

Tadeusz Miciński und Russland

Ideologie – Intertextualität – Imagologie

Eine komparatistische Studie zum Leben und Werk

von Tadeusz Miciński

Inauguraldissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät

der Universität Greifswald

vorgelegt von

Galina Gauss

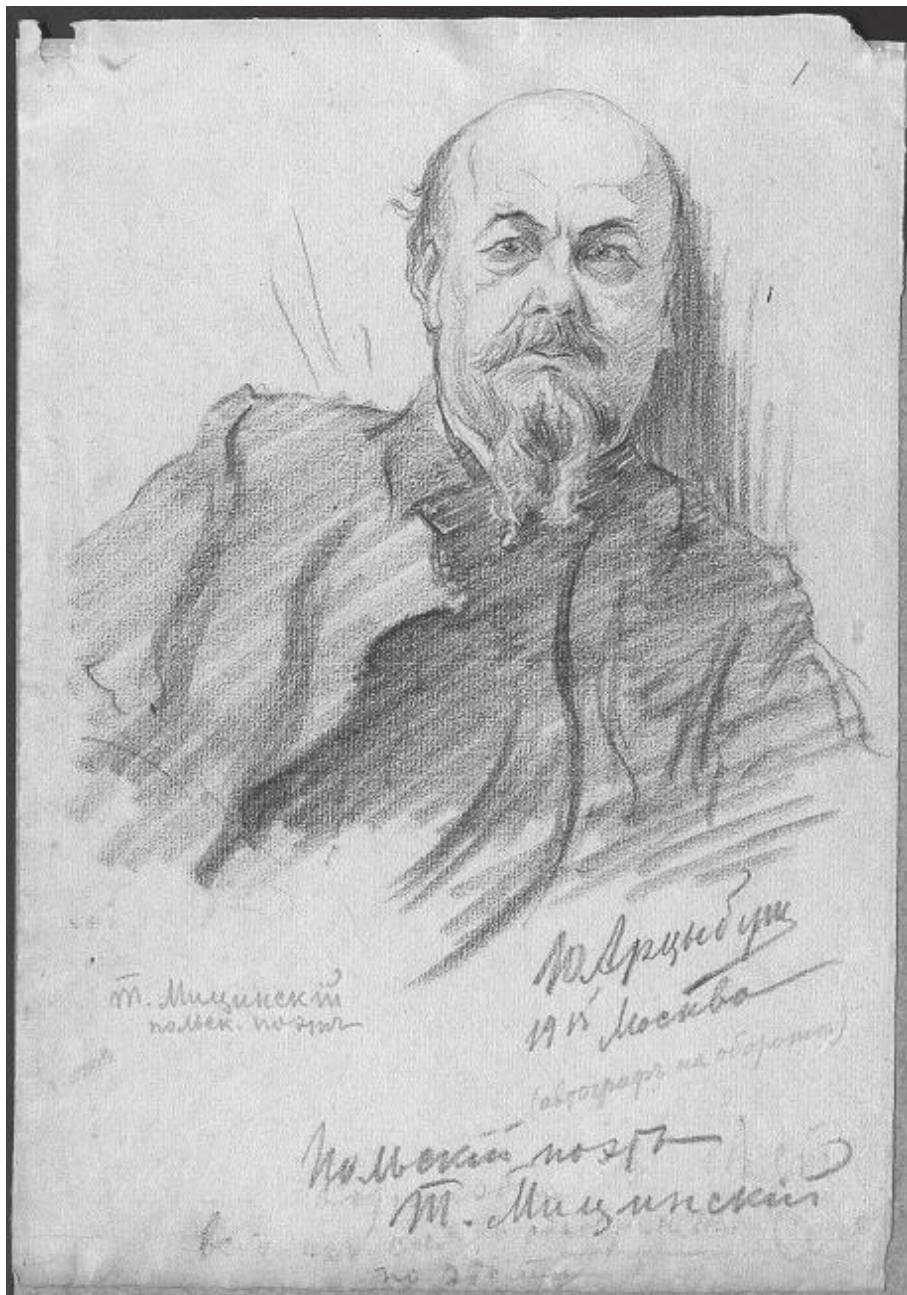
Greifswald 2020

Dekan: Prof. Dr. Margit Bussmann

Erstgutachter: Prof. Dr. Alexander Wöll

Zweitgutachter: Prof. Prof. h.c. Dr. Michael Düring

Tag der Disputation: 28.05.2021



Jurij Konstantynowicz Arcybuszew (1877–1952),
Tadeusz Miciński, Bleistiftskizze (Moskau, 1915)
(Das Bild entnommen aus *Proza Tadeusza Micińskiego*, 2017)

In Erinnerung an meinen Vater David Gauss

Danksagung

Ich bedanke mich bei der Universität Greifswald, die mir ein Bogislaw-Stipendium für mein Promotionsvorhaben ermöglicht hat. Weiterhin bedanke ich mich bei der Universität Greifswald für die finanzielle Unterstützung meiner Forschungsreise nach Warschau. Das ermöglichte mir einen fruchtbaren Kontakt zu polnischen Literaturwissenschaftler/innen und einen Einblick in die wichtigen Originalquellen in den polnischen Archiven.

Außerdem danke ich der Graduiertenakademie der Universität Greifswald. Die vielfältigen Kurse rund um das Promotionsstudium haben meinen Horizont erweitert und waren wichtig als Motivation und Unterstützung in schwierigen Arbeitsphasen.

Danke an meine Freunde Sophia Lamp und Sabine Rolke, die sich bereit erklärt haben, mein Manuskript Korrektur zu lesen. Ihre Anregungen und kritische Einwände waren wichtig und sehr hilfreich.

Ein großer Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Frieder Dünkel für seine kompetente Hilfeleistung und für wertvolle Hinweise aus erfahrener Doktorvaterperspektive.

Besonderer Dank gebührt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Alexander Wöll, sowie meinem Zweitgutachter, Herrn Prof. Prof. h.c. Dr. Michael Düring, die mich durch die Jahre des Arbeitsprozesses mit Ratschlägen und Anregungen und konstruktiven Hinweisen unterstützt haben.

Zum Schluss möchte ich all jenen meinen Dank aussprechen, die an mich und die Fertigstellung der Arbeit stets geglaubt haben und mir Zuversicht schenkten. Meine Familie war immer eine große Stütze. Ihre Liebe verleiht mir die Kraft und ist eine wichtige Inspirationsquelle. Ich möchte mich an dieser Stelle bei meinen lieben Kindern, Maksim und Daria, für ihre Geduld und ihr Verständnis herzlich bedanken.

Zur Zitierweise und Quellenangabe

Polnische Titel werden bei erster Nennung mit einer Übersetzung ins Deutsche in Klammern angeführt. Russische Titel werden im Text und in den Fußnoten transliteriert und sind ebenfalls bei der ersten Nennung mit einer deutschen Übersetzung in Klammern versehen.

Wo aus Gründen der Eindeutigkeit fremdsprachige Bezeichnungen oder Begriffe in der Originalsprache verwendet werden, wird bei der ersten Nennung die deutsche Übersetzung in Klammern angegeben.

Russische Namen werden im Text und in den Fußnoten in der wissenschaftlichen Transliteration angeführt. Von diesem Prinzip wird abgewichen, wenn andere Namensformen eingebürgert sind, oder wenn Zitate aus Publikationen verwendet werden, wo eine andere Schreibweise erscheint. Beispielweise wird die Forscherin Ol'ga Medvedeva in zwei unterschiedlich Schreibweisen, abhängig von der polnischen oder russischen Quelle, zitiert: Miedwiedewa oder Medvedeva.

Die feststehenden russischen Begriffe wie z. B. *sobornost'* oder *jurodivjy* werden russischer Orthographie entsprechend klein geschrieben und kursiv im Text hervorgehoben.

Soweit die Quelle der Übersetzung gleich nach dem übersetzten Zitat nicht angegeben wird, dann stammt die Übersetzung von der Verfasserin vorliegender Arbeit.

Die Titel der Primär- und Sekundärliteratur, auch die Titel der Zeitschriften, werden kursiv geschrieben. Im Literaturverzeichnis werden russische (kyrillische) Titel und Namen in wissenschaftlicher Transliteration angeführt und nach dem lateinischen Alphabet eingeordnet.

Abkürzung der (am häufigsten) zitierten Werke von Tadeusz Miciński

BT – *W mrokach złotego palacu czyli Basilissa Teofanu*

Dcz – *Dęby czarnobylskie*

Dż – *Do źródeł duszy polskiej*

KDJ – *Król-Duch – Jazń*

KP – *Kniaź Patiomkin*

Naucz – *Nauczycielka*

N – *Nietota*

Nd – *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*

W – *Wita*

WW – *Widmo Wallenroda*

XF – *Xiądz Faust*

Inhaltsverzeichnis

Zur Zitierweise

Abkürzungsverzeichnis

0 Vorwort	16
0.1 Einführung in das Untersuchungsthema unter Berücksichtigung der vorhandenen Forschung zum Thema <i>Tadeusz Miciński und Russland</i>	18
0.2 Biographie von Tadeusz Miciński	22
0.3 Werk – Veröffentlichungen zu Lebzeiten und postum.....	29
0.4 Zum Stand der Miciński-Forschung	32
1 Theoretische Grundlagen – Komparatistik und Intertextualität	47
1.1 Komparatistik: Wichtige Entwicklungen und Methoden der vergleichenden Literaturwissenschaft	48
1.2 Komparatistische Imagologie	56
1.3 Theorie der Intertextualität: Entstehungsgeschichte und die wichtigsten Konzepte	58
1.4 Zusammenfassung mit Überlegungen zum methodischen Ansatz und dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit	76
2 Ideologie und slawische Frage bei Tadeusz Miciński: Ursprung, Einfluss und Wirkung	81
2.1 Einführung in das Thema. Tadeusz Micińskis Aufenthalt in Russland und seine politischen Ansichten.....	81
2.2 Die Romantik als Wiege der slawischen Frage. Vorstellung und Vergleich der polnischen Romantik in Hinblick auf das Slawophilentum.....	84
2.2.1 Tadeusz Miciński – ein Fortsetzer des polnischen Messianismus oder ein Anhänger der panslawistischen Bewegung?	89
2.2.1.1 Miciński und Mickiewicz.....	92
2.2.1.2 Miciński und Słowacki.....	96
2.3 Tadeusz Miciński und die slawische Frage. Zwischen Slawophilentum und Panslawismus	101
2.4 Über Einfluss und Wirkung der slawophilen Idee als eine russisch-polnische Erfahrung.....	108
2.4.1 Vladimir Solov'ev und Tadeusz Miciński: Über Adam Mickiewicz, die „Russische Idee“ und die polnische Frage.....	108

2.4.2 Im Zeichen des Slawophilentums – der direkte Kontakt zwischen Vjačeslav Ivanov und Tadeusz Miciński	116
2.5 Zusammenfassung	119
3 Intertextualität im Werk von Tadeusz Miciński	121
3.1 Intertextualität im Drama <i>Kniaź Patiomkin</i> (1906)	121
3.2 Intertextualität im Prosawerk – <i>Nietota</i> (1910) und <i>Xiądz Faust</i> (1913)	158
3.3 Zusammenfassung	200
4 Jurodivyje, heilige starcy und orthodoxe Mönche. Der kulturelle Intertext im Schaffen von Tadeusz Miciński	204
4.1 Die sakrale Repräsentation in Bezug auf Micińskis Metaphysik und Historiosophie	204
4.2 Die sakral-dämonische Repräsentation als kultureller Intertext. <i>Jurodivyje</i> , heilige <i>starcy</i> , orthodoxe Mönche im Dramawerk von Tadeusz Miciński	210
4.2.1 Das <i>jurodstvo</i> und die <i>jurodivyje</i> im Drama <i>Kniaź Patiomkin</i> (1906)	210
4.2.2 <i>W mrokach złotego palacu czyli Bazylissa Teofanu</i> (1909) – Ein byzantinisches Drama mit Narren, Mönchen, Heiligen und vielen Mysterien	219
4.3 Die Heilige Seele Russlands in der Gestalt der <i>jurodivyje</i> und <i>starcy</i> im Prosawerk Tadeusz Micińskis	232
4.3.1 <i>Wita</i> (1914)	232
4.3.2 <i>Nietota</i> (1910)	238
4.4 Zusammenfassung	240
5 Imagologischer Aspekt im Schaffen von Tadeusz Miciński	244
5.1 Das Russland-Bild im Drama <i>Kniaź Patiomkin</i> (1906)	244
5.2 Imagologie im Prosawerk	252
5.3 Zusammenfassung	261
6 Fazit und Ausblick	264
Literaturverzeichnis	274

0 Vorwort

Die Beziehung zwischen Polen und Russland lässt sich am Besten mit dem Wort der Hassliebe beschreiben. Einerseits ist diese Beziehung durch die slawische Sprachverwandtschaft und nachbarschaftliche Nähe, andererseits durch viele Konflikte geprägt. So äußert sich der Nobelpreisträger Czesław Miłosz dazu folgendermaßen:

Polacy i Rosjanie nie lubią się albo, ściślej, mają dla siebie wszelkie nieprzychylnie uczucia, od pogardy, odrazy do nienawiści, co nie wyklucza niejasnego wzajemnego pociągu, ale zawsze naznaczonego nieufnością.¹ (Miłosz 1990:134)

Die Polen und die Russen lieben einander nicht, genauer gesagt, sie hegen alle möglichen, feindseligen Gefühle füreinander, was eine unerklärliche Neigung, die aber immer Misstrauen enthält, nicht ausschließt. (Miłosz 1986:145)

Doch es hat immer schon einen Weg der Annäherung gegeben – durch die Literatur.² Eines dieser interessanten Beispiele kultureller Annäherung zeigt sich im Schaffen des polnischen Fin de siècle-Autors Tadeusz Miciński. Der Russland-Bezug war immer ein präsender und signifikanter Aspekt in seinem Werk, wobei vor allem die Hervorhebung des Slawischen, als Verbindungselement zwischen polnischer und russischer Nation, ein bewusstes Konzept seines Schaffens gewesen ist:

Мичинский и Россия – тема обширная и благодарная. [...] Тесные связи писателя с Россией отразились в его творчестве: вряд ли отыщется у него произведение, в котором нет российских мотивов, аллюзий, реминисценций. (Medvedeva 1996:281)

¹ Miłosz, Czesław 1990. *Rodzinna Europa*. Warszawa, S. 134. Miłosz nennt als den Grund für ständige Konflikte zwischen beiden Nationen die *incompatibility of temper* – die Unverträglichkeit bzw. die Verschiedenheit des Temperaments.

² Die russische Literatur wurde in Polen immer stark rezipiert und Russland wurde zu einem wichtigen Thema in der polnischen Literatur. Drei große polnische Nationaldichter – Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński und Juliusz Słowacki – setzten sich in ihren Werken mit dem Topos Russland auseinander. Mickiewicz fügt im dritten Teil von *Dziady* (dt. *Die Ahnenfeier*, 1832) einen lyrischepischen Einschub über Petersburg und den Weg dorthin ein. Krasiński verfasst mit seinem Werk *Agaj-Han* (1833) einen historischen Roman über Maryna Mniszek als Ehefrau des falschen Demetrius zu der „Zeit der Wirren“ des 17. Jahrhunderts in Russland. Słowacki behandelt in seinem Werk *Anhelli* (1838) das Thema der Verbannung der polnischen Aufständischen mit Schauplatz Sibirien (vgl. Schruba 2011:362-363). Auch die Kontakte zwischen Mickiewicz und Aleksandr Puškin waren bereits Gegenstand der Literaturforschung (vgl. dazu Ivinskij, Dmitrij 2003. *Puškin i Mickiewicz. Istorija literaturnych otnoženij*. Moskva; Świdziński, Jerzy (Hg.) 1991. *Mickiewicz o Puszkynie*. Poznań). Die polnische Moderne wurde durch die russische romantische Literatur (etwa durch Michail Lermontov) ebenso wie durch die Klassiker (etwa Fëdor Dostoevskij) beeinflusst, besonders bei Stanisław Przybyszewski und Stefan Żeromski spielten russische Schriftsteller eine signifikante Rolle bei der Entstehung ihrer Werke. Vgl. dazu Baranov, Andrej 2009. *Russkaja klassičeskaja literatura v chudožestvennom soznanii predstavitelej pol'skogo modernizma*. In: *Russkaja kul'tura v pol'skom soznanii*. Sbornik statej pol'skich i rossijskich issledovatelej. Hg. v. Filatova, N. M., Chorev, V. A. Moskva, S.159-167. Im Weiteren werden die meisten Literaturangaben in gekürzter Form nur mit den Nachnamen der Autoren, dem Erscheinungsjahr und der zitierten Seitenzahl angegeben.

Miciński und Russland – das ist ein vielfältiges und dankbares Thema. [...] Die engen Beziehungen des Autors zu Russland spiegelten sich in seinem Schaffen wieder: man findet bei ihm kaum ein Werk, in welchem es keine russischen Motive, Allusionen, Reminiszenzen gibt.³

In Deutschland ist dieser interessante und originelle Autor bisher kaum hinreichend gewürdigt worden, die Zahl wissenschaftlicher Arbeiten ist bis jetzt gering. So findet Miciński in der deutschen Ausgaben über die Geschichte der polnischen Literatur⁴ nur vereinzelt als Vertreter der *Młoda Polska* Erwähnung oder sein Name taucht als eine wichtige Inspirationsquelle für andere Künstler auf.⁵ Im deutschsprachigen Raum ist die Auseinandersetzung mit dem Werk Micińskis eine Forschungslücke, denn es liegen nur wenige Übersetzungen seines dichterischen Werkes und kaum Sekundärliteratur vor. Dieses Disederat teilweise zu beheben ist das Ziel der vorliegenden Dissertation. Das Hauptthema der Arbeit ist die Beziehung Micińskis zu Russland. Sein Werk soll unter Berücksichtigung des sich dort entfaltenden Bildes von Russland, durch die imagologische Sicht, beleuchtet werden. Dadurch ergeben sich folgende Fragestellungen: Wo lagen die Ursprünge für sein Interesse an Russland? Welche Vorbilder hat es gegeben? Welche Spuren hat Russland in seinem Werk hinterlassen? Wie und zu welchem Zweck wurde das russische Thema in das Werk integriert? Durch den Bezug zu Russland, sowohl im historischen als auch im literarischen Kontext, offenbart durch die Intertextualität, soll das Werk Tadeusz Micińskis aus einem konkreten Blickwinkel, seiner Stellung zu Russland vor dem politischen kulturellen Hintergrund erforscht werden. Das erfolgt durch konkrete Textbeispiele aus seinem Oeuvre. Die genaue Betrachtung der vorhandenen, hauptsächlich polnischen, Forschungsliteratur über Tadeusz Miciński bildet eine wichtige Grundlage für die Annäherung an den kaum in der deutschsprachigen Slawistik erforschten Autor.

³ Die fehlende Angabe der Quelle der Übersetzung bedeutet, dass das Zitat von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit übersetzt wurde.

⁴ Dazu später ausführlicher im Kapitel über den Forschungsstand 0.4.

⁵ So etwa im Zusammenhang mit dem Schaffen von Stanisław Ignacy Witkiewicz, der Miciński persönlich kannte und der vor allem im dramatischen Werk des „Mystikers“ die Bestätigung für seine Theorie der reinen Form sah. Das beschreibt Witkiewicz in einem seiner Artikel über die Ästhetik: Witkiewicz, Stanisław Ignacy 1925. *Formalnie wartości dzieł Micińskiego*. In: *Wiadomości literackie*, nr. 12, Warszawa. Neudruck in: Witkiewicz, Stanisław Ignacy 1959. *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Warszawa, S. 320.

0.1 Einführung in das Untersuchungsthema unter Berücksichtigung der vorhandenen Forschung zum Thema *Tadeusz Miciński und Russland*

In Deutschland bildet die Auseinandersetzung mit dem Werk Tadeusz Micińskis bis heute eher die Ausnahme. Das verwundert wenig, denn selbst die polnische Literaturwissenschaft hat sich bis jetzt nur mit großer Vorsicht an Micińskis Werk herangewagt. Immer wieder wird die Schwierigkeit und Besonderheit seiner Sprache, etwa der häufige Gebrauch von Metaphern und Oxymora⁶ und die damit zusammenhängende Erschwerung des Verständnisses seiner Texte betont (Wróblewska 1979, Gutowski 1980, Linkner 2003). Aber auch die Vielzahl von Themen und die daraus resultierende Polyphonie (Brzozowska 2009) führen zum Gefühl eines unwillkürlichen Chaos.⁷ Hinzu kommt noch, dass Themen in Micińskis Werk, wie etwa Okkultismus, Mystik und Esoterik, den Sinn der Texte verschlüsseln und immer wieder auftretender Gattungssynkretismus eine spezifische Wirkung entstehen lassen und den Rezipienten verwirren:

Spektrum podejmowanych przez niego [Micińskiego] tematów rozciągało się od twardego gruntu problematyki sportu i ciężkiej fizycznej po skrzący firmament zagadnień ezoterycznych i estetyczne subtelności kwestii metafizycznych oraz religijnych. Dodajmy, że większość tych tekstów dziś jest trudno dostępna. (Próchniak 2007:55)

Das Spektrum der durch ihn [Miciński] berührten Themen erstreckt sich vom harten Boden der Sportthemen und der physischen Lebenskraft bis zum funkelnden Firmament esoterischer Rätsel und der ästhetischen Subtilität metaphysischer oder religiöser Fragen. Es bleibt hinzuzufügen, dass der Großteil dieser Texte heute sehr schwer zugänglich ist.

In Deutschland wird der Zugang zu Micińskis Werk zusätzlich durch die eher kleine Anzahl an Übersetzungen erschwert. Bislang wurden einzelne Gedichte und vollständig nur eine Erzählung übersetzt.⁸ Der besondere Wortschatz und die Poetik Micińskis stellen für die Übersetzer eine echte Herausforderung dar. Bis heute gibt es in der Slawistik im

⁶ Zur Besonderheit des häufigen Gebrauchs der Oxymora als eines der charakteristischen Stilmittel im Schaffen Tadeusz Micińskis hat Erazm Kuźma mehrere Artikel verfasst; vgl. Kuźma, Erazm 1974. Tadeusz Miciński – poeta oksymoronu. In: *Poezja* (10; 5). Hg. v. Podraza-Kwiatkowska, Maria. Warszawa, S. 35-41; Kuźma, Erazm 1979. Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego. In: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Hg. v. Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków, S. 195-226.

⁷ So betitelt Wojciech Gutowski einen Artikel von 1978 als *Chaos czy ład?* und geht dabei auf das Problem des häufig auftretenden Missverständnisses („nieporozumienie“) bei der Lektüre des Werkes von Miciński ein (vgl. Gutowski 1979:227-273). Vgl. dazu auch das Nachwort von Gutowski zu der im Jahre 2008 neu erschienenen Ausgabe von *Xiądz Faust* (Gutowski 2008:459-521).

⁸ So übersetzt Karl Dedecius einzelne Gedichte von Miciński ins Deutsche, u.a. *Melancholia*, *Ananke*, *Ama*, alle aus Tadeusz Micińskis Gedichtband *W mroku gwiazd (Im Dunkel der Sterne)*; 1902). 1903 wird die erste Erzählung von Tadeusz Miciński *Nauczycielka (1896)* übersetzt. In Deutschland erscheint die Erzählung unter dem Titel *Der Roman einer Lehrerin*. Miciński, Tadeusz 1903. *Roman einer Lehrerin*. Aus dem Poln. übers. v. Hillebrand, C. Leipzig.

deutschsprachigen Raum nur seltene literaturwissenschaftliche Untersuchungen⁹ zum Werk des Autors. Dabei ist Miciński's Werk vor allem für die komparatistischen Studien ein Gewinn.

Bereits die Biographie des Autors ist durch den Wechsel zwischen verschiedenen Kulturen geprägt: der Pole Miciński wurde als österreichisch-ungarischer Staatsbürger geboren, besann sich aber stets seines slawischen Ursprungs und war bestrebt, das slawische Element in seinem Werk hervorzuheben. In der Literaturwissenschaft wird er deswegen gerne als „opętany panslawizmem“ („vom Panslawismus besessen“; Wróblewska 1979:7) charakterisiert. Diese Besessenheit ist zugleich untrennbar mit seinem Bemühen um die Wiederherstellung der Eigenstaatlichkeit Polens verbunden. Die schwierige politische Lage Polens ist ein präsender Gegenstand seines Werkes, und darum wird er zu Recht auch als „poeta opętany Polską“ („der von Polen besessene Dichter“; ebd.) bezeichnet. Während die Sehnsucht nach der Unabhängigkeit Polens für den staatenlosen Miciński die treibende Kraft für sein Schaffen war, bildete das nationale Erwachen slawischer Völker im 19. Jahrhunderts einen wahren Ideenschub und inspirierte russische Religionsdenker und Schriftsteller. Und so ist es wenig überraschend, dass solche Literaturgrößen wie Aleksandr Puškin, Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj und Vladimir Solov'ev den polnischen Patrioten Tadeusz Miciński bei der Entstehung seiner philosophischen Überlegungen beflügelten. Miciński faszinierte in Dostoevskijs Werk die philosophische Auseinandersetzung mit den menschlichen Moralvorstellungen und der unausweichlichen Präsenz des Bösen und ernannte Dostoevskij zu seinem Vorbild (vgl. Tynecki 1976:153; 178). Dennoch zeichnet sich Miciński's Werk durch ein individuelles Verstehen der geschichtlichen Prozesse und einer einzigartigen Historiosophie aus. Das bildet wiederum einen wichtigen Subtext für den Entwurf und Erklärung seines

⁹ Im deutschsprachigen Raum sind zu Tadeusz Miciński zwei Aufsätze von Walther Koschmal erschienen. Der eine untersucht Miciński's Beeinflussung durch Turgenev, der zweite setzt sich mit dem Zykluscharakter des Gedichtbandes *W mroku gwiazd* (dt. *Im Dunkel der Sterne*) auseinander. Koschmal, Walter 1990. Przekształcenie noweli w poemat prozą. „Pieśń tryumfującej miłości“ I.S. Turgieniewa i T. Micińskiego. In: *Rocznik Komisji Historycznoliterackiej*, nr. 27. Wrocław, S. 171-176; Koschmal, Walter 2000. Der Zyklus als latenter Text. Tadeusz Miciński's Gedichtsammlung *W mroku gwiazd*. In: *Zyklusdichtung in den slawischen Literaturen*. Beiträge zu internationaler Konferenz. 18.-20. März 1997 Magdeburg. Hg. v. Ibler, Reinhard Frankfurt a. M., S. 261-276. Zudem hat Hans-Peter Hoelscher-Obermaier in einem Sammelband über *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts* eine kurze biographische und werkbezogene Darstellung verfasst. Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter. 2000. Tadeusz Miciński. In: *Porträts. Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bd. 4. Hg. v. Dedecius, K. Zürich, S. 536-542.

Menschenkonzeptes, was einen weiteren wichtigen Zugang zu seinem Werk eröffnen kann.¹⁰

Doch vor allem die russische klassische Literatur beeinflusste Miciński's literarische Ästhetik, so dass auch ein komparatistischer Ansatz der Arbeit unentbehrlich erscheint:

Русская классическая литература включена Мичиньским в сферу художественно-эстетической игры. В этом случае налицо компаративистская категория присутствия, направленная на выявление скрытого смысла. (Baranov 2009:166)

Die russische klassische Literatur wurde von Miciński in die Sphäre des künstlerisch-ästhetischen Spiels übertragen. In diesem Fall wird die Notwendigkeit der komparatistischen Kategorie ersichtlich, die auf die Offenbarung des verdeckten Sinns zielt.

Eine Thematisierung der Beziehung Miciński's zu Russland, die durch Bezüge in seinem Werk oder durch persönliche Kontakte erfolgt, liegt dagegen bis heute nur skizzenhaft vor, etwa in den Zeitschriftenartikeln von Olga Miedwiedewa. In mehreren Artikeln weist die Literaturwissenschaftlerin auf die enge Beziehung zwischen Miciński's Werk und Russland hin. Die intertextuellen Beziehungen im Werk des polnischen Autors sind so offensichtlich, dass Miedwiedewa sogar von einer russischen Expansion im Werk Miciński's spricht:

Он [Мичинский] так настойчиво отсылает читателя к русской литературе, в его текст так часто вторгаются пространные, существенные фрагменты текстов русских писателей, имена, идеи, образы, детали, заимствованные из русской литературы, что позволяет говорить о своеобразной русской экспансии. (Miedwiedewa 1996:293)¹¹

Er [Miciński] verweist den Leser so hartnäckig auf die russische Literatur, in seine Texte dringen so oft weitreichende, bedeutende Textfragmente russischer Autoren ein, und es werden Namen, Ideen, Bilder, Details aus der russischen Literatur übernommen, so dass man von einer eigenwilligen russischen Expansion reden kann.

Eine interessante Perspektive eröffnet in diesem Zusammenhang auch ein Artikel von Anna Sobieska.¹² In ihrer Untersuchung verweist Sobieska auf die Einflüsse der russischen Symbolisten auf Miciński's Schaffen, obwohl sie in ihrem Aufsatz auch darauf Bezug nimmt, dass die jungpolnische Russophobie eine offene Bewunderung und Offenlegung dieses Einflusses verhinderte; dies bedeutete indes nicht, dass es zu keinen Kontakten und Inspirationen gekommen sei (vgl. Sobieska 2007:2011). Literatur gebe die Möglichkeit, so Sobieska, die Vorurteile, wenn nicht ganz zu beseitigen, so doch

¹⁰ Auf diese enge Verbindung zwischen dem Menschen und der Geschichte geht Sabine Brzozowska ein, beschränkt sich aber dabei nur auf das dramatische Werk Miciński's. Brzozowska, Sabina 2009. *Człowiek a historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*. Opole.

¹¹ Von Miedwiedewa wurden zwar mehrere Artikel zum Thema „Tadeusz Miciński und Russland“ verfasst, aber keine umfangreiche Publikation, so dass nicht genau überprüft werden konnte, inwieweit sie diese Expansion in seinem Werk offenlegt.

¹² Siehe Sobieska, Anna 2007. Tajemnica rosyjskiego Symbolizmu: Aleksander Błok i Młoda Polska. In: *Ruch Literacki* (48). Warszawa. S. 195-211.

abzumildern. Eine gründliche Untersuchung dieser Beeinflussung und Inspiration der russischen Autoren auf Miciński und deren Konkretisierung am Werk stünden allerdings noch aus:

O inspiracjach Micińskiego literaturą i filozofią rosyjską wspomniano dość często, nigdy jednak nie owocowało to jakimś konkretnymi analizami. (Sobieska 2007:205)

An die Inspiration Micińskis durch die russische Literatur und Philosophie wurde schon oft erinnert, aber sie wurde noch nie durch konkrete Analysen belegt.

Allerdings ging auf das von Sobieska 2007 formulierte Desiderat bereits 1979 Teresa Wróblewska im Sammelband *Studia o Tadeuszu Micińskim* ein, in dem sie auf wenige untersuchte Zeiträume im Leben des Autors von *Nietota*, welche für das Verständnis seines Russlandbezuges wichtig sind, aufmerksam macht:

Nie zanalizowano problemu (!) słowianofilstwa Micińskiego. Nie ukazano w pełni jego społeczno-politycznej powstawy i jego ewolucji w tym zakresie. Nie pokuszono się o analizę jego historiozofii. Nie zainteresowano się biografią Micińskiego w latach 1915-1918 – ostatnich latach życia pisarza, które spędził w Rosji.¹³ (Wróblewska 1979:47)

Das Problem (!) von Micińskis Slawophilentum wurde bislang noch nicht analysiert. In diesem Zusammenhang wurde noch nicht umfassend seine gesellschaftlich-politische Einstellung beleuchtet und seine Evolution in diesem Bereich gezeigt. Es wurde noch kein Versuch der Analyse seiner Historiosophie unternommen. Und es hat noch kein Forschungsinteresse an der Biographie Micińskis in den Jahren 1915-1918 – den letzten Lebensjahren des Schriftstellers, die er in Russland verbrachte, gegeben.

Teresa Wróblewska bewertet Micińkis Interesse für Slawophile dabei als ein Problem und sieht in seiner Affinität zu Russland eine Sonderstellung zu anderen Autoren seiner Zeit. In diesem Zusammenhang betrachtet die Warschauer Slawistin Grażyna Bobilewicz Miciński wegen seines publizistischen Engagements in den russisch-polnischen Beziehungen als „den Therapeuten einer Zeit der Kulturkrise“ (vgl. Bobilewicz 2004:247). Während andere Vertreter der *Młoda Polska* sich von der Politik distanzieren, eine *l'art pour l'art*-Position vertreten und sich in Richtung Westen orientiert hätten, sei Miciński derjenige gewesen, der eine gegensätzliche Richtung eingeschlagen habe (vgl. Bobilewicz 2004:247).

¹³ Seit dem Ende der 70er Jahre hat sich in der Forschung bezüglich von Wróblewska angesprochenes Desiderats was getan. So untersucht die Habilitationsschrift von Elżbieta Flis-Czerniak Micińskis gesellschaftlich-politische Position. Siehe Flis-Czerniak, Elżbieta 2008. *Syndrom Wallenroda*. Lublin. Auch der Historiosophie des polnischen Autors wird Aufmerksamkeit geschenkt. Bereits im gleichen Sammelband neben Wróblewskas Artikel erscheint auch die Publikation von Zbigniew Kuderowicz über Micińskis Historiosophie. Siehe Kuderowicz, Zbigniew 1979. *Historia i Wartości integrujący. Koncepcje historiozoficzne w publicystyce Tadeusza Micińskiego*. In: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Hg. v. Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków, S. 159-194. Dieser Artikel widmet sich vor allem den publizistischen Schriften und vernachlässigt das Gesamtwerk, in dem die Historiosophie fortgeführt wird.

In deutschsprachiger slawistischer Forschungsliteratur tauchen meistens nur kleine Anmerkungen zu Miciński's Leben und seinem Werk im Zuge einer Anthologie oder als Vermerk in einem literaturgeschichtlichen Sammelband auf. Für diese Arbeit scheint es aber wichtig, vor der Analyse seines Werkes auf bestimmte biographische Daten und Veröffentlichungen seiner Werke näher einzugehen, um die Bandbreite von Miciński zu beleuchten.

0.2 Biographie von Tadeusz Miciński

Tadeusz Miciński wird am 9. November 1873 in der Stadt Łódź, welche sich zu dieser Zeit im russischen Teilungsgebiet befindet, als das vierte Kind von Wanda (geb. Pruska) und Rudolf Miciński geboren. Die Mutter entstammt aus einer Familie des mittelständischen Adels („średnioszlachecka rodzina“ Tynecki 1976:15). Der Vater, ein österreichisch-ungarischer Untertan, übt den Beruf eines Vermessungsingenieurs aus. Die Erweiterung der Eisenbahnstrecken in das Königreich Polen führt Rudolf Miciński, nach Ende seines Studiums in Wien und Krakau, zunächst nach Warschau, dann weiter nach Lublin und schließlich nach Łódź, wo er seine zukünftige Frau Wanda kennenlernt und schließlich heiratet (vgl. Tynecki 1976:34-35) Tadeusz Miciński bekommt gleich nach der Geburt, aufgrund des österreichischen Abstammungsrechtes durch seinen Vater, die sogenannte Heimatrolle oder das Heimatrecht,¹⁴ automatisch die österreichische Staatsbürgerschaft.¹⁵ Später, während des Ersten Weltkrieges, bringt diese Tatsache Miciński in eine lebensbedrohliche Lage, weil er im russischen Gebiet durch seine Staatsangehörigkeit als Feind angesehen wird.

Nach Absolvierung der Grundschule in seiner Geburtsstadt besucht er von 1886-1890 das V. Gymnasium in Warschau (vgl. Tynecki 1976:210). Dort wird Miciński Mitglied eines illegalen Schülerzirkels, dessen Tätigkeit sich auf die Selbstausbildung, Sammlung polnischer Bücher und die Herausbildung von Ideen für die polnische Unabhängigkeit konzentriert. An dieser „Untergrunduniversität“ („latający uniwersytet“) lernen viele

¹⁴ Das Heimatrecht ist das durch die Geburt erworbene Recht, sich in einer Gemeinde aufzuhalten, Grundstücke zu erwerben und ein Gewerbe zu betreiben. Heute erfüllen die einheitliche Staatsangehörigkeit, die Freizügigkeit (Art. 11 GG) und Garantie gleicher staatsbürgerlicher Rechte (Art. 33 Abs. 1 GG) die Funktion des früheren Heimatrechtes. In Österreich wurde das Heimatrecht 1939 aufgehoben. Siehe Heimatrecht. In: *Brockhaus. Enzyklopädie*. Bd. 12 Hanf-Hurr. Hg. v. Zwahr, A. u.a. 21., völlig neu bearb. Aufl. Leipzig 2006, S. 227.

¹⁵ Ausführlicher zum Rechtssystem in der Habsburgermonarchie findet man in Rumpler, Helmut (Hg.) 2000. *Verfassung und Parlamentarismus. Verfassungsrecht, Verfassungswirklichkeit, zentrale Repräsentativkörperschaften*. 1. Teilbd. In: Ders. *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*. Bd. VII. Wien, S. 338.

talentierte junge Menschen, von denen einige später zu den herausragenden polnischen Persönlichkeiten gezählt werden.¹⁶ Die Lehrer dieser „Universität“ sind unter anderem Adam Mahrburg (Philosophie), der Historiker Tadeusz Korzon (Geschichte), der positivistische Literaturkritiker Piotr Chmielowski (Literatur) und Ludwik Krzywicki (Soziologie) (vgl. ebd. f.). Nach dem Abitur arbeitet Miciński zunächst als Hauslehrer in Polesien (vgl. Tynecki 1976:99), wo er seine spätere Ehefrau Maria Dobrowolska kennenlernt. Aus gesundheitlichen und finanziellen Gründen bricht Miciński dann seine in Moskau und Genf begonnenen Studien ab, um an der Krakauer Jagiellonen-Universität Literaturgeschichte und Kunst (1893-95) zu studieren.¹⁷ In Krakau nimmt Miciński Kontakt zu Schriftstellerkreisen, unter anderen zu späteren Vertretern des Jungen Polens wie Artur Górski und Ignacy Majciechowski (Sewer) auf. Sein Studium setzt Miciński 1895 in Leipzig fort, wo er die Vorlesungen von Wilhelm Wundt¹⁸ besucht. In dieser Zeit beschäftigt er sich intensiv mit philosophischen Wissenschaften, aber auch für Okkultismus und Esoterik zeigt er großes Interesse. Das bringt ihn schließlich nach Berlin, wo Miciński 1896 ankommt. Dort trifft er bei der Recherche zu Themen wie Satanismus und Dämonologie in der Berliner Bibliothek zufällig auf einen der berühmtesten polnischen Décadance-Autoren, Stanisaw Przybyszewski, und freundet sich mit ihm an.¹⁹

¹⁶ Der Geophysiker und Polarforscher Antoni Bolesław Dobrowolski, der sich als Teilnehmer des Zirkels offenbart, stellt in seinen *Erinnerungen* weitere Mitglieder des Zirkels des V. Gymnasiums vor. Dazu gehörten die Brüder, der Historiker Stanisław und Physiker Konstanty Zakrzewscy, der Botaniker Zygmunt Wóycicki, der Chirurg und Professor Zygmunt Radliński, der Neurologe Jan Koelichen, der Romanautor Gustaw Daniłowski und der Schriftsteller Tadeusz Miciński. Siehe: Dobrowolski, Antoni Bolesław 1958. *Mój życiorys naukowy*. Wrocław, S. 14-15.

¹⁷ Was genau Miciński in Krakau studierte weist Tynecki in seiner Biographie über den Autor nach. Es sind vor allem Geschichtsseminare, die Miciński belegt, u.a. über Polen und Rus ab der Union mit Litauen („Polska i Rus od unii z Litwą“). Aber er besucht auch Seminare zu Geographie, Kunstgeschichte, polnischer Literatur und auch zu Geschichte der französischer Literatur sowie Meteorologie und Klimatologie (vgl. Tynecki 1976:252-253).

¹⁸ Wilhelm Wundt gilt als der Begründer der Psychologie. In Leipzig unterrichtet er als ordentlicher Professor die Philosophie. Siehe dazu Gundlach, Horst. 1999. Wundt, Wilhelm. In: *Deutsche Biographische Enzyklopädie*. Bd. 10 Thibaut-Zycha. Hg. v. Killy, W. und Vierhaus, R. München, S. 598-599.

¹⁹ Diese zufällige Begegnung beschreibt Przybyszewski ausführlich in seinen *Erinnerungen*. Przybyszewski berichtet dort von einer Anekdote. Eines Tages wollte er sich *Die Geschichte des Satanismus* von Roskoff ausleihen und war sehr überrascht, als er auf dem Ausleihzettel den polnischen Namen Miciński las. Er war froh, sich mit einem polnischen Kollegen in Deutschland unterhalten zu können. Siehe Przybyszewski, Stanisław 1994. *Ferne komme ich her... Erinnerungen an Berlin und Krakau*. Aus dem Pol. übers. v. Matwin-Buschmann, R. In: Ders. *Werke, Aufzeichnungen, Briefe*. Bd. 7. Aufzeichnungen. Hg. v. Stümann, O. Paderborn, S. 231-233.

Przybyszewski vermittelt Miciński den Kontakt zu Wincenty Lutosławski,²⁰ und Miciński folgt Lutosławskis Einladung nach Spanien. Dort verbringt er mehrere Monate bei dem Anhänger des polnischen Messianismus und unternimmt ausgiebige Rundreisen durch Spanien (1897-98). Dabei entwickelt er großes Interesse für die spanische Mystik (e), für Malerei (Goya) und das spanische Drama (Pedro Calderón de la Barca). Diese Reise übt großen Einfluss auf Miciński aus. Einerseits sind es die philosophischen Gespräche mit Lutosławski,²¹ andererseits der Kultursynkretismus Spaniens, die Spuren bei ihm hinterlassen. Die vielen Eindrücke dieser Reise, vor allem aber das arabisch geprägte Andalusien, spiegeln sich in seiner Poesie wieder. So entdeckt man in seinen Gedichten des Lyrikbandes *W mroku gwiazd* (dt. *Im Dunkel der Sterne*, 1902) wiederholt orientalische Motive. Hans-Peter Hoelscher-Obermaier schreibt über diesen Lebensabschnitt Folgendes: „Er [Miciński] beschäftigte sich zu dieser Zeit mit spanischer und polnischer Mystik [...]“ (Hoelscher-Obermaier 2000:537).

Spanien wird auch zum Ort für eine weitere wichtige Entscheidung in seinem Leben. Dort heiratet Miciński 1898 seine langjährige Freundin Maria Dobrowolska, Tochter eines Gutsbesitzers aus Belarus. Marias Verwandte – die Baranowskis – gehören zu der Aristokratie, leben im polesisch-ukrainisch-russischen Grenzgebiet (Polesien) und sind russifiziert. Der Großteil der Baranowskis hat eine Anstellung als Beamte im Dienste der Regierung unter dem russischen Zaren inne. Einer der Baranowskis ist sogar als Gouverneur eingestellt, ein anderer, Andrzej Baranowski – der Onkel von Maria Dobrowolska – hat einen Beamtenposten, besitzt in Moskau eine Wohnung auf dem Arbat und ist ständig auf Reisen zwischen Petersburg und Moskau unterwegs (vgl. dazu Tynecki 1976:33).

Die Rückkehr Micińskis nach Polen nach seiner Hochzeit bedeutet nun aber keineswegs den Beginn von Sesshaftigkeit. In den folgenden Jahren ist der polnische Autor viel auf Reisen, die auch als Bildungsreisen zu bezeichnen wären, denn zu dieser Zeit beginnt seine intensive literarische und publizistische Tätigkeit. So besucht Miciński 1898 und 1899 Moskau, wo er vermutlich bei seinem angeheirateten Onkel Andrzej Baranowski gastierte, und reist später nach Petersburg (vgl. Tynecki 1976:169 ff.). Bei seinem ersten

²⁰ Wincenty Lutosławski (1863-1956), polnischer Philologe und Denker, beschäftigte sich intensiv mit der Lehre Platons und war ein Ideologe des polnischen Messianismus. Siehe dazu Lepianka, Józef 1992.

²¹ Die Gespräche hinterließen bei Miciński großen Eindruck, er begann sogar eine Dissertation über Platon zu schreiben, welche er aber nie beendete. Siehe dazu: Mróz, Tomasz 2017. Nieukończony doktorat Tadeusza Micińskiego o nieśmiertelności duszy w filozofii Platona. In: *Pamiętnik Literacki* (108), S. 135-148.

längeren Aufenthalt im Herzen des russischen Imperiums macht er die Bekanntschaft mit der „Bruderschaft der Arbeit“ in Vozdvižensk. Diese religiöse Gemeinschaft, gegründet durch Nikolaj Nepljuev,²² hatte sich zum Ziel gesetzt, die Menschen nach christlichen Werten zu erziehen und das einfache Volk aufzuklären. Mit einem der Ideologen der Bruderschaft, Aleksander Nečitajlo, entsteht nach dem Besuch ein reger Briefkontakt (vgl. Tynecki 1976:169). Miciński begeistert sich so stark für die Ideen der Bruderschaft, dass er diese in Krakau sowohl durch Vorträge als auch in persönlichen Gesprächen propagiert.²³ Die tiefe Religiosität und der tiefe Zusammenhalt der Bruderschaft sowie die Herzlichkeit, mit welcher Miciński aufgenommen wurde, verstärken seinen Glauben an die Verbrüderung mit Russland. So schreibt er, inspiriert durch den Besuch der Bruderschaft: „Zyskałem nowe siły, nowe poloty i szereg przyjaciół; ką, do którego będę się uciekał w chwilach znużenia; źródło, z którego zaczerpię siłę dla wystąpienia przed forum polskim“ („Ich suchte nach neuen Kräften, nach neuem Schwung und einer Reihe Freunde; einen Winkel; in den ich mich in Momenten der Müdigkeit flüchtete; eine Quelle, aus welcher ich die Kraft für den Auftritt vor dem polnischen Forum schöpfte“; Tynecki 1979:388).²⁴

Die meiste Zeit aber verbringt Miciński in Krakau, nur vereinzelt reist er auch gerne in das nahegelegene Zakopane. Dort trifft er sich mit Stanisław Witkiewicz,²⁵ dem Vater von Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Tadeusz Nalepiński und Mariusz Zaruski.²⁶ Der Aufenthalt im Tatra-Gebirge und das Kennenlernen des Zakopane-Stils²⁷ durch den Maler

²² Der Philanthrop Nepljuev war adliger Herkunft, ihm gehörte das Gut Vozdvižensk in Gouvernement Černigov, wo er seine aufklärerischen Ideen verwirklichte und am 4. August 1881 die Bruderschaft gründete. Siehe Nepljuev, Ivan Ivanovič. In: *Bol'shaja Ėnciklopedija v šestidesjati dvuch tomach*. Bd. 32 Nacional-socialistskaja partija – nojman. Hg. v. Kondratov, S. A. u.a. Moskva 2006, S. 228. Die Bruderschaft und ihre Aufgabe werden später im Kapitel 2.1 der Arbeit näher betrachtet.

²³ Vgl. dazu die Fußnote 261 bei Tynecki 1976:306. Dort berichtet Tynecki über den schon erwähnten Briefverkehr zwischen Miciński und Aleksander Nečitajlo (pl. Nieczytajło), einem weiteren Mitglied der Bruderschaft, in dem der polnische Autor einen genauen Bericht über die Vorträge zu der Bruderschaft erstattet.

²⁴ Bei diesem Auftritt stellt der Autor seine Ideenschrift *O spuściznie duchowej* und das Gedicht *Resurrecturi* (beide 1899) vor. Miciński setzt dort die Tradition der polnischen Romantiker, die auf der Idee der vereinten Slawen aufbaut, fort (vgl. Flis 2016:141).

²⁵ Der Autor und Maler Stanisław Witkiewicz übersetzte Lev Tolstoj und führte mit ihm Korrespondenz.

Vgl. Kiejzik, L. 2009. *Russkaja filosofija v pol'skom soznanii*. In: *Russkaja kul'tura v pol'skom soznanii. Sbornik statej polskich i rossijskich isledovatelej*. Hg. v. Filatova, N.M. und Chorev, V. A. Moskva, S. 287.

²⁶ Mariusz Zaruski (1867-1941) ist zum Zeitpunkt des Aufenthalts Micińskis in Zakopane Maler und Autor, später wird er zum General der polnischen Armee ernannt. Mit Miciński führt Zaruski eine Korrespondenz. Siehe Linkner T. 1986. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Mariuszem Zaruskim. In: *Ruch Literacki* 27 (4), S. 329-333.

²⁷ Der Zakopane-Stil (oder Witkiewicz-Stil) ist eine Architekturrichtung, inspiriert von der regionalen Baukunst der polnischen Hochlandregion bei Zakopane. Stanisław Witkiewicz, der in dem litauischen Poszawsze geboren wurde, ließ sich von den altpolnischen Traditionen inspirieren und entwickelte daraus in den Zeiten des Jugendstils den Zakopane-Stil. Die ab den 1890er Jahren von Witkiewicz Entwürfe der

Stanisław Witkiewicz schlagen sich später in seinem Roman *Nietota* (1905) nieder, in dem das Tatra-Gebirge als eine Metapher für Polen eine zentrale Rolle spielt.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg kann man im Schaffen von Tadeusz Miciński häufiger die Ideen des Neomessianismus, die Haltung des Propheten und des Ideologen der slawischen Verbrüderung antreffen. 1902 nimmt Miciński an einer Tagung der Neoslawophilen in Prag teil.²⁸ Der Dichter verfolgt mit großem Interesse das politische Geschehnis mit und fühlt eine Verpflichtung, sich in der Politik zu engagieren, was er in seiner Korrespondenz mit Wilhelm Feldmann ausdrucksstark thematisiert.²⁹ Sein tatkräftiger Einsatz in Volksangelegenheiten³⁰ der slawischen Länder und sein Kampf um die polnische Unabhängigkeit erklärt seine Teilnahme an einer Tagung, die Józef Piłsudski 1912 initiiert. Bei diesem Treffen kommen die Irrendeten³¹ zusammen, und dort hält Piłsudski einen Vortrag, den er mit den Worten „kwestia walki zbrojnej musi być podstawą polskiej irrendety“ („die Frage des bewaffneten Kampfes muss die Basis der polnischen Irrendeten sein“; Flis 2010:149) zusammenfasst. Es ist die Vorankündigung des Ersten Weltkrieges.

Beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges befindet sich Miciński in Polesien und wird schnell als österreichischer Staatsbürger in das russische Kaluga verbannt, kann aber nach ein paar Monaten durch gute Kontakte³² noch 1914 nach Warschau zurückkehren und sich bereits 1915 dem Korps der Zarenarmee unter der Leitung von General Józef Dowbor-Muśnicki als Offizier anschließen (vgl. Bobilewicz 2008:248; 251 und Melkowski 1974:32). Seine prorussische Haltung und nicht zuletzt die Loyalität zu seinen prorussischen Verwandten aus Polesien lässt ihn die folgenden vier Jahre des Krieges in Moskau und Sankt Petersburg verbringen. Seit 1915 lebt Miciński wieder bei seinem

Häuser vereinigen die regional- traditionelle Holzbaukunst mit Elementen der damals modernen Architektur. Ein bedeutendes Beispiel solcher Gebäude ist die Villa Koliba. Vgl. dazu Jagiełło, Michał 1979. Wstęp. In: *Listy o stylu zakopiańskim 1892-1912*. Kraków, S. 11.

²⁸ Über seine Teilnahme berichtet Miciński in der Zeitschrift *Świat* dazu: Miciński, Tadeusz 1911. *Złota Praga*. In: *Świat*, nr 3.

²⁹ Siehe Wróblewska, Teresa (Hg.) 1969. Korespondencja Tadeusza Micińskiego. In: *Miesięcznik Literacki* Nr. 11.

³⁰ Während der Balkankriege (1912-1913) interessiert Miciński die slawische Frage. Zu dieser Zeit arbeitet er als Korrespondent der Zeitschrift *Świat* und schreibt aus Petersburg, Rom, Stockholm und Sofia. Siehe dazu: Niciński, Konrad 2011. Kwestia słowiańska w publicystyce Tadeusza Micińskiego podczas I wojny światowej i w latach ją poprzedzających. In: *Nacjonalizm Polski do 1939 roku. Wizje kultury polskiej i europejskiej*. Hg. v. Stępnik, K./Gabryś M. Lublin, S. 253-261. Und auch bei Flis, Elżbieta 2010. „Polskość jest wyznaniem“. Miciński w przedniu i w dobie wielkiej wojny. In: *Południowa Słowiańszczyzna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Hg. v. Stępnik, K. / Gabryś, M. Lublin, S.147-159.

³¹ Unter dem Irredentismus wird die Zusammenführung möglichst aller Vertreter einer bestimmten Ethnie in einen Staat mit festen Territorialgrenzen verstanden. Diese Ideologie ist Teil vieler Panbewegungen, wie des Pangermanismus, des Panlawismus oder des Panhellenismus. Siehe Irredenta. In: *Brockhaus. Enzyklopädie*. Bd. 13 Hurs-Jem. Hg. v. Zwahr, A. u.a. 21., völlig neu bearb. Aufl. Leipzig 2006, S. 525.

³² Tynecki hat diese Information vom Sohn Jarosław Miciński. Vgl. Tynecki 1976:198.

Onkel in Moskau. Dort baut er relativ schnell Kontakte zu der dortigen polnischen Künstlerkolonie auf, die sich im Polnischen Haus (Dom Polski) trifft (ebd.:251). Zu diesem kommt er aller Wahrscheinlichkeit nach durch Stanisław Ignacy Witkiewicz,³³ mit dessen Vater Miciński schon länger befreundet gewesen war.³⁴ Miciński arbeitet vom polnischen Haus aus mit der polnischen Presse zusammen. Er schreibt als Journalist für die *Gazeta Polska* (dt. *Die Polnische Zeitung*), welche 1913 in Moskau gegründet wurde und seit Januar 1914 in Petersburg erscheint (siehe dazu Ślisz 1968:82; 88). Außerdem verfasst er Artikel für die Zeitschriften *Russkoe Slowo* (dt. *Das Russische Wort*) und *Russkie Wedomosti* (dt. *Die Russische Nachrichten*) (vgl. Bobilewicz 2008:249). Im Februar 1917 übersetzt Miciński für die Zeitschrift *Utro Rossii* (dt. *Russlands Morgen*) die Hymne *Boż, coś Polskę* (dt. *Gott, was ist mit Polen*), im März desselben Jahres erscheint in gleicher Zeitschrift seine Übersetzung der Mazurka von Dąbrowski (vgl. ebd.).³⁵ Jerzy Tynecki erwähnt auch, dass sich Miciński im Revolutionsjahr mit Felix Dzierżyński³⁶ im „Dom Polski“ traf und dort mit ihm in eine Diskussion über die Rolle Polens in der proletarischen Revolution geriet (Tynecki 1976:199). Dieses Treffen wurde von Miciński in der Zeitschrift *Echo Polskie* (1917, nr. 58) detailliert beschrieben. Er zitiert dort den später als Leiter der Tschecha in die Geschichte eingegangenen Dzierżyński, der eine klare Position zu Gunsten Russlands bezieht, wie folgt: „Interesy proletariatu i całego ludu polskiego w zupełności wyrażony są przez rewolucyjny proletariat rosyjski“ („Die Interessen des Proletariats und des gesamten polnischen Volkes werden ganz und gar durch das revolutionäre, russische Proletariat ausgedrückt“, vgl. ebd.).

In Petersburg unterhält Miciński aber auch Kontakte zur russischen Kulturelite dieser Zeit. In seinem Essay *Польский мессианизм, как живая сила* (dt. *Der polnische Messianismus als lebendige Kraft*) erwähnt Vjačeslav Ivanov Micińskis Auftritt bei der religiös-philosophischen Gesellschaft zum Gedenken an den Philosophen und Dichter

³³ Stanisław Ignacy Witkiewicz, oder Witkacy, befand sich während des Ersten Weltkrieges in Moskau. Vgl. Jakubowa, Natalia 2010. *O Witkacym*. Warszawa, S. 16-35.

³⁴ S.o. Als Beweis für das Treffen von Witkiewicz und Miciński kann das 1917 entstandene Porträt von Miciński, gemalt durch Witkacy, betrachtet werden. Stanisław Ignacy Witkiewicz porträtierte Miciński aber nicht nur mit Farben, sondern auch literarisch in seinem Roman *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (postum hg. 1972). Dort tritt Miciński als Figur des Mag Childeryk auf.

³⁵ Ausführlichere Information findet man bei Štachel'berg, Jurij 1966. *Russkije perevody pol'skich povstančeskich pesen*. In: *Istorija i kul'tura slavjanskich narodov*. Moskwa 1966, S. 81-82; S. 84-85; 87.

³⁶ Felix Dzierżyński (1877-1926) war zu dem Zeitpunkt, also seit April 1917, Mitglied der Exekutive der Gruppen seiner polnischen Partei – Die Sozialdemokratie des Königreichs Polen und Litauens (pl. Socjaldemokracja Królestwa Polskiego i Litwy, SDKPiL) – mit Stützpunkt in Russland. Siehe Zubov, N. I. 1972. *Dzerżinskij, Feliks Edmundovič*. In: *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija*. Bd. 8 Devbitor-Evkalipt. 3. Aufl., hg. v. Prochorov, A. M. u.a., Moskva, S. 219, Sp. 644- 646.

Vladimir Solov'ev (Ivanov 1987:659-665). Sein Auftreten und sein ausdrucksstarker Vortrag hinterlassen einen tiefen Eindruck bei den russischen Kulturschaffenden, die sich für die Unabhängigkeit Polens einsetzen und mit Verbrüderungsgedanken sympathisieren. Tadeusz Miciński's Ideen finden aber auch deswegen Anklang, weil sie gegen den Westen, genauer gesagt gegen die Deutschen, gerichtet waren. Ständig betonte er seine Furcht vor einer deutschen Besatzung (vgl. Flis 2010:151).³⁷ Dennoch erfüllt die bolschewistische Revolution 1917 nicht seine Hoffnungen, im Gegenteil, sie wurden schwer enttäuscht, da man Polen nicht berücksichtigte:

Jeśli w 1917 roku, już po rewolucji lutowej, Miciński z entuzjazmem pisał o nowej Rosji i polsko-rosyjskim braterstwie, to dlatego, że postawił wszystko na jedną kartę. Miał zresztą podstawy sądzić, że wszystko idzie ku dobremu, gdyż odezwa Rządu Tymczasowego z 29 marca 1917 roku gwarantowała Polakom prawo do niepodległego państwa. Powiedzmy jednak, że państwo to miało pozostawać w „wolnym sojuszu wojskowym“ z Rosją. Nadzieje pisarze legły w gruzach jesienią tegoż roku. (Bajko 2016:173)

Wenn im Jahre 1917, nach der Februarrevolution, Miciński mit Enthusiasmus über das neue Russland und die polnisch-russische Bruderschaft schrieb, dann nur deshalb, weil er alles auf eine Karte setzte. Er hatte genügend Gründe zu glauben, dass alles sich zum Guten wende, weil das Manifest der Provisorischen Regierung am 29. März 1917 den Polen das Recht auf einen unabhängigen Staat garantierte. Wir nehmen dennoch an, dass dieser Staat in einem „freien Kriegsbandnis“ mit Russland entstehen sollte. Die Hoffnung des Schriftstellers wurde im Herbst desselben Jahres zu Nichte gemacht.

So konstatierte Miciński 1917 ernüchtert und wohl sich selbst beruhigend: „Naród polski jest czymś ogromnym, co nie zmieści się w programie jednej partii. Barwa czerwona jest barwą naszej walki; po zwycięstwie zażądamy innych barw.” („Das polnische Volk ist etwas so Riesiges, dass es in keines der Parteiprogrammen passen kann. Die rote Farbe ist die Farbe unseres Kampfes; nach dem Kampf fordern wir andere Farben”) (Zitiert aus Tynecki 1976:249).

Bei seiner Rückkehr nach Polen, im Februar 1918, wird Tadeusz Miciński in der Nähe des Czerykow³⁸ von unbekanntem Tätern, entweder Bauern oder Bolschewiken, ermordet.³⁹ Sein gewaltsames Ende korrespondiert mit der Märtyrer-Vorstellung des

³⁷ Miciński verfasste 1914 den Versroman *Widmo Wallenroda*, in Anspielung an Mickiewiczs *Konrad Wallenrod*, zu Agitationszwecken gegen den so gefürchteten deutschen „Drang nach Osten“ (vgl. Melkowski 1974:32). Zum Thema des Zusammenhangs des Volks- und Religionsbewusstseins im Werk von Miciński ist eine umfangreiche Monographie von Flis-Czerniak erschienen. Flis-Czerniak, Elżbieta 2008. *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Lublin.

³⁸ Tynecki nennt außerdem noch einen anderen Ort, nämlich Czeczersk (vgl. Tynecki 1976:223-224). Bis heute kann kein genauer Todesort des Autors genannt werden.

³⁹ War es womöglich ein politisch motivierter Mord? So schreibt Miedwiediewa: „[...] został zamordowany przez bolszewików, bo pomagał organizować polskie siły zbrojne w Rosji“ („[...]er wurde durch Bolschewiken ermordet, weil er bei der Organisation der bewaffneten polnischen Kräfte geholfen hatte“ Miedwiediewa 2004:14). Czesław Miłosz äußert in seiner Monographie *Geschichte der polnischen Literatur* die Vermutung, dass Miciński wegen seines langen Barts für einen russischen General gehalten und von den aufgebracht Bauern ermordet wurde: „Er [Miciński] reiste viel, hielt sich mit Vorliebe in

polnischen Schicksals, verstärkt den Mythos um seine Person und erhebt ihn in den Olymp eines bis zum Schluss kämpfenden Ritter-Autors. Auch sein Dichterkollege Stefan Żeromski trägt als anerkannte Autorität in Schriftstellerkreisen mit folgenden Worten zur Mythisierung Micińskis bei:

W środku najbujniejszych lat i najwznieśleszych natchnień ukamieniowana została ta twórcza głowa. Ani jako społeczeństwo, ani jako mocarstwo nic na to nie możemy poradzić, iż z ziemią szarą złączoną została szlachetna krew rycerzą i poety. Ale znad dalekiej jego mogiły śwista wciąż północny wiatr, nosiąc do Polski ostatnie jego westchnienie [...] Proszę was rodacy, ażebyście w tej chwili – powstawszy – uczynili pamięć brata naszego, mężnego rycerza, wzniosłego poety, czystego człowieka, niewinnie zamordowanego Tadeusza Micińskiego. (Żeromski 1925:1)

Dieser schöpferische Kopf wurde in einer Zeit von Ausschweifungen und höchsten Inspirationen gefestigt. Aber als Gesellschaft und als Großmacht können wir es nicht verwinden, dass das adelige Blut eines Ritters und eines Dichters mit der grauen Erde vermischt wurde. Und so pfeift über sein fernes Grab fortwährend der nördliche Wind, der seinen letzten Seufzer bis nach Polen trägt. [...] Ich bitte euch, Landsleute, dass ihr in diesem Moment – euch erhebend – unseres Bruders, des tapferen Ritters, des erhabenen Dichters, des reinen Menschen, des unschuldig ermordeten Tadeusz Miciński gedenkt.

0.3 Werk – Veröffentlichungen zu Lebzeiten und postum

Tadeusz Miciński debütiert 1896 mit der Verserzählung *Łazarze* (dt. *Lazarusse*),⁴⁰ welche in der Zeitschrift *Ateneum* von Piotr Chmielowski veröffentlicht wird. Im gleichen Jahr werden außerdem das gemeinsam mit Ignacy Maciejowski (Sewer) verfasste soziale Drama *Marcin Łuba* und die Novelle *Nauczycielka* (dt. *Der Roman einer Lehrerin*) herausgegeben. Die Novelle gewinnt im Wettbewerb der Zeitschrift *Czas* den zweiten Platz.⁴¹ Diese Prämie wird zu der ersten wichtigen Anerkennung für den jungen Schriftsteller.

1902 kommt der erste und der einzige Lyrikband *W mroku gwiazd* heraus. Danach widmet sich Miciński nahezu ausschließlich dramatischen Werken. So erscheinen gleich mehrere Dramen nacheinander. 1903-1904 wird im *Ateneum* *Noc Rabinowa* (dt. *Die Nacht des Rabiners oder Die Nacht der Eberesche*), zwei Jahre später (1906) *Kniaź Patiomkin* (dt. *Fürst Patjomkin*), das als Fortsetzung für die Zeitschrift *Krytyka* konzipiert

Zakopane auf und wurde in den Wirren des Jahres 1918 von russischen Bauern, die ihn seines Bartes und seiner Glatze wegen für einen General hielten, getötet“ (Miłosz 1981:276). Woher Miłosz diese Information hatte, ist nicht bekannt. In dem von Miłosz als Literaturgeschichte konzipiertem Buch fehlen dazu bibliographische Hinweise.

⁴⁰ Die folgenden Übersetzungen der Werke beziehen sich größtenteils auf Hoelscher-Obermaier in seinem Porträt über Miciński. Siehe dazu Hoelscher-Obermaier. H.-P. 2000. *Tadeusz Miciński*. In *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Dedecius, K. Bd. 4. Zürich, S. 536-542.

⁴¹ Den ersten Platz belegte Kazimierz Tetmajer mit seiner auch heute noch geschätzten Erzählung *Książę Piotr* (dt. *Fürst Piotr*).

ist, verlegt. Ein weiteres bedeutendes Drama mit dem Titel *W mrokach złotego palacu czyli Bazylissa Teofanu* (dt. *In der Finsternis des Goldenen Palastes oder Basilissa Teofanu*) wird 1909 veröffentlicht.

Parallel zu seiner schriftstellerischen Tätigkeit engagiert sich Miciński politisch und schreibt zahlreiche Artikel, in denen er sich mit politischen Fragen auseinandersetzt. Den Autor beschäftigen Fragen des Volks- und Religionsbewusstseins. Einen Teil seiner publizistischen Texte gibt Miciński 1906 im Buch *Do źródeł duszy polskiej* (dt. *Zu den Quellen der polnischen Seele*) heraus. Dort verbreitet er die Idee der Wiedergeburt Polens durch die innere Veränderung des Menschen. Seine Philosophie findet Zustimmung unter seinen Freunden Stanisław Witkiewicz und Artur Górski. Obwohl Miciński sein Programm mit keiner Partei verbindet, ist doch unübersehbar, dass seine Philosophie sich auf die Ideen des Messianismus der polnischen Romantik rückbesinnt, diese fortsetzt und unter Berücksichtigung der vorherrschenden politischen und kulturellen Lage Polens weiterdenkt.

1907 wird das politische Gedicht *Życie nowe* (dt. *Das neue Leben*) gedruckt. Danach folgt eine Phase, in der Miciński vor allem Prosa verfasst. 1910 erscheint der metaphysische Roman *Nietota. Księga tajemna Tatr* (dt. *Bärlapp. Geheimbuch der Tatra*), ein Jahr später der Erzählband *Dęby Czarnobylskie* (dt. *Eichen in Czarnobyl*) sowie eine Auswahl philosophisch-publizistischer Artikel unter dem Titel *Walka o Chrystusa* (dt. *Der Kampf um Christus*). Der nächste große Roman *Xiądz Faust* (dt. *Pfarrer Faust*) wird 1913 veröffentlicht. Ein Jahr später erscheint das unvollendete Poem *Widmo Wallenroda* (dt. *Das Gespenst Wallenrods*). Im Jahre 1915 wird ein Nachfolgepoem zu dem ersten *Wallenrod*, *Nowy Konrad Wallenrod* (dt. *Der Neue Konrad Wallenrod*) herausgebracht. Während des Ersten Weltkrieges entstehen viele publizistische Werke, die in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht werden (vgl. Bobilewicz 2008:247).

Noch zu Lebzeiten des Autors werden die Fragmente des Dramas *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego* (dt. *Die polnischen Thermophylen. Mysterienspiel um das Leben und den Tod des Fürsten Józef Poniatowski*) veröffentlicht.⁴² Aber erst 60 Jahre später wird das Drama durch Teresa Wróblewska

⁴² 1914 veröffentlicht die Literaturzeitschrift *Krytyka* Teile des Dramas auf mehreren Seiten. In der Märzangabe, im Heft V. vom 1. März auf S. 285-293 und im Heft VI vom 14. März auf S. 347-355. 1916 wird ein Abschnitt der Tragödie („urywek z tragedii «Książę Józef Poniatowski»“) in *Warowni* gedruckt. Vgl. Wróblewska, Teresa 1980. Komentarz. Nota wydawca. In: Miciński, Tadeusz. *Utwory dramatyczne*, t. III: *Termopile polskie: Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*. Kraków, S. 261.

vollständig rekonstruiert und als ein Band des gesammelten dramatischen Werks von Miciński herausgegeben.⁴³

Eine Vielzahl der Werke Micińskis bleibt entweder fragmentarisch oder nur in Manuskriptgestalt erhalten. Das meiste wird postum publiziert – 1926 der Roman *Wita* (dt. *Wita*), 1931 erscheint der erste Band der Schriften aus dem Nachlass.⁴⁴ In diesem Band befinden sich auch das Prosapoem *Niedokonany* (dt. *Der Unvollendete*), welches vermutlich zwischen 1902 und 1905 entsteht, und ein Fragment des Romans *Mené – Mené – Thekel – Upharisim!*, wahrscheinlich aus dem Jahre 1913–1914.

1928 erscheinen in der Posener Zeitschrift *Tęcza* der Einakter *Mściciel Wenety* (dt. *Der Rächer Wenetas*). Diese Veröffentlichung bedeutet den Auftakt zu der Herausgabe des dramatischen Werkes, welche ab 1979 unter der Redaktion von Teresa Wróblewska fortgesetzt wurde. Insgesamt werden vier Bände mit dem Titel *Utwory dramatyczne* (*Das dramatische Werk*) ediert. In ihnen finden sich die Dramen, die zuvor nicht veröffentlicht wurden, wie etwa *Królewna Orlica*, *Noc*, und die Einakter *Romans siedmiu braci śpiących w Chinach*, *Kijomori*, *Wrogowie Duchów* (dt. *Prinzessin Adlermut*, *Die Nacht*, *Die Romanze der sieben schlafender Brüder in China*, *Kijomori*, *Die Feinde der Geister*).⁴⁵

Unter dem Titel *Poezje* (dt. *Gedichte*) werden 1980 schließlich Gedichte aus dem Nachlass veröffentlicht, 1985 kommen *Poematy prozą* (dt. *Die Prosapoeme*) heraus, darin finden sich folgende Erzählungen: *Panteista*, *Pieśń triumfującej miłości*⁴⁶, *Msza konających*, *Niedokonany*, *Widmo przy Morskim Oku*, *Dolina Mroku*, *Bezaliel*, *Różany obłok*, *Historia dwojga kochanków i pani Hoan-Tho* und *Z motywów Dalekiego Wschodu* (dt. *Der Pantheist*, *Das Lied der triumphierenden Liebe*, *Messe der Sterbenden*, *Der Unvollendete*, *Das Gespenst im Meeresauge*, *Das Tal der Dämmerung*, *Bezaliel*, *Die Rosenwolke*, *Die Geschichte der zwei Geliebten und Frau Hoan-Tho* und *Aus den Motiven des Fernen Ostens*).

In den letzten fünfzehn Jahren kann man von einem wahren Editions-Boom der Texte Tadeusz Micińskis sprechen. 1999 erscheint eine Auswahl der Gedichte, 2002 wird *Nietota* neu herausgegeben, und 2008 wird unter der Redaktion von Wojciech Gutowski

⁴³ Wróblewska, Teresa (Hg). 1978-1996. *Tadeusz Miciński. Utwory dramatyczne*, t. I-IV. Kraków.

⁴⁴ Leider bleibt es nur beim ersten Band, die Herausgabe der Bände wird nicht wie geplant fortgeführt. Siehe dazu in nächsten Kapitel im Forschungsbericht S. 31, FN 62.

⁴⁵ Die Titelübersetzung von *Królewna Orlica* in *Prinzessin Adlermut* stammt von Hoelscher-Obermaier (vgl. Hoelscher-Obermaier 2000:539).

⁴⁶ Diese Erzählung, die eine Referenz an Turgenevs Erzählung *Pesn' toržestvuješčej ljubvi* darstellt, erscheint nochmal 1910 als ein Unterkapitel im Roman *Nietota*.

eine kommentierte Ausgabe des vor fast hundert Jahren entstandenen Romans *Xiqdz Faust* (1913) publiziert.

2016 gibt der Literaturwissenschaftler Tadeusz Linkner das Frühwerk von Tadeusz Miciński heraus. Darin befindet sich unter anderem eine historiosophische Arbeit Micińskis über Adam Mickiewicz. Alle Schriften entstanden noch vor 1900 (siehe Linkner 2016:7-9).

2018 jährte sich der 100. Todestag des Autors. Zu diesem Anlass wurde ein Sammelband der aktuellen Forschungsartikel veröffentlicht. Darin erwähnt der Herausgeber des Bandes, Jarosław Ławski, dass aktuell an einer vierbändigen Edition der verstreuten Schriften (*Pism rozproszonych*) von Tadeusz Miciński gearbeitet werde (siehe dazu Ławski 2017:27). Wann und wo diese Schriften publiziert werden, ist derzeit noch nicht bekannt.⁴⁷

Die große Zahl der Publikationen zeigt jedoch, dass das Interesse an Micińskis Werk nicht abreißt und er ein wichtiger Teil der polnischen Kultur bleibt. Den anhaltenden Forschungsdrang und häufig entstehende Schwierigkeiten bei der Deutung versucht Hans-Peter Hoelscher-Obermaier durch einen besonderen synkretistischen Stil des polnischen Autors zu erklären: „Micińskis Romane durchbrechen wie seine Dramen die Grenzen der traditionellen Gattungen und Stile. Episches, Dramatisches und Lyrisches, Hochsymbolisches und platt Didaktisches, Realistisches und Phantastisches verschmelzen zu einem oft problematischen Ganzen“ (Hoelscher-Obermaier 2000:540).

0.4 Zum Stand der Miciński-Forschung

Tadeusz Miciński ist das beste Beispiel eines universellen Autors, der auf vielen Feldern der Kultur tätig war. Er war Dramaturg, Dichter, Prosaautor, Literaturkritiker, gesellschaftlicher Publizist, politischer Propagandist, Ideologe und sogar Sportkommentator⁴⁸ – die Aufzählung seiner Funktionen und Berufsbezeichnungen könnte noch weiter fortgeführt werden. Dazu kommen noch andere ihm zugesprochene,

⁴⁷ Informationsstand Januar 2020.

⁴⁸ 1912 arbeitete Miciński als Korrespondent für die Warschauer Wochenzeitschrift *Tygodnik Ilustrowany* (dt. *Die illustrierte Wochenzeitschrift*) und berichtete für diese von der Olympiade aus Stockholm. Vgl. dazu Polakowska, Anna 2002. Miciński, Tadeusz. In: *Dawni pisarzy Polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*. Tom 3. Mia-R. Hg. v. Loth, Roman. Warszawa, S.13.

oft sehr subjektive Bezeichnungen wie die des „Mystikers“ oder des „Satanisten“.⁴⁹ Aber Tadeusz Miciński kann keinesfalls mit dem Stereotyp eines „typischen“ modernistischen Autors, eines „gewöhnlichen“ Décadents, der mit einer Verachtungsgeste die Menschen, mithin die Philister, straft, versehen werden.

Die Vielfalt seines Werkes erlaubt reichlich (Frei)-Raum für Interpretationen, was dadurch unterstrichen wird, dass besonders die bisherige polnische Forschung sehr heterogen, aber auch nicht frei von Widersprüchen war und ist. Um sich der Forschung über Tadeusz Miciński anzunähern, bietet der Aufsatzband *Studia o Tadeuszu Micińskim*⁵⁰ (dt. *Studie über Tadeusz Miciński*) einen guten Einstieg. In diesem Band erschien ein umfassender Forschungsbericht von Teresa Wróblewska unter dem Titel *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje* (dt. *Rezeption oder Missverständnisse und Mystifikationen*).⁵¹ Die Forscherin setzt sich in diesem Aufsatz mit zahlreichen grundlegenden Fragen zum Autor von *Nietota* auseinander: Wie ist Miciński einzuordnen, wie wurde er gesehen, welche Mythen wurden über ihn verbreitet? Hat die Mystifikation ihm geschadet oder wurde er erst dadurch in den schriftstellerischen Olymp befördert? Wer hat ihn gelesen und wen hat er beeinflusst? Auf all diese Fragen versucht Teresa Wróblewska ausführlich zu antworten und führt dazu viele Literatur- und Quellenangaben an, in denen auch zeitgenössische Kritiker zu Wort kommen.⁵²

⁴⁹ Miciński als einen Satanisten zu bezeichnen ist wohl sehr gewagt, aber nicht unbegründet. Sein Drama *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu* beinhaltet eine satanische Messe, und Miciński selbst zeigte großes Interesse an Lektüre über Satanismus, worüber das andere Enfant terrible der polnischen Literatur, Stanisław Przybyszewski, in seiner Autobiographie anekdotisch schreibt. Siehe Przybyszewski 1994:232-233.

⁵⁰ Es wurde 1979 in Krakau unter der Redaktion von Maria Podraza-Kwiatkowska herausgegeben. Podraza-Kwiatkowska veröffentlichte zahlreiche Bücher zur *Młoda Polska*. Der Anlass der Veröffentlichung war der 60. Todestag von Tadeusz Miciński. Fünf Jahre zuvor, 1974, fand in Warschau eine Konferenz zum Schaffen Tadeusz Micińskis statt, welche durch die Krakauer Pracownia Historii Literatury Młodej Polski des Polnischen Literaturwissenschaftlichen Instituts PAN durchgeführt wurde. Siehe Podraza-Kwiatkowska, Maria (Hg.) 1979. *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków.

⁵¹ Der Aufsatz besteht aus zwei Teilen, einem Kernaufsatz von 1974 und einer Erweiterung von 1978, und umfasst zusammen über 80 Seiten (Wróblewska 1979:7-83).

⁵² So beginnt Wróblewska ihren Aufsatz mit dem Zeitgenossen Micińskis, dem Philosophen und Literatur- und Theaterkritiker Stanisław Brzozowski, welcher mit *Legenda Młodej Polski* (dt. *Die Legende des Jungen Polen*; 1909) eine radikale Kritik gegen die polnischen Modernisten verfasst. Brzozowski war dafür verantwortlich, dass Miciński als ein geheimnisvoller und rätselhafter Dichter gesehen wurde. „Czciociele tajemnic’ – to tytuł rozdziału poświęconego Micińskiemu w studium Stanisława Brzozowskiego. Tytuł, który jako epitet miał przylgnąć do Micińskiego na stałe i który brzmiał ośmieszająco, cho w całości interpretacji Brzozowskiego ośmieszający nie był“ („Die Verehrer der Geheimnisse’ – das war der Titel dem Miciński gewidmeten Abschnitt in der Studie von Stanisław Brzozowski. Der Titel, der an ihm als Epitheton für immer haften sollte und welcher belustigend klang, obwohl es in der Gesamtinterpretation Brzozowskis nicht belustigend gemeint war“; Wróblewska 1979:14).

Gleich am Anfang stellt Wróblewska fest, dass viele Beurteilungen von Tadeusz Miciński und seinem Werk auf einer stark subjektiven Einschätzung der Kritiker beruhen:

Miciński może być albo pisarzem genialny, albo żadnym. Albo prorok, albo szarlatan; albo mag, albo mistifikator; albo „bard duszy polskiej, albo „śmieszny pierrot“; albo wybitny erudyta, albo intelektualny szalbierz; albo epigon, albo prekursor; albo skrajny nonkonformista, albo ugodowy endek; albo „poeta opętany Polską“. (Wróblewska 1979:7)

Miciński kann entweder ein genialer Autor sein oder gar keiner. Entweder ist er ein Prophet oder ein Scharlatan; ist er ein Magier oder ein Täuscher; oder er wird als ein „Sänger der polnischen Seele“ oder als ein „komischer Pierrot“ bezeichnet; mal ist er hervorragender Gelehrter, mal intellektueller Schwindler; oder er ist ein Epigone und gleichzeitig ein Wegbereiter; mal ist er ein extremer Nonkonformist, mal ein kompromissbereiter Nationaldemokrat; oder er ist einfach ein „von Polen besessener Dichter.“

Während sein literarisches Debüt von Kritiker gefeiert und sogar prämiert wurde, teilt sich die Leserschaft in zwei Lager: in das der Apologeten und das der Spötter. Die Ersten erkennen in seinen Schriften eine prophetische Kraft, die anderen schätzen sein Werk als minderwertig, schmutzig und gar pornografisch ein.⁵³ Daran ist auch die nicht eindeutig feststellbare politische Ausrichtung Micińskis schuld, die immer wieder für Diskussionsstoff sorgt und ihm nicht nur Freunde, sondern viele Feinde verschafft. Es gibt Zeiten, da wird er sowohl von den Linken als auch von Rechtskonservativen attackiert (vgl. Wróblewska 1979:9).

Immer wieder werden dem Autor aber auch Unverständlichkeit und Chaos in seinem Werk zum Vorwurf gemacht. Hermetik, stilistische Verworrenheit und komplizierte Kompositionen und Konstruktionen zeugen aber von Micińskis Belesenheit, Gelehrsamkeit und von einem enzyklopädischen Wissen, das sein Werk formt. Micińskis Mitteilungsdrang zeigt sich etwa darin, dass in seinen literarischen Texten viele aktuelle Erkenntnisse aus verschiedenen Bereichen der Wissenschaften zu finden sind.⁵⁴

Die Verwirrung, die es damals um seine Dichtung gibt, kann aber auch damit erklärt werden, dass sie nie so recht eingeordnet werden kann. Micińskis Schaffenszeit stimmte mit der Epoche der Młoda Polska überein. Dennoch kann er nicht als ihr echter Vertreter angesehen werden, weder passt er in das Programm der modernen Ästhetik von Miriam,

⁵³ Diese Einschätzung bestand auch noch viele Jahre nach dem Tod des Autors. So beschreibt Kuncewicz 1958 das Werk Micińskis wenig schmeichelhaft: „Bezsens, bzdurność *Nietoty*, *Kniaza Patiomkina*, *Bazilissy*; bezproblemowość [...] pornografia plus erudycja“ („Unsinn, Ungereimtheit von *Nietota*, *Kniaź Patiomkin*, *Bazilissa*“, Konfliktlosigkeit [...]. Pornographie plus Gelehrsamkeit“ zitiert aus: Wróblewska 1979:8).

⁵⁴ So trifft man in seinem Werk auf viele namhafte Wissenschaftler vergangener Epochen, aber auch seiner Zeit. In seinem Roman *Xiądz Faust* etwa werden u. a. Platon, Heraklit, Charles Darwin, Edward Strasburger, Henri Bergson und Georg Simmel aufgelistet. Vgl. Miciński, Tadeusz 2008. *Xiądz Faust*. Überarb. v. Wojciech Gutowski, W. Kraków, S. 24.

noch in das individuell-naturalistisch-expressionistische Programm Przybyszewskis.⁵⁵ Obwohl Miciński beide Programme kennt und sich durch diese inspirieren läßt, bezieht er, Zeit seines Lebens, zu keiner der Richtungen Stellung: „Miciński z obu tych programów czerpiął, ale je zarazem negował – i tworzył już jakości estetyczne odrębnie albo próbował je tworzyć“ („Miciński hat aus beiden dieser Programme geschöpft, aber gleichzeitig negierte er sie und versuchte eine gesonderte ästhetische Qualität zu schaffen“; Wróblewska 1979:17).

Micińskis Texte sind allein deswegen sehr speziell, weil es sich bei ihnen nicht nur um rein symbolistische, von einer bestimmten Ästhetik durchzogene Werke handelt, sondern weil sie stets eine ideologische, belehrende Note enthalten. Deswegen scheint er den Expressionisten, die in ihren Werken eher auf das Experiment durch drastische Mittel setzen und sich weniger um die Schönheit sorgen, viel näher als den Symbolisten zu sein. Und so erscheint es nicht verwunderlich, dass gerade der Expressionist Andrzej Strug 1923 aus Russland die dort verbliebenen Schriften Micińskis mitbringt, darunter das Prosapoem *Niedokonany* und ein Fragment seines Romans *Mene-Mene-Thekel-Uphrasim!...* Eigentlich plant Strug das Gesamtwerk Micińskis in der Zwischenkriegszeit herauszugeben. Aber von den insgesamt zehn geplanten Bänden der in Russland geschriebenen Werke, wird jedoch nur der erste Band vorbereitet (vgl. Wróblewska 1979:19).⁵⁶ Dennoch ist diese Veröffentlichung besonders wichtig, weil sie das Bestreben zur Etablierung des Namens Micińskis in der polnischen Literaturgeschichte signalisiert. In den Anthologien dieser Zeit taucht er mit Dithyramben wie „der großartige Dichter des Jungen Polens“ oder „einer der außergewöhnlichsten Autoren der Literatur um die Wende des XIX. und XX. Jahrhunderts“ auf.⁵⁷ Sein stetiger literarischer Kampf für die Unabhängigkeit Polens wird im Nachhinein im neu erstandenen polnischen Staat gewürdigt. Dazu trägt auch die Posener Expressionisten-Gruppe unter der Leitung von Jan Stur, der Miciński zum Patron der Gruppe ernannte, bei:

⁵⁵ Vgl. Podraza-Kwiatkowska, M. (Hg.) 2000. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Wrocław, S.13-17; 76-90.

⁵⁶ Wróblewska erwähnt an dieser Stelle des Artikels, dass der Polonist Czesław Latawiec diesen von Strug vorbereiteten Band herausgab und nun plant, auch noch weitere postume Schriften (*Pisma pośmiertny*) von Miciński herauszugeben. Dieses Projekt brauchte aber länger als gedacht und konnte immer noch nicht verwirklicht werden. Derzeit wird unter der Leitung des Schülers von Latawiec, Jarosław Ławski, an einer vierbändigen Edition der verstreuten Schriften (*Pism rozproszonych*) von Tadeusz Miciński gearbeitet (siehe dazu Ławski 2017:27).

⁵⁷ „Tadeusz Miciński należy do najniepospolitszych zjawisk naszej literatury na przełomie wieku XIX-go z XX-ym“ („Tadeusz Miciński gehört zu den außergewöhnlichsten Phänomenen unserer Literatur um die Wende des XIX zum XX Jahrhundert.“) Dębicki, Zdzisław 1928. Tadeusz Miciński. In: *Portrety*. Seria II. Warszawa, S. 47.

Przede wszystkim zaś należałoby stwierdzić, że poeta, którego dzieł nikt prawie nie zna, o którym mówi się z gestem politowania: „mystyk”, a myśli (bardzo wygodnie i bardzo niebludnie przynajmniej) „szaleniec” — jest wieszczem. (Wróblewska 1974:20)

Vor allem muss betont werden, dass der Dichter, dessen Werk keiner so recht kennt, und über welchen man mit einer Geste des Mitleids als „Mystiker“ spricht, zugleich aber - was sehr bequem und wenigstens sehr ehrlich ist- für einen „Verrückten“ hält – ein Prophet ist.

Dieses Zitat hätte Miciński vermutlich sehr gefallen, denn er war sein Leben lang bestrebt, sich mit seinem Werk dem der großen polnischen Romantiker anzunähern und schöpfte viel aus dem national-patriotischen Gedankengut der Dichterpropheten Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki.⁵⁸ Micińskis Nähe zu den Romantikern ist durch eine ähnliche Motiv- und Themenauswahl begründet, während die Expressionisten auf Miciński wegen seiner Stilistik, die der expressionistischen sehr nahesteht, aufmerksam wurden: Lyrik, in der die Sprachregeln missachtet werden, in der oft vereinfacht wird und Neologismen bevorzugt werden sowie zahlreiche Apokalypse- und Untergangsmotive auftauchen. Aber auch Micińskis Dramen ähneln den expressionistischen Inszenierungen durch die überbetonte Theatralik und das häufige Einsetzen der Verfremdung als Stilmittel.⁵⁹ Zusammenfassend kann man sagen, dass Miciński eine neue Form der Literatur schafft, die ihn von seinen Zeitgenossen unterscheidet. Seine Ideen und seine Stilistik sollen nicht nur auf den polnischsprachigen Raum begrenzt werden, sondern haben durchaus europäische Tragweite.

In der Nachkriegszeit entwickelt sich die Miciński-Forschung dann nur langsam weiter. Erwähnenswert zu dieser Zeit ist die Einschätzung des Literaturwissenschaftlers Kazimierz Wyka, der Miciński als einen der wichtigsten Vertreter der expressionistischen Bewegung der *Młoda Polska* ansieht (vgl. Wyka 1951:177). Im Jahre 1957 kommt es zu einer Wende, die sowohl die Rezeption als auch die Deutung des Werkes von Tadeusz Miciński betrifft. Jan-Józef Lipski gibt einen Gedichtband mit ausgesuchten Gedichten aus *W mroku gwiazd (Im Dunkel der Sterne)* heraus und erweitert diese um eine Auswahl an Gedichten aus *Nietota*. In der Einleitung formuliert Lipski die These, dass Micińskis Poetik wegbereitend für die Surrealisten gewesen sei.⁶⁰ Und auch Paweł Herzt schließt sich, zum Ende der 1950er Jahre, dieser Zuordnungs-Debatte an. Die grenzgängige Individualität Micińskis beschreibt er in diesem Zusammenhang folgendermaßen:

⁵⁸ Näheres zu seiner Beziehung zur polnischen Romantik wird im 3. Kapitel der Arbeit näher beleuchtet, da sie unumgänglich für das Verständnis des Ursprungs seiner slawophilen Ideen sei.

⁵⁹ Stur, Jan 1920. *Tadeusza Micińskiego „Książ Piatomkin“, „Nietota“, „Xiądz Faust“*. Poznań, S.10-15.

⁶⁰ Miciński, Tadeusz 1957. *W mroku gwiazd i inne poezje. Wybór Jana Józefa Lipskiego*. Warszawa, S.7.

Miciński jest fenomenem w tym okresie poezji, w którym wypadło mu tworzyć. Z trudem daje się pomieścić w młodopolszczyźnie, którą znaminował snobizm, fałszowa bohema, naciąganie znużenie i nostalgia końca wieku. Wprawdzie w wielu wierszach Micińskiego znajdziemy całą młodopolską rekwizytornię: różę, czary, puchary, sztylety, księżycy, szafiry i magi – jednak oznacza tu ona zupełnie co innego. Wiersze te zawierają ów wielki ładunek poezji, co sprawia, że z całego ich dorobku zawsze coś zostaje na potem, na te długie lata, kiedy styl, szkola, maniera, moda dawno już miną. (Hertz 1959:57)

Miciński ist ein Phänomen in dem Bereich der Poesie, in der er dichtete. Nur schwer kann man ihn zu den Jungpolen zählen, welche sich durch Snobismus, falsche Bohème, das aufzwingen des Überdrusses und der Nostalgie des Jahrhundertendes auszeichneten. Allerdings finden wir in vielen Gedichten Micińskis die ganzen jungpolnischen Requisiten wieder: die Rose, Zauberei, Pokale, Dolche, Monde, Saphire und Magier – aber hier bedeuten sie etwas ganz Anderes. Diese Gedichte beinhalten jene großartige Ladung Poesie, welche dafür sorgt, dass vom Ganzen immer etwas für später bleibt, viele Jahre danach, wenn der Stil, die Schule, die Manier und die Mode sich längst verändert haben.

Das Interesse der Forscher an Miciński scheint Mitte des 20. Jahrhunderts also wieder geweckt zu sein, und so kommt Ende der 1960er Jahre in Poznań die erste Inszenierung von *W mroku złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu* auf die Bühne. Danach erscheinen kurz hintereinander mehrere Erwähnungen in verschiedenen Anthologien, was vor allem Stanisław Ignacy Witkiewicz geschuldet ist, der Miciński als seinen wichtigsten Mentor ansah, und auf ihn in mehreren Veröffentlichungen hingewiesen hat.⁶¹ 1970 erfolgt eine weitere Inszenierung des dramatischen Werkes Micińskis, *Termopole Polskie Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, in Gdańsk. Das historisch-politische Drama – die Hauptfiguren sind unter anderem der letzte polnische König Stanisław August Poniatowski – erhält durchweg positive Kritiken, die nicht nur die Ästhetik Micińskis unterstreichen, sondern seine politische und gesellschaftlich-kulturelle Position würdigen (siehe Wróblewska 1974:36). Im Jahre 1974 fand eine dem Autor gewidmete Konferenz in Warschau unter der Leitung von Maria Podraza-Kwiatkowska statt, und im gleichen Jahr wurde ein Monatsheft der Zeitschrift *Poezja* mit Interpretationen der Gedichte des polnischen Autors herausgegeben.⁶²

Jerzy Tynecki ist 1976 sodann die erste ausführliche Biographie über Tadeusz Miciński zu verdanken. Schon seit dem Jahre 1960 beginnt der Forscher aus Łódź – der Geburtsstadt Micińskis – sich systematisch mit der Biographie des Schriftstellers auseinanderzusetzen und sammelt immer mehr bis dahin kaum beachtetes Material, um die Ergebnisse seiner Forschung und neue Erkenntnisse aus dem Leben des Autors nach

⁶¹ 1959 erscheint der Sammelband, wo Witkiewicz's Aufsatz *Nowy formy w malarstwie* (dt. *Die Neue Form in der Malerei*) neuaufgelegt wird. Dort wird auch in einer Skizze auf Miciński Bezug genommen. Ein paar Jahre später erscheinen zwei Bände von Witkiewicz's Dramen. Im Vorwort wird auf Miciński als eine der wichtigsten Quellen für Witkiewicz's schriftstellerische Genese hingewiesen (vgl. Wróblewska 1974:35). Dass man durch Witkiewicz auf Miciński aufmerksam geworden ist, hat auch damit zu tun, dass nach dem Zweiten Weltkrieg ein enormes Forschungsinteresse für Witkiewicz (Witkacy) entstand, welches bis heute andauert.

⁶² Podraza-Kwiatkowska, Maria (Hg.) 1974. *Poezja nr 5*. Warszawa.

und nach in der Zeitschrift *Prace Polonistyczne* zu veröffentlichen.⁶³ 1969 beendet er seine Doktorarbeit zur Biographie von Miciński. Sieben Jahre später gibt Tynecki die Monographie unter dem Titel *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim* (dt. *Einweihung des Mystikers. Der Fall Tadeusz Miciński*; 1976) heraus. Das Buch besteht aus drei Teilen: *Vorgeschichte Modernizmu*,⁶⁴ *Inicjacje na Białorusi i w Niemczech* und *Wtajemniczenie Radikalizmu* (dt. *Vorgeschichte des Modernismus, Initiation in Weißrussland und in Deutschland und Die Einweihung in den Radikalismus*). Schon anhand dieser Überschriften wird klar, dass es dem Autor vordergründig nicht um chronologisch-biographische Etappen und schon gar nicht um werkimmanente Aspekte⁶⁵ geht, sondern dass diese nur als Hintergrundinformationen zur Klärung der Position des Dichters gebraucht werden. Die ganze Untersuchung gleicht einer Detektivarbeit, die sich zur Aufgabe gemacht hat, einen Menschen, der sich hinter dem Schatten eines mystischen Autors verbirgt, zu entlarven. Tatsächlich gelingt es Tynecki, wichtige Informationen aus Micińskis Jugendzeit, welche seine politischen Überzeugungen und Ideologiebildung begründen, vorzustellen.⁶⁶ Wegen der zitierten Briefe der Mutter Micińskis und einer persönlichen Kontaktaufnahme zum einzigen Sohn des Autors, welcher viele biographische Momente im Leben seines Vaters bestätigt oder erst offenbart, stellt Tyneckis Biographie über Tadeusz Miciński eine der wichtigsten Quellen zum Verständnis des Autors als eine Privatperson dar.

Aber auch dem polnischen Literaturwissenschaftler Julian Krzyżanowski gelingt es, neue Impulse bei der Betrachtung des Werkes von Miciński zu geben. In seiner 1963 erschienenen Monographie *Neoromantyzm polski*⁶⁷ (dt. *Die polnische Neoromantik*) widmet er Miciński einen biographischen und werkinterpretatorischen Abschnitt. Darin stellt er die religiös-philosophischen Ansichten des Symbolisten vor, thematisiert dessen Verbindung zur Tradition der polnischen und europäischen Romantik und stellt einige

⁶³ Tynecki, Jerzy. Tadeusz Miciński. Młodość. Początkie literackie. In: *Prace polonistyczne*, seria 16. Łódź 1960. Weitere Veröffentlichungen folgen in den nächsten Jahren: Miciński – Reymont – Chimera. Sesja naukowa poświęcona życiu i twórczości Władysława Reymonta. In: *Prace polonistyczne*, seria 24, Łódź 1967; Miciński w szkole Mahrburga, In: *Prace polonistyczne*, seria 29, Łódź 1969; Kraków i Polesie, Krakowskie studia (1893-1895); Tadeusza Micińskiego w świetle jego korespondencji. In: *Prace polonistyczne*, seria 28, Łódź 1972; Wokół sądu honorowego między Stanisławem Przybyszewskim a Tadeuszem Micińskim i Stanisławem Wyrzykowskim. In: *Prace polonistyczne*, seria 30, Łódź 1974.

⁶⁴ Das ist tatsächlich so in zwei Sprachen betitelt worden. Siehe dazu Tynecki 1976:350. Vermutlich wollte Tynecki durch die Verbindung des Deutschen und Polnischen Micińskis österreichische Wurzel und seine deutschsprachige Bildung hervorheben.

⁶⁵ So stellt Tynecki gleich am Anfang fest, dass es nicht seine Absicht sei, das Werk zu interpretieren: „Nie zajmuje się twórczością Micińskiego“ („Ich beschäftige mich nicht mit dem Schaffen von Miciński“, Tynecki 1976:6).

⁶⁶ Vgl. dazu das Kapitel über die Biographie des Autors. S. 17 .

⁶⁷ Krzyżanowski, Julian 1963. Tadeusz Miciński. In: *Neoromantyzm polski 1890-1918*. Wrocław, S. 40-51.

grundlegende Thesen zur Interpretation einzelner Werke auf. So deckt er den freimaurischen Charakter seiner Romane *Nietota* (1910) und *Xiqdz Faust* (1913) auf und stilisiert diese Werke zu Beispielen eines bestimmten Typus der Gattung der Erzählung (Krzyżanowski 1963:41-43). Außerdem äußert Krzyżanowski als Erster nach dem Krieg den Gedanken, dass der Chaoscharakter der gesamten Philosophie Micińskiego nur ein scheinbares Chaos sei: „Światy te podlegają u Micińskiego swoistemu systemowi praw, w zbiorze lirycznym, zgodnie z jego naturą“ („Diese Welten unterliegen bei Miciński eigenen Gesetzmäßigkeiten, lyrisch summiert und entsprechend seiner Natur“, ebd.:41). Diese Erkenntnis ist insofern wichtig, da sie Miciński als einen nicht zu verstehenden, weil unlogischen Autor rehabilitiert.⁶⁸

Am Ende der 1960er Jahre stehen dann zunehmend die Analyse und vor allen die Bestimmung seines Stils im Forschungsfokus. Lipskis These von Miciński als Wegbereiter des Surrealismus in Polen teilen nicht alle Forscher, und auch seine Zugehörigkeit zum Expressionismus wird hinterfragt. Kazimierz Wyka aber rechnet Miciński dem Expressionismus zu, indem er auf die Vermischung der unterschiedlichsten Stilelemente, Konventionen, auf die Poetik, die Dissonanz und Disharmonie, das Zusammenspiel von Pathos und Lächerlichkeit sowie auf die Groteske im Werk des Autors hinweist (vgl. Wróblewska 1974:41-42).

Ein weiterer Literaturforscher Michał Głowiński bezieht sich in seiner literaturgeschichtlichen Monographie *Powieść Młodopolska. Studium z poetyki historycznej* (dt. *Der jungpolnische Roman. Studie aus der historischen Poetik*, Erstausgabe 1969) auf Miciński als einen Prosaiker, und hebt vor allem seine zwei ersten Romane *Nietota* und *Xiqdz Faust* hervor. Er unterstreicht in ihnen den Chaos-Charakter, verweist auf ihre inkohärente Ganzheit und auf die großen Schwierigkeiten diese beiden Werke historisch, genealogisch und strukturalistisch zu analysieren (vgl. Głowiński 1997:267-272).

Halina Floryńska ist eine der Ersten, die das Thema des Einflusses Juliusz Słowackis auf Miciński untersucht. Im ihrem Buch *Spadkobiercy Króla-Ducha* (dt. *Die Erben des König-Geist*, 1976)⁶⁹ ist ein ganzes Kapitel unter der Überschrift *Lucyferyzm i Heroizm* (dt. *Luziferismus und Heroismus*) Tadeusz Miciński gewidmet. Dennoch ist die These von Floryńska gewagt, wenn sie versucht Miciński und Słowacki in allen Aspekten ihrer

⁶⁸ Vgl. dazu S. 16 dieser Arbeit.

⁶⁹ Floryńska, Halina 1976. *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Wrocław.

Anschauungen gleichzustellen, aber nicht weiter darauf eingeht, dass die beiden Dichter eine unterschiedliche Deutung der Christus-Figur wählten (vgl. Floryńska 1976:91-157). Ein Jahr später nach der Publikation von Floryńska erscheint eine weitere Untersuchung, die sich einem anderen Teil des Schaffens Micińskis widmet. Elżbieta Rzewuska analysiert in ihrem Buch *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego* (dt. *Über die Dramaturgie Tadeusz Micińskis*, 1977) Micińskis Dramen auf ihre Struktur und Aufbau.⁷⁰ Trotz des Bestrebens der Forscherin eine umfassende Untersuchung des Dramawerks Micińskis zu verfassen und eine der ersten Studien zu diesem Teil des Schaffens zu sein, wird die Arbeit dem nicht ganz gerecht, weil es schon davor Analysen in diese Richtung gegeben hat – allen voran die schon erwähnte Beschäftigung Witkacys mit der Formanalyse der Dramen Micińskis (vgl. Wróblewska 1974:72-73).⁷¹ Außerdem schließt Rzewuska die Einakter komplett aus und vernachlässigt somit die sehr eigenwillige Groteske des Autors, die ihn in die Nähe der Expressionisten stellt. Des Weiteren existieren gewichtige Auslassungen, wie das Fehlen der Analyse des Dialogs als eines des wichtigsten Elements der Dramaturgie.

