

Kopecký, Milan

## Zusammenfassung : Comenius als Künstler des Wortes

In: Kopecký, Milan. *Komenský jako umělec slova*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, c1992, pp. 126-133

ISBN 8021003790

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122518>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## ZUSAMMENFASSUNG

### COMENIUS ALS KÜNSTLER DES WORTES

Das Buch konzentriert sich auf einige Fragen des Schaffens von J. A. Comenius (Jan Amos Komenský, 1592—1670), vor allem auf die Entstehung und die künstlerische Qualität seiner bedeutenden Schriften. Es stellt einen bescheidenen Beitrag zum 400. Geburtstag dieser vielseitigen Persönlichkeit von Weltruf dar, die bis heute lebendig und anregend wirkt.

Im einleitenden Essay *Volk, Heimat und Muttersprache* erörtert der Verfasser Komenskýs Auffassung von Heimat und Welt. Er zeigt, wie ihm in seinem komplizierten Leben und Wirken in verschiedenen Orten Europas unbestreitbare Sicherheiten, vor allem das eigene Volk, Vaterland und Muttersprache, eine große Stütze waren und wie er in der schrecklichen Zeit des dreißigjährigen Krieges nach einem gerechten Frieden strebte.

Die Studie *Comenius im Kontext der Literatur seiner Zeit* befaßt sich zum Teil mit der Bestimmung des Terminus Kontext. Vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus kann sowohl ein literarischer Kontext unterschieden werden, d. h. ein Zusammenhang innerhalb der literarischen Struktur (der Schrift) und unter den literarischen Strukturen (den Ganzheiten), als auch ein sachlicher Kontext, d. h. ein Zusammenhang der literarischen Struktur mit der objektiven Realität. Die heute geltende Hierarchie literarischer Ganzheiten von der einzelnen Schrift an bis zur Weltliteratur kann allerdings nicht vollkommen auf die Kontexte des 17. Jahrhunderts angewandt werden. Bei der Erläuterung des Kontextes des Schaffens von J. A. Komenský muß der Umstand berücksichtigt werden, daß es sich um ein sehr umfangreiches, thematisch vielfältiges und in sprachlicher Hinsicht verschiedenartiges Werk handelt, das nicht nur in der Heimat des Autors, sondern auch im Ausland in verschiedenen Orten Europas entsteht und sowohl dort, als auch anderswo in Europa und zum Teil auch in der Heimat funktioniert, um ein Werk, das verschiedene Funktionen erfüllt und für mannigfaltiges Publikum bestimmt ist. Dieses hat sich selbstverständlich verändert, ebenso auch die Beziehung des Autors zu ihm.

In der Situation, wo im Schrifttum noch ein Synkretismus von Funktionen herrschte, sind die literarischen, sozialen, politischen und andere Zusammenhänge aufmerksam aufzudecken. Im Gegensatz zu Schriftstellern, die in die bestehenden kulturellen Kontexte leicht eingegliedert werden können, unterschied sich Komenský nicht selten von den herrschenden ideologisch-ästhetischen Prinzipien, was in der Regel ein Beweis eines großen Werkes und eines originellen Schriftstellers ist.

Der literaturwissenschaftliche Standpunkt zwingt den Forscher, vor allem die Kontexte jenes Teils der Produktion Komenskýs zu studieren, der dominant „literarisch“ ist oder zu „literarischem Charakter“ hinzielt, wenn auch er nicht nur literarische Funktionen erfüllt hat. Die übrigen Werke von Komenský gliederten sich in spezifische, mehr oder weniger fachliche Kontexte und überdies in den Kontext der Lebenspraxis ein. Das Schaffen von J. A. Komenský gehört also einigen Kontexten an, in deren Komplexheit jedes seiner Werke erst seine volle Bedeutung erhält.

Das Kapitel *Vier Ansichten auf das Labyrinth der Welt* enthält vier Artikel:

Der erste trägt die Bezeichnung: *Das Labyrinth und die Vision*. — Die Schriften „Labyrint světa a Ráj srdce“ (Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens) und „Vidění rozličné sedláčka sprostného“ (Verschiedenartige Vision eines einfachen Bäuerleins) stehen vom Standpunkt ihrer Bekanntheit und Zugänglichkeit an entgegengesetzten Polen: die eine ist nämlich bekannt und in Neuausgaben leicht zugänglich, die andere ist so gut wie unbekannt und wurde mehr als 250 Jahre nicht neu herausgegeben. Dasselbe kann man von ihren Autoren sagen. J. A. Komenský wurde bereits zu Lebzeiten durch seine pädagogischen und pansophischen Schriften berühmt, während Valentin Bernard Jestřábek in den Literaturgeschichten höchstens mit einem kurzen Satz abgetan wird. Sicher mit Unrecht, denn Jestřábek, der lange Jahre (1687—1719) Pfarrer in Veverská Bítýška bei Brünn war, gehört mit seinem von glühender Vaterlandsliebe und tiefem Mitgefühl für die unterjochten Bauern getragenen Schriften zu den großen Persönlichkeiten der tschechischen Barockliteratur. Vidění, sein bestes Werk, ist in kerniger Sprache geschrieben und erschien zweimal (vielleicht 1710 und 1719).

