuum mihi votum in hac vita innotescere viris, qui claritatis aliquid habent ab ingenio et scriptis, quorum in numero cum tu maxime sis eminentissimus, jure amorem tuum ambio, et magni aestimo. Extra admirationem ergo apud te sit, dulcissime Lipsi, quod ex remoto et afflicto hoc orbis angulo, illo Martiali tractu, hanc amoris mei ad te erumpere gestientis cymbam velo gratitudinis instructam direxerim, quin potius eo apud me quoque splendore fac liberalitatis tuae lux renideat, ut me amantem multuo (quod facere soles) vicissim redames, cujus evidens specimen sic coram me edideris, se quicquid vel tuis aut tibi ipsi ex hisce oris gratissimum fore censueris, eorum compotem per me te iri juberis, non labori, crede, non opibus parcam, si tenues meae extiterint aut exiguae tibi magno (S. 224).

Wie barock sind solche Bilder, wie der "mit dem Segel der Dankbarkeit gelenkte Nachen" oder "der Glanz der Freigebigkeit"! Indessen ertönt in diesem Briefe nicht nur barocke Rhetorik, sondern auch jene kämpferische Stimmung der Türkenkriege, die damals das gesamte südosteuropäische Leben beherrschte und auch in der

Barockdichtung einen Nachhall fand. Auch Rimays Brief ist ein Nachhall vieler Kämpfe und Siege, über die er seinem niederländischen Gönner berichtet.

A tudomány hoz csak halbatatlanságot (Nur die Wissenschaft bringt Unsterblichkeit), heißt es in einem ungarischen Gedicht Rimays. Er hat sich in erster Linie als Humanist und Gelehrter betrachtet, wenngleich ein beträchtlicher Teil seines schrifttümlichen Schaffens zur schönen Literatur gehört, ein anderer, ebenfalls nicht unbeträchtlicher, zur Geschichte der Diplomatie. Lyrik in ungarischer, Briefe, Traktate und diplomatische Aktenstücke in ungarischer, tschechischer und lateinischer Sprache sind in diesem Schaffen vereinigt. Der ungarische Gelehrte Alexander Eckhardt hat es jüngst in einer mustergültigen historisch-kritischen Gesamtausgabe der Forschung bequem zugänglich gemacht. Indessen dürften in tschechoslowakischen, polnischen, deutschen, niederländischen Archiven noch manche unentdeckten Schriften Rimays liegen. War er ja ein Mann, der gern Briefe schrieb und sozusagen mit ganz Europa in literarischer Verbindung stand. So hat unlängst der tüchtige Othmar Feyl in der Universitätsbibliothek Jena einen Autographen Rimays entdeckt: eine Eintragung in das Stammbuch des deutsch-ungarischen Humanisten und Diplomaten Andreas Segner.³⁴ Beide waren als Botschafter des Fürsten Gabriel Bethlen 1621 zusammen in Konstantinopel. Man vermutet, daß Rima auch in slowakischer bzw. tschechischer Sprache gedichtet hat: Gesicherte Texte konnten noch nicht gefunden werden. An den protestantischen Gottesdiensten sang und betete er jedoch tschechisch und übersetzte das tschechische Kirchenlied *Otče náš milý Pane* (Vater unser, lieber Herr) auch ins Ungarische.

Als ungarischer Dichter gehört Rima zu den bedeutendsten Gestalten der südosteuropäischen Barockliteratur. Einen Gedichtzyklus widmet er dem Andenken seines Freundes Balassi, in dem er die dichterische Größe und das heroische Sterben Balassis mit humanistischer Rhetorik und barocker Mythologie feiert. In anderen Gedichten, so im Gedicht *Bódog, aki gonoszt kerül* (Glücklich ist, der das Böse meidet) entwirft er mit sehr sympathischen Zügen seine Lebensphilosophie, die bescheidene, mit den Idealen der Natur, der Tugend und der Frömmigkeit verbundene Welt- und Lebensanschauung eines ungarisch-slowakischen Landedelmannes aus dem 17. Jahrhundert. Freilich fehlen auch jene Motive aus Rimays Dichtung nicht, die verraten, welch bewegte Zeit eben dieses Jahrhundert war. Kämpferisches Pathos erklingt aus seinen vielen religiösen Gedichten. Hier hören wir die Stimme eines Dichters, der in der hussitisch-protestantischen Tradition Oberungarns steht und der von der vordringenden Gegenreformation nicht nur seine Religion, sondern auch sein Vaterland bedroht sieht. Indessen wird dieses protestantische Pathos meistens mit echt barocken Bildern ausgedrückt, mit dem Bild der "zwei Fahnen" (nämlich Christi und des Teufels), mit dem Motiv des "athleta Christi", mit den Elementen der barocken Mystik und des barocken Naturalismus. Oft tauchen ausgesprochen katholische Motive auf, so eine ungarische Paraphrase der Marienhymne *Magnificat anima mea Dominum meum*. Trotz seines betonten Protestantismus steht Rima, der Humanist und Patriot, schon über den konfessionellen Streitigkeiten. Darum konnten einige seiner Gedichte auch in katholischen Liedersammlungen der ungarischen Barockzeit einen Platz bekommen.

Als slawischer Schriftsteller erscheint unser Rima in den Briefen halb familiären, halb geschäftlichen Inhaltes, die er an die Gräfin Elisabetha Zborowska, die Witwe des ungarischen Aristokraten Sigismund Balassi, richtete. Die Sprache dieser Briefe ist tschechisch, freilich mit manchen Slowakismen. Der Inhalt ist scheinbar "unliterarisch": allerhand Nachrichten. Indessen ist der Held dieser "Nachrichten" oft eine solch wichtige Person, wie der polnische Ritter Korecki, eine Hauptgestalt des

Gunduličsches *Osman!* Am 10. August 1623 berichtet Rimay an Frau Zborowska, Fürst Gabriel Bethlen habe den Ritter aus der türkischen Haft befreit:

Pana Koriczkeho z Wezeni Tureckeho zpolu z Panem Zsukowskim wislobodil, a dal ho k domu oprowadit, co sem wielmi rad rozumiel, niebo maličku sem nadiegi o gehu oslobodzeni miel (S. 408).

(Den Herrn Koricky [Korecki] hat er, zusammen mit dem Herrn Žukovský, aus der türkischen Haft befreit, und er ließ sie nach Hause geleiten, was ich mit großer Freude gehört habe, denn ich hatte wenig Hoffnung zu ihrer Befreiung).

Dieses Zitat, das wir mit der Originalorthographie Rimays brachten, beweist auch, daß für die Ergänzung des *Osman*-Epos die "optimistische" Lösung des Sorkočević die richtige ist, und nicht die "tragische" des Mažuranič, da Korecki wirklich den Sieben Türmen entkam und in seine Heimat zurückkehrte.

Auch die dichterische, ja oft schon malerische Gabe Rimays, Erscheinungen der Natur und des Lebens mit sicherem Auge zu erfassen und anschaulich zu schildern, erscheint in diesen tschechischen Briefen. Wie gelungen – fast schon wie eine Schöpfung der barocken Landschaftsmalerei – ist die Schilderung eines Gewitters in den Weinbergen von Strohary, im Brief vom 21. September 1623:

Co se na to hromobiti a zeme treseni dotiče o ktierem W. W. mnie swem listie pisse, giste ze netco sebu pritahnie prawe tien gistý dien pred odpočiwani slunečneho, i tu okolo nas welmi zahrmelo, hrozným bliskanim a krupobitim, kterež i na winicach okoličných Posskodilo, obzwlasstie na winohradech Streharských, wisse Stroharech na horach, Krupobiti mnoho Stromow zlamalo, i pri winicach, niektere krupý se nachazowalý ktierý funta i puol druha prewazowalý, a protoz tam na Streharských winicach museli sme pred časem pro tu sskodu, i hrozna zebrati, Sam sebu zozwazugem gak welikem strachu pan Simun gehu milost w tem hromobitim byl gest powstawený, poniewaz i menssiho hremeni se obstrachuge, to dobre že Pani geý milost we spani trwala, a nic nez po čase zrozumela, to tez welmi dobre, ze tien kus ohniwý mimo zamku do Wahu se pustýl, gistotnie zebý mnoho býl vsskodil (S. 406).

(Was das Gewitter und das Erdbeben anbetrifft, worüber Eure Gnaden mir in Ihrem Brief schrieben, wird das gewiß etwas mit sich bringen, denn an demselben Tag, vor Untergang der Sonne, hat es auch bei uns sehr gedonnert, mit furchtbaren Blitzen und mit Hagelschlag, welcher auch in den Weinbergen der Umgebung Schaden stiftete, vor allem in den Weinbergen von Strohary, dann über Strohary im Gebirge, wo der Hagel viele Bäume zerbrach, sowie in den Weinbergen selbst, wo man Eisstücke von der Größe eines oder auch anderthalb Pfundes fand, und darum mußten wir in den Weinbergen von Strohary wegen des angerichteten Schadens die Trauben vorzeitig pflücken. Ich selbst kann es mir vorstellen, wie sehr Seine Gnaden Herr Simon [der Sohn der Zborowska] von diesem Gewitter betroffen war, denn auch ein kleines Donnern erschreckt ihn; gut noch, daß die gnädige Frau weiterschlieft und erst nach einiger Zeit eine Nachricht erhielt, auch das ist sehr gut, daß der feurige Blitz außer dem Schloß niederschlug, in die Waag, denn er hätte gewiß einen großen Schaden angerichtet.)

Als zweisprachiger, slowakisch-ungarischer Dichter ging in die Literaturgeschichte ein jüngerer Zeitgenosse Rimays, Peter Beniczky (Benický, 1603–1664), ein. Als Sohn eines adeligen Kapitäns und Türkenkämpfers in der ungarischen Grenzfestung Waitzen (Vác), nördlich von Budapest, geboren, kämpfte er selbst gegen die Osmanen, nahm dann – ähnlich Rimaý – an einer Botschaft nach Konstantinopel teil und verbrachte die zweite Hälfte seines Lebens als zurückgezogener Landedelmann in den westslowakischen Gebieten nahe Tyrnau. Im Gegensatz zu Rimaý war Beniczky Katholik und hatte vorübergehend sogar mit dem damals in Tyrnau residierenden erzbischöflichen Hof Verbindung. Der erzbischöfliche Vikar und Domherr Stefan Bartók veröffentlichte dann postum Beniczkys *Magyar ritmusok* (Ungarische Rhythmen), eines der beliebtesten Bücher des ungarischen Barocks, das bis zum beginnenden 19. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegt wurde. (Wir benützten die Debrecener Ausgabe von 1756). Beniczkys slowakische – oder vielmehr tschechische – Gedichte blieben im Manuskript. Ein Teil wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert von der *Matica Slovenská* veröffentlicht. Jetzt plant man in der Slowakei eine vollständigere Sammlung der slawischen Gedichte Beniczkys; sie ist aber noch nicht erschienen. Meist hat er sowohl ungarisch als auch tschechisch-slowakisch dieselben Themen bearbeitet: Motive der Reue und Buße, die Anbetung Gottes, die mit barocken Farben geschilderte Schönheit des Himmels, das Walten der Fortuna, das Heldentum der Türkenkämpfer, die Freiheit, die Fehler der Menschen und der Gesellschaft, die Freuden des Frühlings, dann auch seine geliebten Pferde und Jagdhunde. Von den Frauen schien er keine besonders gute Meinung gehabt zu haben, daher schrieb er – im Gegensatz zu Rimaý – keine Liebeslieder und blieb Junggeselle.

Die tschechische Lyrik der Barockzeit ist fast ausschließlich religiös. In der relativ freieren Atmosphäre Oberungarns konnte sich aber auch der adelig-weltliche Zweig der Barockdichtung sowohl slawischer als auch ungarischer Prägung entwickeln. Trotz der starken katholischen Akzente hat auch Beniczkys Lyrik einen überwiegend weltlicher Charakter.³⁵ Verse von fast überraschender Schönheit, Frische und Anschaulichkeit gelingen ihm etwa in seinem Frühlings-Gedicht:

A szép hajnal ragyog,
Bús szíveknek hoz kedvet;
Gyöngyös harmat villog,
Mindenféle madár,
Kit dér hideg el-zár,

Vígan kezd új éneket;
Jó hírrel jön Fetske,
Ujúl agyag-fészke,
Tsatsog a házak felett.

Die schöne Morgenröte glänzt,
die Tauperlen glitzern,
sie bringen Freude dem traurigen Herzen;
allerlei Vögel,
die durch den eisigen Frost gesperrt
waren,
beginnen froh ein neues Lied;
die Schwalbe kommt mit guter Nachricht,
sie erneuert ihr Nest aus Ton,
sie zwitschert über den Dächern.

Interessant sind die "gereimten Sprichwörter" Beniczkys, die ebenfalls in ungarischer und in slowakischer Fassung erhalten blieben. Er bearbeitet hier z. T. wirkliche Sprichwörter und volkstümliche Redensarten, dabei auch humanistische "Adagia" und Sentenzen. Sein Ideal ist das Lebensideal des "Weisen", des zurückgezogenen, für die Natur und die Kontemplation lebenden Menschen. Das drückt er mit folgenden Worten aus:

Sással fedett házban,
Gyakran nád-hajlékban,
Találsz tsendes nyúgovást;
De fris Palotában,
Szép kárpitos házban,
Láthatsz nagy vissza-vonást:
Mert nem szegénységért,
Hanem nagy értékért,
Szerzenek kardoskodást.

In einem strohgedeckten Hause,
in einer Rohrhütte
findest du oft Stille und Ruhe;
doch in einem neuen Palaste,
in einem teppichgeschmückten Hause
siehst du große Zwistigkeit;
denn nicht wegen der Armut,
sondern wegen großem Reichtum
entbrennt jeder Streit.

Mit seinem Lebensideal, mit den Gedanken seiner "Weisheit" kommt dieser scheinbar so weltfremde und zurückgezogene slowakisch-ungarische Landedelmann oft sehr in die Nähe der spanischen Barockphilosophie. Manche Sprichwörter Beniczkys erinnern uns an die "heroischen Embleme" Saavedras – der übrigens auch in der Donaumonarchie der Habsburger verkehrte!³⁶ – oder noch mehr an die skeptisch-bitteren Aphorismen seines Zeitgenossen Baltasar Gracián. Wie "gracianisch" ist z. B. Beniczkys folgende Sentenz:

Soha nagy titkodat
S titkos szándékodat
Ne jelentsd-meg senkinek:
Mihelyt ki-jelented,
Azonnal le-köted
Szabadságát éltednek;
Lészesz annak rabja,
Ki titkodat tudja,
Kell szolgálnod kedvének.

Dein großes Geheimnis
und deine geheime Absicht
melde nie einem anderen:
denn sobald du sie aussprichst,
bindest du gleich
die Freiheit deines Lebens;
du wirst ein Gefangener dessen sein,
der dein Geheimnis kennt,
du mußt dann seiner Laune dienen.

Beniczky vermag auch barocke Stilvirtuosität mit volkstümlicher Sprichwörterweisheit kunstvoll zu verbinden. Ein Beispiel aus seinen slowakischen Versen:

Kto jiného soudí,
sám sebe nevidí,
ten je zvonu podobný,
který jiným zvoní,
ráno, v čas večerný,
sám pak ke mši nechodí...³⁷

Der über andere urteilt,
sich selbst aber nicht sieht,
der ist der Glocke ähnlich,
welche anderen läutet,
morgens und zur Abendzeit,
aber selbst nicht zur Messe geht...

Mit Recht lobt der slowakische Forscher Ján Mišianik den Dichter Beniczky als einen vielseitigen Schilderer und Kritiker seiner Zeit, als einen Fortsetzer antik-humanistischer Überlieferungen, dem es trotz seiner Zugehörigkeit zum Adel vergönnt war, auch die Fehler und Gebrechen der Feudalgesellschaft klar zu erkennen.³⁸ Es wäre nun zu wünschen, in absehbarer Zukunft eine kritische Gesamtausgabe sowohl der slowakischen als auch der ungarischen Gedichte Beniczkys, dieses sympathischen und bedeutenden Schriftstellers, zu besitzen.

Den "weltlichen" Zweig der slowakisch-tschechischen Barocklyrik vertreten auch jene meist anonymen Gedichte aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die Ján Kollár im 2. Band seiner *Národné spievanky* als *piesne mestianské a panské* (Lieder der Städter und Herren) herausgab. Es handelt sich da größtenteils um Liebesgedichte kleinadeliger Verfasser, die darum sehr interessant sind, weil sie Ideen, Formen und Ausdrücke der großen europäischen Liebeslyrik in slowakischer bzw. tschechischer Sprache aus-

drücken. Klänge ertönen hier, die bis zu den provenzalischen Troubadours, bis Petrarca oder wenigstens bis Marino zurückgeführt werden können, die aber im gegenreformatorischen Böhmen kaum geduldet wurden. Hier in der slowakischen Adelswelt können die Register des Barock-Eros frei erklingen. Die höfisch-humanistisch-ritterliche Tradition der Liebeslyrik verbindet sich in diesen slowakischen Gedichten mit frischen volkstümlichen Motiven. Ein hübsches Beispiel dieser Art ist das folgende Gedicht aus dem 18. Jahrhundert:

Ach, má premilá perličko!
Múj sokole, mé srdečko!
Jako se máš, rád bych vedet,

pri tvém boku rád bych sedet.

Kdyby mohlo možné býti,
abych mohel preleteti
k tobe, milá perličko,
zarmúcené mé srdečko.

Za hodinu bych preletel,
tam bych mé srdce potešil,
potešil bych snad i tvoje,

bozkal líčka obidvoje.

Ponevadž nemúže býti,
co já smutný mám činiti,
kde mám hledat potešení,
mému srdci polehčení?

Srdce túzi od žalosti,
líčka blednú od těžkosti,
ruce mé slabnú velice,
že nejsú s tebou, mé srdce.

Chodím jako tá hrdlička,
která nemá tovariša,
bars se kdekoli obrátím,
len všade žalostne patrím.

Prilet', prilet', má perličko,
poteš mé smutné srdečko,
obvesel celé mé telo,
které juž zemríti melo.

Poteš, poteš mne smutného
a v mém srdci zemdleného,
polituj svého milého,
nedaj se mu trápit mnoho!³⁹

Ach, meine allerliebste Perle,
mein Falke, mein Herzlein!
Wie geht es dir? Gern würde ich dich
sehn,

gern würde ich an deiner Seite sitzen.

Wenn es nur möglich wäre,
daß ich fliegen könnte
zu dir, mein liebes Perlchen,
mein betrübtes Herzlein.

In einer Stunde würde ich hinfliegen,
dort würde ich mein Herz trösten,
trösten würde ich vielleicht auch das
deine,

und deine beiden Wangen küssen.

Weil aber das nicht sein kann,
was soll ich, Trauriger, machen,
wo soll ich Trost suchen,
meinem Herzen eine Erleichterung?

Das Herz wehklagt vor Schmerzen,
die Wangen sind blaß von Schwermut,
meine Hände verlieren ihre Kraft,
weil sie nicht bei dir sind, mein Herz.

Ich schreite, wie jenes Täubchen,
das keinen Genossen hat,
wohin ich mich auch wende,
überall sehe ich nur Schmerz.

Fliege her, fliege her, mein Perlchen,
tröste mein trauriges Herzchen,
erheitere meinen ganzen Körper,
der schon am Sterben ist.

Tröste, tröste mich Traurigen
und mein ermattetes Herz,
erbarme dich deines Geliebten,
laß ihn nicht weiter leiden!

Diese kleinadelig-volkstümliche Liebeslyrik aus der Slowakei erinnert uns reichlich an den mittelalterlichen Minnesang, vor allem an jene schönen tschechischen Liebeslieder, die aus dem 14. Jahrhundert erhalten blieben.⁴⁰ Wahrscheinlich ist die Kontinuität dieser Gattung im Sudeten- und Karpaten-Raum gar nicht abgerissen, wahr-

scheinlich verlief die Entwicklung vom 14. bis zum 18. Jahrhundert geradlinig. Dies ist um so wahrscheinlicher, da ja auch die Sprache der slowakischen barocken Liebeslyrik einen stark tschechischen Charakter hat. Allerdings dürfte auch ein Zusammenhang mit dem südosteuropäischen Humanismus bestehen, vor allem mit der Renaissance- und Barocklyrik ungarischer Zunge. Wer weiß, ob sich nicht unter diesen "anonymen" Liedern unbekannte Texte Rimays, Beniczky's oder anderer "zweisprachiger" oberungarischer Adelige verbergen? Jedenfalls tauchen fast alle Motive der europäischen höfisch-minnesingerischen Überlieferung auf; der Liebesschmerz, der sich auch auf das körperliche Befinden auswirkt, das Trauern und Sehnen, die unerfüllte Hoffnung, die zum Mitfühlen aufgeforderte Natur, die Erhöhung und Idealisierung der Geliebten. Im Gedicht *Záden neví, čo je láska* (Niemand weiß, was die Liebe ist) lesen wir etwa folgende Strophen:

Hlava bolí, srdce morí, všecken omd-
lívám,
dobře já vim, co mne boli, co na srdci
mám!
Sem ten lék z vonné růže,

on mi sám spomocť může,
nedej zoufat v tej úzkosti, můj milý Bože!

Ach, co smutný činiti mám v mojej
žalosti?
Aneb kam se mám podíti v tejto bolesti?

Pro mdlobu k zemi padám,
na nemocnost naríkám,
spomožení už žádného víc nenalezám.⁴¹

Mein Kopf schmerzt, mein Herz reißt,
ich ermatte völlig,
ich weiß es gut, was mir weh tut, was
mit meinem Herzen ist!
Her mit der Arznei aus der duftenden
Rose.

nur sie allein kann mir helfen,
laß mich nicht in dieser Not verzweifeln,
mein lieber Gott!

Ach, was soll ich, Trauriger, in meinem
Schmerz machen?
Oder wohin soll ich mit dieser Krank-
heit gehen?

Vor Ohnmacht falle ich auf den Boden,
weine über meine Machtlosigkeit
und finde nirgends irgendwelche Hilfe.

Schön sind auch einige Strophen des Gedichtes *Já milujem* (Ich liebe), mit einer stimmungsvollen Darstellung der Natur, mit der Idealisierung der schönen, doch Qual spendenden Geliebten:

Po zahradě chodím v téj žalosti,
pokoj hledám svému srdcu dosti,
aby sa už jednúc vyplnily
mé tužebné žádosti.

Hory, zeme a kvití rozličné,
litujte mne, i hviezdy vysoké,
vylévejte slzy své v hojnosti,
patric na mé bolesti.

Ty lilium krásou prevyšuješ,
moje srdce k sobe pritahuješ,
ach, netrap mne, ale dej se znáti,

či mne verne miluješ.⁴²

Ich schreite im Garten mit diesem Schmerz,
meinem Herzen suche ich Beruhigung,
damit sich nur wenigstens einmal
meine schmerzvollen Wünsche erfüllen
mögen.

Berge, Erde und allerlei Blumen,
bedauert mich, und auch ihr, hohe Sterne,
ergießt in Fülle euere Tränen,
wenn ihr auf meinen Schmerz blickt.

Du übertriffst die Lilie an Schönheit,
mein Herz ziehst du zu dir,
ach, quäle mich nicht, sondern laß mich
wissen,
ob du mich treu liebst.

Gewiß steht oft ein echtes Erlebnis hinter diesen Strophen, doch oft handelt es sich nur um eine "Gesellschaftsdichtung", wie wir sie in der europäischen Renaissance- und Barockzeit wiederholt finden. Jedenfalls hat die kleinadelige Liebesdichtung der barocken Slowakei eine literarhistorische Bedeutung, da sie die Sprache und die dichterische Form bereicherte und im südlichen Teil des westslawischen Sprachgebietes eine poetische Tradition fortsetzte, die im gegenreformatorischen Böhmen verkümmern mußte.

Interessante Blüten hat diese barocke Liebesdichtung und überhaupt die barocke Adelskultur bei den Südslawen hervorgebracht. Man denkt hierbei vor allem an Dalmatien, dessen enge Verbindung mit der romanischen Barockwelt wir schon betonten. Eigentlich könnten auch die Patrizierdichter Gundulić und Kanavelić in diesem Zusammenhang erwähnt werden, doch über beide sprachen wir schon. Jetzt wenden wir unseren Blick einer dritten Dichterpersönlichkeit zu, Džone Palmotić (1606–1675), dem Bruder des schon genannten Ragusaner Barockdramatikers. Von diesem anderen Palmotić entdeckte der serbische Forscher Kolendić ein Ballett-Melodrama *Ači i Galatea*.⁴³ Eine echt barocke Schöpfung der *adeligen Liebesdichtung*, wo im lyrischen Erguß des Acis die vielleicht sinnlichsten Strophen der älteren slawischen Literatur stehen, mit einer äußerst virtuoson Sprachkunst gestaltet, mit kunstvoller Verwendung des "Liebeskrieges" und der ebenfalls barocken "Kuß-Mystik". Die Worte *celov* (Kuß) und *celivati* (küssen) werden in immer neuen Variationen und Verbindungen gebraucht, gestützt durch die hohe Musikalität der serbischen Sprache. Diese barocke "Liebesmystik" hat nunmehr gar nichts mit der Gegenreformation zu tun, vielmehr wird sie zu einem heidnisch-pantheistischen Fest des Lebens. Nicht umsonst betonen Acis und Galathea in ihrem Dialog: Die Liebe gebe ihnen größere Wonnen, als das Himmelreich!

Galatea:

Sva bogastva i sva ostala
dobra, koja dijeli sreća,
i ako su još ka veća
za jedan celov tvoj bih dala!

Ači:

Tvoj je celov sladji meni,
neg što bere u prolitje
prolićući rosno cvitje
drobnijeh pčela roj medeni!

Galatea:

Mnim istino, da u raju
višnje duše svim blažene
veću rados vik od mene
čim sam s tobom, ne kušaju!

Galathea:

Allen Reichtum und alle übrigen
Güter, die das Glück verteilt,
und alles, was noch mehr ist,
würde ich für einen Kuß von dir her-
geben!

Acis:

Dein Kuß ist süßer als der meine,
oder als das, was im Frühling
von den betaut blühenden Blumen
die honigsüße Schar der kleinen Bienen
fortträgt!

Galathea:

Wahrlich meine ich, daß im Himmel
die ganz seligen höheren Geister
größere Freude in aller Ewigkeit
nicht genießen, als ich mit dir!

Nehmen wir noch hinzu, daß diese Verse mit Musik und Tanzbegleitung aufgeführt wurden, im Rahmen einer barocken Bühne, wie sie im Dalmatien des 17. Jahrhunderts allmählich bekannt wurde, dann haben wir ein plastisches Bild dieser südslawischen adeligen Barockkultur vor uns.

Sie beschränkte sich indessen nicht auf die Adriaküste, sondern ergriff bald auch von den nordkroatischen Gebieten Besitz. Das läßt sich im gesamten gesellschaft-

lichen Leben beobachten. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bringt z. B. in Kroatien einen Durchbruch der westeuropäischen hochbarocken Mode. Die Gräfin Isabella Rosina Erdödy, eine geborene Gräfin Galen und Gattin des kroatischen Banus Nikolaus Erdödy, wird zur "Modekönigin" des Landes. Ihrem Vorbild folgt der Adel, vor allem die Frauen, und am Ende des Jahrhunderts nimmt der barocke Luxus schon so überschwängliche Formen an, daß nicht nur der Prediger Habelić, sondern auch der kroatische Landtag gegen diesen Überschwang auftritt und eine einschränkende Verordnung erläßt.⁴⁴ Charakteristisch ist auch die Entwicklung der Architektur. Die feudalen Herren Nordkroatiens erweitern ihre wehrhaften Burgen mit neuen Trakten, wo schon große Fassadenfenster und Arkadenhöfe dominieren (z. B. in der Burg Veliki Tabor). Oft werden diese Neubauten nicht auf dem Burgberg, sondern in der Ebene, in der Form offener Schlösser errichtet. Nur die Rundtürme an den Ecken zeugen noch lange von einer gewissen kriegerischen Tradition, so beim Schloß Kerestinec. Ein gewisser heroisch-patriarchalischer Zug bleibt ja in der ganzen kroatischen Adelskultur der Barockzeit erhalten! Indessen werden auch die Rundtürme immer kleiner, sie nehmen immer schlankere Formen an, und an der Stelle der ehemaligen Schießscharten erscheinen Fenster und Balkone.⁴⁵

Barocker Überschwang einerseits, kämpferische Tradition andererseits charakterisiert die größte Gestalt der kroatischen adeligen Barockkultur, den Dichter und nationalen Märtyrer Franjo Krsto Frankopan (1643–1671). Er entstammte einer ursprünglich romanischen und bürgerlichen Familie der nordadriatischen Inselwelt, die jedoch schon im Spätmittelalter in den kroatischen Feudaladel aufstieg, den Grafentitel erhielt und sprachlich völlig im Südslawentum aufging. Um 1600 gehörten die Frankopans – verschwägert mit den Grafen Zrinyi – schon zum vornehmsten kroatischen Hochadel.⁴⁶

Der junge Franjo Krsto empfing seine Bildung bei den Agramer Jesuiten, dann in Graz und in Italien, er heiratete die italienische Aristokratin Giulia de Naro und nahm an der Seite des Schwagers Peter Zrinyi an den Türkenkämpfen teil. Indessen mußte der kroatische und der mit ihm verschwägte ungarische Adel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit wachsender Bitterkeit erleben, daß nicht nur die Osmanen, sondern auch der habsburgische Absolutismus als ein Feind auftritt. Murko schildert die Lage mit folgenden treffsicheren Worten: "Der Wiener Hof, seine Generäle und sonstige Würdenträger in Kroatien und in der aus demselben herausgeschnittenen Militärgrenze suchten die Rechte Kroatiens möglichst einzuschränken und machten sich auch sonst so unbeliebt, daß sie einen ähnlichen Widerspruch erregten, wie in Ungarn."⁴⁷

So kam es zu einer antihabsburgischen Verschwörung ungarischer und südslawischer Magnaten, an deren Spitze der ungarische Palatin Graf Franz Wesselényi, der kroatische Banus Graf Peter Zrinyi und der siebenbürgische Fürst Franz Rákóczi I. standen. Wie schon erwähnt, wurden die Verhandlungen z. T. in der oberungarischen Rákóczi-Burg Sáropatak geführt. Nach Wesselényis Tod schlossen sich der ambitionöse, aber etwas unzuverlässige ungarische Graf Franz Nádasdy, einer der reichsten Gutsbesitzer Westungarns, außerdem ein Mäzen barocker Kunst, sowie der junge Graf Frankopan der Verschwörung an. 1670 sah man die Zeit zu einem bewaffneten Aufstand gekommen, wobei man auch den Beistand der kroatischen und ungarischen Bauern sichern wollte. Ja, man dachte sogar an ein türkisches Protektorat, da die Türkei schon damals das geringere Übel bedeutete. Indessen war die habsburgische Macht doch stärker und die drei Grafen Zrinyi, Nádasdy und Frankopan mußten 1671 auf dem Schafott enden, obwohl sie als ungarische und

kroatische Adlige laut der Goldenen Bulle König Andreas II. das Recht bewaffneten Widerstandes gegen den Herrscher hatten.

Frankopan, dieser sympathische junge Märtyrer der südslawischen Freiheit, nimmt mit seiner Lyrik einen bedeutenden Platz in der Literaturgeschichte der slawischen Barockwelt ein.⁴⁸ Ein großer Teil seiner Dichtung ist Liebeslyrik. Mit den satten Farben des Barocks besingt er die Geliebte, ihre sonnengleichen Augen, die alles, was sie nur anblicken, mit Leben und Freude erfüllen, die frühlingsgleichen Wangen, die Lippen, die röter als Rubin, und die Zähne, die weißer als Elfenbein sind. Gesegnet ist zu nennen, wer von ihr die Wunden der Liebe empfängt, und glücklich ist der Dichter selbst, daß er ihr Diener sein kann.

Wiederum zeigt sich ein gewisser Zusammenhang mit der literarischen Tradition der Gotik. Wie die Minnesänger, oder der noch stark in der gotischen ästhetischen Vorstellungswelt lebende Petrarca, liebt auch der Barockdichter Frankopan das Motiv des Glanzes. *Svitlost* ist eines seiner Lieblingswörter in der Schilderung weiblicher Schönheit. Zitieren wir einige Strophen aus seinem stimmungsvollen Liebesgedicht *Lipoti dužno je služiti* (Der Schönheit ist man Dienst schuldig):

Ar zvizda danica
ti jesi v svitlosti,
u lišca dragosti
cvatuća rozica.

Kak godre ni moći
u sunce gledati,
tak znaju zažgati
premile tvoje oči.

Vi vusta ljublena
ste dična zadosti,
u farbe zmožnosti
kot klariš stvorena.

Prom zubih belosti
ni sniga spodobit,
nit biser priložit,
postaju tamnosti.⁴⁹

Wie der Morgenstern,
so bist du in deinem Glanz,
mit der Anmut deiner Wangen
eine blühende Rose.

Wie es nicht möglich ist
in die Sonne zu blicken,
so können auch brennen
deine allerliebsten Augen.

Ihr geliebten Lippen,
ihr seid überaus prächtig,
in eurer Farbenmacht
wie ein Edelstein gestaltet.

Mit der Weiße der Zähne verglichen
kann nicht der Schnee bestehen,
kann nicht die Perle genannt werden,
sie alle bleiben in Dunkelheit.

Neben solch petrarchistisch-marinistischen, letzten Endes aus dem gotischen Minnesang stammenden Motiven tauchen immer wieder auch solche der slawischen Volksdichtung auf. Dieses Ineinander und Miteinander höfisch-humanistischer Liebeslyrik und slawischer Volkskunst ist äußerst charakteristisch und sehr reizvoll in der Dichtung unseres Frankopan. Als Kapitän verschiedener kroatischer Burgen lebte ja er in der Umwelt seiner kroatischen, serbischen, slowenischen Soldaten, hörte ihre Lieder, übernahm die reichen Anregungen der großartigen, im 17. Jahrhundert besonders aufblühenden südslawischen Volksdichtung. Er selbst versucht es mit Liedern und Romanzen im Volkston, die auch in ihrem Metrum sich der volkstümlichen Überlieferung anschmiegen. Der *deseterac*, der epische Zehnsilber der serbokroatischen Volksdichtung ist das Versmaß dieser kleinen Lieder und Romanzen Frankopans. Er besingt z. B. "die heldenmütige Tapferkeit des Deli Bara" (*Deli Bare junačka batrivost*), der sicher auf seinem Roß sitzt, gewandt seinen Speer handhabt, auch mit

dem Pfeil und dem Gewehr sicher umzugehen weiß, der ein gefürchteter Krieger, aber auch ein geliebter Kamerad ist.⁵⁰ Eine andere Romanze fühlt mit "dem seinen Schmerz klagenden Hajduken" (*Hajduk tuži svoju nevolju*).⁵¹ Wir finden auch ein kleines episches Gedicht über zwei *pobratimovi*, zwei junge Krieger, die sich – im Sinne der schönen serbokroatischen Volkssitte – als Brüder lieben, und die nun zusammen auf den Markt gehen, um Rosse zu kaufen. Unterwegs kehren sie in ein Wirtshaus ein, wo ein schönes Mädchen Wein ausschenkt. Sie trinkt aufs Wohl der beiden Helden und verspricht, den Trefflicheren zu küssen. Die beiden "Wahlbrüder" wollen aber jeden Streit vermeiden und überlassen die Wahl dem Mädchen.⁵² (Daß dies keine Idealisierung des *pobratimstvo* ist, davon zeugt eine Zeitungsnachricht, die jüngst in der jugoslawischen Presse zu lesen war: Zwei serbische Bauern, ebenfalls "Wahlbrüder", gelobten einander noch als Kinder, dereinst ihre Ehegattinnen für einige Zeit auszutauschen, und sie taten es dann auch!)

In lyrisch-romanzenhafter Form erklingt in diesen Gedichten Frankopans jene uns schon bekannte "humanitas heroica", die um 1900 nur noch in den hohen Bergen des südwestlichen Balkans zu finden war, die aber um 1650 als historische und soziale Formation bis nach Nordkroatien und Westungarn reichte. Wir erwähnten schon den lange fortlebenden "wehrhaften" Charakter kroatischer barocker Schloßbauten, und in diesem Kontext müssen wir auch die Gedichte Frankopans lesen, vor allem seinen "Kriegsruf" (*Pozvanje na vojsku*), dieses frische, zum Türkenkampfe auffordernde Lied, erfüllt vom Pathos des "christlichen Ritters", von Heldenmut und Todesverachtung, aber auch von Abenteuerlust und Freude an der reichen Beute:

Na vojsku, na vojsku, vitezi zibrani,	Zum Krieg, zum Krieg, auserwählte Ritter,
koga god majka junačka odhrani;	all die, die eine Heldenmutter ernährte;
jur bubni, herpauke povsuda se čuju,	schon hört man überall Trommeln, Pauken,
šipi, trumbite na dalek glasuju,	weit ertönen die Pfeifen und Trompeten,
dični šeregi skup se zastaju.	es sammeln sich die ruhmvollen Heere.

Na noge, na noge, vi jalni ležaci,	Auf die Beine, auf die Beine, ihr schmäh- lichen Schläfer,
u vojsku, u vojsku, hrabreni junaci,	zum Krieg, zum Krieg, tapfere Helden,
sablje i puške na brzom pripravte,	bereitet schnell Säbel und Gewehre,
sebe i konje viteški opravte,	bereitet euch selbst und auch euere Pferde rittermäßig,
vreda potežite k slavnom dundaru.	eilt eifrig zur glorreichen Truppe.

Stirajte od srca vsak oblak plahosti,	Verjagt aus eurem Herz die Wolken der Angst,
vazmite na se ščit batrivosti;	gürtet euch mit dem Schild der Tapfer- keit;
dražije vam budi glas, ime, poštenje,	Ruhm, Name und Ehre soll euch teurer sein,
neg hip, magnutje, sramotno življenje;	als ein Augenblick des schamvollen Lebens,
na vik on živi, ki zgine pošteno.	ewig lebt der, der ehrenhaft untergeht.

Ni moč izmislit hvalnije skazanje,
 neg na mejdanu vridno držanje,
 gdi gromi od pukaš i sablje se vijū,
 vnoga gospoda krv svoju proliju
 za domovinu, za veru kršćansku.

Boga višnjega na pomoc zazovte,
 vaših starih glas, ime ponovte,
 na svoje sprotivne navajlte ognjeno,
 jedan drugoga izručte ljubleno,
 živte bratinski, pognite viteški.

Kada vam srića na ruku potegne,
 ter neprijatelj iz mesta okrene,
 oh kakov poštenje, pajdaši bogati,
 sablje, paloši i konji bahati,
 sprave kovane, svite gospočke.

Nu, bratja ljublena, na noge, na noge,
 turskom misecu da tlačimo roge,
 za veru kršćansku, viteštva zlamenje,
 svitu na hasan, a nam na poštenje,
 naj nam ne budi premilo življenje.⁵³

Man kann keine löblichere Erzählung
 erfinden,
 als die mutige Haltung auf dem Schlach-
 tefeld,
 wo die Gewehre dröhnen und die Säbel
 ertönen,
 viele Herren ihr Blut vergießen
 für das Vaterland, für den christlichen
 Glauben,

Ruft den höchsten Gott zur Hilfe,
 erneuert den Ruhm, den Namen euerer
 Ahnen,
 stürmt feurig auf euere Gegner,
 begrüßt einander liebevoll,
 lebt als Brüder, sterbt als Ritter.

Wenn euch das Glück an der Hand führt,
 und der Feind vom Felde flüchtet,
 oh, welche Ehre, ihr reichen Kameraden,
 Säbel, Schwerter und schnelle Rosse,
 Eisenrüstungen, herrschaftliche Kleider.

Nun, geliebte Brüder, auf die Beine, auf
 die Beine,
 zerbrechen wir das Horn des Türken-
 mondes,
 für den Christenglauben, zum Zeichen
 des Rittertums,
 zum Nutzen für die Welt und uns zur
 Ehre,
 damit uns das Leben nicht allzu teuer sei.

“Christliches Rittertum“ lebt in barockisierter Form in diesem schönen Lied weiter, aber auch der Geist der *aventure*, bekannt aus altdeutscher und altfranzösischer Literatur. (Man könnte als interessante Parallele das berühmte “Kriegslied“ des provenzalischen Troubadours Bertran de Born zitieren!) Doch – wie schon bei manchem Minnesänger und Troubadour und wie dann besonders bei vielen barocken Adligen – geht Religiöses, Kämpferisches und Antiklerikales Hand in Hand (vgl. Walther von der Vogelweide!). Auch Frankopan ist gläubiger Katholik, schreibt ergreifende religiöse Gedichte, huldigt der Gottesmutter, hat aber daneben scharfe Töne zur Verurteilung des zeitgenössischen Klerus. Zu einer antiklerikalen Gesellschaftssatire wird seine allegorisch eingekleidete “Trompete des Jüngsten Tages“ (*Trumbita sudnjega dneva*)⁵⁴, das Bruchstück eines größeren Prosawerkes.

Im Rahmen einer Traumvision des Jüngsten Tages erscheint ein Bild der vor dem Richterstuhl Gottes stehenden Menschheit, ihrer verschiedenen Klassen und Gruppen. Besonders scharf wird Frankopan im Unterabschnitt *Redovniki i duhovni dojudu pred sud* (Mönche und Priester erscheinen vor dem Gericht), wo Luzifer eine donnernde Anklagerede gegen Bischöfe, Äbte, Weltpriester und Mönche hält, ihre Habsucht, ihren Nepotismus, ihren ganzen unwürdigen Lebenswandel geißelt.

Obwohl Aristokrat, bleibt der Dichter nicht beim Antiklerikalismus stehen – seine adelig-libertinistischen Zeitgenossen begnügten sich meistens damit! –, sondern erkennt die Gebrechen der feudalen Gesellschaft. Unter dem Titel „Allerlei Sentenzen“ (*Sentencije vsakojaške*)⁵⁵ verfaßt er kleine „Sinngedichte“. Hier taucht u. a. die Idee auf, daß nur die Vernunft und die Menschlichkeit wirklich adelt, und daß auch Könige und Kaiser diesen Satz anerkennen müssen. (*Razum i človištvo plemenštinu daju, kraji i cesari to svidočiti znaju*). Es kann uns daher nicht überraschen, daß Frankopan auf den Zeitkritiker und Satiriker Molière aufmerksam wurde und – schon im Gefängnis – eine Übersetzung des *Georges Dandin* ins Slowenisch-Kajkroatische versuchte.⁵⁶ Die Übersetzung blieb leider Fragment, ist aber ein hochinteressantes literarisches Dokument, da der Dichter ziemlich frei übersetzt und die französische Umwelt des Originals zu einer südslawischen macht. Aus Georges wird „der reiche Jernej“ (*Jarne bogati*), aus Angélique Katrica, aus Monsieur und Madame de Sotenville gospud (Herr) und gospa (Frau) Hozenbosser.

Ein echter „barocker Kavalier“ war unser Franjo Krsto Frankopan, mit allen Zügen dieses Typus, vom Libertinismus bis zur Religiosität, vom Kämpfertum bis zum Ideal des Hofmannes. An einem slawischen Fürstenhof hätte er wohl die Zierde der aristokratischen Gesellschaft gebildet, so mußte aber sein junges Leben unter Henkershand enden. Es ist ergreifend, jenen Brief zu lesen, den der schon dem Tode Geweihte an Kaiser Leopold I. schickte und in dem er um Gnade für sein junges Leben bittet. Ein besonders erschütternder Teil sei hier angeführt:

En genu flexu procido ante Augustissimum Thronum Majestatis Vestrae Sacratissimae, et lacrymis defluentibus ac incessantibus singultibus rogo per quinque vulnera Christi, per merita Virginis Deiparae omniumque Sanctorum, dignetur Majestas Vestra Sacratissima parcere unico juventutis meae delicto, et immaturi judicii transgressioni. Respiciat Clementissimus Imperator suo gratiosissimo oculo floridam aetatem meam, quam intempestive perdere debeo... Gratiam, pietatem, misericordiam, Clementissime Imperator, hac solum vice per Sanctissimam Trinitatem obtestor! transeat calix iste a me!⁵⁷

Der grausame Habsburger ließ sich aber durch solche menschlichen Töne nicht erweichen. Seine Rache war unerbittlich. Nicht nur, daß Frankopans und Peter Zrinyis Köpfe auf dem Blutgerüst in Wiener Neustadt fielen – auch die Familie sollte ausgerottet werden. Zrinyis Sohn kam in österreichische Festungshaft, Frankopans Tochter mußte den Namen ihres Vaters ablegen und als „Flora Ozalyi“ in ein Preßburger Nonnenkloster treten, wo sie noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte und in ungarischer Sprache Erbauungsschriften veröffentlichte. Nur Peter Zrinyis Enkel, der heldenmütige Fürst Franz Rákóczi II., konnte Rache an den Habsburgern nehmen, leider auch ohne vollem Erfolg. Indessen standen damals die Serben und Kroaten schon „loyal“ im habsburgischen Lager: Rákóczi stützte sich auf Slowaken, Ungarn und Ukrainer in den acht Jahren (1703–1711) seines heroischen Freiheitskampfes.

Kehren wir aber noch kurz zu unserem Frankopan zurück. Trotz seines kurzen und tragischen Lebens war er ein ungemein fruchtbarer und vielseitiger Dichter, mit außerordentlicher Sprachgewandtheit. Vier Sprachen hat er mit der gleichen Könnerschaft gehandhabt. Den größten Teil seiner literarischen Arbeiten schrieb er in Kroatisch, in der štokavisch-ikavischen Mundart der Adriaküste. Die Molière-Übersetzung und einige Gedichte sind slowenisch-kajkroatisch geschrieben, daneben dich-

tete er marinistisch-barocke Liebeslieder in Italienisch und eine Marien-Elegie in Lateinisch. Sein Nachlaß wurde lange in den Geheimarchiven Wiens aufbewahrt und in ganzem Umfange erst 1936 vom kroatischen Forscher Slavko Ježić veröffentlicht. Seitdem gehört sein Werk zu den bleibenden Werten der slawischen Barockdichtung, wie auch Frankopan eine der sympathischsten Gestalten der ganzen slawischen Barockwelt ist.

Eine andere sympathische, aber ebenfalls tragisch – wenn auch nicht auf dem Schafott – endende Gestalt der kroatischen barocken Adelskultur ist der vielseitige Paul Ritter-Vitezović (1652–1713).⁵⁸ Sein Vater war ein aus dem Elsaß ausgewanderter adeliger Deutscher, der wegen seiner militärischen Verdienste in den ungarisch-kroatischen Ritterstand erhoben wurde, seine Mutter eine adelige Kroatin. In der Adriastadt Senj geboren, genoß er eine kroatische Erziehung, fühlte sich als Südslawe und gebrauchte seinen deutschen Zunamen (Ritter) in der "slawisierten" Doppelform Ritter-Vitezović. Er besuchte das Agramer Jesuiten-Gymnasium, studierte auch in Italien, machte Auslandsreisen und lebte dann zwei Jahre in der slowenischen Krain, in der Burg des berühmten Freiherrn von Valvasor. Hier erlernte er die Kunst des Kupferstiches, hier wurde er zu seinen Forschungen zur südslawischen Geschichte angeregt.

Zwischen 1681 und 1694 war Ritter-Vitezović im politischen und militärischen Leben tätig. Er vertrat als Abgesandter seiner Vaterstadt Senj die kroatischen Interessen am ungarischen Reichstag zu Ödenburg (Sopron) und später am Wiener Hof, leistete inzwischen Kriegsdienste, kämpfte als Rittmeister eines kroatischen Regimentes gegen die Türken in Südwest-Ungarn und kam mit seinen Soldaten bis in die Zips. Dies alles beschreibt er in einer lateinischen Autobiographie, verfaßt in zweiundsiebzig Distichen, gewidmet dem Olmützer Fürstbischof Grafen Karl Liechtenstein.⁵⁹

1694 wurde in Agram eine Landes-Buchdruckerei eingerichtet. Der kroatische Landtag beauftragte Ritter-Vitezović mit der Leitung. Hier entfaltete er nun eine breit angelegte kulturpolitische Tätigkeit. Im kajkavischen, in Nordwest-Kroatien gesprochenen Dialekt gibt er Volksbücher heraus, mit Ratschlägen für den Ackerbau, für die Wirtschaft und für das glückliche Leben. Auch Verse über die zeitgenössischen politischen und historischen Ereignisse sowie kroatische Kalender veröffentlicht die Druckerei. Der äußerst fleißige Ritter-Vitezović bearbeitet und erweitert die aus dem 16. Jahrhundert stammende Chronik des Anton Vramec. Er gibt die im Geiste der barocken "Kuriosität" umgestaltete Arbeit 1696 unter dem Titel *Kronika aliti spomen vsega svita Vikov* (Chronik oder Andenken aller Weltalter) heraus. Auch um die Reform der kroatischen Orthographie und um eine einheitliche, die dialektischen Unterschiede überbrückende kroatische Schriftsprache ist er bemüht.

Ritter-Vitezović ist ein echter barocker Polyhistor, in der Art seines älteren Zeitgenossen Balbin, wenn er auch dessen Gründlichkeit nicht immer erreicht. Indessen trieb er wirklich ernste Studien, um eine große Gesamtdarstellung des südslawischen – oder wie damals gesagt wurde "illyrischen" – Raumes, seiner Geschichte und Volkskunde zu schreiben. *De aris et focis Illyriorum* sollte das große Werk heißen, von dem jedoch nur ein Teil, die *Stemmatographia*, 1700 erscheinen konnte. Die Frucht seiner historischen Forschungen waren dann seine *Plorantis Croatiae saecula duo* (1703), wo in lateinischen Versen die Türkenkämpfe des 16. und 17. Jahrhunderts beschrieben wurden, die *Bosna captiva* (1712) mit der Darstellung des Falles des Königreichs Bosnien im 15. Jahrhundert sowie eine handschriftlich erhalten gebliebene *Banologia sive de banatu Croatiae*. Nennen wir noch sein kroatisches Heldengedicht über den Fall von Sziget, *Odiljenje Sigetsko* (1684), noch aus seiner Offizierszeit stammend und vielfach die eigenen Erlebnisse im Türkenkampf widerspiegelnd,

endlich seine beiden großen lateinisch-kroatischen und kroatisch-lateinischen Wörterbücher, von denen nur das erste erhalten blieb, so haben wir ein ziemlich vollständiges Bild vom literarischen Schaffen dieses kroatischen Adligen der Barockzeit.

Das größte Aufsehen erregte er aber nicht mit diesen Arbeiten, sondern mit der historisch-politischen Schrift *Croatia rediviva regnante Leopoldo Magno Caesare* (1700). Ritter-Vitezović wird hier zum ersten Ideologen des "großkroatischen" Gedankens und des "Austroslawismus". Nicht nur Kroatien, Slawonien und Dalmatien sind laut Ritter-Vitezović kroatische Länder, sondern auch die slowenischen Gebiete Österreichs, dann Südungarn, Bosnien, die Herzegowina, Serbien, Makedonien und Bulgarien. Dieses Groß-Kroatien soll unter habsburgischer Leitung von den Türken befreit und in einem einheitlichen Königreich vereint werden. Für uns eine recht phantastische und von der Geschichte überholte Idee, sozusagen eine barocke Vision, der aber zu ihrer Zeit eine gewisse Fortschrittlichkeit nicht abzusprechen war. Sie hätte vielen Balkanvölkern zwei weitere Jahrhunderte Türkenherrschaft erspart und die Ausbildung einer einheitlichen südslawischen Nation – jenseits des serbischen, kroatischen, slowenischen, bulgarischen Partikularismus – gefördert. Jedenfalls war Leopold I. infolge seiner unglücklichen Ungarn-Politik und seines ewigen Streites mit Frankreich nicht die richtige Gestalt, solche großzügige Ideen zu würdigen und zu unterstützen. Ritter-Vitezović wurde zwar in den Rang eines "Hofhistoriographen" erhoben, es wurde ihm auch das Gut von Šćitarjevo geschenkt. Doch dies war ein richtiges Danaergeschenk, da der rechtmäßige Inhaber, der geistesranke Graf Ivan Ivanović, Domherr zu Agram, noch lebte. Sowohl der Agramer Klerus als auch der kroatische Adel betrachtete also den vom Kaiser beschenkten Schriftsteller als einen Usurpator. Ein neuer Beschluß des Landtages setzte Ritter-Vitezović von der Leitung der Druckerei ab, der Comes des Turopolje, Ljudevit Vagić, hat ihn sogar mit bewaffneter Macht aus Šćitarjevo vertrieben. Enttäuscht und verbittert flüchtete der Schriftsteller nach Wien, aber Kaiser Leopold I., sein Gönner, war schon tot, und 1713 starb auch er in größter Armut in der habsburgischen Hauptstadt, in jener Stadt, unter deren Mauern vor dreißig Jahren sein großer Vorgänger Križanić sein Leben beendete.

Dieser wehmütige Akkord bedeutet jedoch keineswegs das Ende der kroatischen Barockkultur. Im Gegenteil: Sie hält sich mit größter Zähigkeit noch fast anderthalb Jahrhunderte! Die letzten Barockkirchen in Kroatien werden um 1850 gebaut, und ebenso zäh hält sich ein gewisser barock gefärbter patriarchaler Lebensstil in der kroatischen adeligen Gesellschaft. Auf das 18. Jahrhundert zurückblickend, schildert zu Beginn des 19. Jahrhunderts Graf Adam Oršić dieses adelig-patriarchalische kroatische Spätbarock. Theateraufführungen, große Feste – heißt es – kannten damals nur jene Kroaten, die Wien oder Graz besuchten. Die adeligen Herren gingen nicht in die Stadt, um dort Unterhaltung zu finden, sondern sie besuchten einander gegenseitig anläßlich der Geburts- und Namenstage. Dann wurde die ganze Nacht bei den Tönen der Gusla und der Zimbel getanzt. Wenn viele Gäste da waren, schliefen die Männer auf Stroh in einem Zimmer, die Frauen zu zweit in Betten. Karten spielte man wenig, um so beliebter waren die Gesellschaftsspiele. Viel und gut wurde gegessen, hauptsächlich viel Fleisch, lang saß man bei Tisch und trank einander zu. Geld war wenig in Verkehr: Ein Pfarrer, der in seinem Testament seinen Verwandten zweihundert Gulden vermachte, galt schon als reicher Mann. Das Leben war äußerst billig. Der größte Schmuck der reicheren Frauen war ein Galakleid aus Seide mit einigen Juwelen. Den Mädchen genügten auch Leinenkleider. Die Bildung der Frauen war nicht besonders hoch. Sie lasen meist nur ihre Gebetbücher und unterhielten sich über Probleme des Haushaltes. Der gebildete kroatische Adel

sprach auch Deutsch, im allgemeinen war aber Kroatisch oder Latein die Sprache der Konversation. Schöne Waffen und gute Pferde waren die "Luxusgegenstände" der Männer. Meist ritt man, nur der Hochadel hatte Wagen.⁶⁰

Einige Jahre nach dem Grafen Adam Oršić schreibt ein anderer Slawe – zufällig auch ein Adam! –, der große polnische Dichter Mickiewicz, seinen *Pan Tadeusz*. Das Bild, das der Pole über den polnisch-litauischen Kleinadel um 1800 entwirft, entspricht fast in jedem Zug dem kroatischen adeligen Spätbarock. Es gibt ja weitgehende Ähnlichkeiten zwischen der donauländischen und der polnischen adeligen, vor allem kleinadeligen Gesellschaft, die teils in den wechselseitigen Berührungen, teils in der ähnlichen sozialen Struktur begründet sind. In einer Bemerkung machte Alexander Brückner schon vor mehr als zwanzig Jahren darauf aufmerksam: "Wie in Ungarn und Kroatien, wo ja auch ganze Dörfer, die sich der Türken tapfer erwehrt hatten, geadelt wurden, scheint auch der polnische Kleinadel, der sich in seiner Lebensweise und Bildung über den Bauern nicht besonders erhob, aus Kriegen hervorgegangen zu sein."⁶¹

Wenden wir uns also der polnischen barocken Adelskultur zu, die dermaßen bedeutend war, daß sie auch Ukrainer, Russen und Rumänen in ihren Bann zog und weit nach Osten ausstrahlte. Betrachten wir vor allem den Rahmen, in welcher sich diese Adelskultur entfaltete: die polnische barocke Schloßarchitektur.

"Überall, wo eine Ausdrucksteigerung über das normale und natürliche Maß der Renaissance hinaus stattfindet, wo sich die Kräfte ballen zu einer fast muskulösen gedrunghenen Körperlichkeit, wo ein gespanntes Blockgefühl an die Stelle der harmonischen und individualistischen Verhältnisse des Natürlichen tritt", beginnt für Heinrich Schaller schon die Kunst des Barocks.⁶² In diesem Sinne müssen wir also die polnische Schloßarchitektur schon an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert als barock kennzeichnen. So das unter der Leitung des italienischen Architekten Galeazzo Appiani zwischen 1598 und 1633 errichtete Schloß zu Krasiczyn,⁶³ das mit seinem großen runden Eckturm – man denke an ähnliche kroatische Schloßbauten! –, den breitgelagerten, oft schweren Formen einen wehrhaften Geist atmet, aber auch schon viele malerische Formelemente besitzt: die lange Reihe durchbrochener Kreise als Attika, die frühbarocke Kuppel der Schloßkirche usw. Auch das schöngelegene Schloß zu Wiśnicz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat einerseits betont wehrhaften Charakter mit seinen Ecktürmen, andererseits viel Malerisches in der gesamten silhouettenreichen Anlage.

Ein sehr charakteristisches Beispiel des polnischen Frühbarocks ist das Schloß zu Sucha, aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, umgebaut um 1614. Ein Arkadenhof der Renaissance wird hier mit einem massiveren, schwereren, hochbedachten Teil überbaut, der Eckturm mit einer Haube in gebrochenen Formen versehen. Den malerischen Zug der gesamten architektonischen Komposition verstärkt der Naturhintergrund: die über das Dach ragenden hohen Bäume des Parkes.

Schon den Stil des polnischen Hochbarocks verkörpert das aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Schloß von Łanút. Auch dieser Bau könnte mit seinen imposanten Maßen ein "slawisches Eskorial" genannt werden, wie so manche Schloß- und Klosterbauten des böhmischen Barocks. Die wehrhaften vier Ecktürme sind auch in Łanút vorhanden, die beiden an der Vorderfront stehenden sogar mit barocken Turmhelmen versehen. Zwischen diesen Vordertürmen entfaltet sich eine mit Pilastern, Doppelfenstern und mit einem Mittelportal reich gegliederte Barockfassade. Seitwärts vom rechten Turm wird diese Fassade sogar fortgesetzt, allerdings mit veränderter Flächengliederung. Auch seitwärts vom linken Turm gibt es Anbauten.

Abb. 18

Abb. 19

Einen Höhepunkt des polnischen Barocks bedeutet das Palais von Wilanów, eine Schöpfung des großen Königs und Türkenkämpfers Jan Sobieski, des Befreiers von Wien. Zwei Italiener, Locci und Spazzi, wirkten als Architekten (von 1678 bis 1694), indessen ist es doch der prachtliebende, "sarmatische" Geist des Königs, der aus diesem Palais spricht.⁶⁴ Schloß Wilanów ist ein äußerst phantasiereicher Bau, wiederum inmitten eines großen Parks, ein Bau mit zwei Flügeln und symmetrischer Anordnung, aber mit der Verwendung verschiedenster architektonischer Formen. Wir sehen einen etwas erhöhten Mittelteil, dann seitwärts in der Ecke viereckige Türme, wir finden Wandgliederungen durch Pilaster und Halbsäulen, aber auch durch Rundbögen, Nischen, Statuen, Reliefs, Medaillons, Vasen, Baluster. Üppig ist auch die Stuckdekoration der Innenräume. Alles in allem: ein trotz aller Symmetrie recht "launenhaft" aussehendes Schloß, ein guter Rahmen zur Prachtentfaltung König Sobieskis und seines "sarmatischen" Hofes.

Mit viel Einfühlung und mit genauer Benutzung historischer Quellen hat der Dresdener polnisch-deutsche Romantiker Alexander Bronikowski die Welt König Sobieskis und das glänzende Treiben in diesem Barockschloß heraufbeschworen. Obwohl diese Worte in einem historischen Roman Bronikowskis (*Polen im siebzehnten Jahrhundert*, Halberstadt, 1829) stehen, sollen sie doch zitiert werden, weil sie auf Quellenkenntnis beruhen und in einer kongenialen Weise eine verklungene Welt vergegenwärtigen:

Viele der vornehmen, einheimischen und ausländischen Gäste erfüllten die Alleen der Gärten, in welche der heitere Sommerabend sie aus dem Schlosse gelockt hatte... Etwas einsamer ward es allmählich nach dem Ufer des Flußes zu, und niemand beinahe befand sich in den verschlungenen Gängen eines kleinen Lusthayns, auf morgenländische Weise von dichten blumentragenden Gesträuchen gebildet. Am Ende desselben stand zum Theile mit Pappeln, dem Lieblingsbaum des königlichen Gärtners umpflanzt, auf einer in das Bett der Weichsel vorspringenden Landzunge, und bespült von langsam gleitenden Wellen des mächtigen Stromes, ein Kiosk aufgerichtet, in türkischem Geschmack, dessen Spuren hier überall zu finden waren, wie er noch heut zu Tage im Palast selbst an die Quelle der Schätze erinnert und an die Hände, die ihn erbauten (Bd. III. S. 7-8).

Wir wissen, wie sehr sich die polnische Romantik mit dem Barock verbunden fühlte,⁶⁵ daher wirken die Worte Bronikowskis – abgesehen von der romantischen Sprachform – fast wie der Bericht eines Zeitgenossen. Ebenso anschaulich schildert uns Bronikowski jenen Prunk, jenen überschwänglichen Luxus, der in der Umgebung König Sobieskis herrschte. Zitieren wir noch die Beschreibung des Warschauer Hochzeitsfestes der Königstochter Therese mit dem Kurfürsten Max Emanuel, wo Sobieski seinen Eidam mit herrlichen Schätzen, unter anderem mit einem ungarischen Prachtanzug und einem wertvollen Säbel beschenkt:

Nicht weit davon bewunderte man einen ungarischen Anzug, welchen der König seinem durchlauchtigsten Eidam sendete. Er war von scharlachrother Farbe mit goldgesäumten Nähten und goldener Stickerei. Am Dolman war mehr reicher Zierrath zu sehen als von der Grundfarbe, sein Aufschlag war von köstlichen Zobelfellen, und Quasten und Schnüren von Diamanten gebildet... Der Griff des Säbels war von perlenbesetztem Golde, die Scheide von demselben Metall, ebenfalls mit Diamanten, Ru-

binen und Saphiren verziert. Der Wert des Ganzen betrug damalige dreißigtausend Dukaten . . . Im Saale und den Nebengemächern wallte eine glänzende Menge, so glänzend, daß der Berichterstatter dieser Feierlichkeit, Bernard o'Connor, welcher Karls II. von England Hof gesehen und Versailles unter dem XIV-ten Ludwig, gesteht, er habe nimmer einen solchen Reichtum an Juwelen erblickt, ja überhaupt, wie er sagt, die Vereinigung solcher Schätze an *einem* Orte für unmöglich gehalten (Bd. III, S. 212–213).

Abb. 20

So prunkvoll lebte also der polnische Hof, lebte der ganze polnische Hochadel der Barockzeit. August der Starke, der nach Sobieskis Tod den Thron Polens bestieg, schritt nur in diesen Bahnen fort, wenn er den Überschwang des "sarmatischen" Barocks nun auch in seine sächsische Residenzstadt Dresden verpflanzte. Die berühmten "Planetenlustbarkeiten", der Zwinger und überhaupt das jetzt leider größtenteils zerstörte Dresden zeugen davon. Allerdings war der Wettiner schon mehr ein Genießer, während bei Sobieski auch das Heroisch-Kriegerische noch stark hervortrat. Sein schönes, 1677 vom polnischen Künstler J. A. Tretko gemalte Bildnis zeigt das sehr gut. Sobieski steht in würdevoller Haltung, in der Rechten das Zepter, in der Linken das Schwert, vor einer Draperie. In der rechten Bildecke steht ein Tisch mit den Herrscheremblemen, doch das ganze Wesen des Königs, auch seine Kleidung, zeugt eher von einem Krieger als von einem Monarchen. Die "Welt der Grenzfestungen", die slawisch-osteuropäische "humanitas heroica", die in der Barockzeit nicht nur auf dem Balkan, sondern bis hinauf nach Polen und Rußland lebendige Wirklichkeit war, waltet noch in diesem Bilde. Gleichzeitig ist das Bild eine Meisterschöpfung jener "sarmatischen Porträtmalerei", die das ganze polnische 17. und 18. Jahrhundert durchzieht und die eine reizvolle Vereinigung mittelalterlicher Malertradition, volkskundlicher Anregungen, barocker Repräsentation und psychologischem Realismus darstellt.^{65a}

Wie sehr die "humanitas heroica" noch das Wesen des polnischen Früh- und Hochbarocks bestimmte, das beweist die heldenhafte Gestalt des Hetmans Stanisław Żółkiewski (1547–1620). Er ist auch als Schriftsteller bedeutsam: Mit seinem autobiographischen *Początek i progres wojny moskiewskiej* (Anfang und Fortgang des Moskauer Krieges, 1612) schafft er eine Meisterleistung jener polnischen Memoirenliteratur, die die bunten Ereignisse des 17. Jahrhunderts, die Kämpfe mit Türken, Russen, Schweden, Ukrainern, Ungarn, Tataren widerspiegelt. Er nimmt in der Zeit der "smuta" an der polnischen Intervention gegen Rußland teil, gerät bis Moskau, ist aber ein edler Geist, der z. B. bei Kluszyń das schlafende russische Heer nicht angreift, sondern wartet, bis die Kämpfer des Gegners erwachen. Eine echte Geste der "humanitas heroica"! Daneben war er ein Mann von antiker Bildung, der die Literatur und die kriegerischen Leistungen der Griechen und Römer in gleicher Weise bewunderte.⁶⁶ Mit schönen Worten schildert ihn und seine Familie Alexander Brückner: "... die antiken Vorbilder schwebten ihm stets vor und als er nach einigen Jahren mit einer kleinen Schar sich den Tataren entgegenwarf, schöpfte er Zuspruch den Seinigen von Leonidas und den Lakonern. Und nach wieder ein paar Jahren fiel er wirklich wie Leonidas: am Vorabende der Katastrophe schrieb der Dreiundsiebzigjährige den Abschiedsbrief an seine 'Herzliebste und ewig treue Gattin'; er hoffe, daß sie den Tod des Greises, der dem Vaterlande doch nicht mehr würde nützen können, nicht bedauern werde, und bitte sie nur für den Körper zu sorgen, der sich in Diensten des Vaterlandes aufgezehrt hätte; er vertröstete sie auf den Sohn, der des Vaters Blut rächen würde. Vergebens bot ihm am nächsten Tage der Sohn den schnellsten Renner an, der ihn sicher aus dem Gemetzel heraustragen

würde: wenn ich fehlen werde, suchet mich unter den Gefallenen, nicht unter den Geflohenen, entgegnete der Hetman. Doch rächte nicht der einzige Sohn des Vaters Tod: am Wundfieber starb er, da er gerade seine ganze Habe verpfändet hatte, um Kosaken gegen den Erbfeind (gegen Türken und Tataren) zu werben; die Pflicht der Rache ging auf den Tochterenkel, Danilowicz, über, aber auch dieser büßte seinen Rachedurst mit seinem eigenen Kopf im tatarischen Zelte, von der Übermacht eingeschlossen und Flucht verschmähend; auch von ihm wußte ein späteres Poem zu erzählen. Erst der Sohn einer Danilowicz und Urenkel des Żółkiewski, zahlte Tataren und Türken mit Zinseszinsen die alte Familienschuld heim: freilich war der erste Satz, an dem er als Knäblein lesen und schreiben lernte, das *Dulce et decorum est pro patria mori* und führte ihn stets die Großmutter, wenn der Kleine in Żółkiew weilte, in das unveränderte Schlafzimmer des Hetman, und zeigte dessen blutbespritzten Koller vom unseligen Cecorutage und mahnte ihn stets an die einstige Pflicht. Dieser Urenkel war Jan Sobieski, ein Löwe aus einem Geschlecht von Löwen.“⁶⁷

Diese ganze Familiengeschichte der Ahnen König Sobieskis ist sozusagen ein Schulbeispiel jener "Welt der Grenzfestungen", die sich im Osteuropa des 16. und 17. Jahrhunderts vom Adriatischen Meer bis zur Wolga im steten Kampf gegen den türkischen und tatarischen "Erbfeind" entwickelte und die auch für die Geistesgeschichte des Barocks in diesen Ländern nicht ohne Einfluß blieb.

Ein Mann dieser "Welt der Grenzfestungen" war auch der große Rumänenfürst Michael der Tapfere. Wir müssen ihn hier erwähnen, da er viele Verbindungen mit der slawischen Welt hatte. Nicht nur, daß das Altkirchenslawische damals noch die Sprache des Gottesdienstes und der höheren Kultur bei den Rumänen war. Im Heere Michaels dienten viele Polen und Ukrainer, Adlige wie einfache Kosaken, und es war ein polnischer Edelmann, der Oberst Walenty Walawski, der in einem Briefe an seinen Freund Jendrzey Taranowski vom 14. Dezember 1599 ein hochinteressantes Dokument über Michael, den Menschen, den Krieger und den Fürsten, hinterließ. Der edle Rumänenherrscher erscheint hier, wie er in Wirklichkeit auch war; teilweise noch spätmittelalterlicher Ritter, teilweise schon frühbarocker Monarch. Der polnisch geschriebene Brief, den der ungarische Historiker Andreas Veress in seinen *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării-Românești* (Bukarest, 1932. Bd. V., S. 333-337) im Originaltext und auch in deutscher Übersetzung bringt, behandelt folgende Ereignisse: Michael der Tapfere und sein polnisch-rumänisch-ukrainisches Heer will an der unteren Donau einen Kampf gegen die Türken beginnen. Da kommt die Nachricht, der Fürst der Moldau und Kardinal Andreas Báthory von Siebenbürgen planen einen Angriff gegen ihn. Sofort wendet Michael seine Truppen nach dem Norden und marschiert in Siebenbürgen ein. Den Ungarn verspricht er, ihre Rechte und Privilegien zu schonen; viele von ihnen, hauptsächlich die von der Familie Báthory tyrannisierten Szekler, stellen sich auf seine Seite. Mit seinen Rumänen, Kosaken, Polen, Szeklern und Heiducken nimmt Michael bei Hermannstadt den Kampf mit den Truppen Kardinal Báthorys auf. Walawski zeichnet einige interessante Bilder:

Dann warf ein großer Haufen Báthoryscher Ungarn unsere Michaelschen Leute wiederum so zurück, daß sie die Flucht ergriffen. Doch ehe ich mich noch zur Sache ordnete, sprang Michael zu Branickis Regiment und bat, sie sollen jetzt tun, was Rittern ziemt, indem er sagte, zuerst bei Gott und dann bei ihnen sei sein Ruhm und in ihren Händen der Sieg.

Das sind wirklich die Worte eines ritterlich fühlenden und denkenden Herrschers! Als Ritter benimmt sich Michael auch dann, als er nach errungenem Sieg die Nachricht erhält, empörte Szekler hätten den flüchtenden Kardinal-Fürsten Báthory erschlagen. Der Rumänenfürst gibt seinem gefallenem Gegner ein ehrenvolles Totengeleite:

Dann begleitete er am fünften Tage den Leichnam mit großer Ehre in die große Kirche zu Weißenburg (gemeint ist Alba Iulia-Gyulafehérvár!) bis zum Grabe. Er trug selbst hinter dem Leichnam das Licht, und dort hat er ihn begraben.

Seinen polnischen und ukrainischen Kriegern gegenüber ist Michael sowohl ritterlicher Kamerad als auch freigebiger Fürst. Walawski berichtet darüber mit folgenden Worten:

Dazu empfängt er uns Oberste und Rottmeister, wenn wir zu ihm kommen, mit großer Ehre; beim Tische sitzen wir mit ihm, und er behandelt uns nicht als Herr, sondern als ebenbürtiger Kriegskamerad. Ein seltener Tag ist es, wenn er jemandem von uns nicht etwas von sich selbst schenkt, so Kleider wie auch kostbare Pelze, sowie auch Dukaten, von welchen er immer bei sich eine volle Tasche hat. Damit ist er nicht geizig, und bei Tische trinkt er selbst auf das Wohl der Niederen und bietet ihnen eigenhändig Speisen an, indem er sie gut mit Dukaten gezuckert hatte.

Eine typische Gestalt des südosteuropäischen Frühbarocks ist also der Rumänenfürst Michael der Tapfere. Aus *diesem* Blickpunkt muß man ihn beurteilen, nicht in jener Art, wie das die chauvinistische rumänische und ungarische Historiographie vor 1945 tat, wo man in Michael einerseits einen "Vorläufer der großrumänischen Idee", andererseits einen "Feind des Ungartums" sah. Beides war er nicht, sondern ein echter feudaler Herrscher des frühen Barocks und dazu ein heldenmütiger Kämpfer in der Art der "Welt der Grenzfestungen". Das Pathos des frühbarocken *athleta Christi-Ideals* fehlte nicht in seinem Gesamtbild. Dem spanischen Botschafter am Prager Kaiserhof, Don Guillermo de San Clemente, schrieb er z. B. folgende Worte: "...todas nuestras fuerzas, poder y vida la pongamos por la utilidad de la christianidad." Und wenn auch Michael, ein Vertreter des frühbarocken Absolutismus, bestrebt war, seine persönliche Macht zu stärken und am Lebensabend die drei Fürstentümer Walachei, Moldau und Siebenbürgen unter seinem Zepter vereinte, betrachtete er doch den *Türkenkampf* als sein Hauptanliegen. Dann aber wurde er das Opfer des kaiserlichen Generals Basta, eines albanisch-italienischen Condottiere von der abscheulichsten Art, der den edlen Rumänenfürsten während eines Feldzuges ermorden ließ.

Kehren wir aber nach diesem rumänischen – mit der slawischen Welt allerdings eng verbundenen – Zwischenspiel nach Polen zurück, um die fünf bedeutendsten Repräsentanten der polnischen, ja der gesamtshawischen hochbarocken Adelskultur zu betrachten: Samuel Twardowski (1600–1660), Jan Andrzej Morsztyn (1613–1693), Zbigniew Morsztyn (1620–1690), Stanisław Herakliusz Lubomirski (1642–1702) und Jan Chrzyszostom Pasek (1630–1701).

In Samuel Twardowski, dem armen Kleinadligen, der seinen Lebensunterhalt im Gefolge der Wiśniowiecki und anderer Magnatenfamilien bestritt, sah man einen typischen Vertreter des "barbarischen", schweren, überhäuftten "sarmatischen Barocks". Der polnische Literaturhistoriker Krzyżanowski nannte seinen poetischen Stil den eines schwunglosen Chronisten, der in seine breitangelegte epische Schilde-

rung zeitgenössischer Ereignisse sogar Dokumente und Urkunden einflücht.⁶⁸ Ganz anders – und unseres Erachtens gerechter – lautet das Urteil des namhaften flämischen Slawisten und Polonisten Claude Backvis. Für ihn ist Twardowski nicht nur ein *charakteristischer*, sondern auch ein *großer* Künstler der Barockdichtung, ein Meister der Sprache, des Stils, der Darstellung.⁶⁹

Besonders lobt Backvis die Schönheit der eigenartigen epischen, halb traumhaften, halb mythologischen Dichtung *Nadobna Paskwalina* (Die schöne Pasqualina). Sie führt in das märchenhaft stilisierte Portugal des ausgehenden 16. Jahrhunderts und auch antike Gottheiten spielen hierbei eine große Rolle. Der Leser kann sich an allerlei phantastischen Palästen, Gebäuden, Fontänen, aber auch an lyrisch-zarten oder grell-erschütternden Szenen ergötzen. Die Bilder aus dieser Zauber- und Märchenwelt erinnern uns oft schon an die Schöpfungen des modernen Surrealismus und dienen als Beispiel dafür, daß die scheinbar so "massive" und "vital-überschwängliche" Welt des "sarmatischen Barocks" auch für seelische Nuancen, phantastische Stimmungen einen Sinn hatte. Selbst in Twardowskis berühmten "Verschroniken" fehlen diese Nuancen nicht, so etwa in der Dichtung *Władysław IV.*, in deren Mittelpunkt – ebenso wie im serbokroatischen Barockepos des Gundulić – der große polnische Türkensieg bei Chocim steht. Twardowskis umfangreichstes Werk *Wojna domowa* (Der Bürgerkrieg) ist zwar auch für Backvis "a versified chronicle", aber "broken with cries of despair."

Diese "epische Chronik" ist eine breit ausgeführte Erzählung der Kämpfe mit Kosaken, Tataren, Schweden und Ungarn im 17. Jahrhundert. Schon die einleitenden Verse rühren die Saiten des barocken Pathos und zeichnen ein dramatisches Bild von den verwüsteten Gebieten der Ukraine und Polens. In Schutt und Asche liegen Kirchen und Dörfer, überall sieht man Leichen und Ruinen. Dieses Elend – heißt es – wurde vom Himmel vorhergesagt, denn ein Komet und böse Omina deuteten auf den kommenden Untergang.⁷⁰

Der düster-pathetische Ton geht dann über in die erregten leidenschaftlich-bewegten Kampfschilderungen. Der Feldherr Fürst Wiśniowiecki – der Mäzen des Dichters!, den Twardowski als einen "zweiten Scipio" verherrlicht – zieht mit seinem Heer unter schweren Kämpfen vorwärts. Einen ganzen Tag tobt die wilde Schlacht zwischen den Polen und dem vom ukrainischen Hetman Chmelnyckij geführten Tataren- und Kosakenheer. Mit Bildern des Sturmes und des Meeres veranschaulicht der Dichter das Wüten des Kampfes. Die Kosaken würden schon verhandeln, indessen wird ihr Wunsch vom Fürsten mit dem Stolz eines polnischen Edelmannes zurückgestoßen. Mit Stangen, Leitern, Morgensternen, Dreschflegeln stürmen Kosaken und Tataren das polnische Lager. Wiśniowiecki bleibt unerschrocken und spornt die Seinigen zu neuem Widerstand. Hitze quält die Kämpfer, ihr Trinkwasser ist stinkig, voll Eiter, Blut und Würmern. In Blut und Flammen geht die würgende Schlacht weiter. Endlich zieht sich das tatarisch-kosakische Heer zurück.⁷¹

Nicht alle Teile der langen Verschronik sind so gelungen. Oft wird Twardowskis Tempo schleppender. Aber auch im zweiten Teil der Dichtung gibt es gelungene Stellen, etwa dort, wo ein kriegsgerischer Zusammenstoß mit dem Ausbruch des Vesuv und mit der Flut eines wilden Bergbaches verglichen wird.⁷²

Neben solchen mit echt barockem Stilgefühl entworfenen Szenen stehen dann andere, ebenfalls typisch barocke Vorstellungen. Twardowski erzählt etwa die Wahl des neuen Polenkönigs Johann Kasimir. Dies gibt ihm Gelegenheit, Betrachtungen über die Fortuna und über das wechselvolle Schicksal der Herrscher einzuspinnen und das Gesagte mit antiken Exempla noch nachdrücklicher zu machen. Mit sichtlicher Freude schildert der Dichter das Frohlocken des Adels bei der Wahl. Selbst die

Fluten der Weichsel und die Felsen der Karpaten erschallen, heißt es.⁷³ Überhaupt steht Twardowski ganz auf dem Boden der polnischen adeligen Gesellschaft, ihrer Ideen und Vorstellungen. Deshalb beurteilt er Chmelnickýj und die Kosaken so negativ, obwohl es nicht zu leugnen ist, daß die Ukrainer in ihrem Kampf gegen ein slawisches und christliches Volk manchmal wirklich unedle Mittel verwendeten, so etwa die Hilfe der grausamen Tataren.

Eine der interessantesten Figuren des polnischen Adelsbarocks ist Jan Andrzej Morsztyn, Diplomat, Grandseigneur und Dichter in einer Person. Die Familie war ursprünglich deutsch und bürgerlich, doch schon die Vorfahren Morsztyns gingen im Polentum auf und wurden in den Adelsstand erhoben. Jan Andrzej wurde als "Arianer" (so nannte man im alten Polen die italienisch-siebenbürgisch-polnische antitrinitarische Sekte der Unitarier) geboren. Später trat er zum Katholizismus über, allerdings ganz ohne Überzeugung. Wie der tschechische Slawist Mágr beweist, blieb Morsztyn zeitlebens Skeptiker und Libertiner: Seine barocken Allegorien dienen oft nur dazu, diese religiöse Skepsis zu verbergen.⁷⁴ Wiederum also ein Gegenbeweis der These "Barock als Kunst der Gegenreformation".