Eine der ausführlichsten Studien über das Schaffen Micińskis ist die Dissertation von Wojciech Gutowski⁷² aus dem Jahre 1980. Gutowski versucht das Werk Micińskis unter dem Aspekt eines einheitlichen, in sich stimmigen Gesamtwerkes zu deuten und eine organische Verbindung zwischen der mythischen und der ideellen Bedeutung des Autors zu schaffen (vgl. Gutowski 1980:7). Das alles fasst Gutowski unter dem Mythos der „Reintegration“ zusammen. Dabei betont Gutowski als Erster die Bedeutung der Konstruktion des Chaos in Micińskis Texten, mit dem Ziel dieses zu überwinden und zu einer Reintegration zu gelangen (vgl. Gutowski 1980:5-9).

Neben Gutowskis umfassender Monographie zu Micińskis Schaffen, werden in den 1980er Jahren zahlreiche Ausgaben der Werke des Autors publiziert. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die kommentierten, mit viel Hintergrundinformationen und Quellen versehenen Gesamtausgaben der Dramen. Die Herausgabe der Bände erfolgt seit Ende der 1970er Jahre bis Mitte der 1990er Jahre durch Teresa Wróblewska, welche für die Zusammenstellung, Erarbeitung und Kommentar der Dramen-ausgaben verantwortlich ist.⁷³

⁷⁰ Rzewuska, Elżbieta 1977. *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*. Warszawa.

⁷¹ Die Lietarurwissenschaftlerin Wróblewska nennt als Beispiel Witkacys Aufsatz *Formalne wartości dzieł Micińskiego* (dt. *Die formalen Werte des Werkes von Miciński*).

⁷² Gutowski, Wojciech 1980. *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Warszawa.

⁷³ Wróblewska, Teresa (Hg.) 1978-1996. *Tadeusz Miciński. Utwory dramatyczne*. Kraków.

In den 1990er Jahren konzentriert sich die Forschung dann zunehmend nicht mehr auf einzelne Aspekte oder Gattungen seines Schaffens, sondern das Interesse richtet sich verstärkt darauf, Miciński als einen festen Bestandteil der literarischen Bewegung der *Młoda Polska* zu integrieren. So erscheint sein Name in mehreren Anthologien über *Młoda Polska*, und sein Schaffen wird mühelos in diese Epoche eingegliedert (vgl. Hutnikiewicz 1994:159-161, 214-222, 313-314; Marx 1997:513-605).

Anfang des 21. Jahrhunderts steht Micińskis Prosawerk im Fokus der Erforschung der polnischen Literaturwissenschaftler/innen. Ein Schüler von Wojciech Gutowski sucht nach neuen Zugängen zur Lektüre und Deutung von Micińskis Prosa. Marek Kurkiewicz versucht die Heterogenität von Micińskis Romanen in seiner Doktorarbeit *W labiryntach konwencji (o prozie Tadeusza Micińskiego)* (dt. *In Labyrinthen der Konvention (über die Prosa Tadeusz Micińskis)*, 2004) unter einem Begriff zu vereinen: Initiation. Diese mit Geheimnissen und Mysterienkulten durchtränkte Literatur zeige wieder einmal, dass die polnische Romantik einen großen Einfluss auf Micińskis Werk ausübe. Die Initiation sei, so Kurkiewicz, ein wichtiger Grundstein für den Neuanfang einer niedergegangenen Welt, wie des polnischen Staates (vgl. Kurkiewicz 2004:15).

Nur ein Jahr später, 2005, erscheint Piotr Sobolczyks Dissertation *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*⁷⁴ (dt. *Die Reise Tadeusz Micińskis nach Spanien*, 2005), welche sich mit einem wichtigen Kapitel im Leben Micińskis, seiner Reise nach Spanien, beschäftigt und die Einflüsse dieser Reise auf seine Dichtung zeigt. Diese Arbeit ist bisher die einzige längere komparatistische Arbeit zu Miciński. Sobolczyk, selbst als Autor und Übersetzer spanischer Literatur tätig, geht in seiner Untersuchung der Frage nach, was Miciński aus der spanischen Literatur gelesen, wer von diesen Spaniern ihn am stärksten beeinflusst haben könnte und wie der spanische Kontext einen neuen Zugang zum Schaffen des Autors eröffnen kann:

Jak sądzę – i tezy tej w niniejszej książce próbuję dowieść – poza niezwykle wyobraźni poety, tudzież potężną erudycją, miała na to wpływ znajomość poezji hiszpańskiej (i szczerą duchowość). [...] Najbardziej interesuje mnie dokonanie nowej i innej lektury twórczości Micińskiego, a inspiracją do tych nowych odczytań są właśnie hiszpańskie konteksty. (Sobolczyk 2005:9)

Wie ich glaube – und ich versuche die These in diesem Buch zu belegen – hat wegen der ungewöhnlichen Vorstellungskraft des Dichters, seiner gewichtigen Gelehrsamkeit, seine Kenntnis der spanischen Poesie (im weiteren Sinne auch die Geistigkeit) auf das alles einen Einfluss gehabt. [...] Am meisten interessiert es mich, eine neue und andere Lektüre des Schaffens von Miciński zu erreichen, und als eine Inspiration zu diesen neuen Leseerfahrungen eignen sich eben die spanischen Kontexte.

⁷⁴ Sobolczyk, Piotr 2005. *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*. Toruń.

Zwei Jahre nach Sobolczyks Untersuchung erscheint die Habilitationsschrift von Elżbieta Flis-Czerniak unter dem Titel *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego* (dt. *Wallenrods Syndrom. Von den Problemen des Volks- und Religionsbewusstseins im Schaffen Tadeusz Micińskis*, 2007). In der Tradition der Dichterpropheten Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki setze Miciński, so Flis-Czerniak in ihrer Untersuchung, die Reaktivierung der geistigen Stärke, welche eng mit der katholischen Religion und allgemein mit dem Glauben verbunden sei, fort (vgl. Flis-Czerniak 2008:19-30).

Explizit zum Titelthema „Tadeusz Miciński und Russland“ sind bislang nur zwei Zeitschriftenartikel erschienen. 2003 kommt Olga Miedwiediewas *Tadeusz Miciński i Rosja: wędrówka w przestrzeni duchowej* (dt. *Tadeusz Miciński und Russland: Eine Wanderung im geistigen Raum*)⁷⁵ heraus. In diesem Artikel geht sie besonders auf das „russischste“ Werk Micińskis, das Drama *Książ Patiomkin* (dt. *Fürst Patjomkin*, 1906), ein. Sich auf die historischen Ereignisse der Matrosen-Meuterei auf dem Panzerkreuzer Potëmkin im Hafen von Odessa von 1905 stützend, verwendet Miciński zahlreiche Zitate aus zeitgenössischen politischen Broschüren und fügt berühmte russische Arbeiterlieder wie „Warjag“ hinzu, außerdem wird die russische Sprache im Drama phonetisch verschriftlicht. Miedwiedewa verweist zudem auf eine große Anzahl an Intertexten aus der russischen Literatur, welche von den Romantikern bis zu den Symbolisten reichen (Miedwiedewa 2003:1).

Der zweite Aufsatz über Micińskis Beziehung zu Russland stammt von der Warschauer Literaturwissenschaftlerin Grażyna Bobilewicz. Sie beschreibt in ihrem Artikel *Tadeusz Miciński i Rosja. Skic do tematu* (dt. *Tadeusz Miciński und Russland. Eine Skizze zum Thema*, 2008)⁷⁶ die Berührungspunkte zwischen dem polnischen Autor und den russischen Symbolisten. Dabei wird die philosophische und poetologische Nähe zu Vjačeslav Ivanov fokussiert, außerdem bezieht sie sich auf den ideologischen Austausch der russischen Kulturelite über die polnische Frage unter der Berücksichtigung der zwischenslawischen Beziehungen.

Im gleichen Jahr wie der Artikel von Bobilewicz wird Paweł Próchniaks Monographie *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (dt. *Die zerrissene Flamme. Über das Schreiben von Tadeusz Miciński*, 2008) veröffentlicht. Die Ideen Micińskis werden

⁷⁵ Miedwiedewa, Olga 2003. Tadeusz Miciński i Rosja: wędrówka w przestrzeni duchowej. In: *Toronto Slavic Quartal* (Spring 4), Toronto 2003, S. 1-15.

⁷⁶ Bobilewicz, Grażyna 2008. Tadeusz Miciński i Rosja. Skic do tematu. In: *Slavia Orientalis* (Tom 57, nr. 2). Kraków, S. 247- 260.

von Próchniak einer negativen Theologie zugerechnet. Der Forscher betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Christus-Luzifer-Weltbildes im Schaffen Micińskis. Christus und Luzifer unterliegen nicht der Dualität von Gut und Böse. Luzifer ist von Miciński vielmehr als ein „Schatten“ Christi konzipiert. Er sieht sich und Christus als geteilte Ganzheit derselben Wirklichkeit, deswegen heißt er bei Miciński „Niedokonany“ – der Unvollendete, im Sinne des Strebens nach Ergänzung (pl. „dokonanie“, „spełnienie“). Das Innovative an Próchniaks Betrachtung ist, dass er als Erster das Gesamtwerk des Autors von *Nietota* unter der Berücksichtigung der apophatischen oder auch negativen Theologie analysiert, d.h. dass Miciński in seinem Werk positive Aussagen über Gott verwirft, nur die negativen als wahr betrachtet und wertende Begriffe wie „gut“ und „schlecht“ nicht im Zusammenhang mit Gott gebraucht oder deutet (Próchniak 2008:127).

Sabina Brzozowska beschäftigt sich in ihrem Buch *Człowiek a historia w dramatach Tadeusza Micińskiego* (dt. *Der Mensch und Geschichte in den Dramen von Tadeusz Miciński*, 2009) schließlich mit einem Thema, welches für diese Untersuchung von großem Interesse ist. Sie schaut auf das Verhältnis von Mensch und Geschichte in Micińskis Dramenschaffen.⁷⁷ Die Forscherin widmet sich solchen Frage wie: Welchen Platz findet der Mensch in der Geschichte und wie können historische Ereignisse sein Weltbild beeinflussen? Brzozowska versucht mit ihrer Arbeit Ordnung in das „scheinbare Chaos“ von Tadeusz Micińskis Werk zu bringen. Dabei betont sie den polyphonen Charakter und die Stilmittel der Groteske als charakteristische Bestandteile seines Werkes. Aber nicht nur die Analyse der Dramen steht bei ihr im Vordergrund, sondern auch die geschichtsliterarischen Kontexte, in welchen sich die Weltsicht und die Ästhetik Micińskis offenbaren. Die Literaturhistorikerin verweist in diesem Zusammenhang sehr treffend auf die Stellung Micińskis in der polnischen Literatur zwischen romantischer Konvention und der Tendenz zur Groteske. Brzozowska setzt sich außerdem mit der Frage nach der Aktualität des Autors von *Książę Piatomkin* auseinander und gelangt zu der Auffassung, dass gerade wegen des polyphonen Merkmals des Werks und den vielen damit verbundenen Deutungsansätzen „die Miciński-Mode“ nie ganz vergehen werde (vgl. Brzozowska 2009:9-10).

Eine weitere Möglichkeit der Auseinandersetzung mit dem Schaffen Micińskis ist die Betrachtung des Autors in der Rolle des Ideologen, welcher die Literatur für die Verbreitung seiner Ideen nutzte. So geht Marcin Bajko in seiner Monographie *Heroiczna*

⁷⁷ Brzozowska, Sabina 2009. *Człowiek a historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*. Opole.

apokalipsa: w kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego (dt. *Die heroische Apokalypse: im Kreise der Idee und Vorstellungen Tadeusz Micińskis*, 2012) vor. Dabei wird ausführlich dargelegt, wie Ideologie und Vorstellungskraft ineinander übergehen und Realität und Fiktion vermischt werden. Miciński wird von Bajko als „myśliciel-wizjoner“ („Denker-Visionär“) veranschaulicht (siehe Bajko 2012:166).

Die Forscherin Krystyna Bezubik betrachtet Miciński als einen Autor, bei welchem Gnosis den wichtigsten Bestandteil seiner Prosa bildet. Und die Gnosis bei Miciński habe immer einen weiblichen Anfang: „Gnoza w powieściach zaczyna się od kobiety“ („Die Gnosis in den Romanen beginnt mit einer Frau“; Bezubik 2013:61) Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass das Dämonische weiblicher Natur ist und die Analyse sich vorwiegend durch einen Geschlechterkonflikt erschließt. Diese Interpretation des Schaffens Micińskis birgt allerdings die Gefahr, die Lektüre seiner Werke nur unter diesem spezifisch religiös-motivierten, ontologisch geordneten und genderorientierten Blickwinkel vorzunehmen und dadurch andere Analysemöglichkeiten zu vernachlässigen. Das Interesse an dem prosaischen Werk setzt sich bis in die heutigen Tage fort. Die aktuellste Veröffentlichung zum Werk Micińskis ist der Aufsatzsammelband *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia* (dt. *Die Prosa Tadeusz Micińskis. Einse Studie*), der 2017, in Anbetracht des 100. Todestages des Autors veröffentlicht wurde. Wie der Titel bereits verrät, liegt der Fokus der Untersuchungen auf der heutigen Rezeption des Prosawerks. Dabei ist der dritte Teil des Bandes mit „Kontexte und Intertexte“ betitelt, was auf eine originelle Weise⁷⁸ zeigt, dass Micińskis Texte auch mit anderen Autoren und Kontexten verglichen werden können und sollen.

Die bisherige Forschung zeigt, dass es viele Wege, Richtungen und Methoden bei der Untersuchung von Micińskis geben kann. Daher muss betont werden, dass es beim Vergleich und bei der Suche nach Referenztexten bei dieser Arbeit vor allem auf die Beeinflussung Micińskis durch die russische Literatur und Kultur im größeren Kontext ankommt. Aber auch der Einfluss des französischen Symbolismus und deutscher Philosophie, vor allem Friedrich Nietzsches Übermensch-Theorie, dürfen nicht außer Acht gelassen werden. Im Mittelpunkt steht jedoch unter Rückgriff auf die erwähnten Theorien die analytische Arbeit an den Texten Micińskis, in denen der Russlandbezug am stärksten hervortritt. Die Lyrik wird dabei ausgelassen, der Fokus liegt auf dem Prosa- und Dramenwerk des Autors. Aber nicht nur das literarische Werk ist von Bedeutung,

⁷⁸ So widmet sich im Band ein Artikel dem Vergleich von *Nietota* mit *The Great Gatsby* von F. Scott Fitzgerald (siehe Wróbel-Best 2017:427-451).

sondern auch die publizistischen Texte spielen eine große Rolle für das Herausarbeiten von Miciński's persönlicher Position zu Russland.

Tadeusz Miciński stirbt 1918 plötzlich und unerwartet. Zum Zeitpunkt seiner Ermordung ist Miciński 44 Jahre alt. Der Umfang und Vielfalt seines Werkes, die der Autor erschaffen hat, erstaunt die Nachwelt. So vergleicht Czesław Miłosz in seiner *Geschichte der polnischen Literatur* Tadeusz Miciński's Werk mit „ein[em] Hexenkessel, in dem die verschiedensten Geschichtsperioden wie Kraut und Rüben durcheinander geworfen sind, ohne Rücksicht auf Zeit und Raum“ (Miłosz 1981:276). Diese Vielseitigkeit, die manche Leser gewiss auch überfordern kann, stellt einen der möglichen Gründe dar, warum der polnische Autor bis heute einem großen Publikum weitgehend unbekannt ist. Tatsächlich bediente sich Miciński immer wieder aus der Geschichte und fand dort Stoffe für sein Prosa- und Dramaschaffen. Die Geschichte stellte das beste Material für seine historiosophischen Konzepte, die später noch ausführlicher betrachtet werden sollen, zur Verfügung. Die Verbreitung der Idee des Kultur- und Religionssynkretismus in seinem Schaffen stärkte die geistige Haltung eines Grenzgängers: „Na pograniczu kultury i kontrkultury umieścić należy zachodni modernizm katolicki i rosyjskie bogoiskatelstwo“ („An der Grenze von Kultur und Gegenkultur muss man den westlichen katholischen Modernismus und die russische Gottsuche verorten“; Gutowski 1980:123).

Für die vorliegende Untersuchung stellen sich nun zahlreiche Fragen, etwa wie Miciński's Weltansicht, also das Erstreben der polnischen Unabhängigkeit und die slawische Einheit, in seinem Werk literarisch verarbeitet werden? Was verbirgt sich hinter dem Titel *Tadeusz Miciński und Russland*? Wie ist Russland zu verstehen? Als politischer Staat oder als geographischer Raum? Oder ist damit die russische Kultur und ihre Auswirkung auf Miciński's Werk gemeint? Was genau bedeutet seine Affinität zu Russland? Ist Russland, als kulturell-politisch-geographisches Konstrukt, signifikant für Miciński's Schaffen? Welchen Einfluss übt die Rezeption der russischen Literatur des 19. und vom Anfang des 20. Jahrhunderts auf Miciński's Werk und seine Ideologie aus? Welche intertextuellen Stellen kann man finden? Welcher russische Autor beeinflusste ihn am meisten? Mit welchem russischen Autor kann Miciński's Ideenkonzept verglichen werden? Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten finden sich zwischen Miciński und den russischen Symbolisten? Welche Ziele verbergen sich hinter seinem Interesse für Russland? Unter welchen Blickwinkeln, unter welcher Perspektive wird Russland betrachtet? Welche Bilder über Russland und Russen entstehen in seinem Werk? Und welche Rolle spielen dabei die Stereotypen? Das ist nur eine Auswahl an Fragen, die den Verfasser dieser

Arbeit beschäftigen und zur Untersuchung anregen. Natürlich können nicht alle Fragen restlos in dieser Studie beantwortet werden, aber sie können dazu dienen, der Erkenntnis zum polnischen Autor Tadeusz Miciński in Verbindung mit dem russischen Thema eine entsprechende Richtung zu geben.

Die vorliegende Arbeit macht es sich nun zur Aufgabe, an die bisherige Forschung anzuschließen und Micińskis Werk in einem neuen Kontext, d.h. vergleichend zur russischen Literatur und den Bezug des Autors allgemein zu Russland erarbeitend, in einer größeren als bisher vorhandenen Untersuchung darzustellen. Der methodologische Ansatz umfasst einerseits die Komparatistik im Allgemeinen, andererseits werden die Dialogizitäts- und Intertextualitätstheorie zur Analyse herangezogen.

1 Theoretische Grundlagen – Komparatistik, Imagologie und Intertextualität

Der Titel der Dissertation *Tadeusz Miciński und Russland* intendiert einen Vergleich, da in ihr das Aufeinandertreffen zweier Kulturkreise behandelt wird. Die polnische und russische Kultur scheinen sich bei oberflächlicher Betrachtung nahe zu sein, aber je intensiver man sich mit beiden befasst, desto mehr Unterschiede können entdeckt werden. Die Komparatistik⁷⁹ kann helfen, verschiedene Phänomene besser zu verstehen und Einflüsse richtig zu ordnen. Bei der Literaturanalyse ist Vergleich wichtig bei der Erkenntnissuche und so bringt Ulrich Schulz-Buschhaus es auf den Punkt, wenn er von der „Unvermeidlichkeit der Komparatistik“ spricht:

Will sich die literaturhistorische Erkenntnis nicht selbst schädigen, wird ihr Komparatistik doppelt unvermeidlich, weil sie [...] einerseits aus den Eigentümlichkeiten der einzelsprachlichen Literaturen das Gemeinsame gewinnt, andererseits die Eigentümlichkeit einer einzelsprachlichen Literatur nachprüfbar, aber auch nur durch kontrastive Differenzierung aus dem Bestand des Gemeinsamen umreißen kann. (Schulz-Buschhaus 1979:235)

Nationaler und internationaler Kontext greifen also ineinander und sollten bei der Analyse literarischer Werke immer berücksichtigt und nicht voneinander isoliert betrachtet werden. Die interkulturelle Hermeneutik, auch komparatistische Imagologie genannt,⁸⁰ untersucht die Wahrnehmung des Fremden und die Wirkung von diesem auf das Eigene. Die Beschäftigung mit dem Fremden in Literatur kann aber nicht nur Unterschiede zu der eigenen Kultur, sondern auch Ähnlichkeiten zu dieser aufdecken. Dazu eignet sich der Vergleich von Texten, in denen durch Zitate, ähnliche Motive oder auch Kontexte Gemeinsamkeiten konstatiert werden können. Das zu beschreiben und zu erfassen ist die Aufgabe der Intertextualitätstheorie.

Im Folgenden sollen die Entwicklungen und die Methoden der Komparatistik, der Imagologie und der Intertextualität im wissenschaftlichen Diskurs der Slawistik ausführlicher vorgestellt und erläutert werden.

⁷⁹ Im Allgemeinen wird der Begriff Komparatistik in Bezug auf die vergleichende Forschungstätigkeit gebraucht. Noch in der 1990er Jahre wurde der Begriff „nur auf ein begrenztes Untersuchungsgebiet, nämlich die Literatur, bezogen und meint[e] dann, vergleichende Literaturwissenschaft“ (Gernd 1996:106).

⁸⁰ In Angelika Corbineau-Hoffmanns *Einführung in die Komparatistik* ist diesem Bereich der Komparatistik ein ganzes Kapitel gewidmet. Dort schreibt sie: „Der, das oder die Fremde steht im Zentrum der komparatistischen Imagologie: Hier wird das ‚Bild‘ von anderem Land, seinen Bewohnern, seiner Kultur untersucht“ (Corbineau-Hoffmann 2013:188). Im deutschen Sprachraum wird es auch als komparatistische Bildforschung bezeichnet (vgl. Beller 2013:94-99).

1.1 Komparatistik – wichtige Entwicklungen und Methoden der vergleichenden Literaturwissenschaft

Das Forschungsinteresse der literarischen Komparatistik ist die Beziehung zwischen den Texten verschiedener Kulturen. Die Komparatistik,⁸¹ machte verschiedene Entwicklungsprozesse durch, die bis in die Poetik des Aristoteles⁸² zurückreichen. Aber erst im 19. Jahrhundert erfolgt die Aufnahme der Komparatistik als eine Wissenschaftsdisziplin an den Universitäten,⁸³ wo sie als Gegendisziplin zu den nationalen Philologien fungiert (vgl. Lampart 2013:276). Während jede Einzelphilologie Texte mit zeitlich vorhergehenden Entwicklungen untersucht, suggeriert der weitläufige Begriff „Weltliteratur“ die Gesamtheit aller Literaturen aller Zeiten.⁸⁴ Diese möchte die Komparatistik soweit möglich überblicken und strukturieren. Dazu bedarf es einer Strategie, die sich im gezielten Vergleich äußert. So können konkrete Phänomene der Literatur miteinander verglichen, in Zusammenhang gebracht und durch allgemeine theoretische Aspekte erläutert werden.

Hilfreich für einen Überblick können fachspezifische Institutionen sein. Auf unterschiedlichen Wegen begann Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich und im 20. Jahrhundert in USA und in Deutschland die Institutionalisierung der Komparatistik als wissenschaftliche Disziplin an den Universitäten. Lange Zeit ist die französischsprachige Komparatistik eine vergleichend analysierende Disziplin, die in erster Linie binäre Relationen zwischen europäischen (!) Werken, Autoren, Strömungen und Gattungen untersucht. Anfang des 20. Jahrhunderts entsteht eine französische Schule. Ein früher Vertreter dieser Schule, Paul Van Tieghem entwickelt eine systematische Unterscheidung

⁸¹ Tatsächlich ist speziell auf die Literatur bezogene deutsche Bezeichnung treffender, weil die Komparatistik sich auf das Vergleichen bezieht und vergleichende Wissenschaften nicht primär Literatur bedeuten können: „Die deutsche Begriffsbildung ‚Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft‘ besticht zwar nicht eben durch sprachliche Eleganz, ist aber, im Unterschied zu der etwas jargonhaften Bezeichnung ‚Komparatistik‘, der Sache angemessen: Sowohl ‚Allgemeine‘ als auch ‚Vergleichende‘ Literaturwissenschaft vermitteln, einzeln betrachtet *und* in ihrer Zusammenstellung, ein zutreffendes Bild des Faches“ (Corbineau-Hoffmann 2013:16-17).

⁸² Die Poetik des Aristoteles, die sich auf den Literaturvergleich stützt, wird als eine der „Voraussetzungen des Komparativen“ (Voßkamp 1995:11) gesehen. Als „eigentlicher Begründer“ (Konstantinović 1988:21) der Komparatistik wird gemeinhin Herder betrachtet, die Brüder Schlegel zählen zu ihren geistigen Vätern.

⁸³ Als „Beginn der Komparatistik als akademische, universitärer Disziplin“ (Konstantinović 1988:25) gelten die Vorlesungen von Abel François Villemain 1827-1828 an der Sorbonne und bald danach von Jean-Jaques Ampère am Collège de France. 1877 erschien die erste komparatistische Zeitschrift; die ersten Lehrstühle der Komparatistik wurden 1890 in Harvard und 1897 in Lyon gegründet. An deutschen Universitäten hat die Komparatistik erst 1945 Fuß fassen können (vgl. Voßkamp 1995:13) und bekam die Bezeichnung *Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (AVL)*.

⁸⁴ Den aktuellen Beitrag zu Goethes Begriff der „Weltliteratur“ liefert Christian Moser. Siehe dazu Moser, Christian 2019. „Weltliteratur“ im Spannungsfeld von theoretischen Reflexion und Übersetzung. In: Moraldo, S. (Hg.). *Komparatistik gestern und heute. Perspektiven auf eine Disziplin im Übergang*. Göttingen, S. 121-138.

zwischen „littérature générale“ und „littérature comparée“ (Van Tieghem 1931).⁸⁵ Die Erforschung ist aber bis in die 1980er Jahre überwiegend auf die westeuropäische Literatur beschränkt. Yves Chevrel (1989) oder Daniel-Henri Pageaux (1994) versuchen mit ihren theoretischen Entwürfen eine allmähliche Öffnung der Literatur bezogen auf andere diskursive und mediale Formen voranzutreiben. Trotz dieser Versuche bleibt der Fokus der französischen Literatur lange auf den Einflüssen, die sich in bestimmten Texten zeigen oder von einem bestimmten Werk auf andere ausgehen. Es handelt sich hierbei um einen positivistischen Ansatz der Komparatistik. Aus der französischen Schule, deren die bekanntesten Repräsentanten Roland Barthes mit seiner Theorie zum Tod des Autors *La mort de l'auteur* (dt. *Der Tod des Autors*, 1968), Julia Kristeva mit ihrer Auseinandersetzung mit dem Schaffen des russischen Literaturtheoretikers Michael Bachtin in *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (dt. *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, 1967) sowie Gérard Genettes *Palimpsestes. a littérature au second degré* von 1982 (dt. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, 1993) sind, entwickeln sich die wichtigsten Ansätze zur Intertextualitätstheorie.

Seit der Jahrtausendwende widmet sich die französischsprachige Komparatistik postkolonialen, interkulturellen oder transnationalen Paradigmen.⁸⁶ Auch angrenzende Diskurse wie Psychoanalyse, Soziologie, Philosophie und Anthropologie (siehe Zima 2011:36-47) finden bei der vergleichenden Untersuchungen immer mehr Berücksichtigung.

Im anglo-amerikanischen Sprachraum dagegen werden der französischen Eurozentrismus und ihr positivistischer Ansatz offen kritisiert. Von Anfang an sprechen sich Literaturforscher des anglo-amerikanischen Raums für die Beschäftigung mit Literatur über die Grenzen von Nationalliteraturen hinaus. Hutcheson Macaulay Posnett verfasst mit seiner Studie über *Comparative Literature* (1886) einen der Gründungstexte der Komparatistik, der bis heute in manchen Ansätzen nicht an Aktualität verloren hat, so betont Posnett dort u.a. auch die Bedeutung kultureller und sozialer Kontexte beim Vergleich und macht auch auf die Bezüge zwischen literaturgeschichtlichen und sozialgeschichtlichen Entwicklungen aufmerksam (vgl. Zima 2011:32).

Schnell wird die Komparatistik in den USA als Fachdisziplin an den Universitäten etabliert. Bis heute existieren fast an jeder großen amerikanischen Universität

⁸⁵ Van Tieghem, Paul 1931. *La littérature comparée*. Paris.

⁸⁶ Über den aktuellen Forschungsstand der französischsprachigen Komparatistik berichten die Forscher Tomiche und Ziegler in ihrem Sammelband. Siehe dazu Tomiche, Anne/Ziegler, Karl (Hg.) 2007. *La recherche en littérature générale en comparée en France en 2007*. Valenciennes.

Departments of Comparative Literature. Diese stark institutionelle Verankerung führt zu Gründung einer „amerikanischen Schule“, die sich in den 1950er Jahren etabliert. René Wellek (1903-1995) gehört zu dem wichtigen Begründern dieser Schule. Wellek stützt sich auf den werkimmanenten Ansatz und vertritt in seinen Arbeiten die Auffassung, dass die Literatur des westlichen Kulturkreises als eine Einheit betrachtet werden kann (vgl. Dyserinck 1991:55). Als Formalist plädiert Wellek für den Vergleich der ästhetischen Aspekte des Kunstwerkes und distanziert sich von den in Frankreich populären soziologischen und psychologischen Ansätzen. Er fordert außerdem den „Verzicht auf ‚positivistische‘ Fragen nach Einflüssen und Quellen und einer Ausweitung der literaturwissenschaftlichen Tätigkeit auf literarische Kritik im Sinne einer Befassung mit Werturteilen“ (Dyserinck 1991:56). Aber gerade in der slawischen Literaturwissenschaft kann der Einfluss durch die sprachliche und auch nachbarschaftliche Nähe nicht abgestritten werden. Dabei ist es wichtig, den historischen Schaffenshintergrund zu betrachten, weil dieser insbesondere für die polnische oder russische Literatur entscheidend für die Auseinandersetzung und Analyse sein kann.

Ende der 1960er Jahre richtet sich das Interesse der amerikanischen Komparatistik dann zunehmend auf intermediale Untersuchungen. So setzt sich Ulrich Weisstein für eine „wechselseitige Erhellung der Künste“ (Weisstein 1977:121) ein. Auch die *Cultural Studies* tragen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr dazu bei, dass neben literarischen Texten auch andere kulturelle Werke untersucht werden. Charles Bernheimer⁸⁷ verzeichnet 1995, dass die Beschäftigung mit Literatur eine interdisziplinäre Ausrichtung bekommt. Wie Henry Remak bereits früh bemerkt, besteht durch die Fokussierung auf die Interdisziplinarität allerdings die Gefahr, dass die Literatur als der eigentliche Gegenstand der Komparatistik an Bedeutung verliert (vgl. Remark 1971:22).

Außerdem kommt es seit den 1970er Jahren in der amerikanischen Komparatistik zu einer immer stärkeren theoretischen Ausrichtung (Bernheimer 1995:4) von kultur- und literaturwissenschaftlichen Paradigmen, die sich in den *Postcolonial Studies*⁸⁸ niederschlagen.

⁸⁷ Bernheimer, Charles 1995. Introduction. *Anxieties of Comparison*. In: Ders. (Hg.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore/London, S.1-17.

⁸⁸ So findet sich für diesen theoretischen Ansatz im *Handbuch Komparatistik* folgende Erklärung: „Die Begriffe ‚Kolonialismus‘ und ‚Postkolonialismus‘ bezeichnen diese fundamentale Veränderungen der Sichtweise auf Alterität und Differenz. Während der koloniale Blick auf literarische Phänomene weltweit von einer europäisch determinierten Wahrnehmung geprägt ist und insofern Vergleiche einseitig auf diese zurückführt, werden in postkolonialen Konstellationen hybride kulturelle Differenzen oder die Eigenständigkeit regionaler und ethnischer Traditionen betont.“ Lampart, Fabian 2013. *Geschichte der*

Caryl Emerson fordert, dass Osteuropa insgesamt als komparatistisch, „intuitively ‚comparative‘“ betrachtet werden soll, weil die Literatur des 18. Jahrhunderts vor dem historischen Kontext der Vielvölkerstaaten Russland und Österreich-Ungarn beeinflusst worden war und diese schon immer ein „melting pot“ unterschiedlicher Kulturen, Sprachen und nationaler Identitäten gewesen seien: „In Eastern Europe, one town would commonly speak several native languages, belong to two or three empires in the course of a single generation“ (Emerson 2006:203).⁸⁹

Aber trotz Vielsprachigkeit und Multikulturalität hat die osteuropäische Komparatistik nicht die gleiche Anerkennung als Disziplin wie in Frankreich oder in den USA erfahren. Das hängt auch damit zusammen, dass die marxistische Gesellschaftstheorie die Komparatistik als kosmopolitisch, bürgerlich und dekadent verurteilte (vgl. Konstantinović 1988:54). Aber in der Übersetzungsarbeit besann man sich gerade in der sowjetischen Forschung auf das Weltliteratur-Konzept Goethes. In den 1960er Jahren hat sich schließlich eine langsame Öffnung gegenüber der Einflussforschung, durch welche „gesetzmäßige historisch-typologische Ähnlichkeiten zwischen den Literaturen“ sowie „die durch diese Ähnlichkeiten bedingten internationale literarische Wechselwirkungen“ (Žirmunskij 1968:15) festzustellen sind, vollzogen. In dieser Zeit gibt es im slawischsprachigen Raum auch keine vergleichenden nationalen Schulen, sondern nur einzelne Komparatisten und ihre Schüler. So ist im Besonderen der Schüler des slowakischen Komparatisten Mikuláš Bakoš (1914-1972) Dionýz Ďurišin (1929-1997) zu erwähnen. Der westslawische Literaturforscher Ďurišin erlangt Bekanntheit über den slawischen Raum hinaus, indem er Viktor Žirmunskijs Vergleichstypen – typologische Analogien oder Zusammenhänge und genetische Beziehungen bzw. Kontaktbeziehungen (vgl. Žirmunskij 1980:83) – weiter erforscht und diese systematisch differenziert. Žirmunskij ist auch deswegen so einflussreich auf seiner Nachfolger, weil er „die literarischen Strömungen als internationale Erscheinungen“ (ebd.) begreift.

Der Anstoß zur der Erforschung internationalen Literaturen im slawischen Raum kommt von polnischen Nationaldichter Adam Mickiewicz. Als Professor für slawische Literatur plädierte Mickiewicz für eine über die Grenzen des Polnischen hinausgehende Literatur. Trotz dieser prominenten Befürwortung für vergleichende Literaturstudien gibt in Polen keine Institutionalisierung des Fachs (vgl. Donat 2013:42). Heute sind nur wenige über

Literaturkomparatistik. In: Zymner, R. /Hölter A. (Hg.). *Handbuch Komparatistik. Theorien, Ansätze Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart/Weimar, S. 263-284.

⁸⁹ Vieles aus diesem Zitat trifft auf Tadeusz Miciński zu. Er war österreichischer Staatsbürger, studierte in Preußen, lebte und arbeitete im Russischen Reich. Diese biographischen Tatsachen beeinflussten sein Werk.

den polnischen Sprachraum hinaus bekannte Komparatisten wie Waław Kubicki (1907-1992) und Henryk Markiewicz (1922-2013) zu nennen (vgl. ebd.). Komparatistische Studiengänge finden in Polen seit 2000er Jahren an den Polonistik-Instituten mit einem interdisziplinären Forschungsschwerpunkt statt. Seit 1993 existiert in Krakau das *Polskie Towarzystwo Komparatystyczne* (dt. *Polnische Komparatistische Gesellschaft*).

Unabhängig von den oben angeführten unterschiedlichen räumlich-sprachlichen Ausrichtungen der Komparatistik ist das Verbindende von allem, dass das Forschungsinteresse grundsätzlich auf den Vergleich ausgerichtet ist. Die Kurzdefinition des Terminus „Komparatistik“ des deutschen Literaturwissenschaftlers Erwin Koppen fasst ihre Hauptaufgabe zusammen: „Die vergleichende Literaturwissenschaft betrachtet die Literatur als internationales Phänomen und in ihren internationalen Zusammenhängen. Diese internationale Sicht ist es, die das eigentliche Wesen der Komparatistik ausmacht“ (Koppen 1985:167). Das Gemeinsame der Literaturen und Ähnlichkeiten in den Erscheinungen ebenso wie die Besonderheiten und Eigentümlichkeiten der jeweiligen internationalen Literaturen sollen sich nach Koppen durch Vergleich offenbaren und erfassen lassen.

Doch wie genau wird der Vergleich durchgeführt? Welche Kriterien und Aspekte sind dafür notwendig? Und welche Erkenntnisse sollen durch den Vergleich gewonnen werden?

Für die vorliegende Arbeit im Fachgebiet der Slawistik soll die Methode des Vergleichs der Forscher Viktor Žirmunskij (1891-1971) und Dionýz Ďurišin (1929-1997), die beide aus dem slawischsprachigen Raum stammen, vorgestellt werden. Obwohl deren Arbeiten inzwischen viele Jahre zurückliegen und in einem ideologisch geprägten Kontext entstanden sind, hat die dichotome Systematik des Vergleichs – die Unterscheidung zwischen typologischem und genetischem Vergleich – bis heute in der vergleichenden Literaturwissenschaft Bestand (vgl. Corbineau-Hoffmann 2013:93; Zima 2011:105 u. 143-144). Žirmunskij und Ďurišin beschäftigen sich in ihren Untersuchungen intensiv mit der vergleichenden Literatur und erarbeiten Begriffe, um den Vergleich methodisch zu beschreiben. In ihrer Forschung schlagen sie die Differenzierung in einen kontrastiven bzw. typologischen und genetischen Vergleich vor. Diese werden bis heute als „Grundrechenarten“ der Komparatistik angesehen (Zima 1992:42). In diesem Zusammenhang unterscheidet Viktor Žirmunskij nun vier Aspekte der vergleichenden Forschung, die verschiedene Erscheinungsformen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge beschreiben:

1. Gegenüberstellung literarischer Erscheinungen;
2. typologischer Vergleich, der sich durch ähnliche historische Bedingungen erklärt;
3. genetischer Vergleich, bei dem die genetische Verwandtschaft, trotz historischer Unterschiede, ähnliche Erscheinungsformen aufweist;
4. Untersuchung der Einflüsse, die sich aus der historischen Nähe bestimmter Völker und ihrer gesellschaftlichen Entwicklung ergeben (vgl. Žirmunskij 1979:194).

Žirmunskij wurde seinerzeit dafür kritisiert, dass Punkt drei und vier miteinander verknüpft sind. Tatsächlich ist es unausweichlich, dass Nachbarländer immer in einem historischen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen und die Zusammenhänge dann mit der Zeit als genetisch gesehen werden, wobei eine gegenseitige Einflussnahme deutlich zu erkennen ist.

Es geht bei Žirmunskij primär um die Frage nach dem *Warum* literarischer Einflüsse und Analogien, d.h. „um die soziologisch-historische Erklärung im marxistischen Sinne“ (Zima 2011:49). Diese ideologische Sicht scheint nur auf den ersten Blick einen begrenzten Rahmen einzunehmen, denn „Žirmunskijs Untersuchungen literarisch-historischer Analogien [sind] fruchtbar, weil sie den Komparatisten gestatten, über den Empirismus nachweisbarer Einflüsse und Kontakte hinauszugehen und größere Zusammenhänge zu erfassen, in denen Einflüsse und Kontakte bedeutsam werden und in einem neuen Licht erscheinen“ (Zima 2011:50).

Dionýz Ďurišin greift die Theorie von Žirmunskij auf und entwickelt diese in seiner Arbeit *Vergleichende Literaturwissenschaft. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses* (dt. Ausg. 1976) weiter. Er unterscheidet dort zwischen genetischen Beziehungen, Kontaktbeziehungen, und literarischen Analogien, die durch typologische Zusammenhänge entstehen. In den Kontaktbeziehungen differenziert Ďurišin zwischen externen und internen Kontakten:

Während externe Kontakte zumeist durch äußere Tatsachen bedingt sind, werden die internen Kontakte fast ausschließlich durch innere literarische Tatsachen bestimmt. Dies wird u.a. dadurch bestätigt, daß interne Kontakte in der Regel gemeinsam mit typologischen Analogien auftreten, mit diesen sich innerlich durchdringen, ja sogar verschmelzen. (Ďurišin 1976:61)

Somit kommt es zu einer Unterscheidung zwischen externen und internen Kontakten, wobei erstere durch Berichte, Mitteilungen und Studien über fremdliterarische Erscheinungen, letztere durch direkte eigene Lektüre des jeweiligen Autors entstehen. Ďurišin verweist darauf, dass sich durch das Studium des Originals direkte Kontakte herausbilden, während die indirekten Kontakte durch Vermittlung hergestellt werden (vgl. ebd.). Dazu gehören publizistische Äußerungen, kurze Rezensionen oder auch die Lektüre

einer Übersetzung. Außerdem unterteilt Ďurišín die direkten Kontakte, bezogen auf ihre Art und Wirkung, noch in aktive und passive: die aktiven führen zur Aus- und Umgestaltung des eigenen Werkes, die passiven sind eine bloße Übernahme, d.h. eine Kopie oder ein Plagiat.

Ďurišín unterscheidet bei den Wirkungsformen der direkten Literaturkontakte zwischen Reminiszenz, Impuls, Kongruenz und Filiation (vgl. Ďurišín 1976:75). Die literarische Reminiszenz, das Sich-Berufen auf ein Werk beziehungsweise auf einen Text, oder auch der bloße Anklang an das Werk eines anderen Autors, ist gewöhnlich keine entwickelte Beziehungsform, sondern lediglich eine Assoziation zu einem bestimmten Teil einer Vorlage. Die Funktion der literarischen Reminiszenz ist es, die literarische Tradition und den künstlerischen Kontext des Autors hervorzuheben: „Die literarische Reminiszenz kann als Identifizierung des Autors mit der Bedeutung des zitierten Elements oder auch umgekehrt als Distanzierung verstanden werden“ (Ďurišín 1976:75-76). Bei dieser Form steht der rezipierende Autor im Vordergrund, welcher durch die Eingliederung von Reminiszenz eine bestimmte Wirkung beim Leser erreichen möchte.

Ein literarischer Impuls etwa wird im Allgemeinen als eine schöpferisch aktive Wirkungsform angesehen. Dazu gehört auch die Reminiszenz, da diese bewusst vom Autor eingesetzt wird um bei Rezipienten eine bestimmte Wirkung zu entfalten. Manchmal aber ist der Impuls nicht deutlich als eine Intention des Autors zu erkennen, sondern wird im Werk „als ein heterogenes, von außen in ein literarisches Werk hereingetragenes Element empfunden, das der inneren Entwicklung des Autors nicht gerecht wird“ (Ďurišín 1976:80). Er erscheint deswegen als eine passive Form.

Eine weitere Form des direkten Kontaktes ist die literarische Kongruenz, welche sich durch eine direkte Übernahme literarischer Elemente in die Struktur des rezipierenden Werkes äußert. Durch den Vergleich lässt sich der „Grad der Kongruenz, die Qualität ihrer Rezeption, die Stellung in der Gesamtstruktur des rezipierenden Werkes, im schöpferischen Prozeß des rezipierenden Autors und ferner ihre literarische Bedeutung bestimmen“ (ebd.).

Die letzte zu benennende Wirkungsform ist die literarische Filiation. Sie tritt besonders bei ethischer Verwandtschaft literarischer Phänomene innerhalb slawischer, germanischer oder romanischer Literaturen auf:

Die Filiation umfasst solche Ähnlichkeiten, die ihrem Charakter nach an der Grenze von genetischen und typologischen Erscheinungen liegen bzw. aufs engste typologische Analogien und Kontaktwirkungsformen durchdringen. Werden die inneren Kontakte solch historisch miteinander

verknüpfte Literaturen, wie es die russische und ukrainische, die slowakische und die tschechische Literatur u.a. sind, untersucht, trifft man häufig auf Filiationen. (Đurišin 1976:79)

Noch ein paar Jahre vor Đurišins Untersuchung stellt sich der amerikanische Komparatist Henry Remak die Frage nach der Funktion des Einflusses: „In zahlreichen Einflusstudien wurde zu großer Wert auf den Quellennachweis gelegt, anstatt zu fragen: was wurde *übernommen*, was *verworfen* und *warum*?“ (Remak 1973:12). Đurišins Wirkungsformen können helfen, diese Fragen zu beantworten, indem sie den Grad und die Intensität des Einflusses bestimmen.

Die obengenannte Systematisierung verpflichtet zu keiner klaren Trennung zwischen den beiden Vergleichstypen. Manche Werke zeichnen sich sowohl durch direkte Kontaktaufnahme, also Rezeption, als auch durch analoge Produktions- und Rezeptionsbedingungen aus. Typologien bilden somit die Voraussetzung für genetische Beziehungen. Vergleichende Studien weisen häufig einen typologischen und genetischen Aspekt auf, vor allem, wenn sie es mit Erscheinungen zu tun haben, die ein und derselben Epoche angehören. Die Vermischung beider Typologien wird in der Forschung als Vergleichsvariation bezeichnet (vgl. Zima 1992:95). Dass solche Vergleichsvariationen unvermeidlich sind, betont auch Corbineau-Hoffmann: „Die Literatur ist ein Polysystem, das viele Bereiche der Erfahrung einbezieht und zahlreiche Zuordnungen erlaubt; ein freies Spiel solcher Möglichkeiten ist als Voraussetzung seiner Wirkung sogar erforderlich“ (Corbineau-Hoffmann 2013:36).

Die Komparatistik arbeitet aber nicht nur mit Texten, sondern vor allem mit deren Kontexten. Somit ist sie weniger auf die „immanente Struktur einzelner Texte ausgerichtet als auf die Nahtstellen, die sich in komplexen Systemen der Texte mitsamt ihren kulturellen Kontexten ergeben“ (Corbineau-Hoffmann 2013:38). Der Kontext spielt auch eine wichtige Rolle in Manfred Schmelings Vergleichstypologien. Anknüpfend an Žirmunskij und Đurišin genetischen und typologischen Vergleichstypen differenziert er diese in fünf weitere. Der erste Vergleichstyp beschreibt die monokausale Beziehung zwischen den Vergleichsobjekten und die Genese von Autorenbeziehungen. Der zweite Vergleichstyp geht von einem kausalen Bezug zwischen Werken unterschiedlicher nationaler Herkunft unter der Berücksichtigung des historischen Kontextes aus. Der dritte ist ein typologischer Vergleich verschiedener Kontexte der Vergleichsobjekte, befasst sich also mit gleichen Motiven, ähnlichen Erfahrungen, historischen Analogien, während der vierte Vergleich Texte auf ihre Struktur (strukturalistische, semiotische, psychoanalytische

Methoden) hin analysiert. Der fünfte Vergleichstyp schließlich widmet sich der vergleichenden Literaturkritik (vgl. Schmeling 1981: 12-17).

Zusammenfassend ist zu sagen, dass ein literarischer Vergleich sich mit Feststellung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten beschäftigt. Das Ziel des Komparatisten ist es, die jeweilige Eigenart der verglichenen Phänomene herauszustellen und das Verhältnis der beiden ebenso wie das darin enthaltene Allgemeine zu erkennen.

1.2 Komparatistische Imagologie

Die komparatistische Imagologie als Teilbereich der Komparatistik behandelt die Analyse und Beschreiben von Fremdrelationen. Das Untersuchungsfeld von komparatistischer Imagologiesetzt bei „dem Einfluss (der Rezeption) von Literatur in fremden Sprachen, der literarischen Übersetzung als Mittel die Fremdheit der Sprachen zu überwinden, der Untersuchung von Themen und Gattungen in der Literaturen verschiedener Sprachen und Kulturkreise“ (Corbineau-Hoffmann 2013:187) an.⁹⁰

Die Imagologie wird auch als interkulturelle Hermeneutik bezeichnet. Sie sammelt nicht nur Kenntnisse fremder Kulturen, Sprachen und Mentalitäten, sondern wird durch den „fremden Blick“ aufgefordert, die eigenen Werte und Ansichten zu hinterfragen.⁹¹ Ziel der interkulturellen Hermeneutik ist also nicht nur das bessere Fremdverständnis, sondern auch die Selbstanalyse durch Fremdanalyse: „Das Fremde fungiert hier als Erweiterung des Eigenen, als Horizont- oder Bewusstseinsweiterung. Fremdheit wird als Ergänzung des Eigenen erfahren“ (Leskovec 2011:56). Die Überführung von etwas Fremdem in das Eigene bewirkt die Veränderung des Eigenen. Literarische Texte bilden in diesem Kontext

⁹⁰ Die komparatistische Imagologie als Teilgebiet der Komparatistik-Disziplin ist relativ jung. Bilder vom anderen Land waren schon immer Gegenstand literarischer Verarbeitung und hängen eng mit der Entstehung und Entwicklung der Nationalstaaten zusammen. Zur Geschichte der Imagologie vgl. Fischer, Manfred S. 1981. *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*. Bonn.

⁹¹ Vorsicht ist bei Wertungen stets geboten, denn schnell kann diese von nationalistischen, völkerpsychologischen und rassistischen Ideologien geprägt werden, was Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts auch der Fall gewesen ist. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bewertet René Wellek die Imagologie gar als gefährlich für die Komparatistik. Ihn beschäftigt die Frage, ob die Komparatistik durch imagologische Ausrichtung nicht für die Erforschung der internationalen politischen Beziehungen degeneriert oder auch dazu beiträgt, dass sich die Literaturwissenschaft mit Psychologie und Soziologie vermischt. Gerade die Imagologie könnte gar für eine damalige Krise der Komparatistik verantwortlich sein (vgl. Wellek 1963:284). Schon bald hält Hugo Dyerinck als Befürworter der Imagologie der Position Welleks entgegen. Er stellt fest, dass in vielen literarischen Texten imagologische Strukturen bestehen und es die Aufgabe der Komparatistik ist, diese zu untersuchen, um besser einschätzen zu können, ob nicht die Literaturwissenschaft für die Verbreitung von nationalen Imagines verantwortlich ist (vgl. Dyerinck 1966:119).

somit einen idealen Untersuchungsgegenstand, denn Literatur selbst ist per se ein Ausdruck des Fremden. In der Analyse des Textes, ausgerichtet auf das Fremde, sind nun mehrere Aspekte von Bedeutung: die andere Kultur als stofflicher Bestandteil, etwa als Thema oder Motiv; als textueller Bestandteil im Sinne der Intertextualität, beispielsweise durch Zitate in fremden Sprachen; als sprachliche Komponente, beispielsweise in der literarischen Übersetzung.⁹²

Mit der Ausarbeitung eines imagologischen Konzepts zur Erforschung der „Fremdheit“ in einem literarischen Text beschäftigt sich der Komparatist Hugo Dyserinck. Es gelingt ihm als einem der ersten Forscher in der Imagologie positive Ansätze zu finden und die Imagologie für die Literaturwissenschaft wieder relevant zu machen (vgl. Świdarska 2001:24). Dabei muss man betonen, dass Dyserinck „Volkscharaktere“⁹³ lediglich als fiktive, ideologische Konstruktionen sowohl in literarischen als auch in literaturwissenschaftlichen Texten betrachtet. In den 60er und 70er Jahren bezeichnet Dyserinck die Imagologie als Erforschung des sogenannten „Bildes vom fremden Land“ (vgl. Dyserinck 1966:107). Die Imagologie bildet für ihn die wichtigste Teildisziplin der Vergleichenden Literaturwissenschaft, deswegen hebt er besonders den rezeptionsästhetischen und interdisziplinären Aspekt der Imagines-Forschung hervor.⁹⁴ Sein Ziel ist es, den „ideologischen Charakter jener Images zu entmystifizieren, denn sie sind im historischen Raum verwirklichte Denkmodelle“ (ebd.:108). Imagines sollen nach Dyserinck vor allem in solchen literarischen Werken untersucht werden, in denen sie eine wichtige textimmanente Funktion haben, so dass dieses Werk ohne die Erforschung der Fremdbilder nicht verstanden werden kann. Man muss also die Herkunft, Struktur und Funktion der Imagines in einem literarischen Text und ihre Wirkung untersuchen.

Dyserincks Schüler Manfred S. Fischer und Karl Ulrich Syndram setzen die Erforschung von Imagines fort und finden dabei neue Ansätze. So stellt Fischer weniger die politische Dimension in den Mittelpunkt seiner theoretischen Überlegungen, als die imagologische Textinterpretation selbst. Außerdem definiert er die Imagologie „als literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit nationenbezogenen Imagines, insofern diesen für das Verständnis literarischer Texte und Prozesse eine Bedeutung zukommen kann“ (vgl. Fischer 1981:12). Syndram sieht die Literatur als ein vielschichtiges Medium

⁹² Vgl. dazu Harth, Dietrich (Hg.) 1994. *Fiktion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*. Frankfurt a. M., S. 10-15.

⁹³ Damit sind die vorherrschenden Stereotypen und Vorurteile, die besonders bei den Nachbarsvölkern oft politisch motiviert waren und in ihrer Funktion nur weitere Abneigungen schaffen, gemeint. Man denke nur an *Die Kreuzritter* von Sienkiewicz oder das oft negative Bild von Polen im Werk Dostoevskijs.

⁹⁴ Darunter versteht Dyserinck die Erforschung nationaler Bilder.

und erkennt in ihr eine Vermittlerfunktion in vergleichenden Studien. Nach Syndram nimmt die Imagologie eine Zwischenstellung zwischen dem in Sachtexten bestehenden Referenzbezug und der literarischen Möglichkeit, diese nach eigenen Entwürfen fiktional darzustellen, ein. Die literarische Verarbeitung des Bildes von anderem Land ist dabei nicht unbedingt eine wirklichkeitsbezogene Darstellung von Eigenarten eines Landes und seiner Bewohner und auch keine direkte Übernahme von bereits bestehenden kulturell-nationalen Imagines oder Stereotypen. Die Literatur, so Syndram, fördert die Entstehung von imagotypen Bilder, deren Funktion an den jeweiligen Text und seine Besonderheiten gebunden ist: „Discourse establishes a literary referential system which to some extent is discretely separate from external connections“ (Syndram 1991:180). Welche Funktionen es genau sind und wie genau sich die nationalen Imagines zu der jeweiligen „Wirklichkeit“ verhalten, lässt sich durch die interpretatorische Arbeit beantworten.

Die Sichtbarkeit des Fremden im Text eines Autors wird durch Intertexte am offensichtlichsten, die das Fremde oder das Andere mit dem Eigenen vermischen. Die Verarbeitung fremder Gedanken, sei es durch Impulse, Allusionen oder Zitate, in Texten ist der Forschungsbereich der Intertextualitätstheorie, aus der im Folgenden einige zentrale Ansätze erläutert werden sollen.

1.3 Theorie der Intertextualität: Entstehungsgeschichte und die wichtigsten Konzepte

Der Begriff Intertextualität wurde in den späten 60er Jahren von Julia Kristeva geprägt und bildet seitdem einen festen Bestandteil des literaturwissenschaftlichen und -theoretischen Diskurses sowie der interpretatorischen Praxis. Durch die vielen Ansatzmöglichkeiten wurde es im Laufe der Jahre zu einem „Grenzphänomen *par excellence*“ (Schahadat 1995a:566). Die Vielfalt der Ansätze hat dabei ein Spektrum divergierender Begriffe hervorgebracht, die als Synonyme für Intertextualität verwendet werden, dabei allerdings jeweils andere Teilaspekte betonen.

Die theoretische Grundlage der Intertextualität lässt sich zum russischen Literaturkritiker Michail Bachtin zurückführen. Sein dichotomes Dialogizitätsmodell bildet den Eckpfeiler der Intertextualitätstheorie von Julia Kristeva. Die Bezugnahme zweier Texte – vom Posttext zum Prätext – wird nach Bachtin, der stets von der Zweistimmigkeit des Wortes

ausgeht, als Dialog verstanden.⁹⁵ Das Wort wird als hybride Konstruktion begriffen, in der zwei Stimmen, zwei Sprachen, zwei Kontexte aufeinandertreffen, wodurch es eine innere Dialogizität erlangt (vgl. Bachtin 1975:97). Die Dialogizität ist ein Charakteristikum besonders literarischer Texte, denen Bachtin so genannte monologische Texte gegenüberstellt. Während sich monologische Texte durch einheitliche Sprache, eine bestimmte Ideologie und eine eindeutige Perspektive auszeichnen und charakteristisch für zentralisierte bzw. autoritäre Kulturen seien, finden sich, nach Bachtin, in dialogisch gestalteten Strukturen „künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt“ (Bachtin 1979:157). Monologischen Texten fehle jeglicher Humor und sie seien auf einen gehobenen Stil angewiesen. Dialogische Texte indes zeichnen sich durch die Verwendung von ganz unterschiedlichen – von hohen bis zu niederen – Stilebenen aus. Besonders in der Epik sieht Bachtin die Möglichkeiten der Dialogizität, welche sich in besonderer Weise in humoristischen Romanen (etwa in denen Dickens', Sternes und Thackerays) zeige.⁹⁶

Eine Reihe von Bachtinschen Studien zur Dialogizität wurden gesammelt und übersetzt unter dem Titel *Die Ästhetik des Wortes* (1979) veröffentlicht. Jedem Wort, das Bachtin gerne als Prosawort bezeichnet,⁹⁷ und jeder Äußerung sei eine „innere Dialogizität“ (Bachtin 1979:162) zu eigen, die zweifach auf das fremde Wort („čужoe slovo“), das den Gegenstand bereits „besprochen, umstritten, bewertet“ (ebd.:169) habe, gerichtet sei. Die fremde Äußerung ist in der eigentlichen Äußerung aber nicht explizit, vielmehr wird sie mitverstanden und ist impliziert. Somit sind etwa in einem Roman nicht nur das vom Autor gesetzte Wort und die dargestellte Personenrede vorhanden, sondern auch ein weiterer Typus, das fremde Wort. Das Roman-Wort wird in zwei oder mehrere Stimmen verwandelt und tritt somit in eine „dialogisch erregte und gespannte Sphäre“ (ebd.:157).⁹⁸

⁹⁵ Die Dialogforschung bildet den Grundstein von Michail Bachtins Literaturtheorie. Dabei steht für ihn das prosaische Werk des Autors im Vordergrund. Vgl. Bachtin 1975:71-233.

⁹⁶ Dass seine Theorie auch auf Texte verschiedener Gattungen angewandt werden kann, haben bereits mehrere Untersuchungen bewiesen. Die Doktorarbeit von Gudrun Voggenreiter versucht die Bachtinsche These, dass eine echte Dialogizität nur im Roman möglich sei, zu widerlegen. Voggenreiter, G.1991. *Dialogizität am Beispiel des Werkes von Boleslaw Leśmian*. (Slavistische Beiträge, Bd. 279), München. Auch im Bereich des Dramas hat es schon Untersuchungen gegeben. Siehe Hilmann 1992 oder Schahadat 1995a.

⁹⁷ Bachtin bezieht sich bei seiner Studie lediglich auf die Prosa.

⁹⁸ Bachtin meint damit dass die Rezeption eines literarischen Textes zum Dialog zwischen dem Leser und dem Kunstwerk führt. Im Werk werden philosophische Probleme entfaltet, die den Leser zum Nachdenken anregen, oder es legt bestimmte Lösungen nahe, mit denen sich der Leser auseinandersetzen muss. Als Ergebnis dieser Auseinandersetzungen sollte sich eine Änderung im Bewusstsein des Lesers ergeben. Damit

Nach Bachtin hat das dialogische Prinzip des Wortes stets auch eine ideologische Komponente: „Wir erfassen die Sprache nicht als ein System abstrakter grammatischer Kategorien, sondern als ideologisch gefüllte Sprache, Sprache als Weltanschauung und sogar als konkrete Meinung [...]“ (ebd.:164). Das „dialogische Wort“ vermittelt somit gleichzeitig Weltsicht und Wertung. Die Sprache spaltet sich auf in eine Vielfalt von Reden und Stimmen, in der Bachtin immer auch eine Ideenvielfalt sieht. Die Referenz der einzelnen Stimmen im Text auf andere Prätexte, die für Intertextualität entscheidend ist, hat – nach Bachtin – aber nur eine zweitrangige Funktion. Manfred Pfister ist deshalb zuzustimmen, wenn er Bachtins Theorie intratextuell und nicht intertextuell nennt (vgl. Pfister 1985:4-5).

Das Bachtinsche Dialogizitätskonzept wird in den 1960er Jahren von der bulgarischen Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva als Basis für ihre eigene Theorie genutzt. Im Jahre 1967 erscheint in der Zeitschrift *Critique* – einem wichtigen Organ der linken, literaturkritischen Gruppe Tel Quel – ein Aufsatz von Kristeva unter dem Titel *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman (Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, 1967)*. Kristeva übernimmt zwar wesentliche Aspekte der Konzeption Bachtins, interpretiert und modifiziert sie aber auf eine sehr eigenständige Weise. Wie genau sich ihr Modell von dem der Dialogizität unterscheidet, erklärt Kristeva viele Jahre später selbst:

Mein Konzept der Intertextualität geht also auf Bachtins Dialogizität und Barthes Texttheorie zurück. Damals bestand mein Beitrag darin, dass ich Bachtins Idee verschiedener Stimmen innerhalb einer Äußerung ersetzt habe durch die Vorstellung verschiedener Texte innerhalb eines Textes. (Kristeva zitiert aus Berndt/ Tonger-Erk 2013:34)

In der engen Beziehung zwischen dem Text und dem Leser finden sich bereits die wichtigsten Stichworte der Intertextualität, wie sie von Kristeva verstanden wird. Übertragen auf die Textebene würde es einen Austausch von einem Text zum anderen ergeben. Vereinfacht ausgedrückt stellt die Intertextualität zunächst aber einen Text-Text-Bezug dar. Literatur wird in diesem Zusammenhang jedoch nicht als eine kontinuierliche Linie aufeinanderfolgender Werke gedacht, sondern als ein Textuniversum, ein Textnetz oder auch Netzwerk, indem die Texte in Interaktion zueinander stehen und sich aufeinander beziehen⁹⁹, so dass jeder Text sich als ein „Mosaik von Zitaten“ (Kristeva

ist schon angedeutet, dass auch auf der extratextuellen Ebene Autor-Text-Leser ein dialogähnlicher Prozess stattfindet.

⁹⁹ Später greift der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette diese Textbeziehungen auf und verarbeitet sie in seiner Theorie der Palimpseste. Genette, G. 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. v. W. Bayer und D. Hornig, Frankfurt a. M.

1972:348) erweist.¹⁰⁰ Der eigene Text kann somit nie vollkommen unbeeinflusst durch andere Texte sein. Es geht um Relationen von einem Text zu einem ihm vorgängigen, abwesenden Text. Entscheidend sind dabei aber nicht nur Analogien zu anderen Texten, sondern auch die Differenzen,¹⁰¹ denn erst in ihnen zeigt sich der erfolgreiche Transformationsprozess. Die Erzeugung des Textsinns erfolgt durch ein Textspielverfahren, also das „textuelle Zusammenspiel, das im Innern eines einzigen Textes abläuft“ (Kristeva 1972:255). Der Sinn wird im Text durch Transformation, Auflösung, Be- und Verarbeitung bereits bestehenden Sinns, der bereits im Text vorliegt, konstruiert:

Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als *doppelte* lesen. (Kristeva 1972:348)

Kristeva verweist hier darauf, dass jeder Text nur Baustein eines vorangegangenen Textes sein kann. Die poetische Funktion der Sprache hätte einen Verweischarakter, der einen Text an ihm vorgängige Texte zurückbindet. Dabei ist die Frage nach der Relation zwischen Texten wichtiger als die Frage nach den Texten selber. Kristeva stellt sich somit in die Tradition ihres Lehrers Roland Barthes¹⁰² und verabschiedet damit die Vorstellung Bachtins vom auf allen Ebenen des Kunstwerkes anwesenden und ständig zu spürenden Autorenbewusstsein. Der Text, befreit von seinem Schöpfer, wird „zum bloßen Projektionsraum des intertextuellen Spiels, während die Produktivität auf den Text selber übergeht“ (Pfister 1985:8). Diese „Produktivität“ („productivité“; Kristeva 1977:194) schafft sowohl einen Bezug zu anderen Texten als auch eine Sinnengewinnung. Das Subjekt der Erzählung – also der Autor – wird „zur Anonymität, zur Abwesenheit, zur Lücke“ (Kristeva 1972:358).

Schließlich unterscheidet sich Kristevas Konzeption von der Bachtins auch durch die Ersetzung des Begriffs „Stimme“ und der mit ihm verbundenen Begriffe des ein-/zweistimmigen Wortes durch den Begriff „Text“ und folglich die Transformation des

¹⁰⁰ Der Lehrer von Kristeva Roland Barthes bezeichnet diese Textzusammenhänge mit dem Terminus des „Gewebe“ und meint damit ein Textnetz, wo der Leser wie eine Spinne ihr Netz (Web) auch den Text als „Geflecht möglicher Verbindung“ erfassen sollte (Barthes 1990:146).

¹⁰¹ Diese Gedankengänge beziehen sich auf Jaques Derrida *différance*-Theorie, deren Anhängerin Julia Kristeva war.

¹⁰² Roland Barthes (1915-1980) war ein französischer Literatur- und Kulturtheoretiker, Semiologe und Schriftsteller. In seinem international viel diskutierten Essay *La mort de l'auteur* (dt. *Der Tod des Autors*, 1968) schreibt er über das Verschwinden des Subjekts im Text, also vom „Tod des Autors.“ (Ete, O. 2004. Roland Barthes. In Metzler Lexikon, S. 47-48. Susan Stanford Friedman sieht in Barthes Theorie eine spezifisch europäische, oder gar eine französische Variante der Intertextualitätstheorie, was historisch und kulturell zu erklären ist, während die amerikanischen Wissenschaftler am Subjekt festhalten (vgl. Friedman 1991:157).

Begriffs „Dialogizität“ in den der „Intertextualität“. Bei Kristeva ist die Intertextualität bereits mit der Textualität gegeben.¹⁰³ Der Text hat bei Kristeva universelle Bedeutung, es sind bestehende Sinnsysteme und kulturelle Kodes in transemiotische Universen, also in ein „Universum der Texte“ (Pfister 1985:9), eingefügt und in dem „Text“ als offene Größe des kollektiven Wissens verstanden wird (vgl. Kristeva 1972:244-245).

Zu den Sinnsystemen zählen die Gesellschaft und Geschichte, welche in Kristevas Verständnis schon immer „vertextet“ gewesen sind.¹⁰⁴ In der Dialogizitätstheorie unterscheidet Bachtin zwischen der Wirklichkeit von Geschichte und Gesellschaft einerseits und den Wörtern, der Rede und der Sprache andererseits (vgl. Pfister 1985:7). Kristeva jedoch liest Bachtin so, dass sie aus seinen Texten ableitet, der Text werde in der Geschichte und in der Gesellschaft situiert, und er fasse Geschichte und Gesellschaft selber als Texte auf, als Texte, die der Schreibende liest und in die er sich einfügt, indem er sie neu schreibt.¹⁰⁵ Von diesen Gedanken ausgehend lautet ihre Definition von Intertextualität folgendermaßen:

Wir nennen Intertextualität dieses textuelle Zusammenspiel, das im Inneren eines einzigen Textes abläuft. Für die Sachkenner ist Intertextualität ein Begriff, der anzeigt, wie ein Text die Geschichte „liest“ und sich in sie hineinstellt. Die konkrete Weise, in der Intertextualität in einem bestimmten Text realisiert ist, gibt die höhere („soziale“, „ästhetische“) Kategorie einer textuellen Struktur an. (Kristeva 1972:255)

Aber in den 1970er Jahren wendet sich Kristeva dann von dem zu eng gefassten Begriff „Intertextualität“ ab und bevorzugt den Begriff „Transposition“, um ihre Theorie zu konkretisieren. In ihrer Habilitationsschrift *La révolution du langage poétique* (dt. *Die Revolution der poetischen Sprache*, 1978) begründet sie ihre Entscheidung dadurch, dass „der Terminus häufig in dem banalen Sinne von ‚Quellenkritik‘ verstanden [wurde], weswegen wir ihm den der *Transposition* vorziehen; [...]“. (Kristeva 1978:69). Unter „Transposition“ versteht sie den Übergang eines Zeichensystems in ein anderes, wobei eine Transformation und Neuartikulation der Zeichen entsteht. Die Zeichen deutet Kristeva aus der psychoanalytischen Sicht und macht beim sprechenden Subjekt in verschiedenen Texten und Diskursen die Unterscheidung vom „Semiotischen“ (Triebe und ihre Artikulation) und „Symbolischen“ (die Bedeutung, die Repräsentation) (vgl.

¹⁰³ Danach müssten auch Berichte aus dem Sport und literarische Texte in Beziehung zueinanderstehen.

¹⁰⁴ Diese Vorstellungen finden sich in Poststrukturalismus und Dekonstruktion wieder.

¹⁰⁵ Diese Generalisierung des Textbegriffs führt dazu, dass „kein Text mehr intertextuell [ist], Intertextualität kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr [ist], sondern mit der Textualität bereits gegeben. Damit ist jeder Text in jedem seiner Teile und Aspekte intertextuell.“ Pfister 1985:8

Kristeva 1978:70). In der gegenwärtigen Literaturforschung wird besonders dieser Aspekt von Kristevas Theorie hervorgehoben:

Der Text selber, dem sie [Kristeva] ja Handlungsfähigkeit zuschreibt, ist in gewissem Sinne nur eine Erscheinungsform an der Oberfläche, die auf einem Triebfundament der Sprache aufbaut, das schon Lacan für die Subjektwerdung beschrieben hatte. Es liegen Konflikte voraus, die sich im Kampf von alten und neuen Bedeutungen im Text einzeichnen. Wenn Kristeva also von Zitate-Bedeutungen spricht, meint sie nicht das Zitieren im eigentlichen Sinne, sondern einen psychoanalytisch beschreibbaren Kampf zwischen semiotischen Instanzen eines Textes, die wiederum nur Symptome sind für Unbewusstes. (Fauser 2008:140-141)

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Harold Bloom betrachtet die Intertextualität wie Kristeva aus psychoanalytischer Perspektive und entwickelt die Theorie weiter, indem er Begriffe – welche auch Titel seiner Theorien sind – wie *The Anxiety of Influence* (dt. *Einflussangst*) und *A Map of Misreading* (dt. *Eine Topographie des Fehllesens*) einführt. Dazu zieht er kanonische Texte als Quellen heran und betrachtet die Literaturgeschichte als einen innerliterarischen Kampf von Autoren gegen ihre kanonischen Vorbilder („battle between strong equals, father and son” Bloom 1973:11). Das Schreiben ist nach Bloom stets mit dem Akt des Lesens verbunden, die Produktivität des Autors ist durch seine Liebe zu anderen Werken gekennzeichnet: „There must be a profound act of reading that is kind of falling in love with a literary work“ (Bloom 1997a:xxiii).

Der Autor ist in das Werk eines anderen so verliebt, dass ihn beim Lesen eine Angst vor dessen Einfluss überkommt. Deswegen entwickelt der Autor eine Strategie, die als „Mis-Reading“, also als ein kreatives „Verlesen“ bezeichnet werden kann. Nur so findet der Autor eine Möglichkeit sich selbstständig zu artikulieren, ohne den vorhandenen Einfluss eines anderen Autors offen kundzutun: „Um zu leben, muss der Dichter den Vater fehldeuten – in jenem entscheidenden Akt des Mißverstehens, der in der Umschrift des Vaters besteht“ (Bloom 1997:28f.). Diese durch die Irrationalität der Gefühle entstandene psychische Abwehrreaktion wird als Antrieb für jegliche literarische Produktion gesehen. Für die Genese von Text-Text-Beziehungen bedeuten Blooms Überlegungen nun Folgendes: Ein Text öffnet bei Bloom immer einen Intertext, denn Texte sind niemals Ausdruck einer unmittelbaren ursprünglichen „Vision“, sondern sind nur „Re-Visionen“ früherer Texte. Und so trifft man in literarischen Texten auf die Spuren, Tropen und Bilder früherer Texte, die sich in verschiedenen Graden der Deformation und Transformation in den neuen Texten verbergen. Dabei muss stets beachtet werden, dass die intertextuellen Praktiken und intertextuellen Variationen von Epoche zu Epoche

wechseln und jede literarische Richtung Allusionen und Zitate auf eine eigene Weise in einen Text integriert, so dass sie ihrer Poetik entsprechen (vgl. Smirnov 1983:273).

In der weiteren Diskussion zur Intertextualität hat sich der Schwerpunkt von der Kreativität des Textes auf die Seite des Rezipienten verlagert. Einer der Forscher, der Intertextualität unter rezeptionstheoretischem Ansatz betrachtet, ist Michael Riffaterre. Er vertritt die Meinung, dass der Intertext sich außerhalb des Textes befindet und zu allererst vom Rezeptionsprozess abhängig ist. Für ihn ist Intertextualität keinesfalls nur auf Einfluss und Nachahmung begrenzt und der Intertext ist demnach keine bloße Sammlung literarischer Werke, die einen Text beeinflusst haben, sondern ein Textkorpus: „[...] a corpus of texts, textual fragments, [...] that shares a lexicon and, to a lesser extent, a syntax with the text we are reading (directly or indirectly) in the form of synonyms or, even conversely, in the form of antonyms” (Riffaterre 1983:142).

Riffaterre weist die “genealogische” Gebundenheit des neuen Textes an den alten zurück; es geht bei ihm vielmehr um zwei, oder mehrere unabhängige Texte, die bestimmte Ähnlichkeiten haben oder sich durch bestimmte Merkmale unterscheiden.

Intertextualität stellt für Riffaterre somit eine notwendige Rezeptionsstrategie dar um den Text richtig zu dekodieren und so die Textualitätserfahrung des Rezipienten zu bereichern. Er richtet seine Aufmerksamkeit vor allem auf die Rezeption oder, besser gesagt, auf den Leser und dessen Rezeptionsfähigkeit. Der literarische Kommunikationsprozess zwischen Text und Leser und der darin entfaltete intertextuelle Diskurs¹⁰⁶ definieren sich durch den Rezipienten, durch dessen Allgemeinwissen und Bildungsniveau sowie seine individuellen Vorkenntnisse im jeweiligen Fachgebiet. Dabei spielen das Gedächtnis und der Vorrat der gespeicherten Texte eine entscheidende Rolle, denn der Rezipient ist für die jeweilige Feststellung und Entschlüsselung der als Fremdkörper empfundenen Textelemente und für die darauffolgende Sinnkonstruktion des Textes verantwortlich. Intertextuelle Lektüre verlangt dem Leser also einiges ab, sie wird zu einem mühsamen Prozess des Erkennens und der Wahrnehmung von Beziehungen zwischen einem Werk und anderen, es ist ein „Dechiffrieren, dass die Zeichenschichten durchstößt“ (Lachmann 1990:44) notwendig.

¹⁰⁶ Es muss betont werden, dass, obwohl die Intertextualität bei Riffaterre sich nur auf poetische Texte bezieht, Prätexte nicht nur auf Literatur und Dichtung begrenzt sind.

Die soeben zitierte Slawistin Renate Lachmann lenkt die Forschung der Intertextualität in eine andere Richtung weiter,¹⁰⁷ zwar behält sie den Terminus bei, möchte diesen aber entideologisieren und für die Textanalyse nutzbar machen. Lachmann setzt ebenfalls auf einen besonderen Umgang mit dem Text, und zwar auf einen, der nicht nur die Leserinstanz benötigt, sondern auch dem Gedächtnis bei der Sinnkonstitution des Textes eine entscheidende Rolle zuweist. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu verdeutlichen, dass der intertextuelle Blick stets auf das Vergangene, schon Dagewesene, Geschriebene gerichtet ist: „Er geht vom Posttext aus, wobei die Bewegung zwischen manifestem Text und Referenztext dennoch als eine dynamische begriffen wird, denn beide Texte affizieren einander gegenseitig“ (Lachmann 1990:60). Lachmann spricht in diesem Zusammenhang nun von der „Doppelkodierung“ (Lachmann 1990:58). Der Posttext definiert sich durch seine Mehrdeutigkeit, der Zeichenvorrat verweist auf einen anderen Text, der den gegebenen Text programmiert. Somit kommt es zur Kreuzung zweier Kodes. Indem die Zeichen zweier Kontexte aufeinandertreffen, kommt es bei der Berührung zu einer „semantischen Explosion“ (Lachmann 1990:57), zu einer Doppelkodierung, die zu einer intertextuellen Schlüsselfigur wird. Literarische Werke mit Doppelgängern, wie Gogol's *Nos* (dt. *Die Nase*; 1836) oder Dostoevskijs *Dvojniki* (dt. *Der Doppelgänger*; 1846), die Lachmann in ihrem Buch analysiert, veranschaulichen die Figur der Doppelkodierung – die Doppelgänger sind auf verschiedenen Ebenen, sowohl auf der Sujetebene als auch auf der Bezugsebene „Text-Text“ zu finden.

Die Sinnkonstitution eines Textes, die auf der Grundlage von Intertextualität und Doppelkodierung entsteht, kann nun unterschiedliche Formen annehmen – sie kann sich in die Zerstörung oder die Konzentration des Sinns verwandeln (vgl. ebd.). Hier bezieht sich Lachmann auf Bachtin, der ja auch die Dezentralisierung und Konzentration des Sinns im polyphonen Roman betont hatte (vgl. Bachtin 1979:179). Doch die Sinnkonstitution kann nur eine annähernde sein, folglich muss man versuchen, den Sinn einzukreisen.

Die Sinnpositionen und Bedeutungen sind mit dem kulturellen Gedächtnis gegeben, wobei die Gedächtnisleistung, so Lachmann, bei der Lektüre freigesetzt wird. Die Intertextualität bei Lachmann zeigt somit das, was Kultur selbst ausmacht, den permanenten Wandel, ihre ständige Erneuerung aus sich selbst heraus. Das Schreiben

¹⁰⁷ 1980 wird von Lachmann in Konstanz ein Symposium veranstaltet, auf dem die Intertextualität aus neuer, zeitgemäßer Perspektive betrachtet wird. Später entwickelt sie ihr eigene Theorie, welche in ihrer Untersuchungsarbeit *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* dargelegt wird.

selbst ist eine „Gedächtnishandlung“, indem es den Raum zwischen den Texten abschreibt:

Der Raum zwischen den Texten und der Raum in den Texten, der aus Erfahrung desjenigen zwischen den Texten entsteht, ergibt die Spannung [...], die der Leser auszuhalten hat. Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität. (Lachmann 1990:35)

Lachmann geht hier von einem semiotischen Begriff des Textes aus, welcher sich auf die Zeichenprozesse konzentriert, auf die mehrfache Stapelung und Schichtung von Texten auf Texten. Dabei muss man betonen, dass Lachmann sich Literatur nicht als einen statischen Speicherort vorstellt, sondern als ein dynamisches System, welches im Gebrauch die Zeichen „erweckt“, während der dabei metaphorisch entstehende „Gedächtnisraum“ nur in der Zirkulation der Zeichen – in ständiger Bewegung – existiert:

Der Umgang mit dem fremden Text (Bewahren, Verbergen, Zerstören)¹⁰⁸ zeugt von der Einstellung zur antezedenten Kultur und von seiner Selbstbestimmung im Rahmen der Kultur. Das bedeutet, dass Intertextualität eng mit einem Gedächtniskonzept verschränkt ist. Partizipation, Transformation und Tropik sind die Strategien, die das intertextuelle Gedächtnis des Textes einsetzt. (Lachmann/Schahadat 1995:679)

Schreiben wird von Lachmann in diesem Zusammenhang als Gedächtnishandlung angesehen. In ihrem Buch „Gedächtnis und Literatur“ behandelt sie im Kapitel „Mnemotechnik und Simulakrum“ unterschiedliche, antike Vorstellungen vom Gedächtnis und analysiert darauf aufbauend die Beziehungen zwischen Mnemotechnik und dem Schreiben. Die Mnemotechnik, die Gedächtnisorte (loci) und Gedächtnisbilder (imagines) in Einklang bringt, fördert den Akt des imaginativen Erinnerns, der seinerseits jeglichem Schreiben als Gedächtnishandlung voranschreitet, d.h. dass „[...] sie [die Mnemotechnik] allen Akten des Schreibens als Gedächtnishandlungen zugrunde liegt“ (Lachmann 1990:34). Weiterhin stellt Lachmann die These auf, nach der der Gedächtnisraum kein Raum innerhalb des Textes, sondern ein Raum zwischen den Texten ist. Daraus folgt: „Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität“ (Lachmann 1990:359).

Drei Jahre nach Lachmanns Veröffentlichung von „Gedächtnis und Literatur“ beschäftigt sich Susanne Holthius mit der rezeptionsorientierten Konzeption von Intertextualität. Textproduktion und -rezeption stehen bei ihr in Wechselwirkung zu Vorwissen und dem Prätext und beziehen sich aufeinander:

Demzufolge muss auch die Intertextualität verstanden werden als eine den Texten nicht inhärente Eigenschaft, auch hier muss davon ausgegangen werden, daß intertextuelle Qualitäten zwar vom Text motiviert werden können, aber vollzogen werden in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen. Mit anderen Worten konstituiert sich

¹⁰⁸ Oder anders ausgedrückt: Erhalten, Usurpieren, Abwehren.

Intertextualität als Relation zwischen Texten erst im Kontinuum der Rezeption und nicht wie von ausschließlich textimmanent verfahrenen Konzeptionen angenommen, im und durch den Text selbst. (Holthius 1993:31)

Für Holthius steht und fällt die Definition von Intertextualität „mit den ihr unmittelbar zuzuordnenden Kriterien von Text und Textualität“ (Holthius 1993:29). Das Konzept der Intertextualität sieht Holthius in einem „umfassenden und integrativen Ansatz, der sowohl die textuellen Eigenschaften des manifesten Textes selbst als auch Aspekte der Textbedeutung und die damit im Zusammenhang stehenden Faktoren der Bedeutungskonstituierung zu Texten berücksichtigt“ (ebd.).

Damit die Bedeutung besser festgestellt werden kann, bedarf es einer Systematisierung. So erkennt Holthius in der poetischen Allusion die Strategie referentieller Intertextualität (Holthius 1993:123). Bezugnehmend auf Perris Definition – „allusion is the manner of signifying in literature through literature“ (Perri 1978:298) – möchte sie Allusion auf alle Manifestationsformen referentieller Intertextualität beziehen; in diesem Sinne wäre Allusion synonym zum Begriff der Intertextualität zu verstehen (vgl. Holthius 1993:123). Als einer der „klassischen“ Allusionsindikatoren gilt „die Literatur in Literatur“ in Form lesender und die Lektüre kommentierender Protagonisten, wobei sich innerhalb dieses intertextuellen Phänomens solche Allusionsmarker wie Personennamen, Handlungsorte oder die Wiedergabe bestimmter Episoden aus dem Referenztext finden (vgl. Holthius 1993:130). Dem Leser und seiner intertextuellen Kompetenz wird hier eine entscheidende Rolle zugewiesen, denn er steht als Ko-Produzent von Bedeutungen im Mittelpunkt der Sinnfindung. Dabei wird das hermeneutische Modell des Sinnverstehens angestrebt (vgl. ebd.).

Die bisher referierten Ansätze tendieren dazu, Literatur und damit verbundene Prozesse als offen zu verstehen. Aber es gibt auch Ansätze, die Beziehungen zwischen konkreten Texten analysieren und systematisieren und dadurch eine Operationalisierbarkeit mit diesen Texten zu entwickeln. Solche Systematisierungs- und Arbeitsstrategien sind besonders bei der Analyse von Texten hilfreich. Eine wesentliche Klassifikation der Intertextualitätsformen bietet Gérard Genette an. In *Palimpsestes*.¹⁰⁹ *La littérature au*

¹⁰⁹ Dieser aus der Paläographie stammende Begriff, hinter welchem sich ursprünglich eine Schreibrolle die immer wieder neu beschrieben wurde verbirgt, ist eines der bekanntesten Metaphern für die intertextuelle Beziehungen. Der britische Schriftsteller Thomas De Quincey hat 1845 in seiner Textsammlung *Susperia de Profundis* einen Essay unter dem Titel *Das Palimpsest* verfasst, welcher auch den heutigen gedächtnistheoretischen Forschungen gute Erklärungen bietet. Vom historischen Hintergrund des Palimpsest ausgehend überträgt De Quincey es auf das menschliche Gehirn und erklärt dem Leser so die räumlich-psychische Struktur und Funktionsweise der menschlichen Psyche: „Was ist das menschliche Gehirn anderes als ein kolossales Palimpsest? Mein Gehirn ist ein solcher. Und dein Gehirn ist ein kolossaler Palimpsest, lieber Leser. Sanft wie Licht sind Schichten von Gedanken, Bildern und Gefühlen

second degré von 1982 (dt. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*; 1993) beschreibt er fünf Typen „transtextueller Beziehungen“ (Genette 1993:10). Mit beträchtlichem terminologischem Aufwand soll die „Transtextualität“ nun alles erfassen, was den Text „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“ (ebd.:9).

Genette erstellt eine Unterteilung in fünf Gruppen markierter und unmarkierter Bezüge. Intertextualität (1) bedeutet bei Genette die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (ebd.), die sich in Form des Zitats, des Plagiats und der Anspielung zeigt. Mit der Kategorie der „Paratextualität“ (2) ist die Einrahmung des Textes durch beigeordnete Texte wie Titel, Untertitel, Vorworte, Nachworte, Einleitungen, Umschlagtexte, Illustrationen, Fußnoten oder Motti gemeint. Beschäftigt sich der eine Text mit dem anderen und ihn kritisch kommentiert, dann handelt es sich um Metatextualität (3). Wenn der eine Text von einem anderen mit Hilfe bestimmter Transformationen abgeleitet ist, so nennt sich der abgeleitete Text Hypertext – ein Text „zweiten Grades“ (ebd.:15) – und der frühere, der als Grundlage für die Ableitung fungiert ist ein Hypotext und diese markierte Beziehungen zwischen den Texten bildet Hypertextualität (4). Schließlich bezeichnet Genette als Architextualität (5) die Zugehörigkeit eines Textes zu einer bestimmten Gattung, was in Paratexten wie etwa Titeln oder Untertiteln angekündigt wird (vgl. Genette 1993: 9-13).

Diese Klassifizierung macht deutlich, dass die von Genette so genannte Transtextualität nicht nur individuelle Prätexte berücksichtigt, sondern ganze Textsysteme wie Gattungsfragen mit behandelt. Außerdem dürfen die fünf Relationen von Transtextualität keineswegs als voneinander getrennte Klassen aufgefasst werden, sondern als sich durchdringende „Verbindungen oder wechselseitige Überschneidungen“ (Genette 1993:18). Architextualität kommt in ihrer Gattungsreferenz kaum ohne Nachahmung, also Hypertextualität, aus; paratextuelle Hinweise wie Titel oder Vorworte weisen auf die architextuelle Zugehörigkeit eines Textes hin; und ein paratextuelles Vorwort mag die Dimension eines meta-textuellen Kommentars ebenso in sich tragen wie die hypertextuelle Travestie oder Parodie.

In Bezug auf intertextuelle Relationen unterscheidet Genette zwischen Einzeltextreferenz und Systemreferenz. Die Einzeltextreferenz bezieht sich auf individuelle Prätexte eines

beständig auf dein Gehirn niedergesunken. Es schien jede neue Schicht verdecke eine tiefere für immer. Und doch ist wahrhaftig keine ausgelöscht worden. Bei Palimpsest aus Pergament, das unter anderen *diplomata* in den Archiven und Bibliotheken lagert, ist die Zufälligkeit der Schichtungen zuweilen lächerlich. Bei unserem eigenen Tiefenerinnerungs-Palimpsest himmlischen Ursprungs gibt es keine Zusammenhangslosigkeit, und es kann sie nicht geben.“ (zitiert aus Osthues 2017:59).

Textes, während die Systemreferenz den Bezug eines Textes auf sprachliche Codes und das Normensystem der Textualität, also die Gattungen, umfasse. Intertextuelle Bezüge können nach Genette verschiedene Textebenen betreffen: die semantische und graphische Ebene, Interpunktion, Phonologie, Morphologie, Lexik oder Syntax, aber auch Aspekte der metrischen, rhetorischen oder erzählerischen Form (vgl. Genette 1993:15)

Genettes Konzept der Intertextualität setzt zwar bei Kristeva an, entwickelt aber einen ganz anderen Ansatz. Es ist, wie noch bei Kristeva, kein allgemeines und vages Konzept, sondern geht von der Annahme aus, dass jeder Text ein potenzieller Hypotext ist, und es ist eine Herausforderung für den Leser, diesen zu erkennen. Mit seinem Klassifizierungsmodell unternimmt Genette den Versuch, das gesamte Feld intertextueller Formen zu bestimmen und einzuordnen.

In 80er Jahren kam es dann zur Entideologisierung des Intertextualitätsbegriffs und zum Entstehen eines moderaten Lagers von Intertextualitätsforschern. Zu diesen gehören Ulrich Broich und Manfred Pfister. 1985 erscheint ihre Studie unter dem Titel *Intertextualität*, in deren Rahmen eine eigene produktions- und rezeptionsästhetisch begründete Theorie zu Formen und Funktion der Intertextualität anhand anglistischer Fallstudien entwickelt wird. Broich und Pfister machen es sich zur Aufgabe, eine anwendbare Typologie der Text-Text-Beziehungen zu entwickeln und wollen somit von der Theorie zur Praxis gelangen. Sie fassen die Intertextualität daher nicht als Charakteristikum, sondern als Spezifikum einer bestimmten Form der Lektüre auf. Dabei entstehe Intertextualität nur durch die Berührung konkreter sprachlicher Texte (vgl. Broich 1985b:48). In diesem Modell zur „Skalierung der Intertextualität“ (Pfister 1985a:25 ff.) werden Textstrategien nach Kriterien geordnet. Als Anregung zur Klassifizierung der Intertextualität diene dabei Genettes Monographie *Palimpseste* (vgl. Broich/Pfister 1985:X-XI). Dennoch unterscheidet sich die Systematisierung von Broich und Pfister von der Genettes, da diese eine Reihe zusätzlicher wichtiger Analyseaspekte enthält, wie etwa die Skalierung, Quantität, und die Markierung, Qualität. Broich und Pfister distanzieren sich zudem vom universellen Textbegriff der Poststrukturalisten und erkennen nur markierte Textbezüge, die sich durch die Intensität und durch die Unterscheidung der daraus folgenden Kriterien kennzeichnen lassen. Nur ein eng gefasster Intertextualitätsbegriff mache es möglich, „Intertextualität von Nicht-Intertextualität zu unterscheiden und historisch und typologisch unterschiedliche Formen der Intertextualität voneinander abzuheben“ (Broich/Pfister 1985:X).

Pfister entwirft sodann eine Skala von sechs qualitativen und zwei quantitativen Kriterien „für Intensität intertextueller Verweise“ (Pfister 1985a:26). Sein typologischer Ansatz soll die Einbeziehung solcher Gesichtspunkte in die Analyse der intertextuellen Bezüge berücksichtigen wie die „Einstrukturierung und Markierung der Prätexte im Text“, „das Verhältnis von Text und Prätexten“ und „die kommunikativen Aktivitäten von Autor und Rezipient“ (Pfister 1985a:30). Diese Intensitätsgrade lassen sich nach Pfister mit Hilfe qualitativer und quantitativer Kriterien messen. Die qualitativen Kriterien – Skalierung – sind:

1. Referentialität: Je deutlicher ein Bezug markiert ist, desto höher der Grad an Intertextualität;
2. Kommunikativität: Je mehr Autor und Leser sich des intertextuellen Bezugs bewusst sind, desto stärker die Intertextualität;
3. Autoreflexivität: Intertextualität ist dann besonders stark, wenn der Autor seine intertextuelle Praktik im Text selbst thematisiert;
4. Strukturalität: Das beiläufige oder punktuelle Anzitieren eines Prätextes verleiht dem Folgetext einen geringeren Grad an Intertextualität als wenn ein ganzes Werk zu strukturellen Folie wird;
5. Selektivität: Je pointierter und prägnanter die Bezugnahme (z. B. Zitate statt allgemeiner Gattungsanspielungen oder Nennung eines Namens), desto stärker die vorliegende Intertextualität;
6. Dialogizität¹¹⁰: Je stärker Texte zueinander in semantischer und ideologischer Spannung stehen, umso größer der Grad an Intertextualität (vgl. dazu Pfister 1985a: 26-29).

Pfister ergänzt in seiner Theorie die qualitativen Kriterien noch durch quantitative. Dazu zählen die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge und die Zahl der ins Spiel gebrachten Prätexte (vgl. Pfister 1985a:30). Pfisters Kriterien bilden zwar keine exakte Messbarkeit von Intertextualität, aber sie bieten eine Möglichkeit zur Beschreibung und Unterscheidung zwischen einer stärkeren und schwächeren Intertextualität.

Im zweiten Teil des Bandes erforscht Broich daran anschließend Markierungen der intertextuellen Verweise. Er erarbeitet in seiner Klassifikation Formen der Intertextualitätsmarkierung: Markierungen in Nebentexten wie Fußnoten, Titel, Untertitel,

¹¹⁰ Diese knüpft an den Ausgangspunkt der Intertextualitätstheorie, an Bachtins Dialogizität an. (Siehe Pfister 1985:29)

Mottos, Nach- und Vorworten (1); Markierung im inneren Kommunikationssystem, wenn intertextuelle Kontakte im Bewußtseinshorizont der Textpersonen liegen (2) und Markierung im äußeren Kommunikationssystem des eigentlichen Textes, wenn Bezüge zu anderen Werken den Charakteren nicht bekannt sind, sondern allein dem Leser (3) (vgl. Broich 1985a:31-44). In seiner Untersuchung weist Broich nach, dass ein Autor durch gleichzeitige Markierung an unterschiedlichen Orten einen Kontext „permanenter Intertextualität“ zu schaffen vermag. So kann der Bezug auf einen Prätext beispielsweise im Untertitel (Nebentext) erkennbar sein, das Werk selbst auf einem Tisch liegen (inneres Kommunikationssystem) und Quelle für die Namensgebung einer Figur (äußeres Kommunikationssystem) sein. Broichs Systematik (auch das Aufzeigen der nicht unüblichen Mehrfachmarkierung) veranschaulicht einleuchtend, dass Intertextualität nur im Ausnahmefall als isoliertes Phänomen betrachtet werden darf.¹¹¹

Im Weiteren greift Ulrich Broich den von Pfister angesprochenen Unterschied zwischen dem Bezug auf einen individuellen Text und dem auf ein Textsystem auf. Die beiden Autoren bezeichnen den ersten als Einzeltext-, den letzten als Systemreferenz (Pfister 1985b:53 und Broich 1985b:48-49). Zur Einzeltextreferenz gehören solche Intertextualitätsformen wie Zitat, Motto oder Übersetzung. Pastiche, Allusionen oder Parodien können sowohl zu Einzeltext- als auch Systemreferenz gerechnet werden. Zur Systemreferenz gehören laut Pfister Bezüge auf sprachliche Normen der Literatur im Allgemeinen, auf Mythen oder auf Diskurstypen (wissenschaftliche, philosophische, historische). Dennoch ist eine eindeutige Grenzziehung zwischen Einzeltext- und Systemreferenz kaum möglich, wie sich anhand des Begriffs Mythos aufzeigen lässt:

Auch wenn sich ein Text auf einen Mythos als Folie bezieht, ist es oft schwer zu entscheiden, ob es sich bei dem Bezugstext um eine ganz bestimmte sprachliche Ausformung des Mythos oder um den hinter den einzelnen sprachlichen Ausformungen liegenden Mythos selbst oder nur um eine mythische Struktur handelt. (Broich1985:51)

Aber es kommt auch nicht selten vor, dass beide Bezugspunkte in vielen Fällen zusammenfallen: Literarische Werke – wie etwa Parodien – verweisen nicht selten auf eine Gattung im Ganzen und zugleich auf „einzelne Realisierungen dieses Gattungsmusters“ (Pfister 1985a:18).

Bei der Analyse der Intertextualität sollte daher angestrebt werden, Einzeltext- und Systemreferenz zwar als grundsätzlich voneinander trennbare Phänomene anzusehen, trotzdem aber ihr Zusammenwirken bei der Konstitution des Textes deutlich zu machen. (Broich 1985:52)

¹¹¹ So schreibt Broich dazu: „Auch ein Stilkontrast kann also als Intertextualitätssignal verwendet werden (und darüber hinaus die „Polyphonie“ eines Textes im Sinne Bachtins verwendet markieren)“ (Broich 1985:42).

Die Literaturwissenschaftler Broich und Pfister haben in ihrer Untersuchung verdeutlicht, dass Autoren bewusst intertextuelle Bezüge wählen und vom Rezipienten erwarten, dass er die intendierte Intertextualität erkennt.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass Broich/Pfister mit ihrer Unterscheidung in Einzeltext- und Systemreferenz sowie den terminologischen Vorschlägen für Skalierung und Markierung von Intertextualität ihr Ziel erreicht haben: Sie passen ihre Theorie der Praxis an und legen die dafür notwendigen textanalytischen Parameter fest. Damit knüpfen sie an Genettes Theorie an, weil diese als Instrumentarium für den wichtigen Typ der Transtextualität – Hypertextualität fungieren kann.

Einen weiteren Versuch intertextuelle Markierung hinsichtlich ihrer Intensität zu beurteilen und dazu noch deren Funktion zu entschlüsseln unternimmt Jörg Helbig 1996 in seiner Studie *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Über sein Erkenntnisinteresse schreibt Helbig:

Welche Textstrategien ermöglichen bzw. erleichtern es dem Rezipienten, Intertextualität als solche zu erkennen, d.h. welche Strategien intertextueller Markierung lassen sich postulieren und wie wirken sich diese auf den Rezeptionsprozess aus. (Helbig 1996:52)

Helbig entwirft in seiner Untersuchung eine Progressionsskala intertextueller Markierung, die zwischen unmarkierter, implizit und explizit markierter und thematisierter intertextueller Einschreibungen unterscheidet. Diese Kategorien entsprechen einer Nullstufe, Reduktionsstufe, Vollstufe oder Potenzierungsstufe (vgl. Helbig 88-135).

Die Nullstufe, d. h. unmarkierte Intertextualität, liegt vor, wenn eine Einschreibung nahtlos, als eine „Art literarische Mimikry“ in den neuen Kontext integriert ist (vgl. Helbig 1996:88). Damit ein Zitat unauffällig in den Text integriert wird, bedarf es einer sprachlichen Transformation. Die absichtliche Nichtmarkierung bedeutet auch für den Autor, dass der Intertext nicht als solches erkannt wird. Wenn aber die Nichtmarkierung absichtlich geschieht, dann spricht man von Plagiat.¹¹² Manchmal aber können andere Gründe für den Verzicht der Markierung vorliegen. So nennt Helbig als einen möglichen Grund, dass der Autor eine „Elite hochbelesener literarischer Gourmets“ (Helbig 1996:158) erwartet, und seinen Intellekt durch Hinweise nicht in Frage stellen möchte. Ein anderer Grund ist, dass der Prätext so bekannt ist, dass eine direkte Markierung überflüssig ist und dem Autor Pedanterie vorgeworfen werden könnte.

¹¹² Zum Plagiat als eine vom Autor bewusst „verdeckte Intertextualität“ vgl. auch Jakobs 1993:45 und Rößler 1999:66.

Bei markierten, impliziten Einschreibungen weisen Indikatoren auf den Fremdtex t bzw. auf Fremdtex telemente hin. Auch hier ist die intertextuelle Stelle nicht sofort erkennbar, weil der Autor nicht das wörtliche Zitat, sondern Paraphrasierungen, stilistische Veränderungen oder stoffliche Verarbeitung nutzt (vgl. Helbig 1996:97). Im Unterschied zur Nullstufe wird die Markierung der Reduktionsstufe jedoch nicht durch emphatischen Gebrauch, etwa durch Wiederholungen oder durch Schlussfolgerung ins Bewusstsein des Lesers gerückt.

Während die implizite Markierung ein Indiz auf einen Intertext liefert, bedeutet die explizite Markierung – also die Vollstufe – einen unwiderlegbaren Beweis (vgl. Helbig 1996:112). Diese Markierung kommt durch intertextuelle Spuren zu Stande: durch onomastische Markierung, d.h. dem Auftritt von Figuren aus anderen Werken, der Nennung oder dem Auftreten von anderen Autoren im Werk, oder linguistischen Code-Wechsel, also die Berührung zwischen Einschreibung und ihrem Kontext sowie durch graphemische Interferenzen, etwa Kursiv oder Anführungszeichen. Der dadurch deutlich gekennzeichnete Bruch soll dem Rezipienten ohne hinreichende literarische Vorkenntnisse ermöglichen, einen intertextuellen Verweis zu erkennen.

Die höchste Potenzierungsstufe der Progressionsskala enthält die thematisierte Intertextualität. Das sind solche intertextuellen Signale, „die einen Referenztext oder dessen Rezeption deskriptiv erfassen und dadurch das Problemfeld ‚Intertextualität‘ als solches thematisieren. Hierzu gehören beispielsweise meta-kommunikative Verben zur Bezeichnung der Rezeption von Texten wie: lesen, vorlesen, verlesen, ablesen, rezipieren, zitieren, rezitieren, deklamieren, etc.“ (Helbig 1996:131). Die Potenzierungsstufe zeigt aber auch an, wo die Markierungstheorien an ihre Grenzen stoßen können: Das Erkennen eines intertextuellen Signals hängt vom Wissenshorizont des Lesers ab; die Deutlichkeit einer Markierung nutzt nicht, wenn der Prätext unbekannt ist. Helbigs Einwurf ist berechtigt, wenn er bedenkt, dass „Der Bekanntheitsgrad eines Textes [...] eine subjektive, zudem historisch und nationalspezifisch variable Größe“ bleibt und daher „als jeweiliger Einzelfall in einem gegebenen historischen Kontext untersucht werden“ muss (Helbig 1996:96).