Im Mittelpunkt der beiden Werke stehen nach Erkenntnis dürstende Menschen — in Komenskýs Labyrinth ein Pilger, in Jestřábeks Vidění ein Bauer. Beide haben Begleiter — der Pilger eine Všezvěd Všudybud (Allwissler) und eine Mámení (Blendwerk) genannte Gestalt, der Bauer einen Engel. Beide werden von der Frage nach dem Verhältnis von Sittlichkeit und Gerechtigkeit gequält, und haben sich deshalb auf den Weg in die Welt gemacht. Zur Verwirklichung ihrer Absichten verwendeten die Schriftsteller verschiedene Genres. Komenský schrieb eine Allegorie und wir haben also in seinem Pilger einen Gebildeten des 17. Jahrhunderts zu sehen, der die Welt unabhängig von den eingewurzelten Ansichten erkennen will. Jestřábek wählte das Genre der Vision, das die mittelalterliche Mystik oft verwendete, verlegte es jedoch von der mystischen in die reale Ebene. Bei der Komposition seiner Schrift verwendete J. Kanzelrednerische Elemente, vor allem die sogenannten Exempel, d. s. Beispiele, die er aus dem eigenen und fremden, nicht nur zeitlichen katholischen (Bilovský), sondern auch älteren nichtkatholischen (Zámorský) homiletischen Schaffen übernahm. Die Schrift Vidění kann es nicht verleugnen, daß ihr Verfasser der Autor mehrerer gedruckter Kanzelreden war, die manchmal ohne Angabe seines Namens, nur mit der bescheidenen Bemerkung erschienen, ein „Mährischostrauer“ Pfarrer habe sie geschrieben. Damit war nicht der Ort des Wirkens, sondern der Geburtsort Jestřábeks angedeutet, der im Jahre 1830 in Ostrau zur Welt kam.

Manchen älteren Ansichten gegenüber ist zu betonen, daß Labyrinth und Vidění unabhängig voneinander entstanden sind. Es handelt sich um typisch barocke Werke, wie man aus verschiedenen Äußerungen der Polarität, aus der Vorstellung von der Kompliziertheit der von Gott gelenkten Welt, aus dem Prinzip des Irrs in einer Welt der Sünde und Unsicherheit, und des Findens der Welt der Tugend und Sicherheit klar erkennt. Ein gründlicher Vergleich der beiden Werke führt zu der Feststellung, daß Jestřábeks Schrift einfach und gedanklich eindeutig ist, während Komenský seinen Stoff vieldeutig problematisiert. Das ist die selbstverständliche Folge der unterschiedlichen Beziehung beider Autoren zu der Realität, ihrer verschiedenen Absichten, Ausgangspunkte und Bestimmungen. Komenský ging es um einen umfassenden Blick auf die menschliche Gesellschaft und die sich daraus ergebenden philosophischen Schlüsse, während Jestřábek das Böse in seinen geläufigsten Erscheinungen erfassen und die Übelstände seiner nächsten Umgebung beseitigen wollte. Komenský sieht die Welt mit den Augen des Intellektuellen seiner Zeit und schreibt vor allem für Intellektuelle, Jestřábek sieht die Welt mit den Augen des ländlichen Menschen, dem seine Schrift auch gewidmet ist. Während Komenský an die gesamte Gesellschaft und Welt denkt, beschränkt sich Jestřábek auf das bäuerliche Land. Das bedeutet natürlich kein Minus, denn gerade in der vollendeten Kenntnis dessen, wovon er schreibt, beruht Jestřábeks Stärke. Ein fundamentaler Unterschied zwischen den beiden Werken liegt in der dynamischen und in der statischen Auffassung der Welt. Komenskýs Labyrinth ist voll dramatischer Dynamik und man kann sich deshalb kaum darüber wundern, daß bereits

mehrmals seine Dramatisierung geplant wurde. Dagegen ist Jestiábskýs *Vidění* im wesentlichen eine statische Szenenfolge, deren Dialog das Aufeinanderstoßen entgegengesetzter Standpunkte vermissen läßt. Trotzdem dieses Werk gedanklich und künstlerisch nicht so reich ist wie Komenskýs *Labyrinth*, hat es wegen seines interessanten Inhalts und seiner reizvollen Form eine Neuauflage verdient [1973].

