

BERNARDA KATUŠIĆ

Tavčars Realismus

Na evolucionarno asimetrijo in stilni sinkretizem, ki označujeta Tavčarjevo poetiko in še posebno izstopata v njegovem romanu *Visoška kronika* (1919), je dosedanja kritika že večkrat izdatno opozorila, niso pa bile vedno povsem jasno zaznavane konture posameznih stilnih smeri. V tem pogledu je ostal problematičen predvsem pojem realizem. Članek poskuša Tavčarjevo zadnje delo interpretirati z vidika realizma, pri čemer realizem ni pojmovan kot oznaka za določeno časovno periodo, ki bi se v okviru naravoslovnih in filozofskih tokov pozitivističnega obdobja izčrpala zgolj v racionalistično-materialističnem zanimanju za zgodovinsko in vsakdanje, temveč kot apparatus criticus, ki je podvržen stalnim spremembam in se uresničuje v večjem zgodovinskem sklopu. Interpretacija želi pokazati, da so v Tavčarjevem romanu realizem, razsvetljenski moralizem in romantični motivi uporabljeni kot „tehnična“ sredstva, s katerimi je avtor kontrastiral različne stilne smeri in poglede na svet, da bi upodobil svoj lastni odnos do realnosti.

Hinsichtlich ihrer Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts weist die slowenische Literatur gegenüber dem literarischen Schaffen in anderen europäischen Ländern eine Reihe von Unterschieden auf: Aufklärung und Romantik dauern wesentlich länger an, romantische und realistische Strömungen greifen viel stärker ineinander, realistische Literaturkonzepte behaupten ihre Vorherrschaft noch lange nach dem Abklingen modernistischer Tendenzen. Daher muss jeder Versuch einer einheitlichen Periodisierung und Charakterisierung damit rechnen, auf breite stilistische Heterogenität und starke Phasenverschiebungen zu stoßen (vgl. Bernik 1993: 14). Am deutlichsten kommt diese – allerdings nicht nur für die slowenische Literatur, sondern auch für andere „kleine“ Literaturen typische – „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Rosenberg 2004: 272) im Werk Ivan Tavčars zum Ausdruck. In seinem fast sechs Jahrzehnte währenden literarischen Schaffen hat Tavčar sämtliche Entwicklungsphasen der zeitgenössischen slowenischen Literatur geprägt, mit nahezu allen ihren Stilformationen – von der Romantik bis zur Avantgarde – experimentiert.¹ Auf die evolutionäre Asymmetrie sowie den

¹ Die Veröffentlichung von Tavčars Erstlingsroman *Primola, Meine Schwester Elisa* (1868) fällt in eine Epoche des Übergangs, in eine Zeit, in der sich die slowenische Literatur an

stilistischen Synkretismus, die Tavčars Poetik auszeichnen und besonders stark in seinem letzten Roman, *Visoška kronika*, zu Tage treten, wurde von der bisherigen Kritik bereits hinlänglich verwiesen. Ob die Interpretation seines Opus nun aus einem sentimentalistischen, aufklärerischen, romantischen, realistischen oder modernistischen Blickwinkel erfolgte – Einigkeit wurde darüber erzielt, dass es sich bei seinem letzten Werk um einen Schlüsseltext und die Synthese seines gesamten Schaffens, aber auch um eine einzigartige Synthese der gesamten Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts handelt (vgl. Kramberger 1964: 326). Freilich wurden die Konturen einzelner Stilrichtungen nicht immer in aller Deutlichkeit wahrgenommen. In dieser Hinsicht ist vor allem der Begriff des Realismus besonders problematisch geblieben: als Epochenbegriff, unter den Tavčars Werk eindeutig in die Literaturgeschichte einzuordnen wäre (vgl. Slodnjak 1958, Cesar – Pogačnik 1991, Mitrović 2001), oder als Wertbegriff, an dem es oft ästhetisch gemessen wurde (vgl. Kramberger 1964, Martinović 1982), aber auch als das künstlerische Programm, das Tavčar selbst in der Literatur zu verwirklichen suchte (vgl. Bohanec 1985: 7-20). Einer der Hauptgründe dafür liegt in der oft ungenügenden Berücksichtigung der evolutionären Wandlungen dieses Begriffs seitens der bisherigen Kritik, die im Realismus lediglich eine ästhetische Methode zur wahrheitsgetreuen Schilderung des Lebens sah, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts im Kontext der realistischen Programmatik durchgesetzt hatte. Wird der Begriff des Realismus jedoch nicht als eine Periodenbestimmung verstanden, die sich im Rahmen der naturwissenschaftlichen und philosophischen Strömungen der positivistischen Epoche in der bloßen materialistisch-rationalistischen Hinwendung zu Historischem und Alltäglichem erschöpft, sondern als ein apparatus criticus, der einem ständigen Wandel unterworfen ist und sich in einem größeren historischen Zusammenhang realisiert, eröffnet er bezüglich der *Visoška kronika* eine viel breitere Interpretationsperspektive und bietet zudem die Möglichkeit, die für die slowenische Literatur typische Asynchronie und Asymmetrie literarischer Prozesse in einem neuen literaturhistorischen Kontext zu betrachten. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, Tavčars letzten Text unter eben diesem Gesichtspunkt zu interpretieren.

Es sind mindestens drei Charakteristika zu nennen, durch die sich der Realismusbegriff spezifizieren und von anderen Epochenbegriffen unterscheiden lässt:

der Schwelle zwischen Romantik und Realismus befand; der Großteil seiner Werke, darunter *Med gorami* [In den Bergen] (1876-1888), *V Zali* [In Zala] (1894), *Vita vitae meae* (1883), *Grajski pisar* [Der Burgschreiber] (1889) entstand in der Epoche des Realismus, seine letzten zwei Prosatexte, die längere Erzählung *Cvetje v jeseni* [Blüten im Herbst] (1917) und der Roman *Visoška kronika* [Die Chronik von Visoko] (1919), wurden hingegen zu einer Zeit publiziert, als die Epoche der Moderne in der slowenischen Literatur bereits im Abklingen war und avantgardistische Tendenzen einen merkbaren Aufschwung nahmen.

1. Als regulativer Periodenbegriff taucht er in der Literaturgeschichte erstmals im 19. Jahrhundert auf,² und wie kein anderer lebt er – auf mehr oder weniger modifizierte und an neue historische und Verhältnisse adaptierte Art und Weise – bis heute fort.³
2. Mit der Einführung des Begriffs des Realismus wurde in der Literaturgeschichte ein wesentlicher neuer Forschungsweg eingeschlagen; er stellt einen Wendepunkt dar und fungiert als Interpretationsinstrument nicht nur für Werke aus der damaligen Epoche, sondern auch für jene vorangegangener und nachfolgender Kunstströmungen.⁴
3. Der Begriff des Realismus dient nicht nur der Klassifizierung der von der abendländischen Literatur hervorgebrachten Werke; er stellt darüber hinaus auch einen Norm- und Wertbegriff dar, an dem der ästhetische Wert eines Werks gemessen wird: Die Konstatierung, dass es einem literarischen Werk an Realismus mangelt, kommt in der Literaturwissenschaft in der Regel einem negativen Urteil gleich.⁵