Als Lebemann, aber auch als Politiker führte Morsztyn ein bewegtes Leben. Flüchtige Liebesabenteuer in der Halbwelt der polnischen Städte gehörten ebenso dazu, wie Auslandsreisen und diplomatische Intrigen. 1640 besuchte er die romanischen Länder, war in Venedig, Neapel und Paris, lernte die zeitgenössische italienische und spanische Dichtung kennen, vor allem Marino und Góngora, die ihn nachhaltig beeindruckten. Auch mit dem Hôtel Rambouillet, dem Sitz der französischen *préciosité*, scheint er Verbindungen gehabt zu haben. Jedenfalls war das geistige und politische Leben der Romania sein Ideal. Er übersetzte Tassos *Aminta* und Corneilles *Cid* ins Polnische; auch einige Gesänge des Marino'schen Epos *Adone*. 1645 finden wir ihn wiederum in Paris, diesmal in einer diplomatischen Mission. Und als in der zweiten Jahrhunderthälfte eine habsburgische Orientierung in Polen Oberhand gewinnt, muß Morsztyn, der Feind Habsburgs, flüchten, sonst hätte wohl ihn, den "Hochverräter", das Schicksal Frankopans ereilt. Indessen gelang es ihm, ungehindert nach Frankreich zu kommen, wo er große Güter besaß und nun als Graf von Châteauvillain ein langes Alter lebte. Französische Barockmaler haben ihn in der pathetisch-würdigen Tracht des *grand siècle* wiederholt dargestellt.⁷⁵

Morsztyns Beitrag zur slawischen Barockdichtung stammt noch aus seinen Jugendjahren und gipfelt in den beiden Liederzyklen *Kanikula* (Die Hitze) und *Lutnia* (Die Laute). Schon vor mehr als sechzig Jahren machte der polnische Forscher Porębowicz auf die barocken Züge dieser Lyrik aufmerksam: auf das Auseinanderstreben der Linien, auf das Vollpropfen mit Einzelheiten, auf die heftig schwingenden oder laut tönenden Formen, die dazu bestimmt sind, Verblüffen und Erstaunen zu erwecken. Porębowicz betonte auch den Zusammenhang Morsztyns mit der spanischen und italienischen Literatur, nicht nur mit Góngora und Marino, sondern auch mit der Volksdichtung der romanischen Nationen, sowie mit der ebenfalls "barocke" Formen aufweisenden Spätantike. Morsztyn ist in seinen Augen – mit Recht – kein "romantischer Individualist", sondern ein Künstler der Gesellschaft, eine "reproduktive Begabung", die aber, wenn ihm die Politik Zeit gelassen hätte, in reiferem Alter wohl auch Originelles, Neuartiges hätte leisten können.⁷⁶

Als virtuoser Künstler der Form, als ein Meister der Sprache hat er große Bedeutung für die Entwicklung der polnischen Barockliteratur. Die Metaphorik, die Antithesen, die "Konzepte" der romanischen Barocklyrik erreichen mit ihm auch die nördlicheren slawischen Gebiete. Diese Dichtung ist keine "Generalbeichte" im Sinne Goethes oder der Romantik, sie besitzt nicht einmal die Subjektivität des Veters Zbigniew Mor-

sztytn, sie ist ein virtuosos Spiel zur Unterhaltung der Freunde und Freundinnen, aber in höchstem Maße gekonnt und sprachlich sehr geschliffen. Wie die romanischen oder südslawischen Barockdichter spricht Jan Andrzej Morsztyn vom Rubinmund der Geliebten, von ihren Perlenzähnen, ihrer Alabasterstirn und ihrem diamantenen Herz, von den Lanzen der Liebe, vom Pfeil des Todes, vom Segel der Hoffnung. Es fehlen auch die barocken "Konzepte", die geistvollen Einfälle nicht. Die Hitze ist ein rasender himmlischer Hund, ein leuchtender Stern wird zum "Hetman der Nacht". Cupido verschoß alle seine Pfeile, die Fackel seiner Mutter Venus ist erloschen, doch der Dichter tröstet die beiden Götter: Feuer werden sie in seinem Herzen, Pfeile in den Augen seiner Geliebten finden. Anderswo heißt es: Jaga, die Geliebte, hat die Pfeile des schlafenden Liebesgottes gestohlen, aber diesmal wird Cupido von der Mutter selbst getröstet, denn Jaga braucht keine Pfeile; ihre Augen, ihr Antlitz, ihre Lippen sind unüberwindliche Waffen.

Oft bringt Morsztyn eine ganze Reihe solcher geistvollen "Konzepte", um sie dann mit einer nicht minder geistvollen und virtuoson Wendung zusammenzufassen und abzuschließen. Sein Gedicht *Niestatek* (Untreue) ist eine einzige, in dieser Art aufgebaute Periode:

Prędzej kto wiatr w wór zamknie, prędzej i promieni
Słonecznych drobne kąski wżenie do kieszeni,
Prędzej morze burzliwe prośbą uspokoi,
Prędzej zamknie w garść świat ten tak wielki jak stoi,
Prędzej pięścią bez swojej obrazy ogniovi
Dobije, prędzej w sieci obłoki połowi,
Prędzej płacząc nad Etną łzami ją zaleje,
Prędzej niemy zaśpiewa, a ten, co szaleje,
Co mądrego przemówi; prędzej stała będzie
Fortuna i śmierć z śmiechem w jednym domu siedzie,
Prędzej poeta prawdę powie i sen płonny,
Prędzej i aniołowi płacz nie będzie płonny,
Prędzej słońce na nocleg skryje się w jaskini,
W więzieniu będzie pokój, ludzie na pustyni,
Prędzej nam zginie rozum i ustana słowa, –
Niżli będzie stateczną która białogłowa.⁷⁷

Eher wird jemand den Sturm in einen Sack schließen, eher die Strahlen
der Sonne in kleinen Stücken in der Tasche verbergen,
eher wird eine Fürbitte das stürmende Meer beruhigen,
eher wird man die Welt, so groß wie sie ist, mit der Faust umfassen,
eher wird man mit der Hand ohne Schädigung das Feuer
berühren, eher Wolken in ein Netz fangen,
eher über den Ätna weinend ihn mit den Tränen auslöschen,
eher wird der Stumme singen und derjenige, der wahnsinnig war,
etwas Kluges sprechen; eher wird beständig
die Fortuna und wird der Tod mit dem Lachen in einem Hause wohnen,
eher spricht der Dichter und der eide Traum die Wahrheit,
eher wird den Engeln das Weinen nicht fremd sein,
eher verbirgt sich die Sonne in einer Höhle zur Nachtruhe,
wird Friede im Kerker sein und Menschen in der Wüste,
eher erlischt unsere Vernunft und hören unsere Worte auf,
als daß irgendein Frauenzimmer standhaft wird.

Das mit einer glänzenden Pointe schließende und mit virtuosen "Konzepten" auf dieses Ziel lossteuernde Gedicht zeugt davon, daß Jan Andrzej Morsztyn – trotz seines intensiven Liebeslebens – letzten Endes doch keine hohe Meinung von den Frauen, von den "Weißhäuptern" (*białogłowy* nennt die Frauen halb ironisch das oft etwas "misogyne" polnische 17. Jahrhundert!) hat. Diese Misogynie gehört – neben der viel mehr ins Auge springenden "Galanterie" – eben auch zum Gesamtbild des europäischen Barocks! Barock ist jedenfalls die Art, wie das Gedicht konstruiert wird und wie Morsztyn mit kühnen Einfällen seinen witzigen Einfall "dokumentiert".

Neben dem *concettismo* finden wir beim polnischen Aristokratendichter auch den Formenreichtum der europäischen Barocklyrik. Sonett, Kanzone, Sestine, Madrigal und andere romanische Kunstformen – die von der ungarischen Literatur z. B. nur in der Zeit der Romantik assimiliert wurden! – verwendet er mit großer Virtuosität. Interessant ist etwa die an Jan Grotkowski gerichtete "Sestine", wo jede Strophe die Reimwörter *nieba-słońca-potrzeba-rady-końca-zdrady* (Himmel-Sonne-Notwendigkeit-Ratschlag-Ende-Verrat bzw. ihre deklinierte Form) hat, wo dann diese Reimwörter in verschiedener Anordnung gebracht und in einer kürzeren Schlußstrophe zusammengefaßt werden.⁷⁸ Das ist eine Technik, die von den provenzalischen Troubadouren stammt und wiederum den Zusammenhang Mittelalter-Barock verdeutlicht!

Neben diesem Mittelalterlichen fehlt freilich auch das Humanistisch-Mythologische nicht, ja, es spielt eine sehr große Rolle und ist nicht bloß als "Dekoration" zu deuten, wie dies noch Porębowicz meinte, sondern vielmehr als Ausdruck einer pantheistischen Haltung des "Libertiners" Morsztyn. Daß Züge dieses barocken, der zeitgenössischen Landschaftsmalerei verwandten Pantheismus in ihm vorhanden waren, davon zeugt sein Gedicht *Chłód daremny* (Vergebliche Kühle) – auf den ersten Blick ein virtuos Liebesgedicht, doch mit einer Darstellung der Natur, die wir durchaus als pantheistisch bezeichnen können. Es sollen hier einige Verse stehen:

Trzeci raz różnie próbując ochłody	Das dritte Mal die verschiedene Kühle probierend
Chodzę po brzegach przeźroczystej wody;	gehe ich an das Ufer des durchscheinenden Wassers;
Tam mam dostatnie chłody topolowe, Olsze czerwone i wierzby domowe, Chwast dereniowy więc i rokicinę	dort habe ich genügend kühle Pappeln, rote Erlen und häusliche Weiden, die Quaste der Sträucher und auch Korbweiden
I chłodne bagno i złotą wierzbinię. ⁷⁹	und einen kühlen Sumpf und goldenes Weidengebüsch.

Morast und Wasser, Dickicht der Sträucher, Gebüsch, allerlei Bäume: das ist eine echte "Barocklandschaft" der zeitgenössischen Malerei, jener vor allem nordeuropäischen Kunst, die letzten Endes in diesen Landschaften das Walten der *natura sive Deus* im Geiste der großen pantheistischen Philosophie um und nach 1600 sah. Vielleicht ist es keine Übertreibung, wenn wir ihre Spuren auch beim "Hofmann" und "Virtuosen" Jan Andrzej Morsztyn suchen.

Größer als Dichter und tiefer als Mensch ist Zbigniew Morsztyn, die zweite bedeutende Schriftstellerpersönlichkeit in dieser hochbegabten Familie. Im Gegensatz zu seinem Vetter Jan Andrzej ist er nicht so sehr ein Virtuose der Form, als vielmehr ein tiefsinniger und oft recht origineller Dichter. Sehr richtig konstatiert der eifrige

polnische Barockforscher Jan Dürr-Durski – dem wir auch eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Morsztynschen *Muza domowa* (Häusliche Muse) verdanken –, daß Zbigniews Kunst nicht so sehr durch die formalen, sondern vielmehr durch die emotionalen Feinheiten bestimmt wird. Allerdings beherrscht auch er alle Register der barocken Stilvirtuosität; nur wirkt bei ihm alles echter, tiefer, weniger „gekonnt“. Wir wären geneigt, in ihm den größten polnischen Barockdichter zu sehen, wenn auch vielleicht das Talent Lubomirskis vielseitiger und universaler ist.

Zbigniew Morsztyn entstammt einem ärmeren Zweige seines hochadeligen Geschlechtes. Sein Vater besaß nur einige Dörfer im polnischen Karpatenvorland, konnte zwar seinem Sohne eine gute Schulbildung geben, doch der junge Zbigniew – obwohl selbst Aristokrat – mußte in den Dienst der polnisch-litauischen Magnatenfamilie Radziwiłł treten. In Begleitung seines Herrn nahm er an Kriegszügen, Reichstagen und diplomatischen Verhandlungen teil und knüpfte nicht nur mit dem polnischen, sondern auch mit dem preußischen Adel freundliche Verbindungen. Übrigens war dieser preußische Adel damals stark mit Polen verbunden, viele seiner Mitglieder verstanden gut polnisch und konnten so die Lob- und Huldigungsgedichte ihres polnischen Freundes Zbigniew Morsztyn genießen. Auch für die polnische Kandidatur des Herzogs Karl Emil – des Sohnes des als Großer Kurfürst bekannten Friedrich Wilhelm von Brandenburg – setzte sich Morsztyn ein, doch ohne Erfolg. Er selbst lebte nach 1660 lange in Ostpreußen, unter dem Schutze der Hohenzollern, da die Lage der Protestanten damals in Polen sehr schwer war und Zbigniew sein „arianisches“ (d. h. unitarisches) Bekenntnis nicht aufgeben wollte. Die Verbindungen mit seiner Heimat und seinen polnischen Standesgenossen hielt er aber weiterhin aufrecht und feierte auch von Preußen aus die Waffentaten der Polen im Türken- und Tatarenkampf.⁸⁰

Ein Protestant also, und zwar von der radikaleren Art der „Arianer“, und doch ein Barockdichter reinsten Wassers ist Zbigniew Morsztyn, allerdings, wie wir es gleich sehen werden, mit einem starken „manieristischen“ Einschlag. Manieristische Elemente sind im ganzen polnischen „Sarmatismus“ vorhanden, auch in der bildenden Kunst. Konfessionelle Voreingenommenheit aber liegt ihm fern. Sein charakteristischstes Werk ist die Bearbeitung von hundertdreizehn „Emblemen“ eines unbekannten Kapuziners. Die Bearbeitung widmet er, der Protestant, der katholischen Fürstin Katharina Radziwiłł, einer Schwester des Königs Sobieski.

Cyževskýj, der auf die literarhistorische Bedeutung dieser *Emblemata* hinwies, nennt sie „eine Übersetzung oder eine Umdichtung einer oder mehrerer Vorlagen“, unter denen die wichtigste die *Pia Desideria* (1624) des in Westeuropa wohlbekannten katholischen Autors Hermann Hugo war.⁸¹ Wir würden den Nachdruck auf das Wort *Umdichtung* legen. Morsztyn schien von Hugo bloß die Themen seiner Embleme übernommen zu haben. Dichterische Formulierung und sprachliche Prägung ist durchaus eine Originalschöpfung des genialen Polen.

„Der manieristische Urtrieb, die Welt in Bildern zu erfassen, die man zwar in ihrer Zusammenhanglosigkeit erlebt, aber zu hieroglyphischen Emblemen zusammenfassen kann“⁸² (G. R. Hocke), erscheint hier bei Zbigniew Morsztyn, verbunden mit der für die manieristisch-frühbarocke Periode ebenfalls charakteristischen „geistlichen Erotik“ und „Blutmystik“. Unendlichkeitssehnsucht und Vergänglichkeitsbewußtsein durchziehen den hochinteressanten emblematischen Zyklus. Zwar vermeidet der Dichter Formulierungen konfessionell-dogmatischer Art und bewegt sich im überkonfessionellen Themenkreis der christlichen Mystik der Barockzeit, doch eben darum hat man den Eindruck, das Werk könnte auch von einem Katholiken stammen. Manieristisch-barock sind die immer wieder auftauchenden Gestalten des „Liebenden“ und

der "Geliebten", so daß man oft denken könnte, es handle sich um "profane" Liebesgedichte. Im 8. Emblem bittet z. B. die Geliebte, ihr Liebender möge ihren Puls betasten (*zmacaj mi pulsów*), um zu fühlen, wie sie vor Liebe brennt:

Pałam, że ledwie słońce swymi koły
Pali tak ziemię libijską w popioły.⁸³

Ich brenne, daß kaum die Sonne mit ihren Strahlen
die lybische Erde so stark in Asche versengt.

Noch "weltlicher" wirkt das 18. Emblem: Der Liebende und die Geliebte sitzen in einem herrlichen Garten und schmücken einander das Haupt mit Blumenkränzen.⁸⁴ Schon das Garten-Motiv erinnert an die Barockkunst mit ihren prunkvollen Anlagen. Vollends die Welt der Berninischen *Santa Teresa* wird im 19. Emblem⁸⁵ heraufbeschworen: Die Geliebte öffnet freudig ihre Brust, auf daß der Liebende sie mit seinem Pfeil verwunde; sie ist glücklich, wenn sie für ihn sterben kann. Diese spätmanieristisch-barocke "geistliche Erotik"⁸⁶ verbindet sich mit dem Motiv des Leidens und des Blutes im 9. Emblem,⁸⁷ wo die Geliebte sich freut, vom Liebenden gekreuzigt zu werden, denn am Kreuz empfindet sie keine Schmerzen, sondern "himmlische Wonne" (*śłodycz niebieską*). Ebenso im 11. Emblem,⁸⁸ wo das vor Liebe erglühte Herz auf dem Amboß liegt und vom "himmlischen Meister" mit dem mächtigen Hammer des göttlichen Wortes in kleine Stücke zerschlagen wird. Typisch barock ist auch das 13. Emblem, wo der Liebende, obwohl er die Schlüssel der Ewigkeit besitzt, seiner Geliebten huldigt und sie mit einem Siegeskranz krönt:

Który od wieków klucze trzymam w swojej garści
Świę tych bram empirejskich i wiecznych przepaści,
Od ciebie, o miłości dziwna, zwojowany
I gorącym kochaniem twym tak zhołdowany,
Że się sam zwyciężonym być chętnie przyznaję
I tobie tryumfalne wieńce sam oddaję.⁸⁹

Ich, der ich von Ewigkeit an in meinem Besitz die Schlüssel habe
der heiligen Tore des Empyreums und der ewigen Abgründe,
bekriegt von dir, o wunderbare Liebe,
und überwunden von deiner so heißen Liebeswerbung,
ich bekenne es nun gern selbst, daß ich überwunden bin
und übergebe dir selbst den Kranz des Triumphes.

Wie barock ist dieser ganze kosmische Rahmen und wie barock das Thema des Sieges und des Triumphes! Eines der schönsten Gedichte des Zyklus, das 14. Emblem, ist in seiner Ganzheit ein hochbarocker Triumphgesang:

Teraz, wesola, teraz, moja lutni,
Wszytkie twe treny i lamenty utni,
A niechaj nową pieśń twe słodkie strony
Zabrzmią, że wiecznie Bóg błogosławiony,
Któremu służą i we dnie, i w nocy
Ogniste duchy przełożęństwa, mocy,
Z którego świętej niebeskiej stolice

Srogie wychodzą gromy, błyskawice,
 Którego państwa słońce nie graniczy,
 Kształt dobrowolnie przyjął niewolniczy
 I tak dalece świat ten umiłował,
 Że dla niego krwie swojej nie żałował
 I umarł na to, żeby ci, co byli
 Wiecznie zginieni, z nim na wieki żyli.
 Pódźmyż z radością za zwycięskim znakiem
 Z nieprzeliczonym sług jego orszakiem,
 Na trąbach, bębnach wesoło mu grajmy,
 A w sercach wieczne dzięki oddawajmy.⁹⁰

Nun, freue dich jetzt, meine Laute,
 lege fort alle deine Tränen und Klagen,
 damit auf deinen süßen Saiten ein neues Lied ertöne,
 daß Gott ewig gesegnet sei,
 denn ihm dienen bei Tag und bei Nacht
 die feurigen Geister der Heerscharen und Mächte,
 von seinem heiligen himmlischen Thron
 kommen die strengen Donnerschläge und Blitze;
 er, dessen Herrschaft von der Sonne nicht begrenzt wird,
 nahm freiwillig die Gestalt des Knechtes an
 und liebte so sehr diese Welt,
 daß er für sie sein Blut nicht schonte
 und am Kreuze starb, damit jene, die
 auf ewig verdammt waren, mit ihm ewig leben mögen.
 Schreiten wir mit Freude unter der Siegesfahne
 mit den zahllosen Dienern seiner Gefolgschaft,
 spielen wir ihm fröhlich auf mit Fanfaren und Pauken
 und danken wir ihm ewig im Herzen.

Fast jeder Vers dieses Gedichtes könnte analysiert und als Ausdruck barocker Haltung und Anschauung gedeutet werden: die "süßen Saiten" der Laute, die himmlischen Heerscharen, das Bild Gottes als "Jupiter Tonans", seine grenzenlose Macht und dann als Gegensatz seine Menschwerdung, sein Opfertod, und zuletzt der Siegeszug der "ecclesia triumphans". Man muß hier an ähnliche tschechische Barockgedichte eines Michna oder Holan Rovenský denken. In diesem Vorstellungskreis bewegt sich eben das ganze slawische, vor allem westslawische Barock.

Dazu gehört auch der immer wieder auftauchende Gedanke der *Vergänglichkeit*. Der Dichter-Philosoph Morsztyn kann dafür oft einen ergreifenden Ausdruck finden. Der schon wiederholt zitierte deutsche Manierismus-Forscher Gustav René Hocke wies darauf hin, welche große Rolle *die Uhr als Symbol* in der Literatur und Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts spielt.⁹¹ Nun, auch für Zbigniew Morsztyn ist die Turmuhr und ihr Schlagen ein Sinnbild der vergänglichen, sich wandelnden Zeit. In Krakau oder den Ostseestädten konnte er ja oft solche Erlebnisse haben, beim nächtlichen Klang der Turmuhrglocken an Zeit und Vergänglichkeit denken und seine Ideen (im 47. Emblem) mit echter Meisterschaft ausdrücken:

Zegar wybija na wysokiej wieży,
 A czas niewrotny jak bieży, tak bieży
 I tak odmienne gonią się księżyce

Jak wiatr, jak chmury, a ostre nożyce
Nielutościwa tyranka gotuje,
Kiedy ostatek prędze się dosnuje.⁹²

Die Uhr schlägt am hohen Turm,
und die nimmerwiederkehrende Zeit, wie eilt sie doch,
und so unbeständig jagen sich die Monate,
wie der Sturm, wie die Wolken, und eine scharfe Schere
bereitet die unbarmherzige Tyrannin,
wenn sie den Überrest rasch herunterwickelt.

Die "unbarmherzige Tyrannin" (nielutościwa tyranka) ist die personifizierte Zeit, die in barock-humanistischer Art mit der Gestalt einer antiken Parze gleichgesetzt wird. "Humanistisches" und "Manieristisches" vereinigen sich im Geiste echter Kunst und erheben dieses Gedicht unseres Zbigniew Morsztyn zu einer hohen Schöpfung der slawischen Barockliteratur.

Als Dichter-Philosoph erscheint er auch in seinen verschiedenen "Gelegenheitsgedichten". Das Hochzeitsgedicht zu Ehren seines adeligen Gönners, des ebenfalls protestantischen Jan Mierzeński ist besonders charakteristisch. (*Epitalamium Jęgo Mości Panu Janowi z Mierznia Mierzeńskiemu.*) Ausgangspunkt ist ein echt barocker *conchetto*: Die Götter beschenken das junge Paar und veranstalten ein "Bankett", wobei Apollo und die Musen ihre Huldigung vortragen.⁹³

Dieser an die antikisierende barocke "Götteroper" erinnernde, gewisse kosmische Akzente nicht entbehrende Rahmen wird von einer stoisch bestimmten Lebensphilosophie erfüllt. Trotzdem Morsztyn ein Hochzeitsgedicht schreibt, kehrt er immer wieder zum Problem der Vergänglichkeit zurück. Freilich fehlt auch das vom barocken Stoizismus so sehr geliebte Motiv des *theatrum mundi* nicht. Der Mensch wird zum "Spielzeug Gottes", des "großen Herrn", auf dessen Geheiß Fortuna und Fatum in der Welt walten. Die Muse Kalliope etwa spricht so:

Człowiek – igrzysko boże, powiadają,
Którym on jako piłkę sobie ciska:
Raz będzie w górze, drugi raz na ziemi.
Tak i Fortuna koło swoje toczy
I w jednej mierze jak żywo nie stoi,
Ale co będzie wysoko, wnet nisko;
Tak fata wiją przeplatany wieniec
Z trosk i z zazdrości, acz daleko więcej
Złych niżli dobrych ziół w tej to koronie.
Zgoła świat – scena, a wszyscy, co żyją
Osobami są na tej komedynie,
Jakimi Wielki Gospodarz im każe...

Der Mensch ist, sagt man, ein Spielzeug Gottes,
den er wie einen Ball vor sich wirft:
Bald ist er in der Höhe, bald wieder auf der Erde.
So dreht auch Fortuna ihr Rad,
so lebhaft, daß es nicht an einem Ort stehen bleibt,
sondern das, was oben war, herunterfliegt;
so bindet das Fatum einen durchgeflochtenen Kranz

aus Sorge und Neid, so daß weit mehr
böses als gutes Kraut in dieser Krone vorhanden ist.
Die ganze Welt ist eine Schaubühne, und alle, die leben,
sind Personen dieser Komödie,
wie es ihnen der Große Herr befiehlt...

Der Gefeierte soll lernen – heißt es im Gedicht weiter – wie er sich auf diesem "Welttheater", wo oft Tragödien gespielt werden, zu benehmen hat. In ähnlichem Sinn läßt Morsztyn auch die Muse Terpsichore, die Repräsentantin der Arithmetik, sprechen. Derjenige sei – behauptet sie – der richtige "Rechenmeister" (*rachmistrz*, ein deutsches Lehnwort!), der an den Tod denkt und mit diesen Gedanken sein Leben führt. Clio, die hier überraschenderweise nicht die Historie, sondern die *Geometrie* vertritt – eine echt barocke "Metamorphose"! –, erinnert ebenfalls an das Sterben und lobt die Bescheidenheit, die kluge Selbstbeschränkung. Euterpe, die Vertreterin der Architektur, behauptet wiederum, ein wackeres Herz und ein reines Gewissen beschützten uns mehr, als die schönsten und stärksten Bauten.

Das sind lauter Gedanken des barocken Neustoizismus, die schon beim großen Niederländer Justus Lipsius und dem berühmten Spanier Saavedra auftauchen und die auch in der slawisch-osteuropäischen Welt viele Anhänger gewannen, sowohl bei Katholiken als auch bei Protestanten und Orthodoxen.⁹⁴ Saavedra war ja ein Lieblingsautor selbst des russischen und ukrainischen Barocks!⁹⁵

Auch das für den Barockstil hochwichtige rhetorische Element fehlt nicht. Tritt ja im *Epitalamium* die Muse Thalia nicht als die Göttin des Schauspiels, sondern als die der *Beredsamkeit* auf, die in schwungvollen, wahrhaft "rhetorischen" Versen den *Orator* Mierzeński feiert!

Die Lebensphilosophie und das dichterische Weltbild Zbigniew Morsztyns hat – wie so viele andere Barockschöpfungen – einen deutlichen *makabren* Zug.⁹⁶ Ein ganzer Zyklus seiner "Häuslichen Muse" kann mit Recht den Titel *Nagrobki i treny* (Grabschriften und Klagelieder) führen. Indessen verknüpft sich dieses Makabre in echt altpolnischer Art und Weise mit dem Heroischen. Die meisten "Grabschriften" verherrlichen adelige Standesgenossen, die im Kampf gegen Türken und Tataren gefallen sind. Das Makabre geht in heldische Apotheose über. Einem Vetter, dem bei der Stadt Batoh gefallenen Kapitän Paweł Morsztyn, widmet Zbigniew den folgenden, wirklich großartigen Vierzeiler:

W polu Pawła Morsztyna bielają się kości,
Dobrego kawalera. Czemuż ich nagości
Ziemia nie skryła? – Żeby niebeskie obroty
Ustawicznie patrzyły na tak dzielne cnoty.⁹⁷

Weiß liegen im Felde die Knochen des Paweł Morsztyn,
des guten Kavaliers. Warum verbirgt ihre Nacktheit
die Erde nicht? – Darum, damit die Himmelskreise
unablässig auf solch tüchtige Tugenden herabblicken mögen.

Eine geistvolle barocke Idee, ein *conchetto* auch dies, doch von wahrhaft heldischem Ethos. Der barocke "Kavalier", der als guter Kämpfer sein Leben für das Vaterland opferte, zerfiel zu einem verlassenen Haufen weißer Knochen, doch dieses scheinbar so tragische Sterben gewinnt kosmische Perspektiven, wird zum Sinnbild und Vorbild einer ewigkeitsverbundenen, heroischen Tugend. Das ist schon jene Form

der *humanitas heroica*, die wir in der "Welt der Grenzfestungen" finden, in jener Welt, die bei den Slawen und Ungarn gerade in der Barockzeit den Gipfelpunkt erreicht. Von der russisch-kosakischen "Erzählung über die Belagerung von Asow" bis zum ungarisch-kroatischen Barockepiker Zrinyi, bis zum Kroaten Andrija Kačić-Miošić, ja bis zum südslawischen Volksepos reicht diese Sphäre. Mit seinen *nagrobki* gehört auch Zbigniew Morsztyn hierher. Erwähnen wir in diesem Zusammenhang noch seine Grabschrift für den gefallenen Helden Milczewski, einen Genossen des großen Hetmans Janusz Radziwiłł:

Cny Milczewski, ty nigdy nie będziesz milczany,
Tyś duszę swoją wylał przez okrutne rany,
A trup twój nie schowany leży w polu goły,
Samo mając za wszystkie niebo mauzoły.⁹⁸

Geschätzter Milczewski, du wirst nimmer verschwiegen werden,
du hast deine Seele durch schreckliche Wunden ausgegossen
und deine unbehütete Leiche liegt nackt im Felde,
doch dafür hast du den ganzen Himmel als Mausoleum.

Das Makabre ist entschieden auch hier vorhanden, doch wiederum erfährt das Ganze eine heroische, dramatische und zugleich unendlichkeitsverbundene Potenzierung. (Das Motiv des Ausgießens der Seele durch die Wunden kommt auch im Barock-Epos Zrinyis vor!) Barocker Heroismus, verbunden mit den wesensverwandten Elementen der "Welt der Grenzfestungen" – wir werden diese Verbindung noch im Laufe unserer Untersuchungen besprechen! –, erhält hier einen künstlerisch wertvollen und menschlich tiefen Ausdruck.

In diese Sphäre gehören die Gedichte, in denen Zbigniew Morsztyn die Siege Polens über Türken und Tataren feiert. Das Gedicht *Sławna wiktoryja nad Turkami od wojsk koronnych i wielkiego księstwa litewskiego* (Ruhmreicher Sieg der Armeen der Krone und des litauischen Großfürstentums über die Türken) wird mit seinen achthundertzweölf Versen fast schon zu einem kleinen Epos.⁹⁹ Der Dichter verherrlicht hier den zweiten Chocimer Sieg – dem ersten widmete, wie wir wissen, der serbische Barockdichter Gundulić sein *Osman*-Epos – vom Jahre 1673. Gerühmt und dem Namen nach aufgezählt werden all jene polnischen, litauischen und preußischen "Ritter", die im Kampfe ruhmreiche Taten vollbrachten oder ihr Leben ließen. Bezeichnenderweise für das gesamte polnische Barock fehlt auch das "orientalische" Motiv nicht. Mit sichtbarem Interesse beschreibt Morsztyn die Schätze, die Waffen, die Rüstungen und Zelte der Türken, ihren ganzen "asiatischen" Pomp (*Pompa Azyjej*). Wie wir wissen, hat dieser "asiatische Pomp" keinen geringen Eindruck auf das barocke Polen gemacht und wirkte noch in der "sächsischen" Zeit König Augusts des Starken weiter.

Ritterliche, man würde fast sagen, mittelalterliche Atmosphäre waltet an vielen Stellen dieses panegyrischen Gedichtes. Vor dem Kampf rufen die "Ritter" zu Gott und erbitten von ihm die Hilfe der himmlischen Heerscharen:

Krzyknęło zatem rycerstwo do Pana	Es rief daher das Rittertum zum Herrn
Wojsk nieśmiertelnych, żeby była dana	der unsterblichen Heere, daß ihnen ge-
	geben werde
Pomoc aniołów świętych, chrześcijaństwu	die Hilfe der heiligen Engel, dem
	Christentum
Przeciw pogaństwu. ¹⁰⁰	gegen die Heiden.

Das könnte auch bei einem südslawischen oder ungarischen Dichter des 17. Jahrhunderts stehen! Der übrigens aus dem Deutschen übernommene Begriff des *rycerstwo* kommt dann im Gedicht wiederholt vor. Morsztyn apostrophiert seine Helden als Menschen, die im Kampf als in einem "ritterlichen Handwerk" (*w rycerskim rzemieśle*) stehen. Dieses Mittelalterlich-Ritterliche bekommt gleichzeitig einen barock-höfischen Anstrich, wenn etwa der gefallene Stefan Potocki als ein "junger Kavalier mit großen Hoffnungen (*młody wielkiej Kawaler nadzieje*) bezeichnet wird. Dazu kommen noch ganz "südslawisch" anmutende Farbtöne – auch in der sprachlichen Formulierung! –, wenn z. B. unser Zbigniew den "guten Helden Stadnicki" (*Stadnickiego, dobrego jonaka*) rühmt. Das Substantivum *jonak* – *junak* ist den Slawen des Donauraumes, vor allem den Slowaken und den Serbokroaten, viel geläufiger als den Polen; das moderne Polnische kennt das Wort kaum. Um so beliebter ist der Begriff *dobri junak* im serbokroatischen Volksepos. Es scheint, als ob Morsztyn absichtlich Motive dieser südslawischen Heldenwelt übernommen hätte. Da es sich um einen richtigen Barockdichter handelt, kann auch das Motiv des Martyriums und des antikisierenden Humanismus nicht fehlen. Zwei Strophen von verschiedenen Stellen des Gedichtes seien dafür angeführt. In der ersten heißt es über die Gefallenen:

Szlachetne duchy, które za stracony	Edle Seelen, die für das verlorene
Żywot niebieski odnoszą korony;	Leben die himmlischen Kronen tragen;
Śława ich wieczna skazy się nie boi,	ihr ewiger Ruhm befürchtet keinen Fleck,
Póki świat stoi. ¹⁰¹	solange die Welt besteht.

In der anderen Strophe erklingt wieder das "ritterliche" Thema, doch in antiker, "martialischer" humanistischer Instrumentierung:

Cała Ojczyzna wam, wielcy wodzowie,
Wam cne rycerstwo, na zwycięskiej głowie
Kładzie z wdzięcznością za trudy Marsowe
Wieńce laurowe.¹⁰²

Euch, große Führer, legt das ganze Vaterland,
euch, geschätztes Rittertum, auf das siegreiche Haupt
als Dank für die Bemühungen Mars'
die Lorbeerkränze.

Mystisch-emblematische, stoisch-philosophische und heroische Atmosphäre atmen die Gedichte Zbigniew Morsztyns, dieses vielleicht größten polnischen Barockdichters. Doch beherrschte dieser "Dichter und Denker" auch die Kunstgriffe der zeitgenössischen Liebeslyrik mit hoher Könnerschaft und blieb auch hierin nicht hinter seinem Vetter Jan Andrzej. Erwähnen wir als kleines, aber gelungenes Beispiel sein Gedicht "An eine vornehme Dame" (*Jednej zacnej damie*):

Nowy cud widzę dziś w tak ślicznej twarzy:
Rumiany płomień pod śniegiem się żarzy.
Śniegi nie tają w ogniu, a płomienie
Nie gasną w śniegu, gwałt ma przyrodzenie.
Ja widząc, co się z przyrodzeniem dzieje,
Jak odień pałam i jak śnieg topnieję,
I między dwiema ściśniony żywioły
W strumień rozplnę lub zgorę w popioły.¹⁰³

Ein neues Wunder sehe ich jetzt in diesem hübschen Gesicht:
 Die roten Flammen entbrennen unter dem Schnee.
 Der Schnee schmilzt nicht im Feuer, und die Flammen
 erlöschen im Schnee nicht, die Natur vollzieht eine Gewalttat.
 Ich, da ich es sehe, was mit der Natur geschieht,
 brenne wie Feuer und zerschmelze wie Schnee,
 und zwischen den beiden streitenden Elementen
 zerfließe ich in Ströme oder verbrenne zur Asche.

Ein in epigrammatischer Form zugespitztes Liebesgedicht also, das die *topoi* der marinistischen Dichtung mit großer Virtuosität verwendet, doch nicht ohne Geschmack und Frische. Es hat einen gewissen Reiz, wie hier scheinbar jahrhundertealte Motive der internationalen höfischen Dichtung in ein neues sprachliches Medium gelangen und dadurch neues Leben, neue Originalität erhalten. Diese eigenartige "Erneuerung" der marinistischen Schablone ist bei Zbigniew Morsztyn noch augenfälliger als bei seinem Vetter Jan Andrzej, der eher ein glatter Könner ist, denn ein tief-fühlender Poet. Unser Zbigniew besitzt aber die Tiefe und die Originalität eines wirklich bedeutenden Dichters. Daher gelingen ihm solche Liebesgedichte, wie das reizende *Na dobrą noc* (Zur guten Nacht), wo er der Geliebten mit originellen, zugleich geist- und stimmungsvollen Naturbildern eine angenehme Ruhe wünscht. Die ganze Welt ruht schon – heißt es im Lied –, das Krähen der Hähne, die Eule oder die Taube soll sie nicht stören, keine Maus sie beunruhigen, doch soll sie das weiche Kissen und das Deckbett milde schützen und wärmen.¹⁰⁴ Die *topoi* der höfischen Liebeslyrik erhalten auch im "Abschiedslied" (*Pieśń na pożegnaniu*) eine originelle Färbung. Wie oft haben germanische, romanische und slawische Dichter, von Heinrich von Morungen bis Giambattista Marino den schmerz erfüllten Augenblick eines Abschiedes von der geliebten Frau besungen! Bei unserem Zbigniew wird nun das alles in die einmalige Situation eines polnischen Adelshofes aus dem 17. Jahrhundert umgesetzt: Wir sehen den Dichter, wie er sein Roß besteigt und so Abschied nimmt.¹⁰⁵ Als Atmosphäre schwingt da das ganze Leben des Landadels mit. Und darin liegt – neben dem Hang zur Philosophie und neben der echten Vaterlandsliebe – der dritte große Vorzug Zbigniew Morsztyns. Wir können den Eindruck nicht loswerden, daß er – durch seine preußisch-deutschen Verbindungen – vielleicht auch auf die deutsche Barocklyrik einen gewissen Einfluß hatte. Manche Verse der "Zweiten Schlesischen Schule" stehen ihm ziemlich nahe, ebenso manche Schöpfungen der ungarischen Barockdichtung. Dies zu untersuchen ist jedoch jetzt nicht unsere Aufgabe.

Eine weitere große Gestalt des polnischen Adelsbarocks ist der Fürst Stanisław Herakliusz Lubomirski, Krongroßmarschall des Königreiches und eine Zeitlang ernster Kandidat des Thrones, daneben ein Schriftsteller von Rang.

Er ist der Sohn jenes stolzen Magnaten Jerzy Lubomirski, der gegen den König Johann Kasimir rebellierte, einen Teil des polnischen Adels auf seine Seite zog und den König in einer offenen Schlacht schlug. Seinen Sohn ließ *Pan Jerzy* gut erziehen, zuerst bei den Piaristen – wahrscheinlich in Südpolen –, dann irgendwo in einer baltischen Stadt (Danzig oder Königsberg), zuletzt in Paris, wo der siebzehnjährige Stanisław Herakliusz zwei Jahre verbrachte. (1659 bis 1661). Er besuchte wahrscheinlich eine "Ritterakademie", hatte mit dem Hof des jungen Ludwig XIV. gute Verbindungen, aber auch – und dieses Erlebnis begleitet ihn durch sein Leben – mit den Kreisen um Port-Royal. 1661 verläßt er Frankreich, besucht Madrid, Rom, Venedig und Wien – überall freilich in erster Linie den Hof! – und ist April 1662

wieder in Polen. Auch später – 1666 und 1687 – hat er Gelegenheit, Italien und Österreich zu besuchen, diesmal schon in politisch-diplomatischen Angelegenheiten. Er beherrschte außer dem Polnischen und Lateinischen das Deutsche, Italienische und Französische gut (wohl auch das Spanische) und spielte bald selbst eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben des Landes. 1670 ist er schon Sejm-Marschall – also der Vorsitzende des polnischen adeligen Reichstages! – 1676 Krongroßmarschall des Landes. Auf dem bekannten Bild des großen ungarischen Barockmalers Adam Mányoki ließ er sich in kriegerischer Tracht verewigen, obwohl er nie an einem Feldzug teilnahm, um so lieber aber – und nicht immer in ehrlicher Weise! – am politischen Ränkespiel. Sein Traum war, die Königskrone zu erlangen. 1671, zur Zeit des antihabsburgischen Aufstandes in Ungarn und Kroatien, dachte man daran – obzwar Lubomirski das leugnete! – ihn zum ungarischen König zu krönen, was um so leichter gewesen wäre, da ein beträchtlicher Teil seiner Güter in der Zips, im ehemaligen Oberungarn lag. In den letzten Jahren des alternden und kranken Jan Sobieski war er polnischer Königskandidat, trat aber dann – wohl reichlich belohnt – zurück und unterstützte 1696 die Wahl Augusts des Starken, mit dem er manche Ähnlichkeit des Charakters hatte. Es ist wohl kein Zufall, daß Lubomirskis polnische und lateinische Schriften gerade in der "sächsischen" Periode, unter der Herrschaft der Wettiner, so oft aufgelegt wurden und eine internationale Popularität genossen.¹⁰⁶

Polnische Literaturhistoriker betonen gern das Widerspruchsvolle in der Persönlichkeit Lubomirskis. Krzyżanowski nennt ihn "eine Sammlung der grellen Widersprüche, für den heutigen Betrachter schwer zu verstehen" (*zbiór jaskrawych sprzeczności, dla obserwatora dzisiejszego trudnych do zrozumienia*)¹⁰⁷; Roman Pollak, der moderne Herausgeber seiner Werke, behauptet, schon in der Jugend, unter dem Einfluß seines ehrgeizigen Vaters, hätte sich "sein Charakter gebrochen und entstellt" (*łamał się i wypacał charakter*).¹⁰⁸ Aber gerade in seinen Widersprüchen ist er ein echtes Kind seiner Epoche und seiner Gesellschaft, des osteuropäischen "Magnatenkatholizismus" und des polnischen Adelsbarocks.

Jedenfalls suchte dieser sonderbare, aber geniale Mann ein Feld der Tätigkeit, wo man die Gegensätze schlichten und etwas Positives leisten konnte. Das war sein Wirken als Mäzen, Dichter und Denker. Die politische Laufbahn verband ihn fast zeitlebens mit Warschau, am liebsten lebte er aber in seinem schönen Schloß Jazdowa, unweit der Hauptstadt. Der aus den Niederlanden stammende große Architekt des polnischen Barocks, Tylman van Gammeren, baute das Palais mit seinem herrlichen Park, einem See und einer kleinen "Eremitage", wo der Fürst ganz zurückgezogen zwischen seinen Büchern, Globen, Apparaten weilen konnte.

Der Italiener Giovanni Battista Fagiuolo besuchte ihn hier im Sommer 1690 und spendete dem im "italienischen Stil" erbauten Palast (*un palazzo all'italiana*) sowie den mit auserlesenen Gemälden und schönem Silberzeug geschmückten Räumen (*ornato di pittura squisita, d'argenteria numerosa*) höchstes Lob.¹⁰⁹ Besonders begeisterte ihn der Park mit seinem See, auf dessen Fluten eine "galante Barke" schwamm, und der kleine *ritiro* am Ende des Parkes. (*Vi é ancora in giro un lago che cinge detto giardino, ove si va in un barchetto molto galante a diporto, ed in fine del giardino si vede un ritiro, come un piccolo appartamento fornito di tutto il bisognevole per una persona, che abbia gusto di star con lindura e comodo in solitudine...*) Alles – sagt Fagiuolo – ist hier das Werk eines großzügigen, königlichen Geistes. Man sieht, daß der Fürst viel in Italien und in Rom weilte und daß er die "Ideen der römischen Größe" nach Polen verpflanzte. (*Il tutto veramente fatto con animo non men generoso che regio. ... e ben si riconosce, che questo principe é stato*

molto tempo in Italia, e in specie in Roma, die dove ha in questo paese trasportato l'idea della grandezza romana.)

Diese "Ideen der römischen Größe" sind eigentlich die ästhetischen Ideen der italienisch-französischen barocken Palastarchitektur, jener großartigen "Gesamtkunstwerke", die Carl J. Friedrich für das Hochbarock ebenso charakteristisch findet, wie die Kathedrale für die Hochgotik.¹¹⁰ Mit der Errichtung des Schlosses Jazdowa huldigt Lubomirski diesem ästhetischen Ideal, das ihm aus eigener Anschauung bekannt war, wie er auch in seinen literarischen Schöpfungen eng mit der internationalen, vor allem romanischen Barockkultur verbunden ist. Dies gilt besonders für sein biblisches Epos *Tobiasz wyzwolony* (Der befreite Tobias) und seinen "höfischen Dialog" *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* (Gespräche des Artaxes und des Evander), beide aus dem Jahre 1683.

Das Epos in zwölf Gesängen – geschrieben in der italienisierenden Form der Oktave – behandelt die biblische Geschichte des "alten" Tobias, seine Frömmigkeit, seine Erblindung und Heilung, die abenteuerliche Reise des "jungen" Tobias in Begleitung des Erzengels Raphael, seine Heirat mit der schönen Sara und die glückliche Heimkehr in das Elternhaus.¹¹¹ Der erstaunlich bibelfeste Lubomirski – bei den osteuropäischen Adligen des 17. Jahrhunderts war das allerdings keine Seltenheit! –, dem besonders das Alte Testament nahestand, folgt ziemlich genau der biblischen Erzählung, faßt indessen das Ganze in durchaus barockem Geiste auf. Barock-malerisch werden Landschaft, Natur, Beleuchtung geschildert, etwa in der schönen Eingangsstrophe des VI. Gesanges, wo der junge Tobias und der Engel ihren Wanderweg antreten:

Poglądał na świat okiem jasnoślicznym
Nad podziwienie Febus złotowłosy,
A obłok, suty swym promieniem licznym,
Z szafirowymi przeplatał niebiosy;
Lśniła się ziemia szmaragdem rozlicznym
Od przeszłorannej odżywiona rosy,
Wiał zefir i ptak krzyczał głosem różnym –
Ktoż by był wtenczas nie chciał być podróżnym!¹¹²

Auf die Welt blickte mit klar-schönem Auge
zum Erstaunen der goldhaarige Phöbus,
und die Wolke, bestreut mit seinen vielen Strahlen,
durchflocht mit Saphir den Himmel;
die Erde funkelte mit vielfachem Smaragd
vom Tau des Frühmorgens,
ein Zephyr blies, und mit verschiedenen Stimmen sangen die Vögel –
wer würde zu solcher Zeit nicht gern unterwegs sein!

Dieser Sinn für das Malerische, für Farbtöne und Beleuchtungseffekte scheint für die polnische Barockdichtung besonders charakteristisch zu sein. Claude Backvis bringt interessante Beispiele aus den Epen Samuel Twardowskis.¹¹³ Aber auch die ebenfalls barocken "Nachtstücke" mit ihrer oft "makabren" Atmosphäre fehlen bei Lubomirski nicht. Effektiv voll schildert er im II. Gesang seines Epos die Szene, wie der ältere Tobias – dem Verbot des Königs Sennacheryb trotzend – bei Nacht eine Leiche begräbt. Die ganze Szene ist ein barockes Gemälde!

A skoro słońce swe promienia w morze
 Skryło, a z nocnym umieszawszy cieniem
 Zgasiło niebo znikające zorze,
 Tak że nikt nie mógł – choć byстрым spojrzeniem –
 Dociec ni okiem szpiegować po dworze,
 Wtenczas Tobijasz – choć z strachem i drżeniem –
 Przecież odważny, że się bojąc nie bał,
 Schowane ciało wyniósł i pogrzebał.¹¹⁴

Und die Sonne hatte bald ihre Strahlen im Meere
 verborgen, und mit dem Erscheinen der Nachtschatten
 wurde die verschwindende Röte des Himmels ausgelöscht,
 so daß niemand es vermochte, trotz eifrigen Umherblickens,
 vom Hofe aus mit dem Auge zu sehen und aususpionieren,
 daß Tobias, obwohl mit Angst und Zittern,
 doch so entschlossen, daß er sich des Fürchtens nicht kümmerte,
 die verborgene Leiche heraustrug und begrub.

Ähnliche, dem Geist der europäischen Barockmalerei verwandte Szenen könnten wir noch in großer Zahl aus dem *Tobiasz* zitieren, etwa die Schilderung einer Fels- und Gebirgslandschaft mit den Stromschnellen des Tigris (VI, 4), die echt barocke "Teufelsaustreibung" vor der Hochzeitsnacht Tobias' und Saras (VIII, 9) oder die "Lichtmystik" in der Darstellung des sich enthüllenden und verabschiedenden Erzengels (XII, 11). Barock ist auch der Sprachstil, obwohl der Dichter das "Schwülstige" – trotz seiner Vorliebe für Marino – eigentlich meidet. Aber mit sicherem Sinn für das barocke Schönheitsideal und für die Eigenart der polnischen Sprache schafft er Verse, wie etwa: *I piał poczęły świtoczuje kury* (VIII, 17: Und die lichtwachsamen Hühner begannen zu singen), oder: *... żywioły cztery Spokojnie strzegły wrodzonej ustawy I letniomile siały się zefiry* (IX, 16: Die vier Elemente folgten ruhig ihren natürlichen Rechten und sommerlich-lieulich wehten die Zephyre). Es fehlen auch die barocken "Konzepte" nicht, die geistvollen und sinnreichen Einfälle, etwa der Passus (XI, 18), wo Gott als "ewiger Chemiker" apostrophiert wird und der Dichter vom "Destillierkolben" des Herzens spricht:

Och, dziwna mocy niepojęta władza!
 W jednym tak szczupłym, serdecznym kąciku
 Różne afekta jednaż dusza zgadza.
 Coż to jest, wieczny serc naszych chimiku,
 Że nic radości ten płacz nie przeszkadza,
 Z jednegoż cieką też łzy alembiku,
 Jednąż przez oczy wypływają drogą,
 Jedneż – i gorzkie, i słodkie być mogą.¹¹⁵

O wunderbare und unbegreifliche Macht!
 In einem so bescheidenen Ecklein des Herzens
 vereinigen sich verschiedene Affekte der Seele.
 Wie ist es denn, du ewiger Chemiker unserer Herzen,
 daß dieses Weinen der Freude nicht schadet,
 daß aus demselben Kolben die Tränen fließen
 und denselben Weg durch die Augen finden
 und auf derselben Weise bitter und süß sein können?

Die ganze Barockwelt mit ihrer "Affektbetontheit" und "Emotionalität", mit ihrem "Psychologismus" und "Sentimentalismus" steht hinter diesen Versen. Barock wirkt auch das "chemische" und "naturwissenschaftliche" Interesse. Ganz unbiblisch, doch durchaus im Geiste des 17. Jahrhunderts spricht Lubomirski in seinen Vergleichen über Porzellan und Mikroskop. Echt barock wirkt er auch dort (X, 1), wo er den Wert und die Bedeutung des *Herzens* hervorhebt. Wohl hat er hier an seinen jansenistischen Gesinnungsgenossen Pascal gedacht!

Nie wie, co człowiek i co afekt może
Ten, co ludzkiego serca niewiadomy.
Trudnyś instrument umysłowi, Boże,
Dał – serce, chociaż oczom niewidomy!
Gdy serce nie chce, rozum nie pomoże
I nikt serdecznej nie dobędzie bromy;
A gdy się w serce co potężnie wpije,
Ni gwałt, ni rozum tego ni wybije.¹¹⁶

Nicht weiß es, was der Mensch und der Affekt vermag,
derjenige, dem das Menschenherz unbekannt ist.
Du hast, o Gott, dem Gemüt ein schweres Instrument
gegeben, das Herz, wenn es auch dem Auge unsichtbar bleibt!
Wo das Herz nicht will, vermag die Vernunft nichts,
und niemand bezwingt die Herzenspforten;
wenn dann etwas mächtig ins Herz eindringt,
kann es weder durch Gewalt noch durch Vernunft vertrieben werden.

Diese mystisch-irrationalistischen Stimmungen, gestärkt durch den Einfluß des Jansenismus, tauchen immer wieder in Lubomirskis Werken auf, auch in seinen lateinischen, die wir noch betrachten werden. Barock ist also nicht nur seine dichterische Form, sondern auch seine Welt- und Lebensanschauung. Sowohl der "optimistische" als auch der "pessimistische" Aspekt des Barocks erscheint in den Versen des *Tobiasz*. Die Waage scheint zwar mehr auf die pessimistische Seite hinüberzuschwingen – Roman Pollak kann darum in Lubomirski, dem eifrigen Leser Montaignes, Bacons und Grotius' einen etwa skeptisch-pessimistischen Geist sehen,¹¹⁷ der von der Welt und den Menschen keine hohe Meinung hat –, indessen wird die pessimistisch-jansenistisch-skeptische Seite dieses Barocks dann doch irgendwie durch eine ebenfalls barocke stoisch-humanistische Haltung ausgeglichen. Schön spricht darüber Sara in ihrem Gebet (III, 19–21). Drei Strophen seien hier angeführt:

Bo nie jest w ludzkiej mocy Twoja rada
I temu, co chcesz, żaden nie przeszkodzi.
Przez ciebie wszystko stoi i upada,
Nic nie pomoże i nic nie zaszkodzi.
Niech – kto chce – grozi, co chce zapowiada,
Niech koło siebie by najpilniej chodzi,
Gdy się Ty oprzesz, musi pójść precz z pola
I weźmie nad nim górę Twoja wola.

To zaś za prawdę jak mur w rozumieniu
I za rzecz trzymać nieomylną może
Każdy, co swemu panując sumnieniu
W Tobie nadzieje swe pokłada, Boże,

Że żywot jego jeśli w doświadczeniu
U Ciebie będzie, to sobie wymoże,
Że – jako rycerz w ogniu niestrwożony –
Godnym się stanie wieńca i korony.

A jeżeli zaś pełny utrapienia,
Ale pamiętny przykazania Twego –
Zniesie swe krzyże i mężne cierpienia,
Wyńdzie z korzyscią wolny od wszystkiego.
A jako iskry z twardego krzemienia
Gdy lecą – giną, tak troski od niego
Odpadać będą, i jak więc od skały
Wzruszone szturmem oceanские waly.¹¹⁸

Denn Deine Ratschläge sind nicht in der Macht der Menschen,
und das, was Du willst, kann niemand verhindern.
Durch Dich steht und fällt alles,
nichts hilft da und nichts schadet.
Wer will, soll folgen, wer will, möge trotzen,
wer will, soll fleißig für sich selbst sorgen:
wo Du widerstrebst, muß er das Feld räumen
und Dein Wille gewinnt über ihm überhand.

Das kann man für wahr halten, wie eine Mauer der Vernunft,
und für unfehlbare Wirklichkeit:
Ein jeder, der seine Zweifel überwindet und seine Hoffnung in Dich,
o Gott legt,
wird in seinem Leben, wenn es zur Zeit der Versuchung
bei Dir ist, eine Hilfe erhalten
und – gleich einem unerschrockenen Ritter im Feuer –
des Kranzes und der Krone würdig sein.

Wenn nun jemand voll Schmerzen,
aber Deiner Gebote eingedenk,
sein Kreuz und männlich seine Leiden trägt,
dann endet er siegreich und wird frei.
Und wie die Funken, geschlagen aus hartem Stein
entstehen und vergehen, so werden auch von ihm die Sorgen
abprallen, so wie von einem Felsen
die sturmerregten Wellen des Ozeans.

Den "jansenistischen" Aspekt der europäischen Barockwelt zeigt die erste Strophe des Zitates, mit der Betonung, ja Überbetonung der göttlichen Allmacht, der gegenüber alles menschliche Tun sinnlos erscheint. Indessen wird Lubomirskis jansenistischer "Pessimismus" und "Skeptizismus" schon in der folgenden Strophe durch eine stoisch-humanistische Haltung überwölbt und ergänzt, ja, mit einem schönen und echt barocken Bild zum "christlichen Rittersum" umgedeutet. Dieses christlich-ritterlich-barocke Ideal feiert dann die dritte angeführte Strophe, mit dem großartigen Schlußbild des gegen die Felsen stürmenden Meeres. Auch sprachlich ist dieser Übergang schön ausgearbeitet: Man beobachte nur die Tatsache, daß Strophe 19 aus drei Sätzen besteht, Strophe 20 aus einem einzigen Satz, Strophe 21 aus zwei

Sätzen. Jene "Stimmungsmalerei" mit syntaktisch-poetischen Mitteln, die uns Claude Backvis so schön in den Dichtungen Samuel Twardowskis zeigte, existiert in ausgeprägtem Maße auch bei Lubomirski.

Ein Meisterwerk polnischer, ja europäischer Barockliteratur sind auch die "Gespräche des Artaxes und des Evander";¹¹⁹ weltliterarisch darum besonders interessant, da wir es hier mit einem slawischen Produkt der "höfischen Kultur" zu tun haben, jener höfischen Kultur, die von vielen Literaturhistorikern des Westens als eine ausschließliche Angelegenheit der germanisch-romanischen Völker betrachtet wird. Ein weiterer Umstand, der die Bedeutung des Werkes steigert, ist die Tatsache, daß es "Memoirencharakter" hat. Lubomirski schrieb – im Gegensatz zu vielen slawischen und ungarischen Zeitgenossen – kein eigentliches Memoirenwerk, indessen fühlt man in den *Rozmowy* auf Schritt und Tritt, wie Persönliches, Erlebtes mitschwingt. Es muß auch gesagt werden, daß Lubomirski, der Fürst und Hofmann, oft den Mut hat, die eigenen Klassenschränken zu übersteigen und mit fast karikaturhafter Stärke die Sünden des polnischen Hochadels anzuprangern. Glänzend in dieser Hinsicht ist das sechste Gespräch, wo unter antiken und italienisierenden Namen (Tankred, Alkan-der, Filemon, Erast usw.) eine ganze Reihe von Aristokraten und Hofleuten an uns vorbeizieht, mit all ihren Gebrechen, Lastern, Eitelkeiten und Fehlern. Im siebten Gespräch wird dann die Ruhmsucht eines gewissen Filotarses scharf kritisiert. Die Zeitgenossen wußten ohne Zweifel gut, wer alles sich hinter diesen Namen verbirgt... Wenn die *Rozmowy* nichts anderes wären als eine mit glänzender Feder geschriebene Darstellung des barocken Hoflebens, wären sie schon ein beachtenswertes sozial- und kulturgeschichtliches Dokument. Die Gespräche zwischen Evander (das ist Fürst Lubomirski selbst!) und seinem Freund Artaxes werden meist im Park des Warschauer Königsschlusses geführt, manchmal im Schloß selbst oder in der Umgebung der Hauptstadt. Wir lesen über Jagden, Empfänge, Unterhaltungen in Damengesellschaft, aber auch über politische Konferenzen oder über die Abfertigung der königlichen Post. Besonders schön sind die wiederholten Hinweise auf den königlichen Park, auf seine schattigen Bäume, langen Alleen, seine Treppen und Balustraden, auf jene freundlichen Plätze, die sich so gut zur Erholung und zum Gespräche eignen. Oft sehen wir den König selbst oder die Hofgesellschaft in diesem Rahmen sich bewegen. Doch diese mit den "perspektivistischen" und "malerischen" Mitteln der Zeit gezeichnete Umwelt ist eben nur der *Rahmen* einer großangelegten "Enzyklopädie", wo in den elegant-geistvollen Formen des Gesprächs literarische, naturwissenschaftliche, gesellschaftliche, religiöse, philosophische Fragen behandelt werden. Themen tauchen auf, wie das Verhältnis der Tugend zum Wissen, das Problem der "Protektion" und des Undankes, des Ruhmes und des Glückes, die Kunst des "Exkusierens", aber auch die vielen Fehler und Gefahren des Hoflebens. Wie schon angedeutet, hat Lubomirski in dieser Hinsicht keine Illusionen. Im achten Gespräch gibt er z. B. folgende Charakteristik des höfischen Treibens:

I ta-ć to jest kondycja ludzi u dworu żyjących, że najmniejszy wiatreczek poruszy ich z lada czego powstawszy: owe ambicje, emulacje, konkurencje, pretensje wzbudzają w umysłach ludzkich jakąś ciekawość trwożliwą, niespokojną i wiedzenia chciwość o najmniejszej rzeczy, co kto mówi albo czyni, aby przez to o fortunach swych miarkować rady, aby zabiegać, czasem niepotrzebnie i nie wiedzieć czemu, a podczas – chcąc zbyt naprawić – popsować sobie. Stąd i owe plotki, jedne pochlebstwa, drugie nienawiści pełne, bojaźnie i suspicje szkodliwe a częste, o których i pomyśleć przykro, a dopiero rozmawiać albo pisać.¹²⁰

(Und so ist die Lage der Leute, die am Hof leben, daß sie das kleinste Windlein erregt, das aus irgendetwas entsteht: Diese Ambitionen, Wetteifer, Konkurrenzen, Prätensionen erwecken in den menschlichen Gemütern eine gewisse ängstliche und unruhige Neugierde, wißbegierig auch der allergeringsten Dinge, die jemand spricht oder tut, um dadurch auf das eigene Glück Schlüsse zu ziehen, um zu flüchten, oft in unnötiger Weise, und ohne zu wissen warum, oft aber – mit der Absicht, sich die Existenz zu verbessern – um sich zu schaden. Darum auch jener Klatsch, einmal voll Schmeichelei, andermal voll Haß, jene häufigen und schädlichen Ängste und Verdachte, über die selbst nachzudenken peinlich ist, und erst recht zu sprechen oder zu schreiben.)

Den "stürmischen Ozean des Hofes", über den westliche Barock-Humanisten so oft schrieben, ohne ihn recht zu kennen, hat Lubomirski aus eigener Anschauung gekannt. Darum ist es verständlich, daß er oft einen unwiderstehlichen Drang zur Zurückgezogenheit, ja zur Weltflucht hatte. Genährt wurden diese Stimmungen auch durch jansenistische Anregungen. Er hatte zwar nicht die moralische Kraft, dem Hof und dem adeligen Treiben auf immer ein Lebewohl zu sagen, doch er pflegte intimen Verkehr mit den Mönchen des Kamaldulenserklusters Bielany – dieses "polnischen Port-Royal" –, und im neunten Gespräch der *Rozmowy* läßt er Artaxes und Evander auch eine Schiffahrt – oder besser gesagt: Pilgerfahrt – auf der Weichsel nach dem Kloster machen. "Vater Elisäus" (*ojciec Elizeusz*), der dann selbst das zehnte Gespräch über die Unsterblichkeit der Seele führt, empfängt die beiden Edelleute mit Freude, und Lubomirski charakterisiert ihn mit wärmster Sympathie:

Był to ojciec pod siedmdziesiąt lat mający, który wtenczas był przeorem tamtej pustynie, urodzenia także znacznego; ten w pięćdziesiąt lat marności świeckiej i honorów syty, wszystkich zwyczajów dworskich dobrze wiadomy a znacznym panom znajomy i miły, wstąpił był do tamtego zakonu, miał wielką sławę pobożności u wszystkich, tak że każdy z wielkich ludzi duchowną konwersacją jego bardzo rad by cieszył, tym bardziej że przy świątobliwości był człowiek świadomy rzeczy, rozumny i roztropny bardzo i każdemu prawdę mówiący, nabożny bez wymyślności, świątobliwy bez skrupułów, wesoły bez lekkości, rozmowny bez natręctwa i wiadomy wszystkich rzeczy bez próżnej ciekawości.¹²¹

(Dieser Vater war siebzig Jahre alt, damals der Prior jener Einsiedelei, ebenfalls von vornehmer Herkunft, doch mit fünfzig Jahren satt der weltlichen Eitelkeiten und Ehren, wohl bekannt mit allen höfischen Sitten, bekannt und lieb den vornehmen Herren: so trat er in diesen Orden und besaß durch seine Frömmigkeit einen großen Ruhm bei allen, daß also jedermann von den großen Männern gern sich der geistlichen Konversation mit ihm erfreute, um so lieber, da er bei aller Gottgefälligkeit ein Mann war, der die Wirklichkeit kannte, vernünftig und sehr besonnen, jedem die Wahrheit sagend, fromm ohne Künstelei, gottergeben ohne Skrupel, fröhlich ohne Leichtfertigkeit, gesprächig ohne Zudringlichkeit, mit allen Dingen bekannt ohne leere Neugierde.)

Dieses Mönchsideal, das Stoizismus und Jansenismus in echt barocker Synthese vereinigte – Lubomirski macht Elisäus auch zum Sprachrohr jansenistischer Ideen! – war unserem Aristokraten-Schriftsteller besonders sympathisch. Mit gewisser wehmütiger Begeisterung ruft er gleich eingangs im zehnten Gespräch aus:

O, jako często wielkim monarchom pożądane były pustynie i klasztory! Ci, co świata są zbyt wiadomi, uciekają przed nim, kędy mogą tak właśnie jako ci szukają go, co go nie znają.¹²²

(O, wie oft sehnten sich die großen Herrscher nach Einsiedeleien und Klöstern! Jene, die die Welt genügend kennen, flüchten vor ihr, wo sie es können, so wie jene sie suchen, die sie nicht kennen.)

Wiederum bricht hier der "christliche Skeptizismus" des Montaigne-Lesers und Jansenisten Lubomirski hervor! Wie tief diese Schicht in seiner Persönlichkeit verankert war, davon sollen seine noch zu betrachtenden lateinischen Schriften Rechenschaft ablegen. Nicht zu übersehen ist jedoch die Tatsache, daß es neben dem "Hofmann" und dem "Jansenisten" auch einen *barocken Humanisten* im Fürsten gibt. Das beweist das berühmte dritte Gespräch "über den Stil". Als echter Humanist beruft er sich vor allem auf die Antike, zitiert auch den Satz *Omnis ars imitatio est naturae*, doch sein Humanismus ist wesentlich barock. Von den antiken Autoren sympathisiert er besonders mit den "barocken" Schriftstellern Roms, mit Claudianus, Lucanus, Seneca, mit der antiken Rhetorik. Er betont die Notwendigkeit "der scharfsinnigen Konzepte und der Energie" (*dowcipnych konceptów i energii*) im guten Stil, feiert dann Julius Caesar besonders deswegen, weil er Feldherr, Staatsmann und Schriftsteller in einer Person war.

Zitieren wir den berühmten Passus aus den *Rozmowy* über Julius Caesar:

Juliusz cesarz tak ulubił był sobie Homera greckiego, że przy tak wielkim rozumie i dowcipie, który sam miał, nie wstydał się go uczyć na pamięć i nawet przy wojennych zabawach nim się bawić, i kiedy raz w potrzebie nieszczęściem przyszło mu wpław przez wielką jedną rzekę płynąć, tedy wyjąwszy Homera, aby się był nie zamaczał, jedną ręką z wody wyniesioną trzymał go, a drugą kontentował się tylko płynąć – równo z szablą poważając go sobie. I dlatego słusznie wziął był sobie za emblema księgę tegoż Homera, a na nim szablę gołą położoną, przydawszy to lemma: *Ex utroque Caesar* – jakoby chcąc rzec, że równo mieczem, jako i piórem kładł się być sławnym.¹²³

(Julius Caesar liebte so sehr seinen griechischen Homer, daß er, trotz jenes großen Verstands und Scharfsinns, den er selbst besaß, sich nicht schämte, ihn auswendig zu lernen und bei allen militärischen Unternehmungen mit sich zu führen; als er aber einmal, bei Angelegenheit eines Unfalles, durch einen großen Strom schwimmen mußte, trug er auch seinen Homer mit sich, und zwar, um ihn nicht zu befeuchten, ihn samt seinen Säbel mit der einen Hand aus dem Wasser hebend und nur mit der anderen Hand zu schwimmen sich begnügend. Und darum fand er es für passend, sich als Emblem diesen Homer zu nehmen, mit einem darauf gelegten nackten Säbel, und als Wahlspruch hinzuzufügen: *Ex utroque Caesar* – also ob er sagen wollte, daß er sich sowohl mit seinem Säbel als auch mit seiner Feder Ruhm verschaffte.

Das ist nun echter Barock-Humanismus: Begeisterung für den Schriftsteller-Feldherrn Caesar, in die Form einer "kuriösen" Anekdote gekleidet, mit einem "Emblem" als Ausklang. Wir wundern uns nicht, wenn wir einige Seiten später das Lob Saavedras, dieses größten Meisters hochbarocker Emblematik, lesen, ergänzt durch

eine Reihe Inschriften von "emblematischem" Scharfsinn, die sich Lubomirski in Italien von antiken und modernen Denkmälern notierte. Auch das überrascht uns nicht, daß er die italienische und französische Romanliteratur des Barocks gut kennt und daß er von den neueren Dichtern am meisten Marino lobt und nach ihm gleich Tasso nennt. Für Petrarca und Dante hat er dagegen bloß eine kurze Bemerkung.

So steht nun – nach Studium seiner polnischen Hauptwerke – dieser eigenartige und eigensinnige Mann vor uns: Marinist und Jansenist, Antikenschwärmer und barocker Stilvirtuose, Hofmann und Gesellschaftskritiker, Vertreter eines "christlichen Skeptizismus" und hochadeliger Grandseigneur in einer Person, ein Mann, der nach seinem Tode von den Verehrern – die nunmehr keinen Grund hatten, zu schmeicheln – als *Mercurius Poloniae*, *Apollo Europae*, *Magnus orbis Salomon* bezeichnet wurde.¹²⁴ Wir glauben, nicht fehlzugehen, wenn wir in diesen "epitheta ornantia" vor allem den Widerhall seiner lateinisch geschriebenen philosophischen und religiösen Schriften sehen. Diese lateinischen Werke – zusammengefaßt in der Sammlung *Opuscula Latina, Sacra et Moralia* – lassen vermuten, daß die eigentliche geistige Grundlage, der immer durchbrechende Grundzug Lubomirskis *seine stoisch gefärbte philosophische und jansenistisch beeinflusste religiöse Weltanschauung* war. Dies manifestiert sich vor allem in seinen *Adverbia Moralia* und in der Schrift *De remediis animi humani*.

Die *Adverbia*, verfaßt in lateinischen freien Rhythmen, sind eine von echt barockem Pathos erfüllte Auseinandersetzung mit den großen Fragen des Schicksals, des Glückes und der Tugend. Fast schon wie ein moderner "Existenzphilosoph" analysiert Lubomirski die "Geworfenheit" des menschlichen Lebens. Echte Ergriffenheit drückt sich hier in der bewegten Sprache des Barocks aus:

Quid ergo est homo?
Animal.
Miserum, infelix, inquietum.
Sterquilinium naturae,
Mancipium peccati, Instrumentum malitiae,
Scopulus fortunae, navis certa naufragii,
Et mortis praeda certissima.
Et vita quid est?
Alimentum humanae miseriae,
Spongia calamitatis et vitiorum,
Flamma concupiscentiae.
Fumus, aura, ventus, pulvis, umbra et nihil.¹²⁵

Wie pessimistisch urteilt dieser "große Mann", der doch im Leben alles erreichen konnte, vom menschlichen Sein, vom Schicksal. Aber eben mit dieser "Skepsis" ist er ein echter Mensch des Barocks, da er hinter Glanz und Glück die Tiefen und die Nachtseiten des Lebens entdeckt und enthüllt. Hierin ist Lubomirski ein geistiger Verwandter der spanischen und deutschen Dichtung des Hochbarocks sowie des französischen, von "klassizistischen" Illusionen und Allüren noch nicht verblendeten Frühbarocks. Und barock ist auch die Haltung, die der polnische Denker inmitten der "Grenzsituationen" des Lebens, inmitten Tod, Untergang und Unglück einnimmt: das entschlossene Ja-Sagen zur *fortitudo animi*, zur Kraft der Seele und des Geistes, zu jener Kraft, die der Leidenschaft und der Verführung, der Gefahr und der Bedrohung mutig widersteht:

Non vis cadere,
munias te animo,
non vis perire,
arma te mente.
Et ad omnia,
quae cum animo tuo luctantur,
Inexpugnabilem te redde.
Nullum gloriosius est monumentum,
Quam
Mens infracta et inconcussa,
Non ferro domabilis, non auro vincibilis,
Non ore flexibilis, non metu frangibilis.¹²⁶

Die erschütternde Größe dieses barocken Stoizismus zeigt das sechste Adverbium Lubomirskis, das von wunderbarer Schönheit erfüllte Lob der *aequanimitas*. Wenn uns auch alles genommen wird – heißt es –, unsere Seele sollen wir der wütenden Fortuna nicht hinwerfen. Wenn wir auch unsere Lieben, unser Vermögen, ja sogar unsere äußere Ehre verlieren, wenn wir ungerecht verleumdet oder verurteilt werden, mit uns bleibt Gott, unsere Seele, unsere Wahrheit und unsere guten Taten. Und wie sein älterer Zeitgenosse Comenius beschreibt auch der polnische Denker den düsteren und gefährlichen Wanderweg des Lebens:

Inter tenebras,
Obscurumque vitae Chaos,
pergendum tibi erit.
Inter spinas et aculeos,
Inter saxa et ignes,
Inter abrupta et aspera,
Inter caeca et praecipitia.
Inter
Infinitas animi tui insidias
periculose transeundum.¹²⁷

Man möchte fast an Dürers *Ritter, Tod und Teufel* denken, an dieses spätgotisch-humanistische Bild, dessen Idee nun in einer barocken Steigerung uns entgegentritt, in einer echt barocken Natur- und Seelenlandschaft, die aber zweifelsohne ihre Wurzeln ebenfalls in spätgotischen Vorstellungen hat. Und nachdem Lubomirski die einzelnen Tugenden beschrieben hat, an ihrer Spitze mit der *patientia*, dieser vollkommensten Tugend, dieser richtigen *virtus divina*, gerät er im vierzehnten und fünfzehnten Adverbium, den Letzten des Büchleins, wiederum ganz in die Nähe des Comeniusschen *Labyrinthes*. Von der steilen, felsigen und gestrüppigen Landschaft des Tempels der Tugend – heißt es – führt der Weg in den verführerischen Glanz des Palastes der Fortuna. Die *prudentia* aber macht unseren Wanderer aufmerksam, daß dieser Palast in Wirklichkeit ein Kerker sei, die lockende Fortuna ein tyrannisches Ungeheuer. Was sie gibt, nimmt sie auch wieder, sie ist veränderlich, heimtückisch und böse. Eitel und veränderlich sind auch Macht und Ruhm. Mit barocker Häufung veranschaulicht das der Dichter, mit der Schilderung der tragischen Geschehnisse und des Sturzes römischer, byzantinischer und deutscher Kaiser. Jede *insana ambitio* ist zu verurteilen, denn nur die Tugend macht den Menschen wirklich zum König:

Crede mihi
Regem non faciunt Sceptra,
Non gravida auro Purpura,
Non splendens corona gemmis,
Non vulgi turba tumidi:
Virtus regnare facit.¹²⁸

Mit solchen Gedanken schließen die *Adverbia Moralia*, ohne Zweifel eine der tief-sinnigsten und wertvollsten Schöpfungen des slawischen Barocks. Lubomirski schenkte hier der Weltliteratur ein Werk von allgemein-menschlicher Bedeutung.

Das andere lateinische Hauptwerk Lubomirskis, das Traktat *De remediis animi humani* ist ein guter Beweis für Heinrich Schallers Behauptung, daß der höfische Glanz oft nur die Außenseite der Barockwelt darstellt und daß hinter dieser Fassade noch andere Hintergründe sich auftun: die Sphäre einer mystischen, gottsuchenden Religiosität.¹²⁹ Indessen ist diese Religiosität auch hier schon stark mit den Elementen des Jansenismus durchflochten, ja sogar mit merkbaren Einflüssen der zeitgenössischen Philosophie. Außerdem läßt sich im Traktat auch jener Zug zum Psychologischen und zur Innerlichkeit feststellen, den der amerikanische Forscher Wylie Sypher gerade für die späte Phase des Barocks so charakteristisch findet. "In fact, late-baroque is nothing less than a psychological reconstruction of baroque" – sagt Sypher. Und etwas später heißt es: "There is, then, a late-baroque mode of inwardness".¹³⁰ Dieses Element des "Psychologischen" und des "Innerlichen" findet der amerikanische Gelehrte vor allem bei den englischen und französischen Dichtern und Künstlern des späten 17. Jahrhunderts, bei Dryden, Johnson, Racine und Poussin, auch in gewissen Schöpfungen der italienischen Kunst um 1700. Wir können auch den mit westeuropäischer und romanischer Kultur gesättigten polnischen Fürsten in diese Reihe aufnehmen.

Den Ausgangspunkt Lubomirskis bildet die *contemplatio* und die *imitatio* Gottes. Nur ein reines Herz vermag die Höhen der Kontemplation zu erklimmen. Die Kontemplation eines Sünders ähnelt dem Gestank im Inneren eines Palastes. Allerdings kann auch der Sünder durch Gott lernen: So wächst dann in ihm die Liebe und die Sehnsucht des Gott-Suchens. Wie dem Juwelier immer etwas vom Golde an der Hand haften bleibt, so kann auch die Seele nach der Meditation über Gott nicht vollkommen leer bleiben. Aber alle Kontemplation ist einem verdorrten Baum, einem verborgenen Schatze ähnlich, wenn die *imitatio* fehlt. Gott erkennen wir in uns selbst. Wenn wir gut sind, "repräsentieren" wir den guten, wenn wir böse, den bösen Gott. Wir können – heißt es weiter – Gott mit unseren Tugenden und unseren Taten nachahmen. Wie wir ihn erkannt haben, so müssen wir ihn auch durch unsere Taten bekennen. Unsere "rebellische Seele" müssen wir ihm übergeben, denn nur durch den Verzicht auf unser eigenes Wollen kann die *colligatio* zwischen Gott und dem Menschen entstehen. Mit unseren Sinnen können wir die Sphäre des Ewigen und Unsterblichen nicht erfassen, denn alles, was in dieser Sphäre existiert, ist größer und erhabener als unsere Sinnenwelt. In das Reich des Übersinnlichen, zu Gott, führt uns nur der Glaube. Wie dem Blinden der Stab, so hilft der Seele der Glaube. Trauen wir daher nicht unserer Vernunft, unseren Sinnen, trauen wir nur dem Glauben, denn ohne ihn stürzen wir in den Graben.

In diesem Sinne des barocken mystischen "Antisensualismus" meditiert nun Lubomirski weiter. Er spricht von der Erlösung, der Ewigkeit, der Liebe Gottes. Wie die Wolke den Lichtstrahl nur verschluckt, aber nicht vernichtet, so bedeutet auch der Tod keine Vernichtung für die Seele. Die *mens* kann nicht sterben, weil sie dem Ur-

quell der ewigen Vernunft entspringt. Durch unsere Ähnlichkeit mit der göttlichen Vernunft gewannen wir unsere Ähnlichkeit mit dem ewigen Licht. Auch der Tod und die leibliche Auferstehung Christi bürgt für unsere Auferstehung, für unser ewiges Leben. Die Seele, die die Krankheit des Zweifels überstand, kennt daher keine Todesfurcht. Und aus dem Glauben erblüht die Liebe, mit der Liebe aber wächst der Glaube. Im Geiste der *unio charitatis* entspringt der Gottesliebe die Menschenliebe. Die Gottesliebe hält uns der Sünde fern. Besitzen wir den vollkommenen Glauben, so betrachten wir immer Gott, so sehen wir in allem, was von ihm kommt, das Gute, in allem aber, was aus dem sterblichen Leben kommt, das Vergängliche.

Wir sprachen von barocker Mystik, von barockem "Antisensualismus" bei Lubomirski. Bis zu einem gewissen Grade könnten wir auch von seinem "Irrationalismus" sprechen. Doch dieses Mystisch-Antisensualistische hat oft einen "rationalistischen" Unterton, besonders dort, wo der polnische Denker über die menschliche und göttliche *Vernunft* spricht. Auch seine Gedanken über den "Zweifel" wirken oft ganz kartesianisch! Bald erklingen auch Töne, die unzweifelhaft als *jansenistisch* zu bezeichnen sind. Wir finden sie vor allem in jenem Abschnitt, wo Lubomirski davon spricht, daß die *humiliatio peccatoris coram Deo* ein wichtiger Schritt der Anbetung Gottes ist, daß niemand die Gottheit anbeten kann, bevor er sich nicht erniedrigt, denn die Eigenliebe und die Gottesliebe sind unvereinbar.

Im Stil der alttestamentarischen Psalmen, aber mit der gesteigerten Bildersprache des Barocks huldigt nun Lubomirski seinem Gott:

Sanctus et incomprehensibilis Dominus, bonitas ineffabilis, perfectio summa, et dulcedo animae.

Caeli caelorum, et terra tota, et os Angelorum, et si quid est super caelos, non sufficiet collaudare virtutem tuam.