Der zweite Artikel heißt *Fortuna und ihre literarischen Analogien*. — Einige personifizierte Abstrakta aus Komenskýs *Labyrinth* haben einen verzweigten literarischen Stammbaum. Dies gilt vor allem für die *Fortuna*, die in einigen Schriften auftritt, die Komenský kannte oder kennen konnte. Aus der humanistischen Weltliteratur ist dies vor allem *Somnium de Fortuna* von Aeneas Silvius Piccolomini. Der Verfasser stellt analogische Motive mit der *Fortuna* im *Somnium* und im *Labyrinth* fest und zieht den Schluß, daß im Unterschied von der ruhigen Schilderung von Silvius die *Version* Komenskýs voller Unruhe, Bewegung und Dynamik sowie auch strenger ethischer Bewertung ist. — *Fortuna* tritt weiter in der Schrift von Giovanni Boccaccio *De casibus virorum illustrium* auf, durch ihre äußerliche und innerliche Charakteristik sowie durch ihre Funktion unterscheidet sie sich jedoch von Komenskýs *Fortuna*. Dieser dürfte die *Fortuna* von Silvius sowie die von Boccaccio nicht nur im lateinischen Original, sondern auch in tschechischen Adaptationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gekannt haben. Ihm konnten allerdings auch weitere *Fortunage*stalten bekannt gewesen sein, die ausschließlich in der tschechischen Literatur auftreten; die Ähnlichkeiten betreffen jedoch nur Details.

In den Bildern *Fortunas* bei Komenský sowie bei Silvio und Boccaccio besteht eine gewisse typologische Übereinstimmung, und zwar in der Existenz und in der größeren oder kleineren Aktivität der abstrakten Gegenpole *Fortunas* und durch deren Vermittlung auch in den Sympathien für arme und überhaupt in sozialer Hinsicht darbedende Menschen. Dadurch gliedern sich die erwähnten Werke in die sozial-verbessernde Linie des humanistischen Schrifttums ein, zu der eine Reihe bemerkenswerter tschechisch geschriebener Werke gehört, die in Komenskýs „*Briefe an den Himmel*“ [1619] als letzter Ausdruck der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berge gipfeln.

Von den tatsächlichen Vorbildern des *Labyrinths* verfolgt der Verfasser vor allem die Schrift von J. V. Andreae *Peregrini in patria errores*. Bei Andreae sind die *Fortuna*-motive verschiedenartig zerstreut, und Andreae ist nicht bestrebt, sie durchzuarbeiten. Komenský dagegen konzentrierte die *Fortunathematik* in einen bestimmten Abschnitt seines Werkes und gab der *Fortuna* eine einigende Idee. Seine Allegorie will die Wirklichkeit nicht im mittelalterlichen Sinn chiffrieren, sondern im humanistischen Sinn zu ihrer Erschließung und ihrem tieferen Verständnis beitragen.

Der dritte Artikel untersucht *Nezvals Adaptation*. — Der hervorragende tschechische moderne Dichter Vítězslav Nezval (1900—1958) verfaßte etwa 1935 eine Rundfunkadaptation des *Labyrinths* mit der Bezeichnung *Do učení aneb Labyrint světa* (In die Lehre oder Das *Labyrinth* der Welt). Er beabsichtigte, damit an einem Rundfunkwettbewerb teilzunehmen, bisher ist uns jedoch nicht bekannt, ob er es wirklich getan hat und ob das Hörspiel gesendet wurde. Das Werk Nezvals unterscheidet sich von Komenskýs *Labyrinth* vor allem durch das Genre, durch die Auffassung der Hauptgestalt, durch Form und Komposition: Nezval schuf ein Hörspiel für die heranwachsende Jugend, der altermäßig auch sein Wanderer angehört, er gebraucht neben Prosa auch Verse (es handelt sich um trochäischen sechs- bis achtsyllabischen Vers, dessen Reimschema meist aa bb ist, in kleinerem Maße ab ab), hin und wieder schreibt er auch Gesang und musikalische Intermezzi vor, wobei er nur beim ersten Teil der Schrift Komenskýs geblieben ist, dessen tragende Teile er in neun Szenen bearbeitet hat. Nezvals Hörspiel endet ebenso wie das Werk Komenskýs mit der Forderung der Rückkehr in das *Paradies* des eigenen Herzens, wo sich jedoch nicht Komenskýs *Paradies* des religiösen Glaubens, sondern das *Paradies* der schöpferischen Arbeit befindet. Typologisch erinnert es an Goethes Lösung des Faustschen Stoffes, gewiß beruht darin allerdings eine sichtbare ideologische Verschiebung, durch die Komenskýs *Labyrinth* verweltlicht und nicht nur der Jugend der 30er Jahre, sondern auch unserer Gegenwart näherbracht wurde.