Ungeachtet seiner offensichtlich weiten Verbreitung und des hohen Stellenwerts, der ihm innerhalb des literaturwissenschaftlichen Diskurses beigemessen wird – oder gerade deswegen –, hat kaum ein literaturtheoretischer Begriff so viel Verwirrung und Unklarheit gestiftet wie jener des Realismus. Wie kaum ein anderer literaturtheoretischer Terminus entzieht er sich nämlich einer eindeutigen Definition, umfasst vielmehr ein breites Begriffsspektrum. Schon ein flüchtiger Blick auf den in der Literaturwissenschaft üblichen Wortgebrauch macht deutlich, dass „Realismus“ als einfache, der getreuen Abbildung der Wirklichkeit verpflichtete Epochenbezeichnung, wie sie im historischen Zusammenhang der realistischen Programmatik im Laufe des 19. Jahrhunderts figurierte, ohne weiteren Zusatz zu eng ist, dass seiner poetischen Forderung, die Kunst müsse sämtliche Aspekte des Lebens aufgreifen und abbilden, kaum Aussicht auf Realisierung beschieden ist (vgl. Aust 2000: 23). In dieser Hinsicht wurde er schon im 19. Jahrhundert in einer Vielzahl von nationalen „Sonderwegen“ ausdifferenziert und durch oft konträre Attribute, wie Program-

² In seinem Aufsatz *Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft* legt Wellek ausführlich dar, wie sich der Realismusbegriff seit seiner Einführung in die Literaturwissenschaft im Jahr 1798 durch Schiller und Friedrich Schlegel in den einzelnen Nationalliteraturen ausgebreitet hat und daraufhin diachron im literaturtheoretischen Diskurs diskutiert wurde. Vgl. Wellek 1987: 403-418.

³ In rezenten Realismusdebatten wird bisweilen die Ansicht vertreten, dass der Realismusbegriff noch nie so aktuell war wie heute. Vgl. Aust 2000: VII, Gerigk 2001: 25.

⁴ In diesem Zusammenhang weist Huizinga (1923) realistische Weltanschauung und Ausdrucksweise bereits im Mittelalter nach (vgl. Huizinga 1969). Auerbach (1946) geht in diesem Sinne noch einen Schritt weiter und interpretiert die gesamte abendländische Literatur von der Bibel bis zu Virginia Woolf vom realistischen Standpunkt aus (vgl. Auerbach 1994).

⁵ Im literaturwissenschaftlichen Diskurs wird oft betont, dass der Realismusbegriff nicht ein neutrales theoretisch-kritisches Instrument, sondern ein kritischer Apparat ist, der stets wertet und Ansprüche geltend macht. Vgl. Greenwood 1987: 446.

matischer, Moralischer, Poetischer, Bürgerlicher, Historischer, Klassischer, Gesellschaftlicher, Empirischer, etc. Realismus näher spezifiziert. In der darauf folgenden literaturgeschichtlichen Entwicklung wurde auf die offenkundige Existenz einer Vielzahl von Realismusvarianten durch die Einführung einer immer breiter werdenden Palette von Modifizierungen und attributiven Zusätzen Bezug genommen: Sozialer, Sozialistischer, Synthetischer, Neuer, Psychologischer, Politischer, Plastischer, Psychologisch-Charakterologischer, Neokritischer, Kämpferischer, Kritisch-Kämpferischer, Totaler, Irrealer, Magischer, Sprachlicher, Hyperrealer, Medialer Realismus sind nur einige der in diesem Zusammenhang vorgenommenen Klassifizierungen.⁶

Seine hartnäckige Präsenz einerseits und die variierenden, einander oft widersprechenden Bestimmungen andererseits deuten darauf hin, dass es sich beim Realismusbegriff – in noch höherem Maße als bei anderen Epochenbezeichnungen – um ein historisches Phänomen, wie auch gleichermaßen um einen „zeitlosen Modus“ (Stern 1983: 187) handelt, um eine Schreibweise, die sich regulativ auf eine konkrete Zeit beziehen lässt, die aber gleichzeitig auch eine sich immer wiederholende, nicht an eine historische Periode gebundene Darstellungsart ist.⁷ Anders ausgedrückt: Die Bedeutung des Realismusbegriffs ist „nicht lexikalisch festgeschrieben, sondern ergibt sich erst aus jenen Beziehungen, die er von Fall zu Fall mit benachbarten Konzepten in einem konkreten historischen Abschnitt eingeht“ (Aust 2000: 6). Jedoch spricht weder seine Relativität noch seine Relationsabhängigkeit gegen seine Brauchbarkeit, vielmehr verdeutlichen beide den Umstand, dass er nicht nur ein Ordnungsbegriff ist, der ausschließlich im historischen Zusammenhang der realistischen Programmatik des 19. Jahrhunderts zu betrachten wäre, sondern auch ein Epochenbegriff, der zwar einem ständigen Wandlungsprozess unterliegt, dessen spezielle Ausprägungen jedoch immer an einem konkreten historischen Ort zu finden sind.

In seinem Aufsatz *Über den Realismus* analysiert Jakobson (1921) als einer der Ersten den Realismusbegriff als eine flexible, durch den konkreten historischen Kontext bestimmte Instanz und kommt dabei zu folgendem Schluss:

Die Klassiker, die Sentimentalisten, zum Teil die Romantiker, sogar die „Realisten“ des 19. Jahrhunderts, in bedeutendem Maße die Modernisten und schließlich die Futuristen, die Expressionisten und andere haben immer wieder Wirklichkeitstreue, ein Maximum an

⁶ Es scheint beinahe unmöglich, alle attributiven Bezeichnungen, die der Realismusbegriff inzwischen in einem diachron-internationalen Kontext bekommen hat, aufzulisten. Es ist hier nicht der Ort, um eine distinktive Realismustypologie auszuarbeiten. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, dass sich in den so genannten „kleinen Literaturen“ aufgrund ihrer bereits erwähnten diskontinuierlichen Entwicklung besonders viele Zwischenstufen des Realismus gebildet haben.

⁷ Die zwischen Wellek und Greenwood in den 1950er Jahren geführte Diskussion darüber, ob der Realismusbegriff ein regulativer Periodenbegriff sei, der sich auf eine bestimmte Epoche und auf eine bekannte Anzahl von Texten bezieht, oder ein allgemeiner, ahistorischer Stil, der eine übernatürlich-anthropologische Dimension enthält, scheint trotz der unverminderten Aktualität der Problematik bis heute nicht gelöst. Vgl. Wellek 1987: 400-434, Greenwood 1987: 434-448.

Wahrscheinlichkeit, kurz, Realismus nachdrücklich als Hauptlösung ihres künstlerischen Programms verkündet. Im 19. Jahrhundert bildet diese Lösung den Ausgangspunkt für die Bezeichnung einer Kunstrichtung. (Jakobson 1971: 375)

