Volksliteratur und Kunstliteratur bei den Südslawen

REINHARD LAUER (Göttingen)

1. Der Status von Volks- und Kunstliteratur

Es ist schwierig, Volks- und Kunstliteratur zu trennen und zu definieren. Beide bilden zusammen das große Quantum ästhetisch organisierter Texte, das wir Literatur oder, bezogen auf ein Volk und seine Sprache, Nationalliteratur nennen. Denn natürlich handelt es sich auch bei der vermeintlich „kunstlosen“ Volksliteratur um ein Reservoir von Texten, die mit den Verfahren und Mitteln der Textmodellierung gestaltet sind, die wir aus der Literatur überhaupt kennen: Rhythmisierung der Sprache, Parallelanordnung der syntaktischen Einheiten, euphonische Lautgruppierung, Metapher- und Symbolbildung, Handlungskomposition usf. Im Hinblick auf ihre künstlerische Geformtheit oder, um es mit Jurij LOTMAN auszudrücken, auf ihre prinzipielle sekundäre Modelliertheit besteht zwischen Volks- und Kunstliteratur kein Wesensunterschied. Höchstens zeigen sich in den je gegebenen Inventaren der Themen und Motive, der Gattungen und Kunstmittel historisch und kulturologisch bedingte Systemvarianten. Dieser Umstand ermöglicht es, dass zwischen den Sphären der Volks- und der Kunstliteratur Transfers, Beeinflussungen und bewusste Stilisierungen stattfinden können – in beiden Richtungen, hin und her.

Wo aber liegen die erkennbaren und ja keineswegs aus der Luft gegriffenen Unterschiede zwischen Volks- und Kunstliteratur? Was schafft die Spannung zwischen den beiden Arten oder Seinsweisen Volks- und Kunstliteratur, die es erst gestattet, dass über diese Frage überhaupt nachgedacht und gesprochen werden kann?

Maximilian BRAUN, der hervorragende Kenner der serbischen Volksepik, pflegte zu sagen: Volksliteratur ist Literatur „ohne Autorenrecht“. Das stimmt – und stimmt wiederum auch nicht. Es stimmt, weil bei den Texten der Volksliteratur der Autor in aller Regel nicht bekannt oder aber umstritten ist. Heute hat sich allerdings – im Gegensatz zu romantischen Auffassung, volksliterarische Texte entstünden „im Volke“, in einem wie auch gearteten Kollektiv, – die Meinung durchgesetzt, dass folkloristische Texte in aller Regel auf einen konkreten Einzelverfasser oder Textmacher zurückgehen. Denken wir an HOMER, der im Grunde nichts anderes ist, als die Personalisierung der blinden fahrenden Sänger der frühen griechischen Antike. Ein solches Personenkonstrukt besagt aber eben, dass große epische Dichtungen wie die *Ilias* oder die *Odyssee* nicht ohne einen Verfasser denkbar sind, mögen sich dahinter auch ganze Scharen einzelner Rhapsoden oder Aöden verbergen, die in einer im Einzelnen nicht bekannten, erst am Ende als Kollektiv einzustufenden Leistung die epische Urta vollbrachten.

Oder denken wir, umgekehrt, an Heinrich HEINE, dessen Gedicht *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten* von den Nationalsozialisten, da es längst zum Volkslied geworden war, mit dem entlarvenden Vermerk „Verfasser unbekannt“ verbreitet wurde. Mit der Formel „Verfasser unbekannt“ nutzten die Nationalsozialisten nicht nur die These von der Anonymität der Volksdichtung für ihre Zwecke, sondern bestätigten

dem bekanntesten Gedicht Heines zugleich den künstlerischen Zuschnitt des Volksliedes.

Weitere Beispiele sind unter den zahlreichen Massenliedern (*massovye pesni*) in der Sowjetliteratur der 1930er Jahre zu finden. Sie wurden in vielen Fällen zu „Volksliedern“, das heißt sie wurden im Volke gesungen, spontan verändert und weitergedichtet. Jeder kennt die berühmte *Katjuša* von Michail ISAKOVSKIJ. In wenigen Strophen, die ganz und gar im Volkston gehalten sind, wird nichts weiter berichtet, als dass Katjuša unter blühenden Bäumen zum Fluss geht, ein Lied für ihren Liebsten in der Ferne singt und wünscht, das Lied möge dahinfliegen und ihm einen Gruß bringen. In der gelungenen Vertonung von Matvej BLANTER wurde daraus ein viel gesungenes Lied, das sich verselbständigte, im Volke fortgedichtet wurde und unzählige Repliken auslöste. Der Ethnograph Ivan ROZANOV konnte bereits bis 1945 nicht weniger als 100 Katjuša-Texte mit 50 unterschiedlichen Sujets nachweisen. Ja, in den Jahren des Krieges entstanden vielerorts „lokale“ *Katjuša*-Varianten, in denen das singende Bauernmädchen mit einer Biographie ausgestattet und als Partisanin oder Frontkämpferin gezeigt wurde. Und selbst in Japan und Amerika soll das Lied in der städtischen Folklore aufgetaucht sein. Isakovskij hatte sein Autorenrecht verwirklicht¹.

