

Schweizerische Beiträge zum
XII. Internationalen Slavistenkongress
in Krakau, August 1998

Contributions suisses au
XII^e congrès international des slavissants
à Cracovie, août 1998

Herausgegeben von/Édité par
Jan Peter Locher

Sonderdruck



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien

Schweizerische Beiträge zum XII. Internationalen Slavistenkongress in Krakau, August 1998

Natalija Birchler	
Literaturnaja politika parižskogo žurnala «Vozroždenie» 1949-1974.....	7
Judith Bischof	
Die Komposition von Juliusz Słowackis Poem «W Szwajcarii»	21
Manon de Courten	
Kak M. Ja. Gefter pišet istoriju (iz publikacij 1987-1994).....	43
Jan Fellerer	
Status, Sprachgebrauch und Sprachwandel: Am Beispiel der polnischsprachigen Gesetzespublikationen in Galizien (1772-1800).....	69
Rolf Fieguth	
Zur Poetik der Komposition bei Mickiewicz. Am Beispiel des «Ustęp» der «Dziady III».....	89
Markus Giger	
Zu Lehnübersetzungen und Entlehnungen deutscher postponierbarer Präverbien in sorbischen Dialekten.....	129
Sabine Haldimann	
Zwei Texte von der scheinbaren Unmöglichkeit des Erzählens: Von Bruno Schulz' «Mityzacja rzeczywistości» zu Richard Weiners «Lazebník: [Poetika]»	171
Leonid Heller	
Suščestvuet li éstetika bezvlastija? Ob anarchistskoj slagajuščej russkogo modernizma	197

Robert Hodel	
Epische Anfänge in der Prosa von Ivo Andrić und Ivan Olbracht («Na Drini ćuprija» und «Nikola Šuhaj loupežník»)	213
Jean-Philippe Jaccard	
Nikolaj Ėrdman, auteur subversif ?	235
Gérald Kurth	
Interpunktion und poetische Syntax bei Milutin Petrović	257
Jan Peter Locher	
Zum poetischen Kode bei Jiří Kolář, Vasko Popa und Gennadij Ajgi	289
Inès Muller de Morogues	
Leskov et la critique littéraire	325
Ulrich Schmid	
Zamjatins «My»: Versuch einer unpolitischen Lektüre	345
Patrick Sériot	
La linguistique, le discours sur la langue et l'espace géanthropologique russe	363
Zuzana Stolz-Hladká	
Wort als Raum und Wort als Körper in Texten von Věra Linhartová	397
Gervaise Tassis	
Mark Aldanov critique de Dostoevskij	421
Daniel Weiss	
Die Entstalinisierung des propagandistischen Diskurses (am Beispiel der Sowjetunion und Polens)	461

Rolf Fieguth (Freiburg)

Zur Poetik der Komposition bei Mickiewicz. Am Beispiel des «Ustę» der «Dziady III»¹.

1. Zur Einführung in das Problem

Der vorliegende Beitrag ist Teil eines umfangreicheren Buchprojekts zum Thema der assoziativen und zyklischen Kompositionsformen bei Mickiewicz. Im Zentrum steht dabei die Frage, in welcher Weise und in welcher poetischen Absicht dieser Dichter die Spannung zwischen der Autonomietendenz kleinerer Texteinheiten und der Unifizierungstendenz des größeren Werkganzen sowohl verschärft als auch bewältigt. Man könnte auch formulieren: welche traditionellen Formen des kompositorischen Zusammenhangs werden bei Mickiewicz destruiert, und welche neuartigen Arten des Zusammenhangs werden von ihm erarbeitet? Die neuartigen Zusammenhänge können durchaus den Anschein einer bewußten Zusammenhanglosigkeit annehmen, die aber einen geheimnisvollen, rational nicht ergründbaren Zusammenhang zugleich verbirgt und andeutet.

1.1. Assoziative und zyklische Kompositionsformen im Werk Mickiewiczs

Diese Kompositionsproblematik prägt sich – mit der einen Ausnahme des Poems «Konrad Wallenrod» (1828) – in jeder Buchpublika-

1 Zitiert wird nach der Ausgabe Mickiewicz 1955 («wydanie jubileuszowe»); soweit nicht anders vermerkt, stammen Hervorhebungen in den Zitaten von mir – R.F. Die Bezeichnungen «litauisch», «Litauen» werden im Prinzip in «» gesetzt, denn sie zitieren die eigene Herkunftsbezeichnung des im heutigen Weißrussland gebürtigen Polen Adam Mickiewicz. Der Beitrag knüpft an meinen Artikel 1997b an.

tion des Dichters zwischen 1822 und 1832 aus, und sie ist sogar noch in den «Zdania i uwagi» (1836) heimlich präsent. Am deutlichsten kommt sie in den Kompositionen zur Geltung, die der Gattung des Gedichtzyklus nahestehen oder sie auf innovative Art realisieren («Ballady i romanse», 1822; «Sonety», 1826; «Zdania i uwagi», 1836). Die offenkundige Affinität des Lyrikers Mickiewicz zur Gattung des Gedichtzyklus ist nicht nur in einer Tendenz der internationalen Epoche von Klassik und Romantik begründet (Goethes «Römische Elegien» (1795), «West-östlicher Divan» (1819); Novalis' «Hymnen an die Nacht» (1800); Heines «Buch der Lieder» (1827) und «Romanzero» (1851); Victor Hugos «Les orientales» (1829); wichtig für den romantischen Gedichtzyklus wird auch Byrons assoziative epische Dichtung «Childe Harold's Pilgrimage» (1812-1818)). Von Belang ist daneben auch die beträchtliche polnische Tradition des Gedichtzyklus, angefangen von Jan Kochanowskis «Elegiarum libri quattuor» (1584) und seinen «Treny» (1580) bis zu den zyklischen Dichtungen der Aufklärungsdichter Franciszek Dionizy Kniaźnin (1749/50-1807) und Franciszek Karpiński (1741-1825), die für die poetische Erziehung des jungen Mickiewicz von besonderer Bedeutung gewesen sind.

Die Traditionen der Gattung des Gedichtzyklus sind indessen nur ein, wenngleich besonders wichtiger, Spezialfall im Rahmen der hier angedeuteten umfassenderen Kompositionsproblematik im Oeuvre Mickiewiczs; die allgemeinere Kategorie kann als «assoziative Kompositionsform» bezeichnet werden. Schon die «Balladen und Romanzen», insbesondere aber das romantische Anti-Drama «Dziady» (1823; bestehend aus zunächst vier mehr oder weniger unzusammenhängenden Fragmenten Ballade «Upiór», «Vorwort», «Dziady II», «Dziady IV») begründen eine eigene Kompositionspoetik, in der die ontologische Identität sowohl des textuellen Werkganzen als auch der lyrischen bzw. narrativen oder szenischen Subjekte gespalten und zerstört und durch eine poetische Äquivalenz zwischen ihren widersprüchlichen textlichen oder personalen Erscheinungsformen ersetzt wird. Statt verbürgter, rational nachvollziehbarer Identität haben wir die irrationale Suggestion einer Identität, die Assoziation eines Zusammenhangs. In diesem Sinne ist die assoziati-

ve Komposition das generelle Kompositions-prinzip. Dabei soll gelten: jede zyklische Komposition ist assoziative Komposition, aber nicht jede assoziative Komposition stellt einen Zyklus dar. Die Komposition der «Dziady» (1823) zeichnet sich durch eine Gestaltung der Zeit aus, die nicht linear verläuft, sondern zyklisch und repetitiv gestaltet ist. Gleichwohl ist nicht ausgemacht, daß es sich dabei um einen Zyklus handelt. Die Erweiterung der frühen «Dziady» um «Dziady III» einschließlich des «epischen Anhangs» («Ustęp epicki»; 1832) spricht eher gegen eine vollauf zyklische Kompositionsform, dagegen kann man bei dem Gesamtwerk der «Dziady» (1823-1832) ohne Einschränkungen von einer assoziativen Komposition sprechen.

Abgesehen von assoziativen und zyklischen Kompositionsformen mit dem Anspruch auf den Status eines, aus vielfältigen Teilen bestehenden Werks gibt es bei Mickiewicz noch allgemeinere Zyklisierungstendenzen. So scheint es, daß der Dichter seine beiden ersten Gedichtbände zyklisierend und assoziativ dadurch verbunden hat, daß er auf die «Balladen und Romanzen» des ersten Bandes der «Poezye I» (Wilno 1822) im zweiten Band («Poezye II», Wilno 1823) das Poem «Grażyna» als eine Art von Großballade und die szenische Dichtung «Dziady» als eine Art von Großromanze folgen ließ². Diese Tendenz setzt sich in der Petersburger Sammelausgabe von 1829 fort, wo der Dichter im zweiten Band die «Balladen und Romanzen», dann die «Dziady» (1823; ohne Vorwort), und gleich darauf die aus zwei Zyklen bestehenden «Sonette» abdrucken ließ. Die zyklisierende Anordnung gerade dieser Werke war offensichtlich bestimmt, ein poetisches Bild der emotionalen und kreativen Dichterbiographie darzustellen. Ähnlich motiviert ist übrigens auch die spätere Zusammenordnung der «Dziady» (1823) und der «Dziady III» einschließlich des hier zu kommentierenden «Ustęp» (1832): in diesem Werk bezieht sich der Zusammenhang zwischen den auffallend disparaten Teilen aus dem Zusammenspiel der poetischen und thematischen Äquivalenzen, aber auch aus der ständigen

2 Diesen Zusammenhang von «Grażyna» und «Dziady» II, IV hat bereits Stanisław Pigoń (in Mickiewicz 1822/23/1955, II, S. IV ff.) gesehen.

suggestiven Projektion der Dichtung auf die Wahrheit des Dichterlebens, das auf diese Weise selbst zum poetischen Symbol transformiert wird.

1.2. Der Zusammenhang der Kompositionstechnik mit dem Konzept einer «Poesie der Erinnerung»

Die assoziative Komposition und Tendenz zur zyklischen Anordnung kann als der äußere poetische Ausdruck eines romantischen Gehalts gedeutet werden, nämlich der romantischen Poesie der Erinnerung. Mickiewicz selbst hat den Begriff «Poesie der Erinnerung» zwar, soweit ich sehe, selbst nie so eingeführt, aber er hat frühzeitig eine theoretische Poesiekonzeption und vor allem auch eine Poesiepraxis entwickelt, die diesen Namen verdient. Die Erinnerung ist eine sehr alte Kategorie jeder Reflexion über die Poesie. Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung, ist die Mutter der Musen. Nach mystischen Vorstellungen, die auch in der platonischen und neuplatonischen Denktradition wiederkehren, ist die Erinnerung dasjenige im Menschen, das sich an den göttlichen Ursprung seiner Seele und an die Welt der Ideen erinnert. Das Konzept der Erinnerung hat auch eine besondere Bedeutung für die romantische Konzeption der Liebe: es gibt, so hofft der Romantiker, die eine ideale Frau, welche die andere Hälfte meiner Seele ist – und jede Frau, die ich liebe, erinnert mich an diese ideale Frau. Dies ist ein Grundmotiv besonders auch der Mickiewiczschen Liebeslyrik.