Broichs und Helbigs Untersuchungen veranschaulichen, wie unterschiedlich die Markierungen systematisiert werden können. Während für Broich die Ermittlung von Markierungsorten wichtig ist, versucht Helbig in seiner Untersuchung, die Intensität von auftretenden Markierungen zu ermitteln.

Auch die Allusionsforschung befasst sich mit den Markierungsformen intertextueller Referenzen. Ein wichtiger Name in diesem Forschungsbereich ist Wolf Schmid. Er hebt besonders den semantischen Aspekt des Intertextualitätsbegriffs hervor und definiert Intertextualität als „Relation der in den simultan vergegenwärtigten Texten ausgedrückten Bedeutungen, Sinnpositionen und Ideologien“ (Schmid 1983:142). In der dialogischen Funktion der Intertextualität verberge sich auch „Intersemantizität“, welche „die simultane Präsenz zweier miteinander konkurrierender Sinnpositionen“ (ebd.) fördere.

Das Allusionssignal, welches die Intertextualität anzeigt, kann im Text verschiedene Gestalten annehmen, weswegen die Markierungen der Allusion variieren können. Wolf Schmid nennt folgende Signale, die bei ihm eine „diegetische“¹¹³ Allusion markieren können: „ein mehr oder weniger direktes“ Zitat, „der Name eines Protagonisten“, „ein markantes Handlungsdetail“, „kompositionelle Figuren“ und „vordiegetische Elemente wie lexikalische Motive, syntaktische Muster, rhythmische Gestalten, vokalische oder konsonantische Instrumentierung“ (Schmid 1983:152). Diese Allusionssignale führen dazu, dass eine diegetische Äquivalenz der Texte nicht „expliziert“, sondern „indiziert“ (ebd.) wird.

Die Analyse der intertextuellen Bezüge schließt in sich aber nicht nur die Untersuchung der zwischentextuellen Relationen und ihre Markierungsformen ein, sondern auch die Aufdeckung der Funktionen solcher Relationen. Das heißt, das wissenschaftliche Interesse des Erforschens der Intertextualität in einem oder mehreren konkreten literarischen Werken gilt nicht nur der Erscheinungsform der intertextuellen Bezüge in diesen Werken, sondern auch der Frage, wozu der Autor zu bestimmten Prätexten greift, also der funktionalen Kategorie.

Allgemein wird zwischen primärer und sekundärer Funktion der Intertextualität unterschieden. Die sekundäre Funktion ist dann diejenige, die keine poetische Funktion von Intertextualität beansprucht: Sie lässt sich untergliedern in pragmatisch-ästhetische (der bewusste Verweis des Verfassers auf das schon Geschriebene mit Absicht kulturell-gesellschaftliche Diskurse aufzurufen), eine kulturelle¹¹⁴ (das menschliche Gedächtnis, in

¹¹³ Diegese ist ein analytischer Begriff der modernen Erzähltheorie. *Diegetisch* oder *intradiegetisch* ist nach Gérard Genette alles zu nennen, was zur erzählten Welt gehört. Ein Text kann mehr als eine diegetische Ebene haben, in der Regel benennt man mit *Diegese* jedoch die Elemente der Haupthandlung, sofern sich eine solche bestimmen lässt. Siehe dazu Antor, Heinz 2013. Diegese. In: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Nünning, Ansgar. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, S. 138.

¹¹⁴ Unter diesem Aspekt der kulturellen Funktion richtet sich die Erforschung der Intertextualität durch Renate Lachmann. Aus der Vorstellung von Literatur als Gedächtnishandlung entwickelt Lachmann ihre These von der Intertextualität als einem Gedächtnis des Textes (vgl. Lachmann 1990:359). Nach Assmann

dem der kulturelle Sinn ausgelagert und gespeichert wird), eine referenzorientierte (Nennung eines Vorbildes, Hommage an einen geschätzten Autor und eigene Einordnung des Autors in eine bestimmte literarische Tradition),¹¹⁵ eine produzentorientierte (der Autor stellt durch Text-Text-Bezüge seine eigene Belesenheit und Bildung zur Schau) sowie eine verkaufsstrategische Funktion (den kommerziellen und populären Erfolg des vorangegangenen Textes bewusst ausnutzend, wird ein deutlicher Bezug auf diesen genommen)¹¹⁶ (vgl. Helbig 1996:177-181).

In literarischen Texten sind für die Analyse nun aber vor allem die primären Funktionen von Intertextualität von Bedeutung. So wird bei der Untersuchung primärer Funktionen von Intertextualität der Frage nachgegangen, wie sich das Zusammenspiel fremder Textsegmente bzw. -elemente und neuer Kontext auf die Sinnkonstitution des Folgetextes, aber auch auf Deutungsmöglichkeiten des Prätextes auswirkt. Denn das Schlagwort vom „Dialog der Texte“ impliziert, dass ein Prätext nicht nur einseitig sinnkonstituierend auf einen Posttext einwirkt, sondern dass auch umgekehrt seine Bedeutung durch einen Folgetext modifiziert wird.

Die vorangegangenen Anführungen haben gezeigt, wie groß der Spielraum intertextueller Einschreibungen ist. Martinez fasst die Vielfalt von Text-Text-Bezügen nun wie folgt zusammen:

Ein Text kann bei der Übernahme einzelner Elemente die Fremdheit des ursprünglichen Kontexts und damit seine Referentialität mehr oder weniger deutlich als solche markieren; er kann seine eigene Intertextualität autoreflexiv thematisieren; er kann punktuell Anleihen machen oder sich zu großen Teilen oder sich auch insgesamt eines Prätextes als struktureller Folie bedienen; er kann in direkter oder indirekter Weise auf den Prätext anspielen; schließlich kann er in größerer oder kleinerer semantischer und ideologischer Spannung zum Prätext stehen. (Martinez 1996:443)

Aus den vorgestellten Theorien zur Intertextualität lässt sich ableiten, dass in der Literaturforschung kein einheitliches Verständnis und noch weniger eine allgemeine geltende Theorie der Intertextualität herzustellen ist. Außer dieser terminologischen Spannbreite bestehen zudem Schwierigkeiten bei der Begriffsbestimmung, denn Intertextualität wird schlechthin zum „Hyperbegriff“, wobei nur jeweils von den einzelnen

geht das kulturelle Gedächtnis „mehr oder weniger weit über den Horizont des in einer jeweiligen Epoche tradierten und kommunizierten Sinns [hinaus] und [überschreitet] den Bereich der Kommunikation ebenso [...] wie das individuelle Gedächtnis den des Bewußtseins“ (Assmann 1992:23).

¹¹⁵ Eine solche referenzorientierte Funktion hat in Miciński's Werk der Bezug zu Juliusz Słowacki. Miciński lässt sich in mancherlei Hinsicht als Anhänger, Nachfolger und Fortsetzer Słowackis ansehen (vgl. Pilch 2010:5-11).

¹¹⁶ Als Beispiel ist hier Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* von 1979 zu nennen. Anknüpfend an Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* wählt Plenzdorf beinahe den identischen Titel für seinen Roman aus, um eine bewusste Rezipientenorientierung auszulösen. Plenzdorf, Ulrich 1990. *Die neuen Leiden des jungen W.* 33. Aufl. Frankfurt a. M.

Theoretikern abhängt, welcher Aspekt besonders gewichtet und hervorgehoben wird“ (Rößler 1999:23). Charles Grivel bemerkt dazu lakonisch: „Intertextualität (Bivokalität, Dialogizität, gleichgültig, welchen Terminus man wählt) ist gewiß eine Tatsache“ (Grivel 1983:53). Vereinfacht lässt sich aber folgende Definition festhalten: Texte stehen in einem Verhältnis zueinander, und der Begriff der „Intertextualität“ beschreibt diese Beziehungen zwischen den Texten. Und daraus ergibt sich folglich dass „die Theorie der Intertextualität [...] die Theorie der Beziehungen zwischen Texten“ (Broich/ Pfister 1985:11) ist.

1.4 Zusammenfassung mit Überlegungen zum methodischen Ansatz und dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit

Der komparatistische Ansatz ist bei dem vorliegenden Forschungsvorhaben besonders ergiebig. Dabei kann in Bezug auf Tadeusz Miciński die Trennung der Vergleichstypen nicht eindeutig vollzogen werden. Sein Werk zeichnet ihn sowohl durch die direkte Kontaktaufnahme respektive Rezeption als auch durch analoge Produktions- und Rezeptionsbedingungen als Vertreters des europäischen Symbolismus aus.¹¹⁷ Da typologische Zusammenhänge die Voraussetzung für genetische Beziehungen bilden, können und sollen bei Miciński beide Vergleichsmöglichkeiten, also die Vergleichsvariation, angewandt werden.

Manfred Schmelings zweiter Vergleichstyp – der kausale Bezug zwischen Werken unterschiedlicher nationaler Herkunft unter der Berücksichtigung des historischen Kontextes – eignet sich bei der Analyse von Micińskis Werk am besten. Der geschichtliche Hintergrund ist bei dem Bezug auf andere Autoren immer präsent. Die Betrachtung von Tadeusz Miciński als rezipierendes Subjekt hilft die historischen, gesellschaftlichen und psychologischen Prozesse, welche im Text vom Autor verarbeitet werden, besser zu entschlüsseln.

Aber auch die komparatistische Imagologie darf im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht fehlen. Obwohl Russland nie etwas ganz Fremdes für Miciński gewesen ist, war seine Beziehung zu dieser Großmacht dennoch immer auf eine ständige Analyse gerichtet und durch vorsichtige Annäherung geprägt. Die Wahrnehmung der anderen Kultur und die Einflussnahme der fremden Kultur auf die eigene führen auch bei

¹¹⁷ Wobei man an dieser Stelle bemerken sollte, dass seine Zugehörigkeit nicht so eindeutig ist. Dieser Aspekt wird noch im Kapitel über die bisherige Forschung thematisiert und erläutert.

Miciński zur Selbstanalyse durch die Fremdanalyse. Polens Schicksal, und darauf verweist der polnische Autor in seinem Werk immer wieder, hängt mit Russlands Schicksal zusammen. Dennoch fokussiert sich Miciński nicht nur auf die russische Kultur, vielmehr verfolgt er die Vermittlung der Idee eines Kultursynkretismus in seinem Werk. Deswegen soll bei der nun folgenden Untersuchung vor allem von kulturellen Zwischenräumen und von der Eigen-Fremd-Dialektik als einem fließenden Zirkulationsprozess ausgegangen werden. In Micińskis Werk muss Russland immer in Gegenüberstellung zu Polen gesehen werden. Der historische Kontext nimmt einen großen Platz im Werk des polnischen Autors ein, und das wird bei der Gestaltung und Auswahl der Figuren unter anderem sind es oft real-historische Persönlichkeiten, wie Katharina II, Poniatowski oder Leutnant Šmidt deutlich. Aber auch die publizistischen Texte sind vom Spannungsverhältnis Russland-Polen gekennzeichnet. Die Wechselwirkungen zwischen beiden slawischen Kulturen sind folglich essentiell für die Untersuchung des Themas.

Manfred Schmeling wählt bei der Untersuchung der literarischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts Prinzipien, die sich auf die Öffnung gegenüber anderen Kulturen beziehen. Dazu zählen historisch-biographische, weltanschaulich-konzeptuelle und ästhetisch-textuelle Prinzipien (vgl. Schmeling 2000:190-191). Diese Kriterien sollen als Orientierung bei der Auseinandersetzung mit Miciński und seiner Beziehung zu Russland dienen. Der historisch-biographische Bereich ist wichtig für das Verständnis des politisch-zeitlichen Kontextes und der Vermittlerrolle des Autors. Der zweite, weltanschauliche Aspekt erklärt seine Haltung zu interkulturellen Fragen, die sowohl einen nationalen wie universellen Hintergrund haben können. Und der dritte Bereich betrachtet die literarische und ästhetische Umsetzung solcher Themen und Fragestellungen.

Bei der vorliegenden Untersuchung spielt die produktive Rezeption¹¹⁸ des schaffenden Autors eine wichtige Rolle. Der Autor wird als ein rezipierendes Subjekt betrachtet, was bedeutet, dass bei der Textverarbeitung die historischen, gesellschaftlichen und psychologischen Prozesse berücksichtigt werden müssen (vgl. Grabovszki 2011: 93).

Aber auch der „klassische“ Einfluss tritt bei Tadeusz Miciński in vielen Formen auf. Es liegen sowohl Reminiszenzen, Allusionen, literarische Kongruenz und literarische Impulse vor. Der Grad der daraus resultierenden Wirkung und Funktion ist sehr unterschiedlich und soll durch Analysen konkreter Texte herausgearbeitet werden. Die

¹¹⁸ Schmeling bezieht sich auf die Rezeptionsforschung, grenzt diese aber soweit von der Einflussforschung ab, indem er die Darstellung der Textverarbeitung als historischen, gesellschaftlichen und psychologischen Prozess mit einem Fokus auf das Subjekt des Autors als rezipierendem Subjekt begreift.

Allusionssignale, in Form unterschiedlicher Intertexte, wie Zitate, namentliche Nennung der Figuren und Autoren anderer Werke usw. markieren die Intertextualität. Schon die Ausführungen zur Intertextualitätsdebatte haben verdeutlicht, dass es kein allgemein anwendbares Untersuchungskonzept der Intertextualität gibt, sondern dass dieses unter Berücksichtigung der Eigenart des zu untersuchenden Textes entwickelt werden muss. Die Kriterien der Intertextualität, wie Skalierungen und Markierungen, werden deshalb für die analysierenden Stellen aus Miciński's Werk individuell kombiniert und angewandt. An dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass der Intertext sich jedoch erst im Akt der Rezeption, also durch das Erkennen und Verarbeiten zwischentextueller Bezüge durch den Leser, richtig entfaltet und an Bedeutung gewinnt. Das Bedeutungsmaterial des Prätextes, welches der Posttext aufruft, kann dabei die „Unbestimmtheitsstellen“¹¹⁹ (Iser 1976:284) des Posttextes konkretisieren. Die Feststellung von Intertextualität erfordert somit eine spezifische Rezeption, die intertextuelle Lektüre. Sie beschreibt einen Rezeptionsmodus, bei dem ein intertextuell konstituierter Posttext im Vordergrund steht und der sich empfänglich für in die ihm enthaltenen Text-Text-Beziehungen zeigt. Der Text wird als eine Folie wahrgenommen, vor der Intertexte auf verschiedene Grade der Deformation und Transformation im Posttext untersucht werden.

Nach Riffaterre bedeutet Intertextualität indes nicht nur Einfluss und bloße Nachahmung, sondern erfordert auch eine Gedächtnisleistung des Lesers. Intertexte senden wichtige Signale, oder Codes, an den Leser, die dechiffriert werden müssen. Renate Lachmann sieht genau da den Kern der Intertextualität. Sie spricht von einer „Doppelkodierung“ des Textes, wobei es sowohl zu einer Zerstörung von Sinn als auch zu einer Sinnhervorhebung kommen kann. Der Text wird als Zeichensystem gedeutet, und so kommt es bei Überlagerung mehrerer Texte zu Sinnüberlagerungen. Schreiben ist nach Lachmann immer auch mit Gedächtnis verbunden. Der Text wird zum Gedächtnisraum. Bei Miciński etwa stimulieren die Erwähnungen von Namen und Titeln berühmter Werke die Gedächtnishandlung beim Leser.

Zusammengefasst beschäftigt sich die Intertextualitätstheorie mit den Bereichen, die bei einer differenzierten intertextuellen Untersuchung berücksichtigt werden müssen, und

¹¹⁹ Wolfgang Iser prägte, aufbauend auf dem Konzept der Unbestimmtheitsstellen Roman Ingardens (1931), den Begriff der Leerstelle. Damit bezeichnet er die Stellen in Romanen, an denen verschiedene Erzählperspektiven, Erzählhaltungen oder Erzählstränge aufeinanderstoßen. Iser zufolge ist die Aufgabe des Lesers, diese verschiedenen Elemente in eine Beziehung zueinander zu bringen, da deren Beziehungen nicht vom Text vorgegeben sind (vgl. Iser 1976).

fertigt dafür angemessene Modelle, wie etwa Genettes Klassifizierung oder die Skalierungen von Pfister.

Wichtig scheint es nun in vorliegender Arbeit, mit dem theoretischen Wissen eine Rezeptionsstrategie zu entwickeln. Worauf soll beim Lesen von Texten, die aus der Hand Micińskis stammen, geachtet werden? Es soll klargestellt werden, dass von einem existierenden Autor ausgegangen werden muss, der diese oder jene Entscheidungen bewusst getroffen und diese zu Papier gebracht hat. Tadeusz Miciński hat in bewusster Absicht Aussagen in Textform getätigt, um den Leser bestimmte Signale zu übermitteln. In diesem Zusammenhang tritt Russland nun auf vielfältige Weise in Micińskis Werk auf. Dieser Einfluss ist sowohl in politischer wie gesellschaftlicher als auch in kultureller wie literarischer Hinsicht nicht zu leugnen. Das Ziel dieser Arbeit ist es daher, das Leitthema Russland in seinem Werk aufzuspüren und nachzuverfolgen. Dazu eignet sich eine Dreiteilung der Arbeit am Besten. Im ersten Teil unter der Überschrift *Die Ideologie und slawische Frage bei Tadeusz Miciński: Ursprung, Einfluss und Wirkung* werden die biographischen und politischen Hintergründe, aus dem Leben des Autors nachgezeichnet. Die publizistischen Texten bilden das ideologische Gerüst für die spätere literarische Verarbeitung Russlands. Im zweiten Teil *Intertextualität im Werk von Tadeusz Miciński* werden konkrete intertextuelle Bezüge in Form von Zitaten, aber auch Allusionen zur russischen Literatur untersucht. Zudem wird die kulturelle Funktion der Intertextualität in seinem Werk, am Diskurs des Sakralen, untersucht. Als ein besonderes russisches kulturell-religiöses Phänomen wird der *jurodivj* in Zusammenhang mit der speziellen Dualismus-Theorie Micińskis¹²⁰ ausgewählt und als wichtiger kultureller Intertext, gesondert betrachtet. Durch die Präsenz des Sakralen, aber auch des Religiösen im Allgemeinen, wird auf die duale Struktur der Figuren, Themen und Motive, die in Micińskis Werk aufgrund seiner dualistischer Weltsicht dominieren, besonderes Augenmerk gelegt. Die Auseinandersetzung mit Russland als geographischem Raum, die Opposition zu Stadt und Region, insbesondere Sibirien und das Thema der Verbannung, und die damit auftauchenden Imageme sollen im Kapitel um den imagalogischen Aspekt im Schaffen Micińskis näher betrachtet werden. Häufig wird im Fokus der Untersuchung das Revolutionsdrama *Kniaź Patiomkin* (1906) stehen. Dieses Drama bietet durch den Handlungsort Russland und überwiegend russische Figuren das meiste Material für die

¹²⁰ Siehe zu Dualismus-Theorie bei Miciński zwischen Luzifer und Christus im Kapitel 0.4 zum Forschungsstand S. 26. Die Dualismus-Theorie und Micińskis gnostische Weltanschauung sind bereits Gegenstände mehrerer umfangreicherer Untersuchungen geworden: Floryńska 1976, Gutowski 1980, Prócnia 2008, Bezubik 2013.

Untersuchung russischer Themen und Intertexte an. Aber es werden auch andere Werke auf russische Intertexte analysiert: ein weiteres Drama *W mrokach złotego palacu czyli Bazylissa Teofanu* (, 1910), die publizistische Schrift *Do źródeł duszy polskiej* (1906), die Romane *Nietota. Księga tajemna Tatr* (1910), *Xiądz Faust* (1913) und *Wita* (1926 veröffentl.), das unvollendete Poem *Widmo Wallenroda* (1915), die Erzählungen *Nauczycielka* (1896), *Dęby Czarnobylskie* (1910). Dabei wird nicht auf die chronologische Reihenfolge der Werke Wert gelegt, sondern sie werden thematisch sortiert.

2 Die Ideologie und slawische Frage bei Tadeusz Miciński: Ursprung, Einfluss und Wirkung

Ideé fixe Micińskiego to integracja,
dążność do scalania części,
które zdaniem poety winne być jednością.
Jedną z takich idei jest u niego [...]
braterstwo Słowian.
(Bajko 2012:313-314)

Micińkis ideé fixe, das sind Integration,
Streben nach dem Zusammenfügen der Teile,
welche nach der Meinung des Dichters
zu einer Einheit werden sollen.
Eine diese seiner Ideen [...] ist die
Bruderschaft der Slawen.

2.1 Einführung in das Thema. Tadeusz Micińskis Aufenthalt in Russland und seine politischen Ansichten

Eine Annäherung an die Ideen- und Gedankenwelt des polnischen Autors Tadeusz Miciński gestaltet sich als sehr schwierig, so groß war sein Wissensuniversum, so viele Einflüsse lassen sich dort finden. Aber wenn man Micińskis Lebensziel in einem Satz beschreiben müsste, so könnte man es folgendermaßen formulieren: Der ständige Kampf um die Unabhängigkeit Polens, sowohl auf dem literarischen als auch auf dem publizistisch-politischen Feld¹²¹:

Polsko! Kiedy narody wszystkie zmyją krew z swych rąk –
Polsko! Ty przed świątyną staniesz w złotej aureoli!...
Polsko! Lampa Twej Duszy przejdzie całą ludzkość w krąg!
Polsko! otwórz bramy z naszej straszliwej jak otchłań niedoli!...¹²²

Polen! Wenn alle Völker das Blut von ihren Händen abwaschen –
Polen! Dann wirst Du vor dem Tempel mit goldenem Heiligenschein stehen!...
Polen! Die Leuchte Deiner Seele wird die ganze Menschheit umfassen!
Polen! Öffne die Tore unserer grauenvollen, abgründigen Pein!

Dieses Gedicht verfasst Tadeusz Miciński 1915, fern seiner Heimat, in Moskau. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich der Autor aufgrund seiner freiwilligen Meldung für das Korps des Generals Józef Dowbor-Muśnicki schon seit einem Jahr in Russland. Die prorussische Haltung des polnischen Autors und sein gutes Verhältnis zu der

¹²¹ Miciński wurde postum im bereits unabhängigen Polen 1931 sogar mit dem Kreuz der Unabhängigkeit ausgezeichnet (siehe Niciński 2011:254). Niciński vermerkt, dass Micińskis Verdienst seine agitatorische Tätigkeit auf der Versammlung der polnischen Streitkräfte in Petrograd 1917 gewesen ist und bezieht sich dabei auf eine Personalakte Micińskis aus dem Zentralen Kriegsarchiv. Niciński schreibt aber nicht, um welches Kriegsarchiv es sich handelt.

¹²² Fragment des Gedichtes *Wznieszenie Krzyża*, welches im *Echo Polskie* (1915, nr. 1) veröffentlicht wurde.

angeheirateten in Russland lebenden Verwandtschaft¹²³ ermöglicht Miciński, die folgenden vier Jahre des Krieges in Moskau und Sankt Petersburg zu verbringen. In Moskau stellt er Kontakte zur dortigen polnischen Künstlerkolonie durch das polnische Haus (Dom Polski) her. Dieses vermittelt Miciński die Arbeit mit der polnischen Presse in Russland, wo er die Möglichkeit bekommt, regelmäßig Artikel zu veröffentlichen. Im April 1917 schreibt Miciński in *Gazeta Polska*, die in Moskau herausgegeben wird, auf enthusiastische Weise über den revolutionären Umsturz im Februar 1917 und die darauffolgenden Militärkündigungen. Dort beschreibt er die vorherrschende Stimmung auf der Versammlung und deren Verlauf:

Jesteśmy ogłoszeni rozwojem pracy wewnętrznej w Rosyi. Rewolucja staje się gigantyczną kuźnicą reform i przemiany społecznej.[...] Trzeba najwyższego naprężenia mądrości i hatru. „Sumienie” – krzyknął ktoś (prawie jestem przekonany, że to zawołał tłumacz Mickiewicza ksiąg pielgrzymstwa, książka pojawiła się świeżo w przekładzie A. Winogradowa, tylko człowiek głęboko etyczny mógł tak uzupełnić ministra [Kerenskij]).¹²⁴

Wir sind beeindruckt von der Entwicklung der inneren Arbeit in Russland. Die Revolution wird zu einer gigantischen Schmiede von Reformen und gesellschaftlichem Wandel. [...] Es bedarf einer maximalen Konzentration an Weisheit und Willenskraft. „Gewissen“ – rief jemand aus (ich bin fast überzeugt, dass dies der Übersetzer von Mickiewiczs *Bücher der polnischen Pilgerschaft* gewesen ist. Das Buch ist kürzlich in der Übersetzung von A. Winogradow erschienen. Nur ein zutiefst ethischer Mensch vermag den Minister [Kerenskij] auf diese Weise zu ergänzen).

Der ideologischen Tätigkeit Micińskis wurde bis heute wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Teresa Wróblewskas Studie *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje* (dt. *Rezeption oder Missverständnisse und Mystifikationen*) zeigt, dass Miciński in Zeiten des sozialistischen Polens vorzugsweise nach seiner Stilistik und Ästhetik untersucht wurde (Wróblewska 1979:36). Erst nach dem Zerfall der Sowjetunion und der Etablierung Polens als souveräner Staat wächst das Interesse an der Ideologie des Autors. Seitdem wird auch Micińskis Einstellung zur slawischen Frage hinterfragt, die Annäherung an das Thema geschieht aber sehr vorsichtig. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass viele seine Ansichten aus heutiger Perspektive nicht eindeutig positiv ausfallen und gar als nationalistisch gedeutet werden könnten.

Der erste und bis jetzt einzige Biograph Micińskis, Jerzy Tynecki, konnte trotz seiner intensiven Auseinandersetzung mit Leben und Werk des polnischen Autors zu keiner eindeutigen Einschätzung hinsichtlich Micińskis Einstellung zur slawischen Frage gelangen:

¹²³ Die Verwandtschaft ist in ihrer Haltung prorussisch und steht auch im Dienste des Russischen Reichs.

¹²⁴ Miciński, Tadeusz 1917. Parlament Wojenny. In: *Ilustrowany Kuryer Codzienny*, Nr. 103.

Wciąż jeszcze może być przedmiotem sporu, czy i na ile Miciński ulegał propagandzie panslawistycznej, co rozumiał przez „Słowiańszczyznę“¹²⁵, czy podzielał przed I wojną poglądy endeckie czy też sympatyzował z aktywistami. (Tynecki 1976:198)

Immer noch kann es zu einem Streitgegenstand werden, ob und in welchem Maße Miciński der panslawistischen Propaganda erlegen war, was er unter „Słowiańszczyzna“ verstand, ob er vor dem Ersten Weltkrieg die Ansichten der Nationaldemokraten teilte oder auch mit Aktivisten sympathisierte.

Heute heben viele Forscher/innen, die Micińskis Biographie untersuchen, seine „polskość“ (vgl. Flis 2004:147-159)¹²⁶ – seine Leidenschaft und wohl auch seine Besessenheit für das Konzept des Polnischen – hervor. Dieser Wertung schließt sich auch Konrad Niciński an. So schreibt er: „[...] Miciński był z pewnością jednym z tych ludzi, którzy na każdą okoliczność wymawiali słowo „Polska“ z wielkiej litery“ („Miciński gehörte gewiss zu solchen Leuten, die bei jeder Gelegenheit das Wort Polen großschrieben“ Niciński 2011:261). Bedeutet dies, dass sein Werk ausschließlich unter einem nationalen Aspekt betrachtet werden soll? Wie entwickelte sich sein überbetonter Patriotismus? Wo war der Ursprung der slawischen Frage bei Miciński? Und was bedeutete seine Einstellung zu der slawischen Frage für sein Werk?

Eine größere zeitliche Distanz ist immer hilfreich, um sich einem solch streitbarem Thema möglichst objektiv anzunähern. Wenn man sich aus heutiger Sicht mit Micińskis politischer Einstellung beschäftigt, so entstehen einige weitere Fragen. Kann Tadeusz Miciński als ein Nationalist bezeichnet werden?¹²⁷ Wie lässt sich in diesem Diskurs dann sein Bemühen um eine slawische Einheit deuten? Ziel dieses Kapitels ist es, auf diese Fragen, wenn nicht vollständige Antworten, so doch Erklärungen zu finden. Der ausgeprägte Patriotismus und der Kampf für Polens Unabhängigkeit stellen Miciński unweigerlich in die Nähe der polnischen Romantiker.¹²⁸ Die These lautet deswegen, dass

¹²⁵ Der Begriff „Słowiańszczyzna“ bezeichnet eine slawische Einheit, die sowohl territorial, also sich mit von Slawen bewohnten Gebieten befasst, oder sprachlich begründet ist. Er meint aber auch ein Konzept für alles, was mit Slawen zusammenhängt. Siehe dazu Prolog in Janion, Maria 2006. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków, S. 5-13.

¹²⁶ Zum Schluss ihres Artikels gelangt Flis zur Erkenntnis, dass das Polnische zu einem lebenslangen Glaubensbekenntnis Micińskis wird („polskość staje się wyznaniem“ – „das Polnische wird zum Bekenntnis“; Flis 2004:159).

¹²⁷ Die Frage nach dem Nationalismus Micińskis eröffnet viele weitere Fragen: Wenn Miciński eine nationalistische Haltung hatte, war er dann auch antisemitisch? Diese Frage konnte durch die Untersuchung der Einflussnahme der jüdischen Religion auf sein Werk widerlegt werden. Siehe dazu Stańczak, Renata 2009. *Elementy Kabaly żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Warszawa. In der neuesten Veröffentlichung von Marcin Bajko zum Schaffen Tadeusz Micińskis widmet der polnische Wissenschaftler ein ganzes Kapitel über seine Haltung der jüdischen Frage gegenüber (vgl. dazu Bajko 2012:251-293).

¹²⁸ In Julian Krzyżanowski's Studie über die polnische Neoromantik stellt Miciński ein wichtiges Beispiel für die Fortsetzung des romantischen Geistes in der Moderne dar: siehe dazu Krzyżanowski, Julian 1963. *Neoromantyzm Polski 1890-1918*. Wrocław, S. 39-49.

die Werke der polnischen Romantik und ihre Vertreter eine entscheidende Rolle bei der politischen Bildung Micińskis gespielt haben. Deswegen ist es bei der Auseinandersetzung mit der slawischen Frage ratsam, nach deren Ursprüngen in der polnischen Romantik zu suchen.

2.2 Die Romantik als Wiege der slawischen Frage. Vorstellung und Vergleich der polnischen und russischen Romantik in Hinblick auf das Slawophilentum¹²⁹

Die polnische Romantik ist eng an die politisch-historischen Ereignisse geknüpft und stellt somit ein kompliziertes und besonderes Phänomen in der Geschichte der Weltliteratur dar. Sie unterscheidet sich von anderen Romantiken dieser Zeit durch ihr ständiges Bestreben nach einer Tat. Der Slawist Wilhelm Lettenbauer deutet das „Suchen nach der entscheidenden Tat“ (Lettenbauer 1972:205) im Zusammenhang mit dem starken Wunsch nach polnischer Unabhängigkeit als das Grundmotiv der polnischen Romantik im Allgemeinen. Durch Literatur sollte das nationale Bewusstsein der Polen geweckt und zum Kampf um die Unabhängigkeit animiert werden. Noch lange ist die Wirkung der Romantik auf polnische Literatur zu spüren. Tadeusz Miciński und viele seiner Zeitgenossen setzen die romantische Philosophie in ihren Werken fort. Das lag nicht zuletzt an dem besonderen Missionscharakter der polnischen Romantik: der Idee des polnischen Messianismus.

Die nationale und gleichzeitig übernationale Philosophie des polnischen Messianismus entwirft eine politisch wirkende Heilsfigur, die konkrete, handfeste Verbesserungen für die polnische Nation und später für die gesamte Menschheit anstrebt. Das Volk ist durch das ihm angetane „Leid und die Ungerechtigkeit“ vereint zu einer Mission aufgerufen, bei der stellvertretend auch die gesamte Menschheit erlöst werden solle. Durch das Wirken des polnischen Volkes im eigenen Land und außerhalb dessen Grenzen sollte ein historischer Neuanfang und eine Neuwerdung der Menschheit eingeläutet werden (vgl. Janion 1998:25-26).

In Russland dagegen entwickelt sich die Romantik zu einem stärker kulturellen als politischen Phänomen. Während für die polnische Literatur und Kultur „Romantik“ ein

¹²⁹ Diese zunächst befremdlich wirkende Übersetzung ist in Deutschland bereits seit dem 19. Jahrhundert im Gebrauch. Vgl. Goerdts, W. 1984. Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke. Freiburg, S. 265. Oft wird auch die Übersetzung „Slawophile“ verwendet, ohne dass die Differenzen erkennbar sind. Für vorliegende Arbeit erscheint „Slawophilentum“ als Begriff passender, da er größere Zusammenhänge, wie Ideen, Philosophie und literarische Erscheinungen umfasst.

zentraler und nationalbildender Begriff in der Literatur sowie in der Geschichte ist, vermeidet es die russische Literaturgeschichte, die Epoche, in der es romantische Stilmittel gegeben hat, als „russische Romantik“ zu bezeichnen:

Die russische Literatur hat ihr Profil *im Zeichen* [hervorgeh. im Original] der europäischen Romantik (nicht *als* Romantik) entwickelt. [...] Die russische Romantik entwickelte nur in Ansätzen eine eigene Programmatik und ist als Epochenbegriff vor allem heuristisch brauchbar. (Städte 2011:127)

In Russland wird diese Epoche als das „Goldene Zeitalter“ („Zolotoj vek“) bezeichnet und wie die Bezeichnung vek = Jahrhundert schon verrät, sind die romantischen Einflüsse über das ganze 19. Jahrhundert spürbar. Im Zentrum dieser Epoche steht der Dichter Aleksander Puškin. Seine häufige Verwendung der Ballade, des Sentimentalen, des Fantastischen und der märchenhaften Motive kennzeichnen die Anfänge des Goldenen Zeitalters.

Während die russischen Romantiker sich verstärkt den dichterischen Experimenten mit der russischen Sprache und der russischen Kultur zuwandten, verfolgte die polnische Romantik eine bestimmte Intention. So verweist Czesław Miłosz auf die Besonderheit der herrschenden Lage: „Irgendjemand hat einmal gesagt, daß Polen, nachdem es am Ende des 18. Jahrhunderts von der europäischen Karte verschwand, von einigen Dichtern neu erfunden wurde“ (Miłosz 1993:121). Die polnische Gesellschaft, welche sich an europäischen Kriegen beteiligt und von der Hoffnung an die Unabhängigkeit getragen wird, braucht zu diesem Zeitpunkt keine leichte, sentimentale Poesie, sondern einen Stimulus. Das romantische Postulat – den Aufruf zum aktiven Handeln und Kampf um die Unabhängigkeit – erkennt man noch mehrere Jahrzehnte später nach der Blütezeit der Romantik bei Tadeusz Miciński wieder, wenn man bei ihm liest:

Naszą filozofię stanowi dotąd Mickiewicz, a nie pan Dmowski,¹³⁰ nie pani Rosa Luksemburg i nie kahał. [...] Narodowy egoizm ma wszystkie znamina kliki. Tylko klika może tak strasznie lękać się o swoje salony i waterklozety, o swoje Psie Wólki i koczobryki (Miciński 1907:2-3).¹³¹

Zu unserer Philosophie wurde bisher Mickiewicz, und nicht Herr Dmowski, nicht Rosa Luxemburg und nicht Kehillah. [...] Der Volksegoismus hat alle Kennzeichen einer Clique. Nur eine Clique kann so starke Angst um ihre Salons und Wasserklosetts, ihre Hunde-Wölfe und Britschkas haben.

Die polnischen Romantiker grenzen sich bereits Anfang des 19. Jahrhunderts von den schönen Liebesgedichten im Adelsmilieu ab und wenden sich der Poesie der Legionen zu.

¹³⁰ Roman Dmowski (1864-1939) war ein polnischer Politiker der National-Demokratischen Partei (endecja). Er vertrat als führender Ideologe in der nationalen, antisemitischen und antideutschen Bewegung in Polen einen biologisch-aggressiven Nationalismus und forderte – im Gegensatz zu Piłsudski – den Ausgleich mit Russland. Siehe Dmowski, Roman. In: *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*. Bd. 7 Dieu – Hurr. Hg. v. Zwahr, A. u.a., 21. völlig neu bearb. Aufl. Leipzig 2006, S.121.

¹³¹ Miciński, Tadeusz 1907. Białe Noce. In: *Ludzkość*, nr. 28, S. 2-3.

Diese revolutionäre Dichtung findet Inspiration von der russischen Seite durch den Dekabristenaufstand (1825).¹³² Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts entsteht dann eine Symbiose von Romantik und Revolution. Während es in Polen zu einem Streit zwischen Romantik und Klassik kommt,¹³³ wird in Russland eine Synthese der beiden Richtungen angestrebt, und dabei werden mögliche Unterschiede in Frage gestellt: „Не выходит ли, что ни романтической, ни классической поэзии не существует?“ („Ist es nicht so, dass keine romantische und keine sentimentale Poesie existieren?“; Ryleev zitiert aus Stacheev 1973:11-12).¹³⁴ Die Romantik in der russischen Literatur übt daher nicht dieselbe Macht und Kraft wie die polnische aus. In Russland herrscht keine „Diktatur“ der Romantik: „Ни один из русских крупных писателей, современных русскому романтизму, не был захвачен им всецело“ („Keiner der großen russischen Schriftsteller, Zeitgenossen der russischen Romantik, wurden von der Romantik vollständig erfasst“; Beleckij 1927:24). Das 19. Jahrhundert in Russland wird stark durch die Epoche des Realismus und solcher großen Romanciers wie Ivan Turgenev, Fëdor Dostoevskij und Lev Tolstoj geprägt.

Die größte Gemeinsamkeit zwischen der polnischen und russischen Romantik entspringt aus der Bevorzugung der deutschen Philosophie und ihrem Einfluss auf die Entwicklung eigener philosophischer Gedanken. Insbesondere wurde Herders Geschichtsphilosophie und seine Charakteristik der Slawen als ein grundlegendes Konzept des Slawischen verstanden.¹³⁵ In Russland dringt die Philosophie in die Poesie ein, in der polnischen Literatur kommt es gar zu einer Verschmelzung von Poesie und Philosophie und zur Entstehung eigener philosophischer Konzepte.¹³⁶ Das Thema der Individualität wird sowohl in der polnischen als auch in der russischen Literatur stark entfaltet, es entstehen solche bedeutenden Werke wie Adam Mickiewicz's *Konrad Wallenrod* (dt. *Konrad*

¹³² Am Dekabristenaufstand beteiligten sich zahlreiche Schriftsteller, was zur Entstehung einer bestimmten Literatur führte. Beteiligt am Aufstand waren die Dichter Kondratij Ryleev, Vil'gel'm Kjuhel'beker, Aleksander Odoevskij, der unter dem Pseudonym Marlinskij schreibende Erzähler Aleksander Bestužev, Aleksander Griboedov und Pavel Katenin. In Folge des Aufstands wurde Ryleev hingerichtet, Kjuhel'beker, Odoevskij und Bestužev wurden verbannt, Griboedov und Katenin verhört (siehe dazu Lauer 2005:64).

¹³³ Über diesen Streit wird sogar eine Monographie verfasst: siehe dazu Kawyn, Stefan 1960. *Walka romantyków z klasykami*. Wrocław.

¹³⁴ Ryleev, Kondratij 1956. *Stichotvorenija, Statii. Očerki. Dokladnyje zapiski. Pisma*. Moskva, S. 299.

¹³⁵ So fasst Konrad Bittner in seiner Untersuchungsschrift über *Herders Geschichtsphilosophie und die Slawen* die zentralen Punkte von Herders Ideen zusammen: „Slawen sind ihrem Wesen nach das ruhigste, friedliebendste und kriegsuntüchtigste Volk. Infolgedessen sind sie berufen, die Menschheit durch ihre Wirksamkeit in der Geschichte der Zukunft dem Ziele der Humanität näherzubringen, die höchste Vervollständigung der Menschheit aus ihrem Wesen heraus zu erkennen“ (Bittner 1929:4)

¹³⁶ So sind Mickiewicz's *Księgi pielgrzymstwa* (dt. *Bücher der Polgerschaft*), Slowackis *Król-Duch* (dt. *König-Geist*) und Krasinski's *Nieboska komedia* (dt. *Die ungöttliche Komödie*) als originelle philosophische Konzepte hervorzuheben.

Wallendrod, 1828) und Michail Lermontovs *Geroj našego vremeni* (dt. *Der Held unserer Zeit*, 1837-1840). In der russischen Literatur ist der romantische Held durch die soziale Struktur, durch Erziehung und persönliche Gewohnheiten geprägt und strebt eine, meist nur imaginäre, Flucht aus der Gesellschaft an. Die Polen dagegen definieren ihre Individualität als Teil der nationalen Einheit, welche untrennbar mit dem Schicksal der Nation verbunden ist. So schreibt auch Miciński von Polen als einer vom Schicksal gebeutelten Leidensgemeinschaft:

Matką naszą jest dawna Rzeczypospolitej dusza, która nas nauczyła wierzyć, Królową naszą jest Matka Boża, której rycerzami są Ci, co giną za wielką sprawę miłości.
A gdy Ojczyzna nasza jeszcze jest w grobie – to my trudem stuletnim, pokutą w strząśnięciem złudy w użycie posiadliśmy drogę do źródeł wiecznych – i wodą nieśmiertelności ją ożywimy. [...] I dlatego dumni jesteśmy, ach dumni – że to przez *nasze serce polskie* [hervorgeh. im Original] przeszło najgłębsze pęknięcie świata. (Dż:15)

Unsere Mutter ist die alte Seele Polens, welche uns lehrte zu glauben, unsere Königin ist die Mutter Gottes, deren Ritter diejenigen sind, die für die große Sache der Liebe sterben.
Und während unser Vaterland sich noch im Grabe befindet – gehen wir begleitet durch hundertjährige Strapazen, büßend und erschüttert durch Illusion, den Weg zu ewigen Quellen – und mit dem Wasser der Unsterblichkeit werden wir es erwecken. [...] Und deswegen sind wir stolz, so stolz – dass durch *unser polnisches Herz* der tiefste Riss der Welt verlaufen ist.

Was hier von Miciński aufgegriffen wird, ist ein immer wiederkehrendes Thema respektive Motiv der romantischen Literatur. Das nationale Subjekt verwirklicht sich in der Idee der gepeinigten, ermordeten, in das Grab gelegten und wieder auferstandener Polonia. Es kommt zu einer Verschmelzung der Vorstellungen von Heimat und Volk. Das nationale Subjekt kann sich erst dann herausbilden, wenn es sich die Strafen, die Erniedrigungen und das Unglück vorstellt, die der Heimat widerfahren sind.

In Russland wird Literatur von den Dekabristen dagegen als politisch-soziales Instrument wahrgenommen. Nach dem Dekabristenaufstand entsteht eine Slawophilie- Bewegung, die die Rückständigkeit Russlands kritisiert. Die Slawophilen, zu deren wichtigsten Vertretern die Dichter und Philosophen Aleksej Chomjakov, Ivan Kirejevskij und Konstantin Aksakov gehören, sehen in der Verbindung von Volksgemeinschaft und Religion, ähnlich wie im polnischen Messianismus, einen universalen Geltungsanspruch: der Kerngedanke orientiert sich dabei am Gemeinschaftsgeist, welcher seinen Ausdruck in der Dorfgemeinschaft (*obščina*) und der religiösen Gemeinde der orthodoxen Kirche (*sobornost'*) findet:

Das Slawophilentum war die erste bewusste Äußerung der spezifisch russischen Synthese von messianistischem Nationalbewusstsein, Literaturzentrismus und der im metaphysischen Prinzip des Logos (Wort) verkörperten religiösen Erfahrungen der östlichen Orthodoxie. (Lebedewa 2008:53)

Aus dieser Idee der religiösen Gemeinschaft entwickelt sich nach und nach die Idee des Panslawismus, der die Vereinigung aller slawischen Brüder unter russischer Führung vorsieht.

Während Russland seine Hegemonie immer wieder betont und durchzusetzen wünscht, bemühen sich die Polen, das internationale Interesse auf die brisante politische Lage Polens zu lenken. Als Vorbild und Orientierung wird Frankreich mit den seit der Französischen Revolution gängigen Losungen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gewählt.¹³⁷ Die polnischen Romantiker vertreten die Meinung, dass die Träger der Nation anfangs die Volksmassen sind, und dass es die Aufgabe der Künstler und Schriftsteller sei, dieses Nationale zu entdecken und zu beschreiben. Somit steht Literatur im Dienste der Gesellschaft und Politik. Auch Bildung und Aufklärung werden sehr ernst genommen: In der Literatur werden verschiedene slawische Völker dargestellt und es wird nach den „wahren“ Slawen gesucht.

Die russische Romantik ist dadurch gekennzeichnet, dass sich die Literatur für andere Einflüsse öffnet, umgekehrt aber auch außerhalb der russischen Grenzen Wirkung ausübt und somit an europäischer Bedeutung gewinnt:

In der russischen Romantik vereinigten sich deutsche, englische, italienische, teils auch noch französische und, durch den nach Russland verbannten Adam Mickiewicz, polnische Impulse mit einer inzwischen herangewachsenen genuin russischen Tradition. Die Romantik der Puškin-Zeit war demnach die erste große Epoche der russischen Literatur, in der das Eigene und das Fremde, das Russische und das Europäische zu erstaunlicher Größe zusammenwachsen. (Lauer 2005:66)

Ähnlich wie mit der russischen verhält es sich mit der polnischen Romantik. Sie hat über Jahrhunderte einen enormen Einfluss im literarischen Feld, ist bis heute identitätsstiftend und hat eine didaktische Funktion für das politische Verständnis der Polen:

Die romantischen Texte begründeten und trugen nicht nur den Widerstand der 1820er und 30er Jahre, sondern auch alle folgenden Widerstandswellen bis hin zur bisher letzten nationalen Erhebung der Solidarność nach 1980. Die Romantik revoltierte aber nicht nur die Jugend, sondern sie suchte nach dem Scheitern des Aufstandes historische Visionen zu formulieren, die in ihrer Verbindung von Geschichtsmythos und romantischer Poetik die aufklärerische Staatsutopie mit Hilfe messianistischer Heilsvisionen wirkungsvoll übertrafen. Die Romantik wird die polnische Geschichte beleben und sie gleichzeitig immer wieder neu entwerfen. (Gall 2007:8)

¹³⁷ Die Französische Revolution und alle daraus resultierende Entwicklungen stießen auf großes Interesse bei den polnischen Romantikern. Napoleon Bonaparte hatte sogar einen Kultstatus und wurde verehrt: siehe dazu Treugutt, Stefan 1974. Napoleon Bonaparte jako bohater polskiego romantyzmu. In: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. nr. 5 (17), S. 37-44.

2.2.1 Tadeusz Miciński – ein Fortsetzer des polnischen Messianismus oder ein Anhänger der panslawistischen Bewegung?

Um Micińskis politische Ansichten besser verstehen zu können, muss man in seinem Werk Einflussforschung betreiben. Auch sein Umgang in bestimmten Kreisen während seiner Jugend haben seine Ideologie und Ansichten beeinflusst.

Tadeusz Miciński erblickt das Licht der Welt zehn Jahre nach dem Januaraufstand 1863. Obwohl er in der Zeit des polnischen Positivismus aufwächst, ist es die polnische Romantik, die für sein Werk später eine besondere Rolle spielt. Die ersten ernsthaften Berührungen mit der Lehre des Messianismus macht Miciński während seiner Reise nach Spanien (1897-1898) durch seinen „Lehrmeister“ Wincenty Lutosławski. Diesen Kontakt hat Miciński Stanisław Przybyszewski zu verdanken. Der Philologe und Philosoph Lutosławski beschäftigt sich, während seines Aufenthaltes in Spanien intensiv mit der Lehre Platons und propagiert die Ideologie des polnischen Messianismus.

In Lutosławski findet Miciński seinen ersten Meister. Später setzt sich seine Affinität für männliche Zirkel mit Führungspersönlichkeiten fort. Im Jahre 1898, während seines Aufenthalts im Herzen des russischen Imperiums im Gouvernement Černigov, lernt Miciński die Bruderschaft in Vozdvižensk kennen. Auf diese Gruppe wird er wahrscheinlich durch den Cousin seiner Frau, Jan Baranowski (Tynecki 1976:169) aufmerksam. Die religiöse Gemeinschaft, begründet durch Nikolaj Nepljuev,¹³⁸ setzt sich zum Ziel, die Menschen nach christlichen Werten zu erziehen und das einfache Volk aufzuklären. Zu diesem Zweck werden Männer- und Frauenschulen gebildet, in denen die Mitglieder in der Funktion der Lehrer auftreten. Die Ausbildung teilt sich sowohl in praktische Arbeit, etwa Arbeit in der Landwirtschaft, als auch in geistige Arbeit, in deren Kanon natur- und geisteswissenschaftliche Fächer gehören, auf. Die Bruderschaft zeichnet sich durch eine kollektivistische Struktur und durch das Streben nach der Verwirklichung des Reiches Gottes auf Erden aus. Ihre Losung lautet „Всѣ в бoгe чeрeз людeй“ („Alles in Gott durch die Menschen“) und bedeutet so viel, dass die Handlungen des Menschen durch Gott unterstützt werden, nur soll der Mensch diese auch übereinstimmend mit Gottes Willen vollziehen. Die Nächstenliebe (братoлюбие – Bruderliebe) ist ein ganz wichtiger Aspekt der Bruderschaft, die, auf den ersten Blick wie eine Sekte erscheinend, in Wirklichkeit mehr religiös-philosophisch konstruiert ist und keiner mystischen Zeremonien bedarf. Womöglich ist es gerade diese stark ideologische

¹³⁸ Siehe Nepljuev, Ivan Ivanovič. In: *Bol'shaja Ėnciklopedija v šestidesjati dvuch tomach*. Bd. 32 Nacional-socialistskaja partija – nojman. Hg. v. Kondratov, S. A. u.a. Moskva 2006, S. 228.

Komponente der Gruppe, die die Aufmerksamkeit Micińskis weckt. Obwohl sein Aufenthalt in dieser Bruderschaft nur kurz ist, so beschäftigt ihn diese Begegnung noch lange, was der Briefkontakt mit dem Ideologen der Bruderschaft, Aleksander Nieczytajło, belegt (Tynecki 1976:170). Die Ideen der Bruderschaft nehmen Miciński so stark ein, so dass er sie in Krakau sowohl durch Vorträge als auch in persönlichen Gesprächen propagiert (Tynecki 1976:171).¹³⁹ Im Roman *Nietota* wird die Bruderschaft auch literarisch verarbeitet. Miciński zählt die Kernideologie der Bruderschaft auf und betont dabei vor allem, dass Wissen und Bildung grundlegend für ihre Gemeinschaft sind:

Jest pewne Bractwo pod godłem Wzniesienia Krzyża. Magnat rosyjski rzucił ambasadorstwo u króla bawarskiego, wrócił do chat, zaczął dzieci wiejskie nauczać, wychowywać.
I teraz żyjemy wielkim bractwem. Jam u nich księdzem. Żyjemy z Chrystusem, jak z Ojcem naszym. Myślisz, że u nas ciemnota? Jeździemy też za granicę, znamy Wenecję, Paryż, wynalazki i Nietzschego. Niektorzy byli na uniwersytetach. Mamy poetów między sobą, malarzy. Lecz wszyscy pracują na roli lub w fabrykach.
Głównie dbamy o to, żeby nas Chrystus kochał – I nas święty Nauczyciel.
U nas wolność, bracie, wolność ogromna, aż do nieba step! – (N:272)

Es gibt eine bestimmte Bruderschaft unter dem Wappen der Erhebung des Kreuzes. Ein russischer Magnat gab die Botschaftertätigkeit bei dem bayerischen König auf, kehrte zu den Hütten zurück, fing an, die Kinder zu lehren und zu erziehen.
Und jetzt leben wir als eine große Bruderschaft. Ich bin ihr Pfarrer. Wir leben mit Christus, wie mit unserem Vater zusammen. Denkst du, wir sind unaufgeklärt? Wir fahren auch ins Ausland, wir kennen Venedig, Paris, Erfindungen und Nietzsche. Manche von uns haben Universitäten besucht. Wir haben unter uns Dichter, Maler. Jedoch verrichten wir alle Landarbeit oder arbeiten in Fabriken. Das Wichtigste, um das wir uns sorgen, ist, dass uns Christus liebt – und unser heiliger Lehrer.
Wir, mein Bruder, haben Freiheit, eine weitreichende Freiheit, weit bis zu den himmlischen Steppen!

In einem Nekrolog auf Neplujev („magnat rosyjski“) unterstreicht Miciński dessen geistige Größe und Einfluss in vielen sozialen Bereichen. Diese Entwicklungen wünscht sich Miciński auch für Polen:

Dzieło Nieplujewa rozrosło się w olbrzymie Bractwo Pracy; jest ich tam kilkuset, wybornych pracowników na orce, w koście, czy w fabryce i szkole. Obracają milionami, mają wpływ na wszystkie wielkie umysły w Rosji (Mereżkowski, Rozanow, O. Pietrow, O. Sollertinskij itd.)
[...] Oby twój przykład zaświecił i w Polsce (Miciński 1910:318).¹⁴⁰

Das Werk Nepljuevs ist zu einer riesigen Bruderschaft der Arbeit gewachsen; es gibt dort ein paar Hundert, ausgezeichnete Facharbeiter auf dem Feld, in der Fabrik und in der Schule. Sie bekehren Millionen, haben Einfluss auf alle großen Ideen in Russland (Mereżkovskij, Rozanov, O. Pietrov, O. Sollertinskij usw.)
[...] Möge dein Beispiel auch in Polen aufleuchten!

¹³⁹ Tynecki beschreibt den Briefverkehr zwischen Miciński und Nieczytajło, in dem Erstgenannter in einem genauen Bericht über die Vorträge zu der Bruderschaft informiert.

¹⁴⁰ 1910 erscheinen in der polnischen Zeitschrift *Tygodnik Ilustrowany* zwei Nekrologe unter dem Titel *Niemiec i Rosyanin*, welche von Tadeusz Miciński verfasst sind. Mit dem Deutschen ist Antonin Dhorn und mit dem Russen Nikolaj Niepljuev gemeint. Miciński, Tadeusz 1910. *Niemiec in Rosyanin*. In: *Tygodnik Ilustrowany*, nr.16, S. 318.

Die Bruderschaft übt auf Miciński einen ähnlichen Einfluss wie der Towiański-Kreis¹⁴¹ auf Mickiewicz und Słowacki aus und legt die wichtigen ideologischen, mit Hoffnungen verbundenen Grundsteine für seine positive Einstellung zu Russland.

Die Ursprünge der slawophilen Ideen und der prorussischen Haltung von Tadeusz Miciński, und darin sind sich die heutigen Miciński-Forscher/innen einig, stammen aus der polnischen Romantik: „Prorosyjskość Micińskiego ma swoje korzenie w słowianofilstwie romantyków [...]“ („Das Prorussische bei Miciński hat seine Wurzel im Slawophilentum der Romantiker [...]“; Sobieraj 2005:367). In einer anderen Untersuchung zu Miciński heißt es: „Historiozofia Micińskiego czerpie z pism mistycznych Słowackiego i prelekcji paryskich Mickiewicza” („Die Historiosophie Micińskis schöpft aus den mystischen Briefen Słowackis und den Pariser Vorlesungen Mickiewicz“; Flis 2010:159). Das erste Zitat bezieht sich auf die durch den Einfluss der gesamten Romantik entstandene prorussische Haltung Micińskis, Flis dagegen nennt konkret das zentrale Doppelgespann der polnischen Romantik Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki als die Hauptideengeber seiner Historiosophie.

Wie sollen diese Behauptungen nun verstanden werden? Welche Beweise für einen romantischen Einfluss finden sich im Werk des modernistischen Autors? Nicht alle Ideen Micińskis führen ausschließlich zu den „Propheten“ der polnischen Romantik zurück. Aber wie für viele seiner Zeitgenossen sind die romantischen Ideen von der Wiedergeburt der polnischen Nation und über das Besinnen auf die polnischen Wurzeln eine wichtige Inspirationsquelle für sein Schaffen. Micińskis Sorge um Polens Zukunft ist ein häufiges Leitthema in seinem Werk. Die Messianismus-Vorstellungen der Romantiker sind für ihn grundlegend für seine Vision des Aufbaus eines Neuen Polens:

Potrzeba tchnienia mesjanicznego w organizacjach pomocy, w szkolnictwie, w krzepkiej polityce narodowej. Musimy organizować nie tylko izby i chleby, dach nad głową i materialny byt, musimy organizować polską wolę. Musimy być nie tylko Martą w śpichlerzu, lecz i Marją na wyżynach Taboru.¹⁴² Ołbrzymie to zadanie, istna góra odpowiedzialności i wysiłku. (Miciński 1912:496)

¹⁴¹ Andrzej Towiański war ein religiös-mystischer Philosoph und Lehrmeister, der mit seiner Lehre (Towianismus) die wichtigsten Ideen des polnischen Messianismus prägte. Die Grundidee war, dass Polen als Messias die Sünden aller auf sich nimmt und stirbt, dann aber aufersteht und die Polen danach die Welt neuerschaffen werden. Ausführlicher zu diesem Thema siehe Miązek, Bonifacy 1998. Mickiewicz im Towiański-Kreis. Darstellung der Problematik. In: *Adam Mickiewicz Leben und Werk*. Hg. v. Miązek, B. 1998. Frankfurt a. M., S. 253-279.

¹⁴² Gemeint ist der in den Evangelien beschriebene Berg Tabor in Israel. Dort fand die Verklärung Jesu statt. Vor den Augen seiner Jünger Petrus, Jakobus und Johannes erschien Jesus in göttlicher Gestalt. Vgl. dazu Nützel, Johannes 2001. Verklärung Jesu. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 10 Thomaschisten bis Żytomyr. Hg. v. Kasper, W. Freiburg in Breisgau, Sp. 678. Wenn davon ausgegangen wird, dass Marja eigentlich Maria, die Mutter Gottes ist, bleibt unklar, was sie mit dem Berg Tabor zu tun hat. Sie könnte eine Metapher für Polen darstellten. Dadurch wären beide polnischen Frauennamen als Synekdoche zu

Es bedarf der messianistischen Inspiration in Hilfsorganisationen, im Schulwesen, in der starken/gefestigten Nationalpolitik. Wir müssen nicht nur Brotkammern, ein Dach über dem Kopf und materielle Grundlagen schaffen, sondern auch den polnischen Willen organisieren. Wir müssen nicht nur Marta im Speicher, sondern Maria auf den Höhen Tabors sein. Die Aufgabe ist riesig, es ist ein wahrer Berg an Verantwortung und Anstrengung.

Obwohl sich in Miciński's Werk und Briefen auch Anklänge und Zitate aus Zygmunt Krasiński's und Cyprian Norwid's Schaffen finden,¹⁴³ so ist die Bedeutung der Frühromantiker Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki – als literarische Stimme des polnischen Volkes und als messianistische Dichter – gewichtiger. Bei Miciński kann sogar von einer Art Kult um diese beiden Dichterpropheten gesprochen werden. Sie üben einen großen Einfluss auf die Form und Transformation seines Werkes aus. Der Rezeptionsprozess des Schaffens Mickiewicz's und Słowacki's legt entscheidende Grundsteine für den slawophilen Diskurs bei Miciński.

2.2.1.1 Miciński und Mickiewicz

Die Lektüre von Adam Mickiewicz's *Pariser Vorlesungen (Prelekcije paryskie)* hinterlässt einen ersten großen Eindruck auf Miciński.¹⁴⁴ Eine Referenz auf die *Vorlesungen* findet sich beim 24-jährigen Miciński im Text *Współczesna młodzież polska. Odczyt* (dt. *Die zeitgenössische polnische Jugend. Vortrag*) aus dem Jahre 1897. Dort offenbart sich seine Lebensphilosophie, welcher er bis zu seinem Tod 1918 treu bleibt. In diesem Essay „porträtiert“ Miciński den polnischen Jugendlichen und erklärt, was sich darunter verbirgt oder verbergen sollte. Er animiert und agitiert die junge Generation, rebellischer und entschlossener in ihren Taten zu sein und sich gegen die politische Situation, also die russische Vorherrschaft, zu erheben. In dieser Beschreibung erkennt man die Beschreibung des Philomathenbundes¹⁴⁵ des jungen Mickiewicz wieder:

deuten. Dadurch lässt sich der Satz folgendermaßen lesen: Polen, als Land sowie als Volk, sollte sich nicht auf dem Speicher verstecken, sondern auf einen mythisch-symbolischen Berg steigen und sich seiner Rolle des Märtyrers, ähnlich wie Jesu, bewusstwerden.

¹⁴³ Die genannten Romantiker vertreten Ansichten, die Miciński nicht widerspruchlos teilt. So war etwa Zygmunt Krasiński ein entschiedener Gegner der Revolution. Er sah in ihr einen Einschnitt in der natürlichen, stufenweisen Entwicklung der Geschichte. Seiner Meinung nach lag alles in der Hand Gottes, der über das Schicksal der Menschen und den Verlauf ihrer Geschichte waltete. Und Cyprian Norwid lehnte den Messianismus und den martyrologischen Kult ab, da er, so die Ansicht Norwid's, die Gewöhnung an die Unfreiheit verstärkte. Ausführlicher dazu findet man bei Kleiner, Juliusz 1998. *Zygmunt Krasiński. Studia*. Kraków; Rzońca, Wiesław 2005. *Norwid a romantyzm polski*. Warszawa.

¹⁴⁴ Miciński schreibt während seiner Studienzeit auch einen etwas längeren Essay über Adam Mickiewicz, welcher aber nie veröffentlicht wurde. Die Handschrift befindet sich heute in der Biblioteka Narodowa in Warschau. Vgl. dazu *Praca o Adamie Mickiewiczu*, rkps BN, sygn. 7244, 7245.

¹⁴⁵ So beschreibt Królikiewicz den Philomathenbund folgendermaßen: „Mickiewicz war ein Gründer und aktives Mitglied der geheimen ‚Gesellschaft der Freunde des Wissens‘, die im Jahre 1817 unter dem Namen

Młodzieży polskiej współczesniej brak wielkich idei. Tam nawet, gdzie niby wre walka o ideały wolności i światła – pod zaborem rosyjskim – dostrzegamy również zanikanie i słabość ducha. Są ofiary, ale nie ma męczników. [...] Kto z nas ma wysokie namiętności? Kto umie poświęcać siebie dla swej idei, dla swego dzieła? [...] Epoki się nie powtarzają, więc nie naśladowmy Filaretów¹⁴⁶ w formie ich działania, ale tak jak oni wejdźmy w głąb swych dusz i wybierzmy: albo żywot pluskiew gnieconych nogą życia, albo żywot ptaków przelatujących oceany. A jeśli wybieramy to drugie – niechaj to nie będą tylko słowa, słowa, słowa, bo tych mamy od dawna za dużo, ale nam trzeba czegoś żywego i płomiennego. To coś tylko w głębi ducha swego narodu [...] Ogromne zbiorowiska siły utajonej w naszym narodzie należy rozbudzić i wytworzyć nową samoistną kulturę. (Miciński zitiert aus Melkowski 1974:21-22)

Der zeitgenössischen polnischen Jugend fehlt es an großen Ideen. Sogar dort, wo sich der Kampf um die Ideale der Freiheit und Lichtes entfaltet – unter der russischen Herrschaft – erblicken wir das Verschwinden und die Schwäche des Geistes. Es gibt zwar Opfer, aber keine Märtyrer [...]. Wer von uns hat große Leidenschaften? Wer kann sich seiner Idee, seinem Werk widmen? [...] Die Epochen wiederholen sich nicht, also werden wir nicht die Philareten in der Form ihrer Taten nachahmen, aber wir sollen wie sie in die Tiefe unserer Seele blicken und wählen: entweder das Dasein von Bettwanzen, die vom Fuß des Lebens zerquetscht werden oder das Dasein der Vögel, die Ozeane überfliegen. Und wenn wir das Zweite wählen – sollen es nicht nur Worte, Worte immer nur Worte bleiben, denn das hatten wir schon zur Genüge, wir brauchen etwas Lebendiges und Feuriges. Das gibt es nur in der Tiefe des eigenen Volkes [...] Es sollte die riesige Ansammlung der verborgenen Kraft des Volkes geweckt und eine neue selbstständige Kultur erschaffen werden.

Miciński bewundert bei den Romantikern ihren Aktivismus und den Glauben an sich selbst. Er ist überzeugt, dass ein Volk nur durch eigenständiges Denken und das Bewusstwerden seiner Wurzeln stark und unabhängig werden könne.

Diesen Drang nach der Tat übernimmt Miciński von Adam Mickiewicz, für welchen die Wiedergewinnung eines unabhängigen Polens auf revolutionärem Weg geschehen soll. Dabei ist die polnische Frage für Mickiewicz vom Schicksal der anderen slawischen Völker nicht zu trennen. Erst eine Revolution, die von den Slawen ausgehe, könne den unterdrückten Völkern Freiheit bringen. Henryk Batowski bezeichnet Mickiewicz in diesem Zusammenhang als einen „Verfechter der Annäherung unter den Slawen“ (Batowski 1956:7), wobei betont werden muss, dass das besondere Interesse Mickiewiczs der Situation der Südslawen gilt (vgl. Wölften 2002:56).¹⁴⁷

Adam Mickiewicz vertritt aber nicht nur die Überzeugung von der aktiven Tat, sondern auch Passivität wird zu einem wichtigen Merkmal seines Verständnisses des Messianismus. Maria Janion zeigt, dass Adam Mickiewicz die Vorstellungen Herders über die slawische Passivität als ein wichtiges unterscheidendes historiosophisches Zeichen der

Philomathen von sechs Universitätsfreunden ins Leben gerufen wurde. Diese Kameradschaftsgruppe, die sechs Jahre lang im Geist im aufklärerischen Sinn der Bürgerideale aktiv war, widmete sich auch literarischen Übungen. Diese Philomathen-Dichtung pries eine sich an sozialer Ethik orientierende Welt von Werten an und propagierte die Verehrung der Freundschaft und der Arbeit“ (Królikiewicz 1999:126).

¹⁴⁶ Philarethen sind die Forstsetzer des Philomathenbundes, die aber, weit radikaler, als Ziel die Unabhängigkeit verfolgten und sich dem Studium der polnisch-patriotischen Literatur widmeten.

<https://encyklopedia.interia.pl/literatura-polska/news-filomaci-i-filareci,nId,2086025> (Stand 21.05.2019)

¹⁴⁷ Insbesondere fasziniert ihn die serbische Kultur, weswegen er sich mit dieser intensiver beschäftigt (vgl. Wölften 2002:56).

Slawen interpretiere. Dieses, so die Deutung Mickiewiczs, ist den Slawen von Gott gegeben und hat das Warten auf die Errettung der Welt zum Ziel (vgl. Janion 2006:26). Diese Ansicht teilt Miciński indes nicht. Er stimmt der Erretter-Idee zu, doch die Idee der Passivität unterstützt er nicht. Er selbst propagiert ein aktives Leben, ganz nach dem Motto „im gesunden Körper steckt der gesunde Geist.“ Die „geistige Arbeit“ („praca duchowa“) sollte, seiner Meinung nach, stets mit der physischen Arbeit vereinbar sein.¹⁴⁸ Während seines Aufenthaltes in Russland spricht Miciński auf mehreren Vorlesungsabenden im „Polnischen Haus“ („Dom Polski“) über die polnische Literatur¹⁴⁹ und Mickiewiczs Position zur slawischen Bruderschaft: „Mickiewicz w Moskwie czuł się wśród przyjaciół, pozostając zimnym w Weimarze. Uwierzywszy w braterstwo z Rosją, z równiny profesorskiej w Paryżu rzucał płomienne wezwania do Słowiańszczyzny.“ („Mickiewicz fühlte sich in Moskau unter Freunden, während er in Weimar einen kalten Empfang erfahren hat. Voller Glauben an die Bruderschaft mit Russland begann er vom Pult des Professors glühend zur Słowiańszczyzna aufzurufen“ Miciński zitiert aus Flis 2004:152).¹⁵⁰ Miciński knüpft bewusst an Mickiewiczs Kurse über die Slawische Literatur an, in denen er das polnische Volkslied mit der russischen Sage und dem serbischen Epos vergleicht. Ausführlich interpretiert Miciński *Konrad Wallenrod* (1828) und *Dziady* (dt. *Die Ahnenfeier; 1823-1832*) – zwei Schlüsselwerke des polnischen Messianismus. Er selbst verfasst das Epos *Widmo Wallenroda*,¹⁵¹ welches als ein zeitgenössischer Posttext, oder, in Genettes Worten, als Hypertext von Mickiewiczs *Konrad Wallenrod* (Hypotext) gedeutet werden kann.¹⁵² Bei Miciński wird das Motiv des Rächers in die Darstellung eines Slawen-Prometheus verwandelt, der seine Individualität im Patriotismus findet. In Zeiten des Ersten Krieges erfüllen solche Interpretationen einen notwendigen Propagandazweck zur Stärkung der Kampfmoral. Ein ganzer Passus ist zudem Russland

¹⁴⁸ Hier erkennt man Micińskis positivistische Erziehung, die er aber durch einen romantischen Aktivismus ergänzt. Die Ermutigung der Polen zum Sporttreiben gehört zu seinem Teil des Kampfes um den „neuen Menschen“ und ist seiner Meinung nach notwendig für die „Volksgenesung“, weil viele gesellschaftliche Bereiche „krank“ sind, was zu den Teilungen geführt habe. Gut veranschaulicht wird die Förderung der physischen Aktivität in seinem Artikel *W poszukiwaniu życia nowego* von 1910. Miciński, Tadeusz 1910. *W poszukiwaniu życia nowego*. In: *Tygodnik Ilustrowany* nr. 45, S. 909-910. Dort wird nicht nur schriftlich zur Tat aufgefordert, sondern es wird auch durch Fotografien der Bewegungsablauf nach der Methode von Dalcroze vorgestellt. Vgl. auch dazu FN 7 bei Bajko 2011:240.

¹⁴⁹ Siehe dazu Miciński, Tadeusz 1915. *Wykłady o polsce*. In: *Echo Polskie* nr. 8. Dort, so beschreibt der Rezensent des Vermerks, rezitiert Miciński über Mickiewicz als das Ideal eines Polens, der als Politiker den Weg für die zukünftige Słowiańszczyzna legte. Der Vortrag wird mit dem Ausruf „Pójdźmy za nim!“ („Folgen wir ihm!“) beendet. Vgl. Bobilewicz 2008:252.

¹⁵⁰ Flis zitiert aus Miciński, Tadeusz 1914. *Głosy polskich pisarzy*. In: *Kłosa Ukrainskie*, nr. 9-10.

¹⁵¹ Miciński, Tadeusz 1914. *Widmo Wallenroda*. Warszawa. Im Folgenden als WW abgekürzt.

¹⁵² Dieses alludierte Werk hat eine so starke polemisch-propagandistische Note, dass es ausdrücklich durch die Militär-Zensur gefördert wird.

gewidmet: „[...] zadrżały posady/ryknął lud, jak lew/ i ‚Ruska Prawda‘ rozbłysła w dziejowym zamęcie...“ („[...] es erbeben die Plätze/ es brüllte, wie ein Löwe, das Volk/ und die ‚Russische Wahrheit‘ leuchtete im historischen Wirrwarr auf...“; WW:7). Dabei wird das einfache russische Volk sehr positiv dargestellt, während die Deutschen als Gefahr für das Slawische gesehen werden: „Niemcy tępiciele są słowiańskich pszczół“ („Die Deutschen sind die Bekämpfer der slawischen Bienen“; WW:4). Wallenrod wird in diesem Zusammenhang zum „Slawischen Rächer“ („Słowiański Mściciel“), welcher Rache am ewigen Gegner der Slawen - den Deutschen (Preußen) - übt. Elżbieta Flis bewertet dieses, an die polnische Romantik anknüpfende Werk, folgendermaßen: „*Widmo Wallenroda*, mimo że oparte na zasadniczym schemacie historiozofii Micińskiego, nacechowane jest tonem egzageracji w celach perswazyjnych. Praktyki takiej nie spotkamy w tekstach późniejszych“ („*Das Gespenst von Wallenrod* ist, abgesehen davon, dass es durch das grundlegende historiosophische Schema Micińskis geprägt ist, durch den Ton der Übertreibung auf Überzeugung ausgerichtet. Solch eine Praktik trifft man in späteren Texten nicht“; Flis 2004:155).

Sodann weist noch Micińskis fragmentarisches Drama *Termopile Polskie. Misterium na tle życia i śmierci Ks. Józefa Poniatowskiego* (1909) Analogien zu Mickiewiczs *Dziady* auf. Im Zentrum steht die allegorische Darstellung der polnischen Nation, die nach den Teilungen um ihr Überleben kämpft. Der Messianismus und Opfertod des Haupthelden im Kontext des Auferstehungsmythos Polens, diese Verflechtung des Mythos und der Geschichte, die feindliche Bedrohung von außen und das Hinterfragen der Rolle des polnischen Fürsten bei dem Verlust der polnischen Unabhängigkeit – das sind historiosophische Themen, die in diesem Drama fokussiert werden und stark an Mickiewiczs Schaffen erinnern.

Ein weiterer polnischer Dichterprophet, Juliusz Słowacki, übte einen noch größeren Einfluss auf Tadeusz Miciński aus als Adam Mickiewicz. Słowackis Werk gab dem Autor von *Widmo Wallenroda* wichtige Impulse zur Bildung seines eigenen Ideenkonzepts.

2.2.1.2 Miciński und Słowacki

Bereits in seiner ersten Erzählung *Nauczycielka* (1896)¹⁵³ wählt Miciński Juliusz Słowackis Werk zur Veranschaulichung des Freiheitswillens. In der Erzählung rezitieren drei junge Lehrerinnen ihre Lieblingsstellen aus Słowackis Poem *Beniowski*, um ihren Kampfgeist um Unabhängigkeit von der drohenden Russifizierung auszudrücken (Naucz.:66). Die Stellen, welche die jungen Frauen auswählen, handeln von der Sehnsucht nach der verlorenen Heimat („ojczyzna“). Es ist offensichtlich die „nationale Frage“, die die Frauen beschäftigt. Aber sie denken auch über Lösungen für die gegebene Situation und das Leben im Allgemeinen nach:

Stefka rzekła, że gdy konieczną jest rzeczą, aby ludzie się rozradzali – dla dzieci lepiej, aby zginęły, nim na świat przyjdą...

Boże! jaka była świetna Mania w owej chwili! Oczy jej błyszczały, gdy gorączkowo zawołała:

– To fałsz! Życie ma wielką treść i wielkie zadanie. Treścią jest walczyć i poznawać, celem zwyciężać i potęgować w sobie ducha. Miłość ojczyzny, miłość rodziny, są to etapy na wielkiej drodze udoskonalenia. (Naucz.:67)

Stefka sagte, wenn die Fruchtbarkeit der Menschen enden würde – dann wäre es besser für die Kinder, wenn sie gestorben wären und nicht auf diese Welt kämen... Gott, wie großartig war Mania in diesem Moment – ihre Augen leuchteten, als sie fieberhaft rief: – Das ist un wahr! Das Leben hat einen großen Inhalt und eine große Aufgabe. Der Inhalt besteht aus Kämpfen und Erkenntnissen, sein Ziel ist es zu siegen und seinen Geist in sich zu entfalten. Die Liebe zum Vaterland, die Liebe zur Heimat, das sind die Etappen auf dem langen Weg zur Vervollkommnung.

Wie dieses Zitat zeigt, scheint die Lösung für das polnische Problem nicht im romantischen Drang zu aktivem Handeln zu liegen, sondern in wohlüberlegten und auf lange Sicht („wielka droga“) angelegten Handlungen. Die Ausbildung der Kinder bietet dafür eine richtige Basis. Słowacki steht hier für den Ausdruck patriotischer Gefühle, diese werden aber in der Erzählung, welche nach 1863 spielt, mit neuen, positivistischen Ansätzen vermischt.

Miciński stand Słowacki geistig sehr nahe, und deswegen wird das Schaffen des Autors von *Nietota* oft als eine neue Version von Słowackis Philosophie gelesen.¹⁵⁴ Vor allem Juliusz Słowackis Genesis-Historiosophie¹⁵⁵ übte Faszination auf Miciński und sein

¹⁵³ Die Erzählung wurde in der Zeitschrift *Czas* veröffentlicht. Miciński, Tadeusz. 1896. *Nauczycielka*. In: *Czas*, nr. 62-74.

¹⁵⁴ Hutnikiewicz, Arthur 1994. *Młoda Polska*. Warszawa, S. 221. Außerdem gibt es zu diesem Thema eine ausführliche Arbeit von Pilch, Urszula M. 2010. *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki-Miciński*. Kraków.

¹⁵⁵ Słowacki vertritt die Lehre von der spiritualistischen Evolution des Weltalls. Darunter verbirgt sich ein großer geistiger Organismus, der anfangs aus individuellen Geistern zusammengesetzt war, jedoch gaben sich diese individuellen Geister nicht mit der bloß passiven Teilhabe am Weltall zufrieden und fielen von der Ur-Alleinheit ab. Und somit sind es nun die einzelnen Geister, die nach Vervollkommnung streben und damit die Geschichte der Menschheit bestimmen. Der Schluss der Evolution ist für Słowacki die Verbindung der einzelnen Geister mit dem Weltall und somit die aktive Teilhabe an dessen Leben. Die

Konzept eines slawischen Jerusalems aus (vgl. Gutowski 1980:136-147). Im Jahre 1906 schreibt Miciński, angeregt durch Słowackis Vorstellungen, in seinem publizistisch-poetischen Werk *Do źródeł duszy polskiej*:

W Słowiańszczyźnie¹⁵⁶, dzięki żywemu dziedzictwu aryjskiemu, może mieć swój początek Kościół Ludzkości, w Polsce może mieć początek Jerusaleń Słowiańska. W Polsce właśnie idea miłości i braterstwa przełamie antagonizmy polityczne, w które uwikłana jest współczesna Europa.¹⁵⁷

Im Slawischen kann, dank des lebendigen arischen Erbes, die Menschenkirche einen eigenen Anfang haben, in Polen kann es den Anfang eines Slawischen Jerusalems geben. In Polen wird die Idee der Liebe und der Bruderschaft die politischen Antagonismen, in welche das gegenwärtige Europa verstrickt ist, durchbrechen.

Der Messianismus Słowackis wird hier als eine Idee des „Vaterlandes aus dem Geiste“ verstanden und bildet das Fundament des „Erlösungsmythos“ Micińskis, des Fundaments eines neuen Polens, welches wiedergeboren zum wichtigsten Element des vereinten Slawentums und zum Grundstein des Jerusalems der Slawen werden sollte. Die christliche Idee der Liebe stellt eine Grundlage für eine friedliche „slawische“ Gemeinschaft dar. Es soll eine Kirche der Menschheit, Gottes Reich auf Erden, die Stadt des Hl. Johannes¹⁵⁸ – die heilige Stätte der ganzen Erde, in der Wissen und Liebeherrschaft – entstehen.¹⁵⁹

Einer der Unterschiede zu Mickiewicz ist bei Słowacki, dass er das moralische Verdienst des Individuums zum Erreichen des größeren Zieles ohne überirdische Hilfe anstrebt. In seiner wichtigsten philosophischen Schrift, *Genezis z ducha* (dt. *Genesis aus dem Geist*, 1844), entwickelt Słowacki eine Hierarchie unter den Geistern und der Unterordnung der Niederen unter Höhere. Der Wert des Individuums hängt demzufolge von den Verdiensten seiner Ahnen ab. Die Vergangenheit der ganzen Familie, also der Nation, ist

Geschichte der Menschheit hat so ein absolutes, kosmisches Ziel. Vgl. Kuderowicz, Z. 1988. *Das philosophische Ideengut Polens*. Bonn, S. 73.

¹⁵⁶ Siehe dazu FN 127, S. 77 der Arbeit.

¹⁵⁷ Miciński, Tadeusz 1906. *Fundamenty Nowej Polski*. In: *Do źródeł duszy polskiej*. Lwów, S. 172.

¹⁵⁸ In der Bibel findet man in der Offenbarung 21 folgende Stellen: 1. Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde, denn der erste Himmel und die erste Erde verging, und das Meer ist nicht mehr. 2. Und ich Johannes, sah die Heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabfahren, bereitet als eine geschmückte Braut für ihren Mann. 3. Und ich hörte eine große Stimme von dem Stuhl, die sprach: Siehe da, die Hütte Gottes bei den Menschen! Und er wird bei Ihnen wohnen, und sie werden sein Volk sein, und er selbst, Gott mit ihnen, wird ihr Gott sein.

¹⁵⁹ Zu dieser Vorstellung der Liebe als rettender Kraft wird Miciński durch das Lesen des Werkes von Dschalal al-Din ar-Rumi angeregt. Die Lehre Maulanas, wie Rumi von seinen Anhängern bezeichnet wird, basiert darauf, dass er die Liebe als die Hauptkraft des Universums ansieht. Genauer gesagt ist das Universum ein *Harmonisches Ganzes*, in dem jeder Teil mit allen anderen in einer Liebes-Beziehung steht, die wiederum einzig und allein auf Gott gerichtet ist und nur durch seine Liebe überhaupt Bestand haben kann. Der Mensch, der als ein Teil dieses harmonischen Ganzen geschaffen ist, kann Harmonie mit sich selbst und dem Universum nur erreichen, wenn er lernt, Gott zu lieben. Seine Liebe zu Gott wird ihn dazu befähigen, nicht nur seine Mitmenschen, sondern alles von Gott Geschaffene lieben zu können. Schimme, Annemarie 1995. *Rumi: Ich bin Wind und du bist Feuer. Leben und Werk des großen Mystikers*. 9. Aufl. München.

entscheidend.¹⁶⁰ Dabei wird die Überwindung aller vorhandenen Strukturen in jedem Augenblick angestrebt. Słowacki wartet nicht wie Mickiewicz die richtige Zeit ab, sondern setzt sich für Spontanität und anarchistische Aktivität ein (vgl. Kryschuk 2011:147). Die aus *Genezis z ducha* resultierende Historiosophie Słowackis ist somit eine Apotheose blutiger Revolutionen und sogar großer Verbrechen, die zwar zerstörerisch waren, die aber trotz der nicht zu verhindernden Grausamkeiten und Opfer zum Fortschritt und zu grundlegenden Veränderungen führten.¹⁶¹

Diese Ideen Słowackis gefallen Miciński durchaus, besonderes Interesse weckt bei ihm in diesem Zusammenhang das Versepos *Król-Duch* (dt. König-Geist, 1845-49). Der darin enthaltene Mythos, der gleichzeitig universell und individuell ist, gehört zu den grundlegenden Ideen von Micińskis Historiosophie des Menschen, welcher als Individuum in universelle, übergeordnete Ereignisse eingebunden ist:

Król-Duch ma rzeczywiście postać mitu o początkach, ale poza strukturę mitu wykracza jako propozycja historiozofii. Każdy element poematu posiada jako walor jednocześnie symboliczny i empiryczny, ogólny i jednostkowy. [...] Król-Duch jest jedną z wersji romantycznej epopeji teleologicznej, syntetyzującej indywidualne i uniwersalne, mit i historię. Miciński wydobywa z poematu wieczne „tu i teraz” mitu. (Floryńska 1976:93-94)

Der König Geist hat tatsächlich die Gestalt des Anfangsmythos, aber hinter der Struktur des Mythos lässt sich ein historiosophischer Vorschlag erkennen. Jedes Element des Poems hat sowohl eine symbolische und empirische als auch eine allgemeine und individuelle Qualität. [...] König Geist ist eine der Versionen der romantisch-teleologischen Epopöe, die das Individuelle und das Universelle, Mythos und Geschichte in einer Synthese zusammenfasst. Miciński holt aus dem Poem das ewige ‚Hier und Jetzt‘ des Mythos hervor.

Der letzte Teil des Zitats bezieht sich auf Micińskis Schrift *Król-Duch – Jaźń*,¹⁶² welche sowohl als Interpretation und Inhaltsangabe als auch als Kommentar zu Słowackis *Król-Duch* fungiert. Dieser essayistische Text hilft, zu Micińskis Verständnis der Philosophie der Romantiker vorzudringen. Dort liegt auch einer der Ursprünge von Micińskis Auseinandersetzung mit der slawischen Frage. So folgt auf ein Zitat aus Słowackis *Król-Duch* eine Interpretation von Miciński, welche die Idee von slawischer Einheit offenbart:

[...] właśnie szła pora i Bóg mi nastęczał
Wielkie ogromnej rzeczy dokonanie ...
Idea Słowiańszczyzny!(KDJ:88)

¹⁶⁰ Słowacki nahm in seinem philosophischen Epos *Król-Duch* (dt. *König Geist*, 1845-1849) Friedrich Nietzsches Idee des Übermenschen vorweg, als er das Überschreiten des menschlichen Daseins und das Erreichen eines übermenschlichen Zustandes verkündete. Siehe dazu Kuderowicz 1988:74.

¹⁶¹ Dabei denkt Słowacki in erster Linie an die Französische Revolution, mit der nach seiner Auffassung eine neue Zeitrechnung beginnt (vgl. Pilch 2010:37).

¹⁶² Miciński, Tadeusz 1906. *Król-Duch – Jaźń*. Poemat Juliusza Słowackiego. In: *Do źródeł duszy polskiej*. Lwów, S.70-97.

[...] Die Zeit war reif und Gott bereitete mir
Die Errungenschaft der großen Sache...
Die Idee der Słowiańszczyzna!

Miciński's Auslegung ist gar nicht verkehrt, denn Słowacki's *Król-Duch* wird auch als Epos aller Slawen („wszechsłowiański“) bezeichnet. Warum aber ist das so? Mit *Król-Duch* erschafft Słowacki ein Werk, das einerseits durch seinen nationalen Charakter geprägt, andererseits universell und auf andere Völker übertragbar ist. Eine wichtige Aussage des Werkes ist die Zusammenführung aller Volksschichten und die Präsenz ihrer Macht und somit das Beenden der Überlegenheit des privilegierten Standes, der szlachta, die mit ihrem elitären Entscheidungsrecht des „liberum veto“ eine klare Distanz zum Volk schaffe.¹⁶³

Juliusz Słowacki formuliert in *Król-Duch* (s)einen romantischen Traum von der Erschaffung eines slawischen Mythos, welcher den Sarmatismus¹⁶⁴ ersetzen solle. Zu Słowacki's Zeit glaubt die polnische szlachta gerne an den Sarmaten-Mythos, welcher ihre Vollkommenheit und Überlegenheit gegenüber dem einfachen Volk demonstriert. Kritiker dieses Konzepts, unter ihnen auch Juliusz Słowacki, werfen den Adligen Größenwahn, fehlende Toleranz gegenüber Andersdenkenden und -gläubigen und ständischen Egoismus vor. Słowacki glaubt an die Überlegenheit der slawischen Völker.¹⁶⁵ Damit schließt er sich der Meinung des Historikers Joachim Lelewel (1786-1861) an, welcher die Sarmatismus-Theorie nicht vertritt und durch seine Arbeiten stets die Besonderheiten des slawischen Geistes unterstreicht und feststellt, dass die Grundform des slawischen Regierens stets die des Republikanismus gewesen sei.¹⁶⁶ Die slawischen Gemeinden hielten die Werte der

¹⁶³ Słowacki gehörte der Polnischen Demokratischen Gesellschaft in Paris an. Das Manifest der demokratischen Gesellschaft (1836) distanziert sich deutlich von der polnischen Politik der Vergangenheit. Siehe. Manifest Towarzystwa demokratycznego. In: *Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków. Antologia*. Hg. und bearb. v. Kridl, M. Warszawa 1986, S. 92 - 96.

¹⁶⁴ Als Sarmatismus bezeichnet man im Allgemeinen die Kultur des polnischen Adels im 17. und 18. Jahrhundert. Siehe dazu Borowski, Andrzej 2001. *Sarmatyzm*. In: *Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole*. Hg. v. Borowski, A. u.a. Kraków, S. 175-179. Ausgangspunkt ist die Selbstbezeichnung der Szlachta, die sich genealogisch dem Volk der Sarmaten zurechneten. Damit waren bestimmte Standesprivilegien verknüpft und zugleich wurde eine klare – auch konfessionelle – Abgrenzung zu den Nachbarvölkern hergestellt. Mit dieser konstruierten Vergangenheit wollten die führenden Adelsvertreter ihr ausschließliches Recht auf Herrschaft absichern wie ihre im Liberum veto, rechtlich festgelegte unbegrenzte persönliche Freiheit. Ausführlicher zum Begriff Liberum Veto bei Sienkiewicz, Witold 1991. *Liberum Veto*. In: Ders. *Mały Słownik historii Polski*, Warszawa, S. 98.

¹⁶⁵ Die Hinwendung zum urslawischen Erbe im *Król-Duch* zeigte sich vor allem in den letzten Jahren im Leben Słowacki's. Er suchte die Quelle zur Bildung der nationalen Identität bei den Frühslawen. Dazu gibt es einige Arbeiten, vgl. exemplarisch: Sokołowski, M. 2004. «*Król-Duch*» *Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska*. Warszawa; Linkner, Tadeusz 2002. *Mitologia słowiańska w «Król-Duchu» Juliusza Słowackiego*. In: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*. Hg.v. Kuziak, M. Słupsk, S. 151-184.

¹⁶⁶ Siehe dazu Lelewel, Joachim 1961. *Dzieje Polski potocznym sposobem opowiedziane: aneksa, upadek Polski*. Warszawa. Der polnische Historiker und Politiker Joachim Lelewel gilt als Begründer der polnischen kritischen Geschichtsschreibung. 1830 wurde Lelewel zum Führer des demokratischen Flügels

Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit hoch.¹⁶⁷ Und genau diese altslawische Tradition der Volksmacht wurde zum Grundpfeiler des adeligen Republikanismus, zusammen mit dem charakteristischen *Liberum veto*. Dieser neue Blick auf die historischen Entwicklungen bringt Słowacki zu der Überlegung, dass man außer demokratischen Werten bei den Slawen noch andere Werte finden könne. Dabei sucht er diese Werte in Gegenständen, welchen er eine metaphorische Bedeutung zuschreibt.

Besondere Erwähnung erfährt in *Król-Duch* etwa das slawische Holzhaus (bzw. eine Holzhütte) – die *chata*. Für Słowacki ist die *chata* ein Ort des Ursprungs und der mythischen Vergangenheit. Miciński übernimmt diese Symbolik des Ursprungs von Słowacki und erweitert sie auf die moralische Reinheit des Volkes. Oft verbindet Miciński mit der *chata* das gesamte Polen, deren Boden ein Sumpf ist – „bagnistą, zimną ziemię“ (Dż:143) –, welcher getrocknet werden müsste. Das gehört zu den Bedingungen für eine Wiedergeburt, um die der Dichter unermüdlich kämpft. In seinem Roman *Nietota* findet sich etwa in der Mitte das Kapitel *Chata Wieszczyki Mary*. Die Fee Mara („wieszczka Mara“) ist die literarische Gestaltung einer realen Person. Sie ist entweder die Schwester von Stanisław Witkiewicz, oder die Ehefrau des Erforschers des Podhale-Dialekts Bronisław Dembowski, Maria Dembowska: „Głównie ognisko akcji osadził autor w Turowym Rogu, to znaczy w «chacie» Wojciecha Roja przy ulicy Zamoyskiego, gdzie przy dogorywającym Bronisławie Dembowskiim mieszkała żona jego, Maria“ („Den Brennpunkt der Handlung setzte der Autor in Turów Rog an, das bedeutet in der „Hütte“ von Wojciech Roj an der Zamoyskistraße, wo beim strebenskranken Bronisław Dembowski seine Frau Maria lebte“ Pigoń 1969:564). Dieses Zitat zeigt, dass die *chata* in *Nietota* in sich im übertragenen Sinne aus vielen Häusern (totem pro parte) im Zakopane-Stil¹⁶⁸ zusammensetzt.

Im Roman ist die *chata* etwas Alltägliches, in der aber etwas Heiliges verborgen ist: „Chata Wieszczyki reprezentuje sferę Sacrum przeciwstawioną sferze profanum“ („Die Hütte der Fee repräsentiert die Sphäre des Sacrum, die der Sphäre des Profanum

und zum Mitglied der Nationalregierung. Lelewel gehörte auch der neuesten romantischen Schule innerhalb der Geschichtsschreibung an, pflegte eine Freundschaft mit Adam Mickiewicz und trug durch seine Schriften wesentlich zum Novemberaufstand von 1830 bei. Nach der polnischen Niederlage beim Aufstand flüchtete Lelewel ins Exil nach Paris, wo er sich dem Geheimbund „Junges Polen“ anschloss und ab 1837 zu den wichtigsten Führungspersonlichkeiten der polnischen Emigration zählte. Lelewel hatte Kontakte zu Karl Marx und Friedrich Engels und lernte 1847 in Brüssel den Anarchisten Michail Bakunin kennen. Siehe zu seiner Biographie Lelewel, Joachim. In: *Polski Słownik Biograficzny*. Bd. 17. Legendorf Fabian - Lubomirski Aleksander. Krakau 1972, S. 21 ff.

¹⁶⁷ Vgl. Wierzbicki, Andzej. 1999. *Historiografia polska doby romantyzmu*. Wrocław, S. 310.

¹⁶⁸ Siehe dazu Kap.0.2, S. 25 sowie FN 27 zu Zakopane Stil.

gegenübersteht“ Bajko 2012:80). *Chata* materialisiert sich im Roman als ein Haus des mythischen Turów Rog, welcher in sich alles Polnische und Slawische vereint:

Tu nade wszystko przychodził z głębokich, zapadłych Tatrzańskich jezior Mędrzec, kapłan i w jednej osobie bóg żmujdzki, stawijący świątynię łączącą się za Turowym Rogiem! ... Ściany belkowań tej chaty uginają się pod nieopisaną boleścią wszystkich spraw Polski, wszystkich duchów, które nocami ciemnymi zaglądały do wnętrza i zastając gorączkowy obłędu bliski wzrok Wyczekiwania – nie śmiały wejść z krużami pełnymi łez narodu, z łachmanami nieurzeczywistnień po strasznych, gorszych niż Maciejowickie bitwy: zadeptywaniach Ognia!... plwaniu w dar Wieczności!... (N:167)

Hier erscheint, aus den tiefen, gottverlassenen Seen der Tatra, der Weise, der Priester und der niederlitauische Gott in einer Person, der eine Heilstätte, welche sich hinter dem Turów Rog befand, aufstellte! ... Die Balkenwände der Hütte biegen sich unter dem Leid aller polnischen Angelegenheiten, aller Geister, welche in den dunklen Nächten in das Innere schauen und die einen mit dem fiebrigen, beinah wahnhaften Blick des Erwartens ansehen. – Sie trauen sich nicht hinauszugehen mit den Krügen voller Tränen des Volkes, in den Lumpen der schrecklichsten und schlimmen Nichtverwirklichung nach der Schlacht bei Maciejowice: des ausgetretenen Feuers!... des Spuckens in die Gabe der Ewigkeit!...

Die *chata* in *Nietota* hält symbolisch die Grundsäulen der polnischen Seele zusammen und schützt diese mit einem Dach. Würde sie zusammenfallen, dann könnte die polnische Wiedergeburt nicht stattfinden. Sie ist demnach ein Aufbewahrungsort von allem Polnischen: „Chata w swej ,ludzkiej realności‘ zdaje się być tutaj czystą ,polskością‘, bliżej nie sprecyzowaną, odrodzoną Polską“ („Die Hütte in ihrer ,menschlichen Realität‘ scheint hier dem reinen ,Polnischen‘ näher zu sein als das unbestimmte, wiedergeborene Polen“; Bajko 2012:84).

Bei Miciński hängt die *chata* zudem mit einem weiteren wichtigen Motiv – dem Feuer – zusammen, das in den Werken Słowackis oft präsent ist.¹⁶⁹ Die *chata* ist bei beiden Autoren ein Schlüsselwort („słowo-klucz“), welches zum slawischen Symbol für das Haus aller Slawen wird.

2.3 Tadeusz Miciński und die slawische Frage. Zwischen Slawophilentum und Panslawismus

Micińskis Schaffen hat, wie das der Romantiker, einen Bezug zu politischen Entwicklungen. Sein Engagement ist in seiner journalistischen Tätigkeit genauso präsent wie in seinen Werken, in denen seine Figuren des Öfteren auch politische Aussagen

¹⁶⁹ Vgl. dazu ausführlicher bei Bajko, Marcin 2009. Symbolika ognia w „Śnie srebnym Salomei” Juliusza Słowackiego. In: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inne*. Hg.v. Halkiewicz-Sojak, G., Paprockiej-Podlasiak, B. Toruń. Sowie: Pilch, Urszula M. 2010. Pokora i wywyższenie, światłość i mrok. In: *Kto jestem? O podmiecie w poetyckim dwugłosie Słowacki-Miciński*, S. 247-253.

tätigen. In seinem sehr politischen Drama *Kniaź Piatomkin* drückt eine der Figuren eine Zukunftsvision aus, die Miciński's Vorstellungen widerspiegelt, aus:

Wyjdą Polacy – i Żydzi – i Muzułmanie – i Rosjanie – będzie ogromny śpiew – hymn zwycięskiej miłości dla wszystkich, którzy cierpią.– Duch narodu powstanie z głębin poniżenia, jak z mogiły. (KP:153)

Es werden Polen – und Juden – und Muslime – und Russen gemeinsam auftreten– und es wird einen großen Gesang – eine Hymne der siegreichen Liebe für alle geben, die leiden. – Der Geist des Volkes wird aus den Tiefen der Erniedrigung, wie aus dem Grabe, auferstehen.

Doch was bedeutet diese Aussage in Hinblick auf die slawische Frage bei Miciński? Wie nah stand er der Idee des Panslawismus?

Tadeusz Miciński's starkes Interesse an der Politik wird aus seinem Briefwechsel mit Wilhelm Feldman aus der Vorkriegszeit deutlich.¹⁷⁰ In einem in Sofia geschriebenen Brief an Feldman stellt Miciński fest, dass es ihm zuallererst nicht um das Slawische geht, sondern um Polen: „[...] nie o słowiańskość mi idzie, ale o Polskę“ („Es geht mir nicht um das Slawische, sondern um Polen“; Miciński 1969:120). Anderenorts schreibt der polnische Autor: „Twarde słowa, które mi się czasem wymykają, darujcie, bo zaiste mogę powiedzieć o sobie: nienawidzę polaków całą siłą mojej miłości do Polski“¹⁷¹ („Verzeiht mir die harten Worte, die mir manchmal entgleiten, denn wahrlich kann ich zu mir sagen: ich hasse die Polen [Menschen] mit der ganzen Kraft meiner Liebe zu Polen [Land]“; Miciński 1897:24). Miciński äußert sich hier aber nicht als Politiker, sondern in erster Linie als polnischer Bürger, der für die Interessen seines politisch nichtexistierenden Staates kämpft. Und so verwundert es nicht, dass seine politische Position nicht an eine Partei geknüpft ist, sondern immer wieder Abwandlungen erfährt, welche stets die Wiederherstellung der polnischen Souveränität verfolgen. Mal sympathisiert er mit den Nationaldemokraten,¹⁷² mal ist er begeistert von der russischen Arbeiterbewegung und der damit verbundenen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Russlands, mal distanziert er sich von allen und schlägt seinen eigenen Kurs ein. Mit seinen Konzepten der slawischen Einheit passt er zu keiner politischen Seite hundertprozentig, was Miciński selbst oft konstatiert: „Nie umiem naginać się do partii“. („Ich kann mich nicht für eine Partei

¹⁷⁰ Siehe dazu Miciński, Tadeusz 1969. List pisany w Sofii 1. II. In: *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*. Bearb. v. Wróblewska, T., In: *Miesięcznik Literacki*, nr. 11. Warszawa. S.119-120.

¹⁷¹ Zitiert aus <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/354065/edition/338106> (Stand 20.01.20)

¹⁷² Marcin Bajko belegt, dass Miciński in seinen Ansichten am ehesten den Nationaldemokraten zugerechnet werden kann. Dafür finden sich in seiner Publizistik zahlreiche Beispiele, allen voran in *Do źródeł duszy polskiej* (dt. *Zu den Quellen der polnischen Seele*, 1906). Gleichzeitig aber stößt man auf Gegenbeweise, wie seine Sympathie für die Juden, welche er in Werken wie *Xiqdz Faust* mehrfach kundtut. Vgl. dazu Bajko, Marcin 2011. Nacjonalizm i kosmopolityzm Tadeusza Micińskiego. In: *Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej*. Hg. v. K. Stepiński i M. Gabryś. Lublin, S. 239-251.

verbiegen“; zitiert aus Flis 2004:156). Elżbieta Flis schätzt sein politisches Engagement folgendermaßen ein: „Całość postawy polityczno-ideologicznej Micińskiego ujmuję w kategorię mediacji, rozumianej jako oscylacja między różnymi stanowiskami politycznymi“ („Die Ganzheit der politisch-ideologischen Haltung von Miciński gehört in die Kategorie der Mediation, welche als Oszillation zwischen verschiedenen politischen Standpunkten verstanden wird“; Flis 2004:158). Er tritt somit in der Rolle des Mediators, eines Vermittlers, stets im geistigen Kampf um das unabhängige und souveräne Polen und offener Bekundung seiner Antipathie gegenüber Deutschland. Eine Erklärung für sein Bemühen um die slawische Frage ist seine Angst vor der Germanisierung Polens¹⁷³, welche zu seinen Lebzeiten gar nicht so unbegründet ist. Die slawische Frage hat bei Miciński demnach mit seiner antigermanischen Einstellung zu tun. Denn die Bedrohung Russlands durch Deutschland bedeutet eine Gefahr für die Lösung der polnischen Frage. Diese Angst wird von Miciński auch literarisch verarbeitet. Die negative Figur im Roman *Nietota*, Baron de Mangro, unterstützt durch Preußen, versucht die „Brüdervölker“ Russland und Polen voneinander zu entfernen:

Wreszcie zaczął wpływać na opinię Rosjan. Aby Królestwo oddali Niemcom, bo mają za dużo z gadzinowym usposobieniem polskim kłopotu.