In seinen Memoiren führte Nezval an, daß er beabsichtigt habe, „Komenskýs Labyrinth wegen seiner aufreizenden Konkretheit zu dramatisieren“ (Z mého života, Praha 1961, S. 94). Gewiß hat er bei der Lektüre des Labyrinths an nicht einer Stelle Andeutungen expressionistischer und surrealistischer Vorgangsweisen sowie andere künstlerische (im 17. Jahrhundert vollkommen ungewöhnliche) Werte des Werkes wahrgenommen. Nezval wollte auf Grund des Labyrinths ein Bühnendrama schaffen, zu dem das Hörspiel wohl eine Vorstufe darstellte. Sein Stück veraltete ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung nicht; sein Text wäre nach gewisser Bearbeitung auch als Libretto für ein musikalisches Werk verwendbar.

Der letzte Artikel des Kapitels ist *Das Labyrinth im erzieherisch-bildenden Prozeß*. — Wenn sich auch im umfangreichen und verschiedenartigen Werk Komenskýs die belehrende und ästhetische Funktion vermischen, so weisen doch seine Schriften viele im wahren Sinne des Wortes literarische Merkmale auf. Komenskýs künstlerische Aussagen können im erzieherisch-bildenden Prozeß wirksam verwendet werden, wie dies der Verfasser auf Grund des Labyrinths zeigt. Das Werk kann auch zur Illustration der charakteristischen Züge der Literatur der Epoche des Feudalismus und zugleich zur Herausbildung eines plastischen Bildes Komenskýs und seiner komplizierten Zeit hervorragend nützlich sein. Ausgangspunkt sind hier die Allegorie als grundlegendes künstlerisches Mittel alter Literaturen und gemeinsam mit ihr die damalige Art der Typisierung. Das Labyrinth ermöglicht auch, auf Satirenhaftigkeit, Ironie, Phantasie und Realismus hinzuweisen und deren Platz in der Entwicklung festzustellen; hingewiesen kann auch auf zahlreiche Tropen und Figuren, auf Alliterationen, Assonanzen und Onomatopöien werden. Durch eine Analyse der heute archaischen lautlichen, morphologischen und syntaktischen Erscheinungen können die Entwicklungstendenzen der künstlerischen Sprache bis zu ihrem gegenwärtigen Stand skizziert werden. Besondere Aufmerksamkeit verdient der gedrängte und dynamische Dialog des Labyrinths, der zu einer für das Drama typische Methode hinzielt. Die didaktische Interaktion über den Dialog bereitet den Weg für Überlegungen über das Genre. Hier bietet sich dann direkt ein Exkurs in die damalige Weltliteratur an, die entwickeltere gesellschaftlich-ökonomische Verhältnisse widerspiegelte, die Voraussetzungen für einen Roman des Typs von Rabelais, Cervantes oder Grimmelshausen schufen. Dennoch ist das Labyrinth nach Ansicht des Verfassers von breiterer als nur böhmischer Bedeutung. Der heutige Lehrer sollte imstande sein, die antihethischen, für das Barock typischen Bilder in die heutige Realität umzusetzen und seinem Schüler positive moralische und gesellschaftliche Werte zu „entdecken“. Durch das künstlerische Schaffen Komenskýs können die Beziehungen der jungen Menschen zur Literatur der Vergangenheit entfaltet und ihre ästhetischen Erlebnisse vertieft werden. Gleichzeitig können durch die Ausnutzung dieses Werkes auch die Erkenntnisse Lebenslaufs Komenskýs und der historischen Bedingungen seines Schaffens sowie der gesellschaftlichen Reformbestrebungen überhaupt erweitert werden.