Einen noch deutlicheren Hinweis auf diese bemerkenswerte Paradoxie in den Grundlagen des Realismus gibt Barthes, indem er die verschiedenen Realismusarten als eine Konstante betrachtet. Ausgehend von der Frage, was Wirklichkeit für einen Autor ist und welche Bedeutung sie für ihn hat, charakterisiert er in seinem Aufsatz *Probleme des literarischen Realismus* (1956) den Realismus nicht als durch die „technische“ Gestaltung, sondern durch eine „ethische“ und „moralische“ Beziehung, die der Schriftsteller zur Wirklichkeit hegt, bestimmt (vgl. Barthes 1956: 305). Er unterscheidet dabei eine dreistufige literarhistorische Entwicklung des realistischen Paradigmas: den Bürgerlichen, den Sozialistischen und den Modernen Realismus. Obwohl auf jeder dieser Stufen die Kunst als eine Instanz erachtet wird, die das Wesen der Wirklichkeit erfasst und das Unbedeutende zurückweist, erklärt dennoch jeder Schriftsteller das zur Wirklichkeit und damit zum literarischen Stoff, von dem er meint, dass es der vorgegangenen Generation entgangen sei. Daher ist laut Barthes für jede realistische Etappe die Wirklichkeit – und somit die Literatur – gerade das, was für die vergangene tabu war. Sind für den Bürgerlichen Realismus, den Barthes noch als Balzacs Realismus bezeichnet, die wichtigen Themen das alltägliche Leben, die Sexualität und die soziale Not, erachtet dagegen der Sozialistische Realismus die politischen Beziehungen als das Wesentliche und somit das Wirkliche. Der Moderne Realismus wiederum, der nach Barthes sein Experimentierfeld im Surrealismus, Existentialismus und in der „Dichtung des reinen Tatbestandes“ findet, interessiert sich im „phänomenologischen Ablesen der Wirklichkeit“ für die „Notwendigkeit der Gegenstände“ und das „Heideggersche Da-sein“ (306). Während die ersten zwei realistischen Phasen die Tiefe der Welt durch Analyse des Wesentlichen und Typischen einer Gesellschaft, der gesellschaftlichen Struktur, auszuloten versuchen, ist der Moderne Realismus darum bemüht, die Welt durch „die Technik der Oberflächenbeschreibung“ (305) zu enträtseln. Sowohl die ersten zwei Etappen – bzw. den „Realismus der Tiefe“ – als auch die letzte Etappe – bzw. den „Oberflächenrealismus“ – erklärt Barthes für unvollständig, und er plädiert für einen „totalen“ Realismus, der diese beiden Bruchstücke, diese „zwei Torsen des Realismus“, wie er sie bezeichnet, zusammenfügen müsse, um ein ästhetisch und ethisch optimales Ablesen der Wirklichkeit zu leisten (306).

Ungeachtet dessen, dass Barthes' „ethisch-moralische“ Realismusbestimmung einander diametral entgegen gesetzte Schreibweisen, wie es die realistische und modernistische sind, auf einen Nenner bringen will – mit teilweise ungenügender Argumentation –, kann man seine Betrachtung der verschiedenen Realismusausformungen durchaus als vorausschauend bezeichnen. Dies gilt zumindest für die Verbreitung des Realismus in der weiteren literarischen Entwicklung – hier ist vor allem an den Magischen Realismus und den Medialen Hyperrealismus zu denken, die oft als die Hauptströmungen in der Prosa der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erachtet werden. Im Kontext der slowenischen Literatur kann eine solche „ideologische“

Realismusauffassung die Möglichkeit bieten, die anfangs erwähnte historisch-stilistische Uneinheitlichkeit und Diskontinuität unter einem neuen Aspekt zu erhellen.⁸

Die herausragende Stelle, die Tavčars Roman *Die Chronik von Visoko* innerhalb der slowenischen Literatur einnimmt, lässt sich auf zwei Gründe zurückführen – einen historischen und einen poetologischen: 1. Historisch betrachtet, stellt das Werk allein aufgrund seines Erscheinungsjahrs (1919) feste Periodisierungsmuster innerhalb der slowenischen Literatur in Frage (vgl. Martinović 1982: 5-7). Obwohl sich damals (ein Jahr nach Cankars Tod) nicht nur der „Klassische“ Realismus⁹, sondern auch die Moderne dem Ende zuneigten und sich bereits expressionistische Tendenzen abzuzeichnen begannen, wird Tavčars Text in sämtlichen Literaturgeschichten als „vrhunac slovenačke realističke proze“ [ein Höhepunkt der slowenischen realistischen Prosa] (Martinović 1982: 5) angeführt. 2. Ungeachtet dessen, dass alle im Text verwendeten poetologischen Elemente dazu dienen, ein tatsächliches Geschehen im Sinne „klassischer“ realistischer Anforderungen zu protokollieren, erfährt die realistische Poetik zugleich eine Relativierung, womit Tavčars Realismus eine eigene Variante des von Barthes geforderten „Totalen Realismus“ schafft.

Hinsichtlich der stofflichen und erzähltechnischen Präferenzen ist die *Visoška kronika* vor allem nach den Gesetzmäßigkeiten der realistischen Poetik im Sinne des

⁸ Obwohl dieser Aufsatz die Asynchronie der literarischen Prozesse in der slowenischen Literatur zur Zeit Tavčars aus einer realistischen Perspektive betrachtet, muss betont werden, dass die Gründe für eine solche Entwicklung nicht auf einen einzigen Faktor reduziert werden können. Im Gegensatz zu der hier vertretenen These sieht z. B. Bernik einen der Hauptgründe für die verzögerte Herausbildung des slowenischen Realismus wie auch für die Übertragung der realistischen Poetik in die Moderne im sozialgeschichtlichen Kontext. „Die Erklärung für diese Sachlage liegt darin, dass die slowenische Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht in dem Maße sozial aufgebaut und ideologisch differenziert war, daß sie eine dringende Herausforderung für die Literatur dargestellt hätte. Die slowenische Literatur konnte deshalb zu dieser Zeit keine derartige globale Analyse der gesellschaftlichen Realität durchführen, wie es der europäische Realismus und Naturalismus taten; erst die slowenische Moderne übernahm rückwirkend die gesellschaftskritische Funktion der realistischen Kunst. Diese Tatsache beeinflusste in der slowenischen Literatur am Ende des vorigen Jahrhunderts die Kräfteverhältnisse im Konflikt der modernen Strömungen mit der traditionellen Literatur derart, daß sich in diesem Konflikt und in der darauffolgenden Epoche realistische, also nicht einmal moderne Kunsttendenzen verstärkten.“ (Bernik 1993: 17)

⁹ Da in der slowenischen Literatur im Vergleich zu anderen europäischen Literaturen die Bildung der ersten Realismusetappe mit Verzögerung einsetzte und sich nicht eindeutig von modernistischen realistischen Tendenzen unterscheiden lässt, bestehen für die Zeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschiedene widersprüchliche Ansichten bezüglich der Bezeichnung der Epoche. So teilt Slodnjak die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in einen folklorisierenden Realismus (1848-1858), einen sentimental-ironischen und das nationale Bewusstsein erweckenden Realismus (bis 1868), in einen sentimental (bis 1881) und einen reifen klassischen Realismus (bis 1895). Vgl. Slodnjak 1958: 158-244. Mitrović fügt den realistischen Attributen weitere hinzu, indem sie für dieselbe Epoche andere Bezeichnungen verwendet. Sie gliedert die Zeit in den programmatischen (ideenmäßig optimistischen) Realismus (1858-1881) und den „idealen“ (kritisch-poetischen) Realismus (1881-1897). Vgl. Mitrović 2001: 183-307. Mit dem Terminus „Klassischer“ Realismus wird hier die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnet.