[...] Gubił naraz Rosję i Polskę, odsuwając te bratnie narody od jedynego źródła, które mogło je naprawdę zbratać i uzbroić do walki z nawalem toczącej się chmury niemieckiej. Odsuwał daleko od wielkiej myśli europejskiej, od organizacji mas dla samopomocy kulturalnej (N:277)

Schließlich begann er auf die Meinung der Russen Einfluss zu nehmen. Damit sie das Königreich den Deutschen geben, denn sie haben zu viele Probleme mit der polnischen Propagandastimmung. [...] Er richtete Russland und Polen gleichzeitig zu Grunde, indem er diese Brüdervölker von der einzigen Quelle löste, welche sie wirklich für den Kampf gegen die rollenden deutschen Wolkenhaufen zu verbrüdern und zu bewaffnen vermochte. Er brachte sie weiter von der großen europäischen Idee, von der Organisation der Massen zur kulturellen Selbsthilfe, fort.

Die polnische Frage ist ein wichtiger Teil der slawischen Frage, denn im östlichen Teil Polens lebten, unter anderem, Ruthenen, Ukrainer und Weißrussen.¹⁷⁴ Schon Mitte des 19. Jahrhunderts, begleitet von andauernden Spannungen zwischen Polen und Ukrainern, wird klar, dass Polens Zukunft ein Vielvölkerstaat sein würde. Der polnische Vertreter auf

¹⁷³ Bismarcks Kulturkampf (1872) war mit erheblichen Germanisierungsmaßnahmen im deutschen Teilungsgebiet verbunden. So wurde die deutsche Sprache nach und nach als Unterrichtssprache in Schlesien und Posen/Westpreußen eingeführt. Außerdem wurde Deutsch zur Geschäfts- und Behördensprache erhoben, Polnisch wurde zur Sprache, welche nur privat, also zu Hause, gesprochen werden sollte („język domowy“), heruntergestuft. Es folgten Untersagungen von der polnischen Sprache durch zahlreiche Verbote und Gesetze. Dies alles erzielte den gegenteiligen Effekt: die Polen leisteten immer mehr Widerstand und widersetzten sich. Aufrufe zum Boykott deutscher Geschäfte und Vereine, ja der deutschen Kultur überhaupt, waren die Antwort auf deutsche Diskriminierungsmaßnahmen (vgl. Alexander 2003:235-245).

¹⁷⁴ Dazu gehörten auch die Litauer, die nicht zu den slawischen Völkern gehören, aber in ihrer Mentalität und Bräuchen viele Ähnlichkeiten zum slawischen Heidentum aufweisen.

dem Slawenkongress, Karl Libert, vertritt die Vision, dass Polen nur als eine Föderation von Ländern wiedererstehen könne, in der auch andere Völker ihre Heimat finden müssten. Miciński erscheint dieser Zukunftsblick durchaus vorstellbar. Er erlebt die Völkervielfalt während seiner Zeit in Polesien, während der Balkankriege und seiner Arbeit als Korrespondent lernt er die Südslawen persönlich kennen. Konrad Niciński stellt diesbezüglich fest, dass die slawische Frage bei Miciński zwei Ausrichtungen erfährt: in Zusammenhang mit dem Balkankriegen¹⁷⁵ und hinsichtlich seines Verhältnisses zu Russland.¹⁷⁶

Nach dem Ende der Balkankriege besucht Miciński als Korrespondent der Zeitung *Świat* Serbien und Bulgarien, wo er interessiert nicht nur verschiedene slawische Völker beobachtet, sondern auch mit ihnen in Berührung kommt. Im *Echo Polskie* (dt. *Polnisches Echo*) werden Auszüge aus Micińskis Artikel in *Utro Rossii* (dt. *Russlands Morgen*) wiedergegeben, in denen Miciński die Tapferkeit der Serben und die Klugheit und Entschlossenheit der Bulgaren bewundert: „Bulgarja odna z najmądrzejsza ze Słowian poszła za realną polityką interesów i nie oglądając na sentymety idzie nakazem Nietzschego: sei hart! (bądź twardym!)“ („Bulgarien als das Weiseste [Volk] der Slawen folgte der realen Interessenpolitik und folgt, nicht auf Sympathien schauend, dem Gebot Nietzsches: sei hart!“; Miciński 1915:12). In Polen wird seine überschwängliche Begeisterung für andere Völker allerdings negativ aufgenommen. In der Korrespondenz mit Feldman beklagt der polnische Autor, dass ihm die Polenliebe aberkannt und stattdessen fälschlicherweise Panslawismus vorgeworfen werde, was so aber nicht stimme, da er sich keiner Bewegung angehörig fühle, sondern lediglich mit slawophilen Ideen sympathisiere.¹⁷⁷ Das erinnert an die Kritik, die auch Herder durch seine Sympathie für Polen erhalten hat, für welche der Philosoph in Deutschland unter den Verdacht fiel, dass ihm an deutscher Vaterlandsliebe mangelte. Umso erstaunlicher ist es, dass Herder auch zum Begründer des National-

¹⁷⁵ Die Balkankriege finden zwischen 1912 und 1913 statt. Diese Kriege waren Wegbereiter für den Eintritt der südosteuropäischen Staaten in den Ersten Weltkrieg. Der Frieden von Konstantinopel von 1913 gilt als der erste Friedensvertrag der Geschichte, der einen geplanten Bevölkerungsaustausch zwischen den Vertragspartnern mit dem Ziel einer ethnischen Entmischung vorsieht. Im Frühsommer 1914 folgt ein ähnliches Abkommen zwischen Griechenland und dem Osmanischen Reich, das wegen des beginnenden Ersten Weltkrieges jedoch kaum umgesetzt wird. Die Balkankriege und der folgende Erste Weltkrieg vergiften für Jahrzehnte die Beziehungen zwischen den Balkanvölkern. Siehe dazu: Die Balkankriege 1912-1913. In: Weithmann, Michael. 2000. *Balkan-Chronik. 2000 Jahre zwischen Orient und Okzident, Regensburg 1995*, S. 315-329. Ausführlicher dazu: Hall, Richard C. 2000. *Balkan Wars 1912-1913: Prelude to the First World War*. London.

¹⁷⁶ Für diese Untersuchung ist besonders der zweite Teil von Interesse, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass der Balkan-Konflikt auch zu seinem Interesse für Russland beitrug.

¹⁷⁷ Miciński, Tadeusz 1913. List do Wilhelma Feldmana. In: *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, Sofia 1 II.

sozialismus auserkoren und seine Ideen der Volksgemeinschaft von den nationalistischen Ideologen im 20. Jahrhundert zu ihren Zwecken missbraucht wurden (vgl. dazu Schneider 1994:12).¹⁷⁸ Dieser Vergleich verdeutlicht wie fließend die Grenzen zwischen Sympathien für Volksgemeinschaften und Nationalismus sein können.

Miciński Ideen schwankten immer wieder in seiner Publizistik zwischen den panslawistischen und slawophilen Ideen. Aber wo genau verläuft die Grenze zwischen Panslawismus und Slawophilentum? Gibt es überhaupt Unterschiede?

Der Panslawismus ist nach Louis L. Snyder¹⁷⁹ die älteste und bekannteste Pan-Bewegung (pan<gr. ‚all‘). Panbewegungen sind makronationale Strömungen, die eine übernationale Vereinigung bestimmter Völker anstreben. Charakteristisch für die Pan-Bewegungen ist das Gefühl der Einzigartigkeit und Überlegenheit der Völker, deren Einheit aufgrund kultureller, religiöser, historischer oder geographischer Nähe man anstrebt. Dabei ist der Panslawismus durch eine militante Organisation gekennzeichnet, die einen bewaffneten Kampf nicht ausschließt (vgl. Snyder 1984:5-6). Aus dieser allgemeinen Definition lässt sich die Bedeutung des Begriffes Panslawismus ableiten: Die panslawistische Bewegung strebte aufgrund einer angenommenen Überlegenheit die Vereinigung aller slawischen Völker an.

Soweit die Theorie, welche in der Realität aber eine eindeutige Richtung einschlägt – die russische. Der Panslawismus als Idee im 19. Jahrhundert ist sehr populär. Ausgehend vom Mythos der slawischen Einigkeit stellt sie aber keinen humanistischen Gedanken, sondern eher ein politisches Instrument für geopolitische Interessen dar. Die stärkste Nation aus dem slawischen Bündnis – Russland – übernimmt so die Führungsposition in der panslawistischen Bewegung, um alle slawischen Völker („Słowiańszczyzna“) vor der deutschen Flut („Drang nach Osten“) zu schützen. Die russische Kultur solle die Ideenbildung übernehmen, mit dem Hauptziel, die Slawen unter der Hegemonie des Zaren zu versammeln (Flis 2004:151-152).

Demgegenüber sind die Slawophilen zunächst eine politisch-publizistische und religiös-philosophische Bewegung Intellektueller. Vordergründig verkünden die Slawophilen ihre Sympathie mit allen slawischen Völkern, die durch Geschichte und kulturelle Bräuche analoge, verwandte Entwicklungen aufweisen und somit eine geistig- kulturelle und

¹⁷⁸ Schneider, Jost. Was bleibt vom Herder? In: Schneider, Jost (Hg.) 1994. *Herder im „Dritten Reich“*. Bielfeld, S. 7-18.

¹⁷⁹ Snyder, Louis 1984. *Macro-Nationalism. A History of the Pan-Movements*. Westport.

ethnische Einheit darstellen.¹⁸⁰ Wo der Panslawismus in seinem Vorgehen weit radikaler eingestellt ist, berufen sich die Slawophilen auf aufklärerische Ideen und fordern die Abschaffung der Leibeigenschaft sowie die Aufklärung des Volkes. Panslawismus bedeutet in diesem Zusammenhang folglich nicht das gleiche wie Slawophilentum, obwohl das eine das andere nicht gänzlich ausschließt.¹⁸¹

Dass Miciński damals die Panslawismus-Bewegung unterstützt, kann heute nicht eindeutig belegt werden, seine Begeisterung für die Idee der Brüderschaft der slawischen Völker aber schon. So äußert er, dass es nötig sei, sich vor den „panslawistischen Hyänen“ („hienami panslawistycznymi“; Miciński 1913:4) zu verteidigen. Argumente, trotz der drohenden russischen Hegemonie an den Idealen der slawischen Gemeinschaft festzuhalten, sind für Miciński die Autoritäten großer Persönlichkeiten, welche die slawische Frage nicht nur unter geopolitischen Aspekten betrachten:

I niech sto hien panslawistycznych psuje to hasło, nie zepsuje głębin uczucia, które włożyli: Mickiewicz, Staszic, Słowacki, Szafarzyk, Lew Tolstoj, biskup Strassmayer, Wuk Karadzicz, bracia Miładinowy i inni. (Miciński 1913:4)

Und sollen doch die hundert panslawistischen Hyänen diese Losung verderben, sie werden nicht die Tiefe der Gefühle zerstören, welche Mickiewicz, Staszic, Šafárik, Lev Tolstoj, der Bischof Strassmayer, Wuk Karadžić, die Brüder Miładinow und andere in sie gelegt haben.

Nicht umsonst steht in dieser Aufzählung Adam Mickiewicz an erster Stelle. Der polnische Romantiker war für Micińskis slawophile Historiosophie, wie oben gezeigt, sehr prägend. Marcin Bajko kommt in seiner Arbeit über die Ideen und Philosophie Micińskis zu der Schlussfolgerung, dass Miciński kein Panslawist und kein Slawophile gewesen sei, sondern wie Mickiewicz ein „Philoslawe“:

Miciński nie był ani panslawistą, ani słowianofilem. Od słowianofilstwa odciął się zdecydowanie w słynnym *Liście do współrodaków* z 1915 roku. Sądzę natomiast, że był on – podobnie jak Mickiewicz, od którego wiele się w „kwestii słowiańskiej” nauczył – „filosłowianinem”. (Bajko 2012:231)

Miciński war kein Panslawist und kein Slawophile. Vom Slawophilentum distanzierte er sich entschieden in dem berühmten *Brief an seine Landsleute* von 1915. Ich denke aber, dass er – ähnlich wie Mickiewicz, vom welchem er in der ‚slawischen Frage‘ viel lernte – ein ‚Philoslawe‘ war.

Der kleine, aber feine Unterschied ist deutlich zu erkennen: ein Slawophile zu sein, bedeutet einer gesellschaftlich-philosophischen Gemeinschaft mit der Verfolgung

¹⁸⁰ Ausführlicher dazu bei Lipič, Tamara 2008. K charakteristike slawjafil’stva. In: *Naučnyje vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, t. 8 nr. 4, S. 151-157.

¹⁸¹ „Endeckie słowianofilstwo jako odmiana ugodowości wobec carskiej Rosji przybliża się do panslawizmu. Jest narzędziem politycznym zamaskowanym rusofilstwem, podnoszącym mit jedności plemennej jako solidarności interesów narodów słowiańskich” („Das Slawophilentum der Nationaldemokraten als Variante des Kompromisses gegenüber dem zaristischen Russland nähert sich dem Panslawismus an. Es ist ein politisches Instrument, maskiert als Russophilie, die den Mythos der Stammeseinheit als Solidarität der slawischen Völker mit sich bringt” (Flis 2004:151).

bestimmter gemeinsamer Ziele anzugehören. Der Philoslawe charakterisiert sich durch eigenes, persönliches Empfinden und seine positive Einstellung zu allen slawischen Völkern und das individuelle Interesse für deren Kultur und den Wunsch daraus zu lernen. Dabei gilt Miciński's Aufmerksamkeit insbesondere dem russischen Volk und der russischen Kultur.

Artur Górski schreibt im Vorwort zum Band mit postum veröffentlichten Werken Miciński's über die Bedeutung Russlands für den Autor von *Nietota*:

[...] złożyliśmy wielką ofiarę na rzecz wiary polskiej w Słowiańszczyznę. Miciński w tej Rosji fińsko-normandzko-tatarskiej szukał zawsze jej słowiańskiego oblicza, wierzył w przyszłość narodu Puszkina, Lermontowa i Sołowiewa, i powiedzmy to bez cienia przesady – kochał go. On człowiek twardej polskiej wiary i polskiego sumienia, żaden zrezygnowany lub duchowo wynarodowiony panslawista, mimo to kochał naprawdę swoich i naszych nieprzyjaciół. Rozstrzygnął sobie problemat polsko-rosyjski z wysoka, po Mickiewiczowsku. (Górski 1931:VI)

[...] wir haben ein großes Opfer für den polnischen Glauben an die Słowiańszczyzna gebracht. Miciński suchte in diesem finnisch-normannisch-tatarischen Russland immer dessen slawisches Gesicht, glaubte an die Zukunft des Volkes Puškina, Lermontovs und Solov'ëvs, und wir können ohne Übertreibung sagen – er liebte es. Er war ein Mensch festen polnischen Glaubens und polnischen Gewissens, kein resignierter oder geistig entnationalisierter Panslawist, und liebte trotz allem wirklich seine und unsere Feinde. Er betrachtete das polnisch-russische Problem von oben herab, einem Mickiewicz würdig.

Górski betont somit Miciński's ambivalente Beziehung zu Russland. Einerseits zeigt Miciński eine sehr negative Haltung dem russischen Zaren und der russischen Herrschaft gegenüber, andererseits bewundert er die russische Kultur und das russische Volk. Diese Hassliebe spiegelt sich nicht nur in seiner Ideologie wieder, sondern setzt die Tradition der polnischen Romantiker, deren Verhältnis zu Russland sehr vielfältig gewesen ist, fort. Das Russische kann und soll bei Miciński nicht abgelehnt werden, durch direkte Kontakte zu russischen Kulturkreisen will er in der Funktion des Aufklärers auftreten. So eine aufklärerische Position nimmt er bei einer Gedenkveranstaltung der religiös-philosophischen Gesellschaft zu Ehren von Vladimir Solov'ëv, wo er einen Vortrag über den polnischen Messianismus hält und sich mit Solov'ëvs Philosophie auseinandersetzt, ein.

2.4 Über Einfluss und Wirkung slawophiler Ideen als eine russisch-polnische Erfahrung

2.4.1 Vladimir Solov'ëv und Tadeusz Miciński: Über Adam Mickiewicz, „Russische Idee“ und polnische Frage

Ein konkreter Berührungspunkt zwischen Tadeusz Miciński und Vladimir Solov'ëv kann durch Nikolaj Nepljuev – Begründer der Bruderschaft der Arbeit in Vozdvižensk¹⁸² – hergestellt werden. Solov'ëv sympathisiert mit den ökumenischen Ideen der Bruderschaft und verfasst im Jahre 1897 einen Brief an Nepljuev, in dem er die Notwendigkeit solcher Menschen wie Nepljuev für eine bessere Zukunft Russlands unterstreicht (vgl. Flis 2016:144). Da es zu keinem direkten Kontakt gekommen ist, muss hier eher von internen Kontakten respektive inneren literarischen Tatsachen mit typologischen Analogien (vgl. Āurišin 1976:61) ausgegangen werden.

Miciński selbst schreibt nie direkt über den Einfluss Solov'ëvs auf sein Werk. Nur einmal taucht in einer kleinen Notiz der Name Solov'ëv neben anderen bedeutenden Denkern auf. Es handelt sich hierbei um eine Skizze zu der programmatischen Schrift *Ku czemu Polska idzie?* (dt. *Wohin bewegt sich Polen*, 1916). Dort finden sich folgenden Sätze:

Templariusze, joga indyjska, Dżelaleddin Rumi, słowianska mistyka Chelczyckiego i naszych polskich Arian, Dostojewski, Sołowjow i Tolstoj – obok Genezis i Króla Ducha? Trzeba istotnie coś z tego utwierdzić, a coś poskromić i odrzucić. (Miciński¹⁸³ 1916:39)

Die Templer, der indische Joga, Dschalaleddin Rumi, die slawische Mystik des Chelczycki und unsere polnischen Arianer, Dostojewskij, Solov'ëv und Tolstoj – neben der Genesis und König-Geist? Es soll etwas von dem gesichert und etwas von dem gebändigt und etwas zurückgewiesen werden.

Dieser Vermerk des Namens wird zwar nur in Aufzählung mit anderen erwähnt, deutet aber durchaus daraufhin, dass Miciński Solov'ëvs philosophisches Werk kennt und ihm einen Platz in einem komplexen synkritischen philosophischen Universum seiner Ideen anordnet. Wie die vergleichende Literaturforschung zeigt, ist die Beeinflussung sowohl durch direkte Kontaktaufnahme, womit kein persönliches Kennenlernen, sondern die Rezeption des Werkes des anderen Autors gemeint ist, als auch durch analoge Produktions- und Rezeptionsbedingungen möglich.

Nur ein paar Wochen später, als Tadeusz Miciński einen Vortrag über Adam Mickiewicz in Vozdvižensk hält, trägt auch Vladimir Solov'ëv eine Rede anlässlich des 100-jährigen Geburtstages des polnischen Propheten (27 XII 1898) vor, wo der russische Philosoph eine offene Sympathie für die messianistische Ideen des polnischen Romantikers bekun-

¹⁸² Vgl. dazu Kap. 2.2.1, S. 83 der Arbeit.

¹⁸³ Miciński, T. 1916. *Ku czemu Polska idzie?* In: Ders. *Miasto świętego Jana*. Moskwa.

det. Vor allem die Idee des religiösen Fortschritts, welcher zu der Christianisierung der aktuellen gesellschaftlichen und politischen Beziehungen führen sollte, findet bei Solov'ëv eine Zustimmung (vgl. Solov'ëv 1991:374).

Adam Mickiewicz ist in der Geschichte der geistigen Kontakte zwischen Russland und Polen seit dem 19. Jahrhundert bis heute sehr wichtig (vgl. Walicki 2002:278). Den russischen Philosophen und Dichter Vladimir Solov'ëv fasziniert Mickiewicz als Persönlichkeit, und die Ideen des polnischen Romantikers regen ihn zu eigenen philosophischen Gedanken über die polnische Kultur und Gesellschaft an. Ausgehend von Polen weitet er seine Ideen über das Individuelle, also die polnische Situation, bis ins Universelle, also die gesamte Menschheit, aus.

Die Idee des Messianismus ist nach Solov'ëvs Meinung nicht nur auf das polnische Volk begrenzt, sondern trägt in sich wichtige universelle Erkenntnisse für den Fortschritt und die Vervollkommnung eines Volkes im Allgemeinen. Solov'ëv erkennt durch Mickiewicz das Leiden des messianischen Volkes als eine wichtige Stufe zu seiner Vervollkommnung. Er ist der Meinung, dass ein Volk sich nicht bloß für auserwählt halten soll, sondern auch begreifen muss, was diese Erkenntnis für die Entwicklung eines Volkes bedeutet (vgl. dazu Solov'ëv 1991:374). Der Messias hatte auf seinem Weg zur Erleuchtung viel zu erleiden, und das Martyrium war dabei wichtiger als das eigentliche Ziel. Denn nur als Leidender könne man seine Schwächen, aber auch seine Stärken begreifen. Hier interpretiert Solov'ëv den Messianismus auf eine zutiefst religiös-orthodoxe Weise, wobei das Leiden – sowohl persönlich als auch in der Passion Christi – einen entscheidenden Aspekt für jeden Gläubigen darstellt.

Trotz dieser positiven Bewertung der Idee des Messianismus findet Solov'ëv sogleich Worte der Kritik für Mickiewicz. Er meint, dass Mickiewicz's Glaube, dass das polnische Volk die Sünden anderer Völker mitsühnt, sehr anmaßend sei. Das polnische Volk sollte, nach Solov'ëv, erstmals die eigene Sünde erkennen und nicht glauben, dass es rein und unschuldig sei. Hier spricht aus ihm ein Bürger des Russischen Reiches, der die russische Politik nicht infrage stellen möchte, sondern die Fehler in der polnischen Politik des 18. Jahrhunderts sucht:

[...] он думал, что польский народ своими страданиями искупает грехи других народов. Конечно, это не так. Разве польский народ не имеет своих собственных национальных и исторических грехов? [...]

Но ведь не отчизна есть источник и мерило правды, а сама правда есть норма и для отчизны, – какою она должна быть, – и не мог истинный патриотизм при всей благочестивой памяти прошлого не отметить в нем того, что требовало исторического чистилища. Мицкевич понял, что носительницею высшей правды в мире не могла быть Польша XVIII века в ее

политической неправдой анархии и с ее социальной неправдой жестокого порабощения низших классов. (Solov'ëv 1991:375)

[...] Er dachte, daß das polnische Volk durch sein Leiden die Sünden anderer Völker sühne. Natürlich ist es nicht so. Hat denn das polnische Volk nicht seine eigenen nationalen und geschichtlichen Sünden? [...]

Aber nicht das Vaterland ist die Quelle und das Maß der Wahrheit, sondern die Wahrheit selbst ist das Maß für das Vaterland – wie dieses sein soll –, und ein wahrer Patriotismus konnte bei aller frommen Erinnerung an die Vergangenheit nicht umhin, in dieser das zu vermerken, was ein historisches Fegefeuer verlangte. Mickiewicz begriff, daß jenes Polen des achtzehnten Jahrhunderts mit seinem politischen Unrecht der Anarchie und mit seinem sozialen Unrecht der grausamen Versklavung der unteren Klassen nicht Träger der höchsten Wahrheit sein konnte. (Solowjew 1953:428-429)

In dieser Bewertung stimmt Miciński mit Solov'ëv überein. Auch er sieht in Adam Mickiewicz zwar den wichtigsten Propheten, den Polen je hatte und nennt ihn „Arcykapłanem polskiej mistyki“ (dt. „Der Erzpriester der polnischen Mystik“; Dž:9), wertet aber genauso wie Solov'ëv die Übertragung der eigenen Schuld der Polen auf andere als problematisch. Denn an der polnischen Tragödie seien größtenteils, so die Micińskis Meinung, die Passivität und das Fehlen des gemeinschaftlichen Denkens der Polen und somit der verpassten Gelegenheit zur Bildung eines starken und großen Staates schuld:

Od Tatr, jak od tronu wysokiego i przelśnionego szła potęga dawna Polski ku dwom morzom, a mogła się zatoczyć po trzecie – po Adrjatyk. Mogliśmy żyć tchnieniem pieniących się wytrysków morza, mogliśmy okręty nasze ślać na niewiadome bezkresy ku Indjom [...] Mogliśmy!. I z fatalnością lenistwa słowiańskiego, które dba jedynie a swą chatę i kurnik, z fatalnością zatycia się stanu szlacheckiego, który znał świat z Sali gościnnej swego sąsiada, z fatalnością Mené! Mené! Thekel! Upharisim! – która zważyła nas na wadze i znalazła nas lekkimi – utraciliśmy wszystko. (Dž:19)

Von der Tatra, wie von einem großen und weiten Thron ging die alte Macht Polens zu den zwei Meeren, und sie könnte auch noch ein drittes Meer umfassen – die Adria. Wir könnten vom Hauch der Eruptionen des Meeres leben, wir könnten unsere Schiffe durch unbekannte Weiten bis nach Indien schicken [...] Das könnten wir! Und wegen der fatalen Faulheit der Slawen, die sich nur um die eigene Hütte und den Hühnerstall sorgen, wegen des fatalen Nichtfunktionierens der szlachta, welche die Welt nur aus dem Gästezimmer ihres Nachbars kannte, und durch die Fatalität von Mené! Mené! Thekel! Upharisim! – welche uns gewogen und für leicht befunden hat – haben wir alles verloren.

Adam Mickiewicz waren Passivität und Lethargie fremd, er blieb bis zu seinem Tod seinen moralischen Vorsätzen treu und gab trotz Niederschlägen nie auf, für Polen zu kämpfen. Diese kämpferische Natur des polnischen Romantikers bewundert Vladimir Solov'ëv am Ende seines Vortrags sehr: „[...] крушение счастья национального не превратило его в равнодушного космополита“ (Solov'ëv 1991:378, „Der Zusammenbruch des nationalen Glücks verwandelte ihn nicht in einen gleichgültigen Kosmopoliten“; Solowjew 1953:431).

Weitere Spuren der frühen slawophilen Ansichten Solov'ëvs machen sich aber auch noch in seinen *Čtenie o bogočelovečestve* (dt. *Vorlesungen über das Gottmenschentum*, 1880) bemerkbar (vgl. Szyłkarski 1948:8). Darin wird das Ideal der „großen Synthese“ – die

Synthese des göttlichen und menschlichen Prinzips – welches sich dann durch sein Gesamtwerk verfolgen lässt, formuliert. Diese All-Einheit findet sich wiederum in den Vorstellungen der frühen Slawophilen wieder:

Сама задача «великого синтеза» была несомненно предвосхищена славянофилами, хотя и поставлена у них с меньшей ясностью, чем в «Трех силах» Соловьева. В органическом синтезе Божеского и человеческого, в полноте его разнообразных элементов заключается, без сомнения, сущность церковного идеала Хомякова (Trubeckoj 2002:354)

Die Aufgabe der „großen Synthese“ wurde von den Slawophilen zweifellos zuerst begeistert, wenn auch weniger klar als in „Den drei Kräften“ bei Solov’ev aufgenommen. In der organischen Synthese des Göttlichen und Menschlichen, in der Fülle der verschiedenen Elemente liegt, ganz ohne Zweifel, das Wesen des kirchlichen Ideals Chomjakovs.

Solov’ev entfernt sich aber in seinen Anschauungen von der eng nationalistischen Sichtweise der Slawophilen. Dennoch reicht Solov’evs Kosmopolitismus nicht bis zum utopischen Internationalismus, d.h. er ruft zu keiner Aufhebung des national Eigenen auf. Vielmehr will er eine erstrebenswerte Koexistenz des Verschiedenen bei wechselseitiger Tolerierung propagieren. Im Idealfall soll, so Solov’evs Gedankengang, daraus ein übernationaler Organismus mit unterschiedlichen und gleichzeitig zusammenwirkenden Gliedern entstehen (vgl. Uffelmann 1999:321).

Im Mai 1888 verfasst Vladimir Solov’ev eine Abhandlung unter dem Titel *Russkaja idea* (dt. *Die russische Idee*).¹⁸⁴ In dieser Schrift denkt er über die Zukunft und über Wege der russischen Nationalidee nach, die durch die Slawophilen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Sprache gebracht wurden. In dieser Zeit lernt er Konstantin Aksakov, einen der führenden Theoretiker des russischen Panslawismus, kennen und freundet sich mit ihm an. Aber die Radikalität mancher panslawistischer Vorstellungen schreckt Solov’ev ab. Er befürwortet zwar die Idee der Verbrüderung der slawischen Völker, warnt gleichzeitig aber vor einer nationalistischen Entwicklung und ist gegenüber der Idee einer vollkommenen Abwendung von Europa äußerst skeptisch. Eines der wichtigsten Postulate ist für ihn das christliche Zusammenleben der Menschheit unter Befolgung friedlicher und humanistischer Werte.

Dennoch erkennt der Religionsphilosoph die Bedeutung des nationalen Interesses eines jeden Volkes, dies aber nur, wenn das Nationale mit dem eigenständigen Willen des Volkes zusammenhängt (vgl. Solov’ev 1967:221). Solov’ev plädiert rückbesinnend auf die Volksabstimmung in dem griechischen *polis* für Demokratie. Er begreift durchaus, dass

¹⁸⁴*Die Russische Idee* wurde zum ersten Mal 1888 in französischer Sprache (*L’Idée Russe*) in Paris veröffentlicht. Auf Russisch, übersetzt durch G.A. Račiskij, kam sie als ein Artikel 1909 in der 100. Ausgabe des Journals *Voprosy filosofii i psichologii* (5 [100] 1909, S.323-356) heraus. Siehe dazu Solov’ev 1967:220.

dieser Wunsch utopisch ist und befürchtet deswegen gewalttätige Auseinandersetzungen. Als Pazifist verurteilt Solov'ëv aber ausdrücklich diejenigen panslawistischen Neigungen, die durch bewaffnete Aktionen ihr Ziel erreichen wollen: „Нашим национальным делом, если их послушать, является нечто, чего проще на свете не бывает, и зависит оно от одной-единственной силы – силы оружия“ (Solov'ëv 1967:226, „Unser nationales Werk wäre, wenn man auf sie hört, das Einfachste von der Welt; es hinge von einer einzigen Kraft, der Kraft der Waffen ab“; Solowjew 1954:45).

Gerade die Tendenz zum Nationalismus der Panslawisten beobachtet der russische Denker kritisch. Seiner Meinung nach ist es unverantwortlich, die westlichen Völker zu ignorieren und auszuschließen, da sie auch christlich sind. Byzanz als das östliche Zentrum kann historisch nicht für sich alleine beansprucht werden. Nicht die national-territoriale Komponente soll nach Solov'ëv in der russischen Idee vorherrschend sein, sondern die christliche.

Im Sinne der christlichen Gebote ruft Solov'ëv die beiden zerstrittenen Völker – Russen und Polen – auf, sich zu versöhnen, denn nur das würde Fortschritt bedeuten. Diese Vereinigung könne und müsse im christlichen Glauben gefunden werden, nationale Unterschiede und Konflikte sollten der Vergangenheit angehören und vergessen werden:

У русского народа есть брат, имеющий тяжелые обвинения против него, и нам нужно помириться с этим народом – братом и врагом – для начала принесения в жертву нашего национального эгоизма на алтарь Вселенской Церкви. (Solov'ëv 1967:237)

Das russische Volk hat einen Bruder, der sich bitter über es beklagen kann, und wir müssen uns mit diesem Volk, das unser Bruder und Feind zugleich ist, aussöhnen, um das Opfer unseres nationalen Egoismus auf dem Altar der Universalen Kirche zu beginnen. (Solowjew 1954:69;71)

Hier erscheint der wichtige Begriff der „Universalen Kirche“, auch als universale Theokratie bezeichnet, die auch die Slawophilen angestrebt hatten: „В основе православной философии славянофилов лежит идея *цельности личности и идея сборности*, идея возрождения церкви (идеальной апостольской Церкви первых веков христианства)...“ („In der Grundlage der Slawophilie liegt die Idee der Ganzheit des Individuums und die Idee der Einheit sowie die der Wiedergeburt der Kirche (der idealen Apostelkirche der ersten Jahrhunderte des Christentums)“; Blagova 1995:11). Die westlichen und östlichen Kirchen sollten in Solov'ëvs Vorstellung unter der Führung des Römischen Papstes vereint werden (Ökumenismus),¹⁸⁵ der christliche Glaube als wichtigste Gemeinsamkeit solle alle Völker des Christentums – Katholiken und Protestanten – miteinander verbinden.

¹⁸⁵ Ausführlicher zu dieser Idee siehe: Solov'ëv, Vladimir 1999. *Rossija i vselenskaja cerkov'*. Minsk.

Dennoch distanziert sich Solov'ëv deutlich von einer klaren politischen Stellungnahme zu Polens Unabhängigkeit. Er scheint in dieser Angelegenheit nicht gerade unparteiisch zu sein, was an Schuldzuweisungen gegenüber Polen deutlich wird. Der Religionsphilosoph setzt sich also nicht für politisches Recht, sondern für christliche Werte wie Moral und Gerechtigkeit ein. Aber er zeigt eine klare Position gegenüber der gewaltsamen Russifizierung der Polen:

Обрусить Польшу – значит убить нацию, имеющую весьма развитое самосознание, имевшую славленную историю и опередившую нас в своей интеллектуальной культуре, нацию, которая и теперь еще не уступает нам в научной и литературной деятельности. (Solov'ëv 1967:237)

Die Polen zu russifizieren heißt nichts anderes als eine Nation zu töten, die ein sehr entwickeltes Selbstbewusstsein hat, eine Nation mit einer ruhmvollen Geschichte, die uns in ihrer intellektuellen Kultur überflügelt und die uns heute noch an wissenschaftlicher und literarischer Aktivität nicht nachsteht. (Solowjew 1954:71)

Zum Schluss des Artikels warnt der russische Denker vor der zunehmenden Distanzierung und Abwendung von der Religion. Für Solov'ëv bleibt das Christentum das wichtigste Verbindungselement zwischen verschiedenen Nationen. Das Ideal einer christlichen Welt ist für Vladimir Solov'ëv die Dreifaltigkeit, bestehend aus Kirche, Staat und Gesellschaft:

Русская идея не может заключаться в отречении от нашего крещения. Русская идея, исторический долг России требует от нас признания нашей неразрывной связи с *вселенским семейством Христа* [hervorgehoben durch G.G.] и обращения всех наших национальных дарований, всей мощи нашей империи на окончательное осуществление социальной троицы, где *каждое* из трех главных органических единств, церковь, государство и общество. (Solov'ëv 1967:245)

Die russische Idee kann nicht darin bestehen, daß wir unserer Taufe abschwören. Die russische Idee, die historische Pflicht Russlands verlangt von uns, daß wir unsere Solidarität gegenüber der universalen Familie Christi anerkennen und all unsere nationalen Gaben, die ganze Macht unseres Imperiums auf die volle Verwirklichung der gesellschaftlichen Trinität verwenden, in der *jede* der drei vornehmsten organischen Einheiten, die Kirche, der Staat und die Gesellschaft absolut frei und souverän ist. (Solowjew 1954:91)

Vladimir Solov'ëv entwickelt so eine mystische Philosophie, die auf dem Konzept des Menschen als Vermittler zwischen Gott und Welt gründet. Dabei strebt er die Union der Kirchen, der westlichen katholischen und der östlichen orthodoxen an. Polen, so Solov'ëv, soll Russland in dieser Union unterstützen. Er sieht in Polen einen gottgesandten Vermittler zwischen Ost- und Westeuropa.

Verknüpfungen zwischen Solov'ëvs Philosophie und Micińskis Weltanschauung können im Werk des polnischen Autors nachverfolgt werden. Auch für Miciński ist die Religion ein Ordnungssystem, das die Menschen verbinden kann. Dabei denkt er aber einen Schritt weiter als Solov'ëv und sieht im Religionssynkretismus die Möglichkeit zur Er-

schaffung einer neuen und besseren Welt. Exemplarisch geschieht dies in seinem „byzantinischen Drama“ *W mrokach złorego palacu czyli Bazylissa Teofanu*, das eine hervorragende Gelegenheit bietet, die verschiedenen Religionsformen am byzantinischen Hof zu zeigen. Sich auf die historischen Tatsachen stützend, beschreibt Miciński einen wichtigen historischen Moment, nämlich den Kontakt der russischen Fürstin Ol'ga und ihres Sohnes Svjatoslav zum byzantinischen Hof. Dieses Ereignis läutet die Verbreitung des orthodoxen Glaubens in der Kiewer Rus ein. Bei seinen Dramafiguren Światosław¹⁸⁶ und Ol'ga orientiert sich Miciński an die historischen Quellen, indem er sie mit besonders realistisch darstellen möchte: „[...] z surowym realizmem i absolutną prawdą dziejową.“ („[...] mit hartem Realismus und absoluter sachlichen Wahrheit“; BT:9).

Bei der Auflistung der historischen Quelle im Vorwort taucht nun auch der Name Solov'ev auf. Höchstwahrscheinlich ist damit aber nicht Vladimir, sondern der Vater des Philosophen, der Historiker Sergej Solov'ev (1820-1879) gemeint. In dessen 28-bändiger Arbeit über die Geschichte Russlands konnte Miciński die für ihn relevante Beschreibung der Fürstin Ol'gas und ihres Sohnes sowie weitere wichtige historische Ereignisse und Persönlichkeiten finden. Dennoch stellt auch der Name des Vaters eine wichtige und zukunftsweisende Verbindung zu Vladimir Solov'ev her. Denn neben dem Historiker wird auch noch der französische Kardinal Jean-Baptiste-François Pitra (1812-1889) erwähnt. Dieser war unter den europäischen Byzantinisten bekannt. Pitra reiste 1859 als Theologe und religiöser Historiker im Auftrag Pius des IX. nach Russland, um dort in den Bibliotheken Moskaus und Sankt Petersburgs die Kanones und Liturgien der russisch-orthodoxen Kirche zu studieren. Sein eigentliches Ziel aber war diplomatischer Natur. Er sollte Möglichkeiten zur Annäherung und Wege zur Verbindung beider Kirchen eruieren (vgl. dazu Ziejka 1995:79). Zu einer Verwirklichung ist es nicht gekommen, aber die Idee der Union ist geblieben. Und dieser Idee widmete sich Vladimir Solov'ev in seinen philosophischen Traktaten. Miciński stellt die erwähnten Namen somit nicht willkürlich nebeneinander, denn auch bei seiner Konzeption der Erschaffung einer Neuen Welt sollte die Religion im Mittelpunkt stehen. Im Drama hat der russische Fürst Światosław eine konkrete messianistische Vorstellung: „Przychodze do świętego Bizantijskiego Złotego Palacu w mrokach, prosząc o Zjawieniu Boże – o wielki ogień dla duszy mojej!“ („Ich komme zum heiligen byzantinischen goldenen Palast in der Finsternis um die Erscheinung Gottes zu erbitten – oh, das große Feuer für meine Seele!“; BT:208). Światosław erkennt in der Hauptfigur Teofanu das göttliche Licht, welches in sich mehrere religiöse

¹⁸⁶ Die Transkription entspricht der polnischen Version, wie sie im Drama angeführt wird.

Systeme vereint und somit etwas Zentral-Universelles darstellt. Das wiederum erinnert an die Gedanken, welche Miciński in *Do źródeł duszy polskiej* über „die Kirche der gesamten Menschheit“ („Kościoła zjednoczonej ludzkości“; Dźdp:20) formuliert und somit einen Bogen zu den Ideen Solov’evs über eine einheitliche Menschenkirche (*sobornost’*) schlägt.

Auf Solov’evs zentrale philosophische Idee der Synthese referiert Miciński immer wieder. Auch in seinem historischen Roman *Wita* alludiert die Beschreibung und Motivation mancher Charaktere die Ideen Solov’evs. So strebt der antichristliche d’Arżanow die Besteigung des russischen Thrones an, mit dem Ziel, ein Reich vom Bosphorus bis Kamtschatka und von Warschau nach Madras zu errichten. In der Rolle eines Barbaren mit „mongolischem Geist“ tritt der satanische d’Arżanow auf und bedroht das Byzantinische in Russland (Bajko 2016:170-171). So kontert Wita d’Arżanow, nachdem dieser schadenfroh darauf hinweist, dass Russland Polen verschlungen habe, dass Russen genauso von den Mongolen und Deutschen verschlungen werden könnten (oder bereits verschlungen wurden?): „Jak was Mongolowie i Niemcy“ („Wie euch die Mongolen und die Deutschen“; W:279).

Vermutlich wurde die Figur d’Arżanows durch Solov’evs Aufsatz über die Erzählung vom Antichrist inspiriert. Die *Kurze Erzählung über den Antichrist* taucht im letzten der *Drei Gespräche über den Krieg, Fortschritt und das Ende der Weltgeschichte* (*Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsenmirnoj istorii*, 1900) auf. Die Erzählung ist im Stil der politischen Phantastik verfasst und beschreibt eine Zukunftsvision des 21. Jahrhunderts, wo nach einem erneuten Mongolenjoch über Erscheinen, Aufstieg und Fall des Antichristen berichtet wird. Der Antichrist gibt sich als Menschenfreund, dem Großinquisitor Dostojewskijs vergleichbar, aus, verordnet Frieden und erklärt sich zum ökumenischen Oberhirten der Kirchen. Nur eine Minderheit der Christen, die sich um die geistigen Führer der orthodoxen, katholischen und protestantischen Kirche schart und zu denen auch die Juden stoßen, leistet Widerstand und setzt mit Hilfe der Naturgewalten, Vulkanausbrüchen und Erdbeben, der Herrschaft des Hochstaplers ein Ende. Die Verfolgten erwachen zu neuem Leben und ein neues Millennium bricht an, in dem die Menschen eine „freie Theokratie“ anstreben.

In Micińskis *Wita* tritt d’Arżanow als ein Antichrist und somit als als apokalyptischer Gegner Christi auf. Das Erschaffen einer solchen Negativfigur, die diese Idee vertritt, deutet auf Micińskis Kritik an der panslawistischen Idee, ein gesamtes slawisches Reich mit der Hauptstadt in Cargród/Konstantynopol aufzubauen. Er deutet sie als maskierten

Imperialismus: „My Słowian nie rzucimy Prusom ani Austrii – wszystkich złączym pod berłem Świętego Włodmierz“ („Wir überlassen die Slawen nicht den Preußen oder Österreich – alle sollen unter dem Zepter des Heiligen Vladimir vereint werden“; W:371).

Ähnlich wie bei Solov’ev wird somit das positive Ideal der imperialen Theokratie durch die apokalyptische Vorstellung vom Königreich des Antichrist, das im Werk als Parodie auf eine theokratische Großmacht beschrieben wird, verdrängt.

In seiner Vision sieht Miciński, vergleichbar mit utopischen Vorstellungen Solov’evs, einen weltlichen allslawischen und multireligiösen Herrscher, der zusammen mit Gott regiert:

I chciałbym – ha – Polaku, żebyś wiedział Ty gdzie me pragnienie! Oto, żeby utworzyło się mocarstwo Azjatycko-europejskie [...] – by na tronie był Wódz wszechsłowiańsko-indyjski, głęboki, groźny, jak Panagia bizantyjska – tronujący wraz z Bogiem. (Dźdp:45)

Ich möchte, dass du – Pole, weißt wo meine Sehnsucht ist! Auf das sich ein Asiatisch-europäisches Reich herausbildet [...] – und dass auf dem Thron ein allslawisch-indischer Herrscher sitzt, welcher tief sinnig und drohend wie die byzantinische Panagia gemeinsam mit Gott herrsche.

Miciński möchte nicht dem panslawistischen, von Russland zentrierten Weg folgen, sondern sucht, einer neoromantischen Utopie Solov’evs folgend, nach einer Synthese der westlichen und östlichen Kultur mit dem Christentum als verbindendem Element.

Im Vortrag bei der Gedenkveranstaltung zu Ehren Vladimir Solov’ev, die von Vjačeslav Ivanov organisiert wurde, erinnert Miciński an die messianistischen Ideen der Romantiker, um diese für den geistigen Kampf um die polnische Unabhängigkeit zu verwenden. Im Poeten Vjačeslav Ivanov findet Miciński einen Befürworter seines Kampfes, was sich durch eine namentliche Erwähnung Micińskis im Aufsatz Ivanovs über die Gedenkveranstaltung äußert.

2.4.2 Im Zeichen des Slawophilentums – der direkte Kontakt zwischen Vjačeslav Ivanov und Tadeusz Miciński

Der russische Poet-Symbolist, Philosoph, Historiker und Publizist des Silbernen Zeitalters Vjačeslav Ivanov (1866-1949) wurde in seinem Denken durch die Philosophie seines Freundes Vladimir Solov’ev und durch die Ideen der Slawophilen schon früh beeinflusst. Aus seinem *Autobiographischen Brief (Avtobiografičeskoe pis’mo)* von 1917 geht sogar hervor, dass er in der Slawophilie eine Vorbestimmung sieht: „[...] [Моя мать] отчасти

славянофильствовала с оттенком либеральным, какова приверженность идее славянства сказалась и в выборе моего имени. (Ivanov 1974:8 „[...] [meine Mutter] hat teilweise mit einem liberalen Ansatz geslawophilt, wobei die Verbundenheit mit der Idee des Slawentums sich in der Wahl meines Namens spiegelte.“) Tatsächlich setzt sich der Name Vjačeslav aus dem altslawischen ‚vjače‘ und ‚slava‘ zusammen, welches ‚groß‘ und ‚die Ehre‘ bedeutet.

Als ein aufmerksamer Beobachter seiner Zeit verfolgte und diskutierte Ivanov gerne über aktuelle Entwicklungen.¹⁸⁷ Die Beschäftigung mit dem polnischen Messianismus und der damit zusammenhängenden polnischen Frage ist aus dieser Sicht nur konsequent. Schon zu Beginn seines Aufsatzes *Der Polnische Messianismus als lebendige Kraft* (*Польский мессианизм как живая сила*, 1916)¹⁸⁸ erkennt Ivanov den polnischen Messianismus als ein wichtiges Ereignis in der Geschichte des Slawentums an. Er ist der Auffassung, dass auch zu seiner Zeit (1916) ähnliches in Moskau passiert,¹⁸⁹ und die polnische Emigration folgerichtig neue messianische Ideen entwickelt. Grażyna Bobiliewicz bemerkt bei Ivanov allerdings eine vorsichtige Vorgehensweise bei seiner Bewertung des polnischen Messianismus: „Iwanow wysoko cenił, lecz nie przeceniał, znaczenie polskiej ‚małej emigracji‘ w Moskwie“ („Ivanov hat zwar die Bedeutung der ‚kleinen Emigration‘ in Moskau geschätzt, aber nicht überschätzt“; Bobilewicz 2008:256).

Der russische Dichter sieht in den Polen zuallererst Brüder und hofft, dass die lange „familiäre Feindschaft“ nun der Vergangenheit angehöre. Das Element, das die beiden Völker vereinige und verbrüdere, offenbare sich, seiner Meinung nach, in der gemeinsamen Liebe zu Jesus Christus: „Без Христа нет личности, как отдельной, так и народной; славянство же хочет быть соборностью, на любви основанным союзом и духовным общением, «собранным духом» свободных народных личностей.“ (Ohne Christus gibt es keine Individualität, nicht die einzelne und nicht die des Volkes; *das Slawentum will eine geistige sobornost' freier Volksindividuen sein*, ein auf Liebe und

¹⁸⁷ Berühmt sind seine literarischen Abende, wo zwischen 1905 und 1910 sich regelmäßig Dichter, Künstler und Wissenschaftler (u.a. Vasilij Rozanov, Zinaida Gippius, Fëdor Sologub und Aleksander Blok) versammelten und Ivanovs St. Petersburger Wohnung (bašnja) zu einer Hochburg der symbolistischen Bewegung machten. Siehe dazu Šiškin, Andrej (Hg.) 2006. *Bašnja Vjačeslava Ivanova i kul'tura Serebrjanogo veka. Sbornik statej*. Sankt-Peterburg.

¹⁸⁸ Ivanov, Vjačeslav 1987. *Pol'skij messianizm kak živaja sila*. In: *Sobranie sočinenij*. Tom 4. Brjussel', S. 659-665.

¹⁸⁹ Hier ist die Rede von der sogenannten „Kleinen Emigration“ der Polen, welche aber im Unterschied zu der „Großen Emigration“ in Paris 1830 freiwillig stattfand und mehr die polnischen Gemeinschaften außerhalb des polnischen Landes meinte. Später musste Ivanov selbst emigrieren, von 1924 bis zu seinem Tod lebte er in Italien.

geistige Kommunikation basierendes Bündnis, welches die geistige Verbundenheit der freien nationalen Persönlichkeiten bildet“; Ivanov 1987:660).

In diesen Zeilen ist auch der stark mit Ivanovs Kulturphilosophie verbundene *sobornost*¹⁹⁰ -Begriff, welcher sich im Wortpaar „к вселенскому делу“ („zu einem universellen Werk“; Ivanov 1917:18) äußert, impliziert. Diese ist für ihn keineswegs eine russische, sondern eine slawische Eigenschaft. Dabei setzt sich das Slawentum bei Ivanov hauptsächlich aus Russen, Polen und Tschechen zusammen (vgl. Měšťan 1993:270).

In der Idee der *sobornost* ist Ivanov von Vladimir Solov’ev geprägt worden. Für ihn bedeutete sie den universellen Glauben und die Missionierung des christlichen Glaubens durch alle Slawen. Die Wahrnehmung der Völker als Gemeinschaft ist dabei der zentrale Gedanke. Ivanov ist darüber hinaus auch nicht damit einverstanden, die Slawophilie nur auf den Nationalismus zu reduzieren, für ihn stellt es vielmehr die Suche nach der eigenen Identität, nach den Quellen der kulturellen Entwicklung dar (Ivanov 1987:660).

Zum Schluss des Aufsatzes zum polnischen Messianismus lenkt der russische Dichter und Denker die Aufmerksamkeit auf Tadeusz Miciński. Diesen hat er, so folgt aus dem Inhalt des Aufsatzes, auf einer Gedenkveranstaltung der religiös-philosophischen Gesellschaft zu Ehren seines geistigen Vorbilds Vladimir Solov’ev kennengelernt:

Что славянское дело – дело, прежде и главное всего, духовное, в духе соборное, во Христе вселенское, – этим сознанием, казалось, проникнуто было каждое слово говоривших (как поляков, так и русских) на заседании московского религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева, где поэт **Тадеуш Мициньский** [hervorgehob. von G.G.] вдохновенно и прочувствованно повествовал о священном предании и живом преемстве польского мессианизма. С трогательною силою, – тем более острою, что поэт-мистик кажется радикальным противником догматической традиции, – звучало исповедание Христова Имени de profundis: если Христос – только мечта, нет Польше надежды на воскресение.

Обездушенного славянского строя мы не хотим, он нам не привлекателен; душа же славянская – христианка, и верховный Архангел племени, – когда мы поднимаем к нему духовный взор, – исчезает над нами в свете Фавора. (Ivanov 1987:665)

Was die slawische Sache – einer im Geiste vereinten Sache, universell in Christus – betrifft, so war dieses Bewusstsein bei jedem Wort der Sprechenden (wie der Polen, so auch der Russen) auf der Sitzung der religiös-philosophischen Vl. Solo’ev Gesellschaft in Moskau, wo der Dichter **Tadeusz Miciński** begeistert und eindringlich über die heilige Überlieferung und die Weiterführung des polnischen Messianismus erzählte, spürbar. Mit rührender Kraft – und sogar einer sehr heftigen, weil der Poet-Mystiker scheinbar ein radikaler Gegner der dogmatischen Tradition ist – klang die Konfession des Namens Christi de profundis: Wenn Christus nur ein Traum ist, dann gibt es für Polen keine Auferstehung.

Einen seelenlosen slawischen Stand wollen wir nicht, er ist für uns nicht reizvoll; die slawische Seele ist eine Christin, und der oberste Erzengel des Stammes verschwindet – wenn wir zu ihm unseren Geist erheben – über uns im Lichte von Tabor.

¹⁹⁰ Über den Begriff der *sobornost* schreibt Johannes Holthusen folgendes: „Die aus dem slavophilen Begriffsrepertoire des 19. Jahrhunderts übernommene ‚sobornost‘ (Glaubensgemeinschaft, gemeinschaftliche Glaubensbereitschaft), die ebenso für die Sozialphilosophie in Anspruch genommen wurde, ist eine Vokabel, die bei Ivanov auch das vertikale ‚Gedächtnis‘ der Volksseele umschreibt und daher zum zentralen Drehpunkt seiner Kulturphilosophie überhaupt werden konnte.“ (Holthusen 1987:365)

Der Dichter und Mystiker Miciński ist für Ivanov also ein offenkundiges Beispiel für die Lebendigkeit der Idee des polnischen Messianismus, welcher durch die Idee der slawischen *sobornost'* auch auf Russland übertragbar ist.

2.5 Zusammenfassung

Sein Leben lang wünscht sich Tadeusz Miciński, die Wiederherstellung Polens und dessen Unabhängigkeit zu erleben. Dieser Lebenstraum stimmt mit dem der polnischen Romantiker überein. Die Beeinflussung Micińskis durch die Rezeption der polnischen Literatur der Romantik ist heute unbestreitbar. Die Themen und Motive sowie den Sprachstil entlehnt Miciński aus der polnischen Romantik. Das wird in seinem zum Spätwerk zählenden Text *Ku czemu Polska idzie?* (1916) verdeutlicht, wo häufig romantische Phraseologie vorkommt. Immer wieder liest man bei Miciński von „Volksoffenbarung“, von „geistiger Evolution“ und von der „Idee des Sendungsbewusstseins des Volkes“. Auch die enge Verbindung von Religion und Politik übernimmt Miciński von den Romantikern (vgl. Flis 2004:159).¹⁹¹ Die slawophile Beeinflussung geht auf die großen Romantiker – Mickiewicz und Słowacki – zurück. Die Verbrüderung der Slawen, mit dem großen Ziel der Freiheit aller Menschen, ist eine der Losungen der polnischen Romantik. In ihrer Vorstellung solle auf die Apokalypse des Krieges das Gottesreich auf Erden folgen und eine neue Zeitrechnung, ein Neues Leben anbrechen. Die slawische Frage stellt sich bei Miciński vor dem Hintergrund des romantischen Geistes des Messianismus. Die Romantik liefert ihm die poetisch-philosophischen Inspirationen, welche er für die Formulierung seiner patriotischen Ideen nützt.

Gleichzeitig ist bei Miciński die polnische Frage auch eine slawische Frage. Und dabei spielen die Vorstellungen der Slawophilen-Bewegungen eine wichtige Rolle. Miciński sympathisiert mit den aufklärerischen Ideen der Slawophilen, welche die Abschaffung der Leibeigenschaft sowie die Aufklärung des einfachen Volkes fordern. Dennoch ist Miciński nur schwer als ein Slawophiler zu bezeichnen. Zuallererst ist Miciński um die Zukunft Polens besorgt und nur durch seine Antihaltung gegenüber der germanischen Hegemonie wendet sich Miciński an das Slawische. Keineswegs ist er aber dem

¹⁹¹ Flis zitiert diese Textstelle aus Miciński, Tadeusz 1916. *Ku czemu Polska idzie?* In: *Miasto św. Jana*. Moskwa, S.41.

Panslawismus zugeneigt, denn auch dort sieht er die Gefahr der russischen Vorherrschaft und nicht von slawischer Gleichheit.

Miciński's Einstellung zu der slawischen Frage ist die eines „Philoslawen“. Seine positive Einstellung zu allen slawischen Völkern sowie sein persönliches Interesse für deren Kultur und den Wunsch, daraus als ein Pole zu lernen, spiegeln sich in seinen publizistischen Schriften und literarischem Werk wieder.

Der Pole, den Miciński sich gerne vorstellt, soll gleichzeitig Europäer und Slawe, aber zuallererst ein Mensch sein (vgl. Bajko 2012:223). Er selbst spürt die Verpflichtung, den Polen als Aufklärer und Vermittler bei dieser „Neuwerdung“ zu helfen: „[Miciński] czuł w sobie powołanie do misji filozofa i reformatora życia“ („Miciński fühlte in sich die Berufung zur Mission als Philosoph und Lebensreformer“; Czachowski 1934:84).

In Vladimir Solov'ëv findet Miciński ein geistiges Vorbild. Der russische Denker wiederum bewundert in seinen Schriften die Idee des polnischen Messianismus und ehrt in diesem Zusammenhang die Ideen von Adam Mickiewicz, dessen Ansätze er für seine eigenen philosophischen Vorstellungen verwendet. Dadurch entsteht eine geistige Verbindung zwischen Vladimir Solov'ëv und Tadeusz Miciński. Parallelen im Denken zwischen dem russischen Philosophen und polnischen Autor schlagen sich in Miciński's Werk nieder.

Seine Philosophie sowie die Einflüsse der polnischen Romantik verbreitet Miciński auch in Russland weiter und beeindruckt mit seinem Auftritt den russischen Denker und Dichter Vjačeslav Ivanov. In dieser Zeit findet in Russland unter den Intellektuellen ein Umdenken im Falle der polnischen Frage statt, und Miciński's Vortrag im Beisein der russischen Kulturelite jener Zeit bezeugt diese Veränderung und Offenheit. In Ivanov findet Miciński einen der wichtigsten Verfechter der Idee der slawischen *sobornost'*, bei der die slawischen Völker gleichwertige Rechte haben sollen. Diesen Gedanken des slawischen Zusammenhalts und gegenseitiger Unterstützung befürwortet auch Tadeusz Miciński enthusiastisch immer wieder in seinem Werk.

3 Intertextualität im Werk von Tadeusz Miciński

3.1 Intertextualität im Drama *Kniaź Patiomkin* (1906)

Für den heutigen Leser ruft der Name Patiomkin bzw. Potëmkin Assoziationen mit einem Stummfilm des berühmten russischen Regisseurs Sergej Ėjzenštejn¹⁹² *Panzerkreuzer Potëmkin*¹⁹³ hervor. Der Film von Ėjzenštejn gilt heute als ein Meisterwerk, obwohl seine Entstehung 1925 einem Auftrag der sowjetischen Regierung, nämlich zur Feier des 20. Jubiläums des Matrosenaufstands, geschuldet ist. Und so verwundert es nicht, dass das Ende des Aufstands im Film einen positiven Ausgang hat. Im Film wird eine rote Fahne gehisst, was symbolisch für den Sieg der roten Revolutionäre steht. Diese filmische Interpretation der Revolte in Odessa entsprach aber so gar nicht den überlieferten Ereignissen. Auch der polnische Autor Tadeusz Miciński verarbeitet den Stoff um die Meuterei auf eine sehr spezielle Art und Weise. Die Matrosen-Meuterei auf dem Panzerkreuzer Potëmkin im Hafen von Odessa¹⁹⁴ ist etwa mehr als ein halbes Jahr her, da beginnt Miciński, Anfang 1906, bereits mit dem Schreiben des Dramas *Kniaź Patiomkin*¹⁹⁵. Die Auseinandersetzung mit den Fakten und Informationen bezüglich dieses Themas ist keine einfache Aufgabe. 1905 überschlugen sich die Ereignisse im Russischen Reich. Nach dem ersten Matrosenaufstand in Odessa ereignet sich im November des gleichen Jahres eine Folgerevolte in Sevastopol' auf dem Panzerschiff Očakov. Diese wird von Leutnant Pëtr

¹⁹² Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1898-1948) zählt durch seine theoretischen Abhandlungen und sein Handwerk, insbesondere durch seine innovative Montagetechnik, zu einem der größten Regisseure und Visionäre der Filmgeschichte. Bis in die heutige Zeit sind Filmkuschaffende und Filmliebhaber von seinen Werken beeindruckt und beeinflusst. Immer wieder kommt es im Kino zu Zitaten seiner Kunst. Siehe dazu Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič. In: *Bol'saja Ėnciklopedija v šestidesjati dvuch tomach*. Bd. 60 Ėverglejds-Ėrcercog. Hg. v. Kondratov, S. A. u.a. Moskva 2006, S. 67-68.

¹⁹³ Das Panzerschiff, das mit vollen Namen *Knjaz' Potëmkin Tavričeskij* (dt. *Fürst Potëmkin Tavričeskij*) hieß, trug den Namen zu Ehren des Feldmarschalls Grigorij Potëmkin (1739-1791), Fürst von Taurien. Potëmkin war ein Favorit der Zarin Katharina der Großen (1729-1796). Durch seine besondere Stellung am Hof genoss er zahlreiche Privilegien und war an der Eroberung, Erschließung und Besiedlung von Neurussland beteiligt. 1783 verwirklichte Potëmkin die Anbindung der Krim (in der Antike Tauris) an Russland und bekam dafür den Titel Fürst Tavričeskij (von Taurien) verliehen. Potëmkin baute auch die Schwarzmeerflotte auf. Für die polnische Geschichte gilt Potëmkin als Befürworter und Entwickler weiterer Teilungen Polens. Potëmkin Grigorij Aleksandrovič. In: *Bol'saja Ėnciklopedija v šestidesjati dvuch tomach*. Bd. 38 Polnolunie-Priap. Hg. v. Kondratov, S. A. u.a. Moskva 2006, S. 314; *Sebag Montefiore, Simon 2005. Catherine the Great's Imperial Partner. New York.*

¹⁹⁴ Die Matrosenmeuterei fand am 14. Juni/27. Juni 1905 vor der Insel Tendra und später am gleichen Tag im Hafen von Odessa statt. Der Auslöser war das verdorbene Fleisch, das Matrosen als Essen serviert wurde. Die Matrosen empfanden diesen Vorfall als eine weitere bewusste Schikane der Offiziere und meuterten gegen soziale Ungerechtigkeit und Unterdrückung. Nach der Erschöpfung des Kohlevorrats ergaben sich die Meuternden am 25. Juni/8. Juli 1905 im Schwarzmeerhafen Constanta den rumänischen Behörden und wurden interniert. Detailliert nachzulesen in Kardašev, J. P. 2008. *Bronosec Potëmkin i ego komanda*, Moskva.

¹⁹⁵ Auffällig ist die Schreibweise des Namens, die mündliche Aussprache des russischen Vokals [o] wird oft am Anfang des Wortes als [a] ausgesprochen. Miciński übernimmt die Lautsprache, um bereits dem Titel eine russische Note zu verleihen.

Šmidt¹⁹⁶ angeführt. Beide Aufstände enden mit Niederlagen. Šmidt wird verhaftet und nach einem kurzen Prozess im März 1906 hingerichtet. Im April 1906 erscheint in der Krakauer Zeitschrift *Krytyka* der erste Akt des Dramas *Kniaź Patiomkin*.¹⁹⁷ Aber schon im II. Akt kommt eine erkennbare Veränderung vor, die dafür spricht, dass sich während des Schreibprozesses der Aufbau und das Konzept des Dramas gewandelt haben. Es kommt zur Einführung von einer zusätzlichen Figur, nämlich die von Leutnant Szmidt,¹⁹⁸ der in der Realität nicht der Besatzung des Schiffes Knjaz' Potëmkin angehörte.¹⁹⁹ So wird aus dem anfänglichen Tatsachendrama ein philosophisch-metaphysisches Stück. Miciński transformiert zwei Aufstände zu einem, indem er den Anführer der Očakov auf seinem *Kniaź Patiomkin* positioniert. Diese Vermischung ist für Micińskis historiosophische Betrachtung der Wirklichkeit eine notwendige Maßnahme, um seine künstlerische Position zu vermitteln:

[...], dlaczego wziąłem temat rosyjski i aktualny? Lub dlaczego przy skrajnym realizmie treści jest forma tak mało mająca wspólnego z gwarą ludu, lub marynarzy? Niech za mnie odpowie sam duch utworu, którego zadaniem jest pojąć i obudzić Wolnego Człowieka. Podziękowanie składam znanym i nieznanym Autorom rosyjskim, od których musiałem się zapożyczać jakoby w cytacje wielkiego dokumentu prawdy. – Izjumczenko str. 171-173, Karmen str. 191-193, Nieznany majtek w „Myśli” str. 206-207, Menszиков w „Nowoj Wremieni” str. 208-209, wiersze bądź śpiewane na okręcie str. 205-206 i 229, bądź przerobione z ulicznych świstków – str. 220-221, 225, 229-230. (KP:240)

[...], warum habe ich ein aktuelles russisches Thema genommen? Oder warum entspricht bei dem äußersten Realismus des Inhaltes die Form dem Dialekt nicht dem der Leute oder der Matrosen? Soll doch mein Werk für sich sprechen, dessen Aufgabe es ist, den Freien Menschen zu begreifen und zu erwecken. Mein Dank gilt den bekannten und unbekanntem russischen Autoren, welchen ich durch Zitieren des großen Dokuments der Anerkennung zolle. – Izjumczenko S. 171-173, Karmen auf S. 191-193, der unbekannte Matrose in „Myśl“ auf S. 206-207; Menszиков aus „Novoe Vremja“ auf S. 208-209, die Gedichte, welche auf dem Schiff gesungen wurden auf S. 205-206 und S. 229, auf S. 220-221, 225, 229-230 sind die Straßenlaute im Pfeifgesang aufgeführt.

Die Wahrheit ist in Sinne Micińskis sehr subjektiv, denn obwohl er sehr sorgsam alle neuesten Dokumente und Fakten zu den Fällen in Odessa und Sevastopol' studiert, bewegt Miciński beim Schreiben nicht die Wahrheitsfindung, sondern die wichtige Frage,

¹⁹⁶ Siehe dazu Šmidt, Pëtr Petrovič. In: *Bol'saja Ėnciklopedija v šestidesjati dvuch tomach*. Bd. 59 Šauri-Ėverget. Hg. v. Kondratov, S. A. u.a. Moskva 2006. Interessant ist, dass Šmidt 1867 in Odessa geboren wurde.

¹⁹⁷ Zitiert wird aus der Herausgabe von 1996 von Teresa Wróblewska. Miciński, T. 1996. *Kniaź Patiomkin*. In: Wróblewska (Hg.): *Tadeusz Miciński. Utwory dramatyczne*. Bd. 1. Kraków. Später als Abkürzung KP und mit der Angabe der Seitenzahl verwendet.

¹⁹⁸ Es soll im Weiteren zwischen der fiktionalen und realen Person des Leutnants unterschieden werden. Das geschieht anhand der unterschiedlichen Transkription des Namens. Die fiktionale Figur wird durch polnische Umschrift als Szmidt erkennbar, wenn aber die Rede von der realen Person des Leutnants ist, dann wird sein Name Šmidt russisch transliteriert.

¹⁹⁹ Medvedeva äußert die Vermutung, dass gerade der Gerichtsprozess von Šmidt Micińskis Aufmerksamkeit erweckt und er Šmidt als Persönlichkeit so interessant findet, dass er ihn nachträglich in das Drama einfügt. Für diese Freiheit während des Entstehungsprozesses spricht auch das fehlende Personenregister des Dramas. Siehe dazu Medvedeva 1989:93.

welche Rolle die Revolution bei der Bildung eines Neuen Menschen spielen soll: „[...] этот прием позволил автору раздвинуть жанровые рамки драмы хроники, преодолеть ее неизбежную ограниченность“ („[...] dieser Kunstgriff [Vermischung zweier Ereignisse] erlaubte dem Autor den Rahmen der Dramenchronik zu erweitern und ihre notwendige Begrenzung zu überwinden“; Medvedeva 1989:94).

Miciński's Stil und seine Vorreiterrolle zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass in seinem Werk Zeit und Raum keine Vergänglichkeitsform haben, sondern dass eine kontinuierliche Raum- und Zeitachse entsteht, wobei die Epochen und Kulturen nicht einfach der Vergangenheit angehören, sondern andauern und Präsenz und Einfluss bis in Gegenwart und Zukunft haben.

Tadeusz Miciński selbst spricht offen über die Zitation und markiert somit die Autoreflexivität der Intertextualität im Drama. *Kniaź Patiomkin* besteht zum größten Teil aus Zitaten, zum einem sind es kleine Episoden und ausführlichen Dialogen, andererseits hat der Autor manche Abschnitte des Dramas teilweise aus Dokumenten der Teilnehmer oder aus literarischen Werken „kopiert“. Der polnische Autor selbst ist ja kein Augenzeuge der Geschehnisse, aber ein Zeitzeuge des Jahres 1905. Während Miciński in Krakau an seinem Drama arbeitet, studiert er ausführlich russische Zeitungen, wo viele Tatsachenberichte veröffentlicht werden. So ist im Besonderen der Augenzeugenbericht des Sozialdemokraten Anatolij Brżezovskij (Parteideckname Kirill) zu erwähnen, sowie von Aleksander Berezovskij und des Ingenieur-Mechanikers Aleksander Kovalenko. Die Dokumente wählt Miciński sorgsam aus und fügt diese fließend in sein Werk ein. Die historisch belegten Daten der Ereignisse und Zitate haben hier die Funktion einer Collage. Die Intertextualität ist hier ein Palimpsest in seiner tatsächlichen Wortbedeutung, welche als Grund- und Vorlage zur Entfaltung seiner eigenen Ideen dient.

Bei der Verstärkung der russischen Atmosphäre im Drama nimmt die russische Sprache einen besonderen Stellenwert ein. So wählt Miciński für diese Zeit typische Ausdrücke, wie etwa „kobieta towarzyszy“ („Frau Genossin“; KP:146), was dem damaligen Neologismus aus dem Russischen „ženščina tovarišč“ entspricht; hinzu kommen Redewendungen aus dem Russischen, ohne dass Miciński eine entsprechende Analogie aus dem Polnischen einfügt wie etwa „Bierz pod kozyliok“ (russ. „beri pod kozyrëk“), ein Idiom aus dem russischen Jargon, das dem Polnischen „wal do dachu“ – „verschwinde aufs Dach“ entspricht. Außerdem verwendet der polnische Autor typische syntaktische Konstruktionen aus dem Russischen, was wiederum auf die semantische Ebene des Polnischen einwirkt. So heißt es an einer Stelle „odpuszczał“ („loslassen“), obwohl die korrekte polni-

sche Schreibweise „wypuszczal“ heißen soll (vgl. KP:151). Es gibt aber auch die Verschmelzung beider Sprachen, etwa in „Isz ty, jaki!“ („Ach du, was für einer!“; KP:144). Die rein russischen Worte tauchen im Drama im Zusammenhang mit Gehorsam, Befehls-austeilung und Schimpfen auf: dazu zählen „Ruki po szwam! Nikak niet! Słuszaju-ś! I toczno tak, wasze Błagorodie“ (KP:146) oder „małczy“ (KP:155) und „Wasze Prioswiaszenstwo“ (KP:151), und Schimpfworte wie „sukinsyn“, „czort“ (KP:145). Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die russische Sprache immer dann vorkommt, wenn es sich um die Sprache der Macht handelt, die Härte zeigt, schimpft, Befehle verteilt oder als verbales Mittel zum Anzeigen von Unterwerfung gebraucht wird.

Zum Verstärken der Authentizität einer bestimmten Zeit und eines geographischen Raums kann auf eine besondere Lexik und Redeweise zurückgegriffen werden. Tadeusz Miciński nutzt als Dokumente für sein Drama die Erinnerungen der Matrosen des Panzerschiffs Potëmkin, und diese waren voll von umgangssprachlichen Ausdrücken, welche typisch für den südrussischen Raum waren. Das hat sich vermutlich auch auf die Entscheidung für die Schreibweise des Namens Patiomkin durch [a], und nicht wie es richtig wäre durch [o], ausgewirkt. Dieser Kunstgriff betont nicht nur die Glaubwürdigkeit des Dramas als Zeugnis der russischen Zeitgeschichte, sondern soll beim Leser den Eindruck aktiver Teilnahme erwecken. Auch das Erzählen vom russischen Alltag auf dem Dorf (KP:147-148), trägt nicht nur zum russischen Kolorit bei, sondern gibt historische Tatsachen der Zeit wieder. Das alles unterstreicht immer wieder den dokumentarischen Charakter des Dramas.

Die echten Namen der Beteiligten an der Revolte, wie Vakulinčik, Matjušenko, Feldman, Berezovskij, die Offiziere Kovalenko und Ton tragen zur Faktizität des Dramas bei (vgl. Medvedeva 1989:96). Es treten aber auch Figuren auf, die in der Wirklichkeit keine Entsprechung haben, sondern Prototypen darstellen. Wamindo ist in der Realität Giljarovskij, Leokadia ist die Frau Šmidts, und Tina hat ihr reales Gegenüber in Zinaida Rizberg.²⁰⁰ Hinzu kommen grotesk-komische Figuren-Symbole, wie der Fremde, der Verrückte, der Bewohner des Mülleimers, die Syphilistische Madonna und Dalai-Lama.

²⁰⁰ Zinaida Rizberg war in Wirklichkeit keine körperliche Geliebte von Šmidts. Die beiden pflegten eine geistige Beziehung miteinander. Sie begegnete ihm im Frühjahr 1905 zufällig in einem Zug Kiev - Odessa, wo sie miteinander ins Gespräch kamen, ihre Adresse und Fotografien austauschten. Daraufhin entwickelte sich eine monatelange Brieffreundschaft, welche bis zu Šmidts Hinrichtung andauerte. Das Thema dieses besonderen Verhältnisses wurde 1970 unter dem Titel *Der Briefroman (Počtovyj roman)* verfilmt. Siehe dazu Počtovyj roman. In: *Kino. Ėnciklopedičeskij slovar'. Sovetskaja ėnciklopedija*. Hg. v. Jutkevič, S.I. Moskva 1987, S. 81.

Der Bezug auf historische Dokumente beeinflusst auch den Handlungsverlauf des Dramas: vom Auslöser der Revolte durch das verfaulte Fleisch in der Suppe bis zur Entscheidung der Meuterer, sich nach Rumänien abzusetzen – all dies bildet den Handlungsrahmen des Dramas. Die tatsächlich stattgefundenen Ereignisse dienen somit zur Orientierung bei der Konstruktion des Dramas, schränken aber keineswegs Miciński's eigenen philosophischen Konzept ein. Für ihn sollte das Drama zu keiner reinen Berichterstattung²⁰¹ werden, sondern die Geschehnisse sollen den Leser zu Gedanken über metaphysische Fragen anregen.

Bereits der erste Satz im Drama ist ein Zitat, welches mit seiner Aussagekraft einen sozial-philosophischen Diskurs eröffnet:

W oddziale maszyn pod pomostem błyszczą stalowe kotły, wrą tłoki. Mrok – przeraźliwie jasno, gdy roztworzą piece, wtedy widać maszynistów, palaczy, majtków, żołnierzy, którzy czytają broszurę.

ZWENIGORODZKI (czyta) :

„Wasze prawo, wasza prawda, wasza sprawiedliwość nie są naszymi...”

KILKU NARAZ:

Praw Gorkij! My inni! I między nami jest mogiła. Tam żyją uciskiem i krzywdą, my chcemy dla wszystkich szczęścia! (KP:143)

Im Maschinenraum unter der Brücke glänzen die eisernen Kessel, es drehen sich die Kolben. Dunkelheit – plötzlich wird es durch den geöffneten Ofen hell, dann sieht man die Maschinisten, Heizer, Matrosen, Soldaten, welche eine Broschüre lesen.

ZWENIGORODZKI (liest):

„Euer Recht, eure Wahrheit, eure Gerechtigkeit sind nicht unsere ...“

EIN PAAR STIMMEN GLEICHZEITIG:

Recht hat Gor'kij! Wir sind anders! Und zwischen uns ist ein Grab. Dort erleben sie Druck und Leid, aber wir wollen Glück für alle!

Hierbei handelt es sich um eine explizite Markierung mit einer hohen Intensität, weil auf einen bestimmten Prätext referiert wird. Außerdem wird in der Regieanweisung darauf hingewiesen, dass die Matrosen eine Broschüre lesen, und das Zitat vermutlich daraus vorgelesen wird. Tatsächlich beschreibt der Sozialdemokrat Kirill in seinem Buch *Elf*

²⁰¹ Dabei muss betont werden, dass auch Miciński's Publizistik sich durch eine besondere Stilistik auszeichnet. Miciński nutzt eine poetische Sprache und verwendet Stilmittel wie Metaphern und Allegorien, um so noch eindringlicher und auf eine einzigartige Weise seine Ideen zu verbreiten: „Publicystyka Tadeusza Micińskiego wyróżnia się swoistą stylistyką. [...] Jego wypowiedzi publicystyczne zawierają szeregi poetyckich obrazów, metafor i alegorii, których następstwa nie wyznacza logiczna konsekwencja ani badawczy porządek. Nie można mieć wątpliwości, że teksty te pisała osoba o rozwiniętej wyobraźni poetyckiej i rozbudzonej zdolności tworzenia sugestywnych obrazów. Przypominają one relację z marzeń sennych, a ich podobieństwo do poezji nadaje im swoisty koloryt.“ („Die Publizistik von Tadeusz Miciński hebt sich durch eine einzigartige Stilistik hervor. [...] Seine publizistischen Äußerungen umfassen eine Reihe der poetischen Bilder, Metaphern und Allegorien, welche in Folge zu keiner logischen Konsequenz oder wissenschaftlichen Ordnung führen. Ohne Zweifel lässt sich sagen, dass die Texte eine Person mit ausgeprägter poetischer Vorstellungskraft und mit wachen Fähigkeiten bei der Erschaffung der suggestiven Bilder geschrieben hat. Diese erinnern an träumende Relationen, und ihre Ähnlichkeit zu der Dichtung verleiht ihnen ein einzigartiges Kolorit“; Kuderowicz 1979:159).

*Tage auf der Potëmkin*²⁰² (rus. *Odinacat' dnej na Potëmkinе*), dass die Matrosen im Maschinenraum Gor'kij's Stück *Na dne* (dt. *Nachtasyl*) gelesen und gerne aus dem Gedächtnis ein paar Passagen aus dem Stück zitiert haben: „Другой раз Никишин прочитал из пьесы Горького *На дне* революционные рассуждения одного из жителей кабака Василисы: „Ваш закон, ваша истина, ваша справедливость другие, чем наши“ („Ein anderes Mal liest Nikišin aus Gor'kij's Stück *Nachtasyl* die revolutionären Überlegungen eines Bewohners aus der Kneipe der Vasilisa vor: „Euer Gesetz, eure Wahrheit, eure Gerechtigkeit sind andere, als unsere“; Kirill 1907:27).

Dieses Zitat findet man im Gor'kij's Drama so nicht. Miciński übernimmt das Zitat aus Kirills Buch wahrscheinlich aus dem Gedächtnis, ohne seine Quelle zu überprüfen, und modifiziert es weiter. In diesem Fall handelt es sich um ein Beispiel für eine doppelte Zitation, also eine Dialogizität, welche einen ideologischen Diskurs eröffnet. Teresa Wróblewska, die sich intensiv mit Micińskis Dramawerk beschäftigte und es kommentierte, konnte das Originalzitat nicht finden, sodass angenommen werden kann, dass es sich um ein Pseudozitat handelt. Sie äußert die Vermutung, dass es sich dabei um eine wenig bekannte publizistische Aussage Gor'kij's aus seinem Manifest unter dem Titel *Vsem russkim graždanam i obščstvennomu mneniju evropejskich gosudarstv*²⁰³ (dt. *An alle russischen Bürger und die öffentliche Meinung der europäischen Staaten*) handelt (vgl. Wróblewska 1996:506). Aber auch dort findet sich keine Stelle, die dem Posttext im *Kniaź Patiomkin* entspricht (siehe Nielepko 2015:152). Sehr wahrscheinlich ist, dass die im Drama zitierte Aussage Gorkij's aus einer konfiszierten Broschüre stammt. Dennoch besitzt gerade für ein Revolutionsdrama der Verweis auf Gorkij eine wichtige Funktion. Anfang des 20. Jahrhunderts ist Maskim Gorkij bereits ein angesehener Schriftsteller, der sich in seinem Werk mit sozialen Problemen auseinandersetzt. Gor'kij's Drama *Na dne* (dt. *Nachtasyl*, 1902) beschreibt im pessimistischen Ton die Hoffnungslosigkeit und das Elend der Menschen, die auf der untersten Stufe der Gesellschaft stehen. Mit seinem literarischen und publizistischen Werken positioniert sich Gorkij zu seiner Zeit als ein humanistischer Schriftsteller, welcher sein Leben lang für Gleichberechtigung und Freiheit

²⁰² Kirill (Bržezovskij, Anatolij). 1907. *Odinacat' dnej na Potëmkinе*. Sankt Peterburg. Das Buch wird zum ersten Mal 1905 in deutscher Sprache in Wien herausgegeben. Der Autor Kirill verwendet dort die Tagebucheinträge des Heizers Ryžov, die Aufzeichnungen des Steuermanns Samojlenko und des Matrosen Matjušenko. Wahrscheinlich hat Miciński die deutsche Ausgabe des Buches gelesen, weil es in russischer Sprache erst 1907 veröffentlicht wurde. Siehe dazu Medvedeva 1989:104, FN 7.

²⁰³ Der Aufruf wurde vom Gor'kij anlässlich seines Arrestes am 9/12. Januar 1905 verfasst. Nach öffentlichem Druck und Protesten der ausländischen Presse wurde der Schriftsteller schließlich entlassen. Das Manifest kann online gelesen werden: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-313.htm> (Stand 28.11.2019)

aller Menschen kämpfte.²⁰⁴ Gorkij wird gerade in der Sowjetzeit als ein Kämpfer für Frieden und Demokratie²⁰⁵ und als sozialistischer Übermensch idealisiert.²⁰⁶ Das Pseudozitat Gor'kij's aus *Kniaź Patiomkin* alludiert an Aussagen über die Freiheit und Wahrheit vieler Figuren aus seinem Drama *Na dne*.²⁰⁷ So verkündet einer der Figuren, der Hochstapler Satin: „Ложь – религия рабов и хозяев... Правда – бог свободного человека!“ („Die Lüge ist die Religion der Knechte und der Herren... die Wahrheit ist der Gott des freien Menschen!“; Gor'kij 1950:166).

Aus diesem Zitat lässt sich ableiten, dass die Wahrheit und der Wunsch nach Gerechtigkeit die Menschen zu Handlungen motivieren: die Unterdrückten können sich nur dann befreien, wenn sie ihre Situation richtig deuten und erkennen, andere dagegen, die ihre Unfreiheit dulden, bleiben für immer Sklaven. Solche Aussagen von Gor'kij finden Anklang bei den geknechteten Matrosen, und sie stimmen diesen gerne zu.

In diesem Kontext der Wahrheitsfindung fungiert der Bezug auf Gor'kij als eine Motivation für eine Protesthandlung. Miciński selbst ist in diesem Zusammenhang nicht die Richtigkeit, also die korrekte Zitation, des Prätextes wichtig, sondern die Erwähnung Gor'kij's selbst. Allein die Nennung des russischen Revolutionsdichters stellt den richtigen Impuls zur Handlungszeit her und dient außerdem zur Enthüllung der Charaktere: „Wiadomo, Gorki był symbolem rewolucji i nie mógł nie być wspomniany w rewolucyjnym dramacie. Gorki – w ustach majtków, Dostojewski – w ustach oficerów. Miciński doskonale wiedział, kto jest kto w rosyjskiej rewolucji. („Es ist bekannt, dass Gor'kij ein Symbol der Revolution war und in einem Revolutionsdrama nicht unerwähnt bleiben konnte. Gor'kij hört man aus dem Mund der Matrosen, Dostoevskij aus dem Mund der Offiziere. Miciński wusste ganz genau, wer ist wer in der russischen Revolution“; Miedwiediewa 2003:6).

Miedwiediewa erwähnt hier einen weiteren russischen Autor, der bedeutend für das Drama ist, nämlich Fëdor Dostoevskij. Tatsächlich weisen Miciński-Forscher immer wieder darauf hin, dass der Autor von *Kniaź Patiomkin* sich dem russischen Klassiker geistig

²⁰⁴ So heißt in der Annotation zu Gor'kij's Biographie: „автор [...] представляет Горького как провозвестника и создателя новой, революционной религии – религии человека“ („Der Autor [...] stellt Gor'kij als einen Vorboten und Erschaffer einer neuen, revolutionären Religion dar – der Religion des Menschen; siehe dazu Basinskij, Pavel 2006. Gorkij. In: *Žizn' zamečatel'nych ljudej*. Serija biografij. 2. Aufl. Moskva.

²⁰⁵ Eine Publikation zu Gorkij's Skizzen, Pamphleten, Artikeln, Reden und Briefen trägt den Titel *Für Frieden und Demokratie*. Gorkij, Maksim 1951. *Za mir i demokratiju. Očerki, Pamflety, Stat'i, Reči, Pis'ma*. Moskva.

²⁰⁶ Günther, Hans 1993. *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart.

²⁰⁷ Gor'kij, Maksim 1950. *Na dne*. In: *Sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 6 P'esy 1901-1906*. Moskva, S.103-177. Dt. Ausgabe: Gorki, Maxim. 1957. *Nachtasyl*. übertragen v. August Scholz. Leipzig.

besonders verbunden fühlte.²⁰⁸ Das äußert sich in Zitaten, im philosophischen Kontext oder durch „intertextuell“ geprägte Figuren, wie der des Leutnant Szmidt.

Wenn der Erste Akt des Dramas die Authentizität und Faktizität der dargestellten Ereignisse in den Vordergrund stellt, so werden diese Tatsachen durch die Einführung der Figur des Leutnant Szmidt zur Nebensache. Bereits bei der Durchsicht der Falldokumente von Šmidts Anwalt Tadeusz Wróblewski (KP:240) wird Miciński deutlich, dass der russische Autor und Denker Fëdor Dostoevskij bei der Konzeption der Dramenfigur Szmidt eine wichtige Rolle spielen wird. Die Analogien zu bestimmten Figuren aus Dostoevskijs Werk beziehen sich auf die Aussagen des realen Leutnant Šmidt. Dort vergleicht sich Šmidt mit Dostoevskij (vgl. Miedwiediewa 2003:4) und erkennt zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen sich und seinen Romanfiguren.²⁰⁹ Er bezeichnet sich als einen leidenden Menschen mit ähnlichen Schicksalsschlägen, wie etwa der Erkrankung an Epilepsie (Allusion an die Figur des Fürst Myškin aus *Idiot* und Fëdor Dostoevskij selbst) und der Liebe zu einer Frau mit schlechter Reputation²¹⁰ (*Idiot, Prestuplenije i nakazanie*). In Dokumenten ist Šmidts Aussage wie folgt aufgezeichnet: „Miłość do życia intensywna, ‚nieprzyzwoita‘, jak mówi Karamazow, jest podstawową cechą mojej natury“ („Die Liebe nach einem intensiven ‚unanständigen‘ Leben, wie es Karamazov sagte, ist das grundlegende Merkmal meiner Natur“; zitiert aus Miedwiediewa 2003:5). Diesen Bezug zu der literarischen Figur aus dem Werk Dostoevskijs greift der Autor von *Kniaź Patiomkin* auf und verarbeitet sie literarisch, indem er intertextuell Markierungen im inneren Kommunikationssystem des Textes (vgl. Broich 1985a:31) vornimmt, also mehrfach auf Dostoevskijs Werk in Verbindung mit der Dramenfigur verweist.

Auch in der Hauptidee des Dramas, der Erweckung des freien Menschen: „[...] obudzić Wolnego Człowieka“ (KP: 240), sind Reminiszenzen an Dostoevskij und die ihn quälenden „verdammten Fragen“²¹¹ („проклятые вопросы“; Berdjaev 1994:8) der menschlichen Existenz über Gott, die Unsterblichkeit, das Böse in der Welt, die Rettung aller Menschen zu erkennen. Während bei Miciński die Freiheit und die Hervorbringung respektive das

²⁰⁸ So erwähnt Medvedeva in mehreren Artikeln den Einfluss Dostoevskijs auf Micińskis Werk. Siehe Medvedeva 1989; Medvedeva 1996; Miedwiediewa 2004. Auch polnische Forscher erwähnen diesen besonderen literarischen Kontakt. Siehe dazu Rzewuska M. *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego; Wróblewska, T. „Kniaź Patiomkin” i antynomie rewolucji*; Gutowski, W. 1980. *W poszukiwaniu życia nowego*. Warszawa.

²⁰⁹ Auch Dostoevskij wird oft mit seinen Figuren verglichen. So schreibt Nikolaj Berdjaev: „Все герои Достоевского – он сам, различная сторона его собственного духа“ („Alle Figuren Dostoevskijs sind er selbst – die vielfältigen Seiten seines eigenen Geistes“, Berdjaev 1994:153).

²¹⁰ Šmidt hat eine Prostituierte geheiratet, was einen Skandal in der Familie und Gesellschaft bedeutete.

²¹¹ Mit „den verdammten Fragen“ (rus. ‚проклятыми вопросами‘) meint Berdjaev die ständig präsenten metaphysischen Fragen im Werk Dostoevskijs. Siehe dazu Berdjaev 1994:8.

sich Bewusstwerden des Ichs („Jaźń“) im Menschen im Vordergrund steht, wollte Dostoevskij vor allem „den Menschen im Menschen zeigen“ (Bachtin 2000:78) oder „bei vollkommenem Realismus den Menschen im Menschen herausfinden“ („при полном реализме найти в человеке человека“; Stepanjan 2016:262). Dostoevskijs Werk sollte dazu dienen, die Menschen über den Sinn ihres Handelns nachdenken zu lassen. Dostoevskijs Werk definiert sich durch den Willen, das Menschliche, welches bei ihm untrennbar mit dem Glauben an Christus zusammenhing, zu zeigen (siehe dazu Stepanjan 2009:43-44). Aber Miciński ist es wichtig den Menschen an seine Freiheit und seine Unabhängigkeit zu erinnern. Diese kann der Mensch nur dann erreichen, wenn er zur Erkenntnis²¹² gelangt, als ein starker Mensch aufersteht und ein Neues Leben beginnt (vgl. Gutowski 1980:147-164).

Die philosophischen Ideen Micińskis erzeugen illusionstörende Brechungen, die eine Verfremdung erschaffen. Die dynamische Handlung, also die aufgeheizte Stimmung der Matrosen wegen des verfaulten Fleisches und der Beginn der Meuterei,²¹³ stockt im zweiten Akt wegen eines Überganges vom Konkreten in eine metaphysische Dialektik. Der Akt wird durch einen Dialog zwischen den Hauptfiguren Szmidt und Ton eröffnet. Die persönliche Freiheit des Menschen ist der Hauptpunkt der Diskussion. Deswegen ist es wenig verwunderlich, dass in deren Verlauf Bezüge auf Dostoevskij und seinen Roman *Besy* (*Die Dämonen*) hergestellt werden:

LEJTENANT SZMIDT

I ty – żyjesz? Czemu? Zawsze mi się wydaje, że jest oczekiwaniem życie tylko na coś ogromnego. W braku – choćby tylko na śmierć. Lecz jeśli się przeżyło – to żyć dalej?...

WILHELM TON

Ja kończę moje badanie tworzenia się śniegu w chmurach. Nic więcej nie mam do powiedzenia ludzkości – a wtedy –

LEJTENANT SZMIDT

Nic, nic?! Ty znasz „Biesy” Dostojewskiego?

WILHELM TON

Si loin de mon village... I cóż – znam! (KP:159)

LEUTNANT SZMIDT:

Und Du – lebst du noch? Wofür? Mir scheint es stets, dass das Leben nur das Warten auf etwas Großes ist. Zumindest – wäre es das Warten auf den Tod. Jedoch, wenn es sich selbst überlebt – dann noch weiterleben?

WILHELM TON

Ich beende meine Erforschung von der Erschaffung des Schnees in den Wolken. Ich habe den Menschen nichts zu sagen – und dann –

LEUTNANT SZMIDT

Nichts, Nichts?! Kennst du *Besy* von Dostoevskij?

WILHELM TON

²¹² Dahinter verbirgt sich die Idee von gnostischer Erkenntnis des Ichs: dem Wissen und des Selbst.

²¹³ Siehe dazu o. S. 121, FN 195 zum geschichtlichen Hintergrund des Austandes.

Si loin de mon village... Na und – ich kenne es!

Was löst bei Szmidt das intertextuelle Signal aus? Szmidts Hinweis auf Dostoevskij erfolgt nach Tons Satz: „Ja kończą moje badanie tworzenia się śniegu w chmurach. Nic więcej nie mam do powiedzenia ludzkości – a wtedy – [...]“ (s.o KP:159). Dieser ruft bei Szmidt Assoziationen zu Dostoevskijs *Besy* hervor. Tons Aussage muss also auf die Gründe für diesen Bezug hin untersucht werden. Könnte es die Referenz an Aleksander Puškina Gedicht *Besy* (*Die Dämonen*, 1830) sein, welches als Motto dem Roman vorangestellt wird und titelgebend ist?²¹⁴ Versteckt sich in dieser Aussage eine intertextuelle Referenz, welche auf die Übernahme respektive Übertragung bestimmter Verhaltensmuster der Figur Kirillov aus *Besy* bei Ton hinweisen? In der zweiten Äußerung Tons fallen gleich mehrere Schlüsselworte, die Kirillovs philosophischen Ansichten entsprechen. Dabei steht das Schlagwort der Untersuchung im Vordergrund. Vor allem muss man bedenken, dass diese Äußerung auf die Frage Szmidts „Wozu noch leben?“ folgt. Dieser Zusammenhang zwischen der Untersuchung und dem Leben alludieren mit Kirillovs Untersuchungsarbeit (Überlegungen) über die Selbsttötung. Tons Verhalten und Äußerungen erinnern außerdem noch an weitere Figuren aus Dostoevskij Romanen, nämlich an Ivan Karamazov und Nikolaj Stavrogin:

Wilhelm Ton reprezentujący nadczołowieka, podejmuje i zadziwiająco wiernie powtarza myśl Iwana, Stavrogina, i przede wszystkim myśl Kiryłłowa. Ton chce również człołwiekabóstwa i zniszczenia strachu przed śmiercią, dlatego sieje przerażenie wśród załogi tym, że planuje wysadzenie okrętu w powietrze. (Wróblewska 1968:99)

Wilhelm Ton repräsentiert den Übermenschen, welcher die Gedanken von Ivan, Stavrogin und vor allem Kirillov ergreift und treffend wiederholt. Ton strebt das Menschengottsein an und will die Angst vor dem Tod zerstören, weswegen er Entsetzen unter der Mannschaft verbreitet, als er von seinem Plan, das Schiff in die Luft zu jagen, erzählt.

Ton spinnt seine Überlegungen aber viel weiter als Kirillov, weil ihm nicht nur sein Leben gleichgültig ist, sondern auch das Leben anderer Menschen. Er ist ein Nihilist par excellence. Seine Untergebenen will er die Gleichgültigkeit und Verachtung für den irdischen Schmerz lehren: „Uspokójcje się – usiądźcie, patrzcie na to Wielkie Morze. Niech ujrzą w was materyał na wielką hekatombę dla Mroku“ („Beruhigt euch – setzt euch hin, schaut auf dieses große Meer. Lasst mich in euch das Material für die Hekatomben der

²¹⁴ Der Intertext, in Form eines Zitats, ist verborgen und nicht als solcher zu erkennen. Im Posttext KP kommen zwei Schlagwörter aus Puškina Gedicht vor: Wolken (chmury = тучи) und Flocken bzw. Schnee (śnieg = снег летучий), ergänzt werden diese durch ein Tätigkeitsnomen – die Erschaffung (tworzenie). Wenn bei Puškin Wolken und Flocken die ersten Anzeichen für das Erscheinen der Dämonen sind, so nimmt bei Miciński Wilhelm Ton die Stelle des stillen Beobachters ein – analog zum Ich-Erzähler (Kutscher) bei Puškin – indem er die Entwicklung von Flocken in dunkle Wolken beobachtet und sich somit den dunklen Vorahnungen hingibt.

Dunkelheit erblicken“; KP:182). Diese Aussage evoziert die indirekte Frage, ob die Matrosen bereit sind, ihren Tod und das Meer als ihr Grab zu akzeptieren. Sein Desinteresse und seine emotionale Distanz dem menschlichen Leiden gegenüber verdeutlicht Ton, wenn er bei der Bestrafung Mitienkos ausruft: „[...] nie obryzgać mi pokładu!“ („[...] beschmutzt mir nicht das Schiff!“; KP:168).

Ähnlich wie Kirillov trägt Ton die Idee des Selbstmords in sich, aber es soll keine individuelle Selbsttötung werden, sondern ein Massenselbstmord. Ton lehnt die Revolution nicht ab, im Gegenteil, er ermuntert die Matrosen sogar zur Revolte, um allgemeine Vernichtung und Zerstörung herbeizuführen. Voller Überzeugung trägt Ton sein Programm vor, in dem er allen Unsterblichkeit und Gottwerdung verspricht:

WILHELM TON

Niosę wam nieśmiertelność.

MARYNARZE

On wszystko może! Sam lejtendant Szmidt przed nim klękał.

WILHELM TON

Wyjawię Wam tajemnicę bytu: Wschodzenie po olbrzymich górach. W tej godzinie południa dojrzejecie nagle wszyscy jakby kwiat paproci. Uczujecie pióra – i myśli twórcze głębokie.

Kiedy to nastąpi – stawszy się bogami –przrzeknijcie mi, że okręt z wami będę mógł wysadzić w powietrze.

MARYNARZE (*krzyk*)

Okręt wyleci w powietrze! Gdzie druty? –Wasze Błagorodje –miłości prosim –nie zabijcie nas.

KOMENDANT GOLIKOW

Ciemny jesteś – mów, co im przynosisz? Mów o tradycji świętej.

WILHELM TON:

Wniebowstąpienie – śmierć – wspaniałe wyjście ze zgniłego mięsa – z twojej tradycji świętej, która każe zebrać o każdy kęs życia. (KP:185)

WILHELM TON

Ich bringe euch die Unsterblichkeit.

DIE MATROSEN

Er kann das alles! Selbst Leutnant Szmidt kniete vor ihm nieder.

WILHELM TON

Ich eröffne euch das Geheimnis des Seins: das Besteigen der riesigen Berge. Zu dieser Mittagsstunde blickt ihr alle plötzlich auf, wie die Blumen des Farns. Ihr spürt die Mähne – und die schöpferischen Gedanken.

Wenn das passiert – ihr zu Göttern werdet – versprecht mir, dass ich das Schiff mit euch in die Luft jagen dürfte.

DIE MATROSEN (*Schrei*)

Das Schiff in die Luft jagen! Wo sind die Drähte? – Euer Wohlgeboren – wir bitten euch – tötet uns nicht.

KOMENDANT GOLIKOW

Du bist so düster – sage mir, was bringst du Ihnen? Erzähle über die heilige Tradition.

WILHELM TON

Himmeleintritt²¹⁵ – der Tod – ein hervorragender Ausgang durch das faule Fleisch – und der heiligen Tradition, für jeden Bissen ein Leben wegzunehmen.

²¹⁵ Tatsächlich liegt hier der Akzent auf dem Himmeleintritt und nicht auf dem religiös konnotierten Begriff von Himmelfahrt. Siehe dazu ausführlicher später in 5. Kapitel, S. 230-231.

Diese Selbstherrlichkeit, Negativität und Heimtücke entlarven Ton als Antichristus. Gleich dreimal hintereinander wird Ton im Drama von den Matrosen dann auch so, „Antychryst“, bezeichnet (KP:182). Aber auch schon vorher wird er als „przeklęty, Antychryst, kusiciel“ (KP:164) entlarvt. Dieser Übergang vom gewünschten Anführer am Anfang des II. Aktes zu einer Figur, der alle misstrauen, erarbeitet sich Ton selbst durch seine direkten, nihilistischen Aussagen.

Der Eindruck, dass Ton mehrmals Kirillov aus *Besy* paraphrasiert, verstärkt sich besonders an einer Stelle des Dramas. So entgegnet Ton Szmidt im Dialog am Anfang des II. Aktes: „Ja – i Bóg? Inaczej postaw – Bóg – albo ja. To nie jest nawet aut Caesar aut nihil, lecz Byt i Niebyt. Ja wykluczam Boga.“ („Ich – und Gott? Du musst es anderes formulieren – entweder Gott - oder ich. Das ist nicht mal aut Caesar aut nihil [entweder Caesar oder nichts], oder Sein und Nichtsein. Ich schließe Gott aus“; KP:158). Im Prätext *Besy* äußert Kirillov seine gewagte Theorie folgendermaßen: „Если нет бога, то я бог. [...] Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие“ („Wenn es keinen Gott gibt, so bin ich ein Gott. [...] Wenn Gott existiert, so ist aller Wille sein, und ich kann ohne seinen Willen nichts tun. Wenn er nicht existiert, so ist aller Wille mein, und ich bin verpflichtet, Eigenwillen zu bekunden“²¹⁶; PSS 10:470). Auch wenn Micińskis Ton, anders als Dostoevskijs Kirillov, nicht die Existenz Gottes anzweifelt, so strebt auch Ton wie Kirillov zuallerst das Gottsein an. Die Grundgedanken des Prätextes werden im Posttext durch eine noch stärkere Ablehnung und Radikalität weiterentwickelt und gesteigert.

In Dostoevskijs Roman repräsentiert Kirillov einen starken Typus des Nihilisten. Er glaubt an nichts, und das Leben stellt für ihn keinen Wert dar, in seiner Vorstellung ist die menschliche Idee von Gott etwas, was den Menschen in seinem freien Willen beschränkt. Was ihn antreibt, ist der Gedanke von freier Verfügung über das eigene Leben. Persönliche Freiheit deutet Kirillov als Lossagung von Gott und seinem Willen („воля божья“; PPS 10:93).