Bestätigen diese Beispiele Brauns Diktum in vollem Maße, so trifft es in anderen Fällen nicht oder nur partiell zu. Das hat mit den Besonderheiten des Autorenrechts zu tun. Das Autorenrecht nämlich, das heißt ein Rechtsverständnis, wonach Texte allein der Verfügungsgewalt ihres Auctors unterliegen und dass diese schutzwürdig und rechtsbewehrt sein müsse, ist eine sehr späte, eigentlich erst im 19. Jahrhundert juristisch ausgebaute Begriffskategorie. Die Volksdichtung besitzt daher einen Status, der weit vor jeglicher autorenrechtlicher Überlegung steht: Sie ist anonymes Gut, und sie ist, da mündlich überliefert, textlich nicht eindeutig fixiert. Jeder, der einen vom Hören-Sagen bekannten, auditiv oder oral mitgeteilten Text reproduziert, tut es ohne die optische Versicherung und Observanz, und das heißt, unter Hinnahme von Fehlern, Fehlleistungen, ja vielleicht willentlichen Hinzufügungen. Bei breiter mündlicher Überlieferung eines folkloristischen Textes lassen sich Filiationen und Varianten ermitteln, die mitunter auf eine bestimmte ursprüngliche Vorlage schließen lassen, nie aber wird sich diese mit einem schriftlichen Urtext oder gar einer vom Autor niedergelegten Ausgabe letzter Hand vergleichen lassen.

Auch in der Kunstliteratur sind die Verfasser der Texte nicht immer bekannt, aber man kann ihren Urheber, wenn man ihn nicht kennt, mit mehr oder weniger überzeugenden Gründen rekonstruieren oder postulieren. Ich habe hier die alten Verhältnisse im Sinn, in denen Volkspoesie mündlich verbreitete und überlieferte Dichtung, *oral poetry*, war. Bei den gedruckten Lesestoffen für das Volk, mit denen sich – für den südosteuropäischen Raum – Klaus ROTH in einem breit angelegten Münchner Projekt ausführlich beschäftigt hat, ergeben sich andere Probleme, die im vorliegenden Rahmen nicht erörtert werden können.

Das Problem, um das es hier geht, wird in der Volkskunde vor allem unter dem Begriff „Folklorismus“ abgehandelt. Hermann BAUSINGER hat ihn in der *Enzyklopä-*

¹ M. V. ISAKOVSKIJ: *Stichotvorenija* [Gedichte]. Moskau-Leningrad 1965, S. 467ff.

die des Märchens so definiert: „Der Begriff [Folklorismus] bezeichnet die Verwendung stofflicher oder stilistischer Elemente der Folklore [also der Volksdichtung] in einem ihnen [den Elementen] ursprünglich fremden Zusammenhang.“² Bausinger sieht, wenn er Folklorismus als die Tendenz bestimmt, neue, angemessene Ausdrucksformen in den Überlieferungen der eigenen Volkskultur bzw. in der Tradition der unteren Schichten zu gewinnen, diese Erscheinung in der französischen Aufklärung, in der deutschen Romantik und bei den russischen Narodniki, weist dann aber auch auf bestimmte Kunstrichtungen namentlich in der Musik des 20. Jahrhunderts hin, die er – mit Theodor W. ADORNO – ideologiekritisch mit der faschistischen Musikgesinnung in Zusammenhang bringt. Solchen Missbrauch der folkloristischen Formen hat es zweifellos im 20. Jahrhundert gegeben, nicht nur in Deutschland. Gerade in Südosteuropa hat sich in jüngster Gegenwart gezeigt, wie die aus der Folklore gewonnenen Mythen und Haltungen in gefährlicher Weise instrumentalisiert werden konnten. Dies konstatiert, darf nicht die für den Literaturwissenschaftler weit wesentlichere Tatsache übersehen werden, dass

- 1) die meisten ursprünglichen Formen der Literatur als Volksliteratur/Folklore entstanden sind, das heißt, ohne dass wir wüssten wann, wie und von wem sie erschaffen wurden; und
- 2) dass das, was BAUSINGER, V. VOIGT u.a. als Folklorismus bezeichnen, oftmals Innovationsschübe in der Evolution der Literatur (oder der anderen Künste) auslöst, bei denen im Grunde **neue** folkloristische Elemente auf **alte**, längst in der Hochkunst kanonisierte treffen und diese modifizieren.