19. Jahrhunderts konzipiert. Das Werk spiegelt eine für die erste realistische Phase typische Kunstauffassung wider, die davon ausgeht, dass die Welt ein materialistisch und rational ausgerichtetes, Naturgesetzen gehorchendes Universum ist. Realistisch zu schreiben heißt für Tavčar – ebenso wie für andere Vertreter dieser Realismustappe –, die zeitgenössische soziale Wirklichkeit objektiv und typisch darzustellen und sich gegen das Phantastische, Wunderbare und Übernatürliche zu stellen. Eingebettet in den Rahmen der naturwissenschaftlichen und philosophischen Strömungen der Zeit, greift der Erzähler soziale und alltägliche Phänomene auf, wobei er bemüht ist, wissenschaftliche Exaktheit auch in der Literatur zur Geltung zu bringen. Eine den Naturwissenschaften entlehnte, experimentelle Methode, der Versuch, das Leben in der Kunst so darzustellen, wie es ist, charakterisiert fast alle in Tavčars Werk angewandten poetologischen Verfahren. Das Ansinnen, das „Wesentliche“ und „Typische“ einer Gesellschaft im Sinne der ersten Realismustappe in der Literatur zu fassen, wird im Roman *Visoška kronika* vor allem durch die Chronikform, die schon im Titel angedeutet ist, zum Ausdruck gebracht.¹⁰ Das Werk ist der erste Teil einer unvollendet gebliebenen Romantrilogie, der die Zeit der slowenischen Gegenreformation schildert. Die anderen beiden Teile, die Tavčar aufgrund seiner letztendlich tödlichen Erkrankung nicht mehr in Angriff nehmen konnte, sollten die slowenische Geschichte in der Zeitspanne vom Beginn des 18. bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts behandeln. Anhand einer Familienchronologie, an deren Anfang der Erwerb eines eigenen Gutshofs steht und die mit dem Tod des letzten Mitglieds der Familie Khallan enden sollte, beabsichtigte der Autor, in gattungsspezifischem Stil eine Chronik des Aufstiegs und Niedergangs des bäuerlichen Guts Visoko und seiner Bewohner zu verfassen und zugleich einen Abschnitt der Geschichte der eigenen Nation darzustellen. Nicht nur ein konkret existierender Ort – das Gut Visoko in Škofja Loka, das sich ab 1895 im Besitz von Ivan Tavčar selbst befand und auf dem sein Roman entstand – und die historischen Ereignisse dieser Zeit – der Dreißigjährige Krieg, die Religionskämpfe zur Zeit der Reformation, die Verfolgung der letzten Lutheraner und die Hexenprozesse –, die in die dargestellten Geschehnisse eingeflochten werden, sondern auch historische Persönlichkeiten, wie der Bischof von Škofja Loka, Janež Franziskus, und die Übersetzer des Neuen Testaments ins Slowenische, Primož Trubar und Jurij Dalmatin, stehen für eine im Gestus einer Chronikform auftretende Technik der „klassischen“ realistischen Poetik. Der für die Chronikform typische hohe Anspruch auf Wahrhaftigkeit wird des Weiteren durch historische Quellen, Dokumente, die zusammen mit dem Gut von Tavčars Vater erworben wurden, durch heimatkundliche slowenische Quellen sowie in deutscher Sprache vorliegende Werke, wie Johann Weichard Valvasors *Ehre des Herzogtums Crain* (1689) oder August Dimitz' *Geschichte Krains* (1875), auf die sich der Autor

¹⁰ Im Gegensatz zu der hier vertretenen These deutet Kramberger *Die Chronik von Visoko* aufgrund ihrer Chronikform als ein typisch romantisches Werk. Vgl. Kramberger 1964: 15-33.

bei der Abfassung seines Romans bezogen hat und auf die auch in Fußnoten im Text verwiesen wird, geltend gemacht (vgl. Engel 1996: 7). Der Anschein einer bloß wiedergegebenen, objektiven Realität wird weiters dadurch perfektioniert, dass alltägliche gesellschaftliche Ereignisse, wie Taufe, Hochzeit oder Begräbnis und Tatsachen – von Spinnweben bis hin zu Besitzverhältnissen und Geldangelegenheiten – bis ins kleinste Detail beschrieben werden. Aber nicht nur durch die Darstellung realer Hintergründe und historischer Zusammenhänge, durch authentische Orts- und Zeitangaben, die Beschreibung von Äußerlichkeiten sowie die realistische Protokollierung des Alltagslebens, sondern vor allem in der kausal-psychologischen Motivierung der Figuren und der erzählerischen Verknüpfung von Ereignissen in der sprachlichen Darstellung soll die literarisch-künstlerische Gestaltung gleichsam „vertuscht“ werden, soll der Eindruck eines kunstfreien Diskurses im Sinne der ersten Realismustappe entstehen.

Kurz vor seinem Tod legt der in die Heimat zurückgekehrte Kriegsinvalide Isidor Khallan in Beichtform – „resnično in zanesljivo“ (Tavčar 1962: 200) [wahrheitsgemäß und verlässlich (Tavčar 1996: 191)] – die Geschichte seines Lebens, die auf das Engste mit der damaligen gesellschaftspolitischen Situation verwoben ist, dar.¹¹ Sich einer Art naturwissenschaftlicher, experimenteller Methode bedienend, schildert der Protagonist aus einer fixen erzählerischen Position sein Leben retrospektiv so, wie es „tatsächlich“ war. Entsprechend einem strengen chronologisch-kausalen Prinzip verschränken sich die Ereignisse der Geschichte zu einem folgerichtigen Handlungsgefüge und werden in einem linearen Gedanken- und Handlungsduktus aneinandergereiht. „Vse prav natanko“ (25) [schön genau der Reihe nach (27)] erfährt der Leser in einer generalisierenden Darstellungsart alle wichtigen Momente in Isidors Leben: Geburt, Taufe, familiäre Ereignisse, Kindheit, die Lehre als Schmied, Brautschau, Verlobung, Gutsübernahme, Teilnahme am Krieg, Heirat und schließlich seine letzte Stunde. Dabei erweckt die Beibehaltung eines „realen“ zeitlichen Kontinuums die Illusion der getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit, dem Leser scheint, als befände er sich selbst am Schauplatz der Ereignisse und betrachte ein vor seinen Augen ablaufendes Geschehen. Die zu Beginn eingeführte „objektive“

¹¹ Der Roman beginnt mit den Worten Isidors: „Rodil sem se v Gospodovem letu 1664. na dan sv. Izidorja, in sicer ravno tu na Visokem. [...] Boga pa le hvalim, ker mi je podelil še toliko moči, da mi ni odpadlo pero, dokler ne bilo zapisano, kako sem grešil, kako klical božjo jezo nase in kako sem delal premalo pokore zase in tudi za svojega očeta Polikarpa Khallana, ki ni živel ne pravično ne Bogu dopadljivo.“ (5) [Ich bin im Jahre 1664 am Tage des hl. Isidor geboren, und zwar eben hier auf Visoko. [...] Ich danke nur Gott dafür, daß er mir noch die Kraft gelassen hat, die Feder zu führen und daß er sie mir nicht aus der Hand genommen hat, bevor ich alles zu Ende schrieb, wie ich gesündigt habe, wie ich den Zorn Gottes auf mich herabrief und wie ich nur unzureichende Buße tat; Buße für mich und auch für meinen Vater Polikarp Khallan, dessen Leben alles andere als ein gerechtes und gottgefälliges war. (11-12)] Um den Anschein einer realistischen Darstellung konsequent aufrecht zu erhalten, läßt der Autor den Bericht über Isidors letzte Stunde in einer kurzen Nachschriftform am Ende des Textes von seinem Sohn Georgius (Jurij) verfassen (vgl. Tavčar 1962: 211-212).

zeitliche Distanz zwischen dem jetzigen und dem damaligen Ich wird praktisch durchgehend eingehalten. Der Roman beginnt mit dem Jahr 1664, Isidors Geburtsjahr, und endet im Jahr 1707, mit dem Bericht seines Sohnes über seinen Tod. Damit der Leser die zeitliche Chronologie nicht aus dem Auge verliert, sind im Werk Geburtsdatum und Todesjahr der Hauptpersonen genau angeführt und einzelne Kapitel wie auch kleinere Passagen explizit datiert.¹² Zur Vermittlung der Illusion einer künstlerisch unangetasteten Wiedergabe der äußeren Realität trägt auch bei, dass Zeitsprünge und Raffungen, Vorausdeutungen und Rückblicke entweder extrem reduziert oder vom Erzähler explizit thematisiert werden, wie z. B. „razgovarjali smo se še o enem in drugem“ (60) [wir sprachen noch über dies und jenes (58)], „med daljšo potjo nisva doživela nič takega, kar bi bilo vredno, da bi se tukaj zapisalo“ (62) [auf dem weiteren Weg erlebten wir nichts Besonderes mehr, das hier einer Erwähnung würdig wäre (60)].