Quia magnus es, et omnipotens nimis, spiritus tuus potens, claritudo et virtus universi.¹³¹

In den Versen des *actus fidei* erklingt die völlige Hingabe an Gott, ebenso in jenem Abschnitt, wo die Tugend der Gottesliebe betrachtet wird. Der "rebellische Wille" – heißt es – ist eine Krankheit der Seele. Der "wahre Wille" dagegen ist ein treuer Genosse der *vera ratio*. Die starke Seele richtet ihren Willen nach Gott und will nichts ohne Gott. Die "Resignation" unseres Willens muß aufrichtig sein und aus frohem Herzen kommen. Wenn wir alles Gott übergeben, gewinnen wir von ihm alles. Wir sollen aber nicht irdische, sondern ewige Güter von Gott bitten. Und wiederum erklingt ein "Psalm", wo Gott als einziger Segenspender verherrlicht wird und wo sogar das hochjansenistische Motiv der *gratia efficax*, der alleinseligmachenden Gnade, nicht fehlt:

Instilla menti justitiam veram, acquitatem sinceram, sapientiam perfectam, humilitatem sanctam, perseverantiam stabilem, patientiam securam, fortitudinem immobilem, poenitentiam sufficientem, et a te gratiam efficacem.

Quoniam et ego servus tuus sum, et filius ancillae tuae, homo infimus, et exigui temporis: aut quid valeo nisi tu correxeris semitas cordis coinquinati.

Scio enim quod aliter nec possum esse continens, nec sapiens, nec tibi ex me ipso placere, nisi tu des cujus donum hoc est.

Tu mei esto viventis vita, ambulantis via, errantis correctio, cadentis fulcrum, ignorantis doctrina, vacillantis robur, operantis auxilium, clamantis refugium.¹³²

Dieses Erheben Gottes und dieses Unterwerfen des Ichs ist für viele Strömungen der europäischen barocken Religiosität bezeichnend, so auch für den Jansenismus und den Pietismus. In diesen Zusammenhang gehört Lubomirski. Im Geiste dieser "psychologistischen" und "pietistischen" spätbarocken Mystik ist auch das geschrieben, was wir über die Reue des Sünders lesen. Die Reue – heißt es – ist das einzige Heilmittel der Krankheiten der Seele. Die weltlichen Wünsche verdunkeln die Seele, sie sieht Gottes Glanz nicht und wird von der Sünde leicht vergiftet. Als sie aber schon dem Tode nahesteht, wird sie von der Reue und der Buße geheilt, vom Schmerz, Gott beleidigt zu haben. Die unsagbare Gnade der *summa bonitas* führt dann die irrende Seele in die Herde zurück. Die Reue kann zwar auch der Furcht entspringen, wertvoller ist aber die Reue aus Liebe. So erhebt sich die Menschenseele durch die Stufen der *fides, cognitio, amor, conscientia, confessio, dolor* und *poenitentia* zur *misericordia*. Das ist im Grunde eine Variante des scholastisch-mittelalterlichen "Gradualismus", der dem katholischen polnischen Fürsten schon durch seine Erziehung bekannt war. Indessen bekommt das Ganze plötzlich eine fast "protestantische" Wendung, als Lubomirski die Erlösertat Christi als einzige Quelle der Hoffnung mit besonderem Nachdruck betont:

In vulneribus Salvatoris, fiducia, et consolatio mea tota, ideo spes mea in misericordia ejus.

Dominus Deus meus per merita Christi Filii Dei liberabit me a peccatis meis, ideo spes mea in misericordia ejus.

Per vulnera ejus patent mihi viae, et refugium ad Deum, ideo spes in misericordia ejus.¹³³

Diese "protestantisch", oder zumindest jansenistisch angeregten Gedanken Lubomirskis finden aber eine völlig barocke Form des Ausdrucks. So im Abschnitt *Actus doloris pro peccatis*, wo über den festen Vorsatz, nicht mehr zu sündigen, und über den "gereinigten Willen" die Rede ist. Der feste Vorsatz ist für den polnischen Denker das "Ehrenwort der Seele": eine "heroische Seele" darf ihr Ehrenwort nicht ändern. Darum ist die Tugend der *constantia* notwendig, doch diese ist eine Gabe der göttlichen Gnade, die daher innig angefleht werden muß.

Große Bedeutung mißt Lubomirski – wie wir schon sahen – der Meditation zu. Wir sollen über uns selbst, über den Gegensatz des *homo mortalis* und des *homo aeternus* meditieren, über die Vergänglichkeit und die Fremdartigkeit der Zeit, über die Ewigkeit des Lebens in Gott. Das "existenzialistische" Problem von *Sein und Zeit* ist schon hier im Barock aufgerollt! Hören wir einen sehr bezeichnenden Satz über die Zeit, die eigentlich nicht "unsere Zeit" ist, sondern etwas Fremdes, Bedrohliches, Zersetzendes:

Tumtemporis non nostrum tempus erit, sed tempus transitus irrevocabilis, tempus hominum, non nostrum, sed alienum, tempus fortunae fallacis, tempus cupiditatum, tempus adversitatum, tempus aemulationum, tempus aularum, tempus mendacii, tempus vitae transeuntis, tempus distractionis mentis, tempus corruptionis corporis, tempus medicorum, tempus inimicorum, tempus passionum, tempus continuae peregrinationis ad mortem, tempus denique resolutionis in pulverem.¹³⁴

Die ganze Zeit-Philosophie des Barocks und die ganze Philosophie der Barockzeit erklingt in diesen Worten: die Vergänglichkeits- und Todes-Idee der großen europäischen Barockdichter ebenso wie die kartesianische "Analyse der Passionen" oder der comenianische „Wanderer“ durch das „Labyrinth der Welt“. Wir irren wohl

nicht, wenn wir auch auf die historische und soziale Lage Polens um 1700 hinweisen. Ein Mann von der Weitsicht des "polnischen Salomo", Lubomirski, mußte die Krise von Staat und Gesellschaft klar erkennen. Er sucht zwar die Lösung auf einer religiösen und nicht auf der politischen Ebene, aber er sieht es, daß etwas nicht in Ordnung ist. Dazu kommt noch sein großes Wissen, das ihn zu einem Schüler – aber nicht zum sklavischen Nachahmer – der abendländischen philosophischen Tradition macht. Lubomirski ist ein Vertreter des barocken Katholizismus und der adeligen Kultur, aber gleichzeitig ein "ökumenisch" eingestellter Mensch, der weiß, daß das "Heilige" oft auch im Heidentum zu finden ist: "... *etiam in profanis Paganorum sacrificiis verum Sacrificium quaerebatur* ..."

Es lohnt sich also, ausführlicher das Schaffen Lubomirskis zu betrachten. Er ist ohne Zweifel eine der interessantesten Persönlichkeiten des slawischen Barocks, ein Mann, der jenseits seiner eigenen Widersprüche und der Schranken seiner Gesellschaft zu jenen Geistern gehört, die neue Wege suchten und den barocken Universalismus auf eine originelle Weise zu verwirklichen trachteten. Wir können seine Gestalt mit den von Eduard Winter sozusagen neu entdeckten Denkern des barocken Böhmens, einem Hieronymus Hirnhaim, Valerian Magni oder Marcus Marci, vergleichen,¹³⁵ mit solchen Männern, die ebenfalls den barocken Katholizismus vertraten, aber ebenfalls keine bloßen Nachtreter und Nachbeter waren.

Mit der fünften bedeutenden Gestalt polnisch-barocker Adelskultur, Jan Pasek, geraten wir ganz in die Sphäre des "Sarmatismus". Freilich hat auch diese Sphäre viele Verbindungen mit der europäischen Barockwelt, ja – wie wir noch sehen werden – auch mit der gotischen Tradition. Pasek, der masurische Kleinadlige, lernte im Jesuitenkolleg zu Rawa, kam zwar von der Schulbank bald auf das Schlachtfeld, besaß aber eine gute humanistische Bildung und hatte auch als Schriftsteller eine ausgesprochene Neigung für barocke Kontraste, für rhetorische Effekte, für klassische Floskeln. Das Polnische ist ja noch heute stark mit Fremdwörtern lateinischen Ursprunges durchsetzt und besitzt – Briefe aus unserer Zeit können das bezeugen! – noch immer einen gewissen Hang zur barocken "Gravität" und "Weitschweifigkeit". Wie stark mußte sich das bei einem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts offenbaren!

Der größte Teil seines Lebens fällt in die bewegte Zeit des Königs Johann Kasimir. Er nahm an Kämpfen und Reichstagen, Botschaften und Verhandlungen teil, erlebte noch den glänzenden Wiener Sieg Sobieskis und starb schon in der "sächsischen Epoche", unter der Herrschaft Augusts des Starken. Im trauten Kreise der Familie und der Freunde erzählte er wiederholt seine Erlebnisse – vor allem die aus der Zeit um 1660 –, dann griff er zur Feder und schuf seine *Pamiętniki* (Memoiren). Ursprünglich nicht zur Ausgabe bestimmt und leider nur lückenhaft überliefert, sind sie eines der reizvollsten Dokumente der altpolnischen Literatur und des slawischen Barocks, wiederholt aufgelegt, bis in unsere Tage. Mickiewicz charakterisierte ihn in seinen berühmten Pariser Vorträgen mit folgenden Worten: "... er befand sich in jeder großen Schlacht, die nur irgend wo mit den Moskowitern, Schweden und Reußen damals in der Ukraine, in Polen oder Dänemark ausgefochten wurde. Seine Denkschriften sind als schriftliches Zeugniß, als literarisches und Kunstwerk sehr anziehend ... Übrigens besaß er alle Eigenschaften eines polnischen Edelmannes seiner Zeit, Eigenschaften, die er selbst auf vier Haupttugenden zurückführt, nämlich: für seine Freunde sich zum Kampfe stellen, ihre Schulden bezahlen, in ihren Geschäften reisen und ihnen mit gutem Rathe dienen."¹³⁶

Jan Pasek war kein Mann der hohen Politik, kein Aristokrat, wie die Morsztyn oder Lubomirski, "seine Thätigkeit beschränkte sich auf den engern Kreis eines guten Soldaten, Nachbars und Familienvaters" (Mickiewicz), doch hat er viel gesehen, viel

erlebt, und er konnte das Erlebte in kunstvoller Form verewigen. Mickiewicz nennt seine Memoiren einen "historischen Roman", ein moderner deutscher Kritiker vergleicht ihn geradezu mit Grimmelshausen!¹³⁷

Wirklich romanhaft, von größter Lebendigkeit und Anschaulichkeit sind z. B. jene Seiten, auf denen der dänische Feldzug der Jahre 1658–59 beschrieben wird.¹³⁸ Polnische Soldaten kämpften damals, vereint mit kaiserlich-deutschen und brandenburgisch-preußischen Truppen als Verbündete des dänischen Königs gegen jene Schweden, die auch Polen bedrohten. Die Kaiserlichen führte der berühmte General Montecuccoli, der Oberbefehlshaber war Friedrich Wilhelm, der "große Kurfürst". Der Kurfürst gestattete freilich auch den Durchmarsch durch Brandenburg-Preußen und nahm selbst mit zwölftausend Soldaten am Unternehmen teil. Von diesen preußischen Kriegskameraden hat Pasek eine ziemlich gute Meinung – eine bessere, als von den Kaiserlichen! –, spricht auch davon, daß Friedrich Wilhelm sich gern im Kreise des polnischen Adels aufhielt, ihre Sitten nachahmte, in der Hoffnung, selbst einmal König von Polen werden zu können. Nur auf sein protestantisches Bekenntnis wollte er nicht verzichten. Das machte seine Hoffnungen leider ziemlich aussichtslos, obzwar das Entstehen einer preußisch-polnischen Monarchie im Ostseeraum gewiß ein hochinteressantes historisches Schauspiel gewesen wäre und den Polen ihre drei Teilungen, den Deutschen und den Polen aber viele Volkstumskämpfe erspart hätte...

Bis zur Stadt Aarhus und bis zur Nordspitze der Halbinsel Jütland gelangte Pasek mit seinen Kameraden. Den Hinweg absolvierten sie auf Schiffen, den Heimweg auf dem Festland, durch Norddeutschland. Später, im Kampfe gegen die Russen, gelangte Pasek fast bis Smolensk, so daß er einen großen Teil des nördlichen Mittel- und Osteuropas aus eigener Anschauung kannte. Dies gibt seiner Darstellung Perspektiven, die wenige seiner Zeitgenossen besaßen. Freilich ist er als Barockmensch stark "kurios" eingestellt, und so sieht er auch Dänemark.¹³⁹ Er spricht davon, wie in diesem Lande die Bienen in "Strohschachteln" (*w słomianych pudolkach*) gehalten werden, wie das Brennholz eine Seltenheit ist, so daß man mehr mit Torf heizt, wie viele Rehe, Hirsche, Hasen zu sehen sind. Er beschreibt die einfache Kleidung der Frauen, ihre charakteristischen Holzpantoffeln (ein Paar beschert er als Erinnerung nach der Heimkehr seiner "Herzensdame" Teresia Krosnowska), aber auch ihr freieres, im Vergleich zu den Polinnen zwangloseres Benehmen. Pasek selbst hat in Dänemark einen "Liebesroman" mit der schönen und geistreichen Gutsbesitzerstochter Eleonora in Croes Dyvarne erlebt. Fast schon wie Puškins Tatjana schrieb Eleonora – nur freilich lateinisch! – einen Liebesbrief an den hübschen und sympathischen jungen polnischen Kavalier. Die Kriegseignisse und das religiöse Problem (Pasek war Katholik, Eleonora Lutheranerin!) gaben aber dem Roman nicht den glücklichen Ausgang.¹⁴⁰ Pasek selbst – obzwar fest von der Wahrheit seines Glaubens überzeugt – war kein religiöser Fanatiker, ja, scheint für das Luthertum gewisse Interessen gehabt zu haben. Mit seinen adeligen Kameraden besuchte er wiederholt den evangelischen Gottesdienst, wobei dann die dänischen Pastoren aus Rücksicht auf ihre hohen Gäste lateinisch predigten. Pasek war mit den Predigten ziemlich zufrieden – sein Onkel, der Feldgeistliche und Jesuit Piekarski, rügte ihn auch deshalb! – und freute sich besonders, daß die Pastoren sich vor antikatholischen Ausfällen hüteten.¹⁴¹ Auch die Einrichtung der lutherischen Kirchen mit Kreuz und Altar gefiel ihm: er stellte sie in Gegensatz zur übertriebenen Einfachkeit polnisch-kalvinistischer Gotteshäuser. Auf der Heimreise nach Polen ließ er sich sogar nicht nehmen, ein ehemaliges Augustinerkloster bei Hamburg zu besichtigen, da damals geglaubt wurde, in diesem Kloster hätte Luther als Mönch gelebt...¹⁴² Nur dann konnte er

auf die Lutheraner böse sein, wenn diese – wie die Schweden es taten – das geliebte Polen vergewaltigten und die Kirchen der Gottesmutter schändeten.

Gute Bemerkungen fällt unser polnischer Edelmann über die Bräuche der Dänen, über das Inventar ihrer Häuser, über Naturphänomene. Mit gewisser Ergriffenheit steht er an Jütlands Nordspitze, am Treffpunkt der Ostsee und des Ozeans (bzw. der Nordsee), schildert die verschiedenen Farben der beiden Meere, ihren verschieden starken Wellenschlag, ihre Fische.¹⁴³ Man könnte diese Seiten als Gegenstück neben Harants Palästina-Reisebeschreibung stellen, nur ist der Pole um 1650 schon mehr Empiriker, als der um 1600 noch in der Buch-Welt der Spätrenaissance lebende tschechische Adlige. Freilich gibt es auch bei Pasek allerhand "Kuriositäten", so etwa die Geschichte von der Heilung des Wojwoden Czarniecki:

Po Przewodniej Niedzieli zachorował Wojewoda *periculose*. Wszyscy zlekliśmy się byli bardzo; posprowadzano doktorów różnych, kurfistrz swoich przysłał. Amiral olenderski przysłał doktora okrętem, bardzo sławnego, ale nie pomnę, z którego miasta. Takci go ratowali wszystkimi sposobami. *Ex consilio generali* wynaleźli medycy, żeby mu muzyka grała *continue*. Grano tedy zawsze w drugim pokoju na tej muzyce cichej, jako to na lutniach, cytrach, teorbach i tam innych, etc. I takci przyszedł do zdrowia z wielką wojska uciechą i dziękczynieniem P.Bogu.¹⁴⁴

(Nach dem ersten Sonntag nach Ostern erkrankte der Wojwode gefährlich. Wir alle erschrecken sehr; es wurden verschiedene Doktoren herbeigerufen, der Kurfürst schickte seine eigenen. Der holländische Admiral sandte einen Arzt mit seinem Schiff, einen sehr berühmten, aber ich kann mich nicht erinnern, aus welcher Stadt. So berieten sie sich in jeder Weise. In ihrem Generalkonsilium ersannen die Ärzte, daß ihm die Musik ständig spielen soll. So spielte dann auch im anderen Zimmer ständig diese stille Musik, und zwar auf Lauten, Zythern, Theorben und anderen Instrumenten. So wurde er auch wirklich gesund, zur großen Freude des gesamten Heeres, das dafür Gott Dank sagte.)

Heute, im Zeitalter der "psychosomatischen Medizin", wirkt diese Beschreibung auf uns als etwas Interessantes, doch nicht Unmögliches. Indessen geht die "Curiositas" Paseks oft schon ins Abergläubische über, etwa in dem Passus, wo ernstlich behauptet wird, die verhaßten Schweden stünden mit "teuflischen" Kräften in Verbindung. Zur Illustration dieser These dient eine richtige Gespenstergeschichte, über den Kutscher des polnischen Gesandten, der in einem schwedischen Dorfe erkrankte und von den Landleuten gepflegt wurde. In seiner Fieberattacke sieht er aus dem Mäuseloch die "Hausgeister" hervorschlüpfen, mit Musik, Tanz, Gesang, die sich auf ein Hochzeitsfest vorbereiten. Nach dem Verschwinden des Spukes riegelt er die Tür ab, die Geister finden aber auch so ihren Rückweg, ja, sie bieten dem Kutscher ein Stück vom Hochzeitskuchen an. Der arme Kerl wagt ihn nicht anzurühren, der Arzt und die Hausleute essen aber ruhig davon, denn: "die sind unsere Hausgenossen, unsere Freunde" (*nasi to są domownicy, nasi przyjaciele*). Hier steht nun unser Pasek mitten im Gespensterglauben seiner Zeit.¹⁴⁵

Neben der "Curiositas" herrscht bei Pasek die ausgesprochen barocke Vorliebe für das Dramatische und Phantastische. Da er größtenteils über kriegerische Ereignisse berichtet, kann sich dieser Hang reichlich entfalten. Oft gelingen ihm Schilderungen von solcher Bewegtheit und Wucht, daß wir – wie bei manch anderem Schriftsteller des slawischen und des europäischen Barocks – an die zeitgenössische Historien-

und Schlachtenmalerei denken müssen. Ein solcher Passus ist z. B. die Beschreibung der Explosion einer schwedischen Burg, knapp nach ihrer Kapitulation. Eingangs spricht Pasek davon, daß ein schwedischer Offizier gefangengenommen wurde. Einige polnische Hitzköpfe wollen ihn töten. Dann kommt die dramatische Szene. Wir zitieren hier die Verdeutschung, die bei Mickiewicz zu lesen ist:

Indem wir so um seinen (des gefangenen Offiziers) Kopf handeln, dringen die Unsern auch in die Burggewölbe, wo Pulver in Fässern stand; nachdem sie diese rein ausgeplündert, nahmen sie auch Pulver in Mützen, Tüchern, worin Jeder konnte. Ein Teufelskerl von Dragoner kommt auch hin mit einer brennenden Lunte und nimmt sich Pulver; ein Funken fällt. O allmächtiger Gott! welch' ein furchtbarer Knall. Die Mauern bersten und Stücke von Marmor und Alabaster fliegen in der Luft herum. Es gab da an der Ecke der Burg aufs Meer hinausragend einen Thurm ohne Dach, oben ganz abgeflacht; messingene schwer vergoldete Statuen standen da im Kreise herum, gemischt mit Figuren von weißem Marmor, diese sahen aus, als wenn sie lebten. Denn obgleich ich sie in der Nähe vor der Beschädigung nicht sah, so betrachteten wir sie doch nach dem Zerbersten; besonders eine, die ganz unbeschädigt auf diese Seite gegen das Heer geschleudert wurde, sah ganz und gar wie ein lebendes Weib aus; um es zu sehen, kamen Viele herbeigeritten, indem Einer zu dem Andern sagte, da liegt die Frau des Commandanten, vom Pulver fortgeschleudert, und hier lag eine Statue mit ausgestreckten Armen gleich einem schönen Menschenkörper, so daß sie schwer zu unterscheiden war, und erst nachdem man mit der Hand die steinerne Härte betastet hatte. – Auf diesem Thurme oder vielmehr Saalboden hielten die Könige ihre Trinkgelage, speisten zu Abend, veranstalteten Tanz und andere Belustigungen. – Hier auf diesem Thurm hat sich der Commandant, und Alles, was bei ihm war, geflüchtet, von da aus bat er um das Geschenk des Lebens, wenngleich zu spät; sie hätten es doch erhalten, wenn nicht dieses Pulver, das eben unter dem Thurme abgebrannt, sie zu hoch geschleudert hätte, denn nachdem alle Wände und Böcke auseinander gesprungen waren, ergriff sie die Knallkraft, daß sie hin und her im Rauche wirbelnd so hoch in die Luft flogen, bis man sie unter den Wolken mit dem Auge nicht mehr wahrnehmen konnte; erst nach verllorener Wurfkraft erblickte man sie endlich wieder und wie Frösche ins Meer stürzend.¹⁴⁶

Auch die hochbarocken "Seestücke" fehlen nicht in der Darstellung des polnischen Edelmannes. Geradezu spannend ist z. B. die Beschreibung einer abenteuerlichen Seefahrt von Hurnum (Hoerning) nach Aarhus, am letzten Tag der Karwoche, da sie einem Ostergottesdienst beiwohnen wollen. Pasek und seine polnischen, deutschen und dänischen Kriegskameraden wählen den scheinbar bequemeren Seeweg, aber ihre kleinen Boote verirren sich bei Nacht und Nebel und landen im schwedisch-besetzten Hafen Nyköping. Die Schweden beginnen sie sofort zu verfolgen, und nur mit Mühe und Not, gegen das feindliche Artilleriefeuer und gegen den hohen See-gang kämpfend, erreichen sie am Ostersonntag die Stadt Aarhus, gänzlich durch-näßt und erschöpft.¹⁴⁷

Äußerst dramatisch ist auch die Schilderung einer holländisch-schwedischen Seeschlacht. Mit einer glänzenden malerisch-dramatischen Pointe schließt hier Pasek die Darstellung:

Zgoła, straszna jest wojna na ziemi, ale daleko straszniejsza na morzu, kiedy to maszty lecą, żagle na morze spadają, człowiekowi zaś i człowiek nieprzyjaciół, i woda nieprzyjaciół.¹⁴⁸

(Ganz und gar schrecklich ist der Krieg auf dem Festland, aber noch schrecklicher ist er auf dem Meere, wo die Maste wanken, die Segel ins Meer stürzen, wo dem Menschen der Mensch ein Feind ist und das Wasser ein Feind ist.)

Barocke Atmosphäre strahlt aus den Gestalten, die um Pasek sich bewegen und die er mit großer Charakterisierungskunst schildert. Solch eine Gestalt ist sein schon erwähnter Onkel, der Jesuitenpater und Feldgeistliche Piekarski. Wenn sie auch manchmal Meinungsverschiedenheiten hatten, so bewundert Pasek doch diesen echten "altpolnischen" Priester. Er zitiert seine Rede, die er vor der Belagerung einer schwedischen Burg hielt, wo er die Polen aufforderte, all das zu rächen, was die Schweden dem Vaterlande und der Gottesmutter an Schande zufügten. Wenn sie ihr Blut vergießen, erlangen sie die Himmelskrone, er aber betet zu Gott und Maria, auf daß sie alle heil nach Hause kehren mögen. Sehr bezeichnend sind die Motive der "Ahnenehre" und der "Phantasie" in der Predigt Piekarskis:

... żeby w osobach naszych widział jeszcze świat nieumarłą przodków naszych sławę i fantazyją.¹⁴⁹

(... damit die Welt in unserer Person nochmals den unsterblichen Ruhm und die Phantasie unserer Ahnen sehen möge.)

Sława i fantazyja, Ruhm und Phantasie – zwei Schlüsselwörter für das Verständnis Paseks, des polnischen, ja vielleicht überhaupt des slawisch-osteuropäischen Barocks. Ruhmdurstig und phantasie reich: das sind die meisten Gestalten dieser Barockwelt, in ihrem Leben so wie in ihren literarischen und künstlerischen Schöpfungen. Wie barock und wie slawisch zugleich ist jener Weihnachtsgottesdienst, den die Polen nach einem Siege im Wald abhalten! Man könnte glauben, man wäre im Hussitenlager Žižkas, nur sind die Personen diesmal Polen und *Katholiken*! Aber die eigentümliche Verbindung des Kämpferischen und des Religiösen ist die gleiche. Eine Feldmesse soll gelesen werden – heißt es. Die Soldaten stellen den Altartisch auf einen abgeschnittenen Baumstamm: Der ganze dänische Wald widerhallt vom Te Deum-Gesang der siegreichen Polen. Pater Piekarski liest die Messe, Pasek soll ministrieren:

Klęknałem ks. Piekarskiemu służyć do mszej: ujuszony ubieram księdza, aż Wojewoda rzecze: "Panie bracie, przynajmniej ręce umyć." Odpowie ksiądz: "Nie wadzi to nic, nie brzydzi się Bóg krwią rozlaną dla imienia swego."¹⁵⁰

(Ich kniete vor dem Priester Piekarski nieder, um bei der Messe zu dienen. Mit meiner blutbeschmutzten Hand kleide ich den Priester an, doch der Wojwode spricht: "Herr Bruder, erst die Hände waschen." Der Priester antwortet: "Das schadet nichts, Gott ekelt sich nicht vor dem Blute, das für seinen Namen vergossen wurde.")

Das sind Worte von einer wirklich herben und düsteren Größe, einer Größe, die in so vielen Schöpfungen und Erscheinungen der slawischen Barockwelt zu finden ist, besonders dort, wo von Kampf und Sieg die Rede ist. Auch aus Pasek können wir noch ähnliche Stellen zitieren, etwa den Schlachtruf, den 1660 der Wojwode Czarniecki im Kampf gegen die Russen ausstößt: "Do roboty, imię boskie wzięwszy na pomoc!"¹⁵¹ (Zur Arbeit, den Namen Gottes zur Hilfe rufend!)

Viel Mittelalterliches lebt in dieser "sarmatischen" Welt Paseks weiter. Für weite Gebiete der polnischen Barockdichtung hat jüngst der namhafte flämische Slawist Claude Backvis *a return to the Middle Ages* bewiesen.¹⁵² (Das stimmt übrigens mit unseren Feststellungen über die "Barock-Gotik" überein. Der Sarmatismus ist ja eigentlich auch eine Art "barocker Gotik".) Pasek ist zwar ein Prosaiker und stark humanistisch beeinflusst, doch für die Gotik – wenn er auch das Wort nicht gebraucht! –, für das Mittelalter hat er eine eingestandene Sympathie. Nach seinem schon erwähnten Besuch eines ehemaligen norddeutschen Augustinerklosters schreibt er mit wärmster Begeisterung über die Glasmalereien, über die Skulpturen und Bilder des Klosters und der schön instand gehaltenen Kirche. Pasek weiß zwar, daß die Kunst, die er dort sah, eine schon "altmodische" sei, aber sie genießt seine volle Anerkennung. Nur die Zahl der fünfhundert Zellen dürfte etwas übertrieben sein!

Cela w nim każda tak piękna, żeby się mogła nazwać gabinetem królewskim: a jest ich z pięćset. Okna po wszystkich malowane, wielkie, a po staremu jasne, bo na jednych kwaternionach są różne piktury świętych bożych, a najwięcej Najświętszej Panny, wszystko *cum inscriptionibus*, a drugie z białego jako kryształ szkła. Kościół sam tak piękny i wepaniały, że mu równego nigdzie w Polsce nie widzę. Ołtarze, obrazy staroświecką robotą, ale tak śliczne farby, pokosty i pozłoty, tak śliczny porządek, że i proszka na niczym nie zobaczy, rzekłby kto, jakby dopiero trzeci dzień stamtąd zakonników wygnano.¹⁵³

(Jede Zelle ist hier so schön, daß man sie ein königliches Kabinett nennen könnte, und es gibt ihrer fünfhundert. In jeder sind gemalte Fenster, groß und klar, nach alter Art, weil auf einigen Fensterflügeln verschiedene Bilder der Heiligen Gottes, hauptsächlich der Allerheiligsten Jungfrau zu sehen sind, alle mit Inschriften, und die anderen aus kristallweißem Glas verfertigt. Die Kirche selbst ist so schön und großartig, daß ich nichts ähnliches in Polen kenne. Die Altäre und Bilder sind altertümliche Arbeit, aber die Farben, die Firnisse und Vergoldungen sind so hübsch, so hübsch die Ordnung, daß nirgends ein Staubkorn zu merken ist und jemand sagen könnte, die Mönche hätte man erst vor drei Tagen von hier vertrieben.)

Selten – glauben wir – ist in der Weltliteratur des 17. Jahrhunderts eine so begeisterte Darstellung gotischer Kunstwerke zu finden. Trotz aller Wesensverwandtschaft von Gotik und Barock herrschte damals in humanistisch gebildeten Kreisen meist eine gewisse Verachtung für die Schöpfungen des "barbarischen" und eben darum "gotischen" Mittelalters. Nun, unser "sarmatischer" Kleinadliger kommt zwar auch aus der Schule des Humanismus, aber er erkennt das Sympathische, Anziehende, Verwandte in der Kunst der Gotik durchaus an!

Daneben spielt freilich das Humanistische und Rhetorische bei Pasek auch eine große Rolle. Sein Stil wimmelt von lateinischen Zitaten und Lehnwörtern, besonders in den häufigen "oratorischen" Stellen. Überhaupt – und das scheint ein typisch barock-humanistischer Zug zu sein – hat er eine große Vorliebe für Zitate, nicht nur für lateinische, sondern auch für russische, die er allerdings mit einem an das Weißruthenische und Ukrainische gewohnte Ohr aufnimmt und mit der zeitgenössischen polnischen Orthographie transskribiert. Meisterstücke der barock-humanistischen Rhetorik sind dann jene Ansprachen, Fest- oder Trauerreden, die entweder Pasek selbst hält oder von Freunden hört und aufzeichnet. Seine Memoiren sind also nicht nur Denkschriften, sondern gleichzeitig auch eine barocke Sammlung rhetorischer *exempla*!

Ein solches echt barockes *exemplum* ist die "kuriöse" Geschichte der beiden adeligen Kriegskameraden Jan Rubieszowski und Jan Wojnowski, die in vielen Kriegszügen zusammen kämpften und dann in ihrer Heimat an demselben Tag starben. Pasek erzählt mit sichtlichem Behagen am interessanten "Parallelismus" ihre Geschichte und teilt dann die Leichenrede mit, die er beim Begräbnis der beiden Kameraden hielt.¹⁵⁴

Eingangs entschuldigt sich zwar der Redner, er hätte keine Zeit gehabt, sich richtig vorzubereiten, indessen ist die ganze "Oration" doch ein rhetorisches Meisterwerk des Barocks, voll lateinischer Zitate aus der Bibel und aus der antiken Literatur, voll lateinischer Floskeln auch im polnischen Text. Mit dem Motiv der Hinfälligkeit des Menschen und der Macht des Todes beginnt die Rede, unterstreicht die eigene Unwürdigkeit angesichts der ihm gestellten Aufgabe, die zwei tapferen Edelleute richtig zu würdigen. Dann erhält die Rede eine panegyrische Wendung, freilich wiederum mit antiken *exempla*. Am Schluß nimmt er im Namen der Kameraden und des ganzen masurischen Adels Abschied von den alten Kriegsgefährten. Mit einem Wort: eine echt barocke Schöpfung!

In solch barock-humanistischer Sphäre bewegen sich die eingeflochtenen, oft ziemlich langen Verse. Pasek ist nicht nur guter Prosaschriftsteller und Rhetor, er hat auch eine poetische Ader. Diese Gedicht-Einlagen sind der barock-humanistischen Fortuna- und Schicksals-Dichtung verwandt, so etwa, wenn Pasek über den "ballspielenden Gott" dichtet:

Fortuną ludzką Twoja to zabawa	Deine Unterhaltung ist es, das menschliche Glück
Rzucać jak piłką; wszelka nasza sprawa	wie einen Ball zu werfen; alle unsere Sachen
Od Ciebie swoją ma dependencyją,	hängen von Dir ab,
Z Ciebie upadek, z Ciebie promocyją. ¹⁵⁵	haben von Dir ihren Fall oder ihre Förderung.

Wir dürfen uns nicht wundern, daß bei einem Schriftsteller, der dieser barocken Fortuna-Ideologie huldigt und die Menschen als Ball in Gottes Hand betrachtet, auch das makabre Element eine Rolle spielt. Wiederum müssen wir darauf hinweisen, was der Pole Krzyżanowski und der Franzose Chastel über den „barocken Makabrismus“ sagten!¹⁵⁶ Nun, bei Pasek ist auch dieser Zug voll ausgeprägt. Nehmen wir bloß die berühmte Stelle, wo davon erzählt wird, wie er und ein adeliger Kamerad – nach und vor bedrohlichen Kämpfen – auf einer frischen russischen Leiche übernachten:

Służył z nami Kaczewski, Radomianin, wielki przechera, i mówi: "Panie Janie, co mamy pieś pod głowe kłaść? Układźmy sie miasto poduszki na tym Moskalu!" A leżał blisko tłusty Moskal zastrzelony. Ja tedy mówię: "Dobrze, dla kompanijej." On tedy z jednej strony, ja z drugą położyliśmy głowy i takeśmy zasnęli, konie za cugle do rąk okręciwszy, i takeśmy spali ze trzy godziny.¹⁵⁷

(Mit uns diente Kaczewski aus Radom, ein großer Schalk, und er spricht: "Herr Jan, ob wir die Faust unter das Haupt legen müssen? Legen wir uns anstatt der Kissen auf diesen Moskowiten!" Und es lag in der Nähe ein dicker, erschossener Moskowite. Ich spreche also: "Gut, wegen der Gesellschaft." Wir legten also unseren Kopf nieder, er von der einen, ich von der anderen Seite, die Pferdezügel wandten wir um unsere Hände, und so schliefen wir drei Stunden.)

Solch düstere, makabre oder dramatische Szenen erzählt uns Pasek im Verlauf des Russenfeldzuges viele. Mußten ja die Polen hier nicht Burgen belagern wie im Dänenfeldzug, nicht in behaglichen dänischen Städten und Dörfern übernachten, sondern im Urwald oder im Morast des litauisch-weißruthenischen Gebietes kämpfen, oft Mann gegen Mann, und auch in ihren Quartieren auf Angriffe vorbereitet sein. Daher haben die Beschreibungen dieses Feldzuges oft eine betont düstere Note. Ein Kampf im Wald wird z. B. mit folgenden Worten geschildert:

Okrutna tedy stała sie rzeźba w owej gęstwinie, a najgorsze były berdysze.¹⁵⁸

(Es entstand also ein grausiges Gemetzel in diesem Dickicht, und am schlimmsten waren die Streitäxte.)

Das Endergebnis des "grausigen Gemetzels", wo eine verhältnismäßig kleine polnische Truppe die russische Übermacht schlägt, ist ein Leichenhaufen und ein flußartig vom Hügel herabfließender Blutstrom:

Trudno też krwie ludzkiej w kupie widzieć, jako tam było, bo lud gęsto bardzo stał i tak zginął, że trup na trupie padł, a do tego owa brzezina na pagórku była, to tak krew lała się stamtąd strumieniem, właśnie jak owo po walnym deszczu woda.¹⁵⁹

(Es ist auch schwer, das Menschenblut im Haufen zu sehen, wie es dort war, denn das Volk stand so dicht, daß es auch so starb, daß Leiche auf Leiche fiel, und daß außerdem jenes Birkenwäldlein auf einem Hügel war, daß also das Blut von dort in Strömen herunterfloß, ganz wie nach starkem Regenguß das Wasser.)

Barocker "Naturalismus" ist bei Pasek nicht literarische oder künstlerische Mode, sondern erlebte und gestaltete Wirklichkeit. Dabei lebt in diesen so verzweifelten und erbitterten Kämpfen noch immer etwas von der ritterlichen Begeisterung, die ja für die polnische Adelsliteratur des 17. Jahrhunderts so bezeichnend war. Ein "echter Ritter" (*prawy rycerz*) zu sein, gehörte zu den adeligen Wunschbildern des Sarmatismus. Diese ritterliche Haltung weiß auch den Feind zu achten, seine Stärke, ja seine Würde zu schätzen, ist daneben von einem religiös unterbauten Patriotismus getragen. Ritterlich ist das Motiv, wie Polen und Litauer wetteifern, wer tapferer gegen die Russen kämpft. Das ist allerdings aus das "agonale Motiv" der südosteuropäischen *humanitas heroica*,¹⁶⁰ die wir noch betrachten werden! Hören wir aber Pasek – wiederum in deutscher Übersetzung:

Unser Heer focht aber auch so, daß ich zu keiner Zeit meines Dienstes vor und nach dieser Schlacht die Polen so tapfer kämpfen sah. Und man sagte sogar, würden die Polen immer so tapfer dreinschlagen, fürwahr, die ganze Welt stünde in ihrer Macht! Die Moskowiter vertrauten auf die Übermacht ihres Heeres, die Unsern aber auf Gott und ihre Tapferkeit, denn Einer dem Andern nacheifernd, stellte sich jeder so zum Kampf, daß bei gleichem Wetteifer des lithauischen Heeres mit dem unsrigen es unmöglich war, etwas Vortrefflicheres zu sehen; denn wohl muß Jedermann gestehen, daß die moskowitischen Heere, besonders die Fahnen der Bojaren, in Reihen haltend, so furchtbar sind, wie kein Volk in der Welt. Sieht man nur ihre Bärte an, die ihnen eine gewisse Gravität geben, so glaubt man, sich an ehrbaren Vätern zu vergreifen.¹⁶¹

Der ganze Pasek ist in diesen Sätzen drin, sein Kriegerum und sein vaterländischer Stolz, seine Frömmigkeit und seine letztlin humane Haltung. Als Schriftsteller und Mensch ist er ein Ausdruck seiner Zeit und seiner Gesellschaft, des polnischen, adelig-barocken "Sarmatismus", aber er erhebt diesen Lebensstil und diese Haltung in weltliterarische Höhen.

In den breiteren, fast schon "bäuerlichen" Massen des ländlichen Kleinadels bedeutet der "Sarmatismus" freilich eine behagliche, oft schon lässige Lebensführung. Bei seiner Charakterisierung der Literatur der "sarmatischen Periode" – d. h. des polnischen adeligen Hoch- und Spätbarocks – findet Backvis dafür folgende Worte: "... the Polish gentry has become a homogeneous mass with its own fund of ideas and feelings and its own way of life. Its members are now examples of a type, moulded by a uniform education and by a life where political gatherings, hunting, and visits – often lasting days and weeks contrive never to leave the individual alone with himself. At every moment of their existence they feel the warmth and the weight of universal fellowship. This "equestrian" society constitutes so firm an amalgam, maintained by intense class-solidarity, that all who belong to it can reasonably treat it as one enormous family. In an environment so dense, so uniform, and so lasting, so impervious to doubts and temptations coming from outside, man has a feeling of confidence and security."¹⁶² Auch der große Berliner Slawist Alexander Brückner konstatierte, wie zäh dieser polnisch-kleinadelige "Sarmatismus" fortlebt, noch unter den Wettinern, in der "sächsischen" Periode des 18. Jahrhunderts. "In den entlegeneren Gegenden, bei dem kleinen Adel namentlich, blühte weiter der alte "Sarmatismus", die bequeme und majestätische polnische Tracht, das obligate Latein, die noch obligatere Frömmigkeit mit ihren Fasten und Beichten, das unerbittliche Prügelsystem der Schulen, die strenge Hauszucht, die Kindern in der Gegenwart der Eltern zu sitzen oder nachlässig zu stehen verbot, die sprichwörtliche Gastfreiheit, die Freude an den lärmenden Vergnügungen der Jagd und des Zechgelages, die unerschütterliche Autorität der Familie, das patriarchalische Verhältnis zur Dienerschaft, der Aberglaube, die hohe Meinung von Geburt und Adel, das mißtrauische Herabsehen auf den Fremden oder gar den Bürger."¹⁶³

Dieser "Sarmatismus", der sich auch in der Kunst, in den Bauten des polnischen Landadels der "sächsischen" Zeit ausdrückte, hatte freilich seine problematischen Seiten, besaß indessen eine große Vitalität und fand einen literarischen Widerhall noch in manchen Gestalten des großen Epos *Pan Tadeusz* von Mickiewicz, ja in vielen Werken des berühmten polnischen Romantikers Słowacki.¹⁶⁴ Er hatte auch eine gewisse Anziehungskraft für Ostslawen, Ungarn und Rumänen. Viele Bojarensöhne des 17. Jahrhunderts studierten in polnischen Schulen, erwarben hier eine humanistische Bildung und erkannten – wenn sie Rumänen waren – mit Staunen den lateinischen Charakter ihrer scheinbar so "armseligen" Muttersprache...

Zu diesen "polonisierten", mithin "barockisierten" Rumänen gehört der Staatsmann und Schriftsteller Miron Costin (1633–1691), ein Opfer fürstlicher Willkür. Sein Lebenslauf ist eine tragisch endende Reihe dramatischer Peripetien, sein bedeutendes literarisches Schaffen ein Beispiel dafür, wie durch Anregungen polnisch-adeliger Barockkultur ein ebenfalls barock gefärbter Humanismus auf rumänischen Boden entsteht.

Miron Costin, Dichter, Politiker und Chronist in einer Person,¹⁶⁵ Groß-Logothet (Kanzler) des Fürstentums Moldau, ist eine der bedeutendsten Persönlichkeiten süd-osteuropäischer Adelskultur. Sein Vater Ioan Costin bekleidet unter dem Fürsten Miron Barnovski die Würde eines Hetman. Begleitet von Bojaren nimmt er an der Konstantinopel-Fahrt des Fürsten teil, wo der ahnungslose Barnovski in eine Falle

gelockt und geköpft wird und das adelige Geleit nur mit knapper Not sein Leben retten kann...

Moise Movilă, der von den Türken eingesetzte neue Fürst der Moldau, muß auf Konstantinopels Geheiß einen Krieg gegen Polen führen. Ein großer Teil des polonophilen rumänischen Adels schließt sich aber dem "Feind" an: Auch Ioan Costin flüchtet mit seinen drei Söhnen Alexander, Miron und Potomir nach Polen. 1638 erhält die Familie Costin den polnischen Adel. Der junge Miron wird nach dem Tode seines Vaters Zögling des Jesuitenkollegs von Bar und kämpft 1651 auf polnischer Seite gegen die Kosaken.

Bald finden wir Miron wieder in der Moldau, wo er unter den rasch wechselnden und meist durch einen gewaltsamen Tod sterbenden Fürsten verschiedene Ämter bekleidet und bald bis zur Würde des Groß-Logotheten aufsteigt. Dabei muß er verschiedene Kriegszüge und diplomatische Aktionen mitmachen, oft solche, die seiner humanistischen Einstellung widerstreben, doch durch seine mit Kühnheit gepaarte Gewandheit meistert er auch die schwierigsten Situationen.

Die christlichen Fürsten der Moldau müssen – als Vasallen des Sultans – wiederholt gegen die ungarischen Herrscher Siebenbürgens (etwa gegen den unglücklichen Georg Rákóczi II.) oder gegen die Wiener Habsburger kämpfen. In diesen Kriegen oder in den darauffolgenden Verhandlungen lernt Miron Costin einen großen Teil Südosteuropas kennen: Ungarn bis zur Festung Neuhäusel, die von drei Völkern (Ungarn, Rumänen, Deutsche) bewohnten Landschaften Siebenbürgens, die Denkmäler ehemaliger Römerherrschaft am Unterlauf der Donau. Ein Erlebnismaterial – ergänzt durch gründliche literarische Studien –, das eine sichere Grundlage seines schriftstellerischen Schaffens bildet.

Nach dem Wiener Sieg Sobieskis im Jahre 1683 gerät Costin in die Gefangenschaft des Polenkönigs, der aber die polonophile Einstellung des rumänischen Staatsmannes kennt und ihm zwei ruhige Jahre im Jagdschloß Daszowa gönnt. Als dann der rumänische Adlige wiederum in die Heimat zurückkehrt, beginnt der tragische Abstieg. Die Bojarengeschlechter des Fürstentums führen einen erbitterten "Kleinkrieg" gegeneinander. Besondere Feindschaft besteht zwischen den Familien Costin und Cantemir. Weit ist noch die Zeit, wo der nach Rußland verschlagene Sproß des Geschlechtes Cantemir, der berühmte Fürst Antioch, Gedichte im Geiste der Aufklärung und des Humanismus schreiben wird! Einstweilen ist der Urahn, Fürst Constantin Cantemir, voll Haß gegen die Costins, und als ein Mitglied dieses Geschlechtes, Velisco Costin, eine Verschwörung anstiftet, läßt Cantemir auch den unschuldigen, von der ganzen Aktion nichts wissenden Groß-Logotheten hinrichten, nachdem Miron Costin durch die Schergen Cantemirs von der Bahre seiner Gemahlin weggerissen wurde...

Dieses ereignisreiche, aber höchst tragische Leben ist reich auch an großen literarischen Schöpfungen. Costins Werk ist die "Chronik des Landes Moldau" (*Letopiseţul Ţării Moldovei*), eine Meisterschöpfung altrumänischer Historiographie. Die Ereignisse zwischen 1595 und 1661 werden behandelt, unter Benützung polnischer Quellen, ja der Dichtung Twardowskis! Der Stoff wird zuletzt ganz memoirenhaft. Stürmische Zeiten ziehen an uns vorbei: Kämpfe zwischen Türken- und Polenfreunden, türkische, tatarische, kosakische, polnische Angriffe, Gefangennahme und Hinrichtung von Fürsten, die kriegerische Auseinandersetzung zwischen Christentum und Islam.

In einem kunstvollen, farbigen, anschaulichen Vortrag werden tragische Ereignisse dargestellt: die Geschichte des Tyrannen Ştefan Toma, der das ganze Geschlecht seines Widersachers Ieremia Movilă ausrotten läßt, von den Bojaren angefangen bis zu den Dienern und Schreibern, oder die Tragödie des Fürsten Vasile Lupu,

der Kosaken zur Hilfe rief, aber zu seinem Unglück. Die Kosaken plünderten Klöster, entehrten Frauen und Mädchen, gerieten jedoch nach der Niederlage bei Suceava in höchste Not. Sie mußten das Fleisch ihrer Pferde essen, sich durch Wurzeln oder gekochte Schuhriemen ernähren, ihr Führer wurde im Traum durch Kanonenschuß getötet – lauter Bilder, wie sie auch Twardowski hätte zeichnen können! Lupu selbst stirbt in Konstantinopel, im Kerker.

Auch in polnischer Sprache behandelte Costin die Vergangenheit seiner Heimat, in der *Chronika ziem Moldawskich y Multanskich* (Chronik der Länder Moldau und Walachei) und im *Opisanie* (Beschreibung), verfaßt in der Form polnisch-barocker Verschroniken. "Malerische" Beschreibungen im Geiste barocker Dichtung, legendenhafte "Romantik" sind in beiden Werken vorhanden, etwa im Abschnitt über den Wojwoden Dragoş, der mit dreihundert Jünglingen durch die Karpaten zieht und vom Hochgebirge seine neue Heimat erblickt, oder in der Erzählung des Negru Vodă, den der Dichter als natürlichen Sohn eines Siebenbürger Fürsten und einer schönen Siebenbürger Rumänin darstellt. Neben dem Romantischen und Malerischen fehlt auch das barocke Vergänglichkeitsmotiv nicht, das bei Costin in seinem Gedicht *Vieata lumii* (Das Leben der Welt) seinen Niederschlag fand. Das Werk ist übrigens die erste philosophische Dichtung in rumänischer Sprache.

Ein rumänischer Bojarensohn war auch Petro Mohyla (Movilă), der orthodoxer Metropolit von Kiev wurde und dort seine berühmte Akademie begründete, jene Hochschule, die für das ganze ostslawische Gebiet bis zum Auftreten Lomonosovs die Rolle einer Universität versah. Der Lehrbetrieb war lateinisch, die Theologie zwar ostkirchlich, doch ganz mit scholastischer Methode vorgetragen, mit reicher Benutzung westlicher Autoren, von Thomas von Aquino bis Suárez. Auch das Kirchen-slawische, Griechische, Polnische, die Philosophie und die Physik wurden gepflegt. "Petro Mohyla, selbst in den katholischen Schulen der Jesuiten erzogen und mit den bedeutendsten polnischen Magnatenfamilien verwandt, blieb sein ganzes Leben lang ein ausgesprochener Anhänger der westlichen Kultur und der katholischen Kirche. Der Geist, welcher seine ganze Tätigkeit beseelte, war zweifellos nach dem Westen orientiert, in den Dogmen aber blieb er ganz und gar der orthodoxen Kirche treu. In der persönlichen Einstellung Mohylas sehen wir ein anschauliches Beispiel jener Synthese zweier Welten, zweier Kulturen und Weltanschauungen; der des Westens und der des Ostens." (I. Mirtschuk.)¹⁶⁶

Petro Mohyla ist einer der ersten Vertreter der *barocken Kirchenfürsten orthodoxer Prägung* im slawisch-osteuropäischen Raum, jenes Typus, den später der uns schon bekannte Dmytro Tuptalo, ja sogar Feofan Prokopovyč verkörpern. Nicht umsonst sind alle drei mit dem barocken Kiev verbunden, mit jener Hochschule, die ein Zentrum der ukrainischen Barockkultur wurde.

In den Kreisen des ukrainischen Adels und der Geistlichkeit fehlten in der Barockzeit auch solche Persönlichkeiten nicht, die einen Schritt weiter gehen wollten, als Mohyla und Tuptalo. Es handelt sich um die Anhänger der *Kirchenunion*, die 1596 das Abkommen von Brest annahmen und die einen bedeutenden Teil der orthodoxen Ukrainer mit der katholischen Kirchen vereinigten. Dies war ein Schritt, der seit dem 17. Jahrhundert bis in unsere Tage verschieden beurteilt wurde. Am einleuchtendsten scheint uns die Deutung Mirtschuks zu sein: "Welche Motive veranlaßten nun einen Teil der höheren ukrainischen Geistlichkeit und einige Prominente der orthodoxen Gesellschaft, für die Verwirklichung der Unionsidee einzutreten? Es wäre ganz verfehlt zu glauben, daß nur persönliche Ambitionen oder materielle Gründe hier entscheidend gewirkt hätten. Außer diesen Motiven, die sicher auch eine gewisse Rolle gespielt haben müssen, waren es Erwägungen ideeller Natur, die

die Führer der Unionsbewegung beseelten... Getreu den alten Überlieferungen der südlichen Sphäre, die in der inneren geistigen Verbindung mit dem Westen ihren Ursprung hatten, wollten die Vertreter der ukrainischen Orthodoxie in Polen diesen Zusammenhang noch enger gestalten, um an dem kulturellen Prozeß Mittel- und Westeuropas unmittelbar teilzunehmen. Außerdem hofften die orthodoxen Würdenträger durch die Unterordnung unter die Oberherrschaft des Papstes eine bedeutende Stütze in Rom zu erlangen, um mit ihrer Hilfe für sich und das ganze ukrainische Volk politische Gleichberechtigung im Rahmen des polnischen Staates zu erhalten.“¹⁶⁷

Einer nur negativen Bewertung der Unionsbewegung müssen auch die Forschungsergebnisse des großen tschechischen Slawisten Frank Wollman entgegengesetzt werden. Wollman bewies jüngst,¹⁶⁸ daß – obwohl der Gedanke der Kirchenunion deutlich seine politisch-gesellschaftlichen Hintergründe hatte und von Rom, Wien und Warschau gefördert wurde – viele Unionsanhänger bei den Slawen doch das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, den Willen zur nationalen Abwehr förderten, vor allem in den Türkenkriegen.

Die „Uniaten“ oder Griechisch-Katholiken – so genannt im Gegensatz zu den „Schismatikern“ oder Griechisch-Orthodoxen – erkannten die Oberhoheit des Papstes an sowie das Dogma vom Fegefeuer und von der „doppelten Herkunft“ des Heiligen Geistes: *ex Patre Filioque*. Ihren byzantinisch-kirchenslawischen Gottesdienst, die Priesterehe und die Laienkommunion unter beiderlei Gestalten konnten sie beibehalten. Auf Wesentliches mußten sie also nicht verzichten. Trotzdem kam es zu einer leidenschaftlichen Polemik. Allein im ukrainischen Sprachgebiet entstanden über hundertvierzig Streitschriften, davon etwa achtzig von Katholiken bzw. Uniaten, etwa sechzig von den Gegnern der Kirchenunion. Die ganze Leidenschaft der „Lutherzeit“ lebte nun im ostslawischen Raum neu auf: der Papst als „Antichrist“ und ähnliche Gemütsergüsse. Auch Protestanten griffen ein, so der Pole Martin Broniewski, der als „Christofor Filaret“ schon 1597–98 in polnischer und kirchenslawischer Sprache eine leidenschaftliche *Apokrysis* gegen die Anhänger der Union veröffentlichte. Leider blieb die Polemik nicht auf Druckpresse und Kanzel beschränkt, sondern führte zu häßlichen Ausschreitungen und blutigen Greuelthaten. Beide Parteien hatten Märtyrer und Opfer zu beklagen.¹⁶⁹ Dabei kam es oft zu überraschenden Wendungen. Meletius Smotryckij, Erzbischof von Polock (1578–1633), protestierte 1609 in seinem polnischen *Threnos* gegen die Wilnaer Ausschreitungen der Uniaten, wurde aber später selbst griechisch-katholisch und verfaßte 1628 eine Apologie der Union. Mit dieser Schrift wollte er auf den Adel, aber auch auf das Volk wirken. Letzten Endes schwebte ihm die Einheit seiner Ukraine vor, die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs für die Ukrainer, ihre Gleichberechtigung mit den Polen. Die Annahme der Union bedeutete für Smotryckij, den Verfasser einer berühmten, im 17. und 18. Jahrhundert viel aufgelegten altkirchenslawischen Grammatik, keinen Bruch mit den slawisch-byzantinischen Überlieferungen.¹⁷⁰

Abschließen sollen dieses Kapitel noch einige Betrachtungen über die adelige Barockkultur des 17. und 18. Jahrhunderts im *russischen Raum*. Daß sich hier allmählich ebenfalls ein Prozeß der „Humanisierung“ und „Europäisierung“ vollzieht, wurde von vielen Forschern – vor allem von Josef Matl¹⁷¹ und Maximilian Braun – richtig erkannt. Braun spricht zwar vom „Eindringen des Humanismus in Rußland im 17. Jahrhundert“, eigentlich handelt es sich aber um Phänomene, die schon die barockisierte Form der höfisch-humanistischen Tradition bedeuten: „Um die Mitte des Jahrhunderts gibt es bereits offene Vertreter und Verfechter einer westlichen Lebensart; vornehme Aristokraten, die sich zu den westlichen Möbeln und Weinkellern auch schon polnische und lateinische Bibliotheken anschaffen und sogar be-

nutzen. Es waren nur wenige und sie wurden schief angesehen. Aber sie blieben unbehelligt und konnten trotz ihrer bedenklichen Sitten einflußreiche Stellungen einnehmen. Man sah immer mehr bartlose Gesichter, immer mehr Menschen in polnischer Tracht. Die bis dahin unbekannte Porträtmalerei wird modern, ebenso eine neue Ikonenmalerei mit unverkennbaren Renaissance-Einflüssen... Zar Alexej Michajlovič richtet sich ein Hoftheater ein, dessen Leitung er auch noch einem lutherischen deutschen Pastor überträgt – und er scheint dabei auf keine nennenswerte Opposition gestoßen zu sein.“ (M. Braun)¹⁷²

In die Reihe dieser meist polonophil orientierten russischen Vertreter einer barocken, höfisch-humanistischen Kultur gehören die beiden berühmten Staatsmänner Afanasij Lavrenjevič Ordin-Naščokin († 1680) und Fürst Vasilij Vasiljevič Golycin (1643-1714). Ordin-Naščokin stammt aus kleinadeliger Familie, durchläuft als Diplomat und Feldherr eine prachtvolle Karriere, so daß er vom Zaren Alexej Michajlovič die Bojarenwürde erhält und zum Kanzler ernannt wird. Er ist ein Freund Polens, dabei ein guter Kenner auch der schwedischen und der deutschen Kultur. Da er aus Pskov gebürtig ist, scheint er im wesentlichen zum geistigen Raum der Ostsee zu gehören, zu jenem interessanten deutsch-slawisch-skandinavisch-finnischen Kulturgebiet, das in seinen Schöpfungen zwischen Greifswald und Leningrad, Reval, Lund und Turku viel Gemeinsames und Verbindendes besitzt. Es wäre eine schöne Aufgabe, einmal eine vergleichende Kulturgeschichte dieses "baltischen Raumes" zu schreiben. Viel Russisches der Barock- und Aufklärungszeit hat hier seinen geistigen Standort.

Möglich, ja sogar sehr wahrscheinlich, daß Ordin-Naščokin auch den *Ucalegon* Pešinass kannte. Denn ganz im Sinne dieser antitürkischen, eine gemeinsame deutsch-slawische Kampffront fordernden Schrift des tschechischen Bischofs stiftet er den Frieden mit Polen und will mit Österreich und Venedig eine Allianz zur Befreiung des Balkans eingehen. In kultureller Hinsicht vertritt er eine West-Orientierung, doch in Harmonie mit der slawischen und russischen Überlieferung. Darum sieht er im slawischen Polen sein Vorbild. Barock ist auch jene Geste, mit der er vom Schauplatz des öffentlichen Lebens abtritt. 1672, am Gipfelpunkt seines Ruhmes, zieht er sich in die Vaterstadt Pskov zurück, wird unter dem Namen Antonij orthodoxer Mönch und verbringt seine letzten Lebensjahre im Kloster.

Ein Westler und ein Freund Polens, dabei ein Vorkämpfer militärischer, verwaltungstechnischer, sozialer und wirtschaftlicher Reformen, angeregt vielleicht durch die Schriften Križanićs, ist auch Fürst Golycin. Mit seinem Moskauer Palast schafft er seinem Leben einen echt barocken, grandseigneurialen Rahmen. Mächtige Spiegel stehen in den großen Sälen zwischen den Fenstern, an der Decke sieht man Planetendarstellungen, an den Wänden Bilder russischer und ausländischer Herrscher. Geleitet von der barocken *curiositas*, sammelt er Landkarten, Uhren, physikalische Instrumente, russische, deutsche, polnische, lateinische Manuskripte und Bücher. Als Freund des "Latinismus" fördert Golycin daneben die Moskauer Niederlassung der Jesuiten.

Zur Zeit der Zarin Sofija ist er der eigentliche Herrscher des Russischen Reiches. Mit Peter dem Großen gerät er jedoch in Konflikt und muß sein Leben als Verbannter im hohen Norden beenden. (Musorgskij hat in seiner *Chovanščina* dem Fürsten ein schönes Denkmal gesetzt.) Auch dieses Leben endete also mit einem tragischem Akkord, gleich dem Lebensschicksal so vieler osteuropäischer Aristokraten der Barockzeit. Uns aber, der Nachwelt, stehen diese Gestalten zwar in mancher Hinsicht schon ferne, doch müssen wir noch immer jene kulturellen Leistungen mit Anerkennung betrachten, die sie schufen oder förderten. Die Farben der adeligen Kultur sind aus dem Gesamtbild des slawischen Barocks nicht fortzudenken.¹⁷³

Ein großer adeliger Mäzen des ostslawischen Barocks ist ein anderes Mitglied der Fürstenfamilie Golycin, Boris Aleksejevič (1654–1714). Wie wir aus den Forschungen Eduard Winters und Joachim Tetzners wissen,¹⁷⁴ hatte er Verbindungen mit H. W. Ludolf, diesem ersten "reisenden Slawisten" des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Ludolf – übrigens selbst ein echter Mensch des Barocks – widmete 1696 dem Fürsten seine berühmte *Grammatica russica*. Im Gegensatz zu Vasilij Vasiljevič hatte Boris Aleksejevič Golycin zeitlebens freundliche Beziehungen zu Peter dem Großen, der den Fürsten auch mit dem Titel eines Staatsrates auszeichnete. Wie die meisten Persönlichkeiten der petrinischen Ära gehörte Boris Aleksejevič Golycin innerlich ganz zur adeligen Barockkultur. Seine Zeitgenossen schildern ihn als einen gebildeten, doch leidenschaftlichen Menschen, und es ist äußerst charakteristisch, daß er – so wie einige Jahrzehnte früher Ordin-Naščokin – sein Leben als Mönch des orthodoxen Klosters Floriševskaja Pustina beschließt, um für seine Sünden Buße zu tun.

Der Ostkirche und den kirchlichen Einrichtungen war Fürst Boris zeitlebens zugetan. Auf seinem Gute Dubrovcy – unweit Moskau – ließ er eine imposante Kirche errichten, die auch heute besteht und zu den besten und charakteristischsten künstlerischen Leistungen des gesamten ostslawischen Barocks gehört. 1690 wurde der Grundstein gelegt, 1704 stand der Bau fertig da. Der Altmeister sowjetischer Kunstgeschichtsschreibung, Igor Grabar', vermutet nicht mit Unrecht, daß die letzte Etappe des Baues und die endgültige Formgebung der Kirche durch das Künstlergenie des in Moskau wirkenden ukrainischen Architekten Ivan Petrovič Zarudnyj bestimmt wurde.¹⁷⁵

Inmitten eines Birkenwaldes höchst malerisch gelegen, erhebt sich die Kirche wie ein fast unwahrscheinlicher Traum von Schönheit, Phantasie und dekorativer Beschwingtheit: ein richtiges Schmuckkästlein des slawischen Barocks! Über einem kleeblattförmigen, von Freitreppen gesäumten Grundriß ragt der schlanke, achteckige Turm empor. Anstatt der bekrönenden Kuppel erblicken wir oben eine Krone von riesigem Ausmaß, mit einem großen Kreuz in der Mitte. Sehr richtig sieht Grabar darin ein Emblem im Sinne der barocken Kunstauffassung, ein Sinnbild des Himmelsherrschers. Die Kronen-Emblematik kehrt dann in dreifacher Wiederholung an der Kaiserpforte der Ikonostase wieder, dort als Emblem der Dreifaltigkeit. Es sei hierzu bemerkt, daß die "emblematische Literatur" West und Mitteleuropas – wie das Čyževskýj betonte – auch das ostslawische Gebiet erfaßte, gerade an der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts.¹⁷⁶ Das gilt nicht nur für die Literatur, sondern auch für die bildende Kunst. Der Münchner Kunsthistoriker Hans Sedlmayr bewies in seinen neueren Forschungen die große Rolle der emblematisch-allegorisch-symbolischen Sphäre bei Schöpfungen der germanischen und romanischen Barockkunst.¹⁷⁷ Nun, auch das slawische Barock gehört zu dieser "Ökumene" des zeitgenössischen ästhetischen Denkens.

Obwohl es sich in Dubrovcy um eine *orthodoxe* Kirche handelt, und obwohl die Ostkirche Skulpturen grundsätzlich ablehnte, um den "Götzendienst" zu verhindern, spielen in dieser russischen Barockschöpfung die Skulpturen eine große, ja bestimmende Rolle. Vollplastische Heiligenfiguren stehen vor und auf der Kirche. Sowohl das Innere als auch das Äußere ist von Figuren, Reliefs, Stein- und Holzschnitzereien überhäuft. Anregungen russischer Volkskunst und westlich-barocken Formgutes werden dabei mit glücklichster Hand vereinigt.¹⁷⁸ Es ist auch sehr interessant, daß die Kirche von Dubrovcy 1704 vom Erzbischof von Rjazan und Murom, dem berühmten Stefan Javorskij, geweiht wurde. Diese Tatsache läßt sich gut in die Geistesgeschichte des slawischen Barocks einordnen. Stefan Javorskij (1658–1722), der ukrainische Mönch, Kiever Theologieprofessor und spätere russische Erzbischof und Patriarchatsverweser, war ein Mann, der entschieden dem Westen, der katholischen Kirche, damit aber

auch der europäischen Barockkultur zuneigte.¹⁷⁹ Als gebürtiger Lemberger genoß er an den polnisch-litauischen Jesuitenschulen und Akademien eine gründliche philosophische und theologische Bildung. Im Gegensatz zu seinem Gegner, dem Krypto-protestanten Feofan Prokopovyč, lehnte Javorskij jede Annäherung an den Protestantismus ab und kämpfte mit den geistigen Waffen der katholischen Gegen-reformation – so mit den Schriften Kardinal Bellarmins – gegen Calvinisten und Lutheraner. Das bedeutet freilich nicht, daß Javorskij der Kirchenunion beigetreten wäre. Er war und blieb ein orthodoxer Kirchenfürst, indessen gab er die Hoffnung einer möglichen Annäherung der West- und Ostkirche niemals auf.

Javorskijs "lateinisierende" Bestrebungen fanden nun in der Formgebung der Kirche von Dubrovcy einen künstlerischen Widerhall. Darum zögerte er nicht, einer Schöpfung den kirchlichen Segen zu geben, die die ästhetischen Ideale der westlich-romanisch-katholischen Barocksphäre in die russischen Wälder übertrug. Das erklärt auch die überraschende Tatsache, daß im Inneren der Kirche die üblichen Bibelzitate nicht nur in kirchenslawischer, sondern auch in *lateinischer* Sprache angebracht sind. Und was vielleicht noch bedeutsamer ist – auch Peter der Große interessierte sich lebhaft für den Kirchenbau von Dubrovcy. Dieses ästhetisch-künstlerische Zusammengehen eines russischen Hochadligen, eines ukrainischen Künstlers, eines "west-lerischen" orthodoxen Kirchenfürsten und des "Selbstherrschers aller Reußen" läßt mit Recht darauf schließen, daß auch Peter der Große innerlich der internationalen Barockwelt nicht fernstand.

Werfen wir aber nochmals einen Blick auf Zarudnyj, in dem wir den repräsentativen Architekten der petrinischen Ära erblicken müssen.¹⁸⁰ Nicht nur, daß er für adelige und höfische Kreise arbeitete; er stammte selbst aus dem ukrainischen Adel. Er gehört also mit doppeltem Recht in dieses Kapitel. Erst scheint er im Umkreise des berühmten Kosakenhetmans Mazepa gearbeitet zu haben: jedenfalls sandte ihn um 1690 der Hetman wiederholt als persönlichen Gesandten mit allerlei künstlerischen Aufgaben nach Moskau. Gefördert von Stefan Javorskij übersiedelte Zarudnyj zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach Moskau, wurde 1707 Oberaufseher der Ikonen-maler, 1710 *glavnyj nad žiliščami direktor*, also ungefähr "Oberarchitekt von Moskau", und besaß 1726 ein Landgut in der Nähe der Stadt.

Als Künstler war Zarudnyj Architekt und Plastiker in einer Person. Das ist übrigens im europäischen Barock keine Seltenheit. Archivalisch belegbar von seinen Werken sind die bekannte Menšikov-Bastei – eigentlich die Kirche des Erzengels Gabriel – zu Moskau (1704–1707) sowie die Ikonostasis der Zaren-Grabkirche, der Peter-Paul-Kathedrale zu Leningrad (1722), außerdem Ehrenpforten für die beiden Moskauer Triumphzüge Peters des Großen, nach dem Siege von Poltava (1709) und nach dem Friedensschluß von Nystadt (1721). Auf Grund stilkritischer Merkmale schreibt ihm Grabar noch die schon geschilderte Kirche von Dubrovcy zu, ferner solche Meisterwerke des Moskauer Barocks, wie die Kirche Ivans, des "heiligen Kriegers" (*Ivan Voin*, 1709–1713), oder die malerische, bei der ästhetisch unüberlegten Stadtregulierung um 1930 leider abgerissene Klosterkirche des *Varsonofjevskij monastyr'* (1709–1730).

Besonders charakteristisch für unsere Betrachtung sind die Ikonostasis von Petersburg und die Moskauer Triumphpforten. Wiederum "provoziert" sozusagen Zarudnyj in Petersburg den Hyperkonservativismus der orthodoxen Kirche. Ganz im Sinne des europäischen Barocks baut er die Ikonostasis nicht als bloße "Bilderwand" auf, sondern als monumentale architektonisch-plastische Komposition, als ein richtiges barockes "Gesamtkunstwerk", wo alle drei Zweige der bildenden Kunst zusammenhängen. Die Vollplastik spielt auch hier eine überragende Rolle, mit den vielen

Abb. 21

Engel- und Heiligenfiguren. Freilich ist das "untraditionell" in höchstem Maße, aber trotzdem ein würdiger Rahmen für die feierlichen gottesdienstlichen Handlungen der ostkirchlichen Liturgie und vor allem ein Macht- und Repräsentationsausdruck der petrinischen Monarchie. Das gilt auch für die Moskauer Ehrenpforten, wo sogar die allegorisch-emblematische Malerei in das Gesamtbild hereingezogen wird und wo die Inschriften der Pforten – wiederum sehr bezeichnend für das petrinische Barock! – in *lateinischer* Sprache abgefaßt sind! Auf der sogenannten Stroganov-Pforte von 1709 steht z. B. die Inschrift *Aeternae virtuti Petri sacrum*. Über dem Durchgang erhebt sich ein sechseckiger Bau mit zeltförmigem Dach, der an die altrussische Architektur gemahnt. Eine eigenartige Synthese ostslawischen und westlerisch-lateinischen, klassisierend-barocken Kunstwollens, typisch für die ganze petrinische Periode!

Ähnliches gilt für die künstlerischen Schöpfungen der neuen Hauptstadt Petersburg. Hier allerdings scheint auch eine starke "ostseeische" Komponente mitzuschwingen, die schon angedeutete Atmosphäre des "baltischen Kulturkreises". Wer norddeutsche Barockbauten des 18. Jahrhunderts kennt, etwa das schöne Universitätsgebäude von Greifswald, wird viele Barockschöpfungen des "petrinischen" Petersburg als Bekannte begrüßen.

Das gesamte Bild dieses "petrinischen Petersburg" ist das einer barocken Haupt- und Residenzstadt. Der sowjetische Literaturhistoriker Blagoj – obzwar er, wie gesagt, den Barockbegriff leider vernachlässigt – erwähnt solche höchst charakteristischen kulturhistorischen Fakta, wie die Einführung der westeuropäischen Tracht beim russischen Adel, die Veranstaltung von Bällen und geselligen Zusammenkünften, wo nunmehr auch die Damen aus den Kreisen der "höheren Gesellschaft" erscheinen, die Ausstellung antiker Statuen, das Aufblühen einer neuen Graphik und Porträtmalerei, in musikalischer Hinsicht die Mode des Menuetts, der Arien, des Klaviers und des Cembalos, die Orchesterkonzerte bei hochadeligen Häusern.¹⁸¹

Auch die russische Literatur erlebt in diesen Läuften den vollen Durchbruch barocker ästhetischer Ideale und Kunstformen. Nachdem wir schon im russischen Schrifttum des 17. Jahrhunderts manch Barockes beobachten konnten, erscheinen jetzt zwei typische Spielarten des literarischen Hoch- bzw. Spätbarocks auf der Bildfläche: die "galante Dichtung" und die "ludi caesarei".

Im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen und geistigen Entwicklung erlebt das petrinische Rußland eine Blüte der Liebeslyrik. Im 17. Jahrhundert galt so etwas noch als "Sünde". Indessen wird im 18. Jahrhundert diese Gattung von den Kreisen des Hofes und des Adels bewußt kultiviert. Jelizaveta Petrovna, die Tochter Peters des Großen und spätere Kaiserin, schreibt in ihrer Jugend selbst Liebesgedichte.¹⁸²

Eine Reihe von Handschriften aus dem 18. Jahrhundert überlieferte uns diese höfisch-galante Liebeslyrik der petrinischen und nachpetrinischen Epoche. Die Sammlungen der sogenannten *kanty* zeugen davon, wie schnell diese neue Gattung im Russischen Reich, vor allem in den Schichten des Adels und des höheren Bürgertums, populär wurde. Diese galanten Liebeslieder besingen das Feuer der Liebe, apostrophieren die angebetete Dame als Göttin oder Stern, schildern die Gewalt ihrer Augen, vergleichen sie mit Blumen und Edelsteinen, klagen über Fortuna und Cupido, verwenden oft die Motive des Schmerzes und Trauerns, des "Flusses der Tränen", die Todessehnsucht. Ob immer ein wirkliches Erlebnis hinter diesen galant-sentimentalen Erzeugnissen steht, ist freilich heute schwer festzustellen. Meist handelt es sich bloß um konventionelle "Gesellschaftsdichtung". Jedenfalls ist es höchst interessant, den Prozeß zu beobachten, wie diese "galante Lyrik" allmählich zum Bestandteil der russischen Literatur wird.

Für einen Leser, der die ungarische, westslawische oder kroatische Barocklyrik kennt, muten diese russischen *kanty* sehr bekannt an. Ungarn, Kroatien und natürlich auch Polen standen im 17. Jahrhundert mit der internationalen Barockwelt in direkter Verbindung, und von hier aus strahlte – meist durch ukrainische Vermittlung – diese schon „osteuropäisch“ gefärbte Barockdichtung auch in den ostslawischen Raum. Bezeichnenderweise treffen wir in den russischen *kanty* oft polnische oder ukrainische Ausdrücke und Wendungen!

Gute Beispiele dieser russischen barocken *kanty* des 18. Jahrhunderts gab die sowjetische Forscherin T. Livanova heraus.¹⁸³ Aus dieser Sammlung sei wenigstens ein höchst charakteristisches Beispiel zitiert:

Za čto moja radość, ljubov' premenjaeš,	Warum veränderst du, meine Freude,
a ty moje serdce, ljute ujazvljaeš?	die Liebe, und du, mein Herz, warum bist du er- zürnt?
Ach ty moja radość, vsjегда umiraju,	Ach, du meine Freude, ich ersterbe
gdje vašu personu, vskorje nje vidaju.	immer, wenn ich eure Person bald nicht erblicke.
Gdje taka prekrasna, mogu usmotriti,	Wo ich solche Schönheit erschauen darf,
serdцем obmiraju, jak vosk staevaju.	erstirbt mein Herz, ich erstarre wie Wachs,
Gdje taka podobna, mogu ispitati,	Wo könnte ich eine ähnliche auffinden,
niže jest vozmožno, umom pomyšljati. ¹⁸⁴	es ist unmöglich, das zu begreifen.

Der Zorn der Geliebten, der „Liebestod“ des Anbetenden, die Schönheit, die höher steht als jeder Begriff, das Erstarren wie Wachs: all das ist Gemeingut der europäischen, vor allem ost- und südosteuropäischen Barocklyrik, besonders in der Periode der „galanten Dichtung“, also in der Zeit um 1700. Wie wir auf diesen Blättern schon wiederholt darauf hinweisen mußten, kommen diese Ideen und Gedanken letzten Endes aus der Troubadourendichtung, dann, von Petrarca, Marino und ihren Nachahmern. Mit den russischen *kanty* erreicht diese durch mittelalterliches Rittertum, platonisierende Renaissance und marinistisches Barock hindurchziehende Tradition auch die ostslawische Welt. Übrigens gibt es in Osteuropa selbst eine Überlieferung der Liebeslyrik seit dem späten Mittelalter; erwähnen wir nur die tschechische Lyrik des 14., die „Troubadouren“ von Ragusa-Dubrovnik des 15., die polnischen und ungarischen Renaissance-Dichter (Kochanowski, Balassi) des 16. Jahrhunderts. Auch diese Tradition wird von den russischen *kanty* des petrinisch-nachpetrinischen Barocks aufgefangen und fortgeführt.

Literarhistorisch interessant ist die Tatsache, daß das galante Spätbarock in Rußland auch beachtenswerte Werke der Prosaepik schuf: romanhaft-novellenartige Erzählungen, angeregt wohl durch Boccaccio und seine Nachahmer.¹⁸⁴ Zwei dieser Erzählungen sind besonders reizvoll: die *Istorija o Aleksandre, rossijskom dvorjanine* (Geschichte vom russischen Edelmann Alexander) und die *Gistorija o rossijskom matrose Vasilii Koriotskom* (Geschichte vom russischen Matrosen Vasilij Koriotskoj). Die Helden beider Erzählungen sind adeliger Herkunft, was sehr bezeichnend für die gesellschaftlichen Wurzeln dieser russisch-spätbarocken „galanten Prosa“ ist.

Der Held der ersten Erzählung verkörpert schon in seinem ganzen Charakter das höfische Ideal:

... ot prirody dannoj razum v nem tak izostrilsja, čto filosofii i pročich nauk dostigl i sklonnost' že jeho byla boljee v zabavach, neželi vo ujedinenii byt'.¹⁸⁵

(Der von der Natur gegebene Verstand war in ihm so scharf, daß er die Philosophie und die anderen Wissenschaften erlernte, und seine Neigung war mehr den Unterhaltungen, als dem Alleinsein zugetan.)

Durch diese Haltung bestimmt, bittet Alexander, der junge Adlige, seinen Vater, ihm eine Reise ins Ausland zu gestatten, "in ausländische Staaten, um alle Ehre und Ruhm zu erlangen" (*v čuždye gosudarstva dlja obretenija vjaščeje česti i slavy*). "Ethos und Bildungswelt des europäischen Adels" – wie ihn uns Otto Brunner so schön schildert¹⁸⁶ – waltet also in dieser Erzählung, aber auch das Fortleben des Höfisch-Ritterlichen, wenngleich hier schon in spätbarock-galanter Überfeinerung. Alexander fährt nach Frankreich, zuerst nach Paris, dann in die schöne Stadt Lille:

... i žil dolgoje vremja v velikich zabavach tak, čto živuščie vo onom grade Lille, krasotu lica i ostrotu uma jeho usmotrja, meždu vseimi priezžimi kovalery pervenstvom počtili.¹⁸⁷

(Und er lebte lange Zeit in großen Unterhaltungen, so daß die Einwohner jener Stadt Lille, die Schönheit seines Antlitzes und die Schärfe seines Verstandes betrachtend, ihm den ersten Rang unter allen vorüberreisenden Kavalieren gaben.)

Ein "fahrender Ritter" – allerdings schon in galanter und kavaliermäßiger Spielart, das ist unser Alexander. Siegreiche Turniere und galante Abenteuer begleiten seinen weiteren Weg. Zuerst bricht er das Herz der schönen Eleonora, einer Pastorentochter. In barock stilisierten Briefen und galanten Arien gibt er seinen Gefühlen Ausdruck. Im ersten Brief an die *dražajšaja Eleonora, moja gosudarynja* (Teuerste Eleonora, meine Herrin) heißt es:

... kak vozmogla takoje velikoje plamja gorjačnosť s vysoty vo utrobu moju vložit', kotoraja menja stoljko palit, čto uže terpeti ne vozmozgu! Togo radi pokorno prošu, budi vrač bolesti mojeja: ibo nikoim dochturom otjatoj byti ne možet.¹⁸⁸

(Wie konnte bloß die Hitze einer solch großen Flamme von der Höhe in mein Inneres eindringen, die mich so sehr brennt, daß ich sie nicht mehr aushalten kann! Darum bitte ich dich demütig, sei der Arzt meiner Krankheit, die von keinem Doktor geheilt werden kann.)

In diesem Stil sind auch die weiteren Liebesgrüße in Vers und Prosa gehalten. Es gelingt dem Helden, Eleonoras Liebe zu gewinnen. Indessen ist Alexander – trotz aller seiner Vorzüge und guten Eigenschaften – kein Held der Standhaftigkeit. Nach kurzem Liebesglück wendet er sich einer anderen Schönheit zu: Hedwig-Dorothea, der Tochter eines Generals. Die arme, verlassene Eleonora stirbt an einer Krankheit. Aber auch Hedwig-Dorothea ist kein dauerhaftes Glück beschieden: Alexander wird auch ihr untreu, und die Betrogene gibt sich selbst den Tod.

Als echt russischer "Ritter des Zornes und des Sieges" (*rycar' gneva i pobjedy*) triumphiert Alexander in verschiedenen Turnieren und gewinnt nunmehr die Hand und das Herz der Hofmarschallstochter Tirra. Diesmal bleibt es nicht bei der bloßen galanten Liebelei, sondern es wird ein Ehebund gestiftet. Er gedenkt, seine Gattin

nach Rußland heimzuführen. Doch nun ist ihm das Glück nicht hold, und die Geschichte endet – etwas ungewöhnlich für einen galanten Liebesroman – mit einem tragischem Akkord: Alexander ertrinkt im Meer, und Tirra überlebt den Verlust des Geliebten und Gatten nicht.¹⁸⁹ Der namenlose Verfasser schien doch eine Art "poetischer Gerechtigkeit" walten lassen zu wollen: Nach so viel Unbeständigkeit und Leichtsinn durfte Alexander nicht das Los ungestörten Liebesglückes genießen.