2. Kunstliteratur als kanonisierte Volksliteratur

Ich will dies ausführen, indem ich zuerst über Volksliteratur als Vorläufer der Kunstliteratur oder umgekehrt über Kunstliteratur als kanonisierte Volksliteratur spreche.

Wo es Literatur gibt – also wohl bei allen Völkern –, steht die anonyme, wenn auch nicht autorlose Volkspoesie am Anfang; denn wir müssen annehmen, dass in den schriftlosen Phasen der Entwicklung der einzelnen Stämme und Völker Lieder und Gesänge zu Arbeitsvorgängen, Kulthandlungen, Vergnügungen usw. entstanden, die zu den Urformen oder Naturformen der Poesie gerannen. Die Romantiker, von HERDER bis Jacob GRIMM, aber auch GOETHE und SCHILLER, hingen an der Vorstellung, dass es in den Urzeiten eine Naturpoesie gegeben haben müsse, in der die später getrennten „Arten“ der Poesie (Lyrik, Epik, Dramatik) und ihre Gattungen noch eine Einheit gebildet hätten. Sie strebten danach, diese verlorene Einheit wiederzugewinnen – die für die Romantik typischen Gattungsmischungen (Ballade, romantisches Poem u.ä.) sind Ausdruck dieses Strebens. (Bei Goethe heißt es 1819 in *Noten und Abhandlungen*, dass die drei Grundgattungen zusammenwirkend wie in der Ballade oder rein wie bei HOMER auftreten können. (In Friedrich SCHLEGELS Idee von der „romantischen Universalpoesie“ kommt diese Rückvereinigung aller dichterischen Sparten vielleicht am radikalsten zur Sprache.) In der Romantik, und zwar in der

² *Enzyklopädie des Märchens*, Band 4 (Berlin-New York 1984), Sp. 1405ff.

gesamten europäischen Romantik, sucht oder wiederbelebt man die „aus dem Volke stammenden“ Formen und Gattungen; vor allem die in der Romania ausgebildeten Gedichtformen wie Sonett, Rondeau, Madrigal usw. werden revitalisiert. Es ist bezeichnend, dass sogar der Begriff der Romantik (als Stilformation) aus den in der Romania entwickelten Gattungen und Formen abgeleitet wird. Aleksandr PUŠKINS berühmte Definition von Klassik und Romantik baut genau auf diesem Kriterium auf. In dem zu Lebzeiten nicht publizierten Essay *O poëzii klassičeskoj i romantičeskoj* (Über klassische und romantische Poesie, 1825) argumentiert er wie folgt: Die Formen, die der antiken Poesie eigneten (Epos, Lehrgedicht, Tragödie, Komödie, Ode, Satire, Epistel, Heroide, Ekloge, Elegie, Epigramm und Fabel), seien klassisch; romantisch seien diejenigen, die den Alten unbekannt gewesen seien, neue Formen also wie der Reim oder die Gedichtformen Virlai, (lyrische) Ballade, Rondeau, Sonett.

Eben diese Formen waren zwar irgendwann im Mittelalter unter Verwendung des in der Antike verpönten Reimes, auf der Basis von Liedstrophen im Volke ausgebildet worden, doch hatten sie längst ihren Platz im Kanon der Kunstliteratur eingenommen. Das Sonett beispielsweise, wohl im 13. Jahrhundert (unter provenzalisiertem, vielleicht auch arabischem Einfluss) in Italien ausgestaltet, wurde im Laufe der Zeit zu einer in ganz Europa verbreiteten poetischen Gattung von besonderem Kunstanpruch. Bei fast allen literarischen Gattungen lassen sich folkloristische Wurzeln nachweisen oder wenigstens erahnen. Das gilt für das Epos, die Ode, die Elegie, die Satire, und auch die dramatischen Formen, die alle in der Frühzeit der Menschheit – man nimmt an, seit der jüngeren Steinzeit – in einem langwierigen Ausbauprozess entstanden. Das gilt ebenso für die aus Hirten-, Gesellschafts- und Tanzliedern hervorgegangenen Formen wie Madrigal, Sonett, Rondeau oder Tanzballade, von denen Puškin spricht.