Das Konzept der Erinnerung verbindet sich ferner mit der Erinnerung an andere Texte, an die großen Texte der poetischen Tradition, die beständig in Erinnerung gerufen werden. Die Romantik ist in dieser Hinsicht nur einen kleinen Schritt von ihren direkten Vorgängern, den Klassizisten und Sentimentalisten entfernt: für die bedeutende Poesie des 18. Jahrhunderts war die Erinnerung an die großen alten Texte der lateinischen und griechischen bereits ein kreativer Akt der Poesie. Wir können diese Einstellung übrigens in der gesamten früheren Neuzeit, von Kochanowski bis zu Książnin und Karpiński beobachten. Die Romantiker rufen andere Texte in

Erinnerung, aber auch sie rufen eben fremde Texte in Erinnerung. Es handelt sich dabei um alle möglichen Texte der Volkspoesie, des Volksliedes oder der populären Rituale, wie z.B. Mickiewiczs «Dziady II» sich auf einen realen Totenbeschwörungsbrauch bei der weißrussischen Landbevölkerung seiner Heimat beziehen; in den «Sonetten» ist der intertextuelle Verweis auf Petrarca und die Traditionen der okzidentalen Liebeslyrik («Odessaer» Sonette), sowie auf die Traditionen der orientalischen Poesie, wie sie Goethe in seinem «West-östlichen Divan» verwendet hatte besonders herausgearbeitet («Krimsonette»). Auch bei den Romantikern verbindet sich das Konzept der Erinnerung also mit dem Konzept einer eigentümlichen Intertextualität.

Für die Romantiker, und insbesondere für die polnischen Romantiker, erhält das Konzept der Erinnerung über all das hinaus einen kollektiven und ethnischen Zug. Mickiewiczs Position zu dieser Frage in der Phase der Veröffentlichung seiner beiden ersten Poesiebände (1822 und 1823) läßt sich anhand des Vorworts zum ersten Band der «Poezye» wie folgt resümieren: Die Renaissance und die Aufklärung hat die Gebildeten und die Intellektuellen der Nation erinnerungslos gemacht; das Volk aber hat in seinen wirren Legenden und Liedern eine vage Erinnerung an vergangene idealtypische Geschichtszustände beibehalten: Erinnerungen an die heidnische Zeit, Erinnerungen an das gläubige oder abergläubische Mittelalter, die Erinnerung an eine heroische und glänzende Zeit, als das litauische und das polnische Volk noch nicht so unterdrückt waren wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Erinnerung, *pamięć*, das Erinnern, *wspomnienie*, erhält hier unversehens auch eine Wendung in das *przypomnienie*, sie «ruft in Erinnerung», sie «erinnert» im Sinne von «Protestieren», «Mahnen» und «Tadeln»: *przypominać się o coś*, *wypomnieć komu co*, etc. In diesem dreifachen Sinn als poetisch-mystische, romantisch-historische und kontestatorische Dichtung ist die «Poesie der Erinnerung» zweifellos eine Spezialität des Romantikers Adam Mickiewicz.

Zyklus und assoziative Komposition sind nun besonders geeignete poetische Ausdrucksformen für den Gehalt des Gedächtnisses und der Erinnerung. Das Gedächtnis ist bekanntlich nicht vollstän-

dig unserer Ratio und unserem Willen unterworfen; es arbeitet unwillkürlich, ähnlich wie der Traum, dessen Ursprung ja auch Erinnerungen sind. Das Gedächtnis speichert die Erinnerungen nicht auf logisch-kausale, sondern eben auf assoziative Weise, und so ist die romantisch-assoziative Poesie des Adam Mickiewicz gewissermaßen eine Mimesis (oder «ikonisches Zeichen») der Struktur des Gedächtnisses. Mickiewicz war sich dieser Zusammenhänge sehr wohl bewußt. Das zentrale Werk seiner «litauischen» Jahre, die frühen «Dziady», sind ihrem Grundthema nach eine Dichtung der Erinnerung, und der Volksbrauch, der ihnen zugrundeliegt, ist eine Zereemonie der Erinnerung an die Toten, er wird ausdrücklich als «święto pamiątek», Feier der Erinnerungen, bezeichnet. Die eindrucksvolle letzte Strophe der Ballade «Upiór» (Dziady) lautet:

I ściagać myśli po przeszłych obrazach
 Błądzące, jako pasożytne ziele,
 Które śród gmachu starego po głazach
 Rozpierzchłe gałązki ściele. (vv. 93-96)

Hier wird das Bild von einem alten Gebäude entworfen, in dem die Ranken der Erinnerung sich verzweigen. Die Ranken sind eine poetische Metapher für die Erinnerungen, die ohne Kontrolle des hellen Bewußtseins wuchern. Man kann sie in Verbindung bringen mit den Arabesken-Ranken in der Theorie des frühromantischen Friedrich Schlegel, wo sie mystisch-verborgene Symbolverbindungen zwischen allen Dingen herstellen. Das alte Gebäude, mutmaßlich eine Ruine, ist klarerweise zunächst ein Bild des erinnernden Bewußtseins – eines ruinierten Bewußtseins, denn das Individuum, das in dieser Ballade spricht, ist der Geist («upiór») eines Selbstmörders oder ein Geistesgestörter – oder ein geistesgestörter Geist. Das ruinierte Gebäude ist zugleich das schauerromantische und hyperbolische Bild eines Totenschädels, in dem auch nach dem Tod noch immer die Erinnerungen wuchern. Es ist aber drittens, auf sehr verborgene Weise, eine Anspielung auf das ruinierte Gebäude des Staates oder des Landes, in dem wir uns geistig befinden – eine Anspielung auf das ruinierte Vaterland Polen und Litauen, das uns hier insgeheim nahegebracht wird als ruiniertes Gebäude, in dem aber noch die

Ranken der Erinnerung an die vergangene Freiheit und Selbständigkeit wuchern. Hier werden sehr heterogene Vorstellungen zusammengedacht, darunter die beiden folgenden: der verschmähte Geliebte, der auch nach dem Tod noch der ungetreuen Geliebten erscheint und sie an ihre vergangene Liebe erinnert, und der jugendliche Rebell, der an das ruinierte Vaterland erinnert.

Die Frage, die nunmehr abzuhandeln ist, lautet: wie ist die Komposition des «Ustęp» in dem hier skizzierten Umkreis von Mickiewiczs Kompositionspoetik zu verorten?

2. Der «Ustęp», «Epischer Anhang» von «Dziady III»

Der «Ustęp» ist Teil der Dichtung «Dziady III», die zuerst 1832 in der Pariser Emigration publiziert wurde; er folgt dem Prolog und den neun Szenen des 1. (und einzigen Akts) des romantischen Dramas. In der Erstausgabe (Mickiewicz 1832) besteht der «Ustęp» aus sechs ungleich langen epischen Textstücken in Versen (Elfsilbler, in unregelmäßigen Strophen). Diesen folgen die Prosaanmerkungen zum gesamten Text der «Dziady III», die gleichsam die Klammer zwischen Haupttext und «Anhang» bilden; den Abschluß bildet das Gedicht «An die Freunde, die Russkis» (Do przyjaciół Moskali), das in sarkastischer Weise den «Anhang» den russischen Freunden widmet.

Das Problem der Komposition des «Ustęp» besteht in der Aufklärung des Verhältnisses zwischen kohärenzstiftenden und kohärenzstörenden Komponenten. Die kohärenzstiftenden Komponenten sind im allgemeinen Kohärenzsuggestionen, welche die kohärenzstörenden Komponenten verdecken.

2.1. Zu den Kohärenzsuggestionen im «Ustęp»

Eine dieser Kohärenzsuggestionen ist das Verhältnis des «Ustęp» zum dramatischen Haupttext von «Dziady III». Es wird der Eindruck erweckt, es handle sich um eine Art Fortsetzung des Dramas

um Konrad, den «Helden» der «Dziady III». In Wahrheit garantiert uns der Wortlaut der Textstücke keineswegs die Identität zwischen dem Konrad der szenischen Partien und dem «Pilger» oder «Reisenden» des epischen «Anhangs», vielmehr suggeriert er diese Identität nur³. Der «Ustęp» steht in einem eigentümlichen, durchaus interpretationsbedürftigen Verhältnis zum dramatischen Haupttext von «Dziady III»⁴. Er ist nicht einfach Annex dazu, denn er macht ein Drittel des Gesamttextes von «Dziady III» aus; eher steht er als epischer und satirischer Text in einer dialektischen Negationsbeziehung zur dramatischen Form des Haupttexts. Gemeinsam ist der dramatischen und der episch-satirischen Partie der Dichtung das Prinzip der lockeren, assoziativen Fügung ihrer Bestandteile («Bilder» bzw. Skizzen); allerdings ist gleich darauf hinzuweisen, daß die Ausformung dieses Prinzips sich im Ergebnis sehr unterschiedlich präsentiert: die neun dramatischen Szenen von «Dziady III» sind durch deutliche, manchmal überdeutliche Kontraste und Parallelen miteinander verbunden, während der assoziative Zusammenhang zwischen den sechs «Bildern» oder Skizzen des «Ustęp» sich weitaus fließender, «undeutlicher» und «absichtsloser» darstellt.

Eine weitere starke Kohärenzsuggestion geht des weiteren von dem Motiv der Reise und des Reisenden bzw. des «Pilgers» aus, das im «Ustęp» eine nicht unwesentliche Rolle spielt – obwohl ja von einer Reise im eigentlichen Sinne des Wortes keine Rede sein kann.

3 Nach Auskunft von Kleiner, 1948, 423, Anm. 1 war im Manuskript der ersten Version der Skizze «Petersburg» vorgesehen, die «Hauptfigur» des «Anhangs» «Konrad» zu nennen; Mickiewicz hat dies dann gestrichen und den Namen durch die Bezeichnung «pielgrzym» ersetzt; die bloße Suggestion der Identität geschieht also in voller Absicht. Allerdings spricht der Dichter in seinem Kommentar zu einer französischen Übersetzung von «un personnage mystérieux, qui traverse tout le drame, lui donne une espèce d'unité» und präzisiert damit den Zusammenhang zwischen den Hauptpersonen von «Dziady» II, IV, III und «Ustęp» («épisode descriptif de la Russie, espèce d'itinéraire de ce personnage fantastique») – zitiert nach Adam Mickiewicz 1992, 392.

4 Eine von vielen möglichen Deutungen dieses Verhältnisses gibt neuerdings Dirk Uffelman (1994).

Die gleiche Wirkung haben einige lockere weitere diegetische Ansätze, die in den Skizzen des «Ustęp» enthalten sind.

Auf einer fiktional realen Ebene ist hier die «Geschichte» der Begegnung («Petersburg») und Wiederbegegnung («Oleszkiewicz») des «Pilgers» mit dem geheimnisvollen Oleszkiewicz⁵ zu nennen. Diese Begegnungen rufen übrigens die Erinnerung an die Begegnungen zwischen Konrad und Pater Piotr im dramatischen Haupttext der «Dziady III» wach: hier ist ein Moment zyklischer Wiederkehr gleicher oder vergleichbarer Situationen erkennbar.

Auf einer anderen Ebene angesiedelt ist der Mythos vom frost-erstarnten Rußland, in das der warme Westwind der Freiheit fährt und – im angedeuteten Bild der Überschwemmung Petersburgs – zur katastrophalen Zerstörung der zarischen Tyrannei führt. Beredt verschwiegen wird hier übrigens die Dekabristen-Revolution. Von diesem Mythos geht eine besonders wirksame Kohärenzsuggestion in den Skizzen des «Ustęp» aus.

Diesen diegetischen Kohärenzsuggestionen steht eine Technik der Verstöße gegen Logik und Konsequenz diegetischer Verknüpfungen gegenüber, die in den nächsten Abschnitten herausgearbeitet werden soll.