Menschlich sympathischer ist der Held der zweiten Erzählung, der Matrose Vasilij Koriotskoj.¹⁹⁰ Obgleich Vasilij's adelige Herkunft betont wird, beginnt die Geschichte fast wie eine "bürgerliche Novelle" des 18. Jahrhunderts, um dann doch ganz auf das Geleise des höfisch-galanten Romans zu geraten.

Um seinem armen Vater helfen zu können, verläßt der russische Kleinadlige Vasilij Koriotskoj das Elternhaus und wird Matrose. Seine Karriere entwickelt sich hoffnungsvoll. Er bereist Holland und England. Ein reicher holländischer Kaufmann nimmt ihn sogar an Sohnes Statt an, so daß er mit wiederholten Geldsendungen seinen alten Vater erfreuen kann. Nun will er selbst wieder seine russische Heimat besuchen, doch er erleidet Schiffbruch. Die überlebenden Kameraden meinen, Vasilij wäre ertrunken und setzen die Fahrt fort. Indessen blieb unser Held am Leben und gerät auf eine waldige, sumpfige Insel. Nach langem Suchen findet er einen Pfad, der ihn aber zum Unglück zur Burg der Piraten führt.

Es gelingt ihm, hier Aufnahme zu finden, ja sogar den Rang eines Atamans der Piraten zu erreichen. Eines Tages ziehen seine Leute zum Raub aus. Vasilij findet in einem Verließ die schöne Iraklia, die Tochter des Königs von Florenz. Sie erzählt, wie sie von den Piraten geraubt wurde, und da sie Vasilij's edle Absichten merkt, nennt sie ihn einen echten Kavalier.

Einmal bleiben Vasilij und Iraklia wiederum allein auf der Insel. Sie entschließen sich zur Flucht. Freilich vergißt Vasilij nicht, die reichen Schätze der Piraten mitzunehmen. Nachdem ihre Flucht fast verhindert wurde, gelangen sie doch nach "Caesarien", worunter wohl die Habsburger-Monarchie gemeint ist. "Caesarien" liegt an der See; mit dem Schiff kann man von dort aus das "Königreich Florenz" – d. h. Italien – erreichen. Das klingt zuerst etwas phantastisch, doch müssen wir uns vergegenwärtigen, daß im 18. Jahrhundert die *Monarchia Habsburgica* Triest als Seehafen besaß und damit einen Ausgang zum Mittelmeer hatte. Etwas vom Abglanz dieser mediterranen Welt waltet auch in den weiteren Abenteuern unseres braven russischen Kleinadligen, etwas von jener südlich-schimmernden Atmosphäre, die wir in den wundervollen See- und Hafenlandschaften eines Claude Lorrain finden.

In Caesarien angelangt, führt Vasilij ein großes Haus, trägt vornehme Kleidung, fährt in einer schönen Karosse, läßt sich und seine königliche Braut von Lakaien, Pagen und Hofdamen bedienen. Bei einem Gottesdienst in der Kirche (auch im russischen Text steht diese aus dem Deutschen übernommene Form *kirke!*) wird der Kaiser selbst auf Vasilij aufmerksam. Er lädt ihn zu Hof und bietet ihm sogar einen Sitzplatz an. Altrussische Bescheidenheit und galante Höflichkeit vereinigend, will Vasilij lieber stehen bleiben:

Požaluj, gosudar' velikij car', menja nedostojnogo ostavi, poneže ja vaš rab, i nedostojno mne s vašeju personuju siedeť, a dostojno mne pred vašim veličestvom stojať.¹⁹¹

(Entschuldigung, Herr, großer Kaiser, ich bin ein Unwürdiger, weil ich ja euer Sklave bin, und es ist unwürdig, daß ich mich in Anwesenheit eurer Person setze, es ziemt mir dagegen, vor eurer Majestät zu stehen.)

Gerührt von solcher Edelmut und Höflichkeit, verspricht der Kaiser, die Ehe Vasilijs mit Iraklia zu fördern. Auch Iraklia gelobt, eine Jungfrau zu bleiben, falls Vasilij nicht ihr Gatte werden kann. Aber die Pläne der Liebenden werden von einer Intrige durchkreuzt. Ein Admiral kommt im Auftrage des Königs von Florenz und will das Mädchen zu den Eltern – die Iraklia lange tot glaubten – zurückführen. Als er sieht, daß die Königstochter bei Vasilij bleiben will, lockt er sie auf sein Schiff und entführt sie. Indessen entstehen daraus hochpolitische Verwicklungen, da sich in Gesellschaft Vasilijs und seiner Braut Minister, Hofleute und Generale des Kaisers befanden, die vom florentinischen Admiral glattweg ins Meer geworfen wurden. Auch Vasilij soll sterben, doch einige Marineoffiziere helfen ihm, auf eine Insel zu flüchten.

Durch den Beistand eines alten Mannes gelangt Vasilij früher in das Königreich Florenz, als der Admiral und Iraklia. Trotzdem kann er einstweilen nichts erreichen, ja, der Admiral will – mit Einwilligung des Königs – die schöne Iraklia heiraten. Schon schreitet der Hochzeitszug der Kirche entgegen, da hört die weinende, in ihrem Prunkwagen sitzende Königstochter, daß jemand mit Harfenbegleitung eine klagende Arie singt. Sie nimmt den Sänger zu sich und entdeckt in ihm ihren Vasilij! Freilich wird aus der erzwungenen Ehe mit dem Admiral nichts, da ja inzwischen auch der kaiserliche Feldherr Flegont mit seinen Truppen in das Königreich Florenz einrückte, um die Beleidigung seines Herrschers zu rächen. Auf Flegonts Aufforderung läßt der König – um den Frieden zu retten – den bösen Admiral einkerkern und lebendig schinden. Zu größter Freude des Kaisers heiratet nun Vasilij die schöne Iraklia und wird später selbst König von Florenz.

Dieser kleine Roman ist wohl eine der reizendsten Schöpfungen des slawischen Barocks. Vasilij Koriotskoj ist einerseits noch ein richtiger Bylinenheld, ein "barockisierter Sadko", ein in die höfisch-galante Umwelt versetzter altrussischer *bogatyř*. Andererseits ist es unendlich reizvoll zu sehen, wie gewandt sich dieser russische Kleinadlige in der barocken Umwelt zu bewegen weiß, wie er selbst ein galanter Ritter und ein empfindsamer Liebhaber wird, der sowohl gefühlvolle Arien singen als auch den richtigen Ton in höfischen Kreisen finden kann. Die tiefgreifende Barockisierung Rußlands in der petrinischen Zeit wird aus dieser einen Figur klar.

Diese Barockisierung und "Verhöfischung" des russischen Lebens – oder exakter ausgedrückt: der höheren Gesellschaftsschichten – in der petrinischen Epoche wird auch auf dem Gebiete des Dramas ersichtlich. Wir wollen nicht über die zuerst von Deutschen – und zwar wiederum von solchen aus dem "baltischen Kulturkreis"! – gepflegten Theateraufführungen des ausgehenden 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts sprechen. Die Russistik und die germanoslawistische Forschung (Josef Matl, Eduard Winter, André Mazon usw.) hat sich genügend mit diesen Problemen befaßt. Indessen müssen wir wenigstens im Vorübergehen das "höfische Theater" der Zarin Natalja Aleksejevna erwähnen, zuerst im Dorfe Preobraženskoje bei Moskau, dann in der neuen Residenzstadt Petersburg. Die Zarin hat eine leidenschaftliche Vorliebe für das Theater und schreibt selbst Dramen sowohl religiösen als auch weltlichen Inhaltes. In den "weltlichen" Spielen tauchen oft Volksbuch-Motive auf, etwa die Geschichte der "schönen Melusine". Angeregt vom Vorbild der Zarin, blüht das Schauspiel auch nach Peters Tode in den höfischen und adeligen Kreisen. 1731 verfaßt z. B. ein namenloser Dichter einen *Akt o Kaleandre*, der nichts anderes ist, als eine russische Dramatisierung des berühmten barocken Ritterromans *Il Calloandro fedele* des italienischen Erzählers Giovan Ambrogio Marini.¹⁹² Die abenteuerliche und empfindsame, im ritterlichen Mittelalter spielende Liebesgeschichte des tapferen Calloandro und der schönen Leonilda war im ganzen europäischen 17.

und 18. Jahrhundert beliebt, in die meisten westeuropäischen Sprachen übersetzt und gelangte auch nach Rußland! Wiederum ein Beweis, wie die petrinische und nach-petrinische Epoche mit der europäischen Barockwelt und mit ihren adelig-höfisch-ritterlichen Überlieferungen zusammenhängt.

Es ist daher gar nicht verwunderlich, daß auch die "ludi Caesarei" des europäischen – vor allem süddeutschen – Barocks im ostslawischen Kulturgebiet erscheinen. Auftakt und Grundlage bietet dazu schon das 17. Jahrhundert, vor allem die immer feierlicher und "malerischer" werdenden liturgischen Formen des ostkirchlichen Gottesdienstes. Als ein früher Vertreter barocker "Theatralik" in der kirchlichen Sphäre kann etwa der Metropolit von Groß-Rostov, Iona Sysojevič, gelten. In seiner erzbischöflichen Residenzstadt läßt er neue Befestigungen anlegen. Nach altrussischem Brauch dienen die Bauten der Stadttore gleichzeitig zu gottesdienstlichen Zwecken. Auch das "Tor der Auferstehung" beherbergt in den oberen Stockwerken eine orthodoxe Kirche. Der Vorraum des Altars ist hier – völlig im Geiste barocker Theatralik – in Augenhöhe der Gläubigen ausgebaut. Auf dieser "heiligen Bühne" bewegt sich nun die orthodoxe Geistlichkeit in ihren brokatenen Meßgewändern, unter den Klängen des Kirchenchors. Auch dem Altarraum seiner Groß-Rostover Kathedrale gibt der Metropolit – durch eine Einfassung durch vergoldete Pfeiler und einen großen Triumphbogen – einen "theatralischen" Rahmen.¹⁹³ Das barocke Ineinander und Miteinander kirchlichen Kultes und höfisch-theatralischer "Repräsentation" war also auch dem russischen ausgehenden 17. Jahrhundert nicht mehr fremd. Rostov wird im 18. Jahrhundert, unter dem uns schon bekannten Metropoliten Dmytro Tuptalo, eine Blütestätte des barocken Schuldramas. Tuptalo selbst schrieb ein echt barockes "symbolisches Drama" in kirchenslawischer Sprache über die Geburt Christi. Aber auch Tver' Novgorod, Astrachan, Irkutsk und Tobol'sk haben ihr Barocktheater im 18. Jahrhundert¹⁹⁴ Der erste Durchbruchspunkt dieses höfisch-kirchlich bestimmten barocken Schuldramas im ostslawischen Raum ist freilich das in dieser Hinsicht schon erwähnte Kiev mit seiner philosophisch-theologischen Akademie. Hier führt zu Beginn des 18. Jahrhunderts Feofon Prokopovyč seine *ludi caesarei* auf.

Es besteht heute die Neigung, Prokopovyč (1681–1736) allzusehr vom Aspekt der beginnenden Aufklärung zu betrachten.¹⁹⁵ Gewiß ist Prokopovyč eine etwas problematische, dazu nicht immer sympathische Persönlichkeit. Daß er jedoch mit seiner ganzen Lebensform noch stark auf dem Boden der Barockwelt steht, ist nicht zu leugnen.¹⁹⁶ Seine bekannten protestantischen Sympathien widersprechen dem nicht; es gibt ja auch ein protestantisches Barock! Aber die Jahre, die er als anfänglicher Anhänger der Kirchenunion in polnisch-katholischer Umwelt und dann im spätbarocken Rom verbrachte, sind nicht spurlos an seiner Seele vorbeigezogen. Barock ist seine rhetorisch-pathetische Latinität, seine grandseigneurale Lebensführung als Erzbischof von Pskov, barocke Elemente finden wir in seinen lateinischen, russischen und polnischen Gedichten. In diesem Zusammenhang interessiert uns aber besonders, daß er mit seinem 1705 in Kiev aufgeführten *Vladimir* das erste Beispiel eines *ludus caesareus* auf ostslawischem Gebiet lieferte.¹⁹⁷

Das fünftaktige Stück behandelt das Thema, wie der Kiever Fürst Vladimir sich nach langen seelischen Kämpfen und politischen Überlegungen dazu entschließt, zusammen mit seinen Söhnen Boris und Glib (Gleb) das Christentum anzunehmen. Der aus der Unterwelt heraufgestiegene Geist Jaropolks, seines Bruders, den der noch heidnische Vladimir meuchlings ermordete, fordert zwar die heidnischen Priester zum Schutze ihrer Götter auf, indessen fallen im Schlußakt auf Geheiß des fürstlichen Feldherrn Mečislav die Götzenbilder.

Der Kampf zwischen Heidentum und Christentum und der Sieg des letzteren – das ist ein echt barockes Thema, beliebt auch auf der germanisch-romanischen Jesuitenbühne. Barock ist auch der Begriff der "Tragikomödie" – so nennt nämlich Prokopovyč sein Stück. Das "Tragische" soll hier das *Erhabene* sein: das Motiv der beabsichtigten Rache Jaropolks, die inneren Kämpfe Vladimirs, seine Gespräche mit dem das Christentum verkörpernden griechischen "Philosophen", die Gestalten seiner Söhne Boris und Gleb – von denen der ukrainische Zuschauer wußte, daß sie später Blutzengen ihres Christenglaubens wurden –, überhaupt die ganze "Haupt- und Staatsaktion". Dieser "tragische" – nach unserem Begriff eher bloß "dramatische" – Faden der Handlung wird vom "komischen" Faden durchkreuzt. Die Gestalten der heidnischen Priester Žerivol (Ochsenfresser), Pijar (Säufer) und Kurojad (Hühnerfresser) vertreten einerseits das zu bekämpfende Heidentum, haben aber zugleich viele lächerliche Züge, so daß sie als "Hanswürste" wirken. Denken wir wiederum an die barocken Schuldramen und Opern Mittel- und Westeuropas: Auch dort haben wir dieses *Ineinander des Seriösen und Burlesken*.

Ästhetisch am vollkommensten sind die großen Monologe, so etwa der Monolog von Jaropolks Geist gleich eingangs (I. Aufzug, 1. Szene), voll pathetisch ausgedrückten Zorns gegen den "Brudermörder" Vladimir, dann das große Selbstgespräch Vladimirs (IV. Aufzug, 2. Szene), zwischen Christen- und Heidentum, zwischen Überlegung und Leidenschaft, zwischen Schuld und Tugend hin- und herschwankend. Dieses Hin und Her der Gefühle ist etwas echt Barockes: Wir finden es bei Corneille so gut wie bei Gryphius oder wie bei den deutschen und westslawischen Jesuitendramatikern. Einige Zeilen seien aus dem Monolog Vladimirs angeführt, das typisch barocke Bild vom raschen Verblühen aller weltlichen Macht und Schönheit:

Čto jeŝt cvit mira sego? Ne vidiŝ' li,	Was ist die Blüte dieser Welt? Siehst
kako	du nicht, wie es
Cvituŝče uvjadaet; vsja aki dožddevnij	blüht und verblüht; wie ein Nebel
Tuman, aki dim, aki krin jedinodnevnij,	nach dem Regen, wie Rauch, wie eine
	Eintags-Lilie,
Aki son isčezajut! A i sie blago	wie ein Traum verschwindet sie! Und
	auch dieser Schatz
Tol' chudoe koliko v sebe imať zlogo,	ist so armselig und hat so viel Böses
	in sich,
Vradžd, zavisti, boleznej, slučajev raz-	Mord, Haß, Krankheit, allerlei Ge-
ličnych! ¹⁹⁸	fahren!

Avancini in Wien, Kolčava in Prag oder Gryphius in Schlesien hätten diese Verse ganz ruhig als die eigenen niederschreiben können! Auch die 2. Szene des I. Aufzuges, das Gespräch des Opferpriesters Žerivol mit dem Geist Jaropolks, atmet den Geist des Barocktheaters, besonders die Verse, wo der heidnische Priester sich anschickt, die Geister der Unterwelt zu beschwören. Dies und die ähnlich gearteten Szenen des *Vladimir* wird die Regie wohl noch mehr unterstrichen haben. Wir können es für gewiß annehmen, daß Prokopovyčs Drama in Kiev als ein richtiges "Kaiserfestspiel" aufgeführt wurde, mit prunkvollen Kostümen und Dekorationen, mit Musikbegleitung und Lichteffekten.

Diesen Stil barocker Festspiele verwirklichen auch die Moskauer Schuldramen der petrinischen Epoche. Fast gleichzeitig mit dem *Vladimir* feiert die schon seit dem 17. Jahrhundert bestehende Moskauer slawisch-griechisch-lateinische Akademie den siegreichen russischen Imperator. Das barocke Ineinander von Kunst und Symbol,

Realität und Allegorie ist in diesem Festdrama von 1705 besonders gut zu beobachten. Zum Vorwurf dient die Befreiung der Juden aus der ägyptischen Verbannung und der Sieg Mosis über Amalik. Indessen wird dieses biblische Sujet allegorisch-symbolisch mit der Gegenwart, mit der Verherrlichung des Zaren verknüpft. Der doppelköpfige Adler (Rußland) und der Löwe (Schweden) kämpfen miteinander, Jupiter, Phoebus und andere antike Gottheiten treten auf, daneben Allegorien: Eifersucht, Raub, die "weltliche Wollust" (Roskoš' svetskaja), Tapferkeit.¹⁹⁹ Alles in allem: ein echt barocker "ludus Caesareus".

Moskaus andere Hochschule, die "chirurgische Akademie", führt ebenfalls barocke Festspiele auf: für unsere heutigen Begriffe eine etwas sonderbare Beschäftigung für angehende Mediziner! Fjodor Žuravskij verfaßt für diese Akademie 1724 das Festspiel *Slava rossijskaja* (Russischer Ruhm). Die Aufführung soll eine Huldigung für Peters Gattin Katharina I. sein, die damals zur Zarin gekrönt wurde. Das allegorische Drama schildert Rußlands Triumph über seine Feinde: die Türkei, Persien, Polen und Schweden.²⁰⁰ Rußland wird von den Göttern Neptun, Pallas, Mars, Victoria und Flora unterstützt, die personifizierten Tugenden und Laster treten auf, die als "Slava" dargestellte Ruhmesgöttin erinnert uns schon fast an Kollárs "romantischen Slawismus", und eine "slawisierte" Gestalt haben auch Cupido und Pietas. Sie erscheinen als *Ljubov' rossijskaja* und *Blagočestie* und überreichen der Kaiserin einen Kranz. Wer die Opern, Schuldramen und Festspiele des habsburgischen Wiens kennt, etwa das glänzende Roßballett von 1667, wird hier in Moskau Ähnliches und Verwandtes, im Geiste des europäischen Barocks Gestaltetes entdecken. Nicht umsonst nahm Peter der Große während seiner großen Europa-Reise am Ausgang des 17. Jahrhunderts auch an Wiener Hoffesten teil, nicht umsonst zeigten – worauf jüngst der namhafte sowjetische Forscher P. N. Berkov hinwies – deutsche Schauspielertruppen noch im Petersburg des 18. Jahrhunderts Stücke wie "Die Asiatische Banise, oder die aufgehende güldene Reichs-Sonne von Pegu", wie "Der große Mogul oder der gequälte Liebessieg des Prinzen Selimor und der Prinzessin Merimine".²⁰¹ Solche und ähnliche Verbindungen förderten zweifelsohne das Einströmen barocker adeliger und höfischer Kultur, wenn auch schon in den Formen des "galanten" Spätbarocks.

Eine durchaus höfische Gattung ist im russischen 18. Jahrhundert die Oper, vor allem die *opera bogov* (Götteroper) mit ihren antiken oder orientalischen Stoffen. Die Aufführungen sind oft mit anderen Festveranstaltungen – Illuminierung, Feuerwerk – verbunden und werden glänzend ausgestattet. Besonders glanzvoll ist jene Opernaufführung, mit welcher die Thronbesteigung der Kaiserin Jelizaveta Petrovna gefeiert wird.²⁰² Mit alledem sind wir aber schon bei der Mitte des 18. Jahrhunderts angelangt, bei jener Epoche des ausgehenden Barocks, die im letzten Abschnitt der Gegenstand unserer Betrachtungen sein soll.

Anmerkungen:

- ¹ Brunner, S. 124 und 354.
- ² Vgl. das Bildwerk von Wirth und Benda.
- ³ Vgl. den Sammelband *Das Sudetendeutschtum*, S. 245.
- ⁴ Vgl. Tapié, S. 273.
- ⁵ Wirth-Benda, Abb. 250-251.
- ⁶ Vgl. die Monographie von Olga Strettiová: *Das Barockporträt in Böhmen*, Prag, 1957.
- ⁷ Vgl. Wirth-Benda, Abb. 8-11.
- ⁸ Winter, *Emigration*, S. 21.
- ⁹ Novák, S. 107.
- ¹⁰ Brunner, S. 31-34.
- ¹¹ Vgl. O. Odložilík in *The Slavonic and East European Review*, Bd. 15, S. 416-418.
- ¹² Vgl. Kalista, Černín, S. 15 ff.
- ¹³ Vgl. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 144-145.
- ¹⁴ Kalista, Černín, S. 31-75.
- ¹⁵ Ebenda, S. 75-85.
- ¹⁶ Ebenda, S. 93-94.
- ¹⁷ Brunner, S. 38-51.
- ¹⁸ Kalista, Černín, S. 107 ff.
- ¹⁹ Ebenda, S. 156 ff.
- ²⁰ Vgl. Novák, S. 118.
- ²¹ Brunner, S. 279.
- ²² Wir zitieren nach dem deutschen Text von 1678.
- ²³ Vgl. die ungar. Monographie von A. Takáts, Budapest, 1917.
- ²⁴ Radvánszky, Bd. III, S. 9-11.
- ²⁵ Ebenda, Bd. II, S. 155-185.
- ²⁶ Ebenda, Bd. II, S. 111-114.
- ²⁷ Ebenda, Bd. III, S. 61-62.
- ²⁸ Garas I, S. 15-16.
- ²⁹ Ebenda, S. 83.
- ³⁰ Ebenda, S. 57.
- ³¹ Vgl. Radvánszky, Bd. III, S. 366-368.
- ³² Vgl. *Denkmäler des Theaters*, Mappe 10.
- ³³ Rimays Werke benutzten wir in der Ausgabe von Al. Eckhardt, Budapest, 1955.
- ³⁴ Vgl. *Wiss. Zschr. der Univ. Jena*, ges.- u. sprachwiss. Reihe, Jg. 4, S. 405.
- ³⁵ Vgl. Pražák, S. 238.
- ³⁶ Vgl. Turóczy-Trostler, *Archivum Philologicum*, Bd. 61, S. 40.
- ³⁷ Zitiert bei Ján Mišianik — Jozef Minárik — Milena Michalcová — Andrej Melicherčík, *Dejiny staršej slovenskej literatúry* (Gesch. der älteren slowak. Literatur), Bratislava, 1958, S. 179.
- ³⁸ Ebenda, S. 180.
- ³⁹ Kollár, Bd. II, S. 351-352.
- ⁴⁰ Vgl. die Monographie von Václav Černý, *Staročeská milostná lyrika* (Alttschechische Liebeslyrik), Prag, 1948.
- ⁴¹ Kollár, Bd. II, S. 345-346.
- ⁴² Ebenda, S. 357-358.
- ⁴³ Vgl. *Glasnik Skopskog Naučnog Društva*, Bd. 2, S. 203-207.
- ⁴⁴ Horvat, S. 385-389.
- ⁴⁵ Vgl. *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 372-373 (Ana Deavonić).
- ⁴⁶ Vgl. unsere Arbeit in der *Acta Universitatis Debreceniensis*, Jg. 1954, Bd. I.
- ⁴⁷ Murko, *Bedeutung*, S. 56.
- ⁴⁸ Vgl. Barac, S. 60-61.
- ⁴⁹ Frankopan, S. 52.
- ⁵⁰ Ebenda, S. 118-120.
- ⁵¹ Ebenda, S. 116-117.
- ⁵² Ebenda, S. 150.
- ⁵³ Ebenda, S. 58-59.
- ⁵⁴ Ebenda, S. 194-203.
- ⁵⁵ Ebenda, S. 185-191.
- ⁵⁶ Ebenda, S. 205-211.
- ⁵⁷ J. Chr. Lünig, *Litterae procerum Europae*, Leipzig, 1712, Bd. II, S. 616-617.
- ⁵⁸ Vgl. Horvat, S. 382-384, und Barac, S. 61-62.
- ⁵⁹ *Archiv für slav. Philologie*, Bd. 28, S. 593-600.
- ⁶⁰ Horvat, S. 408-409.
- ⁶¹ *Zeitschrift für slav. Philologie*, Bd. 18, S. 435.
- ⁶² Schaller, S. 95.
- ⁶³ *Architektura polska*, Abb. 197-198.
- ⁶⁴ Ebenda, Abb. 277-282. Vgl. auch Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*, S. 104-106.
- ⁶⁵ Vgl. Krzyżanowski, *Od średniowiecza*, S. 10-11.
- ^{65a} Vgl. hierzu T. Dobrowolski: *Polskie nalarstwo portretowe* (Poln. Porträtmalerei), Krakau, 1948, bes. S. 19-54.
- ⁶⁶ Krzyżanowski, *Historia*, S. 226-267.
- ⁶⁷ Brückner, S. 150-151.
- ⁶⁸ Krzyżanowski, *Historia*, S. 360-368.
- ⁶⁹ *Oxford Slavonic Papers*, Bd. 6, S. 58 ff.
- ⁷⁰ Twardowski, Teil I, S. 2-3.
- ⁷¹ Ebenda, S. 54-77.
- ⁷² Ebenda, Teil II, S. 32-33.
- ⁷³ Ebenda, Teil I, S. 42-43.
- ⁷⁴ *Slavia*, Bd. 20, S. 468.
- ⁷⁵ Krzyżanowski, *Historia*, S. 321-326.
- ⁷⁶ Porębowicz, S. 225-317.
- ⁷⁷ J. A. Morsztyn, S. 9.
- ⁷⁸ Ebenda, S. 15-16.
- ⁷⁹ Ebenda, S. 5.
- ⁸⁰ Zb. Morsztyn, Bd. I, S. 5-91 (Einleitung von Jan Dürr-Durski).
- ⁸¹ Vgl. *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. 25, S. 315-319.
- ⁸² G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 163.
- ⁸³ Zb. Morsztyn, Bd. II, S. 15.
- ⁸⁴ Ebenda, Bd. II, S. 21-22.
- ⁸⁵ Ebenda, Bd. II, S. 22.
- ⁸⁶ Vgl. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 184-186.
- ⁸⁷ Zb. Morsztyn, Bd. II, S. 15-16.
- ⁸⁸ Ebenda, Bd. II, S. 17.
- ⁸⁹ Ebenda, Bd. II, S. 18.

- ⁹⁰ Ebenda, Bd. II, S. 19.
- ⁹¹ G.R. Hocke, Die Welt als Labyrinth, S. 81-84.
- ⁹² Zb. Morsztyn, Bd. II., S. 43-44.
- ⁹³ Ebenda, Bd. I, S. 161-175.
- ⁹⁴ Vgl. Turóczy-Trostler, Archivum Philologicum (Budapest), Bd. 61, S. 37 ff.
- ⁹⁵ Vgl. D. Tschizewskij, Die Welt der Slaven, Jg. I, S. 435-436.
- ⁹⁶ Vgl. hierzu Krzyżanowski, Od średniowiecza, S. 32-33.
- ⁹⁷ Zb. Morsztyn, Bd. I, S. 235-236.
- ⁹⁸ Ebenda, Bd. I, S. 237.
- ⁹⁹ Ebenda, Bd. II, S. 107-133.
- ¹⁰⁰ Ebenda, Bd. II, S. 113.
- ¹⁰¹ Ebenda, Bd. II, S. 118.
- ¹⁰² Ebenda, Bd. II, S. 131.
- ¹⁰³ Ebenda, Bd. I, S. 179.
- ¹⁰⁴ Ebenda, Bd. I, S. 218-221.
- ¹⁰⁵ Ebenda, Bd. I, S. 222-224.
- ¹⁰⁶ Vgl. die Einleitung von Roman Pollak in Lubomirski, Wybór S. XV-XXXIV.
- ¹⁰⁷ Krzyżanowski, Historia, S. 384.
- ¹⁰⁸ Lubomirski, Wybór, S. XXIV.
- ¹⁰⁹ M. Brahmer, Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych (Aus der Geschichte der italienisch-polnischen Kulturbeziehungen), Warschau, 1939, S. 162-172.
- ¹¹⁰ Friedrich, S. 84-85.
- ¹¹¹ Lubomirski, Wybór, S. 57-103.
- ¹¹² Ebenda, S. 103-104.
- ¹¹³ Vgl. Oxford Slavonic Papers, Bd. VI, S. 64-65.
- ¹¹⁴ Lubomirski, Wybór, S. 71.
- ¹¹⁵ Ebenda, S. 163.
- ¹¹⁶ Ebenda, S. 147-148.
- ¹¹⁷ Ebenda, S. LXXXVIII.
- ¹¹⁸ Ebenda, S. 82-83.
- ¹¹⁹ Ebenda, S. 184-252.
- ¹²⁰ Ebenda, S. 234.
- ¹²¹ Ebenda, S. 240.
- ¹²² Ebenda, S. 241.
- ¹²³ Ebenda, S. 196-197.
- ¹²⁴ Ebenda, S. XXXII.
- ¹²⁵ Lubomirski, Opuscula, S. 320-321.
- ¹²⁶ Ebenda, 338-339.
- ¹²⁷ Ebenda, S. 360.
- ¹²⁸ Ebenda, S. 418.
- ¹²⁹ Schalber, S. 155-156.
- ¹³⁰ W. Sypher, Four stages of Renaissance Style, Garden City, 1955, S. 255 ff.
- ¹³¹ Lubomirski, Opuscula, S. 103.
- ¹³² Ebenda, S. 138.
- ¹³³ Ebenda, S. 173.
- ¹³⁴ Ebenda, S. 245-246.
- ¹³⁵ Vgl. Das Sudetendeutschum, S. 401-404.
- ¹³⁶ Mickiewicz, Bd. II, S. 16.
- ¹³⁷ Die Weltliteratur, S. 1378.
- ¹³⁸ Pasek, S. 61 ff.
- ¹³⁹ Ebenda, S. 63-64.
- ¹⁴⁰ Ebenda, S. 98-103.
- ¹⁴¹ Ebenda, S. 106.
- ¹⁴² Ebenda, S. 67.
- ¹⁴³ Ebenda, S. 79-80.
- ¹⁴⁴ Ebenda, S. 89. Sperrungen vom Herausgeber R. Pollak.
- ¹⁴⁵ Ebenda, S. 105-106.
- ¹⁴⁶ Zitiert bei Mickiewicz, Bd. II, S. 17-18.
- ¹⁴⁷ Pasek, S. 85-88.
- ¹⁴⁸ Ebenda, S. 92.
- ¹⁴⁹ Ebenda, S. 69.
- ¹⁵⁰ Ebenda, S. 75.
- ¹⁵¹ Ebenda, S. 146.
- ¹⁵² Oxford Slavonic Papers, Bd. VI, S. 61. Vgl. auch Mańkowski, Genealogia sarmatyzmu, S. 36-38.
- ¹⁵³ Pasek, S. 107.
- ¹⁵⁴ Ebenda, S. 117-121.
- ¹⁵⁵ Ebenda, S. 151.
- ¹⁵⁶ Krzyżanowski, Od średniowiecza, S. 32-33, Retorica e Barocco, S. 33-46.
- ¹⁵⁷ Pasek, S. 130.
- ¹⁵⁸ Ebenda, S. 131.
- ¹⁵⁹ Ebenda, S. 135.
- ¹⁶⁰ Vgl. Gesemann, S. 107, sowie Mańkowski, Genealogia sarmatyzmu, S. 40-42.
- ¹⁶¹ Mickiewicz, Bd. II, S. 20.
- ¹⁶² Oxford Slavonic Papers, Bd. 6, S. 57-58.
- ¹⁶³ Brückner, S. 201.
- ¹⁶⁴ Vgl. Claude Backvis, Slowacki et l'héritage baroque, im Sammelband Juliusz Slowacki 1809-1849, Livre de Centenaire, London, 1951, bes. S. 46-51.
- ¹⁶⁵ Vgl. P. Oprisa; Miron Costin, Budapest, 1892, sowie N. Cartoian, Istoria literaturii romine vechi (Gesch. der alten rumänischen Literatur), Bukarest, 1940, Bd. I., S. 153-173. Neuestens L. Gáldi, A román verstörténet korszakai (Epochen der Gesch. des rumän. Verses). Filológiai Közlöny, Jg. 1960, S. 155-157.
- ¹⁶⁶ Handbuch der Ukraine, Leipzig, 1941, S. 315. Vgl. auch I. Mirtschuk, Geschichte der ukrainischen Kultur. München, 1957, S. 228.
- ¹⁶⁷ Münchner Beiträge zur Slavenkunde, Festgabe für P. Diels, München, 1953, S. 32.
- ¹⁶⁸ Fr. Wollman, Některé projevy vědomí sou-náležitosti a součinnosti slovanské humanisticko-barokního rázu (Einige Manifestationen barock-humanistischen Charakters des slaw. Wechselseitigkeitsbewußtseins), Slavia, Jg. 1957, Bd. 26, S. 79-104.
- ¹⁶⁹ Istorija ukrajinškoj literatury, Bd. I., S. 67-69.
- ¹⁷⁰ Ebenda, S. 70.
- ¹⁷¹ Vgl. Matl in den Südostdeutschen Forschungen, Jg. IV, S. 14-55.
- ¹⁷² Die Welt der Slaven, Jg. I, S. 41.
- ¹⁷³ Vgl. V. O. Ključevskij, Kurs ruskoj istorii (Kursus der russ. Geschichte), Petersburg, 1923, Bd. III, S. 424-452, sowie Lichačov, S. 162 ff.
- ¹⁷⁴ Vgl. Winter, Rußlandkunde, S. 74, sowie J. Tetzner, H. W. Ludolf und Rußland; Berlin, 1955, passim.

- 175 Russkaja architektura, S. 89—92.
- 176 Die Welt der Slaven, Jg. I, S. 229.
- 177 Retorica e Barocco, S. 197—207.
- 178 Vgl. Tapié, S. 298.
- 179 Winter, Rußlandkunde, S. 109 ff.
- 180 Russkaja architektura, S. 39 ff.
- 181 Blagoj, S. 39—43.
- 182 Ebenda, S. 60—61.
- 183 Sbornik kantov XVIII veka, Moskau, 1952.
- 184 Ebenda, S. 34—35.
- 185 Chrestomatija, S. 25.
- 186 Brunner, S. 61 ff.
- 187 Chrestomatija, S. 26.
- 188 Ebenda, S. 27.
- 189 Ebenda, S. 29.
- 190 Ebenda, S. 10—24.
- 191 Ebenda, S. 18.
- 192 Blagoj, S. 71—72.

- 193 Voronin, S. 77—78.
- 194 Blagoj, S. 71. Vgl. auch D. Cyževskýj, Istorija ukrajinškoj literatury, II. (Gesch. der ukrain, Lit.) Prag, 1942, S. 87—88.
- 195 Vgl. bes. Winter, Rußlandkunde, S. 113 ff, sowie Blagoj, S. 87—99.
- 196 Vgl. Fr. Wollman, *Slavia*, Bd. 26, S. 96.
- 197 Chrestomatija, S. 55—69.
- 198 Chrestomatija, S. 65.
- 199 Blagoj, S. 70.
- 200 Ebenda, S. 71.
- 201 P. N. Berkov, Deutsch-russische kulturelle Beziehungen im 18. Jahrhundert, *Wissenschaftliche Annalen*, 1957, Jg. 6, S. 694.
- 202 Blagoj, S. 107. Vgl. auch R. Alewyn — K. Sälzle: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. Hamburg, 1959, S. 122.

VOLKSTÜMLICHER BAROCK-HEROISMUS

Der Kampf gegen Türken und Tataren ist ein zentrales Problem der gesamten slawisch-osteuropäischen Barockwelt. Im ungarisch-donauländischen Raum beginnen die Abwehrkämpfe schon unter dem großen Johann Hunyadi im 15. und dauern bis zu den Türkenkriegen Kaiser Josefs II. im 18. Jahrhundert. Die Südslawen müssen aber schon im 14. Jahrhundert auf Leben und Tod gegen die osmanische Expansion kämpfen und erleben ihre endgültige Befreiung erst im 19., die Albaner erst im 20. Jahrhundert. Auch die Ostslawen – vor allem die russischen und ukrainischen Kosaken –, und wie wir sahen, auch die Polen und Rumänen, haben einen tüchtigen Anteil an diesen Kämpfen.

Schon im 16. Jahrhundert bildet sich in den weiten Gebieten Osteuropas, von der Wolga bis zur Adria jene Kette der "Grenzfestungen" aus, die die Aufgabe hat, den türkisch-tatarischen Vormarsch aufzuhalten und zu bremsen. Die ungarische Literatur- und Geistesgeschichte jener Zeit weist ergreifende Dokumente dieser Kämpfe auf, aber auch die süd- und ostslawische Literatur ist nicht arm an solchen ergreifenden Zeugnissen. Ihnen wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit zu.

Das Heroisch-Kämpferische, oft Abenteuerliche, das starke Fortleben religiöser Bindungen und mittelalterlich-ritterlicher Vorstellungen, die wir in der "Welt der Grenzfestungen" finden, machten eine "Barockisierung" dieser Sphäre leicht möglich. Fand ja doch das von Süden und Westen aus vordringende Barock hier einen vielfach verwandten Lebensstil vor. Bei der Betrachtung Gundulićs oder der polnischen Adelskultur mußten wir schon darauf hinweisen, welche interessante Schöpfungen aus dieser Begegnung erwachsen. Außerdem können wir uns auch auf den sehr analogen Fall Spaniens berufen. Der spanische Forscher Emilio Garrigues machte erst jüngst darauf aufmerksam, daß die spanische *Conquista*, die Eroberung und Durchdringung Mittel- und Südamerikas, in ihren literarischen Dokumenten schon starke "barocke" Züge aufweist und eigentlich eine historische Wurzel der Entfaltung des iberischen Barocks bildet.¹

Es ist sozusagen symbolisch, daß viele Spanier auch an den osteuropäischen Türkenkämpfen des 16. und 17. Jahrhunderts teilnahmen. Bei der großen Seeschlacht an der Balkanküste vor Lepanto kämpfte kein Geringerer als Cervantes. Daneben gab es eine Reihe spanischer Ritter in den ungarischen und südslawischen Grenzfestungen. Viele von ihnen waren nur abenteuernde "Glücksritter", viele aber echte und tapfere Helden. Der ungarische Verschronist Sebastian Tinódi erwähnt sie in seinen Gedichten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, aber auch im Barock-Epos Zrinyis kommen sie vor.

Europäisches Barock und autochthone, durch den jahrhundertelangen Abwehrkampf bedingte Entwicklung begegnen sich in vielen literarischen Schöpfungen des slawisch-osteuropäischen 17. und 18. Jahrhunderts. Wir können mit Recht von einem "volks-

tümlichen Barock-Heroismus“ sprechen. Die barocken und heroischen Züge können nach alledem, was gesagt wurde, als selbstverständlich erscheinen. Auch die Bezeichnung „volkstümlich“ ist am richtigen Ort. Erstens sind viele Helden der „Welt der Grenzfestungen“ selbst Söhne – oder sogar Töchter – des Volkes. Wenn wir auch auf Adlige, ja Hochadlige stoßen – etwa auf die kroatisch-ungarische Grafenfamilie Zrinyi –, so sind diese doch mit dem Volk verbunden, kämpfen für die gemeinsame Sache des ganzen Vaterlandes. Zweitens: Die Heldentaten dieser Türken- und Tarenkämpfer selbst sind in das *Volkslied* eingegangen und bereicherten die osteuropäische, vor allem südslawische Volksepik mit neuen Farben und Motiven.

Zu den schönsten Dokumenten dieses volkstümlichen Barockheroismus in Osteuropa gehören jene Lieder und Erzählungen, die die Kämpfe der ukrainischen und russischen Kosaken verherrlichen. Aus ihrer Reihe ragt mit ihrer historischen und literarhistorischen Bedeutung, mit ihrer ästhetischen Qualität die altrussische „Erzählung von der Belagerung der Festung Azov“ (*Povest' ob Azovskom osadnom sidenii*) aus dem Jahre 1642 hervor.²

Die in erzählender, an vielen Stellen dichterisch gehobener Prosa vorgetragene Geschichte behandelt die Belagerung der südrussischen Festung Azov im Jahre 1641 durch ein riesenhaft türkisch-tatarisches Heer und ihre siegreiche Verteidigung durch kaum siebentausend tapfere Don-Kosaken. (Das Ereignis wurde auch in versepischer Form bearbeitet.)

Fast dreihunderttausend Krieger – heißt es in der Erzählung – kämpfen im Heere des Sultans Ibrahim, unter der Leitung von vier Paschas. Nicht nur Türken und Taren, sondern auch sechstausend Deutsche – wohl Landsknechte –, daneben Südslawen, Ungarn, Albaner, Rumänen, ja sogar Franzosen, Griechen und Schweden. Manche von diesen waren wohl Renegaten, andere vielleicht ehemalige Gefangene. Außerdem soll nicht vergessen werden, daß die ungarischen Fürsten Siebenbürgens und die rumänischen der Moldau und der Walachei dem Sultan tributpflichtig waren und daß Serbien, Griechenland und Albanien damals ganz unter osmanischer Herrschaft standen. So also ist es erklärlich, daß Sultan Ibrahim mit einem solch „internationalen“ Heer vor Azov erscheinen konnte. *A sebe by im i tem smertiju našeju učinity slava večnaja, a nam by ukorizna večnaja*. (Und sich selbst sollte er – der Sultan – durch unser Sterben einen ewigen Ruhm gewinnen, uns aber eine ewige Scham)³ – heißt es in der Erzählung.

Anschaulich wird der Aufzug des Riesenheeres vor der Festung beschrieben. Der ungenannte, aber hohe Erzählerqualitäten besitzende Chronist vereinigt in seiner Schilderung sehr glücklich den breiten Fluß altrussischer Epik mit den malerischen Farben des barocken 17. Jahrhunderts. Die Art des Vortrages erinnert uns einerseits an die Formeln der altrussischen Epik, andererseits an die bewegten, „hell-dunklen“ Schlachtendarstellungen der europäischen Barockdichtung und Barockmalerei. So heißt es an einer Stelle:

Vo ogni uže i v dymu ne mog u nas videti drug druga. Na obe storony liše ognj da grom ot streljby stojal, ognj da dym topilsja do nebesi. Kak to jestj stojala strašnaja groza nebesnaja, koli byvaet s nebesi, grom strašnyj s molniem.⁴

(Vom Feuer und vom Rauch konnten die unsrigen einander nicht mehr sehen, Auf beiden Seiten gab es von den Geschützen nur Feuer und Donner; das Feuer und der Rauch erhoben sich bis zum Himmel. Es war so, als ob ein schreckliches Gewitter entstanden wäre, wie ein Gewitter zu sein pflegt, ein schreckliches Donnern und Blitzen.)

Diese Art der Darstellung ist jener barock-malerische, aber auch ritterlich-heroische Stil der "Grenzfestungen", den wir auch in den zeitgenössischen Fresken des ungarländischen Meisters HRM im Rittersaal der Burg Sárvár finden.⁵ Auch das Thema ist gleich beim Sárvárer Maler und beim Azover Erzähler, in Ungarn und in Südrußland: Türkenkämpfe, Belagerungen, Schlachtendarstellungen. Und wie die südslawischen oder ungarischen Kämpfer der Grenzfestungen, sind auch diese Don-Kosaken unerbittliche Helden. Im Bewußtsein ihrer erdrückenden Übermacht bieten die Osmanen den Verteidigern von Azov die Kapitulation an. Drohungen und Schmeicheleien, gemischt in der gewandten Art der orientalischen "Diplomatie", wechseln im Angebot. Zum Schluß spiegelt man den Kosaken sogar die Möglichkeit vor, in türkische Dienste zu treten und in Konstantinopel Ruhm und Reichtum zu erringen. Die Antwort der tapferen Verteidiger ist indessen eine schroffe, ja grobe Ablehnung. (Zweihundert Jahre später hat der große russische Realist Ilja Rjepin eine ähnliche Szene gemalt!) Die Kosaken betrachten sich als Diener des erlauchten Zaren von Moskau und als Vertreter der christlichen Sache:

Nazval on sam sebja, budto on vyše zemnych carej, a my ljude božii, nadeža u nas vsja na Boga i na matj božiju Bogorodicu i na ich ugodnikov i na svoju bratiju tovaryščeij, kotorye u nas po Donu v gorodkach život. A cholopi my prirodnye gosudarja carja christianskago carstva moskovskago. Prozvišče naše večnoe – kazačestvo velikoe donskoe bezstrašnoe. Stanem s nim, carem turskim, bitca, čto s chudym svinym naemnikom. My sebe kazačestvo volnoe smertj v života mesta. Gde byvajut rati mnogie, tut položitsja ot nas, krestjan, vaši trupy busurmanskije mnogie.⁶

(Er – der Zar – sprach selbst von sich so, daß er höher ist, als alle Zaren der Erde; wir aber sind die Leute Gottes, unsere ganze Hoffnung ist in Gott, in der Gottesgebärerin, der Mutter Gottes, in seinen helfenden Heiligen und in unseren Brüdern und Genossen, die in den Festungen am Don leben. Und wir sind die natürlichen Leibeigenen des Herrschers und Zaren, des christlichen Moskauer Zarenreiches. Unser ewiger Ruhmestitel: das große, furchtlose Don-Kosakentum. Wir werden mit ihm, dem türkischen Zaren kämpfen, als mit einem elenden Schweinehirten. Wir, freie, Kosaken, kaufen uns anstatt des Lebens den Tod. Wo jetzt große Heere stehen, dort werden durch uns, Christen, eure vielen muselmanischen Leichen liegen.)

Dies sind Töne, die in der ganzen "Welt der Grenzfestungen" erklingen könnten. Religiöse Motive, Pochen auf die eigene Tapferkeit, stolzes Herabsehen auf den verachteten Feind: dies alles, fast unlösbar miteinander verbunden, fehlt auch in den zeitgenössischen südslawischen oder ungarischen Dichtungen nicht. Der Satz *Neljzja nam miritsja ili veritsja busurmanu s christianinom* (Wir können zwischen uns keinen Frieden stiften, noch kann der Christ dem Muselman Glauben schenken)⁷ ertönt in hunderterlei Varianten in den literarischen Schöpfungen der ost- und südost-europäischen Türkenkämpfe.

Allgemein verbreitet in der "Welt der Grenzfestungen" sind auch jene dramatischen, oft naturalistischen Akzente, mit denen der verzweifelte Kampf und seine Folgen beschrieben werden. So heißt es in der "Erzählung", nachdem die Ereignisse des wochenlang hin- und herwogenden Kampfes dargestellt wurden:

Uže naši nogi pod nami podognulisja i ruki naši ot oborony už ne služat nam, zamertvili, už ot istomy oči naši ne gljadjat, už ot besprestannoij streljby glaza naši vyžgli, v nich streljajuči porochom, jazyk už naš vo ustach našich ne

vorotitca na busurman zakryčatj – takovo naše bezsilie, ne možem v rukach svoich nikakova oružija deržatj.⁸

(Schon haben unsere Füße unter uns ihren Halt verloren, schon dienen uns die Hände nicht und sind von den Kämpfen abgestorben, schon sehen unsere Augen vor Müdigkeit nicht, schon hat das fortwährende Schießen und der Rauch des Schießpulvers unsere Blicke ausgelöscht, schon bewegt sich in unseren Mündern die Zunge nicht, um auf die Muselmanen zu schreien – so groß ist unsere Kraftlosigkeit, wir können in unseren Händen keine Waffen mehr tragen.)

Bastionen und Wehrtürme der Festung zerbarsten im Feuer der türkischen Geschütze. Die Kosaken mußten sich tief in die Erde eingraben und selbst dort mit den durch Minengänge und Stollen vorwärtsdrängenden Feinden kämpfen. Ihre Lage scheint aussichtslos. Durch Gebet, Fasten und Beichten bereiten sie sich zu einem christlichen Sterben vor. Sie verrichten ihre Gebete vor den Ikonen Johannis des Täufers und des hl. Nikolaus. Da tritt eine – nach dem Glauben des Chronisten wunderbare – Schicksalswende ein. Es folgt eine Reihe visionärer Szenen, die mit den Mitteln byzantinisch-alttrussischer Heiligenlegenden, aber auch hochbarocker "Thaumaturgie" gestaltet werden. Viele Kosaken haben eine Vision der um Hilfe angerufenen Heiligen. Ja, manche wähnen sogar die Gottesmutter Maria zu sehen, ihre Stimme zu hören. Die Heilige Jungfrau tröstet die Kämpfer und schließt ihre Rede mit den Worten:

A vy bratie ne pecytesja, otženite vesj strach ot sebja, ne pojast vas nikakoj busurmanskoj meč. Položite upovanie na Boga, primate venec netlennoj ot Christa, a duši vaši primet Bog, imate carstvovati so Christom vo veky.⁹

(Ihr aber, Brüder, tragt keine Sorgen, verjagt alle Angst von euch, es verschlingt euch nicht das muselmanische Schwert. Setzt euer Vertrauen auf Gott, empfangt den unverwelklichen Kranz von Christus, eure Seelen aber wird Gott empfangen, und ihr werdet mit Christus in Ewigkeit herrschen.)

Auch die Türken haben eine Vision, und zwar eine erschreckende. Sie sehen über der Festung eine drohende Wolke und die Gestalten der beiden von den Kosaken angerufenen Heiligen Johannes und Nikolaus. Angst und Schrecken erfaßt sie, sie beginnen zu flüchten. Als der Morgen anbricht, finden die Kosaken nur Flüchtende und eine reiche Beute. Die dreiundneunzig Tage währende Belagerung endete mit einem Siege der Verteidiger.

Nur vier Jahre nach der "Erzählung von der Belagerung der Festung Azov" – im Jahre 1646 – schrieb der ungarisch-kroatische Graf Nikolaus Zrinyi (1620–1664) jenes große Heldenepos, das ebenfalls den Kampf zwischen Christen und Osmanen im osteuropäischen Raum darstellt und dessen Vorwurf ebenfalls die Belagerung einer Festung ist: "Der Fall von Sziget" (*Szigeti veszedelem*).¹⁰

Die Grafenfamilie Zrinyi verkörpert mit ihren Schicksalen und Schöpfungen sehr gut die Schicksalsverbundenheit des Südslawentums und Ungartums im südosteuropäischen Raum, in der Epoche der Türkenkriege. Die Zrinyis sind fast zwei Jahrhunderte lang echte Vertreter der "Welt der Grenzfestungen". Obzwar reiche Hochadlige – die laut Familientradition bosnische und kroatische Könige unter ihren Ahnen besaßen –, widmen sie ihr großes Vermögen der vaterländischen Sache und stehen an der Spitze des ungarisch-kroatischen, antitürkischen Abwehrkampfes. Dabei sind die Grafen Zrinyi im 17. Jahrhundert echte Vertreter europäisch bestimmter Barockkultur.

Der Urgroßvater, Nikolaus Zrinyi der Ältere, kämpfte 1566 zwischen den Mauern der südwestungarischen Burg Szigetvár und fand dort – an der Spitze seiner kroatischen und ungarischen Soldaten – den Heldentod. Dies ist der Vorwurf des Epos "Der Fall von Sziget", geschrieben vom Urenkel.

Der Dichter – in der südslawischen Fachliteratur "Nikolaus Zrinyi von Čakovec" genannt, im Gegensatz des "Zrinyi von Sziget" – schrieb sein Epos in ungarischer Sprache.¹¹ Sein jüngerer Bruder, der von den Habsburgern als "Verschwörer" geköpft Peter Zrinyi (1621–1671) schuf dann eine kroatische Paraphrase des Gedichtes unter dem Titel *Adrijanskoga mora Sirena*.¹² Das große Werk ist in dieser Art sozusagen ein Gemeingut der ungarischen und südslawischen Literatur. Mit beiden Völkern und beiden Kulturen waren ja die Grafen Zrinyi zutiefst verbunden. Deshalb haben wir wohl das Recht, über das *ungarische* Epos Nikolaus Zrinyis auch im Rahmen der *slawischen* Barockwelt zu sprechen.¹³

Slawisches und Ungarisches, kriegerischer Geist der Grenzfestungen und adelighumanistische Kultur des Hochbarocks, Aristokratenstolz und Volksnähe vereinigten sich in glücklichster Weise im edlen Brüderpaar Nikolaus und Peter Zrinyi. Ihr Vater stammte aus dem altkroatischen Grafengeschlecht Zrinyi-Šubić, ihre Mutter war eine ungarische Aristokratin. Beide Sprachen beherrschten sie fließend, außerdem noch das Latein und manche Sprachen des damaligen gesitteten Westeuropas (vor allem das Italienische). Sie bekleideten nacheinander die kroatische Banuswürde. Nachdem Nikolaus im Spätherbst 1664 im Walde von Kursanec in Nordkroatien auf mysteriöse Weise verschied – als Opfer eines Jagdunglücks oder vielleicht eines Mordanschlags –, wurde Peter der Banus, bis 1671 auch ihn – ähnlich so vielen osteuropäischen Aristokraten der Barockzeit – die Nemesis herrscherlicher Rache erreichte.

Von den Brüdern war Nikolaus – der Dichter des Epos – der Gebildetere. Nach Studien bei den Jesuiten in Graz, Wien und Tyrnau besuchte er Italien und erlebte dort die großen Schöpfungen der italienischen barocken Kunst, der barocken Oper und der höfisch-weltmännischen Kultur. Peter dagegen war enger mit der südslawischen Literatur seiner Zeit verbunden. Der Ragusaner Barockdichter Vladislav Menčetić (1600–1666) feierte in seiner "Slawischen Fanfare" (*Trublja slovinska*) den Banus Peter Zrinyi als Retter und Befreier des Slawentums. Auch für die südslawische Volksepik hatte er ein Interesse. In seinem Nachlaß – wie Murko darauf hinwies – fand man die Aufzeichnung eines serbokroatischen Heldenliedes.¹⁴ Aber auch Graf Nikolaus lebte in den Überlieferungen der südslawischen *humanitas heroica*. In seinem großen Epos charakterisiert er seinen Bruder in den folgenden schönen Strophen:

Mars, des tapfern, Sohn den kann ich schon erkennen,
Er ist's ohne Zweifel, läßt sein Pferd dort rennen:
Mein jüngerer Bruder, heimattreu geblieben
Als Magyar, Kroat, mit innigstem Lieben.

Sonnvertragend Auge zeigt des Adlers Sprossen,
Von den Krallen wird auf Löwenstamm geschlossen:
Tapferkeit, das ist des wahren Zrini Zeichen,
Diese darf von keinem der Nachfahren weichen!

Peter Zrini ist's, mein Aug' kann ihn entdecken,
Herzegowinas und Bosniens heller Schrecken,
Heldentum, das hat er reichlich schon erwiesen,
Hat's mit Geist, Herz, Fäusten am Türken bewiesen.

(S. 222)

Wir zitierten diese Verse aus dem XIV. Gesang des "Falls von Sziget", in der Verdeutschung von Arpad Guillaume. Diese Verdeutschung, die wirklich mustergültig zu nennen ist, machte Zrinyis Epos zu einem Gemeingut der Weltliteratur. Leider ist sie aber – im Schicksalsjahr 1944 erschienen – allzuwenig bekannt, obzwar hier ein Meisterwerk, geschrieben in der weniger zugänglichen ungarischen Sprache, nun in einer der großen Weltsprachen erklingt. Möge Zrinyis Epos in Guillaume's Übersetzung recht bald eine Neuauflage und viele Leser finden!

Kehren wir aber zum Text zurück. "Als Magyar, Kroate" bezeichnet Banus Nikolaus Zrinyi seinen Bruder. Der ungarische Originaltext ist noch markanter: *jó magyar, jó horvát* (ein guter Magyare, ein guter Kroate). Wirklich: Das ist die historische Situation des Grafengeschlechtes Zrinyi im 16. und 17. Jahrhundert. Nikolaus hat seine literarischen Werke – außer einigen Privatbriefen – in ungarischer Sprache geschrieben, Peter verwendete mehr das Kroatische. Einerseits ist das Epos "Der Fall von Sziget" zutiefst mit der Tradition der "historischen Liederdichtung" Ungarns im 16. und 17. Jahrhundert, andererseits mit der schon wiederholt apostrophierten südslawischen *humanitas heroica* verbunden. Man kann das Epos – an Hand der tiefeschürfenden Untersuchungen Gerhard Gesemanns über die "heroische Lebensform" der Balkanslawen – sozusagen als eine "Bibel des Heroismus" lesen, als einen barocken Vorläufer des "Bergkranzes" des Petar Petrović Njegoš. Übrigens nennt Njegoš auch Zrinyi im Schlußabschnitt seines episch-dramatischen Gedichtes in der Reihe der heldischen Türkenbesieger. Daneben ist das Werk zugleich eine echte Barockschöpfung. Zrinyi erlebte durch Reisen, ausgedehnte Lektüre und persönliche Bekanntschaft die Welt der romanischen, vor allem italienischen Spätrenaissance- und Barockkultur. Sein Epos gehört letzten Endes in jene weltliterarische Reihe, zu der wir die "Lusiaden" des Camoens, das "Befreite Jerusalem" Tassos und den "Osman" Gundulićs zählen. Gemeinsame Thematik: Verknüpfung religiöser Momente mit "weltlichem" Heldentum, und auch eine vielfach ähnliche ästhetische Auffassung verbinden die vier Epen miteinander.

Es ist äußerst reizvoll zu beobachten, wie diese drei Hauptschichten – altungarische Verschronik, südslawisches Heldenlied und mediterranes Barockepos – sich im "Fall von Sziget" begegnen und kreuzen. Man kann die einzelnen Elemente – zu ihnen gesellt sich noch die barocke "Pansophie" – sozusagen chemisch analysieren, und doch bilden sie eine einzige, künstlerisch überzeugende Einheit.

Den Vorwurf des Epos bildet jener heroische Kampf, den Banus Nikolaus Zrinyi der Ältere im Jahre 1566 an der Spitze seiner ungarischen und südslawischen Krieger gegen die türkische Übermacht führte. Zum Schluß erdrückt die Übermacht die Verteidiger, aber Sultan Suliman muß sein Leben vor der Burg lassen – nach dem Epos durch die Hand Zrinyis –, und die tapferen Verteidiger gehen, lorbeergekrönt, von Gottvater und dem Erzengel Gabriel empfangen, in die ewige Seligkeit ein. – Episoden, Einzelszenen durchflechten das kunstvolle Gewebe: Abschnitte aus der Belagerung, ritterliche Zweikämpfe, Zauberszenen, die tassoische, tragisch endende Liebesgeschichte der Sultanstochter Kumilla und des jungen Tatarenfürsten Deliman. Es ist kein Zufall, daß der Dichter – selbst halb Ungar, halb Kroate – ein Thema zum Vorwurf nimmt, wo Magyaren und Südslawen Schulter an Schulter gegen den gemeinsamen Feind kämpfen. Immer wieder schimmert die geistige und gehaltliche Nähe des südslawischen Heldenliedes durch. So heißt es z. B. im IV. Gesang, wo Zrinyi und seine Recken den Sieg von Siklós feiern:

Und der gute Wein, der machte warm die Leute,
Jeder schob die Sorgen eilends jetzt zur Seite.

Die Kroaten singen laut die Heldenlieder,
Waffentänze zeigen die Heyducken wieder.

Der lobt seine Pferde und der seine Waffen,
Lobt sich selbst, die Freunde, was er konnt beschaffen.
Ihres Führers Tugend ist das Lob von allen,
Sein Preis und sein Ruhm in lauten Worten schallen.

(S. 73)

Unschwer ist in diesen Strophen die Atmosphäre der südslawischen Heldenepik zu erkennen. Zrinyi selbst gibt hier sozusagen ein "Zitat" aus ihr. Die Beschreibung schöner Pferde, guter Waffen war – wie wir aus Murkos Forschungen wissen – noch um 1910 ein Lieblingsmotiv der südslawischen Volksdichtung.¹⁵ Das Lob der großen Helden, der Preis und der Ruhm einer überragenden heroischen Persönlichkeit, aber auch das "heldische Eigenlob" – das alles kommt aus dieser südslawischen Sphäre.¹⁶ Durch die Schicksalsgemeinschaft der Grenzfestungen wurde diese Sphäre im 16. und 17. Jahrhundert das Gemeingut auch der ungarischen Dichtung. *Vitézség* – *emberség*, das heißt Heldentum und Menschentum, sind die beiden Leitsterne dieser ungarisch-südslawischen "Welt der Grenzfestungen". Das ist nichts anderes, als jenes *čojstvo i junaštvo*, das noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom alten montenegrinischen Woiwoden und Türkenkämpfer Marko Miljanov als höchstes Ideal verkündet wurde.¹⁷ Wir sind nun gar nicht überrascht, wenn wir dieses Begriffspaar – das Wesen der *humanitas heroica* – in barocker Form schon im Epos Zrinyis finden. Wiederum seien einige Verse – die Strophen 23–25 und 33–34 aus dem V. Gesang – angeführt, aus der großen Rede, die der Banus vor den eigentlichen Kämpfen an seine Krieger hält:

Oh, ihr starken Helden! übers Lebensende
Ich von Gottes Gnade euch erzählen könnte.
Auch jetzt wird die mächt'ge Hand euch stark beschützen.
Drum müßt ihr den Glanz des heil'gen Namens stützen.

Auf uns sehn die Christen, sehn auf unser Leisten,
Ihre Hoffnung liegt in unsern tapf'ren Fäusten;
Auf uns fiel noch niemals, was ein Schandfleck wäre,
Unsern Ruhm verkünden Himmel, Erde, Meere.

Jetzt müssen wir unser Lob noch mehr erhöhen,
Sonst aber in Ehren in das Jenseits gehen:
Für die Zukunft müssen uns're Taten gelten,
Solang Menschen leben und bestehn die Welten.

- - -

Wer könnt' dem Unglauben gläubig Ohr gewähren?
Gar den Türken? Man kann dort nur Lügen hören!
Hier müssen wir sterben, hier an diesem Orte,
Oder siegen, hoffend nur auf Gottes Worte.

Dieser Platz, die Festung, muß rühmliches sagen,
Sonst wird unser Sarg der gier'gen Vögel Magen.
Als Menschen und Helden müßt zurecht euch finden.
So wird man dann ewig uns're Taten künden.

(S. 86–87)

Als Menschen und Helden, also *čovstvo i junaštvo*, *humanitas heroica*, das ist das Leitmotiv dieser Stelle, ja des ganzen Epos. Instrumentiert wird dieses Leitmotiv mit den Tönen und Klängen einer barocken Oper, oder noch mehr, eines barocken Märtyrerdramas. Zrinyi und seine tapferen Ungarn und Kroaten sind nicht nur Helden der Grenzfestungen, sondern auch Märtyrer eines mit den Augen des Barocks gestalteten christlichen Ideals. Nicht zu übersehen sind jene verwandten Töne, die hier im Epos und in der "Erzählung von der Belagerung der Festung Azov" erklingen. "Wer könnt' dem Unglauben gläubig Ohr gewähren" – dieser Satz, wie wir sahen, stand fast wörtlich auch in der "Erzählung". Zrinyi konnte die russische Chronik zwar unmöglich kennen, doch die gleiche historische Lage prägte hier und dort eine gleiche Formulierung.

Echte Helden der "dinarischen Violenz" – der Ausdruck stammt von Gesemann¹⁸ – sind die Kämpfer der Burg Sziget. Zitieren wir weitere fünf Strophen aus dem V. Gesang des Epos (43–44 und 49–51), jene Verse, in denen drei kroatische Kapitäne, Ivan Novaković, Andrian Radovan und Stipan Golemi, beschrieben werden. Es ist wiederum kein Zufall, daß Zrinyi bei der Schilderung des ersten auf Novak Debeljak, den berühmten südslawischen "Hajdukenführer", den Helden vieler serbokroatischer, bulgarischer und rumänischer Lieder anspielt:

Als der tapf're Hauptmann sich zur Seite stellte,
Erschien Novaković, der Ivan, im Felde;
Er führt hundertfünzig, trug ein Tigerleder,
Auf den Schild genagelt dräut die Adlerfeder.

Aus Debeljaks Stamme ist Novak gekommen,
Hat sich auch gleich diesem jederzeit benommen,
Sein gebrochener Fuß ruht oft auf Türkenleichen,
Auf gefall'nen Pferden, auf der Heiden Zeichen.

— — —

Andrian Radovan, grausam du im Felde,
Folgst nun; freigekauft längst mit Olaj Begs Gelde.
Ein wütender Löwe kann nicht ärger heißen,
Wenn er sich in Türkenscharen würd' verbeißen.

Wohl sechshundert Türken hat er schon erschlagen,
In die Hölle folgen tausend, ohne fragen:
Vom Kampf hundert Wunden ihm am Körper prangen,
Von letzthin die meisten, als er ward gefangen.

Seht Stipan Golemi; welch' ein großer Riesel
Als wenn drohend sich ein Berg hier sehen ließe;
Ihn fällt keine Waffe, es schadet ihm keine:
Härter seine Haut als Eisen oder Steine.

(S. 89–90)

Diese "dinarische Violenz", die immer wieder hervortritt und die sich sehr gut mit dem bewegten Pathos barocker Kampf- und Schlachtendarstellungen verbinden kann, ist aber nur der eine Aspekt. Daneben fehlen auch die anderen Aspekte der *humanitas heroica* nicht: Gastfreundschaft, Heiligkeit des gegebenen Wortes, Freundestreue, und als sehr wichtiger Faktor: *der Geist des heroischen Agon*. Die "heldische Gastfreundschaft" waltet z. B. im IV. Gesang, wo Zrinyi den bei Siklós gefangengenom-

menen Türkenhauptling Olaj Beg Ibrahim nicht als seinen Gefangenen, sondern als seinen Gast betrachtet:

Zrini die verzweifelt düst're Stimmung merkte
Und zu Ibrahim er gütig gleich bemerkte:
"Laß die Sorge, Held, und laß dein Trauern sinken,
Mußt mit uns jetzt heiter essen, sorglos trinken!
Dich gab Gott gefangen, günstig uns'ren Reihen,
Du hast ja die Wege, um dich zu befreien.
Keinen Grund hast du, um dich so sehr zu kränken,
Wenn das Glück dir diesmal kein Glück wollte schenken.

Du tatest ja alles, was an dir gelegen,
Anders konnt's nicht kommen Gottes Willen wegen.
Nicht als den Gefang'nen will ich dich betrachten,
Will als selbstgekommenen Gast dich immer achten."

(S. 74)

Der heutige Leser würde glauben, daß dies eine romantische Idealisierung sei. Indessen wissen wir gerade aus dem südslawischen 16. und 17. Jahrhundert von ähnlichen Fällen. Oft wurden türkische Gefangene von den christlichen, christliche von den islamischen Burgherren "auf Ehrenwort" freigelassen, holten dann ihr Lösegeld selbst, kehrten mit dem Geld zurück, um ihre "endgültige" Befreiung zu erbitten. Gegenseitige Besuche osmanischer und christlicher Würdenträger an der ungarisch-türkischen bzw. kroatisch-türkischen Demarkationslinie waren auch keine Seltenheiten.¹⁹ Nikolaus Zrinyi hatte wiederholt selbst in seiner Čakovecer Burg solche Besucher, unter ihnen den berühmten türkischen Historiker und Geographen Ewlia Tschelebi, der mit überschwänglichen Worten die Würde und den Glanz der gräflichen Hofhaltung schilderte. Es herrschte also – trotz der schweren Kämpfe – eine ritterliche Atmosphäre. Sie lebte dann in der "heroischen Patriarchalität" des dinarischen Balkans bis ins 20. Jahrhundert weiter. Noch Gesemann erzählt über Fälle, wo der verfolgte Christ zu seinem mohammedanischen Gegner flüchtet und hier als "Gastfreund" verborgen und geschützt wird.²⁰ Geist von diesem Geist waltet auch im Epos Zrinyis.

Zu dieser *humanitas heroica* gehört die schöne Sitte des *pobratimstvo*, der "heroischen Männerfreundschaft", die zwischen zwei Jünglingen geschlossen, ihren Trägern eine lebenslängliche ethische Verpflichtung bedeutet. Den "Wahlbruder" zu töten oder zu verlassen galt als schwerste Sünde.²¹ Dieses *pobratimstvo* verbindet nun zwei der sympathischsten Helden des Epos, die kroatischen Woiwoden Juranić und Radivoj. Mag auch in der literarischen Gestaltung die berühmte Nisus-Euryalus-Episode der *Aeneis* eine Rolle gespielt haben: der IX. Gesang des "Falls von Sziget", wo sich die tragische Geschichte der beiden jungen Kroaten abspielt, atmet unverkennbar die Stimmung des südslawischen Heldenliedes.

Der Woiwode Radivoj will dem Ungarnkönig Maximilian von Habsburg eine Nachricht von der schweren Lage der Belagerten geben und zu diesem Zweck die Burg verlassen und sich den Weg durch das Türkenheer bahnen. Als er den Plan seinem pobratim Juranić erzählt, macht dieser ihm Vorwürfe:

"Mit dieser Gefahr willst du dich selbst beladen,
Und hier einsam lassen deinen Kameraden?
Wie mein eig'nes Leben hab' ich dich so gerne:
Ohne mich schlägst du dich einsam in die Ferne?"

Hast du Zweifel wohl an deinem Freund bekommen?
Hab' ich letzhin mich nicht richtig dort benommen?
Als ich nahm die Fahne vor Demirchams Blicken,
Um den Barjaktar dann ins Jenseits zu schicken.

War ja nicht die erste meiner großen Proben;
Wir könnten uns beide größerer oft loben.
Gerne tausche ich den Tod so für das Leben,
Wenn mir dadurch wird ein ew'ger Ruhm gegeben.“

(S. 147-148)

Die zwei letzten Verse unseres Zitates sind wieder leitmotivartig und zeugen vom Wesen der *humanitas heroica*. Die ganze Szenenfolge dieses IX. Gesanges ist aus diesem Blickpunkt äußerst charakteristisch. So die Szene, als die beiden Wojwoden vor ihrem Ausfall Abschied vom Grafen Zrinyi nehmen und dann vom Kroatenhelden Deli Vid sowie von den anderen Kameraden mit Schmuck und Waffen beschenkt werden:

Als sie dann entlassen wurden von dem Grafen,
Deli Vid begleitet durch die Tür die Braven;
Daß ihr Sinnen immer wieder zu ihm finde,
Gab er beiden je ein schönes Angebinde.

Radivoj, dem starken, reicht er auf der Stelle
Den Behang aus einem großen Löwenfelle,
Den er von dem Abdul Elam hat erbeutet,
Als er Sieger Begs Sohn ein Ende bereitet.

Das gestrickte Hemd aus Goldatlas, dem roten,
Hat er dem Wojwoden Juranić geboten;
Dies Kleid, das er dort sich vom Leibe genommen,
Hat er von dem Mohren Hamvivan gewonnen.

“Es soll euch viel Glück und viel Erfolge bringen!“
Meinte Deli Vid; die andern Krieger dringen
Ihnen Säbel, Helme auf; mit den Geschenken
Sie dann ihre Schritte zu dem Tore lenken.

(S. 150-151)

Diese Szene der Besenkung könnte in einem serbokroatischen Volksepos stehen, wie auch der Ausdruck “viel Glück und viel Erfolge“ an die *junačka sreća*, an das “Heldenglück“ der südslawischen Epik erinnert. Und der alte Marko Miljanov hätte die Geschichte der beiden Kroatenjünglinge – wäre sie ihm bekannt gewesen – gewiß in seine *Primjeri čojstva i junaštva* (Beispiele des Menschen- und Heldentums) aufgenommen.

Tapfer und entschlossen benehmen sich Juranić und Radivoj, als sie sich den Weg durch das Türkenlager bahnen müssen:

Wohin sich nur wenden die beiden Wojwoden,
Färbt das Türkenblut rot Zelte und den Boden;
Rings die tapfern Säbel in den flinken Händen
Auch viel Ungenannte in das Jenseits senden.

(S. 152)

Schon haben sie im nächtlichen Kampf den Rand des feindlichen Lagers erreicht, da geraten ihnen Tataren in den Weg. Radivoj kann noch das nahe Wäldchen erreichen, doch Juranić gerät in die Hand des Feindes. Als Radivoj sieht, daß sein Freund dem Tode anheimfällt, stürzt er selbst unter die Kämpfer:

Wie der Leopard, dess' Junges man erschlagen,
Sich auf die wirft, welche ihn so grimmig jagen,
Sie bekämpft wuteifernd mit Zähnen und Krallen,
Bricht Spieße, bis er dem Tode selbst verfallen:

So stürzt sich Radivoj wütend ins Gedränge;
Er sucht nur den Idris in der Türken Menge,
Es scheint, daß ihm keine Waffe Schaden mache
Von allen den Hundert: er sinnt nur auf Rache.

Endlich konnt' er Idris Aug' ins Auge schauen,
Hat ihn mitten durch den Rumpf entzwegehauen!
Da zwangen zum Boden ihn die vielen Wunden,
Nächst des Freundes Leiche ist sein Geist verschwunden.

(S. 155)

Radivoj rächte also mit der Aufopferung seines Lebens den Tod seines *pobratim*. Und diese ganze heroische Episode schließt Zrinyi mit einer heroischen Apotheose der beiden jungen Helden:

Starke Helden ihr, Gesegnete der Träume!
Es verkünden meine ungarischen Reime:
Euer ew'ger Ruhm lebt, den kann niemand kürzen,
Solang von den Höhen noch die Bäche stürzen,

Solang noch die Sonne Kreise zieht; Magyaren
Mit dem Schwerte schützen gläub'ge Christenscharen;
Euer Ruhm bleibt ewig, und ihr werdet oben
In Seligkeit immer unsern Herrgott loben!

(S. 156)

Zu dieser südslawisch-ungarischen "heroischen Lebensform" gehört – um wiederum einen Terminus Gerhard Gesemanns zu verwenden – der *Agon*, der Kampf zwecks Entscheidung der Frage "Wer ist der Bessere"?²² Wir wissen, daß diese Frage noch im 20. Jahrhundert eine Schicksalsfrage für viele südslawischen Männer war und daß noch um 1930 Mord und Totschlag im Gefolge solcher Streitfragen entstehen konnten. Wie brennender mußte aber diese Frage in der Welt der Grenzfestungen sein! Zrinyis Helden kämpfen für Christentum und Vaterland, aber auch für ihre Ehre. Dieser noch stark ritterliche Ehrbegriff beseelt auch die Osmanen, die ja ebenfalls aus einer feudalen Gesellschaft kommen. Deshalb ist fast jeder Zweikampf, der vor Szigetvár zwischen "Christen" und "Türken" ausgefochten wird, eine Antwort auf die Frage: "Wer ist der Bessere"? So wirft auch der Osmanenheld Ahmedani Aga diese Frage auf – im 10. Gesang des Epos –, als er sich auf den kroatischen Woiwoden Radovan stürzt. Indessen beantwortet Radovan die Herausforderung mit ebensolch heroischem Stolz und besiegt seinen Gegner im Kampf um Leben und Tod:

Achmedani Aga drängt vor, auf die Stufe,
Stürzt sich auf Radovan mit dem lauten Rufe:
"Kennst du nicht, du Djaur, den Achmedan, den Helden?
Kannst durch ihn bald tief dich unterm Boden melden!"

Mit zwei Händen hauend ist er losgegangen:
Den Hieb hat des andern Schild glatt aufgefangen.
Worauf er vom Tapfern nur die Antwort hatte:
"Radovan, der Wojwod bin ich, der Kroate!"

Auf dies Wort tat er sein Schwert gar mächtig schwingen:
Seht sofort den Aga tot zur Erde sinken:
Seine Seele fliegt zum unterird'schen Ziele,
Den blutenden Körper hüllt die Todeskühle.

(S. 163-164)

Radovan kann sich nicht lange seines Sieges freuen, denn auf dem Schlachtfeld gibt es eben einen noch "Besseren", den riesigen Neger Demircham. In seiner Gestalt zeichnet Zrinyi auf "türkischer" Seite einen Vertreter der "heroischen Lebensform", einen kampfes stolzen, wilden Mann, der seine Ehre und sein Ehrenwort über alles stellt. In dem von tragischer Peripetie erfüllten 14. Gesang werden er und der Kroate Deli Vid im Zweikampf voneinander fallen. Jetzt aber besiegt Demircham in verzweifelter Kampf seinen Gegner Radovan:

Nun möchte sich Demircham vom Wojwoden trennen,
Um sein Schwert dann wieder gebrauchen zu können;
Doch fest hält der and're, er will nicht von hinnen,
Worauf dann die Beiden ein Ringen beginnen.

Hin und her sie stoßen, zerren, reißen, schnellen,
Eifrig nur bestrebt, recht fest sich hinzustellen.
Radovan der Mohr gar mächtig an sich preßte,
Doch der Wojwod weicht nicht, würgt und drückt aufs Beste.

Wenn des Honigs Dufte Bären wild versuchen,
Und sie, nachgestiegen, fallen von den Buchen,
Um dann Wurzel, Rinde mit Krallen und Zähnen
Vergeblich zerfetzend, sich zu rächen wännen:

So sich diese Beiden fort im Kreise drehen,
Hoffend, daß dem Andern Schaden wird geschehen;
Demircham, der wütet, gleich Schmelzwasserfluten,
Doch der And're weicht nicht bis zu dem Verbluten!

Wojwod Radovan Held, du mußt bald von hinnen,
Da die Parzen grausam dir dein Ende spinnen.
Rückwärts kommt der Durak, hilft dem grimmen Mohren,
Um mit seinem Schwert den Wojwod durchzubohren!

So hat der Wojwod zur dunklen Erde müssen,
Doch er hat den Schwarzen stürzend mitgerissen
Und er krallt und beißt ihn, so lang in ihm Leben,
Bis er seinen Geist dann gänzlich aufgegeben.

Von dem Sturz hört weithin man den Boden hallen.
Sahst du eine überständ'ge Eiche fallen,
Vom Epheu gefällt, der schwer sie tat bekleiden?
So liegt Radovan tot unter jenem Heiden!

(S. 165–166)

Das ist ganz der Stil der Türken-Christen-Zweikämpfe im serbokroatischen Volksepos, dazu auch jener Zug der altungarischen Welt, den Kulturhistoriker mit dem Terminus *böszültség* (zornige Erregtheit) kennzeichnen. Das Südslawisch-Ungarische, das Kämpferisch-Heroische trägt hier gleichzeitig Züge des Barocks in sich. Diese zitierte Kampfszene aus Zrinyis Epos erinnert uns lebhaft an ähnliche Kampfszenen in Gundulićs *Osman*. Als z. B. der südslawische Dichter den Kampf des Türkenhelden Dilaver mit seinem persischen Gegner Hajdar beschreibt oder Dilavers Verzweiflungskampf mit den meuternden Janitscharen schildert, verwendet er ganz ähnliche Mittel der Darstellung und des Stils, wie einige Jahrzehnte später Zrinyi. Wilde Tiere, tosende Wasserfluten, stürzende Riesenbäume: dies sind auch Gundulićs Lieblingsvergleiche. Ob nun Zrinyi den *Osman* gelesen hat oder nicht – unseres Erachtens ja! – eines steht fest: Er bietet uns ein Bild der südslawisch-ungarischen *humanitas heroica*, doch dieses Bild ist in echt barocken Farbtönen gehalten.

Die neuere romanische Barockforschung betont stark die dynamischen, von Bewegungsdrang und Emotion erfüllten Wesenszüge des Barocks – nachdem die deutsche Forschung eine Zeit lang geneigt war, einseitig das "Intellektuelle" und "Rationale" im Barock zu betonen. Sehr richtig sagt der französische Forscher Pierre Francastel: "Ce qui constitue, peut-être, le trait le plus caractéristique du Baroque, c'est qu'il est tendu vers l'action, par opposition au Classique qui est davantage orienté vers la speculation."²³ Ähnliches stellt auch der italienische Gelehrte Lorenzo Giusso über das Barock fest: "Si mira, d'ogni parte, allo smisurato e al titanico."²⁴

Die Tendenz zur Aktion, das Maßlose und Titanische – nichts paßt besser auf die Heldengestalten und Kampfszenen des "Falls von Sziget", als diese Züge! Auch wo der Dichter "Beschreibungen" bietet, arbeitet er mit Stilmitteln, die denen der barocken Malerei durchaus gleichwertig sind. Wie die Schlachtenbilder eines Salvator Rosa oder eines Philips Wouwerman, so ist im VII. Gesang die Darstellung des vor Szigetvár aufziehenden türkischen Heeres. Es fehlen auch hier nicht die starken, leuchtenden Farbtöne (rote Fahnen, weiße Zelte, blaue Weite), auch das typisch barocke "Helldunkel" ist vorhanden:

Auf der Festung Wälle, oben, auf die Höhen
Stieg der Banus Zrini, alles rings zu sehen.
Wolken dichten Staubes endlos aufwärts fahren,
Daß Himmel und Erde finster davon waren.