Die klassischen und einige neue Formen, die durch den Humanismus reaktiviert wurden und das Gattungssystem der Renaissanceliteratur begründeten, wurden in einem Teil Südosteuropas aufgenommen bzw. übernommen, in einem anderen aber nicht. Das italienische Literaturmodell wird aufgenommen und produktiv weiterentwickelt in Ragusa, Dalmatien, Nordkroatien, Ungarn. Wir haben hier also eine Kunstliteratur vor uns, die in früherer Zeit aus alten oder „gedelnten“ Formen der Volksliteratur entstanden ist. In ihr bilden der Reim und bestimmte Strophenformen das eigentliche poetologische Fundament. Die Formen dieser Kunstdichtung drangen indes nicht in den osmanisch besetzten Teil Südosteuropas vor.

Die Folge davon ist eine für die kulturelle Situation in Südosteuropa immer wieder zu beobachtende kulturologische – und hier vor allem literaturtypologische – Dichotomie: Die von Humanismus und Renaissance bestimmten Formen der Kunstliteratur fallen für lange Zeit (bis zum 18. oder sogar 19. Jahrhundert) in Serbien (mit Ausnahme Südungarns, der heutigen Vojvodina), Bulgarien und Makedonien, Albanien und andere Regionen aus. Gerade in diesen Gebieten, wenn auch nicht nur in ihnen, entsteht in der rustikalen Sphäre der politisch entrechteten Rajah eine überaus reiche Volksliteratur. Das Inventar an folkloristischen Textsorten ist so mannigfaltig, dass man es, als es Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts entdeckt und erschlossen wurde, im aufgeklärten Europa wie eine sensationelle Offenbarung aufnahm. Man lernte epische Lieder und Liedzyklen kennen, an denen sich durch das lebendige

Exempel die Entstehung der großen Heldenepen der Antike *in statu nascendi* aufzeigen ließ. Die gesamte Epen-theorie, die sog. „homerische Frage“, wurde mit dem Bekanntwerden der „serbischen Lieder“ umgekrempt. Dass man die Volksballadenzyklen um die Schlacht auf dem Amselfeld oder um Kraljević Marko mit Grundproblemen der Homerischen Epen sinnvoll verbinden konnte, sicherte ihnen allein schon ein bleibendes Interesse. Zu den Heldenliedern traten die „Frauenlieder“ hinzu: Balladen mit erotischen Sujets, Alltagslieder zu allerlei Verrichtungen, Tanz- und Spiellieder, zu schweigen von der reichen Märchen- und Erzählliteratur. Alle diese Textsorten gleichen in funktionaler und inhaltlicher Hinsicht denen, die in der mittelalterlichen Romania zu verzeichnen waren, weisen aber im Formalen auffällige, von der Romania deutlich unterschiedene Merkmale auf: Sie kennen in der Regel weder den Reim noch die strophische Gliederung; ihr Hauptvers ist der Deseterac (Zehnsilber); die Vortragsweise zur Gusla war in der Romania nicht bekannt. Doch waren sie, ebenso wie die italienischen oder provenzalischen Liedformen, in einem volkstümlichen Idiom verfasst, das sich weit über die Normen der damaligen kirchenslawischen Schriftsprache hinaus entwickelt hatte.

Bekannt wurden die „illyrischen“ bzw. „morlakkischen“ Barden in Europa in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts – durch Michael DENIS, den Abbaten FORTIS, Albrecht von HALLER und GOETHE. Die Begeisterung über die Entdeckung echter Naturpoesie, wie sie die Sammlungen Vuk KARADŽIĆs aufwies, kannte keine Grenzen. In der deutschen Literaturgeschichte spricht man von einer „serbischen Epoche“ in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts.