Einen starken Effekt der Zusammenhangsbildung zwischen den sechs Skizzen übt schließlich auch das Widmungsgeheimnis «Do przyjaciół Moskali» aus, das die im «Ustęp» selbst verschwiegene Anspielung auf die Dekabristen-Revolution nachträgt – durch die Apostrophen an den gehängten Dekabristenführer Kondratij Ryleev und den nach Sibirien verbannten Mitverschwörer Aleksandr Bestużev-

5 Józef Oleszkiewicz (1777–1830) ist eine historische Gestalt; der Maler (Schüler Davids) gelangt nach einem Aufenthalt in Paris nach Petersburg (1810) und betätigt sich dort u.a. auch als Freimaurer. Mit seiner Mystik und Theosophie hat er Mickiewicz großen Eindruck gemacht, wie man aus seiner Porträtierung im «Ustęp» und insbesondere auch aus seiner Parallelsierung mit dem Priester Piotr aus den dramatischen Partien von «Dziady III» ersehen kann. Möglicherweise sah Mickiewicz später in der Begegnung mit Oleszkiewicz eine Vorstufe zu seiner Bekanntschaft mit Andrzej Towiański. Ausführlich zu Oleszkiewicz schreibt Weintraub, 1982 (Kap. VI «Rosyjski martyzm i Oleszkiewicz» sowie X. ««Ustęp» a profecja»).

Marlinskij (vv. 5 und 9). Das Gedicht nennt zwar die «Bilder» des «Ustęp» «diese klagereichen Lieder» («te pieśni żałosne»; v. 22), woraus man einen Hinweis auf das Bewußtsein des Dichters von der Lockerheit der Komposition der sechs Skizzen des «Ustęp» entnehmen mag. Doch sehr viel nachhaltiger ist der Eindruck, der von den Bezeichnungen « [meine] Stimme» («poznacie mię po głosie», v. 25) oder «Bitternis meiner Rede» («Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy», v. 30) ausgeht. Man könnte daraus den Schluß ziehen, daß alles, was im Text des «Ustęp» nicht ausdrücklich als fremde Rede gekennzeichnet ist, Mickiewiczs Stimme sei. Die vermeintliche Einheitlichkeit der «Mickiewiczschen Stimme» in den epischen Monologen der Skizzen des «Ustęp» ist eine der wirksamsten Kohärenz-suggestionen.

Das sollte aber nicht den Blick dafür verstellen, daß die Stimmen der Erzählsubjekte in den einzelnen Skizzen des «Ustęp» bemerkenswert uneinheitlich sind, und daß jede einzelne Skizze ein erkennbar eigenes narratives Profil hat. Von einer unproblematischen Einheit der narrativen «Stimme» kann im «Ustęp» keine Rede sein; die «Stimme» des übergeordneten Subjekts der sechs Skizzen baut sich vielmehr auf bemerkenswert heterogenen Grundlagen auf, und auch dies wird in den nachfolgenden Abschnitten zu zeigen sein.

Sehr viel offenkundiger als beim übergeordneten epischen Subjekt des «Ustęp» ist die heterogene Konstruktion seiner innerfiktionalen virtuellen Zuhörerschaft. Das Widmungsgedicht «Do przyjaciół Moskali» scheint zwar nachträglich die befreundeten und befeindeten «Russkis» zu den eigentlichen Adressaten aller sechs Skizzen des «Ustęp» zu erheben, aber damit ist die Sache weder vereindeutigt noch klar entschieden. Das Gedicht ist ein Ausdruck von Haß und Zorn, die nach der Niederschlagung des polnischen Aufstandes gegen die Russen 1830/31 und nach der dichterischen Verklärung dieses russischen Sieges durch die Dichter Puškin, Żukovskij, und Chomjakov in der Broschüre «Na vzjatie Varšavy»⁶

6 S. Kleiner, 1948, 458, Anm. 1, der hier auch noch die Ode «Na vzjatie Varšavy» des ehemaligen Dekabristenfreundes Aleksandr Šiškov erwähnt. Puškins Gedichte «Klevetnikam Rossii» und «Borodinskaja godovščina»

verständlich sind. In dieser Widmung wird sehr deutlich die universale Adressiertheit der ganzen Dichtung hervorgehoben:

Teraz *na świat* wylewam ten kielich trucizny,
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wyssana ze krwi i z łez mojej ojczyzny,
Niech żre i pali, nie was, lecz wasze okowy. (vv. 29 ff.)

Ähnlich wie das Widmungsgedicht ist auch der ganze «Ustęp» insgesamt sowohl an Polen und Litauer, als auch an die Westeuropäer, als schließlich auch an die Russen adressiert, und jede Skizze des «Ustęp» kennt ihre eigene heterogene Struktur der virtuellen Zuhörerschaft. Auch dieser Aspekt soll in den folgenden Abschnitten näher beleuchtet werden.

Es ergibt sich aus alledem, daß die sechs Skizzen des «Ustęp» kein problemloses episches Kontinuum bilden, sondern eine lockere Zusammensetzung von jedesmal leicht gegeneinander verschobenen, bemerkenswert selbständigen Einzelstücken sind.

2.2. «*Droga do Rosji*»: Die gespaltene Erzählperspektive

Die erste Skizze «*Droga do Rosji*» (164 Zeilen, 10 Strophen) setzt mit einer gespaltenen narrativen Perspektive ein: Über die Schneewüsten Rußlands jagt eine Kibitka, ein polizeilicher Reiseschlitten, der, wie zu vermuten steht, den Helden des Werks nach Petersburg verbringt – aber der Blick über die Landschaft ist nicht der des in der Kibitka transportierten Gefangenen, sondern der des Vogels, «zwei Falken», die aus schwindelnder Höhe dem Weg der Kibitka folgen:

Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie
Leci kibitka, jako wiatr w pustynie,
I oczy moje, jako dwa sokoły
Nad oceanem nieprzejrzanym krążą,

der im September 1831 publizierten Broschüre «*Na wzjatie Varšavy*» zeichnen sich durch eine patriotisch-imperialistische Grundeinstellung aus und machen Mickiewicz's aggressive Reaktion nachvollziehbar.

Porwane burzą, do ładu nie zdążą,
 A widzą obce pod sobą żywioly,
 Nie mają kędy spocząć, skrzydła zwinąć,
 W dół patrzą, czując że tam muszą zginać.
 (Droga do Rosji, vv. 1-8))

Die Augen, die hier sehen, sind doppelt und widersprüchlich motiviert: «meine Augen» sind die Augen des in der 1. Person sprechenden Gefangenen, die sich über die Situation der Gefangenschaft erheben, und zugleich sind es die Augen des hoch über allem kreisenden, die ganze Weite des russischen Raumes erlebenden epischen Erzählers, der vom Helden in der 3. Person spricht. Das «Auge» wird stellenweise zum doppeldeutigen Synonym für das homodiegetische «Ich» oder für das heterodiegetische epische «Ich»:

Oko nie spotka ni miasta, ni góry,
 Zadnych pomników ludzi ni natury (vv. 9 f.)

oder

Dróg tych nie dojrzyć w polu między śniegi,
 Ale śród puszczy dośledzi je oko. (vv. 105 f.)

Das doppeldeutige «Ich» wird noch einmal grammatisch explizit gemacht, in der Verbform: «Spotykał ludzi» (v. 69).

Die Doppeldeutigkeit der ersten Person wird im weiteren Verlauf der Skizze durch einen auffallenden Bruch der Erzähllogik auf die Spitze getrieben. Die Flugperspektive des erlebenden und erzählenden Subjekts wird stufenweise auf den gewöhnlichen, erdnahen Menschenblick zurückgeführt. Paradoxerweise koinzidiert sie aber am Ende nicht mit dem Blick und der Wahrnehmung des Gefangenen, der auf der Kibitka nach Petersburg transportiert wird⁷, sondern mit der Perspektive einiger russischer Generäle, die an einer Weg-

7 Mit einer ganz ähnlichen Metamorphose der Perspektive wird das Epos «Pan Tadeusz» (1834) eröffnet: es beginnt aus der Sicht des von weither nach Litauen fliegenden Erzählsubjekts, das sich schließlich mit der Perspektive des aus Wilna ins heimatliche Soplicowo zurückkehrenden Pan Tadeusz identifiziert. Der «Ustęp» macht auch sonst in vielem den Eindruck einer epischen Vorübung zum «Pan Tadeusz».

kreuzung (offenbar einer Poststation) das Vorbeifahren der Kibitken mit den offenbar «litauischen» Gefangenen beobachten und kommentieren und dabei auch den ungewöhnlichen Blick des gefangenen Helden bemerken:

«Może ten żandarm jedzie z zagranicy? –
Mówi jenerał. – Kto wie, kogo złowił:
[...]
Kto wie! ten więzień, chociaż w słomie siedzi,
Jak dziko patrzy! jaki to wzrok dumy:
Wielka osoba – za nim wozów tłumi;
[...]» (Droga Do Rosji, ww. 146-55)

Der Held ist hier also in verschärfter Weise vom Status eines vermuteten Subjekts der Wahrnehmung und Erzählung auf den Status eines Objekts der Erzählung reduziert: Der Erzähler erzählt die Reaktionen dritter Personen auf den Helden. Die anfangs suggerierte irrationale Identität zwischen dem Blick des Erzählers und dem Blick des Helden ist am Ende vollends zerbrochen; der Blick des Helden ist nur noch Erzählthema in der 3. Person.

In alledem macht sich eine Spaltung oder Verdoppelung der subjektiven Perspektive bemerkbar, die vom Anfang der Skizze an sehr spürbar ist. Diese gespaltene Perspektive dynamisiert das bestürzende, irrationale Erlebnis des russischen Raums, vermittelt das Erlebnis kontinentaler Weite und im selben Atemzug Beobachtungen vom Wege:

Czasem ogromny huragan wylata
Prosto z biegunów; nie wstrzymany w biegu
Aż do Euxinu równinę zamiata,
Po całej drodze miećać chmury śniegu;
Często podróżne kibitki zakopie,
Jak symum błędnych Libów przy Kanopie.
Powierzchnie białych, jednostajnych śniegów
Gdzieniegdzie ściany czarniawe przebodły,
I sterczą nakształt wysp i ładu brzegów:
To są północne świerki, sosny, jodły.

Gdzieniegdzie drzewa siekierą zrabane,

Odarte i w stos złożone poziomy,
 Tworzą kształt dziwny, jakby dach i ścianę,
 I ludzi kryją, i zowią się: domy.
 (Droga do Rosji, vv. 48-61))

Diese irrational verdoppelte oder erweiterte Perspektive kommt dem poetischen Ausdruck ekstatischer Erlebnisses in den «Krimsonetten» sehr nahe. Außerdem läßt sie, wie am letzten Zitat zu sehen ist, ohne viel Motivation den Einschub sehr satirischer Passagen zu. Es ist für Mickiewicz's Poesie überhaupt bezeichnend, daß sublime und mystische Gehalte mit satirischen bzw. kryptopolitischen Anspielungen zu koexistieren vermögen.

Fazit: In den letzten 50 Zeilen der Skizze «Droga do Rosji» dominiert der epische Erzähler, der vom Helden und seinen Mitgefangenen in der 3. Person erzählt bzw. erzählen läßt; was die Instanz des Empfängers betrifft, so zeichnet sie sich hier nur sehr schemenhaft ab, und man kann nur in Kenntnis der übrigen Skizzen mutmaßen, daß hier ein westliches, ein polnisches, aber letztlich auch ein russisches Publikum ins Auge gefaßt wird.

2.3. «Przedmieścia stolicy»: Ansatz zur Erzählung in der 1. Person

Die zweite Skizze (63 Zeilen, 5 Strophen, gefolgt von einem Zweizeiler) ist vom Standpunkt des Handlungsansatzes – des Gefangenentransports von Wilna nach Petersburg – eine Fortsetzung von «Droga do Rosji», nicht aber erzähllogisch. Denn, wie hier gleich zu zeigen ist, es wird die handlungsmäßige Fortsetzung nunmehr in der 1. Person von einem homodiegetischen Erzählsubjekt erzählt, in welchem man den «Helden» vermuten darf. Es findet also ein gravierender narrativer Perspektivwechsel statt, der den Zusammenhang der beiden Skizzen zwar nicht völlig aufhebt, aber doch die textliche Autonomie jeder Skizzen im Verhältnis zur anderen erheblich verstärkt.