Bald drauf, etwas später, große Türkenmassen
Sich, ähnlich den Wolken, näher sehen lassen.
Sie bedecken weithin alle Felder, Schollen,
Als würden dort Berge über Fluten rollen.

Hoch über den Truppen Staubsäulen sich winden,
Donnern in dem Boden tat ihr Nahen künden;
Große rote Fahnen Winde knatternd tragen:
Du glaubst, daß des Meeres Wellen auf dich schlagen.

Um Sziget sich diese Weltverderber schließen,
Wie der Donau Eisstoß, sie zusammenfließen.
Weithin leuchten weiße Zelte in der Runde,
Von furchtloser Stärke geben sie die Kunde.

Es besah der Kaiser rings die ganze Feste;
Eines Hügels Abhang scheint fürs Zelt das Beste.
Allahü! so braust es von den Truppen allen
Dreimal nacheinander, weithin hört man's schallen.

Dort stehn Janitscharen stramm in Gliedern, Reihen,
In geübten Händen blank Gewehre dräuen;
Gaben eine Salve in die blaue Weite:
Hatten ob des Kaisers Ankunst große Freude.

Die Kanonen mußten auch noch Salven schießen:
Als würde der Himmel durch sie weggerissen.
Es wankt rings die Erde und wie Eis sie splittert,
Selbst Szigetvárs Mauer, wie erschrocken, zittert.

(S. 116)

Das von Helmut Hatzfeld als *Fusion* bezeichnete ästhetische Grundgesetz barocker Darstellung waltet in diesen Strophen.²⁵ Was bedeutet diese "Fusion"? Sie bedeutet, daß der Dichter eine "perspektivische" Darstellung bietet, also, daß er das Dargestellte sozusagen "aus der Ferne" sieht, dann aber plötzlich "in die Nähe" tritt und einige Einzelmotive schärfer beleuchtet. Nun, dieses ästhetische Gesetz ist bei Zrinyi vollauf zu finden. Ebenso jene Mischung optischer und akustischer Elemente, Farbtöne und Naturmotive, die gleichfalls zur barocken Art der "Fusion" gehören.

Zum Barock gehört auch die *Pansophie*, der kühne und phantasieerfüllte Blick auf Himmel, Hölle, Geisterwelt. Man denke hierbei nur an die großartige barocke Freskenmalerei, deren erste große Schöpfungen – Pietro da Cortonas und Lanfrancos Werke – der junge Zrinyi schon in Rom bewundern konnte. Er las aber auch – wie dies Béla Zolnai schön bewies²⁶ – die "pansophische" Literatur des ausgehenden 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts, die naturphilosophisch-magischen Werke eines Jean Bodin, Johannes Reusner, Athanasius Kircher, und er ließ die Inspiration dieser Werke auch in seinem Epos walten.

Im Sinne dieser barocken Pansophie erscheinen im Epos Zrinyis Gottvater und die himmlischen Heerscharen. Gleich der Vision auf irgendeinem Altarblatt einer Barockkirche gleitet im 15. Gesang der Erzengel Gabriel auf die Erde herab und bringt den Palmenzweig und die Märtyrerkrone dem vor seinem letzten Kampf stehenden Zrinyi. Hier werden die Stilmittel der Barockmalerei direkt in die Wortkunst übersetzt:

Gabriel auf mächt'gen Flügeln zu ihm gleitet,
Als Engel erhaben, würdevoll gekleidet;
Seine edlen Glieder reich der Purpur deckte,
Hoch den Flammenpallasch seine Rechte reckte.

Seine Linke hat den Palmenzweig getragen,
Läßt mit einer Krone hoch empor ihn ragen.
In dem dunklen Hause Lichtstrahlen sich brechen;
Zu Zrini begann der Erzengel zu sprechen:

“Liebster Diener du des Herrschers aller Heere,
Heldenblüte und des Christentumes Ehre,
Führer warst du Jesu geweihtester Reihen,
Diese Krone ließ der Gottvater dir weihen!

Jetzt läßt dir der Herr nur diese hier bescheren,
Mit der Andern wird er dich im Himmel ehren;
Mit glänzendsten Sternen läßt er sie verkleiden:
Diese schmückt dich dann für alle Ewigkeiten.

Gott sendet zur Hilfe Engelleionen,
Mit diesen kannst ihren Diensten nach belohnen
Alle Elendscharen, das Pack, so verkommen,
Die in Hochmut aus der Höllentiefe kommen.

Festige dein Herz und stähle Mut und Stärke
Und verdopple sie zum letzten Heldenwerke;
Dein Haupt seh’ der alte Dieb nicht abgeschlagen:
Du wirst früher seinen Geist zur Tiefe jagen!“

(S. 244–245)

Ein echtes Barockbild entsteht so vor unserem Auge; als ob wir die Apotheose irgend-einen Märtyrers von Domenichino oder Rubens sehen würden. Zrinyi, dem Kenner Italiens und dem Sammler romanischer und niederländischer Barockmalerei – seine Čakovecer Galerie gehörte zu den schönsten im damaligen Ungarn und Kroatien –, waren solche Vorstellungen ganz geläufig. Auch jener Zug der *magnificence* und *grandeur* fehlt nicht, den Helmut Hatzfeld für die besten literarischen Schöpfungen des europäischen Hochbarocks charakteristisch hält.²⁷ Als deutlicher Unterton schwingt aber überall die *humanitas heroica* mit. Graf Zrinyi von Szigetvár ist für den Urenkel nicht nur katholisch-barocker *athleta Christi*, sondern auch ein echter Held der ungarisch-kroatischen “Welt der Grenzfestungen”. “Der alte Dieb”, der in der letzten Strophe vom Erzengel apostrophiert wird, ist Sultan Soliman, den Zrinyi im Epos beim letzten Ausfall tötet – ganz wie der tapfere Miloš Obilić im serbischen Volkslied den Sultan auf dem Amselfeld! –, “das Pack, so verkommen” sind aber die vom Zauberer Alderan heraufbeschworenen Höllenkräfte.

Dieser ägyptische Zauberer ist nun eine der interessantesten Gestalten des Epos, zwar ein “negativer Held”, doch mit merklichem Interesse gezeichnet. In ihm erscheint die barocke “Pansophie”, ihre “faustische Allmacht” (B. Zolnai) vielleicht am ausgeprägtsten. Alderan besitzt die Kraft, den Mächten der Natur und der Unterwelt zu gebieten. Im 14. Gesang heißt es:

Ein betagter Türke zog auch mit dem Heere,
Man sagt, daß Ägypten sein Geburtsland wäre;
Er trägt in dem Kopf das Wissen vieler Weisen:
Alderan, der mächt’ge so ward er geheiß.

Auf den Alderan die finstern Geister hören,
Wolken, Elemente, die kann er beschwören,
Himmelsrund, Planeten und der Erde Beben,
Blitzschlag, Meteoren kann er Richtung geben.

(S. 223–224)

Der "ägyptische Zauberer" ist also eigentlich ein Magier, ein magischer "Naturphilosoph", so wie ihn die Barockzeit von Jakob Böhme bis über den die "Mysterien Ägyptens" schreibenden deutschen Jesuiten Athanasius Kirchner sich vorstellte. Seine magische Macht bietet er dem Sultan an. Auf grausame Weise läßt er zwölf gefangene Christen opfern, um mit ihrem Blute nachts auf einer Waldlichtung das düstere Zauberwerk zu vollziehen:

Einen Zauberstab aus Kupfer nahm der Alte,
Einen großen Kreis er damit um sich malte;
Ringsherum im Sand ließ er noch zwei entstehen,
Man kann in der Mitte ihn allein dann sehen.

Dann machte er Zeichen in seltsamer Weise
Mit dem Christenblute inzwischen der Kreise;
Selbst die toten Körper ihn wahrlich nicht rühren:
Belegt jeden Zirkel mit der Leichen vieren.

So der Welt Richtungen gräulich er bezeichnet;
Häßliche Figuren er zwischenhin zeichnet,
Macht damit der Hölle Dämonen Behagen.
Die Beschwörung fing er dann so herzusagen:

"Hört ihr unheilvollen Unholde der Gründe,
Denen das Verleugnen galt als keine Sünde;
Die Pluton, Sterapon, eure Fürsten führen,
Ihr Acheron-Götter, euer Ohr soll's rühren!

Belbuzel und Harpad, des Phlegeton Sphären,
Schreckenslenker ihr der Styx und Lethe Führen
Samt des Cocytus gar üblen Schwärmen allen:
Die vom Himmel kommt, in Ungnade gefallen!

Hört es, sputet euch aus euren tiefen Gründen;
In der Hölle Schlund sei keiner mehr zu finden:
Nun ist hier für euch die heißbegehrte Stunde,
Jetzt könnt ihr verderben ekle Djaurenhunde.

Kampf und die Vernichtung ich euch anbefehle;
Daß der Grausamkeit Qual auch dabei nicht fehle!
Kommt hervor ihr Flammen der Styx, vielbewundert,
Harpyen, Furien, Briareen, hundert!"

(S. 225-226)

Dem Barockdichter Zrinyi bereitet es keine Schwierigkeit, daß der arabische Zauberer Alderan Gestalten des antiken Mythos und der christlich-jüdischen Jenseitsvorstellungen zusammen heraufbeschwört. Dieser eigenartige "Synkretismus" ist für die barocke Pansophie äußerst charakteristisch.

Erst wollen die Dämonen der Unterwelt nicht gehorchen. Alderan wird immer ungeduldiger. Endlich erscheinen die gerufenen Geister:

Kaum hat Alderan dies laut herausgeschrien,
Sofort dunkle Wolken übern Himmel ziehen;
Lucifer erschüttert dreimal gleich die ganze
Erde; Sterne büßen ein von ihrem Glanze;

Feld und Fluren schnell sich düster überdecken,
Übers Himmelszelt sich schwarze Schatten strecken;
Hyänen und Tiger, gräulich bleckend, Drachen,
Chimären und Riesen dräuend breit sich machen.

Des Tantalus Mahlzeit kann man oben sichten,
Atreus, Lykaon mit Menschengerichten;
Aus Medusas Haupte Schaum und Gifthauch dringen,
Eumeniden drohend ihre Fackeln schwingen.

- - -

Erhaben hochmütig ist noch zu entdecken
Selbst der Tod; stolz, eisig, aller Welten Schrecken.
Er siegt mit Entsetzen, Grauen ihn umwehen,
Kann mit seiner Sense alles niedermähen.

Pluto siehst auf feur'gem Roß ganz vorne ragen
Und der Astragora schwefelbrand'gen Wagen ...
So kommen die Geister in tausend Gestalten:
Wer könnt es versuchen, ihr Bild festzuhalten.

(S. 227)

Nachdem die Beschwörung gelungen ist, ruft der ägyptische Zauberer noch den berühmten mohammedanischen Helden Hazret Ali aus der Unterwelt hervor. Wiederwillig erscheint der Gerufene und schließt sich dem Dämonenheer an. Diese verschiedenartige, als barocke "Höllenvision" dargestellte Schar stürmt nun die Burg:

Ali fliegt mit jenem entsetzlichen Heere;
Phlegeton deckt alles mit des Dunkels Schwere,
Tisiphone läßt ihr Schreckhorn schrill erschallen,
Des Belzebub Scharen aus dem Finstern fallen:

Mit den Feuerfackeln viele Furien rennen,
Man meint, daß die ganze Welt sie zünden können,
Mit gräßlichen Rachen die Harpyen dräuen,
Eitergift'ges Blut sie überallhin speien.

Astragora mit den blitzgelad'nen Spießen
Öffnet jene Tore, die Stürme verschließen;
Lösend ihre Ketten von den stolzen Nacken,
Schickt sie alle, wütend Szigetvár zu packen.

Eurus den Nordwind zu dem Zweikampf ladet,
Doch jenem des Nordens Waffe gar nicht schadet;
Boreas erhebt sich zornig auf die Schwingen,
Tobend sie nun alle nach Szigetvár dringen.

(S. 231-232)

Elemente, Dämonen und irdische Kämpfer stürmen – dargestellt in echt barocker "Fusion" – die Burg. Zrinyi und die Seinigen bleiben dennoch standhaft. Sie erwarten gefaßt den Märtyrertod. Diese Gefaßtheit ist keine Passivität. Gottvater ließ die Dämonen durch seine Engelschar verjagen. Auch den Zauberer Alderan schleppten die geschlagenen Geister in die Hölle. Die Ungarn und Kroaten der belagerten

Festung haben nunmehr allein gegen Menschen zu kämpfen. Ihr Führer, der Banus Zrinyi empfing ja durch den Erzengel Gabriel die göttliche Tröstung, und es ist ihm gegönnt, im letzten Ausfall den Sultan zu töten.

Eine Reihe großartiger Kampfszenen erfüllt den letzten, XV. Gesang des Epos. "Dinarische Violenz" wird hier ins Barock-Pathetische gesteigert:

Wieder kreuzen sich die Waffen mit den Waffen,
Krieger sich mit Kriegern arges Ringen schaffen;
Blutdampf, Wehschrein, Staub hoch auf zum Himmel drängen,
Lanzen brechen, Speiße, Säbel sich vermengen.

Gleich dem Tod der Banus unter Türken wütet,
Wie im Schilf die Flamme, die man schlecht behütet;
Wie Hochwasserfluten aus der Berge Schründen:
So schonungslos grausam wir Ban Zrini finden.

- - -

Türken nun die Menge zu fallen beginnen;
Heiden zu den Wunden Wunden nur gewinnen.
Sie bald Mohamet, bald Allah rufen wollen,
Bald im Blute liegend beißen sie die Schollen.

Hier fallen in Gruppen Fahnen jäh zur Erde,
Dort sind tote Türken auf dem toten Pferde;
Hier halbtote Streiter durcheinand sich drücken,
Unter Pferden liegend elend sie ersticken.

Sterbend sie noch schnappen, toll im Todesmute,
Als wollten sie trinken von dem Feindesblute;
Durch Wunden die Seelen in das Jenseits fliegen,
Jene dort erstickend und zertreten liegen.

(S. 248-249)

Diese in großartigem "barocken Naturalismus" vorgetragenen Szenen gipfeln dann in einer heroisch-mystischen Apotheose Zrinyis und seiner Getreuen. Diese "scho-
nungslos grausamen" Helden, die jedoch für ihren Glauben, für ihr Vaterland foch-
ten, werden zugleich zu heiligmäßigen Märtyrern. Zrinyi selbst stirbt mit den Worten:

"Unser Leben, Helden, das war zugewendet
Dessen Ehre, der am Kreuz für uns geendet;
Uns're Heldenpflicht ist, tapfer nun mit Freuden,
Für ihn die Erlösung, den Tod zu erleiden!

Offen seh' ich Gottes Reich hoch in den Höhen ...
Des Eloim großen Sohn kann klar ich sehen ...
Erkenne den Engel dort an Gottes Throne,
Er hält uns're unverwelkbar ew'ge Krone!"

(S. 253)

Türkische Kugeln fallen den Banus und seine letzten Kämpfer: Engelslegionen er-
scheinen und führen die Seelen der Gefallenen ins Jenseits. Mit dieser Apotheose der
Helden schließt das Epos.

Wiederholt mußten wir bei der Analyse des "Falls von Sziget" auf die serbisch-kroatische Volksepik hinweisen, Parallelen und Ähnlichkeiten betonen. Dies ist ganz gewiß kein Zufall. Was wir als "Welt der Grenzfestungen" oder "volkstümlichen Barock-Heroismus" bezeichnen, hat auch im Volksepos der Balkanslawen seine Ausprägung gefunden. Es mag zwar gewagt erscheinen, die seit Goethe und Jakob Grimm in ganz Europa bekannte und geschätzte südslawische Volksepik mit dem Barock in Zusammenhang zu bringen, indessen ist dieser Zusammenhang in der Wirklichkeit da. Nicht umsonst hat z. B. Setschkareff in seinem Gundulić-Buch darauf hingewiesen, daß in vielen Teilen des serbischen Volksepos – z. B. in der Beschreibung weiblicher Schönheit – Elemente vorkommen, die unbedingt als "barock" bezeichnet werden müssen. Er erklärt diese Elemente aus einer troubadourisch-minnesängerischen Tradition, die durch romanische – hauptsächlich italienische – Vermittlung auch den slawischen Balkan erreichte.²⁸ Und schon vor einem halben Jahrhundert betonte Matija Murko, welch große Rolle die stark romanisierte Kulturwelt Dalmatiens in der Ausbildung der serbokroatischen Volkslieder spielte. Er brachte unter anderem interessante Daten aus dem 16. Jahrhundert, aus der Stadt Spalato (Split), wo der slawische Volksgesang allgemein bekannt und von den Gebildeten und vom einfachen Volk in gleicher Weise geschätzt wurde. Murkos Konklusion lautet: "Die Hauptsache bleibt, daß der ganze Westen des serbokroatischen Sprachgebiets im 17. und 18. Jahrhundert eine reich blühende epische Dichtung hatte, welche hier ihren künstlerischen und rhetorischen Charakter erhielt."²⁹

Blüte im 17. und 18. Jahrhundert, rhetorischer und künstlerischer Charakter, die slawisch-romanische Mischkultur des Westbalkans als Ausgangspunkt: diese Thesen sind sehr wichtig. Wenn wir sie annehmen – und angesichts der literar- und kulturhistorischen Tatsachen müssen wir sie annehmen – müssen wir auch im serbokroatischen Volksepos eine balkanisch-slawische Variante der europäischen Barockliteratur sehen. Freilich müssen wir diese These mit einer gewissen Vorsicht formulieren. Wiederum soll ein Hinweis auf Murkos Forschungen genügen: "Gerade aus meinen Erfahrungen mit dem Phonographieren zog ich daher den unbedingten Schluß, daß alle serbokroatischen epischen Lieder, wie sie uns gedruckt vorliegen, in Wirklichkeit nur ein einziges Mal so gesungen bzw. diktiert worden sind. Man denke sich die Folgen für die Textkritik aus: den ursprünglichen Text eines mündlich in die Welt gesetzten und verbreiteten Liedes können wir nie rekonstruieren."³⁰

Das gilt auch für die durch den genialen Bahnbrecher Vuk Karadžić zu Beginn des 19. Jahrhunderts herausgegebenen und seitdem "klassisch" gewordenen Texte. Zwar lebte Vuk noch in der zeitlichen Nähe der serbischen Barockkultur, die mit ihren Ausläufern – wie wir im letzten Kapitel sehen werden – bis in die Zeit um 1850 reichte. Darum konnten sich die von ihm aufgezeichneten Lieder noch nicht sehr von ihrer im 17. und 18. Jahrhundert vorhandenen Form entfernen. Und wenn auch spezielle slawische Traditionen sowie die eigentümliche balkanslawische *humanitas heroica* nicht außer acht gelassen werden können, so soll doch versucht werden, auf gewisse *Querverbindungen mit der Barockwelt* hinzuweisen.

Gut lassen sich diese Querverbindungen in jenen epischen Gesängen studieren, die Jernej Kopitar und mit ihm andere südslawische Forscher des vergangenen Jahrhunderts – vielleicht nicht mit Unrecht – als Bruchstücke eines großen serbischen Nationalepos, der *Lazarica*, ansahen.³¹ Diese *Lazarica* – oder nach der heutigen wissenschaftlichen Terminologie: die *Kosovo-Lieder* – behandeln die tragischen Ereignisse der großen Schlacht am Amselfeld im Jahre 1389, wo zwar ein tapferer Serbenheld – im Epos Miloš Obilić genannt – den Sultan Murat tötete, wo indessen auch

der serbische Herrscher Lazar fiel und wo mit ihm das mittelalterliche serbische Reich unterging.

Das Vorspiel der Ereignisse bildet das Erbauen der Klosterkirche Ravanica (*Zidanje Ravanice*). Fürst Lazar versammelt die Edlen seines Reiches zum Fest des Hauspatrons. Mit höfischem Glanz geschildert, tritt die Fürstin Milica zur Festgesellschaft und bittet ihren Gatten, seines Seelenheils zu gedenken und in der Art seiner Ahnen eine *zadužbina*, eine fromme Stiftung zu gründen. Fürst Lazar entschließt sich zur Gründung der Kirche Ravanica. Das Fundament – heißt es in einer barock anmutenden Art – soll aus Blei sein, die Mauern aus weißem Silber, das Dach aus glänzendem Gold, der Schmuck aus Edelsteinen.

Alle serbischen Herren, die das hören, trinken auf das Wohl ihres Fürsten. Dann erhebt sich der Held Miloš Obilić. Auch er lobt den Vorsatz Lazars, doch zugleich warnt er ihn vor der Türkengefahr. In der Übersetzung Kopitars lauten diese Verse so:

Danke, Knese, für dein freundlich Wort dir.
Wie du bauen willst die fromme Stiftung,
Dazu ist und kann die Zeit jetzt nicht seyn;
Nimm zur Hand, du Knes, die Kaiserbücher,
Und selbst schau, was uns die Bücher sagen:
Ist die letzte Zeit herangenahet,
An die Türken übergeht das Zarthum:
Bald beginnet dieser Türken Herrschaft.
Unsre Klöster werden sie zerstören,
Niederreißen, was von uns gestiftet,
Niederreißen auch dein Ravanitza.
Hervorgraben 's Bley aus seinem Grunde,
Es zerlassen zu Kanonenkugeln,
Damit unsre Burgen zu zerschmettern.³²

Miloš rät also seinem Herrn, die Kirche nicht aus teurem Metalle, sondern aus Marmor zu erbauen: Steine kann der Türke zu nichts nutzen. So geschieht es auch.

Ein weiteres Stück des Zyklus heißt "Zar Murat besetzt das Amselfeld" (*Car Murate u Kosovo pade*). Den ungarischen Leser erinnert das Lied an die Szene der Türkenbotschaft des "Falls von Sziget". Auch hier sollen die Christen zur Kapitulation bewegt werden. *Carovati oba ne možemo* (Wir können nicht beide herrschen) – heißt es im Briefe Sultan Murats an den serbischen "Zaren" Lazar. Der Serbenherrscher soll daher die Schlüssel seiner Burgen und Schlösser übergeben und Tribut zahlen. Will er das nicht, so soll auf dem Amselfelde das Schwert entscheiden. Wie Zrinyi, wählt auch Lazar den Kampf. Und wie der Held des ungarischen Epos vor dem Kruzifix betet und vom Gekreuzigten angeredet wird, so bekommt Fürst Lazar von der Gottesmutter einen Brief, getragen von einer Schwalbe. "Liebst du das himmlische Reich oder liebst du das irdische Reich?", fragt die Heilige Jungfrau im Briefe den Fürsten. (*Ili voliš carstvu nebeskome? Ili voliš carstvu zemaljskome?*) Wenn er das irdische Reich will – heißt es –, soll er seinen Säbel gürteln, sein Roß satteln und mit seinem Heere die Türken sofort angreifen. Wenn er aber das himmlische Reich mehr liebt, soll er seine Kämpfer die Messe hören und das Abendmahl nehmen lassen und darauf gefaßt sein, daß alle im Kampfe untergehen werden, auch er selbst. Als ein mit den Augen der Barockzeit gesehener christlicher Märtyrer entschließt sich Zar Lazar für die zweite Möglichkeit. "Das irdische Reich ist kurz, aber ewig und

immerwährend das himmlische“ (*Zemaljsko je za maleno carstvo, a nebesko uvek i do veka*) – das sind seine Worte. Er läßt auf dem Amselfeld ein Altarzelt errichten, wo der serbische Patriarch – in Wirklichkeit gab es im 14. Jahrhundert noch keinen! – und zwölf Bischöfe die Kommunion den Kriegern austeilen. Das Heldentum wird also – ganz im Sinne des Barock – zu einer mystischen Opfertat.³³

Daneben fehlen im Epos auch solche – wiederum barock anmutende – Vorstellungen nicht, wie “Gott und das Glück“ (*Bog i sreća*) oder die Szene eines Gelages der serbischen Edlen. Auch die Beschreibung des heranziehenden türkischen Heeres erinnert uns an barocke Epik und Malerei:

Sve je turska vojska pritisnula,
Konj do konja, junak do junaka,
Bojna koplja kao čarna gora,
Sve barjaci kao i oblaci,
A čadori kao i sn'jegovi.³⁴

Alles hat das Türkenheer besetzt,
Pferd neben Pferd, Held neben Held,
Kriegerlanzen, wie ein schwarzer Berg,
alle Fahnen, wie Wolken,
und Zelte, wie Schnee.

Man wird bei dieser Schilderung wiederum an Zrinyi denken, an seine Beschreibung der vor Szigetvár aufziehenden Türken. Unzweifelhaft bestehen da Querverbindungen zwischen dem serbischen Volksepos, dem ungarisch-kroatischen Dichter-Feldherrn und den ästhetischen und ethischen Vorstellungen der Barockzeit. Das gilt auch für das Lied “Zar Lazar und die Zarin Milica“ (*Car Lazar i carica Milica*),³⁵ eines der ergreifendsten Teile des ganzen Kosovo-Zyklus. Die Zarin bittet ihren Herrn und Gatten, wenigstens einem ihrer neun Brüder – sie entstammt dem Geschlecht Jugović – zu erlauben, von der Schlacht fernzubleiben, damit sie jemanden neben sich habe. Zar Lazar überläßt der Gattin, ihre Brüder zu überreden. Nun kommt ein farbenprächtiges Bild der serbischen Ritter. Wiederum zitieren wir die Übersetzung Kopitars:

Lauter Reiter unter Kampfeslanzen;
Und voran der Jugowitsche Boschko,
Auf dem Fuchse, ganz in reinem Golde,
Ganz bedeckt ihn die Kreuzesfahne,
Mein Wahlbruder! bis herab zum Fuchse;
Auf der Kreuzesfahn' ein güldner Apfel,
Aus dem Apfel gehen güldne Kreuze,
Von den Kreuzen hangen güldne Quasten,
Und dem Boschko schlagen auf die Schultern.

Gewiß beeinflussten die Heldendarstellungen der Barockdichtung und Barockkunst diese Beschreibung! Freilich konzipiert der Volksdichter und Volkssänger seine Bilder etwas primitiv-naiv: Die Ornamente der Kreuzesfahne sind teils als Malerei in der Art orthodoxer Ikonen, teilweise als Stickerei gedacht. Echt barocker Heroismus spricht aber aus den Worten, die Boško Jugović seiner bittenden Schwester erwidert:

Auf den Thurm zurück du kehre, Schwester;
Doch ich nimmer möchte dir umkehren,
Geb' nicht aus der Hand die Kreuzesfahne,
Schenke selbst Kruschewatz mir der Kaiser.
Sollen von mir sagen die Gefährten:
Ha, die Memme, der Jugowitsch Boschko,

Fürchtet sich zu ziehen nach Kossowo,
Blut zu wagen für des Kreuzes Ehre,
Und zu sterben auch für seinen Glauben.
Sprach's, und spornt das Roß hinaus zum Thore.³⁶

Bei der Beschreibung des Kampfes selbst herrscht oft balladenhafte Kürze, indessen fehlen auch hier nicht solche Motive, wie die im Barock-Epos Europas beliebten naturalistischen Einzelheiten. Mit wildem Trotz kämpfen die serbischen Krieger, und so vollzieht auch Miloš Obilić seine Heldentat: Sein eigenes Leben opfernd, tötet er Sultan Murad. Heroischer Opfermut beherrscht auch den Ritter Musić Stevan. Ruhig könnte er in seiner Burg schlummern, auf weichen Kissen liegend, doch läßt er sich durch den Diener Vaistina bei der Morgendämmerung wecken, um sein Gelöbnis zu erfüllen und dem serbischen Fürsten beizustehen. Schon kommt er aber zu spät, schon ist die Blüte der serbischen Helden gefallen. Musić kennt aber kein Zurück. Er wirft sich in den letzten Kampf und stirbt an der Spitze seiner Getreuen den Heldentod.³⁷

In einem weiteren Fragment des Kosovo-Epos erscheint das berühmte "Mädchen von Kosovo" (*Kosovka devojka*), die mit Brot und Wein versehen die Wahlstatt aufsucht, um die Verwundeten zu laben.³⁸ So gelangt sie zum halbtoten Pavle Orlović, zum jungen *barjaktar* (Fahnenträger) des Fürsten Lazar. Der durch Speise und Trank Gestärkte erzählt kurz den Ablauf der Schlacht. Auch da fehlen nicht die "naturalistischen" Züge in der Schilderung des blutigen Unterganges. Pavle Orlović hat z. B. die rechte Hand und den linken Fuß verloren, seine Rippen sind gebrochen, man sieht seine Eingeweide, Blut strömt aus seinem Körper. Das erinnert uns ganz an barocke Märtyrerdarstellungen. So malte etwa ein unbekannter südslawischer Künstler für die Sankt-Bartholomäus-Kapelle in den Weinbergen Fünfkirchens den Apostel-Märtyrer als einen Geschundenen, der die eigene, blutige Haut in der Hand trägt. Das Bild entstand um 1780, also auch zeitlich ziemlich nahe zu den von Vuk Karadžić aufgezeichneten Fragmenten der *Lazarica*. Neben diesem Naturalismus finden wir dann noch die ebenfalls barocke Prunkliebe, etwa in der Beschreibung des "schönen Helden" (*krasan junak*) Miloš Obilić – ebenfalls im Gesang des "Mädchens von Kosovo".

Berühmt ist auch das Fragment des "Todes der Mütter der Jugoviće" (*Smrt majke Jugovića*):³⁹ Das Herz der Helden-Mutter bricht, als sie erfährt, daß ihr Gatte und ihre neun Söhne in der Schlacht blieben. Ein Thema, das auch die moderne jugoslawische Dichtung und Kunst inspirierte! Und wie so viele barocke Epen, endet auch der Kosovo-Zyklus mit einer Apotheose des Helden. Ein junger Türke – der Sohn einer Serbin – findet das Haupt des Fürsten Lazar. Er will nicht, daß das ehrfurchtgebietende Haupt geschändet wird und verbirgt es bei einer Quelle. Nach Jahren vereinigt sich das Haupt auf wunderbarer Weise mit dem ebenfalls unverehrt gebliebenen Rumpf. Vier Patriarchen, viele Bischöfe und Priester erweisen dem zum Heiligen erklärten Fürsten die letzte Ehre und bestatten seine Überreste in seinem ehemaligen Kloster Ravanica. Hierher also, zum Ausgangspunkt der Dichtung, kehrt die Handlung mit diesem Akt der Apotheose zurück.

Interessant wäre noch, auch über die Hajduken- und Uskokenlieder zu sprechen. Auch in ihnen ist der Türkenkampf, geführt meistens in der Form des Partisanenkrieges, das Hauptmotiv. Auch hier gibt es bewegte und naturalistische Szenen der Zusammenstöße und Zweikämpfe, etwa die Beschreibung des Kampfes zwischen dem Banus-Sohn Strahinja und dem Räuber seiner Frau, dem Osmanenhäuptling Vlah-Alija (*Banović Strahinja*).⁴⁰ Die epische Kunst eines Gundulić oder Zrinyi

liegt auch von diesen Darstellungen nicht weit. Und überraschenderweise hat sich dieser heroisch-epische Stil auch bei den "Türken" des Westbalkans entwickelt, die ja zum Islam übergetretene Südslawen sind und auch ihre serbokroatische Muttersprache behalten haben. Über ihre bis zum 20. Jahrhundert blühende Epik heißt es bei Murko: "Den Inhalt dieser Lieder bieten die fortwährenden Kleinkämpfe zwischen den türkischen, österreichischen und venezianischen Grenzhütern im 16. und 17. Jahrhundert, deren Schauplatz die türkischen Gebiete Ungarns (eine Gruppe von Liedern heißt daher "ungjurske", d. h. ungarländische), meist aber die Lika in Kroatien und das nördliche Dalmatien waren, so daß auch die Heimat der meisten mohammedanischen Lieder in der Lika, die der christlichen Gegenlieder aber in den angrenzenden Gebieten von Kroatien und im nördlichen Dalmatien zu suchen ist."⁴¹ Das türkisch-südslawisch-ungarische Grenzgebiet ist das klassische "Land der Grenzfestungen" und somit die hauptsächliche Heimat jener teils volkstümlichen, teils hochliterarischen Epik (Gundulić, Zrinyi), deren Wurzeln sowohl auf das europäische Barock als auch auf die *humanitas heroica* zurückzuführen sind. Und daß diese heroische Epik – trotz aristokratisch-feudaler Elemente – wirklich *volkstümlich* war, das beweist ihre enorme Verbreitung in allen Gesellschaftsschichten des Südslawentums. Noch im beginnenden 20. Jahrhundert fand Murko unter den serbokroatischen Epensängern adelige Grundbesitzer, katholische und orthodoxe Priester, Offiziere, einen großen Künstler in der Person des Bildhauers Ivan Meštrović, dabei sangeskundige Bauern, wandernde Sänger, ja sogar Arbeiter und Fischer.⁴² Das sind freilich moderne Zustände, aber ähnlich müssen wir uns die Verbreitung des serbokroatischen Epos auch im 17. und 18. Jahrhundert denken.

Doch nicht nur Serbien und Kroatien, auch Bulgarien muß in Betracht gezogen werden. Gerade in der Barockzeit gab es rege Verbindungen zwischen Bulgarien und den serbisch-kroatischen Gebieten. Murko macht auf die interessante Tatsache aufmerksam, daß die franziskanische Ordensprovinz Bosna Argentina nicht nur die unter Türkenherrschaft stehenden Gebiete Serbiens, Bosniens, Kroatiens, Dalmatiens, Ungarns umfaßte, sondern von 1595 bis 1645 auch Bulgarien. Im 17. Jahrhundert gab es einen nicht unbedeutenden bulgarischen Katholizismus, der nach dem Westen orientiert war und sich an die serbisch-kroatischen Stammesgenossen anzulehnen trachtete. Der Priester Filip Stanislavov hat seine Werke sogar in serbokroatischer Sprache geschrieben!⁴³ Diese Verbindungen – und die späteren der bulgarischen Kaufmannschaft mit Österreich – haben auch barocke Elemente nach Bulgarien getragen. Den anderen Weg dieser Elemente bedeuten die direkten oder die durch die von Venedig beherrschten Inselgriechen vermittelten italienischen Einflüsse.⁴⁴ Diese Faktoren führen zu einer "Barockisierung" der bulgarisch-makedonisch-südserbischen Kunst, die ihren Höhepunkt erst um 1840, in den herrlichen Holzschnitzereien des bulgarischen Rila-Klosters erreicht.⁴⁵

Infolge der fünfhundertjährigen Türkenherrschaft konnte sich die bulgarische Barockkultur nicht voll entwickeln. Ansätze sind jedoch vorhanden, und in Zusammenhang mit ihnen, aber auch mit dem lebendigen Strom balkanslawischer Volksdichtung entsteht in Bulgarien eine volkstümlich-heroische Epik, die manche Ähnlichkeiten mit der serbisch-kroatisch-ungarischen Barockepik aufweist.

Ein sehr interessantes Produkt dieser bulgarischen heroisch-volkstümlichen Dichtung ist das kleine Epos "Vojvoda Čavdar und Laluš", das auch in der Übersetzung des Deutsch-Ungarn Adolf Strauß vorliegt. Die Handlung, die sich in der Zeit um 1600 abspielt, entspricht in ihren Hauptmotiven der historischen Wirklichkeit, ist aber episch gesteigert und monumentalisiert. Das Gedicht beginnt:

Sprach zum jüngern Bruder Herr Vojvoda Čavdar:
"Bruder Laluš, hör', der Paša läßt mich rufen,
Großen Preis verspricht der Paša von Sofia.
Er verspricht uns auf den Tag ein ganzes Goldstück,
Und ein halbes auf den Abend; auch Geschenke,
Jedem meiner Mannen einen gold'nen Kaftan,
Und mir zwei auf einmal; soll ich gehen, sag' mir?
Sag's mir, lieber Bruder, lieber Bruder Laluš!"

Laluš spricht zu seinem ältern Bruder also:
"Bruder Čavdar, glaube nimmer du dem Türken,
Geh' nicht, bleib du hier, ich ahne dort nichts Gutes;
Schwer kann man sich aus der Türken Fallstrick retten.
Dich betrügen kann der Paša, unsre Truppen
Fangen wird er, dich in tiefen Kerker werfen.
Einer fällt durchs Schwert, der andre stirbt am Galgen;
Geh' nicht hin, mein Bruder; bleib' du hier in Frieden."⁴⁶

Čavdar, der Führer der bulgarischen Hajduken, hört aber die Warnung nicht, beleidigt sogar den sorgenden Bruder. Laluš verspricht ihm trotzdem Hilfe in etwaiger Not. Mit seinen Kämpen zieht nun der Woiwode los. Sie reiten in Sofia ein, wo sie der Pascha mit geheuchelter Freundlichkeit empfängt und zu seiner Tafel einlädt. Sie sollen jedoch erst ihre Waffen niederlegen. Die arglosen Hajduken folgen der Aufforderung und setzen sich zum Trinkgelage:

Ohne Waffen treten sie dann vor den Paša;
Des Befehls gewärtig stehen dort die Diener.
Ihnen winkt der Paša; und die Diener eilen;
Aufgetischt wird Wein und viele gute Speisen,
Weiße Decken auf die Tische aufbereitet,
Reichlich wird von allem jedem aufgewartet.
Viele gute Speisen und viel Wein, recht guter,
Weißer und auch rother, der so roth wie Blut ist,
Dessen Feuer gleich ist dem des alten Branntweins!
Čavdar's, des Vojvoden, auserles'ne Helden
Trinken Wein und essen von den guten Speisen,
Doch voll Trug ist und voll List das Herz des Paša.⁴⁷

Die von den starken Getränken berauschten bulgarischen Helden werden von den Dienern des Paschas gefesselt und eingekerkert. Auf seiner Zauberpfeife ruft nun der Woiwode die Hilfe seines Bruders. Der Hilferuf wird von Laluš erhört:

Laluš zieht nun mit dem Heere nach Sofia,
Steigt dort übers Thor, und kommt in das Gehöfte,
Öffnet dort den vielen Helden rasch die Pforte,
Und dann sprengt er rasch des dunklen Kerkers Thüre.

Bald entzwei theilt sich der Strick an Čavdar's Nacken,
Er zerbricht und reißt vom Fuß die starken Ketten,
Gleich als ob mit einem Hammer er sie sprengte.
Čavdar führt heraus nun seine kühnen Helden,
Eiligst sucht er selber auf den stolzen Paša.

Zieht und schleift hervor ihn aus gesprengtem Harem,
Haut in Stücke ihn, den Paša von Sofia;
Während er ihn schlägt und haut mit seinem Schwerte,
Ruft er wuthentbrannt ihm zu die bittren Worte:
"Paša von Sofia, Hurenhauses Wächter,
Bist berühmt du als der tapf'ren Kämpen Mörder?
Nun, mit Lug und Trug, mit List und viel Versprechen
Wirst du in den Tod nicht locken mehr die Helden."

Schlägt ihm ab das Haupt und spießt's auf seine Lanze,
Und so führt er seine Scharen nach Sofia.
Dort bei Sang und Klang rief laut der Kämpen Laluš:
"Wollt ihr von dem Fleische eures stolzen Paša?
Paša's Fleisch hält niemand feil, nur ich alleine;
Nun, so nehmt es euch, hier ist's, o tragt's von hinnen,
Doch gedenkt des Laluš und auch seiner Helden."

Hatten solche Thaten hier vollbracht die Helden,
Wie selbst auserles'ne Kämpen nicht vollbringen.⁴⁸

Trotz seiner relativen Kürze muß das bulgarische Gedicht als ein kleines Epos bezeichnet werden. In epischer Größe stehen die Helden und ihre Taten vor uns, und auch das Übernatürliche fehlt nicht: die Zauberpfeife. Die Ansätze zu einer barocken Art der Darstellung sind ebenfalls da, in den bewegten, ja naturalistischen Szenen der Befreiung und der Rache. Unverkennbar ist auch die Verwandtschaft mit dem serbokroatischen Volksepos oder mit Zrinyi: die Betonung der "Treulosigkeit" der Türken, die Schilderung des feierlichen Aufzuges der Helden und eines Gelages. "Die Welt der Grenzfestungen" spricht also auch aus dieser Schöpfung des slawischen Ostbalkans. Damit erscheinen in der bulgarischen Literatur – die sonst eine Barock-Epoche im Sinne anderer slawischer Literaturen nicht kennt – gewisse *Elemente* der barocken Epik.

Die Sphäre der "Grenzfestungen-Dichtung", oder – wenn wir sie so nennen wollen – die "barockisierte *humanitas heroica*" fehlt auch in der tschechischen und slowakischen Literatur nicht. Bei den Slowaken, die im Rahmen des alten Königreiches Ungarn ebenfalls gegen die Türken kämpften und deren Siedlungsgebiet oft von osmanischen Angriffen bedroht wurde, ist das ganz verständlich. Aber auch die Tschechen hielten sich vom Türkenkampfe nicht fern. Wir erwähnten schon bei der Adelskultur diese Zusammenhänge. Auch Kalista gibt in seinem *České baroko* wertvolle Hinweise, wie sehr die tschechische Öffentlichkeit der Barock-Epoche den Kampf gegen die Türken als eigene Angelegenheit betrachtete.⁴⁹ Denken wir wiederum an den *Ucalegon* Pešinas, an das Maltheserritter-Bild Škrétas! Aber auch die tschechischen volkstümlichen Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts, die sogenannten *špalíčky*, können herbeigezogen werden.

Die Gedichte dieser "Einblattdrucke" sind zwar nicht von solch ästhetischem Wert wie die Schöpfungen der serbokroatischen Heldenepik, doch hinsichtlich ihres Inhaltes und ihrer Weltanschauung gehören sie doch in diesen Zusammenhang. Die Verherrlichung und Heroisierung der Türkenkämpfe hat in der tschechischen Literatur zwei Höhepunkte: den einen noch im Frühbarock, nach 1590, in dem Zeitraum des sogenannten "fünfzehnjährigen Krieges", als das Deutsche Reich, Ungarn und Böhmen gemeinsam im Donauraum gegen die Türken kämpft, dann den zweiten nach 1683,

dem Entsatz Wiens und den glänzenden Siegen des als Slawen für die tschechische Öffentlichkeit besonders sympathischen Jan Sobieski.

Aus der frühbarocken Periode, aus 1593 stammt das Lied *Dej nám, pane milostivý* (Gib uns, o gnädiger Herr). Das neunstrophige Gedicht ist eigentlich ein Gebet für den Sieg der Christen. Ganz wie in den zeitgenössischen barocken Gedichten der oberungarisch-slowakischen Adligen Rimay und Beniczky waltet hier die Atmosphäre des "christlichen Rittertums", eines Rittertums, das durch die Osmanenkämpfe im südosteuropäischen 16. und 17. Jahrhundert neuen Sinn und neue Bedeutung erhielt. Wenigstens zwei Strophen seien aus dem schönen Gedicht angeführt:

Houfů jak maličkých našich,
koníčkův i také pěších,
posilňujž, Bože jediný,
však k tobě máme doufání,
ne v svém zbrojném ozdobení.

Unsere kleinen Häuflein,
sowohl die Reiter als auch das Fußvolk,
bestärke du, o einziger Gott,
denn nur zu Dir haben wir Vertrauen,
nicht in unserer schmucken Rüstung.

Aj, račiž nás uslyšeti,
srdce smělé rač nám dáti,
ať by v tvé svaté pomoci
mohli Turky zlé přemoci,
bud' to ve dne, také v noci.⁵⁰

Ach, sei gnädig und erhöre uns,
geruhe uns ein kühnes Herz zu geben,
damit wir durch Deine heilige Hilfe
die bösen Türken überwinden mögen,
sei es bei Tag, sei es bei Nacht.

Wie schon aus unseren vorausgegangenen Ausführungen zu sehen war, könnten solche Strophen sozusagen als ein Motto über die ganze ost- und südosteuropäische "Welt der Grenzfestungen" gesetzt werden. Dieser Ton klingt dann in manchen "historischen Liedern" des tschechischen und slowakischen 17. Jahrhunderts weiter.

Sehr interessant sind z. B. zwei tschechische Gedichte aus dem Jahre 1683, die sich mit dem Entsatz Wiens und mit den Kämpfen vor der ungarischen Festung Gran (Esztergom-Ostřihom) befassen. *Piseň žalostivá* – ein trauriges Lied – so sind beide Gedichte betitelt,⁵¹ denn die namenlosen Verfasser wissen, daß das Türkenproblem noch nicht gelöst ist, daß die Osmanengefahr noch immer die slawischen und nichtslawischen Völker Südosteuropas bedroht. Außerdem fehlt auch jene echt barocke Stimmung des Prodigiösen, ja Apokalyptischen nicht, die wir aus so vielen ost- und westeuropäischen Literaturprodukten des 17. Jahrhunderts kennen. Das Lied, das die Befreiung der "glorreichen Stadt Wien" (*slavného města Vídně*) erzählt, beginnt mit folgenden apokalyptischen Strophen:

Ej, již čas ten přichází
prorocství dávního,
svět k skončení dochází
cíle posledního:
Polepšme se lidé,
Bohu se vinni dejme,
k pakání se oddejme,
Bůh se hněvá na nás.

Ei, schon nahet jene Zeit
des uralten Prophetenspruches,
die Welt eilt ihrem Ende zu,
dem letzten Ziele:
bessern wir uns, Leute,
erkennen wir vor Gott unsere Schuld,
übergeben wir uns der Buße,
denn Gott zürnt uns.

Hle, strašlivé komety
na nebi vidáme,
vojenská potýkání,
avšak málo dbáme,

Siehe, schreckliche Kometen
erblicken wir am Himmel,
die Kämpfe der Soldaten
beachten wir allzu wenig,

v krev se vody mění!
Velká slunce zatmění,
hrozná země třesení,
toť nadarmo není.

die Gewässer wandeln sich in Blut!
Eine große Sonnenfinsternis,
ein schreckliches Erdbeben,
all das ist nicht umsonst da.

Nach dieser wirklich "apokalyptischen Ouverture" werden jene Schicksalsschläge geschildert, die Böhmen und Mähren, Ungarn und Österreich durch die Türken heimsuchten, um dann auf die Belagerung Wiens und den Sieg Sobieskis überzugehen. Stolz zählt der unbekannte Dichter die Verluste der Osmanen auf und glaubt, Engel Gottes hätten auf Seiten der Christen mitgefochten. Mit den Klängen des *Te Deum laudamus* und mit der Bitte weiterer göttlicher Hilfe im Türkenkampf schließt das lyrisch-epische Gedicht.

Im Mittelpunkt des zweiten Gedichtes steht der Sieg der Polen vor Gran. Mit knappen Zügen vermag der anonyme Poet die erbitterte Atmosphäre des Kampfes und das Heldentum der polnischen Ritter zu schildern:

Polští hrdinové
ustoupit nechtěli,
jako líti lvové
na Turky se třeli,
tu boží dopuštění
bylo na všechny strany,
krve vylévání.

Die polnischen Helden
wollten nicht weichen,
wie wütende Löwen
stürmten sie auf die Türken,
durch Gottes Fügung
gab es auf beiden Seiten
viel vergossenes Blut.

Diese dramatisch-heroisch-pathetische Atmosphäre spüren wir auch in den slowakischen "historischen Liedern" des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts. Außerdem schwingt hier ein Ton des Schmerzes mit, jener Schmerz, der auch die zeitgenössischen ungarischen Dichter beseelt, wenn sie den alten Ruhm und die gegenwärtig traurige Lage des einst stolzen und freien Königsreiches Ungarns überdenken. Die Slowaken, deren Sitze durch die Osmanenvorstöße gleichfalls bedroht waren, fühlten diesen Schmerz ebenso wie ihre ungarischen Landsleute. Einen ergreifenden Ausdruck fand diese Stimmung etwa in den folgenden Strophen des slowakischen Klageliedes über den Fall von Neuhausel (Nové Zámky-Érsekújvár) im Jahre 1663:

Již my, lidé, nuzní, kteří sme zůstali,
s strachem, smadem, hladem po horách
túlali,
všeho jsúc zbavení, nemáme obrany,
jak plevy od vetra všudy rozmetání.
Spívání veselé, hudby, kratochvile,
rychle se zmenily, jak pena na vodě,
zamlkly organy, neslyšíš muziku,
srdce v nás uvadlo pro žalost velikú.

Wir, elende Leute, die am Leben blieben
mit Angst, Durst und Hunger in den
Bergen herumirrten,
von all unserem Gut beraubt, ohne Schutz,
wie Spreu im Winde hin- und hergestreut.

Das frohe Singen, Musik und Kurzweil,
all das verschwand rasch, wie Schaum
auf dem Wasser,
die Orgeln verstummten, du hörst keine
Klänge,
unser Herz verwelkte vor großem
Schmerz.

Koruna krásná, kterou ozdobena
byla hlava naše, pod nohy nám spadla,
za slávu potupa na nás se zvalila,
jen by ještě větší od týchto nebyla.⁵²

Die schöne Krone, mit der geschmückt
war unser Haupt, fiel vor unsere Füße,
statt des Ruhmes überschwemmte uns
die Schande,
wie sie größer gar nicht sein konnte.

Zu beachten ist die Tatsache, daß dieses Lied 1663 entsteht, das ein Krisenjahr für Südosteuropa war. Auch Pešina schrieb damals seinen *Ucalegon*, auch Nikolaus Zrinyi wandte sich mit feurigen Worten an seine Ungarn und Kroaten, den osmanischen "Erbfeind" zu bekämpfen. Im Zeichen des Abwehrkampfes, aber auch im Zeichen ähnlicher heroischer Ideale begegnete sich also süd- und westslawische und ungarische Kultur im Donaauraum und förderte das Zustandekommen einer Dichtung, die zutiefst volksnah, aber auch wesentlich barock war.

Daß es von uns keine Laune oder kein methodischer Fehler war, diese "Welt der Grenzfestungen" und die ihr entsprungene "antitürkische" Volksdichtung der Süd- und Westslawen mit der Barockwelt in Verbindung zu setzen, davon zeugt das Beispiel des beliebtesten Dichters der kroatischen Literatur, des spätbarocken Franziskaners Andrija Kačić-Miošić (1704–1760). Ihn und seine soziale Umwelt betrachtet Gerhard Gesemann ganz aus dem Aspekt der gentil-patriarchalischen, auch durch den Feudalismus beeinflussten Sphäre: "Im kroatischen Küstenlande zwischen Kapela und Neretva haben sich die Stämme lange gehalten und bilden im 15. Jahrhundert jenen einzigartigen Bund der zwölf kroatischen Stämme, dem erst die türkische Invasion das Leben ausbläst. Ich setze hinzu, daß sich der aristokratisch-freiheitliche Geist dieser kroatischen Küstenstämme hier, am alten Standort, bis in die neueren Zeiten in der soldatesken Form der Grenzkämpfer erhalten hat, deren besoldete Anführer – die Serdaren der Kotari und die Vojvoden der Senjer Uskoken – oft von Venedig oder Habsburg geadelt und belehnt wurden". Ein Ungar, der diese Sätze liest, muß unwillkürlich daran denken, daß auch das kroatisch-ungarische Feudalgeschlecht Zrinyi aus der Gegend dieser kroatischen Küstenstämme stammte! Man kann also das ungarische Barockepos des Grafen Nikolaus Zrinyi von Csáktornya durchaus mit dieser Welt in Verbindung setzen, wie wir das in diesem Abschnitt auch taten.

Kehren wir aber zu Kačić-Miošić bzw. Gesemann zurück: "Es ist mehr als symbolisch, daß derjenige Mann, der gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts den Serben und Kroaten die erste Bibel des Heroismus schenkte, das meist gelesene Buch der serbischen und kroatischen Literatur, der Franziskanermönch Andrija Kačić-Miošić, den Familiennamen der Kačići trägt, eines der mächtigsten jener alten Stämme, und sich durchaus als dessen heroisch-feudalen Nachkommen fühlt. Im Vollbewußtsein dieser gentil-feudalen Abstammung sammelt er die heroische Überlieferung der Zagora und gießt sie in seine teils patriarchalisch-gentilistischen, teils pseudohistorisch-feudalistischen, teils nationalistisch-aufklärerischen Verse."⁵³

In ähnlichem Sinne beurteilt den kroatischen Franziskaner auch Matija Murko in seinem großen Werk über die serbokroatische Volksepik, doch betont er auch Kačićs Verbindung mit der durch Ragusa übermittelten Tradition des "barocken Slawismus."⁵⁴ Und wirklich; wenn wir den Text des *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* in die Hand nehmen – die venezianischen Zensoren bezeichneten das Buch in ihrer übrigens sehr lobenden lateinischen Approbation als *Sermocinatio iucunda gentis Illiricae* (Angenehmes Gespräch des südslawischen Volkes) –, so sehen wir auf Schritt und Tritt, wie sich der Dichter nicht nur in den Stil und den Tonfall der serbokroatischen Volksepik einlebt, sondern wie er gerade die *barocken* Elemente betont und herausarbeitet. Römisch-lateinischer "Barockheroismus" und südslawische "humanitas heroica" sind im Auge des kroatischen Franziskaners ein und dasselbe, und die Träger dieses Heroismus sind nicht nur die südslawischen Türkenkämpfer und Sagenkönige, sondern auch die Helden Venedigs sowie die beiden großen Gestalten des südosteuropäischen Spätmittelalters, der Albaner Skanderbeg und der

Ungar Hunyadi. In ihnen beiden sieht Kačić-Miošić die Vollkommenheit seines Heldenideals.

Hören wir nun aber ihn selbst, zuerst in italienischer Sprache, im Vorwort der 2. Ausgabe (1759) seines *Razgovor ugodni*. Das Vorwort ist dem kroatischen Grafen Luka Ivanović gewidmet, da aber Ivanović auch ein venezianischer Nobile ist, schreibt der sprachgewandte Franziskaner seine Widmung zuerst italienisch, und zwar in noch ganz "seicentistischen", rollenden barocken Perioden, die im zeitgenössischen Italien der frühen Aufklärung jedenfalls schon etwa überholt waren. Zitieren wir den Beginn der Dedikation:

Essendomi da molto tempo determinato di dare alla pubblica luce la storia di Giorgio Castriotto, detto Schenderbeg, e d'inserirvi diversi poemi nella favella slavona, ne' quali si tessono le gloriose corone di molti insigni cavalieri veneti e di altri valorosi e prodi guerrieri, fedelissimi vassalli del Serenissimo Principe, da loro conquistate sotto l'insegna e bandiere del medesimo già spiegate contro la potenza ottomana, coll' aggiunta delle gesta di Uniade e di altri illustri eroi della Croazia ed Ungaria, hò stimato preggio dell' opera dedicarla al merito sopragrande di V. S. I. nella di cui persona a meraviglia concorrono tutti i titoli per aumentarle quel merito, che dalla scarrezza del mio talento e facondia le potesse esser tolto, e nella di cui nobilissima prosapia risplendono con luminosi raggi a questi da trattarsi nel decorso della presente non inferiori i trofei.⁵⁵

In den weiteren, den Ahnen des Grafen Ivanović gewidmeten Sätzen lobt er *loro eroiche imprese ed azioni*, um dann auf die Taten zu übergehen, die Ivanović selbst und seine Söhne unter dem Banner Venedigs vollbrachten, im Kampfe um den Peloponnes, zwischen Athen und Patras. Auch hier herrschen dramatische Töne, auch hier dominieren die pathetischen Perioden.

Neben dieser spätbarocken Pathetik stehen nun die Lieder, die oft überraschend im Volkston gehalten sind und daher auch zum dichterischen Gemeingut des serbokroatischen Volkes wurden. In der ersten Ausgabe (1756) des *Razgovor ugodni* lesen wir etwa ein Gedicht, wo zwei junge Helden (*dvi delije mlade*), die natürlich einander als *pobratim* lieben, in der "weißen Stadt Sebenico" (*u bijelu gradu Šibeniku*) Wein trinken und die Recken ihrer eigenen Gegend loben. Eine Situation, ganz aus dem Geiste der serbokroatischen Volksepik geschaffen. Da tritt der alte Melovan auf, eine fiktive Figur, die sozusagen den Dichter selbst vertritt, der er seine Lieblingsgedanken in den Mund gibt:

Cine oni, da ne čuje niko,

al to čuje starče Melovane:
bila mu je brada do kolina,
žute oči kano u sokola.

Čini mi se, vilenik bijaše
oli prorok od gorice crne:

lulu piše ter se posmiuje,
trase bradom ter se podruguje.⁵⁶

Sie (die Jünglinge) glauben, daß niemand
zuhört,

doch es hört zu der alte Melovan:
sein weißer Bart reicht bis zu den Knien,
seine gelben Augen sind wie die des
Falken.

Es dünkt mir, er wäre ein Zauberer
oder ein Prophet aus den schwarzen
Bergen:

er raucht seine Pfeife, dann lächelt er,
streicht seinen Bart und schließt sich an.

Dieser echt südslawische "Zauberer" und "Prophet" aus den schwarzen Bergen singt nun den beiden Jünglingen seine Lieder zu Ehren der berühmten Helden. Von besonderem Reiz ist etwa das "Lied von den Helden aus Sebenico und seiner Umgebung" (*Pisma od vitezova šibeniški i države njegove*). Schön verbinden sich schon in den ersten Strophen *humanitas heroica* und lateinisch-venezianische Kultur, slawisches Bewußtsein und Volkston:

Šibeniče, gnizdo sokolovo,
ukraj sinja mora savijeno,
u tebi se legu sokolići,
vitezovi kano Ugričići,

koluneli i mladi serdari,
vojevode i još barjaktari,
koji tursku zemlju porobiše
i gradove mnoge osvojiše.

Šibeniče, krilo principovo,
Dalmacije diko i pofalo,
na te dodje sva sila careva,

ali tebe osvojiti ne može,

jer te brani Foško djenerale,
koji Turkom dade teške rane,
i gospoda grada Šibenika.
Pivaj, pobre, junaška je dika!

Ti porodi Fenca kolunela,
po imenu Urban Latinina,
i viteza Franu Kosirića,
Ercegovca, na glasu plemića,

i ostalu po izbor gospodu,
koji tebe lipo obraniše
z britkom sabljom i desnicom rukom

pod barjakom dužda mletačkoga.

Još porodi Mandušić Vučena
i deliju Šandića Jovana,
koji biše serdar od krajine
velikoga rata od Kandije.

Slave Vuka latinska gospoda

i junaci slavnoga naroda,

da bijaše Vuče Mandušiću
bolji junak nego Kraljeviću.⁵⁷

O Sebenico, Nest der Falken,
erbaut neben dem blauen Meer,
in dir werden die Falkensöhne geboren,
Helden wie die Ungarnsöhne,

Oberste und junge Serdaren,
Woiwoden und auch Fahnenträger,
die das türkische Land verwüsteten
und viele Städte eroberten.

O Sebenico, Prinzenschoß,
Ruhm und Ehre Dalmatiens,
gegen dich stößt die ganze Kraft des Sul-
tans vor,
aber dich erobern kann er nicht,

denn dich verteidigen der General Fosco,
der den Türken schwere Wunden gibt,
und auch die Herren der Stadt Sebenico.
Sing, mein Wahlbruder, das ist Helden-
ruhm!

Du gebarst den Obersten Fenac,
seinem Namen nach den Lateiner Urban,
und den Helden Fran Kosirić,
einen Herzegowiner und berühmten
Adligen,

und die anderen auserwählten Herren,
die dich gut verteidigten
mit scharfem Schwert und mit ihrer
Rechten
unter dem Banner des Dogen von
Venedig.

Auch hast du Vučen Mandušić geboren
und den Recken Jovan Šandić,
der ein Serdar der Landschaft war
im großen Kriege um Kandia (Kreta).

Es rühmen den Vuk die lateinischen
Herren
und die Helden der glorreichen (slawi-
schen) Nation,
denn es war Vuk Mandušić
ein besserer Held als Kraljević (Marko).

Diese höchst charakteristische Verbindung der "lateinischen" und "slawischen", "barocken" und "volkstümlichen" Schichten läßt sich im Liederbuch des kroatischen Franziskaner-Dichters überall beobachten. Er macht etwa in seiner *Poskočnica, se može u kolu pjevati* (Tanzlied, das man beim Kolo singen kann) den reizvollen Versuch, die Hauptideen des "barocken Slawismus" in der achtsilbigen, zum Singen bestimmten Versform des volkstümlichen Rundtanzes vorzutragen.⁵⁸ Das eigenartige "Tanzlied" ist eine Verherrlichung des Slawentums und des großen Königs Alexander, der in seiner legendären, aber von den Barockdichtern für echt gehaltenen "Schenkungsurkunde" den Slawen das Land zwischen Ostsee und Adria gibt: Sarmatien, Bosnien, Dalmatien, Moskau, Polen, Böhmen, Ungarn, Slavonien, Bulgarien, Lika und Krbava, Albanien, Pommern, die Görzer und Krainer Gegend, aber auch Serbien, Rußland, Preußen und das Tatarenland. Mythische und wirkliche geographische Namen, echte und vermutliche slawische Länder werden im Lied kunterbunt zusammengewürfelt, ganz in der phantastischen Art der "barocken Slawisten". Man könnte Kačić-Miošić auch unter diesen "Slawisten" behandeln – das tut der slowakische Forscher Rudo Brtáň in seinem *Barokový slavizmus* (1939) –, doch letzten Endes gehört er eher zur "humanitas heroica" in barocker Ausprägung. Querverbindungen gibt es auch zu jenem humanistischen Zweig des Sarmatismus, der – wie Ulewicz es zeigte – sich schon im 16. Jahrhundert entwickelte und dann wohl auch unseren Kačić beeinflusste. Seine ganze Tätigkeit bedeutet einen wichtigen Übergang von der "barocken Slawenkunde" zur slawischen Erneuerungsbewegung des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts.⁵⁹

Barock ist die Art und Weise, wie verschiedene Kaiser, Könige und Helden, Heilige und Päpste der Welt- und Kirchengeschichte als Slawen, ja womöglich als "Illyrier" (Südslawen) bezeichnet werden. Unter ihnen ist für den kroatischen Dichter, den eifrigen und frommen Franziskanermönch, die Kaiserin Helena, die legendäre Auffinderin des Kreuzes Christi, eine Hauptfigur. Ihr widmet er ein längeres Gedicht in achtsilbigen Versen, wo die slawische Herkunft der Kaiserin mit Nachdruck betont, ihre Frömmigkeit, ihre Buß- und Andachtsübungen mit den gefühlvollen Farben barocker Religiosität gezeichnet werden:

A Jelina Križarica
Konstantina majka biše,
od Rimljana cesarica,
zlatno pero kako piše.

Rodom kažu Bulgarkinja,

u Sofiji odgojena,
drugi, da je Slovinkinja
usrid Brača porodjena.

Oli Bračka, ol Bulgarka
kolina je visokoga,
bit ne može to privarka,
naroda je slovinskoga.

— — —

Sveta Jele brez pristanka
svoje tilo pedipsaše,
od večera ter do danka
gorke suze prolivaše.

Und die Kreuzauffinderin Helena
war die Mutter Konstantins,
die Kaiserin der Römer,
wie es eine goldene Feder beschreibt.

Man sagt, sie wäre eine gebürtige Bulgarin,

erzogen in Sofia,
ein anderer (sagt), sie ist eine Südslawin,
geboren auf der Insel Brač.

Ob nun von Brač, ob nun eine Bulgarin,
sie ist von hoher Abkunft,
und es kann kein Zweifel bestehen,
sie gehört zur slawischen Nation.

— — —

Die heilige Helena kasteite
pausenlos ihren Körper,
vom Abend bis zum Morgen
vergoß sie bittere Tränen.

Plače muku Božjeg sina,
u srcu se svomu boli

Jele, majka Konstantina,
vele vruće Boga moli,

da joj kaže, gdi bijaše
od Žudila križ sakriven,
u tamnosti koji staše
crnom zemljom vas pokriven.⁶⁰

Voll spätbarocker "Empfindsamkeit" und "Kult der Tränen" sind auch die Verse, in denen Kačić-Miošić die Kaiserin auf dem Golgotha zeichnet, und wo ihr Entzücken beim Auffinden des Kreuzesholzes geschildert wird:

Na vrh gore Kalvarije
vele željno kada dodje,
gdi bi propet sin Marije,
teška bolest na nju dodje.

Kada zemlju ljubiti poče,
gdi Gospodin propet biše,
same joj se suze toče,
od žalosti jedva diše.

- - -

Na ruke ga željno primi

sveta Jele Križarica,
od veselja ter zanimi
svega svita cesarica.

Grli njega i celiva,
gorko plače i uzdiše,
groznim suzama njeg obliva,

ne more se reći više.⁶¹

Diese Szene mit ihrem Gefühlsüberschwang, mit ihrem jähen Stimmungswechsel, mit ihrem Ineinander von Schmerz und Freude ist zweifelsohne echt barock, allerdings schon in jener "rokokohaften" Überfeinerung und Überzüchtung, die Kačić-Miošić in der ihm gewiß wohlbekannten venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts beobachten konnte. (Denken wir nur an die religiösen Darstellungen eines Tiepolo!) Auch im südosteuropäischen Raum spielte dieses "religiöse Rokoko" schon damals eine Rolle. Wir werden im nächsten Abschnitt Gelegenheit haben, die mit dem *Razgovor ugodni* gleichzeitigen – um 1757 gemalten – Spätbarockfresken der Kirche von Balatonkeresztúr zu besprechen, wo ebenfalls die hl. Helena eine Hauptgestalt ist. Hier genüge der bloße Hinweis.

Südslawische Forscher – Matija Murko, Antun Barac⁶² – verweisen auf die interessante Tatsache, daß Kačić-Miošić, trotz seiner betonten Katholizität, eine Art von

Sie beweint die Qual des Gottessohnes,
im ganzen Herzen empfindet den
Schmerz

Helena, die Mutter Konstantins,
und sie fleht sehr heiß zu Gott,

daß er ihr sagen würde, wo von den
Juden das Kreuz versteckt worden wäre,
das nun in der Dunkelheit liegt,
ganz bedeckt von der schwarzen Erde.

Hoch auf dem Kalvarienberg,
als sie sehnsuchtsvoll ankommt,
wo der Sohn Mariä gekreuzigt wurde,
übermannt sie ein dumpfer Schmerz.

Als sie die Erde zu küssen anfängt,
wo der Herr gekreuzigt wurde,
fließen ihr lauter Tränen,
vor Weh atmet sie kaum.

- - -

Sie nimmt es (das Kreuz) sehnsüchtig in
die Arme,
die Kreuzauffinderin, die heilige Helena,
und wird vor Freude stumm,
die Kaiserin der ganzen Welt.

Sie umarmt es und küßt es,
sie weint bitter und seufzt,
sie wäscht es mit ihren schmerzvollen
Tränen,
und vermag nichts mehr zu sagen.

„Toleranz“ besitzt, besonders dort, wo es sich um die gemeinsame Sache aller süd-slawischen Stämme handelt. Nicht nur katholische, sondern auch orthodoxe Slawenhelden besingt er: allerdings in einer oft „katholisierenden“ und freilich „barockisierenden“ Form. Ein gutes Beispiel ist seine *Pisma od četiri sveta imenjaka* (Lied von den vier heiligen Namensvettern). Diese „heiligen Namensvetter“ sind die vier Sabbas: der altchristliche Palästina-Einsiedler Sabbas, der vom Gotenkönig Athanarich ermordete Mönch Sabbas, der römische Märtyrerkapitän Sabbas, und zuletzt, am ausführlichsten, *Sveti Sava*, der orthodoxe Nationalheilige des mittelalterlichen Serbien.⁶³ Daß Sava gerade derjenige war, der die serbische Nationalkirche auf Grund des griechischen Ritus organisierte und sowohl von Rom als auch von Byzanz emanzipierte, stört den katholischen Franziskanermönch nicht. (Allerdings muß betont werden, daß der hl. Sava in der Barockzeit, ja sogar noch später, auch von den katholischen Slawen kanonisch verehrt wurde!) Mit einem kühnen, aber künstlerisch und patriotisch wirkungsvollen Griff macht er aus dem serbischen orthodoxen Heiligen des Mittelalters einen barocken Asketen, dabei freilich das Slawische stark betonend:

Četvrti je ruža izabrana
od kolina Nemanić Stipana,
slovinskoga kralja i cesara,
od istočni strana gospodara,

po imenu kaludjere Sava,
kruna, dika, poštenje i slava

slovinskoga puka i naroda,
pustinjaka kriposni vojvoda,

koji poče ljubiti Gospodina
mlado dite od malo godina,
pokazuje pokorno zlamenje,
tlači biser i drago kamenje.

Svlači Savo sa zlatom aljine,
kaludjerske oblači mantije
i ostavlja starca babu svoga
rad ljubavi Boga velikoga.

— — —

Tere biži u luge zelene,
neka njomu bilo lišće vene
travu jiduć, ladnu vodu pijuć,
težkim bičim svoje tilo bijuć.

Zemlja Savi prostirač bijaše,
a vedrim se nebom pokrivaše,

Boga moli, nigda ne pristaje,
svomu tilu pokoja ne daje.

Der vierte ist die auserwählte Rose
aus dem Geschlecht des Stipan Nemanja,
des slawischen Königs und Kaisers,
des Herrschers der östlichen Länder,

seinem Namen nach der Mönch Sava,
die Krone, die Ehre, die Würde und
der Ruhm
des slawischen Volkes und der Nation,
der starke Woiwode der Einsiedler,

der den Herrn angefangen hat zu lieben
schon als minderjähriges kleines Kind,
er zeigt das Zeichen seiner Demut,
tritt die Perlen und Edelsteine mit
Füßen.

Sava entblößt sich der goldenen Kleider,
zieht den Mönchsmantel an
und verläßt seine alte Großmutter
wegen der Liebe des großen Gottes.

— — —

Er flieht dann in die grünen Auen,
damit ihm das weiße Antlitz verwelke,
Gras essend, kaltes Wasser trinkend,
seinen Leib mit schwerer Peitsche
schlagend.

Die Erde war das Lager Savas,
und mit dem klaren Himmel bedeckte
er sich,
er betet zu Gott, hört nimmer auf,
gibt seinem Körper keine Ruhe.

Vesele se dubrave jordanske
i ostale pustinje izvanjske

gledajući Ivu Krstitelja,
kako fali svoga Stvoritelja.

Raduje se još i Gora sveta –
kazat pravo niko mi ne smeta –

gledajući Savu pokornika,
Nemanića Božjeg svećenika,

kako plače i suze proliva,
na pokoru grišnike doziva;
u pustinji kano sunce sjaje,
dobar izgled pokornikom daje.⁶⁴

Es freuen sich die Eichenwälder am
Jordan
und die übrigen Einöden außerhalb
davon,
als sie Johannes den Täufer erblicken,
wie er seinen Schöpfer preist.

Es erfreut sich auch der Heilige Berg –
niemand hindert mich, die Wahrheit zu
sagen –
als er den Büsser Sava betrachtet,
den Nemanja-Sohn, den Priester Gottes,

wie er weint und Tränen vergießt,
die Sünder zur Buße ruft;
in der Einöde glänzt er, wie die Sonne,
und gibt den Büssern ein gutes Beispiel.

Das ist jenes spätbarocke Einsiedler- und Heiligen-Ideal, das wir einige Jahre später in der berühmten "Heiligen Rosalia" des slawonischen Priesterdichters Kanižlić finden werden, wo das Asketisch-Weltflüchtige zwar stark betont wird, doch ungemerkt einen Akzent des Ästhetisch-Sentimentalen erhält. Bei Kačić-Miošić schwingt außerdem noch das Heroische und Feudale mit: die königliche Herkunft des Heiligen, seine Lobpreisung als "starker Woiwode der Einsiedler".

Es fehlt auch die "barocke Romantik" beim kroatischen Franziskaner nicht. Einen bedeutenden Teil des *Razgovor ugodni* nehmen teils in Prosa, teils in Versen abgefaßte Historien wirklicher oder sagenhafter südslawischer "Könige" des Frühmittelalters ein. Hier läßt der sonst so "kritisch" sein wollende Dichter seiner Phantasie freien Lauf und gibt anstatt der vielgerühmten "historischen Wahrheit" richtige Inhaltsangaben barocker Abenteuerdramen oder Märchenoperen. Selbst manche Helden des ragusanischen Barockdramas (z. B. der von Palmotić besungene König Pavlimir) kommen vor. Auch das Lied über den Großvater dieses sagenhaften Pavlimir, des "neunzehnten Königs der Südslawen", Radoslav I., ist voll barocker Romantik (*Pisma od Radoslava*). Der König Radoslav – erzählt uns das Lied – zieht in den Kampf, zusammen mit seinem Sohn Cijaslav. Indessen hegt der Sohn vatermörderische Absichten. Eine Fee aus dem Gebirge Velebit mahnt den König an das Nahen der gedungenen Meuchelmörder. Radoslav stürzt sich ins Meer, flüchtet schwimmend, rettet sich auf eine Felsenklippe und verflucht den untreuen Sohn. "Lateinische Herren" (*latinska gospoda*) – ähnlich wie in der russischen Barocknovelle über Vasilij Koriotskoj! – führen den König nach Italien, wo er wiederum heiratet und eine Familie gründet, aus der sein Enkel, der später nach dem Slawenland siegreich zurückkehrende Pavlimir, stammt.⁶⁵

Aus der Sphäre der frommen Empfindsamkeit und des romantischen Abenteuers kehrt Kačić-Miošić immer wieder zur *humanitas heroica* zurück, allerdings in einer betont barocken Instrumentierung. Das läßt sich besonders gut dort beobachten, wo seine Lieblingshelden Skanderbeg und Hunyadi besungen werden. Sein prononciierter Slawismus hindert ihn nicht daran, den großen Albaner und den großen Ungarn des 15. Jahrhunderts in einer Folge von Liedern zu verherrlichen. Das "vierte Lied des Woiwoden Janko und des hl. Johann Capistrano" (*Pisma četvrta vojvode Janka i s. Ivana Kapistrana*) wird mit seinen dreihundertfünfzehn Versen fast zu einem

kleinen Epos über den Türkensieg Hunyadis im Jahre 1456 und den Entsatz Belgrads.⁶⁶ Eine Reihe echt barocker Schlachtenbilder zeichnet uns Kačić-Miošić. Selbst das "epische Wunder" fehlt nicht. Johann Capistrano – als Franziskaner-Heiliger dem Dichter besonders sympathisch! – liest an einem der Entscheidungstage die Messe. Da fällt aus dem Himmel ein Pfeil auf den Altartisch und verkündet mit seiner Inschrift den Sieg der Christen. Ungemein reizvoll ist es nun zu beobachten, wie die bewegte, mit dem malerischen Helldunkel und mit Toneffekten arbeitende Art barocker Schlachtendarstellungen in die Diktion des serbokroatischen Volksepos umgesetzt wird:

Evo, brate, boja žestokoga,
na Dunaju ognja paklenoga!
Stoji jauk ranjeni delija,

lomljavina taneni galija.

A kad li se lipo sastadoše
ormanice turske i ungarske,

ne pucaju puške ni topovi,

već zvekeću sablje i kadare.

Sikoše se po bijela danka
na Dunaju dvi ognjene vojske;

Dunaj ladni vas krvav bijaše,
u njega se krvca salivaše.⁶⁷

Diese nächtliche Schlacht auf der blutgeröteten, von Flammen beleuchteten Donau könnte ohne weiteres in barocke Malerei umgesetzt werden. Ebenso auch die Szene, wo die christlichen Verteidiger Belgrads mit höchster Kraftanstrengung verzweifelt kämpfen und wo "Janko", d. h. Johann Hunyadi, unkenntlich vom vielen Blut erscheint:

Mili Bože, tuge i žalosti!
Da je komu pogledati bilo
di se brani malo i veliko,
slipo, romo, staro i bolesno!

Janka niko poznat ne mogaše,
vas u krvi ogreznuo biše,
bihi mu se umorile ruke
prisićajuć janjičare Turke.⁶⁸

Der Aufruf *Mili Bože*, die kampfgesättigte und erregte Stimmung der beiden Strophen ist ganz von der Art des südslawischen Heldenliedes, dient aber gleichzeitig einem echt barocken Kunstwollen. Das gilt auch für die Beschreibung des letzten, entscheidenden nächtlichen Kampfes in Rauch und Flammen um den Besitz der Burg:

Siehe, mein Bruder, den wilden Kampf,
die feurige Hölle auf der Donau!
Es erklingt das Geschrei der verwun-
deten Helden,
das Bersten der zerschossenen Galeeren.

Und als sie sich recht festsetzten,
die türkischen und ungarischen Kano-
nenboote,
donnerten nicht mehr die Gewehre und
Kanonen,
sondern erklangen die Säbel und
Schwerter.

Bis zum Morgen zerschnitten einander
auf der Donau die beiden flammenden
Heere;
die kühle Donau wurde ganz blutig,
in sie ließen sie das Blut fließen.

Lieber Gott, welch Klage und Schmerz!
Hätte es wohl jemand ansehen können,
wie sich groß und klein verteidigte,
die Blinden, Lahmen, Alten und
Kranken!

Janko konnte niemand erkennen,
er war ganz vom Blute besudelt,
seine Hände waren ermattet
vom Niederschneiden der türkischen
Janitschare.

Kako žarko opočinu sunce,
sve se skoči, malo i veliko,
nose grede, daske opakljene,
sijeno, slamu, goru svakojaku.

Užegoše, na Turke baciše,

vojnici ji straga zategoše:
koji Turčin od vatre bižaše,
on od sablje uteć ne mogaše;

koji, pobre, od sablje bižahu,

oni živi u vatru skakahu.
Sve izgori, niko ne uteče,
kano miši izgorili ječe.

Posli toga juriš učiniše
na topčije i na kumbardžije

ter oteše carevo oružje,
ognjenite šibe i lumbarde.

Sjajni misec pomrčao biše
od crnoga praha i olova.
Što god Turak' oko grada biše,

sve Ungarci pod mač okrenuše.⁶⁹

Als die heiße Sonne untergeht,
springt alles auf, groß und klein,
bringt Balken, pechgetränkte Bretter,
Heu, Stroh, allerlei Brennzeug.

Sie zündeten das an, warfen es auf die
Türken,

die Soldaten wichen davor zurück:
welcher Türke aus dem Feuer flüchtete,
er konnte sich vor den Säbeln nicht retten;

welche, mein Bruder, vor den Säbeln
flüchteten,

die sprangen lebendig ins Feuer.
Alle verbrannten, niemand rettete sich,
sie winselten wie verbrannte Mäuse.

Nachher unternahm man einen Angriff
gegen die Artillerie und die Kanonen-
mannschaft
und eroberte die Waffen des Sultans,
die feurigen Kanonen und Bomben-
werfer.

Der glänzende Mond wurde verdunkelt
vom schwarzen Pulver und vom Blei.

Wie viele Türken auch um die Burg
herum waren,
sie alle unterlagen dem Schwert der
Ungarn.

Kačić-Miošićs Lieder waren nicht nur "barockisierte" Varianten der serbokroatischen Volksepik, sondern machten selbst Schule. Daß wir in den von Vuk Karadžić gesammelten Liedern – etwa im Kosovo-Zyklus – auf barockartige Elemente hinweisen konnten, hängt wohl damit zusammen. Laut Murkos Bericht war der *Razgovor ugodni* in Dalmatien und im kroatischen Küstenland noch um 1930 ein Haus- und Volksbuch.⁷⁰ Das Werk hat indessen nicht nur bloß südslawische, sondern auch allgemeinoesteuropäische Bedeutung. Es ist kein Zufall, daß der kroatische Dichter nicht nur seine Stammesgenossen, sondern auch die Ungarn verherrlicht und daß die *Ugričići* (Ungarnsöhne) ihm als besonders tapfere Helden gelten. Er, der sein Theologiestudium in Ofen, in der altungarischen Königsstadt, absolvierte, ist gewissermaßen das spätbarocke Gegenstück zu Zrinyi, dem in ungarischer Sprache dichtenden Kroatenbanus. Der Kreis der osteuropäischen barocken *humanitas heroica* schließt sich mit Andrija Kačić-Miošić. Durch die spätbarocken, rokokohaften Elemente seiner Dichtung leitet er wieder in jene Sphäre über, die wir in unserem nächsten Abschnitt eingehender betrachten wollen.