Was Ton und Kirillov nun miteinander verbindet, ist ihr stark ausgeprägter Freiheitsanspruch. Es ist Szmidt, der in Ton einen freien Menschen erkennt: „[...] bo widziałem człowieka wolnego“ („[...] weil ich einen freien Menschen gesehen habe“; KP:159). Die Gleichgültigkeit und das Fehlen des Mitgefühls mit seinen Mitmenschen, also das Fehlen christlicher Nächstenliebe, machen Ton ungebunden und frei. Ihm ist auch wie Kirillov

²¹⁶ Dt. Übersetzung stammt von Hermann Röhl. Aus Dostoejwski, Fjodor 2013. Die Dämonen. Nach der Übers. v. Röhl, H. (Leipzig 1920). Berlin. Alle weiteren deutschen Übersetzungen der Zitate aus *Besy* beziehen sich auf diese Ausgabe.

alles egal („всё равно“; PSS 10:92). Kirillovs Freiheit ist mit seiner freiwilligen Entscheidung über sein Ableben verbunden. Die Selbsttötung gibt ihm Freiheit, denn sie bedeutet, dass nicht eine höhere Instanz wie Gott über sein Leben entscheidet, sondern er selbst. Die Loslösung von Übergeordnetem und seine Selbstbestimmung bedeuten für Kirillov absolute Freiheit: „Всякий кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя. Кто смеет убить себя, тот бог. Дальше нет свободы; тут всё, а дальше нет ничего. Кто смеет убить себя тот бог“ („Jeder, der die völlige Freiheit erlangen will, muß es wagen, sich zu töten. Wer es wagt, sich zu töten, der hat das Geheimnis des Betruges erkannt. Eine höhere Freiheit gibt es nicht; das ist alles, darüber hinaus gibt es nichts. Wer es wagt, sich zu töten, der ist ein Gott“; PPS 10:94).

Die Verneinung oder genauer die Beseitigung Gottes führt bei ihm zu einer, seiner Meinung nach, logischen Schlussfolgerung: Wenn man sich bewusst wird, dass es keinen Gott gibt, so ist es nur unlogisch, wenn man nicht selbst zu Gott wird. Deswegen sollte jeder, der dies erkennt, sich selbst töten und so zu einem Mensch-Gott (*čelovekobog*)²¹⁷ werden. Ton will mit seinem Programm keine Selbstverwirklichung erreichen, sondern totale Anarchie und Chaos apokalyptischen Ausmaßes erzeugen.

Der Offizier Ton scheint im Drama, ähnlich wie Kirillov und andere „Dämonen“ aus den *Besy*, das Recht über das Leben des Menschen, und vor allem über ihr Ableben, zu verfügen, für sich gepachtet zu haben. Die Widersprüche des Lebens, also Leben um zu leiden, können, seiner Meinung nach, nur durch die vollkommene Selbstvernichtung gelöst werden. Maria Janion unterstreicht in diesem Zusammenhang, dass die Revoltierenden in ihrer Radikalität sich auch gegen den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele aussprechen: „Więc nie istnieć – nie być, zniszczyć tak denerwującą obietnicę nieśmiertelności“ („Also nicht existieren – nicht sein, dieses lästige Versprechen der Unsterblichkeit zerstören“; Janion 2000:216).

Dennoch unterscheiden sich die Nihilisten Ton und Kirillov in ihrer Intention entscheidend voneinander. Ton verkörpert den Wunsch nach allgemeiner Vernichtung und Sehnsucht nach dem Abgrund. Kirillov sieht dagegen Nutzen in seinem geplanten Suizid, welcher seiner Überzeugung nach messianische Züge in sich trägt,²¹⁸ weil ihm eine an Chris-

²¹⁷ Dies stellt eine Umkehrung von Vladimir Solov'ëvs Vorstellungen vom „Gottmenschen“ (*bogočelovek*) dar. Solov'ëv versteht darunter, dass Gott im Menschen zu finden ist, und dieser sein Leben danach richten müsste, um diese vorhandene Verbindung zu Gott zu erkennen. Siehe Solov'ëv, Vladimir 2011. *Čtenija o bogočeloveke*. In: Ders. *Sočinenija*. Bd. 4 1878-1882. Moskva, S. 9-168.

²¹⁸ Der gesunde Menschenverstand des Lesers kann die Idee Kirillovs nur als Form des Wahnsinns verstehen. Bei diesem Gedanken wird er auch vom Erzähler (Chronisten) unterstürzt, der nach seinem

tus orientierte Motivation anhaftet. Er tötet sich, um der Welt die absolute Freiheit zu überbringen, indem er über seine menschliche Existenz selbst entscheidet und diese Tat als seine Mission für die Menschheit begreift.

Kirillov appears to want to imitate Christ. He also sacrifices himself out of love for man. But his sacrifice has to show man his ultimate destiny and his terrible freedom from God. Thus, Kirillov usurps the place of Christ and aspires to replace Him in the universe, a fact which points [...] to Kirillov's irrational need for God. (Shneidman1984:60)

Kirillov imitiert somit Christus, indem er sich aus Liebe für die Menschen opfert, andererseits usurpiert er den Platz Christi, indem er behauptet, dass er dann ein „Menschengott“ („человекобог“) wird:

Im Figurenkonzept zu Dostoevskijs Kirillov beansprucht das messianische Moment einen zentralen Stellenwert, dem eine allegorisch-oxymorale Struktur innewohnt: Zum einen in der Überbringung des technischen Fortschritts durch den Bau der Eisenbahnbrücke [Ihre Planung und Konstruktion gehört zu Kirillovs eigentlicher Arbeit als Ingenieur], die Bewegung und Entwicklung verheißt, zum anderen in der diametral entgegengesetzten Verkündung des Endes aller Zeiten durch Selbstmord. (Freynik 2000:269)

Miciński's Figur Ton ist nicht bereit, sich selbst für andere zu opfern; christliche Werte sind für ihn genauso irrelevant wie sein Schicksal. Gerade im Chaos findet er Erfüllung. Er will nicht einer unter vielen, sondern der eine sein. In einem stimmt er aber mit Kirillov überein, nämlich in der Überzeugung, dass in der Autonomie des Menschen der Schlüssel zur Offenbarung eines freien und selbstständigen Menschen liegt.

Ton will aber nicht wie Kirillov die Position Gottes einnehmen. Er ist Gottes Gegenspieler, er unterscheidet ganz deutlich – „Bóg – albo ja“ („Gott – oder Ich“; KP:159) – und vergleicht sich selbst mit Luzifer, der nach Vernichtung strebt. „Zaś realnie, pod wszystkimi głębinami nicości – jak Lucifer, gdyż gradacje piekielne mierzą się miarą unicestwienia” (Und in Wirklichkeit, unter all den Tiefen des Nichts – bin ich wie Luzifer, denn die Abstufungen der Hölle werden am Maß der Vernichtung gemessen; ebd.). Deswegen spricht er nicht von der Himmelfahrt („Wniebowzięcie“), sondern von dem Himmeleintritt („Wniebowstąpienie“). Ton ist vielmehr ein Messias à rebours:

*I nagle słońce – nowy Bóg – błysnął. Złotymi promieniami zaświecił w oczy Wilhelma Tona, który usiłuje utrzymać wzrok swój skierowany prosto ku Nieziemnemu. Twarz jego przybiera wyraz chłodnego satanicznego Bólu, korona cierniowa z żył występuje jawnie na czole jego. Bóg zaś stoi tuż przy nim. Ogarnia go niebem, rzuca mu pod nogi snop symfonii – Złoty krzyż wielki wyrasta zamiast masztu. [...]
A Chrystus, upadły pod koła armaty, zagląda mu w oczy i uśmiecha się żałośnie – teraz widać, że to nie Chrystus, lecz twarz jakiejś kobiety, nieładna, wymęczona, upiornie blada, w mistycznej, na kształt przydróżnika, koronie.*

Gespräch mit Kirillov mit der Feststellung „разумеется помешанный“ (PSS 10:95, „Selbstverständlich ein Verrückter“) resümiert.

WILHELM TON Nie będziemy sobie wyrzucali nic, prawda? Tak, wszystko co umarło – niechaj nie powraca. Zamykam bramę. Ostrożnie, przytnę rękę – nie wchodzi nikt bezkarnie do Pieła mego. Medusa nie jest wymysłem – ani Monstrum, nieudaną próbą natury! Never more! (KP:167)

Und plötzlich leuchtete die Sonne – der neue Gott – auf. Die goldenen Strahlen schienen in die Augen von Wilhelm Ton, welcher aus aller Kraft versucht seinen Blick direkt dem Himmel zuzuwenden. Sein Gesicht nimmt den Ausdruck eines kalten, satanischen Schmerzes an, eine schwärzliche Venenkrone tritt sichtbar auf seiner Stirn hervor.

Gott steht auch hier bei ihm. Er beschützt ihn mit dem Himmel, wirft ihm unter die Füße Sinfoniefunken – ein großes goldenes Kreuz wächst anstatt der Masten. [...]

Und Christus, der unter die Räder der Kanonen hinstürzt, schaut ihm in die Augen und lächelt verschmitzt – erst jetzt sieht man, dass es nicht Christus, sondern das Gesicht einer Frau ist, welche ungesund, müde und unheimlich blass eine mystische Straßenkrone trägt.

WILHELM TON Wir haben uns nichts vorzuwerfen, nicht wahr? So soll, alles was gestorben ist – nicht wiederkehren. Ich schließe das Tor. Vorsichtig, ich werde Dir deinen Arm abschneiden. Keiner kommt ungestraft in meine Hölle rein. Medusa ist weder ein Hirngespinnst, noch ein Monstrum des fehlgeschlagenen Versuchs der Natur! Never more!

Dieses lange Zitat ist notwendig um Tons luziferische Züge zu offenbaren. Die Sonne tritt hier als Bóg oder Christus auf, weil mit dem „neuen Gott“ („nowy Bóg“) auf die Metapher der Erneuerung und Auferstehung angespielt wird. Die Sonne versucht noch mit Sonnenstrahlen Ton zu sich zu locken und festzuhalten. Er nimmt es aber nicht mehr wahr. Auch die Masten des Schiffes werden von der Sonne in ein goldenes Licht getaucht, so dass es wie ein goldenes Kreuz wirkt. Hier wird wieder auf die Verbindung von Kreuz und Sonne hingewiesen. Uspenskij bemerkt, dass das Kreuz in der christlichen Kunst immer als ein solares Symbol auftaucht: „Общеизвестно, что символика креста предшествует христианству: крест это солярный символ, изображение солнца“ („Es ist allgemein bekannt, dass die Symbolik des Kreuzes dem Christentum vorausgeht: das Kreuz ist ein solares Symbol, eine Darstellung der Sonne“; Uspenskij 2006:230). Im orthodoxen Glauben werden Christus und Sonne synonym verwendet. So wird Christus als „Sonne der Wahrheit“ und als eine „nie untergehende Sonne“ bezeichnet. Seine Auferstehung wird als Aufgang der Sonne gesehen: „Такое толкование прямо соответствует каноническим текстам – и поддерживается ими, – текстам, где Христос называется ‚Солнцем правды‘ или ‚Солнцем праведным‘“ („Eine solche Deutung entspricht den kanonischen Texten – und wird durch diese gestützt, – den Texten, in denen Christus als ‚die Sonne der Wahrheit‘ oder die ‚rechtschaffene Sonne‘ bezeichnet wird“; Uspenskij 2006:232).

Ton verwandelt sich in eine mystische dunkle Gestalt mit einer Krone aus Blutadern. In diesem Moment ist er kein Mensch mehr, sondern eine bestialische, dunkle Kreatur. Sein „Never more“ referiert auf den berühmten Ruf des Raben aus Edgar Allan Poes Gedicht *Der Rabe* (1845) und verweist mittelbar auf das Motiv der Kreuzigung. Das Bild eines

unheilvollen, schreienden Rabens auf dem Kreuz evoziert einen sehr alten Brauch, bei dem die Raben auf einem Kreuz zur Abschreckung anderer Vögel und böser Geister aufgehängt wurden²¹⁹ (vgl. Próchniak 2006:342-343). Tons „Never more“ verdeutlicht seine dämonische Natur aufs Neue. Nur kurze Zeit später sieht Mitienko in einer Vision Ton in gekreuzigter Pose am Mast hängen. Es ist eine Vision von der Kreuzigung des Bösen – des Satans.

MITIENKO Ja widzę –
FELDFEBEL TISZEWSKIJ Małczy!
MITIENKO ...przybitego na krzyżu Wilhelma Tona –
FELDFEBEL TISZEWSKIJ Czewo riewiosz?
MITIENKO Ja widzę: straszny On jest. Mroczny. Olbrzymi. On jeden sądzi. Nie sądzi. Straszniej: potępia! Milczy. On mnie żelazem krwawym próbuje! Ja już widzę piekło! Widzę tylko nieszczęście: i nasze skrzydła połamane! Tak – kto ma sumienie – ten musi zwaryować... (KP:168)

MITIENKO Ich sehe –
FELDFEBEL TISZEWSKIJ Schweig!
MITIENKO ...den gekreuzigten Wilhelm Ton –
FELDFEBEL TISZEWSKIJ Warum heulst du?
MITIENKO Ich sehe: Er ist furchtbar. Dunkel. Riesig. Er alleine richtet. Nein, er richtet nicht. Schrecklicher: Er verdammt. Er schweigt. Er testet mich mit blutigen Eisen! Ich sehe schon die Hölle! Ich sehe nur Unglück: und unsere gebrochenen Flügel. Wer jetzt noch ein Gewissen hat – der muss den Verstand verlieren.

Der ursprünglich als „Erretter“ und möglicher Christus eingeschätzte Ton wird nun von der Besatzung gefürchtet, denn er strahlt den ultimativen Vernichtungswillen aus, ergötzt sich am menschlichen Leiden und positioniert sich selbst als Vorbote der Hölle.

Tons absoluter Nihilismus spiegelt sich bereits in seinem ersten Dialog über die Erschaffung der Schneekristalle (KP:159) wieder. Die Vision des Näherrückens an den kalten, eisigen Abgrund taucht im Drama immer in der Verbindung mit Eis auf. Die Matrosen erinnern sich immer wieder an die „śnieżne pola“ („die eisigen Felder“; KP:147) als Symbole für Hoffnungslosigkeit und Angst. Auch die Kälte der Nacht zieht sich fürchterlich in die Länge, wie die Ewigkeit der Polarnacht („noc straszna, polarna, długa jak wieczność“; KP:148). Sowohl die Glut (Heizungsöfen) als auch das Eis als Vorboten von Tod und ewigem Stillstand erschaffen im Drama ein eindrucksvolles Bild eines höllischen Infernos.²²⁰ Interessant ist auch, dass Miciński Ton in der Mitte des Geschehens aus dem

²¹⁹ Dieses Motiv kommt auch in Micińskis Lyrik vor. In seinem Gedicht *Orland oszalony* wird in der Traumvision der gekreuzigte Rabe beschrieben, welcher als Symbol des Bösen und des Dämonischen erscheint („skrawawiony kruk“). Miciński, T. 1980. *Orland szalony*. In: *Poezje*. Hg. v. Prokop, J. Kraków, S. 40 - 42.

²²⁰ Die Ozymora der höllischen Torturen der Kälte („piekielny tortur chłód“) findet man auch in dem Gedicht *Madonna Dolorosa* wieder. Miciński, Tadeusz. *Madonna Dolorosa*. In: *Młoda Polska*. Hg. v. Marx, J. Warszawa 1997, S. 92.

Handlungsverlauf entfernt. Ton ist kein aktiver Teil der Revolte, denn er stirbt noch, bevor diese beginnt. Sein Tod bedeutet die Erlösung der anderen vom stagnierenden Nihilismus.

Ähnlich wie im Falle Stavrogins und Kirillovs in *Besy* ist es die Herausforderung Gottes, die Ton reizt. Er will nicht Gott sein. Aber er will sich mit ihm „messen“, was eine andere Dimension ist als die bloße Verneinung Gottes. Er will auf die Höhe Gottes kommen, will als sein Rivale wahrgenommen werden. Seine einzige Trumpfkarte ist sein selbstgewählter Absturz:

WILHELM TON I nie chcę już wschodzenia myślami. Ja byłem już Edypem Ziemi. I nie chcę już mieć z nią wspólnej kazirodczej łożnicy. Kończę rozprawą o tworzeniu się kryształków śniegu. I ani jednej myśli nie zostanie po mnie więcej. (KP:158)

WILHELM TON Ich will gar keinen Aufstieg der Gedanken. Ich war der Ödipus der Erde. Und ich will nun kein inzestuöses Bett mit ihr [Erde] teilen. Ich beende meine Untersuchung über das Entstehen der Schneekristalle. Und nach mir bleibt kein Gedanke mehr übrig.

Für Ton sind Meuterei und Revolution ein hervorragendes Experiment. So wie im Falle des Mephistopheles ist auch bei Ton „die Zerstörung, kurz das Böse, [sein] eigentliches Element“ (Goethe Faust I 1986:571). Das Chaos und die Bereitschaft der Menschen zur Zerstörung und Vernichtung bedeuten, dass Tons Experiment geglückt ist, denn er übt einen destruktiven Einfluss sogar über seinen Tod hinaus:

NIEZNAJOMY Teraz ja mówię.

Czyńmy co można, aby przyspieszyć koniec świata.

Macedońskie bomby i piekielne maszyny, to są igraszki.

[...]

Niech za nas świat rządzą bakterie. Niech żyją drobnoustroje! One w płucach – one w mózgu – one we krwi – one w oczach – one w jelitach – one w każdym tchnieniu naszym. One w miastach, one na morzu, a najwięcej ich w cerkwiach, na nabożeństwie i w więzieniu.

Niech żyje zniszczenie wysokich gór,

niech osypuje się zwietrzały nasyp –

w doliny ciemne, w doliny łez, w doliny grzechu, w doliny zbrodni –

w otchłan niewiadomego. Niech żyje wiecznie To Nad.

Niech żyje nad Materyą – Myśl. Otchłan wtedy będzie swobodna i zwycięży. Niech zwycięży cokolwiek, byle już zwyciężyło!

MITIENKO A wiesz, kto cię tak nauczył myśleć? Wilhelm Ton, którego zabiłem –

NIEZNAJOMY To utworzyłeś człowieka – bo zaiste, człowiekiem jest ten, kto stoi sam wobec wieczności. (KP:196-197)

DER FREMDE Jetzt spreche ich.

Wir machen alles, um das Ende der Welt zu beschleunigen.

Makedonische Bomben und Höllenmaschinen, das sind alles Spielzeuge.

[...]

Sollen doch die Bakterien unser Leben bestimmen. Es lebe der Mikroorganismus! Sie sind in den Lungen – sie sind im Hirn – sie sind im Blut – sie sind in den Augen – sie sind im Darm – sie sind in jedem unserer Atemzüge. Sie sind in den Städten, sie sind auf dem Meer, und noch mehr von ihnen sind in den Kirchen, bei den Gottesdiensten und im Gefängnis.

Es lebe die Zertrümmerung der hohen Berge,

soll doch der Bergrutsch kommen –

in die dunklen Täler, in die Täler der Tränen, in die Täler der Sünde, in die Täler des Verbrechens – in den Abgrund des Unwissenden. Soll doch dieses Über ewig leben.
 Es lebe über der Materie – derGedanke. Der Abgrund wird dann frei und siegreich sein. Möge es, was auch immer siegen, aber es soll siegen!
 MITENKO Und weißt du, wer dich gelehrt hat so zu denken? Wilhelm Ton, welchen ich erschlagen habe –
 DER FREMDE Damit hast du einen Menschen erschaffen – in der Tat ist der Mensch jener, der alleine der Ewigkeit trotzt.

Diese Idee von der messianistischen Usurpation, der Einnahme der Stelle Gottes, kommt noch in einer anderen Dialogszene zum Ausdruck. Wieder wird ein Bezug zu Dostoevskijs Roman *Besy* hergestellt. Aber wir treffen nicht auf direkte Zitate aus *Besy*, vielmehr handelt es sich um Paraphrasierungen, welche aber deutlich durch onomastische Marker den Ursprung des Intertextes anzeigen:

LEJTENANT SZMIDT Ja uklęknę u nóg twych jak **Piotr Wierchowieński** [hervorgeh. v. G. G.] i będę cię błagał: ogłoś ty się **Iwanem Carewiczem**, zbaw tę daremną wiekową wiarę Rosyi w wielkiego, znającego tajemnicę świata i wypełniającego ją cara. Ty powiedź przez most – straszliwszy niż Piotra Wielkiego, ty bądź istotnym Pontifex Maximus Wschodu – największym budowniczym Mostu: Religii i Państwa. Dusza Rosyi jest nad otchłanią. Wiara jej w Boga Niezmierzonego i w cara-ojca, w krasne słońce wschodzące i zachodzące w niebiosach bożych – wiara jej wstrząśnięta – i biada światu od tego straszego zapytania świętej Rusi – gdzie Bóg? (KP:158)

LEUTNANT SZMIDT Ich knie mich, wie **Piotr Verchovenskij**, vor deine Füße nieder und flehe dich an: Rufe dich zum **Ivan, dem Zarensohn**, aus! Erlöse diesen vergeblichen, jahrhundertlangen Glauben Russlands an den großen, in die Geheimnisse der Welt eingeweihten und allwissenden Zaren. Rede von der Brücke – schrecklicher als Peter der Große, du seist der wahre Pontifex Maximus des Ostens – der größte Erbauer der Brücke von Religion und Staat. Die Seele Russlands steht vor dem Abgrund. Ihr Glaube in den Gott des Unmessbaren und an Zar-Vater, an die rote aufgehende und untergehende Sonne im göttlichen Himmel – ihr Glaube ist erschüttert – und das Leiden der Welt kommt von der schrecklichen Frage des Heiligen Russlands – wo ist Gott?

Im Dialog zwischen Ton und Szmidt fallen wichtige Schlagworte wie die Namen der Figuren („Piotr Wierchowieński“) und das Motiv („Iwan-Carewicz“)²²¹ aus dem Roman. So wird eine Markierung hohen Grades im inneren Kommunikationssystem platziert, einmal ist es eine onomastische Markierung, welche durch einen linguistischen Codewechsel verstärkt wird. Der Dialog im KP wird dem aus *Besy* nachempfunden. Die Referenzstelle des Prätextes ist durch ein wichtiges Schlagwort – Ivan-Carevič – schnell auszumachen. Im Kapitel *Ivan Carevič* findet ein Dialog zwischen Stavrogin und Verchovenskij statt, bei welchem der Mythos um Ivan-Carevič eine zentrale Rolle spielt. Im Drama hat die Bezugnahme auf „Iwan-Carewicz“ eine andere Funktion als im Prätext. Nicht der luzife-

²²¹ Durch die unterschiedlichen Schreibweisen wird signalisiert, auf was genau Bezug genommen wird. Im Drama ist es die polnische Umschrift Iwan Carewicz, wenn aber von der historischen Bezeichnung oder dem Motiv aus dem Roman Dostoevskijs gesprochen wird, dann wird der Name transliteriert als ‚Ivan-Carevič‘ wiedergegeben.

rische Ton eröffnet den Diskurs über „Iwan-Carewicz“, sondern es ist der christusähnliche Szmidt.

Die Erwähnung von „Iwan-Carewicz“ verweist indes nicht nur auf *Besy*, sondern evoziert einen politisch-historischen Diskurs, welcher bedeutende Spuren im russischen Bewusstsein hinterlassen hat. Aber was genau verbirgt sich hinter Ivan Carevič? Dieser Name wird mit Usurpation verbunden. Ähnlich wie bei Kirillovs Idee, die Stelle Gottes zu besetzen, bedeutet die Rolle des Ivan Carevič zu spielen auch den Anspruch, den Platz Christi zu beanspruchen. Carevič ist der Zarensohn, und da der Zar in der russischen Kultur Gott gleichgesetzt wurde, besetzt der Zarensohn die Position Christi:

Между тем специфика отношения к царю определяется прежде всего спецификой царской власти, обладающей божественной природой. Можно полагать, что самозванчество как типичное для России явление связано именно с сакрализацией царю [...] Итак, имя царя признается созданным не человеком, но Богом; соответственно, царский титул противопоставляется всем остальным титулам, как имеющий божественную природу. Еще более существенно, что данное слово применяется к самому Богу: в богослужебных текстах Бог часто именуется царем, и отсюда устанавливается характерный параллелизм царя и Бога, как бы исходно заданный христианскому религиозному сознанию. (Uspenskij 1994:76-77)

Das Verhältnis zum Zaren ist aber insbesondere durch die Auffassung gekennzeichnet, die Zarenmacht sei eine sakrale Macht, sie sei göttlicher Natur. Man kann annehmen, daß die Usurpation als ein für Rußland typisches Phänomen gerade mit der Sakralisierung des Zaren im Zusammenhang steht [...] So wird die Bezeichnung „Zar“ nicht als von Menschen, sondern als von Gott gegeben angesehen; dementsprechend wird der Zarentitel als Titel göttlicher Natur allen anderen Titeln gegenübergestellt. Noch wesentlicher ist, daß dieser Ausdruck für Gott selbst verwendet wird: in liturgischen Texten wird Gott oft Zar genannt, und daraus ergibt sich der für das christliche religiöse Bewusstsein gleichsam apriorische charakteristische Parallelismus von Zar und Gott. (Uspenskij 1991:74-75)

Das würde bedeuten, dass Szmidt von Ton erwartet, den Platz Christi anzunehmen. Szmidt weiß, dass er die Anführerrolle selbst übernehmen muss, aber schon bei der Einführung in das Dramageschehen ist Szmidt als eine von Zweifeln und Unsicherheiten geplagte Figur konzipiert. Das hat privat-familiäre (Tod der Kinder) als auch berufliche (Angst vor Verantwortung für die Meuterei) Gründe. Ton dagegen positioniert sich als eine starke und unabhängige Persönlichkeit. Szmidt wendet sich an Ton mit dem Worten: „bo widziałem człowieka wolnego“ („weil ich einen freien Menschen gesehen habe“; KP:158). In seinen Augen verkörpert Ton, durch sein sicheres Auftreten und Furchtlosigkeit, einen freien Menschen. Szmidt dagegen ist von Zweifeln geplagt und steht am Rande eines Nervenzusammenbruchs. Er ist auch kein neuer Mensch a là Gor'kij, sondern fühlt sich der Generation der Romantiker in ihrer Melancholie und ihrem Streben nach großen, abstrakten Idealen verbunden. Und so ist nicht verwunderlich, dass Szmidt sich in den Momenten der Unsicherheit an zwei russische Romantiker, Aleksander Puškin und Michail Lermontov, erinnert. Zuerst kommt es zu einer Referenz an den Älteren, an

Puškin. Szmidt wendet sich an sein Publikum: „Ja mam serce tak pełne łez i huraganów, krwawych opadających liści w wilgotną nicość, że mógłbym tylko rzucać pioruny – lub wierszami śpiewać, jak ów povero improvisatore z Puszkinia” („Ich habe das Herz so voller Tränen und Orkane, und der blutigen Blätter, welche ins feuchte Nirgendwo fallen, so dass ich nur Blitze werfen könnte – oder in Versen singen, wie Puškins povero improvisatore“; KP:161). Diese explizite Markierung durch die namentliche Nennung des Dichters erleichtert die Feststellung eines intertextuellen Bezugs. Es handelt sich hierbei um eine Referenz auf eine Figur aus Aleksander Puškins fragmentarischem Roman *Egipetskie noči* (*Ägyptische Nächte*; 1835).²²² Die dort auftretende Figur eines Improvisators verkörpert einen unaufrichtigen Dichter, der sich seine Inspiration vorgeben lässt und zum Dichten ein Publikum und keine Abgeschiedenheit und Ruhe, also eine dichterische Eingebung, braucht. Sein Talent zum Dichten setzt er aus materialistischen Gründen ein. Was heißt das alles bezogen auf Szmidt und seinen eigenen Vergleich mit dieser Figur? Wenn er bezüglich seiner Situation auf Puškins Improvisator verweist, dann betont er damit seine Planlosigkeit und Unsicherheit bei seiner Rolle in der Revolte. Er fühlt sich der gegebenen Situation ausgeliefert und wäre bereit zu improvisieren, wenn alle anderen ihm das nötige „Material“ in Form der Anerkennung als Anführer vorgeben. Er erweckt dabei den Eindruck eines einerseits willenlosen, andererseits aber auch kalkulierten und hochmütigen Menschen. Hier ist aber nicht Geld, wie im Falle des Dichters-Improvisators, sondern Eitelkeit und Aussicht auf Ruhm wichtiger Antrieb.

Puškins Name wird nicht ohne Grund gerade von Szmidt erwähnt. Denn dieser stellt wieder einen indirekten Bezug zu Dostoevskij her. Es war allgemein bekannt, dass Dostoevskij ein großer Bewunderer des russischen Romantikers gewesen ist und der Einfluss Puškins findet sich in seinem Werk wieder.²²³ Szmidt, der sich seinerseits mit Dostoevskij identifiziert, kann Puškin daher nicht unerwähnt lassen. In diesem Fall stellt der Bezug zu Puškin somit eine doppelte Reminiszenz dar.

²²² *Egipetskie noči*. In: Puškin, Aleksander 1940. *Polnoe sobranie sočinenij*. Tom 8. Moskva, S. 261-277.

²²³ Diese Verehrung hielt bis zum Tode Dostoevskijs an und manifestierte sich besonders ausdrucksstark in seiner Puškin-Rede von 1880. Dostoevskij, F. M. 1992. *Rede über Puškin am 8. Juni 1880 vor der Versammlung des Vereins „Freunde russischer Dichtung“*. Aus dem Russ. übersetzt von V. Braun. Hamburg. Die Slawistin Maurina schreibt, dass Dostoevskij sich auch beim Entstehungsprozess seiner Romane an Puškin orientierte und sich von ihm inspirieren ließ: „Die Gestalt des Geizigen Ritters war das Vorbild des *Jünglings*.[...] In den Notizen zum *Jüngling* stoßen wir mehrfach auf Zitate aus Puschkin, sie sind für ihn förmlich der Pilgerstab auf der Wallfahrt zum eigenen Ich. Entwürfe zum Werk werden von Randbemerkungen unterbrochen: ‚Sich an Puschkins Folgerichtigkeit bei der Entwicklung der Handlung halten, sich an seine sparsame Wortkunst und an seine Zurückhaltung bei der Ausarbeitung des Sujets halten‘“ (Maurina 1997:262).

Für die russische Kultur ist Puškins Name nun genauso bedeutend, wie Mickiewicz für die polnische. Aber wo der eine große Romantiker ist, ist auch der zweite nicht weit. Und so ist es wenig überraschend, dass gleich nach Puškin der andere bedeutende russische Romantiker, Michail Lermontov, zitiert wird. Während die Puškin-Referenz Szmidts Führung in die Führungsrolle sowie seinen Ehrgeiz unterstreichen soll, erscheint Lermontov in einer anderen Funktion. Szmidts Unentschlossenheit und Zweifel verstärken seinen zerrissenen Gemütszustand, da beginnt er die Ballade von Lermontov *Vychožu odin ja na dorogu...* zu singen. Dabei vermischt er die Worte des Poeten mit den eigenen düsteren Visionen:

<p>Lermontov (Prätext)</p> <p>Выхожу один я на дорогу; Сквозь туман кремнистый путь блестит; Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, И звезда с звездою говорит.</p> <p>(Lermontov 1954:208)</p>	<p>Miciński (Posttext)</p> <p>Wychodzę sam jeden na drogę — Przez złą mgłę krzemnisty świeci brzeg — Noc wśród gwiazd — w pustyni mam pożogę — Gwiazdy lśnią, w Niagary wiecznych rzek.</p> <p>(KP:161)</p>
<p>Einsam trete ich auf den Weg, den leeren. Nebel hüllt die Nacht. Und mit dem Herrn Sehe ich die Öde still verkehren, Und mir ist, als spräche Stern mit Stern</p> <p>(Übersetzt von Ch. Ferber in Lermontov 1991:255)</p>	<p>Einsam trete ich auf den Weg, Vor mir leuchtet die steinige Küste im schlechten Nebel Die Nacht inmitten der Sterne — ich habe in der Wüste Feuerbrunst — Die Sterne leuchten, im Niagara der ewigen Flüsse.</p>

Das Gedicht *Vychožu odin ja na dorogu ...* (dt. *Einsam trete ich auf den Weg...*, 1841) stellt einen Teil des Gefangenen-Zyklus von Lermontov dar. Als diese lyrische Komposition entstand, befand sich der Dichter im Arrest. Dorthin kam Lermontov wegen des Gedichtes *Smert' poëta* (dt. *Der Tod des Dichters*, 1837), welches er anlässlich des Duelltodes von Puškin verfasste. Nach der Veröffentlichung löste das Gedicht einen Skandal aus, denn im Gedicht macht Lermontov die höfische Gesellschaft um den Zaren Nikolaj I. verantwortlich für Puškins Tod. Somit verweist dieses Gedicht nicht nur auf die Problematik von Kunst im Dienste der Macht, sondern eröffnet auch das Gefangenschaftsthema, welches dann im vierten Akt durch Oscar Wildes Ballade fortgeführt wird (vgl. KP:231-

232).²²⁴

Die tiefe Einsamkeit des lyrischen Ichs ist indes nicht hoffnungslos, sondern kann durch das Beleuchten des Weges durch Sternenlicht und das Aufzeigen eines Weges zu einem „Selbstfindungspfad“ gedeutet werden. Aber diese Interpretation widerspricht der pessimistischen Vorausschau Szmidts: „Mój grób stanie nad brzegiem Czarnego Morza...” („Mein Sarg wird am Ufer des Schwarzen Meeres stehen...“; KP:161). Wenn man sich das gesamte Gedicht in Erinnerung ruft, dann bleibt im weiteren Verlauf des Gedichts von anfänglichem Optimismus der ersten Zeilen nichts übrig:

Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?
Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть... (Lermontov 1954:208)

Warum muss ich trauern, mich bekümmern?
Ist's ein Wunsch, ist's ein Bedauern nur?
Nichts mehr wünsch vom Leben ich hienieden;
Was gewesen ist, tut mir nicht leid; (Übersetzt von Ch. Ferber in Lermontov 1991:255)

Durch die Zitation der russischen Romantiker drückt Szmidt seinen Fatalismus und die Fügung in sein Schicksal aus. Dennoch scheinen seine Ausführungen dies schlecht zu verdeutlichen, denn sein Gegenspieler Ton nimmt ihm seine Opferbereitschaft nicht ab. Das zeigt sich, indem er ihm auf Lermontov mit Lermontov antwortet und eine Analogie zwischen Szmidt und einer Figur aus Lermontovs Werk herstellt:

WILHELM TON:
Ja ciebie skądś znam — a, ty jesteś Grusznicki z Lermontowa — z wierszami gotowymi i męczeńskim płaszczem zdegradowanego podporucznika (KP:162)

WILHELM TON:
Ich kenne dich von irgendwoher – jetzt weiß ich es, du bist Grušnickij aus Lermontovs Werk – mit fertigen Versen und dem Märtyrermantel des degradierten Unterleutnants.

Grušnickij ist eine Nebenfigur des Romans *Geroj našego vremeni* (dt. *Ein Held unserer Zeit*, 1840) und Kontrahent der Hauptfigur Pečorin. Seine Possenreißerei und Unaufrichtigkeit machen ihn zu einer Karikatur Pečorins. Er zeichnet sich durch Falschheit und Angeberei aus. So trägt er bezeichnenderweise einen einfachen Soldatenmantel, um bei den Damen den Eindruck zu erwecken, er sei wegen eines Duells degradiert worden. In Wirklichkeit ist er ein Fähnrich, der sich noch nicht den Dienstgrad des Offiziers verdient hat. Die Lüge um seinen Status erweist sich für ihn als Nachteil. Als er schließlich doch zum Offizier ernannt wird, ist seiner Herzensdame der einfache Soldatenmantel lie-

²²⁴ Die Ballade wird später in der Arbeit ausführlicher analysiert.

ber (vgl. Lermontov 1957:302). So wird Grušnickij von Lermontov im Roman vorgestellt:

Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект – их наслаждение. (Lermontov 1957:263)

Er spricht schnell und hochtrabend: er ist einer von denen, die auf alle Vorfälle des Lebens schwülstige Redensarten in Bereitschaft haben, welche das einfach Schöne nicht rührt, und die sich wichtig in ungewöhnliche Passionen und ausnahmsweise Leiden hüllen. Effekt zu machen ist ihr höchster Genuß. (Lérmontoff 1852:114)

Dieser Vergleich mit einer Figur wird von Ton bewusst gewählt, um Szmids Märtyrerstatus zu schmälern. Er attestiert Szmids die gleiche Falschheit, Angeberei und bloße Schwatzerei, indem er ihm Grušnickij²²⁵ und seinen falschen Soldatenmantel als Symbol einer vorgespielten Ehre, *szlachetność*, gegenüberstellt.

Der Name Lermontovs fügt sich ohne Probleme in den revolutionären respektive den revoltierenden Kontext des Dramas ein. So beschreibt Lermontov in seinem unvollendeten Roman *Vadim* (1832-34) die Ereignisse des Pugačëvs-Aufstandes (1773) und seine sozial-politischen Auswirkungen auf die Menschen. Lermontov selbst kommentiert das Phänomen der *pugačëvščina* folgendermaßen:

Русский народ, этот сторукий исполин, скорее перенесет жестокость и надменность своего повелителя, чем слабость его; он желает быть наказываем, но справедливо; он согласен служить — но хочет гордиться своим рабством, хочет поднимать голову, чтоб смотреть на своего господина, и простит в нем скорее излишество пороков, чем недостаток добродетелей! (Zitiert aus Ėjchenbaum 1969:198)

Das russische Volk, das ist ein hundertarmiger Riese, er würde eher die Grausamkeit und den Hochmut seines Herrschers ertragen, als ihm Schwäche zugestehen; er sehnt sich nach gerechter Bestrafung; er ist bereit zu dienen – aber er will auch auf seine Knechtschaft stolz sein; er will mit erhabenem Haupt auf seinen Herren schauen und ihm eher all seine Laster verzeihen als die Fehler seiner Wohlwollenden!

Somit kritisiert Lermontov die Passivität des Volkes, welches unter einem Herrscher leben und ihm folgen will, auch wenn es ihm dabei schlecht ergeht, anstatt ungewisse Veränderungen zu riskieren. Ėjchenbaum bemerkt, dass Lermontov die Revolution als Erweckung einer Kraft („ягненок превращается в тигра“ „Das Lämmchen verwandelt sich in einen Tiger“) und die Entdeckung des Bösen deutet („настанет год, России черный год“ „Es kommt das Jahr, Russlands schwarzes Jahr“; vgl. Ėjchenbaum 1969:199).

Ähnlich wie bei Puškin lässt sich nun aber auch eine Verbindung zwischen Lermontov

²²⁵ Lermontovs Zeitgenosse und Literaturkritiker Belinskij sieht in Grušnickij einen negativen Charakter: „Этот человек – апофеоз мелочного самолюбия и слабости характера: отсюда все его поступки.“ Zitiert aus Durylin 2006:112

und Dostoevskij herstellen. Lermontov und seine Figuren inspirieren Dostoevskij bei der Arbeit an seinen literarischen Figuren:

Достоевский, так много сказавший о Пушкине, ни слова не говорит о Лермонтове, которому в мистике своей обязан едва ли не более, чем Пушкину, а единственный раз, когда вспомнил о Лермонтове, сравнил его с „бесноватым Ставрогиным“ по силе „демонической злобы“: (Merežkovskij 1992:383)

Dostoevskij, welcher so viel über Puškin gesagt hat, sagt kein Wort über Lermontov, welchem er in seiner Mystik viel mehr zu verdanken hat als Puškin, und das einzige Mal, als er sich an Lermontov erinnerte, verglich er ihn mit dem „dämonischen Stavrogin“: beide gleichwertig in ihrer „dämonischen Boshaftigkeit“.

Der Roman *Besy* stellt einen der wichtigsten Intertexte für das Revolutionsdrama dar, denn er entfaltet eine dynamische Diskussion, die weit über literarische Grenzen hinausgeht. Der Dialog zwischen Szmidt und Ton um die Übernahme der Rolle des „Iwan-Carewicz“ ist eine „erinnernde“ Benennung der Handlung aus *Besy*, die wiederum eine gewisse Parallelität zwischen den Figuren schafft. Aber die Dramenfiguren Szmidt und Ton sind nicht das Äquivalent zu Dostoevskijs-Figuren Stavrogin und Verchovenskij zu sehen. Szmidt vergleicht sich mit Verchovenskij und impliziert somit, dass Ton die Rolle Stavrogins übernehmen sollte. Und tatsächlich weist Ton in seiner stark ausgeprägten Überheblichkeit und Gleichgültigkeit²²⁶ ähnliche Charakterzüge wie Stavrogin auf. Nikolaj Berdjajevs sehr treffende Beschreibung von Stavrogin könnte genauso Ton gelten:

Он не мог и не хотел сделать выбора между Христом и антихристом, Богочеловеком и человекобогом. он утверждал и Того и другого разом, он хотел всего, всего добра и всего зла, хотел безмерного, беспредельного, безграничного. Утверждать только антихриста и отвергнуть Христа – это уже выбор, предел, граница. Но в духе Ставрогина жило и знание Богочеловека, и от Христа он не хотел отказаться в безмерности своих стремлений. Но утверждать разом и Христа и антихриста – значит все утратить, стать бедным, ничего уже не иметь. От безмерности наступает истощение. Николай Ставрогин – это личность, потерявшая границы, от безмерного утверждения себя потерявшая себя. (Berdjaev 1994:180)

Er wollte und konnte nicht eine Wahl zwischen Christus und Antichristus, Gottmenschen und Menschengott treffen, er hat den Jenen und den anderen gleichzeitig beteuert, er wollte alles auf einmal, all Böses und all Gutes, wollte das Maßlose, das Überwältigende, das Grenzenlose. Die Beteuerung von Antichristus und Ablehnung von Christus – das ist eine Wahl, eine Grenze. Aber in Stavrogins Geist lebte das Wissen über Gottmenschen, und er wollte sich sogar in der Maßlosigkeit seiner Bestrebungen nicht von Christus abwenden. Aber die gleichzeitige Beteuerung von Christus und Antichristus – bedeutet alles zu verlieren. Arm werden und nichts zu besitzen. Die Maßlosigkeit führt zur Erschöpfung. Nikolaj Stavrogin – das ist eine Persönlichkeit, welche durch die maßlose Selbstbeteuerung alle Grenzen und sich selbst verloren hat.

In den *Besy* wehrt sich Stavrogin gegen die Überredungskünste des dämonischen Verführers Verchovenskij. In *Knjaź Patiomkin* ist es der christusähnliche Szmidt, der sich den luziferischen Ton zum Anführer wünscht. Was bedeutet diese Verkehrung? Ton vereint in

²²⁶ Siehe dazu oben.

sich tatsächlich Eigenschaften Stavrogins: er tritt als selbstgefälliger Übermensch auf, der über allem erhaben ist. Gleichzeitig ist er, wie Verchovenskiĵ, ein Manipulator, der gerne in die Rolle des Herausforderers und des alttestamentarischen Schlange-Versuchers schlüpft:

WILHELM TON:

Nie mów na chwilę o Tym – mów o prawdzie swej, – o nieprawdzie nawet, ale swej.

LEJTENANT SZMIDT:

Mądry węźu kusicielu, naco mi każesz myśleć o mnie? Patrz, – ile oczu śledzi za nami z poza tych masztów! Tam czeka tłum z zapartym oddechem, czy nie wyjdzie i nie powie ktoś: Ja mam zbawić Rosyę.

WILHELM TON:

Wyjdź i powiedz im. (KP:159)

WILHELM TON:

Erzähle mir mal nicht darüber – erzähl mir über deine Wahrheit, oder über deine Unwahrheit, aber deine.

LEJTENANT SZMIDT:

Du, die weise Verführer-Schlange, wozu verlangst du von mir über mich nachzudenken? Schau, – wie viele Augen beobachten uns hinter diesen Masten! Dort wartet die Menge mit angehaltenem Atem, ob nicht jemand rausgeht und verkündet: Ich werde Russland erlösen.

WILHELM TON:

So gehe und verkünde es ihnen.

Ähnlich wie der hinterlistige und manipulative Verchovenskiĵ („Мне вы надобны, без вас я нуль. Без вас я муха, идея в стеклянке, Колумб без Америки“; „Ich brauche Sie, ohne Sie bin ich eine Null. Ohne Sie bin ich eine Fliege, Idee im Glas, Columbus ohne Amerika“; PSS 10:324) lechzt auch Ton nach einem Kompagnon und Gegenspieler, welchen er nach seinem Belieben lenken kann.

Dabei unterscheiden sich in Referenztext und Prätext die Ausgangssituationen. In den *Besy* kommt es während der Planung der Aktion, welche zu Unordnung und Chaos führen soll, zum Dialog über den Anführer, und in *Kniaz Patiomkin* ist es eher eine Reaktion auf die bereits in Gang gesetzte Revolte. In Dostoevskijs *Besy* ist das Hauptmotiv der dämonischen Figuren Verchovenskiĵ und Stavrogin die Erschaffung des größtmöglichen Schadens, dagegen wird im Drama versucht, durch die Verhandlung den Schaden zu kontrollieren.

Das Herbeirufen der mystischen Figur des Ivan Carevičs eignet sich für beide Wege. Sein Erscheinen kann entweder Ordnung schaffen oder Chaos bringen. Carevič ist für beide Texte ein Überbleibsel der alten Ordnung, eine historisch belegte Variante, um Anhänger zu finden und später eine neue Ordnung zu erstellen. Da lautet Verchovenskijs Ausruf sehr prophetisch: „Ах как жаль, что нет пролетариев! Но будут, будут, к этому идёт...“ („Wie schade, dass es keine Proletarier gibt! Aber es wird welche geben, es wird

welche geben, es wird dazu kommen...“ , ebd.). In *Kniaź Patiomkin* sind die Worte Verchovenskijs schließlich wahr geworden, und es sind die Proletarier, welche die Revolte tragen und bereits eine zweite Französische Revolution planen:

KRZYKI My – Proletaryat – My esery – witamy –
wymordowanie oficerów. – My was znać nie chcemy! (*Anarchiści rozwijają czarne chorągwie.*)
Armaty w lewo – armaty w prawo! Miasto zmusić, aby się ubrało w czarne flagi! – Złazcie z armat –
one są poświęcone dla sprawy ludu! –
Panowie, my tu jesteśmy wojennym okrętem i wolnych nie uznajemy. –
Na co ta surowość – wytoczmy parę beczek, niech się ludzie
napiją i ugadają – Pysnie – szatańska karuzel – Postawić gilotynę! Ha, ha – wywożą kradzione
kufry na ląd – Nie mylicie się: prędzej wam rząd wybaczy kradzież, niż rewolucję! – Zebrać cały
naród i zapytać czego chce?! – Ja widziałem tej nocy wilkołaka! – mnie zabili żonę i dziecko –
Niechże się już raz wyleją rzeki krwawe – a potem, albo zwycięży Proletaryat –
(*przerywają mu*)
i wtedy wrócimy do stanu dzikich hord stepowych –
(*mówca*)
i wtedy nastanie powszechna sprawiedliwość –
(*przerywają mu*)
i ty będziesz gubernatorem – (KP:221-222)

SCHREIE Wir sind das Proletariat! Wir sind Sozialrevolutionäre – wir begrüßen
die Ermordung der Offiziere. Wir wollen nichts von euch wissen! (*Die Anarchisten hissen die rote
Fahne.*)
Die Geschütze nach links – die Geschütze nach rechts! Wir müssen die Stadt zwingen, dass sie sich
in die rote Fahne hüllt! – Kommt runter von den Geschützen – sie sind der Sache der Menschen ge-
opfert! –
Die Herrschaften, wir sind hier ein Kriegsschiff und erkennen keine freien an. –
Ach, wozu diese Strenge – bringt ein paar Fässer, sollen die Leute sich betrinken und sich unterhal-
ten – köstlich – das Satanskarussell – Stellt die Guillotine auf! Ha, ha – bringt die geklauten Truhen
aufs Land – Täuscht euch nicht: euch wird die Regierung das Klauen vergeben, aber nicht die Revo-
lution! – Das ganze Volk zu versammeln um es zu fragen, was es will?! – Ich habe in dieser Nacht
den Werwolf gesehen – er hat mir die Frau und das Kind ermordet –
Sollen doch die Flüsse voller Blut sich ergießen – und dann, entweder gewinnt das Proletariat –
(*er wird unterbrochen*)
Und dann kehren wir in den Stand der wilden Steppenhorden –
(*Der Redner*)
Und dann entsteht allgemeine Gerechtigkeit –
(*er wird unterbrochen*)
Und du wirst zum Gouverneur ernannt –

Während in den *Besy* noch die alte Ordnung vorherrscht, ist in *Kniaź Patiomkin* bereits die Anwesenheit der neuen Ordnung spürbar. Die wichtigste Verbindungsstelle zwischen diesen beiden Werken besteht somit im historisch-philosophischen Diskurs über die Bedeutung und Funktion eines Umsturzes für Russland. In *Kniaź Patiomkin* fällt der mythologische Name des Iwan-Carewicz insgesamt viermal. Einmal wendet ihn Szmidt bezogen auf Ton an (vgl. KP:158). Kurze Zeit später bezeichnet Ton Szmidt mit dem Namen (ebd.), danach nennt sich Szmidt selbst zweimal Iwan-Carewicz: „Ja legenda – Iwan Carewicz – mam podjąć garstkę realnej ziemi, lecz pod tym ciężarem załamie się mój kręgosłup [...]“ („Ich bin die Legende – Ivan Carevič – ich kann eine Handvoll echter Erde anheben, jedoch bricht unter dem Gewicht meine Wirbelsäule [...]“; KP:159); „Nie

naruszam najgłębszego prawa mego – wesolo igram krwawemi mydlanemi bańkami – Iwan Carewicz.“ („ich breche nicht mein tiefstes Recht – freudig spiele ich mit blutigen Seifenblasen – Ivan Carevič“; KP:159). Und schließlich wird Szmidt von den Matrosen selbst als der heilige Ivan-Carevič bezeichnet: „Hospodi, wybiła godzina przyjscia Twojego – święty Iwan Carewicz mówi – słuchajmy!“ („Gott, es ist deine Stunde gekommen – der heilige Ivan Carevič spricht – wir hören Dir zu!“; KP:160). Schon kurze Zeit später wird Szmidt aus dem Stand des Carevičs in den des Zaren erhöht „Ogłosimy cię Carem Wolności!“ („Wir ernennen Dich zum Zaren der Freiheit!“; ebd.), und dann wird der Herrschaftstitel an die sozialistischen Umstände und die damit einhergehenden Veränderungen des Machtgefälles zum „roten Admiral“ („czerwony Admiral“)²²⁷ angepasst.

Zum Ende des Dramas wird noch eine weitere Verbindung zur Smuta und zum Ivan-Carevič- Mythos hergestellt, nämlich in Form eines intertextuellen Signals bei der Erwähnung des Zaren Ivan IV., auch Ivan Groznyj genannt:

LEJTENANT SZMIDT:

Wszyscy opuszczają ten okręt – co się wydarzyło? – dzwony biją w soborze –potężne, rozgłośnie — jakby Iwan Groźny - - a ja przeciw tym dzwonom idę do boju —
Tak, jeszcze nim świt –opanuję miasto —
Tino, jeśli zginę – ty spójrz na księżyc –
ona tu przeszła – unika mnie –chce mi dać pojąć, że muszę spalić mosty –
Walkiry moja – (KP:226)

LEUTNANT SZMIDT

Alle verlassen dieses Schiff – was ist passiert? – das Glockenläuten in der Kirche – furchtbar und laut – als ob Iwan Groznyj – und ich gehe gegen dieses Läuten zum Kampf –
So, noch ist mit ihm das Licht – ich beherrsche die Stadt-
Tina, wenn ich umkomme – schaue auf die Mondsichel –
Sie ist her gekommen – sie meidet mich – sie will mir zu verstehen geben, dass ich alle Brücken abbrechen muss –
Meine Walküre –

An dieser Stelle des Dramas ist Szmidt, gebeutelt durch persönliche Schicksalsschläge und den Druck der Erwartungen an ihn als einen Anführer, in einer ähnlichen Verfassung wie der als grausam verschriene Zar Ivan IV. zum Ende seines Lebens²²⁸ – am Rande des Wahnsinns und der Ahnung seines baldigen Todes.

²²⁷ *Der rote Admiral*, so lautet der Titel des später veröffentlichten Erinnerungsbuches von Šmidts Sohn. Šmidt- Očakovskij, E. 1926. *Lejtenant Šmidt. «Krasnyj admiral». Vospominanija syna*. Praga.

²²⁸ Der Zar Ivan IV. (Ivan Groznyj) erschlug in einem Anfall von Zorn seinen Sohn Ivan-Carevič und galt allgemein als sehr unberechenbar, vor allem zum Ende seines Lebens. Der von seinem Vater ermordete Ivan sollte die Herrschaft nach dem Tode seines Vaters übernehmen. Er hatte ähnlich wie sein Vater einen starken, unnachgiebigen Charakter und wäre ein würdiger Nachfolger gewesen: „Iwan, der Erschlagene, war ganz nach zaristischem Geschmack gewesen; er tat sich in Feldzügen hervor, betätigte sich in der *Opritschina* und bei Strafexpeditionen, so in Nowgorod. Iwan Iwanowitsch war grausam wie sein Vater, [...]“ (Neumann-Hoditz 1990:126). Sein unvorhersehbarer Tod und somit das Fehlen eines würdigen

Die Erwähnung des Zaren Ivan Groznyj und die Evokation des historischen Kontextes um die Smuta stellen wieder eine Verbindung zum Ivan-Carevič her. Aber was genau verbirgt sich hinter dem Bezug auf diese historische Figur? In welcher Funktion taucht dieses Motiv zunächst im Prätext und dann im Posttext auf?

Dostoevskij selbst bedient sich bei der Verwendung des Namens mit dem Herrschaftstitel Carevič einer doppelten Struktur. Zuallererst evoziert der Name die Märchengestalt eines russischen Helden, der Güte, Gerechtigkeit und Tapferkeit symbolisiert und vom Volk positiv aufgenommen wird.²²⁹ Aber spätestens mit der Erläuterung des Namens Carevič durch den Begriff „samozvanec“ wird deutlich, dass zum Märchenkontext ein wichtigerer hinzukommt, nämlich der historische:

[...] Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого?
– Кого?
– Ивана-Царевича.
– Кого-о?
– Ивана-Царевича; вас, вас!
Ставрогин подумал с минуту.
– Самозванца? – вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на исступленного. – Э! так вот наконец ваш план. (PSS 10:325)

[...] Ein dunkler Nebel wird sich über Rußland breiten; das Land wird sich mit Tränen nach seinen alten Göttern zurücksehnen ... Na, und dann lassen wir ihn auftreten ... wen?
– Nun, wen denn?
– Iwan, den Zarensohn.
– We-en?
–Iwan, den Zarensohn; Sie, Sie!
Stawrogin dachte ein Weilchen nach.
– Einen Usurpator? – fragte er plötzlich, indem er den fanatischen Menschen in tiefem Staunen anblickte. – Ah, sieh da, endlich bekomme ich Ihren Plan zu hören! (Übers. v. Hermann Röhl 1920:363)

Der Status des Carevič drückt die Unfertigkeit des Herrschers aus, es bedeutet, dass der Thronanwärter sich noch im „Wartemodus“ befindet: „Собственно, говоря упрощенно, царевич – это человек, избранный *царствовать* умами и душами людей, но еще не готовый к этому“ („Eigentlich, vereinfacht gesagt, ist der Zarensohn ein Mensch, welcher ausgewählt wurde, um über den Verstand und Seele der Menschen zu herrschen, aber noch nicht bereit dazu ist“; Kašurnikov 2009:64). Die Figur des Ivan-Carevič ruft somit einen wichtigen historischen und auch literarischen Diskurs²³⁰ in Russland auf, den

Thronfolgers war einer der Auslöser für die Zeit der Wirren. Siehe dazu Ivan IV Vasil'evič Groznyj. In: *Bol'shaja Sovetskaja Ėnciklopedija*. Bd. 30. Iva-Italiki. 3. Ausg. Hg.v. Prochorov, A. M. Moskva 1972, S. 6-7.

²²⁹ Siehe dazu Ivanov, V. V./Toporov, V. N. 1996. Ivan Carevič. In: *Illjustrirovannyj ěnciklopidičeskij slovar'. Mifologija*. Hg. v. Meletinskij, E. M. Sankt Petersburg, S. 280-281.

²³⁰ Die literarische Verarbeitung des Stoffes fand auch über die Grenzen Russlands statt. Schiller und Rilke gaben Dimitrij den lateinischen Namen Demetrius. Einer der bedeutenden Kulturologen Russlands, Boris Uspenskij, widmet diesem Thema einen Artikel, der darauf verweist, dass ‚samozvančestvo‘ in keinem

der Usurpation: „Историю России нельзя написать, обходя проблему самозванчества“ (Uspenskij 1994:75 „Die Geschichte Russlands kann man nicht schreiben, ohne das Problem der Usurpation näher zu untersuchen“; Uspenskij 1991:73). Die Benennungen „Lže-Dmitrij“, „Ivan-Carevič“ oder „samozvanec“ sind in der russischen Geschichte Signalworte für verwirrende und unübersichtliche Machtverhältnisse mit einem stets unglücklichen Ausgang.²³¹ Somit ist vorauszuahnen, dass das Erwähnen oder gar die Zuschreibung dieser Benennung im literarischen Werk kein gutes Ende für die Figur verspricht. In den *Besy* wird sogar darauf hingewiesen, um welchen *samozvanec*-Typen es sich handelt, nämlich um Grigorij Otrep'ev. Diesen Namen erwähnt die *jurodivaja* Lebjadkina. Sie ist Stavrogins heimlich angetraute Ehefrau und durchschaut und entlarvt Stavrogin bei einem ihrer Treffen (PSS10:217).

Der *samozvanec* ist nun, ähnlich wie die mythologische Figur der russischen Folklore, Ivan-Carevič, ein gespaltener Charakter: einerseits ist er ein „antisozialer Räuberhauptmann“, andererseits als „sakraler Zar-Erlöser“ ein grenzüberschreitender, positiver Held:

In ihrer Analyse der dualistischen Grundstruktur der russischen Kultur betonen Lotman und Uspenskij²³² in Bezug auf Zaren die semiotische Bedeutung des personalisierten Duells des Doppelgängerpaars von Samozvanec und „rechtmäßigen“ Zaren. Lotman geht dabei in der Tradition des Mythenforschers Meletinskij von einer „mythologischen Ur-Einheit“ aus, wenn er diese Ausprägungsform von Doppelgängern thematisiert. (Wöll 1999:32-33)

Die Bezeichnung als Ivan-Carevič im Zusammenhang mit Szmidt verdeutlicht nun aber eher die Märchenfunktion des Namens und das Erwarten einer heldenhaften Tat. Aber Szmidt lehnt die Rolle des selbsternannten Herrschers ab, da er an seine Führungsqualitä-

anderen Land solche bedeutenden Spuren in Kultur und Geschichte hinterlassen hat wie in Russland. Uspenskij, Boris 1994. Car' i samozvanec: samozvančestvo v Rossii kak kul'turno-istoričeskij fenomen. In: Ders. *Izbrannye trudy*. Bd. 1. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury. Moskva, S.75-109.

²³¹ Die bekanntesten *samozvancy* in der Geschichte Russlands sind Grigorij Otrep'ev in der Rolle des Lžedmitrij und Emel'jan Pugačëv, der sich als Peter III. ausgab. Die Kontinuität des Phänomens des *samozvanec* erklärt der Philologe Boris Uspenskij folgendermaßen: „При отсутствии сколько-нибудь четких критериев, позволяющих отличать подлинного царя от неподлинного, самозванец, по видимому, может до какой-то степени верить в свое предназначение, в свое избранничество. Показательно в этом смысле, что наиболее яркие самозванцы — Лжедмитрий и Пугачев — появляются тогда, когда нарушен естественный (родовой) порядок престолонаследия и тот, кто реально занимает царский трон, может, в сущности, сам трактоваться как самозванец. Так может восприниматься Борис Годунов, который, по выражению Ивана Тимофеева, «самоизволнѣ» сел на престол, и так же, конечно, могла восприниматься Екатерина Вторая, вообще не имевшая никаких прав на русский трон“ (Uspenskij 1994:81; „Da es keine Kriterien gibt, um einen wirklichen Zaren von einem falschen zu unterscheiden, kann der Usurpator offenbar bis zu einem gewissen Grad selbst an seine Vorbestimmung, an sein Auserwähltsein glauben. In diesem Sinne ist bezeichnend, daß die bekanntesten Usurpatoren, wie etwa der falsche Demetrius und Pugačëv in dem Moment auftreten, als die natürliche Thronfolge unterbrochen wird und derjenige, der regiert, als Usurpator betrachtet werden kann, so z.B. Boris Godunov, der nach den Worten des Ivan Timofeev ‚eigenmächtig‘ den Thron bestieg und ebenso Katharina II., die überhaupt keine Anrechte auf den russischen Thron hatte“, Uspenskij 1991:79).

²³² Lotman, Jurij / Uspenskij, Boris 1977. *Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)*. In: *Poetica* 9, S. 1-40.

ten selbst nicht glaubt. In der Rolle des starken, kompromisslosen und fokussierten Anführers sieht er eher den Offizier Ton, als sich selbst. Damit unterscheidet sich die Intention des Prätextes aus den *Besy* von der im Posttext, indem es in einem anderen Kontext erscheint. Miciński will kein Individuum zeigen, dem es darum geht, Vernichtung um der Vernichtung willen, wie im Falle der Nihilisten Verchovenskij oder Stavrogin, zu schaffen. Hier wird sich die Figur ihrer verantwortungsvollen Rolle und der daraus entstehenden Konsequenzen durchaus bewusst und ist in ihrem Denken dem zweifelnden Christus näher als einem selbstbezogenen „Dämon“.

Und so ist es nur logisch, dass der christusähnliche Szmidt dem luziferischen Ton anbietet, sich als „Iwan-Carewicz“ (KP:153) auszugeben und nicht umgekehrt. Es vollzieht sich hier eine Transformation in Bezug auf das Originalzitat, die aber keinen Widerspruch in sich bildet, da Szmidt mit den positiven Helden Dostoevskijs wie Knjaz' Myškin oder Alěša Karamazov assoziiert und Ton dagegen den negativen Figuren wie Verchovenskij, Stavrogin oder Ivan Karamazov gegenübergestellt wird.

Die dämonische Natur Tons zeigt viele Parallelen zu Stavrogin auf. Er zeigt auch wie Dostoevskijs Figur innere Stärke, aber seine Selbstbezogenheit macht ihn gefühllos und gleichgültig gegenüber anderen Menschen. Die dynamischen Geschehnisse überrennen ihn und führen zu seiner eigenen Zerstörung und Vernichtung der anderen:

Таким образом, Ставрогин – самозванный царевич – оседая и продавливаясь в конечном счете под тяжестью бремени, которого так и не смог снести, губит тем самым не только себя, но и тех, кто поверил ему. Потому трагедия романа «Бесы» – это не только личная трагедия Ставрогина, но и трагедия поверивших в него, трагедия *обманутой веры*. (Kašurnikov 2009:67)

Auf diese Weise bringt Stavrogin – der selbsternannte Carevič – zusammengesunken und schließlich zerbrochen unter der Schwere der Bürde, welche er nicht geschafft hat zu tragen, nicht nur die Zerstörung für sich selbst, sondern auch für jene, die an ihn geglaubt haben. Deswegen ist die Tragödie des Romans „Die Dämonen“ nicht nur die persönliche Tragödie Stavrogins, sondern auch die Tragödie derer, die an ihn glaubten, die Tragödie *eines getäuschten Glaubens*.

Im Drama *Kniaź Patiomkin* ist Ton die Verkörperung der Vernichtung und der Zerstörung. Einen Hinweis auf seinen zerstörerischen Charakter verrät die Etymologie von Tons Namen in polnischer Sprache. Ton ist die erste Silbe vom Verb „tonać“, was so viel bedeutet wie ‚ertrinken‘, aber auch ‚untergehen‘. In Tons Namen verbirgt sich also bereits die Konnotation des Untergangs. Dies wird besonders an einer Stelle des Dramas deutlich.

WILHELM TON Świeć – bo oto płynie człowiek tonący.
LEJTENANT SZMIDT Wiedza moja nie jest już miłością. (KP:237)

WILHELM TON Leuchte – weil dort ein ertrinkender Mensch schwimmt.

LEUTNANT SZMIDT Mein Wissen ist schon nicht mehr Liebe.

In dieser Szene erscheint der bereits verstorbene Ton als Gespenst und begleitet Szmidt in dessen letzten Minuten. Szmidt solle leuchten, so die Aufforderung Tons. Das ist in der Hinsicht interessant, da Ton, der bereits untergegangen ist, plötzlich in der Rolle des Retters auftritt. Denn das Licht, welches Szmidt erzeugen soll, steht hier für das Leben, die Sonne und Christus (s.o.). Gleichzeitig repräsentiert das Licht im gnostischen Sinne das Wissen oder die Erkenntnis²³³, und wenn das Licht/Wissen erloschen ist, wie in der Erklärung Szmidts, dann bedeutet dies den sicheren Untergang. Szmidt ist zum Ende des Dramas kein Erretter mehr, kein mystischer Erlöser wie Ivan-Carevič. Das wird nochmal deutlich, als der Agitator zu ertrinken droht und Szmidt verloren und kraftlos in Passivität verharret.

KOSZUBA (*w mroku*):

Niezadługo wszędzie słońce!

FELDMAN Nim wszędzie – ja utonę.

KOSZUBA Ja Ciebie wezmę, bracie.

FELDMAN Ty sam raniony – i utonęlibyśmy razem.

[...]

FELDMAN (*sam*) Jestem sam – nie świeci mi żaden wschód słońca – niema Jutrznia nademną, ale tonąc, iskrzę wszystkimi słońcami Salomona w mej duszy – o Jehowo, modłę się mymi stygnącymi słowami za ludzkość!

(*Zapada w toń*)

LEJTENANT SZMIDT Nie mam światła, żeby mu rozjarzyć – nie mam sił, aby go wydobyć!

WILHELM TON Chciałeś, żeby utonął ten Miłujący! (KP:237-238)

KOSZUBA (*in die Dunkelheit*):

Bald geht die Sonne auf!

FELDMAN:

Sie geht nicht auf – ich gehe unter!

KOSZUBA:

Ich halte Dich, Bruder!

FELDMAN:

Du bist selbst verwundet – so werden wir doch zusammen untergehen!

[...]

FELDMAN (*alleine*):

Ich bin allein – kein einziger Sonnenaufgang leuchtet für mich – es gibt kein Morgengebet – aber ertrinkend habe ich alle Funken der Sonne Salomons in mir – o Jehowa, ich bete mit meinem erkalten Wort für die Menschheit!

(*versinkt in den Fluten*)

LEUTNANT SZMIDT:

Ich habe kein Licht, um ihm zu leuchten – ich habe keine Kraft, um ihn herauszuziehen!

WILHELM TON:

Du wolltest ja, dass dieser Liebende untergeht!

²³³ ‚Gnosis‘ bedeutet Erkenntnis und meint damit solche Bewegungen, die eine besondere Erfassung von Sachverhalten durch Einsicht anstreben. In Texten ist diese Erkenntnis durch ein bestimmtes Ensemble von Ideen und Motiven gekennzeichnet. Ausführlicher dazu bei Iwersen, Julia 2005. *Gnosis. Eine Einführung*. Wiesbaden; oder Böhling, Alexander/Markschies, Christoph (Hg.) 1994. *Gnosis und Manichäismus* In: *Forschungen und Studien zu Texten von Valentin und Mani sowie zu den Bibliotheken von Nag Hammadi und Medinet Madi*. Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche, 72. Berlin.

Die Revolte ist gescheitert, die wichtigsten Agitatoren gehen unter oder sind erstarrt und nicht handlungsfähig. Zu groß war die Aufgabe der Revolution. Nikolaj Berdjajevs²³⁴ Deutung von *Besy* trifft nun auch auf das polnische Drama zu: „В идее сосредоточена и скрыта разрушительная энергия динамита. И Достоевский показывает, как взрывы идей разрушают и несут гибель“ (Berdjaev 1994:9-10; „In der Idee konzentriert und verbirgt sich die zerstörerische Energie von Dynamit. Und Dostoevskij zeigt, wie die Explosionen der Ideen die Zerstörung und den Untergang mit sich bringen“; Berdjajew 1925:8).

Neben Dostoevskijs *Besy* als Intertext findet sich ein weiterer am Ende des Vierten Aktes. Dieser hat eine doppelte Funktion, denn er stellt sowohl einen erneuten Bezug zu Dostoevskij her, zeigt aber gleichzeitig Miciński's Bestreben, seinen Text aus der Perspektive einer internationalen Symbolismusbewegung zu präsentieren. Wie erreicht Miciński dies? Dazu muss man wissen, dass der Vierte Akt das eigentliche Finale des Dramas werden sollte. Bei der ersten Veröffentlichung ist es als *Dramat w czterech aktach* angekündigt (vgl. Miedwiediewa 2004:3). Den kurzen, metaphysischen Fünften Akt konstruiert Miciński erst durch die nachträgliche Entscheidung für das Einfügen von Szmidt als Hauptfigur. Wie sollte ursprünglich das Drama enden? Um diese Frage beantworten zu können, sollte das Ende des Vierten Aktes genauer betrachtet werden.

Im Vierten Akt ist die Kulmination des Dramas bereits erreicht, das heißt, alles bewegt sich auf ein katastrophales Ende zu. Es wird deutlich, dass der Revolte blutige Vergeltung folgen wird. Da trägt ein Mitglied der sozialistischen Partei, ein Agitator namens Feldmann, zwei Ausschnitte aus Oscar Wildes Ballade *The Ballad of Reading Gaol* (*Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading*; 1898) vor. Die Ballade trägt autobiographische Züge²³⁵ und hat das Leiden und den Gemütszustand eines Gefangenen kurz vor seiner Hinrichtung zum Thema. Der Inhalt der Ballade evoziert beim Kenner der russischen Literatur auch das persönliche Schicksal Dostoevskijs und seine Erlebnisse in der Gefangenschaft, besonders die Episode mit der Scheinhinrichtung und die dabei empfundenen Gefühle eines zum Tode Verurteilten (vgl. Müller 1998:20-22). Dieses Erlebnis wurde von Dostoevskij wiederholt in seinem Werk verarbeitet (*Zapiski iz męrtvogo doma, Idiot*,

²³⁴ Berdjajev korrespondiert wie kein anderer mit den historiosophischen Ideen Miciński's: über das Problem des Bösen und der menschlicher Freiheit, der Idee des Gottmenschentums und der aktiven Teilnahme des Menschen an der Veränderung der Welt (Synergismus). (Vgl. Flis-Czerniak 2016:147).

²³⁵ In den Jahren 1895-1897 verbüßte Oscar Wilde seine Strafe, die er nach einem Skandalprozeß im Mai 1895 bekam, im Zuchthaus Reading. Siehe dazu Belford, Barbara: *Oscar Wilde. Ein paradoxes Genie. Eine Biographie*. Zürich 2000, S. 437; vgl. auch Kohl, Norbert 1976. *Oscar Wilde. Leben und Werk in Daten und Bildern*. Frankfurt a. M., S. 233.

Brat'ja Karamasovy). Im *Idiot* etwa dient die Schilderung der Todesstrafe durch Fürst Myškin als Exposition zur Vorstellung seines christlich-mitfühlenden, aber auch verletzlichen Charakters und hat im Roman zentralen Stellenwert. Die Grausamkeiten, die aus der Todesstrafe resultieren, prägen sich Fürst Myškins stark ein und erschüttern seine Weltsicht nachhaltig. Somit bildet der Intertext aus Wildes Werk im Kontext des Dramas *Kniaź Patiomkin* eine weitere Reminiszenz an Dostoevskij und sein Werk.

Aber die Intertextualität hat hier noch eine andere Funktion, insofern die Quelle des Intertextes noch einen zusätzlichen kontextuellen Bezug für das Drama herstellt. Die polnische Übersetzung des Ausschnitts aus der Ballade stammt von Miciński selbst. Er nennt im Epilog als Ausgangstext für seine Übersetzung aber nicht etwa Oscar Wilde's Originalgedicht, sondern die russische Übersetzung der Ballade durch den russischen Symbolisten Konstantin Bal'mont (vgl. KP:240). Konstantin Bal'mont überträgt das Gedicht 1904 aus dem Englischen und es wird in Zeitungen veröffentlicht. 1904 erscheint in der russischen Zeitschrift *Vesy* ein Artikel von Bal'mont über Wildes Dichtung.²³⁶ Dieser Artikel trug zu einer neuen Sicht auf den englischen Autor in Russland bei. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels hält sich Miciński in Russland auf. Sehr wahrscheinlich liest er 1904 das Gedicht und den Artikel in Russland und führt dazu, dass er es ins Drama aufnimmt.

Im Folgenden sollen das Original und die zwei Bearbeitungen in Tabellenform vorgestellt werden: der Hypotext, das Original von Wilde, dann der erste Hypertext, also die Übersetzung von Bal'mont, und schließlich der zweite Hypertext die Übersetzung der Übersetzung von Miciński.

²³⁶ Siehe dazu Bal'mont, Konstantin 1904. *Poëzja Oskara Uajl'da*. In: *Vesy* nr.1. Moskva, S.25.

Oscar Wilde (Original/Prätext)	Konstantin Bal'mont (Posttext 1)	Tadeusz Miciński (Posttext 2)
<p>With sudden shock the prison-clock Smote on the shivering air, And from all the gaol rose up a wail Of impotent despair, Like the sound that frightened marshes hear From a leper in his lair.</p>	<p>Внезапно на часах тюремных Восьми отбит был счет, И стоном общим огласился Глухой тюремный свод, Как будто крикнул прокаженный Средь дрогнувших болот.</p>	<p>Nagle na zegarze więzienia trzykroć uderzył młot – i jękiem ogólnym rozgłosił od podziem aż do wrot – jak gdyby krzyknął trędowaty wśród przerażonych błot.</p>
<p>And as one sees most fearful things In the crystal of a dream, We saw the greasy hempen rope Hooked to the blackened beam, And heard the prayer the hangman's snare Strangled into a scream.</p>	<p>И как в кристалле сна мы видим Чудовищнейший лик, Мы увидали крюк, веревку, Пред нами столб возник, Мы услышали, как молитву Сдавила петля в крик.</p>	<p>I jak w kryształe snu widzimy najpotworniejszą twarz – my zobaczyli hak z powrozem przed nami czarną straż – my usłyszeli jak modlitwę szeptał ktoś: Ojczy nasz!</p>
<p>And all the woe that moved him so That he gave that bitter cry, And the wild regrets, and the bloody sweats, None knew so well as I: For he who lives more lives than one More deaths than one must die.</p>	<p>И боль, которой так горел он, Что издал крик он тот, Лишь понял я вполне, - весь ужас Никто так не поймет: Кто в жизни много жизней слышит, Тот много раз умрет.</p>	<p>Wtem ból którym się rozpłomienił ten jeden straszny krzyk – wtedy pojąłem aż do dna grozę, której nie pojmie nikt. W życiu, kto wielu konających widział –ten już dla życia znikł!</p>
<p>(Wilde 1970:38-40) X X X</p>	<p>(Bal'mont 1969:529-530) X X X</p>	<p>X X X</p>
<p>And he of the swollen purple throat. And the stark and staring eyes, Waits for the holy hands that took The Thief to Paradise; And a broken and a contrite heart The Lord will not despise.</p>	<p>И тот - с кровавым вздутым горлом И с мглой недвижных глаз - Ждет рук Того, кем был разбойник Взят в Рай в свой смертный час. Когда у нас разбито сердце, Господь не презрит нас.</p>	<p>I on z krwawiącym wzdętym gardłem z mgłą nieruchomych kras – czeka rąk tego, z kim rozbójnik miał raj – w ten straszny czas... Kiedy rozbite mamy serca Pan już nie wzgardzi nas!</p>
<p>(Wilde 1970:60)</p>	<p>(Bal'mont 1969:5369)</p>	<p>(KP: 231-232)</p>

Was genau kann man aus der Gegenüberstellung der Gedichte ermitteln? Was ist die Hauptidee in diesen Auszügen aus einer größeren Ballade? Der zitierte Ausschnitt handelt vom letzten Augenblick des Gefangenen vor seiner Hinrichtung und wird im Drama an einer Kulminationsstelle zitiert. Die Präsentation des Posttextes in Form einer doppelten Übertragung ist für den polnischen Autor von großer Wichtigkeit, sonst würde er sich nicht auf Bal'mont und Wilde beziehen. Miciński will in Form einer eigenen Übersetzung offenbar nicht nur das Gedicht zitieren, sondern möchte, dass die Namen der Dichter in Verbindung zum Drama stehen.

Bal'monts Übersetzung des Wilde'schen Ausgangstextes ist keine eins-zu-eins-Übertragung, sondern weist an manchen Stellen auch inhaltliche Unterschiede zum Original auf. So ist gleich am Anfang des Gedichtsausschnitts eine genaue Hinrichtungszeit angegeben, was aber beim Original fehlt. In der Übertragung von Miciński wird nur das dreimalige Läuten erwähnt, ohne genaue Zeitangaben wie beim Original. Während bei Wilde die Eile und die damit verbundene Unvermeidlichkeit des kommenden Todes und die Ausweglosigkeit der Situation noch einmal ausdrucksstark vermittelt werden, fokussiert die genaue Zeitangabe bei Bal'mont die Struktur des Lebens im Gefängnis. Bei Miciński kommt zu dem dreimaligen Schlag eine symbolisch-religiöse Konnotation²³⁷ hinzu: Der polnische Dichter orientiert sich hier an Bal'monts Übersetzung von Wilde und nicht am Originaltext. Aber sowohl bei Bal'mont als auch bei Miciński kommt wegen des Reimes das Wort „Sumpf“ bzw. „Schlamm“ („boloto“, „błoto“) vor, welches bei Wilde fehlt.

Im letzten zitierten Ausschnitt wird noch einmal deutlich, dass Miciński Bal'mont und nicht Wilde übersetzt, denn auf die Zeile „И с мглою недвижных глаз“ folgt die Übersetzung „z mgłą nieruchomych kras“. Somit folgt auf „глаз“ („Augen“) keine Übersetzung wie „oczy“, sondern ein bedeutungsloses Klangwort „kras“. Damit zeigt Miciński, dass es ihm bei seiner Übersetzung genaue Übertragung, sondern die Botschaft wichtig ist.

Warum aber unternimmt Miciński einen umständlicheren Weg und zitiert die Übersetzung, anstatt die englische Originalversion von Oscar Wilde heranzuziehen? Es liegen mehrere Gründe für diese Entscheidung vor. Dem polnischen Autor ist es wichtig, mehrere russische Dichter aus der revolutionären Zeit Russlands namentlich zu nennen. Der erste mit der Revolution verbundene Autor ist Maksim Gor'kij und der zweite ist Konstantin Bal'mont. Bereits zum Zeitpunkt der Entstehung des Dramas ist Bal'mont auch über die Grenzen von Russland ein berühmter russischer Dichter-Symbolist²³⁸ und geachteter Übersetzer englischer Poesie. Durch seine Übersetzungen wird er zum Vermittler

²³⁷ Die Zahl drei spielt in religiöser Zahlensymbolik eine große Rolle, wie die Dreifaltigkeit (Trinität). Als Summe 1+2 ist es die Zahl einer höheren, neuen Einheit, sie umfasst aber auch solche Begriffe wie Körper – Seele – Geist, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und Anfang, Mitte, Ende. Siehe dazu Lurker, Manfred 1991. Drei. In: *Wörterbuch der Symbolik*. 5. Durchgesehene und erw. Aufl. Hg. v. Lurker, M. Stuttgart, S. 151-152; Hellgardt, Ernst 1993. *Zahlensymbolik*. In: Killy, Walther (Hg.). *Literaturlexikon*. Bd. 14. Gütersloh, S. 498-501; Sundtrup, Rudolf 1998. *Zahlensymbolik, - mystik*. In: *Lexikon des Mittelalters* (LMA). Bd. 9. Hg. v. Angermann, Robert. München, Sp. 443-457.

²³⁸ Sein Band *Budem kak solnce* (dt. *Seien wir wie die Sonne*, 1903) gilt als eines der wichtigsten Schriften des russischen Symbolismus. Die Sonne tritt dort wie eine Seele der Welt auf. Auch für Micińskis Werk ist die Sonne eine der bedeutendsten Symbole in seinem Werk. Siehe dazu Siedlecki, Franciszek 1925. *Zakon braci słonecznych*. In: *Wiadomości literackie*, nr. 12. Warszawa.

und Verbreiter des europäischen Symbolismus in Russland. 1905 ist auch ein Jahr des Umbruchs in Bal'monts Leben. Er sympathisiert mit der revolutionären Stimmung²³⁹ in Russland und trägt vor Studenten antizaristische Reden vor. Mit seinen proletarischen und politischen Hymnen *Poët rabočemu* (dt. *Dichter an Arbeiter*) oder *Pesn' pol'skogo uznika* (dt. *Das Lied eines polnischen Gefangenen*) sowie seinem antizaristischen Gedicht *Nikolaju poslednemu* (dt. *An Nikolaj den Letzten*)²⁴⁰ passte Bal'mont wie kein anderer zum Thema des Dramas *Knjaź Patiomkin*. Eine weitere Verbindung zwischen dem Schaffen des polnischen Autors und dem des russischen Dichters ist die Idee der slawischen Einheit.²⁴¹ In Bal'monts Werk kommt diese Idee immer wieder zur Sprache, und für Miciński bedeutete sie eine Stütze gegen die von ihm so gefürchtete deutsche Hegemonie.²⁴² Das beste Beispiel, wie die slawische Einheit literarisch verwirklicht werden könnte, liefern die beiden Dichter selbst. Im Jahre 1906, als Miciński nach passenden Zitaten und Persönlichkeiten für sein Drama *Knjaź Patiomkin* sucht, übersetzt und veröffentlicht Bal'mont Fragmente aus Mickiewiczs *Dziady* (vgl. Medvedeva 1991:73).

Aber noch einmal sei gefragt, warum Miciński nicht eines von Bal'monts Gedichten zitiert, sondern seine Übertragung aus Wildes Werk? Dafür gibt es eine logische Erklärung. Oscar Wilde ist schon immer ein Vorbild für die russischen Symbolisten gewesen. In Russland, fernab von der englischen Gesellschaft und den Folgen des skandalösen Lebensstils Wildes, liegt der Fokus auf seiner originellen Poetik und Ästhetik und nicht auf seiner Lebensweise.²⁴³ Um die Jahrhundertwende wird Wildes politisches Engagement schließlich interessiert verfolgt und als sehr progressiv gewertet. Wildes Artikel *The Soul of Man under Socialism* (1891)²⁴⁴ hat in Russland großen Erfolg und stößt auf breite Zustimmung.²⁴⁵

²³⁹ Risikobereitschaft und die Revolte gegen das System kommen bei Bal'mont bereits während seiner Schulzeit vor, in der Bal'mont Mitglied eines revolutionären Zirkels ist. Siehe dazu Kuprijanovskij 2014:8. Dieser Aspekt der Biographie des Dichters weist eine gewisse Parallele zu Miciński auf, der während seiner Schulzeit ebenfalls Mitglied in einem Geheimbund war (vgl. S. 23 der Arbeit).

²⁴⁰ Bal'mont wird deswegen von der Geheimpolizei beobachtet, und schließlich verlässt er, aus Angst verhaftet und verurteilt zu werden, Anfang 1906 Russland Richtung Paris (vgl. Kuprijanovskij 2014:53), wo auch die genannten Gedichte 1907 gedruckt und veröffentlicht wurden.

²⁴¹ Vor kurzem ist eine ausführliche Biographie über den russischen Dichter erschienen. Diesem besonderen Schaffensaspekt im Leben des Dichters wird im Buch ein ganzes Kapitel gewidmet. Siehe dazu Kapitel 9. In: Kuprijanovskij, Pavel/Molčanova, Natal'ja. 2014. Bal'mont. In: Diess. *Žizn' zamečatel'nych ljudej. Serija biografij*. Moskva, S. 133-153.

²⁴² Vgl. dazu das 3. Kapitel über die slawische Frage dieser Arbeit.

²⁴³ Vgl. Bernštejn, Evgenij 2004. Russkij mif ob Oskare Uajl'de. In: *Ėrotizm bez beregov. Sbornik statej i materialov*. Hg. v. Pavlova, M. M., S. 26-49.

²⁴⁴ Siehe dazu Hyde, H. Montgomery (Hg.) 1982. *The Annotated Oscar Wilde. Poems, Fiction, Plays, Lectures, Essays and Letters*. New York, S. 398, 399, 400, 415. In diesem Essay provoziert Wilde die mächtige Herrschaftsklasse mit der kommunistischen Forderung nach Abschaffung des Privateigentums und der anarchistischen These „Ungehorsam (...) ist die ursprüngliche Tugend des Menschen“. Gleichzeitig

Diese doppelte Reminiszenz, die Verknüpfung von englischem und russischem Symbolismus, verstärkt nur die Funktion des Intertextes. Die Ballade stellt eine Anklageschrift über das Leid Gefangener dar und ruft den Leser zu Mitgefühl und Verständnis für die Menschen in Gefangenschaft auf. Eine ähnliche Funktion hat der zitierte Ausschnitt der Ballade im Drama. Die Matrosen wissen, was sie nach der Niederschlagung der Revolte erwartet: Gefangenschaft und Hinrichtung. Die Größe der Verzweiflung gleicht jedoch dem Überlebenswillen, der Mensch im emotionalen Ausnahmezustand alludiert unwillkürlich an Dostoevskijs Charaktere. Der Dialog zwischen Ivan und Alëša Karamazov und die „klebenden Blätter“ verweisen auf den starken Lebenswillen des Menschen:

Я спрашивал себя много раз: есть ли в мире такое отчаяние, чтобы победить во мне эту иступленную и неприличную, может быть, жажду жизни, и решил, что, кажется, нет такого [...] Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз [...] не знаешь за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтишь его сердцем”. (PSS 14:209-210)

Ich habe mich oft gefragt: Gibt es auf der Welt so eine Verzweiflung, welche diese rasende, vielleicht unanständige Lebensgier in meiner Seele überwinden könnte? Und ich habe mir geantwortet, daß es sie wohl nicht gibt [...] Ich will leben! Und ich lebe, wenn auch gegen alle Logik. Wenn ich auch nicht an die Ordnung der Dinge glaube – teuer sind mir die klebrigen Blättchen, die sich im Frühling entfalten, teuer ist mir der blaue Himmel, teuer ist mir ab und zu ein Mensch, den ich dann, ob du es glaubst oder nicht, liebgewinne, ohne zu wissen, warum, teuer ist mir manche menschliche Großtat, an die ich vielleicht schon längst nicht mehr glaube, die ich aber in alter Erinnerung immer noch hoch halte. (Übersetzt von H. Röhl)

Der zitierte Ausschnitt der Ballade sendet demnach verschiedene intertextuelle Impulse an den Leser, wobei die Kenntnis der gesamten Ballade vorausgesetzt wird. Durch den Intertext, also den Auszug aus der Ballade, wird eine Brücke zwischen drei Ländern geschlagen und eine überkontextuelle Bedeutung geschaffen. Das menschliche Leiden ist nicht an nationale Grenzen gebunden, sondern zeigt sich als ein universales Problem. An diesem Beispiel wird der westeuropäische und osteuropäische Kultur- und Revolutionsgeist miteinander verknüpft. Die doppelte Übersetzung transformiert und verbindet die symbolistischen Ideen um die Jahrhundertwende durch den lebendigen Akt der mehrfachen Übertragung.

Puškin, Lermontov, Dostoevskij, Gor’kij, Bal’mont – alle finden einen entsprechenden Platz in Micińskis Drama. Micińskis Kenntnisse der russischen Kultur offenbaren sich dem Leser durch eine geschickte und durchdachte Platzierung der Intertexte. Außerdem

begründet er auch seine antiautoritäre, vermeintlich sozialistische Utopie mit dem unsozialen Argument, dass der Sozialismus sich durch Individualismus definiert (vgl. Kohl 1976:32).

²⁴⁵ Siehe dazu Wilde, Oscar 1935. *The Soul of Man under Socialism*. In: *The Posthumous Work of Oscar Wilde*. Hamburg, S. 95-169.

sind die Verweise nicht willkürlich im Posttext verteilt, sondern stehen in Verbindung zueinander. Dabei berücksichtigt Miciński nicht so sehr die eigene Interpretation der zitierten russischen Dichter, sondern ihre Wahrnehmung und Stellung in der russischen Gesellschaft damaliger Zeit.

3.2 Intertextualität im Prosawerk – *Nietota* (1910) und *Xiqdz Faust* (1913)

In diesem Kapitel werden die Romane *Nietota* und *Xiqdz Faust* in Bezug auf die auftretende Intertextualität vergleichend betrachtet. Beide Romane gehören zum Spätwerk Micińskis und wurden, anders als *Wita*, noch zu Lebzeiten des Autors herausgegeben. Die Romane zeichnen sich durch eine ähnliche kompositionelle Struktur aus: ein junger Mann, die Hauptfigur, begegnet einem älteren, weisen Mann und daraus entsteht eine Lehrer-Schüler-Beziehung.

Xiqdz Faust ist das letzte Werk, dessen Veröffentlichung Miciński noch persönlich erleben konnte. Dieser Roman stellt mit einer Reihe anderer Werke der Młoda Polska die Funktion eines Resümees der Epoche dar:

Sam wśród ludzi Stanisława Brzozowskiego (1911), *Ozimina* Wacława Berenta (1912) i *Xiqdz Faust* (1913) – to swoista finalna trylogia epoki, stawiająca ważne diagnozy filozoficzne i moralne na progu oraz wskazująca drogi ku nowym formom prozatorskim. (Gutowski 2008:462)

Allein unter Menschen von Stanisław Brzozowski (1911), *Wintersaat* von Wacław Berent (1912) und *Pfarrer Faust* (1913) – das ist eine eigentümliche finale Trilogie der Epoche, die gewichtige philosophische und moralische Diagnosen an der Schwelle [des Jahrhunderts] erstellt sowie Wege zu neuen Prosaformen aufzeigt.

Der Roman *Xiqdz Faust* geht in die polnische Literaturgeschichte als ein Beispiel für mystischen Realismus ein. Das Romangeschehen ist Anfang des 20. Jahrhunderts angesiedelt. Dagegen ist der vorangehende Roman *Nietota* ganz vom historischen Hintergrund losgelöst. Trotz dieses wesentlichen Unterschieds wird *Nietota* als ein Prototyp des drei Jahre später entstandenen *Xiqdz Faust* gesehen: „*Xiqdz Faust* jest sporem Micińskiego z *Nietotą*“ („*Pfarrer Faust* ist Micińskis Auseinandersetzung mit *Nietota*“; Grzymała-Siedlecki 1913:49) oder „I poszukiwaniem jest jeszcze *Nietota* [...] spełnieniem jest *Xiqdz Faust*“ („Wenn *Nietota* noch eine Suche ist, dann stellt der *Pfarrer Faust* die Erfüllung dar“; Feldman 1985:71-72). Und auch der polnische Schriftsteller Witkacy akzentuiert die Bedeutung von *Nietota*, ohne die chronologische Reihenfolge der beiden Romane zu beachten, als ein Modell des neuen Romantypus „*Xiqdz Faust* stanowi przejście do typu powieści metafizycznej, którym najlepszym przykładem jest *Nietota*“

(„*Pfarrer Faust* wird zum Übergang des Typus eines metaphysischen Roman, deren bestes Beispiel *Nietota* ist“; zitiert aus Gutowski 2008:466).

Es wird deutlich, dass es Micińskis Zeitgenossen schwierig gefallen ist, die Romane richtig einzustufen. Einer der Gründe dafür ist, dass die Romane viele Gemeinsamkeiten aufweisen, z.B. inhaltlicher Natur. In beiden Romanen befinden sich die Hauptfiguren auf der Suche: nach Wahrheit, nach Veränderung, nach Neuwerdung: „Bohaterów poznajemy w sytuacji ‚uwikłania‘ zniewolenia zewnętrznego i wewnętrznego“ („Wir lernen die Helden in der Situation der ‚Verwicklung‘, der inneren und äußeren Befreiung, kennen“; Gutowski 1980:89). Beide Hauptfiguren befinden sich am Ausgang der Romane in Grenzsituationen, ohne einen erkennbar guten Ausgang. Der Hauptprotagonist aus *Nietota* Ariaman steht am Rand eines Abgrundes, wo ihn „der Schlangenkönig“ („*Król Wężów*“; N:25) erwartet und Piotr aus *Xiądz Faust* ist als ein Strafgefangener Richtung Sibirien unterwegs ist, wo ihm schlechtenfalls eine Hinrichtung und besten Falls ein Leben voll schwerer Strafarbeit in der Katorga droht. Eine zusammenfassende philosophisch-historische Deutung beider Romane schlägt Wojciech Gutowski vor:

Nietota podejmuje problematykę nowego człowieka, biorąc pod uwagę doświadczenia pokolenia modernistów. *Xiądz Faust* przynosi wersję odrodzenia polemiczną wobec *Nietoty*, zawiera sumę propozycji ideowych w przededniu I wojny. (Gutowski 1980:88)

Nietota greift die Problematik des neuen Menschen auf, ohne dabei die Erfahrungen der Generation der Modernisten auszulassen. *Xiądz Faust* zeigt eine polemische Version der Erneuerung gegenüber *Nietota* auf, indem er die ideologischen Vorschläge im Vorfeld des Ersten Weltkrieges summiert.

Nicht nur der philosophische Sinn eint die beiden Romane, sondern auch eine Fülle an Intertexten, welche die Sinnsuche lenken und unterstützen. Dass es in *Nietota* an Intertextualität nicht mangelt, und der Roman in sich Hinweise auf die kanonische Literatur der Menschheit versammelt, vermerkt auch Magdalena Popiel:

Są tu [w *Nietocie* – Anm. durch G. G.] m. in. święty księgi wedyjskie, perskie, księgi *Starego i Nowego Testamentu*, apokryfy, runy słowiańskie, są także „księgi święte narodu polskiego“ czyli dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, są wreszcie „księgi“ kultury europejskiej jak *Baśnie 1001 nocy*, utwory Cervantesa, Calderona, Szekspira, Goethego. (Popiel 2001:182)

Hier [in *Nietota*] finden sich u. a. die heiligen vedischen und persischen Bücher, die Bücher des *Alten und Neuen Testaments*, Apokryphen, die slawischen Runen, sowie „die heiligen Bücher des polnischen Volkes“ oder die Werke Mickiewiczs, Słowackis, Wyspiańskis, und auch „Bücher“ aus der europäischen Kultur wie *Tausendundeine Nacht*, Werke von Cervantes, Calderon, Shakespeare, Goethe.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem drei Jahre später veröffentlichten Roman *Xiądz Faust*. Auch hier kann die Liste des verarbeiteten Materials immer wieder erweitert werden. Dem Leser wird bei der Rezeption des Werkes ein sehr umfassendes, ja gar ein enzyklopädisches Wissen abverlangt:

Xiǫdz Faust, głęboki wpisany w dyskursywną przestrzeń kultury, jest powieścią wymagająca egzygezy. [...] Rejestr przywoływanych nazwisk z dziedziny literatury, nauki, sztuki, filozofii i historii jest niezmiernie obszerny. Miciński interioryzuje całe połacie kultury Wschodu i Zachodu. Na szczególną uwagę zasługują odwołania do bardzo bogatego materiału literackiego. Literatura wedyjska (teksty Rigwedy, Ramajana), starożytna (dzieła Platona, Petroniusza, Apulejusza) teksty biblijne i hermetyczne, utwory Dantego, Cervantesa i Rabelaisego, Goethego i Novalisa. Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, Poego i Huysmansa wpisują się w różnorakie płaszczyzny powieści, wpływając na wielość stylów i tonacji. (Flis 2004:202)

Pfarrer Faust, der sich tief im diskursiven Raum der Kultur verankert hat, ist ein Roman, welcher nach Exegese verlangt. [...] Das Register der aufgerufenen Namen aus den Bereichen der Literatur, Wissenschaft, Kunst, Philosophie und Geschichte ist unermesslich weit. Miciński verinnerlicht die ganze kulturelle Breite des Ostens und des Westens. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Berufung auf sehr reichhaltiges Literaturmaterial. Dort finden sich die vedische Literatur (Texte von Rigveda, Ramajana), Antikes (die Werke Platons, Petronius, Apuleius), biblische und hermetische Texte, Werke Dante, Cervantes und Rabelais, Goethe und Novalis. Mickiewicz, Słowacki und Norwid, Poe und Huysmans fügen sich in verschiedene Erzählebenen ein und üben Einfluss auf Vielfalt der Stile und die Tonarten des Romans aus.

Und so verwundert es nicht, wenn ein Miciński-Forscher zu der These kommt, dass „czytanie tekstów napisanych przez Tadeusza Micińskiego jest lekturą pamplisestu“ („Das Lesen der von Miciński geschriebenen Texte gleicht der eine Lektüre eines Pamplisests“; Próchniak 2006:9).

Bei all der Fülle an „intertextuellen Signalen“ oder „intertextuellen Spuren“ (Riffaterre) ist es für die vorliegende Arbeit wichtig, sich vor allem auf die „russische“ Allusionen und Referenzen aus der russischen Literatur und Kultur in beiden Romanen zu konzentrieren.

Deswegen werden eindeutige Markierungen (onomastische Markierungen, Zitate) der Intertexte bevorzugt, um eine direkte Intertextualität festzustellen. Dabei soll vergleichend untersucht werden, wie beispielweise die großen Klassiker der russischen Literatur wie Fëdor Dostoevskij oder Lev Tolstoj in beiden Romanen zitiert werden und welche Funktion diese Allusionen für den Prätext darstellen.

Häufig ist die Intertextualität bei Miciński eine doppelte, so dass die intertextuellen Referenzen eine starke Wirkung haben, weil durch die doppelten (und auch dreifachen) Reminiszenzen ein Kontext zu mehreren literarischen Werken gleichzeitig hergestellt wird. Die Doppelreminiszenz wird bei Miciński auch in Bezug auf die russische Literatur angewendet. So wird in *Xiǫdz Faust* in einem Satz auf zwei Werke Dostoevskij referiert: „wprowadzając [...] swego urzędniczka z Martwego ‚podpolja‘“ („seinen kleinen Beamten aus dem Toten ‚Kellerloch‘ begleitend“; XF:120). Dieser Satz bezieht sich auf den unnötigen Menschen (den kleinen Beamten) und es ist ein deutlicher Verweis auf Dostoevskijs Erzählung *Zapiski iz męrtvogo doma* (dt. *Aufzeichnungen aus dem Totenhaus*, 1862) und seine Novelle *Zapiski iz podpol’ja* (dt. *Aufzeichnungen aus dem Keller-*

loch, 1864). Beide Werke setzten sich mit dem Thema des unnötigen Menschen („lišnij čelovek“), des kleinen Bürokratie-Menschen auseinander, welchem Dostoevskij viel Platz in seinem Werk einräumte und ihn immer wieder detailliert darstellte. Außerdem nehmen beide Werke Bezug auf Dostoevskijs persönliche Erfahrungen in der Gefangenschaft, auf der Katorga in Sibirien, und verweisen somit auf die noch bevorstehende Gefangenschaft der Hauptfigur Piotr in *Xiqdz Faust* und deuten eine schwierige Zeit voraus.

Bevor konkrete Beispiele der Intertextualität aus der russischen Literatur untersucht werden, ist es hilfreich, für eine bessere Kontextherstellung die beiden Romane vergleichend kurz vorzustellen. Den Anfang macht *Nietota* von 1910.

Micińskis erstes großes Prosawerk *Nietota* ist schwer nach formalen Aspekten zu klassifizieren. Es ist ein Roman mit esoterischen Elementen, gleichzeitig auch ein philosophisches Traktat. Die Geschichte umgibt eine Atmosphäre eines Bergausflugs, wobei der Erzählvorgang ständig durch philosophische Diskurse unterbrochen und grotesk deformiert wird. Der Stil wechselt zwischen Karikatur und Pathos. Die Erzählung birgt in sich ein Mysterium und gleicht einer metaphysischen Wahrheitssuche, was sich beim Verlauf der Geschichte durch eine fehlende Linearität äußert. Dadurch erscheint das Geschehen konfus und lässt sich nur schwer verständlich wiedergeben.

Die Erzählstruktur des Romans zeichnet sich durch eine besondere Form aus. Es kommt immer wieder zu einem abrupten Abbruch und Retardation, einer Verzögerung oder Verlangsamung des Erzählflusses. Aber häufig beeilt sich die Erzählung, indem sie immer neue sensationelle Begebenheiten preisgibt. Oftmals stockt sie auch in den unendlichen Tiraden und Disputen. Wenn man im pflanzlichen Thema des Romans, auf welches bereits der Romantitel hindeutet,²⁴⁶ verbleibt, so kann das Prosawerk als ein echtes Dickicht aus Narrationen und Stilen beschrieben werden. Das Bindeglied der Erzählung ist die Wanderschaft der Hauptfigur Ariaman und seine Dispute mit seinem Lehrer und Bergführer Mag Litwor, welche wiederum immer wieder durch Intrigen des dämonischen Mangro unterbrochen werden.

Im Roman sind es mehrere Erzähler, die in verschiedenen Erzählwelten existieren. Kennzeichnend ist, dass kein einziger von ihnen bestrebt ist, eine klare Geschichte zu erzählen. *Nietota* ist ein Versuch, die Wirklichkeit/Wahrheit zu erfassen, die vielumfassend, unverständlich und vielfältig ist. Das Tatra-Gebirge soll diese vielen Schichten der Wirklichkeit abbilden. Die Berge grenzen im Roman an den Himalaja und Sibirien und sind vom Meer

²⁴⁶ Einer ausführlichen Untersuchung zum Titel des Romans widmet sich Agata Mickiewicz. Siehe Mickiewicz, Agata 2016. Tytuł *Nietoty* Tadeusza Micińskiego. Sens „tajemny” powieści. In: *Czytać Micińskiego.Studia*. Hg. v. Barczak, A. u.v.a. Siedlce, S. 71-79.

umschlossen. Für Miciński ist *Nietota* auch ein phantasmagorisches Bild Polens, wie er es sich ausgehend von seiner Historiosophie Anfang des 20. Jahrhunderts vorgestellt hat.