Dieser Perspektivwechsel wird dem Leser allerdings nicht gleich signalisiert; vielmehr wird ihm am Beginn der zweiten Skizze «Przedmieścia stolicy» fälschlich suggeriert, daß die Perspektive des

in der dritten Person redenden epischen heterodiegetischen Erzählers vom Ende der ersten Skizze fortgesetzt werde. Dies freilich mit der nicht allzu gravierenden Modifikation, daß die Perspektive dieses Erzählers sich jetzt derjenigen des auf der Kibitke transportierten Helden angenähert hat:

Z dala, już z dala widno, że stolica.
Po obu stronach wielkiej, pysznej drogi
Rzędy pałaców. – Tu niby kaplica
Z kopułą, z krzyżem; tam jak siana stogi
Posągi stoją pod słomą i śniegiem;
Ówdzie, za kolumn korynckich szeregiem,
Gmach z płaskim dachem, pałac letni, włoski,
Obok japońskie, mandaryńskie kioski,
Albo z klasycznych czasów Katarzyny
Świeżo małpione klasyczne ruiny.
Różnych porządków, różnych kształtów domy,
Jako zwierzęta z różnych końców ziemi,
Za parkanami stoją żelaznemi,
W osobnych klatkach [...]
(Przedmieścia stolicy, vv. 1-14)

Der Eindruck einer aus dem Ende von «Droga do Rosji» kontinuierlich fortgesetzten Erzählperspektive ist aber ein zumindest problematischer. In Tat und Wahrheit wird hier, wie auch später noch öfter im «Ustęp», eine «falsche», rein auf Assoziation gegründete Kontinuität hergestellt. Zunächst gibt es einen gewissen Unterschied der Mentalität zwischen den epischen Subjekten von «Droga do Rosji» und «Przedmieścia stolicy» festzustellen. Das offenbar an mehr Zivilisation gewöhnte epische Subjekt der ersten Skizze fand die russischen Behausungen allzu unkultiviert und naturnah; in «Przedmieścia stolicy» wird nun die stolze Park- und Schloßlandschaft vor Petersburg aus der Sicht des katholischen Landbewohners und des romantischen Klassizismusgegners verhöhnt, dem hier zu viel Künstlichkeit und übertriebene Zivilisation begegnet. In beiden Einstellungen macht sich nationalpolnische Ablehnung des Gesehenen und Erlebten geltend. In «Przedmieścia stolicy» wird in diesem Sinn eine nationalpolnisch-kollektive 1. Person Plural eingeführt,

die aber in diesem Zusammenhang den bisher angenommenen Status der Rede eines epischen heterodiegetischen Erzählers in der 3. Person noch nicht ernsthaft in Frage stellt:

Na tym przedmieściu podłe sługi carów,
By swe rozkoszne zamtuzy dźwignęli,
Ocean *naszej* krwi i łez wyleli.

[...]

Ile wymyślić trzeba było spisków;

[...]

Ile ziem *naszych* okraść i zagrabić. (vv. 21 ff.)

Dann aber wird dieses patriotisch-sentenziöse «wir» der anscheinend heterodiegetischen Erzählerrede zum aktuellen «wir» homodiegetischer Erzählerrede in der 1. Person umfunktioniert:

Przed *nami* miasto. [...] (v. 46)

Wir müssen daraus nach aller Erzähllogik schließen, daß das erzählende Subjekt der Skizze «Przedmieścia stolicy» von Anfang an ein homodiegetisches ist. Dies wird indirekt durch das Finale bestätigt, in der – offenkundig aus der Perspektive der Gefangenen – der Einlaß in die Stadt Petersburg erzählt wird:

Już zdjęto łańcuch, bramy otwierają;

Trzęsą, badają, pytają – wpuszczają. (vv. 63-64)

Völlige erzähllogische Eindeutigkeit wird dadurch aber bemerkenswerterweise nicht geschaffen. Zum einen weiß der Erzähler vieles (z.B. über die leeren Zarenpaläste im Winter), was der Held nicht sehen kann; auch ist zweimal vom «Auge des Reisenden» (v. 45) bzw. «Auge der Reisenden» (v. 60) in der 3. Person die Rede. Wenn in vv. 41-45 die farblos bleiche Durchsichtigkeit des hohen nordrussischen Winterhimmels mit der Augenfarbe des «durchfrorenen Reisenden» verglichen wird, so müßte der hier angesetzte homodiegetische Ich-Erzähler, von sich selbst in der 3. Person sprechend, seine eigene Augenfarbe imaginieren. Das ist zwar durchaus nicht abwegig, aber es verstärkt doch auch das Moment der Ambivalenz der Erzählsituation.

Man beachte, daß die Entscheidung, ob in der Skizze «Przedmieścia stolicy» heterodiegetischer Erzählmonolog in der 3. Person oder homodiegetischer Erzählmonolog in der 1. Person vorliegt, an einem einzigen kleinen Satz hängt: «Przed nami miasto» (v. 46). Fiele dieser eine Satz fort, so wäre in sämtlichen 63 Zeilen der Skizze heterodiegetisches Erzählen in der 3. Person gegeben, wenngleich die Perspektive dieses heterodiegetischen Erzählers der Perspektive des oder der «Helden» spürbar angenähert wäre. Man muß also offenkundig eine erhebliche Ambivalenz im Status des Erzählberichts in Rechnung ziehen. Dennoch bleibt es eine bemerkenswerte Tatsache, daß hier der Ansatz einer Erzählung in der 1. Person gegeben ist.

Was die Konstitution der virtuellen Zuhörerschaft betrifft, so ist das in dieser Skizze angesprochene Publikum mit größerer Eindeutigkeit als in «Droga do Rosji» das polnische; nicht umsonst findet eine Gegenüberstellung zwischen «ihnen», den Russen («Jeden niewidomy, / Pałac krajowej *ich* architektury, / Wymysł *ich* głowy...» vv. 15 ff.) und «uns» («Ocean *naszej* krwi i łez...», v. 23; «Ile ziem *naszych* okraść i zagrabić», v. 27) statt; daß zugleich im Modus der Anklage auch die anderen Europäer mit angesprochen sind, bleibt davon unbenommen. Zwei später folgende Texte schaffen nachträglich auch spezifische Identifikationsmöglichkeiten für den russischen Leser: das Widmungsgedicht «An die Freunde, die Russkis», aber auch die 4. Skizze «Pomnik Piotra Wielkiego».

2.4. «Petersburg»: Erzählung in der 3. Person

Der Beginn der Skizze «Petersburg» (216 Zeilen, 10 Strophen) setzt – für den Leser hinlänglich deutlich – mit einer neuerlichen Verschiebung der am Schluß von «Przedmieścia stolicy» eingenommenen Erzählperspektive (homodiegetischer Erzähler in der 1. Person) ein. Die subjektive Perspektive des Gefangenen, der mit seinen Schicksalsgefährten nunmehr die Stadt betritt, wird nicht fortgeführt. Statt dessen haben wir jetzt zunächst die Rede eines überindividuellen, heterodiegetischen epischen Subjekts, in dem sich der

Historiker, der Satiriker und der prophetisch inspirierte Strafprediger mischen⁸. Interessant ist die Frage nach dem Publikum, an das diese Erzählerrede gerichtet ist. Das hier implizit entworfene Publikum hat keine spezifisch polnischen Züge. In den ersten Strophen wird ein «abendländisches» Bezugssystem aufgebaut: das antike Athen, Rom und Sparta und das westeuropäische Mittelalter werden als Vorbilder der Stadtbildung erwähnt; (in diesen Kulturkreis sind bei Mickiewicz mit Sicherheit auch die alten «litauischen» Städte mit einbezogen). Dem wird die völlig andere, künstliche und gewaltsame Entstehung Petersburgs als einer schlechten Kopie von Einzelheiten Amsterdams, Roms, Venedigs, Paris, Londons gegenübergestellt. Die Perspektive des virtuellen Empfängers ist hier also primär die westeuropäische; diese Perspektive kann, wie sich später anhand der 4. Skizze «Pomnik Piotra Wielkiego» erweisen wird, allerdings auch eine russophile, «slavische» Perspektive mit einschließen, deren Träger dem Phänomen Petersburg mit derselben Skepsis gegenübersteht wie der Träger einer westeuropäischen Perspektive.

All diese Verschiebungen gegenüber «Przedmieścia stolicy» sind allerdings durchaus konventionell, denn sie sind u.a. stillschweigend dadurch motiviert, daß zwischen dem Ende von «Przedmieścia stolicy» – der Szene des Einlasses der Gefangenen in die Stadt – und dem Beginn von «Petersburg» ein nicht erzählter Zeitraum von unbestimmter Dauer angesetzt werden kann. Dies rechtfertigt einen Neuansatz der Erzählung aus veränderter Perspektive, und zwar aus der Perspektive des satirischen Historikers und Führers durch die Stadt Petersburg. Aus dieser Perspektive einer freischwebenden Allwissenheit wird dann ein Bild des Lebens und Treibens in der russi-

8 Przybylski, 1993, 242-251 hebt hervor, wie Mickiewicz in seiner Schilderung der Entstehung Petersburgs gegen eine Tradition panegyrischer, von göttlichem Wunder sprechender Literatur zum Thema anschreibt und Petersburg aus seinen Gründungsumständen als neues Babylon bzw. als auf dem Massenmord an Sklaven beruhendes, dämonisches, anti-christliches Gegen-Rom darstellt.

schen Hauptstadt entworfen, das jeder physiologischen Skizze aus der späteren Ära Nikolaj Nekrasovs Ehre machen würde.

Nach dieser langen Schilderung geht die panoramatische Perspektive in eine individualisierende Erzählweise über: der Erzähler richtet ab Verszeile 147 seine Aufmerksamkeit auf eine Gruppe Fremder, die sich in der Petersburger Menschenmenge bewegen und voll Verzweiflung die Festgefütheit dieser Feindesstadt betrachten. Hier verändert sich zugleich auch die Perspektive des angesprochenen Publikums: Aus einer allgemein westeuropäisch gedachten virtuellen Zuhörerschaft wird nun unvermutet eine spezifisch polnische, die die Gruppe der Fremden spontan als Landsleute identifiziert.

Einer der Fremden bleibt länger im Blickfeld – ein Reisender oder Pilger, wie es heißt, der unversehens zu einem von elf Pilgern wird: «[...] został z jedenastu/Pielgrzym sam jeden [...]» (vv. 157 f.). Die Sakralisierung dieses Fremden (einer von elf Pilgern – hier liegt auch die Assoziation zu den zwölf Aposteln nahe) wird fortgesetzt durch die Parallele mit dem alttestamentarischen Samson:

I stał dumając, i w cesarskim dworze
Utkwił żrenice dwie jako dwa noże;
I był podobny wtenczas do Samsona,
Gdy zdradą wzięty i skuty więzami
Pod Filistynów dumał kolumnami.
(Petersburg, vv. 162-166)

Es wird nicht explizit gesagt, aber doch suggeriert, daß der Fremde oder Pilger niemand anders ist als der Gefangene der ersten Skizze, «Droga do Rosji», der auf der Kibitka nach Petersburg verbracht worden war⁹. Diese Suggestion wird nicht zuletzt durch einen Motivbezug zuwegegebracht, der auch erzähllogisch von Belang ist: das Motiv der Augen. Die Augen, die der «Pilger» wie «zwei Messer» auf das kaiserliche Schloß richtet, stehen in einem auffälligen the-

9 Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang der Hinweis, daß das Stichwort «Pilger» schon in den «Krimsonetten» auf den «Helden» (autobiographisches Selbstporträt des Dichters) verwiesen hatte (so auch Weintraub, 1982, 268).

matischen Bezug zu «meinen Augen», die in «Droga do Rosji», V. 4 f., «wie zwei Falken über dem unendlichen Ozean kreisen». Indessen sind die Augen in «Droga do Rosji» die Augen eines – wenngleich in seiner Identität gespaltenen – Ich-Erzählers, sie sind das anschauliche Sinnbild seiner panoramatischen und hochfliegenden Erzählperspektive. Hier kehren sie (dieselben Augen?) wieder als die Augen einer in der 3. Person erzählten Figur.