Anmerkungen:

- ¹ *Retorica e Barocco*, S. 65—73.
- ² *Russkaja povest'*, S. 54—73.
- ³ Ebenda, S. 55.
- ⁴ Ebenda, S. 65.
- ⁵ Garas I., S. 55—56.
- ⁶ *Russkaja povest'*, S. 60—61.
- ⁷ Ebenda, S. 64.
- ⁸ Ebenda, S. 69.
- ⁹ Ebenda, S. 71.
- ¹⁰ Deutsche Übersetzung von Arpad Guillaume, Budapest, 1944.
- ¹¹ Vgl. die ungarische Monographie von T. Klaniczay, Budapest, 1954.
- ¹² Barac, S. 59—60. Vgl. auch *Djela Vatroslava Jagića* (Werke V. Jagićs), Zagreb, 1953, Bd. IV, S. 43—111.
- ¹³ So auch Fr. Wollmann, *Slavia*, Jg. 26, S. 86.
- ¹⁴ Vgl. *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, Geschichte und dt. Literatur und für Pädagogik*, Jg. 1919, Bd. 43, S. 282—283.
- ¹⁵ *Neue Jahrbücher*, Bd. 43, S. 285—286.
- ¹⁶ Gesemann, S. 47 ff.
- ¹⁷ Ebenda, S. 222.
- ¹⁸ Ebenda, S. 227.
- ¹⁹ Horvat, S. 262—263.
- ²⁰ Gesemann, S. 181—198.
- ²¹ Schneeweis, S. 239—241.
- ²² Gesemann, S. 114—117.
- ²³ *Retorica e Barocco*, S. 57.
- ²⁴ Ebenda, S. 77.
- ²⁵ *Comparative Literature*, Jg. 1949, S. 133.
- ²⁶ *Magyar Szemle*, Bd. 32, S. 196—198.
- ²⁷ Vgl. *Comparative Literature*, Jg. 1949, S. 113 ff.
- ²⁸ Setschkareff, S. 106—107.
- ²⁹ *Archiv für slav. Philologie*, Bd. 28, S. 378—381.
- ³⁰ *Neue Jahrbücher*, Bd. 43, S. 287.
- ³¹ Kopitar, S. 68.
- ³² Kopitar, S. 54. Vgl. *Antologija*, S. 274—275.
- ³³ *Antologija*, S. 277.
- ³⁴ Ebenda, S. 281.
- ³⁵ Ebenda, S. 282—286.
- ³⁶ Kopitar, S. 69.
- ³⁷ *Antologija*, S. 297—302.
- ³⁸ Ebenda, S. 303—307.
- ³⁹ Ebenda, S. 310—312.
- ⁴⁰ Ebenda, S. 212—235.
- ⁴¹ *Neue Jahrbücher*, Bd. 43, S. 277.
- ⁴² Murko, *Tragom*, Bd. I, S. 60 ff.
- ⁴³ Murko, *Bedeutung*, S. 36 ff.
- ⁴⁴ Vgl. C. H. Wendt, *Rumänische Ikonenmalerei*, Eisenach, 1953, S. 36.
- ⁴⁵ D. Drumev — A. Wassilev. *Die Holzschnittkunst in Bulgarien*, Sofia, 1955, S. 11—13. Vgl. auch M. Bičev, *Bálgarski barok* (Das bulgar. Barock), Sofija, 1955.
- ⁴⁶ Strauß, S. 205.
- ⁴⁷ Ebenda, S. 206—207.
- ⁴⁸ Ebenda, S. 208—209.
- ⁴⁹ Kalista, *Baroko*, S. 40—41.
- ⁵⁰ Spaliček, S. 8.
- ⁵¹ Ebenda, S. 52—62.
- ⁵² Kollár, Bd. I, S. 149.
- ⁵³ Gesemann, S. 51—52. Vgl. auch Ježić, S. 170—172.
- ⁵⁴ Murko, *Tragom*, Bd. I, S. 293—294.
- ⁵⁵ *Razgovor*, S. 99.
- ⁵⁶ Ebenda, S. 38.
- ⁵⁷ Ebenda, S. 40.
- ⁵⁸ Ebenda, S. 105—108.
- ⁵⁹ Wollman, S. 80—82. Vgl. auch T. Ulewicz, *Sarmacja* (Sarmatien). Krakau, 1950, bes. S. 53—97.
- ⁶⁰ *Razgovor*, S. 127.
- ⁶¹ Ebenda, S. 128—129.
- ⁶² Murko, *Tragom*, Bd. I, S. 294, Barac; S. 72.
- ⁶³ *Razgovor*, S. 129—132.
- ⁶⁴ Ebenda, S. 130—131.
- ⁶⁵ Ebenda, S. 142—144.
- ⁶⁶ Ebenda, S. 326—331.
- ⁶⁷ Ebenda, S. 329.
- ⁶⁸ Ebenda, S. 330.
- ⁶⁹ Ebenda, S. 330—331.
- ⁷⁰ Murko, *Tragom*, Bd. I, S. 49.

VI

DER AUSKLANG DES BAROCKS

In zwei Gebieten Osteuropas hielt sich barocke Kultur und barocke Kunst mit überraschender Zähigkeit und brachte noch im 18. Jahrhundert wertvolle Schöpfungen hervor: bei den Ungarländern und den Rußländern. (Wir gebrauchen diese außergewöhnliche, von Othmar Feyl in die wissenschaftliche Literatur eingeführte Pluralform, um die Multinationalität der betreffenden Gebiete, ihre mannigfaltige politische und ethnische Struktur zu verdeutlichen.)

Sowohl die ungar- als auch die rußländische Spätbarockkultur des 18. Jahrhunderts zeigt auf den ersten Blick ein ziemlich "kosmopolitisches Bild". Es ist bekannt, wie viele italienische und französische Künstler die beiden Länder während des Spätbarocks überfluten; in Ungarn wirken dazu noch viele Österreicher, Bayern, Schlesier, dann und wann sogar Norddeutsche. Oft wirkt ein und derselbe Künstler nacheinander im deutschen Sprachgebiet, in Ungarn und in Rußland: etwa der Italiener Gregorio Guglielmi (1714-1773), der – in Rom geboren und in Petersburg gestorben – einige Jahre in Dresden, dann in Wien arbeitet, auf dem Wege von Österreich nach Rußland aber auch einen Abstecher nach Ungarn macht und in Ödenburg (Sopron) für den deutsch-ungarischen Kaufmann Edlinger spätbarocke Deckenfresken in seinem Patrizierpalais malt.¹

Auch die slowakischen und kroatischen Gebiete des alten Königreiches Ungarn werden von dieser internationalen Künstlerwanderung berührt. Den beliebten Wallfahrtsort der Westslowaken, Šaštín, besucht z. B. der italienisch geschulte französische Barockmaler Jean Joseph Chamant (1699-1768), wo er – im Auftrage des Pauliner-Ordens – im Jahre 1757 einen großen Freskenzyklus für die Wallfahrtskirche übernimmt. Mit den Mitteln des Pozzoschen Illusionismus werden hier – in einem reichen Rahmen der "Scheinarchitektur" – verschiedene religiöse und sinnbildliche Szenen dargestellt: die Himmelfahrt Mariä, das Schweiß Tuch der Veronika, der Triumph der Kirche, musizierende Engel usw.²

Ahnliche Freskenzyklen bevölkern die Gewölbe anderer Kirchen im slowakischen, kroatischen und ungarischen Sprachraum. Überhaupt waren es die Zeitläufte des spätbarocken 18. Jahrhunderts, die den Städten und Märkten dieser Landstriche ihr charakteristisches Aussehen gaben. Vom Mittelalter und von der Renaissance ist im Donaauraum verhältnismäßig wenig übriggeblieben, infolge der vielen Kriege. Um so bestimmender für Stadt und Land war aber das Barock. Und wenn auch viele Ausländer mitwirkten, darf man doch nicht vergessen, daß diese spätbarocken Kunstwerke – von oft sehr hoher Qualität – zweifelsohne dazu beitrugen, das ungarische, slowakische und kroatische Volk in ästhetischem Sinne zu bilden. Der Widerhall solcher Kunstwerke taucht oft in der schönen Literatur dieser Völker auf. Bezeichnend für das Ineinander des Slawischen und Ungarischen ist z. B. die schöne spätbarocke Mariensäule vor der Burg von Neutra (Nitra), die von den ungarischen National-

heiligen Stefan, Ladislaus und Emmerich, aber auch vom tschechischen Märtyrer-Bischof Adalbert (Vojtěch) flankiert wird; oder das gleichfalls aus dem 18. Jahrhundert stammende Allerheiligenbild der Kirche von Olaszliszka, wo neben den ungarischen "heiligen Königen" gleich der hl. Johann von Nepomuk erscheint. Im Hintergrund sehen wir auch hier Adalbert, sowie den im Barock als "slawischen" Heiligen verehrten Kirchenvater Hieronymus.

Überhaupt ist es oft schwer, die nationale Zugehörigkeit einzelner Künstler genau zu bestimmen. Die Maßstäbe des modernen Nationalismus gelten eben im donauländischen Spätbarock noch nicht. Ein interessanter "Präzedenzfall" ist z. B. die Malerfamilie Palko. Sie stammt aus Schlesien. War sie deutsch oder polnisch? Der Name Palko klingt entschieden slawisch, die Vornamen gebrauchen die Familienmitglieder aber in deutscher Form, und der Schauplatz ihrer Tätigkeit sind sowohl deutsche als auch slawische und ungarische Gebiete. Der Vater, Anton Kaspar Palko ist gebürtiger Breslauer. Zur Zeit der Kriege Friedrich II. flüchtet er nach Wien und übersiedelt dann samt seiner Familie nach Preßburg. Zwei seiner Söhne arbeiten bei den Ungarn, bei den Westslawen und in verschiedenen Teilen des deutschen Kulturraumes. Die ungarische Forscherin Klara Garas verweist darauf, daß ihr Oeuvre nicht immer genau voneinander abgrenzbar sei.³

Franz Anton Palko (gest. um 1760 in Wien) studiert in Breslau und ist in Brünn, Prag, Dresden, Wien und Preßburg tätig. Er schmückt die herrliche Prager Sankt-Nikolaus-Kirche an der Kleinseite mit visionären Barockfresken, die auf den Betrachter einen entschieden slawisch-östlichen Eindruck machen und die Möglichkeit nahelegen, daß die Palkos – trotz ihrer deutschen Kultur – doch Abkömmlinge des Polentums waren. Die Bewegtheit, die Kraft des Ausdrucks, das Saftig-Malerische, das in den Werken des jüngeren Bruders, Carl Palko (1724–1766) waltet, könnte im ästhetischen Sinne auch als etwas Slawisch-Osteuropäisches gedeutet werden.

Dieser jüngere Palko war erst Student der Breslauer Jesuiten-Universität. Dann widmete er sich doch lieber der Malerei, lernte bei seinem Vater in Preßburg, später an der Wiener Kunstakademie und in Italien. Nach Preßburg zurückgekehrt, schuf er viele Altartafeln für die Kirchen dieses überaus gemischt-sprachlichen deutsch-ungarisch-slawischen Gebietes. Dann wirkt er in Mähren (Brünn und Kremsier-Kroměříž), Sachsen (Dresden) und am Lebensabend als kurfürstlich-bayrischer Hofmaler in München. Osteuropäisches und Deutsches verbindet sich also in dieser Künstlerlaufbahn, und es wäre schwer, die einzelnen Elemente sozusagen "chemisch rein" herauszuanalysieren.

"Kosmopolitisch" eingestellt – im Sinne des katholischen Universalismus oder auch der habsburgischen Reichsidee – sind auch die großen Mönchsorden, die im 18. Jahrhundert in Ungarn ihre Tätigkeit entfalten und als Kunstmäzene auftreten. Indessen brechen gewisse nationale, durch Volkstum und Landschaft bestimmte Züge mit der Zeit doch hervor. Deshalb gehören manche Schöpfungen dieser ungarländischen Kunst des 18. Jahrhunderts durchaus in den Rahmen der *slawischen Barockwelt*. Das gilt z. B. für solch interessante Barockbauten, wie die beiden "Kalvarienberge" in Schemnitz (Banská Štiavnica–Selmečbánya) und Eperjes (Prešov).⁴

Der Kalvarienberg von Schemnitz, eine malerische, echt spätbarocke Anlage, wurde auf Anregung der Jesuiten zwischen 1741 und 1751 gebaut. Bezeichnenderweise wurden nicht nur italienische und österreichische, sondern auch böhmische Beispiele nachgeahmt. Die Anlage besteht aus drei Kirchen. Die untere Kirche dient gleichzeitig als Eingangstor – eine Sitte, die auch in der ostslawischen Architektur vorkommt und bei den orthodoxen Klosteranlagen Altrußlands kunstvoll verwirklicht wurde. Die mittlere Kirche beherbergt die "heilige Treppe", gerahmt von Darstellungen des Kreuz-

wegs Christi. Den Höhepunkt der Anlage bildet dann – sowohl in architektonischer als auch in topographischer Hinsicht – die obere und größte Kirche. Alle drei Kirchen sind mit reichem Freskenschmuck versehen.

Ähnlich gestaltet ist der zwischen 1752 und 1765 entstandene, ebenfalls sehr malerische Kalvarienberg von Eperjes. Als Mäzene treten hier die ungarisch-slowakische Adelsfamilie Klobusiczky auf, dann Fürst Radziwiłł, ein nach Ungarn übersiedeltes Mitglied des berühmten polnischen Geschlechtes. Der Maler, der hier arbeitet, ist ebenfalls eine Slawe: Andrej Trtina. (Mit vollem Namen: Andrej Ignác Kajetán Trtina).⁵

Trtina – übrigens eine "Entdeckung" der tüchtigen ungarischen Kunsthistorikerin Klara Garas – ist einer der talentiertesten Maler des ungarländischen Spätbarocks. An seiner slowakischen Volkszugehörigkeit dürfen wir nicht zweifeln. Als er 1753 das Eperjeser Bürgerrecht erhält, bezeichnet man ihn als "patricius Sarosiensis", d. h. er stammte aus dem slawisch besiedelten Komitat Sáros-Saryš. Ukrainer war er wohl nicht. Die Namensform Trtina ist eher westslawisch, außerdem war er Katholik und arbeitete im Dienste der katholischen Kirche. Von seiner Berühmtheit zeugt die Tatsache, daß er auch ins ungarische Sprachgebiet gerufen wurde, in die Barockstadt Erlau (Eger), um Fresken für die dortige Minoritenkirche zu entwerfen. Als ausführender Künstler wird in Erlau dann zwar der Deutsch-Ungar Martin Raindl genannt.

Trtinas malerisches Hauptwerk sind die Fresken der Minoritenkirche zu Leutschau (Levoča-Löcse), gemalt zwischen 1761 und 1763. Zum Vorwurf dienen die Legenden franziskanischer Heiliger. Sein zeichnerisches und kompositionelles Können ist sicher, die Art der Ausführung aber merkwürdig "archaisch". Im Gegensatz zur Vorliebe für großflächige Kompositionen im österreichischen Spätbarock arbeitet Trtina mit vielen architektonischen Elementen, die in ziemlich unorganischer, oft phantastischer Art gehäuft werden. Diese "Scheinarchitektur" hat gar keinen Funktionswert, sondern ist ein Gewirr von Kartuschen, Voluten, Balustraden, Schmuckmotiven. "Der dekorative Reichtum, die spielerische Häufung wurde zu einem Selbstzweck" – stellt Klara Garas fest. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir darin wiederum einen slawisch-osteuropäischen Zug sehen. Auch Trtinas "Archaismus" wäre vielleicht so zu deuten.

Slawische – diesmal südslawische – Züge tauchen in der Malerschule des großen kroatischen Paulinerklosters Lepoglava auf.⁶ In der malerischen Berglandschaft des kroatischen Zagorje gelegen, war Lepoglava mit seiner Klosterkirche und seiner theologisch-philosophischen Hochschule ein wichtiges Zentrum der barocken Kultur und Kunst. Das Kloster weist im 18. Jahrhundert auch einen Kreis begabter Maler-Mönche auf: Lukas Markgraff, Gabriel Taller, Franjo Bobić, Ivan Ranger. Der aus einer Tiroler Familie stammende, aber ganz in Kroatentum aufgegangene Ivan Ranger (1700 bis 1756) ist der Begabteste: der "kroatische Michelangelo" – wie man ihn am besten bezeichnen könnte. Josip Horvat vermutet, daß er auch Italien bereiste und hier die Anregungen zu seiner formgewaltigen und farbenreichen Kunst empfing.⁷

Als beliebter Freskant entfaltete Ranger – gewandter Maler und geschulter Theologe in einer Person – seine Tätigkeit in Nordwest-Kroatien, beeinflusste sogar die Freskenmalerei der angrenzenden slowenischen Gebiete. Die Chorwand der Klosterkirche von Lepoglava schmückt z. B. sein großartiges Fresko der apokalyptischen Greise, mit den dominierenden Farbtönen von Rot, Grün, Blau und Gold. Einen Freskenzyklus schuf er für die kleine Kirche von Purg. Interessant ist hier das Reiterbild Sankt Georgs hinter dem Altar. Ranger lieh dem "Ritterheiligen" die Züge eines ungarisch-kroatischen Türkenkämpfers seiner Zeit.

Das Hauptwerk des Lepoglavaer Pauliners ist die um 1743 vollendete malerische Ausschmückung der Pfarrkirche Maria Schnee von Belec im kroatischen Zagorje. Die

in ihrer heutigen Gestalt zwischen 1739–1741 erbaute Kirche ist vielleicht die repräsentativste Schöpfung des kroatischen Barocks. Mit ihrer ästhetischen Qualität steht sie inmitten großer Zusammenhänge der Weltkunst. Wir finden in Belec den "dynamischen, farbenfreudigen und theatralischen" Zug des bajuwarischen Barocks mit seiner "Vorherrschaft der Innenausstattung" (Paul Dony), da ja das Äußere – hierin der bayrischen Wies-Kirche ähnlich – äußerst einfach, das Innere hingegen von intensiver Farbigkeit und Bewegtheit ist. Und in dieser Innenausstattung finden wir wiederum die ebenfalls von Paul Dony gerühmte Art des lusitanischen, portugiesisch-brasilianischen Barocks, die Kunst der *talha dourada*, der vergoldeten Holzschnitzerei, gepaart mit dem hinreißenden "Chromatismus des Barocken".⁸ Dabei liegt in der Pathetik, in der Wucht und Saftigkeit der Formen und Farben etwas, was eine unverkennbar südslawische Note trägt.

Abb. 23

Wie schon angedeutet, ist der Außenbau der Kirche Maria Schnee von Belec anspruchslos, schlicht und einfach. Schlicht wären auch die rein architektonischen Formen des Innenbaues; indessen wird diese tektonische Einfachheit vom Reichtum der plastischen und malerischen Invention übersprudelt. Die schönsten Stücke der Innenausstattung sind der reichgeschmückte und reichvergoldete Hochaltar, in der Mitte mit einer plastischen Darstellung der Maria-Schnee-Legende, die Kanzel mit Evangelisten, Heiligen, Engeln, Gottvater und mit vergoldeten Reliefs alttestamentarischen Inhaltes sowie das ebenfalls mit biblischen Gestalten geschmückte Geländer des Sängerkhores.⁹

Diese Welt der *talha dourada* in südslawisch-donauländischer Ausprägung, die Welt der Farbenchromatik und Formendynamik ist der Rahmen für den Freskenzyklus unseres Ivan Ranger. Bilder aus dem Leben Jesu und der Gottesmutter (Verkündigung, Besuch der Elisabeth, Geburt und Beschneidung Christi, die hl. drei Könige, Flucht nach Ägypten) beleben das Gewölbe. Auch die Seitenwände, die Kapellen und die Sakristei sind voll malerischen Schmuckes. Sehr gelungen und auch als zeitgeschichtliches Dokument bedeutsam ist das Deckenbild, wo Ranger den Mäzen des Kirchenbaues, den königlichen Protonotar Adam Najšić und seine Gattin vor der Heiligen Jungfrau knieend darstellt. Das ganze Bild ist wie eine Szene des barocken Theaters aufgebaut. Auf einem vier Stufen hohen Treppenpodest kniet links der Protonotar, rechts Frau Najšić. Hinter ihnen erhebt sich in der Art einer Theaterkulisse eine halbkreisförmige Säulenarchitektur. Die Mitte des Bildes ist – wiederum wie auf der zeitgenössischen Bühne! – frei und eröffnet den Blick auf eine andere, in Wolken gehüllte Säulenarchitektur, über die Maria mit dem Jesuskind schwebt. Kirchliche Andacht, adelige Repräsentation und barocke Theatralik werden in höchst charakteristischer, aber auch künstlerisch bedeutender Weise vereinigt. Schön ist die Darstellung der Steinigung des Protomartyrs Stefan in einer Seitenkapelle. Den kraftvollen Männerkörper des Heiligen nennt Horvat mit Recht einen Nachhall Michelangeloscher Kunst im barocken Kroatien.¹⁰

Die energische Persönlichkeit des Protonotars Najšić, eines Gewalt- und Genußmenschen, den die Zeitgenossen zu den "Göttern Kroatiens" zählten, der aber in künstlerischen Dingen einen sicheren Geschmack hatte, war – wie gesagt – der hauptsächliche Mäzen des Kirchenbaues von Belec. Auch andere kroatische Adelsgeschlechter förderten das große Werk, unter anderem die Familien Bedeković, Čikulin, Vojković, Patačić, Gotal. Viele Mitglieder dieser Geschlechter fanden auch in Belec ihre letzte Ruhestätte. Die Kirche Maria-Schnee ward also zu einem Monument oder besser gesagt Mausoleum des nordkroatischen Adels. In Parenthese sei hierzu noch bemerkt, daß wir einen Čikulin (Cikulini) schon als Mäzen von Tersatto sahen. Ein anderer war Freund des ungarischen Spätbarocklyrikers Ladislaus Amade. Mitglieder

der Familie Patačić lebten später in Ungarn. Zwei von ihnen, Gabriel und Adam, bekleideten nacheinander die Würde eines Erzbischofs von Kalocsa. Erzbischof Adam Patačić ließ die Wände seiner Kalocsaer Residenz von keinem Geringeren als dem größten süddeutschen Barockmaler Maulbertsch schmücken.¹¹

Diese große Verbreitung des Barocks bei den stammes- und sprachverwandten Kroaten machte freilich auch auf die Serben einen großen Eindruck. Erst sträubte sich zwar der orthodoxe Klerus gegen diesen "katholischen" Stil, bald hat man sich aber so sehr an das Barock gewöhnt, daß barocke Elemente in der serbisch-orthodoxen Kunst des ganzen 19. Jahrhunderts fortlebten. Die letzten kroatisch-katholischen und serbisch-orthodoxen Barockkirchen wurden um 1850 erbaut! In Kunstgewerbe und Plastik lebt das Barock noch länger.¹²

"Aus der (serbischen) Flüchtlingssiedlung des 16. und 17. Jahrhunderts haben sich kräftige städtische Mittelpunkte herauskristallisiert", schreibt Walter Markov, und er betont die große Rolle, die "diese Emporien von einigem Wohlstand" in der Sozial-, Kultur- und Geistesgeschichte des serbischen Volkes spielten.¹³ Nun, in diesen Emporien, in den serbischen Handelssiedlungen Mittelungarns, in Gran (Esztergom), St. Andrä (Szentendre) und Pest spielt sich um 1690 die erste Etappe der Barockisierung der byzantinisch-balkanischen Kunsttradition ab. Im Spätbarock – wo, wie gesagt, auch der serbisch-orthodoxe Klerus den neuen Stil schon akzeptierte – übernehmen die Klöster die Führung.

Die altehrwürdigen orthodoxen Klöster des "serbischen Athos", der Fruška Gora, aber auch der Vojvodina, erhalten allmählich ein barockes Antlitz.¹⁴ Zuerst baut man barocke Glockentürme: 1733 in Velika Remeta, 1735 in Rakovac, 1742 in Šišatovac, 1751 in Hopovo, 1753 in Beočin und Jazak. Seit der Mitte des Jahrhunderts erstehen ganze Klosterkomplexe in barockem Stil: 1741 das berühmte, im Leben des ukrainischen Konvertiten, Hallenser Pietistenschülers und orthodoxen Mönches Simeon Todorskyj große Rolle spielende serbische Kloster Grábóc (Grabovac) im mittlungarischen Komitat Tolna;¹⁵ dann auch in der Vojvodina und der Fruška Gora: 1767 in Partoš, 1778 in Šišatovac, 1794 in Sen-Djuradj, 1797 in Fenek. Der Belgrader Metropolit Mojsije Petrović, der das Barock durch die österreichischen Aristokraten im Gefolge des Prinzen Eugen kennenlernte, wird zum ersten serbisch-orthodoxen Kirchenfürsten, der den neuen Stil bewußt fördert und sein Palais in der serbischen Hauptstadt (1725) im Barockstil errichten läßt. Barock ist auch die Karlowitzer (Sremski Karlovci) Kathedrale des Metropoliten Pavle Nenadović, erbaut 1758-1762.¹⁶ Es ist äußerst reizvoll, die Schöpfungen dieses serbischen Spätbarocks zu betrachten.¹⁷ Der Barockstil wird hier zum kultischen Zweck der Ostkirche umgeformt und mit den Traditionen alter Ikonenkunst durchsetzt. In diesen serbischen Kirchen vereinigt sich der ganze Zauber der byzantinischen und der barocken Welt, besonders wenn an strahlenden Sonntagsvormittagen zwischen quellendem Weihrauch die ergreifenden Melodien der altslawischen Liturgie erklingen. Die serbisch-orthodoxe Kirche der mittlungarischen Stadt Stuhlweißenburg (Székesfehérvár-Stolni Biograd) aus dem 18. Jahrhundert ist z. B. – ganz wie die kroatisch-katholische Kirche von Belec – ein außen anspruchsloser, innen aber um so reicherer Bau. Hier kreuzen sich geradezu drei Schichten: barocke Formgebung der Architektur, der geschnitzten Ikonostasis und der Kanzel; hellenistisch-elegante Linienschönheit byzantinischer Athos-Kunst in den einzelnen Ikonen; altslawische, magisch anmutende tiefe Grün- und Blautöne in den Fresken.

Hristofor Žefarović und Teodor Kračun sind die größten Meister der spätbarocken, serbisch-orthodoxen Malerei. 1737 malt Žefarović die in jeder Hinsicht bahnbrechenden Fresken in der Klosterkirche Bodjani in der Vojvodina. Der hieratisch-feierliche

Stil mit seinen theologisch-philosophisch festgelegten zyklischen Kompositionen aus dem serbischen Mittelalter – wie ihn W. Sas-Zaloziecky jüngst so schön analysierte¹⁸ – beherrscht zwar noch die Anordnung des Ganzen. Indessen feiert in den vielen Einzelheiten schon die barocke Kunst ihren vollen Triumph. Die Heiligen – unter ihnen viele weibliche Heilige! – tragen Kostüme und Frisuren des 18. Jahrhunderts. In den zehn Fresken alttestamentarischen Inhaltes, mit den Szenen des Sündenfalls, der Schöpfung, der Sintflut und des Traums Jakobs, äußert sich eine ausgesprochene Vorliebe für Akt- und Landschaftsdarstellung, ein durchaus barocker Sinn für Tiefe und Bewegung, Licht und Atmosphäre, Volumen und Perspektive. Einen fast noch kühneren Vorstoß wagt dann Zefarović als Graphiker, mit seiner 1741 erschienen Kupferstichsammlung *Stemmatographia*. Die serbischen Herrscher des Mittelalters werden hier mit den pathetischen Gesten und in der Kleidung barocker Fürsten dargestellt.¹⁹

Abb. 24

Teodor Kračun (gest. 1781), die zweite bedeutende Künstlerpersönlichkeit des serbisch-orthodoxen Spätbarocks malt die Bilder der Ikonostasen in den Klöstern Beočin und Hopovo, nachdem diese ihr barockes Antlitz erhielten, und arbeitet dann für die ebenfalls barocke Kathedrale von Karlowitz. Die Kathedrale bewahrt die schönsten Tafelbilder Kračuns, Darstellungen der Verklärung, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi, der Auffindung Mosis sowie ein Bild der Dreifaltigkeit. Schon die Themenwahl zeugt von der Vorliebe für visionäre Vorwürfe. Dieser Vorliebe entspricht ganz die künstlerische Form der Ausführung, mit den gedehnten Proportionen, der ekstatischen Gestik, den stählernen Lichtern. Mit Recht verweist der namhafte serbische Kunsthistoriker Veljko Petrović auf die grecoähnlichen Züge der Malerei Kračuns.²⁰ (Nannten wir vorher Ivan Ranger den "kroatischen Michelangelo", so könnten wir jetzt mit Recht Teodor Kračun als einen "serbischen Greco" apostrophieren.) Diese Greco-Ähnlichkeit dürfte allerdings weniger aus direktem Einfluß, eher aus künstlerischer Verwandtschaft kommen. Entspringt ja Greco dem griechisch-byzantinischen Kulturkreis und verarbeitet dann die Anregungen der Ikonenkunst unter dem Einfluß italienischer Malerei zu ekstatischen, visionären Barockschöpfungen! Solche Zusammenhänge und Querverbindungen dürften auch den künstlerischen Werdegang Kračuns bestimmt haben.

Die serbischen orthodoxen Klöster des 18. Jahrhunderts selbst sind sozusagen "Gesamtkunstwerke" im Sinne der Barockästhetik. Eine große Rolle spielt das Eingebettetsein in die Landschaft, das – wie allgemein bekannt – für die barocke Architektur oft entscheidend ist. Daß dieser Faktor auch hier mit herangezogen wurde, davon zeugen die Worte eines Beobachters, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Fruška-Gora-Klöster besuchte, zu einer Zeit, als in diesen Klöstern die barocke Tradition noch durchaus lebendig war.

Johann Csaplovics, der ungarisch-slowakische Soziologe und Ethnograph (1780–1847), schildert die malerische Lage dieser Klöster in folgenden Worten:

Die meisten darunter liegen tief im Gebirge, im Hintergrunde der Thäler; einige dagegen so hoch, daß sie nicht nur von der, unten in der Ebene fortlaufenden Straße einen schönen Anblick gewähren, sondern daß auch selbst aus den Klöstern oder ihrer Nähe, nach den Ebenen Syrmiens, und nach der Save, dann nach Belgrad und nach dem amphitheatralisch liegenden bosnischen Gebirge die reizendste Aussicht das Auge entzückt.²¹

Dieses Ineinander und Miteinander malerischer Landschaft und barocker Architektur wurde von den Bauherren bewußt ansgenützt. Csaplovics erwähnt z. B. den Neubau des Klosters Gergeteg zwischen 1751 und 1775 – also zur Zeit des blühenden serbischen Spätbarocks – und nennt hierbei den Archimandriten Avakumović (mit Csaplovics' magyarischer Orthographie: Avakumovics), der, die schöne Lage nützend, sogar

einen Garten mit Springbrunnen anlegen ließ. Die sehr anschauliche Beschreibung läßt uns die Stimmung des Ganzen gut ahnen:

Das Klostergebäude bildet ein Viereck, die Kirche steht in der Mitte desselben. Gegen Mittag und Osten ist es ein Stock hoch, gegen Norden aber und Westen Erdgeschoß, weil es an den Berg anlehnt; und darum führt der Ausgang gegen Westen vom obern Stocke gerade auf einen scarpirten Platz, den man *die Tafel* nennt. Hier sind Sitzbänke unter schattigen Bäumen angebracht, wo man in heißen Sommertagen nicht nur der kühlenden Luft, sondern auch der schönsten Aussicht nach dem platten Lande, und nach der Türkei hin genießt... Die Frontseite des Klosters zierte ein, unter dem Archimandriten Stephan *Avakumovics* angelegter Blumengarten, der abhängigen Lage wegen in drei Terrassen scarpirt, und mit Wasserleitung aus dem, im Inneren des Klosters befindlichen Brunnen versehen.²²

Malerische Lage in einem der Täler des Höhenzuges von Werschetz (Vršac) zeichnete auch das serbisch-orthodoxe Kloster Mesić aus, eine mittelalterliche Gründung zwar, die aber im 18. Jahrhundert ebenfalls eine weitgehende Barockisierung erfuhr. Überhaupt entbehrt die Geschichte des Klosters in diesem Jahrhundert nicht einer wirklich barock anmutenden Dramatik. 1716, als die vereinten christlichen Truppen unter der Leitung des Prinzen Eugen und des ungarischen Generals Johann Pálffy die Festung Temesvár, den letzten ungarländischen Stützpunkt der osmanischen Macht, belagerten, plünderten die rachedurstigen Türken das Kloster und die Umgebung. Nur drei Mönche konnten ihr Leben retten. Sie flüchteten zu ihren Ordensbrüdern in das Fruška-Gora-Kloster Krušedol. Als nun Prinz Eugen und Graf Pálffy die Gegend befreiten, kehrten die drei serbischen Mönche nach Mesić zurück, fanden jedoch bloß die Ruinen ihres geliebten Klosters. In ihrer Begleitung war ein tatkräftiger serbischer Ordensgeistlicher, Moses Stefanović, Hieromonach von Krušedol. Als echt barocker Prediger wanderte Stefanović durch die serbischen Dörfer und Städte der Vojvodina, hielt überall zündende Ansprachen und sammelte milde Gaben zur Wiederherstellung der heiligen Stätte.

Sein ganzes Leben und Wirken, das eine orthodox-spätbarocke Variante zum Leben der tschechischen Barock-Jesuiten Chanovský oder Bridel darstellt, hatte große Erfolge. 1720 konnte mit dem Neubau von Mesić begonnen werden. Indessen reichte das Geld nicht zur Vollendung der Arbeit. Vater Moses pilgerte daher 1743 nach Rußland, besuchte sogar die Kaiserin Jelisaveta Petrovna, die große Mäzenin des russischen Spätbarocks und kehrte, reich beschenkt mit Geld, Ikonen, liturgischen Büchern, Kleidern und Geräten, zurück. So konnte das Kloster Mesić und seine beliebte Wallfahrtskirche ihr heutiges barockisiertes Antlitz erhalten.²³

Auch in anderen serbischen Klöstern des 18. Jahrhunderts wirkten Persönlichkeiten, die in ihrer ganzen Haltung eine orthodoxe Abart des barocken asketisch-mystischen Mönchsideals darstellen. Noch um 1800 lebten solche Mönche in der Vojvodina und in Slavonien, so etwa der von Csaplovics beschriebene Hegumen des orthodoxen Klosters Pakra, Vater Gedeon:

Er war die personifizierte Andacht, Mäßigkeit und Mäßigung selbst. Aus seinem Munde kam nie ein übereiltes Wort, kein Fluch, keine Schwur! Alles, was er that und sagte, ward abgemessen. Seinen sehr sauber gehaltenen, schneeweißen Bart pflegte er täglich mit Weihrauch zu räuchern, um nach Heiligkeit zu riechen, worauf er viel hielt. Er bewohnte eine den übrigen Mönchszellen gleich enge, mit einem einzigen Fenster versehene Zelle; zwei zusammengefügte, nur mit einem wollenen Teppich bedeckte Bretter stellten seine Schlafstätte vor. An ihm selbst waren nur bloße mit trockener Haut überzogene Knochen zu fühlen, das Gesicht eingefallen und blaßgelb. Man bedauerte ihn allgemein wegen der Strenge, die er an sich selbst ausübte... Sein Reitklepper

hatte die vollkommenste Freiheit, so langsam als es ihm beliebig war, voranzuschreiten, und neben dem Wege die Grashalmen abzubeißen. Der Zügel lag ihm stets auf dem Nacken. Und so geschah es denn, daß er einen ganzen Sommertag brauchte, um seinen tief in Gedanken versunkenen Herrn dahin zu tragen, wo andere Leute in zwei-drei Stunden mit der größten Gemächlichkeit zu Fuße zu sein pflegten . . . Bei alle dem disputierte er über Religionsdogmen sehr gern, besonders mit Genossen anderer Kirchen. Für die Jungfrauschaft der Mutter Gottes war sein Hauptargument folgendes: die Strahlen der Sonne dringen durch das Glas, ohne es zu verletzen. Eben so geschah auch die Beschattung der heiligen Jungfrau ganz unschädlich.²⁴

Die noch ganz mittelalterlich anmutende Wesensart einer *anima franciscana* vereinigt dieser brave serbisch-orthodoxe Mönch mit den Zügen eines barocken Asketen und eines russischen Starzen. Ähnliches werden wir auch im russisch-ukrainischen Spätbarock des 18. Jahrhunderts beobachten können. Alles in allem: Vater Gedeon ist ein typischer Repräsentant seiner Umwelt, ein Beweis dafür, daß barockes Wesen nicht nur die serbische Klosterarchitektur erfaßte, sondern auch die Insassen dieser Klöster.

Das Spätbarock der Ungarländer hat auch die Literatur der in diesem Raume lebenden slawischen Völker gestaltet. Ein Beweis dafür ist das schrifttümliche Schaffen eines Mathias Bél, Antun Kanižlić, Hugolin Gavlović und Peter Katančić. Ihnen wenden wir uns nun zu.

Mathias Bél (1684–1749), der evangelische Geistliche, Schulrektor und Polyhistor des spätbarocken Preßburg,²⁵ ist ein Mann zwischen Sprachen, Völkern und Geistesströmungen. Sohn eines slowakischen kleinbürgerlichen Vaters und einer ungarischen Mutter, geschult im spätbarocken Oberungarn und Transdanubien und im pietistisch-frühauflärerischen Deutschland, gehört er mit seinen deutschen, ungarischen, tschechischen und lateinischen Schriften ein gut Teil zur Geistesgeschichte eben dieser deutsch-slawisch-ungarischen, auch von der hussitischen Tradition beeinflussten pietistischen Frühaufklärung.²⁶ (Ob der Pietismus selbst nicht noch vielfach spätbarocke Züge zeigt, wie das manche ungarische Forscher glauben, wollen wir jetzt nicht erörtern). Indessen steht dieser pietistische Protestant und Aufklärer mit der einen Hälfte seiner Seele noch mitten in der Welt des Barocks. Kein Geringerer als der vor einigen Jahren verstorbene Altmeister moderner ungarischer Historiographie Gyula Szekfű, charakterisierte Bél und sein enzyklopädisches Hauptwerk *Notitia Hungariae novae* folgend: "Wirklich, das große Werk des Mathias Bél erweckt mit seinen monumentalen Proportionen, mit seinen Stoffmassen, mit seiner überreichen, aber die Prinzipien der Konstruktion verbergenden Anordnung den Eindruck eines barocken Bibliotheksaals. Auch der prachtvolle Kupferstich vor dem ersten Band zeigt den Verfasser vor einer Bibliothek mit barocken Säulen und schweren Draperien, auf einem barocken Tische schreibend, in fast schon fürstlich geschmücktem Gewande. Seine Gestalt und seine ganze staatenkundliche Schule gehört trotz aller Aufklärung zur ungarländischen Barockkultur und ist neben dem Jesuitismus eine ihrer beachtenswertesten Erscheinungen."²⁷

Wirklich, wer einmal Gelegenheit gehabt hat, die vier dicken Foliobände der *Notitia* durchzublättern, wird es unbedingt feststellen müssen, daß hier neben aller aufgeklärten Kritik und Rationalität doch noch die Atmosphäre des barocken Enzyklopädismus waltet, jenes Universalismus, der so viele künstlerische, schriftstellerische und gelehrte Leistungen der europäischen Barockzeit erfüllte. Szekfűs wertvolle Einsichten ergänzend, müssen wir gleich auch darauf hinweisen, daß unseren Bél manche Fäden selbst noch mit dem "barocken Slawismus" verknüpfen. Erst vor einigen Jahren hat ja Frank Wollman in seinem Dobrovský-Festaufsatz darauf hingewiesen, daß Schöpfungen des Barock-Slawismus, wo sich "Chronistenmärchen und oft sogar reine Phantastik mit der

historischen Wahrheit vereinigen“ (*Kronikářské báje a někdy přímo fantastika poji se tu s historickou pravdou*), noch in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bei den Tschechen, Polen, Südslawen und Russen erscheinen.²⁸

Béls *Notitia* haben – trotz ihres „ungarischen Landespariotismus“, oder vielmehr diesen Landespariotismus in höherem Sinne ergänzend – manche Berührungspunkte mit dem „barocken Slawismus“. Denken wir etwa an jenen Passus, wo die Slowaken als Ureinwohner des Komitates Turóc-Turec bezeichnet werden und wo Bél behauptet, diese These zu bekämpfen sei so viel, wie dem Himmel selbst Krieg zu erklären: Slavos, inde a retrusa aetate, domesticam *Carpathi* gentem esse, tam nobis certum est, quam quod certissimum Thuróczienses profecto, multum sibi hac sedis antiquitate placent, cuius documentum, non prorsus inane, ab arce *Sklabina* mutuatur: quippe quae, *Slauicum* nomen referat, priscis temporibus, ei moli, a *Slauinis* inditum. Et ita omnino est: vt, qui hanc gloriam *Thurócziensibus* ereptum iuuerit, caelo ipsi, bellum facere credendus sit; cum hodieque, vniuersus propemodum Comitatus, a *Slauis* insideatur, acceptis quidam in ciuitatem Hungaricam; sed auitam nihilominus originem, egregie adhuc referentibus.²⁹

Die Slawen als „uraltetes Karpatenvolk“, die Tatra-Gegend als Wiege des Slawentums: das sind Gedanken, die nicht nur die slawische Barockwelt, sondern auch die Romantik beseelen. Selbst in den Pariser Vorträgen des großen Adam Mickiewicz tauchen diese Gedanken auf.

Die Art und Weise, wie Bél dieses slawische Karpatenland beschreibt, zeugt ebenfalls von einer barocken Haltung, vom Hang des Barockmenschen zum Malerischen. Selbst für die Schönheit des Hochgebirges hat das „malerische“ Auge des von der *amoenitas* der Turócer Landschaft bezauberten Bél einen Sinn:

Dici nequit, quantum, iste regionis positus, ad amoenitatem faciat. Nam, & vicis, atque oppidis frequens est: & sparsis passim nemoribus, varie distinctus. Reliquum ruris, partim agri frumentarii occupant, partim campi herbidi, quibus domestica armenta inerrant. Accedit, riuulorum, tortuosis maeandris, tota vtrunque regione, discurrentium, copia. Hos, alibi valles effundunt, alpium latera alibi deiciunt. Multum praeterea iucunditatis, montes habent, quos diximus, continui: facti enim sunt ad eum modum, vt in constituendis iis, merito naturam lusisse dixeris. Nunc etenim, praecelsis verticibus adtolluntur praecipites, nunc, articulis humilioribus discriminati, sensim, in altissima iuga, prorepunt, quae postea, vel perpetua latera trahunt, vel certe vallibus incisa; atque ea quidem, hic pabulis foecundis luxuriantia, illic siluis opaca, aut rupibus aspera. Equidem, cum ineunte vere, hic aliquando versarer, videbar mihi in hortum delatum esse, cui ad amoenitatem non modo nihil natura negauerit; sed multo etiam iucundiores fecerit, quam sunt saepe exquisita arte positi.³⁰

Die Begeisterung für die malerische Schönheit der Karpatenlandschaft einerseits, die Betonung der Züge der *amoenitas* und *iucunditas* andererseits – das ist echtes Spätbarock! Die Romantik würde hier eher das Düstere, Dramatische und Dämonische betonen. Für das Spätbarock – man könnte hier schon von einem *Rokoko* sprechen! – ist selbst die felsenumrahmte Hochgebirgsszenerie ein schöner und angenehmer Garten. Bezeichnend auch der subjektive Ton, der hier mitschwingt: der Hinweis auf Béls eigene Reiseerlebnisse.

So sind auch seine anderen Landschaftsschilderungen, und so beschreibt er die von ihm besuchten Schlösser und Städte. Als für den spätbarocken Ästhetizismus sehr charakteristisch heben wir die Beschreibung Tyrnaus hervor:

Situm nacta est *Tyrnauia*, cum insigni commoditate, vltra quam dici potest, amoenum. Campestris, sed erecti positus regio est, Pisonio, in orientem fere brumalem obiacens, atque Nitriensi prouinciae limitanea. Hanc, vrbs insedit, non tam vasta, quam elegans,

ad coronae muralis speciem, tametsi enim quadranguli forma est, tamen turritis moenibus circumdata, reuera, coronae instar incurrit in oculos, per diffusam eam planitiem proficiscentibus. Augent obtutus iucunditatem, turres, quae passim per urbem, eleganter fastigatae, pone sacras aedes consurgunt.³¹

Der Vergleich der Umriss der Stadt mit einer Krone, die Betonung der "Eleganz", der Hinweis auch hier auf die *amoenitas* des Anblickes: das ist echtestes Spätbarock. Hierher gehört auch der Umstand, daß Bél Preßburg als *Pisonium* bezeichnet und damit eine "pseudoantike" Form im Geiste des barocken Humanismus gebraucht.

Ganz ein Geisteskind dieser spätbarocken Sphäre ist Béls Stil, seine preziös-prätentöse, rokokohafte Latinität. Selbst bei der Schilderung solch dramatischer Ereignisse, wie der Tyrnauer Pestepidemie von 1632–33, gebraucht Bél diesen "manierierten" Stil: Dixisses, ita fuisse in fatis, ne posset requiescere *Tyrnauia*, Marti nimirum, tot illatis vrbi cladibus, fesso, & aliquamdiu requieto, infinitae mortes succedere. Pestilentia fuit, quae annum MDCXXXII. & qui hunc secutus est, MDCXXXIII. vltra modum foedauerat. Ergo, non ciuium modo numerus diminuebatur; sed Musis quoque necessitas imposita fuit, claudendorum acroateriorum. Postea tempore fuit opus, dum & ciues conualescerent, & meliores litterae.³²

Das sind nicht die rollenden Perioden des pathetischen Hochbarocks, das ist etwas Eleganteres und Spielerisches, daneben Manieriertes. Antiker Mythos, wie das Fatum, Mars und die Musen, gehören ebenso dazu wie die Bezeichnung des Gymnasiums mit einem so seltenen griechischen Wort wie *acroaterium*. Hier zeigt sich jene stilgeschichtliche Verwandtschaft zwischen dem Manierismus des 16. und dem Rokoko des 18. Jahrhunderts, die neuerdings von der kunsthistorischen Forschung (etwa vom Schweizer Paul Hofer) diskutiert wird.³³

Der geistige Zusammenhang mit der Welt des Barocks zeigt sich auch dort, wo der pietistische Protestant Bél mit auffallender Einfühlung über Kultbauten und Kulthandlungen der katholischen hochbarocken Sphäre schreibt. Sehr interessant in dieser Hinsicht sind seine Bemerkungen über die Kirche Johannes des Täufers in Tyrnau, die als Kirche der katholischen Universität diente, deren Mäzene die Grafen (später Fürsten) Eszterházy waren und die 1637 vom Graner Erzbischof Lósy und vom Erlauer Bischof Lippay geweiht wurde. Hören wir wiederum Bél selber:

Dedicationis demum solemnia, III. Calend. Septembris, *Georgius Lippay*, Regni Hungariae Cancellarius, idemque praesul Agriensis, peregit. Aderant nimirum fundatores, & in eorum comitatu, insignis procerum corona, quae ritus sacros honestaret. Pro concione, *Georgius Forro* dixit, primus in aede noua, ecclesiastes Hungaricus: mysteria fecit, *Emericus Lossi*, Archiepiscopus Strigoniensis, tanta audientium, & spectantium adtentione, vt nemo non esset, cui non manarint lacrymae. *Nicolaus & Christina* (d. h. das gräfliche Ehepaar Eszterházy!), inusitatae liberalitatis, nullum aliud praemium sibi ipsis statuerunt, quam vt vita functorum exuuias, emortuali crypta, sanctuario substructa, solemnī Christianorum ritu, conderentur. Et ita omnino euenit . . . Paternam aemulaturus liberalitatem, *Paullus, S. R. I. Princeps Eszterházy*, Regni Hungariae Palatinus, picturis, totum intus fornicem, ad eum modum illustrauit, vt ad elegantiam nihil esse possit insignius.³⁴

Béls pietistischer Protestantismus wird also in seinen Schriften nicht nur durch die Elemente des barocken Slawismus ergänzt, sondern auch durch seine Anteilnahme an den Schöpfungen des ungarländischen kirchlichen und adeligen Barocks. Wie weit diese Anteilnahme geht, davon zeugt das soeben angeführte Zitat. Ja, in Anbetracht dieser adeligen und kirchlichen Kultur ist der gute evangelische Geistliche von Preßburg oft geneigt, zum Wortführer eines "barocken Hungarismus" zu werden. Hören wir, wie er

über das übrigens als Kunstdenkmal berühmte Barockschloß des Grafen Josef Eszterházy in Cseklész vor Preßburg (heute: Bernolákovo) spricht:

...adparatus tam nobilis, vt luculenter demonstret, in *Hungaros* etiam, *Graecam*, *Romanamque* translata esse nobilitatem. Nec in habitu castelli deest, quod cum laudat, elegantissimarum quarumvis gentium, possit contendere.³⁵

Es ist gewiß kein Zufall, daß Bél hier die *Graeca Romanaque nobilitas* erwähnt. Das humanistische Bewußtsein, der geistige Zusammenhang mit der antiken Tradition war in den gebildeteren Schichten des barockzeitlichen Adels – wie das Otto Brunner für das benachbarte Österreich bewies³⁶ – stark lebendig. Kein Zweifel, daß auch das ungarische Grafen- und Fürstengeschlecht Eszterházy in solchen Vorstellungen lebte und daß dadurch auch ihr Gast, der pietistische Pfarrer Bél – übrigens selbst ein humanistisch geschulter Geist –, in den Bannkreis dieses "adeligen Barockhumanismus" geriet. Bezeichnend wiederum der sowohl hier als auch in dem sich auf Tyrnau beziehendem Zitat auftauchende Begriff der *elegantia*. Das verrät uns aufs neue, daß Bél schon zum Spätbarock, zu seiner Rokoko-Phase gehört.

Ganz in den Zusammenhängen und Verbindungen dieses ungarländischen Spätbarocks lebt der bedeutende kroatische Dichter des 18. Jahrhunderts, Anton Kanižlić (1699–1777).³⁷ Geboren in einer bürgerlichen Familie der slawonischen Stadt Požega, wurde er Jesuit und studierte an der katholischen Universität Tyrnau, dann in Österreich, um als Gymnasiallehrer und Kanzelredner in verschiedenen kroatisch-slawonischen, aber auch südungarischen Städten, von Warasdin bis Fünfkirchen und Peterwardein zu wirken. Nach Auflösung der Gesellschaft Jesu wurde er Weltpriester und verbrachte die letzten Jahre seines Lebens als bischöflicher Konsistorialrat in seiner Vaterstadt.

Kanižlić hatte mit seinem literarischen Schaffen in der Nachwelt das Glück, einer der ersten Schriftsteller der Weltliteratur zu sein, der von der modernen Barockforschung erfaßt und gewürdigt wurde. Der schon genannte kroatische Literaturhistoriker und Jagić-Schüler Dragutin Prohaska widmete in seiner Wiener Doktordissertation von 1905 über das Barock in der kroatischen Literatur die Hälfte seiner Arbeit unserem Kanižlić bzw. seinem dichterischen Hauptwerk, dem Legenden-Epos *Sveta Rožalija* (Die heilige Rosalia).³⁸ Kanižlić verfaßte auch andere, nicht unbedeutende dichterische Werke, größtenteils zerstreut in seinen Erbauungsschriften *Bogoljubstvo na poštenje s. Frančeska Saverije* (Andacht zu Ehren des hl. Franz Xaver, Tyrnau, 1759), *Primo-gučić i srdce nadvladajući uzroci* (Überzeugende und herzbezwingende Gründe, Agram, 1760) und *Bogoljubnost molitvena* (Gebets-Andacht, Tyrnau, 1766). Die Rosalien-Dichtung ist erst postum, im Jahre 1780, in Wien erschienen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfertigte ein Agramer Domherr eine deutsche Übersetzung, die aber leider unveröffentlicht blieb.

Kanižlić als Dichter ist einerseits ein Fortsetzer der ragusäischen südslawischen Überlieferung, andererseits ein Zögling des ungarländischen Spätbarocks. "Die Traditionen von Ragusa, Dalmatien und Bosnien fanden nach dem Karlowitzer Frieden 1699 eine natürliche Fortsetzung in den štokavischen katholischen Gebieten von Slavonien und Kroatien", schreibt Murko.³⁹ Wirklich: Kanižlić lebt sich so einfühlungsvoll in die Versformen und in die Diktion der ragusäisch-südslawischen Dichtung ein, daß manche Strophe von ihm von Gundulić stammen könnte. Doch auch die *pannonische Barockspähre* ist nicht zu übersehen. Mit ihr kam der angehende Jesuiten-Dichter zuerst in Tyrnau in Berührung, wo ja Ungarn, Slowaken und Südslawen in ziemlich gleicher Zahl studierten, dann besonders in der südungarischen Stadt Fünfkirchen (Pécs), wo er 1730–31 und 1745–47 als kroatischer Katechet und Beichtiger wirkte.

Fünfkirchen, zu jener Zeit erst vor einigen Jahrzehnten von den Osmanen zurückerobert, ist damals eine sprachlich stark gemischte Stadt, von je einem Drittel Deutschen, Kroaten und Ungarn bewohnt. Offiziell werden alle drei Sprachen gebraucht. Natürlich muß auch die Seelsorge dieser Tatsache Rechnung tragen. Fünfkirchen hatte ja schon seit der Spätantike starke Verbindung mit dem Süden; jetzt vertieft sich noch dieser südliche, teils mediterrane, teils balkanische Zug im Wesen der Stadt.⁴⁰ Kroatische, deutsche und ungarische *autos sacramentales* führen die Fünfkirchner Jesuiten des 18. Jahrhunderts auf, und gerade in dem Zeitabschnitt, den unser Kanižlić dort verbringt, vollzieht sich eine lebhaft Barockisierung des Stadtbildes, deren hervorragendste Monumente bis heute erhalten blieben.

Schon steht die 1690 als Votivbau nach dem Abflauen einer großen Pest-Epidemie errichtete Wallfahrtskapelle Maria-Schnee auf einem Vorberg des Mecsek-Gebirges. Bei der Marienwallfahrt Anfang August hat wohl auch Kanižlić gepredigt, da ja Kroaten der Umgebung noch heutzutage gern diese Kultstätte besuchen. (Der Verfasser dieses Buches hörte um 1947 noch selbst die kroatische Predigt eines Franziskaners vor dem Kirchlein.) Ein imposanter, zwei Stock hoher Barockbau ist das ehemalige Ordenshaus und Gymnasium der Jesuiten, errichtet zwischen 1716 und 1726 von einem deutschen Künstler namens Anton Tscholl. Drei Jahre lang hat Kanižlić hier seine Wohnung und predigt in der ehemaligen türkischen Moschee, die sich vor den Fenstern des Klosters erhebt und die dann zur Mitte des Jahrhunderts barockisiert wird. Schon steht – angefangen 1718 – die barocke Kirche und das Kloster der Franziskaner und seit 1732 das schöne spätbarocke Komitathaus. Während des zweiten Fünfkirchner Aufenthaltes des kroatischen Priester-Dichters baut der Deutsche Andreas Petz das ebenfalls imposante Priesterseminar, der ungarische Mönch-Architekt Matthäus Végi die schöne spätbarocke Paulinerkirche.⁴¹ Alles in allem: Eine barocke künstlerische und geistige Atmosphäre umgibt hier Kanižlić und bringt ihm wohl manche Anregungen. Fünfkirchen selbst hat ihn nicht vergessen; noch heute bewahren die aus der ehemaligen bischöflichen Bibliothek stammenden Bestände der Universitätsbücherei mehrere Werke des kroatischen Schriftstellers.

Geformt durch die dalmatinische Dichtertradition und durch das pannonische Spätbarock erscheinen vor uns Kanižlićs geistliche Poesien. Auch ein leichter volkstümlicher Einschlag fehlt nicht, was bei einem Sohne des sangeslustigen Südslawentums nichts Verwunderliches ist. In den Hymnus zu Ehren der als wundertätig verehrten Hand des hl. Franz Xaver flicht er z. B. folgende Verse ein:

Pružī, ruko puna dike,
od Tevera, rimske rike,
pruži kripost priko Save
do Dunava i do Drave.
Ukazi se po čudesih,
da moguća ovde jesi
dobročinstvom, koje prima
bogoljubni puk od Rima.

Neka svaki to poznade
i pivajuć falu dade,
od pomoći da si ruka
slavonskoga svega puka.⁴²

Reiche, o Hand voll Ruhmes,
vom römischen Fluße Tiber,
reiche deine Kraft über die Save
bis zur Donau und zur Drau.
Zeige mit deinen Wundern,
daß du auch hier fähig bist
jener Wohltaten, die von dir
das gottesfürchtige römische Volk
empfängt.

Auf daß alle das erkennen mögen
und dir im Gesange Dank sagen,
daß du eine Hand der Hilfe bist
für das ganze slawonische Volk.

Der Kenner serbokroatischer Poesie wird hier sofort den Tonfall der Gundulić-Nachfolge hören, die ganze Art der Diktion, die virtuose Reim-, Klang- und Stabreimtechnik, daneben auch einen frischen, volkstümlichen Ton. Es fehlen bei Kanižlić auch die Motive der *Barock-Gotik* nicht, vor allem die sehr charakteristische „Lichtmystik“. In seiner *Nadgrobница sv. Ignacije* (Grabchrift des hl. Ignatius) sieht er z. B. Sterne auf dem Grabe seines Ordensgründers leuchten und spinnt nun dieses Motiv ganz in einer gotisierend-barocken Art aus:

Što su zvizde? Morebiti
jesu čudno rajske cvice,
s kojim rajske dvore kiti
neumrlo primalice?
Vridan sam je iz nebesi
cvit grob takav da naresi.

Was sind das für Sterne? Vielleicht
sind es wunderbare Himmelsblumen,
mit denen die himmlischen Höfe
der unsterbliche Frühling schmückt?
Es ist gewiß würdig, daß der Himmel
dieses Grab mit solchen Blumen ziere.

Što su zvizde? Jeda očita
posli smrti svidočanstva,
da je on bio sunce svita,
svitlost crkve i krstjanstva?
Jer kad sunce umruć zajdje,
za njim svitlost zvizda izajdje.⁴³

Was sind das für Sterne? Wohl geben sie
nach dem Tode ein Zeugnis,
daß er die Sonne der Welt war,
das Licht der Kirche und des Christentums?
Denn wenn die Sonne sterbend untergeht,
erscheint nach ihr der Glanz der Sterne.

Das alles ist echtestes Ideen-, Sprach- und Kunstgut der bis ins südosteuropäische 18. Jahrhundert fortlebenden Barock-Gotik. Nicht umsonst stellte schon Prohaska bei seiner Analyse der Rosalien-Dichtung fest, daß Kanižlićs Lieblingsausdrücke Gold, Silber, Perle, Edelstein, Seide, Sonne, Sterne, Strahlen, Blume, Kranz, Glück, Ruhm, Liebe und Herz sind (*zlato, srebro, biser, drago kamenje, svila, sunce, zvizde, zraka, cvitak, vinac, srića, slava, ljubav, srce*).⁴⁴ Die ganze Barock-Ästhetik ist in diesen Worten drin, aber auch die fortwirkende Gotik mit ihrer Lichtmystik, freilich das alles schon in einer spätbarocken, präziösen und rokokohaften Überfeinerung. Wie weit diese *Rokoko-Preziosität* bei Kanižlić geht, davon zeugt eine Strophe seines Hymnus auf den hl. Franz von Assisi:

O tko će mi sada dati
pero iz krili Serafina
za dostojno ispisati
ljubav Frane i Božjeg sina!
Pero svita umrloga
ne zna ispisat čuda ovoga.⁴⁵

O, wer wird mir jetzt geben
eine Feder aus den Flügeln der Seraphim
um würdig zu beschreiben
die Liebe Franzens und des Gottessohnes?
Eine Feder der sterblichen Welt
kann dieses Wunder nicht beschreiben.

Indessen schließt das Spielerische und Virtuose nicht die Möglichkeit echten Dichtertums und künstlerischer Sprachschöpfung aus. Sehr glücklich in dieser Hinsicht ist sein Zyklus von Marien-Gedichten, die *Služba uzdržeca uspomenu blagdana Marijinib* (Liturgie zur Erinnerung der Marien-Festtage). Kanižlić – ein guter Kenner nicht nur seiner römisch-katholischen, sondern auch der griechisch-orthodoxen Kirche – denkt beim Verfassen solcher Zyklen wohl an die „Stundengebete“ des römischen Breviers, aber auch an ähnliche zyklische Kompositionen der altkirchenslawischen Liturgie. Die poetische Diktion lehnt sich wiederum an Gundulić an, abgebogen freilich ins Volkstümlich-Spätbarocke. Hören wir die drei hübschen Strophen zum Fest der Geburt Mariä:

Dobro jutro! Noć prohodi.
Radujmo se, Zora siva,
Zora, koja Sunce rodi,
narodjena danas Diva.

Od njezine sad svitlosti
paklene se tmine plaše:
zdrava, Zoro od milosti,
utočište, zdravo, naše!

Isto tvoje svitlo ime
ako u tminah nam zasviti,
slobodni smo vazda s njime:
o Marijo, ti nam sviti!⁴⁶

Guten Morgen! Die Nacht vergeht.
Freuen wir uns (über) die graue
Dämmerung,
die Dämmerung, welche die Sonne gebiert,
die heute geborene Jungfrau.

Vor ihrem Lichte
schwindet jetzt die höllische Finsternis:
Sei begrüßt, Morgendämmerung der
Gnade, sei begrüßt, unsere Zuflucht!

Dieser dein leuchtender Name
leuchtet uns wie in der Dunkelheit,
mit ihm sind wir allzeit frei:
O Marja, leuchte du uns!

Wiederum ist hier die barock-gotische Lichtmystik vortrefflich zu beobachten, dabei die von einem Rhythmus nicht nur der Form, sondern auch der Gedanken erfüllte, mit vielen Alliterationen (*danas Diva, paklene ... plaše, zdrava Zoro* usw.) belebte Dichtersprache. Schön und tiefsinnig – auch aus rein menschlichem Blickpunkt – sind die Schlußstrophen dieses Zyklus, wo vor dem alternden Dichter das Bild des Todes auftaucht:

Primi dnevnu službu moju
od blagdana, slatka Divo,
i udili pomoć tvoju,
u koju se ufam živo!

Za otajstva blagih dana
ode zla me svakog brani,
u potribi i nezvana
pomozí me i sarani.

Kad smrt digne kosu ljutu,
kad mi bude razlog dati
na ovom skradnjem putu,
ukazi se, da si mati.

Od ura se ovih tada
milostivo ti spomeni:
onda, onda, ako kada,
utočište budi meni.

Onda, Majko, kada moje
mati zemlja prime tilo,
pomiluj me, dite tvoje,
primi duše moju u krilo.⁴⁷

Empfange meinen täglichen Dienst
der Feiertage, süße Jungfrau,
und erteile mir deine Hilfe,
welche ich lebhaft erhoffe!

Durch das Geheimnis der heiligen Tage
beschütze mich vor all dem Bösen,
auch ungerufen in der Not
helfe mir und verteidige mich.

Wenn der Tod seine grimmige Sense
schwingt,
wenn ich Abschied nehmen muß
auf diesem bürdevollen Wege,
zeige mir, daß du Mutter bist.

Gedenke dieser (liturgischen) Stunden
dann mit Gnade:
Dann, dann besonders
sei meine Zuflucht.

Dann, o Mutter, wenn meinen
Körper die Mutter Erde aufnehmen wird,
erbarme dich dann mein, deines Kindes,
nimm meine Seele auf in deinen Schoß.

Die Stimmung dieser eindrucksvollen Verse hat entschieden etwas Mittelalterlich-Gotisches – die Apostrophierung der Gottesmutter als "süße Jungfrau" –, aber auch etwas spezifisch Slawisches: die interessante, tief poetische Parallele zwischen der

“Mutter Erde“, die den Leib, und der “Mutter Maria“, die die Seele des Dahingeschiedenen aufnimmt. Ein leiser Ton südslawischer volkstümlicher Mythologie schwingt in diesem katholisch-barocken Gedicht mit.

Auch die in unseren Ausführungen wiederholt apostrophierte Geistesströmung des *barocken Slawismus* ist an Kanižlić nicht spurlos vorübergegangen. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist sein Hymnus an den hl. Johann von Nepomuk (*Pisma od s. Ivana Nepomucena*), wo der im beginnenden 18. Jahrhundert kanonisierte Heilige nicht nur als barocker Märtyrer und Wundertäter verherrlicht wird, sondern auch als Patron einer tschechisch-kroatischen slawischen Verbrüderung. In der 15. und 16. Strophe des Gedichtes heißt es wörtlich:

On je Praga, českog grada,
dika sada,
dika naša velika:
njega kako dar nebeski
slavi brat naš, narod česki,
narod slavnog jezika.

Buduć dakle od jednoga
slavinskoga
da smo š njime plemena,
neka i naš jezik njega
slavi kako cvit svojega
slavno rumen korena.⁴⁸

Er ist von Prag, der tschechischen Stadt
nun der Ruhm,
unser großer Ruhm:
Ihn als eine Himmelsgabe
feiert unser Bruder, das tschechische Volk,
das Volk der glorreichen (slawischen) Sprache.

Da wir zusammen mit ihnen
vom slawischen,
vom demselben Stamme sind,
darum soll ihn auch unsere Zunge
als eine rote Blume
der ruhmreichen Wurzel feiern.

Schwer zu übersetzen sind diese echt spätbarocken Verse, mit ihrem Wortspiel von *slava* und *jezik*. Das erste Wort bedeutet eigentlich “Ruhm“ und hat eine Verbalform *slaviti* “preisen, feiern“, klingt aber immer wieder mit dem Volksnamen der *Slawen* zusammen. Der barocke – und noch der romantische – Slawismus sieht ja in den Slawen das “ruhmvolle Volk“! Auch das Wort *jezik* ist hier schimmernd-vieldeutig: Es bedeutet die Sprache, aber auch die Zunge und im weitesten Sinne die Nation selbst. Da aber Johann von Nepomuk durch sein “Zungenwunder“ verehrt wurde, kann dieser Bedeutungswandel noch vielschichtiger gestalten werden. Der Vers *narod slavnog jezika*, der sich auf die Tschechen bezieht, kann also als “das Volk der glorreichen Zunge“ (nämlich der Zungenreliquie des Heiligen) aufgefaßt werden, aber auch als “das Volk der glorreichen Sprache“, wobei “glorreich“ deutlich an “slawisch“ anklingt. In echt barocker Mehrdeutigkeit wird so die Zunge des hl. Nepomuk zum Sinnbild der tschechischen Sprache, der tschechischen Nation und darüber hinaus des ganzen Slawentums, als dessen leidenschaftlicher Freund der kroatische Jesuit hier auftritt. Bezeichnend ist die Tatsache, daß der Nepomuk-Hymnus Kanižlićs in seinem Erbauungsbuch *Bogoljubnost molitvena* (Betende Andacht) steht, das 1766 in Tyrnau gedruckt wurde, also auf dem geistigen Kreuzwege ungarischer, süd- und westslawischer katholischer Barockkultur.⁴⁹ Kanižlić studierte ja – wie gesagt – selbst in Tyrnau und schien sogar die tschechischen Dichtungen seines großen Ordensgenossen aus dem 17. Jahrhundert, Bedřich Bridel, gekannt zu haben. Jedenfalls ist Kanižlićs im demselben Erbauungsbuch gedruckter “Gesang über den den Himmel betrachtenden hl. Ignatius“ (*Pisma od s. Ignacije nebo promisljajućega*) eine gekürzte kroatische Variante des von uns schon analysierten schönen Bridelschen Gedichtes *Rozjímání svatého Ignacia*. Das Hauptwerk Kanižlićs – bekannt und gerühmt noch von Vertretern der kroatischen “nationalen Wiedergeburt“ um 1830 – ist das erst nach seinem Tode gedruckte, 3704

Verse umfassende Legenden-Epos *Sveta Rožalija panormitanska divica* (Die hl. Rosalia, Jungfrau von Palermo).⁵⁰ Im Geiste der ästhetischen Vorstellungen der Barockzeit können wir mit Recht von einem *Epos* sprechen, da ja das religiös konzipierte "Wunderbare" und "Bedeutsame" in der Dichtung keineswegs fehlt.

Die Themenwahl selbst ist echt spätbarock. Rosalia, eine Heiligengestalt des italienischen Hochmittelalters, genoß im 18. Jahrhundert eine besondere Verehrung. Sie galt als Schutzpatronin Siziliens; ihre ehemalige Höhle wurde von vielen Pilgern und Reisenden besucht, sogar von Goethe! (In Parenthese bemerkt: Man müßte einmal die Verbindungen Goethes zur europäischen Barockwelt untersuchen! Der Verfasser dieser Seiten sah im Herbst 1956 in Weimar mit größter Überraschung, wieviel Abbildungen, Reproduktionen oder Kopien barocker Kunstwerke – Rubens, Reni, Bernini usw. – das Haus am Frauenplan beherbergt!) Außerordentlich beliebt war die hl. Rosalia im pannonischen Spätbarock; eine Reihe von Rosalia-Kapellen zwischen Donau und Save zeugen davon. Eine der schönsten Spätbarockbauten der Stadt Raab (Győr) – im 18. Jahrhundert von Ungarn, Südslawen und Deutschen bewohnt – heißt noch heute "Rosalien-Haus", da sich unter dem Erker ein Relief der sizilianischen Heiligen befindet.

"Was der Spätbarock sucht, ist nicht das Ruhende, das Statische; er will nicht das Sein gestalten. Sein Interesse gilt dem Transitorischen. Er will das Werden, das Geschehen in die anschauliche Form bannen; er will etwas im Ablauf der Zeit entstehen lassen. Daher das Fragmentarische der Einzelteile, die sich erst durch eine gemeinsame Aktion zu einem sinnvollen Ganzen zusammenschließen. Daher das System von Über- und Unterordnung, von Haupt- und Nebenräumen. Und daher auch das Spiel des Lichtes, das Rauschen der Dekoration und das Züngeln der Rocaille-Ornamente".⁵¹ Diese Worte des Schweizer Kunsthistorikers Paul-Henry Boerlin, die er auf die süddeutsche Architektur des Spätbarocks – gemeint ist die Zeit etwa zwischen 1720 und 1765 – münzte, gelten auch für unsere kroatische Rosalien-Dichtung. Man muß höchstens die kunstwissenschaftlichen Begriffe ins Literaturwissenschaftliche umbiegen.

Das Transitorische, das Werden und Geschehen in anschauliche Form gebannt: das versucht auch Kanižlić mit seinem Legenden-Epos, sowohl mit der ganzen Komposition als auch mit bezeichnenden Einzelheiten. Charakteristisch schon die Art und Weise, wie das Epos als ein "Brief" (*knjiga*: im Serbokroatischen soviel wie "Buch", aber auch "Brief"!) gestaltet wird, den Rosalia aus ihrer Einöde ihren Eltern nach Palermo schreibt. Der erste Gesang ist eigentlich die Beschreibung dessen, wie der "Brief" seinen Weg nach Palermo nehmen und dort das Elternhaus und die Verwandtschaft aufsuchen wird. Das Transitorische gewinnt durch diese Kompositions-idee einen besonderen Nachdruck.

Verstärkt wird das noch durch die Rolle, die *die Zeit* im Epos selbst bekommt. Im dritten Unterabschnitt des zweiten Gesanges beschreibt Rosalia ihren sinnbildlichen Traum, in welchem sie die Gestalten von zwölf Feen sah, die die Stunden – also die verlaufene Zeit! – repräsentierten. Wie die Figuren einer Rokoko-Spieluhr treten diese Feen auf (Kanižlić gebraucht für sie den Namen *vila*, der aus dem serbokroatischen Volksmythos stammt!):

Dvanaest tih vidih vila, to jest Ura:
jedna drugu slidi i prid sobom tura,
svaka broj svoj ima na glavi od zlata,
to je biljeg njima, koga jesu sata.⁵²

Zwölf solche Feen sah ich, das heißt Stunden:
Eine folgt der anderen und schiebt sie
vor sich her,
jede hat ihre goldene Zahl auf dem Kopf,
das ist ihr Zeichen, wie spät es ist.

Diese spätbarocke, rokokhaft ausgestaltete Allegorie veranschaulicht also das Motiv des Transitorischen, der fließenden, drängenden, alles verändernden Zeit. Auch das Fragmentarische der Einzelteile fehlt nicht. Die vier Gesänge sind in kleinere Unterabschnitte gegliedert, die immer nur einzelne "Fragmente" der Gesamthandlung erfassen und gestalten. Im II. Gesang finden wir außer dem erwähnten Stunden-Traum noch z. B. die sich vor dem Spiegel schmückende Rosalia, das Erscheinen der "Göttlichen Liebe" (*Ljubav Božja*) in Gestalt eines leuchtend-schönen Jünglings, den Abschied der Heiligen von der "Eitelkeit der Welt", die Beschreibung ihrer im Grunde recht anmutigen Einsiedler-Höhle, ihre asketisch-mystischen Betrachtungen. Der dritte Gesang vollends besteht aus einer Reihe scheinbar lose aneinandergereihter "Fragmente": allegorisch-sinnbildliche Szenen, die durch die "Göttliche Liebe" als Visionen der Heiligen vorgeführt werden. In Bildern und Fragmenten erscheinen auch die glücklich überwundenen Versuchungen, die visionären Träume und Betrachtungen Rosalias im vierten Gesang. Indessen wird das alles doch "durch eine gemeinsame Aktion zu einem sinnvollen Ganzen" zusammengeschlossen, sinnvoll eben durch die religiös formulierte Grundidee: die Tugend und Weltentsagung der gefeierten Heiligen. Und "auch das Spiel des Lichtes, das Rauschen der Dekoration und das Züngeln der Rocaille-Ornamente" fehlt nicht.

Die *Sveta Rožalija* ist – wie das schon Dragutin Prohaska richtig erkannte – eine typische Barockdichtung, nur eben schon aus der Sphäre des Spätbarocks, des Rokoko. Das schließt freilich den Zusammenhang mit hochbarocker Tradition, vor allem mit der barocken Gotik, nicht aus. Und dazu noch ein Hinweis des deutschen Kunsthistorikers Hans Tintelnot, nützlich auch für unsere Fragestellung: "Das Problem der volkstümlichen Triebkräfte also in ganz Nordwest- und Südosteuropa müßte zwangsläufig in den Mittelpunkt der Betrachtung des Rokokos rücken".⁵³ Spätbarock bzw. Rokoko, barocke Gotik und volkstümliche Elemente in der Rosalien-Dichtung – um diese Probleme wollen unsere Betrachtungen kreisen.

Zweifelsohne gehört Kanižlićs Legenden-Epos in die Welt des "pannonischen geistlichen Rokoko". Darunter verstehen wir jene spätbarocke Kunst- und Kulturstufe, die sich etwa zur Zeit Maria Theresias in Westungarn und Kroatien entfaltet, die eine Auflockerung und ein gewisses Leichter-Werden der barocken Formen bedeutet, trotzdem aber im Rahmen der katholischen Barockwelt bleibt, im Gegensatz zum einerseits aufklärungsverbundenen, andererseits höfisch-adeligen französischen Rokoko. Verbindungen bestehen hier eher mit der alpenländischen, bayrisch-österreichischen Barocksphäre. Kunsthistorisch repräsentativ für dieses "pannonische geistliche Rokoko" sind die um 1757 entstandenen Fresken der Kirche von Balatonkeresztúr, gemalt von einem unbekannten Künstler. Das Hauptthema des Zyklus ist ein Lieblingsmotiv barocker geistlicher Kunst und Poesie: die legendäre Geschichte des Kreuzes Christi – seine Auffindung durch die Kaiserin Helena, seine Rückeroberung von den Persern durch den siegreichen byzantinischen Kaiser Herakleios, endlich der Triumph des Kreuzes.

Die Auffindung des Kreuzes wird hier ganz zu einer Rokoko-Idylle. Auf der unteren Bildbühne, etwas abgerückt vom Mittelpunkt, steht mit empfindsamer Geste die Kaiserin. Begleitet von Bischöfen, aber auch von Männern und Frauen aus dem Volk, weist sie auf das auf der Erde liegende Kreuz. Auf der oberen und hinteren Bildbühne aber, die eine baumbewachsene Felslandschaft zeigt, sieht man eine Gruppe von Hirten. Empfindsam-pathetische Religiosität und Pastoralstimmung in einem Bilde vereint: das ist echtes Rokoko.⁵⁴

Diese Vereinigung der beiden Sphären ist auch für unseren kroatischen Dichter bezeichnend. Das Einsiedlerleben in den Bergen Siziliens – die in Wirklichkeit die

grünen Höhen des heimatlichen Slawoniens sind – wird für Rosalia zu einer Idylle, zum Genuß der Einsamkeit, der lieblichen Natur. Fast überschwänglich sind ihre Worte:

U špilji pribivam, prid njom sada pišem,
u njoj raj uživam, o njem živem, dišem.
Pišem to na golu i suhomu panju,
nenavidnom stolu u vašemu stanju.
Živem mirno: moje crna od goleti
žalost daleko je, dalje od pameti.
Ništa me ne smeta, jer radost vesela
i sa mnom se šeta pokoj vedrog čela.⁵⁵

In der Höhle wohne ich, vor ihr schreibe ich jetzt,
in ihr genieße ich den Himmel, in dem ich lebe und atme.
Ich schreibe das auf einem kahlen und dünnen Klotz,
der als Tisch in euerem Gemach verhaßt wäre.
Ich lebe friedlich, von meiner Einöde
ist die schwarze Trauer weit, noch weiter aber von meinem Sinn.
Nichts verwirrt mich, denn die frohe Freude
und die Ruhe mit klarer Stirne schreiten mit mir.

Das ist echtes Rokoko, angehaucht schon von der Empfindsamkeit der Präromantik. Anderthalb Jahrzehnte später wird der Debreziner Rokokodichter Michael Csokonai Vitéz (1773–1805) in denselben südpannonischen Gebieten wandeln und in seinen Oden zum Echo von Tihany (*A tihanyi Echóboz*) und zur Einsamkeit (*A magánosságboz*) den einsiedlerischen Frieden eines zurückgezogenen und naturverbundenen Lebens mit fast den gleichen Klängen schildern. Es ist fast sinnbildlich, daß Csokonai seine erste Jugendliebe *Rosalia* nennt.

Nachdem Kanižlićs Rosalia die Umgebung ihrer Höhle mit den wärmsten Tönen der Naturschwärmerei beschreibt, kommt eine besonders reizende Schilderung des Bächleins und der in ihm badenden Nachtigall sowie ihres Gesanges:

Više puta kao zanešena šutim,
kakov mu je dao Bog glas, misleć ćutim,
kad u jutro rano žuberi, grljuče,
cvrci, glasom kano trči, vije, vuće.
Sad uzvisi jako i radosno zveći,
sad spusta polahko i kano zajeći.
Kao' pomoć da više, žalosno se tuži:
fi fi milo fiće i tužno produži.
Opet digne grlo ptica kano ljuta,
ćok ćok tira vrlo po trideset puta.
Mislićeš, glas mili pritrgnuvi pukne,
a ona se sili i još ne zamukne.
Vrti i obraća tanko brez pristanka
i opet glas vraća na debelo s tanka,
sad jedno, sad drugo, glasno, tiho, kratko,
ljuto, tužno, dugo, sve milo i sladko.
Neka čovik uči, nikad ne će znati,
što njega nauči pivat narav mati.
Čudim se – i kako čudo ne bi bilo:
takov glas i tako malahano tilo!⁵⁶

Mehrmals lausche ich, wie eine Verzückte,
 und empfinde, welche Stimme Gott ihr gab,
 wenn sie frühmorgens mit gurgelndem Ton murmelt,
 zwitschert, mit der Stimme zittert, sich bewegt und regt.
 Jetzt tönt es hoch, stark und freudig,
 jetzt läßt es langsam nach und scheint zu schluchzen.
 Wie eine, die um Hilfe ruft, klagt sie schmerzlich;
 sie pfeift lieblich fi fi und setzt dann klagend fort.
 Dann erhebt das Vöglein die Kehle, wie von Grimm erfüllt,
 tjok, tjok, erklingt es rasch dreißigmal.
 Du würdest denken, daß die liebliche Stimme vor Anstrengung platzt,
 sie aber bemüht sich, ohne sich zu quälen.
 Sie ändert und wandelt den Ton ohne Unterbrechung ins Zarte
 und wechselt wieder vom Zarten zum Starken,
 einmal das eine, dann das andere, laut, leise, kurz,
 grimmig, klagend, lang, all das lieblich und süß.
 Der Mensch mag es lernen, doch niemand wird es wissen,
 was ihr die Mutter Natur zu singen lehrt.
 Ich wundere mich, und sollte es kein Wunder sein?
 Solche Stimme und solch ein winziger Körper!