Auch die Position, die dem Erzähler zugeteilt ist, untermauert die realistische Grundtendenz des Werkes. Ungeachtet der bereits zu Beginn des Romans bekundeten persönlichen Sichtweise und der rückblickenden Perspektive ist die dargestellte Wirklichkeit weder subjektiv introspektiv noch auktorial retrospektiv fixiert, sodass der Roman auch bezüglich der Erzählposition völlig frei von künstlerischer Aufbereitung – im Sinne der ersten realistischen Etappe – zu sein scheint. Der Text verzichtet sowohl auf die Kunstgriffe des inneren Monologes als auch auf rückblickend-reflektierende Abschweifungen. Den Erzähler betreffende, subjektive und intime Angelegenheiten werden nahezu völlig ausgespart, und wenn sie doch thematisiert werden, dann aus einer Außenperspektive, objektiv und gleichsam faktografisch.¹³

¹² Einzelne Kapitel und Erzählpassagen sind häufig mit genauen Zeitangaben versehen, z. B. „Kako je Jošt Schwarzkobler žalostno umrl. Vinotoka 1648“ (102) [Wie Jobst Schwarzkobler seinen traurigen Tod erlitt – Oktober 1648 (97)], „Oče dela testament okrog božiča 1690“ (108) [Der Vater macht sein Testament um Weihnachten 1690] (102), „Na dan sv. Florijana odpotujem v nemške dežele 1691“ (114) [Ich reise am Tag des hl. Florian in die deutschen Länder ab – 1691 (108)]. Oft werden bereits in einer Kapitelüberschrift angeführte Zeitangaben im Text wiederholt, z. B. „tako so pretekla štiri leta“ (27) [so vergingen wieder vier Jahre] (31), „da je končana vojska, katera se je menda vlekla trideset let in pri kateri sem imel sam opravka skoraj osemnajst let“ (98) [daß der Krieg aus ist, der sich so gut wie dreißig Jahre dahingezogen hatte und an dem ich fast achtzehn Jahre lang teilgenommen habe (93-94)], „štelo se je leto 1699“ (29) [man schrieb da 1690 (32)], „tako se je razdrla preja pri Debelakovih nekaj časa po svečnici v letu 1695“ (148) [so wurde also im Jahre 1695, kurz nach Lichtmeß, bei den Debeljaks „das Spinnen begraben“ (138)].

¹³ So etwa wird eine intime Angelegenheit – Isidors Liebe zu Agathe – wie folgt beschrieben: „Agata mi je napravljala zadovoljno življenje – to je res. Na kaj drugega nisem mislil. Prikrivati pa vendar ne smem, da mi je pričelo na dekletu vse ugajati, in sicer vse vedno bolj. Njena postava je bila lepša od postave vsakega drugega dekleta; in tudi njena govorica se mi je zdela pametnejša od govorice drugih dekličev, katere se me niso ogibale, ker se je vendar vedelo, da pride prej ali slej mlada nevesta na Visoko. Tudi tega ne tajim, da sem se z velikim veseljem ozrl časih Agati v mladi obraz in da mi je bilo posebno všeč nekaj zaručenih rumenih las, katerih pri ušesih ni mogla spraviti pod ruto.“ (128) [Agathe hat mir zu einem zufrieden stellenden Leben verholfen – das stimmt. An irgend-

Das Individuelle kommt nie ohne das Allgemeine und Historische vor, oder – anders ausgedrückt – nur die Privatheit, nicht die Intimität wird geschildert. Der Erzähler verzichtet auf abgeklärte Kommentare, enthält sich expliziter Eingriffe oder Wertungen. Ähnlich einem neutralen Zeugen teilt das erzählende Ich allein das mit, was es unmittelbar hört und sieht. So etwa erfährt der Leser über das Gespräch, das Jurij Khallan und Anna Renata bei Tisch geführt haben, nur so viel, wie der Erzähler selbst, der am Nachbartisch saß, hören konnte:

Bilo je to v bližini naše mize in vsaka beseda od tam se je čula pri nas. Čuli smo, kako je Ana Renata hvalila bratovo plesanje, ta pa je zopet večkrat glasno povedal, da je njegova plesalka najgorše dekle, kar jih je na svetu. (133)

[Das war nahe bei unserem Tisch und jedes Wort, das dort gesprochen wurde, war bei uns zu hören. Wir hörten, wie Anna Renata meines Bruders Tanzkunst lobte, und wie dieser mehrmals laut verkündete, seine Tänzerin sei das schönste Mädchen von der ganzen Welt. (125)]

An anderer Stelle kommt die szenisch neutrale Darstellungsweise noch offensichtlicher zum Ausdruck. Polikarps letzte Beichte etwa, die ein Lutheraner ihm abnimmt, kann vom Leser gemeinsam mit dem Erzähler nur so weit verfolgt werden, wie hinter einer verschlossenen Tür eben möglich:

Na veži sem obtičal, ali od očetovega ležišča se ni čula razločna beseda. Pač pa je vnuk Felicijana Trubarja, ki je bil, kar sem sedaj vedel, kaplan luteranske vere – prej so jih menda imenovali „predikante“ – veliko in glasno govoril. Med njegove tolažilne besede, katerih pa tudi nisem umel, se je mešalo ječanje očetovo. Časih je predikant tudi nekaj zapel in potem zopet blagoslavljal, ali besedice mi ni bilo mogoče umeti. Obilokrat sta morala med sabo šepetati, ker je takrat utihnil vsak glas, ki bi bil mogel prihajati iz čumnate doma. (90)

[Ich blieb im Hausflur stehen, aber von der Lagerstätte des Vaters war kein deutliches Wort zu verstehen, obwohl der Enkel des Felizian Trubar, der er war, wie ich nun wußte, ein Kaplan des lutheranischen Glaubens – früher nannte man sie „die Prediger“ –, drinnen in der Stube viel und laut sprach. Unter seine Trostworte, die ich aber auch nicht verstand, mischte sich oft das Stöhnen des Vaters. Von Zeit zu Zeit fing der Prediger auch zu singen an, dann waren wieder segnende Worte zu hören, die ich aber nicht wörtlich verstehen konnte. Oft mußten sie wohl miteinander geflüstert haben, dann erstarb drinnen jeder Laut, der von dort zu mir hätte dringen können. (86)]

Um am Eindruck der Objektivität und Glaubwürdigkeit nicht im Geringsten zu rütteln, läßt das erzählende Ich über von ihm nicht direkt erlebte und wahrgenommene Ereignisse andere handelnde Personen berichten. Während die Geschichte, wie

etwas anderes hatte ich nicht gedacht. Ich darf aber auch nicht verschweigen, daß mir an diesem Mädchen rein alles zu gefallen begann, und zwar immer mehr. An Leibesgestalt war sie schöner als jedes andere Mädchen; auch schien mir ihre Art zu sprechen und das, was sie sagte, verständiger zu sein als es bei den anderen Mädchen der Fall war, die mir nicht aus dem Wege gingen, denn es war ja bekannt, daß auf Visoko früher oder später eine Braut ihren Einzug halten mußte. Auch verschweige ich nicht, daß ich der Agathe dann und wann in ihr junges Gesicht blickte und das mit großem Vergnügen, und daß mir dabei einige hellblonde Locken, die ihr über den Ohren aus dem Kopftuch gerutscht waren, besonders gut gefielen. (120)]