Durch diesen versteckten Bezug wird zwar die erzähllogische Normalität in «Petersburg» – klare Separierung von Erzählerstatus und Figurenstatus – nicht unmittelbar geschmälert, aber in der assoziativen Kompositionsbeziehung zu «Droga do Rosji» ergibt sich die Möglichkeit eines Statuswechsels: ein Erzähler kann erzählte Figur werden, oder umgekehrt kann die erzählte Hauptfigur zum Erzähler werden. Die für die Skizze «Petersburg» festgestellte, anscheinend ganz konventionelle Separierung der Erzähler- und der Personenperspektive kann damit als Radikalisierung der gespaltenen Perspektive in der Skizze «Droga do Rosji» aufgefaßt werden.

Es ist besonders hervorzuheben, daß im Unterschied zu den beiden ersten Skizzen der Erzähler von «Petersburg» kein einziges Mal die 1. Person verwendet; hier ist die Rolle des «objektiven», in der 3. Person sprechenden Erzählers erstmals konsequent durchgehalten, und an dieser Einschätzung ändert es nichts, daß gelegentlich die 2. Person verwendet wird, so in Vers 99 f.:

Widząc te dymem buchające gminy,
Myślisz, że chodzą po mieście kominy. (vv.99 f.)

– oder in Vers 167 ff.:

Na czoło jego nieruchome, dumne
Nagły cień opadł, jak całun na trumnę,
Twarz biała strasznie zaczęła się mroczyć;
Rzekłbyś, że wieczór, co już z niebios spadał,
Naprzód na jego oblicze osiadał
I stamtąd dalej miał swój cień roztoczyć.

In beiden Fällen ruft die 2. Person keine individualisierte Vorstellung von einem Leser auf dem Plan, dem ein Ich-Erzähler die Ge-

schichte erzählt, sondern sie wird zur rein rhetorischen verlebendigenden Einführung einer Vergleichsebene verwendet.

Der Erzähler der Skizze ist besonders weit über das Bewußtsein und die Wahrnehmung des «Pilgers» erhaben, als er die Episode der eigenartigen Begegnung des «Pilgers» mit Oleszkiewicz einleitet (vv. 173-197), d.h. als er Oleszkiewicz charakterisiert, bevor der «Pilger» ihn wahrnimmt:

Patrzył jak anioł, gdy z niebios posługą
Między czyscowe dusze zstąpić raczy:
I widzi całe w męczarniach narody,
Czuje, co cierpią, mają cierpieć wieki –
I przewiduje, jak jest kres daleki
Tylu pokolenę zbawienia – swobody.
Oparł się płacząc na kanałów brzegu,
Łzy gorzkie biegły i zginęły w śniegu;
Lecz Bóg je wszystkie zbierze i policzy,
Za każdą odda ocean słodczy. (vv. 187-197)

Das alles entspricht mit Sicherheit nicht den Stimmungen und Gedanken des verdüsterten «Pilgers» (von dem wir annehmen dürfen, daß Haß- und Rachegedanken ihn beseelen). Aber eine Wahrnehmung oder Ahnung davon hat der «Pilger» schließlich wohl doch («Na koniec jeden drugiego postrzegli,/I długo siebie nawzajem zważali» (vv.199 f.)), und eben diese Ahnung wird es sein, die ihm ein Gespräch mit Oleszkiewicz zunächst unmöglich macht. Am Ende ist der Erzähler, der zunächst der Gedankenwelt Oleszkiewiczs näher gestanden hatte, nahezu das bewußtseinmäßige «alter ego» des «Pilgers», und zwar dank der Verwendung der erlebten Rede in der letzten Strophe (insbesondere Zeilen 212 f.):

Ale nazajutrz, gdy myśli swych męty
Zwolna rozjaśnia i pamięć odświeża,
Nieraz żałuje owego natręta;
Jeśli go spotka, pozna go, zatrzyma;
Choć rysów jego twarzy nie pamięta,
Lecz w głosie jego i w słowach coś było
Znanego uszom i duszy pielgrzymu –

Może się o nim pielgrzymowi śniło.

(Petersburg, vv. 207-216)

Für den Leser der «Dziady III» ist deutlich, daß in dieser Episode auf das Verhältnis zwischen Konrad und Priester Piotr angespielt wird. Im Zusammenhang der in Rede stehenden Problematik ist es aber besonders wichtig, daß der heterodiegetische Erzähler in der 3. Person sich hier der Perspektive des «Pilgers» besonders stark annähert.

Trotzdem ist und bleibt die Narration hier Rede eines heterodiegetischen Erzählers in der 3. Person, in der ein Perspektivwechsel vom panoramatischen Blick zur Verengung der Perspektive auf eine immer kleinere Anzahl von Personen stattfindet. Dieser Perspektivwechsel wird begleitet durch eine Verengung der Perspektive des virtuellen Publikums, das am Anfang ein allgemein westeuropäisches zu sein scheint, während es anschließend zu einem spezifisch polnischen wird und damit zurückverweist auf die Skizze «Przedmieścia Petersburga».

2.5. «Pomnik Piotra Wielkiego»: Dominanz der Perspektive des russischen Zweiterzählers

Eine völlig andersartige narrative Konstitution als die bisherigen Skizzen weist der Abschnitt «Pomnik Piotra Wielkiego» (68 Zeilen, 4 Strophen) auf, die wohl bekannteste Passage aus Mickiewiczs Rußland- und Petersburg-Bildern. Alle bisherigen Skizzen (und auch die folgenden) sind von der Erzählerrede dominiert und kennen nur gelegentliche Einschübe direkter Figurenrede. Ganz anders hier: Von den 68 Zeilen dieser Skizze sind die 15 ersten heterodiegetische Erzählerrede in der 3. Person; die 53 übrigen Zeilen sind wörtliche Rede, über deren Status noch zu reden sein wird. Das Spiel mit Identität und Nichtidentität von Sprechersubjekt und erzählten Personen wird hier jedenfalls mit einer ganz besonderen Wendung fortgesetzt.

Bemerkenswert ist der ebenso assoziative wie unverbürgte Zusammenhang des Anfangs dieser Skizze mit dem Ende der vorange-

gegangen. Der Schluß von «Petersburg» erweckt zwar die Erwartung einer weiteren zeitlichen Fortsetzung: «Ale nazajutrz [...] nieraz żałuje owego natręta» (v. 211), und der Beginn von «Pomnik Piotra Wielkiego» scheint dem durch die Zeitbestimmung «Z wieczora na dżdzu...» entgegenzukommen, aber nichts berechtigt uns hier wirklich zu der Gewißheit, hier sei ein zeitliches Vorher und Nachher dargestellt. Der Effekt dieser rein assoziativen Anknüpfung wird dadurch verstärkt, daß die erste Strophe die Erzählperspektive des Schlusses von «Petersburg» ohne viel Veränderungen fortsetzt. Zwei Jünglinge stehen vor dem Reiterstandbild Peters des Großen, so erfahren wir: «Z wieczora na dżdzu stali dwaj młodzieńce». Mit dieser ersten Zeile wird eine rein assoziative Verbindung zur vorletzten Strophe der Skizze «Petersburg» aufgebaut: «Późno już było, oni dwaj zostali» (V. 197 – gemeint waren der «Pilger» und Oleszkiewicz).

Der eine der beiden Jünglinge ist «ów pielgrzym przybylec z zachodu, / Nieznana carskiej ofiara przemocy » (vv. 3 f.). Das ist einer der relativ seltenen Fälle im «Ustęp», wo ausdrücklich durch ein Demonstrativpronomen die Identität mit einer Figur aus der vorangegangenen Skizze hergestellt wird¹⁰. Der andere ist ein russischer Dichter, mit dem sich der «Pilger» befreundet hat. Die Tradition will, daß der «Pilger» Adam Mickiewicz selbst, der «wieszcz ruskiego narodu, / Sławny pieśniami na całej północy» (vv. 5) f. Aleksandr Puškin sei. Der Text selbst ist dabei weit weniger eindeutig als die Tradition. Der «Pilger» wird vielmehr als «Nieznana carskiej ofiara przemocy» (v. 4) bezeichnet, als «*unbekanntes* Opfer zarischer Gewalt»; Mickiewicz war zu jener Zeit keineswegs unbekannt. Auch Puškin ist als Gegenstand des Porträts des jungen russischen Dichters nicht so sicher. Vielleicht ist hier trotz allen dagegen erhobenen Einwänden statt dessen nicht doch eher an Kondratij Ryleev zu

10 Sogar eine zeitliche Verbindung der beiden Skizzen wird suggeriert (aber keineswegs verbürgt): die 3. Skizze spricht vom Folgetag («nazajutrz» (v. 209); die 4. Skizze fixiert die Szene der beiden Dichter vor dem Peter-Denkmal auf die «Abendzeit» («z wieczora», v. 1).

denken¹¹. Aber wie dem auch sei: was der hier namenlose russische Dichter beim Anblick des Denkmals über Peter den Großen äußert, das sagt er als Russe im innigsten Einvernehmen mit seinem ebenfalls namenlosen polnischen Freund, mit dem er untergefaßt unter einem Mantel vor dem Denkmal steht. Er sagt offenkundig nur laut, was der «Pilger sinnt»: «Pielgrzym coś dumał nad Piotra kolosem,/A wieszcz rosyjski tak rzekł cichym głosem:» (vv. 14 f.). Der Monolog des Russen ist also gleichsam als zweistimmige Äußerung des Russen und des Polen zu verstehen. Dazu kommt noch, daß Tonfall und Sichtweise des russischen Dichters in nichts den Rahmen verlassen, der von den bisherigen epischen Erzählsubjekten der Skizzen des «Ustę» gesetzt wurde.

Es ist natürlich dennoch keineswegs gleichgültig, daß die polemische Beschreibung des Reiterstandbildes Peters des Großen einem russischen Dichter in den Mund gelegt wird. Denn was hier im Einvernehmen zwischen dem dargestellten polnischen und russischen Dichter gesprochen wird, entspringt nicht mehr vor allem verletztem polnischem Nationalstolz, sondern es macht sich identisch mit einem von mehreren möglichen russischen Binnenstandpunkten. Der russische Sprecher vergleicht Falconets Reiterstandbild mit dem ruhigen antiken Standbild Mark Aurels: bei Mark Aurel sei zu erraten, daß er als milder und gesitteter Vater seines Vaterlandes in die Unsterblichkeit eingehen werde; dagegen ist die Geste der barbarischen und despotischen Gewaltsamkeit, die sich im Standbild Peters ausdrücke, zum Untergang verurteilt:

11 Kleiner 1948, der sich sehr lebhaft für Puškin ausspricht (S. 448 f.), gibt einen reichhaltigen Forschungsüberblick über das Problem (S. 451, Anm.); die Ryleev-Hypothese ist u.a. vorgetragen worden von Rafał Blueth, «Mickiewicz i Rylejew pod pomnikiem Piotra Wielkiego», in: *Rocznik Koła Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego*, 1927 – zusammengefaßt bei Gomolicki, 1949,30). Boris Gasparovs mündlich geäußelter Vorschlag, den «wieszcz ruskiego narodu» als Sammelporträt mehrerer russischer Dichter zu sehen, ist sicherlich erwägenswert. Wiktor Weintraub (1954), der die Ryleev-These gleichfalls ablehnt, bringt die Sache wohl mit dem Satz auf den Punkt: «The «famous» Russian poet is simply the mouthpiece of his [Mickiewicz's] other Russia» (187).