Im weiteren geht der Verfasser zum Thema *Komenskýs Poesie und die Poesie in der Heimat* über. — Die synthetische Literaturgeschichte schildert die Literatur der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berge in der Regel in zwei Komplexen (einerseits die Literatur in der Heimat, andererseits die Literatur im Exil), als wären sie voneinander hermetisch getrennt. Zwischen der Heimat und dem Exil bestanden jedoch gegenseitige Kontakte und Beziehungen. Manche Werke Komenskýs, die im Exil erschienen sind, waren in der Heimat bekannt, seine Umdichtung der sog. Catonschen Distichen (Amsterdam 1662) beeinflusste sogar die zeitgenössische im quantifizierenden Versbau gedichtete Poesie in der Heimat; übrigens wurde diese Umdichtung von Václav Jan Rosa in der Prager Jesuitischen Druckerel im Jahre 1670 herausgegeben. Komenský dichtete jedoch nicht nur im quantifizierenden Versbau, sondern auch im tonischen. Zu dieser Produktion von ihm gehören auch Übersetzungen geistlicher Poesie aus dem Deutschen, Polnischen und Lateinischen.

Die aus deutschen Vorlagen hervorgehenden Gedichte, die in das Gesangbuch aus dem Jahre 1659 einreihet wurden, sind am besten mit der tschechischen Übersetzung der Trutznachtigall des Jesuiten Friedrich Spee vergleichbar, die aus der Feder von

Spees tschechischen Ordensbruder Felix Kadlinský (1613—1675) stammt und von diesem im Jahre 1665 unter dem Titel *Zdoroslaviček* herausgegeben wurde. Komenský und Kadlinský hatten ausgeprägten Sinn für die formellen Züge ihrer Vorlagen und waren bestrebt, sie auch in der tschechischen Fassung zu erhalten. Komenskýs Vorlagen waren allerdings formell verschiedenartiger als die Trutznachtgall, deren strophisches Schema von Kadlinský respektiert wird. Beide beachten die Melodie, und das widerspiegelt sich selbstverständlich in der Wortquantität, nicht selten sogar in einer Deformation der zeitgemäßen Norm. Komenský übertraf Kadlinský, indem er in einem kurzem Vorwort zum Gesangbuch und vorher schon in der Schrift „*O poezi české*“ (Über die tschechische Poesie) die versologischen Probleme selbstständig theoretisch durchdacht hatte, wogegen Kadlinský in diesen Fragen unter dem Einfluß Spees steht. Im Prinzip gleiches ideologisches und künstlerisches Anliegen verbindet den Vollender der Hymnologie der Brüder im Exil mit dem Initiator des katholischen „neuen Parnaß“ in der Heimat. Mit manchen seinen Liedern gelangt Komenský bis in die Nähe charakteristischer Kompositionen von Kadlinský, Fridrich Bridel und Adam Michna z Otradovic. Verschiedene Analogien der Themen und Motive sowie der künstlerischen Mittel gehen aus ähnlichen Lebensbedingungen, unter denen diese Schriftsteller schufen und aus denen verschiedene bedrückende Probleme entstanden, und auch aus einer ideologisch identischen Lösung dieser Probleme hervor. Unterschiedlich war allerdings das weitere Wirken ihres dichterischen Werkes: Kadlinskýs Poesie wirkte noch in der Epoche der nationalen Wiedergeburt anregend, wogegen Komenskýs Hymnographie nur mehr zum Teil im religiösen Milieu lebte.

Im Artikel *Komenskýs Kunst der Paraphrase* analysiert der Verfasser zunächst die Paraphrase vom theoretischen Standpunkt aus. Wenn man die Grundtypen der literarischen Beziehungen und Zusammenhänge in genetische interliterarische Beziehungen und typologische Zusammenhänge gliedert, dann gehört die Paraphrase in die erste Gruppe: es geht um den Einfluß eines Werkes auf das andere, und die Form dieses Einflusses ist integrierend — ihr charakteristischer Zug ist die inhaltliche Übereinstimmung mit der motivischen Variabilität. Der Terminus Paraphrase ist immer in Bezug zu der Zeit der Entstehung einer konkreten Paraphrase zu klären. Der Verfasser geht aus von der Definition der Paraphrase von Komenský („*paraphrasis*“ oder „*periphraisis*“), als Ausdruck eines bestimmten Begriffes oder einer bestimmten Angelegenheit mit anderen Worten, in einem adäquaten Kontext mit künstlerischen Worten.