Man fühlt sich hier an den Dichter der süddeutschen Spätgotik, an Oswald von Wolkenstein erinnert. Schon er hörte "die voglin gross und klein" im Tiroler Frühling "durch scharffe nőtlin schellen",⁵⁷ oder auch an den tschechischen Barockpoeten Jan Kořinek (1626–1680), der ebenfalls den Gesang der Nachtigall beobachtete und nachzuahmen versuchte.⁵⁸ Diese gotisch-barocke Idee wird nun ins Spätbarocke, Zierlich-Rokokohafte umgestaltet, um die *Pastoralstimmung* der Verslegende zu unterstreichen. Diesem Zweck dienen auch Motive, wie das Gespräch der heiligen Einsiedlerin mit der *Jeka*, d. h. dem personifizierten Echo!

Solche thematische Verbindungen machen es klar, daß der kroatische Jesuitendichter trotz seiner Rokoko-Art noch lebendig im Zusammenhang der slawischen und europäischen Barockdichtung steht. Ist ja das Rokoko überhaupt kein völlig selbständiger Stil, sondern nur die Spätstufe des Barocks, verbunden mit einem Wiederaufleben manieristischer Tendenzen.⁵⁹ Das spüren wir besonders im dritten Teil des Rosalien-Epos, wo ganz im Sinne der barocken *autos sacramentales* allegorisch-symbolische Bilder vor dem Auge der Heiligen erscheinen: sinkende Schiffe auf dem Meere des Lebens (vgl. Calderóns *Schiff des Kaufmanns*), der Trug der fünf Sinne, die Tugenden, die Klage der Insel Sizilien. Gerade in Fünfkirchen, zu jener Zeit, als Kanižlić dort weilte, führten die Jesuiten solche allegorischen *autos* in kroatischer, ungarischer und deutscher Sprache auf. Auch an Comenius muß man denken. Der dritte Gesang der kroatischen Verslegende ist eigentlich eine Rokoko-Variante des spätmanieristischen "Labyrinths der Welt". Hat Kanižlić den auch bei vielen Katholiken der slawischen Barockzeit geschätzten tschechischen Philosophen gelesen? Unmöglich ist das nicht. Manierismus und Barock liebten solch allegorisch-symbolischen Weltvisionen. "Das Bild des christlichen Pilgers begegnet uns immer wieder", schreibt Heinrich Schaller.⁶⁰ Zu den von ihm genannten Namen Grimmelshausen, Comenius, Scheffler, Bunyan können wir auch unseren Kanižlić hinzugesellen. Jedenfalls sieht auch die heilige Rosalia in ihren sinnbildhaften Visionen den "Kreuzweg des Lebens", wo die meisten Wanderer, geleitet von den Gestalten der Welt, des Ruhmes (*Dika*) und der Freiheit des Lebens (*Sloboda života*), den linken Weg wählen. Die Gestalt der Gottesfurcht

(*Strah Božji*) zeigt aber den Ausgang des Weges: den schrecklichen Drachen der Hölle. Rechts dagegen schreiten die Heiligen, Märtyrer und Einsiedler, geleitet von den Tugenden Wahrheit, Nüchternheit, Demut, Reinheit, Bescheidenheit, Geduld. Den Abschluß des rechten Weges bilden Stadt und Garten der ewigen Seligkeit, eine einzige Vision von Glanz und Schönheit:

Temelj slavnog grada jest kamenje drago,
koje sve nadvlada svita ovog blago.
Srebru cine nije nit svitlog poštenja,
zlata svitlost gdi je i zvizda kamenja:
od dijaspra zidovi, od bisera vrata,
a gizdavi krovi i tle jest od zlata.⁶¹

Das Fundament der glorreichen Stadt ist aus Edelsteinen,
die allen Schatz dieser Welt übertreffen.
Das Silber hat hier keinen Wert, sein Glanz wird nicht geschätzt,
hier, wo Goldglanz ist und die Edelsteine der Sterne:
Von Diasper sind die Mauern, von Perlen die Pforten,
die stolzen Dächer und der Fußboden aber aus Gold.

Dies ist jenes "architektonische" Bild des Jenseits, seine Darstellung als "Kulturlandschaft" (man könnte auch die Beschreibung des Gartens zitieren), das – laut Josef Matl – für die westlich beeinflussten Jenseitsvorstellungen altkroatischer Dichtung (*Visio Tundali*) bezeichnend ist, im Gegensatz zu den slawisch-orthodoxen Jenseitsbildern, in Ikonenart "ohne irgendwelche detaillierte landschaftliche Charakterisierung gezeichnet."⁶² Im Strome dieser westlich-mittelalterlichen Jenseitsvorstellungen steht auch die Himmelsvision Kanižlićs, verwandt den großen Himmels- und Höllenvisionen der Gotik.

Barocke Gotik erscheint immer wieder im kroatischen Legenden-Epos. Hierher gehört die Art, wie der Dichter im II. Gesang die Gestalt der Gottesliebe (*Ljubav Božja*) darstellt, als einen von gotischer "Lichtfülle" strahlenden Jüngling:

Svita mu je zlato čisto, po svih stranah
zvizde na njoj misto kažu, gdi je tkana.
Srdce i dva krila goruća brez dima,
kao da bi bila zlatni oganj, ima.
Sja na vrhu glave od krune zlamenje, –
zvizde li su prave, rajsko li kamenje?
Iz njih plamen mili nemirno gorući
diže se i sili u nebo idući.
Luk nosi niz rame, strilom se zapriti, –
mnijah, da se na me kao jednom hiti,
jerbo se sva smutih, srdce mi se ganu,
kano da začutih sladko vruću ranu.
Ositih se, tko je, studenije' od leda
rastapa se moje srdce, kad me gleda.⁶³

Sein Kleid ist pures Gold, von allen Seiten
zeigen die Sterne die Stellen, wo es genäht ist.
Er hat ein Herz und zwei Flügel, sie brennen ohne Rauch,
als ob sie aus glühendem Gold wären.

Auf seinem Haupt glänzt das Zeichen der Krone,
 sind es richtige Sterne oder die Edelsteine des Paradieses?
 Eine liebliche Flamme lodert unruhig aus ihnen hervor,
 sie bewegt sich und steigt zum Himmel empor.
 Er trägt an der Schulter einen Bogen, die Pfeile griffbereit.
 Mich dünkte, daß er sofort einen auf mich abschießen würde,
 so daß ich ganz außer Fassung kam, mein Herz verwirrte sich,
 als ob ich eine süß brennende Wunde empfunden hätte.
 Ich nahm wahr, wer er sei, und mein Herz, kälter als Eis,
 schmilzt, wenn er mich anblickt.

Ohne Bruch geht hier die gotische "Lichtmystik" in jene "geistliche Erotik" über, die für Manierismus und Frühbarock so charakteristisch ist. Bei der "süß brennenden Wunde" muß man an die heilige Teresa des Bernini denken! "Der manieristische 'barocke' Spätstil 'Rokoko'" – wie es Hocke apostrophiert,⁶⁴ schafft eben Schaltungen und Verknüpfungen auch mit vergangenen Epochen.

Diese Schaltungen und Verknüpfungen beziehen auch das Volkstümliche ein. Vollends im ersten Gesang wähen wir oft den Ton der serbokroatischen Volksepik zu hören. Der Dichter malt die Situation aus, wie Rosaliens Brief aus der Einsiedelei bei ihrer Sippe in Palermo ankommen wird. Die ist aber eher eine südslawische "Großfamilie", kein italienisch-mittelalterliches Adelsgeschlecht! Die beiden Neffen nennt Kanižlić *dva sokola siva* (zwei graue Falken): ein Lieblingsausdruck serbokroatischer Volksdichtung! Der Onkel wird als *od rata svega vojvoda i glava* (Woiwode und Führer in allen Kriegen) apostrophiert. Seine drei Söhne sind *tri lava i tri bojna groma* (drei Löwen und drei Kriegsblitze): eine deutliche Anspielung an die volkstümliche *humanitas heroica*, aber auch an den Barock-Heroismus eines Gundulić oder Kanavelić. Ganz im Stile der serbokroatischen Volksdichtung ist die Schilderung der weiteren Familienmitglieder:

Doće, znam, i teta; doće kum i kuma,
 kum života sveta, pisnik bistra uma,
 pisnik slavni, komu neumrli vile
 u zboru su svomu vinac na čast svile.
 Doće dva kumića, koji krila dižu
 kano dva orlića i svog otca stižu.
 Doće dva jelinka, dražja o sveg blaga,
 dva tetina sinka, dva kamena draga.⁶⁵

Es kommt, ich weiß es, die Tante, es kommen Gevatter und Gevatterin,
 der heilig lebende Gevatter, ein Dichter mit scharfem Verstande,
 ein ruhmvoller Dichter, dem die unsterblichen Feen
 bei ihrer Zusammenkunft zu seiner Ehre einen Kranz flechten.
 Es kommen zwei Gevätterlein, die ihre Flügel bewegen
 wie zwei Adlersöhne und ihren Vater übertreffen.
 Es kommen zwei Hirschlein, teurer denn alle Schätze,
 die beiden Söhne der Tante, zwei Edelsteine.

Die ganze tiefpoetische Seele des Südslawentums schwingt hier in diesen Versen mit, jenes reiche Erbe, das die namenlosen Sänger des Volkes und die namhaften Humanistendichter Dalmatiens im Laufe der Jahrhunderte sammelten und schufen. Nicht

umsonst tritt uns im Zitat ein *pisník*, d. h. ein Dichter entgegen! Das ist Kanižlić selbst, der auch in der Priestersoutane immer ein Sohn seines Volkes blieb.

Etwas Ähnliches wie er versuchte – wenn auch weniger „rokokohaft“ – der aus polnischer Familie stammende slowakische Franziskanerdichter Hugolín Gavlovič (1712 bis 1787)⁶⁶. In der Zurückgezogenheit von Klöstern, Berghirtensiedlungen und eines adeligen Landhauses, wo er als Erzieher wirkte, verbrachte Gavlovič sein Leben. Trotzdem wurde er, wie Pražák feststellte, „zusehends ein Geist der weiten Perspektiven und der kühnen Flüge“ (*Gavlovič byl zřejmě duch širokých rozměrů a odvážných letů*).⁶⁷ Seine lateinischen und slowakischen Werke: eschatologische Betrachtungen, philosophisch-theologische Traktate, Predigten, zeigen große Belesenheit und weit ausgreifende Kenntnisse. Er zitiert die antiken Klassiker, die Kirchenväter, die Scholastiker, aber auch Erasmus oder die Märchen des slowakischen Volkes. In seinen Schriften werden u. a. Dante, Petrarca, Tasso, Calderón, Lope de Vega, Giotto, Columbus, Galilei, Kaiser Karl VI. sowie andere große Persönlichkeiten der Geschichte genannt. Einen Teil dieser Kenntnisse hat der slowakische Franziskaner wohl aus barocken Florilegien und Enzyklopädien. Jedenfalls scheint er aber, als später Vertreter des barocken Universalismus, sein Gefallen an solchen Dingen gefunden zu haben. Es ist – wie der slowakische Forscher Andrej Mráz darauf hinweist – *die in der Gotik wurzelnde literarische Kultur des Barocks*, die bei Gavlovič ihren Ausdruck findet, mit reichen Querverbindungen freilich auch zur humanistischen Bildung und Überlieferung.

Zwei slowakische Dichtungen ragen aus seinem reichem, vielfach noch unedierten literarischen Nachlaß heraus: die allegorisch-erziehende „Hirtenschule“ (*Valašská škola*, 1755) und die eschatologische „Christenschule“ (*Škola křesťanská*, 1758). Die erste ist eigentlich kein „volkstümliches“ Werk, sondern diente als ethisches Anleitungsbuch für die Mitglieder des franziskanischen Dritten Ordens, also für Laien, die schon eine gewisse Bildung besaßen. Sie wollte Gavlovič durch Beispiele, Vorschriften und Ratschläge auf angenehm-belehrende Weise zum frommen, tugendsamen Leben und zur ewigen Seligkeit führen. Trotzdem wurde das erst im beginnenden 19. Jahrhundert gedruckte Werk zu einem wahren „Volksbuch“: Slowakische Bauern noch unseres Jahrhunderts konnten zwei- bis dreihundert Verse auswendig rezitieren! Das ist nicht überraschend, wenn man daran denkt, wie glücklich Gavlovič die „biblische Hirtenpoesie“ mit Bildern aus dem *wirklichen* Hirtenleben vereinigte, wie er nicht nur Gottesfurcht und theologische Tugenden, sondern auch Charakterfestigkeit, gutes Benehmen, Fürsorge für die Erziehung der Kinder lehrte, wie er sogar eine – allerdings vorsichtige – Kritik an den feudalen Zuständen übte.⁶⁸

Ungedruckt blieb leider die „Christenschule“, die originellste und auch umfangreichste Dichtung des slowakischen Barocks: fast vierzehntausend Verse, ein Vers aus vierzehn Silben bestehend, das Ganze in Strophen von je zwölf Versen gegliedert.

Das Gedicht beginnt mit einem einführenden Teil, wo der Dichter sich dem Ordensgründer Franziskus zuwendet und dann die Mitglieder des Dritten Ordens anspricht. Dieser Einleitung folgen die vier Hauptteile: der Tod, das Jüngste Gericht, die Hölle, der Himmel. Eine slowakische Variante also der Dichtungen über die vier letzten Dinge, angeregt wohl durch ähnliche tschechische und polnische, wahrscheinlich auch ungarische Barockdichtungen. (In Ungarn dichtete z. B. im 17. Jahrhundert der Raaber Domherr Mathias Nyéki Vörös, im 18. der Aristokrat Anton Amade über dieses Thema; auch geographisch lebten beide sehr nahe dem slowakischen Siedlungsgebiet, Nyéki Vörös sogar eine Zeit lang in Prag!)

Im ersten Teil seiner Dichtung besingt Gavlovič die Eitelkeit alles Menschlichen und Irdischen. Die Beschreibung eines Schädels soll die Vergänglichkeit besonders kraß ver-

anschaulichen, aber auch antike Gestalten und Ideen: Ägypten und Athen, Sokrates, Platon und Seneca werden angeführt. Der Tod weilt – heißt es – immer in unserer Nähe: Er kann kommen, wenn man ihn am wenigsten erwartet. Legende, Bibel und Mythos, Aussprüche weiser Männer – all das soll den Gedanken des Todes den Lesern recht deutlich vor Augen führen; aber auch solche Motive, wie die Darstellung eines Sterbenden.

Von dramatischer Wucht ist der zweite Teil: das Jüngste Gericht. In barock bewegten Bildern schildert uns Gavlovič das Herannahen des Jüngsten Tages, den Krieg, den Haß, das Elend, dann das Tal Josaphat, das Ertönen der Posaunen, das massenhafte Auferstehen der Toten. Voll barocker Monumentalität, voll Pathos und Glanz ist auch die Szene, wo Christus als Richter erscheint, begleitet von Engeln. Der ganze Abschnitt arbeitet mit poetischen Mitteln, die denen der zeitgenössischen spätbarocken Freskenmalerei im Donauraum sehr verwandt sind.

In die Sphäre barocker Jenseitsvisionen gehören auch der dritte und der vierte Teil: die Schilderung der Hölle und des Himmels. Der Höllen-Gesang ist voll des Jammers und der Qual: Die Verdammten erdulden gräßliche Schmerzen, am schrecklichsten sind aber die seelischen Martern. Demgegenüber herrschen im Himmels-Gesang die Töne der Freude und Heiterkeit. Alles irdische Leid, alle Entsagungen des Erdenlebens finden hier reichliche Belohnung: Alles ist voll Glanz, Schönheit, Wohlgeruch, eine visionäre Idylle des Friedens und der Harmonie. Damit sind wir also doch in eine Sphäre gelangt, die der Rokoko-Stimmung in der südosteuropäischen Kunst und Dichtung um 1750 nicht mehr ganz fern steht.

Trotz solchen Anklängen an die zeitgenössische Rokoko-Welt ist Gavlovič – wie gesagt – im wesentlichen noch ein "barocker Gotiker". Seine Bildung wurzelt in der Patristik und Scholastik des Mittelalters. Besonders nahe scheinen ihm Augustinus und Bernhard von Clairvaux zu liegen, aber auch andere Gestalten der spätantiken und mittelalterlichen Philosophie und Theologie zitiert er gern, von Boëthius und Joannes Chrysostomos bis Hugo von Sankt Viktor und Anselm von Canterbury. Wie man sich aber bei einem barocken Schriftsteller denken kann, vernachlässigt er auch die "klassische" Antike nicht. Aristoteles, Seneca, Plinius sind gern zitierte "Autoritäten".

Als typischer Vertreter barocker Frömmigkeit huldigt er einem "asketischen Spiritualismus", sieht das ganze Leben aus dem Blickfeld der "vier letzten Dinge"; indessen bricht in seiner Jenseits- und Gottesschau doch die barocke "Weltfreude" hervor, das Ästhetische, der Sinn für Schönheit und Harmonie. Er ist auch ein Verkünder des *theatrum mundi*. "Unser Leben ist ein Schauspiel" (*Život nass gest Komedia*); ist der Grundgedanke einer ganzen Strophe und einer der Hauptgedanken der gesamten Dichtung.

Nicht zu übersehen sind die Fäden, die Gavlovič mit der bildenden Kunst und der Musik verknüpfen. Die Handschrift seiner "Christenschule" schmückte er eigenhändig mit sechs farbigen Illustrationen. Das erste Bild zeigt die Stigmatisation des Franziskus von Assisi, das zweite einen Franziskaner, der vor der Pforte der Ewigkeit kniet (im Hintergrunde brennen die Flammen der Hölle, oben sieht man das Symbol der Dreifaltigkeit). Auf dem dritten Bild führen Teufel die Verdammten in die Hölle, Engel die Seligen in den Himmel. Das vierte Bild stellt wiederum einen knieenden Franziskaner dar, mit dem Kruzifix in der Hand, vor ihm das Flammenmeer der Hölle, voll Verdammter. Das Thema des fünften Bildes ist oben die Dreifaltigkeit zwischen Wolken, unten Menschen in ritterlicher und mönchischer Tracht. Auf dem letzten Bild erscheint ein stigmatisierter Franziskaner – wohl der Ordensgründer selbst –, in der linken Ecke ein musizierender Engel, rechts oben eine reiche, rote Draperie. Lauter Vorwürfe, die auch in der südosteuropäischen Barockkunst oft vorkommen, besonders

in ihren mehr volkstümlichen Schöpfungen, in Altarbildern und Skulpturen kleinstädtischer und Dorfkirchen. Dazu gesellt sich bei Gavlovič die Inspiration der Barockmusik. Er verfaßt die Melodien für seine Verse selbst. Natürlich ist dieser Melodienschatz stark volkstümlich beeinflusst. Wie bei den Kantoren-Komponisten Böhmens und Mährens die tschechische Volksmusik mitschwingt, so hier die Lieder der slowakischen Berghirten.

Ein vielseitiger Mann, Wissenschaftler und Dichter in vier Sprachen (lateinisch, griechisch, kroatisch, ungarisch), ist auch jener Schriftsteller des spätbarocken donauländischen Slawentums, dem wir uns jetzt zuwenden: Mathias Peter Katančić (1750 bis 1825). Sein Lebenslauf und seine ganze Tätigkeit auf dem Gebiete der wissenschaftlichen und der schönen Literatur beweist, wie sehr im pannonisch-kroatischen Raum das Barock noch in die Zeit um und nach 1800 hineinragt.⁶⁹

Aus einem kroatischen Bauern- und Handwerker-Geschlecht Slawoniens stammend – sein Geburtsort ist das Städtchen Valpovo –, wird Katančić Franziskaner, besucht die höheren und Hochschulen seines Ordens in Fünfkirchen, Ofen, Baja, Szeged, Bács und Esseg (Osijek), wirkt als Gymnasiallehrer in Esseg und Agram und erweckt durch seine lateinischen Schriften über das römische Pannonien bald die Anerkennung der Gelehrtenwelt. Noch Theodor Mommsen schätzte die archäologischen Forschungen des kroatischen Franziskaners. In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts berief ihn die Budapester Universität – wo die Vorlesungssprache damals noch lateinisch war – zum Professor. Indessen konnte Katančić wegen seiner angegriffenen Gesundheit kaum fünf Jahre sein akademisches Lehramt versehen. Nach 1800 zog er sich in das Ofner Franziskanerkloster zurück, verließ kaum mehr seine Zelle und verbrachte das letzte Vierteljahrhundert seines Lebens mit rastloser literarischer Arbeit.

Wie gesagt, sind Katančićs Hauptschöpfungen wissenschaftliche Bücher und Abhandlungen, doch auch der Dichtung huldigt er eifrig, und zwar in vielen Sprachen, am liebsten lateinisch und kroatisch. Seine lateinischen und kroatischen Gedichte veröffentlichte er noch zu Lebzeiten unter dem Titel *Fructus autumnales* (Agram, 1791), aber auch aus seinen wissenschaftlichen Arbeiten, aus Gelegenheitsschriften und aus dem Nachlaß konnte der kroatische Forscher Tomo Matić manch poetisch Wertvolles drucken lassen.

Im Großen und Ganzen vertritt Katančić jene Richtung des donauländischen Spätbarocks, die von ungarischen Kunsthistorikern mit Vorliebe als "Zopfstil" bezeichnet wird. (Dem deutschen Leser wird der Ausdruck "spätbarocker Klassizismus" vielleicht mehr sagen.) Dieser "Zopfstil" ist letzter Ausklang der Barockwelt. Noch leben die pathetischen und wuchtigen Formen, noch liebt man pompöse Deckenfresken und die Verbindung aller drei Zweige der bildenden Kunst, doch das Ganze wirkt irgendwie schon ruhiger, ausgewogener, weniger maßlos. Das Winckelmannsche Ideal der "edlen Einfalt und stillen Größe" ist dieser Epoche schon zutiefst eingeprägt – auch Katančićs akademischer Lehrer, der ungarische Ästhetiker Georg Szerdahelyi, war begeisterter "Winckelmannianer" –, aber man ist noch weit entfernt von der etwas blutleeren und blassen Art des "style Empire". Letzten Endes steht man noch mit beiden Füßen in der Kunst und Kultur des ausgehenden Barocks.

Nun, diesen "Zopfstil" oder "spätbarocken Klassizismus" gibt es auch in der Literatur Südosteuropas. In der ungarischen Literatur vertreten ihn am markantesten die Dichter der sog. "lateinischen Schule" (*deákos iskola*): der Deutschungar Josef Reinisch-Rájniš, der Siebenbürger David Baróti Szabó, der Westungar Benedikt Virág – alle drei katholische Ordensgeistliche. Noch der protestantische Landedelmann Daniel Berzsenyi, ein Dichter der ungarischen "Präromantik", hat viel von dieser "lateinischen Schule" gelernt. Im wesentlichen war sie eine Fortsetzung barocken Neulateinertums,

nun aber in einer Nationalsprache. Der ungarische Altphilologe und Humanismus-Forscher Imre Trencsényi-Waldapfel bewies vor mehr als zwanzig Jahren, wieviel diese "lateinische Schule" solchen großen Barockdichtern, wie Sarbiewski, verdankt.⁷⁰

Diese "lateinische Schule" der ungarischen Literatur um 1770 zieht den in Ungarn studierenden jungen Kroaten in ihren Bann. Fast geschieht dasselbe wie beim Deutsch-ungarn Reinisch: Auch Katančić hat von Zeit zu Zeit die Lust, ein ungarischer Dichter zu werden. Dann triumphiert doch die *Musa Illyrica*, und Katančić ist nun bestrebt, die antikisierenden Formen seiner ungarischen Zeitgenossen und Vorbilder in einer südslawischen Sprache nachzuahmen. Der Kreis schließt sich: Die "lateinische Schule" Ungarns, lernte von einem slawischen Barockdichter (Sarbiewski) und gab dann die Inspirationen an einen anderen Slawen (Katančić) weiter.

1790 – in einer Zeit also, wo der Zopfstil in den Städten Pannoniens, etwa in Fünfkirchen oder Steinamanger seine künstlerischen Triumphe feiert – schreibt Katančić drei Oden, je eine lateinische, kroatische und ungarische, zu Ehren des neuen Banus von Kroatien, des Grafen Johann Erdödy. Die drei Oden sind inhaltlich und thematisch ganz verschieden. Gemeinsam ist ihnen die antikisierende Form, gemeinsam das heroische, fast schon "expressive" Pathos des klassizistischen Spätbarocks. Als besonders charakteristisch sei hier die lateinische Ode angeführt, unter Weglassung der einleitenden drei Strophen:

Dulci Pannonia progenie satum
plectro tolle *Virum*: tolle, Parentibus
magnis quem facient acta parem, Thomae
inprimis, patrios lares
quive aras veluti murus aheneus
defendit, Scythico non semel impetu
represso, celeri dum involat hostium
confertas acies pede;
et facta haud modica strage, cadentibus
utrimque aut refugis impete barbaris,
Savi qua Colapis Iapidicus petit
undas, Romuleo diu
mistas et patrio sanguine, prodiit
conspersus nimio pulvere et inclutus
acceptis acie vulneribus, suo
hostilique madens crebro
perfusisque cruore atque decorus. Hoc
herois proavi magnificum *Nepos*
exemplum capiet sedulus et Fidem,
magnis quam Superis dare
maiores soliti Pannoniorum erant
ab sex atque decem, perpete gloria,
sedis, protegere; hostes patrio solo
audax pellere, finibus,
olim qui fuerant, Illyrici ad mare
Nigrumque, Hadriacum et Thermaicum sinum
prolatis, Scythico qui miserum gemunt
oppressique iugo diem
perlongum et queruli subsidium petunt
agnati generis. Quae miseratio?

Durate, o animae! Est, qui medeatur his,
Erdoedi, colume soli
Ioannes, patrii. Hic militis Illyrii
 iunctis Hungariae viribus, impetu
 prosternet valido barbarum et agmina
 arcebit fera Bosporo;
 vos vinclis redimet paceque condita
 curabit Superum cultum et amabiles
 Pimpleas revocabit. – Tremulos cape
 nervos, Terpsichore! Diem
 sacrum tolle novo carmine et alteri
 Pineti Bationique, Sororibus
 accitis, Driadum et Castalidum choris
 Longum VIVE rependito!⁷¹

Die dramatischen, von Blut und Kampf erfüllten Bilder der Türkensiege, die Katančić heraufbeschwört, um die Familie Erdödy, vor allem aber den tapferen Banus Thomas – den Urahn des Gefeierten – zu verherrlichen, das Einflechten mythologischer Gestalten und überhaupt die ganze "mythologisierende" Art, wie die konkrete Geographie der Balkanländer in antike Termini gekleidet wird – das alles ist noch echteste Barockdichtung, wenn auch in klassizistisch-antikisierender Art. Selbst die Vorstellungswelt des "barocken Slawismus" fehlt nicht, hofft ja doch unser Dichter, der neue Banus werde mit seinen "illyrischen" – d. h. südslawischen – und ungarischen Truppen den slawischen Balkan befreien, den Hilferuf der unterdrückten *agnati generis* erhören und sie vom "skythischen" – d. h. osmanischen – Joch retten. Noch bis in die stilistische Formgebung reicht dieser spätbarocke Zug: Man beachte die langen Sätze, die die einzelnen alkaischen Strophen zu einer fast unlösbaren Einheit zusammenschweißen. Die ersten vier Strophen unseres Zitates sind eine einzige Periode, die noch in die fünfte übergreift. Die nächste Periode läuft dann wieder durch vier Strophen. Dies ist jene barocke Art, die "Vielheit" zu einer "Einheit" zu formen, die wir auch in der Architektur des 18. Jahrhunderts gut beobachten können. Denken wir etwa an Balthasar Neumann!

Bei einem Dichter dieses Jahrhunderts – vor allem der zweiten Hälfte – muß freilich auch *das Rokoko* irgendwie vorhanden sein. Dies ist auch bei unserem kroatischen Poeten der Fall, und zwar ziemlich ausgiebig. Nur im Rokoko-Jahrhundert war es möglich, daß ein katholischer Priester, ja Mönch ein Liebesgedicht schreibt und es sogar drucken läßt. Denn nichts anderes als ein "Liebesgedicht" kann das *Epicedion Phyllidis, quam Diana cum Nymphis deploret* bezeichnet werden, das Klagelied über den Tod eines schönen Mädchens. Stand ein wirkliches Erlebnis dahinter oder ist das Gedicht nur eine ins Spätbarocke, Rokokohafte transponierte Variation antiker erotischer Lyrik? Jedenfalls beweinen die antiken Mythengestalten im Gedicht eine richtige Rokoko-Schönheit:

Ah, saevam Stygiae ac terribilem manum
 Parcae, quae iuvenem Phyllida sustulit!
 Ah, flete hanc, Satyri; flete, tenellulae
 Nymphae; flete, cavernulae!
 Vestrum Phyllis erat, cum steterat, decus;
 vos plausu atque iocis exhilaraverat
 Phyllis vosque genis blanda rubentibus
 traxit fronteve candida.

Quisnam artus graciles, quis teneras manus,
quis nigrum cilium, caesia lumina
cernens non subito Phyllin amaverit?

Cuius diva Venus genas
pingebat roseis ipsa coloribus,
queis unxit faciem blandula splendidam,
cum vellet reliquis esse venustior

Troiano Paride arbitro.

O flete hanc, Dryades, flete Sororibus
iunctae Naiadibus lugubre Oreades;
et quisquis recolis rura rependito
carmen flebile Phyllidi.⁷²

Dieser empfindsame und doch lieblich-lyrische Ton, der hier herrscht, erinnert uns lebhaft an jene Rokoko-Pastorellen, mit denen das kroatische Grafengeschlecht Keglević sein oberungarisches Schloß Pétervására durch einen sonst unbekannten – vielleicht tschechischen oder süddeutschen – Maler J. Beller schmücken ließ,⁷³ aber auch an die spätbarocken illusionistischen Allegorien des Adelsschlusses Oroszlavlje in Kroatien.⁷⁴ Die "graziösen" Glieder der Phyllis, ihre zarten Hände, das von der Göttin Venus gemalte Rot ihrer Wangen: lauter Züge des spätbarocken, rokokohaften Damen-Ideals. Wie stark der ästhetische Zauber dieses Ideals war, beiweist, daß selbst der Kleinbürgersohn und Mönch Katančić in seinen Bann geriet. Für den Rokokostil bezeichnend ist auch der formale Aufbau des Gedichtes. Hier finden wir nicht die langen, "heroischen" Perioden der Erdödy-Ode, vielmehr sind die Sätze kürzer, sie greifen nur selten in die nächste Strophe über. Die ganze Komposition ist übersichtlicher geworden. Indessen dürfen wir keinen Augenblick vergessen, daß dieses Rokoko doch den Ausklang der Barockwelt bedeutet; daher die noch starke Vorliebe für die Mythologie, daher ein gewisser pantheistisch-naturmystischer Zug: Die Naturgötter betrauern das Hinscheiden des geliebten Mädchens.

Interessant ist die Verknüpfung des Südslawisch-Volkstümlichen mit dem Schönheitsideal des Rokoko, ja mit gewissen troubadourisch-minnesängerischen Traditionen. Unter den *metra Illyrici* seiner *Fructus autumnales* befinden sich nicht nur kroatische Distichen, alkäische oder sapphische Strophen, sondern auch Gedichte im Volkston, im beliebten zehnsilbigen Vers der serbokroatischen Volkspoesie. Katančić schildert seine slawonischen Landsleute, wie sie den südslawischen Rundtanz, den *kolo*, tanzen und flicht die Beschreibung eines schönen Mädchens in die Verse. Strophe 1–2 und 5–8 eines solchen *kolo* seien nun angeführt:

Igra kolo kod Valpova grada,
– Kolo igra!
izpod ladne Karašice rike;
u kolu je Marica divojka,
gizda ćerka roda gospodskoga.

Man tanzt den Kolo vor der Stadt Valpovo,
man tanzt den Kolo
neben dem kühlen Fluß Karašica;
im Kolo tanzt das Mädchen Maria,
die schmucke Tochter einer herrschaftlichen Familie.

U kolu su sve divojke lipe,
al je Mara od sviju najlipša:
njoj odilo kano i drugima,
al je tilo božici podobno.

Alle Mädchen im Kolo sind schön,
doch Maria ist von ihnen die allerschönste
ihr Kleid ist wie das der anderen,
doch ihr Körper ist dem einer Göttin ähnlich.

Al poslušaj lipotu Marije
pak se čudi, a i pripovidej!
Bistre oči u sokola kano,
kad pogleda, na ljubav prigiba.

Crne su joj obrve i tanke
kano lučac svione kadife;
bilo čelo, a lišće okruglo,
obrazi joj pramalitna ruža.

Tankovit nos i priličan tilu
usta su joj kao ružica rujna,
vrat bijeli u labuda kano,
prsa su joj od sniga bilija.

Pogled njezin ljubav i veselje,
med su riči, slatkost govorenje,
pavun hodak, a ptičica glasak:
božica je ista, drugo nije.⁷⁵

Höre jedoch von der Schönheit der Maria,
dann staune und erzähle es weiter!
Ihre Augen sind flink, wie die des Falken,
wen sie anblickt, den zwingt sie zur Liebe.

Schwarz und zart sind ihre Augenlider,
wie ein Bogen aus Seidensamt;
weiß die Stirn und rund das Gesicht,
ihr Antlitz wie eine Rose des Frühlings.

Zierlich die Nase und anmutig der Körper,
ihre Lippen wie eine dunkelrote Rose,
der Hals so weiß, wie beim Schwan,
ihre Brust weißer denn der Schnee.

Ihr Anblick ist Liebe und Frohsinn,
ihre Worte Honig, ihre Rede Süßigkeit,
ihr Gang dem Pfau, ihre Stimme den
Vögelein ähnlich:
Sie ist eine Göttin, nichts anderes.

Äußerst reizvoll, wie in diesen Strophen Volkstümliches und Barockes ineinanderfließt. Stimmung und Tonfall des Gedichtes entstammen der Welt des serbokroatischen Tanzliedes, aber fast unbemerkt geht der Volkston in eine Schönheitsschilderung voll spätbarocker, rokokohafter Anmut über. Doch stammt dieses Rokokohafte letzten Endes selbst aus einer langen Tradition, aus der mittelalterlichen Überlieferung der Liebesdichtung, wie sie auch von den serbokroatischen Poeten des 15. und 16. Jahrhunderts kultiviert wurde. Die "Dorfschöne" wird zu einer "Göttin" der minnesängerisch-petrarkistisch-marinistischen "Liebesmythologie". Die innerliche Harmonie dieses kleinen Meisterwerkes wird dadurch nicht gestört. Hat ja gerade im Karpatenraum, in der ungarischen, kroatischen, slowakischen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts, das Renaissancehafte und Barocke einen günstigen Nährboden im Volkstümlichen gefunden! Eine unverkennbar "pannonische" Atmosphäre atmen auch die zitierten Verse Katančićs. Der Verfasser dieses Buches wird da an den Sommer 1946 erinnert, wo er im südungarischen, von Ungarn, Südslawen und Deutschen bewohnten Komitat Baranya einer bäuerlichen Feier beiwohnen durfte. Sie fand im Dorfe Püspökszenterzsébet statt. Auf einer malerisch gelegenen Wiese tanzten hübsche ungarische Mädchen den Rundtanz – er wird auch von den Ungarn der pannonischen Landschaft kultiviert! –, in der Abenddämmerung sangen dann junge Kroaten und Kroatinnen ihre tiefpoetischen Volkslieder. Auch in diesen Liedern war von Schönheit und Liebe, von Sternen und Blumen die Rede. Die zarte poetische Sprache der großen serbokroatischen Renaissance- und Barockdichter ward hier zum Gute auch des einfachen Landvolkes. Das ist jene Atmosphäre, aus der auch die Kolo-Lieder unseres Katančić zu verstehen sind. Rührend ist es auch zu beobachten, wie der greise, schon dem Grabe entgegeneilende Dichter seine spätbarock-klassizistische Welt noch mit der Sphäre der südslawischen *humanitas heroica* verbindet. Ein Jahr nach seinem Tod, im Jahre 1826, in einer Zeit also, da schon ein oft übertriebener Nationalismus die Luft des Donauraumes zu trüben beginnt, erscheint sein postumes Werk *Istri adcolarum geographia vetus*. Ein geographisch-archäologisches Buch, doch nach barocker Sitte mit eingeflochtenen Versen versehen. Hier lesen wir nun seine lateinische Ode *Stirps Katanić*, einen barock-

klassizistisch formulierten Ausdruck des "heroischen Ahnenkultes" und des "patriarchalischen Stammesbewußtseins". Dabei ist die *stirps Katančić* – so nennt sie der Dichter – keineswegs ein feudales Geschlecht, sondern eine Sippe von Bauern und Handwerkern. Katančić ist jedoch stolz auf seine Ahnen und verbindet die Erzählung seines eigenen Lebens mit der Schilderung seiner "Ahnengalerie".

"Der allgemein dinarische Kult der familiären und der nationalen Ahnen ist im Feste des Hauspatrons, der Slava, über das ganze dinarische Gebiet verbreitet",⁷⁶ schreibt Gesemann. Nun, so ein *poetisiertes und latinisiertes Slava-Fest* ist das Gedicht des slawonischen Franziskaners. Wir lesen da etwa folgende Strophen:

Da sonos, Clio, citharis et ultrà,
quì patres nostri steterint, recense;
quosve seu quando genuère natos,
ordine canta.

Clio sic suavis querulo reponit:
Pannon es, Lucà genitus parente,
olim avo nomen fuerat Georgii;
erige mentem!⁷⁷

Die Muse weist also auf den halb schon legendären Urahn des Geschlechtes, auf Georg hin, auf die Gestalt, der das Slava-Fest,⁷⁸ die Ahnenverherrlichung in besonderem Maße gilt. Interessant ist auch das Auftauchen des "pannonischen" Motivs; nicht mit Unrecht sehen wir in Katančić den letzten Vertreter pannonischer Barockkultur, in einer Zeit, wo Mittel- und Südosteuropa vielfach schon anderen Idealen huldigen. Aber hören wir wiederum den Dichter. Nach dem Aufzählen der Ahnen folgt, gewissermaßen als *Summe* des Ganzen, dieser Abschnitt:

En meam stirpem, genus en, amice;
pauper in saeclo fueram, parentes
pauperes nactus, miser ac in isthoc
ordine sacro.

Nec pudet verum calamò fateri
liberò: nam sis opulentus aut sis
indigus, Castor, nihil interest heic,
dummodò purus.

Nobilem virtus celebremque reddit;
hac carens, esto generis feratur
nobilis, non est neque dignus isthoc
nomine vivit.

Nobilis non sum (solitè loquendo),
attamen natus proavis honestis,
et quidem cunctis *Henetùm* vetustà
stirpe profectis.⁷⁹

Fast jedes Wort der angeführten Strophen ist voll Gewicht und Bedeutung. Der Dichter bekennt sich zu seinem Geschlecht und damit gleichzeitig auch zum Ideal der *junačka siromaština*, der "heroischen Armut" südslawischer Bauern und Hirten.⁸⁰ Für die komplizierte, echt spätbarocke geistige und seelische Haltung Katančićs ist es sinnbildlich, daß diese "heroische Armut" gleichzeitig einen Zug ins Franziskanisch-Asketi-

sche, aber auch ins Stoisch-Enthaltssame bekommt. Andererseits bekommen die humanistischen Begriffe der *nobilitas* und der Ehre eine spezifisch südslawische Färbung. Katančić verkündet das Ideal der *vera nobilitas*, des Adels, das nicht auf verbrieften Urkunden, sondern auf ethischen Werten beruht. In diesem Sinne ist auch sein "unadeliges" Geschlecht in höchstem Maße "edel". Die *stirps Katančić* gehört – um die Begriffe der patriarchalisch-heroischen Sphäre zu gebrauchen – zu den "guten Häusern", sie ist eine "starke Sippe".⁸¹

Auch die *virtus* und die damit verbundene Ehre faßt unser Dichter – hierin wiederum ein echter südslawischer Patriarchalier – nicht innerlich-subjektiv, sondern objektiv-gesellschaftlich auf. Freilich zählt auch die Tat und das Leben des Einzelnen, doch nur im Zusammenhang mit dem Ganzen der Tradition. So ist es zu verstehen, wenn der Dichter stolz auf seine "ehrlichen Vorfahren" ist.

In sehr bezeichnender Art verknüpft Katančić den Stammesstolz mit dem patriotischen Bewußtsein. Als ein Nach- und Ausklang des "barocken Slawismus" wirken jene Worte, wo der Dichter von seinem "henetischen", d. h. slawischen Geschlecht spricht. So vereinigen sich also patriarchalisch-heroische Lebensauffassung, klassisch-humanistische Formgebung und barocke Überlieferung im Gedicht, so wird der Verfasser zu einer typischen Persönlichkeit der ausklingenden Barockkultur im donauländischen Slawentum, und zwar zu einer Zeit, die bereits bürgerlich-nationalistisch-romantischen Idealen entgegeneilt.

Damit verlassen wir den Boden des Donaupraumes und gehen in jenes Gebiet, das im 18. Jahrhundert gleichfalls eine üppige Blüte der spätbarocken Kultur erlebte: ins Gebiet des Ostslawentums. Das ukrainische und großrussische Barock dieses Zeitraumes hat zwar ebenfalls für den ersten Augenblick einen etwas "kosmopolitischen" Anstrich; man denke nur an die rußländische Tätigkeit des italienischen Architekten Bartolomeo Francesco Rastrelli (1700–1771), an den in Petersburg, Moskau und Kiev arbeitenden deutschen Baumeister Gottfried Johann Schädel, oder an den geheimnisvollen Bernardo Merettini, der in der Westukraine seine profanen und kirchlichen Bauten schuf, und von dem manche Forscher (Antonowytsch, Weidhaas) vermuten, er sei ein Deutscher namens Bernhard Merderer gewesen. Wie im Falle des Prager Barocks spielt aber auch in den Werken dieser im Osten arbeitenden Westeuropäer der *genius loci* eine große Rolle, oder, um uns konkreter auszudrücken, jene ortsansässigen slawischen Kräfte, die die eigentliche Ausführung der Pläne ausländischer Künstler vollzogen.⁸²

Erwähnen wir noch die Hinweise Čyževskyjs, der die bedeutende Rolle des Barocks – mit seinem "Hang zum Dekorativen, zur breiten Geste, zum Imposanten"⁸³ – in der Ausbildung des ukrainischen Nationalcharakters betont. Wir müssen also das Urteil fällen, daß sich im ostslawischen, russisch-ukrainischen Raum des 18. Jahrhunderts eine weitgehende Nationalisierung und Slawisierung des Barocks abspielte.

Gut ist das auf dem Gebiete der Plastik zu beobachten. Nennen wir etwa die von Dmytro Antonowytsch entdeckte *Lemberger Bildhauerschule* aus der Zeit um 1750. Sie besteht aus deutschen (Fessinger, Pinzel) und ukrainischen (I. Ščurovskyj, M. Filevyč, F. Olandskyj, M. Polejovskyj,) Künstlern.⁸⁴ Das Hauptwerk dieser "Künstlerkollektive" ist der plastische Schmuck der ehemals unierten, heute dem orthodoxen Gottesdienst dienenden Sankt-Georgs-Kathedrale in Lemberg. Wie schon im russischen Barock der petrinischen Zeit, werden auch hier die "Vorschriften" der ostkirchlichen Liturgie mit künstlerischer Kühnheit außer acht gelassen und die Kirche und ihre Umgebung mit reichem plastischem Schmuck versehen, ohne von einem etwaigen Vorwurf des "Götzendienstes" Scheu zu haben. Diese Art und Weise macht dann im ganzen ukrainischen Spätbarock Schule. "In der Regel stand die Plastik im Dienste der Bau-

kunst und wurde zur inneren Ausschmückung der Bauwerke herangezogen, sie spielte aber eine große Rolle, daß sie häufig aus eigentlichen Bauwerken, etwa Altären, Ikonostasen, Kanzeln usw., richtige Bildhauerwerke machte, darüber hinaus füllte sie die Kirche mit Standbildern an Kolonnen und Pilastern, auf Karniesen und Vorsprüngen und überall dort, wo sich auch nur ein freies Plätzchen fand. Auch außen schmückten ornamentale Plastiken nicht nur die architektonischen Elemente des Baues, die Standbilder füllten nicht nur Nischen in der Kirchenwand und namentlich in der Fassade, vielmehr waren die Kirchen von Standbildern umringt, die auf Piedestalen, Gitterpfosten und Einfahrtstoren standen. Mitunter führten ganze Alleen aus Standbildern zur Kirchenpforte.“ (Antonowytsch)⁸⁵ Das gilt nicht nur für die katholisch-polnischen Einflüssen immerhin stärker ausgesetzte West-, sondern auch für die rein orthodoxe Ostukraine. Ein schönes Beispiel sind die qualitätsvollen Figuren alttestamentlicher Propheten aus der Kosakenkirche von Romny oder die mehr volkstümlichen, aber echt spätbarocken Evangelistenstatuen aus der Dorfkirche Solovjivka. Und wir erinnern wiederum an den schon untersuchten Architekten und Bildhauer Zarudnyj, der ja ebenfalls ein Ukrainer war und der in seiner großen Petersburger Ikonostase ebenfalls ein monumentales plastisches Werk schuf. In der meistens sanft gewellten Landschaft der Ukraine konnten solche Figurengruppen auf und vor den Kirchen besonders malerisch wirken und den für die Barockzeit so charakteristischen Eindruck eines naturverbundenen „Gesamtkunstwerks“ steigern. Nebenbei bemerkt: solche „Alleen aus Standbildern“ gibt es auch vor vielen barocken Kirchen Böhmens und der Slowakei, so z. B. vor der Kathedrale von Neutra (Nitra).

In diesem zugleich barocken und „östlichen“ Sinn wirkten auch viele architektonische Anlagen der Ukraine. Das schönste Beispiel vielleicht ist die Dreifaltigkeits-Wallfahrtskirche Počaiv bei Kremenec in Wolhynien. „Die Kultstätte, die den Rang einer Laura hat (also dem vornehmsten Athoskloster und der berühmten Laura von Kiew gleich geordnet ist), ist als Mittelpunkt griechisch-katholischer Volksfrömmigkeit 1648 gegründet worden. Man zeigte dort ein wundertätiges Bild und eine Fußspur der Maria und die Wohnhöhle und den Sarg eines heiligen Asketen, des Johann Želiza, veranstaltete Messengottesdienste im Freien, Wallfahrten usw. Erst in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts aber denkt man daran, die besuchte Andachtsstätte architektonisch auszubauen“ (Weidhaas).⁸⁶ Der Mäzen des Baues ist der polnische, aber mit der Ukraine und der griechisch-katholischen Kirche eng verbundene Magnat Nikolaus Potocki. Als Architekten nennt man einen sonst unbekannten Deutschen namens Gottfried Hoffmann; bei der Ausführung treten slawische Künstler auf: Peter Polejowski aus Warschau, Xaver Kulčyčkyj aus Lemberg. Der Gesamteindruck der Kirche ist spätbarock-landschaftsverbunden und östlich-malerisch zugleich. Auf einer Anhöhe gelegen, ist sie „darauf berechnet, sich vor dem Hintergrund der Horizontlinie abzuzeichnen, auf Dutzende von Kilometern sichtbar zu sein und Phantasie und Stimmung der von weit her kommenden Kirchengänger anzuregen“ (Antonowytsch).⁸⁷ Der malerische Eindruck des Ganzen wird durch architektonische Mittel gehoben und gefördert: Die Kirche besitzt außer der eleganten, leichten und hohen Kuppel noch drei Türme, zwei an der Fassade, einen dritten oberhalb des Altarraumes. Das Kircheninnere wirkt interessant durch die Proportionen und durch das hereinflutende helle Licht sowie durch geschickte perspektivische Wirkungen. Das Dekorative dominiert: Die Kirche besitzt einen reichen plastischen und malerischen Schmuck. Alles in allem: ein spätbarockes, ja schon rokokohaftes Gesamtkunstwerk. Bezeichnend ist auch der Umstand, daß wir uns hier wiederum in der Sphäre der barocken Wallfahrten und Kirchenfeste befinden, in einer Sphäre, die – bereichert noch durch die ebenfalls farbenprächtige, prunkliebende und dem Ästhetizismus nicht abgeneigte byzantinische Tradition –

auch auf den ostslawischen Raum übergreift. Wir dürfen auch den organischen Zusammenhang mit der polnischen Barockkultur nicht übersehen. Der wiederholt erwähnte "Sarmatismus" prägte manche seiner Züge auch dem ukrainischen Barock ein.

Das Ostslawentum selbst, vor allem die Ukrainer und die Großrussen, hat im 18. Jahrhundert, in der Zeit des Spätbarocks, eine Reihe begabter Künstler hervorgebracht. Nennen wir zuerst den Kiever Bürgerssohn Ivan Hryhorovyč-Barśkyj (gest. 1785), der nicht nur im öffentlichen Leben der ukrainischen Metropole als Stadtrat eine große Rolle spielte, sondern auch als Architekt zu den besten Meistern des ostslawischen Spätbarocks gehört.⁸⁸ Leider sind viele seiner Werke den oft undurchdachten Stadtregulierungen des 19. und des 20. Jahrhunderts zum Opfer gefallen, indessen ist das verhältnismäßig Wenige, was von ihm in Kiev und in der Umgebung erhalten blieb, ein Zeugnis seines hohen Könnens. Er arbeitete in gleicher Weise für die orthodoxe Kirche und für das wohlhabende Bürgertum, aber auch für den ukrainisch-kosakischen Adel, so für die Grafenfamilie Rozumovśkyj, die einige Jahrzehnte später als Mäzen Beethovens einen guten Ruf erhielt.

Eine der ersten Arbeiten unseres Künstlers war ein zugleich architektonisch und plastisch gestalteter Brunnenpavillon vor dem Rathaus der Kiever Vorstadt Podol. "Der Pavillon um den Brunnen wurde als Rotunde auf vier Pfeilern entworfen, die eine hohe, sehr schön gewölbte Kuppel tragen. Von der Frontseite sind die Pfeiler in Schädelscher Manier mit Säulenpaaren und plastischen Verzierungen geschmückt. Drinnen im Pavillon stand eine Figur mit einer Kanne in der Hand, aus der Wasser floß, später wurde die Statue durch eine Gruppe ersetzt, die Simson mit einem wasserspeienden Löwen darstellt. Diese Gruppe, auch "der Löwenbrunnen" genannt, erfreute sich bei der Bevölkerung und namentlich bei den hunderttausenden Pilgern, die Kiev besuchten, einer großen Beliebtheit" (Antonowytsch).⁸⁹ Ein typisch barockes "Gesamtkunstwerk" also, eine ostslawische Variante der westeuropäischen Barockbrunnen, mit gleichzeitigen Verbindungen zum Wallfahrtswesen. Weitere beachtenswerte Arbeiten Hryhorovyč-Barśkyjs sind das Kyrillskloster und die Marienkirche in Kiev, mit interessanten, die Kiever Bautradition mit westeuropäischen Spätbarock-Elementen vereinigenden malerisch-wuchtigen Formen. Vom Einfluß des Rokoko, der beim zeitgenössischen italienisch-russischen Architekten Rastrelli so stark ist, fühlt man beim Kiever Künstler noch nichts.

Zum Spätbarock gehört auch der andere bedeutende ostslawische Architekt des 18. Jahrhunderts, der Großrusse Savva Ivanovič Čevakinskij (geb. 1713, gest. um 1775).⁹⁰ Aus einer kleinadeligen Familie Mittelrußlands stammend, studierte er um 1730 an der Marineakademie zu Petersburg, er lernte in den folgenden Jahren zivile und Schiffsarchitektur – nicht zu vergessen, daß in der Barockzeit auch die Schiffe architektonisch ausgeschmückt wurden – und war dann als Architekt-Offizier im Dienste der Admiralität und des Hofes tätig. 1745 wurde er Major, 1754 Oberstleutnant, 1762 Oberst. In diesem Range zog er sich 1767 vom öffentlichen Leben zurück und verbrachte seine letzten Jahre auf seinem Landgut. Vor Rastrelli und teilweise noch zusammen mit ihm arbeitete er in den vierziger Jahren am Schloß Carskoje-Selo; bedeutende Teile der imposanten Anlage gehen auf Pläne Čevakinskij zurück oder wurden von ihm ausgeführt. Er entwarf auch Pläne für das Militärhospital von Kronstadt und für die Isaak- und die Peter-Paul-Kathedrale von Petersburg, die leider nicht ausgeführt wurden. Vollendet wurde dagegen – ebenfalls in der Hauptstadt – die Kathedrale des hl. Nikolaus von der See (1753–1762), eines der schönsten Bauten der Jahrhundertmitte. Fünf Kuppeln – in der Art altrussischer Gotteshäuser, aber ganz im Sinne des Spätbarocks gestaltet – erheben sich über der zugleich imposanten und malerischen Kirche. Auf hohen Postamenten stehende Doppel- und Dreiersäulen,

sowie eckige, runde und halbrund abgeschlossene Fenster sorgen für die Gliederung, die noch durch plastische Motive (Reliefs) ergänzt und geschmückt wird. Ohne Zweifel gehört der Bau zu den schönsten architektonischen Schöpfungen des alten Petersburg und gereicht auch dem heutigen Leningrad, ja der ganzen russischen Architekturgeschichte zu Ehren.

Neben dem mehr "volksverbundenen" Landedelmann Čevakinskij – den der sowjetische Kunsthistoriker A. N. Petrov geistvoll mit seinem Zeitgenossen Lomonosov vergleicht – steht der Hofmann und Hofkünstler Bartolomeo Francesco Rastrelli (1700–1771).⁹¹ Ihn in Gegensatz zu den Baukünstlern Peters des Großen stellend, charakterisiert ihn der deutsch-baltische Kulturhistoriker Josef Ehret mit dem folgenden Satz: "Was sie in einem kühlen Barock begannen, das steigerte der venezianische Graf Rastrelli in Werken wie dem Winterpalast, dem Smolnij-Palast oder dem Großen Palais in Carskoje Selo zu einem ungeheuerlichen Barock, in dem alle Wirblichkeit der Russen mit dem Überschwang unseres Südens zusammenfloß."⁹² Allerdings war der Künstler kein "venezianischer Graf", sondern der in Paris geborene Sohn des Florentiner Bürgers und Bildhauers Carlo Rastrelli; vom russischen Hof erhielt er dann den Grafentitel für seine erfolgreiche architektonische Tätigkeit. Mit sechzehn Jahren kam er mit seinem Vater nach Petersburg. Hier und in den baltischen Provinzen Rußlands entfaltete sich seine großangelegte Tätigkeit. Er hatte Gelegenheit, Studienreisen nach Frankreich und Italien zu machen, inspirierte sich am römischen Barock, scheint sich allerdings bald als Russe gefühlt zu haben. Seine Pläne und architektonische Skizzen versah er z. B. mit französischen und russischen Erklärungen und Anmerkungen. Alles in allem: Er war ein richtiger Mann des "kosmopolitischen" 18. Jahrhunderts mit starken Bindungen freilich an den Zarenhof.⁹³ Für diesen Hof schuf er seine Hauptwerke, von diesem Hof erhielt er – außer dem Grafentitel – auch den Rang des "Oberarchitektors" (so auch im zeitgenössischen Russischen!).

Rastrellis wichtigste Bauten sind wirklich die von Ehret aufgezählten; indessen würden wir ihre "Wirblichkeit" nicht so sehr dem russischen Einfluß, sondern vielmehr dem *Rokoko* zuschreiben. Daß allerdings der Künstler sich nicht nur von der west- und südeuropäischen, sondern auch von der russischen Architektur inspirieren ließ, ist eine Tatsache, die selbst von den italienischen Forschern zugegeben wird. Sie und die sowjetischen Kunsthistoriker sehen das typisch Russische bei Rastrelli nicht in der angeblichen "Wirblichkeit", sondern in der bewußten Übernahme altrussischer Kunstelemente, etwa des Fünfkuppelbaues oder der Polychromie. Herrlich wird z. B. das Fünfkuppelmotiv in der Kathedrale des Smolnyj-Klosters in Petersburg aufgegriffen und mit der westeuropäischen Turmform vereinigt. Überhaupt weiß Rastrelli die Kirche geschickt zwischen zwei Gebäudekomplexe zu stellen, so daß horizontale und vertikale Komposition, Bewegungsdrang und Harmonie meisterhaft miteinander vereinigt werden. Das gilt auch für seine anderen Bauten, wo – wie gesagt – neben den beschwingten, schon rokokohaften Formen die "russische Polychromie" eine große Rolle spielt. Das Winterpalais war z. B. in der ursprünglichen Form blau und grün, die Kiever Sankt-Andreas-Kathedrale besaß die Farbtöne Grün und Weiß. (Von chauvinistischen, antiitalienischen und antirussischen Gefühlen geleitete Kunsthistoriker wollten die Andreas-Kathedrale dem als Künstler ziemlich unbedeutenden Schädel zuschreiben, indessen weiß die archivalisch fundierte sowjetische und auch die italienische Forschung nichts davon; nur auf die Mitarbeit des russischen Künstlers Ivan Mičurin bei der Ausführung wird hingewiesen! Die "Schädel-Legende" müßte endlich *ad acta* gelegt werden! Die schöne Kiever Kirche *ist und bleibt* ein Meisterwerk des großen Rastrelli!) Schade, daß der fast hundertfüßige Meter hohe geplante Eingangsturm des Smolnyj-Komplexes – eine sehr glückliche

Transponierung altrussischer Klostertürme ins Spätbarocke – nicht ausgeführt wurde und nur am erhaltenen Modell des Baues studiert werden kann. Aber auch so ist der Baukomplex ein künstlerisches Meisterstück und zeigt – wie sowjetische Kunsthistoriker darauf hinweisen – die Genialität, mit welcher die Tradition russischer „Klosterfestungen“ mit der barocken Form des „Klosterschlusses“ vereinigt wurde. In der „höfischen Welt“ der Kaiserin Jelizaveta Petrovna bildet die Kunst Rastrellis den glänzendsten Punkt.

Zum Kreis des „höfischen Spätbarocks“ im Russischen Reich gehört auch Fürst Dmitrij Vasiljevič Uchtomskij (1719–1775).⁹⁴ Im Gegensatz zu Rastrelli ist er kein russifizierter Italiener, sondern Angehöriger des altrussischen Hochadels, und seine Wirksamkeit dient nicht Petersburg, sondern der alten Hauptstadt Moskau. Seine elegante, vornehme, schon ausgesprochen rokokohafte Formenphantasie ist ohne Zweifel ein aristokratischer Zug, doch seine vornehme Abstammung schützt ihn nicht vor schweren Katastrophen und Konflikten im Leben. Sein Oeuvre – an Schwung und Schönheit sogar das Lebenswerk Rastrellis übertreffend! – blieb ein Torso, die meisten geplanten Schöpfungen sogar bloß Entwürfe, die erst 1923 im ehemaligen Senatsarchiv zu Leningrad gefunden wurden. Im Licht dieser Funde erschien Fürst Uchtomskij erst als derjenige, der er war: der genialste und sympathischste Architekt des ostslawischen Rokoko.

Schon daß er seinen Lebensunterhalt durch Arbeit – allerdings durch künstlerisch wertvolle und in der spätfeudalen Gesellschaft als „standesgemäß“ angesehene – verdienen mußte, zeugt davon, daß seine Familie zwar hochadelig, doch gänzlich verarmt war. Der junge Fürst besuchte zunächst die Moskauer Fachschule für Mathematik und Navigation, dann die berühmte slawisch-griechisch-lateinische Akademie. Nach dem Abschluß seiner Studien arbeitete er als „Geselle“ (*gezelj* auch im Russischen! Das spätbarocke Russische des 18. Jahrhunderts wimmelt von deutschen Ausdrücken!) neben den berühmten Architekten Ivan Mičurin und Korobov und schuf 1742 sein erstes selbständiges Werk: die Ehrenpforte zur Moskauer Krönung der Kaiserin Jelizaveta Petrovna.

1745 ist Uchtomskij schon selbständiger „Architekt“, hat seit 1747 sogar die Oberaufsicht der Bauten Moskaus und Zentralrußlands. Er arbeitet mit einem großen Stab von Mitarbeitern und organisiert auch eine Architektenschule, die allerdings in sehr bescheidenem Rahmen – in zwei Zimmern! – arbeiten muß. Uchtomskij entwarf zwar den Plan eines palastartigen Schulbaues, mit einer großen, zweigeschoßigen Zentrallhalle, leider erhielt er aber keine Förderung zur Ausführung dieses auch künstlerisch bedeutsamen Planes. Er war auch bemüht, seinen Schülern künstlerische Fachliteratur zu besorgen: Werke der Spätrenaissance und des Barocks, die teilweise schon in russischer Sprache vorlagen: Serlio, Palladio, Barozzi, Paul Decker, Pozzo.

Wie sehr dieser geniale Künstler mit der europäischen Barocktradition zusammenhängt, beweist sein zwischen 1753 und 1757 entstandenes, im 19. Jahrhundert leider vielfach – bei jeder Kaiserkrönung! – umgestaltete Werk, das „Rote Tor“ (*krasnye vorota*) zu Moskau: eine Ehrenpforte für die „Selbstherrscherin“ Jelizaveta Petrovna, diesmal, im Gegensatz zu den provisorischen Bauten von 1742, in dauerhaftem Material ausgeführt. In der ursprünglichen, uns leider nicht erhaltenen Form war die Ehrenpforte mit dem Bild der Kaiserin und mit allegorisch-emblematischen Bildern geschmückt: die vier Weltteile, die vier „Zarenreiche“ Moskau, Kazanj, Astrachan und Sibirien, der Parnas mit Apoll und den Musen, der heilige Apostel Andreas, allerlei Sinnbilder usw. „In und hinter der Schönheit der formalen Erscheinung – die heute isoliert und leer vor uns steht, wie ein leerer Sarkophag – öffnen sich, ineinander spielend, ungeahnte weite Horizonte des Bildlichen und Gedanklichen, aber keineswegs Unanschaulichen.“ Diese

treffsicheren Worte Hans Sedlmayrs⁹⁵ über den allegorischen Inhalt westlicher Barockbauten gelten auch für Uchtomskijs Moskauer "Rotes Tor". (Überhaupt wäre es interessant, das von Sedlmayr aufgeworfene Thema "Allegorie und Architektur" einmal auch in der russischen Barockkunst zu untersuchen, mit Parallelen zur zeitgenössischen Dichtung, etwa zu Lomonosov!) Für das 19. und 20. Jahrhundert war freilich Uchtomskijs Meisterwerk ein "leerer Sarkophag": die Allegorien und Embleme wurden durch kühle klassizistische Skulpturen ersetzt, und wir wissen nicht, ob die Pforte noch besteht. Die Aufnahmen, die Igor Grabar' zeigt, sind von 1906.

Nur aus einer Zeichnung des 18. Jahrhunderts bekannt ist Uchtomskijs zweites Moskauer Meisterwerk, das Palais des Moskauer Senats, aus der Zeit um 1753. Der Künstler war hier gezwungen, ein älteres Gebäude umzugestalten, was aber entstand, ist etwas wesentlich Neues. Zeigte der Meister etwa im Entwurf der Architektenschule noch eine gewisse, man möchte sagen "klassizistische" Zurückhaltung, so wird er hier vollends zum Vertreter des Rokokos. Eine Kuppel wölbt sich über den einstöckigen Mittelbau, zwei kleinere Kuppeln krönen die Eckrisalite. Zwischen diesen Polen entfaltet sich die reichgegliederte, auch mit dekorativer Skulptur geschmückte Fassade, mit einer imposant-beschwingten, dreiteiligen Freitreppe in der Mitte.

Auch schriftliche Äußerungen Uchtomskijs aus dieser Zeit sind erhalten. Sie sind von hoher Bedeutung, da sie zeigen, daß dieses interessante Spätbarock-Phänomen nicht nur von der künstlerischen, sondern auch von der sprachlich-stilistischen Seite zu erfassen ist. Es handelt sich um ein Album, das er dem Fürsten Nikita Jurjevič Trubeckoj, dem berühmten Hof- und Staatsmann unter acht Monarchen (ab Peter dem Großen!), im Jahre 1753 überreichte. Uchtomskij entwarf das neben Moskau liegende Sommerschloß Trubeckoj, wurde auch von diesem einflußreichen Herrn gefördert; als Dank dafür überreichte der Architekt seinem Gönner das Album mit Zeichnungen und Grundrissen des schon aufgebauten Sommerschloßes. Uchtomskij widmet das Album *Jeja imperatorskogo veličestva Tajnomu dejstvitel'nomu sovjetniku, Generalprokuroru, lejbgvardiji Preobraženskogo polku maeoru, oboich rossijskich ordenov, to-jestj svjatogo apostola Andreja i Aleksandra Njevskogo, kavaljeru, Jego svjetlosti milostivomu gosudarju knjazju Nikite Jurjeviču Trubeckomu pokornejšeje prinošenije*.⁹⁶

(Dem wirklichen Geheimrat Ihrer Kaiserlichen Majestät, dem Generalprokurator, dem Major des Leibgarde-Regiments Preobraženskij, dem Ritter beider russischer Orden, das heißt des heiligen Apostels Andreas und des Aleksander Njevskij, seiner Durchlaucht, dem gnädigen Herrn Fürsten Nikita Jurjevič Trubeckoj allerdemütigst übergeben.)

Dieser "allerdemütigste" Ton wirkt etwas überraschend, aber wir verstehen ihn, wenn wir daran denken, daß Uchtomskij, zwar selbst Fürst, nicht zu den "höchsten Kreisen" der damaligen russischen feudalen Gesellschaft gehörte. Außerdem tat auch der barocke Hang zum Pathos und zur "repräsentativen Selbstdemütigung" das seinige. Als ein solch barockes Dokument müssen wir den beigelegten Widmungsbrief lesen. Wir zitieren die Anrede und den ersten Satz, eine echte barocke Periode, um zu zeigen, wie alle Rhetorik und Pathetik des europäischen Barockstils damals schon in die russische Sprache einging:

Svetlejšij knjaz' i kovaler, milostivij gosudar' i vysokij protektor. Ot mnogich uže let prodolžajuščajasja velikodušnaja vašej svjetlosti ko mne milost' s mnogomoščnym pokrovitel'stvom besprestannoe vo mne i revnostnoe pričinjala želanie, čem by i mne po krajnej sile i vozmožnosti svojej siju neocenennuju, gosudar', Vašu k sebe protekciju zaslužiti, a vsedolžnejšuju i iskrennuju blagodarnost' moju dejstvitel'no zasvidetel'stvovat'.⁹⁷

(Durchlauchtigster Fürst und Kavalier, gnädiger Herr und hoher Protektor. Die schon seit vielen Jahren andauernde und mit vielvermögendem Schutz verbundene großmütige Gnade Eurer Durchlaucht zu mir erweckte in mir unablässig und emsig den Wunsch, wie ich, mein Herr, bei all meinen beschränkten Kräften und Möglichkeiten diese mir erwiesene unschätzbare Unterstützung verdienen und auch meine allerpflichtbewußteste und aufrichtige Dankbarkeit tatkräftig bezeugen könnte.) In diesem pathetisch-demütigen Stil geht der Brief weiter. Die Unterschrift aber lautet:

Vašej svjetlosti, milostivago gosudarja i visokago protektora vsenižajšij sluga
Knjaz' Dmitrej Uchtomskij.

(Eurer Durchlaucht, gnädiger Herr und hoher Protektor allerniedrigster Diener
Fürst Dmitrej Uchtomskij.)

Ein Fürst als "allerniedrigster Diener" eines anderen Fürsten; für den heutigen Leser wirkt das fast schon komisch. Indessen gehörte das zum galant-höfischen Stil des 18. Jahrhunderts, vor allem, wenn ein Aristokrat wirklich auf die Gunst eines reicheren und höher gestellten Standesgenossen angewiesen war. Und es ist auch für die Nachwelt nützlich, daß das mit solch devoter Einleitung dargebotene Album bis heute erhalten geblieben ist, denn dadurch können wir ein Bild des Trubeckoj'schen Sommer Schlosses gewinnen – im 19. Jahrhundert war der Bau schon Ruine! –, einer der elegantesten und phantasie reichsten Schöpfungen Uchtomskijs.

Abb. 22

Ein anderer, ebenfalls fürstlicher Gönner des Künstlers, I. I. Šachovskoj, legte den Behörden 1757 einen großzügigen Plan vor, dessen Ausführung wohl die Krönung des Lebenswerkes Uchtomskijs und gleichzeitig eine Zierde des Moskauer Stadtbildes bedeutet hätte. In einem Knie des Moskwa-Flusses, an erhöhter Stelle sollte ein "Invalidenhaus" erbaut werden, mehr eine ganze Anlage, wo über dreitausend Personen Pflege und Unterkunft hätten erhalten können: zivile Kranke, Kriegsinvaliden, ja sogar uneheliche und auf Staatskosten erzogene Kinder. Die künstlerische Ausführung des Planes, der barocke Großzügigkeit mit aufgeklärter Philanthropie verband, wurde unserem Architekten übertragen. Er entwarf einen viereckigen Grundplan, mit einem Gebäude an jeder Seite des Vierecks. Die Bauten sollte eine halbrund ausgebildete Galerie miteinander verbinden – ähnliche Ideen spielen noch im modernen Spitalbau eine große Rolle, da ja die Kranken bei Operationen und Untersuchungen möglichst nicht Witterungseinflüssen ausgesetzt sein sollen –, zwischen den Bauten sich ein großer Platz ausbreiten, mit einer Kathedrale in der Mitte. Die Höhe der Kuppel hätte vierzig Meter betragen, wäre also ein Wahrzeichen Moskaus geworden, überall sichtbar.

Diese Kathedrale, einen tonnen- bzw. kuppelgewölbten Zentralbau, hat Uchtomskij in seinen Plänen mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet. Es war sein künstlerischer Ehrgeiz, das altrussische Fünfkuppelsystem mit der spätbarock aufgefaßten Zentralsymmetrie in solch origineller Weise zu verbinden, wie das auch dem großen Rastrelli nicht gelang. Der Turmcharakter der vier kleinen Kuppeln bleibt erhalten, sie schmiegen sich aber, sozusagen als Strebepfeiler, der Hauptkuppel an. Voll- und Halbplastiken, dekorative Einzelheiten hätte freilich der Architekt weitgehend verwendet, so daß – wie die erhaltenen Zeichnungen beweisen – ein echter Rokoko-Bau entstanden wäre, ein würdiger Gegenpart großer west- und südeuropäischer Architekturschöpfungen des 18. Jahrhunderts. Daß dabei Uchtomskij nicht nur von ästhetischen und religiösen, sondern auch von praktischen Ideen geleitet war, beweist, daß im Haupttrakt des Spitalkomplexes ein *theatrum anatomicum* vorgesehen war, für die in der Barockzeit oft recht "spektakulös" inszenierten Sezierungen.

Lebhaft müssen wir bedauern, daß der grandiose Plan nicht ausgeführt wurde. Fürst Sachovskoj bekam eine andere Einteilung, die Behörden entschlossen sich für Kasan als Ort des "Invalidenhauses". Für Uchtomskij aber begann eine Leidenszeit.

Die berühmte russische *volokita* (Bürokratie) des 18. Jahrhunderts bereitete ihm sowieso schon in früheren Jahren auf Schritt und Tritt Schwierigkeiten. Im Jahre 1760 beschuldigte man ihn, er wäre ein Defraudant! Volle zehn Jahre dauerte es, bis Uchtomskij seine Unschuld beweisen, bis er, auf fünfzehn Jahre zurückgehend, alle Rechnungen und Kalkulationen nochmals nachträglich zusammenstellen konnte. Die Anklage war damit zusammengebrochen, aber auch die Lebenskraft des Künstlers. Zu neuen Schöpfungen und Plänen hatte er nicht mehr den Mut, und 1775, erst sechsundfünfzigjährig, sank er ins Grab. Tragischer Abschluß eines edlen und arbeitsamen Lebens, dem es nicht vergönnt war, seine schönsten künstlerischen Gedanken zu verwirklichen!

Wie das beim südslawischen Spätbarock getan wurde, müssen wir auch beim ostslawischen Spätbarock nicht nur die künstlerischen Schöpfungen, sondern auch die geistig-religiösen Bewegungen betrachten, die ja in dieser Zeit eine bedeutende Rolle spielen. Am bedeutsamsten ist das wiederauflebende Starzentum. Die russischen Starzen hatten schon im 16. Jahrhundert als Vertreter einer mystischen und asketischen, von der Politik, von weltlicher Macht und profanem Reichtum sich distanzierenden Weltanschauung Geltung, doch triumphieren damals ihre Gegner, die „Josifljane“, mit ihrem Klerikalismus und Cäsaropapismus, mit ihrer Machtgier, die auch davor nicht zurückschrickt, Anhänger des Starzentums dem Ketzergericht zu überliefern.⁹⁸ Im 18. Jahrhundert tritt das Starzentum erneut hervor; ein seltsamer, doch zum Gesamtbild der Zeit gehörender Antipode genießerischen Hoflebens.

Der große Erneuerer ist der Ukrainer Paisij Velyčkovskij (1722–1794), dessen Wirkung auf den ganzen ostslawischen Raum ausstrahlte, der aber einen großen Teil seines Lebens auf rumänischem Boden verbrachte.⁹⁹ Damit zeigen sich wieder die regen slawisch-rumänischen Verbindungen der Barockzeit. „Vater Paisij“ stammte aus Poltava, studierte an der berühmten philosophisch-theologischen Hochschule in Kiev, wurde dann orthodoxer Mönch und lebte in verschiedenen ukrainischen und rumänischen Klöstern. Mit vierundzwanzig Jahren pilgerte er auf den Athos, wo er etwa sieben Jahre verbrachte und auch zum Priester geweiht wurde.

In der Gesellschaft junger slawischer und rumänischer Mönche ging er in die Moldau, in ein kirchlich „zweisprachliches“ Gebiet, wo zwar – dank der herüberstrahlenden Bestrebungen der siebenbürgischen Orthodoxen – die ostkirchliche Liturgie schon in rumänischer Sprache zelebriert, wo aber auch das Kirchenslawische kultiviert wurde, schon in Anbetracht der vielen Ukrainer. Paisij ließ sich mit seinen Mönchen mit Erlaubnis des orthodoxen Erzbischofs von Jassy (Iasi) im Dragomirna-Kloster nieder und wurde dessen *starec*. (Der Starez – so wird das Wort meistens in der deutschen Fachliteratur geschrieben – ist geistlicher Seelenführer des Klosters, oft auch, wie im Falle Paisijs, dessen Abt.) Auch dieses Kloster war zweisprachig: Die gottesdienstlichen Handlungen erfolgten abwechselnd in kirchenslawischer und in „moldawischer“, d. h. rumänischer Sprache.

Der Deutsch-Russe Igor Smolitsch, der beste Kenner des ostslawischen Starzentums, schildert das Leben im Dragomirna-Kloster mit folgenden Sätzen: „Hier führte Vater Paisij, der nun auch die Schimantia angenommen hatte, nach der Regel der heiligen Väter Basilius des Großen und Theodor von Studion das Koinobitenleben ein. Für den Gottesdienst bestimmte er die Regel, wie sie auf dem Athos gebräuchlich war. Der Chorgesang in der Kirche wird geteilt: die rechte Hälfte für die kirchenslawische, die linke für die moldawische Sprache. Kein Bruder darf irgendeinen Gegenstand als

„mein“ oder „dein“ bezeichnen, alles ist, als von Gott gegeben, gemeinsam. Das Essen wird gemeinschaftlich eingenommen, nur Kranke und Gebrechliche können sich ausschließen. Alle Arbeit im Kloster wird von den Mönchen selber getan, nach besten Kräften und mit der gebührenden Ehrfurcht vor Gott. Die gemeinsame Arbeit soll jeglichen Ungehorsam, Widerspruch und Eigenwillen, wodurch die göttlichen Gebote zunichte gemacht würden, aus den Seelen der Brüder vertreiben. Denn von allen Tugenden, wie Gehorsam, Demut, Geduld, Güte, Friedfertigkeit, hat an erster Stelle die völlige Lossagung von jedem eigenen Wollen und jeder eigenen Meinung zu stehen. Mit dem Schweigen auf dem Mund und dem Gebet im Herzen hat jeder seine Pflicht, dient dem Abte und seinen Brüdern in immer gleicher Bereitwilligkeit und Liebe. In seiner Zelle liest er in der Heiligen Schrift und in den Werken der Väter und betet unter Tränen und Kniefall zu Christus und Seiner Allerreinsten Mutter, die von den Ikonen auf ihn herabschauen und ihm Kraft schenken. Wer schon fortgeschritten ist, verrichtet nach dem Segen des Starez das Gebet mit dem Verstand im Herzen. Allabendlich sollen sich die Neulinge zur Beichte beim Starez einfinden. – An den Abenden, zwischen den Gottesdiensten, versammelten sich die Brüder mit brennenden Kerzen im Refektorium, der Starez kam und las neben den Unterweisungen entweder aus den „Asketischen Worten“ des heiligen Basilius oder aus dem heiligen Theodor von Studion oder dem heiligen Symeon den neuen Theologen vor. Den einen Abend wurden die Unterweisungen kirchenslawisch, den anderen moldawisch gesprochen. Und während der Vorlesung in der einen Sprache lasen derweil Brüder der anderen den Akatisthos in der Kirche.“¹⁰⁰

Unschwer wird man nach dieser Beschreibung erkennen, wie nahe das von Vater Paisij verwirklichte mönchische Ideal den „christlich-kommunistischen“ Utopien des westeuropäischen und auch westslawischen Barocks ist. Wenn im Dragomirna-Kloster naturgemäß stark die byzantinisch-ostkirchlichen Züge dominieren, so hat doch die von der Schöpfung Paisijs ausstrahlende Weltanschauung und Lebensgestaltung eine große Verwandtschaft mit solchen Ideen wie sie der Protestant Comenius, der Jansenist Lubomirski und der Jesuit Družbycki verkündeten, geschweige der von den katholischen Wanderpredigern und Asketen des west- und südslawischen Barocks vertretenen oder mancher schon erwähnten Erscheinungen in den südslawischen orthodoxen Klöstern des 18. Jahrhunderts. Zusammenhang mit dem Mittelalter, Motive des „christlichen Humanismus“ und eines „utopischen Kommunismus“ sind da überall vorhanden. Dazu kommt ein gewisser „Rousseauismus“ vor bzw. gleichzeitig mit Rousseau, die Vorliebe des Barocks und des Rokokos für ein „Zurück zur Natur“. Die Karpatenlandschaft der Moldau muß man sich als Hintergrund dieses ostkirchlich-spätbarocken Starzentums hinzudenken, ebenso den Umstand, daß viele orthodoxe Klöster der Moldau eine lebendige mittelalterliche Tradition auch in westlichem Sinne besaßen und z. B. Einflüsse der gotischen Kunst in Architektur und Malerei aufwiesen! Das alles gehört eben irgendwie zum Wesen des Starzentums, das man nicht – wie es selbst Smolitsch tut – allein als Ausfluß einer ostkirchlichen Mystik deuten, sondern als europäisches Spätbarockphänomen sehen soll.

Dieses Starzentum hatte nun im rumänischen und ostslawischen 18. Jahrhundert eine weithin ausstrahlende Wirkung. Paisij Velyčovský selbst hat 1774 – als der nördliche Teil der Moldau zu Österreich kam – das Dragomirna-Kloster mit seinen Jüngern verlassen und übersiedelte erst in das Kloster Săcul, dann nach Neamt: beide auf rumänischem Gebiet. Große Wirkung übte er mit Übersetzungen geistlicher Schriften aus dem Griechischen ins Kirchenslawische und Rumänische aus. Bei dieser Tätigkeit wurde eine „sehr mühevoll philologische Arbeit“ (H. v. Eckhardt)¹⁰¹ von Paisij und seinen Schülern geleistet, da ja die zu übersetzenden Texte sorgfältig geprüft wurden.

Es ist bezeichnend, daß eine Sammelausgabe solcher Texte mit dem neuplatonisch-plotinisch anmutenden Titel *Philokalia* zuerst in Venedig gedruckt wurde, im Druckort so vieler balkanslawischer Werke, noch zu Lebzeiten Paisijs, im Jahre 1783. Einen weit ausstrahlenden Einfluß hatte er durch seine russischen, ukrainischen, südslawischen und rumänischen Jünger, die seine Ideen überall verbreiteten und die dazu beitrugen, daß die von Paisij geleiteten Klöster zu Wallfahrtsstätten wurden.

Eine ähnlich geartete Persönlichkeit war sein aus Nordrußland stammender Zeit- und Gesinnungsgenosse Tychon von Zadonsk (1724–1783), zuerst Bischof von Voronež, dann Starez im Zadonsker Kloster.¹⁰² Schon zur Zeit seines Bischofsamtes führte er eher das Leben eines Wanderpredigers und Pilgers, reiste viel aufs Land, lebte dort unter einfachsten Verhältnissen, verkehrte mit Bauern, lehrte, mahnte und tröstete sie. Für die Schönheit der Natur hatte er viel Sinn, war darin also ein echter Sohn seines spätbarocken Jahrhunderts. 1767 legte er sein als lästig empfundenes Bischofsamt nieder und zog sich in das Kloster zurück, wo seine Zelle jedem offen stand. Man suchte bei ihm gern Rat und Trost; einfache Bauern und hochgestellte Adelige waren in gleicher Weise seine Gäste. Auch er hatte Schüler und Jünger, auch seine Wirkung reicht weit, bis ins russische 19. Jahrhundert.