Car Piotr wypuścił rumakowi wodze,
Widać że leciał tratując po drodze,
Od razu wskoczył aż na sam brzeg skały.
Już koń szalony wzniósł w górę kopyta,
Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta,
Zgadniesz, że spadnie i pryśnie w kawały.
Od wieku stoi, skacze, lecz nie spada,
Jako lecąca z granitów kaskada,
Gdy ścięta mrozem nad przepaścią zwiśnie: –
Lecz skoro słońce swobody zbłyśnie
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,
I coś się stanie z kaskadą tyraństwa? (vv. 57 ff.)

Der russische Dichter deutet in der letzten Strophe den Mythos von der Sonne der Freiheit und von dem Westwind an, der dereinst auch einst diese Staaten erwärmen und dem Frost der Tyrannei ein Ende bereiten wird. Dieser Mythos wird von Anfang an aufgebaut: in den ersten fünf Skizzen wird die Vorstellung vom frosterstarten Rußland und Petersburg suggeriert; die sechste berichtet von einem Wetterumschlag, einer plötzlichen Erwärmung, die der (historisch belegten) Überschwemmung Petersburgs vorangeht.

Dieser Mythos ist eines der markantesten Bindemittel der sechs Skizzen. In der zuletzt zitierten Passage nimmt der russische Dichter direkt an der Konstitution dieses Grundmythos¹² des «Anhangs» teil, den der Erzähler, das übergeordnete epische Subjekt des gesamten «Ustęp», von der ersten Skizze an aufbaut. Es wird auf diese Weise eine Art poetischer Identität zwischen dem übergeordneten Erzähler des ganzen «Ustęp» und dem hier dargestellten russischen Dichter konstruiert, dieser erweist sich als einer von dessen mehreren Hypostasen.

Besonders bedeutsam ist es, daß die Gemeinsamkeit zwischen dem Standpunkt des Russen und dem des übergeordneten epischen Subjekts eine nachträgliche Umkodierung ermöglicht: der Haß auf

12 Mit diesem Terminus bezeichne ich die für den Gedichtzyklus gattungstypische kompositorische Bearbeitung von diegetischen Komponenten, die an der Herstellung thematischer Zusammenhänge zwischen den Gedichten eines Zyklus beteiligt sind. Vgl. dazu Fieguth 1997a.

das russische Imperium ist nicht mehr allein aus verletztem polnischem Nationalstolz geboren, sondern auch aus einer Einstellung oppositioneller russischer Freiheitsliebe. Diese Umkodierung betrifft auch die virtuelle Leserschaft des «Ustęp»: was bisher überwiegend einem westlichen, näherhin polnischen Publikum erzählt wurde, erweist sich nunmehr als auch an ein russisches Publikum gerichtet¹³. Damit ist in der Mitte des «Ustęp» bereits eine Entwicklung angebahnt, die durch das Widmungsgedicht «An die Freunde, die Russkis» später nur noch verstärkt wird.

2.6. «Przegląd wojska»: Metamorphosen des Erzählsubjekts

Das Prinzip des «verschobenen» Zusammenhangs mit der vorangegangenen Skizze «Pomnik Piotra Wielkiego» wird hier allein schon durch den Kontrast der Umfänge zwischen den Skizzen realisiert. Mit 68 Zeilen ist «Pomnik Piotra Wielkiego» eine der kürzesten des «Ustęp». «Przegląd wojska» sprengt mit 488 Zeilen (und 21 Strophen) alle immanenten Maßstäbe des Werks. Sehr deutlich realisiert wird die thematisch verschobene und damit assoziative Verbindung ferner durch das Motiv des «Zaren», d.h. das Thema «Zar» wird von Peter dem Großen (und dem ihn darstellenden Reiterbild) zum gegenwärtigen Zaren verschoben – wobei offenbar bewußt offengelassen wird, ob im Sinne der in den «Dziady III» dargestellten Geschichte Alexander I oder eigentlich sein Nachfolger Nikolaus I gemeint ist.

Eine sehr spürbare Verschiebung der Anknüpfung findet auch auf der Ebene der Erzählstruktur statt. In den beiden vorangegangenen Skizzen hatte erzähllogische Klarheit geherrscht: wir hatten es

13 Waclaw Lednicki spricht in seinem Beitrag zu dem zweibändigen Sammelwerk *Puszkyn 1837-1937*, t. 1., S. 387-410 von einer möglicherweise über Oleszkiewicz vermittelten Gemeinsamkeit des äußerst kritischen Mickiewiczischen Rußlandbildes mit demjenigen von Petr Čaadaev – Auskunft von Kleiner, 1948, 446, Anm. 1; vgl. auch Weintraubs (1954, 190, Anm. 1) Hinweis auf A. Koyré, «Russia's Place in the World. Peter Chaadayev and the Slavophiles», in: *Slavonic Review*, V (1926-27).

jeweils mit einem heterodiegetischen Erzählsujet zu tun, das den übergeordneten Erzählmonolog verantwortete und das sich vom «Pilger» als einer dargestellten Figur unterschied. In «Przegląd Wojska» besteht diese Klarheit nicht. Wenn man die Sache genau untersucht und bedenkt, so bleibt offen, ob hier weiterhin der oder ein heterodiegetischer Erzähler erzählt, oder ob vielleicht jetzt das Erzählerwort dem «Pilger» selbst erteilt worden ist; der «Pilger» kommt nämlich in dieser Skizze bemerkenswerter- und ausnahmsweise nicht explizit vor. Daß hier vielleicht der «Pilger» spricht, kann u.a. durch gewisse Ähnlichkeiten mit der Skizze «Przedmieścia stolicy» erschlossen werden; Gemeinsamkeiten sind der spezifische satirische Blick auf die russische Wirklichkeit sowie ein für die Verhältnisse des «Ustę» auffällig häufiger Gebrauch der 1. Person in der Erzählerrede. Auf diese Weise wird an die Erzählerrede in «Przedmieścia stolicy» angeknüpft, die sich durch einen ambivalenten Status zwischen heterodiegetischer Erzählerrede in der 3. Person und homodiegetischer Erzählerrede in der 1. Person auszeichnet.

2.6.1. Die 1. Person im Erzählmonolog des «Przegląd wojska»

Die Verwendung der 1. Person in der Erzählerrede von «Przegląd wojska» ist auffallend und soll jetzt etwas genauer betrachtet werden. Generell überwiegt in dieser Erzählerrede die Schilderung in der 3. Person, doch macht das Erzählsujet an mehreren Stellen die 1. Person explizit.

Die erste dieser Stellen ist die 3. Strophe (vv. 43-49):

Tu mi daj, muzu, usta sto Homerów,
W każde sadź ze sto paryskich języków,
I daj mi pióra wszystkich buchhalterów,
Bym mógł wymienić owych pułkowników...
(vv. 43 ff.)

Wie man sieht, handelt es sich hier um eine «rein rhetorische» Verwendung der 1. Person. Das Ich ist hier der völlig konventionalisierte und damit auch entindividualisierte Ausdruck des sich auf

einen satirischen Homer der Gegenwart stilisierenden, «vielhundertmündigen» Erzählsubjekts. Ähnlich verhält es sich mit späteren Wendungen wie «Wróćmy do pułków» (v. 92), oder mit direkten Apostrophen z.B. an Napoleon («Trzeba mieć oko tve, Napoleonie...», vv. 105) oder an die Deutschen und Franzosen («Niemcy, Francuzi, zaczekajcie nieco!», v. 223), in denen ebenfalls die 1. Person des Sprecherssubjekts deutlich assoziiert wird.

Einen völlig anderen Charakter hat gleich in der 4. Strophe die 1. Person in Zeile 8, nach einer Serie von Vergleichen der voneinander ununterscheidbaren Soldaten (mit einer Reihe von an der Krippe fressenden Pferden, mit Ähren, die zu einer Kornmandel zusammengebunden sind, mit grünen Hanfpflanzen auf dem Feld, mit Buchzeilen, mit Petersburger Salongesprächen):

Tyle dostrzegłem, że jedni z Moskalów,

[...]

Mieli na czapkach mosiężne litery (vv. 57 ff)

Hier wird für einen Moment, im Zusammenhang mit der Manier der frei schweifenden Vergleiche, die für diese Skizze besonders charakteristisch ist, die individuelle Perspektive des homodiegetischen Ich-Erzählers ganz unverstellt sichtbar. Das prägt den weiteren Vergleichen derselben grotesken Art das Moment der Ich-Perspektive auf (wir können das hier nicht weiter verfolgen), und es strahlt natürlich auch auf die anderen Verwendungen der 1. Person in dieser Skizze aus, etwa in den Zeilen 306 und 311.

Diese Zeilen sind Teil einer langen Tirade vv. 290-311 («Jakie zaś dalej były tam obroty ... ja – ah, drzymię»), welche die Beschreibung der weiteren Einzelheiten dieser Parade über volle 21 Zeilen hinweg zugleich andeutet und verweigert und in dem ironischen metapoetischen Stoßseufzer endet:

Czuję tę wielkość, bogactwo przedmiotu!

Gdybym mógł opiać, wślawiłbym me imię;

Lecz muza moja, jak bomba w pół lotu,

Spada i gaśnie w prozaicznym rymie,

I wśród głównego manewrów obrotu,

Jak Homer w walce bogów, – ja – ah, drzymię. (vv. 306-311)

Zwar wird hier wieder an das homerisch-überindividuelle, epische Ich angeknüpft, doch drückt sich darin zugleich auch die Ironie des romantischen Dichterindividuums aus.

Und noch einmal ändert sich der Charakter der 1. Person, die sich am Ende der Skizze explizit macht. Der Erzähler hat eine lange, detailreiche Schilderung der Folgen der Parade (vv. 363-471) gegeben, und zwar in der 3. Person, wie auch sonst in dieser Skizze überwiegend üblich, und er hat schaurige Episoden davon erzählt, wie mehrere Personen während der Parade zu Tode gekommen oder schwer verwundet worden sind. Ein Verwundeter, ein «Märtyrer der Paraden» (v. 395), vielleicht ein Litauer (v. 419), hat sich nicht zum Schweigen bringen lassen, sondern seinen Zorn auf den Zaren immer wieder über den ganzen Platz gerufen; ein anderer, ein russischer Offiziersdiener, ist beim langen Warten auf seinen Herrn im Schnee erfroren. Die explizite Verwendung der 1. Person erfolgt erst im Kommentar zu dieser letzteren Episode:

O biedny chłopie! za cóż mi iza płynie
I serce bije, myśląc o twym czynie:
Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie! –
Biedny narodzie! żal mi twojej doli,
Jeden znasz tylko heroizm – niewoli (vv. 476-480)

Der gefühlvolle Ton dieser Passage erbringt zwar immer noch keine wirkliche Individualisierung des Erzählsubjekts, er kontrastiert aber deutlich mit den früheren Passagen, in denen explizit die 1. Person verwendet wurde. Das anfangs entindividualisierte satirisch-epische Ich nimmt im Verlauf der Skizze einen immer individuelleren, «romantischen» Charakter an; erstaunlicherweise reichen aber diese Verwendungen der 1. Person nicht aus, um dem gesamten Erzählbericht der Skizze den Charakter einer homodiegetischen Ich-Erzählung aufzuprägen.