Danach konzentriert sich der Verfasser auf Komenskýs Paraphrase der Psalmen, die etwa im Jahre 1626 verfaßt und in unvollständiger Form in Amsterdam zu Beginn der 60er Jahre des 17. Jahrhunderts gedruckt wurde. Indem Kopecký zwei Paraphrasen Komenskýs mit ihren Vorlagen, d. h. mit den Psalmen der Bibel von Kralice vergleicht, stellt er die typischen Züge der Paraphrasen Komenskýs fest. In 64 Paraphrasen sind im Prinzip zwei Typen feststellbar, und zwar in der Beziehung zur Vorlage eine treue (enge) und eine freie Paraphrase. Beide Typen werden in Abhängigkeit von den gewählten Versformen realisiert: Komenský verwendete sechs Versformen, durchgehend antike Versmaße. Inhaltlich strebte er nach einer Aktualisierung der Motive in bezug auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen Ereignisse und auf die persönlichen Zustände und Erfahrungen. Wenn auch der Druck des biblischen Textes beträchtlich und die Achtung Komenskýs vor ihm groß waren, was sich in der Übernahme seines Pathos und stellenweise in wörtlicher Ausnutzung des Textes der Vorlage widerspiegelte, so schuf Komenský doch eine Menge origineller künstlerischer Mittel und Äußerungen, mit deren Hilfe er den dichterischen Wortschatz sowie die Syntax belebt und die tschechische Poesie bereichert. Er reiht sich so mit Recht in die Linie hervorragender tschechischer Schöpfer des „*Psalmenschrifttums*“ ein, die sich vom Humanismus an über das Barock bis in unsere Gegenwart verfolgen läßt.

Komenský bewies seine Kunst zu paraphrasieren auch an der lyrischen syllabischen Poesie, wie dies der Verfasser an Komenskýs Paraphrase des biblischen Liedes der Lieder aus dem Amsterdamer Kanzional dokumentiert. Komenský zeigte auch ausgeprägten Sinn für einen wirksamen Dialog in einem sujetlosen Gebilde.

Es folgt die Studie *Die Komposition des Stückes über Diogenes*. Aus der Analyse des Schulstückes Diogenes Cynicus redivivus, das einen untraditionellen Aufbau von vier Akten hat, ging u. a. die Feststellung folgender Angelpunkte der Komposition hervor: der Exposition am Ende des 1. Aktes, der Kollision am Ende des 2. Aktes, der Krise am Ende des 3. Aktes und der Katastrophe am Ende des 4. Aktes, wobei im letzten Akt auch Peripetie, Beruhigung und Moment der letzten Spannung wahrgenommen werden können. Durch die Verschiebung fast der ganzen zweiten Hälfte des klassischen dramatischen Aufbaus in das letzte Viertel des dramatischen Komplexes entstand ein kompositionsmäßig asymmetrisches Gebilde, was eine Folge der spezifischen Bearbeitung eines umfangreichen Materials biographischen Inhalts war.

Als Dramatiker ging Komenský von der Renaissancetradition aus und im Stück über Diogenes respektiert (vor allem thematisch und intentionsmäßig) und verläßt (vor allem kompositionsmäßig) er sie. Von diesem Gesichtspunkt aus ist die Studie ein Beitrag zur Lösung der offengebliebenen Frage, ob Komenskýs Schaffen einen humanistischen oder barocken Charakter hat. Die Eingliederung des Stückes über Diogenes in den literarischen Kontext führt dann zur Feststellung, daß mit dem Stück die komplizierte Entwicklung des tschechischen Schuldramas in der Zeitspanne eines Jahrhunderts, d. h. von der Prager Inszenierung des Schauspiels von Plautus Miles gloriosus (1535) an bis zur Entstehung des „Diogenes“ und seiner Inszenierung in Lissa im Jahre 1640, ihren Höhepunkt erreicht. Komenskýs Stück ist das letzte bedeutende Zeugnis des Genres, dessen Nährboden die tschechische Gesellschaft und Kultur in der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berge und nur vermittelt das Exulantenmilieu der ersten Generation waren. Es ist eine gedanklich fortschrittliche Äußerung, künstlerisch stark und bis heute lebendig, die bisher auf ihre moderne Bühnenadaptation wartet.