In der Phase der nationalen und kulturellen Wiedergeburt erhebt sich bei allen südslawischen Völkern die Frage nach der gültigen Literatursprache. Bei den Serben wurde diese Frage am schärfsten und am frühesten von Vuk Karadžić gestellt, der, angeleitet durch Bartholomäus KOPITAR, den Wiener Hofbibliothekar und überzeugten Austroslawisten, das Herdersche Sprach- und Volksliteraturkonzept übernahm. Das von Vuk Karadžić und Kopitar für das Serbische aufgestellte Standardsprachenmodell gründete sich, Herderschen Vorgaben entsprechend, auf die serbische (neuštokavische) Volkssprache als echte „Muttersprache“, so wie sie in den von Karadžić gesammelten Volksliedern festgehalten war. Karadžićs serbisches Sprachmodell war somit das einer echten „Identitätssprache“. Er wand sich damit gegen das bei den Serben seit dem 18. Jahrhundert entwickelte kunstsprachliche Konzept des Slavenoserbischen. Damit stellte sich bei den Serben im Rahmen der kulturellen Wiedergeburt die zweite Grundsatzfrage, nämlich die Frage nach den poetologischen Grundlagen der nationalen Literatur, mit besonderer Schärfe. Man vergisst heute gern, dass Vuk Karadžićs Sprachreform erst nach einem 50jährigen, erbitterten Kulturkampf gegen den serbisch-orthodoxen Klerus und die Anhänger des Slavenoserbischen durchgesetzt werden konnte. Gegenstand dieses Kulturkampfes war neben der serbischen Volkssprache vor allem auch das folkloristische Literaturkonzept. Karadžićs Widersacher, die Anhänger des slavenoserbischen Sprach- und Literaturmodells, vertraten in Wirklichkeit das Konzept einer Literatursprache, das jenes triadische Stilsystem wiederholte, das LOMONOSOV für die russische Sprache entwickelt hatte und in dem der Volkssprache (der russischen bzw. der serbischen) nur die niedrige Stilebene zugestanden wurde. Auch die literaturtheoretischen Vorstellungen der Slavenoserben waren von vorromantischen russischen und westeuropäischen Mustern

geprägt. Eine Sprache und Literatur, wie sie Vuk Karadžić forderte, mochte auf „Rinderhirten“ zugeschnitten sein (der serbische Metropolit STRATIMIROVIĆ sprach von „govedarski jezik“), einer Nation, die sich anschickte, Zivilisation und Bildung zu erringen, war sie unangemessen. Der kulturologische Hiatus zwischen den beiden antagonistischen Modellen hat bis tief ins 19. Jahrhundert fortgedauert.

Alle südslawischen Völkern (vielleicht noch am wenigsten die Slowenen) stehen in der Mitte des 19. Jahrhunderts vor dem Dilemma, ob sie Anschluss an die europäischen kunstliterarischen Standards suchen oder eine neue, eigene Basis anhand der frisch entdeckten Volksliteratur legen sollen.

Das gilt auch für die Kroaten, obwohl sich die Verhältnisse bei ihnen völlig anders darstellen als etwa bei den Serben. Die Kroaten nämlich verfügten, wie schon angedeutet, über eine eigene bedeutsame kunstliterarische Tradition (in Ragusa, Dalmatien, Slawonien und Zagreb). Zum ersten Male waren im Rahmen von Kunstliteratur, nämlich in der Fischereekloge *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (Fischen und Fischergespräche, 1556) von Petar HEKTOROVIĆ aus Hvar, zwei „sarbische“ Volkslieder über Kraljević Marko vollständig als Text und sogar mit der Liedmelodie in Notenschrift mitgeteilt worden. (Es handelt sich um Lieder, die die Fischer in der Ekloge zum Zeitvertreib singen.) Später dringt zuerst bei Andrija KAČIĆ-MIŠIĆ (*Razgovor ugodni naroda slovinskoga*, Angenehmes Gespräch des illyrischen Volkes, 1756) das Folklorelement in Form modifizierter Heldenlieder in die Kunstliteratur ein. Im 19. Jahrhundert setzt ein starker Einfluss der Vukschen Sprache und Volkslieder ein, und damit der Versuch, das štokavische Volkslied für die Literatur zu gewinnen. Die eigenen kunstliterarischen Traditionen und die lebendigen Einflüsse aus dem italienischen und deutschen Raum sind allerdings viel zu stark, als dass sie durch das Folkloremodell ernsthaft hätten in Frage gestellt werden können. Die kroatischen Optionen sind folglich im literarischen Bereich keine anderen als im sprachlichen. Die Kroaten hatten seit dem Mittelalter mehrere Sprachstränge standardsprachlich ausgebildet: den ragusanischen (auf einer štokavisch-čakavischen Basis), den čakavischen im nördlichen Dalmatien, einen kajkavischen (in Binnenkroatien) und einen štokavischen in Slawonien. In der Phase des Illyrismus (nach 1835) entschieden sie sich für das Štokavische als Grundlage einer einheitlichen Standardsprache für alle südslawischen Völker. Sie optierten damit für das universale Konzept einer Ausbausprache, das außerhalb Kroatiens allerdings keine Akzeptanz fand. Wenn man es so ausdrücken darf, entwickelte sich in Kroatien, analog zur Sprachentwicklung, eine Art „Ausbauliteratur“, die eigene Traditionen aufnahm und fremde hereinnahm, auch die folkloristischen Impulse keineswegs verwarf, aber sich keineswegs auf sie beschränken konnte.