Polikarp Khallan als Landsknecht im Dreißigjährigen Krieg nach dem Raubmord an seinem Kameraden Jobst Schwarzkobler die schwedische Regimentskassa erbeutete und in den Besitz des stattlichen Gutshofs Visoko gelangte, von diesem selbst erzählt wird, wird der Leser vom weiteren Schicksal der Familie Schwarzkobler von Jobsts Witwe unterrichtet. Weiters werden zwecks Perfektionierung der Abbildungsillusion die eingeschobenen Erzählstellen (die ungewöhnlich lang sind und sich mitunter über mehrere Seiten erstrecken) vom „Haupttext“ durch Anführungszeichen getrennt und mit Anmerkungen von Isidor als „Haupterzähler“ explizit markiert, wie etwa „takole je pričel“ (29) [seine Rede war so (32)], „nato je oče nadaljeval takole“ (94) [dann fuhr der Vater wie folgt fort (90)], „nekoliko se je oddahnil, izpil nekaj vode, potem pa je zopet nadaljeval“ (96) [er erholte sich etwas und trank etwas Wasser, bevor er fortfuhr (92)]. Die Anwendung der Gesetzmäßigkeiten der „klassischen“ realistischen Poetik gipfelt letztlich darin, dass sich die verschiedenen Typen von Erzählern, obwohl sie in der gesamten fiktionalen Konstruktion als in sich selbst geschlossene Einheiten funktionieren, nicht hinsichtlich ihrer Sichtweisen oder Diskurse, sondern nur in Bezug auf die „realen“ Informationen, über die sie verfügen, voneinander unterscheiden. Gleichwohl handelt es sich bei Tavčars Hauptwerk noch nicht um eine narrative Polyphonie im Sinne Bachtins – auch wenn die von anderen Akteuren geschilderten Passagen mit jeweils eigener Stimme vorgetragen werden –, sondern um eine „objektiv“ präsentierte Vielstimmigkeit. Sowohl der Haupterzähler als auch alle anderen erzählenden Figuren bedienen sich ein und desselben Erzählmodus, verwenden dieselben narrativen Manieren, erzählen, im Sterbebett liegend, in Beichtform „schön genau der Reihe nach“ (27) die wichtigsten Momente ihres Lebens. Wie das erzählende Ich, so berichten auch alle anderen narrativen Instanzen, wie sie gesündigt und dann für ihre Vergehen ausreichend oder aber ungenügend Buße getan haben, und auch über finanzielle Angelegenheiten bis ins kleinste Detail. Dabei werden immer wieder bereits vom Haupterzähler bekannte Phrasen, wie „Bog mi je pričal“ (71) [Gott ist mein Zeuge (69)], „če si izkuša olajšati ubogo dušo z govorico“ (71) [laß meine arme Seele sich etwas erleichtern (69)], verwendet.

Bei näherem Hinsehen fällt auf, dass dieser Roman – trotz des hohen Anspruchs auf Objektivität und Wahrhaftigkeit, den die Organisation des Erzählten offensichtlich stellt, trotz der in der slowenischen Literatur beispiellosen, vollkommenen Realisierung der „klassischen“ realistischen Poetik – dennoch nur unter wenigen Aspekten „klassisch“ realistisch konstruiert ist. Obwohl das Grundmuster der epischen Komposition einer wahrhaftigen Empirie entspricht, wird die realistische Poetik in diesem Werk durch viele irrationale Kräfte und übernatürliche Mächte unterlaufen. Einer übernatürlichen Motivation verdankt sich sogar das Hauptthema der Geschichte, Isidors Aufzeichnung seines unglücklichen Loses:

Imel sem osem botrov: štiri moškega in štiri ženskega spola. A pri krstni pojedini se je spilo toliko črnikalskega vina, da sta se boter Kožuh s hriba Sv. Sobote in boter Hmeljinec s hriba Sv. Volnika sporekla in skoraj do krvi stepla. Zaradi tega so previdne ženske že tedaj govorile, da otroče, ravnokar rojeno in na Kristovo vero krščeno, ne bo imele sreče na svetu. Ta govorica – božji Porodnici bodi potoženo! – se je pozneje dobro izpolnila, kar

bode vsakdo sprevidel iz tega mojega pisanja, h kateremu sem se odločil, ko sem bil kakor drevo v zimi brez listja in soka. (5)

[Ich hatte acht Paten: vier männlichen und vier weiblichen Geschlechts. Und beim Taufschmaus ist soviel Tschernikaler Wein getrunken worden, daß sich die beiden Paten Koschuch vom Berg des heiligen Sobota und Hmeljinec vom Berg des heiligen Volnik in die Haare gerieten und sich beinahe totgeschlagen hätten. Deshalb munkelten abergläubische Weiber schon damals, daß diesem Kinde, wenn es auch im christlichen Glauben geboren und getauft wurde, kein Glück auf Erden beschieden sein könne. Dieses Gerede sollte sich – der Heiligen Muttergottes sei es geklagt – später voll und ganz als wahr erweisen, was jeder aus dieser meiner Niederschrift wird ersehen können, zu der ich mich in einer Stunde entschlossen habe, als ich im Leben dastand wie ein Baum im Winter, ohne Saft und ohne Blätter. (11)]

Zudem nimmt in dieser Prosa nicht nur die Darstellung der Handlung, sondern auch die Zeichnung der dramatis personae oft ein regelrecht phantastisch-romantisches Kolorit an. Neben historisch und psychologisch konzipierten Figuren agieren im Roman zugleich Teufel in Menschengestalt, Frauen, die als Hexen angeklagt werden, Tote, die, ihren Gräbern entstiegen, sich des Willens der Lebenden bemächtigen. Auch wenn Isidor Khallan, als ein authentischer Bauer aus dem 17. Jahrhundert, in „technischer“ Hinsicht im Einklang mit strengen, empirisch-materialistischen Prämissen dargestellt wird, kennzeichnet ihn auf der ideologischen Ebene eine mittelalterlich beschränkte, dem naturwissenschaftlichen Menschenbild des 19. Jahrhunderts diametral entgegen gesetzte Weltanschauung. Im Text wiedergegebene Äußerungen des Ich-Erzählers, wie „Bog obrača po svoje dogodke tega sveta in le tisto se zgodi, kar hoče vsemogočna njegova volja!“ (63) [Gott bewegt die Welt nach seinem Willen und es geschieht nur das, was seine Allmacht gutheißt! (63)], deuten darauf hin, dass der Hauptprotagonist eben auch von mystischen, übernatürlichen Elementen durchdrungen ist. Seine streng katholischen Überzeugungen und sein unerschütterlicher Gehorsam gegenüber der Kirche, die mitunter abergläubische und mystische Züge annehmen, veranlassen ihn dazu, seinen Willen und seine Gefühle zu unterdrücken. Als passiver und unselbständiger Charakter, eine Autoritäten unterworfenen Persönlichkeit, die auf für das Mittelalter charakteristische Weise der Kirche untertan ist, entscheidet er nie selbst über sein Schicksal; sein Werk versteht er, wie am Beginn des Textes ausdrücklich vermerkt, als Buße für die Schuld seines Vaters und das eigene menschliche Versagen, und im langjährigen Kriegsdienst sucht er Vergessen und Sühne für des Vaters grausame Tat und sein eigenes egoistisches Zaudern.¹⁴

¹⁴ Isidors beschränkte Weltsicht und sein strenger katholischer Glaube sind aus vielen Textstellen ersichtlich, einige seien hier angeführt: Von – seinem Aberglauben geschuldeten – Zweifeln gequält, heiratet er nicht die Frau, die er liebt, sondern die, die ihm vom Schicksal zugeordnet wurde. Einen lauten Knall, den er in einer unruhigen Nacht hört, deutet er als die Ankündigung der Todesstunde seiner Mutter, deren Zeuge er somit geworden sei, obwohl er in dem Moment nicht bei ihr war. Und er zweifelt nicht im Geringsten daran, dass eine aus Menschenfett und einem weißen Haar aus einem Katzenschwanz gerührte Salbe, die im Krieg leicht zu bekommen war, die Wunde, die ihm sein Vater zugefügt hatte, als er ihm ein Stück seines Fingers abschlug, zu heilen vermag.