In der Studie *Manualník und seine Vorlage* gibt Kopecký zunächst eine Übersicht der tschechischen gedruckten Bibeln bis zur Schlacht am Weißen Berge und analysiert dann textologisch das Werk Manualník, d. h. Komenskýs Bibelauszug, der einerseits im Autograph aus dem Jahre 1623, andererseits im Amsterdamer Druck aus dem Jahre 1658 erhalten geblieben ist. Komenský ging vor allem von der Kralicer Bibel aus, und zwar sowohl aus der sechstelligigen aus den Jahren 1579—1594, als auch aus der einteiligen aus dem Jahre 1613, und zog einen der Drucke der Melantrich-Bibel sowie eine Ausgabe der Vulgata in Betracht. Den biblischen Text hat er entweder wörtlich übernommen, oder ihn gekürzt, oder er hat den Inhalt eines bestimmten Komplexes charakterisiert oder nur das Motto als Überschrift des Kapitels formuliert. Für einige Teile der Bibel gelten spezifische Feststellungen: Im Pentateuch reduziert er die handlungsreichen Kapitel sowie die mit normativer Funktion verhältnismäßig wenig und verkürzt im Gegensatz dazu Passagen mit ausschließlich beschreibendem oder abergläubischem Charakter. Außerdem hat Komenský beide Bücher Paralipomenon ausgelassen, deren einige Passagen er jedoch in die Bücher der Könige einreichte. Durch die Verbindung zweier oder mehrerer Kapitel und durch Reduzierung des Textes überhaupt verkürzte er die Bücher Hiob, dennoch verstieß er dadurch nicht gegen ihren handlungsreichen und didaktischen Charakter. Im Buch der Psalmen war er bestrebt, auch bei der unumgänglichen Reduzierung des Textes dessen künstlerischen Qualitäten zu bewahren, was auch das Lied Salomo betrifft, wo Komenský einerseits zusammenhängende Passagen beibehielt, andererseits andere Passagen ausließ. Sehr verkürzt werden die Bücher der Propheten und in noch größerem Maße die Apokryphen. Im Unterschied dazu ist der Text des Neuen Testaments viel weniger reduziert. Die synoptischen Evangelien werden vor allem dort verkürzt, wo sie identische Thematik behandeln. Das Evangelium Johanni unterlag keinen größeren Reduktionen. Die Verkürzung der Episteln betraf insbesondere die Rahmentelle, demgegenüber wird das Genre der Apokalypse respektiert.

Die textologische Analyse wird durch Erläuterungen von Komenskýs Bearbeitungen des biblischen Textes begleitet. Komenský ließ sich vor allem durch die Berücksichtigung der inhaltlichen Seite des Textes und dessen Funktionalität bei den vorausgesetzten Benutzern leiten. Bei der Arbeit mit der Vorlage unterschied Komenský scharf verschiedene Stufen der Wichtigkeit des Textes und unter diesem Aspekt verkürzte und bearbeitete er ihn. Seine rationelle Denkweise und vom Standpunkt seiner Zeit aus

auch seinen Mut bewies er beim Reduzieren und Auslassen von Passagen abergläubischen Charakters. — Wenn in der Bibel von Krallice der böhmische humanistische Kritizismus samt zielbewußtem Streben um eine Popularisierung humanistischer und Reformationskenntnisse gipfelte, dann stellt das Werk *Manualnik* einen edlen Ausdruck dieser Tendenzen in der Kultur der tschechischen Exulanten nach der Schlacht am Weißen Berge dar.

Die folgende Studie trägt in ihrem Titel die Namen *J. A. Komenský* und *J. V. Andreae*. — Es geht um teils vergleichbare, teils unvergleichbare große Persönlichkeiten. Außer der Tatsache einer im Prinzip gleichzeitigen und fachlich identischen Tätigkeit existiert auch die Tatsache unterschiedlicher Lebenswege in unterschiedlichen europäischen Räumen und die daraus resultierenden unterschiedlichen Äußerungen und Ergebnisse ihrer Arbeit. Auf Komenskýs Arbeit wirkten viel mehr äußere Einflüsse ein, die ihn zwangen, Inhalt und Orientierung seiner Tätigkeit zu ändern, im Falle seines Übergangs ins Exil sogar prinzipiell. Die Analogien ihres Schaffens sind genetisch und typologisch. — Bei den genetischen ist es notwendig, von allgemeinen Schlüssen zu detaillierten Analysen überzugehen, z. B. des Typs der Allegorie (Chymische Hochzeit — Labyrinth). Bei der Feststellungen typologischer Analogien wählt man genologisches Verfahren. Verglichen werden vor allem der Dialog beider Schriftsteller (Menippus — Truchlívý), weiter die Komposition der Stücke (Turbo — „Diogenes“, „Abrahamus“) und zuletzt die gestilliche Iyrik. — Die größte Bedeutung beider hervorragenden Autoren des 17. Jahrhunderts und ihre Aktualität in unserer Gegenwart beruht im Bereich der Kritik und der Reform der Gesellschaft und ihrer literarischen Bearbeitung.