In Bulgarien? Auch hier ist das Schwanken zwischen kirchenslawischer Buchkultur und volkssprachlicher Folklorekultur mit entsprechenden Text- und Gattungsimplicationen festzustellen. Bei den Bulgaren ist – wie bei den Serben – die Versuchung groß, die kirchenslawische Schriftkultur zur Basis der Literatursprache zu machen bzw. beizubehalten und damit dem erfolgreichen russischen Beispiel zu folgen. Bei der Spannung zwischen Buchsprache und Volkssprache geht es nicht zuletzt um die kulturpolitische Macht des Klerus. Doch steht bei Serben wie Bulgaren – anders als bei den Kroaten – am Ende der Sieg der volkssprachlichen – soll man sagen: demokratischen? – Konzeption.

3. Das Oszillieren zwischen Kunst- und Volksliteratur

Es gibt nun zahlreiche, literarhistorisch höchst interessante Beispiele für das Oszillieren zwischen Kunst- und Volksliteratur in der Wiedergeburtphase.

Meines Wissens hat der bulgarische Literaturwissenschaftler Bojan NIČEV in seinem Buch über den südslawischen Realismus³ als erster darauf hingewiesen, dass wir es in Südosteuropa (aber natürlich auch in einigen anderen Literaturen) mit mehreren Prozessen der „Folklorisierung“ und „Defolklorisierung“ der Literatur zu tun haben. Dabei unterscheidet er zwischen einer ursprünglichen, sehr frühen Folklorisierung, bei der aus den kanonisierten Folkloreformen das Ensemble der hochliterarischen Gattungen entsteht, und einer neuen, die im Zuge der Romantik (im weiten Sinne) der Literatur erneut folkloristischen Formen, solche nämlich, die neu entdeckt worden sind, zugrunde legt.

Ničevs These lautet: Während die west- bzw. mitteleuropäischen Literatur in der Phase der Romantik nach der Folklore qua Naturpoesie strebt, ist die südslawische Frühromantik wesentlich selbst Folklore; sie lebt in der Folklore und will sie überwinden: „Daher fehlt der südslawischen Romantik eines der typischsten Merkmale der Romantik, und zwar die Distanz zum Gegenstand der Darstellung. Die südslawischen Dichter in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert und auch lange Zeit danach weisen in naiver Form vieles von jenem auf, wonach die westliche Romantik strebt.“⁴

Als Beispiele für Defolklorisierung, das heißt für Versuche, sich von der folkloristischen Naivität zu lösen, führt Ničev zwei Epen an:

Für die *Serbianka* (1826) von Sima MILUTINOVIĆ-SARAJLIJA ist die Ausgangsbasis das Volksepos im heldischen Deseterac (Zehnsilber); jedoch dringen in das Sujet, den serbischen Aufstand von 1804, antike mythologische Gestalten ein und der epische Stil wird durch Homerismen bereichert. Das andere Beispiel liefert Georgi RAKOVSKI, der in sein Epos *Gorski pätnik* (Der Bergwanderer, 1857) ebenfalls kunstliterarische Verfahren aufnimmt.

Die Erscheinungen der Folklorisierung, die die etablierte europäische Kunstliteratur während der romantischen Phase vor allem in Deutschland erfasst hatten, wurden in beträchtlichem Maße auch in der südslawischen Poesie virulent. Doch kommt es hier, in der auf die Folklore gegründeten Dichtung, zu einer Überlagerung durch Formen fremder Folklorisierung. Man könnte von indirekter oder sekundärer Folklorisierung sprechen. Diese Erscheinung begegnet in signifikanter Weise in der serbischen Poesie; sie zeigt sich in der Übernahme volkstümlicher Formen (einfacher Lied-Vierzeiler, Volksliedzeile, kompositionelle Mittel wie Anapher, Polyptoton, volkstümliche Bildlichkeit usw.) nach dem Muster vor allem der deutschen romantischen Lieddichtung von Dichtern wie EICHENDORFF, BRENTANO, Wilhelm MÜLLER und vor allem Heinrich HEINE.