2.6.2. Die zwei Erzählregister in «Przeгляд wojska» und die verschiedenen virtuellen Adressaten des Erzählmonologs

Der Wandel, der im Gebrauch der 1. Person stattfindet, entspricht dem Kontrast zweier Erzählregister, die in der Skizze «Przeгляд wojska» gegeneinander geführt werden. Es handelt sich um den Gegensatz zwischen einem spöttisch-hochfliegenden und einem irdisch-empathischen Erzählton. Das eine Erzählregister ist die ironisch-pathetische, «panoramatische» Darstellung der Bewegungen der Truppenparade, die gewissermaßen aus der Vogelschau durchgeführt *und schließlich abgewiesen* wird (vv. 25-311). Dieses Erzählregister kann mit einem bestimmten, wenngleich nicht homogenen virtuellen Zuhörerkreis in Verbindung gebracht werden: Die frei schweifenden, satirischen «homerischen» Vergleiche sprechen zum einen eine ländlich-kleinstädtische bzw. «naturkundliche» Sicht- und Empfindungsweise an (die Mehrzahl der Vergleiche in den 12, 13 Strophen ist aus dem Bereich der Landwirtschaft sowie der Pflanzen- und Tierwelt, besonders der Insektenwelt entnommen¹⁴). Ab einem bestimmten Moment wird hier aber ferner auch «Europa» als Zuschauer und Zuhörer Rußlands eingeführt (v. 190)¹⁵, und diese Zuschauerperspektive prägt die weitere «hochfliegende» Darstellung der Truppenparade. Besonders deutlich wird dies an dem grotesken «homerischen» Vergleich einer ersten massiven Wendung der Truppen mit einer Szene aus der französischen Deputiertenkammer (vv. 248-269), und natürlich aus der direkten Anrede an Deutsche und Franzosen (vv. 223-231), die vor der übermächtigen russischen Despotie gewarnt werden.

Das andere der beiden Erzählregister ist eine Darstellung aus menschlicher Augenhöhe (312-471), aus wechselnden Positionen unter den Zuschauern der Parade (vgl. «Śród zgrai widzów już się gwar uciszał», v. 314). Diese irdisch-empathische und gewis-

14 Vgl. v. 64 «Trzeba mieć bystry wzrok naturalisty».

15 Es ist nicht ausgeschlossen, daß Mickiewiczs sarkastische Rußlandsicht im «Ustęp» Astolphe de Custines *La Russie en 1839* beeinflusst hat, vgl. Kleiner, 1948, 446, Anm. 1.

sermaßen intimere Darstellungsweise wird insbesondere zur Schilderung der verschiedenen Todesfälle verwendet, die sich bei der Parade ereignet hatten. Sie kehrt dabei zu den bereits früher geschilderten Phasen ihres Ablaufs zurück (vgl. namentlich die Episode mit dem Soldaten, der dreimal von Lafettenrädern überrollt und trotzdem zum Schweigen gebracht wird: vv. 377-389). Auf diese Weise erhält das anscheinende zeitliche Nacheinander der beiden Erzählregister auch den Charakter eines unzeitlichen Kontrasts zwischen ihnen. Vor allem aber bezieht dieses neue Erzählregister ein, was die Zuschauer und Zuhörer der Truppenschau sagen und mutmaßen¹⁶ – die westlichen Botschafter (vv. 320 ff.), insbesondere aber auch die «Volksmenge» der Zuschauer (vv. 390 ff.), die Polizeidiener, die die Toten und Verwundeten forttragen (v. 374) bzw. die Menschen, die am Tag nach der Parade im Schnee des Paradeplatzes die Leiche des Offiziersdieners finden. Hier macht sich der Erzähler, wie bereits in einigen der «Balladen und Romanzen», zum Sprachrohr von Volkes Stimme. Es häufen sich Erzählerbemerkungen wie «Mówią, że jechał z dowódcy rozkazem...» (v. 396), «Chodziły wieści» (v. 418), «I był zapewne oficerskim sługą» (v. 439); «Zgadują, że to oficer podróżny» (v. 458). Die Stimme des Volkes ist aber die Stimme eines eingeschüchterten Volkes, das aus Angst vor Spitzeln ungern Fremden Auskünfte gibt; dies erweist sich etwa im Zusammenhang mit dem «Paradenmartyrer», der während der Parade laut dem Zaren geflucht hatte:

[...] wznosił drugą rękę
 To ku niebiosom, to widzów gromady
 Zdawał się wzywać i mimo swą mękę
 Dawał im głośno, długo jakieś rady.
 Jakie? nikt nie wie, nie mówia przed nikim.
 Bojąc się szpiegów słuchacze uciekli,
 I tyle tylko pytającym rzekli,
 Że ranny mówił złym ruskim językiem [...] (vv. 408-415)

16 Ausdrücklich spricht Zeile 364 von «Zuschauern und Akteuren» («Wszyscy odeszli: widze i akторы»).

2.6.3. *Der angedeutete Ich-Erzähler als einer von mehreren «Spähern»*

Es ist von besonderer Wichtigkeit, daß in die Erzählerfiktion hier das Motiv von Volkes Stimme verbunden wird mit dem Motiv der vereinzelter Individuen, die beim Volk nachfragen. Hier kommt ein nicht unwesentliches Element der Erzählfiktion zur Geltung, wonach die Perspektive des Helden immer zugleich auch in Verbindung steht mit der Perspektive der Gruppe seiner polnisch-litauischen Schicksalsgenossen. Entsprechend der Veränderung des Erzählregisters verändert sich auch das vage und inkohärente Bild der virtuellen Zuhörerschaft: es handelt sich bei diesen politisch ungemein gefährlichen Episoden um Nachrichten, die heimlich gesammelt und heimlich einem vertrauten Kreis weitergegeben werden. Das schließt selbstverständlich keineswegs aus, daß diese vage Adressatenfiktion nicht zugleich auch das Moment der pathetischen Anklage vor dem Forum der Weltöffentlichkeit mit einbezieht.

Es läßt sich nicht bündig behaupten oder gar «beweisen», der «Pilger» sei der heimliche fiktionale Sprecher und homodiegetische Ich-Erzähler dieser Skizze, dafür ist der Status dieser Erzählerrede zu metamorphotisch und zu ambivalent. Aber andeutungsweise suggeriert wird die Ich-Erzählung hier durchaus. Es kommt hinzu, daß besonders das «Ich», das sich hier am Ende ausspricht, eine deutliche Verwandtschaft mit dem von der Perspektive des dargestellten Gefangenen abgespaltenen narrativen «Ich» in «Droga do Rosji» aufweist. Diese Verwandtschaft ist eine poetische Äquivalenz, die gerade auf der Ambivalenz der beiden «Ich» beruht. Wichtig für die nachfolgende sechste und letzte Skizze ist aber auch das Motiv des Erzählers als eines von mehreren Ausspähern der russischen Wirklichkeit.

2.7. «Oleszkiewicz»

Das Prinzip des verschobenen, rein assoziativen Anschlusses an die vorangegangene Skizze wird hier auf makabre Weise realisiert: die

sechste und letzte Skizze des «Ustęp» beginnt mit der Darstellung eines Wetterwechsels, wobei die Farbe des Himmels mit der Gesichtsfarbe eines am Stubenofen auftauenden Frosttoten verglichen wird – eine unübersehbare assoziative Anspielung auf den erfrorenen russischen Helden der Servilität vom Ende des «Przegląd wojska». Diese assoziative Anknüpfung geht mit einer Verschiebung im Bereich der Erzählstruktur einher: wenn wir bei «Przegląd wojska» von einer Ambivalenz des Status der Erzählerrede sprechen konnten, so ist die Sache vom Standpunkt der Erzähllogik in «Oleszkiewicz» eindeutig: weil dort vom «Pilger» in der 3. Person die Rede ist, kann der Erzähler nicht mit dem Pilger identisch sein.

Bemerkenswert, weil im «Ustęp» rar, sind nun die Rückverweise auf bereits Erzähltes, in der ersten Strophe von «Oleszkiewicz» vorkommen. Es heißt dort:

Wiatr zawiął ciepły. – Owe słupy dymów.
Ów gmach powietrzny jak miasto olbrzymów

...

Runęło w gruzy i na ziemię spadło. (vv. 7 ff.)

Hier wird insbesondere an die Skizze «Przedmieścia stolicy» (vv. 46-61) angeknüpft, wo das Bild von der grotesken, aus Kaminrauch gebildeten phantastischen Stadt entworfen worden war, die wie eine Fatamorgana im Frosthimmel über der Stadt steht¹⁷. Der Ruin dieser phantastischen Stadt präfiguriert den Ruin der realen Stadt¹⁸. Aber bemerkenswerterweise verstößt dieser Rückverweis gegen die Logik der Erzählfiktion. Das Motiv der Stadt aus Rauch über Petersburg war in «Przedmieścia stolicy» in einem narrativen Monolog mit einer deutlichen Tendenz zur homodiegetischen Ich-Erzählung entwickelt worden. Der Erzählmonolog in «Oleszkiewicz» ist aber, wie

17 vgl. auch «Petersburg» (vv. 97-100; das Motiv der im Frost Atemsäulen produzierenden Menschengruppen («gminy»), die wie «rauchende Schornsteine» durch die Stadt gehen).

18 Es scheint, daß erst Wiktor Weintraub, 1982, 258, die beiden Stellen über den Rauch aus den Schloten Petersburgs in ihrem Zusammenhang gesehen hat.

bereits gesagt, wieder eine heterodiegetische Narration in der 3. Person.

Hervorzuheben ist nun die narrative Anknüpfung an die »Späherperspektive«, die sich bereits in den letzten Strophen von »Przegląd wojska« bemerkbar macht. Der Erzähler führt uns in der 2. Strophe von »Oleszkiewicz« wieder »jene jungen Reisenden« vor Augen, die schon in der dritten Skizze »Petersburg« (vv. 147 ff.) vorgekommen waren:

Szli owi młodzi podróżni nad brzegiem
 Ogromnej Newy; lubią iść o zmroku,
 Bo czynowników unikną widoku
 I w pustym miejscu nie zejda się z szpiegiem
 [...]
 Czasami staną, i oczy obróca,
 Czy kto nie słucha? – nie zeszli się z nikim. (vv. 21-29)

Es ist schwer zu übersehen, daß der Erzähler hier quasi die Rolle des unsichtbaren Spähers und Lauschers spielt, dem die jungen »Reisenden« gerade entgehen wollten. Die unsichtbar bespähten jungen Leute erspähen nun den seltsamen polnischen Heiligen und Propheten Oleszkiewicz, der den Wasserstand der Neva prüft und mit Aufzeichnungen in einem rätselhaften Buch vergleicht: wir befinden uns, wie der Obertitel der Skizze »Oleszkiewicz« besagt, am Vorabend der großen Überschwemmung Petersburgs 1824 (»Dziene przed powodzią Petersburską 1824«), und Oleszkiewicz sieht mit dem Auge des naturforschenden Propheten diese Katastrophe kommen¹⁹. Die Gruppe der jungen Leute lacht den seltsamen Magier aus und alle gehen fort; nur einer, offenkundig der »Pilger«, stellt dem Mann nach, erspäht ihn nach einigem Suchen auf einem Steinhaufen gegenüber dem Zarenpalast und belauscht seine einsame, magische Anrede an den Zaren. Gegenüber dem Zarenpalast hatten diese beiden Personen sich schon einmal befunden und sich lange gegenseitig betrachtet (»Petersburg«, vv. 168 ff.; besonders v. 200). Aus der gegenseitigen Betrachtung dieser Personen wird aber nun ein einsei-

19 Zur Prophezeiung Oleszkiewicz's vgl. Weintraub 1982.

tiges Bspähen und Belauschen Oleszkiewicz durch den «Pilger», und als Oleszkiewicz das bemerkt, verschwindet er im Dunkeln:

Rzekł i postrzegłszy, że ktoś słucha z boku,
Zadmuchnął świec i przepadł w półmroku. (vv. 142 f.)