Trotz ähnlicher Deutungsansage zur *Nietota* erscheint *Xiądz Erken*, wie Michał Głowiński anmerkte, als ein Werk mit einer viel deutlicheren Struktur eines Romans: „*Xiądz Faust* jest utworem bardziej powieściopodobnym niż *Nietota*“ („*Xiądz Faust* ist ein Werk, was viel mehr einem Roman ähnelt als *Nietota*“; Głowiński 1969:241). Das offenbart sich bereits bei dem Inhalt. Während bei *Nietota* kaum eine Handlung vorhanden ist, hat *Xiądz Faust* eine Einleitung (Ankunft des Gefangenen Piotrs bei Pfarrer Faust), einen Hauptteil (der Pfarrer erzählt von seinen Lebensabenteuern) und einen Schluss (geistige Verwandlung Piotrs, seine Befreiung und der Tod des Pfarrers). Deswegen kann der Handlungsablauf des Romans anders als bei *Nietota* im Wesentlichen wiedergegeben werden, was sich für die spätere Analyse als relevant erweist.

Die Handlung von *Xiądz Faust* findet in der Heiligen Nacht 1912, im Haus des 77-jährigen Pfarrers statt, in einem Provinzdorf in Polesien. Dort macht der Gefangenkonvoi halt, welcher einen 26-jährigen polnischen Gefangenen Piotr in die Verbannung begleitet. Der verurteilte Revolutionär Piotr wird am Anfang des Romans als ein Rationalist und Skeptiker vorgestellt. Dagegen ist der Pfarrer Faust, obwohl er durch seine Stellung mit der katholischen Kirche verbunden ist, einer, der seinen Glauben aus vielen verschiedenen Quellen konstruiert. Der Pfarrer beginnt in der Nacht viele Geschichten aus seinem Leben zu erzählen und im Handlungsverlauf verkörpert der Pfarrer eine mystische Gestalt, welche sich auf der ewigen Suche nach der Wahrheit befindet und immer nach Vollkommenheit strebt. Sein Name, und somit auch der Titel des Romans, verweist auf Goethes Faust und das Konzept eines schöpferischen Menschen.²⁴⁷ In Micińskis Roman

²⁴⁷ Schon im Bereich des Paratextes kann ein Netz an Bezügen um den Namen ‚Faust‘ konstruiert werden. Faust ist nicht nur die Gestalt aus der mittelalterlichen Legende oder der Tragödie von Marlowe, sondern ist auch eine Symbolfigur eines ewigsuchenden, revoltierenden Menschen gegen menschliche und göttliche Ordnung. Faust ist somit ein archetypischer Charakter, welcher mit Prometheismus korrespondiert und als einer der wichtigsten semantischen Bezüge zu der europäischen Literatur gewählt wird.

Im Handlungsverlauf des Romans wird der wirkliche Sinn des Namens erklärt. Faust ist nicht sein wirklicher Name, sondern ein Rufname, den er sich verdient hat: „Trudno mi w krótkich słowach opowiedzieć, ale to właśnie z tego powodu przezwali mię Faustem: że niby jak ów niemiecki alchemik, zająłem się pod koniec życia oświatą i pracą wśród ludu“ („Es fällt mir schwer kurz darüber zu erzählen, aber genau aus diesem Grund wurde ich Faust genannt: weil ich wie jener deutsche Alchemist zum Lebensende die Menschen aufzuklären und mit ihnen zu arbeiten begonnen habe“; XF:196). Das aber steht in Widerspruch zum Kapitel V, in dem Piotr ein Bild des Oberst Sierakowski mit der Widmung „Dla księdza Fausta“ („Für Pfarrer Faust“; XF:34) sieht. Ausführlicher zu Intertextualität über Micińskis *Xiądz Faust* zu Goethes *Faust* siehe bei: Linkner, Tadeusz 2001. Faust lucyferyczny T. Micińskiego w dramacie „Koniec Wenety” i powieści „Xiądz Faust”. In: *Postacie i Motywy Faustyczne w literaturze polskiej*. Bd. 2. Hg. v. Krukowska, H. u. Ławski, J. Białystok, S. 65-99.

ist der Pfarrer Faust ein Meister eines Initiationsritus und Piotr ist sein Schüler.²⁴⁸ Die Abenteuer, welche Faust Piotr erzählt, führen dazu, dass Piotr seinen pessimistischen Standpunkt, welcher sowohl ein persönlicher als auch ein allgemeiner gegenüber dem polnischen Volk ist, ändert und einen tiefen geistigen Wandel erfährt. Durch Fausts Erzählungen wird Piotr in die Geheimnisse des Lebens eingeweiht und bekommt seinen Lebenswillen und seine Freiheit zurück.²⁴⁹ Zum Ende des Romans akzeptiert Piotr den Gedanken, dass die wahre Revolution eine Tat ist, welche die menschliche Natur im Inneren verändert. Für Pfarrer Faust vollzieht sich durch die geistige Umwandlung des Gefangenen seine persönliche Mission, indem er Piotrs Schuld symbolisch und wörtlich durch Anziehen seiner Fesseln, auf sich nimmt. Während Piotr flieht, stirbt Faust.

Beim inhaltlichen Vergleich beider Romane lassen sich folgende Aussagen treffen. In *Nietota* findet der Initiationsprozess auf der Oberfläche statt. Es ist offensichtlich, dass Mag Litwor in der Rolle des Vormundes und des Meisters von Ariaman auftritt. Im inneren Sinn des Romans verbirgt sich eine allgemeine esoterische Bedeutung und beinhaltet, stark verschlüsselt, viele Verweise auf die zeitgenössischen Probleme und Konflikte (die politische Situation Polens, gesellschaftliche Fragen mit ihren Verknüpfungen an die konkreten Menschen und deren Lebensbereiche).

Dagegen ist *Xiqdz Faust* als ein esoterischer Roman bereits im Titel angekündigt. Als Fabel eines „Gegenwartsromans“ erzählt er die häufig chaotischen und differierenden Weltanschauungen der Übergangszeit vom 19. zum 20. Jahrhundert. Die Initiation, die hier vollzogen wird, geht über den Handlungsort des kleinen Dorfes in Polesien und über das Schicksal des Gefangenen hinaus, indem sie sich an die gesamte Menschheit richtet. Es stellt sich nun die Frage, welche Funktion die Intertextualität in beiden Romanen einnimmt. Im Folgenden sollen die Romane vergleichend auf die intertextuellen Stellen in Bezug auf russische Literatur untersucht werden. Für die Analyse erscheint eine Lektüre sinnvoll, die an der Oberfläche des Textes verstreute intertextuelle Signale nach und nach aufspürt. Dabei ist zu zeigen, wie die durch intertextuelle „markers“ – also durch Allusionen und Zitate – evozierten Prätexte innerhalb des semantischen Ganzen des Werkes koexistieren und sich gegenseitig ergänzend, den intertextuellen Hintergrund des aktuellen Textes bilden.

²⁴⁸ Deswegen wird der Roman auch als ein Freimauer-Roman gedeutet: „powieść masonska” („Ein Freimauerroman“). Siehe dazu: Krzyżanowski 1963:45 oder Pigoń 1964:406.

²⁴⁹ Diese eigenwillige und unbegründete Wendung verleiht dem Roman einen utopischen Charakter: „powieść inicjacyjno-indywidualistyczna z dominantą utopistyczną“ („ein Initiations- und Individuationsroman mit einer utopischer Dominante“ (Ławski 2003:189).

Der erste Roman Micińskis *Nietota* führt gleich am Anfang des Romans zwei Referenzen zu zwei bedeutenden Romanen der Weltliteratur an. Diese sind nicht zufällig gewählt, da zwischen den beiden Romanen eine wichtige Verbindung besteht. Doch zunächst soll der Posttext und Kontext von *Nietota* erläutert werden, bevor die Prätexte untersucht werden. Der Held des Romans Ariaman führt im ersten Kapitel Selbstgespräche, er philosophiert mit den Kiefern des Tatra-Gebirges und drückt seine Sehnsucht nach Polen aus, welche sich auch in seinem Wunsch nach der Erlangung der Souveränität äußert (vgl. N:22). Diese große Liebe, die er für Polen empfindet, kann er an keine Frau geben. Die Frau vergleicht er mit „Nietota“,²⁵⁰ einer wilden Pflanze, welche unkontrolliert wächst, alles befällt und somit alles erdrücken und einnehmen kann. Ariaman sehnt sich am Ausgangspunkt des Geschehens weniger nach einer Frau als nach etwas Unbekanntem, so etwas wie „bezdroże“ („Abweg/Irrweg“; N:23), was noch nicht betreten wurde, also etwas Abenteuerliches, Neues und Reizvolles inkludiert. Seine Abneigung dem weiblichen Geschlechts gegenüber, rührt womöglich auch daher, dass eine mystische weibliche Gestalt – eine Fee – Ariaman nicht gerade schmeichelnd, als einen nicht sehr hellen Menschen charakterisiert hat. Und genau in diesem Kontext kommt es zu Allusionen auf zwei bekannte Werke der Weltliteratur, einmal auf Fëdor Dostoevskijs *Idiot* (dt. *Der Idiot*, 1868/69) und auf Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1615), vor:

Wieszczyka Lodowców powiedziała mi, streszczając swe wrażenie:

– Ariaman nie uświadamia nic, zapomina o wszystkim i nie umie wyciągać wniosków z niczego. – Przypominam, że w kajucie rozbitego okrętu czytałem powieść o księciu, zwanym **Idiotą** [hervorgehob. v. G. G.], wprawdzie to był wcale nienajgłupszy z ludzi.

Także i **Don Kichot**, kiedy wyzdrowiał na łożu śmiertelnym i puścił się w nową podróż – to zadziwił nawet Sancho Pansę swoją roztropnością! Może i będzie tak i ze mną. Tymczasem moja mądrość polega przede wszystkim na tym, że z dala żyję od ludzi, bo inaczej byłbym przez nich od razu straconym aż na dno. Wywędrowałem do takich krajów, gdzie w ogóle już nazwa człowiek staje się nonsensem.“ (N:23-24)

Die Fee der Gletscher sagte, ihren Eindruck zusammenfassend, zu mir:

– Ariaman begreift nichts, vergisst alles und kann keine Schlussfolgerungen ziehen. –

Ich erinnere mich, wie ich einst in der Kajüte eines zerschellten Schiffs einen Roman **über einen Fürsten**, genannt **Idiot**, gelesen habe. Tatsächlich war er nicht einer der dümsten Leute.

So auch **Don Quijote**, welcher sich auf seinem Sterbebett erholte und sich wieder auf eine Reise begab – und sogar Sancho Pansa mit seiner Vernunft beeindruckte! Vielleicht erwartet es mich auch. Währenddessen verlässt sich meine Weisheit auf das, was fern der Menschheit existiert, ansonsten wäre ich schon längst untergegangen. Ich wanderte zu solchen Ländern, wo sogar die Bezeichnung Mensch einen Nonsens darstellt.

Durch Ariamans Aussage wird klar, dass er Dostoevskijs *Idiot* selbst gelesen hat und die Hauptfigur des Romans Fürst Myškin, genannt Idiot, als einen der klügsten der Menschen bezeichnen würde. Im nächsten Satz, nach dem Verweis auf den Fürst Myškin, wird Don Quijote als Beispiel eines unterschätzten Menschen herangezogen. Die Überlegung „Może

²⁵⁰ Hier wird das erste Mal ein direkter Bezug zum Titel des Romans gemacht.

i będzie tak i ze mną” („Vielleicht erwartet es auch mich“; N:24) bezieht sich auf die Charaktere und deren Schicksale aus den zitierten Romanen und die darin intendierte „Wanderschaft und Suche nach dem Lebenssinn“.

Aus dem Nebeneinanderstellen der beiden zitierten Romane kann vermutet werden, dass auch ihre Hauptfiguren in einem Zusammenhang stehen. Es ist wieder eine so häufig angewendete doppelte Reminiszenz von Miciński. Was die beiden Figuren Knjaz' Myškin und Don Quijote aus den Prätexten mit der Figur Ariaman aus dem Posttext miteinander verbindet, ist das Ritterthema. Alle drei sind im gewissen Maße Ritter und wieder auch nicht, vielmehr streben die Figuren danach, einem Ritterideal zu entsprechen. Die Prätextfigur von Myškin ist Don Quijote (siehe Stepanjan 2013:93). Zu Dostoevskijs Myškin und seiner Reminiszenz zu Cervantes Don Quijote gesellt sich noch eine weitere, nämlich zu Aleksander Puškins Ballade *Žil na svete rycar bednyj ...*²⁵¹ (dt. *Lebte einst ein armer Ritter...*, 1829). Puškins Ballade vom armen Ritter ist wiederum eine Referenz zu Cervantes Roman *Don Quijote*.²⁵² Die Prätextfigur hier ist der Ritter, Amadis de Gaula,²⁵³ der sich durch die Ungnade seiner Dame in das Einsiedlertum zurückzieht und den Namen Beltenebros annimmt. Dieser Name kann in etwa als der finstere Schönling, auch im Sinne der Traurigkeit. (Don Quijote Teil 1, Kap.25), übersetzt werden. Erst nach dem Verweis von Don Quijote auf den Ritter Amadis bezeichnet der treue Begleiter Sancho seinen Herren als einen „Ritter von trauriger Gestalt“ (Don Quijote Teil 1, Kap.25:282). In *Nietota* wird auch von Ariaman als „einem Ritter mit traurigem Gesicht“ („rycerzem o smutnej twarzy“; N:124) gesprochen. Das ist eine anschauliche Paraphrasierung des Beinamens von Don Quijote, was Ariaman vergleichbar mit Cervantes Rittergestalt und seine Verbundenheit zum Idealismus zeigt.²⁵⁴

²⁵¹ Puškin, Aleksander 1959. *Žil na svete rycar' bednyj...* In: Ders. *Stichotvorenija 1823-1836*. Aus: *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*. Bd.2. Hg. v. Blagogo, D. u. a. Moskva, S. 248-249.

²⁵² Cervantes Saavedra, Miguel de 2000. *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. In der Übersetz. v. Braunfels, Ludwig. Zwei Teile. Hg. v. Toman, R. Köln. Im Folgenden als Don Quijote, Teil, Kapitel und Seitenanzahl angegeben.

²⁵³ Cervantes Roman *Don Quijote* enthält zahlreiche Intertexte, und Amadis de Gaula ist eine intertextuelle Figur. Er ist der Held eines zu Zeiten von Cervantes bekannten Ritterromans aus dem Mittelalter. Viele Erweiterungen und Fortsetzungen machten den Stoff um Amadis de Gaula in der Renaissance zu einer beliebten Lektüre in Westeuropa. Die Figur des Amadis war in der Renaissance sehr beliebt. In die französische Sprache gingen in der Folge Wörter ein wie *amadis* „ritterlicher Mann“, oder „verführerischer Mann“, *amadisé* „erlesen, anmaßend, pompös, geschraubt“, *amadisien*, „ritterlich“ und *amadiser* „verführen“ ein. Die Beliebtheit des Stoffes um Amadis hielt auch in der Barockzeit an, also zur Entstehungszeit des *Don Quijote*.

²⁵⁴ Einen ausführlichen Vergleich zu Miciński und Cervantes unternimmt Piotr Sobolczyk. Siehe dazu Sobolczyk, Piotr 2017. *Miciński i Cervantes o kryzysach swoich epoch*. In: *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*. Hg. v. Ławski, J. u.a. Białystock, S. 497-514.

Aber auch Dostoevskijs *Idiot* weist wichtige Referenzen zu *Don Quijote* auf. Der erste Bezug zum spanischen Roman entsteht als Aglaja Epančina, einen Brief von Fürst Myškin bekommt, diesen als einen Liebesbrief einschätzt und den Brief vor Verlegenheit zwischen den Seiten des Romans *Don Quijote* versteckt. Dadurch kommt es (auch im wörtlichen Sinn) zu der Berührung zwischen dem Fürsten Myškin und dem Ritter von der traurigen Gestalt. Am Anfang des zweiten Teils des Romans *Idiot* erscheint eine weitere Figur eines Armen Ritters, nämlich durch die Zitation Aglajas von Puškins Ballade. Wieder ist es Aglaja, die das Thema des edlen, aber auch unglücklichen Ritters evoziert und an Fürst Myškin die Bezeichnung „рыцарь бедный“ („der arme Ritter“; PSS 8:206) richtet. Somit vermischen sich in Fürst Myškin zwei Vorstellungen vom gleichermaßen traurigen, und vor abstrakter und keineswegs körperlicher Liebe verrückten Ritter: eines Don Quijotes und in das Bild der Muttergottes verliebten Ritters aus Puškins Ballade.

Es ist bekannt, dass sich Dostoevskij bei der Gestaltung der Figur Myškins an Christus²⁵⁵ und Don Quijote orientierte („возникает образ Дон Кихота и возникает рядом со Христом“ „es erscheint ein Bild Don Quijotes, und dieses erscheint neben Christus“; Stepanjan 2013:94). Beide werden in ihrem Leben mit unfairen und ungerechten Urteilen ihrer Mitmenschen konfrontiert. Beide sind positive, kindlich-naive und absolut gütige Menschen, welche die harte und häufig grausame Realität schließlich überrennt.

Daraus lässt sich folgende intertextuelle Figurenkette konstruieren: *Idiot* (Fürst Myškin) + *Don Quijote* + Ariaman = traurige Ritter befinden sich auf einer christologischen Reise ins unbekannte Abenteuer. Dieser von Ariaman selbst gewählte Vergleich mit den bekannten Prätextfiguren am Anfang des Romans deutet daraufhin, dass die Wanderschaft, zu der er aufbricht, keine einfache wird. Miciński's Held Ariaman aber muntert sich selbst auf und motiviert sich, indem er diese fiktiven Romangestalten ins Gedächtnis ruft,²⁵⁶ welche dafür stehen, dass sie zunächst von ihrer Umwelt unterschätzt werden, aber schließlich reine und gute Menschen im Vergleich zu anderen sind.

Und so können die Worte, welche der Dostoevskij-Forscher Stepanjan in seinem Artikel über drei arme Ritter (*Don Quijote*, den Ritter aus Puškins Ballade und Myškin) und über ihre Schöpfer formuliert, auch Ariaman und Miciński zugeschrieben werden:

²⁵⁵ Siehe dazu Meerson, Ol'ga 2001. Christos ili „Knjaz'-Christos“? Svidetel'stvo Generala Ivolgina. In: *Roman F.M. Dostoevskogo „Idiot. Sovremennoe sostojanie izučenija*. Hg. v. Kasatkina, T. A. Moskva, S. 42-52. Oder Galkin, A. B. Obraz christa i koncepcija čeloveka v romane F.M. Dostoevskogo „Idiot“. In: *Roman F.M. Dostoevskogo „Idiot“*. *Sovremennoe sostojanie izučenija*. Hg. v. Kasatkina, T. A. Moskva, S.319-336.

²⁵⁶ Das entspricht dem Konzept des Gedächtnisses und der Literatur von Renate Lachmann.

Три гения мировой литературы прошли, таким образом, – через своих героев – примерно сходной дорогой высвобождения от иллюзий человекобожеского преобразования личности и мира к открытию реального выхода в жизнь вечную. Причем обращаясь, собственно, к одному и тому же сюжету: герой, оставляя дом и близких, отправляется в путешествие «за верой». (Stepanjan 2015:265)²⁵⁷

Drei Genies der Weltliteratur durchschritten auf diese Weise, – durch ihre Protagonisten – den ungefähr ähnlichen Befreiungsweg von der Illusion der menschengöttlichen Persönlichkeitstransformation und der Welt zur Erschließung eines realen Auswegs in das ewige Leben. Dabei wenden sich alle an ein und dasselbe Sujet: der Held, sein Haus und seine Nächsten verlassend, begibt man sich auf die Wanderschaft dem „Glauben hinterher“.

Dass hier der Autor nur schwer von seinem Protagonisten zu trennen ist, dem stimmt auch Piotr Sobolczyk zu. Miciński selbst ähnelt in seinen ritterlichen Vorstellungen von einer idealisierten Welt des Zusammenhalts und Friedens dem gutmutigen Don Quijote und widerspricht somit der Deutung Cervantes, welcher über seine Figur lacht:

W swojej reinterpretacji i parafrazie *Don Kichota* Micińskiemu zatem bliżej jest do samego Don Kichota niż do Cervantesa [...]. Cervantes ponosi porażkę – głosi ta interpretacja – ponieważ umiał stworzyć genialną postać, a nie umiał jej uwierzyć. Rzecz można też odwrócić. Oto kichotowski projekt Micińskiego nie spełnił się: Polska odzyskała niepodległość, ale zupełnie inaczej, niż wyśnił to pisarz, ani nie wróciła do prasłowiańskich korzeni, ani nie porzuciła katolickiego jarzma, ani nie stała się, jak dotąd, ani trochę indyjska. I tu mógłby gorzko się uśmiechnąć Cervantes: nie udało się, choć wyglądało tak pięknie...(Sobolczyk 2017:512)

Seine Interpretation und Paraphrase von Don Quijote bringt Miciński eher dem Don Quijote als Cervantes näher [...]. Cervantes erleidet eine Niederlage – so lautet diese Interpretation – weil er eine geniale Figur erschuf, aber nicht an sie geglaubt hat. Aber man kann es auch umkehren. Dieses Don Quijote-Projekt Micińskis hat sich nicht erfüllt: Polen wurde unabhängig, aber ganz anders, als es sich der Autor erträumt hat, es ist nicht zu vorslawischen Wurzeln zurückgekehrt, hat nicht das katholische Joch verlassen, und wurde nicht, wenigstens bis jetzt, ein bisschen indisch. Und hier hätte Cervantes vielleicht bitter gelächelt: es hat nicht geklappt, obwohl es so schön ausgesehen hat...

Auch in *Xiqdz Faust*, ziemlich am Anfang des Romans, wird eine intertextuelle Referenz an den russischen Klassiker Dostoevskij angeführt: am Ende des VIII. Kapitels in *Xiqdz Faust* kommt es zu einer Anspielung an *Brat'ja Karamazovy* (dt. *Die Brüder Karamazov*, 1879/1880). Für die Analyse des Intertextes bedarf es einer Vorstellung des Kapitels aus *Xiqdz Faust*, welche für die Erkenntnisgewinnung über den Kontextrahmen des Prätextes hilfreich sein wird. Im VIII. Kapitel mit dem Titel *Wiedźma ukraińska* (dt. *Die ukrainische Hexe*) erzählt Pfarrer Faust dem Gefangenen Piotr von seinem erzwungenen Aufenthalt in der Ukraine („do wsi Oratowa schoronilem się zaraz po powstaniu“, „im Dorf Oratow versteckte ich mich gleich nach dem Aufstand“; XF:54). Dort macht er die Bekanntschaft mit Mira, einer Tochter des ukrainischen Magnaten Niezgnojowicz. Miras

²⁵⁷ Stepanjan, Karen 2015. Izmenenie imen (Rycar' Pečal'nogo obraza, Rycar' bednyj i Francisk Assizkij v prostranstve romanov „Don Kichot“ i „Idiot“). In: *Imja v literaturnom proizvedenii. Chudožestvennaja semantika i funkcija*. Hg. v. Sazanova, L. I. Moskva, S. 251-267.

Schönheit und Ausstrahlung verleiht ihr eine magisch-wundersame Kraft („Te oczy były cudem grozy i upojenia“, „Diese Augen waren Wunder des Grauens und des Rausches“; XF:55), wodurch sie einer Hexe ähnelt.²⁵⁸ Die junge Frau ist sehr von Pfarrer Fausts Belesenheit und Wissen fasziniert und schließlich verliebt sich Mira in ihn. Sie gesteht ihm ihre Liebe direkt und ohne Umschweife. Der Pfarrer fühlt sich von ihr bedrängt und ist regelrecht geschockt von ihrer fordernden Haltung. Miras starke Verbundenheit mit ihrem Vater spielt bei diesem Liebesgeständnis eine große Rolle: „A tylko dwóch ludzi podoba mi się na świecie – ty i mój ojciec“ („Aber nur zwei Menschen in der Welt gefallen mir – Du und mein Vater“; XF:57). Das deutet bereits eine mögliche inzestuöse Beziehung an, was von Miras verzweifelten Ausruf „I ty mnie zgubisz, jeśli mnie nie będziesz miłował!... Broń mnie przed moim ojcem!“ („Und du wirst mich zu Grunde richten, wenn du mich nicht lieben wirst!... Schütze mich vor meinem Vater!“; XF:57) bestätigt wird. Der Pfarrer, welcher durch seine Priesterweihe einem Zölibat unterliegt, weist Mira zurück. Daraufhin ersinnt Mira einen Racheplan. Zusammen mit dem Kirchenorganisten Albin will sie einen Mord an ihrem Vater so verüben, dass alle Spuren zum Pfarrer führen. Das gesteht Albin dem Pfarrer persönlich ein: „Albin z piekielnym zaiste cynizmem – zwierzył mi, że z Mirą umówili się zabić hrabiego – ale tak, aby poszlaki padły na mnie“ („Albin mit einem wahrlich höllischen Zynismus – vertraute mir an, dass er mit Mira zusammen die Ermordung des Grafen ausgemacht hat – aber so, dass alle Spuren auf mich hinweisen würden“; XF:63). Albin stiehlt den Karabiner des Pfarrers, zieht seinen Mantel und seine Schuhe an und wartet, bis in der Dunkelheit der Mond erscheint, erst dann schießt Albin durch das Fenster (!) auf dem Grafen Niezgnojowicz. Dieser wird nicht getötet, sondern verletzt. Viele Zeugen meinen den Pfarrer im Attentäter zu erkennen. Bei seiner Verhaftung bemerkt der Pfarrer, dass ihn jemand beobachtet „Ale przy – z boku ujrzałem straszne oczy Wiedźmy“ („Aber vor der Sakristei erblickte ich die schrecklichen Augen der Hexe“; XF:64). Faust verliert seinen Priesterstatus (Entweiheung), wird verurteilt und nach Sibirien verbannt. Dort leistet er Schwerstarbeit auf der Katorga ab, ganze neun Jahre, bis schließlich Albin an seinem Sterbebett einem Priester die ganze Wahrheit beichtet. Daraufhin wird Faust entlassen. Der Pfarrer reist nach Petersburg und dort besucht ihn der Graf. Dieser verhält sich aber merkwürdig und obwohl er die Wahrheit weiß, entschuldigt

²⁵⁸ Das erklärt auch den folkloristisch-märchenhaften Titel des Kapitels *Wiedźma Ukraińska* (dt. *Die ukrainische Hexe*), der wohl auch eine Anspielung an Nikolaj Gogol' und sein Werk ist. Gogol's ukrainische Erzählungen behandeln die ukrainische Folklore. Als Genre kann eine märchenhafte und unheimliche Phantastik ausgemacht werden, wo Hexen häufig anzutreffen sind. So entpuppt sich in seiner Erzählung *Vij* (dt. *Der Vij* 1835) eine Wirtin als eine alte Hexe, die sich aber sterbend in eine hübsche junge Frau verwandelt.

er sich nicht bei Faust. Auch Mira will den Faust unbedingt sehen und hat eine Bitte an ihn. Er soll eine Hebamme finden und soll diese überreden, das Geheimnis, welches Mira betrifft, für sich zu behalten. Der Pfarrer findet die Hebamme und erfährt von ihr, dass sie vor neun Jahren bei einer Geburt dabei war und die Gebärende Mira gewesen ist. Nach der Geburt hat sie gesehen, wie das Neugeborene im Beisein des Grafen von einem großen Hund aufgefressen wurde. Faust begreift die Zusammenhänge und seine Rolle dabei und weiß nun, hätte er Mira vor neun Jahre geholfen, dann hätte er sie und ihr Kind retten können. So klebt aber das Blut eines unschuldigen Kindes an seinen Händen.²⁵⁹ Mit großen Schuldgefühlen beendet er seine Geschichte.

Diese Ausführlichkeit bei der Inhaltangabe der Geschichte aus dem Leben des Pfarrers ist notwendig, weil sie zur Erläuterung des Intertexts bezogen auf *Brat'ja Karamazovy* wichtig ist.

Piotr stellt, nachdem er der Geschichte aufmerksam zugehört hat, eine Analogie zu Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* her und suggeriert in seinem Bezug auf den russischen Roman die philosophischen Auseinandersetzungen mit den Themen des Bösen und der Schuld:

Czyżby nad duszą polską rozwinął się już trujący sofizmat²⁶⁰ romansu Dostojewskiego „Bracia Karamazowy”? Aliosza Karamazow rozpieszcza diabła Smerdiakowa,²⁶¹ zamiast go zgnieść – w osobie własnego ojca! Brat Iwan stał się Inkwizytorem Jehowy! Dlaczego to, księżo, uznałeś siebie za gorszego jeszcze niż był ów Niezgnojowicz?

Który z polskich myślicieli zgodziłby się na taki bezsens wyznania, że w sobie nie ma tylko prometeizm, heroiczny pęd dawnego Aria, który w imię Boga swego stał lat dziesięć w lesie, trzymając węgiel w ręce – wśród nocy mroźnych zimowych, wśród dni upalnych znojącego lata. Ale że ten moralista w znaczenie wyższym – moralista jako twórca wartości moralnych – jest zarazem chorym psychicznie mikromanem uznał w sobie – ot, Smerdiakowa podłego raba, urodzoną nikczemność – (XF:71)

Geht über der polnischen Seele der giftige Sophismus des Romans von Dostoevskijs „Brat'ja Karamazovy“ wahrhaftig auf? Alëša Karamazov verwöhnt den Teufel Smerdjakov, anstatt ihn auszumerzen – in der Gestalt des eigenen Vaters! Der Bruder Ivan wurde zum Inquisitor Jehovas! Warum hast du, Pfarrer, dich für schlimmer gehalten als dieser Niezgnojowicz?

Welcher von den polnischen Den kern würde so einem unsinnigen Credo zustimmen, dass man in sich nicht nur den Prometheismus und den heroischen Drang des altertümlichen Arias hat, der im Namen Gottes zehn Jahre bei winterlich kalten Nächten und in hitzigen Sommertagen mit einer Koh-

²⁵⁹ Das ist eine besonders wichtige Erkenntnis, die in Dostoevskijs Werk omnipräsent ist. Das Thema leidender, unschuldiger Kinder tritt in vielen Werken Dostoevskijs auf und dient häufig dazu, dass die Figuren ihre Handlungen überdenken und Gewissensbisse empfinden.

²⁶⁰ Sofizmat bedeutet übersetzt Sophismus und meint einen Scheinbeweis, einen Trugschluss, der mit Täuschungsabsicht gemacht wird. Sophismus. In: *Das Fremdwörterbuch*, 7. neu bearb. und erw. Aufl., Duden Bd. 5. Hg. v. Wermke, M u.a. Mannheim 2001, S. 930.

²⁶¹ Die in *Xiqdz Faust* angeführte Schreibweise des Namens „Smerdiakow“ entspricht nicht der polnischen Übertragung (Smierdiakow) und auch nicht der russischen Transkription (Smerdjakov) bzw. russischen Transliteration (Smerdjakov) und ist somit eine von Miciński selbst erdachte Schreibweise.

le in der Hand im Wald stand. Aber dieser Moralist im eigentlichen Sinne, der Moralist als Schöpfer moralischer Werte – ist gleichzeitig ein psychisch-kranker Wahnsinniger und er erkannte in sich – tja, Smerdjakov, den elendigen Sklaven, mit einer angeborenen Niedertracht.

Bezogen auf Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* treten folgende intertextuelle Signale auf: Eine der Hauptfiguren wird mit seinem vollen Namen Alëša Karamazov genannt, die andere Figur, der andere uneheliche Bruder Smerdjakov, wird als „Teufel“ bezeichnet, und der älteste Bruder nur mit seinem Vornamen Ivan und als „Inquisitor des Jehova“ charakterisiert. Und durch die Erwähnung des Vaters wird auch die Ermordung des alten Karamazov, was den zentralen Handlungsstrang des Romans darstellt, angedeutet. In diesem Zusammenhang wird eine implizierte intertextuelle Parallele zwischen dem Pfarrer Faust und dem Grafen Nieznojowicz zu den Figuren Dostoevskijs gezogen. Wie das genau geschieht und was die anderen Anspielungen zu bedeuten haben, soll im weiteren Verlauf geklärt werden.

Doch zunächst soll der Intertext selbst näher beleuchtet werden. Der Intertext ist sowohl referentiell als auch selektiv. Der Bezug ist deutlich markiert durch die Nennung des Autors (Dostoevskij) und des Werkes (*Brat'ja Karamazovy*). Durch die pointierte Bezugnahme und Aufzählung wichtiger Protagonisten des Romans sowie kurzer Verweise auf ihr Verhalten und ihre Charakterisierung verstärkt sich der Grad der Intertextualität. Nun stellt sich die Frage, wie groß die Dialogizität zwischen den beiden Werken ist. Um das herauszufinden, muss Dostoevskijs Roman näher vorgestellt werden, natürlich unter Berücksichtigung der angesprochenen Figuren und damit zusammenhängenden Themen im Roman des Posttextes *Xiqdz Faust*. Die Hauptthemen, die Piotr in seinem Bezug andeutet, sind: wie das Böse verarbeitet wird, die Bruderschaft, die Sohn-Vater-Beziehung, Glaubenszweifel, die Niedertracht des Menschen sowie das Schuldeingeständnis/Schuldbekennnis.

Damit die erzählte Geschichte mit dem Roman verglichen werden kann, sollte zunächst der Roman *Brat'ja Karamazovy*²⁶², dem genannten Themenbereichen entsprechend, vorgestellt werden.

²⁶² Zum Inhalt des Romans: Bei den *Brat'ja Karamazovy* bestehen zwei Möglichkeiten der Lektüre – eine allegorische und eine realistische (vgl. Gerigk 2016:199). Wenn wir zunächst mit der realistischen beginnen, so erzählt der Roman, basierend auf Schilderungen eines Chronisten, eine Kriminalgeschichte. Die Handlung kreist um drei Brüder, die zwar äußerlich sehr verschieden, aber alle von tiefer Leidenschaft ergriffen sind. Dmitrij, der älteste Bruder, ist Soldat. Ivan, ein studierter Intellektueller, ist ein überzeugter Atheist. Alexej, von allen aber nur Alëša genannt, ist Novize. Sie alle stehen im Konflikt mit ihrem moralisch verkommenen Vater Fëdor. Ein vierter Bruder ist Smerdjakov, ein unehelicher Sohn von Fëdor Pavlovič, der als Bediensteter im Hause Karamazov arbeitet. Ausgang für das Familiendrama ist der Streit zwischen Dmitrij und seinem Vater um Geld und Grušenka, an der beide Interesse zeigen und sie heiraten wollen. Dmitrij schwört im Streit, den Vater töten zu wollen und greift ihn auch an. Als der Vater nur wenig

Dostoevskijs letzter Roman *Brat'ja Karamazovy* wird in der Literaturgeschichte als „synthetisches Werk“ (Grossmann 1959:380) und eine Art *summa summarum* seines Schaffens bezeichnet. Und tatsächlich werden im Roman viele Realien der 1870er Jahre bilanziert und die wichtigsten Aspekte (wie Reformen der Landwirtschaft, Industrialisierung und daraus resultierende Probleme, Gerichtswesen, Strafanstalten, kirchliche Institutionen usw.) in Dialogen und Monologen der Helden angesprochen. Ein wichtiger Berührungspunkt zwischen Dostoevskijs und Micińskis Schaffen ist die soziale Kritik, philosophische Analyse und historische Diagnose, welche immer wieder formuliert wird. Bei Dostoevskij verkörpert die Familie Karamazov nicht nur exemplarisch Russland, sondern auch „die ganze Menschheit“. Die Idee der „Menschheitsrettung“ mit Hilfe der christlichen Ethik steht bei Dostoevskijs Gesamtwerk immer im Vordergrund (vgl. Stepanjan). Und auch in seinem letzten großen Roman wird diese anhand der „brüderlichen Liebe“ veranschaulicht. Der Hauptträger der Idee, der jüngste der drei Brüder Karamazov, der Novize Alëša, wird als die positive Figur den anderen Brüdern gegenübergestellt. Der älteste, Dmitrij, verkörpert die ausschweifende Sinnlichkeit und zügellose Leidenschaft, der mittlere Ivan vertritt einen gottlosen Nihilismus und übertritt mit seiner Maxime „Alles ist erlaubt“ alle ethischen Grenzen und provoziert damit eine schwere Sünde wie die Tötung des eigenen Vaters.

Der Roman wird auch deshalb als ein *summa summarum* von Dostoevskijs Schaffen bezeichnet, weil sich in den vier brüderlichen Protagonisten die grundlegenden Ideen und Charaktertypen widerspiegeln, die schon für frühere Werke Dostoevskijs paradigmatisch waren. Im letzten Roman treten alle vorherigen Ideen in einer gesteigerten Form auf. So trägt Dmitrij deutliche Züge des Lüstlings Svidrigajlov aus *Prestuplenije i nakazanie* (dt.

später tatsächlich, am offenen Fenster in der Dunkelheit, umgebracht wird, fällt der Verdacht sofort auf Dmitrij, weil dieser durch den Zeugen Grigorij am Tatort gesichtet wurde. Außerdem gab Dmitrij kurz nach dem Mord 3000 Rubel aus, genau die Summe, die Fëdor Karamazov entwendet wurde. Dmitrij wird schließlich zu Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt. Anfänglich akzeptiert Dmitrij die Strafe, weil er seine Schuld durch seinen Hass und seine Mordgedanken anerkennt. Aber sein Bruder Alexej macht ihm bewusst, dass die Strafe dafür zu schwer ist, vor allem, weil er unschuldig ist. Ivan, der Hauptinitiator des Mordes, versucht seinen Bruder freizusprechen, scheitert aber, weil der Täter Smerdjakov nach seinem Eingeständnis bei Ivan, sich am Tag vor dem Prozessbeginn erhängt. Ivan wird daraufhin verrückt.

Mit diesem Hauptstrang der Handlung verweben sich weitere, so die Geschichte des *starec* Zosima, eines hochangesehenen Mönchs aus einem Kloster nahe der Stadt, in dem Alëša eine Zeit lang gelebt hat; die Geschichte des Hauptmannes Snegirëv, der von Dmitrij beleidigt und geschlagen wurde, und seines Sohnes Iljuša, der diese Beleidigung nicht überwinden kann und schließlich krank wird und stirbt.

Ereignisse, die zu dem Verbrechen und all seinen Folgen führen, sind durchzogen von langen Abschweifungen und Nebenhandlungen, in denen Fragen über Gott und die Welt (wörtlich zu verstehen) erörtert werden, vor allem in zahlreichen Gesprächen zwischen den Protagonisten. Im Hintergrund bietet der durch viele Dialoge konstruierte Roman eine äußerst differenzierte Analyse der damaligen russischen Gesellschaft und ihrer Probleme aus Dostoevskis Sicht. Siehe dazu Geier, Svetlana 1997. *Brat'ja Karamazovy* (dt. Die Brüder Karamazov). In: *Hauptwerke der russischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Hg. v. Kasack, W.. München 1997, S. 148-149.

Verbrechen und Strafe 1866), und Ivan stellt eine Synthese der Züge der Gestalten aus drei Romanen dar: Raskol'nikovs (*Prestuplenije i nakazanie*), Stavrogins (*Besy/Die Dämonen* 1871/72) und Versilovs (*Podrostok/Der Jüngling* 1875). Dagegen entpricht Ivans Doppelgänger Smerdjakov Pëtr Verchovenskijs aus *Besy*, während Alëša eine „zweite Ausgabe“ des „besseren Menschen“ Fürsten Myškin aus dem Roman *Idiot* (1868/69) genannt werden kann.

Aber gerade in seinem letzten Roman gelingt es Dostoevskijs, ein Bild des damaligen Russlands, stellvertretend durch die Familie Karamazov und ihrer einzelnen Mitglieder und etlichen Nebenfiguren, zu repräsentieren und bestimmte Facetten der russischen Gesellschaft zu veranschaulichen (vgl. Gerigk 2016:200). Schließlich sind die vier Brüder Karamazov auch Manifestationen des Bösen, entsprechend dem philosophischen Konzept, das Dostoevskijs Denken zugrunde lag.

Das Böse und seine Erscheinungsformen im Menschen vor dem Hintergrund der christlichen Moralvorstellungen ist im Roman mit eine Fülle tiefer Gedanken über die christliche Religion und die in ihr aufgehobenen menschlichen Grundfragen nach Schuld und Sühne, Leid und Mitleid, Liebe und Versöhnung verknüpft.

Auch in Miciński's Werk ist die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Bösen ein wichtiges Thema. Und so verwundert es nicht, dass Dostoevskij zur Entfaltung des Diskurses über das Böse im Menschen herangezogen wird.

Im Vergleich des VIII. Kapitels von *Xiqdz Faust* und Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* lassen sich zahlreiche Parallelen zwischen den literarischen Figuren feststellen. Oder es treten „significant words“ (Perri 1978:304) bzw. „lexikalische Motive“ oder „markante Handlungsdetails“ (Schmid 1983:152) aus dem Prätext Dostoevskijs bei Miciński auf. Welche das genau sind, soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

Eine der Hauptfiguren aus Fausts erzählter Lebensgeschichte – Graf Nieznojowicz – ähnelt in vielen Charakterzügen dem Vater Fëdor Karamazov aus *Brat'ja Karamazovy*. Bevor die Geschichte von Mira und dem Pfarrer erzählt wird, geht es um den Werdegang von Etienne Niegoj (so der Name des jungen Grafen, bevor er zum ukrainischen Magnaten Nieznojowicz wurde). In dieser Vorstellung sind viele Parallelen zu Fëdor Karamazovs Leben erkennbar. Zunächst einmal sind bei beiden die Nachnamen negativ konnotiert. Karamazov setzt sich aus dem türkischen „kara“ – „schwarz“ und dem russischen Verb „mazat“ – „schmieren“ zusammen. Bei dem ukrainischen Magnaten wird sein ur-

sprünglicher Name Niegoj²⁶³ („Nicht-Jude“) zu Niezgnojowicz umgewandelt, was so viel wie „einer, der nicht verfault“, bedeutet. Aber gerade das impliziert, dass dieser Mensch einen faulen und nicht veränderbaren Charakter hat. Beide Romanfiguren pflegen eine besondere Beziehung zu Juden, was wiederum ihr Verhältnis zum Geld beschreibt. So wird über Fëdor Karamazov Folgendes berichtet:

Познакомился он сначала, по собственным словам „со многими жидами, жидками, жидишками и жиденятами“, а кончил тем, что под конец даже не у жидов, но „у евреев был принят“. Надо думать, что в этот период своей жизни он и развил в себе особенное умение сколачивать и выколачивать деньги. (PSS 14:21).

Anfangs hatte er dort, wie er sich ausdrückte, „viele Juden und Jüdchen“ kennengelernt, und zuletzt war er nicht nur „bei Juden, sondern auch bei den Hebräern ein- und ausgegangen“. Es ist anzunehmen, daß er sich in dieser Periode seines Lebens die besondere Kunst zu Eigen machte, Geld zusammenzuscharren, indem er es anderen Leuten abgaunerte. (Übers. v. H. Röhl.)²⁶⁴

Ähnliches berichtet Faust über den jungen Niegoj: „Z domu nie wychodzili Żydzi i wśród antenatów pod kaminem zawsze z kilku brodatymi szachrajami omawiał wyrąb lasu, parcelacje itd.“ („Das Haus war immer voller Juden und inmitten seiner Ahnherren am Kamin sitzend besprach er mit ein paar bärtigen Schwindlern die Ausrodung und die Parzellierung des Waldes usw.“; XF:53). Das Geld und seine Beschaffung spielt bei beiden Figuren eine zentrale Rolle. Diese Geldgier macht beide rücksichtslos gegenüber der eigenen Familie. So wie der alte egozentrische Karamazov sich nicht um seine ehelichen Söhne kümmert (keiner wächst bei ihm auf), zeigt auch Niegoj ein ignoranten Verhalten gegenüber seiner Verwandtschaft. Er nimmt das Geld von seinem Vater auf dem Sterbebett, wartet nicht bis dieser stirbt, verlässt das Elternhaus und verprasst das Geld schnell (vgl. XF:52). Auch Karamazov ist sehr auf das Geld fixiert und ist grausam gegenüber allen, die bei ihm verschuldet sind. Das wird in der Episode mit Dmitrij und Snegirëv veranschaulicht, wo Dmitrij Schulden für seinen Vater eintreibt und Snegirëv deswegen schlägt. Auch Graf Niegoj schreckt vor Gewaltanwendung nicht zurück. Einmal lässt er einen Bauern nur deshalb zu Tode schlagen, weil dieser auf der Grenze zwischen seinem und des Grafen Grundstück gejagt hatte (vgl. XF:53).

²⁶³ Interessanterweise bedeutet „Goi“ aus dem Jiddischen übersetzt ‚Volk‘ und/oder ‚Nation‘. Die Bezeichnung wird von Juden gebraucht, um jemanden als einen Nichtjuden oder als Andersgläubigen zu benennen. Aber so werden manchmal auch Juden bezeichnet, die sich nicht an die Vorschriften des jüdischen Gesetzes halten. In diesem Kontext wäre es wohl doch eine Verneinung des Nicht-Jüdischen, gleichzeitig verweist es aber auch auf eine gewisse Beziehung zum jüdischen Volk. Siehe Althaus, Hans P. 2003. Goi. In: Ders. *Kleines Lexikon deutscher Wörter jiddischer Herkunft*. München, S.86 .

²⁶⁴ Die nachfolgenden Übersetzungen der Zitate aus Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* stammen von Hermann Röhl. Siehe dazu <https://www.projekt-gutenberg.org/dostojew/karamaso/karamaso.html> (Stand 12.05.2020)

Eine weitere Übereinstimmung der beiden Charaktere äußert sich durch ein ähnliches triebgesteuertes Verhalten. Sowohl Fëdor Karamazov als auch Graf Niegoj sind als Lüstlinge mit einer unstillbaren sexuellen Energie dargestellt. So wird über Neigoj als einen großen Eroberer des weiblichen Geschlechts berichtet: „Nie było piękniej dziewczki w okolicznych wsiach; która by nie nosiła w sobie owocu żądzы dziedzica.“ („In der Umgebung des Dorfes hat es kein einziges schönes Mädels gegeben, welches nicht in sich die Frucht der Lust des Gutsherrn getragen hätte“; XF:53). Und bei Fëdor Karamazov heißt es: „Безобразничать с женским полом любил не то что по прежнему, а даже как бы и отвратительнее. Вскорости он стал основателем по уезду многих кабаков“ (PSS 14:21; „Bei den Weibern verhielt er sich nicht wie früher nur schamlos, sondern geradezu widerwärtig. Binnen kurzem eröffnete er zahlreiche neue Schenken in unserem Kreis“). Dieses Lotterleben bleibt bei beiden Figuren nicht ohne Spätfolgen, die sich in ihrem Aussehen widerspiegelt. Dem alten Karamazov sieht man den ausschweifenden Lebensstil deutlich an:

Физиономия его представляла к тому времени что-то резко свидетельствовавшее о характеристике и сущности всей прожитой жизни. [...] Особенно указывал он на свой нос, не очень большой, но очень тонкий, с сильно выдающеюся горбиной: „Настоящий римский, – говорил он, – вместе с кадыком настояция физиономия древнего римского патриция времен упадка“.(PSS 14:22)

Sein Gesicht war ein unbestechlicher Zeuge für die Art und den Inhalt seines bisherigen Lebens. [...] Besonders gern wies er auf seine Nase hin, die mittelgroß, sehr schmal und stark gekrümmt war. „Eine echte Römer Nase“, sagte er, „zusammen mit dem Doppelkinn das typische Abbild eines alten römischen Patriziers aus der Zeit des Verfalls.“

Auch in *Xiqdz Faust* wird ausdrucksstark betont, dass Graf Nieznojowicz's Lebensweise auch äußerliche Spuren hinterlassen hat. So hat er, im Vergleich zu seiner wunderschönen Tochter Mira, sehr harte, ja gar erschreckende Gesichtszüge: „Tymczasem ojciec jej, dorodny wysoki blondyn o słowiańskim typie, z ustami, które, spadając zbyt nagle, wyglądałi jak dwa cięcia kindżałem“ („Währenddessen hat ihr Vater, ein stattlich gebauter großer Blonder des slawischen Typs, die Mundwinkel so scharf nach unten gezogen, dass diese wie durch Dolche geschnitten aussahen“; XF:55). Interessanterweise wird auch der Graf mit einem römischen Patrizier verglichen, nämlich mit Francesco Cenci (1549-1598). Das geschieht aber nicht in Bezug auf sein Aussehen, sondern mit der Zeit des Verfalls. Der römische Partizier ist in die Geschichte als ein grausamer Mensch eingegangen, der seine Familie terrorisierte und folterte und deswegen schließlich von seiner

Tochter Beatrice Cenci und ihrem Stiefbruder (!) ermordet wurde.²⁶⁵ Das stellt wiederum einen Bezug zu den Ereignissen in *Brat'ja Karamazov* her und verweist auf das gewaltsame Ende des Vaters Karamazov.

Auch die weibliche Figur Mira, die Tochter des Grafen Nieznojowicz entspricht der Gestalt einer femme fatale. Sie ist attraktiv und besitzt magisch-dämonische Züge, wie die bereits erwähnten Augen einer Hexe. Miras Figur erinnert an Grušenka.²⁶⁶ In *Brat'ja Karamazov* ist Grušenka das weibliche Objekt der Begierde von Vater Karamazov und seinem Sohn Dmitrij und spielt eine wichtige Rolle bei der Ermordung des alten Karamazov. Grušenka fungiert, ähnlich wie Mira, als das Lockmittel, denn nur im Anbetracht des Treffens mit ihr erscheint Fëdor Karamazov in der Mordnacht am Fenster. In *Xiqdz Faust* erscheint Graf Nieznojowicz nur deswegen am Fenster, weil Mira es, mit dem Wissen, dass der Schütze unter dem Fenster steht, inszeniert hat: „Czekał [zamachowiec] pod okniem hrabiego, aż księżyc wyjdzie. Wyczekawszy momenty, gdy księżyc wśród obłoków wypłynął na pogodne niebo, łotr ten strzelił“ („Der Attentäter wartete bis zum Aufgehen des Mondes unter dem Fenster des Grafen. Als sich ein günstiger Moment, als der Mond zwischen den Wolken am klaren heiteren Himmel auftauchte, ergab, hat der Schurke geschossen“; XF:63).

In Dostoevskijs Roman ist Grušenka ein ähnlicher Katalysator. Der Vater bezahlt für sein Verzehren nach ihr mit seinem Leben. Und auch im Leben des Dmitrij Karamazov spielt Grušenka eine schicksalhafte Wendung. Die Eifersucht auf seinen Vater treibt Dmitrij in der Mordnacht in den Garten des alten Karamazov und so auch in die Nähe des Tatortes, was ihn zum Hauptverdächtigen macht.

Beim Vergleich der Frauenfiguren beider Romane – Grušenka und Mira – lassen sich Parallelen sowohl im Aussehen als auch in deren Charakterisierung finden. Grušenkas Beschreibung lautet: „румяная, полнотелая русская красавица, женщина с характером смелым и решительным, гордая и наглая“ („eine rotwangige, üppige russische Schönheit geworden, eine Frau von entschlossenem Charakter, stolz und dreist“; PSS 14:311). Diese Eigenschaften eines eigenwilligen Charakters treten auch bei Mira auf, wenn man bedenkt wie entschlossen und mutig sie dem Pfarrer Faust ihre Liebe eingesteht und ihn noch mit einem provozierenden Tanz zu einem Gebetslied – was eine Art

²⁶⁵ Die historische Forschung ist vor allem der Tochter Beatrice gewidmet, weil sie auch schon bei Zeitgenossen als Opfer angesehen wurde und ihre Tat, der Mord an ihrem Vater, als ein Akt der Befreiung interpretiert wurde. Jack, Belinda 2004. *Beatrice's Spell. The Enduring Legend of Beatrice Cenci*. London.

²⁶⁶ Agrafena Aleksandrovna Svetlova, die zum Zwist zwischen Dmitrij und Fëdor Karamazov führt, wird im Roman von allen liebevoll nur Grušenka genannt.

der Gotteslästerung darstellt – zu verführen versucht: „Ledwo rozległy się głębokie, rozpaczne tony modlitwenyj pieśni, Mira zatańczyła jakiś haszyszowy tan – musiałem przerwać“ („Kaum ertönten die tiefen, verzweifelten Töne eines Gebetsliedes, da fing Mira an, wie unter Haschisch zu tanzen – ich musste sie stoppen“; XF:57). Ihr großer Stolz offenbart sich nach Faust's Ablehnung, welche sie so verletzt, dass sie daraufhin einen raffinierten Racheplan schmiedet.

Auch bei Grušenka, die dazu neigt, durch Wut unberechenbar zu werden, wird der stolze Charakter besonders betont: „Это был характер гордый, не выносящий презрения, один из таких, которые, чуть лишь заподозрят от кого презрение, – тотчас воспаляются гневом и жаждой отпора“ („Sie war ein stolzer Charakter, der keine Verachtung ertrug und sogleich in Zorn und Rachsucht verfiel, sobald er nur von irgendeiner Seite Verachtung argwöhnte“; PSS 15:113;). Diese Beschreibung von Grušenka lässt sich problemlos auf Mira übertragen. Denn Miras Rache zeugt nicht nur von Impulsivität, sondern auch von einer irrationalen Getriebenheit durch Zorn, welche sich durch Grausamkeit nicht nur Faust, sondern auch ihrem Vater gegenüber äußert.

Ein weiterer direkter Bezug in *Xiqdz Faust*, also eine „onomastic allusion“ (Perri), wird auf eine wichtige Figur aus Dostoevskijs Roman gemacht – auf Smerdjakov. Nun stellt sich die Frage wer in *Xiqdz Faust* der Figur des Smerdjakov entsprechen könnte? Denn sein Name fällt im Posttext nur zwei Mal. Somit wird der Fokus vor allem auf seine Charaktereigenschaften und auch seine Tat – als Verantwortlicher für den Vätermord und seine wissentliche Schuldzuweisung auf andere – gerichtet. In *Xiqdz Faust* wird Smerdjakov als „diabel“ („Teufel“) und „podły rab z urodzonej nিকczemnością“ („der gemeine Sklave mit angeborener Niedertracht“; XF:72) bezeichnet.

Tatsächlich wird Smerdjakov in *Brat'ja Karamazovy* zuallererst in der Rolle eines Dieners («лакэй») des alten Karamazov wahrgenommen. Der vierte, von allen ungeliebte und kaum anerkannte Bruder ist ein Atheist und stellt so einen Doppelgänger des anderen großen Atheisten im Roman, Ivan Karamazov, dar: „Смердяков, в самом деле, очень практичный двойник, сводящий Ивановы запутанные, мучительные желания к конкретному (к убийству отца)“ („Smerdjakov ist tatsächlich ein sehr praktischer Doppelgänger, welcher Ivanovs verwirrte, qualvolle Wünsche zum Konkreten (zum Mord am Vater) hinführt“; Morris 2007:614-615). Smerdjakov setzt den Plan der Ermordung, auf welchen ihn Ivan gebracht hat, in die Tat um.

In *Xiqdz Faust* ist ein solch lenkbarer und auch dämonischer Mensch wie Smerdjakov der Organist Albin Hebetko. So wird er mit den gleichen Worten, wie später Piotr Smerd-

jakov von Faust in seiner Erzählung charakterisiert: „Doprawdy, diabeł nie mógłby okazać się nikczemniejszym!” („Wahrhaftig, der Teufel könnte nicht niederträchtiger sein!“; XF:63).

Aber Albin ist nicht nur Instrument des Attentats sondern er ist auch jener, der Mira geradezu dahin drängt. Das steht analog zu Smerdjakovs Andeutungen und seiner Einweihung Ivans in den Verschwörungsplan,²⁶⁷ was Ivan zum Mitwisser und Mittäter macht, weil er es nicht verhindert. Smerdjakovs listige Bemerkung „– Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно, – твердо ответил Смердяков, проникновенно глянув на Ивана Фёдоровича“ („– Also haben die Leute recht, wenn sie sagen, dass mit einem klugen Menschen auch ein kurzes Gespräch von Nutzen ist –, antwortete Smerdjakov fest und blickte Ivan Fëdorovič durchdringend an“; PSS 14:254) deutet auf seine Fähigkeit, die Menschen zu lenken. So ist Albin auch derjenige, der Mira erst wütend auf den Pfarrer macht, indem er ihr die Bedeutung der Botschaft auf dem vom Pfarrer zugesandten Kreuz erklärt. Dort steht geschrieben „mai“ und Albin übersetzt es für Mira gleich in drei Sprachen: „Znaczy ono: nigdy! mai! to po francusku jamais, po rosysjsku nikogda!“ („Das bedeutet niemals! Mai! Das heißt auf Französisch jamais, auf Russisch nikogda!“; XF:60).

Außerdem kommt Albin nach dem Schuss auf den Grafen sofort zu Faust und beichtet es ihm, wobei er natürlich auf das Schweigegelübde des Pfarrers zählt. Bei der Verhaftung des Pfarrers aber ist er es, der in der Kirche laut „Świątokradco“ („Der Dieb des Lichtes“; XF:74) ruft und somit eine deutliche Anklagestimme gegen den Pfarrer bildet. Ähnlich dämonisch tritt auch Smerdjakov auf, als er Ivan durch die Verbreitung seiner nihilistischen Ansichten als die geistige Kraft (in Sinne der Inspiration) und somit auch als Haupttäter im Mord an seinem Vater nennt: „Потому и хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убивец во всем здесь единый вы-с [Иван], а я только самый не главный, хоть это и я убил. А вы самый законный убивец и есть!“ („– Darum will ich heute Abend Ihnen [Ivan] mitten ins Gesicht beweisen, dass der Hauptmörder hier in jeder Hinsicht einzig und allein Sie sind, ich dagegen nur eine Nebenperson, obwohl ich den Mord begangen habe. Und Sie sind auch im Sinn des Gesetzes der wahre Mörder!“; PSS 15:63;)

Nun stellt sich die Frage, welche Funktion der Bezug auf Ivan in *Xiqdz Faust* hat? In Mi-cińskis Roman wird Ivan als „Inquisitor Jehovas“ bezeichnet. Das ist eine Anspielung auf

²⁶⁷ So täuscht Smerdjakov vor dem Mord einen epileptischen Anfall vor, damit kein Verdacht auf ihn fällt und er im Haus, wie der Vater, schläft. (PSS 15:50)

Ivans berühmte Legende vom Großinquisitor.²⁶⁸ Mit dieser Erzählung erklärt Ivan Alëša sein Theodizee-Problem. In *Xiqdz Faust* wird Ivan gar selbst zu einem Inquisitor von Christus erklärt, was schon eine Interpretation seiner Position zu Gott darstellt, was Ivan nicht nur zum Zweifler an Gott, sondern auch zu seinen Henker macht.

Diese Vorstellung von Ivan Karamazov weist darauf hin, dass er keine positive Figur im Roman ist. Er ist ein Zweifler und ein revoltierender Mensch („бунтарь“). Aber seine Revolte ist kein Bestreben zur Selbstverwirklichung, wie es in Falle Luzifers ist, sondern er besitzt einen enormen Gerechtigkeitssinn und die Umwelt zeigt ihm immer wieder aufs Neue, wieviel Unrecht in der Welt ist und dass es unmöglich ist, gegen das Böse zu kämpfen:

Для Ивана – великого пессимиста – все бесполезно: будущая гармония не искупает истории, которая есть непрерывная цепь преступлений. Сама история осуждает человека, и светлое будущее не спасает человека от этого осуждения, ибо гармония невозможна без справедливости, а последняя навеки нарушается, когда проливаются первые неотомщенные слезы. (Flores López 2007:156)

Für Ivan – den großen Pessimisten – ist alles nutzlos: die zukünftige Harmonie sühnt die Geschichte nicht, welche zu einer ununterbrochenen Kette der Verbrechen wird. Die Geschichte selbst verurteilt den Menschen, und die glänzende Zukunft rettet den Menschen nicht vor dieser Verurteilung, weil die Harmonie unmöglich ohne Gerechtigkeit ist. Und die Gerechtigkeit ist auf Zeiten zerstört, wenn die ersten ungesühnten Tränen geflossen sind.

Der Revolutionär Piotr in *Xiqdz Faust* denkt ähnlich und das verdeutlicht er gerade durch die Anspielung auf Dostoevskij. Auch er revoltiert gegen seine Umgebung, was ihm die Strafe einbringt. Aber er sieht bei sich kein Fehlverhalten und erkennt auch keine Mitschuld und zieht nicht die richtigen Schlüsse, die Faust ihm durch seine Erzählung über Mira vermitteln möchte. Piotr denkt, ähnlich wie Ivan, zu groß und zu abstrakt, und macht sich Sorgen um keinen Einzelnen, sondern um die gesamte Menschheit.

Aber Piotrs Anschuldigung ist nicht richtig, denn Faust hat um Gerechtigkeit gekämpft, weil seine Verbannung infolge seiner Teilnahme am Aufstand verhängt wurde, und er war auch schon in Gefangenschaft für eine Sache, obwohl er unbeteiligt war. Fausts Schuldgeständnis erinnert an den Vierten Teil von *Brat'ja Karamazovy*, wo Dmitrij sich schuldig für den Mord an seinem Vater bekennt, obwohl er nicht der Täter ist. Hier wird Kants Idee des Gewissens als inneren Gerichtshofs, dass jeder Mensch ein Gewissen hat

²⁶⁸ Dieses Poem führt schon längst ein Eigenleben außerhalb des Romans und ist ein Gegenstand vieler Untersuchungen geworden. Besonders hervorzuheben ist die deutsche kommentierte Ausgabe von Vassilij Rosanovs Untersuchung. Rosanow, Wassilij 2009. *Dostojewskis Legende vom Großinquisitor. Versuch eines kritischen Kommentars* (mit zwei Vorworten, einem Nachwort, fünf Beilagen und zwei Etüden „Über Gogol“). Hg. v. Grübel, R. Aus dem Russ. von Grübel, R. u. a. Oldenburg. Die letzte ausführliche Monographie veröffentlichte Sandoz, Ellis 2000. *Political Apocalypse. A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor*. 2 überarbt. Ausg. Wilmington.

und in seinem Inneren sich von Zeit zu Zeit auch für falsches Handeln verurteilt, veranschaulicht.²⁶⁹ Sowohl Dmitrij Karamazov als auch Faust erkennen ihre Schuld an und empfinden die Verurteilung als ihre „kara“ – eine Sühne, Strafe. So sagt Faust als er Mira nach vielen Jahren wiedersieht: „Uczułem się winny już i wobec siebie“ („Ich empfand die Schuld auch mir gegenüber“; XF:71).

Dabei ist die Schuld als solche bei Faust nicht feststellbar, seine Zurückweisung von Mira war angesichts seines Status als katholischer Priester richtig. Wenn sich Faust schuldig bekennen kann, dann wegen seines impulsiven Temperaments, welches ihn in den Verdacht, ähnlich wie bei Dmitrij Karamazov, bringt, dass ihm die Tat zuzutrauen ist. Außerdem wird in beiden Fällen, sowohl der versuchte Mord an Nieznojowicz als auch der Mord am alten Karamazov, als eine gerechtfertigte Tat angesehen:

Po strzale wybiegła zaraz Mira, krzycząc: - Łowić księdza! Wielu ludzi widziało uciekającego m n i e [...]. Naturalnie nikt nie chciał m n i e gonić, wielu płakało nad nieszczęściem: „Że też mógł taki ksiądz ... ale zadurzył się w hrabiance, posag wielki, trzeba było ojca zgładzić. W złości utracił ksiądz głowę, wszakoż mógł ot po cichu otruć lub udusić, bo miał siłę za konia – że mu nikt rady nie dał – ale zapamiętał się ... liczył na ciemną noc i na pioruny... Pan Bóg akuratnie księżyc wysłał... ot, zgubiny człowiek.“ (XF:63)

Nach dem Schuss kam Mira sofort angerannt und schrie: – Fangt den Pfarrer! Viele Menschen sahen wie i c h weglief. Natürlich wollte keiner m i r hinterherjagen, viele weinten wegen des Unglücks: „Das so etwas der Pfarrer tun könnte...Aber er hat sich in die Gräfin verliebt, sie hat eine große Mitgift, der Vater musste umgebracht werden. Im Zorn hat der Pfarrer seinen Kopf verloren, sonst hätte er ihn ruhig vergiften oder ersticken können, weil er die Stärke eines Pferdes hat – das ihm da keiner geholfen hat – aber er vergaß sich ... hat auf eine dunkle Nacht und Blitze gezählt... Aber Gott hat den Mond zum richtigen Zeitpunkt geschickt ... na, er ist ein verlorener Mensch.“

Und auch in *Brat'ja Karamazovy* wird in zwei Kapiteln²⁷⁰ vor dem Mord am alten Karamazov detailliert dargelegt und durch Handlungen der Brüder unterstützend erläutert, dass der Vater entbehrlich für die Welt ist und ihn auch keiner vermissen wird. Dass der Verdacht schnell auf Dmitrij fällt ist auch durch sein ungestüm -impulsiven Wesen begründet. Ihm ist Gewaltanwendung nicht fremd. So greift er vor mehreren Zeugen seinen Vater an und in der Mordnacht schlägt er den Diener Grigorij nieder. Auch Faust ist immer zum Jähzorn geneigt und kann sich nur mit Mühe beherrschen. So ist nach der Beichte Albins, was gleichzeitig auch ein Geständnis ist, sein Impuls ein gewaltsamer: „Miałem pierwszy impet tak straszny, że porwałem lotra i trząsłem nim – jeszcze chwila, a byłbym mu głowę rozmażdzył jak zgniły arbuz“ („Mein erster Impuls war so schrecklich, dass ich

²⁶⁹ Siehe dazu Kant, Immanuel 1956. Die Metaphysik der Sitten. Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie. Bd. 4. In: Ders. *Werke in 5 Bänden*. Hg. v. Weischedel, W. Wiesbaden, S.307-634. So lautet ein Lehrsatz dort „Von der Pflicht des Menschen gegen sich, als den angeborenen Richter über sich selbst“ (Kant 1956:573).

²⁷⁰ Die Titel der Kapitel lauten „Зачем живёт такой человек?“ („Wozu lebt ein solcher Mensch?“) und „Сладострасники“ („Wollüstlinge“).

den Schuft beinahe zerrissen und ihm eine geknallt, und noch einen Augenblick später seinen Kopf wie eine verfaulte Melone zerdrückt hätte“; XF:63). Aber Zorn empfindet der Pfarrer Faust, wenn er Ungerechtigkeit und Niedertracht spürt. Das erkennt er auch beim Grafen und vor allem die Information über seine Beteiligung am Tod eines Neugeborenen erschüttert und erzürnt Faust zutiefst.

Das Motiv der leidenden Kinder, welchen fürchterliche und brutale Gewalt in Form der Folter oder gar Hinrichtung widerfährt, ist häufig in Dostoevskijs Werk thematisiert worden. Gewalt gegenüber einem Kind ist das Böse in reinsten Form. So erzählt Ivan im Dialog mit Alëša im Kapitel *Bunt* (dt. *Rebellion*) über verschiedene Gräueltaten der Menschen, wo auch viele Kinder leiden. Eine Geschichte handelt dort von einem General. Als dieser erfährt, dass für die Lähmung eines seiner Hunde ein Junge verantwortlich ist, lässt er diesen Jungen vor den Augen seiner Mutter von Hunden zerreißen (vgl. PSS 14:221).

Auch in Dmitrijs Traum wird das Leiden von Mutter und Kind thematisiert. Dieser Traum erzeugt bei Dmitrij so ein starkes Mitgefühl, dass er seine Schuld eingesteht, wenn auch nicht für die Tat, sondern stellvertretend für die Menschheit:

Зачем мне тогда приснилось „дитё“ в такую минуту! „Отчего бедно дитё?“ Это пророчество мне было в ту минуту! За „дитё“ и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех „дитё“, потому что есть малые дети и большие дети. Все – „дитё“. За всех и пойду, потому что надобно же комунибудь и за всех пойти. Я не убил отца, но мне надо пойти. Принимаю! (PSS 15: 31)

Warum habe ich damals, in einem solchen Augenblick, von dem „Kindelein“ geträumt? Warum ist das „Kindelein“ arm? Das war seinerzeit für mich eine Prophezeiung! Für das „Kindelein“ werde ich nach Sibirien gehen. Denn alle sind wir für alle schuldig. Für alle „Kindelein“: Es gibt kleine Kinder und große Kinder. Alle sind „Kindelein“. Für alle werde ich nach Sibirien gehen, denn einer muß doch für alle hingehen. Ich habe den Vater nicht getötet, trotzdem muss ich hingehen. Ich nehme es auf mich!

Und auch Faust fühlt sich nach der Erkenntnis, dass ein Kind wegen seiner falschen Entscheidung gewaltsam zu Tode gekommen ist, mitschuldig und ist verzweifelt: „Wyszędłem. Szarpały mię rozpacz – i mam li to wyznać – дума, iż Duszę Miry zgubiłem: Ja Ahryman,²⁷¹ zawarty w księdze. Wszakże Mira inaczej obeszlaby się z dzieckiem; które by kochała“ („Ich ging hinaus. Mich plagte Verzweiflung – und brauch ich das noch zu gestehen – auch mein Stolz, welcher die Seele Miras vernichtete. Ich Ahriman, eingeschlossen im Pfarrer. Wiewohl anders Mira mit dem Kind umgegangen wäre, wenn sie es

²⁷¹ Ahriman ist im Parsismus bzw. Zoroastrismus (begründet vom persischen Propheten Zarathustra) der böse Geist und stellt im diesem System den Gegenspieler des guten Gottes Ahura Mazda dar. Siehe Ariman. In: *Ėnciklopedičeskij slovar' Brokgauz i Efron*. Bd. 2. Arago-Autka. Sankt Peterburg 1890, S.79. Miciński's Hauptheld in *Nietota* heißt ähnlich wie Ahriman Ariaman und deutet so durch seinen fast gleich klingenden Namen eine Verbindung zu der gnostischen Weltanschauung an.

geliebt hätte“; XF:70). Faust gesteht seine Schuld ein: „Tak zabiłem ... choć nie ręką...“ („Ja, ich habe ermordet, wenn auch nicht mit der Hand“; XF:72).

Dieses Schuldbekenntnis am Verbrechen ohne physische Gewalteinwirkung ist, was den Prätext von Dostoevskij auslöst. Denn erst nach Fausts Selbstvorwürfen kommt es zur Anspielung an *Brat'ja Karamazovy*. Der Grund dafür ist es auch, dass dieses Werk nicht nur eine realistische, sondern auch eine philosophische Lesart erfordert: „Достоевский стремится к включению аллегорического способа прочтения в реалистический без того, чтобы снять различие между ними“ („Dostoevskij strebt eine Aufnahme der allegorischen in die realistische Lesart an, um die Unterschiede zwischen den beiden aufzuheben“; Gerigk 2013:200).

Die Auseinandersetzung sowie die Frage nach der eigenen Beteiligung am Bösen ist das verbindende Thema zwischen Prä- und Posttext, also zwischen *Brat'ja Karamazovy* und *Xiqdz Faust*. Die implizierten Fragen in beiden Texten sind: Ist jeder zum Bösen fähig? Kann man das Böse verhindern? Muss das Böse angenommen werden oder soll etwas aktiv dagegen unternommen werden?

Bei *Xiqdz Faust* ist das Fehlen von Hilfeleistung dafür verantwortlich, dass Mira böse handelt und als das Böse (ihr Vater) nicht ausgelöscht wird und weiter lebt. Dadurch wird das Böse stärker, was schließlich den Tod eines unschuldigen Kindes auslöst. Auch Dostoevskijs Roman erzählt von verschiedenen Phasen und unterschiedlichem Wesen des Bösen. Die Schuldfrage in *Brat'ja Karamazovy* kann nicht ohne Dmitrij Karamazov erörtert werden. Ohne ihn hätte es keinen Mord an seinem Vater gegeben, genauso wie auch die anderen Brüder daran mehr oder weniger beteiligt sind. Es ist auffällig, dass Piotr in *Xiqdz Faust* in seiner Anspielung auf Dostoevskijs letzten Roman gerade den Namen des ältesten Bruders auslässt, obwohl sein Erzählstrang vor allem aus emotionaler Sichtweise (wie das Erleben gleicher Gefühle) am meisten mit Faust's Wiedergabe der Geschehnisse korrespondiert. Dennoch ruft beim Rezipienten allein der Verweis auf *Brat'ja Karamazovy* den Mord am alten Karamazov und die darauffolgende Gerichtsverhandlung des Bruders Dmitrij auf. In seinem „Roman der Romane“ lautet die eindeutige Antwort Dostoevskijs auf die Frage, wie das Böse entstanden ist – durch die Menschen. Auch Mi-cińskis Faust versucht die Antworten auf die Frage nach seiner Verantwortung am Bösen in der Religion zu suchen: „Wyjechałem za granicę na studia – zostałem badaczem

religii“ („Ich reiste ins Ausland zum Studieren – und wurde zum Erforscher der Religion“; XF:71). Der Glaube bildet einen weiteren wichtigen Subtext von beiden Romanen.²⁷² Während Piotr der große Zweifler, ähnlich dem Ivan Karamazov ist, versucht Faust dem jungen Mann eine väterliche Figur im geistigen Sinne zu sein. Das ist ein weiteres Thema, welches den polnischen und russischen Roman verbindet: Vater-Kind oder Lehrer-Schüler-Beziehung. Dieses Motiv ist auch sehr zentral in *Brat'ja Karamazovy*, dort wird dem biologischen Vater Karamazov der geistige Vater Zosima gegenübergestellt. Die Figur des Zosima²⁷³ in der Rolle des Vaters wird erst durch Alëša Karamazov verwirklicht. Alëša erwählt Zosima selbst als seinen geistigen Vater. Piotr lehnt zunächst Faust als seine erzieherische Autorität ab. Deswegen kritisiert Piotr Alëšas christlich motivierte Beziehung gegenüber dem teuflischen Smerdjakov und seinem Vater: „Aliosza Karamazow rozpieszcza diabła Smerdiakowa, zamiast go zgnieść – w osobie własnego ojca! („Alëša Karamazov verwöhnt den Teufel Smerdjakov, anstatt ihn zu zerquetschen – in der Gestalt des eigenen Vaters!“; XF:71). Aber während Zosima die Rolle des geistigen Vaters für Alëša annimmt und ihn anleitet, das Böse zu verhindern,²⁷⁴ scheitert Faust an dieser Aufgabe komplett. Er hätte auch der „geistige“ Vater von Mira sein können und ihr helfen können aus ihrer toxischen Beziehung zu ihrem Vater zu lösen, aber Faust stößt Mira ab und verhindert so das Böse nicht. Fausts großes Schuldgefühl löst bei Piotr Unverständnis aus, denn er will nicht, dass Faust sich auf die gleiche Stufe mit Smerdjakov oder Nieznojowicz stellt (vgl. XF:71). Piotr spricht auch in seiner Anspielung vom Trugschluss des Romans Dostojewskijs *Brat'ja Karamazovy* („sofizmat romansu Dostojewskiego ‚Bracia Karamazowy‘“; ebd. „Sophismus des Romans von Dostojewskijs ‚Brat'ja Karamazovy‘“). Hier ist eine Kritik an der russischen Philosophie intendiert, für welche stellvertretend Dostojewskij als Moralist steht. Sein Roman wird als Beispiel eines philosophischen Trugschlusses angeführt. Piotr stellt einen Vergleich zwischen polnischer und russischer Philosophie in Bezug auf die eigene Kritikfähigkeit der Polen an. Dostojewskij zeigt, in Piotrs Verständnis, dass in Menschen nicht nur Heldentum und Auf-

²⁷² So wird *Brat'ja Karamazovy* ein „christlicher Metaroman“ genannt (vgl. Gerigk 2013:257).

²⁷³ Im Roman durchschreitet der *starec* Zosima eine erstaunliche Charakterentwicklung. Zunächst lebt er ähnlich wie der alte Karamazov: Er spielt um Geld, trinkt, hat viele Frauen. Bis eines Tages er im Rausch den Offiziersburschen schlägt, das bitter bereut und ins Kloster geht, wo er seine Sünden viele Jahre sühnt, bis er zu einem geehrten *starec* und zum Ende seines Lebens sogar zu einem Heiligen wird. Sein Leben ist ein Beispiel dafür, dass sich wohl jeder Mensch ändern kann, solange er willens ist.

²⁷⁴ Gerade dieser Handlungsstrang verdeutlicht, dass Alëša Karamazov nicht unfehlbar ist, sondern seine falsche Handlungsweise auch dazu beiträgt, dass die Tragödie geschieht und Dmitrij verurteilt wird. Zosima besteht darauf, dass Alëša seinen Bruder in der schicksalhaften Nacht findet und ihn so von seinem Plan, zum Vater zu gehen, abbringt. Alëša folgt diesem Rat nicht, was ihn indirekt auch zum Beteiligten am Verbrechen macht.

opferung vorhanden sind, sondern auch Niedertracht und Unglaube herrschen. Daraus schlussfolgernd kann und will der junge Piotr nicht das Böse der anderen akzeptieren und verzeihen. Vor dem wichtigen Bezug auf *Brat'ja Karamazovy* erfolgt noch ein Teilzitat aus Lev Tolstojs Lehre seiner Widerstandslosigkeit dem Bösen gegenüber: „Niczemu bardziej nie jestem przeciwny niż owej sławetnej etyce ‚niesprzeciwiania się złemu‘“ („es gibt es nichts wo ich mehr dagegen bin als bei dieser berüchtigten Ethik von ‚Widerstandslosigkeit dem Bösen gegenüber‘“; XF:71).

„Dem Bösen nicht mit Gewalt widerstreben“ – lautet die berühmte Maxime von Lev Tolstoj und stellt eine der wichtigsten und bekanntesten religiösen Aussagen des russischen Autors des Realismus dar. In seiner religiös-philosophischen Schrift *V čěm moja vera?* (dt. *Worin besteht mein Glaube?* 1883) bezieht sich Tolstoj auf die Bergpredigt von Christus aus dem Matthäus–Evangelium (Mt 5, 39): „Ich aber sage euch: Leistet dem, der euch etwas Böses antut, keinen Widerstand, sondern wenn dich einer auf die rechte Wange schlägt, dann halt ihm auch die andere hin“. Diese Zeilen beschäftigen Tolstoj sehr. Lange überlegt er deren Bedeutung und gewinnt daraus einen anderen Blick auf die Lehre Jesu, dass der Mensch nicht diese Worte als Fügung in das Leiden verstehen soll, sondern als Ausübung in Geduld, denn der Widerstand kann Böses provozieren und zum bösen Handeln führen, und das wäre das Gegenteil der Nächstenliebe. Er meint, darin den Kern der Lehre Jesu zu erkennen:

Христос не говорит: подставляйте щеки, страдайте, а он говорит: не противьтесь злу, и, что бы с вами ни было, не противьтесь злу. Слова эти: *не противься злу или злему*, понятые в их прямом значении, были для меня истинно ключом, открывшим мне всё.

Не противься злему — значит не противься злему никогда, т. е. никогда не делай насилия, т. е. такого поступка, который всегда противоположен любви. И если тебя при этом обидят, то перенеси обиду и все-таки не делай насилия над другим. Он сказал так ясно и просто, как нельзя сказать яснее. (Tolstoj 1957:311)

Christus sagt nicht: bietet die Backen, leidet; sondern er sagt: widerstrebet nicht dem Übel und was euch auch zustoßen möge, widerstrebet nicht dem Übel. Diese Worte: *widerstrebet nicht dem Übel – oder dem Bösen* –, in ihrem geraden Sinne aufgefasst, wurden für mich zum wirklichen Schlüssel, der mir alles erschloss.

Widerstrebe nicht dem Übel will heißen: widerstrebe niemals dem Bösen, d.h. tue nie einem anderen Gewalt an, d.h. begehe nie eine Handlung, die der Liebe entgegengesetzt wäre. Und wenn du dabei gekränkt wirst, so ertrage die Kränkung und tue dennoch nichts Gewalttames gegen jenen. (übers. v. Sophie Behr 1885)²⁷⁵

Die Auseinandersetzung mit dieser Bibelstelle und die aus ihr gewonnene Erkenntnis formen Tolstojs Glauben und begründen seine Religionslehre und die daraus folgende Bewegung des Tolstoismus. „Nicht dem Bösen widerstreben“ – das vierte Gebot der

²⁷⁵ Tolstoj, Leo 1885. *Worin besteht mein Glaube? Eine Studie von Graf Leo Tolstoj*. Aus dem russ. Manuskript übers. v. Sophie Behr. Leipzig. Online abrufbar bei <https://www.projektgutenberg.org/tolstoj/glaube/glaube.html>

Bergpredigt ist für Tolstoj das wichtigste Gebot überhaupt. Unter keinen Umständen soll ein Mensch Böses mit Bösem vergelten, den gewalttätigen Widerstand soll der Mensch nicht leisten. Hier verbirgt sich der Gedanke, dass nichts das Böse so wirkungsvoll bekämpfe wie die Stärke, die der Mensch zeigt, wenn er das Unrecht mit Sanftmut erträgt und das Böse mit Gutem vergelte.

Diese Doktrinen Tolstoj's und allen voran die Gewaltlosigkeitslehre finden viele Anhänger. Innerhalb weniger Jahre bildet sich um den russischen Schriftsteller eine Glaubensgemeinschaft heraus, welche sich als Tolstojaner bezeichnet. Der norwegische Tolstoj-Biograph Geir Kjetsaa versucht die Grundgedanken des Tolstoismus zusammenzufassen, womit auch die Geisteshaltung von Tolstoj gemeint ist:

Im Mittelpunkt des Tolstoismus steht ein anarchistischer, antiautoritärer Gedanke, der das Verfügungsrecht des Individuums und seine Selbstständigkeit in allen Glaubensfragen geltend machte. Der Schriftsteller nahm seinen Ausgangspunkt in Ideen, die zunehmend abgeschwächt worden waren, als die Kirche sich allmählich zu einer Staatsreligion entwickelte und sich als tragende Säule der Obrigkeit erwies. Sein Anarchismus zielte darauf ab, den Staat durch eine Zusammenarbeit von freiwilligen Zusammenschlüssen zu ersetzen. Es sollte alles gewaltlos geschehen. Dadurch unterschied sich der Tolstoismus deutlich von einer Reihe anderer Anarchiebewegungen jener Zeit. (Kjetsaa 2001:249)

In Miciński's *Xiqdz Faust* wird der Bezug zu der Hauptmaxime der Tolstojaner und somit auch zu Lev Tolstoj durch den verurteilten und nach Sibirien verbannten Revolutionär Piotr hergestellt. Auch er zitiert hier das vierte Gebot der Bergpredigt. Aber dem Bibelzitat wird seine negative Einstellung zu dem Gebot vorangestellt: „niczemu bardziej nie jestem przeciwny“ („keiner anderen Sache bin ich mehr entgegengesetzt“; XF:71). Aus der Position eines polnischen Gefangenen, dem Unrecht und Gewalt widerfährt, will er das Böse nicht einfach hinnehmen. Piotr stellt nicht nur die Lehre Jesu, sondern auch die Deutung dieser durch Tolstoj, in Frage. Dieser Intertext steht hier in der Funktion des Verweises, dass sich Piotr noch am Anfang seiner geistigen Reise befindet. Er bietet dem lebenserfahrenen Pfarrer Kontra und kritisiert seine Sichtweise auf das menschliche Übel/Böse: „Księżu szanowny, jeśli nie znasz bramy żelaznej – jeśli nie byłeś nigdy wykonawcą sprawiedliwości – nie masz wielkiego sumienia“ („Geehrter Pfarrer, wenn du nicht das Metalltor gekannt hast – wenn du nie der Ausführende der Gerechtigkeit gewesen bist – dann besitzt du nicht das große Gewissen“; ebd.). Piotr denkt und spricht wie der Held aus der polnischen Romantik, welchem (noch!) den geistigen Haltungen der Moralisten seiner Zeit – in Gestalt von Dostoevskij und Tolstoj – widerstreben.

Auch im Roman *Nietota* wird auf den russischen Schriftsteller und Denker Lev Tolstoj verwiesen. Miciński setzt sich noch vor der Entstehung seiner Romane mit Tolstoj's Ideen

auseinander. Darauf macht Hans-Peter Hoelscher-Obermaier in seiner Kurzbiographie über Miciński aufmerksam: „Er [Miciński] beschäftigte sich zu dieser Zeit [um 1900] mit spanischer und polnischer Mystik ebenso wie mit den sozialreligiösen Ideen L. Tolstojs“ (Hoelscher-Obermaier 2000:537). Der Verweis auf Tolstoj erfolgt in *Nietota* durch eine doppelte Reminiszenz. Sein Name taucht neben einem anderen für polnische Kulturgeschichte wichtigen Namen auf, dem legendären Tatra-Bergführer und Geschichtenerzähler Sabala.²⁷⁶ Somit kommt es wieder zu der Verbindung von polnischen und russischen Kultur- und Literaturkontexten durch eine direkte Nennung, welche einen Vergleich zweier Persönlichkeiten und ihrer Textverarbeitung evoziert.

Doch bevor der Intertext untersucht wird, bedarf es einer Vorstellung des Handlungshintergrunds zum besseren Verständnis des Bezugs. Im IX. Kapitel des Romans *Nietota* unter dem Titel *W kuźni pod ornakiem*²⁷⁷ (dt. *In der Schmiede unter Ornak*) erscheint die Figur des Weisen Zmierchoświt. Diese Figur ist die Personifizierung von Stanisław Witkiewicz, des berühmten Zakopane-Malers und eines guten Freundes von Tadeusz Miciński,²⁷⁸ und auch von dem bereits erwähnten Sabala. Zmierchoświt wird wie folgt vorgestellt:

Mędrzec Zmierchoświt jest jednym z ostatnich przedstawicieli tych w Polsce, którzy uważają się jednocześnie za przynależnego Litwy i Polski [...]. Na tle najgłębszych mrocznych puszczy uczucia; wiecznie gotowy był Zmierchoświt świecić dobrocią i uśmiechać się jakimś kresom ludzkim, ponad niziną moczarnością. Życie jego istotne najlepiej symbolizuje powieść Tolstoja: „Czem ludzie żyją?“ podobna do opowiadania Sabala „O Śmierci“. (N:242)

Der Weise Zmierchoświt war einer der letzten Vertreter in Polen, welche sich sowohl Litauen als auch Polen zugehörig fühlen. [...] Vor dem Hintergrund des tiefsten Urwalds der Gefühle war Zmierchoświt immer bereit, mit Güte zu leuchten und die Menschen am Rande der Gesellschaft, welche dem tiefen Sumpfgebiet entstammen, anzulächeln. Am besten symbolisiert sein Leben tatsächlich die Erzählung von Tolstoj „Wovon die Menschen leben?“, welche wiederum Ähnlichkeit zu der Geschichte Sabalas „Über den Tod“ aufweist.

²⁷⁶ Sabala ist das Pseudonym von Jan Krzeptowski (1809-1894). Er war ein polnischer Musiker, Dichter, Bergsteiger und Bergführer in der Tatra. Sein Leben ist mit vielen Legenden verbunden. In seiner Jugend soll er Räuber, Wilderer und Aufständischer gewesen sein. Als Bergführer pflegte er Kontakte zu den polnischen Künstlern in Zakopane. Schon früh begann er, Lieder im Stil der Podhalanie über die Tatra zu dichten. Stanisław Witkiewicz bezeichnete ihn sogar als Homer der Tatra. Seine Popularität zeigt sich auch daran, dass er als literarische Figur in vielen dem Podhale gewidmeten Werken auftaucht: so in Henryk Sienkiewicz's *Sabalowa bajka* (dt. *Das Märchen von Sabala* 1889), Stanisław Witkiewicz's *Na przełęczy* (dt. *Auf dem Gebirgspass*, 1891) und in Kazimierz Przerwa-Tetmajers *Legenda Tatr* (dt. *Aus der Tatra*, 1910). Miciński verweist in seinem Roman auf Sabalas Geschichte in der goralischen Sprache *O Śmierci (Über den Tod)*. Bieńkowski, Wiesław Jan Sabala. In: *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*. Siehe dazu: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-krzeptowski-sabala-1809-1894-gawedziarz-muzykant-spiewak> (Stand 20. 04. 2020)

²⁷⁷ Ornak ist ein Berg in der polnischen Westtatra.

²⁷⁸ Vgl. dazu S. 20 vorliegender Arbeit.

Das ganze Leben Zmierczoświts soll der Erzählung Tolstojs *Čem ljudi živy*²⁷⁹ (*Wovon die Menschen leben*, 1881) entsprechen, welche Ähnlichkeit mit dem Märchen Sabalaś *O Smierzci*²⁸⁰ hat, was dann auch in einer sehr zusammengefassten Nacherzählung (vgl. N:243) beider Texte dargelegt wird. Micińskis intertextueller Verweis eröffnet eine Reihe weiterer Verweise. Denn sowohl Tolstoj als auch Sabalaś bedienen sich eines Wandersujets mit biblischen Motiven.²⁸¹

Durch diese deutliche Gegenüberstellung zweier namentlich genannter Bezüge kommt es hier zur Kreuzung dreier Codes (Lachmann). Der eine Intertext (1) verknüpft sich mit einem anderen (2) und das im Textumfeld des Romans (3). Die Texte aber konkurrieren nicht miteinander, sondern ergänzen sich gegenseitig. Tolstojs Erzählung beginnt mit dem gefallenem Engel auf Erden, ohne dessen Vorgeschichte zu erläutern. Dagegen bezieht sich Sabalaś Version vor allem auf den Hintergrund seiner Verbannung aus dem Himmel. In *Nietota* wird die Quintessenz beider Texte zusammengefasst. Außerdem wird durch die Verbindung der goralen Folklore mit russischer Klassik, die natürlich auch an die Volks-erzählungen anknüpfen, einerseits eine Gedächtnisleistung (Lachmann) evoziert, aber auch eine Verknüpfung zweier Kultur- und Religionsgemeinschaften erreicht. Es kommt zu einer Verschmelzung beider, oder gar dreier Kontexte – goralisch-russisch-polnisch –, indem es zu einem Teil der *Księga Nietota* wird.

Nun stellt sich die Frage, ob der Posttext, welcher eine Nacherzählung von Prätexten ist, auch sprachlich den Vorgängern entspricht? Micińskis Version fügt sich in den gehobenen Sprachstil des Romans und modifiziert die einfache, einfältige Volkssprache der genannten Prätexte. Außerdem ist die Nacherzählung der beiden Geschichten verkürzt und verzichtet auf die Wiedergabe mancher wichtiger Details der Erzählung. So muss der Leser sich für das Verständnis der Paraphrasierung die beiden Geschichten in Erinnerung rufen, um diese dann mit dem Kontext des Posttextes zu verknüpfen.

²⁷⁹ Tolstoj, Lev 1982. *Čem ljudi živy*. In: Ders. *Povesti i rasskazy 1872-1886*. Aus: *Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach*. Bd. 10. Hg. v. Chrapčenko, M. Moskva, S. 234 – 253.

²⁸⁰ Miciński verwendet hier die falsche Schreibweise, tatsächlich heißt Sabalaś Erzählung *Bajka o śmierzci*. Diese thematisiert die Konfrontation des Menschen mit dem Tod und seinem vergeblichen Versuch, den Tod hinauszuschieben oder diesem ganz zu entgehen. Der Märchencharakter der Erzählung des Goralendichters evoziert einen weiteren berühmten Text, nämlich das Grimmsche Märchen vom *Gevatter Tod* (1812).

²⁸¹ Tolstoj lernte das Thema durch Ščegolėnok, einen Bauer und bekannten Sammler und Erzähler von Sagen, kennen. Die Legende, welche Ščegolėnok erzählte, wurde später von einem angesiedelten Mönch aufgeschrieben und in Ponomarėvs Sammelband *Pamjatniki drevno-russkoj cerkovno-učitel'skoj literatury* (dt. *Denkmäler der alt-russischen kirchenpädagogischen Literatur*, 1898) veröffentlicht. Außerdem ist es auch möglich, dass Tolstoj außer von Ščegolėnok diese Legende in Afanas'evs *Narodnyyje russkie legendy* (*Die russischen Volkslegenden*, 1859) gelesen hat. Dort heißt die Erzählung *Angel* (*Engel*). Siehe dazu Opul'skaja, Lidija 1982. *Kommentarij*. In: Tolstoj, Lev. *Povesti i rasskazy 1872-1886*. Aus: *Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach*. Bd. 10. Hg. v. Chrapčenko, M. Moskva, S. 522-524.

Lev Tolstoj's Erzählung *Čem ljudi živy*²⁸² ist sehr umfangreich und liefert viele Erklärungen auf Fragen, die nach Micińskis Nacherzählung offen bleiben. So erfährt der Leser bei Tolstoj nicht nur von der Motivation Gottes, den Engel auf die Erde zu senden, sondern es wird auch die Notwendigkeit des Todes der Mutter erklärt: Das menschliche Leben liegt in Gottes Hand und es vollzieht sich nach einem bestimmten Plan. Diese Erkenntnis hilft den Menschen auch die größte Not zu überstehen und weiterzuleben.

In *Nietota* ist die Geschichte um den Engel Michail an die polnische Wirklichkeit angepasst, während bei Tolstoj der reiche Mann als „barin“ vorgestellt wird, ist er in Micińskis Version ein „magnat“ – ein reicher polnischer Adeliger: „Raz przejechał magnat“ („Einmal kam ein Magnat“; N:243). Aber es werden auch wichtige Handlungsstränge ausgelassen. Die Entwicklung des Engels wird auf wenige Schlüsselmomente (die Hilfsbereitschaft des Schusters ihm gegenüber; der Tod trifft auch die Reichen ohne Vorahnung; das Begreifen von der Rolle der Liebe) zusammengefasst. Der Akzent wird vor allem auf den Parabelgedanken²⁸³ gelegt: „Kiedy już Michajło poznał, że miłość duchowa jest tym, co ludzi utrzymuje w ich okropnej nędzy istnienia – wraca do nieba. Została po nim jasność w chacie!” („Als Michail nun erkannte, dass die geistige Liebe das ist, was die Menschen

²⁸² Der Inhalt der Geschichte lässt sich wie folgt zusammenfassen: Semën ist ein alter und armer Schuster, alles, was er durch seine Arbeit verdient, wird sofort aufgebraucht. Einmal erblickt er neben einer Kapelle einen nackten Menschen. Der Mann kann nicht sagen, wie er dorthin gelangt und warum er nackt ist. Semën zögert zwar ihm zu helfen, tut es aber doch und nimmt ihn zu sich nach Hause. Seine Frau Matrëna ist sehr wütend darüber, denn sie will nicht noch ein hungriges Maul stopfen müssen. Aber auch die Frau gibt schließlich nach und gibt dem Mann Kleidung und Essen. Michail, so nennt sich der Mann, beginnt bei dem Schuster zu arbeiten und wird zu einem Schuhmeister. Bald kommen Leute von überall, um bei ihm Schuhe in Auftrag zu geben. Einmal bringt ein reicher Mann sehr gutes Leder mit und gibt Michail den Auftrag, daraus schöne Schuhe zu machen. Michail macht aber Totenschuhe aus dem Leder. Semën ist sehr erbost darüber und schimpft mit seinem Lehrling. Aber schon am nächsten Tag kommt ein Diener des reichen Auftraggebers und erzählt, dass sein Herr gestorben ist und er nun Totenschuhe benötigt. Da begreift auch Semën, dass Michail kein einfacher Mensch ist. Ein anderes Mal kommt eine Frau mit zwei Mädchen, die sie als Babys angenommen hat. Die Frau selbst verlor ihren Sohn und erzieht diese Waisenmädchen als ihre eigenen Kinder. Nach dem Besuch der Frau erzählt Michail Semën und Matrëna die ganze Wahrheit. Michail hat den Willen Gottes nicht erfüllt, als er die Mutter von zwei Mädchen (dieselben Waisenmädchen) nicht sterben lassen wollte, worauf Gott ihn aus dem Himmel verbannte, damit Michail versteht, wovon die Menschen leben. Nun hat er vor allem durch die Aufnahme bei Semën und die Begegnung mit der Frau begriffen, dass die Liebe das Wichtigste ist, was die Menschen am Leben hält. Die Menschen wissen nicht, was morgen aus ihnen wird, aber wenn sie sich um andere und ihre Lieben kümmern, so leben sie weiter. Nach dieser Erkenntnis kehrt Michail in den Himmel zurück.

²⁸³ Tolstoj's Geschichte um den Engel soll als ein Gleichnis begriffen werden. Der Engel Michail wird auf die Erde geschickt, um die Seele einer Frau zu sich zu nehmen, die gerade Zwillinge entbunden hat. Die Frau fleht den Engel an, es nicht zu tun, weil die Kinder sonst Waisen bleiben. So kehrt Michail ohne die Seele der Frau zu Gott zurück, worauf dieser ihn auf die Erde zurückschickt um den ersten Auftrag, den Tod der Zwillingmutter, zu erfüllen. Und obwohl Michail dem Gebot Gottes folgt, bleibt er auf der Erde nackt zurück. Erst nach sechs Jahren harten Arbeiterlebens beim Schuster und durch die Begegnung mit den Nöten der Menschen, erkennt Michail die Lehre Gottes („Wovon die Menschen leben“). Michail begreift, dass die geistige Liebe der Menschen sich am meisten in ihrer schwersten Not zeigt und die Liebe sie am Leben hält.

in ihrer schrecklichen Elendsexistenz aufrechterhält – da kehrte er zum Himmel zurück. Und nach ihm blieb eine Helligkeit in der Hütte“; N:243).

Der Erzählung Tolstojs werden Bibelzitate aus dem Ersten Brief des Johannes als Motto vorangestellt. Sie alle thematisieren die Liebe zu Gott und die Liebe der Menschen zueinander durch Gott: „Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm“ (1 Joh. IV 16) oder „Wenn jemand spricht: Ich liebe Gott, und hasst seinen Bruder, der ist ein Lügner. Denn wer seinen Bruder nicht liebt, den er sieht, der kann nicht Gott lieben, den er nicht sieht.“ (1 Joh. IV 20). Diese Bibelzitate können auch auf Mędrzec Zmierzchoświt bezogen werden, denn vor der intertextuellen Referenz auf Tolstojs Erzählung wird er gerade als ein Mensch, dem der Verbrüderungsgedanke, vor allem zwischen Polen und Litauen sehr an Herzen liegt, vorgestellt. Damit wird die Figur des Weisen als Exempel der Intention des Romans von der Vereinigung/Verbrüderung der Menschen untereinander gezeigt. So folgt auf das Ende der Erzählung um den Engel Michail eine Parallele zu Zmierzchoświt:

Takim niezwykłym stworem w chacie²⁸⁴ ubogiej – wprawdzie nie szyjącym butów, lecz wznoszącym świątynowie budowle z myśli, głazów i z jodeł – był Mędrzec Zmierzchoświt, którego życia realnego doknać nie wolno kronikarzowi. (N:243)

So eine ungewöhnliche Kreatur in der kläglichen Hütte – ganz ohne die Schusterei, aber die heilige Stätte durch Gedanken, Steine und aus Tannen errichtend – stellte der Weise Zmierzchoświt dar. Sein reales Leben war den Chronisten nicht zugänglich.

Nicht das Leben des Michail entspricht dem Leben des Weisen Zmierzchoświt, sondern seine Erkenntnisgewinnung und sein metaphysischer Gedankenaufbau ähneln dem göttlichen Engel Michail. Die Betonung liegt hier auf dem Kontakt des Weisen mit Gott und seiner Vermittlerrolle von göttlicher Weisheit.

Der religiös-philosophische Kontext des Intertextes in Zusammenhang mit Lev Tolstoj ist im Roman, wo Polen als ein mystisches Land vorgestellt wird, auch deswegen wichtig, weil Tolstoj eine besondere Position der polnischen Frage innehatte. Während Miciński Dostoevskijs „antypolskość oraz antykatołicyzm“ („Antipolentum und Antikatholizismus“; vgl. dazu Walicki 2002:120) nicht weiter thematisiert oder kommentiert, ist ihm Tolstojs positive Wertung in der slawischen Frage umso wichtiger und nennenswerter. Besonders stark imponiert Miciński seine auf christlichen Werten begründete Einstellung zur Verbrüderung der Slawen (und im weiteren Sinne aller Menschen). In seiner Publizistik erkennt Miciński Tolstoj als „Symbol des Gewissens des russischen Volkes an“.²⁸⁵ Und

²⁸⁴ Gemeint ist damit die Hütte Turów Rog, auf welche bereits im dritten Kapitel der Arbeit eingegangen worden ist. Siehe dazu S. 94 der Arbeit.

²⁸⁵ Das schreibt Miciński in der Zeitschrift *Kłosy Ukraińskie* 1914, Nr.9-10 (vgl. dazu Bajko 2016:168).

tatsächlich belegt die Korrespondenz Tolstoj's mit Marian Zdziechowski,²⁸⁶ dass Tolstoj sehr mitfühlend mit dem polnischen Volk ist. Aber Tolstoj distanziert sich von der patriotischen Bewegung und betont, dass die friedliche Koexistenz beider Völker durch das Christentum entstehen kann:

Вы пишете о тех страшных насилиях, которые совершаются дикими, глупыми и жестокими русскими властями над верою и языком поляков, и выставляете это как бы поводом для патриотической деятельности. Но я не вижу этого. Для того чтобы быть возмущенным этими насилиями и всеми силами противодействовать им, не нужно быть ни поляком, ни патриотом, нужно только быть христианином.²⁸⁷

Sie schreiben über jene schrecklichen Gewalttaten dem Glauben und der Sprache der Polen gegenüber, welche durch die wilde, dumme und grausame russische Macht geschehen ist. Das alles erklären Sie als einen Grund für patriotische Handlungen. Das sehe ich nicht ein. Damit man sich gegen diese Gewalttaten empört und alles Mögliche dagegen unternimmt, braucht man kein Pole oder ein Patriot zu sein, man muss nur ein Christ sein.