Als Beispiel können die Gedichte von Branko RADIČEVIĆ (*Pesme*, 1847) dienen⁵: Sie entsprechen in formaler Hinsicht in hohem Maße der volksliedhaften Lyrik der

³ Bojan NIČEV: *Uvod v južnoslavjanskija realizmāt* [Einführung in den südslawischen Realismus]. Sofia 1971.

⁴ Ebd., S. 295.

⁵ Reinhard LAUER: *Heine in Serbien*. Meisenheim am Glan 1961.

deutschen Romantiker. Es handelt sich hier gewissermaßen um einen strukturellen Einfluss, das heißt es werden nicht einzelne Texte rezipiert und verarbeitet, sondern es wird ein „System“ bzw. verschiedene komplexe Elemente eines Systems übernommen. Bei der Einwirkung Heines ist festzustellen, dass sowohl bei Radičević als auch bei seinen zahlreichen Nachfolgern lange Zeit die Heinesche ironische Distanzierung nicht erkannt oder beachtet wird. Ich habe das seinerzeit in meiner Dissertation so formuliert:

„Schon bei Radičević wird deutlich, was die jungen serbischen Dichter Heine nachahmen lässt: Heines bestechender poetischer Stil, der eine [...] Nähe zur Volksdichtung vortäuscht. Hier aber lag gerade Radičevićs Hauptaufgabe und -frage, nämlich aus den Quellen und Elementen der Volksdichtung, Kunstdichtung zu schaffen. An diesem Punkte kreuzen sich denn zwei so verschiedene dichterische Bestrebungen wie die Heines und Branko Radičević.“⁶

Ich habe dies damals als den Sinn der ersten Rezeptionsphase Heines in Serbien 1847–1869 herausgestellt (die serbische Heine-Strömung, „hajnejstvo“ genannt, erreicht ihren Höhepunkt in den 1860er Jahren bei Jovan JOVANOVIĆ-ZMAJ und Laza KOSTIĆ). Heine wird „in der Hauptsache als volksliedhafter Dichter aufgefasst und nachgeahmt“. Dieser kunstliterarische Fremdeinfluss mischt sich in spezifischer Weise mit dem Element der serbischen Volksdichtung, die Branko Radičević als erster Dichter der Vukschen Richtung als die eigentliche Quelle seiner dichterischen Inspiration erschließt. Man spürt dieses Element, auch wenn es in heineske Formen gekleidet wird: einmal in der durch und durch Vukschen Volkssprache und der poetischen Phraseologie der serbischen Volkslieder, zum andern in den volkstümlichen Versarten, Deseterac und Osmerac (den Kolo-Vers), die allerdings jetzt meist gereimt sind (was in den serbischen Heldenliedern kaum begegnet).

Die andere Variante möchte ich direkte Folklorisierung nennen.

Bei den Kroaten besteht spätestens seit dem 16. Jahrhundert, bei den Serben in Südungarn seit dem 18. Jahrhundert, also vor der Wiedergeburt, eine kunstepische Tradition. Ivan GUNDULIĆ, Junije PALMOTIĆ, Ignjat ĐORĐIĆ und andere pflegen das Epos unter antikem und italienischem Einfluss (TASSO). Meine Untersuchungen über die typologischen Unterschiede in Form und Thema des Epos haben mich zu folgenden Ergebnissen geführt⁷:

Die südslawische Volksepik kennt nicht die klassischen Teile des Epos, Propositio und Invocatio, die das so genannte Proömium bilden. Das Volksepos besteht bei den Südslawen allein aus der Narratio, das heißt aus der balladenhaften Wiedergabe des epischen Vorgangs. Es ist nun festzustellen, dass die frühe serbische Kunstepik in mehreren Anläufen versucht, sich dem Modell der Volksepik anzunähern. Die Beispiele für diese Fälle von Folklorisierung sind unterschiedlich:

Jovan RAJIĆ, ein hoch gebildeter, in Kiev erzogener orthodoxer Geistlicher, dichtet ein barockes Epos in „polnischen“ 13-Silbern, überschrieben, *Boj zmaja sa*

⁶ Ebd., S. 26.