Es gehört jedenfalls zu den bemerkenswerten Widersprüchen im Bereich dieser Prosa, dass mit den literarischen Folgerungen aus dem Prinzip der Erfahrung, mit gesteigerter Mimesis also, Bestrebungen Hand in Hand gehen, die in andere, oft entgegen gesetzte, poetische Richtungen weisen. Eine Eigenart der dem Text zugrunde liegenden Poetik besteht darin, dass diese eigentümlich antinomischen ästhetischen Ansätze einander nicht ausschließen, sondern auf kontrastreiche Art und Weise eine wirkungsvolle ästhetische Einheit bilden. Der Text weist viele Stellen auf, aus denen ersichtlich ist, dass der Autor mit Isidors Passivität und „Untauglichkeit“ oft genau das Gegenteil erreichen will. Eine solche Intention lässt sich etwa aus Isidors Verhalten gegenüber dem Pfarrer von Visoko, Janes Kaspar, der die Familie Khallan wegen Ketzerei beim Bistum in Ljubljana anzeigen will, eindeutig erkennen. Um zu vermeiden, dass Schande über den geachteten Namen Khallan kommt, versucht Isidor „mit allen Mitteln“, den Pfarrer von seinem Vorhaben abzuhalten. Er fällt vor dem geistlichen Herrn auf die Knie, jammert ihm nach, „pretakal solze kakor otrok“ (92) [vergoß Tränen wie ein kleines Kind (88)], fleht und behelligt ihn so lange mit seinen Bitten, bis dieser schließlich auf seinen Wunsch eingeht.

Navseposled se je omehčal in pogodila sva se, da plačam za novo podobo sv. Štefana na desnem stranskem oltarju v cerkvi sv. Martina v Poljanah, katero je bil župnik naročil pri mojstru Rempu in katero bi plačeval v obrokih, dvajset nemških goldinarjev. (93)

[Schließlich und endlich hatte er sich doch erweichen lassen, nachdem wir übereingekommen waren, daß ich für das neue Bild des hl. Stefan auf dem rechten Seitenaltar der Kirche zum hl. Martin in Poljane, das der Pfarrer beim Meister Rempe auf Ratenzahlung bestellt hatte, zwanzig deutsche Golddinare bezahle. (88)]

Obwohl Isidor die Tat des geistlichen Herrn mit keinem Wort beurteilt und sein Glaube und Gehorsam gegenüber der katholischen Kirche aufgrund eines solchen Verhaltens nicht im Geringsten erschüttert werden, kann jeder Leser erkennen, dass Isidors diesbezügliche Überlegungen sich nicht seiner eigentlichen Überzeugung verdanken, sondern einer ihm geradezu zuwiderlaufenden Weltanschauung entstammen. Es handelt sich hier um ein Spiel, um eine subtil kontrastierende Taktik zwischen dem Protagonisten und dem Autor. Nicht die Einstellung des Erzählers, sondern die Ambivalenz zwischen Gesagtem und Gemeintem verleiht dem Text seine Spannung und seine Bedeutung. Es dürfte kaum notwendig sein, darauf hinzuweisen, dass der Roman – in der klaren Darstellung der slowenischen Vergangenheit – auf die Verhältnisse der Zeit seiner Entstehung und damit nicht nur auf die Lutheraner, sondern auch auf den militanten Klerus zur Zeit Tavčars anspielt. Die kritische Einstellung gegenüber der katholischen Kirche, dem Aberglauben und dem radikalen Katholizismus, aber auch gegenüber Themen wie Gesellschaft und Krieg, wie sie im Text zum Ausdruck kommt, folgt gerade aus einer scheinbar absolut angewandten realistischen Technik, die von der ethisch-moralischen Konzeption der Hauptperson und romantischen Motiven unterlaufen wird. Hexenprozesse, das abergläubische Gemunkel der Weiber, wie auch Teufel in Menschengestalt und andere Ingredienzien der romantischen Poetik dienen in Wahrheit dazu, den tiefgläubigen Bauern aus dem 17. Jahrhundert in allen Einzelheiten zu beschreiben, um derart des-

sen enge Welt sichtbar zu machen und kritisch zu thematisieren. Als ausdrucksvollstes Beispiel dafür, wie irrationale Momente eine solche Funktion ausüben können, sei auf das im Text dargestellte seltsame Verhältnis zwischen dem Teufel und Polikarp hingewiesen. Nachdem Polikarp seinen Kriegskameraden heimlich betrogen und schließlich getötet hat, gesellt sich eine Teufelgestalt mit menschlichen Zügen zu ihm, um ihn auf seinem weiteren Weg zu begleiten. Während am Anfang, als Polikarp seine grausame Tat noch nicht bereut, sein Kriegskamerad Jobst Schwarzkobler in Gestalt des Teufels äußerst freundlich zu ihm ist – er sitzt ruhig hinter ihm im Sattel, flüstert ihm Liebenswürdigkeiten ins Ohr, scherzt sogar ab und zu mit ihm –, wird derselbe Teufel ab dem Moment, da Polikarp seine Sünde bekennt, eine schwere Last für ihn. Von jenem Augenblick an soll ihm weder sein eigenes Gewissen noch die merkwürdige diabolische Gestalt, bei der es sich um die metaphorische Verkörperung der eigenen Sünden handelt, je wieder Ruhe gönnen. Obwohl sich Tavčar mit einer solchen psychologisch-introspektiven Charakterisierung, die gleichwohl auf romantisch-phantastische Requisiten zurückgreift, offensichtlich einer modernistischen Schreibweise annähert, bleibt er auch hier im Rahmen der realistischen Poetik. Die vom Vater begangene Sünde – eine zutiefst persönliche Angelegenheit – wird nur von einer Außenperspektive thematisiert. Die Szene, in dem der Vater mit dem in Teufelsgestalt auftretenden ermordeten Schwarzkobler kämpft, wird in all ihrer Unerträglichkeit von Isidor als unmittelbarem Zeugen geschildert.

Grozne so bile noči. Onemoglemu telesu je odpovedalo spanje. Stari mož je pričel pripovedovati, da čuje različne glasove: sedaj je šumela reka, sedaj zopet so se oglašali iz daljave zvonovi. Nad šumenje in brenčanje pa je segal glas, ki ga je v smrtnem objemu ležeči bolnik najneraje poslušal – glas umorjenega Schwarzkoblerja: „Pridem pote! Pridem pote!“

Jecljal je:

„Ali ga vidiš? Tam v temi stoji, dobro mu razločim obraz in zadaj je tudi rana in v nji to prekleto bodalo! – Izidor, pomagaj!“ (110)

[Die Nächte waren am schrecklichsten. Der kraftlose Körper konnte keinen Schlaf mehr finden. Der alte Mann begann zu erzählen, er höre verschiedene Stimmen: einmal brauste ein Fluß, dann wieder läuteten ferne Glocken. Über alles Rauschen und Tönen aber legte sich die Stimme, die der schon in den Armen des Todes liegende Kranke am allerwenigsten hören wollte – die Stimme des umgebrachten Schwarzkobler: „Ich hole dich! Ich hole dich!“

Er jammerte:

„Siehst du ihn? Dort steht er im Finstern, ich sehe sein Gesicht ganz deutlich und hinten die Wunde und in ihr der verfluchte Dolch! – Isidor, hilf mir!“ (103)]

Fazit: Trotz des klaren Programms, sich ausschließlich mit der Wirklichkeit, der Naturwissenschaft und dem Diesseits zu beschäftigen und somit das wirkliche Leben in die Kunst zu übertragen, findet *Die Chronik von Visoko* ihren Sinn nicht in der wissenschaftlich überprüfaren Darstellung. Was diesen Text interessant macht, ist gerade der Umstand, dass das erzählerische Modellieren, ungeachtet einer offensichtlichen moralisch-ethischen Regie und eines phantastisch-romantischen Ton-

falls, stets eine kritische Haltung bewahrt. Das Schlusstableau des Werkes mündet nicht in erzählerischer Rekapitulation, indem es eine gerechte Verteilung moralischer Gewichte fordern, ein Lob der Tugend oder eine Verdammung des Bösen vornehmen würde, wie aufgrund der moralistischen und romantischen Züge zu erwarten wäre. Die Eigenart von Tavčars Poetik liegt, kurz gesagt, darin, dass der Roman weder ein literarisches Protokoll des alltäglichen Lebens, noch ein ethisches Lehrstück oder ein romantischer Triumph des Guten sein will. Mehr, als wissenschaftlich, moralisch oder romantisch bestehen zu können, will dieses literarische Kunstwerk eine eigene klare Haltung gegenüber der Gesellschaft und dem Leben herausarbeiten. Die Exaktheit der soziologischen und psychologischen Analysen, die Tavčars *Chronik von Visoko* auszeichnet, animiert dazu, die künstlerische Darstellung, auch wenn sie sich des Öfteren ethisch-aufklärerischer und romantischer Techniken befleißigt, nur noch sachlich zu lesen, als Summe von Urteilssätzen, die gleichzeitig bejaht und verneint werden können. In diesem Sinne zeigen sich in dieser Prosa „klassischer“ Realismus, aufklärerischer Moralismus und romantische Motive als „technische“ Mittel, mit deren Hilfe der Autor verschiedene Stilrichtungen und Weltansichten kontrastiert, um seinen eigenen Realitätsbezug darzustellen. Angesichts dieser Besonderheit nimmt der Realismus in Tavčars ästhetischem Diskurs eine besondere Stelle ein. Es handelt sich um einen Realismus, der unter dem Deckmantel des stilistischen Synkretismus mehrere „Realismusbrüche“ vereint und eine eigene Variante des „Totalen Realismus“ im Sinne Barthes' verwirklicht.

Obige Ausführungen legen den Schluss nahe, dass „Realismus“ – trotz offensichtlicher Unklarheiten und Vieldeutigkeiten – keineswegs eine überflüssige Bestimmung ist, die durch eine andere zu ersetzen wäre. Vielmehr handelt es sich um einen Begriff, der nicht nur eine genaue historische Positionierung und Differenzierung verlangt, sondern auch erst im Verhältnis zu anderen Stilen bestimmbar ist. Die Analyse des Werks *Die Chronik von Visoko* legt den Schluss nahe, dass in der slowenischen Literaturgeschichte eine historische Differenzierung dieses Begriffs besonders geboten wäre, weil seine Rezeption dort später einsetzte und von längerer Wirkungsdauer war als in anderen europäischen Literaturen. Dies sollte am Beispiel von Tavčars Realismus verdeutlicht werden.

L i t e r a t u r

- | | |
|----------------|--|
| Auerbach 1994: | E. Auerbach, <i>Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literaturen</i> , 9. Auflage, Bern [1946] |
| Aust 2000: | H. Aust, <i>Literatur des Realismus</i> , 3. Auflage, Stuttgart |
| Barthes 1956: | R. Barthes, <i>Probleme des literarischen Realismus</i> , Akzente III, 303-307 |
| Bernik 1993: | F. Bernik, <i>Slowenische Literatur im europäischen Kontext</i> , in: <i>Vorträge und Abhandlungen zur Slawistik</i> , Hg. P. Thiergen, Band 22, München |
| Bohanec 1985: | F. Bohanec, <i>Ivan Tavčar (= Znameniti Slovenci)</i> , Ljubljana |
| Boršnik 1977: | M. Boršnik, <i>Tavčar i Visočka hronika</i> , in: <i>I. Tavčar, Visočka hronika</i> , Beograd |

- Cesar – Pogačnik 1991: I. Cesar – J. Pogačnik, Slovenska književnost, Zagreb
- Engel 1996: W. Engel, Vorwort, in: I. Tavčar, Die Chronik von Visoko, aus dem Slowenischen übers. von W. Engel, Würzburg, 7-9
- Gerigk 2001: H. J. Gerigk, Kann Kunst „realistisch“ sein?, Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit mit poetologischen Anmerkungen zu Dostojewskij, Tolstoj und Tschchow, in: Europäische Realismen, Facetten – Konvergenzen – Differenzen, Hg. U. Dethloff, Internationales Symposium der Fachrichtung Romanistik an der Universität des Saarlandes 21.-22. Oktober, St. Ingbert, 19-51
- Greenwood 1987: E. B. Greenwood, Überlegungen zu Welleks Realismusbegriff, in: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Hg. R. Brinkmann, 3., erweiterte Auflage, Darmstadt, 434-447 [1969] [Original 1962]
- Huizinga 1969: J. Huizinga, Herbst des Mittelalters: Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, dt. Fassung, unter Benutzung d. älteren Übers. von T. Wolf-Mönckeberg, 10. Auflage, Stuttgart [1923]
- Jakobson 1971: R. Jakobson, Über den Realismus in der Kunst, in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, Hg. J. Striedter, München, 374-391 [1921]
- Kramberger 1964: M. Kramberger, Visočka kronika, Literarnozgodovinska interpretacija (= Tokovi časa), Ljubljana
- Martinović 1982: J. Martinović, Tavčareva Visočka kronika, in: I. Tavčar, Visočka kronika, Sarajevo, 5-47
- Mitrović 1983: M. Mitrović, Elementi modernog u romanu „Visočka kronika“ Ivana Tavčara, in: Književna istorija XV 59, Beograd, 359-368
- Mitrović 2001: M. Mitrović, Geschichte der slowenischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, aus dem Serbokroatischen übers. von K. Sturm-Schnabl, Klagenfurt/Celovec – Ljubljana/Laibach – Wien/Dunaj
- Rosenberg 2004: R. Rosenberg, Epochen, in: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Hg. H. Brackert/J. Stückrath, 8. Auflage, Reinbek bei Hamburg, 269-280
- Slodnjak 1958: A. Slodnjak, Geschichte der slowenischen Literatur, Berlin
- Stern 1983: J. P. Stern, Über literarischen Realismus, aus dem Englischen übers. von J. O. Stern, München [1973]
- Tavčar 1962: I. Tavčar, Visočka kronika, Ljubljana
- Tavčar 1996: I. Tavčar, Die Chronik von Visoko, aus dem Slowenischen übers. von W. Engel, Würzburg
- Vidmar 1964: J. Vidmar, Književne kritike, 2. Auflage, Beograd
- Vučenov 1966: D. Vučenov, Predgovor, in: I. Tavčar, Visočka kronika, Beograd, 5-16
- Wellek 1987: R. Wellek, Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft, in: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Hg. R. Brinkmann, 3., erweiterte Auflage, Darmstadt, 400-433 [1969] [Original 1961]

Bernarda Katušić
 Institut für Slawistik der Universität Wien
 Universitätscampus AAKH, Hof 3
 Spitalgasse 2, A-1090 Wien
 bernardica.katusic@univie.ac.at