Seine mitfühlende Position zu der Lage des polnischen Volkes äußert Tolstoj auch auf literarischem Wege. 1906 erscheint seine Erzählung unter dem Titel *Za što? (Wofür?)*. Dabei handelt es sich im Allgemeinen um das Schicksal nach Sibirien verbannter polnischer Aufständischer und im Speziellen um die Liebesgeschichte zwischen Albina und Jozef Migurski, ihrem Leben in Sibirien und einem gescheiterten Fluchtversuch aus Sibirien. Eberhard Dieckmann schreibt in seinem Nachwort zu dieser Erzählung: „Tolstoj selber empfand diese Erzählung als etwas, womit er seine Schuld abtrug. In seiner Kindheit, so vertraute er seinem Sekretär Nikolaj Gusev an, habe man ihn im üblichen Haß gegen die Polen erzogen, deshalb wolle er mit doppelter Anerkennung zurückzahlen.“²⁸⁸ Diese moralische Kehrtwende hängt bei Tolstoj mit seinen religiösen Einsichten – insbesondere seiner Maxime „nicht dem Bösen widerstreben“ und mit seinem Gedanken von christlicher Nächstenliebe – zusammen.

Von der Liebe, aber nicht mehr im christlichen Sinne, handelt auch der nächste Intertext im *Nietota*. Als die Romanhauptfigur Ariaman zum Schloß von Muzaferid unterwegs ist, hört er jemanden singen. Im Schloss singt der Muezzin ein klagendes Lied, von welchem Ariaman das Herz wehtut: „Nie swój ból uczuł – lecz mękę miłości kosmicznej“ („Nicht das eigene Leid habe ich gespürt, sondern die Qualen der kosmischen Liebe“; N:66). Das Lied trägt den Titel *Pieśń triumfującej miłości (dt. Das Lied der triumphierenden Liebe)*.

²⁸⁶ Über den Kontakt zwischen Tolstoj und Zdziechowski siehe Poročkina, Irina 1983. *L.N.Tolstoj i slavjanskie narody*. Leningrad, S. 141-142; oder auch in der Zeitschrift „Nowa Polska“ 2003, Nr. 7-8 (44).

²⁸⁷ Die Korrespondenz zwischen Tolstoj und Zdziechowski ist online einsehbar bei <http://tolstoy.ru/creativity/journalismguide/170.php> (Stand 30. 03.2020)

²⁸⁸ Dieckmann, Eberhard 1986. Nachwort. In: *Lew Tolstoj. Späte Erzählungen*. Aus dem Russischen übers. v. Asemissen, Hermann. Berlin, S 599.

Dieser Titel evoziert eine Anspielung an Ivan Turgenevs gleichnamige Erzählung *Pesn' toržestvjuščej ljubvi* (dt. *Das Lied der triumphierenden Liebe*, 1881).

Durch das Allusionssignal im Titel („titular allusion“ nach Hebel) stellt sich eine berechtigte Frage nach der diegetischen Allusion, d.h. ob eine „intertextuelle Korrelation der Geschichten [...] erst nach abgeschlossener Lektüre von T [Text] (und nur bei vollständiger Kenntnis von PT (Prätext) identifiziert werden kann“ (Schmid 1983:149). Das lässt sich nur bei einem genauen Blick auf beide Geschichten festlegen. Dazu muss man wissen, dass das Unterkapitel *Pieśń triumfującej miłości* im IV. Kapitel des Romans *Maska i Miłość* (dt. *Die Maske und die Liebe*) über zehn Jahre zuvor ein Teil des früher erschienenen Sammelbandes *Poematą Prozą* (dt. *Prosapoem*, 1899) gewesen ist. Welche Intention verbirgt sich hinter der Aufnahme der Erzählung in die Komposition des Romans? Und welche Funktion weist die posttextuelle Erzählung im Vergleich zu Turgenevs Prätext auf?

Bei genauer Betrachtung von Turgenevs und Micińskis Erzählung mit gleichem Titel erkennt man sofort, dass die Texte stilistisch vollkommen unterschiedlich sind. Turgenevs Erzählung ist eine realistische und Micińskis eine symbolische. Während die Handlung der russischen Version des *Liedes* wiedergegeben werden kann, stößt man bei Miciński auf strukturelle Schwierigkeiten. Sein Unterkapitel ist eine Ansammlung von Expressionen des lyrischen Ichs, welches seiner Angebeteten nah sein will und sich durch eine Vielzahl von Metaphern und Bildern ausdrücken möchte (z.B. „ja więzien“, „ślepiec, nigdy słońca nie widzący [...] jak upiór“, „ja, najnędzniejszy z rabów“, „ich – ein Gefangener“, „ein Blinder, welcher nie die Sonne gesehen hat [...] wie ein Vampir“, „ich, der elendste aller Sklaven“; N:66).

Ivan Turgenev wagt sich mit *Pesn' toržestvjuščej ljubvi* an ein sowohl zeitlich wie örtlich gänzlich von Russland des 19. Jahrhunderts losgelösten Sujet heran. Das zentrale Thema der Erzählung (wie es bereits der Titel verrät) ist die Liebe, womit Turgenev in seinem Spätwerk zu seinen Anfängen zurückkehrt. Berühmtheit erlangt Turgenev vor allem durch seine psychologischen Erzählungen über die Liebe, welche häufig ein unglückliches, gar düsteres Ende haben:

Mit einer Meisterschaft, wie sie kein russischer Schriftsteller mehr erreichte, schilderte Turgenev unermüdlich die verschiedenen Aspekte der Liebe, ihre Phasen, ihr Aufkeimen, ihren siegreichen Durchbruch und ihr Glück, ihre Entfaltung, ihr Sterben und ihr tragisches Ende. (Stender-Petersen 1993:255)

Turgenevs Erzählung *Pesn' toržestvjuščej ljubvi* gehört zu den „geheimnisvollen Novellen“ und ist eine Wiedergabe oder eine Nacherzählung einer italienischen Novelle aus

dem Jahre 1542 (vgl. Brang 1977:23). Die Geschichte handelt von zwei Freunden Fabio und Mucio, die die gleiche Frau Valerija lieben. Als Valerija sich für Fabio entscheidet, verlässt Mucio Italien und kehrt erst viele Jahre später, erfüllt vom geheimnisvollen Wissen des Ostens und begleitet von einem taubstummen indischen Diener, zurück. Mucio hat sich auch Zauberkräfte erworben, denn nachts, wenn der Mond über die Rosengärten Ferraras scheint, wird Valerija trotz Qual und Pein im Schlafwandler-Wahn durch eine geheimnisvolle Melodie zu Mucio in den Garten gelockt. Eines Tages wird Fabio Zeuge dieses Treffens und greift Mucio getrieben von Eifersucht mit einem Dolch an. Mucio taumelt, scheinbar schwer verletzt, in die Gartenlaube zurück. Dort wird er aber von seinem Diener mit Ritualen soweit geheilt, dass er am nächsten Tag lebend, samt Diener, abreist. Doch Valerija kann Mucios Melodie nicht vergessen und spielt wie in einem Bann das Lied der triumphierenden Liebe am Klavier. Während des Spiels spürt sie, dass sie schwanger ist.

Bei Miciński ist nichts von dem obengenannten Inhalt zu finden. Die einzige Gemeinsamkeit ist der gleiche Titel. Aber alleine die Titel-Allusion in *Nietota* ruft beim Leser den Autor Turgenev und somit auch viele andere Liebeswerke des russischen Autors, ins Gedächtnis.

Dass Miciński die Erzählung des russischen Autors gekannt haben muss, darüber sind sich die Forscher einig (vgl. Gutowski 1985:302; Koschmal 1990:171). Bei dem Vergleich der beiden Texte fällt auf, dass sie inhaltlich, in Hinsicht des Handlungsverlaufs, keine Parallele aufweisen. Das, was die beiden Erzählungen vereint, ist das gleiche Thema der unerfüllten und quälenden Liebe. Wahrscheinlicher erscheint aber die indirekte Kontaktbeziehung Micińskis zu Turgenev. Vermutlich las Miciński Turgenevs Erzählung durch Nietzsches Vorstellungen von Apollinischen und Dionysischen.²⁸⁹ In der Figur des Fabio – einem Maler – findet man die Verkörperung des Apollinischen und in Mucio einem von Musik faszinierten Menschen und seine durch Musik entwickelten Triebe, das Dionysische. Die starke Präsenz des Unheimlichen und Übersinnlichen wird schlussendlich psychologisch aufgelöst.

Für seine Fabel vom Lied übernimmt Miciński vor allem die exotischen Motive, die bei Turgenev erst die magisch-unheimliche Atmosphäre schaffen. So ist in beiden Texten das Leitmotiv des nächtlichen Mondes zu finden, oder der Schwarze („murzyn; N:71), denn

²⁸⁹ Über die apollinische Kunst und der Musik als Kunst des Dionysos schrieb Nietzsche in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Siehe dazu Nietzsche, Friedrich 1999. Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Beobachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Colli, Giorgio u. Montinari,azzino. München.

auch in Turgenews Erzählung wird Mucio in früher Version zunächst von einem schwarzen und nicht von einem malaysischen Diener begleitet (vgl. Koschmal 1990:173). Der südliche Garten („maurytański ogród“; N:67) und der italienische Garten (Turgenew 1967:63) lassen ähnlich exotische Kulissen entstehen.

Aber die Motive bei Miciński sind abstrakter Natur und nicht an die objektive Welt gebunden. Ganz anders ist es bei Turgenew, wo die Motive die Handlung zu entschlüsseln helfen. So sind bei Miciński die Tiermetaphern („lew“, „tygrys“, „ptaki“ „Löwe“, „Tiger“, „Vögel“; N:69-71) Ausdrücke für die leidenschaftliche Liebe des lyrischen Ichs, dagegen bedeutet das Animalische bei Turgenew eine unbekannte und plötzliche Gefahr: „Валерия покраснела и поспешно промолвила: ‚О нет! нет! я видела... какое-то чудовище, которое хотело растерзать меня‘.– ‚Чудовище? В образе человека?‘ – спросил Фабий. ‚Нет, зверя... зверя!‘“ („Valerija errötete und erwiderte: ‚O nein, nein! Ich sah ... ein Ungeheuer, das mich zerreißen wollte.‘ – ‚Ein Ungeheuer? In Menschengestalt fragte Fabius. – ‚Nein, in Gestalt eines Tieres ... eines Tieres!‘“; Turgenew 1967:75)

Auch das Lied selbst löst starke Gefühle aus. In Micińskis Text wird das Lied (das Spielen auf der Harfe, oder das Zuhören des Liedes) insgesamt dreimal erwähnt. Das Lied ist die musikalische Wiedegabe der inneren Gefühle, das der Liebe Klang und Flügel verleiht: „Oczy nasze stopiły się w jedno słońce upojenia – a z palców jej wybiegła skrzydłata, wiekuista, święta, niewysłowiona pieśń tryumfującej miłości“ („Unsere Augen sind in eine Sonne des Rausches geschmolzen – und aus ihren Fingern entflohen ein beflügeltes, zeitloses, heiliges, unbeschreibliches Lied der triumphierenden Liebe“; N:68) Später wird diese sonderbare Musikquelle genauer erklärt, die Frau spielt auf einer Harfe („skinęła harfą“ „sie nickte mit der Harfe“; N:68). Das Zuhören des Liedes löst beim lyrischen Ich Glücksgefühle aus, die sich in Tränen manifestieren: „O jakże słodkie są łzy szczęścia – jakże serce boli od rozkoszy“ („O wie süß sind die Tränen des Glücks – wie tut doch das Herz vor Wollust weh“; ebd.). Ganz andere Wirkung hat das bei Turgenew. Die Zuhörer Fabio und Valerija reagieren sehr emotional:

Но когда Муций начал последнюю песнь -- этот самый звук внезапно окреп, затрепетал звонко и сильно; страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх; и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабию и Валерии стало жутко на сердце, и слезы выступили на глаза... (Turgenew 1967:59)

Als aber Mucio ein neues Lied anstimmte, wurde der Ton plötzlich stark und klangvoll; der Bogen, den er sehr breit führte, zauberte eine leidenschaftliche Melodie hervor, sie glitt anmutig dahin, wie jene Schlange, deren Haut die Geige bedeckte; und die Melodie leuchtete und glühte in solchem Feuer, in solchem triumphierenden Jubel, daß es Fabio und Valerija ganz unheimlich zumute wurde, und ihnen Tränen in die Augen traten ...

Die Tränen drücken eine psychologische Reaktion der Eheleute aus, die sich vor ihrem Gast fürchten, und sein Lied löst in ihnen unterbewusste Ängste aus.

Sowohl bei Miciński als auch bei Turgenev kommt die Melodie des Liedes durch ein Saiteninstrument zu Stande. Und noch etwas ist scheinbar ähnlich, aber in ihrer Funktion sehr unterschiedlich. Bei Micińskis Heldin kommt die Melodie spontan aus ihren Fingern („z palców jej wybiegła“, „entfloh ihren Fingern“; N:68) und auch Valerijas Finger spielen am Ende der Erzählung von alleine die Melodie des Liedes von Mucio:

[...] пальцы ее бродили по клавишам... Внезапно, помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций и в тот же миг, в первый раз после её брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни... Валерия вздрогнула и остановилась... (Turgenev 1967:75).

[...] und ihre Finger irrten über die Tasten... Plötzlich ertönte gegen ihren Willen unter ihren Fingern jenes Lied der triumphierenden Liebe, welches einst Mucio gespielt hatte, und im gleichen Augenblick fühlte sie in sich zum ersten Male seit ihrer Verheiratung das Beben eines neuen, keimenden Lebens... Valeria erbebte und hielt an...

Während Miciński so die Spontanität und Einfachheit der Liebe beschreibt, wird bei Turgenev ein wichtiger Wendepunkt der Handlung verkündet. Valerija spürt, als sie am Klavier wie ferngesteuert das Lied spielt, dass sie von Mucio schwanger ist und ihr Klavierspiel somit eine Fortsetzung der Magie Mucios ist.

Bei Miciński ist der Triumph der Liebe verallgemeinert und vage in deutscher Sprache als „das Ding an sich“ (N:75) bezeichnet, bei Turgenev dagegen ist Mucios Triumph durch das wachsende Kind in Valerijas Bauch konkretisiert.

Die unglückliche Liebe und das schmerzliche Verlangen vereint den Prätext Turgenevs mit dem Posttext Micińskis. Der verzweifelte Ruf des lyrischen Ichs in Micińskis Lied entspricht den in der Erzählung intendierten Gefühlen Mucios, Valerija zu besitzen: „Ale nie ma cię, nie ma i łązy złością grób w moim sercu. Nie ma cię, nie ma!“ („Aber ich habe dich nicht bei mir, habe ich nicht und die Tränen höhnen ein Grab in meinem Herzen. Ich habe dich nicht, habe nicht!“; N:71).

Der Titel bei Turgenev signalisiert einen Antagonismus in der Erzählung zwischen dem Maler Fabio und dem Musiker Mucio und verweist so auf die Hierarchie der beiden Freunde. Bei Turgenev hat das Lied eine kompositionelle Funktion. Das Spielen des Liedes führt zum Konflikt. Ganz anders bei Miciński, dort ist das Lied ein Lob an die Liebe: die Liebe an sich wird gepriesen und als etwas Sakrales stilisiert:

Tytuł noweli Turgeniewa należy zrozumieć jako element komunikacji, ten sam tytuł Micińskiego musi być pojęty monologicznie, bo nie jest włączony w żadne relacje kontrastywne, generujące akcję. Tytuł podkreśla o wielu bardziej moment monologicznej ekspresji, „burzę” miłości. (Koschmal 1990:174)

Der Titel von Turgenjews Novelle sollte als ein Element der Kommunikation verstanden werden. Der gleiche Titel bei Miciński sollte durch fehlende handlungsvorantreibende Kontrastrelationen monologisch begriffen werden. Der Titel unterstreicht viel mehr den Moment der monologischen Expression des „Sturmes“ der Liebe.

Im Gesamtkontext des Romans erscheint *Pieśń triumfującej miłości* als innerer Monolog der Hauptfigur Ariaman: „*Pieśń tryumfującej miłości* [stała się] częścią symbolistyczno-metafizyczno-fantasmagorycznej opowieści o uwięzieniu duszy oraz podążaniu różnymi drogami inicjacji, zmierzaniu ku duchowej doskonałości, odrodzeniu, wewnętrznemu wyzwoleniu” („*Das Lied der triumphierenden Liebe* wurde zum Teil der symbolisch-metaphysisch-phantasmagorischen Erzählung über die Gefangenschaft der Seele, sowie über das Folgen verschiedener Wege der Initiation, das Streben nach der geistigen Vollkommenheit, Wiedergeburt, und der inneren Befreiung“; Badowska 2017:402). Durch das Lied werden die Gefühle Ariamans für Zolima ausgedrückt. Diese Gefühle sind sehr widersprüchlich. Die innere Zerrissenheit des Helden wegen seiner Liebesgefühle äußert sich auch durch weitere Literaturbezüge:

[...] pisał kiedyś **Prus powieść o Lalce i Wokulskim** [hervorgeh. durch G.G.] rozumnym człowieku, który dynamitowe maszyny podkłada dla wzruszenia kobiecego puda z kapeluszem. **Garszyn mówi o wariacie, który się zakochał w czerwonym kwiatku** [hervorgeh. durch G.G.] – i ten kwiatek – ten drobiazg stał się jego Bogiem, straszliwym tyranem. Lecz nie, miłość nie da się zlekceważyć przez lalkę, nie jest czerwonym kwiatkiem wariackiego umysłu! Jest to najgłębsza potrzeba urzeczywistnienia. Wszelka moc, piękno, praca chcą się urzeczywistnić przez mediumizm tego drugiego człowieka...Jest to problem ważniejszy niż śmierć. Jest to problem, czy spełnić swe przeznaczenie szczęścia na ziemi – czy zamknąć się w pustyni. Przeznaczenie – nie małżeńskiej łóżnicy, lecz związania najwyższych kresów swego jestestwa z tym drugim tajemniczym tworem – by utworzyć Blask. Miłość Ariamana była poważna, tragiczna, wzniosła i zachwytna. Lecz nie mając oddźwięku w innej istocie, mogła stać się naraz dzika, rozpułstna, zła a bezlitośnie druzgocąca wszystko, co jest Duchem. (N:115-116)

[...] und einmal schrieb **Prus über die Puppe und Wokulski** – einen vernünftigen Menschen, welcher Dynamitmaschinen einsetzt, um eine weibliche Hutschachtel zu beeindrucken. **Garšin spricht über einen Verrückten, welcher sich in eine rote Blume verliebte** – und diese Blume – diese Kleinigkeit wurde zu seinem Gott, einem schrecklichen Tyrannen. Aber nein, Liebe ist nicht da, um von einer Puppe missachtet zu werden, und sie ist auch keine rote Blume einer verrückten Eingebung! Es ist das abgründigste Bedürfnis nach der Verwirklichung. Mit aller Macht, mit Schönheit, mit Arbeit soll sie [die Liebe] durch die Vermittlung des anderen Menschen verwirklicht werden...Dieser Sachverhalt ist wichtiger als der Tod. Es ist ein Konflikt ob seine Erfüllung des Glückes auf der Erde vollzogen wird oder sich in der Wüste verschließt. Die Bestimmung liegt nicht im Ehebett, sondern in der Verbindung der höchsten Grenzen seines Seins mit dieser anderen geheimnisvollen Schöpfung – damit Glanz entsteht. Die Liebe Ariamans war wichtig, tragisch, erhebend und entzückend. Aber ohne Erwidern des anderen Wesens konnte sie wild und zügellos werden und gnadenlos alles zermalmen, was Geist ist.

Hier werden gleich zwei Intertexte aufgerufen. Einmal ist es der Roman des polnischen Positivisten Bolesław Prus *Lalka*²⁹⁰ (dt. *Die Puppe*, 1890) und der andere Bezug ist

²⁹⁰ Prus, Bolesław 1961. *Lalka*. Bd. 1-3. Warszawa.

Vsevolod Garšins²⁹¹ Erzählung *Krasnyj cvetok* (dt. *Die rote Blume*, 1883). Diese beiden Texte vereint das Thema einer schwierigen Liebesbeziehung. In Prus' Roman ist der Hauptprotagonist Stanisław Wokulski ein verarmter Adelige, der in seiner Jugend ein Aufständischer und Verbannter in Sibirien gewesen ist, und dann durch Ehrgeiz, Mut und Energie schließlich zu großem Reichtum gelangt. Wokulski verliebt sich unsterblich in die schöne, aber auch sehr oberflächliche, verwöhnte, aber in Geldnot steckende Aristokratin Izabela Łęcka. Tatsächlich wird im Roman von Wokulski ein Schloss mit Hilfe des Dynamits in die Luft gejagt (vgl. Prus 1961; Bd. 3:337). Aber das passiert nicht, um die launische Izabela zu beeindrucken, sondern das Schloss ist Ort der Erfüllung von Wokulskis Liebesträum. Vor dem Schloss stimmt Izabela aus Berechnung der Verlobung zu, diese wird aber schon kurze Zeit später durch ihre Untreue aufgelöst. Und so ist die Sprengung des Schlosses in *Lalka* ein Akt der Befreiung Wokulskis von Izabela, also Zerstörung des Glücksmomentes, genau von dem Moment, von dem in *Nietota* die Rede ist. Das Beispiel Wokulskis wird als Veranschaulichung für die Macht der Gefühle gezeigt. Auch ein vernünftiger und rational denkender Mensch wie Wokulski kann durch Liebe den Verstand verlieren und eine irrationale und irrsinnige Tat, wie die Sprengung eines Schlosses, begehen. Und damit wird Wokulski der Figur eines Irrsinnigen aus Garšins Erzählung gegenüber gestellt.

In Garšins *Krasnyj cvetok*²⁹² ist der Patient einer Irrenanstalt von der Idee besessen, alles Übel der Welt habe sich in den drei Mohnblumen gesammelt, die vor seinem Fenster im Anstaltsgarten blühen. Mit übermenschlicher Anstrengung, die ihn das Leben kostet, gelingt es ihm, die Blumen auszureißen. Die Erzählung schließt in sich viele Grundmotive Garšins zusammen: den isolierten Helden-Außenseiter, die Grenzsituation von Wahnsinn und einem geschärften Bewusstsein sowie die Sinnlosigkeit des Kampfes gegen das Leiden der Welt (vgl. Städtke 2011:217-218).

In dem „bedeutendsten und charakteristischsten Werk Garšins“ (Stenborg 1972:15) zeigt sich die Selbstaufopferung als Kampf gegen das Böse, wie sie Christus verkörpert, der die Menschen erlösen will. In den Blumen erkennt der Held der Geschichte den bösen Geist

²⁹¹ Garšins namentliche Erwähnung schlägt eine Brücke zu Ivan Turgenev. Beide Autoren stehen in einem engen Kontakt zueinander. Kurz vor der Entstehung der Novelle *Krasnyj cvetok* verbringt der bereits von einer Geisteskrankheit geplagte Garšin den Sommer auf Turgenevs Gut Spasskoe Lutovinovo im Gouvernement Orlov (vgl. Stenborg 1972:144). *Krasnyj cvetok* ist Ivan Sergeevič Turgenev gewidmet. So verweist Lennart Stenborg auf die Einflüsse Garšins folgendermaßen: „Er [Garšin] hat auf die Tradition des novellistischen Schaffens Puškins, Lermontovs und vielleicht besonders Turgenevs zurückgegriffen“ (Stenborg 1972:146).

²⁹² Garšin, Vsevolod 2008. *Krasnyj cvetok*. In: Ders. *Rasskazy, Skazki, stichotvorenija*. Moskva, S. 194 – 211.

Ahriman.²⁹³ Der Held der Novelle stirbt mit der Blume in der Hand und wird mit ihr, weil die Hand erstarrt ist, begraben. Er nimmt seine Trophäe, aber auch sein irres Objekt der Begierde, mit ins Grab und bleibt auf ewig, über den Tod hinaus, mit der Blume vereint.

Die Geschichte von Wokulski und seiner Verliebtheit in die schöne „Puppe“ Izabela sowie die Geschichte von einem liebesbesessenen Mann und seiner Blume veranschaulicht, dass die Liebe zu einem schönen Wesen – zu einer lebenden „Puppe“ oder einer Pflanze – ohne Erwidern eine Gefahr des völligen Verlustes von Sich selbst (aus zweien wird eins) bedeutet und dass der Liebende auch zum Gefangenen und Getriebenen seiner Gefühle werden kann.

Garšins Motiv der roten Blume stellt einen weiteren Berührungspunkt mit *Nietota*, bezugnehmend auf den pflanzlichen Kontext des Romans, dar. In *Nietota* wird immer wieder die Sehnsucht und Liebe zu Polen als einem lebendigen Organismus artikuliert („*teŝknota za Polską*“ „die Sehnsucht nach Polen“; N:22).

Die hier vorkommende Intertextualität ist nach Pfisters Klassifizierung referentiell sowie kommunikativ und zeigt eine Dialogizität an. Der namentliche Bezug, im Falle von Prus und seinem Roman *Lalka* und der Berufung auf ein bestimmtes Sujetelement – der einseitigen Liebe Wokulskis – und auch der direkte Verweis auf Garšin und seine bekannteste Erzählung mit der roten Blume, fügen sich fließend in den Romandialog über die Liebe ein.

Die Liebe ist ein wichtiges Stichwort auch bei der letzten Referenz zur russischen Literatur ganz am Ende des Romans *Xiędz Faust*. Bereits am Anfang des vorletzten Kapitels *Życie twórcze* (dt. *Das schöpferische Leben*) wird von dem Leiter der Wache („*naczelnik straży*“) des Gefangenentransports eine explizite Anspielung auf den Dichter des russischen Realismus Nikolaj Nekrasov und auf sein Poem *Ein Ritter für eine Stunde* gemacht. Das passiert im Zuge des Dialogs mit dem Pfarrer Faust, als die beiden eine allgemeine Diskussion über das Leben führen. Faust erzählt, dass er einen Damm zur Elektrizitätserzeugung erbaut hat (XF:196) und er diese künstliche Erleuchtung im Gegensatz zu der geistigen und naturgegebenen Erleuchtung sieht. Worauf der russische Leiter der Wache erstaunt erwidert:

Dziwa mi księdz dobrodziej opowiadasz nieprawdopodobne! Eh, Rosja, kiedy to przed nią będą horyzonty drugiej części „Fausta”, którego czytałem w one czasy, gdy wmyślałem się w Michajłowskiego i deklamowałem „Rycarz na czas” Niekrasowa... Dużo sił przemarnuje się u nas – szeptają, aby Piotr nie usłyszał, ni żandarmi – zanim zorganizują się masy pod wodzą wyższych ludzi... (XF:196)

²⁹³ Siehe zu Ahriaman S.182, FN 303.

Es erstaunt mich, dass du wohlthätiger Pfarrer es so unwahrscheinlich findest! Eh, Russland, wann werden sich vor ihr die Wissenshorizonte aus dem Zweiten Teil „Fausts“, welchen ich zu gleicher Zeit las, als ich über Michajlovskij nachdachte und Nekrasovs „Ritter für eine Stunde“ deklamierete, öffnen... Viele Kräfte werden bei uns verkommen – flüsterte er, damit Piotr und die Gendarmen ihn nicht hörten – erst danach werden sich die Massen unter der Führung der höheren Menschen organisieren.

In einem Satz des Leiters werden gleich drei Bezüge vollzogen. Einmal ist es Goethes *Faust. Zweiter Teil*, welcher als die Reaktion auf des Pfarrers eigenen Vergleich mit dem Dammbau-Projekt des erblindeten Fausts in Goethes Drama („ale to właśnie z tego powodu przezwali mię Faustem“ – „aus diesem Grund bezeichneten mich alle als Faust“; XF:196) folgt. Als nächster fällt der Name Michajlovskij und verweist damit auf den russischen Publizisten, Literaturforscher, Soziologen und Theoretiker der Narodniki-Bewegung – Nikolaj Michajlovskij (1842-1904). Bereits in der kurzen Anspielung an den russischen Theoretiker „wmyślał się w Michajłowskiego“ wird dem Leser signalisiert, dass es ein Bezug auf Michajlovskijs berühmte Theorie über die „Helden und Massen“ sein soll. Die besagte Theorie geht davon aus, dass die führende Persönlichkeit von der Masse getragen wird und eigentlich jeder Mensch im Stande ist, zufällig an die Spitze der Masse zu gelangen, um dann eine entscheidende Rolle in bestimmten Ereignissen zu spielen.²⁹⁴ Dass es sich genau um diese Theorie handelt, bestätigen auch die letzten Worte des Wachleiters „zanim zorganizują się masy pod wodzą wyższych ludzi...“ („dann werden sich die Massen unter der Führung der höheren Menschen organisieren“; XF:196). Gleich nach dem Bezug an Michajlovskij kommt es zu einer weiteren Referenz an die russische Literatur durch die namentliche Erwähnung von Nikolaj Nekrasov und seinem Poem über den Ritter für eine Stunde – *Rycar’ na čas* (dt. *Ein Ritter für eine Stunde*, 1862). Hier ist die Intertextualität wieder durch eine hohe Referentialität gegeben. Der Grad der ersten Markierung des Intertextes steigert sich nochmal um ein weiteres, als im letzten Kapitel der gleiche russische Wachleiter sich nach einer ergreifenden und letzten Heiligenmesse des Pfarrers Faust an das gleiche Poem Nekrasovs erinnert und sich inspiriert fühlt, daraus einen kleinen Abschnitt zu zitieren:

Żandarmi pytali naczelnika, co uczynić? Zakazał aresztować księdza. Wobec toczących się tak blisko walk więźnie są tylko zawadą! Kto resztą będzie miał odwagę wobec dziejów – światło, szersze niż granice ziemi, chować pod korzec? – i dodał tonem dawnego człowieka, co modlił się wraz z **Nekrasowym**: „od zbłąkanych. Gadających, pełnych kłamstwa, głupstwa, złości – **wyprowadź nas do ginących za wielką sprawę miłości**” [hervorgeh. v. G.G] (XF:239)

Die Gendarmen fragten den Leiter, wie sie verfahren sollten? Er verbot ihnen, den Pfarrer festzunehmen. Wenn in der Nähe Kämpfe geführt werden, dann sind Gefangene nur ein Hindernis! Wer

²⁹⁴ Siehe dazu ausführlicher bei Grinin, Leonid 2010. Ličnost’ v istorii: evolucija vzgljadov. In: *Istorija i sovremennost’*, nr. 2. Volgograd, S. 38-39.

wagt es gegen die Taten vorzugehen, gegen das Licht, welche weiter als die Grenzen der Erde sind und diese im Keim ersticken? – und er fügte noch mit dem Ton eines alten Menschen, welcher zusammen mit Nekrasov betete, hinzu: „von den Verirrten, den Schwatzenden, voller Lügen, Dummheit und Bosheit – **führe uns zu denen, die für das große Werk der Liebe sterben.**“

Der Prätext des von Miciński übersetzten Strophe lautet:

От ликующих, праздно болтающих,
Обогряющих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви! (Nekrasov 1981:56)

Vom jubelnden, müßigen Plaudern
von jenen die blutgetränkte Hände haben
Führe mich in das Lager der Verlorenen
Für das große Werk der Liebe!

Im Vergleich zu dem Originaltext handelt es sich, besonders bei der dritten und vierten Zeile, um eine „wörtliche Intertextualität“, d.h. um eine partielle Übernahme des Referenztextes, da diese Zeilen von Miciński wörtlich aus dem Russischen ins Polnische übersetzt wurden.

Aber wie fügt sich dieser Prätext, Nekrasovs Gedicht in den Posttext von *Xiqdz Faust* ein? Welche Funktion hat dieser im Kontext des Romans, wenn dabei berücksichtigt werden soll, dass er fast am Ende des Romans verwendet wird? Bekommt der Prätext im Folgetext eine neue Bedeutung? Wird durch dieses Zitat eine Sinnerweiterung des Romans vollzogen? Um sich diesen Fragen anzunähern ist es günstig, den Inhalt des Gedichts kurz wiederzugeben.

Das zentrale Thema von Nekrasovs Poem *Rycar' na čas* ist die Reue des lyrischen Helden über die eigene Untätigkeit. Nachdem er einen schweren Lebensweg gegangen ist, hat er nun zu seinem Lebensende seine Werte und Ideale neu durchdacht. Eine Stunde lang ist er mit dem Nachdenken über sein Leben beschäftigt, und somit ist er wieder ein Ritter, welcher er in seiner Jugend gewesen ist, als er noch Lebensideale hatte. Und so kommt am Ende die Erkenntnis, dass die Ideale nicht zuerst im Gedanken existieren sollten, sondern dass die konkreten Taten diese erst bilden können. Die Untat führt zu der Reue über die eigene Passivität und Feigheit.

Die zitierte Stelle in *Xiqdz Faust* gibt die innere Bereitschaft des Lyrischen Ichs wieder sich wegen der Liebe zu opfern, wegen dem Ideal der Liebe auch „ritterlich“ zu sterben. Bezogen auf Micińskis Romanhandlung heißt es, dass der Wachleiter, der die Polen in die Verbannung schickt, seine Position eines Repräsentanten des unterdrückenden Russ-

lands²⁹⁵ („ruki v krvi“ – „die blutgetränkte Hände“) durch seine Begegnung mit Pfarrer Faust überdenkt und das Werk der Liebe geschehen lassen will. Hier liegt die Betonung auf dem biblischen Gesetz „Liebe deinen Nächsten, wie dich selbst“. Deswegen gibt er den Befehl, den Pfarrer nicht zu verhaften. Die Grausamkeit muss der Liebe wegen weichen. Miciński modifiziert Nekrasovs Originalzitat. So wird Nekrasovs individualistisches „mich“ („меня“) durch das Gemeinsame („uns“) ersetzt. Dadurch gleicht das veränderte Zitat, angesichts der davor stattgefundenen Messe Fausts, einem Gebet oder einer Beschwörungsformel. Der russische Wachleiter will, dass alle, egal ob Russen oder Polen, sich mehr dem Werk der Liebe und nicht des Hasses widmen. Somit verfestigen Nekrasovs Zeilen den Gedanken von der menschlichen Einheit am Ende des Romans *Xiqdz Faust*.

Nikolaj Nekrasov reiht sich zur weiteren geistigen Autorität, die dem menschlichen Leid und insbesondere dem einfachen Volk eine Stimme verleiht, in Micińskis Universum ein. Denn bereits seine Zeitgenossen schätzten bei Nekrasov seine Volksnähe sehr. So erinnert sich Fëdor Dostoevskij²⁹⁶ an Nekrasovs Beerdigung und unterstreicht dabei das Bild Nekrasovs als eines Vertreters und Fürsprechers des leidenden Volkes:

Находясь под глубоким впечатлением, я протеснился к его раскрытой могиле, забросанной цветами, и слабым моим голосом произнес вслед за прочими несколько слов. Я именно начал с того, что это было раненое сердце, раз на всю жизнь, и незакрывающаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения любви этого человека ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнетет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолюдина в горькой, так часто, доле его. (PSS 26:112)

Tief bedrückt drängte ich mich zu seinem offenen Grab, das von Blumen und Kränzen überhäuft war, und sprach in der Folge mit schwacher Stimme ein paar Worte. Ich begann damit, dass er bis an sein Lebensende ein verwundetes Herz war, und dass diese Wunde, die sich nicht schliessen wollte, die Quelle seiner ganzen Poesie ist, der ganzen Liebe dieses Menschen für alles, was unter Unterdrückung, unter der Grausamkeit zügelloser Macht leidet, alles dessen, was unsere russische Frau bedrückt, unser Kind in der russischen Familie, unser einfaches Volk in dem so oft bitteren Schicksal.

Dostoevskijs bewertet Nekrasov als einen der die Leiden des russischen Volkes verstanden und dieses Leid gut in seiner Poesie wiedergeben konnte. Und es ist gewiss kein Zu-

²⁹⁵ Im Original verweisen „die blutgetränkten Hände“ („руки в крови“; Nekrasov 1981:56) auf eine grausame und womöglich mörderische, blutige Handlung.

²⁹⁶ Dostoevskij hatte eine besondere Beziehung zu Nekrasov. Er bewunderte ihn als Dichter: „Достоевский почти в каждом своём произведении – начиная с «Записок из подполья» и заканчивая «Братьями Карамазовыми» – включал цитаты из стихотворений Некрасова, иногда значительно переомысливая некрасовские образы; при этом некрасовские цитаты часто играли смыслообразующую роль в структуре произведений писателя.“ („Dostoevskij hat fast in jedem seiner Werke – von ‚Zapiski iz podpol’ja‘ beginnend und mit ‚Brat’ja Karamazovy‘ endend – Zitate aus den Gedichten Nekrasovs eingefügt. Manchmal hat er die Nekrasov-Bilder grundsätzlich überdacht, aber häufig spielten sie eine sinnbildende Rolle in der Struktur seiner Werke“ (Kladova 2009:74).

fall, dass in Miciński's Werk neben Dostoevskij auch auf Nekrasov ein intertextueller Bezug genommen wird. Wie es bereits in Drama *Kniaź Patiomkin* durch Beispiele gezeigt wurde, ist jeder Dichter im Miciński's Werk Teil einer großen intertextuellen Beziehungskette.

3.3 Zusammenfassung

Dieses Kapitel setzte sich mit der Intertextualität in einem Drama und zwei Romanen von Tadeusz Miciński auseinander. Dabei wurde festgestellt, dass das Drama *Kniaź Patiomkin* als Collage – im Sinne Kristevas als ein „Mosaik aus Zitaten“ – aufgebaut ist. Die Intertextualität im Drama, dessen Referentialität explizit markiert wird, ist sehr hoch. Die Intensität der Intertextualität wird außerdem durch die Autoreflexivität verstärkt, weil der Autor im Epilog des Dramas seine Quellen benennt und die Suche für den Leser durch die Nennung der genauen Seitenanzahl im Drama erleichtert. Selektivität offenbart sich durch die pointierte Bezugnahme auf Zitate wie übersetzte Gedichte oder Paraphrasierungen. Dialogizität wird dadurch hergestellt, dass die Post- und Prätexte einen ähnlichen Kontext, etwa das Thema der Revolution, des Umsturzes und der Gefangenschaft haben. Onomastische Markierungen zeigen deutlich den Ursprung der Intertexte.

Die Aufgabe des Lesers ist nun aber nicht primär die Feststellung der Intertexte an sich, vielmehr ist sie das Verknüpfen des jeweiligen Intertextes mit den zahlreichen dokumentarischen und publizistischen Quellen zu den real-historischen Ereignissen von 1905. Aber auch fiktionale Bezüge – in Form von Zitaten, Allusionen, Reminiszenzen kommen im Drama verstärkt vor. Die Kategorien von Intertexten, also reale und fiktive, treten in *Kniaź Patiomkin* in eine Wechselbeziehung zueinander, sie vervollständigen sich gegenseitig und geben so die dargestellte Epoche aus der Sicht des Zeitzeugen Tadeusz Miciński wieder. Eine spezifische Eigenschaft der Intertextualität von Miciński ist die mehrfache Reminiszenz, die er auch hier anwendet: Bal'mont-Wilde-Lermontov-Dostoevskij so heißt seine Bezugskette, welche sich unendlich und unentwegt fortsetzen kann. Jeder Bezug bewirkt einen weiteren.

Im Drama dient die Intertextualität nicht nur zum besseren Verständnis der beschriebenen Epoche und des Kontextes, sondern sie unterstreicht auch das eigene Ideenkonzept des Autors von *Kniaź Patiomkin*:

Прочтение "Князя Потёмкина" через диалог основного текста, с "привлечёнными текстами" с учётом широкого литературного контекста, придаёт ей более глубокое измерение, расширяет

перспективу восприятия, уточняет интерпретацию. "Интертекстуальность" прочтения проясняет тактику и стратегию писателя, обнажает методы его работы и, интегрируя значения отдельных фрагментов произведения, выявляет его высокий нравственный смысл. (Medvedeva 1991:77)

Das Lesen von „Kniaź Patiomkin“ durch den Dialog des Haupttextes mit „angefügten Texten“ in Hinblick auf den breiten literarischen Kontext verleiht dem Drama eine noch größere Tiefe, dehnt die Perspektive der Wahrnehmung aus, verdeutlicht die Interpretation. Die „Intertextualität“ erklärt die Taktik, offenbart die Methoden seiner Arbeit und enthüllt, die Bedeutung der einzelnen Fragmente seines Werkes integrierend, seinen hohen ethischen Sinn.

Auch im prosaischen Werk greift Miciński gerne auf Intertextualität zurück. Was die beiden Romane Micińskis *Nietota* und *Xiqdz Faust* eint, ist die Vielzahl an intertextuellen Stellen, so dass die Romane als Palimpsest bezeichnet werden können. Miciński selbst lässt in *Nietota* den Erzähler einen Metabezug machen, der verdeutlicht, dass die übereinander gelagerten Geschichten eine bewusst durchdachte Konstruktion des Autors sind: „Oto jak na palimpseście jest kilka pism – jedno na drugim – tak w *Nietocie* kilka osób, w różnych epokach, bez porządku chronologii ani wypadków, zapisywało swe Mementa ...“ („Das ist wie bei einem Palimpsest, wo es mehrere Schriften – die eine auf der anderen geschrieben – gibt, so ist es auch in *Nietota*, wo einige Personen in verschiedenen Epochen, ohne chronologische Ordnung oder Ereignisse zu berücksichtigen, ihre Erinnerungen aufgeschrieben haben...“; N: 170).

Diese Arbeit begreift Palimpsest im Sinne der intertextuellen Verweise, die übereinander gelagert und durcheinander sind und deswegen einer gewissen Ordnung zur Orientierung bedürfen. Für die vorliegende Untersuchung sind vor allem die intertextuellen Referenzen aus der russischen Literatur von großem Interesse. Und tatsächlich beziehen sich beide Romane häufig auf Russland als geographischen aber auch kulturellen Raum, was die Intertexte, auch in Form der Anspielungen, aber meistens direkter Zitate mit namentlicher Kennzeichnung, bedeutend macht.

Wieder einmal ist es der Name Fëdor Dostoevskijs, der in beiden Romanen besonders betont wird. Sein Name ruft bestimmte Assoziationen und Allusionen und auch gewisse Erwartungen beim Leser hervor. Einerseits ist Dostoevskij eine anerkannte Autorität, andererseits sind auch seine Darstellungen von Russland und den Russen sehr widersprüchlich und kontrovers. Das akzentuiert auch der russische Philosoph Berdjaev:

Достоевский отражает все противоречия русского духа, всю его антиномичность, допускающую возможность самых противоположных суждений о России и русском народе. По Достоевскому можно изучать наше своеобразное духовное строение. Русские люди, когда они наиболее выражают своеобразные черты своего народа, - апокалиптики или нигилисты. (Berdjaev 1994:12)

Dostoevskij spiegelt alle Widersprüche des russischen Geistes, seine ganze antinomische Wesensart, die die widersprechendsten Urteile über Russland und das russische Volk hervorruft. An

Dostojevskij kann man unsere eigenartige Geisteskultur studieren. Die Russen, die die eigenartigen Charakterzüge ihres Volkstums am prägnantesten zum Ausdruck bringen, sind Apokalyptiker oder Nihilisten. (Berdjajew 1925:6)

Das zeigt sich auch durch die Referenz auf Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* in *Xiqdz Faust*. Piotrs Anspielung auf Dostojevskij kommt erst nach Fausts persönlicher Lebensgeschichte. Erst dann wird Dostoevskijs Roman direkt erwähnt. Die Assoziationen werden somit von Fausts Erzählung hervorgerufen. Der Leser soll sich an die Struktur und den großen Themenkomplex des Prätextes und an die daraus resultierenden Fragen aus Dostoevskijs Roman erinnern, um danach auch den Kontext des Posttextes besser zu begreifen. Außerdem lassen sich bei genauer Betrachtung viele Parallelen zwischen den Figuren im Prä- und Posttext, sowie Ähnlichkeiten des Sujets feststellen.

Die intertextuelle Spur, in Form eines Zitats oder einer Allusion macht so die Kopräsenz zweier Texte („Doppelkodierung“) erst sichtbar und „verrät“ die semantische Polyvalenz des manifesten Werkes. Häufig verstärkt sich diese Spur durch eine doppelte Referenz, oder auch Doppelreminiszenz, so dass gleichzeitig auf mehrere literarische Werke verwiesen wird. Solche Doppelreminiszenz ist ein häufiges stilistisches Mittel in Micińskis Werk, was er gerne in Bezug auf die russische Literatur anwendet.

Das passiert auch im Falle weiterer intertextueller Referenzen aus russischer, aber auch anderer²⁹⁷, Literatur. Die Intertextualität hat in den meisten Fällen eine sinnstützende Funktion, welche fast immer durch Zitate und Eigennamen deutlich markiert wird. Dadurch fällt es dem Leser leicht, den Kontext des Prätextes zum Kontext des Posttextes herzustellen. Die Intertextualität kann auch als alludierter Titel markiert werden. So taucht der Name Turgenevs in *Nietota* nicht direkt auf, sondern wird durch den wortgleichen Titel evoziert. Bei genauer Betrachtung beider Texte lässt sich aber erkennen, dass nur eine thematische, durch den Titel vorgegebene Ähnlichkeit besteht, ansonsten aber semantische und strukturelle Unterschiede von Prä- und Posttext überwiegen.

Aber noch wichtiger ist es zu erfassen, dass die namentlich genannten Autoren und ihre Werke typologisch zusammenhängen. Sogleich bestehen auch genetische Vergleichsmöglichkeiten. Diese äußern sich durch direkte Kontakte der Autoren. Häufig lassen sich monokausale Beziehungen zwischen den Autoren wie bei Turgnev und Garšin, Dostoevskij und Tolstoj oder Dostoevskij und Nekrasov feststellen. Miciński verweist auch selbst auf kausale Bezüge, d.h. einen thematischen Zusammenhang zwischen den Werken unterschiedlicher nationaler Herkunft, aber aus der gleichen historischen Zeit, indem er den

²⁹⁷ Es ließen sich auch Bezüge zu der spanischen (Cervantes), polnischen (Sabała) und deutschen (Goethe) Literatur feststellen. Diese weisen typologische Zusammenhänge zu russischen Intertexten auf.

polnischen Realisten Prus mit dem russischen Realisten Garšin in einem Satz nebeneinander positioniert.

4 Jurodivyje, heilige starcy und orthodoxe Mönche. Der kulturelle Intertext im Schaffen von Tadeusz Miciński

4.1 Die sakrale Repräsentation in Bezug auf Micińskis Metaphysik und Historiosophie

Die intertextuellen Referenzen erfüllen auch eine kulturelle Funktion. Durch die Bezugnahme auf u. U. zeitlich lange zurückliegende Werke schöpft ein Autor aus dem kulturellen Gedächtnis des eigenen oder eines fremden Volkes. Durch die Aufnahme eines Inter-textes in sein Werk greift der Autor aus einem Speicherort, wo der kulturelle Sinn aufbewahrt und gelagert wird, – aus dem Gedächtnis. Auf diese Weise kann er Texte und auch Motive in das Bewusstsein des Lesers zurückrufen und erschafft eine Möglichkeit, das eigene Werk in das kulturelle Gedächtnis hinzuzufügen: „Das Aufrufen der fremden Texte gestaltet sich zu einer Teilhabe an der fremden, vergangenen Kultur, die von der gegenwärtigen im Textspeicher aufbewahrt wird“ (Lachmann/Schahadat 1995:680) und „im Verweis auf die fremden Texte überschreite der Text seine eigenen Grenzen und öffnet sich in den Text der Kultur, den Makrotext“ (Lachmann 1990:359).

Peter Stocker fasst den Grundgedanken von der kulturellen Funktion signifikant zusammen:

Die Frage nach der kulturellen Funktion von Intertextualität führt in zwei Richtungen: unter dem Schlagwort ‚simulacrum‘ (Foucault, Baudrillard) rückt die intertextuelle Praxis in die Nähe des Totengedenkens: Hinterbliebene stellen sich die Verstorbenen als gegenwärtig vor; das ‚simulacrum‘, ‚Abbild/Trugbild‘ meint diese Gegenwart der Abwesenden. Für die Mnemonik und Mnemotechnik erscheint die intertextuelle ‚Kunst‘ als eine Errungenschaft, mit der die Kultur ihr eigenes Erinnerungsvermögen erhöht, mit der sie ihre Identität und Kontinuität gewährleisten kann. (Stocker 1998:76)

Der Akt des Erinnerns in der Funktion der Demonstration, des Aufzeigens bedarf einer Benennung: „Erst über Rückbindung an den Ort werden die Individuen identifizierbar und erhalten ihre Namen (zurück)“ (Lachmann 1990:24). Die Kultur wird dabei als semi-otische Umwälzung und Zirkulation begriffen, welche in Form der Intertextualität auftritt. Einen wichtigen Teil der Kultur und Geschichte bildet der religiöse Diskurs. Der religiöse Aspekt – im Sinne des Glaubens an das Absolute – durchzieht das gesamte Schaffen von Tadeusz Miciński. Vor allem wird das Heilige – das Sakrale immer wieder thematisiert. Das Sakrale ist aber nicht nur mit dem Religiösen gleichzusetzen: „Sacred signifies the discursive aspect of religion, that which is or can be expressed in language, whereas “numinous” denotes religion’s nondiscursive, affective, ineffable qualities“ (Rappaport 1999:23).

In Młoda Polska, zu dessen Richtung Tadeusz Miciński gezählt wird, war das Sacrum ein häufiger Gegenstand der literarischen Verarbeitung. Das gründete auf der Auseinandersetzung der Künstler mit der im polnischen Bewusstsein sehr dominanten katholischen Kirche. Und so wird das Sacrum in Młoda Polska als „zespół tendencji wyratających z insperacji religijnych, lecz zasadniczo przeciwstawiających się dogmatom wiary, narzucenym przez instytucję Kościoła katolickiego“ („als Komplex der variierenden Tendenzen aus den religiösen Inspirationen, und prinzipiell als Dogmen des Glaubens, welches durch die Institution der katholischen Kirche aufgezwungen wurden“; Bajda 2007:711) verstanden.

Hinzu kommt, dass Anfang des 20. Jahrhunderts die Analyse des Ichs/Selbst zu einem wichtigen Literaturthema erhoben wurde. In diesen Zusammenhang entsteht der Begriff der „religia Jaźni“ („Religion des Ichs“), was eine unkonventionelle Form des Ausdrucks von Sacrum ist. Das Ich wird dabei als die Quelle des Schaffens und der Tat begriffen. So beschreibt Gutowski sein Verständnis von „Jaźń“:

Taki też przyjmuję rozumienie Jaźni, jako najbardziej reprezentatywne dla epoki: w znaczeniu węższym jest to kreatywny, sonotwórczy ośrodek osobowości, jej metafizyczne jądro, a w znaczeniu szerszym – całość życia wewnętrznego (dusza, psyche, nieświadomość), zdolnego do tworzenia wyobrażeń i znaczeń oraz do aktywnego przekształcania tekstów kultury. (Gutowski 2001:88)

So verstehe ich Jaźń (Ich) als einen der repräsentativsten Begriffe der Epoche: im engeren Sinne ist es ein kreativer traumbildender Persönlichkeitsbereich, sein metaphysischer Kern, und im weiteren Sinne ist es die Gesamtheit des inneren Lebens (Seele, Psyche, das Unbewusste), welche dazu fähig ist, Bilder zu erschaffen sowie kulturelle Texte aktiv umzugestalten.

Die Suche nach alternativer religiöser Tradition mit Hilfe der symbolischen Sprache erlaubt eine Enthüllung des inneren, subjektiven Gottes. Dabei ist auch die Erfahrung des Heiligen eng mit einer mystischen Erfahrung verbunden. Das hat auch Einfluss auf die Weltanschauung. Das Metaphysische und die Suche nach Erkenntnis (Gnosis) durchzieht Micińskis Weltansicht und seine Historiosophie. Dabei wird den kulturellen Zeichen eine besondere Rolle angerechnet. Die Rückbesinnung auf die Kultur und damit zusammenhängende Zeichen und Symbole unterstützen Miciński auf seinem Weg zur Reintegration. In seinem Werk ist eine starke Sehnsucht nach der Veränderung oder gar des Strebens nach der Neuwerdung²⁹⁸ des Menschen erkennbar. Für ihn ist der Mensch des Fin de Siècle ein Teil der kulturellen Krise: „Dawne rewolucje były krótkotrwałe i wymagały zmian zewnętrznych; dziś powstaje rewolucja nieustanna, zmierzająca do przewrotów wewnętrznych, duchowych.“ („Die frühen Revolutionen waren kurzzeitig und erforderten

²⁹⁸ Damit verbunden sind auch die Begriffe wie „odrodzenie“ („Wiedergeburt“), „nowe życie“ („Neues Leben“), „w poszukiwaniu życia nowego“ („auf der Suche nach neuen Leben“).

äußere Veränderungen; heute bedarf es einer neuen Revolution, welche innere, geistige Umwälzungen anstrebt“, schreibt Miciński im Artikel *O pesymizmie*.²⁹⁹

Diese inneren Veränderungen, so Miciński, bedeuten keine Annahme von fertigen Normsystemen oder Werten, sondern sie beinhalten das Streben des Menschen nach der Aussöhnung mit gegensätzlichen Werten (wie das Gute und das Böse). Natürlich kann man bei solchen Überlegungen nicht die sakral-mystischen Elemente wie Initiationsriten unbeachtet lassen. Das Ganze wird nicht vom geschichtlichen Entwicklungsprozess getrennt. Der Mensch ist als ein aktiver Teilnehmer der Geschichte anzusehen, genauso wie die Geschichte Teil der menschlichen Entwicklung ist. Der Geschichtsprozess wird von Tadeusz Miciński in den metaphysischen Diskurs eingebunden. Dabei spielt die Metaphysik eine wichtige Rolle bei der Analyse des menschlichen Lebens. So zählt Kuderowicz die Hauptpunkte von Micińskis Geschichtsverständnis auf:

Cel historii nie usprawiedliwia zła ani go nie powołuje, gdyż koncepcja absolutnego, ostatecznego celu historii nie mieści się w ogóle w jego światopoglądzie. Historia jawi mu się raczej jak strumień zjawisk, które stanowią się ekspresję ludzkiej aktywności o źródłach okrytych tajemnicą. Historia jest dla niego potokiem życia, który przypomina „ewolucję twórczą” Bergsona.³⁰⁰ [...] Historia wyłania się jak gdyby z życia, w nim jest zakorzeniona, lecz życie nie wyznacza ani celu, ani kierunku, ani prawidłowości, lecz dostarczy jedynie siły i energii. (Kuderowicz 1979:169)

Das Ziel der Geschichte soll nicht die Rechtfertigung des Bösen oder die Ursachenfindung werden, weil das Konzept des absoluten und des endgültigen Zweckes der Geschichte in seiner Weltanschauung keinen Platz findet. Die Geschichte erscheint ihm wie ein Strom der Phänomene, welche zum Ausdruck der menschlichen Aktivität, einer geheimnisvollen Quelle, werden. Die Geschichte ist für ihn Fluss des Lebens, welche an die „schöpferische Evolution“ von Bergson erinnert. [...] Die Geschichte bildet sich sozusagen aus dem Leben, und in ihm ist ihr Abschluss, jedoch legt das Leben kein Ziel, keine Richtung, keine Richtigkeit fest, denn ihm reicht alleine Kraft und Energie aus.

Es wird ersichtlich, dass die Geschichte von Miciński nicht unbedingt durch epochale Einschnitte strukturiert wird. Ihn bewegt die Teilhabe an der Gesamtkultur der Menschheit, was sich in seinem Streben nach Kultursynkretismus ausdrückt. Lachmann bemerkt diese Tendenz bei den Akmeisten, was auch den Vorstellungen von Tadeusz Miciński zugeschrieben werden kann:

Und nimmt man diesen Gedanken, der denjenigen der Synchronie und Koexistenz aller Kulturen impliziert, ernst, so ergibt sich das Bild einer a-chronischen oder anachronischen Geschichte. Die Vergangenheit wird als werdende begriffen, als Sinn, der weder war noch ist, sondern sich in die Zukunft projiziert, als Sinn im Aufschub. [...] Der Aufschub verhindert den Tod der Kultur, und es ist das erinnernde Schreiben, das den Aufschub garantiert. (Lachmann 1990:358)

²⁹⁹ Dieser Artikel wurde redaktionell von Wróblewska bearbeitet und erschien 1969 in *Przegląd Humanistyczny*.

³⁰⁰ Das Micińskis Werk im Kontext von Bergsons philosophischen Konzept gelesen werden kann, darauf weisen auch andere Miciński-Forscher hin. So schreibt Jolanta Wróbel-Best: „Bergsonowska teoria jaźnikoresponduje z podobnymi realizacjami poetyckimi Micińskiego. Materiał psychiczny zostaje przyrównana do neoustającej ciągłości przepływu“ (Wróbel-Best 2012:113).

Miciński will in seinem Werk einen Menschen, dessen Ich nicht nur die individuelle Vergangenheit zeigt, sondern in sich auch das „Gedächtnis der gesamte Welt“ inne trägt, zeigen (vgl. Kuderowicz:170).

In Micińskis Historiosophie muss sich der Mensch Zeit seines Lebens mit Gut und Böse auseinandersetzen. Vor allem das Böse, in der Gestalt des Luzifers, nimmt in Micińskis Philosophie eine zentrale Rolle ein. Dabei wird die Beständigkeit und Unzerstörbarkeit des Bösen als gegeben für das Leben gesehen: „Trwałość zła znajduje swoje wytłumaczenie w przydatności dla ‚instynktu życia‘“ („Die Beständigkeit des Bösen findet seine Rechtfertigung in seinem Nutzen für den ‚Instinkt des Lebens‘“; ebd.). Daraus folgt eine immerwährende Auseinandersetzung mit dem Bösen, was Aktivität und Vitalität vom Menschen fordert. Das Böse in Gestalt des Luzifers, nach Miciński, erinnert den Menschen an das Gefühl der Macht und Kraft. Das Böse definiert sich durch eine hohe Aktivität, den Drang nach Schöpfung und Tätigkeit. So schreibt Czesław Latawiec in der Einführung zu Micińskis Poem *Niedokonany* zum Kern des Verstehens seines Schaffens: „Do zrozumienia twórczości Micińskiego i sprawiedliwej oceny jej wartości jedna jedyna prowadzi droga, a kwestią rozpatrzenie [...] problemu lucyferyzmu, w którym zamknął on swój pogląd na istotę zła we wszechświecie [...]“ („Zum Verständnis des Schaffens von Miciński und seiner Wertschätzung führt der eine Weg über die Erörterung des Problems des Luziferismus, in welchem er seine Sicht auf das Wesen des Bösen in der Welt einschloss [...]“; Latawiec 1931:XXXVI).

Gegenübergestellt werden nach Miciński zwei Typen des Schaffens. Das luziferische Schaffen definiert sich durch die Befriedigung der Triebe, gemessen an den irdischen Werten und den ungenauen, stets anzweifelnden Erkenntnissen. Während Christus die höheren, absoluten, und überdauernden Werte repräsentiert, verkörpert Luzifer die Aktivität, die sich in der Revolte und dem Energieausbruch freisetzt. Christus ist dagegen nicht nur der Ausdruck der allgegenwärtigen Liebe, sondern auch der Passivität und Trägheit. Das Postulat der Überwindung des Menschen im Namen des Übermenschen, Vernichtung der trägen Herdenmoralität im Namen der höheren Moralität nicht nur jenseits des Guten und Bösen, ist gekennzeichnet durch das Streben nach der Verbindung des Antagonismus. Das menschliche Leben definiert sich durch eine Sehnsucht nach Christus als der ersten Einheit mit Gott (das Himmlische) und des Strebens nach dem Ausbruch, nach aktiven Trieben (das Irdische). Deswegen sieht Miciński das Ideal in der Synthese von beiden Typen: „lucyferyzm chrystusowy“. Durch die luziferische Aktivität sollen im irdischen Leben die absoluten Werte realisiert werden.

Die eigenwillige Idee von der Synthese zwischen Luzifer als Verkörperung des Irdisch-Materiellem und Christus (oder auch Emanuel) als einem überirdischen Idealisten wird in fast allen Werken, am stärksten in der Lyrik, von Miciński thematisiert.

[...] zasadniczym etapem procesu reintegracji w poezji [Micińskiego] będzie próba połączenie „sakralnego” i „demonicznego”, obrazów-nosicieli „dobra” i „zła” czyli używając mitologicznej terminologii Micińskiego: Emanuela i Lucifera. Taka syntezę implikuje zresztą ryt odrodzenia – zejście w głąb, poddanie się siłom rozkładu oznacza [...] asymilację pierwastków „zła” i połączone jest z wyniesieniem ich na próg świadomości, zdolnej wykorzystać „zło” jako dialektyczny współczynnik dobra. (Gutowski 1980:28)

[...] ein grundlegendes Prinzip des Reintegrationsprozesses in der Dichtung [Micińskis] ist der Versuch der Verbindung des „Sakralen“ und des „Dämonischen“, von den Bildträgern von „gut“ und „böse“ oder, die mythologische Terminologie Micińskis beachtend: von Emanuel und Luzifer. Übrigens impliziert eine solche Synthese das Ritual der Wiedergeburt – den Abstieg in die Tiefe, die Hingabe an die Kräfte des Verfalls bedeutet [...] die Assimilation der Elemente des „Bösen“. Ihre Verbindung ist eine Erhebung an die Schwelle des Bewusstseins, mit der Fähigkeit, das „Böse“ als dialektischen Wert des Guten zu benutzen.

Die Verinnerlichung der beiden scheinbaren Gegensätze kann zur Überwindung des auf Erden herrschenden Chaos führen.³⁰¹ Die Figur Luzifers unterliegt nicht, wie bei anderen Lehren üblich, der Dualität von Gut und Böse,³⁰² sondern sie vereint in sich Christus als Leidensfigur und ist somit ein und dieselbe Person.³⁰³ So tritt Luzifer bei Miciński als ein „Schatten Christi“ auf. In der Rhapsodie *Niedokonany. Kuszenie Pana Chrystusa na pustyni*³⁰⁴ (*Der Unvollendete. Die Versuchung des Christi in der Wüste*; veröffentlicht 1931) wendet Luzifer an Christus folgenden Worte:

Nie mnie słuchałeś [...] ale siebie samego – bo nie ma mnie, ale jesteś tylko Ty sam – niszczący siebie myślami – nauczyciel Królestwa niebiosów – (ND: 35)

Nicht mich hast du gehört [...] sondern dich selbst – weil es mich nicht gibt, sondern nur Dich alleine – der sich selbst mit den Gedanken vernichtet – der Lehrer des himmlischen Königreichs –

Luzifer sieht sich und Christus als geteilte Ganzheit derselben Wirklichkeit, deswegen heißt er „niedokonany“ – „der Unvollendete“, im Sinne des Strebens nach Ergänzung („dokonanie“, „spełnienie“).

Ein Beispiel für solche Verwirklichung von Vermischung des sakralen und dämonischen liefert die russisch-orthodoxe Religion mit dem spezifischen Phänomen des *jurodivyy*

³⁰¹ In dieser These findet sich eine mögliche Erklärung für den chaotischen Charakter seines Werkes. Das Chaos weckt den Wunsch nach Ordnung. Erst die Auseinandersetzung mit der Unordnung kann zu einem geordneten System führen.

³⁰² Miciński wurde in seinen Überlegungen von dualistischen Konzepten der Gnostiker und Manichäer und Katharer beeinflusst, entwickelte aber aus vielen Lehren schließlich sein eigenes Konzept. Siehe Gutowski 1980:28.

³⁰³ Dazu ausführlicher bei Gutowski 1980:28-40.

³⁰⁴ Miciński, Tadeusz 1931. *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*. In: *Pisma pośmiertne*, Cykl 1: *Lucyfer*. Warszawa. Beim Zitieren wird der Titel als ND abgekürzt und mit entsprechenden Seitenzahlen versehen.

(Narren in Christo). Im *jurodivij* versammeln sich viele gegensätzliche Eigenschaften, die aber keinen Widerspruch bilden, sondern durch Stellung und Mission des *jurodivys* berechtigt sind. Der *jurodivij* ist ein Grenzgänger zwischen dem Guten und Bösen. Aber gerade durch sein chaotisches Verhalten soll die Ordnung wiedergeherstellt werden. Im *jurodivij* findet sich die Dualität, die Miciński in seinem Werk immer aufs Neue beschäftigt, wieder. Der *jurodivij* wird in der Kulturwissenschaft als ein „Relikt einer paganen magischen Tradition der Folklore interpretiert, wodurch eine Doppelwelt („*dvoemirie*“) entstanden sei, in der Christliche und heidnische Elemente parallel und sich durchkreuzend existieren“ (Ebert 2002:269). Und so wie seine Entstehung aus der Doppelwelt begründet ist, so ist auch sein ganzes Wesen durch die Dichotomie bestimmt. Gerade die Verinnerlichung von den binären Oppositionen, auch als Oxymora zu bezeichnen, des *jurodivij*-Wesens – wie Weisheit und Narrheit, Reinheit und Unreinheit, Tradition und Wurzellosigkeit, Demut und Aggression, Verehrung und Verspottung (Thompson 1987:16) – macht ihn einzigartig.

Das Phänomen des *jurodstvo* stellt eine spezifische Erscheinung der Orthodoxie der Alten Rus' dar. Als ein bedeutender Teil des kulturellen Gedächtnisses ist es bis heute prägend für die kulturell-gesellschaftliche Entwicklung Russlands. Es findet immer wieder literarische Verarbeitung.³⁰⁵ Die russischen Klassiker wie Aleksander Puškin, Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj, aber auch Zeitgenossen Micińskis wie Velemir Chlebnikov und Andrej Belyj waren von *jurodstvo* fasziniert und schufen eigene *jurodivye*-Figuren. Und auch Tadeusz Miciński widmet sich diesem russischen Spezifikum in seinem Werk. Aber wie tritt das Phänomen des *jurodstvo* bei Miciński hervor? Welche Rolle spielt dabei die Intertextualität? Warum beschäftigt sich der polnische Autor mit solch spezifischer Erscheinung wie *jurodstvo*? Das soll an konkreten Beispielen seiner Texte gezeigt werden.

³⁰⁵ Auch heute ist es ein präsender Teil der modernen russischen Kunst und Literatur. In ihrer Dissertation *Russisches Christennarrentum heute* untersucht Xenia Hübner, welche Auswirkung *jurodstvo* auf die russische Kultur heute hat. Dabei analysiert sie seine zeitgenössischen Ausprägungen in Literatur, Kunst und Film. Es werden etwa Werke Dmitrij Pirogovs, Oleg Kuliks sowie der Künstlergruppen „Vojna“ und „Pussy Riot“ in Hinblick auf das Phänomen des *jurodstvo* untersucht (vgl. dazu Hübner 2016:17-19).

4.2 Die sakral-dämonische Repräsentation als kultureller Intertext. *Jurodivyje*, heilige *starcy*, orthodoxe Mönche im -Dramawerk

Das Werk von Tadeusz Miciński zeichnet sich durch duale Oppositionen, im übertragenen Sinne „Oxymora“,³⁰⁶ aus. Diese können am Besten durch die Doppelung des *jurodivij*-Bewusstseins dargestellt werden, deswegen ist das Motiv des *jurodivij* nicht nur ein notwendiges, sondern auch produktives Mittel. Der *jurodivij* erscheint sowohl direkt als auch indirekt in Micińskis Werk. Vor allem in den literarischen Figuren, welche sich im Grenzbereich von Gut und Böse – zwischen der Heiligkeit und dem Dämonischen – bewegen, lassen sich die Merkmale des *jurodstvo* erkennen.

4.2.1 Das *jurodstvo* und die *jurodivije* im Drama *Kniaź Patiomkin* (1906)

In dem Revolutionsdrama *Kniaź Patiomkin* erscheinen mehrere Figuren, deren Verhaltens- und Redeweise der eines *jurodivij* entsprechen. Das sind der Heizer Mitienko, der namenlose Bewohner des Mülleimers und die Hauptfigur des Dramas Leutnant Szmidt. So sagt der Letztere über sich selbst: „ja jestem jurodivij“ („Ich bin ein *jurodivij*“; KP:158). Gleich nach dieser Behauptung wird er mit Aljoša Karamazov, der Figur aus Dostojevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* (dt. *Die Brüder Karamazov*; 1880) verglichen. Die Erwähnung des *jurodivij* im Zusammenhang mit Fëdor Dostojevskij ruft beim Leser die Erinnerung an einen weiteren wichtigen Roman des russischen Autors, nämlich *Idiot* (*Der Idiot*; 1869), wach. Die Hauptfigur Fürst Myškin gilt als der literarische *jurodivij* par excellence. Fürst Myškin zeichnet sich nicht nur durch einen tiefen Glauben an Christus aus, sondern seine impulsiven Handlungen sind in der Regel Folge des Mitleides und Einfühlung in andere Mitmenschen. Mit großer psychologischer Sensibilität analysiert er die Lage der anderen, wird aber öfters wegen seiner Nachgiebigkeit und Hilflosigkeit verspottet und ist für viele deswegen ein verrückter Narr, was auch auf Myškin Auswirkungen hat: „Мышкин по ходу действия романа совершает эволюцию от ‚юродивого‘ к ‚жалкому бузумцу‘“ („Myškin läuft im Verlauf der Romanhandlung eine Evolution vom *jurodivij*‘ zu einem ‚bemitleidenswerten Irren‘ durch“; Stepanjan 2001:140).

³⁰⁶ Zum ersten Mal lenkte Erazm Kuźma die Aufmerksamkeit auf das Oxymoron als wichtigstes stilistisches Mittel in Tadeusz Micińskis Werk. Kuźma, Erazm 1979: *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości T. Micińskiego*. In: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Hg. von. Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków, 192-225.

Ganz anderes verhält es sich bei der Figur Szmidt. Für ihn ist die Bezeichnung *jurodyvyj* synonym mit verrückt. Er betrachtet das *jurodstvo* als pathologischen Irrsinn,³⁰⁷ welchem er sich verfallen sieht. So richtet er an sein teuflisches Gegenüber Wilhelm Ton folgende Worte:

LEJTENANT SZMIDT [...] Jestem, po ludzki biorąc, biedny psychopata. A jednak Bóg jest cały w marnej stajence mej duszy. I wszystkie gwiazdy kłaniają się mnie. I ja w tym Teatrum śmiechu niewesołego i łez nieprzejmujących, kłękam u nóg twych – naprawdę kłękam – całuję ręce twe – i naprawdę łzami oblewam ten pokład wojennego okrętu, mówiąc do ciebie: władaż stumilionem dusz. (KP:160)

LEUTNANT SZMIDT [...] Ich bin, menschlich gesehen, ein armer Psychopath. Aber Gott ist noch vollständig da im elenden Stall meiner Seele. Und alle Sterne verneigen sich vor mir. Ich bin im Theater des traurigen Lachens und ewiger Tränen, ich knie mich vor deinen Füßen nieder – ich knie tatsächlich nieder – ich küsse deine Hände – und vergieße wirklich Tränen über das Deck dieses Kriegsschiffs, indem ich dir sage: herrsche über hundert Millionen Seelen.

Szmidt ist bereit, Russland und sich selbst in die Hände des teuflischen Gegenspielers Ton auszuliefern. Für ihn ist die Quelle des Bösen und allen Unglücks der Verlust des Glaubens an Gott: „bieda świata od tego straszego zapytania świętej Rusi – gdzie Bóg?“ („Die Not der Welt kommt von dieser schrecklichen Frage des Heiligen Russlands – wo ist Gott?“; KP:158). Ein bekannter strategischer Schachzug eines *jurodivyjs* ist die Annäherung an das Böse durch verrückt erscheinende Handlungen, um die Verkehrung der Welt zu offenbaren und so die Menschen wieder zum Glauben zu führen. Im Drama lehnt Szmidt immer wieder die Führungsrolle bei der Revolte ab, denn er will nicht der Pseudo-Gott (=Satan) sein, sondern sieht sich eher in der Rolle des Pseudo-Heiligen (Narr). Deswegen verweist er auf die Merkmale des *jurodivyj* und bezeichnet sich immer wieder als einen seelisch und körperlich kranken Menschen, welcher nicht im Stande ist, die Rolle des Anführers (auch im Sinne der Usurpation; KP:160) bei der Revolte zu übernehmen. Für Szmidt ist Ton, im Gegensatz zu ihm, als die Verkörperung des Luzifers, ein freier, an keine moralischen Verpflichtungen und Gewissen gebundener Mensch. Die Vermischung von Grenzen zwischen Gut und Böse und die Zerrissenheit bei der Entscheidung für die jeweilige Seite, ist eines der Themen des Dramas.

Wie stark die Gratwanderung zwischen dem Teuflischen und Christlichen gerade bei Szmidt ist, wird besonders deutlich in einer Szene. Dort beißt Szmidt seinen Widersacher Ton und trinkt mit aller Gewalt sein Blut (vgl. KP:160-161). Dieser Akt der Eucharistie geschieht nun unter vertauschten Zeichen und versinnbildlicht die Verschmelzung zweier nur scheinbar gegensätzlicher Naturen. Der christusähnliche Szmidt vereinigt sich durch

³⁰⁷ In der Realität kam auch der Irrsinn bei Šmidt zur Sprache. Šmidts Onkel versuchte die Hinrichtung in Haft umzuwandeln, indem er beweisen wollte, dass Šmidt geistesgestört sei (vgl. Samolis 1982:170)

das Trinken des Blutes mit dem luziferischen Ton. Kurz vor dem signifikanten Biss bezeichnet Szmidt Ton als Luzifer und sich selbst als seinen Bruder aus Nazareth, also Christus:

LEJTENANT SZMIDT [...] Masz tu jako wyraz mej adoracyi – flakonik perfum Maharadza Taunkoru, o jakich daremnie marzą sultanki, a ja szukałem ich wszystkimi kablami po świecie. Wylewam je u stóp Twoich w morze które jest marną kałużą dla skrzydeł Twoich, *Luciferze* [hervorgeh. durch Verfasser] – jak morze Tyberyadzkie, po którym chodził Twój *brat Nazarejczyk* [hervorgeh. durch Verfasser]! A teraz Cię żegnam – jak Magdalena (*nachyla się i konwulsyjnie zębami ścisła twarz Wilhelma Tona*).

WILHELM TON Dobrze, żeś rozlał tu aromaty, bo właśnie rozwieszają zgniłe mięso. A ty kłając mnie, pomyśl, że jestem tylko czasowo mięsem, wstrzymanem od rozkładu. No, cóż? Masz już dosyć mej zimnej krwi?

LEJTENANT SZMIDT (*z ustami zbroczonemi krwią*)

Daruj mi – nie mogłem nie upoić się krwią – eucharystją Twoją. [...] W takie czasy, aby zostawać człowiekiem, należy zdradzać Rozum – a zostając wiernym Rozumowi – służymy Bestyi. Nie naruszam najgłębszego prawa mego – wesoło igrasz krwawymi mydłanymi bańkami – Iwan Carewicz. (KP: 160–161)

LEUTNANT SZMIDT [...] Hier hast du als den Ausdruck meiner Verehrung – ein Fläschchen des Parfüms von Maharadscha Taunkor, von welchem die Sultaninnen vergeblich träumen, und ich suchte es überall auf der Welt. Ich gieße es vor deinen Füßen ins Meer, welches eine kümmerliche Pfütze für deine Flügel ist, *Du Luzifer* – wie der See Genezareth, wo *dein Bruder aus Nazareth* ging! Und jetzt segne ich Dich – wie Magdalena (*verbeugt sich und presst konvulsiv seine Zähne an das Gesicht von Wilhelm Ton*).

WILHELM TON Gut, dass Du hier die Düfte vergossen hast, weil gerade das verdorbene Fleisch aufgehängt wird. Und mich berührend, – denk darüber nach, dass auch ich nur vergängliches Fleisch bin, welches noch nicht verfallen ist. Und, was ist? Hast du schon genug von meinem kalten Blut?

LEUTNANT SZMIDT (*mit blutbefleckten Lippen*)

Vergib mir, – ich konnte mich nicht satt trinken am Blut – Deiner Eucharistie. [...] In solchen Zeiten, um Mensch zu bleiben, muss man den eigenen Verstand betrügen – und um dem Verstand treu zu bleiben – dienen wir dem Dämon. Ich verletze nicht mein tiefstes Recht – und spiele lustig mit den blutigen Seifenblasen – Ivan Zarevič.

Diese Vorstellung von der Synthese Luzifers und Christi ist eines der wichtigsten Themen in Miciński's Schaffen. Die Figuren Christus und Luzifer unterliegen bei Miciński nicht der sonst eindeutigen Dualität von Gut und Böse. Luzifer und Christus bilden erst zusammen ein Ganzes. Da sie aber geteilt sind, strebt Luzifer („Niedokonany“³⁰⁸ – „der Unvollendete“) durch die Annäherung an Christus eine Vereinigung und damit eine Vollendung („dokonanie“) an. Diese Idee offenbart sich am Besten im dem Motiv des *jurodıvyj*, welcher sowohl die satanische Züge als auch Christus in sich trägt. Deswegen ist es auch kein Widerspruch, dass Szmidt, der als Messias gedeutet wird, vom Dämonischen angezogen wird.

Leutnant Szmidt ist sich bewusst, dass die Revolution, in ihrer gewaltigen Wucht mit Blutvergießen, einen Bruch mit Christus nach sich ziehen wird und in den Machtbereich

³⁰⁸ Da ist auch der Titel eines Poems von Miciński, in dem die Sehnsucht Luzifers nach der Verbindung mit Christus thematisiert wird. Miciński, Tadeusz 1931: *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*. In: *Pisma pośmiertne. Cykl 1. Lucyfer*. Hg. v. Górski, A und Latawiec, Cz. Warszawa.

des Satans übergeht, denn die Vernichtung, die der Suche nach der Freiheit des Menschen hilft, bedeutet gleichzeitig auch den Verlust der Möglichkeit zur Bildung des Gottesreiches auf Erden. Dieses Bewusstsein erschwert es für Szmids, der dazu noch die privaten Tragödien wie einer unglücklichen Ehe und den Tod eigener Kinder durchleidet (KP:189), sich als einen selbstsicheren Vordenker und Anführer der Revolte zu präsentieren. Im Fünften Akt ist er desillusioniert und wendet sich von allem ab: „jestem zmiądzony [...] maskami życia. Nie wierzy już w nic“ („Mich haben [...] die Masken des Lebens erdrückt. Ich glaube schon an gar nichts“; KP:234). Am Ende des Dramas verwandelt sich Szmids zum Nihilisten und so erscheint ihm am Ende der kleine Dalai-Lama, der seine Abkehr vom christlichen Glauben unterstreicht (KP:235). Die Revolte endet bereits auf dem Schiff mit einer Niederlage. Szmids versinkt in die metaphysischen Überlegungen, wählt schließlich den Freitod und beweist, anders als in der Wirklichkeit, dass er über sein Leben frei entscheiden kann und entdeckt schlußendlich so seine Freiheit.

Während der Revolutionszeit Mensch zu bleiben und dabei noch einen gesunden Verstand zu haben, bedarf einer besonderen Strategie. Deswegen taucht die Figur des *ju-rodıvyj* als eines Grenzgängers zwischen dem Irrsinn und der Weisheit im Drama über Russland mehrmals auf.

Ein weiterer *ju-rodıvyj* ist der Bewohner des Mülleimers, der im dritten Akt auftritt. Ein Mülleimer wird von der revoltierenden Menge in das Herrenhaus hineingetragen. Zunächst ist nur eine Stimme aus dem Eimer wahrnehmbar. Die Menschenmenge stellt denjenigen, der aus dem Eimer spricht als einen *ju-rodıvyj* vor: „To jurodiwyj [...]“ („Das ist ein *ju-rodıvyj* [...]“; KP:197). Der Bewohner des Mülleimers weist viele äußere Merkmale eines *ju-rodıvyjs* auf. Sein Wohnort, der Mülleimer, unterstreicht seinen Status eines gesellschaftlichen Außenseiters. Er ist ein Teil des Mülls und wird auch so von Mitmenschen wahrgenommen. Seine Kleidung besteht aus Stofffetzen und ist dreckig. Er spricht scheinbar wirr, in Rätseln, was dem Ganzen eine Wirkung der Prophetie verleiht: „Trzeba się wstać wprzód Synem Gwiazd, aby zasłużyć na dziedzictwo ziemi“ („Man sollte sich gegen den Sohn der Sterne erheben, um sich das Erbe der Erde zu verdienen“; KP:198). Ferner kommentiert er die revolutionäre Agitation folgendermaßen:

MIESZKANIEC ŚMIETNIKA A ja wam powiem – słup wam telegraficzny w mordę z pakułami! Są tylko dwa programy człowieka ruskiego, szczerego, jakim ja pozostałem mimo niezwyčajnej powierzchowności: Ojczy nasz – i J.T.M.³⁰⁹! Ojczy nasz – mówię w nocy, kiedy mi gwiazdy świecą

³⁰⁹ In der Ausgabe des Dramas von Wróblewska fehlt dieser Zusatz, da er später der Zensur zum Opfer gefallen ist. Aber im Originaltext, welcher 1906 in der Zeitschrift *Krytyka* erschien, bedeutet die Abkürzung j.m.t die sehr verbreitete russische Schimpfwendung „ѣбь твою мать“ was so viel wie „ich habe deine

przez dziury śmietnika – i J.T.M! kiedy wyje we mnie jednym słowem – szczerzy, nieklamany instynkt. Ja słyszę, jak czytają gazety nade mnie – śpię – a duch mój czuwa – jest partya s.r.is.d.d.ń.gi i wo.d.ki i wielu innych, a ja mówię, że najliczniejsza jest j.t.m! i ja do niej przystaję. Tu są bolszewiki – partya Mamy³¹⁰.
Tu są szczerzy ludzi ruscy – słup tobie telegraficzny w mordę z pakułami! (KP:196)

BEWOHNER DES MÜLLEIMERS Und ich sage euch – ein Telegraphenmast soll euch in die Fresse treffen! Es gibt nur zwei Programme für einen echten russischen Menschen, der ich, trotz sonderbarem Äußerem, geblieben bin: Vater unser – und J.T.M (Abk. von ich habe deine Mutter gevögelt)! Vater Unser – ich spreche es nachts, wenn mir die Sterne durch die Löcher des Mülleimers scheinen – und J.T.M.! wenn in mir, in einem Wort, der echte Instinkt heult. Ich höre, wie über mir die Zeitungen gelesen werden – ich schlafe – aber mein Geist spürt – es gibt die Partei des Gel.des und des Vod.kas und viele andere, und ich sage, dass diese die zahlreichste ist j.t.m.! Ich werde bei ihr ansetzen. Hier sind die Bolschewiken – die Partei der Mutter. Es gibt hier echte russische Menschen – ein Telegraphenmast soll dich in die Fresse treffen.

Bereits auf das Erscheinungsbild des Mülleimerbewohners reagiert die Menschenmenge mit Lachen: „Agitator pada wśród ryczącego śmiechu.“ („Der Agitator fällt inmitten des heulenden Lachens hin“; ebd.). Sein Monolog wird von der Menge ignoriert: „Tłum od pewnej chwili nie słucha go“ („Die Menschenmenge hört ihm seit einem bestimmten Moment nicht zu“; ebd.). Das Auslachen des Bewohners des Mülleimers zeigt, dass seine Mitmenschen ihn als einen komischen und sonderbaren und idiotischen Menschen wahrnehmen. Der Bewohner tritt mit einer Protesthaltung auf. Hier zeigt sich der Christusnarr in seiner traditionellen Form des Heiligen Russlands als „Ankläger und Enthüller“ (vgl. Lichačev/Pančenko 1976:153). Er ist provokativ und bezieht eine klare Stellung mit seiner Sprache des Anklägers. Seine Narrheit trägt das Zeichen des *oblichitel'stvo* („Entlarvung“), einer didaktischen Funktion des Christusnarrentums. Sein skandalöses Auftreten macht nicht nur auf das Wirrwarr der Revolution, sondern auf menschliche Ignoranz und die Abwendung von christlichen Werten aufmerksam. Er fällt sein Verdikt über die Menschen geradeheraus: „Wyście nigdy ludźmi nie byli“ („Ihr alle wart doch nie Menschen“; KP:193). Sein schonungsloser und direkter Vortrag hat das Ziel die Leute wachzurütteln, damit diese sich auf das Ursprüngliche (den Glauben und christlichen Moralvorstellungen) zurückbesinnen. Aber die Revolution weckt in den Teilnehmenden unbarmherzige und grausame Emotionen: „no to nam wszystko wolno – bo my nie ludzie? Pokażemy – “ („Na dann dürfen wir doch alles machen – da wir ja keine Menschen sind? Wir zeigen es

Mutter gevögelt“ übersetzt werden kann. In Russischen Jargon wird es häufig verwendet, und die Bedeutung reicht je nach Situation von „wie geht's“ bis zu „verzieh dich“. Aber häufig wird es als spontaner Ausruf, der durch verschiedene Emotionen (von Unzufriedenheit bis Begeisterung) ausgelöst wird, gebraucht. Siehe dazu Kveselevič, Dmitrij 2005. Mat' In: *Tolkovyj slovar' nenormativnoj leksiki russkogo jazyka*. Moskva, S. 419.

³¹⁰ Die Bolschewiken waren 1905 noch keine Partei, jedoch waren sie ein Teil der Fraktion der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Russlands (SDPRR). Was mit der Abkürzung „Mamy“ bezeichnet wird und ob sich dahinter eine Partei verbirgt, konnte nicht ausgemacht werden (vgl. dazu auch Wróblewska, Teresa 1996: Przypisy. In: *Tadeusz Miciński. Utwory dramatyczne*. Bd. 1. Hg. v. T. Wróblewska. Kraków, S. 528)

ihnen – “; ebd.). Die Belehrungen des *jurodivij* schlagen fehl, aber seine Präsenz und Präsentation (in der Rolle eines menschlichen Abfalls) halten der Gesellschaft einen Spiegel vor: „Rewolucja odkrywa dno społeczeństwa, zamieszkałe przez ludzi-insekty“ („Revolution deckt die unterste Schicht der Gesellschaft, welche durch Menschen-Insekten bewohnt wird, auf“; Gutowski 1980:83).

Der Bewohner des Mülleimers alludiert an den *jurodivij* Semën Jakovlevič aus Dostoevskijs *Besy*. Dieser Prototyp eines *jurodivij*-Menschen ist aber nicht obdach- und mittellos, sondern wird durch einen reichen Kaufmann unterstützt, dieser bietet ihm eine Wohnmöglichkeit und Verpflegung an.³¹¹ In *Besy* ist Semën Jakovlevič eine wichtige Instanz in der Gesellschaft, da die Stadtbewohner und auch Reisende zu ihm pilgern, um sein *jurodivij*-Wort zu hören („добиваясь юродивого слова“; PSS 10:254.). Die Menschen suchen bei ihm Rat, Belehrung oder gar prophetische Aussagen über ihr Leben. Ähnlich wie Micińskis Bewohner des Mülleimers spricht Dostoevskijs *jurodivij* Semën Jakovlevič direkt und ohne Umschweife an, er sagt dies aber in Rätseln und kaum verständlich und in einer abwesenden Dritten Form („Ещё ему сахар!“ „Gib ihm noch mehr Zucker!“; ebd.). Bei Micińskis Mülleimerbewohner verhält es sich ähnlich, auch er spricht die Menge geradeaus mit „Du“ an, sich dabei ohne direkt an jemanden zu wenden. Diese einerseits distanzierte, andererseits aber auch sehr herausfordernde und forschende Redeweise entspricht einer bewussten Belehrungsstrategie, so fühlt sich jeder in der Anonymität angesprochen und belehrt. Ein anderer Berührungspunkt sind *jurodivij*s Beleidigungen durch Schimpfwörter. Die unzensurierte Sprache betont ihr provokatives Antverhalten. Das Auftreten solcher klassischen *jurodivij* sorgt bei dem Revolutionsthema sowohl im Drama als auch in Dostoevskijs Roman für das Vorantreiben einer dynamischen Handlung. Das Skandalöse des *jurodivij* verleiht der allgemeinen Stimmung noch mehr Chaos und Verwirrung und schafft eine Dynamik in der Handlung.

³¹¹ So sind dem *jurodivij* drei Diener zugewiesen, die sich um sein Wohlergehen – größtenteils um die Versorgung mit Essen und jeder Menge Tee – sorgen. Sein äußeres Erscheinungsbild entspricht dem Vorstellungsbild eines *jurodivij*. Sein Körper ist unvollkommen und gezeichnet von Krankheiten: „Это был довольно большой, одутловатый, жёлтый лицом человек, лет пятидесяти пяти, белокурый и лысый, с жидкими волосами, бривший бороду, с раздугою правою щекой и как бы несколько перекосившимся ртом, с большою бородавкой близ левой ноздри, с узенькими глазками и с спокойным, солидным, заспанным выражением лица. Одет был по-немецки, в чёрный сюртук, но без жилета и без галстука. Из-под сюртука выглядывала довольно толстая, но белая рубашка; ноги, кажется, больные, держал в туфлях.“ (PSS 10:254) „Er war ein ziemlich großer, aufgedunsener Mann mit gelblicher Hautfarbe, etwa fünf und fünfzig Jahre alt, mit dünnem, blondem Haar und einer Glatze, mit rasiertem Gesichte, mit geschwollener rechter Backe und etwas schiefgezogenem Munde, mit einer großen Warze nahe am linken Nasenflügel, mit kleinen, schmalen Augen und einem ruhigen, gesetzten, schläfrigen Gesichtsausdruck. Er trug deutsche Tracht, einen schwarzen Oberrock, aber keine Weste und kein Halstuch. Unter seinem Rocke schaute ein ziemlich grobes, aber weißes Hemd hervor; die anscheinend kranken Füße steckten in Pantoffeln“ (Dostojewskij. *Die Bösen Geister* über. v. H. Röhl 1920:202).

Gleich nach dem Bewohner des Mülleimers erscheint der Matrose Mitienko, der schon im Ersten Akt des Dramas durch seine besondere Sprache auffällt. Seinen ersten Auftritt hat Mitienko im Maschinenraum, welcher als eine Metapher der Hölle ausgelegt werden kann. Mitienkos Redeweise ist voller Widersprüche und Unklarheiten. Die Hitze bewirkt, dass er Visionen hat: „Ale mi za to wschodzą jakieś krwawe ogromne stepy [...]“ („Aber vor mir erscheinen gewisse riesige und blutige Steppen [...]“; KP:144). Seine sprachlichen Äußerungen weisen immer wieder auf seine tiefe Religiosität hin. In einer Szene vergleicht er sich und die Matrosen mit Daniel und seinen Jüngern aus dem AT oder er bezeichnet alle als Gotteskinder: „Przecież my wszyscy dzieci jednego Ojca Niebieskiego“ („Doch wir sind doch alle Kinder des himmlischen Vaters“; KP:144).

Mitienko steht den revolutionären Ereignissen auf dem Schiff skeptisch gegenüber, er will kein Blutvergießen, erinnert ausdrucksstark an den friedliebenden Christus und an das messianistische heilige Russland:

Nie, bracia, nie trzeba krwi. Chrystus dał nam światłość z góry Tabor — z nią idźmy. Do zbrodni starego świata nie dodawajmy okrucieństw tej świętej młodej Rosyi, która idzie już, a jeszcze za górami — a już w nas słycać jej modlitwę. (KP:148)

Nein, Brüder, es muss kein Blut vergossen werden. Christus hat uns das Licht vom Berg Tabor gegeben – mit ihm [Licht] sollen wir gehen. Zu den Verbrechen der alten Welt sollen wir diesem heiligen jungen Russland keine Gräueltaten hinzufügen, welches bald erscheinen wird, aber noch hinter den Bergen ist – aber bereits in uns hört man sein [des jungen Russlands] Gebet.

Es ist eine Allusion auf den Menschen als den Träger der Göttlichkeit und seines Bestrebens nach Nächstenliebe. Als seinen Auftrag sieht er das Einweihen der Matrosen in die Lehre von Jesus Christus. Er zitiert öfters aus dem Neuen Testament (KP:152), und agitiert immer wieder den christlichen Glauben und wird auch von Mitmenschen erhört. Mitienko strebt eine Reintegration, also Wiederbelebung des Dagewesenen und nicht wie Ton eine Revolution und eine Vernichtung von allem, an (vgl. Gutowski 1980:78-79). Mitienkos auffälliges Verhalten, seine Anziehungskraft und Popularität provozieren den Kapitän zu seiner Bestrafung (KP:170). Dem friedfertigen und Wahrheit sprechenden Mitienko wird von den Machthabenden mit Gewalt geantwortet. Das führt zur Empörung bei den Matrosen und gibt einen weiteren Anstoß zur Revolte.

Auch Mitienko tritt in der Funktion des Entlarvers auf: Er ist der Erste, welcher Wilhelm Ton als den Antichristen bezeichnet und es den anderen verkündet. Er ist auch derjenige, der den Offizier Ton später erschießt. Bereits vor der unchristlichen Tat scheint Mitienko den Verstand zu verlieren („*Wchodzi Mitienko z karabinem — oczy ma obłąkane*“; „*Mitienko kommt mit einem Karabiner rein – sein Augen sind irrsinnig*“; KP:205), er redet wirr und wird von anderen als irre bezeichnet. Durch den Mord am Bösen wird Mitienko

selbst mit Schuld/Sünde beladen, was ihn zum Bösen macht. Im Vierten Akt, inmitten der Revolte, sieht Mitienko nur das Dunkel und will sich Christus annähern und seinen Leidensweg wiederholen: „Gdzie jest Golgota? [...] Wejdę na krzyż – tam w miłości gnieździe nie wyśledzi mię nikt – (*Wdrapuje się na mast i znika*)” („Wo ist Golgota? [...] Ich steige auf das Kreuz – dort im Liebesnest wird mich keiner verfolgen. (*Klettert auf den Mast und verschwindet*)“; ebd.). Er opfert sich wie Christus für die Menschheit, ob er aber dadurch eine Erlösung erlangt, ist fraglich.

Mitienko tritt als imitatio Christi im Drama auf und sieht als seine Mission an, die Idee der Vergöttlichung und die Erkenntnis von der Offenbarung Gottes zu verbreiten. Dabei beruft er sich immer auf die christliche Quelle des Evangeliums und verkündet diese den Matrosen:

MITIENKO Bracia, oto otwieram tekst Świętej Ewangelii — co nam wywróży? Św. Jan, I. 38: „A obróciwszy się Jezus i ujrawszy je za sobą idące, rzekł im: Czego szukacie? Którzy mu rzekli: Rabbi (co zowią wyłożywszy, nauczycielu) gdzie mieszkasz? Rzekł im: Pójdźcie, a oglądajcie. Przyszli i widzieli gdzie mieszka i zostali przy nim onego dnia”.

MAJTKOWIE Dziś i my przy Chrystusie, – a jutro może trzeba przeciwko Niemu? Mitienko ma szczególny kolor twarzy i niezwykły blask oczu.

WAKULINCZUK On w natchnieniu, – przez niego zacznę mówić moc. – Objaw nam, bracie najmilszy! (KP:152-153)

MITIENKO Meine Brüder, ich schlage also den Text des Heiligen Evangeliums auf – und was verkündet es uns? Joh I. 38: „Jesus aber wandte sich um und da er schaute wie sie nachfolgen, so sprach er zu ihnen; Was sucht ihr? Sie aber sprachen zu ihm: Rabbi (das heißt übersetzt Lehrer), wo wohnst du? Sagt er zu ihnen: kommt, so werdet ihr es sehen. Sie kamen und sahen, wo er wohnt und blieben den selbigen Tag bei ihm“.

DIE MATROSEN Heute sind auch wir bei Jesus, – aber morgen müssten wir womöglich gegen Ihn sein? Mitienko hat eine besondere Gesichtsfarbe und einen ungewöhnlichen Augenglanz.

WAKULINCZUK Er hat eine Eingebung, – durch ihn beginnt die Kraft zu sprechen. Offenbare es uns, liebster Bruder!

Die Matrosen erkennen etwas Sonderbares, gar Krankhaftes in Mitienkos Verhalten und Aussehen. Sie achten auf seine ungesunde Gesichtsfarbe und ungewöhnliches Funkeln der Augen. Und auch die Äußerung von Wakulinczuk kann mit ironischem Unterton gelesen werden. Die Matrosen interpretieren Mitienkos Auftreten und Sprache als wunderbarlich und misstrauen ihm, und das bestätigt sich in ihrer Beobachtung. Er wird als ein religiöser Sonderling wahrgenommen, weswegen seine Vertrauenswürdigkeit angezweifelt wird.

Mitienko selbst scheint nur das Christliche (das Gute) in der Welt vorzufinden, deswegen sucht er nach einem „verborgenen Gott“ („ja szukam ukrytego Boga“; KP:183). Es ist ein apophatischer Weg der Suche nach Gott. Die Vertreter dieser Idee waren Pavel Flo-

renskij, Sergej Bulgakov, Nikolaj Berdjaev und Pavel Evdokimov.³¹² Die apophatische Theologie beinhaltet eine Methode der Negation, welche zur Erkenntnis Gottes verhelfen soll. Das Licht und Dunkel sind dabei keine gegensätzlichen Kräfte, sondern stehen in Wechselwirkung. Die Dunkelheit ist nicht unbedingt nur als ein Zeichen des Bösen, des Teuflischen zu sehen. In ihr verbirgt sich auch die Erkenntnis Gottes. Die christlichen Mystiker gehen davon aus, dass das göttliche Licht, das Licht des Berges Tabor bei der Verklärung Jesu³¹³ (Taborlicht), durch die blendende Leuchtkraft auch als dunkel wahrgenommen wird.³¹⁴ Die Dunkelheit, die Mitienko erkennt, scheint gerade auf seine stattfindende Erleuchtung hinzudeuten. Er selbst betont, dass sein Blick sich verdunkelt hat („wzrok pociemniał“; KP:144). In diesem Augenblick ist seine „Blindheit“ eine Form des Hellsehens, des Erblickens von Himmel: „[...] – wodospady zielone jak gaj, –fontanny, w których pełno jest pereł, – a teraz – o! leci jakiś deszcz, gdzie każda kropla jest to miłość“ („[...] – grüne Wasserfälle wie Hain, – Fontaine, welche voller Perlen sind, – und jetzt – oh! fällt solch ein Regen, wo jeder Tropfen Liebe ausstrahlt“; KP:144).

Hier ist die Metaphorik des Lichtes als ein Ausdruck der Heiligkeit zu deuten. Mitienko wird durch die Erleuchtung zu einem Heiligen, welcher bereit ist, mit dem Bösen, in symbolischer Gestalt einer Drachen-Schlange (zmijsmok) zu kämpfen: „Smok żyje w jaskini naszej ciemnej duszy!“ („Die Schlange lebt in der Höhle unserer dunklen Seele“; KP:149).

Die Nacht der Revolution und die blutige Mondsichel („księżyc krwawy“; KP:150) sind Zeichen, die Mitienko als eine Nacht der Befreiung deutet. Und so beschreibt der Matrose-jurodivyj die schicksalhafte Nacht folgendermaßen:

MITIENKO Nie, śniegi już odtajały z pod Murów Piekła – i na dobro nam płynie wiosenna krew – wschodzi wielkim słońcem łaska Boża. Wiedźcie, bracia, nie ma już wśród naszej Golgoty grzechu, my święci – my synowie Boży. (KP:167)

MITIENKO Nein, die Schneemassen schmelzen schon von den Mauern der Hölle – und zu unseren Gunsten fließt uns das frühlingshafte Blut – mit der großen Sonne kommt auch die Gnade Gottes. Seht, Brüder, es existiert keine Sünde inmitten unseres Golgota, wir sind Heilige – wir sind die Kinder Gottes.

Von den drei *jurodivyj* im Drama entspricht Mitienko den Vorstellungen eines klassischen Christusnarren am Nächsten. Er wendet sich in seinen Reden immer direkt an Gott

³¹² Die ersten Beiden sind orthodoxe Religionsphilosophen, Berdjaev ein Philosoph und der letztgenannte ein orthodoxer Theologe.

³¹³ Grimm, Werner 2006. Verklärung. In: Calwer Bibellexikon. L-Z. Bd.2. Hg. V. Betz, O. u.a. Stuttgart, S. 1411.

³¹⁴ Siehe dazu Isupov, Konstantin 2000. Teologia apofatyczna. In: *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Bd. 3. Hg. v. de Lazari, Andrzej. Łódź, S. 42-48.

und ist ein messianistischer *jurodivj*, der trotz des unmoralischen Verhaltens der Menschen weiterhin fest daran glaubt, dass die Menschen ihre Erkenntnis noch finden werden.

4.2.2 *W mrokach złotego palacu czyli Bazilissa Teofanu* (1909) – Ein byzantinisches Drama mit Narren, Mönchen, Heiligen und Mysterien

Im Drama *Kniaz Patiomkin* entfaltet sich Micińskis Philosophie von Synthese des Guten (christliche Moralvorstellungen) und des Bösen (Zerstörung bringende Aktivität für den Fortschritt). Das luziferische und das christliche Prinzip, kennzeichnend durch die dialektische Wechselbeziehung, finden eine erneute Verwirklichung in der Gestalt der Kaiserin Teophanu in der Tragödie aus der byzantinischen Zeit *W mrokach złotego palacu czyli Bazilissa Teofanu* (*In der Finsternis des Goldenen Palastes oder die Basilissa Theophanu*; 1909) statt.

Die Hauptfigur des Dramas ist die historisch belegte Persönlichkeit Kaiserin Theophanu.³¹⁵ Ihre Regentschaft war durch viele Kämpfe rund um den Thron geprägt. Theophanu wird auch nachgesagt, an dem Tod ihrer beider Männer, den Throninhabern, beteiligt gewesen zu sein. Bedeutend für die russische Geschichte ist die Heirat Theophanus Tochter Anna mit dem Großfürsten der Kiewer Rus Vladimir. Erst nach der Vermählung mit der purpurborenen Prinzessin lässt sich der Kiewer Großfürst 988 christlich taufen und kurze Zeit später erfolgt eine Massentaufe im Dnipro. Das geht in die Geschichtsschreibung als der Beginn der Christianisierung der Rus ein. Dafür erhielt Vladimir den Beinamen der Heilige und wurde nach seinem Tod (1015) in den Stand eines Heiligen der orthodoxen Kirche erhoben.