⁷ Reinhard LAUER: „Volksepik und Kunstepik. Syntheseveruche in der serbischen Literatur zwischen 1790 und 1830“. In: *Jugoslawien. Integrationsprobleme in Geschichte und Gegenwart*, hg. von K.-D. GROTHUSEN. Göttingen 1984, S. 199ff.

orlovi (Der Kampf des Drachen mit den Adlern, 1791). Das poetische Konzept ist höchst antiquiert, denn es wird der Krieg der vereinigten Österreicher und Russen gegen die Osmanen in den Jahren 1787–1791 als Kampf des Drachen und der beiden doppelköpfigen Adler, das heißt der Wappentiere dieser Nationen, also als ein allegorischer Vorgang dargestellt. (Die konkreten Daten der kriegerischen Ereignisse – Heerführer, Bewaffnung, Kampfstätten – werden als Fußnote beigegeben.) Dieses für seine Zeit altmodische Werk ist indes in reiner serbischer Volkssprache verfasst, die hier vor allem auch als burleskes Medium eingesetzt wird, um die Türken zu degradieren.

Jevta POPOVIĆ, ein Serbe aus Triest, dichtet 1829 eine *Milošijada*, ein Epos über den Sultansmörder Miloš OBILIĆ, in der Bauform des italienischen Kunstepos und unter Verwendung der italienischen Oktave als epischer Strophe (immerhin nicht weniger als 609 Oktaven!), nach dem Vorbild Tassos und Gundulićs, aber er schreibt es in Anlehnung an den Vukschen Kosovo-Zyklus im heldischen Vers der Volksdichtung, im Deseterac, und in reiner Volkssprache.

Ähnliche Beispiele finden wir bei Jovan SUBOTIĆ (*Kralj Dečanski*, 1846) und vor allem in mehreren Epen von Joksim NOVIĆ-OTOČANIN. Viele weitere Beispiele könnten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts genannt werden.

Selbst NJEGOŠs *Gorski vijenac* [Der Bergkranz, 1847], die bedeutendste Dichtung aus dem serbisch-montenegrinischen Umkreis im 19. Jahrhundert, bietet sich als Beispiel an. Doch ist sich die Forschung nicht eindeutig darüber im klaren, ob wir hier das Beispiel einer literarischen Bearbeitung bzw. „Veredelung“ vor uns haben, wie Maximilian BRAUN es gesehen hat⁸, oder ob in diesem Werk „Buchliteratur“ unter dem Einfluss Vuk Karadžićs modifiziert wurde, wie Novak KILIBARDA meint⁹.

4. Zusammenfassung

Diese Beispiele mögen genügen.

In allen genannten Fällen ist zu beobachten, dass in der Wiedergeburtphase eine kunstliterarische Basis durch die Folkloreform und die Volkssprache modifiziert wird (so vor allem bei den Kroaten) oder dass (bei den Anhängern Vuk Karadžićs) die folkloristische Basis durch kunstliterarische Formen „veredelt“ wird.

In der Zeit zwischen ca. 1830 und 1880 sind im südslawischen Bereich die interessantesten und künstlerisch bedeutendsten literarischen Werke aus einer solchen Synthese von Kunst- und Volksliteratur entstanden. Das heißt, dass man sich die neu zu schaffende Nationalliteratur nicht ohne die volksliterarische Komponente denken konnte. So ergaben sich typische Mischstrukturen zwischen Volks- und Kunstliteratur in den südslawischen Literaturen in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In der Folgezeit traten, nachdem die Formen der südslawischen Volksliteratur kanonisiert waren,

⁸ Maximilian BRAUN: „'Gorski vijenac' kao primer književne obrade narodne poezije“ [„Der Bergkranz“ als Beispiel der literarischen Bearbeitung von Volkspoesie]. In: *Rad X. Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije, na Cetinju 1963 g.* Cetinje 1964, S. 39–41.

⁹ Novak KILIBARDA: „Vuks implizite Entfernung von Grimms Auffassung von der natürlichen Literatur“. In: *Sprache, Literatur, Folklore bei Vuk Stefanović Karadžić*, hg. von Reinhard LAUER. Wiesbaden 1988, S. 242ff.

Kunst- und Volksliteratur wieder auseinander. Und es gewannen Volksbücher, erbauliche und belebende Popularwerke als ein neuer reichhaltiger Zweig des Volksschaffens eine Bedeutung, die für die Kunstliteratur ebenfalls noch zu erforschen wäre. Offen ist die Frage, wie sich die Situation heute, im Zeitalter der Massen- und Popkultur, darstellt. „Volksliteratur“ im bisherigen Sinne scheint es kaum noch zu geben. Literatur als Teil der heutigen Alltagskultur, wie sie zur Zeit im Blickpunkt der Volkskunde steht, stößt inzwischen längst auf wissenschaftliches Interesse. Ihre Qualität als „Volksliteratur“ und ihre normative Kraft muss sie allerdings erst noch erweisen.