Zu diesem im ostslawischen 18. Jahrhundert ziemlich verbreiteten Typus gehört eigentlich auch Grigorij Savvič Skovoroda (1722–1794), der "Wanderphilosoph" der Ukraine, der "russische Sokrates", wie ihn seine Zeit nannte.¹⁰³ Im Gegensatz zu Paisij und Tychon ist er jedoch nicht Mönch, sondern Laie. Als armer Kosakensohn im ukrainischen Dorf Čornuchy geboren, besuchte er sechs Jahre lang die berühmte Kiever Akademie, wo er Latein, Griechisch, Hebräisch, Deutsch, Theologie, Poetik, Mathematik, Naturwissenschaft und Geschichte studierte. Als Sekretär des zaristischen Generalmajors Višnevskij unternahm er von 1750 bis 1753 eine größere Auslandsreise, die ihn nach Ungarn, Österreich und Süddeutschland führte. Čyževský vermutet, daß ein Aufenthalt Skovorodas in Preßburg und Wien bekannt ist, daß der junge Philosoph auch die berühmte katholische Universität Tyrnau besucht hat,¹⁰⁴ die übrigens damals schon nicht unbeeinflusst von den Strömungen der Aufklärung war. Noch wahrscheinlicher dünkt es uns jedoch, daß der ukrainische Denker, der sich zwei Jahre im berühmten Weingebiet von Tokaj aufhielt, Verbindungen mit den reformierten Hochschulen von Debrecen und Sárospatak aufgenommen hatte, da sich ja beide Städte in ziemlicher Nähe Tokajs befinden.

Wie denn auch sei: Skovoroda kannte nicht nur die Bibel und die östlichen Kirchenväter gut, sondern auch die Scholastik – mit der er allerdings oft polemisiert –, die europäische Barockmystik und auch manche Vertreter der beginnenden, vor allem deutschen Aufklärung, von Leibniz bis Wolff. Nach seiner Rückkehr wurde er selbst Professor für Poetik am Kollegium von Perejaslavl', geriet aber in Konflikt mit dem orthodoxen Bischof der Stadt und mußte seine Stellung aufgeben. Mönch wollte er nicht werden, machte sogar bissige Bemerkungen auf das ostkirchliche Mönchswesen, das ja meist nicht die geistige Höhe der "Starzen" erreichte. Als Hauslehrer lebte er bei verschiedenen ukrainischen Grundbesitzern, bis er 1759 wiederum eine Professur erhielt, diesmal für Moralphilosophie, an der Hochschule von Charkov. (Schüler und Freunde Skovorodas bewirkten dann, am Anfang des 19. Jahrhunderts, die Erhebung der Hochschule zum Range einer Universität. Hier wurde sein Andenken auch besonders gepflegt und 1894 die erste Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltet.) Sieben Jahre wirkte er an dieser Stätte, hatte aber wegen seiner freimütigen Ansichten wiederum Konflikte mit seiner Obrigkeit und trat 1766 zurück. Als richtiger "Wanderphilosoph" zog er nun durch die Ukraine, einfach gekleidet, mit einer hebräischen Bibel, einer Flöte, etwas Wäsche und Schreibheften in seiner Tasche. In Bauernhäusern,

auf Jahrmärkten, auf freiem Feld, aber auch in Adelsschlössern verkündete er seine Lehre, hielt Reden und Ansprachen, sang seine eigenen Lieder oder trug seine didaktisch-allegorischen – meist im Tierreich spielenden – Fabeln vor. 1794 starb er im Dorfe Ivanivci bei Charkov, heute Skovorodynivka genannt. Seine in Prosa und Vers abgefaßten Werke wurden auch nach seinem Tode handschriftlich verbreitet und wiederholt abgeschrieben, bis sie dann – anlässlich der Jahrhundertfeier des verstorbenen Denkers – im Druck publiziert wurden.¹⁰⁵

Man hat Skovoroda sowohl als Barockphilosophen als auch als Vertreter der ukrainisch-russischen Aufklärung bezeichnet. Am nahesten kommen wir aber seinem Wesen, wenn wir ihn mit dem *Rokoko* in Verbindung setzen, dessen typischer Repräsentant, freilich in ostkirchlich-ostslawischer Variante, er ist. Man muß eben im Rokoko eine Spätblüte des Barocks sehen und es nicht ausschließlich mit der Hofkunst und der höfischen Kultur von Versailles gleichsetzen! In einem europäisch gesehenen Rokoko-Bild haben dann auch die Einflüsse der Aufklärung ihren Platz.

Ganz barock – im Sinne der barocken *theatrum-mundi*-Auffassung – klingen jene Worte Skovorodas, mit denen er auf ein Stellenangebot des Charkover Gouverneurs Ščerbinin antwortete (in der Verdeutschung Iwan Mirtschuks):

Die Welt gleicht einer Bühne; um im Theater gut zu spielen und Lob zu ernten, muß man eine für sich passende Rolle übernehmen. Die Leistung eines Schauspielers wird nicht nach der Herrlichkeit der Rolle, sondern nach dem Spiele bemessen. Ich dachte lange darüber nach und kam nach gründlicher Prüfung meiner selbst zur Überzeugung, daß ich auf der Weltbühne keine andere Person darstellen kann, als eine niedrige, schlichte, sorgenlose und einsame; ich wählte mir selbst diese Rolle und fühle mich vollkommen zufrieden.¹⁰⁶

Das sind Worte, die auch im Spanien des 17. Jahrhunderts hätten gesprochen werden können, etwa vom Bettler des "Großen Welttheaters" von Calderón! Ohne Zweifel hat Skovoroda auch mit der barocken Mystik, vor allem mit Weigel und Böhme, viele Gemeinsamkeiten – das hat Čyževskýj vorzüglich bewiesen.¹⁰⁷ Indessen wird diese "barocke Metaphysik" bei ihm fast unbemerkt zu einem "Rokoko-Eudämonismus". Es seien nur drei Sätze angeführt. "Wenn die Seele im Menschen fröhlich ist, die Gedanken ruhig, das Herz friedlich – dann ist alles hell, glücklich, selig. Das ist die Philosophie (*Kogda duch v čelověke vesel, mysli spokojny, sěrdce mirno – to vse světlo, šťastivo, blaženno. Sie jest' filosofija*), lauten die ersten zwei. Und der dritte: "Es ist überaus spät, morgen zu leben; lebe heute" (*Pozdno čereščur zavtra žit', živi dnes*). Das sind charakteristische Sätze eines *Rokoko-Denkers*, wie ja die ganze Gestalt des "wandernden Philosophen" mit seiner Flöte, seiner "sokratischen" Einfachheit echte Rokoko-Züge – allerdings in etwas "kosakischer" Färbung – aufweist. Ein Rokoko-Zug ist auch seine Vorliebe für die zugleich unterhaltsame und lehrhafte, oft in dialogischer Form verfaßte Fabel, wenn auch die vom sowjetischen Forscher Pivovarov hervorgehobene Tatsache nicht übersehen werden kann, daß Skovoroda hierin die Tradition ukrainischer Prediger des 17. Jahrhunderts fortsetzt. Das zeigt, daß dieses Rokoko Skovorodas nicht nur vom Aspekt der Aufklärung, sondern auch von dem des Barocks betrachtet werden kann.

In diesem Sinne muß seine ganze Philosophie gewürdigt werden. Skovoroda huldigte einem mystisch gefärbten Pantheismus. Im Mittelpunkt seiner Ideenwelt stehen zwei Symbole: das Rad und das Korn. Das Leben der Seele und das Wirken der Natur ist ein ständiges Sichdrehen. Die Erneuerung ist wie das in der Erde verfaulende und dann einen neuen Halm hervorbringende Korn. Wo Zerstörung ist, dort ist auch Erneuerung: Die Pflanze wird zum Sinnbild der Welt. Die Welt selbst besteht aber aus

zwei "Naturen", einer sichtbaren: das ist die "Kreatur", und einer unsichtbaren: das ist "Gott". Gottes "unsichtbare Natur" durchdringt und erhält die ganze Schöpfung.¹⁰⁸

Der Mensch ist für Skovoroda – wie schon für die slawische Barockpredigt! – ein Mikrokosmos, das dem Makrokosmos genau entspricht. Alles, was in der "kleinen" Welt möglich ist, ist auch in der "großen" möglich, und umgekehrt. Darum muß die Selbsterkenntnis des Menschen den Ausgangspunkt jeder wahren Erkenntnis bilden – ein Lieblingsgedanke unseres Denkers! "Narkiss, ein Gespräch über das Thema: Erkenne dich selbst" (*Narkiss, razglagol o tom: uznaj sebe*) ist der Titel einer seiner Hauptschriften. Das Ziel ist aber das Glück, das nicht in Reichtum, Ehre oder Lust besteht, sondern in der Ruhe der Seele, im Frohsinn des Herzens. Aus der mystisch-pantheistischen Metaphysik gelangen wir also wieder in das Reich des Rokoko-Eudämonismus.

Unser Überblick der slawischen Barockkultur und Barockliteratur wäre unvollständig, wollten wir nicht die barocken Elemente im Schaffen der drei großen russischen Dichter des 18. Jahrhunderts, Vasilij Tredjakovskij (1703–1769), Michajlo Lomonosov (1711 bis 1765) und Gavriil Dëržavin (1743–1816) erwähnen. "Das schwierigste Problem scheint die Barockdichtung der Großrussen zu sein",¹⁰⁹ konstatierte Čyževskij mit Recht, doch gerade er betont mit Nachdruck den Zusammenhang dieser Dichter mit der Barockwelt. Freilich bezeichneten und bezeichnen viele Slawisten – nicht nur in der Sowjetunion, sondern z. B. auch in Westdeutschland (jüngstens etwa Wilhelm Lettenbauer) – jene Dichter als *Klassizisten*, indessen "geht der Klassizismus als eine bald latente, bald herrschende Strömung durch den ganzen Barock" (Heinrich Lützel),¹¹⁰ und zwar nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Literatur. Am "klassischsten" scheint von den drei Russen noch Tredjakovskij zu sein, vor allem in seiner Spätperiode nach 1750. Nicht umsonst hat Frankreich einen so nachhaltigen Einfluß auf ihn ausgeübt, während Lomonosov als Dichter und "Rhetoriker" der "barockste" ist, Dëržavin wieder Spätbarock, Rokoko und Frühromantik in eigenartiger, höchst reizvoller Weise miteinander verbindet.

Vasilij Kirillovič Tredjakovskij¹¹¹ wuchs in einer Umgebung auf, in welcher ost- und westkirchliche Einflüsse, aber auch heidnische Elemente sich begegneten, dazu noch Slawentum und turkotatarische Welt. Er wurde als orthodoxer Popensohn in Astrachan geboren. In Anbetracht seiner "Grenzlage" galt Astrachan als "Missionsgebiet" nicht nur der Orthodoxie, sondern auch des Katholizismus, ja – wie Eduard Winter darauf hinwies¹¹² – auch des lutherischen Pietismus. Der junge Tredjakovskij besuchte die Schule der Astrachaner Franziskaner und legte hier die Grundlagen seiner auch später wesentlich lateinisch-katholisch orientierten Bildung. Mit zwanzig Jahren verläßt er das Elternhaus und ist zwei Jahre lang Student der Moskauer slawisch-griechisch-lateinischen Akademie. Hier vertieft er seine kirchenslawischen Kenntnisse so gut, daß er in dieser archaischen Sprache selbst Konversationen führen konnte. Auch das Russisch seiner späteren Dichtungen ist stark mit kirchenslawischen Elementen durchtränkt, oft scheinen sogar diese letzteren zu überwiegen.

Nun folgt ein längerer Studienaufenthalt in Westeuropa, vorübergehend in Holland, dann in Paris, wo Tredjakovskij an der Sorbonne Theologie und Philosophie, Philologie und Geschichte studiert und sich auch in der literarischen Welt gründlich umschaut. Mit umfangreichem und gründlichem Wissen kehrt er 1730 in sein geliebtes und in vielen Gedichten verherrlichtes Rußland zurück, wo ihn aber ein schweres und leiderfülltes Leben erwartet.

In Astrachan findet er seine Eltern nicht mehr am Leben. Gewissenlose Verwandte haben das Vermögen vergeudet. Der Dichter muß in Petersburg Unterkunft suchen. Zwar wird er von Feofan Prokopovyč gefördert, zwar wird er 1732 der Kaiserin Anna

vorgestellt und 1735 zum Sekretär der Akademie ernannt, doch muß er immer wieder Kämpfe ausfechten und Erniedrigungen erleben.¹¹³ Er übersetzt ins Russische ein Werk der spätbarocken "galanten" Literatur, den allegorischen Roman *Voyage de l'Île d'Amour* von Paul Tallemant. Das wird aber von der orthodoxen hohen Geistlichkeit als eine Provokation empfunden; man zieht den Dichter des "Atheismus" und der "Sittenverderbnis". Obwohl er als "Hofdichter" gilt, muß er eher den "Hofnarren" spielen, seine Huldigungsgedichte kniend der Kaiserin überreichen und ihre "wohlwollenden Backenstreiche" erdulden. Erst unter der kunstfreundlichen Herrscherin Jelizaveta Petrovna bessert sich seine Lage. Er wird 1745 wirkliches Akademiemitglied und Professor der "lateinischen und russischen Eloquenz". Mit den deutschen Akademikern, aber auch mit Lomonosov und Sumarokov hat er viele Streitigkeiten, so daß er 1759 auf seine Stellung verzichten muß. Unter kläglichen Umständen verbringt er die letzten zehn Jahre seines Lebens und verdient seinen Unterhalt durch Übersetzungen.

Ein tragisches Leben, das aber als "lebendiges Opfer" auch hohe Bedeutung für die russische Literatur hatte, vor allem durch seine 1735 eingeführte metrische Reform, durch Einführen des "tonischen" Prinzips in die bisher bloß "silbenzählende" russische Dichtung. Die Nachwelt hat dann seine Verdienste richtig erkannt, im 19. Jahrhundert besonders Puškin, Bělinskij und Jagić. Der letztere machte 1895 in seiner kroatisch veröffentlichten russischen Literaturgeschichte schon auf solche Züge Tredjakovskijs aufmerksam, die wir heute als "barock" bezeichnen würden. Jagić tadelte zwar "seine geschmacklosen und abgeschmackten Einfälle" (*njegove dosjetke neslane i blutjave*), ohne zu ahnen, daß die spätere Barockforschung gerade dem *dosjetak*, dem *conchetto*, dem geistvollen Einfall eine ästhetische Bedeutung zumessen wird. Ebenfalls zitiert Jagić als etwas "Absonderliches" den Eingangsvers einer Siegesode Tredjakovskijs: *Koe strannoe pijanstvo k pënjju moj glas bodrit* (Welch sonderbare Trunkenheit ermuntert meine Stimme zum Singen), was wiederum echt barock ist, ein dichterischer Ausdruck des barocken Pathos.¹¹⁴ Auch das ist sicherlich kein Zufall, daß der Dichter die *Argenis* Barclays, diesen hochbeliebten "Staatsroman" der europäischen Barockzeit, ins Russische übersetzte.

Sehen wir nun die Gedichte Tredjakovskij selbst an, so werden wir auf Schritt und Tritt barocke Elemente, barocke Züge und Motive finden. Schon seine 1728 – also noch im Ausland – geschriebenen "Lobverse auf Rußland" (*Stichi pochvaljnye Rossii*) liefern Beispiele. Zwei Partien aus dem längeren, äußerst populär gewordenen Gedicht wollen wir anführen:

Rossija mati! svet moj bezměnyj!
Pozvol' to, čado prošu tvoj věrnyj,
Ach, kak sidiš' ty na trone krasno!
Nebo Rossijsku ty Solnce jasno!
Krasjat inych vsěch zlatye skiptry,
I dragocenna porfira, mitry;
Ty soboj skipetr tvoj ukasila,
I licem světlym věnec počila,
O blagorodstvě tvoem vysokom
Kto by ne vědal v světe širokom?

Mutter Rußland! meine unermessliche Welt!
Erlaube mir das, ich bitte dich, dein
treues Kind.
Ach, wie herrlich sitzt du auf deinem Thron!
Du, klare Sonne des russischen Himmels!
Es sollen sich andere mit goldenen Zeptern
schmücken
und mit teurem Purpur und Mitren;
du schmücktest dir selbst deinen Zepter
und beehrtest dein strahlendes Antlitz mit
einem Kranz.
Wer weiß von deinem hohen Edelmut
nicht in der weiten Welt?

Cem ty, Rossija, neizobiljna?
 Gde ty, Rossija, ne byla siljna?
 Sokrovišče vsěch dobr ty jedina!
 Vsěgda bogata, slave pričina.
 Kol' v tebe zvezdy vsě zdravjem
 blešut!

I Rossijane kol' gromko plěsut:
 Vivat, Rossija! vivat, dragaja!
 Vivat, naděžda! vivat, blagaja!¹¹⁵

Woran bis du, Rußland, nicht reich?
 Wo warst du, Rußland, nicht stark?
 Du einzige Schatzkammer alles Guten!
 Überall reich, Ursache des Ruhmes.
 Wieviel Sterne strahlen dir ihren Gruß
 entgegen!

Und wie dröhnend frohlocken die Russen:
 hoch, Rußland! hoch du teures!
 Hoch, unsere Hoffnung, hoch, du holdes!

Alle sprachlichen Ausdrucksmittel des schönen Gedichtes sind der barocken Sphäre entnommen: die Motive des Strahlens und des Glanzes, die pathetische Apostrophierung des Vaterlands, das starke Betonen von Ruhm und Größe (*the cult of power* – entsinnen wir uns wiederum dieser Worte Friedrichs!), die subjektive Bewegtheit der Gefühle. Mit einem Worte: Es handelt sich hier um ein Schulbeispiel "heroischer" Barocklyrik.

Aus dem Gesamtschaffen Tredjakovskijs fehlen auch andere Aspekte der Barockwelt nicht, vor allem nicht das "galante" Motiv. Ein gutes Beispiel sind die beiden Schlußstrophen seiner *Pěsenka ljubovna* (Liebesliedlein), wo wir nicht nur durch die melodisch-beschwingte, zum Singen bestimmte Form, sondern auch durch den dichterischen Gehalt in die Welt der galanten Poesie geführt werden:

Tak v očach jasnych!
 Tak v slovach krasnych!
 V ustach sacharnych,
 Tak v krasnozarnych,

Milosti nětu,
 Niže privětu.
 Ljublju, dragaja,
 Tja, sam ves' taja.

Ach! ja ne znaju,
 Tak umiraju,
 Cto za pričina
 Tebě jedina
 Ljubov' unosit?
 A serdce prosit:
 Ljubi, dragaja,
 Mja pominaja.¹¹⁶

So, in den glänzenden Augen!
 So, in den schönen Worten!
 Auf den Zuckerlippen,
 auf den rotglühenden!

Da gibt es keine Gnade,
 nicht einmal einen Gruß.
 Ich liebe, du teure,
 dich, ich bin ganz dein.

Ach! ich weiß es nicht,
 und sterbe so,
 aus welchem Grunde
 dir sich die einzige
 Liebe entzieht?
 Aber das Herz bittet:
 Liebe mich, du teure,
 gedenke mein.

Es ist fast sinnbildlich, daß der letzte Vers mit der *min*-Wurzel im Wort *pominaja* auch etymologisch an die *Minne* anklingt, die ja eigentlich ebenfalls "Erinnerung" und "Angedenken" bedeutet (vgl. griechisch *mimnesko!*). Wie die gesamteuropäische, ist auch die russische galante Lyrik der letzte Ausklang des jahrhundertelangen "höfischen Minnedienstes".

Daß Tredjakovskijs Barock in weitgespannten weltliterarischen Zusammenhängen steht und aus ihnen heraus zu deuten ist, beweist seine berühmte "Epistel über die russische Dichtung zu Apoll" (*Epistola ot rossijskija poezii k Apollinu*).¹¹⁷ Von einer echt barocken ästhetischen Auffassung zeugt schon die Art, wie Tredjakovskij den antiken Dichtergott apostrophiert:

O roditel' sladkich slov, serdce veseljaščich,
Prost slog i ne ukrašen vsjačeski krasjaščich!

O Vater der süßen Worte, die das Herz erfreuen,
die den einfachen und ungeschmückten Stil
auf jede Weise zieren!

Das Motiv der "süßen Worte, die das Herz erfreuen" beweist, daß der russische Spätbarockpoet seine Dichtung ebenso auffaßte, wie seine italienischen und französischen Vorläufer im 17. Jahrhundert, mit ihrem künstlerischen "Hedonismus" und "Ästhetizismus". Die Ausführungen, die Guido Morpurgo Tagliabue diesen Phänomenen der italienischen und französischen Literatur widmete,¹¹⁸ haben auch für Tredjakovskij's Dichtkunst Bedeutung. Liegen ja seine Vorbilder auf dem Gebiete dieser romanisch-katholischen Barockkultur! Wenn wir in seiner "Epistel" weiterlesen, finden wir eine Nennung und Charakterisierung weltliterarischer Größen, die ebenfalls von diesem "romanisierten" barocken Geschmack Zeugnis ablegt. Homer wird genannt und gelobt, aber außer ihm repräsentiert nur Sappho als Dichterin die griechische Literatur. Um so reichhaltiger ist dagegen der Teil über die Römer, diese eigentlichen Vorbilder des Barocks in der Antike: Vergil, Horaz, Juvenal, Ovid, Properz, Tibull, Terenz, Plautus, Seneca, Martial. Die Barock-Ästhetik ist ja eher "römisch", denn "griechisch" eingestellt! Und das gilt auch für den sog. "französischen Klassizismus", dessen Größen bei Tredjakovskij, dem Pariser Scholaren, freilich fast vollzählig figurieren: Corneille, Racine, Molière, Boileau, Scarron, Fontenelle, der "galante" Voiture, der spätbarocke Jean Baptiste Rousseau, ja noch der junge Voltaire und viele andere! Es scheint, daß Tredjakovskij weniger durch den "Klassizismus" als vielmehr durch die barocken Züge der Franzosen angezogen wurde. Corneille, Voiture und die vom Russen auch sehr gelobte Scudéry sind für Tagliabue typische Barockdichter! Wir schließen uns diesem Urteil an. In diesem Sinne sind auch jene vier Verse der "Epistel" auszulegen, wo unser Dichter die französische Poesie allgemein charakterisiert – nachdem er die hervorragenden Größen schon aufgezählt hat:

Epigrammy tot pisal, in že filippiki,
Slavny opery drugoj sladkoj dlja muzyki;
V elegijach plakal in žalostno, umiljno,
Tot sonet, tot madrigal, tot balad klal siljno.

Dieser schrieb Epigramme, jener wieder Philippiken,
ein anderer glänzende Opern für die süße Musik;
dieser klagte schmerzlich und lieblich in Elegien,
jener schuf mit Kraft Sonette, Madrigale oder Balladen.

*Die durch "süße Musik" getragenen "glänzenden Opern" (*slavny opery* könnte man auch als "ruhmvolle Opern" übersetzen und dabei überlegen, daß das Adjektiv *slavnyj* wegen seines Anklangs an den Stammesnamen *Slawe* gerade dem slawischen Barock besonders lieb war, daher auch mit Vorliebe verwendet wurde!), aber auch das Interesse für Epigramm, Sonett, Madrigal, Ballade – das ist echtste Barock-Ästhetik! Von den deutschen Dichtern der Zeit vor und um 1700 – die Tredjakovskij überraschend gut kannte – scheinen ihn außer dem genialen spätbarocken Günther besonders die sog. "Hofpoeten" König, Canitz, Besser und der in Petersburg lebende Junker nahegestanden zu haben,¹¹⁹ Dichter also, die trotz "klassizistischer" Anwandlungen noch wesentlich zur Barockwelt der nord- und mitteldeutschen Höfe gehörten. Was

aber wenig beachtet wird: auch die *polnische* Barockdichtung, deren Reichtum wir zu betrachten schon Gelegenheit hatten, gab dem russischen Dichter Anregungen. Zwei Verse seiner "Epistel" beweisen das:

Crez tebja glasit stichom poljskaja spěsivo,
Inogda z vesjma umno i vesjma čutivò.

Durch dich (Apoll) ertönt mit Versen stolz die polnische (Poesie),
manchmal überaus klug und überaus ehrwürdig.

Wir wissen leider nicht, welche polnischen Dichter Tredjakovskij las, doch es ist sicher: Er steht inmitten nicht nur der europäischen, sondern auch der slawischen Barocktradition.

Es erübrigt sich hier, ausführlicher den allgemein bekannten Lebensweg des großen und berühmten Michajlo Vasiljevič Lomonosov darzustellen.^{119a} Ganz kurz wollen wir nur an seine Kindheit in den surbaktischen Gebieten Nordrußlands, seine Studien in Moskau und Deutschland, seine akademische Tätigkeit in Petersburg, seine naturwissenschaftlichen Entdeckungen, seine Erfolge und Kämpfe erinnern. Auch seine allbekannten Verbindungen mit der Aufklärung wollen wir bloß streifen. Uns interessiert hier in erster Linie der Schriftsteller Lomonosov, als *Repräsentant des literarischen Spätbarocks* in Rußland. Čyževskij hat wiederholt auf die barocken Züge Lomonosovs hingewiesen; auch für Reinhold Trautmann war der große Russe des 18. Jahrhunderts ein "begabter Barockdichter", doch diese Anregungen wurden von den Slawisten bzw. Russisten weder im Osten, noch im Westen genügend verwertet. Die Monographie über *den Barockdichter Lomonosov* müßte noch geschrieben werden. Vielleicht können wir sie vom Leningrader Gelehrten A. A. Morozov erwarten, der schon in der sehr guten Einleitung seiner Lomonosov-Auswahl darauf hinwies, wie problematisch und kompliziert der sogenannte "Klassizismus" dieses großen russischen Dichters ist.^{119b} Aus seinen pathetisch-heroischen Oden könnte die ganze Ästhetik der Barockzeit zusammengestellt werden. Wir müssen uns auf einige allerdings sehr charakteristische Proben beschränken.

Eine typische Barockschöpfung ist sein 1744 geschriebenes und mit einem äußerst untertänigen Vorwort an den Großfürsten Pjotr Feodorovič versehenes Werk *Kratkoe rukovodstvo k ritorike na poljzu ljubj elej sladkorečija* (Kurze Anleitung zur Rhetorik, zum Nutzen der Liebhaber der süßen Rede). Die Rhetorik als *sladkorečije*, als "süße Rede" aufgefaßt – schon das ist höchst bezeichnend für die rhetorische Kunst des Barocks, die bestrebt war, die Prinzipien des *prodesse* und des *delectare* miteinander zu verknüpfen. Die interessanten Ausführungen, die der von uns schon wiederholt zitierte Guido Morpurgo Tagliabue diesem Thema in der italienischen und französischen Literatur widmet, könnten auch auf Lomonosov ausgedehnt werden, um so eher, da er ja meist dieselben Quellen und Vorbilder hatte, die auch auf die romanische "Barockrhetorik" und "Barockdichtung" wirkten.

Ganz im Sinne dieses romanisch-barocken Ideals ist für Lomonosov die Rhetorik eine "Universalwissenschaft":

Materija ritoričeskaja jest' vse, o čem govorit' i pisat' možno, to jest' vse izvestnye vešči na světe, otkudu jasno vidět' možno, čto ritor, kotoryj boljšee poznanie iměet nastojaščego i prišedšego světa, to jest' iskusen vo mnogich naukach, tot izobiljnee materii iměet k svoemu sladkorečiju. I dlja togo, kto želaet byt' soveršennym ritorom, tot dolžen obučatjsja vsem znanijam i naukam a osoblivo gistorii i nraoučiteljnoj filosofii.¹²⁰

(Rhetorisches Material ist alles, worüber man reden und schreiben kann, das heißt, alle bekannten Dinge auf der Welt, woraus man klar ersehen kann, daß jener Rhetor, der eine größere Kenntnis der gegenwärtigen und der vergangenen Welt besitzt, das heißt erfahren in vielen Wissenschaften ist, ein um so reicheres Material zu seiner süßen Rede hat. Darum, wer den Wunsch hat, ein vollkommener Rhetor zu sein, muß alle Kenntnisse und Wissenschaften studieren, besonders aber die Geschichte und die sittenlehrende Philosophie.)

Solch eine "Rhetorisierung" der Wissenschaft, ja des gesamten Weltbildes ist typisch barock und war auch den romanischen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts nicht fremd. Wir finden in der "Kurzen Anleitung" noch andere verräterische Einzelheiten, die das barocke Wesen des Schriftstellers und Rhetors Lomonosov enthüllen. Nehmen wir etwa § 11, wo die Lehre vom *vitievatoe rassuždenie* entwickelt wird. Ins Deutsche ist der Begriff schwer zu übersetzen, höchstens etwa als "gezierte Beurteilung" oder "schwülstige Abhandlung". Diese "schwülstige" oder "gezierte" Behandlung eines rhetorischen Gegenstandes wird von Lomonosov besonders gelobt:

Vitievatoe rassuždenie iměet v sebě nečto nečajannoe ili nenaturaljnoe, odnako samoj predloženoj teme priličnoe i tem samim važnoe i prijatnoe...¹²¹

(Die gezierte Beurteilung hat etwas Überraschendes oder Unnatürliches in sich, aber gleichzeitig dem vorgetragenen Thema Entsprechendes und dadurch Bedeutendes und Angenehmes...)

Das Lob selbst des "Unnatürlichen" als etwas "Bedeutendes und Angenehmes", wenn es im rhetorischen Bau an entsprechender Stelle verwendet wird – ist das nicht barock? Echt barock ist auch das Einswerden von Rhetorik und Poetik. Die meisten angeführten "rhetorischen" Beispiele der "Kurzen Anleitung" sind Zitate aus Lomonosovs eigenen Gedichten, auch aus solchen, die im vollen Wortlaut nicht erhalten blieben. Im § 55 lobt er z. B. die Schönheit des Vergleichs, dieses im ganzen Barock sehr beliebten Stilmittels:

Upodoblenie roždaet prostrannye i pritom prekrasnye idej, ježeli mnogie svojstva, časti ili dejstvija dvuch podobnych veščej meždu soboju prilično sněseny budut.¹²²

(Der Vergleich gebiert umfassende und daher sehr schöne Ideen, wenn nämlich viele Eigenschaften, Teile oder Taten zweier ähnlicher Dinge untereinander entsprechend zusammengestellt werden.)

Dieser barocke "Lob des Vergleichs" wird mit einer ebenfalls ganz barocken Strophe aus einem verlorengegangenen Gedicht Lomonosovs illustriert:

Schodjaščej s pol' zlatych Avrory
Ruka bagrjana syplet k nam
Briljantov, iskr, cvětov uzory,
Daet rumjanyj vid poljam.
Svetjaščej rizoj mrak skryvaet
I k sladkim pěsnjam ptic vzbuzdaet.

Cistejšij luč dobrot tvoich
Ukrasil moj usěrdnyj stich,
Ot blesku tvoeja porfiry
Jasneet ton nižajšej liry.¹²³

Die Purpurhand auf das goldene Feld
hervortretenden Aurora streut auf uns
einen Haufen von Brillanten, Funken, Blumen,
sie gibt den Wiesen ein rotes Aussehen,
sie verbirgt die Dunkelheit unter einem
leuchtenden Gewand
und ermuntert die Vögel zu süßem Gesang.
Die reineren Strahlen deiner Tugenden
verschönerten meinen strebsamen Vers,
vom Glanz deines Porphyrs
erglänzt der Ton der allerniedrigsten Leier.

Es bedarf wohl keiner Erklärung, warum diese Strophe von uns als *barock* bezeichnet wird. Ähnliche werden wir noch sehen. Dazu kommt der Umstand, daß Lomonosov auch anderen barocken Stilmitteln – der Allegorie, der Metapher, der Hyperbel, der

Paraphrase – große Bedeutung zumißt, ebenso der Kunst der Gestikulation. Alle diese Probleme werden in seiner "Kurzen Anleitung" sorgfältig behandelt. Mit einem Wort: dieses Werk – und auch die anderen rhetorischen Arbeiten Lomonosovs – ist eine richtiggehende Barockschöpfung!

Auch jene Forscher, die die These vom "Klassizisten" Lomonosov verfochten, mußten unwillkürlich zugeben, daß im Schaffen des großen Russen barocke Züge vorhanden sind. Blagoj – wie gesagt – gebraucht zwar den Barockbegriff nicht, indessen charakterisiert er eingehend und mit schwungvoll-begeisterten Worten die russische Kunst des 18. Jahrhunderts, ihre *monumentalnost'*, *veličestvennost'* i *vmeste s tem pyšnost'* (Monumentalität, Majestät und den damit verbundenen Stolz). Sehr richtig verweist er darauf, daß diese Züge der Kunst und auch ihr oft allegorischer Charakter einen nachhaltigen Einfluß auf die russische Dichtung ausübten, vor allem auf Lomonosov und Děržavin, sogar noch auf den jungen Puškin.^{123a} Ein anderer sowjetrussischer Forscher, N. G. Porfiridov, schrieb folgende Sätze über dieses Thema: "Die feierlichen Oden Lomonosovs waren im Stil des damals die Literatur beherrschenden Klassizismus geschrieben, in pathetischer, weitschweifiger, prunkvoll geschmückter Rede, voll überschwänglicher Hyperbeln und allegorischer Bilder aus der griechischen Mythologie. Stellenweise steigert sich sein dichterisches Temperament zur Ekstase, so daß sich der folgerichtige Ablauf der Gedanken zu der sogenannten "lyrischen Unordnung" verirrt."¹²⁴

Pathetik, Prunk und Schmuck, Überschwang, allegorischer Mythologismus, "Ekstase" und "lyrische Unordnung" – das sind lauter solche Züge, die wir eher als *barock* denn als *klassizistisch* bezeichnen müssen. Aber wir sollen uns nicht mit Zitaten aus zweiter Hand begnügen, sondern lieber Lomonosov selbst sprechen lassen. Als ein Musterbeispiel seines dichterischen Barockstils diene jene Ode, die er im Jahre 1742 zur Rückkehr der Kaiserin Jelizaveta Petrovna von der Krönung aus Moskau nach Petersburg dichtete. (*Oda na pribytie Jelisavety Petrovny iz Moskvyy v Sanktpeterburg po koronacii, 1742 goda.*)¹²⁵ Die aus vierundvierzig zehnzeiligen Strophen bestehende Ode ist schon in ihrem für ein lyrisches Gedicht "monströsen" Ausmaß eine echte Schöpfung der Barockzeit! Und diesen wesenhaft barocken Ton schlägt gleich die Eingangstrophe an:

Kakoj priyatnoj zefir veet
I novu silu v čuvstva ljet?
Kakaja krasota jasneet?
Čto vsěch umy k sebe vlečet?
My slavu dščeri zrim Petrovoj,
Zarěj toržestv světjašču novoj.
Čem bliže ta sijaet k nam,
Mračnee noč' grozit vragam.
Brega Nevy rukami pleščut,
Brega Botnijskich vod trepeščut.

Welch angenehmer Zephyr weht
und gießt neue Kraft in die Sinne?
Welche Schönheit erglänzt,
Was lockt alle Gemüter zu ihr hin?
Wir sehen den Ruhm der Tochter Peters,
leuchtend im Glanz des neuen Triumphes.
Je näher sie zu uns glänzt,
um so dunklere Nacht droht den Feinden.
Die Ufer der Neva applaudieren,
die Ufer der bottnischen Gewässer erzittern.

Die scheinbar idyllisch-anakreontische Einleitung – man vergesse nicht jene Anregungen, die Lomonosov von der Rokoko-Anakreontik erhielt! – weicht bald einer echt barocken Vorstellung des Glanzes und des Triumphes, um dann mit einem malerischen Hell-Dunkel-Bild in jene kriegerisch-kämpferische Sphäre zu übergehen, die unserem Dichter, diesem überzeugten Verkünder des *cult of power*, so nahestand.

Bald gerät der Dichter in den Zustand der "poetischen Extase". *Svjaščennyj užas mysl' objemlet!* (Ein heiliger Schrecken erfaßt meine Gedanken!), schreibt er, um dann die Bestärkung der Kaiserin durch Gott – eher durch einen antikischen "Götterkönig",

als durch den christlichen "Gottvater" – darzustellen. Im Sinne barock-absolutistischen Gottesgnadentums wird die Herrscherin zum irdischen Ebenbild der Gottheit:

Moj obraz čtjat v tebě narody
I ot menja vlijannyj duch:
V besčislennyj promčetsja rody
Dobrot tvoich neložnyj sluch.
Toboj postavlju sud pravdivyj,
Toboj sotru sěrdca kičlivy,
Toboj ja budu zlost' kaznit',
Toboj zaslugam mzdu darit'.
Gospodstvuj, utverždenna mnoju,
Ja budu zavsěgda s toboju.

Mein Bild verehren in dir die Nationen
und den von mir eingegossenen Geist:
Es dringt zu unzählbar vielen Völkern
die nicht lügende Nachricht über deine Tugenden.
Dir übergebe ich das gerechte Urteilen,
dir erniedrige ich die aufgeblasenen Herzen,
dir zuliebe werde ich die Bosheit strafen,
dir zuliebe dem Verdienst Lohn geben.
Herrsche, bestärkt durch mich,
ich werde allzeit mit dir sein.

"Gottesdienst und Königsdienst fallen zusammen" (H. Lützeler)¹²⁶ – wie im west-europäischen Barock-Absolutismus, so auch in den Versen des "Hofdichters" Lomonosov, der "Kaiserin aller Reußen" Jelisaveta Petrovna. Es ist nicht uninteressant, diesen meist als "aufgeklärten Naturforscher" apostrophierten Mann einmal auch als barocken "Hofmann und Hofdichter" zu betrachten – als solchen zeigen ihn ja auch seine wohlbekannten, in fast jeder russischen Literaturgeschichte reproduzierten Porträts. Jedes Jahr hat er den Tag der Thronbesteigung seiner verehrten Herrscherin mit einer Ode gefeiert, ja, als echt barocker "Hofdichter" schrieb er sogar für Beleuchtungen, Feuerwerke, Stapelläufe und ähnliche Festlichkeiten Gelegenheitsgedichte. Kehren wir aber zur Ode von 1742 zurück. Wie schon das Motiv der "aufgeblasenen Herzen" und des "Triumphes" ahnen läßt, ist das Hauptthema ein krieglerisch-heroisches; der Sieg Rußlands und seiner Kaiserin über die Feinde, vor allem über die von Lomonosov besonders verachteten "Goten" (gemeint sind damit die Schweden). Mit dem Stilmittel eines pathetisierten Allegorismus ruft der Dichter die Stadt Stockholm auf, das Schwert Elisabeths zu küssen, auf das Bündnis mit der Sonne (Frankreich) und dem Mond (Türkei) zu verzichten. Dann schildert er – mit ebenfalls nicht geringerem Pathos – die russischen Siege und schwelgt sozusagen in Schlachtenbildern, gemalt mit barocker Leidenschaft, mit naturalistischen Einzelheiten und Hell-Dunkel-Motiven. Die jetzt zu zitierende Strophe könnte ohne weiteres in Malerei umgesetzt werden:

Uže i morem i zemlěju
Rossijsko voinstvo tečet,
I silnoj krepostju svoeju
Za les i reki gotfov změt.
Ognja revuščego udary
I svist ot jadr letjaščich jaryj
Sguščennyj dymom vozduch rvut
I tjažkich gor sěrdca trjasut,
Uže mračitsja svēt poldněvnyj,
Povsjudu vid i sluch plačevnyj.

Schon dringt durch Meer und Land
das russische Heer vorwärts,
und mit seiner mächtigen Kraft
drängt es die Goten hinter Wälder und
Flüsse zurück.
Die Schläge des brüllenden Feuers
und das tobende Pfeifen der Kanonenkugeln
zerreißen die dampfverdickte Luft
und erschüttern das Herz der schweren Berge.
Schon verfinstert sich die mittägliche Welt,
Überall ein Bild und ein Ton, zum Weinen.

Lomonosov vergleicht seine russischen Krieger mit den Helden der Antike, mit den "Quiriten" (Römern), mit Marcus Curtius oder Herakles. Das könnte scheinbar "klassizistisch" sein, aber im Grunde dienen diese antiken Vergleiche dem Ausdruck barocker Pathetik, mit immer stärkeren naturalistischen Elementen:

Vsjak mnit, čto raven on Alkidu,

I čto nemejskim lrvom pokryt,
 Ili, užasnuju Egidu
 Nosja, vragov svoich strašit;
 Proznaet, rvet i rassekaet;
 Protivnych silu preziraet.
 Smesivšis' s prachom, krov' kipit;
 Zděs šlem s glavoj, tam trup ležit;
 Tam meč s rukoj, otbit, valitsja.
 Kol' zloba žestoko kaznitsja!

Jeder meint, er sei Alkides (Herakles) gleich,
 und bedeckt mit dem nemeischen Löwen,
 oder die erschreckliche Ägide
 tragend, schreckt er seine Feinde;
 er blickt umher, bricht durch und schlägt los;
 er verachtet die Macht der Gegner.
 Vermischt mit Staub, dampft das Blut.
 Hier liegt ein Helm mit dem Haupt, dort die
 Leiche;
 dort fällt, abgehauen, ein Schwert mit
 der Hand.
 Wie grausam wird die Bosheit bestraft!

So geht es durch eine lange Reihe von Strophen. Bilder des Kampfes, Töne des höchsten Pathos, Motive eines barocken Hell-Dunkels werden immer neu variiert und sozusagen gehäuft. Vielleicht liegt gerade in dieser Häufung der pathetischen Stilelemente das spezifisch Slawische der barocken Wortkunst Lomonosovs, ein Zug, den wir auch in der slawischen bildenden Kunst beobachten konnten. Lomonosov als Dichter scheint einen gewissen Hang zum Schwülstig-Übertriebenen gehabt zu haben. Unserem ästhetischen Ideal ist das freilich schon fremd, im Barock gehörte es aber sozusagen zum Stil. Oft tritt dieser "schwülstige" Zug auch in dieser Ode hervor, besonders in der Verherrlichung der Kaiserin:

O slava žen vo světe slavnych,
 Rossii radost', strach vragov,
 Krasa vladateljnic děžavnych!
 Vsja krov' svoju prolit' gotov
 Za mnogie tvoi dobroty
 I k poddannym tvoim ščedroty.
 Tvoj sluch plenil i těch ljudej,
 Čto stranstvujut sredi zvěrej;
 Čto s ljutymi pastutsja lrvami,
 Za čest' tvoju vosstanut s nami.

O, du Ruhm der ruhmreichen Frauen der Welt,
 du Freude Rußlands, Schrecken der Feinde,
 Schmuck der Herrscherinnen der Staaten!
 Jeder ist bereit, sein Blut zu vergießen
 für deine vielen Tugenden
 und deine Freigebigkeit zu den Untertanen.
 Die Nachricht von dir ergriff auch jene Leute,
 die unter den wilden Tieren wandern;
 auch die, die zusammen mit den grimmigen
 Löwen weiden,
 schließen sich uns, dir zu Ehren, an.

Tvoe prechvaljno imja pišet
 Neložna slava v večnom ljde,
 Vsěgda, gde chladnyj sever dyšet,
 I toljko veroj tepl k tebě;
 I stěpi, v znoe otdalenny,
 K tebě ljuboviju vozženy,
 Ešče userdněe gorjat.
 K tebě ot vstočnych stran spešat
 Uže amerikanski volny
 V kamčatskoj port, veselja polny.

Deinen sehr gelobten Namen schreibt
 die nicht lügende Ruhmgöttin ins ewige Eis,
 überall dort, wo der kalte Norden atmet
 und nur durch die Treue zu dir warm ist;
 auch die Steppen, in Hitze entfernt,
 erglühen von der Liebe zu dir,
 brennen noch strebsamer.
 Zu dir eilen aus den östlichen Ländern
 auch die amerikanischen Wellen
 im Kamtschatka-Hafen, voll Freude.

Bilder und Vergleiche dieser Strophen hätte auch ein Lohenstein schreiben können. Freilich gehört zur künstlerischen Wirkung des Ganzen auch der dunkle, kräftige Klang der russischen Sprache, die im "erhabenen Stil" Lomonosovs noch stark mit kirchenslawischen Elementen durchsetzt erscheint. Das immer wiederkehrende Thema

dieses "erhabenen Stils" ist die höfische Verherrlichung und pathetische "Heroisierung" der Kaiserin. Im Sinne der *Kalokagathie* des höfischen Ideals behauptet der russische Dichter: *V něj zřjatsja istinny dobroty, Gerojstvo, krasota, ščedroty* (In ihr erblickt man die wahren Tugenden: Heldenmut, Schönheit, Freigebigkeit). Das weist geradezu auf das *cortegiano*-Ideal der Renaissance, ja auf das "ritterliche Tugendsystem" des Mittelalters! Der Barockdichter Lomonosov steht also – gleich so vielen Persönlichkeiten des slawischen Barocks – in einer langen Überlieferungskette. Andererseits ist er freilich mit der russischen Nationaltradition stark verbunden und sieht in seiner Kaiserin die Vollendung jenes Werkes, das Peter der Große begann. Echt barock formuliert er: *Velikij Pjotr nam dal blaženstvo, Jelisaveta – soveršenstvo* (Der große Peter gab uns das Glück, Elisabeth – die Vollkommenheit).

Eine ähnliche Meinung vertrat auch Gavriil Romanovič Děržavin, der letzte im großen Dichtertrio des russischen Spätbarocks. (Auf den Barock-Charakter seiner Dichtung machte B. Purišev schon 1929 aufmerksam!¹²⁷) *Velikij Pjotr k nam vvel nauki, a dščer' ego vvela k nam vkus* (Der große Peter führte die Wissenschaften bei uns ein, seine Tochter den Geschmack),¹²⁸ lautete der Satz von ihm. Innerlich ist er noch stark mit dieser glänzenden Spätblüte des ostslawischen Barocks verbunden, obwohl in sein Lebenswerk schon die Frühromantik hineinspielt und sein Lebenslauf im wesentlichen der Epoche der "großen Katharina" zugehört.

In Kasan als Sohn einer einst angesehenen, damals aber schon verarmten adeligen Familie geboren, hatte Gavriil Romanovič Děržavin eine bewegte und schwere Jugend. Sein Vater war Oberst, wurde wiederholt versetzt, so daß der Knabe zuerst in Stavropol, dann in Orenburg aufwuchs und erst nach dem Tode seines Vaters sich mit der Mutter auf das bescheidene kleine Gut an der Wolga zurückzog. Er besuchte das Gymnasium zu Kasan, ging dann selbst zum Militär, mußte aber in Petersburg zehn Jahre als einfacher Soldat dienen und konnte erst verhältnismäßig spät den Offiziersrang erreichen. Mit seinen Vorgesetzten hatte er wiederholt Zusammenstöße, und trat daher in den Zivildienst über. Damals hatte er als Dichter schon einen guten Namen. Sein allegorisches Gedicht *Felica* – ein Loblied auf die allzu ideal gesehene Katharina II. – lenkte die Aufmerksamkeit der Kaiserin auf ihn. Děržavin wurde Gouverneur, Staatssekretär, später sogar Senator. Aus der Nähe gesehen, zeigte sich die Kaiserin freilich weniger ideal – der Dichter verhehlte seine Meinung auch nicht, zog sich sogar vorübergehend zurück, wurde dann aber unter dem jungen Alexander I. Justizminister, erlebte den glänzenden Sieg über Napoleon und starb 1816, hochgeachtet als Dichter, Mensch und Staatsmann.¹²⁹ Sein von N. I. Utkin gestochenes schönes Porträt zeigt die Züge eines vornehmen Mannes, eines echten Aristokraten der Rokoko-Zeit, aus dessen Antlitz jedoch auch der Adel des Geistes und der Kunstsinnigkeit strahlt.

1784 schrieb er in Narva seine berühmte Ode *Bog* (Gott), die bald in die meisten europäischen Sprachen übersetzt und allgemein gelobt wurde. Im ausklingenden 18. Jahrhundert, im russischen Spätbarock wird hier ein Thema wiederum aufgegriffen, das zu den Lieblingsthemen der Barockmystik gehörte und das schon im west- und südslawischen Barock (denken wir an Bridel oder Gundulić) künstlerisch gestaltet wurde. Diese barocke Mystik ertönt nun auch in russischen Versen:

Izměrit' okean glubokij,
Sočest' pěski, luči planet,
Chotja i mog by um vysokij,
Tebě čisla i měry net.
Ne mogut duchi prosvěščenny,
Ot světa Tvoego roždenny,

Den tiefen Ozean zu ermessen,
die Sandkörner und die Strahlen der Planeten
zu zählen –
wenn das auch ein hoher Verstand vermöchte,
Du hast keine Zahl und keinen Maßstab.
Nicht einmal die erleuchteten Geister,

Izsledovat' suděb tvoich;
 Liš'mysl'k Tebě vněstis'
 děržaet, –
 V Tvoem veličji isčezaet
 Kak v večnosti prošedšij mig.¹³⁰

geboren aus Deinem Lichte,
 vermögen Deinen Urteilen zu folgen;
 Wenn der Gedanke sich erkühnt, sich zu Dir
 zu erheben,
 so geht er in Deiner Majestät unter
 wie ein in der Ewigkeit verschwundener
 Augenblick.

Ein anderes großes Barockthema, die Vergänglichkeit, gestaltet Děržavin in seiner 1791 geschriebenen, ebenfalls weltberühmten Ode *Vodopad* (Der Wasserfall). Jagić spricht von der "ossianischen Färbung" dieser Ode.¹³¹ Der "Ossianismus" ist zweifelsohne vorhanden, aber wir wissen aus anderen osteuropäischen Literaturen, etwa aus der ungarischen, daß "ossianische" Stimmungen oft dazu dienten, die barocken Elemente zu reaktivieren. Außerdem ist ja "Ossian" eine im Geiste des Spätbarocks und der frühen Empfindsamkeit geformte Bearbeitung und Neuschöpfung altkeltischen Liedergutes durch Macpherson! Somit hat die Wasserfall-Ode sowohl mit der ausklingenden Barockwelt als auch mit der herannahenden Romantik literarhistorische Verbindungen. Das grandiose Bild der nordischen Fels- und Waldlandschaft wird meisterhaft mit der Erinnerung an den verstorbenen "taurischen Fürsten" Potjomkin verbunden und der herabstürzende, großartig geschilderte Wasserfall zum Sinnbild der allgemeinen Vergänglichkeit:

Ne tak li s neba vremja ljetsja,
 Kipit stremlenie strastej,
 Cest' bleščet, slava razdaetsja,
 Meljkaet sčastje našich dnej,
 Kotorych krasoty i radost'
 Mračat pečali, skorbi, starost'
 Ne zrim li vsjakoj den' grobov,
 Sědin drjachlejuščej vsělennoj?
 Ne slyšim li v boju časov
 Glas smerti, dvěri skrip podzemnoj?
 Ne upadaet li v sej zěv
 S prestola car' i drug carěv?¹³²

Fließt nicht so vom Himmel die Zeit,
 verbraucht das Toben der Leidenschaften,
 verblaßt die Ehre, löst sich der Ruhm auf,
 verschwindet das Glück unserer Tage,
 deren Schönheit und Freude
 Traurigkeit, Schmerz und Sorge verdunkeln?
 Sehen wir nicht jeden Tag Gräber,
 das Ergreifen des zerbrechlichen Alls?
 Hören wir nicht im Kampfe der Stunden
 den Ton des Todes, das Knarren unterirdischer
 Pforten?
 Fallen nicht in denselben Rachen
 vom Thron der Zar und der Genosse des
 Zaren?

Das sind Töne, wie wir sie auch in der Barockdichtung der West- und Südslawen, ja im ganzen europäischen Barock finden können. Aber auch die heroisch-pathetische Seite des Barockstils fehlt bei Děržavin nicht. Er verherrlicht die Siege der russischen Heere gegen Türken und Franzosen in schwungvollen Oden, die in ihrer größeren künstlerischen Durchformtheit sogar die Oden Lomonosovs übertreffen, wie ja überhaupt Děržavin von den beiden Dichtern und Männern der sympathischere ist. Großartig sind z. B. die Bilder in der berühmten Ode *Na vzjatie Izmaila* (Auf die Eroberung von Izmail), wo das Pathos des Kampfes und des Sieges mit dem Ausbruch des Ätna und mit dem jüngsten Gericht verglichen und untermalt wird.¹³³ "Helldunkel" und "Bewegtheit" gehören auch hier zum Gesamtbild des Gedichtes.

Freilich – wie gesagt – läßt sich Děržavin nicht nur als "Barockdichter" charakterisieren. Er vertritt – allerdings in viel größerer künstlerischer Höhe – jene "Übergangsphase", die wir beim Kroaten Katančić sahen. Es wäre nicht schwer, auch bei Děržavin "klassizistische" und "rokokohafte" Züge vorzuweisen. Die letzteren verknüpfen sich

dann wieder mit der beginnenden Romantik. In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts schreibt der russische Dichter Opernlibretti, die auf Anregungen Metastasios, dieses typischen Rokoko-Poeten, zurückgehen, aber in ihrer Stoffwahl schon Motive russischer Geschichte und Volkssage, slawischer Mythologie zeigen. Auch die Verse Dërzavins werden in diesen Libretti kurzer, "melodischer", und schlagen den Weg – wie das der ungarische Forscher Ladislaus Gáldi feststellte¹³⁴ – romantischer Sprachgestaltung ein.

Wir sind am Ziel unserer Betrachtungen angelangt. Wir überblickten die wichtigsten literarischen und künstlerischen Schöpfungen der slawischen Barockwelt, wobei wir uns freilich dessen bewußt sind, daß nur eine "Auswahl" geboten werden konnte. Stellen wir aber zum Schluß noch die Frage nach Wert und Bedeutung des slawischen Barocks.

Am entwickeltsten und reichsten war die barocke Kultur der Polen und der Serbokroaten. Hier konnten sich – sozusagen gleichzeitig mit dem übrigen Europa – fast alle Zweige des barocken Lebens entfalten. Mit einiger Verspätung übernahmen das Barock die Ostslawen. Die "Verspätung" wird aber tüchtig eingeholt, und vollends die Russen schaffen im spätbarocken 18. Jahrhundert Großes. Im Rahmen des habsburgisch-gegenreformatorischen Staates geblieben, beschränkt sich das tschechische und slowenische Barock hauptsächlich auf die geistliche, teilweise noch auf die humanistische Sphäre, produziert aber trotz dieser "Einengung" bedeutende künstlerische und literarische Schöpfungen. Viele Verbindungen sowohl mit Ungarn als auch mit Böhmen hat die slowakische Barockkultur, wie ja überhaupt in Südosteuropa im 17. und 18. Jahrhundert Slawisches, Ungarisches und Rumänisches stark miteinander verbunden erscheinen. Darum gelangten auch Erscheinungen der ungarischen und rumänischen Literatur in unsere Darstellung. Bulgarien dagegen zeigt, infolge seiner unterdrückten Lage, nur Ansätze einer Barockkultur. Jedenfalls ist die Barockwelt eine der vielen Fäden, die das Slawentum mit dem übrigen Europa verbinden. Es ist unrichtig, europäische Literatur-, Kunst- und Geistesgeschichte ohne Kenntnis der slawisch-osteuropäischen Welt schreiben zu wollen! Leider geschieht dies noch oft!

Das slawische Barock hat aber nicht nur als Phänomen der Europaverbundenheit seine Bedeutung, sondern auch durch den Wert vieler seiner Schöpfungen. Ein Gundulić oder Sarbiewski, Škréta oder Ilovšek, Comenius oder Lubomirski, Skovoroda oder Lomonosov sind Geisteshelden nicht nur des Slawentums, sondern der ganzen Menschheit. Ruhig können wir sagen: die Slawen haben den Barockstil nicht nur aufgenommen, sie haben ihn auch schöpferisch weitergestaltet. Aus dem Gesamtbild slawischer Kultur- und Geistesgeschichte läßt sich die Barockwelt nicht fortdenken.

Anmerkungen

- ¹ Garas II., S. 44.
- ² Ebenda, S. 37—38.
- ³ Ebenda, S. 44—45.
- ⁴ Ebenda, S. 36.
- ⁵ Ebenda, S. 72—73.
- ⁶ Vgl. *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 375.
- ⁷ Horvat, S. 404—405.
- ⁸ Vgl. *Das Münster*, Jg. 10, S. 1—23.
- ⁹ Vgl. *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 420—421.
- ¹⁰ Horvat, S. 406—407.
- ¹¹ Garas II, S. 90—91.
- ¹² *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 372 (Miodrag Kolarić).
- ¹³ *Wechselseitigkeit*, S. 353.
- ¹⁴ Vgl. V. Petrović, M. Kašanin, *Srpska umetnost u Vojvodini* (Serb. Kunst in der Wojvodina), Neusatz, 1927, S. 27 ff.
- ¹⁵ Winter, *Pflege*, S. 169—171.
- ¹⁶ *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 370—371.
- ¹⁷ Vgl. Dejan Medaković, *Probleme der serbischen Barockforschung. Die Welt der Slaven*, Jg. 3 (1958), S. 407—422.
- ¹⁸ Vgl. *Zeitschrift für slav. Philologie*, Bd. 25, S. 176—191.
- ¹⁹ *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 371 und 630 Miodrag Kolarić.
- ²⁰ Petrović — Kašanin, a. a. O., S. 85—86.
- ²¹ Csaplovics, Bd. II, S. 165—166.
- ²² Ebenda, Bd. II, S. 192.
- ²³ Vgl. J. Szentkláray, *A szerb monostoregyházak történeti emlékei Délmagyarországon*. (Die hist. Denkmäler der serb. Klöster in Südungarn), Budapest, 1908, S. 46—51.
- ²⁴ Csaplovics, Bd. II, S. 205—206.
- ²⁵ Vgl. neuestens Hubert Rösel in der *Wiss. Zschr. der Martin-Luther-Univ.*, gesch. u. sprachwiss. Reihe, Jg. 4, S. 91—98.
- ²⁶ Vgl. Winter, *Pflege*, S. 90 ff.
- ²⁷ B. Homan — Gy. Szekfű, *Magyar történet* (Ung. Geschichte), 7. Aufl. Bd. 4, S. 388.
- ²⁸ *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, Jg. 3 (1955), Heft 1, S. 10.
- ²⁹ Běl, Bd. II, S. 304.
- ³⁰ Ebenda, Bd. II, S. 294.
- ³¹ Ebenda, Bd. II, S. 75.
- ³² Ebenda, Bd. II, S. 56.
- ³³ Vgl. *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern, 1956, S. 148.
- ³⁴ Běl, Bd. II, S. 77—78.
- ³⁵ Ebenda, Bd. II, S. 177.
- ³⁶ Brunner, S. 158—165.
- ³⁷ Barac, S. 69.
- ³⁸ Prohaska, S. 192—224.
- ³⁹ Murko, *Bedeutung*, S. 90—91.
- ⁴⁰ Vgl. A. Angyal, *Barock in Ungarn*, Budapest, 1945, S. 13—15.
- ⁴¹ Vgl. D. Deresényi — F. Pogány, *Pécs* (Fünfkirchen), Budapest, 1956, passim.
- ⁴² Matić, S. 2.
- ⁴³ Matić, S. 9—10.
- ⁴⁴ Prohaska, S. 203.
- ⁴⁵ Matić, S. 10.
- ⁴⁶ Ebenda, S. 28.
- ⁴⁷ Ebenda, S. 30.
- ⁴⁸ Ebenda, S. 32.
- ⁴⁹ Vgl. Wollman, S. 37.
- ⁵⁰ Matić, S. 41—144.
- ⁵¹ *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, S. 137.
- ⁵² Matić, S. 72.
- ⁵³ *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, S. 67.
- ⁵⁴ Garas II., S. 96.
- ⁵⁵ Matić, S. 88.
- ⁵⁶ Ebenda, S. 90—91.
- ⁵⁷ Vgl. Eugen Thurnher, *Wort und Wesen in Südtirol*, Innsbruck, 1947, S. 130.
- ⁵⁸ Vašica, S. 23—24.
- ⁵⁹ Vgl. Paul Hofer, *Der barocke Raum in der Plastik. Im Sammelband Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern, 1956, S. 144—165.
- ⁶⁰ Schaller, S. 233.
- ⁶¹ Matić, S. 127.
- ⁶² *Vorträge auf der Berliner Slawistentagung 1954*, Berlin, 1956, S. 167.
- ⁶³ Matić, S. 76.
- ⁶⁴ G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 143.
- ⁶⁵ Matić, S. 60.
- ⁶⁶ Vgl. die vortreffliche Monographie von Andrej Mráz, *Gavlovičova škola krest'anská* (Die Christenschule des Gavlovič), Preßburg, 1940.
- ⁶⁷ Pražák, S. 290.
- ⁶⁸ Mišianik — Minárik — Michalcová — Melicherčík, *Dejiny staršej slovenskej literatúry*, S. 185—192.
- ⁶⁹ Vgl. Matić, S. LX—LXXVI.
- ⁷⁰ I. Trencsényi-Waldapfel, *Humanizmus és nemzeti irodalom* (Humanismus und National-literatur), *Irodalomtörténet*, Jg. 22 (1933), S. 41—49.
- ⁷¹ Matić, S. 279—281.
- ⁷² Ebenda, S. 268.
- ⁷³ Garas II, S. 121—222.
- ⁷⁴ *Enciklopedija Jugoslavije*, Bd. I, S. 375.
- ⁷⁵ Matić, S. 314—315.
- ⁷⁶ Gesemann, S. 46—47.
- ⁷⁷ Matić, S. 339.
- ⁷⁸ Vgl. Schneeweis, S. 15.
- ⁷⁹ Matić, S. 343.
- ⁸⁰ Vgl. Gesemann, S. 84.
- ⁸¹ Ebenda, S. 61—63.
- ⁸² Vgl. Weidhaas, S. 140, sowie Mirtschuk, *Geschichte der ukrainischen Kultur*, S. 199—200.
- ⁸³ *Slavische Rundschau*, Jg. 3 (1931), S. 243.
- ⁸⁴ Antonowitsch, S. 116—122.
- ⁸⁵ Ebenda, S. 115.
- ⁸⁶ Weidhaas, S. 111.
- ⁸⁷ Antonowitsch, S. 111.
- ⁸⁸ Ebenda, S. 130—135.
- ⁸⁹ Ebenda, S. 131.

- ⁹⁰ Russkaja architektura, S. 311—332.
- ⁹¹ Ebenda, S. 279—310. Vgl. auch *Istorija russkogo iskusstva* (Gesch. der russ. Kunst). Moskau, 1960, Bd. V, S. 174—209 (B. R. Vipser).
- ⁹² Im Sammelwerk *Europa aeterna*, Zürich, 1955, S. 364.
- ⁹³ Vgl. *Bol'saja Sovjetskaja Enciklopedija*, Bd. 36, S. 94—95, sowie *Enciclopedia Italiana*, Bd. 30; S. 33.
- ⁹⁴ Russkaja architektura, S. 370—388. Vgl. auch *Istorija russkogo iskusstva*, Bd. V, S. 244—256.
- ⁹⁵ *Retorica e Barocco*, S. 206.
- ⁹⁶ Russkaja architektura, S. 378.
- ⁹⁷ Ebenda, S. 378.
- ⁹⁸ Gudzij, S. 226—227. Vgl. auch D. Cyževskij: *Das heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte*, I. Hamburg, 1959, S. 81—93.
- ⁹⁹ Vgl. Igor Smolitsch, *Leben und Lehre der Starzen*, Wien, 1936, S. 98—106.
- ¹⁰⁰ Ebenda, S. 103—104.
- ¹⁰¹ Eckhardt, S. 225.
- ¹⁰² Ebenda, S. 219—225.
- ¹⁰³ Vgl. I. Mirtschuk in der *Zeitschrift für slav. Philologie*, Jg. 5, S. 36—62.
- ¹⁰⁴ *Zeitschrift für slav. Philologie*, Jg. 7, S. 7.
- ¹⁰⁵ Vgl. *Istorija ukrajin'skoj literatury*, Bd. I, S. 113—121 (M. P. Pivovarov). Den Hinweis auf den Tokajer Aufenthalt Skovorodas verdanken wir dem ungarischen Historiker Ludwig Tardy.
- ¹⁰⁶ *Zeitschrift für slav. Philologie*, Jg. 5, S. 45—46.
- ¹⁰⁷ Ebenda, Jg. 12, S. 308 ff.
- ¹⁰⁸ Vgl. Cyževskij in der *Zeitschrift für slav. Philologie*, Jg. 7, S. 1 ff.
- ¹⁰⁹ *Die Welt der Slaven*, Jg. 1, S. 435.
- ¹¹⁰ Lützel, S. 177.
- ¹¹¹ Vgl. Blagoj, S. 143—173.
- ¹¹² Winter, *Rußlandkunde*, S. 290—296.
- ¹¹³ Ebenda, S. 144—149.
- ¹¹⁴ Jagić, *Ruska književnost*, S. 61.
- ¹¹⁵ *Chrestomatija*, S. 96.
- ¹¹⁶ Ebenda, S. 97.
- ¹¹⁷ Ebenda, S. 97—100.
- ¹¹⁸ Vgl. *Retorica e Barocco*, S. 119—195.
- ¹¹⁹ Vgl. hierzu neuestens P. N. Berkov, *Wiss. Zschr. der Univ. Rostock*, gesellschafts- und sprachwiss. Reihe, Jg. 6, S. 9—11.
- ^{119a} Jagić, *Ruska književnost*, S. 64—75.
- ^{119b} Vgl. Wollman, S. 64—75, sowie: M. V. Lomonosov, *Sočinenija* (Werke), ed. A. A. Morozov. Moskau, 1957, S. XXXIII.
- ¹²⁰ Lomonosov, Bd. 7, S. 23.
- ¹²¹ Ebenda, S. 27.
- ¹²² Ebenda, S. 41.
- ¹²³ Ebenda, S. 41—42.
- ^{123a} Blagoj, S. 106.
- ¹²⁴ *Geschichte*, S. 104.
- ¹²⁵ Text in M. V. Lomonosov, *Stichotvorenija* (Bibliothek poeta), Leningrad, 1954, S. 85—99.
- ¹²⁶ Lützel, S. 195.
- ¹²⁷ Vgl. die *Literaturnaja Enciklopedija*, Moskau, 1929, Bd. I, S. 354.
- ¹²⁸ Zitiert bei Blagoj, S. 105.
- ¹²⁹ Jagić, *Ruska književnost*, S. 165.
- ¹³⁰ Zitiert bei Jagić, *Ruska književnost*, S. 181.
- ¹³¹ Ebenda, S. 186—188.
- ¹³² *Chrestomatija*, S. 627.
- ¹³³ Ebenda, S. 620—623.
- ¹³⁴ L. Gáldi: *Az orosz vers fuinkcionális problémái* (Funktionelle Probleme des russ. Verses). *Filologiai Közlöny*, Jg. 1955, S. 194.

LITERATURVERZEICHNIS UND ABKÜRZUNGEN

Antologija

Antologija narodne poezije (Anthologie der Volksdichtung). Budapest, 1955.

Antonowytsch

D. Antonowytsch: Deutsche Einflüsse auf die ukrainische Kunst. Leipzig, 1942.

Architektura polska

Architektura polska do połowy XIX wieku (Poln. Architektur bis zur Mitte des 19. Jh.). Warszawa, 1952.

Avvakum

Das Leben des Protopopen Awwakum, übers. und eingeleitet von Rudolf Jagoditsch. Berlin-Königsberg, 1930.

Barac

A. Barac: Jugoslavenska književnost (Das südslaw. Schrifttum). Zagreb, 1954.

Bél:

M. Bél: Notitiae Hungariae Novae. I-IV. Wien, 1734 ff.

Blagoj

D. D. Blagoj: Istorija ruskoj literatury XVIII veka (Gesch. der russ. Literatur des 18. Jh.). Moskva, 1951.

Bobek

Wl. Bobek: Bohuslav Balbín. Bratislava, 1932.

Brückner

A. Brückner: Geschichte der polnischen Literatur. Leipzig, 1901.

Brunner

O. Brunner: Adeliges Landleben und europäischer Geist. Salzburg, 1949.

Chrestomatija

Chrestomatija po ruskoj literature XVIII veka (Chrestomatie zur russ. Lit. des 18. Jh.). Moskva, 1952.

Čiževskij

D. Čiževskij: Outline of Comparative Slavic Literature. Boston, 1952.

Csaplovics

J. Csaplovics: Slavonien und zum Theil Croatien. Ein Beitrag zur Völker- und Länderkunde, I-II. Pest, 1819.

Eckhardt

H. v. Eckhardt: Russisches Christentum. München, 1947.

Fancev

Fr. Fancev: Gradja za povijest školskog i književnog rada Isusovačkoga kolegija u Zagrebu (Materialien zur Schul- und Literaturgeschichte des Agramer Jesuiten-Kollegiums), I-II. Zagreb, 1937.

Flemming

W. Flemming: Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock. (Handbuch der Kulturgesch.) Potsdam, o. J. (1937).

Frankopan

Djela Frana Krste Frankopana (Werke F. Kr. Frankopans), hg. von Slavko Ježić, Beograd, 1936.

Friedrich

C. J. Friedrich: The Age of the Baroque. New York, 1952.

Garas I

Kl. Garas: Magyarországi festészet a XVII. században (Ungarland. Malerei im 17. Jh.). Budapest, 1953.

Garas II

Kl. Garas: Magyarországi festészet a XVIII. században (Ungarland. Malerei im 18. Jh.). Budapest, 1955.

Geschichte

N. Pospelow / P. Schabliowski / A. Sertschaninow: Geschichte der russischen Literatur, Bd I. Berlin, 1952.

Gesemann

G. Gesemann: Heroische Lebensform. Berlin, 1943.

Gudzij

N. K. Gudzij: Istorija drevnej ruskoj literatury (Gesch. der altruss. Literatur). Moskva, 1945.

Gurlitt

C. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland. Stuttgart, 1889.

Horvat

J. Horvat: Kultura Hrvata kroz 1000 godina (Tausend Jahre kroat. Kultur), Zagreb, 1939.

Jagić, Ruska književnost

V. Jagić: Ruska književnost u osamnaestom stoljeću (Das russ. Schrifttum im 18. Jh.). Zagreb, 1895.

Jagić, Istorija

V. Jagić: Istorija slavjanskoj filologiji (Gesch. der slaw. Philologie). St. Petersburg, 1910.

Jagić, Križanić

V. Jagić: Život i rad Jurja Križanića (Leben und Werk des J. Križanić). Zagreb, 1917.

Ježić

Sl. Ježić: Hrvatska književnost od početka do danas (Das kroat. Schrifttum von den Anfängen bis zur Gegenwart). Zagreb, 1944.

Kalista, Černin

Zd. Kalista: Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic. (Die Jugend des H. J. Černin von Chudenitz). Praha, 1932.

Kalista, Baroko

Zd. Kalista: České baroko (Das tschech. Barock). Praha, 1941.

Kollár

J. Kollár: Národné spievanky (Volkslieder), I-II. Bratislava, 1953.

Kopitar

Jerneja Kopitarja spisov II. del, 2. knjiga (Schriften des J. K., II. Teil, 2. Band), hg. von Rajko Nahtigal, Ljubljana, 1945.

Krzyżanowski, Od średniowiecza

J. Krzyżanowski: Od średniowiecza do baroku (Vom Mittelalter zum Barock). Warszawa, 1938.

Krzyżanowski, Historia

J. Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej* (Gesch. der poln. Literatur). Warszawa, 1953.

Lichačov

D. S. Lichačov: *Čelověk v literaturě drevnej Rusi* (Der Mensch in der Lit. Altrußlands). Moskva-Leningrad, 1958.

Livanova

T. Livanova: *Russkaja muzykalnaja kultura XVIII veka* (Russ. Musikkultur des 18. Jh.), I. Moskva, 1952.

Lomonosov

M. V. Lomonosov: *Polnoe sobranie sočinenii*, T. 7, *Trudy po filologii* (Sämtliche Werke, Bd. 7, *Schriften zur Philologie*). Moskva, 1952.

Lubomirski, Opuscula

St. H. Lubomirski: *Repertorium Opuscula Latina, Sacra et Moralia*. Warschau, 1701.

Lubomirski, Wybór

St. H. Lubomirski: *Wybór pism* (Auswahl aus seinen Schriften), hg. von Roman Pollak, Wrocław, 1953.

Lützel

H. Lützel: *Vom Sinn der Bauformen*. Freiburg i. B., 1957.

Matić

T. Matić (Herausgeber): *Pjesme Antuna Kanižlića, Antuna Ivanošića i Matije Petra Katančića* (Gedichte von A. Kanižlić, A. Ivanošić und M. P. Katančić). Zagreb, 1940. (*Stari pisci hrvatski*, XXVI.)

Mickiewicz

A. Mickiewicz: *Vorlesungen über slawische Literatur und Zustände*, I-II. Leipzig-Paris, 1843.

J. A. Morsztyn

J. A. Morsztyn: *Wybór poezji* (Auswahl aus seiner Dichtung), hg. von Stanisław Furmanik, Warszawa, 1947.

Zb. Morsztyn

Zb. Morsztyn: Muza Domowa (Häusliche Muse), hg. von Jan Dürr-Durski, Bd. I-II. Warszawa, 1954.

Murko, Bedeutung

M. Murko: *Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslawen*. Prag-Heidelberg, 1929.

Murko, Tragom

M. Murko: *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike* (Auf den Spuren der serbokroat. Volksepik), I-II. Zagreb, 1951.

Neumann

J. Neumann: *Malířství XVII. století v Čechách* (Die Malerei des 17. Jh. in Böhmen). Praha, 1951.

Novák

J. V. Novák — A. Novák: *Přehledně dějiny literatury české* (Übersicht der tschech. Literaturgeschichte). Olomouc, o. J. (1936—1939).

Pasek

J. Pasek: *Pamiętniki* (Memoiren) hg. von R. Pollak. Warszawa, 1955.

Porebowicz

E. Porebowicz: *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej* (A. Morsztyn, der Repräsentant des Barocks in der poln. Dichtung). *Rozprawy Akademii, wydział filologiczny* (Akademieabhandlungen, philolog. Abteilung), Serie II, Bd. VI. Kraków, 1894.

Pražák

A. Pražák: *Dějiny slowenské literatury* (Gesch. der slowak. Literatur). Praha, 1950.

Prohaska

D. Prohaska: *Ignjat Djordjić i Antun Kanižlić. Studija o baroku u našoj književnosti* (I. D. und A. K. Studie über das Barock in unserem Schrifttum). *Rad jugoslavenske akademije*, Bd. 178. Zagreb, 1909.

Radvánszky

B. v. Radvánszky: *Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században* (Familienleben und Haushalt im Ungarn des 17. und 18. Jh.), Bd. I-III. Budapest, 1879—1896.

Razgovor

A. Kašić—Miošić: *Razgovor ugodni* (Angenehmes Gespräch), hg. von Tomo, Matić, Zagreb, 1942 (*Stari pisci hrvatski*, XXVII).

Retorica e Barocco

Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, ed. E. Castelli, Roma, 1955.

Russkaja architektura

Russkaja architektura pervoj poloviny XVIII veka (Die russ. Architektur in der ersten Hälfte des 18. Jh.), hg. von Igor Grabar, Moskva—Leningrad, 1954.

Russkaja povest'

Russkaja povest' XVII veka (Die russ. Erzählung des 17. Jh.), Leningrad, 1953.

Rzjanin

M. I. Rzjanin: *Russkaja architektura* (Russ. Architektur). Moskva, 1947.

Sarbievski

M. C. Sarbievii *Lyricorum libri IV*. Antwerpen, 1632.

Schaller

H. Schaller: *Die Welt des Barock*, Leipzig, 1943.

Schneeweis

E. Schneeweis: *Grundriß des Volksglaubens und Volksbrauchs der Serbokroaten*. Celje, 1935.

Setschkareff

Vs. Setschkareff: *Die Dichtungen Gundulićs und ihr poetischer Stil*. Bonn, 1952.

Spaliček

Spaliček písniček jarmarečních (Büchlein der Jahrmarktslieder), hg. von Miloslav Novotný. Praha, 1940.

Strauß

A. Strauß: *Bulgarische Volsdichtungen*. Wien, 1895.

Tapié

V. L. Tapié: *Baroque et Classicisme*. Paris, 1957.

Twardowski

S. Twardowski: *Woyna Domowa*, (Der Bürgerkrieg) I-II. Kalisz 1681.

Vašica

J. Vašica: *České literární baroko* (Tschech. Literaturbarock). Praha, 1938.

Vipper

R. J. Vipper: *Ivan Groznyj* (Iwan der Schreckliche). Moskva-Leningrad, 1944.

Vlček

J. Vlček: *Dějiny české literatury* (Gesch. der tschech. Literatur), I-II. Praha, 1951.

Voronin

N. N. Voronin: *Drevnerusskie goroda* (Altruss. Städte). Moskva-Leningrad, 1945.

Wechselseitigkeit

Deutsch-slawische Wechselseitigkeit in sieben Jahrhunderten. Gesammelte Aufsätze. Berlin, 1956.

Weidhaas

H. Weidhaas: West-östliche Beziehungen in der Baugeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen, Jg. III. Weimar, 1955-56.

Weltliteratur

Die Weltliteratur. Biographisches, literarhistorisches und bibliographisches Lexikon, hg. von E. Frauwallner, H. Giebisch, E. Heinzel,

I-III. Wien, 1951-53.

Winter, Geisteskampf

E. Winter: Tausend Jahre Geisteskampf im Sudetenraum. Salzburg, 1938.

Winter, Rußlandkunde

E. Winter: Halle als Ausgangspunkt der deutschen Rußlandkunde im 18. Jahrhundert. Berlin, 1953.

Winter, Pflege

E. Winter: Die Pflege der west- und südslawischen Sprachen in Halle. Berlin, 1954.

Winter, Emigration

E. Winter: Die tschechische und slowakische Emigration in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin, 1955.

Wirth-Benda

Zd. Wirth - J. Benda: Burgen und Schlösser der Tschechoslowakei. Prag, 1954.

Wollman

F. Wollman: *Slovanství v jazykově literárním obrození u Slovanů* (Das Slawentum in der sprachlich-literarischen Erneuerung der slawischen Völker). Praha, 1958.

Zgodovina

Zgodovina slovenskega slovstva, I.: Do začetkov romantike (Gesch. des slowen. Schrifttums. I: Bis zu den Anfängen der Romantik). Ljubljana, 1956.

NACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Deutsche Fotothek, Dresden 1, 2, 9, 11-16 u. 18. Leksikografski Zavod Fnrj, Zagreb, 3 u. 23.
Dr. Glücksmann, Warschau 4-8, 10, 19 u. 20. Nationalgalerie, Prag 17. Verlagsarchiv 21 u. 22:
Dr. Angyal, Debrecen 24.

DIE ABBILDUNGEN

1800

1 Hochaltar der Kirche von Kladrau

2 Hochaltar der Karmeliterkirche Maria Schnee zu Prag

3 Bernardo Bobić: Der Baumeister übergibt dem König Ladislaus den Plan der Kathedrale

4 Die Jasna Góra von Częstochowa

5 Die Jasna Góra von Częstochowa, Klosterhof

6 Altar der Benediktinerkirche zu Sieraków

7 Krzysztof Aleksander Boguszewski. Der Hl. Martin von Tours

8 Dorfkirche zu Sieniawa

9 Peter Johann Brandl. Graf Sporck

10 Zamosc. Ringplatz mit Rathaus

11 Pfarrkirche zu Grodzisk

12 Inneres der Pfarrkirche zu Grodzisk

13 Bühne des Schloßtheaters zu Krumau

14. Schlosstheater zu Krumau

15 Schloß Troja bei Prag. Mittelteil mit Treppe

16 Schloß Troja bei Prag, Titanenkampf

17 Skréta. Porträt von J. D. Vítanovský

18 Schloß zu Wisnietz

19 Schloß zu Lančut

20 Jan. Aleksander Tretko, König Johann Sobieski

21 I. P. Zarudnyj. Ikonostase der Peter-Paul-Kathedrale zu Leningrad

22 D. Uchtomskij, Entwurf des Moskauer „Invalidendomes“

23 Altar der Votivkirche Maria Schnee zu Belec

24 Th. Kraßun. Die Auffindung Moses

U 4. Juli 1983

24. Jan. 1984

12 Juli 1986

22. 12. 88

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

Rudel	04. Mai 1999	
12. Feb. 1987		
Shapley		
15. 10. 87		
- 9. 11. 87		
26. Nov. 1993		
27. März 1996		
17. Mai 1996		
- 6. Aug. 1996		

III/9/280 JG 162/6

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK

2 0310611

35.8° 2776