Die Situation des «Pilgers» in der Rolle als Späher und Lauscher wiederholt die implizite Rolle des Erzählers, der quasi unsichtbar anwesend ist und seinerseits alles erspäht und erlauscht.

3. Zur Gattungsgestalt des «Ustęp» zwischen Poem und Zyklus

Die hier angestellten Untersuchungen sind ein Teil der Argumentation für die These, wonach der «Ustęp» in seiner Gattungsgestalt annähernd die Mitte zwischen einem Poem und einem Zyklus aus sehr selbständigen versifizierten Reisebildern oder Skizzen über die Schneewüsten Rußlands und über seine Hauptstadt hält. Eine Nähe zum romantischen Poem wird sicherlich durch die dafür gattungsspezifischen ungleich langen Strophen aus Elfsilblern hergestellt. Nicht im Widerspruch zu dieser Affinität stehen mancherlei Spuren einer älteren Tradition deskriptiver, reflexiver und satirischer Poesie. Verblüffend ist die Verwandtschaft mancher der «Bilder» und Skizzen mit der später sogenannten physiologischen Skizze – insbesondere gilt dies für das dritte («Petersburg») und das fünfte Fragment («Przegląd wojska»). In seinen gattungsmäßigen Bezügen zum Poem, zum Zyklus und zur deskriptiven Poesie kann der «Ustęp» übrigens durchaus in die Nähe der «Krimsonette» gerückt werden²⁰; beide lassen sich auch als «Reisebilder» verstehen.

Eine Nähe zum Zyklus ergibt sich andererseits aus der auffälligen Selbständigkeit jeder der sechs Skizzen sowie aus der spezifisch zyklisch zu nennenden Behandlung der Identität bzw. Nicht-Identität des epischen Sprechers und der «Helden» des «Ustęp», die in den vorangegangenen Abschnitten ausführlich herausgestellt wurde. Der

20 Dem Dichter hatte selbst eine Ähnlichkeit der geplanten «Krimsonette» mit Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* störend vorgeschwebt, vgl. Pigoń, 1958, 73.

Zusammenhang dieser Ambivalenzen mit der übrigen «Dziady»-Dichtung soll hier kurz in den Blick gerückt werden: Bereits die frühe «Dziady»-Dichtung («Dziady» II, IV – 1823) zeichnet sich durch Aufspaltungen des poetischen Subjekts und des «Helden» aus; die betreffenden Subjekte manifestieren sich in verschiedenen Hypostasen: im Sprecher-Subjekt der Ballade «Vampir» und im «Vampir»; in der schweigenden Erscheinung am Schluß von «Dziady» II; im Gustav von «Dziady» IV. Die Identität dieser Hypostasen wird zwar suggeriert, aber zugleich auch systematisch in Zweifel gezogen²¹. In den dramatischen Partien von «Dziady III» (1832) verwandelt der Gustav der *vorangehenden* «Dziady» IV (1823) sich feierlich in Konrad, den Dichter und Staatsgefangenen der Russen, der sein national-metaphysisches Drama erlebt und am Schluß offenkundig auf einer *kibitka* nach Rußland verbracht wird. Konrads Identität mit dem Subjekt bzw. dem «Helden» des «Ustęp» wird ebenfalls suggeriert, aber keineswegs garantiert. Die Irrationalität dieser nurmehr suggerierten und assoziierten Identitätsbildungen steht mit den ekstatischen Zuständen und metaphysischen Erlebnissen der betroffenen Figur bzw. Figuren in einem unübersehbaren Zusammenhang. Dieser Aspekt kommt zwar im «Ustęp» weniger massiv zur Geltung als in den szenischen Partien, aber er ist dennoch vorhanden.

Die gattungsmäßige Zwitterstellung zwischen romantischem Poem und Zyklus wird auch durch die Gestaltung der diegetischen Elemente hergestellt. Hier treffen Elemente einer realen «Geschichte» (die Reise des Gefangenen nach Petersburg, die Eindrücke, die dort auf ihn einstürmen, das rätselhafte Wiedererkennen der rätselhaften Gestalt des Oleszkiewicz) mit Rudimenten eines «Grundmythos» vom warmen Westwind der Freiheit zusammen, der

21 Vgl. hierzu Fieguth 1970. Bereits in dem Zyklus «Balladen und Romanzen» (1822), aber auch in dem Doppelzyklus *Sonette* (1826), besonders in den «Krimsonetten», ist eine ständige Fluktuation zwischen dem zyklischen Subjekt, dem Subjekt des einzelnen lyrischen Texts und verschiedenen in den Gedichten dargestellten, andeutungsweise die Funktion eines alter ego des Dichters ausübenden Personen statt.

das frosterstarrte Rußland erwärmen wird. Aber nach meiner Einschätzung nähern sich alle diese diegetischen Momente jener schwachen Position, die sie typischerweise im Bedeutungsaufbau des Gedichtzyklus haben.

Was hier nicht mehr ausgeführt werden konnte, ist eine zusammenfassende Analyse der Komposition der sechs Skizzen des «Ustę» und sein Einbau in eine dem Zyklus angenäherte Gesamtkonzeption von «Dziady III». Folgende Hinweise müssen genügen.

Die Komposition des «Ustę» kennt durchaus gewisse Symmetrieffekte, Parallelen und Kontraste, aber dies alles ist im Gegensatz zu den dramatischen Szenen der «Dziady III» gleichsam verwischt und verzerrt. Als eine Art verschobene Mitte des «Ustę» kommt die kurze 4. Skizze «Pomnik Piotra Wielkiego» in Frage, die von beiden Seiten durch eine lange 3. Skizze «Petersburg» und durch eine überlange 5. Skizze «Przegląd wojska» mehr eingekeilt als eingeraht ist. Zwischen der 3. und der 5. Skizze besteht eine offenkundige thematische Parallele, insofern sie beide die menschenfeindliche Übergröße des in Petersburg symbolisierten zarischen Despotismus satirisch ausstellen; freilich ist die Parallele durch die disproportionale Überlänge von «Przegląd wojska» verwischt. Andere Skizzen sind durch ein Geflecht subtiler Beziehungen thematischer und diegetisch-zeitlicher Art miteinander verbunden, die das Epitheton «rhizomatisch» verdienen. Auszuschließen ist beim «Ustę» allerdings eine besondere zyklische Beziehung zwischen dem Finale seiner letzten Skizze «Oleszkiewicz» und dem Anfang der ersten Skizze «Droga do Rosji». Damit ist entschieden, daß es sich beim «Ustę» nicht um einen wirklichen Zyklus handelt, was wiederum eine relative Nähe des «Ustę» zur zyklischen Kompositionsform nicht ausschließt.

Diese Nähe wird durch einen Blick auf das Verhältnis zum dramatischen Teil der «Dziady III» deutlicher. Die dem Drama zugrundeliegende Episode von Auflehnung und Unterdrückung der polnisch-litauischen Jugend wird dort als Teil einer zyklischen Wiederkehr immer der gleichen oder ähnlichen individuellen oder kollektiv-historischen Situationen gesehen. Hierin ist der «Ustę» tatsächlich eine Art «zyklischer» Fortsetzung des dramatischen

Teils von «Dziady III»: Konrads teuflische Besessenheit und Rebellion gegen Gott in der «Großen Improvisation», seine Erlösung von dieser Besessenheit durch den Priester Piotr und seine flüchtige Wiederbegegnung mit dem Priester in Szene VIII finden eine Art zyklische Wiederholung (auf völlig anderer Ebene) in den Begegnungen des «Pilgers» mit Oleszkiewicz in den «Ustęp»-Skizzen «Petersburg» und «Oleszkiewicz». Die zyklische Wiederkehr des immer gleichen Unglücks wird angedeutet in einem an Oleszkiewicz's Perspektive angenäherten Passus des Erzählermonologs in «Petersburg»:

I widzi całe w męczarniach narody,
Czuje, co cierpią, mają cierpieć wieki –
I przewiduje, jak jest kres daleki
Tylu pokolenę zbawienia – swobody. (vv. 189-192)

Eine historiosophische Sicht der zyklischen Wiederkehr von Katastrophen Rußlands ist auch in Oleszkiewicz's Prophezeiung am Vorabend der großen Überschwemmung Petersburgs von 1824 zu sehen, in der zugleich ein versteckter Hinweis auf den späteren Dekabristen-Aufstand anzunehmen ist:

«Kto jutra dożył, wielkich cudów dożył.
Będzie to druga, nie ostatnią próbą;
Pan wstrząśnie szczyble assurskiego tronu,
Pan wstrząśnie grunty miasta Babilonu;
Lecz trzecią widzieć, Panie! nie daj czasu»

Am Schluß kann noch auf einen deutlichen Zusammenhang zwischen den zyklischen und assoziativen Elementen in der Komposition des «Ustęp» und dem Konzept einer Poesie der Erinnerung hingewiesen werden: die Erinnerung des Dichters an seine russischen Jahre nimmt hier poetische Gestalt an, und zugleich erinnern diese Skizzen die Welt und die dafür empfänglichen Russen an die Gefahren des zarischen Despotismus.

Bibliographie

- Fieguth, R. 1970. «Zwycięstwo metafory. O *Dziadach* wileńskich», *Pamiętnik Literacki* 61, 1970, 89-113.
- Fieguth, R. 1997a. «Toter Dichter, in die Bewegung verliebt. Tadeusz Różewicz's Gedichtzyklus *Twarz* (1964) », *Zeitschrift für Slavische Philologie*, LVI (1997), 360-413.
- Fieguth, R. 1997b. «Mickiewicz's Rußland - anhand der *Sonette* und des «Epischen Abstands» von *Dziady* III», in: A.A. Hansen-Löve (Hg.), «*Mein Rußland*». *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März 1996 in München, München 1997, 211-236 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44)
- Gomolicki, L. 1949. *Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji 1824-1829*, Warszawa (Instytut Badań Literackich. Z Historii i Teorii Literatury, t. 1).
- Kleiner, J. 1948. *Mickiewicz*, t.2. cz. 1, Lublin.
- Mickiewicz, A. 1822/1823/1955. *Poezye Adama Mickiewicza*, t. 1 und t. 2, Wilno [Facsimile-Nachdruck Wrocław etc. 1955, mit einem Nachwort von St. Pigoń]
- Mickiewicz, A. 1829. *Poezye Adama Mickiewicza*, t. 1 und 2, Petersburg.
- Mickiewicz, A. 1832. *Poezye...Tom czwarty*, Paris 1832 [Facsimile-Ausgabe Wrocław etc. 1967].
- Mickiewicz, A. 1955. *Dziela*, Warszawa 1955 (Wydanie jubileuszowe).
- Mickiewicz, A. 1992. *Les aïeux. Dziady. Poème*. Traduit du polonais par Jacques Donguy et Michel Maślowski, Lausanne.
- Pigoń, St. 1958. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, Warszawa.
- Przybylski, R. 1993. *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o Dziadach*, Warszawa.
- Uffelman, D. 1994. «Teleologia i antyprzyczynowość w *Dziadach* Mickiewicza», *Rocznik Towarzystwa im. A. Mickiewicza* XXIX, 129-144.
- Weintraub, W. 1954. *The Poetry of Adam Mickiewicz*, 's-Gravenhage (Slavistic Printings and Reprintings, II).
- Weintraub, W. 1982. *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa.