In der vorletzten Studie seines Buches befaßt sich Kopecký mit *Komenskýs Literaturtheorie*. — In einigen seinen Schriften, vor allem in *Zpráva a naučení o kazatelství* (Bericht und Belehrung über das Predigertum) und in der Abhandlung *O poezi české* (Über die tschechische Poesie), befaßte sich Komenský mit literaturtheoretischen Grundfragen. Das literarische Werk stellt für ihn ein Produkt von großer gesellschaftlicher Reichweite dar, und deshalb müssen sein Hauptgedanken, seine Thematik und seine Motive fundiert, anschaulich, angenehm und wirksam ausgedrückt werden. Als dominierende Funktion des literarischen Werkes faßt er die bildende und die erzieherische auf. Der Schriftsteller soll die Schriftsprache tadellos beherrschen, schöne Redewendungen und Sprichwörter gebrauchen und einer wirksamen Dilatation fähig sein, d. h. der Erweiterung der Wortbedeutungen mit Hilfe von Synonymen, Epitheta und Periphrasen. Komenský modifiziert die konventionelle Lehre über die Amplifikation und befaßt sich mit Tropen und Figuren. Zu den Tropen zählt er die Metapher, die Metonymie, die Synekdoche, die Hyperbole, die Allegorie und die Ironie, zu den Figuren *dictionis* gehören laut Komenský die Anapher, die Epistrophe, die Klimax oder die Gradation und die Paronomasie; außerdem unterscheidet er im Sinne der traditionellen Poetik zehn Figuren *sententiae*. Komenskýs Ausführungen über Tropen und Figuren zeugen von seinem ausgeprägten Sinn für den Klang des Wortes und sogar für Wortspiele. Er war sich des Unterschiedes oder direkt des Widerspruches zwischen der grammatischen Form der Aussage und ihrem aktuellen Inhalt sowie der Möglichkeit einer wirksamen Anwendung dieses Unterschiedes oder Widerspruches bewußt, damit die Äußerung nicht alltäglich, oder wie er sagt „jalový“ (unfruchtbar, gelt) sei. Auf die Komposition des literarischen Werkes kann Komenskýs Ausführung über die Hauptteile der Predigt appliziert werden.

Als Versologe unterscheidet Komenský zwei Verstypen, einerseits einen „rhythmischen“ (*rytmovní*), der auf Syllabismus und Reim beruht, andererseits einen „metrischen“ (*metrovní*), der auf quantifizierendem Versbau beruht. In der Praxis gebraucht er beide Verstypen, aber die „metrischen Verse“ oder „*carmina*“ hält er für künstlerischer. Diese Ansichten wurden bis vor kurzem abgelehnt, da sie dem tonischen System des Tschechischen nicht entsprächen, der Verfasser der Studie weist jedoch auf das Meritum des Standpunktes Komenskýs hin, d. h. auf sein Bestreben, einen Ausweg aus dem Stereotyp des Verssyllabismus zu finden. Mit dem traditionellen Octosyllabus stagnierte auch der Reim, dessen Gestalt meist grammatisch war und der als Paarreim



oder Kreuzreim auftrat, was zum Verwenden vieler stabiler Reimpaare führte, wodurch der Rezipient um jeden Überraschungsmoment gebracht wird.

Wenn auch Komenský nicht um die Bildung eines literaturtheoretischen Systems bestrebt war, so ermöglichen uns doch seine Schriften so ein System zu rekonstruieren. Aus der Rekonstruktion geht hervor, daß Komenský Schöpfer der ersten tschechischen Lehre einer Literatur ist, die als Instrument nicht nur der Erkenntnis und Erziehung, sondern auch der ästhetischen Wirksamkeit aufgefaßt wird.

Im letzten Kapitel erläutert der Verfasser die *Komenologie in der Jubiläumszeit*. Er charakterisiert die Tätigkeit der wissenschaftlichen Institutionen, die in ihrer Bezeichnung den Namen des „Lehrers der Nationen“ führen, die Orientierung beider bedeutendsten Zeitschriften *Acta Comeniana* und *Studia Comeniana et historica* sowie die gegenwärtige Aktivität der tschechoslowakischen Komenologie überhaupt. Besondere Aufmerksamkeit widmet er der achtbändigen Edition „*Vybrané spisy J. A. Komenského*“ (Ausgewählte Schriften J. A. Komenskýs) aus den Jahren 1958—1978 und der zusammenfassenden historisch-kritischen Edition *J. A. Comeni Opera omnia*, die seit 1989 herausgegeben wird und 55 Bände umfassen soll. Er hebt die Zusammenarbeit mit der ausländischen Komenologie hervor und skizziert die Aufgaben und Ziele der komplexen Forschung über Leben und Werk von J. A. Komenský.