Somit gilt das Byzantinische Reich als Wiege des orthodoxen Glaubens in Russland. Dieser religiöse Ursprung beeinflusste die russische Kultur durch die symbolisch-religiöse Bedeutung nachhaltig. Auch das Phänomen des *jurodstvo* hat seine Wurzel im Byzantinischen Reich. In der Schaffenszeit Micińskis ist Byzanz ein mythischer Ort, der ähnlich wie das Römische Reich mit Macht, Verschwörungen und Unzucht verbunden wird. In

³¹⁵ Nicht zu verwechseln mit Kaiserin Theophanu, welche 972 den deutschen Kaiser Otto II heiratete. Im Drama wird das Leben und Wirken der Frau von Romanos II. behandelt. Sie hieß Anastasio, stammt angeblich aus sehr einfachen Verhältnissen und nahm erst als Kaiserin den Namen Theophanu an. So schreibt Adelbert Davids in der Geschichtsbiographie über die deutsche Kaiserin Theophanu über ihre Namensdoppelgängerin: „The emperor Romanos II was married to the daughter of a merchant, called Anastaso, who took the name of Theophano at marriage.“ Siehe Davids, Adelbert 2002. *The Empress Theophano. Byzantium and the West at the Turn of the First Millennium*. Cambridge, S.325.

der Moderne wird Byzanz sehr negativ gedeutet und wird zu einer Quelle der dekadenten Stoffe und Motive. Tadeusz Miciński erkennt im Byzantinischen Reich weitaus mehr als das historische Beispiel des moralischen Zerfalls. Mit der Verarbeitung des byzantinischen Themas eröffnete sich für ihn eine Möglichkeit seine eigene Historiosophie im literarischen Text zu entfalten. Das zeigt sich in seinem Wunsch, die Kaiserin Theophanu ganz anders darzustellen als die Geschichtsbücher bisher:

Bazyliszę Teofanu, poniżoną przez historię do roli wulgarnej pani Steinheil, wyniosłem na wyżyni, raz z powodu własnych kombinacyj historycznych, po wtóre tym prawem, które czyni z Poety Mahatmę światów, zamkniętych w kopule jasnowidzącego nieba! (BT:9)

Basilissa Teofanu, welche von der Geschichte in die Rolle der vulgären Frau Steinheil gedemütigt wurde, wählte ich erstens wegen eigener historischen Assoziationen und zweitens mit dem Recht des Dichters Mahatma, welcher sich die Welten, verschlossen in der Kuppel des hellseherischen Himmels, selbst schafft, aus!

Für die historische Authentizität bezieht sich Miciński, wie er selbst im Vorwort angibt, auf die Quellen der damals wirkenden Historiker und Byzantologen wie Charles Diehl, Karl Krumbacher oder Gustave Schlumberger,³¹⁶ sowie des russischen Historikers Solov'ëv³¹⁷ (vgl. ebd.). Außerdem zitiert er auch die historischen Dokumente der Chronikschreiber aus der Zeit wie Liutprand, Kardinal Pitra, al Mutenabbi, Konstantin Porfirogeneta (Porphyrogentus) und andere (vgl. ebd.). Aber der Bezug auf die Quellen bedeutet nicht, dass er sich strikt an die historischen Fakten und Daten hält. So tauchen bei der Beerdigung von Konstantin VII. Personen auf, die zu dem Zeitpunkt nicht mehr lebten, wie z.Bsp. Roman Melodos, welcher nicht im 10. Jahrhundert, sondern im 7. Jahrhundert, gelebt hat. Ein anderes für den Kontext dieser Arbeit sehr wichtiges Beispiel ist das Auftauchen von historisch belegten Personen wie der Fürstin Olga mit ihrem Sohn Svjatoslav im Fünften Akt des Dramas.³¹⁸ Dort wird als Handlungszeit das Jahr 969 angegeben, in den Quellen dagegen ist belegt, dass Olga nur 957 Konstantin VI. besuchte, und 969 schon krankheitsbedingt nicht nach Konstantinopel kommen konnte, weil sie bereits im Frühjahr 969 verstorben ist (vgl. Bujnoch 1993:35).

Somit wird deutlich, dass Miciński, ähnlich wie bei *Kniaź Patiomkin*, nicht die exakte Rekonstruktion der Geschehnisse wichtig ist, sondern dass er nach Möglichkeiten sucht,

³¹⁶ Vor allem die Arbeit von Gustave Schlumberger *Un empereur byzantin au dixième siècle. Nicéphore Phocas* aus dem Jahre 1890 kann als die historische Grundlage für Micińskis Drama gesehen werden. Siehe dazu Ziejka 1995:73-74.

³¹⁷ Miciński nennt im Vorwort nur den Nachnamen Solov'ëv, aber es kann davon ausgegangen werden, dass in Bezug auf das historische Thema der Historiograph Sergij Solov'ëv, der Vater des Philosophen Vladimir Solov'ëv, gemeint ist.

³¹⁸ Die Transkription der Namen wurde aus dem Drama übernommen. Bei der Erwähnung der historischen Personen der russischen Geschichte werden die Namen transliteriert.

eine neue, eigene historische Wirklichkeit, vor dem Hintergrund eigener Historiosophie, zu konstruieren:

Autor Bazilissy Teofanu traktuje historię Bizancjum, a właściwie – całego średnowiecza, jako określony zespół wydarzeń i ludzi występujących w płaszczyźnie synchronicznej, nie – jak w historiografii – diachronicznej. W zespole tym na równych prawach występują Choerina – mnich z w. X, i Roman Melodos – mnich z w. VII. (Ziejka 1995:75)

Der Autor von Basilissa Teofanu deutet die Geschichte von Byzanz, und konkreter – des ganzen Mittelalters, wie ein bestimmter Komplex der Ereignisse und lässt die Menschen in der synchronen Ebene, und nicht wie in der Historiographie üblich in der diachronen Ebene auftreten. In diesem Ensemble treten mit den gleichen Rechten Choerina – ein Mönch aus dem X. Jahrhundert, und Roman Melodos – ein Mönch aus dem VII. Jahrhundert auf.

Das Drama ist, und so war es auch vom Autor intendiert, als ein großes Mosaik zu lesen. Die hohe Anzahl an Informationen ist so dicht nebeneinander, dass erst eine zeitliche Distanz es ermöglicht, diese zu verarbeiten und zu verstehen. Wo die geschichtliche Wahrheit endet, beginnt das poetische Schaffen. Gerade die lang zurückliegende Geschichte von Byzanz bietet eine ideale Möglichkeit für das Vermischen von Dichtung und historischen Fakten.

Das könnte auch der Grund sein, warum das Drama zum großen Bedauern von Tadeusz Miciński bei seinen Zeitgenossen auf negative Kritik gestoßen ist. Für sie erschien das Drama zu chaotisch, weil viele Themenbereiche angeschnitten worden sind, ohne einen zentralen Sinn zu haben. Sie verkannten die Absicht des Autors, mit dem Drama einen universellen Sinn zu erschaffen, losgelöst vom historischen Boden. Das Drama setzt sich mit zu jeder Zeit aktuellen Fragen nach Gut und Böse, Macht und Ohnmacht, Liebe und Hass, und der ewigen Frage nach der Freiheit des Menschen auseinander.

Der dualistische Charakter des Dramas wird bereits im dichotomen Titel veranschaulicht: *W mroku złotego palacu* (dt. *In der Finsternis des Goldenen Palastes*).³¹⁹ Hier treten die antagonistischen Elemente der Dunkelheit und der Sonne, in der symbolischen Farbe des

³¹⁹ Zum Inhalt: Das Drama setzt mit dem Begräbnis von Konstantin Porphyrogenta am 11. November 959 an. Sein Sohn Romanos II. besteigt zusammen mit seiner Frau Theophanu den Thron. Vier Jahre später, 963 (II. Akt), ist Romanos II. verstorben. Seine Witwe Theophanu, die angeblich für seinen Tod durch Gift verantwortlich war, heiratet daraufhin den ruhmreichen Eroberer Kretas, der als Nikephoros II. Phokas den Thron besteigt. Formal regiert er nur für die beiden minderjährigen Söhne des Romanos und Theopanu (Basileios und Konstantin), tatsächlich aber nimmt er die Rolle des Kaisers an. Unter ihm setzt Byzanz verstärkt seine Expansionspolitik im Osten fort.

969 fällt auch Nikephoros einer Verschwörung zum Opfer, an der seine Frau und sein Verwandter Johannes I. Tzimiskes beteiligt sind. Tzimiskes wird zum Kaiser ernannt, muss aber vor seiner Krönung auf Druck des Patriarchen die Kaiserin verstoßen, dem man die Schuld sowohl am Tod Romanos II. als auch Nikephoros II. Phokas gibt, ganz abgesehen davon, dass die Kirche gegen eine dritte Heirat der Kaiserin ist. Unter Johannes Tzimiskes stoßen byzantinische Truppen bis nach Palästina vor. Auf dem Balkan gelingt es ihm, einen Angriff des warägo-russischen Kiever Fürsten Svjatoslav abzuwehren und durch diesen Feldzug Bulgarien dem Byzantinischen Reich einzuverleiben. Basilissa Theophanu wird auf Befehl des Patriarchen und Johannes Tzimiskes auf Lebenszeit in ein Kloster verbannt.

Goldes, aufeinander. Die Integrierung von Dualität in den Titel bereitet den Leser gezielt auf das Aufeinandertreffen der Elementarkräfte von Gut und Böse vor.

Basilissa Theophanu³²⁰ wird im Drama die Gottesähnlichkeit und in gewisser Weise auch imitatio nachgesagt. Ihr Bild wird der Ikone der Gottesmutter gleichgesetzt (vgl. BT:21). Obwohl sie im Christentum verankert ist – als Kaiserin des byzantinischen Reiches muss sie den orthodoxen Glauben annehmen – stellen die heidnischen Rituale, insbesondere ihre starke Verehrung von Dionysos-Zagreus, einen wichtigen Teil ihres Lebens dar. Gleichzeitig gebraucht sie auch die christliche Rhetorik, wenn sie sich mit der Sonne vergleicht: „Jestem żywe Słońce!“ („Ich bin die lebende Sonne!“; BT:66). Das Motiv der durch das Gold symbolisierten Sonne ist sehr zentral im Drama. Das spiegelt sich auch in Theophanus goldener Kleidung und im Titel „des goldenen Palastes“ wieder.

Die Sonne, oder auch die strahlende Lichtquelle, symbolisiert Christus.³²¹ Theophanu trägt auch, als sie zum ersten Mal erscheint, eine Krone mit der Beschriftung „Ich bin das Licht der Welt“, was ein Zitat von Christus darstellt (Joh. 8,12). Solche Zuschreibung für einen weltlichen Herrscher stellt eine Gotteslästerung dar. Diese bewusste Provokation und Herausforderung kann als antichristliche (luziferische) Tat gedeutet werden. Aber gerade in Micińskis Weltvorstellung ist die Synthese zweier gegensätzlicher Kräfte erstrebenswert. In Luzifer sieht er eine Materie, ohne welche es kein Leben geben kann und Christus erleuchtet die Materie mit dem Geist, seiner Intuition und opfernder Liebe. Durch die Synthese Luzifers mit Christus kann, wenn keine vollkommene Harmonie, so doch eine Möglichkeit der Evolution erreicht werden. Die Überwindung der Stagnation und eine lebendige Fortentwicklung sowie eine starke Aktivität sind das Ziel dieser Idee. Durch Dionysos kann die Aktivität sich entfalten. Der dritte Akt des Dramas ist ein Mysterium, in welchem auch der Geist des Dionysos-Zagreus auftaucht. Theophanu tritt dabei als ein Verbindungselement zwischen der heidnischen und christlichen Welt auf, so dass Dionysos durch sie, als sie sich opfert, erscheinen möge. Dadurch soll die Idee der Großen Synthese in die Tat umgesetzt werden. Die christlichen und heidnischen Elemente werden durch das Medium (Basilissa Theophanu) miteinander verbunden. Bemerkenswert ist auch, dass Dionysos nur in Beziehung mit Theophanu erwähnt und sichtbar wird:

TLUM Listopadowej nocy posepność niczym jest wobec melancholii i mroku Myśliwcy – on szuka towarzyszy, księżycowej Diany [Teofanu – Anm. G.G], która jest pogańską bladą śmiercią bez zbawienia... (BT:70)

³²⁰ Die Schreibweise der Namen wird im Folgenden der des Dramas entsprechen.

³²¹ Gerade im Manichäismus wird die Sonne mit Christus identifiziert. Die Sonne ist als die reinste Konzentration des Lichts in der ganzen Welt und damit des guten Prinzips und des Göttlichen überhaupt (vgl. Baur. 1831: 195; 236).

DIE MENGE In der Novembernacht ist die Dusterheit nichts gegen die Melancholie und die Dunkelheit des Jägers – er sucht seine Partnerin, die mondgleiche Diane [Theophanu], auf welche der heidnische blasse Tod ohne Erlösung wartet...

Im Zentrum des Mysteriums (Dritter Akt) findet eine schwarze Messe zu Ehren des Dionysos-Zagreus statt. ähnlich wie Theophanu, die eine wichtige Verbindung zu Dionysos hat, werden auch dem griechischen Gott christliche Begriffe zugeschrieben. Der häufigste davon ist die der Wiedergeburt („Ty – Dionizos – zmartwychwstaniez! („Du – Dionysos – wirst auferstehen!“; BT:178). Das Mysterium wird als ein Teil des orphischen³²² Kultes vollzogen bei welchem der Dichter Roman Melodos einer der wichtigsten Ausführenden des Rituals ist. Auch er wird in Regieanweisungen immer wieder mit Christus verglichen oder ihm sogar gleichgesetzt: „*Włosy długie jak u kobiety, twarz natchniona sprawia wrażenie Chrystusa. W ręce harfa orficka*“ („Lange Harre wie bei einer Frau, das Gesicht mit christusahnlichen Zügen. In der Hand die orphische Harfe“; BT:75); oder „*Roman Melodos – Orfeusz z harf, postac jego wzniosła sprawia wrażenie Chrystusa*“ („Roman Melofos – Orpheus mit der Harfe, in seiner Gestalt spiegelte sich die Ausdrucksweise wie bei Jesus wieder“; BT:76) sowie „*Wtajemniczone otaczaj Romana Melodosa, jako Chrystusa*“ „Die Eingeweihten umzingeln Roman Melodos, wie den Christus“; BT:77). Am Beispiel der Figur des Melodos zeigt sich die Synthese des Alten und Neuen Glaubens und wie diese harmonisch von Menschen vollzogen werden kann. Die christliche Göttlichkeit Theophanus wird immer auch von dem Dionysos-Mythos begleitet. Sie vereint in sich, als eine Grenzgängerin zwischen der alten Welt (griechische Götter) und neuen Welt (Monotheismus des christlichen Glaubens) beide Religionen. Erst die Verbindung von beiden Religionsformen macht sie zu einem „ganzen Menschen“. Theophanu wird von Priestern als die Verkörperung aller Weisheiten und Geheimnisse besungen:

Twarz: To Boża Tajemnica! – –
To jest Biblia – Koran – to s Wedy! [...]
Teofanu jest wierszem wiatła ze Szmaragdowej Tablicy Trismegisty.
Jest to witynia wszystkich bożyszcz! (BT: 150-151)

Das Gesicht: Das ist das Geheimnis Gottes! – –

³²² Orphismus ist eine mystische Lehre im alten Griechenland und in Thrakien, welche sich auf den Namen des mystischen Poeten und Sänger Orpheus bezieht. Diese religiöse Strömung ist im 6. Jahrhundert vor Christus entstanden. Der russische Altertumswissenschaftler Aleksej Losev meint, dass Orphismus „keineswegs jünger als Homer“ sein kann (vgl. dazu Melentinskij 1996:533). Das Interesse der Orphiker richtete sich in erster Linie auf die Entstehung des Kosmos, der Götterwelt und der Menschheit und auf das Schicksal der Seele nach dem Tod. Ausführlicher zu Orphiker und Orphismus bei Jourdan, Fabienne 2015. Orpheus (Orphik). In: *Reallexikon für Antike und Christentum*. Bd. 26. Stuttgart, Sp. 576-613.

Das ist die Bibel – Koran – das sind Veden! [...]
Teofanu ist das Gedicht des Lichts mit der smaragdnen Tafel von Trismegistos³²³
Sie ist die Heiligstätte aller Gottheiten!

Der Dionysos-Mythos evoziert die Philosophie Friedrich Nietzsches.³²⁴ Die schnellen Veränderungen in der zivilisatorischen Welt und das Gefühl des Chaos führt bei Nietzsche zur Vorstellungen über das Ende der Metaphysik und zur Suche nach anderen Anfängen. Seine Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) beschreibt die Leben-Kunst-Relation in der Dichotomie des Dionysischen und Apollinischen. Diese Dichotomie verkörpert die Figur der Kaiserin. So will Theophanu, die davor immer ihre Nähe zu Dionysos betont, im vierten Akt des Dramas eine Rüstung anziehen, welche eine Symbolik des Apollons aufweist: „Gdzie moja zbroja? Dajcie mi zbroję Apollinową – tę ze słońcem na jednej piersi i z księżycem na drugiej” („Wo ist meine Rüstung? Gebt mir die Rüstung des Apollons – jene mit der Sonne auf einer und der Mondsichel auf der anderen Brust“; BT:115).

Die Opposition von Sonne und Mond wird in der kompositorischen Zweiteilung der Rüstung dargestellt. Theophanu ist die Synthese dieser höchst unterschiedlichen Himmelskörper, welche für den Menschen nie zu gleicher Zeit ersichtlich sein können. Das spricht für ihren inneren Dualismus: sie vereint in sich sowohl die Finsternis als auch das Licht. Diese Ambivalenz definiert ihr Wesen. Zum Erhalt der Macht schreckt sie auch vor Verstellung, Täuschung, Intrigen und Unehrlichkeit nicht zurück. Die stets betonte Aura des Göttlichen und ihre Weiblichkeit drücken vereint die weiblich- göttliche Weisheit der Sophia aus: „Ostatni eon – to prekrasna³²⁵ Sofia-Mądrość“ („Der letzte Eon – das ist die wunderschöne Sophia-Weisheit“; BT:152). Dass Miciński sich dieses philosophischen Konzepts bei der Erschaffung der Basilissa bewusst war, spricht dafür, dass er sein byzantinisches Drama selbst ins Russische übersetzt und ihr den Titel der *Vasilisa Prekrasnaja*

³²³ Die Tabula Smaragdina (lateinisch für „smaragdne Tafel“) ist ein traditionell dem Hermes Trismegistos zugeschriebener Text. Die Tabula ist einer der berühmtesten Texte alchemistischer und hermetischer Literatur. In den rund zwölf dunklen, allegorischen Sätzen spiegelt sich die Vorstellung eines Zusammenhangs von Mikrokosmos und Makrokosmos: „Das was unten ist, ist wie das, was oben ist, und das, was oben ist, ist wie das was unten ist, ein ewig dauerndes Wunder des Einen.“ Telle, Joachim 1995. Tabula Smaragdina. In: *Verfasserlexikon*. Bd. 9. Hg. v. Wachinger, B. Berlin. Sp. 567–569.

³²⁴ Dass Nietzsche einen großen Einfluss auf Miciński und andere Autoren der Moderne ausübte, belegen zahlreiche Publikationen. Siehe dazu Kopij, M. 2002. Inspiracje nietzscheańskie u Tadeusza Micińskiego. In: *Friedrich Nietzsche i pisarzy polscy*. Hg. v. Kunicki, W. Poznań, S. 90-109; ein allgemeiner Beitrag zu Nietzsche und Moderne kommt von Neymeyr, Barbara (Hg.) 2012. Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg.

³²⁵ Man beachte das hier das russische Wort „prekrasnaja“, übersetzt die „wunderschöne“, verwendet wird.

gibt,³²⁶ was auf den gleichnamigen russischen Märchentopos *Vasilisa die Wunderschöne* verweist.³²⁷

Ihre offensichtliche Übermenschlichkeit, ja gar die Heiligkeit, wird im dritten Akt des Dramas thematisiert. Theophanu wird verwundet und stirbt scheinbar an ihren Wunden. Sie wird aufgebahrt, aber ihr Körper verwest nicht, was für die Menschen ein Zeichen ihrer Heiligkeit ist: „Umarłą była, a jako u świętej ciało nie podlegało zepsuciu“ („Sie ist gestorben, aber wie bei einer Heiligen ist ihr Körper nicht verwest“; BT:69). Diese Textstelle ruft Dostojewskijs *Brat’ja Karamazovy* und das Kapitel über den *starec* Zosima in Erinnerung auf. Bei Dostojewskij ist es aber so, dass der *starec* Zosima schon zu Lebzeiten als Heiliger verehrt wurde, aber nach seinem Ableben beginnt sein Körper, anders als erwartet, zu verwesen. Das führt zu Glaubenszweifel. Dostoevskij zeigt in dieser Episode die Ambivalenz des Phänomens *jurodstvo*. Dass Zosimas Körper nach seinem Tod wie bei jedem Menschen verwest und ein unerträglicher Gestank von ihm ausgeht, schockiert die Mönche, weil sie ein Wunder und eine Unversehrtheit des Körpers und damit den Beweis für seine Heiligkeit erwarten (vgl. PPS 14:298). Das wiederum ruft einen Skandal hervor, der ganz im Sinne eines *jurodivyj* wäre: „The smell is interpreted as a sign of divine displeasure, and Zosima’s death thus becomes a disgrace and a scandal in the eyes of the town, a posthumous piece of holy foolishness“ (Murav 1992:159).

Die äußerliche Unveränderbarkeit der scheinbar verstorbenen Theophanu wird aber nicht als Beweis für ihre Gottesnähe gesehen. Theophanus Auferstehung wird nicht als göttliches Wunder, sondern als Inkarnation des Teufels (Vampir, Werwolf) gedeutet:

BASILISSA TEOFANU Zaiste, dla was jestem już umarła. Wy na moim życiu złożyliście kamień...
Idźcie, jeśli mnie nawet i który z was kocha, obcą mu jestem od poczęcia światów. [...]
Wy z trumną przyszli po mnie – myśląc, że nieżywa
Ja żyję – – i znów jak w niewinnej młodości zrywam kwiaty
BAZILEIUS NIKEFOR Posłuchaj mię Bazilisso! Tak, wszyscy umieramy w tym strasznym życiu na taką lub na inną dżumę. Lecz lud się twoży Twym dziwnym zniknięciem – lud ma Cię za wampira lub za wilkołaka, króry przelata krainę nocami i wypija dusz – (BT:73-74)

BASILISSA TEOFANU Wahrlich, für euch bin ich bereits gestorben. Ihr habt auf mein Leben einen Stein gelegt... Geht, wenn jemand von euch mich liebt, so bin ich ihm fremd mit meinem Verständ-

³²⁶ Siehe dazu das handschriftliche Manuskript von Tadeusz Miciński online bei: <https://polona.pl/item/wasilissa-priekrasnaja-bazilissa-tieofanu-ili-w-mrskie-zolotogo-zamka-tragedija-w-5,MzMwNTY0ODQ/2/#info:metadata> (Stand 20. 04. 2020).

³²⁷ Die *Vasilisa Prekrasnaja* ist nicht nur ein hübsches, sondern auch kluges und geschicktes Mädchen, das durch wunderbare Hilfe (ein Püppchen) einer lebensbedrohenden Gefahr trotz. Clarissa Pinkola Estés interpretiert das Märchen als eine Erzählung über weibliche Befreiung und den Weg der Hauptfigur von Unterdrückung bis zur Entdeckung von Kraft und Unabhängigkeit. Die Dämonin *Baba-Jaga* stellt das „zügellose weibliche“ Prinzip, von welchem *Vasilisa* getrennt wurde, dar. Dass *Vasilisa* in den Bann der Dämonin gerät, initiiert erst ihre Reifung (vgl. Estés 1996:608). Das Märchen als Initiationsritus lässt sich auch auf Theophanu übertragen. Auch sie durchläuft unterschiedliche Prüfungen, die ihren Glauben testen.

nis der Welt. [...] Ihr seid mit einem Sarg zu mir gekommen – denkend, dass ich nicht lebe. Aber ich lebe – und wieder, wie in der unschuldigen Jugend, pflücke ich Blumen.
BASILIEOS NIKEFOR Hör mir zu, Basilissa! So sterben wir doch alle in diesem Leben an dieser oder an einer anderen Pest. Das Volk bildet sich alles Mögliche bei deinem plötzlichen Verschwinden ein – es hält dich für einen Vampir oder einen Werwolf, welcher das Land in der Nacht durchstreift und das Blut trinkt!

Das alles verdeutlicht aufs Neue, dass die Kaiserin Theophanu als eine sehr ambivalente Figur gezeichnet ist. Im Drama ist sie die Personifikation vieler abstrakter Begriffe: mal ist sie Liebe, mal Majestät, dann Tod, Gehenna (Hölle), das Weibliche und schließlich Satan. Hervorgerufen wird die Besonderheit der Hauptfigur durch Oxymora, welche stets zwischen Vitalität und Tod (Stillstand) wechselt (vgl. Kuźma 1979:215). Die Oxymora-Charakterisierung verweist immer wieder darauf, dass Theophanu die Figur eines dynamischen Menschen ist, welcher sich im Zustand der Erneuerung befindet.

Eine weitere ambivalente Figur im Drama ist Choerina, der Bruder der Kaiserin. In Choerina wird immer wieder das Sakral-Dämonische sichtbar: Mal erscheint er als ein Mönch, mal als ein Einsiedler, dann bekommt er die Bezeichnung eines *starec* („weiser Greis“), oder er wird sowohl Diener des Luzifers und auch ein Narr genannt. Aber am Häufigsten ist Choerina als ein geschickter Täuscher anzutreffen, der Intrige³²⁸ als ein Mittel der Verwirrung und zum Stiften von Chaos einsetzt. Als ein Hauptintrigant des Goldenen Palastes nutzt er die Sprache, welche sehr provokativ und aggressiv ist, zur Durchsetzung seiner Ziele als Instrument.

Nur auf den ersten Blick erscheint Choerina als Prototyp eines *jurodivjy*. Denn sein sozialer Status und Verhalten entsprechen dem eines *jurodivjy*. So wird Choerina bereits im ersten Akt des Dramas als ein Ex-Mönch vorgestellt. Er wird als ein Repräsentant des religiösen Lebens im Byzanz des 10. Jahrhunderts in das Drama eingeführt. Aber sein Auftreten und seine Wortwahl zeigen ihn als eine vollkommen negative Figur. Durch seine direkte Art verbirgt er nicht, dass er dem orthodoxen/christlichen Glauben sehr ablehnend gegenüber steht. Das liegt vor allem daran, dass er das Klosterleben nicht freiwillig wählt, sondern gewaltsam, wegen der „Sünde Sodoms“³²⁹ („grzech sodomski“; BT:23),

³²⁸ Die Intrige kann als „Inbegriff des Täuschens“ aufgefasst werden, sie ist in der Regel „ein raffiniert ausgedachtes, hinterrücks durchgeführtes Manöver mit dem Ziel, den Gegner zu übertölpeln, oft verbunden mit dem Versuch, ihm seine Freunde verleumderisch abspenstig zu machen“ (vgl. Asmuth 2004:124). Asmuth, Bernhard 2004. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart.

³²⁹ Unter der Sodomie wird z dieser Zeit Laster wider die Natur, und das zuallererst im Sinne der Sexualität verstanden. Der biblische Bericht über Sodom und Gomorra ist im 1. Mose Kapitel 18-19 aufgezeichnet. 1. Mose Kapitel 18 berichtet über den Herrn und zwei Engel, die kamen, um mit Abraham zu sprechen. Der Herr informierte Abraham, „das Klagegeschrei über Sodom und Gomorra, wahrlich, es ist groß, und ihre Sünde, wahrlich, sie ist sehr schwer“ (1. Mose 18,20).

ins Kloster verbannt wird. Auf die Frage warum er denn aus dem Kloster entflohen ist, äußert er die Kritik, welche auch einem *jurodivjy* nicht fremd war:

BAZILEUS ROMAN Czemu uciekłaś z klasztoru, Choerina?

CHOERINA Nie z powodu, żeby mi się sprzykrzyły olejne posty – bo nigdzie nie zjadł takiej litanii świń, ryb, homarów, wołów, kur, odyńców i bażantów, nie mówiąc już o niewinnych owieczkach. (BT:24)

BAZILEUS ROMAN Warum bist du dem Kloster entflohen, Choerina?

CHOERINA Nicht aus dem Grund, dass mir das Öl-Fasten zum Hals raushängen würde – denn nirgendwo sonst habe ich eine solche Anzahl von Schweinen, Fischen, Hummern, Ochsen, Hühnern, Ebern und Fasanen, ganz zu schweigen von unschuldigen Schafen gegessen.

Offen und direkt kritisiert er den ausschweifenden und so gar nicht asketischen Lebensstil, welcher in keiner Kohärenz zu den Vorstellungen eines bescheidenen Klosterlebens steht.

Choerina repräsentiert noch die heidnische Seite von Byzanz. Er möchte sich zwar an das Christentum anpassen, gleichzeitig versteckt er seine Sympathie zum Heidnischen nicht. Den Dogmen des christlichen Glaubens steht er skeptisch gegenüber und verkündet ziemlich provozierend den Patriarchen seine Antihaltung:

PATRIARCHA Gdyż powiedziano jest, nie będziesz miał bogów cudzych nadę mną!

CHOERINA Jeśli nie cudzych, więc czcij Zeusa – gdyż Jehowa jest żydowski. (BT:24)

DER PATRIARCH Wo doch gesagt wird, dass du keine fremden Götter außer mir haben sollst!

CHOERINA Wenn nicht die fremden, so verehere doch Zeus – wo doch Jehowa jüdisch ist.

Diese freche Zunge und seine direkte Art erheben Choerina bald in den Stand des persönlichen Unterhalters des neuen Kaisers Bazileus Roman. In Choerina vollzieht sich also dieser tatsächliche Übergang, der auch beim *jurodivjy* nicht eindeutig ausgemacht werden kann. Denn häufig werden dem *jurodivjy* die Verhaltensweisen eines *skoromoroch* („Possenreißer“), im Sinn der schauspielerischen Verstellung angerechnet. Aus einem Ex-Mönch Choerina wird ein Hofnarr (*šut*). Die Rolle des Narren gefällt Choerina, er unterhält gerne die Leute mit lustigen Sprüchen und Erzählungen (Legenden). Diese sind, wie es von einem Hofnarren erwartet wird, mit einem sehr spöttischen, absurden und grotesken Inhalt versehen:

CHOERINA „Jadł moje ryby i jeszcze pluje na moją brodę“ – można nad tobą uzalić – ale widzisz – „osła wygolono – to mu na drugiej stronie wyrosła wełna“ – to się stosuje do mnie. [...] albo i to na koniec: Starego Saracena nie ucz mądrości! (BT:27-28)

CHOERINA „Ich aß meine Fische und spucke noch auf meinen Bart“ – man könnte dich bemitleiden – aber wie du siehst – „Der Esel wurde rasiert – und auf der anderen Seite wächst ihm die Wolle“ – das passt nicht zu mir. [...] oder noch zum Schluss: den alten Sarazenen lehre keine Weisheit!

Schon vier Jahre später scheint Choerina zur Religion zurückgekehrt zu sein. Denn er wird dem Leser in seiner neuen Funktion als Bettelmönch/Einsiedler und Eremit vorgestellt. Er erscheint als ein armseliger Wanderer, bedeckt mit der Haut einer Antilope, mit viel Haarwuchs und trägt ein Kreuz anstelle des Stabs bei sich. Choerina führt einen Esel, voll beladen mit Reliquien, mit sich (vgl. BT:58). Aber es ist keine wirkliche Rückkehr zur Religion, sondern das Christentum bleibt weiterhin für ihn ein Mittel der Tarnung und Täuschung. Sein Hauptziel ist es, Theophanu im Ausüben der heidnischen Religion zu bestärken und zu unterstützen. So wendet er sich an seine Schwester mit den Worten: „Wielki Pan umarł... Dionizos!... Ale Ty jesteś znowu na tej ziemi Dionizos kobiecy – I nie chcesz –?!“ („Der große Herr ist gestorben... Dionysos!... Aber du bist wieder auf dieser Erde als weiblicher Dionysos – und du willst nicht?!“; BT:59).

Dass Choerina eher den dunklen Mächten dient, zeigt sich auch dann, als er in die Rolle eines teuflischen Versuchers schlüpft, der vorgibt Zauberkräfte zu besitzen: „Właśnie że w poprzek i w dłuż, i na krzyż przysięgam, że jestem z kwalifikacji czarodziejem! [...] Straciłem resztę humoru – nie znaczy to, abym straciłem na rozumie. Lecz tak mi się podoba: nie mieć humoru“ („Tatsächlich kreuz und quer und schwörend aufs Kreuz, sage ich, dass ich ein Zauberer bin! [...] Ich habe den Rest meines Humors verloren – aber das bedeutet nicht, dass ich meinen Verstand verloren habe. Aber so gefällt es mir: keinen Humor zu haben“; BT:61).

Der Humor wird in diesem Zitat dem Verstand gegenübergestellt. Das Lächerliche und der Prozess des Lachens ist somit ein Spiel mit dem Verstand. Das Nürrische stellt eine Gefährdung des Verstandes dar. Aber es zeigt auch deutlich, dass das Nürrische hier nur vorgespielt wird. Sein verrücktes Auftreten ist eine gezielte Täuschung, damit er in Theophanus teuflischen Zeremonien als Diener auftreten kann. Das Verrücktsein ist eine Inszenierung eines Meistertäuschers – eines Scharlatans: „Każdy Geniusz musi mieć szarlatana – ktoś to rzekł! [...] Natęż chuć swą, ona Ci labyrint życia objawi – a ja pomogę“ („Jedes Genie muss einen Scharlatan haben – das hat jemand gesagt! [...] Spann deine Kraft an, sie wird Dir das Labyrinth des Lebens offenbaren – und ich helfe dabei“; BT:132).

Choerina ist, ähnlich der Figur der Mitienko aus *Kniaź Patiomkin*, ein Verfechter der negativen Theologie.³³⁰ Er verneint alle positiven Aussagen über Gott, schließt aber die Existenz des Göttlichen (des Absoluten) nicht aus. Dazu kommt sein Glaube an die alten griechischen Götter. In diesem Übergang zwischen dem Alten und dem monotheistischen

³³⁰ Hier ist wieder die Rede von apophatischen Religionsvorstellungen.

Glauben des Christentums steht er in gewissem Sinne dem *jurodivij* nahe, seine Verstellung nutzt er aber nicht dazu, um Wahrheiten und Moral zu predigen, sondern sie steht im Dienste des Dionysos-Kultus. Am Schluss des Dramas ist seine Präferenz überdeutlich, er will nicht dem Gott, sondern Satan dienen und für ihn ist Theophanu der Schlüssel/ das Medium für sein Erscheinen:

CHOERINA Chcę widzieć Twój tron czarnym, chcę abyś oddała się Szatanowi w czarnej mszy – jak bogini egipska ze swym bratem rządząc ... Bo Ty możesz być gorsza niż wszystko, co świat wymyślił – niż Messalina, Teodora, Medea i Hekate³³¹, lecz mnie weź za praeceptora. (BT:133)

CHOERINA Ich will deinen Thron in Schwarz sehen, ich will, dass du Dich dem Satan in einer schwarzen Messe hingibst – wie eine ägyptische Göttin mit ihrem Bruder regierend ... Denn du könntest schlimmer als alles Erdenkliche auf der Welt sein – als Messalina, Teodora, Medea, Hekate. Dafür ernenne mich zu deinem Lehrer.

Am Ende des V. Aktes und somit auch am Ende des Dramas sind seine Worte die abschließenden. Als Theophanu in ihren Verschwörungen (Morde an ihren Ehemännern) entlarvt, gestürzt und verhaftet wird, ist der intrigante Choerina weiterhin unversehrt und schmiedet weitere teuflische Pläne mit ihren Kindern als ihren Nachfolgern. Er wird von Św. Atanazy (dt. Hl. Athanasios)³³² zum Vormund der Jüngsten ernannt. Seine Verstellung (in der Rolle eines vertrauensvollen christlichen Lehrers) scheint auch weiterhin gut zu funktionieren und seine letzten Worte lassen darauf schließen, dass sein Spiel mit dem Teufel noch lange nicht vorbei ist. So sagt er kaum hörbar, wohl an sich selbst richtend: „Ty – Wielkie Wszystko – Dionizos – zmartwychwstaniesz –! („Du – das große Ganze – Dionysos – wirst auferstehen –!“; BT:178).

Als ein Gegenpol zum teuflischen Choerina erscheint der Św. Atanazy. Im letzten V. Akt des Dramas trägt er entscheidend zu der Handlungsentwicklung bei, indem er seine christliche Potenz nutzt, um Theophanu in das Kloster zu verbannen und ihr so das „teuflische Handwerk“ zu legen:

Św. ATANAZY [...] Twoje ciało, dumniejsze niż Bogarodzicy, oddasz pod plagi dyscyplin z żelaznymi końcami, zajmując habit ten zarażony trędem, w którym umarł już czwarty pokutnik. Ci nie da Pan miłosierdzia, abyś długo mogła się rozkładać za żywa. (BT:178)

³³¹ Hekate ist die griechische Göttin der Magie, der Theurgie, der Nekromantie (Totenbeschwörung). Siehe dazu

bei Tacho-Godi, Asa 1996. Gekata. In: *Mifologija. Illustrirovannyj encyklopedičeskij slovar'*. Hg. v. Meletinskij, E. Sankt-Peterburg, S. 178.

³³² Der reale Athanasios war ein naher Freund des Anführers Nikephoros II und ist in der Geschichtsschreibung als Bischof von Alexandria und Unterstützer Nikephoros bei den Kreuzzügen gegen die Araber belegt. Als Dank für seinen Beistand bekam Athansios von Nikephoros eine große Summe Geld, welche er für die Errichtung eines Klosters auf Athos einsetzte. Das Kloster bekam den Namen Megistra Lavra. Athanasios starb bei den Renovierungen des Klosters, als die Decke auf ihn stürzte. Manche Quellen belegen, dass er seinen Tod vorausgesehen hat. Athanasios Athonites. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* (BBKL). Bd. 1., 2., unverändert. Aufl. Hamm 1990, Sp. 259.

HL. ATHANASIOS [...] Deinen Körper, welcher stolzer als der der Gottesmutter ist, unterstellst du der Plage der eisernen Disziplin, und bekleidest ihn mit der Kutte eines Lepra-Infizierten, in welcher schon der Vierte Büßer gestorben ist. Soll Gott Dir gnädig sein, dass du dich lange lebendig zersetzt.

Die Analogie, die der Heilige zwischen Theophanu und der Gottesmutter durchführt, ist keine zufällige, sondern dient dazu, ihren gottesähnlichen Status bewusst anzugreifen. Dieser wechselnde Übergang zwischen dem Heidentum (Dionysos-Mythos) und Christentum ist sehr zentral im Drama. Sabina Brzozowska verweist darauf, dass Dionysos ein Schlüsselwort („słowo-klucz“) des Dramas ist (vgl. Brzozowska 2009:94). Aber Dionysos wird nicht vollkommen vom Christlichen abgegrenzt. Der Dionysos-Mythos erscheint im christlichen Gewand und fügt sich somit in den sakralen Diskurs des Dramas ein. Durch die Figur der Theophanu wird die Verschmelzung des Heidentums und Christentums realisiert:

Bazyliszę Teofanu charakteryzuje wewnętrzny dynamizm. Pogoń za stanem pełni, utożsamionym w dramacie z pragnieniem wolności, oznacza ścieranie się „ludzkiego zwierzęcia“ z ogniem ducha, a Dionizosa z Chrystusem. [...] Toteż w Bazyliszie samo przyzywanie imienia Dionizosa prowadzi do konatacji chrześcijańskich. (Brzozowska 2009:9)

Basilissa Theophanu zeichnet eine innere Dynamik aus. Das Streben nach Erfüllung, welches sich im Drama mit der Sehnsucht nach Freiheit vermischt, bedeutet die Verschmelzung des „menschlichen Tieres“ mit dem Feuer des Geistes, und die des Dionysos mit Christus. [...] Darum führt sogar die Beschwörung des Namens des Dionysos zu christlichen Konnotationen.

Ebenso tritt Theophanu als die Verkörperung der Idee der Verbindung des Ostens und Westens auf. Sie, eine Griechin, wird von einem Mann aus dem Osten, Seif Eddewlet, schwanger. Das Durchschreiten der Grenzen und Brechen aller Rechte und Normen ist für sie die Quelle der Erneuerung:

Już chcę – mówi Teofanu – o tak – zmóc moje przeznaczenie! Twarzą w twarz spotkać wielkie bóstwo Helleńskie we mnie – – ja mająca już światło Wschodu, królowa Saba – [...] Zapłodniona huraganem gorących żarów Arabii, mając w sobie skrzydlate słońce pustyni – Ahuramazdę: wyniosę moją Helladą do Życia Nowego – [...]. (BT:59)

Ich will – so spricht Teofanu – o wie ich will – mein Schicksal bezwingen! Von Angesicht zu Angesicht die großen hellenischen Gottheiten in mir erkennen – ich hatte das Licht des Ostens, das Königreich der Saba – [...] Ich bin mit dem Sturm der Hitze Arabiens befruchtet, und ich beherberge in mir die beflügelte Sonne der Wüste – Ahuramazda: ich werde meine Hellada zu Neuen Leben führen – [...].

Die muslimische Welt wird im Drama als ein Gegengewicht zur slawischen Welt dargestellt. Die russische Fürstin Olga und ihr Sohn Svjatoslav sind im Drama keine Barbaren, sondern treten als eine neue Großmacht aus dem Osten auf. Als souveräne Herrscher werden sie durch östliche Psalmen und Gebete begrüßt (vgl. BT:136).

Die Hauptfigur Basilissa Theophanu ist im Drama die Verkörperung von Byzanz, von welchem eine Brücke zum orthodoxen Russland führt. Die historischen Tatsachen, der

Handlungsort Byzanz und die historisch belegten Charaktere, bilden ähnlich wie in *Kniaź Patiomkin* nur einen Rahmen zur Entfaltung größerer philosophischen Diskurse unter dem Aspekt des Sakralen. Das zentrale Thema ist Frage nach der Stellung des Menschen in der chaotisch-synkretischen Welt. Dieses philosophische Konzept fügt sich in die Schaffenszeit von Miciński ein, der Moderne, die von Mystizismen fasziniert war, ein:

To właśnie Bizancjum pozwoliło na spotkanie kultur starożytnych i chrześcijańskich, Wschodu i Zachodu, cywilizacji arabskiej, judaistycznej, normandzkiej i słowiańskiej. *Basilissa* stawia pytanie o możliwość pogodzenia wielkich mistycyzmów, zgodnie z duchem przełomu wieków. (Karasińska 1999:123)

Wahrlich hat Byzanz es ermöglicht, dass sich alte und christliche, östliche und westliche, arabische, jüdische, normannische und slawische Kulturen treffen. *Basilissa* stellt die Frage nach der Möglichkeit der Aussöhnung der großen Mystizismen, welche dem Geist der Jahrhundertwende entspricht.

Der religiös-mystische Synkretismus stellt die Quintessenz des Werkes dar. In *Basilissa Teofanu* kommt es zu der Kollision des Alten und Neuen Glaubens. Die Verbannung der Kaiserin ins Kloster bedeutet die Verdrängung der dämonischen Rituale durch die Beseitigung der Zeremonienmeisterin.

Der Vormarsch des Christentums im Osten wird im Drama durch den russischen Fürsten Svjatoslav mit dem sprechenden Namen „Ehre das Licht“ thematisiert. Im Drama lässt der Autor den Fürsten eine prophetische Aussage machen: „Ja – niewolnik! Ale rozbudzony, idę na szturm, gdzie za cmentarzem waszej Bizancjum kryją się zorze nowej Słowiańszczyzny!“ („Ich bin ein Unfreier! Aber erweckt, werde ich stürmen, dorthin wo sich hinter dem Friedhof eures Byzanz die Morgenröte des Slawischen verbirgt!“; BT:154). So wird am Ende des Dramas eine Vision der Zukunft verbreitet, wo die Überzeugung vorherrscht, dass die zivilisatorische Welt den Slawen gehören wird.

Die Idee von dem slawischen Zusammenhalt und einem erstarkten Bündnis wird im Prosawerk von Tadeusz Micińskis fortgesetzt. Dabei stellt die Religion, insbesondere der christliche Glaube, mit dem byzantinischen Geist, eine wichtige Verbindung zwischen den slawischen Völkern dar.

4.3 Die Heilige Seele Russlands in der Gestalt der *jurodivyje* und *starcy* im Prosa- werk Tadeusz Miciński

4.3.1 *Wita* (1914)

Wita wird 1914 fertiggestellt, aber der Roman wird erst nach dem Tod Micińskis, 1926 herausgegeben.³³³ Dieses Werk stellt den einzigen historischen Roman Micińskis dar (vgl. Kurkiewicz 2007:169). Während der Roman *Nietota* in seiner Gesamtheit als „księga“ („ein mystisches Buch“) ein Bild Polens darstellen sollte, ist in *Wita* die junge Polin Witosława als die Personifikation Polens konstruiert: „Jej postać jest allegorią Polski w czasie rozbiorów“ („Ihre Figur ist eine Allegorie Polens zur Zeit der Teilungen“; Kurkiewicz 2007:185). Am Ende des Romans stirbt *Wita* einen Märtyrertod, sie wird, ähnlich wie die Vorstellung von Polen im Messianismus, wie Christus gekreuzigt.

Dem anfänglichen Unverständnis und dem Gefühl der Ungerechtigkeit folgt bei *Wita*, ähnlich wie beim polnischen Volk, die Akzeptanz und das Fügen in das Schicksal:

Wita czuje straszliwy ból naciekłych krwią ramion, zrywane ścięgna i szaleństwo gorączki!... Za co ją umęczyli, nie wie. Komu sprawia uciechę ta karikatura Golgoty? [...]
Wita w strasznym naprężeniu tortury – teraz zrozumiała wszystko: los każe jej stać symbolem. Czyż to wszystko stanie się zamiast braterstwa? To, co godne jest być snem obłąkanego szatana?! (W:294-395)

Wita spürt einen schrecklichen Schmerz in den blutunterlaufenden Schultern, gerissene Sehnen und den Wahnsinn des Fiebers!... Wofür sie gequält wurde, weiß sie nicht. Wer hat Vergnügen an dieser Karikatur der Golgota? [...]
Wita hat, sich in der schrecklichen Anspannung der Tortur befindend, jetzt alles verstanden: Das Schicksal gebietet ihr, zu einem Symbol zu werden. Ob das alles anstatt der Verbrüderung geschieht? Soll das alles ein Traum des verrückten Satans sein?!

Miciński setzt in seinen Historien-Roman große Hoffnungen, deswegen hebt er die Bedeutung und den gewünschten Einfluss auf den Leser durch dieses Werk bereits im Vorwort hervor:

Wita jest moim *Il principe*. Jeśli ona nie stanie się kamieniem szliferskim dla dusz w Polsce, zacznę podejrzewać, iż nie autor jest zbyt „ciemny”, ale że czytelnicy mają nie stal w swym sercu, a jakąś kądziel. (Zitiert aus Kurkiewicz 2007:171)

Wita ist mein *Il principe*. Wenn sie nicht zu einem Schleifstein der Seelen in Polen wird, dann werde ich vermuten, dass nicht der Autor zu „unwissend“, sondern dass die Leser keinen Stahl in ihrem Herzen, sondern einen Spinnrocken haben.

Der Roman ist im 18. Jahrhundert im Russischen Reich unter der Herrschaft Katharinas II. angesiedelt und behandelt die Folgen und Ergebnisse der Kirchenunion von Brest

³³³ Im Folgenden wird aber die Ausgabe von 1930 zitiert.

(1596). Diese Union hatte einen großen Einfluss auf die slawischen „Brüdervölker“³³⁴ und entschied den weiteren Verlauf der Geschichte, bei dem die religiösen Unterschiede aber auch Gemeinsamkeiten zwischen dem Katholizismus und der Orthodoxie eine wesentliche Rolle spielten.³³⁵ In *Wita* werden die Unierten von ihrer sympathischen Seite gezeigt. So spricht eine Figur – pani Katharzyna – slavophile Gedanken über die tolerante Religionspolitik, die auch Miciński sich wünschte, aus:

Lud nasz jest dobry; z nastaniem czyńszów, zamiast pańszczyzny – nigdzie mu lepiej nie będzie, niż w Polsce. Religii tu nie prześladowają, wszyscy budujemy cerkwie unickie, zamiast kościołów, obdarowujemy klasztory Bazyliańców i szkoły ruskie. Bo Ruś i Litwa to nasze siostry. (W:101)

Unser Volk ist gütig; mit der Einführung von Zinsen, anstatt der Leibeigenschaft – nirgendwo ging es ihm besser, als in Polen. Die Religion wird hier nicht verfolgt, alle bauen unierte Kirchen auf, beschenken die Klöster der Basilianer und russische Schulen. Denn die Rus und Litauen – das sind unsere Schwestern.

Als Ursprung und Beispiel der Toleranz dient der byzantinische Hof, wo die ethnischen Unterschiede kein Hindernis für einen erfolgreichen Lebensweg waren, und wo eine Koexistenz zwischen verschiedene Nationen und Kulturen stattgefunden hat. Auch die byzantinischen Kaiser waren unterschiedlicher Abstammung und kamen aus verschiedenen sozialen Ständen.³³⁶ In *Wita* formuliert der gelehrte Basilianer³³⁷ Pfarrer Trozki („uczony bazylian xiądz Trozki“; W:236) viele Fragestellungen bezüglich des katholisch-orthodoxen Verhältnisses:

Rząd polski daje narodowości rusińskiej prawa szerokie: zabezpieczone są język i wyznanie; swoboda handlu. Naywyższa magnaterja sadza xiędza ruskiego na honorowym miejscu. Zwicięza kultura polska, siłą naturalną, nie przymusem. Języka polskiego używają w cerkwiach, na kazaniu i w domu. [...] Wielkanoc tu obchodziliśmy z wielką serdecznością – oba bratnie obrządki. A lud wszędzie roznosi teraz, że nas wszystkich łączy jedna religia, zaś odmiany kultu nie są żadną przeszkodą do zbratania. (W:236)

Die polnische Macht gibt der ruthenischen Bevölkerung große Rechte: Geschützt sind die Sprache und die Konfession; freies Handelsrecht. Der höchste Adel setzt den russischen Fürsten auf einen ehrenwerten Platz. Die polnische Kultur siegt als eine natürliche Kraft, ohne Zwang. Die polnische Sprache wird in der Kirche sowie bei der Predigt und zu Hause gebraucht. [...] Die Heilige Nacht

³³⁴ Eine beliebte Idee Micińskis über die slawischen Völker.

³³⁵ Die 1596 geschlossene Union von Brest (lat. Unio Brestensis, poln. Unia brzeska) war eine Kirchenunion zwischen den orthodoxen Bischöfen der polnisch-litauischen Adelsrepublik und der römisch-katholischen Kirche, nach der die orthodoxen Bischöfe bei Anerkennung des Papstes in Rom ihre traditionelle Liturgie nach byzantinischem Rhythmus und ihre kirchliche Hierarchie beibehielten. Aus der Union entstand die unierte griechisch-katholische Kirche in Polen-Litauen. Siehe dazu Heyde, Jürgen 2008. *Geschichte Polens*. 2. durchgeseh. u. aktual. Aufl. München, S.33-35.

³³⁶ So gibt es im Drama *Bazylissa Teofanu* gleich zwei Beispiele davon: Das erste ist Kaiser Nikephoros II. Phokas, der vor seiner Krönung ein Feldherr armenischer Abstammung gewesen ist. Nach seinem Tod wird sein Schwager und General des byzantinischen Ostheeres Jan Cymisches (Johannes Tzimiskes) der Kaiser von Byzanz.

³³⁷ Der katholische Mönchsorden der Basilianer schließt sowohl unierte als auch lateinische Gemeinschaften ein. Historisch gesehen gehören dazu auch die griechisch sprechenden Mönche im lateinischen Westen. Siehe ausführlicher dazu Enzensberger, Horst 1980. Basilianer. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 1. München, Sp. 1523–1525.

wird hier mit Herzlichkeit zelebriert – beides sind brüderliche Bräuche. Und das Volk trägt jetzt überall vor, dass uns alle eine Religion eint, Dagegen stellt die Veränderung des Kults kein Hindernis zur Verbrüderung dar.

Aber wie ist diese Verbrüderung gemeint? Ist damit wirklich das einfache Volk gemeint? Man erkennt den utopischen Charakter dieser Vorstellung. In der Realität musste eine Seite entweder ganz mit der anderen verschmelzen oder sich gegen diese entscheiden.³³⁸ Wie weit dieser Prozess fortschreitet, hing von der Hierarchie der jeweiligen Glaubensgemeinschaft ab. Die Basilianer selbst fühlten sich der lateinischen Kirche zugehörig.³³⁹ Der Zusammenschluss der Orthodoxie und des Katholizismus offenbart sich in den Gotteshäusern. In *Wita* sind solch ein Gotteshaus die Kiewer Höhlenklöster (pl. Kijewo-pečerskaja Lavra; in *Wita* als „Ławra Peczerskaja“ transkribiert): „Ogromne mury klasztorne, kolosolna wieża na trzysta dwadzieścia stóp, z kolumnami w stylu korynckim. [...] Cerkwi kilka, kopuły złote, kapliczki“ („Dort befinden sich die riesigen Klostermauern, ein kolossaler Turm auf dreihundert zwanzig Fuß, mit Säulen im korinthischen Stil. [...] Es sind ein paar Kirchen, mit goldenen Kuppeln, Kapellen“; W:280). Und ein wenig später wird die Innenansicht des Klosters detailliert beschrieben:

Jarzenie wielu set lamp, nalanych olejem, nieprzebrane masy złota, kryjącego twarze ikon, srebrny aż wzwyż pod strop ikonostas – ledwo zdołają rozjaśnić ten mrok posępny, bizantyjski, wśród nawisłych sklepień i licznych arkad. (W:286)

Es ist das Leuchten von ein paar hundert Lampen, welche mit Öl gefüllt sind, die unermesslichen Massen von Gold, mit welchem die Gesichter der Ikonen umhüllt sind, der silberne, bis zur Decke reichende Ikonostase – welche kaum durch die düstere byzantinische Dunkelheit der Gewölben und zahlreichen Arkaden erhellt werden.

Die Kiewer Höhlenklöster waren ein bedeutendes Zentrum des religiösen Kultes, sowohl für die unierte, als auch für die orthodoxen Gläubigen (vgl. Mironowicz 1999:508-509). *Wita*, als die Repräsentantin des katholischen Westens, unterliegt gewissen Stereotypen, die sie sich durch die byzantinische Ikonendarstellung aneignete. So vergleicht sie den russischen Mönch mit den Abbildungen der Ikonen: „czarny brodyty mnich z płomienymi i jak na ikonach bizantyjsko-ogromnymi oczyma“ („der dunkle, bärtige Mönch mit brennenden, großen Augen, wie auf den byzantinischen Ikonen“; W:289).

³³⁸ Nach der Liquidation der Union durch Katharina II. standen die Unierten vor der Wahl: Entweder nahmen sie den Katholizismus oder den orthodoxen Glauben an: „Pierwsze rozwiązanie oznaczało szybką latynizację i polonizację, a drugie dawało szansę zachowania wschodniej tradycji kościelnej“ („Die erste Lösung würde eine schnelle Latinisierung und Polonisierung bedeuten, und die zweite ermöglichte die Bewahrung der östlichen Tradition der Kirche“; Mironowicz 1999:538).

³³⁹ „Istotnym elementem latynizacji Kościoła unickiego był zakon bazylianów, którego [laciński] charakter utrwalił się w połowie XVIII w.“ („Das wesentliche Element der Latinisierung der unierten Kirche war das Gesetz der Basilianer, im welchem der lateinische Charakter bereits zur Mitte des 18. Jahrhunderts verfestigt wurde“), zitiert aus: Dylągowa, H. 1994. *Unia brzeska – pojenanie czy podział?* In: *Unia brzeska. Genesa, dzieje i konsekwencje w kulturze naradów słowiańskich*. Hg. v. Łużny, R., Ziejka, A. u.a. Kraków, S. 48.

Auch im Weiteren zeigt sich das Sacrum des Heiligen Russlands im Roman in der Gestalt eines orthodoxen Mönchs. Im Kapitel *Ignis Ardens*³⁴⁰ tritt ein alter Mönch auf, der mit seinem Verhalten den Kriterien eines *jurodivjy* entspricht. Im Roman wird er auch als „starzec“ und „mnich starzec“ (W:294) vorgestellt. Er heißt Ignatij, was einen Bezug auf den Kapiteltitel Ignis nimmt. Was als Erstes auffällt ist seine einfache, schlichte Kleidung. Er trägt „ein weißes Gewand“ („w białej szacie“; ebd.) und hat ein goldenes Kreuz bei sich. Er lebt (als Eremit) und hält, unweit der Lavra, in einer kleinen Bergkapelle Messen (vgl. W:296). Das einfache Volk sucht seine Segnung, so dass sich eine Anhängerschaft um den Heiligen versammelt, was seine Anerkennung und Wichtigkeit für das gläubige Volk bezeugt. Das entgeht auch den Machthabern nicht und dem Heiligen wird angeordnet die Zarin zu besuchen. Die Zarin veranlasst, dass das Treffen mit dem *starec* außerhalb der Bergkapelle – mit ihrem luxuriösen Gefolge – stattfinden soll. Diese Eitelkeit wird von dem Heiligen als eine klare Sünde gedeutet. Seine Belehrung der Zarin Katarina ist sehr provokativ und mutig: „Nie czyń Babilonu w Krainie naszego Boskiego Twórcy!“ („Erschaffe kein Babylon im Land unseres schaffenden Gottes“; ebd.), wendet sich Ignatij an die Zarin. Der Heilige setzt die anschauliche Provokation fort und verstärkt das Skandalöse an seinem Auftreten, indem er demonstrativ die Menge bekreuzigt und die Zarin als eine wahre Sünderin entlarvt: „Pomódlimy się Panu za nawrócenie jawno-gresznicy!“ („Lasst uns beten für die Bekehrung der wahren Sünderin!“; W:295).

Diese Dreistigkeit bleibt nicht ohne Wirkung, bei der Kaiserin lösen diese Worte Wut und beinahe einen Schlaganfall aus. Das Gefolge der Kaiserin, welches auch aus dem Erzbischof Sistrzeńcewicz besteht, versucht zu schlichten, indem er die Worte des *starec* als verschlüsselte Botschaft und Prophetie für die lange Regierungszeit der Kaiserin schmeichelnd auslegt (vgl. W:296). Die Sichtweise auf den alten Mann als einen direkten und unverschämten, dafür aber hellseherischen *jurodivjy*, ist eine annehmbare Deutungsmöglichkeit des Antiverhaltens des alten Mönchs.

Im weiteren Verlauf zeigt sich die Unberechenbarkeit des *starec*. Bei der Messe kommt es bei ihm zu starken Stimmungsschwankungen. Von dem leisen und flüsternden Ton wechselt er schnell zu unkontrolliert lauten Ausrufen und Beleidigungen: „I zewarszy się, krzyknął, szukając krywułą: – Odejdz, trędowaty!“ („Und aufbrausend, schrie er, an den krummgehenden Menschen gerichtet – Geh fort, du Leprakranker!“; W:296). Das erzeugt das Gefühl von Verwirrtheit oder einer bewussten Inszenierung des alten Mannes,

³⁴⁰ Das bedeutet aus dem Lateinischen übersetzt ‚brennendes Feuer‘ und ist ein alttestamentarisches Zitat aus dem 2. Buch Mose (Exodus) Kap. 24, V.17.

ähnlich dem *jurodivyj* oder *starec*, da solches Verhalten und solche Direktheit und Verwirrtheit von ihm, seinem Status entsprechend, erwartet werden.

Ein Gefühl der Harmonie und Einheit kommt auf, als die Pilger und unterschiedliche Gläubige („tłum, przeważne chłopów, żołnierzy, kupców i rodzin ich“, „Die Menge, meistens Bauern, Soldaten, Händler und ihre Familien“; W:296) sich um den *starec* versammeln und zu speisen anfangen. Der christliche Glaube schafft es, die einfachen Leute zu vereinen und könnte ein Vehikel zu einem friedlichen Zusammenleben werden: „Wita pomyślała, że Dom Życia mógłby stać się Chrystusowym, gdyby nie władarze źli, głupi i marni.“ („Wita dachte sich, das Haus des Lebens könnte das Haus Christi sein, wenn die Vögte nicht so böse, dumm und elend wären“; W:297). Aber die Herrscher verhindern es. Und wie zur Demonstration des Chaos, erscheint der dämonische d’Arżanow: „zimny, ostry, jak pogromca wobec krnąbrnego węża“ („der Kalte, der Bissige, wie der Bezwiner einer widerspenstigen Schlange“, ebd.). Er kompromittiert Ignatij als einen „listigen Irren“ („chytry warjat“) und „Selbstnarren“ („Samodur“, ebd.). Die luziferische Figur des d’Arżanow glaubt nicht an das Auserwähltsein des Mönchs und stuft seine „Weisheit“ eher als Dummheit ein. Er argumentiert, dass wenn er wirklich ein Heiliger wäre, so hätte er längst eine Revolte wie Pugačëv, der als „Lżecar“ („samozwaniec“) und in gewisser Weise auch als „Lżejurodivyj“ auftrat, angeführt (vgl. W:297). Trotzdem zeigt diese bewusste sprachliche Interaktion vom dem dämonischen Gegenspieler des Romans ein Zugeständnis an die sakrale Macht des Mönchs, weil es offenlegt, dass d’Arżanow sich seines Machtpotentials bewusst ist.

Das Auslachen des Alten durch d’Arżanow soll Wita zur Abwendung von Ignatij bewegen. Aber sein Plan scheitert und Wita betet Ignatij weiterhin an. Sie erkennt in ihm einen Heiligen und erwartet von ihm am Ende ihrer langen Reise durch Grenzregionen (*kresy*) ein weises Wort, einen Ratschlag und vielleicht auch ein Fazit ihrer Reise. Auf die Frage des Mönchs, was sie denn sucht, antwortet Wita: „Szukam nienaruszalnej mocy. Jestestwo moje podobnie pustyni księżycowej, gdzie mróz roztrzaskuje kolumny świętych. I myślę, że lepszą jest śmierć od takiego zwątpenia“ („Ich suche nach einer unantastbaren Kraft. Mein Sein ist der Mondwüste ähnlich, wo die Kälte die heiligen Säle zerschmettert. Ich denke, dass es besser ist zu sterben, als solche Zweifel zu haben“; W:298-299).

Der Mönch Ignatij reagiert mit Lachen (ebd.). Er weiht sie in die heiligen Lehren ein und überreicht ihr ein ins Russische (!) übersetztes Buch von Bhagavad Gita:³⁴¹

Mówił jej o burzech straszliwych, po których przychodzi On – i zostawia to, czego potrzeba – kwiat mądrości – lotus – jeśli Salomonowi, – ogień miłości – jeśli to święzy Franiszek, – miecz straszliwego wezwania – jeśli to obrońca Ducha i Ojczyzny. Starzec ją napawał mową podobną miodem. [...]

Wita czyni ostateczny obrachunek swej duszy i życia. To jedno wie już – że poza wszystkimi pojęciami, Bóg, Nieśmiertolność, Chrystus – kryje się bezbrzena Tajemnica, Dusza zaś jest wśród tego oceanu zagadnień – Twórcą. (W:299)

Er erzählte ihr über die schrecklichen Stürme, aus welchen Er stammt – und lässt das, was er braucht. – das ist die Blume der Weisheit – Lotus– nach Salamon das Feuer der Liebe, nach Hl. Franziskus das Schwert des schrecklichen Appells – wenn es sich um den Beschützer des Geistes und des Vaterlandes handelt. Die Rede des *starec* ergoß sich über Wita wie Honig. [...]

Wita macht eine Endabrechnung mit ihrer Seele und ihrem Leben. Sie weiß nur das eine – dass sich hinter all diesen Begriffen wie Gott, Unsterblichkeit, Christus ein grenzenloses Geheimnis verbirgt und dass die Seele, inmitten des Ozeans voller Fragen, der Schöpfer ist.

Im Roman schöpft Wita aus verschiedenen religiösen Systemen. Was sie bewegt, ist die Suche nach der Erkenntnis über den Menschen, über seine geistige Natur, über die Welt sowie über Gott. Die Suche nach der Erkenntnis ist der Kerngedanke in der Gnosis. Durch Gnosis besteht die Möglichkeit der Erfahrung von Sacrum. Aber auch das Böse ist ein Teil der dualistischen Weltvorstellung in der Gnosis.

Trotz (oder gerade wegen) des sakralen Diskurses um Gut und Böse ist auch die Präsenz des Luzifers in *Wita* spürbar. Die Figur der Wita ist ähnlich ambivalent wie Basilissa Theophanu. Nach dem Gespräch, das viele Mysterien des Lebens behandelt, betet Wita nicht zu Gott, sondern zu Luzifer, der für sie die große Wahrheit darstellt: „Będzie walczyć za prawo swych skrzydeł i swej świętości. Modli się do emanacji wielkiej prawdy – do Lucifera, który jest światłem mężnych i wiedzących...“ („Ich werde für mein Recht der Flügel und der Heiligkeit kämpfen. Ich bete für Emanation der großen Wahrheit – zu Luzifer, welcher das Licht der Kämpfenden und Wissenden ist ...“; W:299). Gerade die Begegnung mit dem heiligen Ignatij schärft Witas Bewusstsein für das aktive Böse und das Mysterium des Lebens. Der Luzifer ist hier, dem speziellem Verständnis Micińskis entsprechend, ein Symbol der „ewigen Weisheit“, der sie in die Geheimnisse der Natur ein-

³⁴¹ Die Bhagavad Gita, (wörtlich übers. „der Gesang des Erhabenen“, verkürzt auch nur Gita, ist ein bedeutendes philosophisches Lehrgedicht des Hinduismus. Der Text hat die Form eines spirituellen Gedichts. Gita hat das gesamte indische Geistesleben beeinflusst. Eingebettet in das große Epos Mahabharata wurde das Werk vermutlich um 200 v. Chr. verfasst. Hindus betrachten die Lehren der Bhagavad-Gita traditionell als Quintessenz der Veden. Beim Studium ergeben sich oft scheinbare Widersprüche: Während einige Stellen anscheinend einen Dualismus lehren – die Zweiheit von Natur und Geist, von Gott und Mensch –, lehren andere die Einheit. Bhagavadgita. In: *Bol'schaja rossijskaja enciklopedija*. Bd. 3. Bi-Ve. Moskva, S. 149-256; Bhagavadgita. In: *Brockhaus. Enzyklopädie*. Bd. 3 Ausw -Bhar. Hg. v. Zwahr, A. u.a. 21., völlig neu bearb. Aufl. Leipzig 2006, S. 812; Davis, Richard H. 2014. *The Bhagavad Gita". A Biography*. Princeton.

weihen kann: „Przed tymi, którzy zaufali kusicielowi otwiera się droga poznania natury zgodna z prawidłami intelektu” („Vor denen, die dem Versucher vertrauen, eröffnet sich ein Weg des Begreifens der Natur durch die Regeln des Intellekts“; Tomkowski 2016:76). Auch im Roman *Nietota* wird durch die Begegnung der Hauptfigur Ariaman mit einem orthodoxen Mönch eine Brücke zwischen Polen und dem Heiligen Russland hergestellt. Das Sakrale bildet einen wichtigen Teil der mystischen Handlung um Polen.

4.3.2 *Nietota* (1910)

Der Roman *Nietota* stellt einen Versuch von Miciński dar, die Wirklichkeit und die Wahrheit, nach seinem Verständnis als vielumfassend und vielfältig in Form eines Romans zu erfassen. Das Symbolbild für Polen ist das Tatra-Gebirge, welches auch die Grenze Polens markiert. Dieses erstreckt sich im Roman bis zum Himalaja und Sibirien, wird vom Meer umschlossen und bildet somit ein einzigartiges, metaphysisches Universum Polens. Der Glaube an die höhere Macht und Erkenntnis präsentiert sich in vielen Formen. Auch die russische Orthodoxie findet im Roman einen gebührenden Platz.

In *Wita* wird der reale orthodoxe Mönch in Lavra einer byzantinischen Ikonendarstellung gleichgesetzt. In dieser Beschreibung wird auf den Ursprungsort und die Prägung des orthodoxen Glaubens verwiesen – auf Byzanz. Auch in *Nietota* wird eine doppelte Reminiszenz angewendet, um eine Verbindung zwischen Kunst und Religion, zwischen Polen und dem Heiligen Russland, durch mehrere Jahrhunderte, zu schaffen.

In *Nietota* ruft das Gesicht eines Mönchs, der Ariaman gerettet hat, Assoziationen mit dem Bild vom Heiligen Sergij Radonežskij, gezeichnet durch den Maler Nikolaj Nesterov, hervor:

Jego [czernca]³⁴² zachwycona, wniebowzięta twarz miała w sobie ten wyraz św. Sergiusza, który tak dziwne oddał Niestierow. Wielka świętość Rosji jarzyła w tych oczach, zapatrzonych w mistyczne dobro. (N:273)

Sein [des schwarzen Mönchs] entrücktes, zum Himmel gerichtetes Gesicht hatte etwas vom Ausdruck des Hl. Sergij, welches so wunderbar Nesterov dargestellt hat. Die große Heiligkeit Russlands glänzte in diesen Augen, welche in eine mystische Güte schauten.

Dieser kulturelle Intertext wird um die Interdisziplinarität erweitert. Denn man muss sich schon das große Bild von Nesterov³⁴³ vorstellen, um zu begreifen, was mit dem „Heiligen

³⁴² Im Roman wird der Mönch mit dem veralteten Begriff «чернец» beschrieben, welcher synonym für den russisch-orthodoxen Mönch verwendet werden kann.

³⁴³ Nesterov schuf nicht nur das eine Bild, sondern eine Reihe von Bildern des Hl. Sergij, welche sein Leben und seine Taten darstellen. So schreibt die Kunsthistorikerin Svetlana Ignatenko: „Сергия, как

Russland in den Augen“ gemeint ist. Außerdem verweist es nicht nur auf den religiösen Kontext, sondern auch auf den historischen. Der Mönch Sergij Radonežskij ist nicht nur ein bedeutender Vertreter des altrussischen Mönchtums, sondern eine Persönlichkeit der russischen Geschichte. Dem Großfürsten Dmitrij Donskoj gab der heilige Abt den Segen zum Kampf gegen die Tataren (1380) und prophezeite ihm seinen Sieg auf dem Felde von Kulikovo. Auch taufte Sergij die Söhne von Donskoj und wirkte auch politisch. So fuhr er nach Rjasan, um den Fürsten Oleg mit dem Großfürsten Dmitrij zu versöhnen (vgl. Fedotov 1997:137-138). Das alles verfestigte seinen Status eines idealen russischen Heiligen:

Преподобный Сергей представляется нам гармоническим выразителем русского идеала святости, несмотря на заострение обоих полярных концов ее: мистического и политического. Мистик и политик, отшельник и киновит³⁴⁴ совместились в его благодатной полноте. (Fedotov 1997:138)

Der ehrwürdige Sergij stellt sich uns als ein harmonischer Vertreter des russischen Ideals der Heiligkeit dar, und das, obwohl sich darin zwei Pole – mystische und politische – vermischten. Mystiker und Politiker, Einsiedler und Koinobit, all das vereinte sich zu einer wohlthuenden Fülle.

Zu dem geschichtlichen Bezug kommt noch einer weiterer wichtiger dazu – der kulturelle Bezug. Die Gestalt des Sergij Radonežskij taucht im Roman in der Relation zu der bildlichen Darstellung des Heiligen, d.h. als die kulturelle Interpretation im historischen Bild eines Mitgliedes der Peredvižniki³⁴⁵, auf. Das stellt eine bedeutende Verbindung von Mićińskis Text zum russischen religiösen Symbolismus Anfang des 20. Jahrhunderts her.

Der Maler Michail Nesterov verarbeitet in seinen Bildern die russische Kultur und die Orthodoxie im Allgemeinen und das einfache russische Volk im Besonderen. Nesterov malt während seines Künstlerlebens in viele russischen Kirchen Fresken. Interessant ist in diesem Zusammenhang seine Einstellung zu der polnischen Frage. Einmal erhält Nes-

и Тихона Задонского, Нестеров любил с детства; оба святые были особо почитаемы в его семье. В Сергие он нашёл воплощение идеала чистой и подвижнической жизни, и именно с Сергием пришла к нему мысль о создании целого цикла, посвящённого его жизни и деяниям“ („Nesterov liebte Sergij, wie auch den Tichon Zadonskij, seit seiner Kindheit; beide Heiligen wurden in seiner Familie verehrt. In Sergij fand er die Verwirklichung des Ideals eines reinen und asketischen Lebens. Erst durch Sergij kam ihm die Idee von der Erschaffung eines ganzen Zyklus, welches seinem Leben und seinen Taten gewidmet wurde“), zitiert aus: Ignatenko, Svetlana 2010. *Nesterovskij, chudožestvennyj. Šedevry*.

<http://hallart.ru/culturallifeofbashkortostan/nesterov-art-masterpieces> (Stand 12.12.2019)

³⁴⁴ Damit wird die besondere Lebensweise der Mönchsorden, das Koinobitentum, bezeichnet. Die besitzlosen Mönche leben gemeinsam unter einem Dach und haben keinen Kontakt zu der Außenwelt. Zum koinobitischen Leben siehe http://www.citeaux.net/zchronik/Monchtum02.htm#_ftnref3 (Stand 16.03.2020)

³⁴⁵ Die Peredvižniki (rus. Передвижники; dt. Wanderer) waren eine Gruppe von russischen Künstlern, vorrangig Malern, die zum Realismus gezählt werden. Diese bildeten aus Protest gegen die Restriktionen der Kaiserlichen Kunstakademie Petersburg eine Genossenschaft von Künstlern und gründeten im Jahr 1870 die *Genossenschaft der künstlerischen Wanderausstellungen*, deswegen auch die Bezeichnung der Wanderer. Mössinger, Ingrid (Hg.) 2012. *Die Peredvižniki. Maler des russischen Realismus*. Ausstellungskatalog. Stadt Chemnitz Kunstsammlungen, Chemnitz, S. 10.

terov den Vorschlag, eine orthodoxe Kirche in Warschau mit Fresken auszustatten. Aber dem Maler gefällt dieser Vorschlag nicht, denn er sieht bereits im Bau einer orthodoxen Kirche ein klares Anzeichen für eine fortschreitende Russifizierung an: „Участие в Варшавском соборе было именно тем случаем, когда искусство требовалось правящим сферам только как средство «пропаганды». Таким средством Нестеров быть не хотел“ („Die Beteiligung am Warschauer Dom wäre genau solch ein Fall, wenn die Kunst sich den regierenden Mächten als Mittel der Propaganda unterstellt. Zu solch einem Mittel wollte Nesterov nicht werden“; Durylin 1949:85) – so schreibt sein Freund Sergej Durylin über Nesterovs klare Position zu polnischen Frage.

Tadeusz Miciński schafft somit nur durch ein paar Sätze eine Brücke zwischen dem Heiligen Russland des 14. Jahrhunderts – den Lebzeiten des Hl. Sergij und der Jahrhundertwende des 19. zum 20. Jahrhundert – der Schaffenszeit von Nesterov – zu bauen. Dabei wird auch ein Bezug über die Beziehung der Russen zu Polen, durch eine implizierte Einstellung Nesterovs zur polnischen Frage, hergestellt. Im Roman ist es das gütige, von der Heiligkeit des Alten Russlands erstrahlende Gesicht eines russischen Mönchs, der einen Polen (Ariaman) vor seinem Tod, dem Untergang in den Fluten, rettet. Somit wird durch diese Begegnung symbolisch für Polen eine Hoffnung auf christliche Nächstenliebe der Russen zugesprochen.

4.4 Zusammenfassung

Die Referenz auf die Kultur ist eine Möglichkeit der Intertextualität. Und eine der wichtigsten Stützen der Kultur bildet die Religion. Deswegen ist es nur konsequent, wenn Miciński bezugnehmend auf den russischen Kontext in seinen Werken auf den kulturell-religiösen Hintergrund des Landes verweist. Dabei werden die kulturellen Intertexte mit seiner eigenen Historiosophie und Weltsicht vermischt. Grundlegend für seine philosophischen Überlegungen ist die Auseinandersetzung mit Gut und Böse in der Welt. Miciński strebt nach der Synthese von Gut und Böse in der Welt. Um diese besser zu veranschaulichen, wählt er das literarische Motiv des *jurodivjy* aus. Dieses typisch orthodoxe Phänomen des *jurodivjy* („Narren in Christo“) exemplifiziert die Vermischung des Sakralen und Dämonischen. Im *jurodivjy* finden sich viele gegensätzliche Eigenschaften, die aber keinen Widerspruch bilden, sondern berechtigt durch seine Stellung und Mission sind. Der *jurodivjy* ist ein Grenzgänger zwischen dem Guten und Bösen. Aber gerade

durch sein chaotisches Verhalten soll die Ordnung wiedergeherstellt werden. Im *jurodivjy* findet er die binären Oppositionen, welche zu einer Synthese verschmelzen („lucyferyzm chrystusowy“), die ihn philosophisch interessiert und welche er in seinem Werk entfalten lässt. Als kulturell-geschichtlicher Begriff verweist der *jurodivjy* nicht nur auf die Kultur im Allgemeinen, sondern ist in seiner Funktion als Systemreferenz die Verbindung zur Literatur der russischen Klassiker.

So erfolgt im Revolutionsdrama *Kniaz' Patiomkin* der Bezug zum *jurodivjy* vor allem durch das Werk Dostoevskijs. Als Intertexte konnten *Bratja Karamazovy* und *Idiot* (insbesondere die Figur des Fürsten Myškin im Vergleich mit Leutnant Szmidt) ausgemacht werden. Im Drama fällt zweimal der Begriff *jurodivjy*. Einmal bezeichnet sich Szmidt selbst so, ein anderes Mal wird der Bewohner des Mülleimers von der Menschenmenge als ein *jurodivjy* gedeutet.

Bei der Hauptfigur Szmidt ist *jurodstvo* vor allem durch das Krankhafte und Nervöse (bis zum Irrsinn) definiert. Als ein unsicher-schwankender Mensch ähnelt er tatsächlich am meisten dem literarischen *jurodivjy* à la Fürst Myškin. Durch die irrationale und dem Wahn nahe Handlung des Bluttrinkens von seinem teuflischen Gegenspieler Ton vollzieht Szmidt nicht nur eine symbolische, sondern eine direkte (durch den Akt der Eucharistie) Synthese von Luzifer und Christus. Trotz vieler Merkmale und Verhaltensweisen ist Szmidt kein wirklicher *jurodivjy*, sondern er versucht sich hinter der Maske eines *jurodivjy* zu verstecken, um u.a. einer großen Verantwortung als Führer der Revolte zu entgegen.

Der Bewohner des Mülleimers ist dagegen ein klassischer *jurodivjy*. Seine Narrheit um Christi willen hat im Drama die didaktische Funktion des *obličitel'stvo* („Entlarvung“). Er ist das wahrhafte Sprachrohr für die menschliche Ignoranz und erinnert seine Umgebung an christliche Werte.

Aber im Drama kommt noch ein weiterer wichtiger *jurodivjy*, der Matrose Mitienko, vor. Und obwohl er nicht wörtlich als ein *jurodivjy* bezeichnet wird, zeigt er weit eindeutigere Merkmale eines *jurodivjy*, als die zwei anderen. Er tritt in der Funktion des Entlarvers auf, propagiert die christliche Menschenliebe, hält einen direkten Kontakt zu Gott und seine Aussagen sind prophetisch-messianisch. Mitienko entspricht einem klassischen Christusnarren des Heiligen Russlands. Er ist auch einer, der durch seine tiefe Religiosität eine Verbindung zum Alten Russland herstellt und sich dem Neuen (in Gestalt des Gott verneinenden Proletariats) entgegenstellt.

In einem weiteren Drama *W mrokach złotego palacu czyli Basilissa Teofanu* wird der religiöse Diskurs fortgeführt. Der Glaube und das Sakrale spielen im Drama eine wichtige Rolle. Dort treten viele Vertreter des religiösen Lebens auf: Mönche, Eremiten, Weisen, sowie andere Anhänger des nichtchristlichen Glaubens. In *Basilissa Teofanu* wird eine Welt des religiös-mystischen Synkretismus vorgestellt. Hier geht der christlich-orthodoxer Glaube eine Synthese mit dem alten Glauben (in Form der griechischen Mythologie) ein, was vor allen an den Dramenfiguren Choerina und Basilissa ersichtlich wird. Die Hauptfigur Theophanu ist in ihrer Funktion der byzantinischen Kaiserin eine Anhängerin und Verbreiterin des christlich-orthodoxen Glaubens, wird aber von zwei Seiten des heidnischen Glaubens, Choerina (das Böse) und Melodos (das Gute), stark beeinflusst. Die Heiligkeit und *imitatio christi* sind besonders stark bei der Figur Basilissa Theophanu ausgeprägt. Auch wenn das Phänomen des *jurodstvo*³⁴⁶ hier nicht so stark wie im vorherigen Drama auftritt, so besitzt bereits der Schauplatz der Handlung Byzanz eine wichtige kulturelle Funktion für das später entstandene Heilige Russland. Die Vision von einer erstarkten slawischen Hegemonie verkörpert der Kiewer Fürst Svatoslav mit seiner Idee von der slawischen Einheit („Słowiańszczyzna“). Diese Idee von der slawischen Verbrüderung setzt sich im Prosawerk fort. Im Roman *Wita* wird der mögliche Weg zur Annäherung durch das Sakrale, durch die Idee der unierten Kirche, diskutiert. Die Verschmelzung der Orthodoxie und des Katholizismus unter der Fahne des christlichen Glaubens ist eine Möglichkeit das polnische und russische Volk zu einer starken Einheit zu machen. Dass das Heilige eine große Wirkung beim Volk hat, zeigt sich in der Gestalt des heiligen *starec* Ignatij. Die Maske des Narren in Christo verleiht ihm die Kraft, die Machthabenden offen zu kritisieren und schützt ihn vor schlimmen Folgen (Bestrafung etc.). Aber der *starec* Ignatij ist nicht durch die orthodoxen Dogmen in seinem Glauben beschränkt. Er glaubt an das Absolute und schöpft aus verschiedenen Religionssystemen. Somit zeigt sich in *Wita*, dass das Sacrum einer universalen Vorstellung unterliegt und in der synkretischen Weltvorstellung verordnet ist.

Im Besonderen ist die kulturelle Funktion der Intertextualität in Micińskis Prosawerk durch die Referentialität auf weitere Bereiche der Kultur erkennbar. Dann beziehen sich die Verweise nicht nur auf bestimmte Texte, sondern werden außerhalb des literarischen Raums ausgemacht. So wird im Roman *Nietota* vom Autor wieder eine doppelte Reminiscenz angewendet. Die Assoziation eines Mönchs mit einem genau definiertem Bild

³⁴⁶ Paweł Próchniak deutet die Schreibweise Micińskis insgesamt als eine Geste eines *jurodivyj* („gest jurodiwego“; Próchniak 2004:584).

eines bestimmten Malers sprengt den literarischen Rahmen und vergrößert das kulturelle Verständnis, indem es einen weiteren Bereich der Kultur heranzieht, nämlich den der Kunst, womit der Text zum Makrotext wird. Die Intertextualität erfüllt dadurch die Definition eines „Gedächtnisraumes“, welcher auch außerhalb des Literaturkontextes greift.

5. Imagologischer Aspekt im Schaffen von Tadeusz Miciński

5.1 Das Russland-Bild im Drama *Kniaź Patiomkin* (1906)

Das Drama *Kniaź Patiomkin* bietet sich für eine imagologische Untersuchung geradezu an. Das Panzerschiff stellt symbolisch die Diversität des Russischen Reichs dar. Auf *Kniaź Patiomkin* befinden sich Matrosen aus verschiedenen Regionen Russlands. Die Matrosen können in verschiedene Gruppen unterteilt werden: Initiatoren, passive Teilnehmer, Christen, die sich unterschiedlich aktiv in das Geschehen einbringen.

Die Initiatoren der Revolte sind Matiuszenko, Riesniczenko, Wakulinczyk, Zwienigorodzki und auch Nikiticz. Der Letzte verteilt unter den Matrosen eine Agitationsbroschüre:

NIKITICZ W stroj! (*Wyjmuje broszury*)

Ty żebyś przeczytał i pojął „Manifest cara”,³⁴⁷ który każe nabijać armaty i iść na Zimowy Dworzec! Tobie „Pora uczynić koniec” [...] – ty porównaj „Dwie Europy”: wolną i katorżną; a ty tchórzku wiedz, „Kto ma zwyciężyć”. – Tobie, żeś prostak – bajka „O cesarzu umarłym Akakiuszu” – macie! [...] O, tu jeszcze macie: „Śmierć tyranom” i „Kłeska pod Cuszimą”. Wiedźcie, że 40 marynarzy rozstrzelano z floty Niebogotowa w Szanghaju – we wszystkich nawet gazetach oburzenie. (KP:151)

NIKITICZ Stillgestanden! (*Er nimmt eine Broschüre heraus*)

Damit Du das „Manifest des Zaren“ liest und begreifst, dass Dir dort befohlen wird, die Waffen zu laden und zum Winterpalast zu gehen! Es sagt zu Dir „Es wird Zeit dem ein Ende zu bereiten“ – [...] Vergleiche doch die „Zwei Europas“: das eine ist frei, das andere ist Gefängnis; Du, Feigling wisse, „Wer siegen soll“. Dir, Du Hinterwäldler, wird einfach ein Märchen „Über den verstorbenen Kaiser Akakaj“ aufgetischt! [...] Und hier steht noch: „Tod dem Tyrannen“ und „Niederlage bei Tsushima“.³⁴⁸ Ihr sollt wissen, dass 40 Matrosen von der Flotte Niebogotov in Shanghai erschossen wurden – in allen Zeitungen regt man sich darüber auf.

³⁴⁷ Gemeint ist damit das Oktobermanifest, im Volksmund auch Manifest des Zaren genannt. Offiziell lautet die Bezeichnung der Veröffentlichung *Vysočajšij Manifest ob usoveršenstvovanii gosudarstvennogo porjadka* (dt. *Manifest über die Verbesserung der staatlichen Ordnung*) Dieses Manifest wurde am 17. Oktober 1905 veröffentlicht und stellte die Antwort von Zar Nikolaus II. auf die andauernden Unruhen und Streiks während der Russischen Revolution 1905 dar. Das Manifest erlaubte die Einführung eines Zweikammerparlaments, bestehend aus dem Staatsrat (Reichsrat) und der neu zu bildenden Duma, ohne deren Einwilligung kein Gesetz in Kraft treten sollte. Männlichen Bürgern wurde das allgemeine Wahlrecht in Aussicht gestellt. Und es sollten bürgerliche Grundrechte gewährt werden. Faktisch veränderte das Manifest nicht viel. Der Zar hatte weiterhin große Macht über die Duma und blockierte diese vielfach durch sein Veto. Ebenfalls wurde sie mehrfach von ihm aufgelöst, was Neuwahlen nach sich zog. Nach dem Manifest gab sich die Gruppe der Oktobristen den Namen *konstitutionelle Monarchisten*, die weitgehend für seine Bestimmungen eintraten, während die Bolschewiki das Manifest von Anfang an als „Betrug“ und „unbefriedigend“ ablehnten. Manifest 17 oktjabrja 1905 „Ob usoveršestvenii gosudarstvennogo porjadka“. In: *Bol'saja Ėnciklopedija v šestidesjati dvuch tomach*. Bd. 27. Lukomskie-Manu. Hg. v. Kondratov, S.A. u.a. Moskva 2006, S.559-560. Auch Miciński äußert sich in einer Kritik über das veröffentlichte Manifest des Zaren. Siehe Miciński, T. 1905. *Manifest cara*. In: *Krytyka*. Bd. 2. Kraków, S. 12.

³⁴⁸ Die Seeschlacht bei Tsushima (russ. Цусимское сражение) fand vom 14.-15. Mai 1905 in der Koreastraße zwischen der japanischen und russischen Flotte statt. Die Seeschlacht endete mit einer vernichtenden Niederlage der russischen Seite und war vorentscheidend für den Ausgang des Russisch-Japanischen Krieges. Sie gilt unter Militärgeschichtlern als erste moderne Seeschlacht der Weltgeschichte. Cusimskoe sraženie. In: *Bol'saja Ėnciklopedija v šestidesjati dvuch tomach*. Bd. 57. Chronizator-Časti reči. Hg. v. Kondratov, S.A. u.a. Moskva 2006, S. 471.

Sie alle sind sich der Notwendigkeit einer blutigen Revolution bewusst. Matiuszenko drängt auf die Ermordung der Offiziere und anderer Machthaber, was er als „wielki czyn” (dt. „große Tat“) ansieht, erst durch Gewalt kann die Befreiung und eine neues Leben des Volkes („życie narodu“) beginnen (vgl. KP:149). Diese Strategie findet Anklang bei anderen Matrosen: „Nie może być inaczej. I niejednen z rekrutów musi zginać. Pszczół nie rozgnieść, miodu nie jeść“ („Es kann nicht anders sein. Und mancher von den Rekruten wird umkommen. Ohne die Bienen zu zerquetschen, kommt man an den Honig nicht ran“; ebd.). Die Notwendigkeit des Opfers wird durch die damit verbundene Hoffnung auf ein besseres Leben akzeptiert und hingenommen. Aber die Durchsetzung der Revolte bedarf eines starken Anführers:

KOSZUBA I krew – morze krwi. Mojżesz tak wiódł swój naród.
MAJTKOWIE Ale kto nas powiedzie? (KP:152)

KOSZUBA Und Blut – ein Meer aus Blut. Moses hat so sein Volk geführt.
DIE MATROSEN Und wer wird uns anführen?

Als ein Befürworter des friedlichen Weges tritt Mitienko auf. Aber sein Wunsch, die Revolte unblutig durchzuführen, indem man alle als Brüder im christlichen Geiste wahrnehme, ist illusorisch. Er spricht auch von einer Revolution, aber von einer im Namen Christi: „Bracia mili serdeczni — nie trzeba krwi. I rekruci ludzie. W nich tylko rozumu mało, a serce mają miększe od wosku. A i mędrzy nasi oficerowie też nie tak okrutni, jak my o tem myślimy. Dyscyplina – ot, co ich gubi, a sami oni też są dobrzy.” („Meine herzensguten Brüder – das Blut ist nicht nötig. Und auch die Rekruten sind Menschen. Sie haben nur wenig Verstand, und das Herz ist bei ihnen weich wie Wachs. Und unsere weisen Offiziere sind auch nicht so grausam, wie wir über sie denken. Disziplin — das ist, was sie schlecht macht, aber sie selbst sind die Guten“; KP:149).

Der *jurodivyj* Mitienko glaubt an die Vereinigung – im Sinne des Philosophen Vladimir Solov’ëvs an eine Einigkeit („единство“) der Menschen durch Verbindung mit dem Absoluten (Gott):

MITIENKO:

Duch nasz krąży nad wodami — a wody czarne i niebo czarne i ziemia czarna — i niema nic prócz mroku. Z morza Czarnego tworzy się jutrznia. Jeszcze my nie jesteśmy światłość, lecz tylko świadectwo dany o światłości. I głos naszego świadectwa rykiem armat, które wyrzucą 1000-funtowe pociski, uderzy o skały nadbrzeżnych więzień i rozewrzemy bramy — i wyjdą z nich starcy i młodzież z uniwersytetów i robotnicy i ci, co nie chcieli składać przysięgi na Chrystusa, że będą braci swych — synów Bożych — zabijali. Wyjdą Polacy — i Żydzi — i Muzułmanie — i Rosjanie — będzie ogromny śpiew — hymn zwycięskiej miłości dla wszystkich, którzy cierpią. — Duch narodu powstanie z głębin ponizenia, jak z mogiły. (KP:153)

MITIENKO

Unser Geist kreist über das Wasser – und das Wasser ist schwarz und der Himmel ist schwarz und die Erde ist schwarz. Aus dem Schwarzen Meer entsteht die Morgenröte. Wir sind noch nicht das Licht, deswegen gebe ich Zeugnis ab über das Licht. Und die Stimme unseres Zeugnisses mit dem Heulen der Waffen, welche 1000 Pfund Geschosse schleudern, wird die Felsen der Küstengefängnisse durchstoßen und die Wände durchbrechen – und es kommen die Alten und Jungen aus den Universitäten und Arbeiter und diejenigen, welche nicht auf Christus schwören wollten, so dass sie ihre eigenen Brüder – die Söhne Gottes – ermordeten. Es kommen Polen – und Juden – und Moslems – und Russen – es wird einen großen Gesang geben – die Hymne der siegreichen Liebe für alle, die leiden. – Der Volksgeist steigt aus den Tiefen der Erniedrigung wie aus den Gräbern auf.

Außer dem christlichen Theoretiker Mitienko gibt es auf dem Schiff weitere passive Teilnehmer, welche eher die Anhänger der Stagnation als eines aktiven Umsturzes sind. Sie sehen sich als einen kleinen unbedeutenden Teil von etwas Großem, und sind überzeugt, dass die aktive Teilnahme nur weitere Probleme mit sich bringen wird. Sie wollen sich heraushalten, gehören auch zu den ängstlichen, in ihrer Furcht erstarrten Menschen:

FURSAJEW

Wy myślicie, że krzykiem można obuch pokonać! No, jak nam przeciw nim? Przecież u nich siła, a my to samo co komary. U nich wojsko, fortece, państwo, car, religia, cerkwie — a nawet sama Trojca święta. (KP:150)

FURSAJEW

Denkt ihr, dass man mit Schreien jemanden besiegen kann! Also, wie sollen wir gegen sie vorgehen? Denn sie haben die Kraft, und wir sind ähnlich den Mücken. Sie haben eine Armee, Festung, Herrschaft, Zar, Religion, Kirche – und höchstwahrscheinlich auch die Heilige Dreifaltigkeit.

Fursajew verharret in seinem Glauben an die Überlegenheit der Herrschaft und repräsentiert einen zweifelnden und unsicheren Menschen – einen Antirevolutionär. Das spornt die anderen Matrosen erst richtig an. Die Passivität des Einen erweckt in den Anderen den Drang zur aktiven Tat:

MATIUSZENKO A u nas ziemia, u nas niebo, u nas morze! Weźmiemy armaty, zdobędziemy okręty, pójdziemy na ich fortece, zwalimy ich cara, my nie potrzebujemy religii, a pop nam nie straszny, my nie baby i nie umierający. Nam życie szerokie, hej – skrzydła nam rosną. Sławnie powiedział Mitienko: „Gdzie trupy są, tam i orłowie się zbiorą!” (KP:150)

MATIUSZENKO Aber wir haben das Land, den Himmel und das Meer! Lasst uns die Waffen nehmen, lasst uns die Schiffe besetzen und zu ihrer Festung gehen, lasst uns den Zaren stürzen. Wir brauchen keine Religion, und der Pope macht uns keine Angst, denn wir sind keine Weiber und keine Sterbenden. Wir wollen ein langes Leben, hej – uns wachsen Flügel. Wie Mitienko es so schön gesagt hat: „Wo die Leichen sind, dort versammeln sich auch die Adler!“

Eine weitere interessante Figur ist der alte Kosake Kuryło, welcher sich im Drama an die Legende von Stenka Razin³⁴⁹ erinnert. Angeblich hat der legendäre Anführer des II. Ko-

³⁴⁹ Stepan Razin (1630-1671) war ein Anführer des Bauernkrieges 1670-1671. Er war auch der Ataman der Donkosaken und der Anführer des Razin-Aufstandes gegen die Moskauer Macht. Interessant ist für den polnischen Kontext, dass Razin den Aufstand auch als Rache für den Tod seines Bruders entfachte. Sein Bruder Ivan Razin wurde vom Fürsten Dolgorukij gehängt, weil er und andere Donkosaken während des russischen-polnischen Krieges den Zarendienst verweigerten und an den Don zurückkehren wollten. War womöglich der Grund für diesen Entschluss, dass sie nicht gegen Polen kämpfen wollten? Stepan Razin

sakenaufstandes (1670-1671) vor seiner Hinrichtung versprochen, wieder zurückzukehren und mit magischer Kraft alle Unterdrückten zu befreien:

KURYŁO (*stary kozak*)

Ej. słuchałem was i uradowało się moje serce, że już Stienka Razin wyszedł z pieczary nad Wołgą, gdzie mu kruki dwa – biały i czarny – szarpią serce. Mówią, że orły nadlecą i odpędzą kruków – a on świśnie mołojeckim rozbójniczym świstem i Car Żmij, krwawe sołnyszko upadnie na ziemię wraz z tumami swemi i Caricą – od słowiczego świstu! A wy – bumażki zjadacie, a oficer wam jest Zbawiciel – haha –tfu! (KP:152)

KURYLO (*ein alter Kosake*)

Hej. Ich hörte auch zu, und mein Herz freute sich, dass auch Stenka Razin aus der Hölle gestiegen und an die Wolga gekommen ist, wo zwei Raben – ein roter und ein schwarzer – sein Herz fressen. Es wird erzählt, dass Adler die Raben verjagen werden – und er pfeift dann seinen räuberischen Pfiff, und die Zarenschlange, die blutige Sonne, fällt auf die Erde, und auch die Zarin durch diesen Pfiff! Und ihr – gebt die Zettel ab, und ein Offizier ist euer Erlöser – haha – Pfui!

Kuryło glaubt, dass nur einer von ihnen – also ein legendärer Kosake – durch seine magische Kraft den Zarendrachen (Car-Żmij) bekämpfen kann. Die Veränderung kann also nur durch ein Wunder kommen. Er zweifelt, dass gerade der Offizier Szmidt aus der Oberschicht ihr Erretter und Befreier sein soll. Aber der religiöse Mitienko und der revolutionären Ideen verschriebene Nikiticz überzeugen auch die wenigen unentschlossenen Matrosen, entweder mit Kraft der Agitation oder religiöser Rhetorik. Die Legende über Razin referiert auf den Aberglauben und das Festhalten an Legenden des russischen Volkes. Die messianische Hoffnung ist meistens eng mit der russischen Mythologie verbunden.

Auf dem Schiff wird Leutnant Szmidt zum Messias auserkoren („Mojżesz w chmurze wśród piorunów!“, „Moses in einer Gewitterwolke!“; KP:202). Szmidt ist in erster Linie ein typischer Repräsentant der intelligenten Schicht, welchen vor allem die geistigen Aspekte der Revolution interessieren. Für ihn ist gerade die praktische Durchführung eher zweitrangig, vielmehr fokussiert er auf die daraus resultierenden Auswirkungen und Folgen. Er strebt die Befreiung des Geistes aus der Sklaverei und die Erlangung des eigenständigen Willens und Handelns des Menschen an. Er versucht die Teilnehmenden zu überzeugen, dass die Revolte auch durch Worte und mit Vermeidung von Gewalt vollzogen werden kann: „Unikajmy walki bratobójczej – ogłosimy Zgromadzenie ustawo-

eroberte, unter anderem durch eine Vielzahl von mörderischen Raubzügen, 1670 die Festungen Zarycyn (heute Wolgograd) und Astrachan an der unteren Wolga. Anschließend kam es unter seiner Führung zu einem allgemeinen Aufstand, an dem sich bäuerliche Gruppen nicht-russischer Ethnien, Altgläubige und niedere Stadtleute beteiligten. Ende 1670 wurde Razin von zaristischen Truppen geschlagen und 1671 durch die eigenen Leute, unter ihnen auch die Kosakenführer, ausgeliefert. Razin wurde in Moskau hingerichtet. *Razin, Stepan Timofeevič*. In: *Bol'shaja Ėnciklopedija v šestidesjati dvuch tomach*. Bd. 40 Pula-Rastvorosmesitel'. Hg. v. Kondratov, S. A. u.a. Moskva 2006, S. 423.

dawcze!” („Wir sollten einen Bruderkrieg vermeiden – verkünden wir eine gesetzgebende Versammlung!”; KP:219).

Und obwohl er in die Rolle des Anführers schlüpft, ist Szmidt keine treibende Kraft der Revolte, sondern versucht das Schlimmste (einen Bürgerkrieg) zu vermeiden und nimmt deswegen die Funktion eines Mediators auf sich:

LEJTNANT SZMIDT

(Do siebie.)

Tak jakbym nędzarzowi choremu zapisał maderę i bażanty! Widzę zdziwienie w ich oczach —
opuszcza mię moc —
cóż ja im powiem? Tam są w mieście wszyscy, których kocham.
Zostaje tylko straszliwy bój —
wzdrygam się —
Mnie nie wolno im dać tego hasła — mogę sam zginąć —
lecz muszę mówić: ani jednej kropli krwi więcej!

LEUTNANT SZMIDT

(zu sich selbst)

Das ist so, als ob der Arme dem Kranken Madeirawein und Fasane verschreibt! Ich sehe das Erstaunen in ihren Augen —
Die Kraft verlässt mich —
Was soll ich ihnen erzählen? Dort in der Stadt sind alle, die ich liebe.
Es wird einen furchtbaren Kampf geben —
Ich erzittere —
Ich darf ihnen nicht diese Losung³⁵⁰ geben — ich könnte selbst umkommen —
Jedoch muss ich sagen: es soll kein einziger Tropfen Blut vergossen werden!

Dass Szmidt einer ist, der gerne Konflikten aus dem Weg geht, wird auch in seinem Privatleben deutlich. Er kann sich nicht zwischen seiner Frau, die er aus einem Bordell durch die Heirat „gerettet“ hat³⁵¹ und einer anderen Frau, namens Tina, entscheiden. Seine Entscheidung wird vom Verlust der beiden Kinder, welche an Krankheit sterben, beeinflusst. Die beiden Frauen werden antagonistisch dargestellt. Szmidts Ehefrau tritt als eine herrschaftliche Dame mit Dienerschaft auf, während Tina als Proletarier-Frau auf der anderen Seite der Barrikaden anzutreffen ist.

Franciszek Ziejka vermerkt, dass Szmidt „ein Kranker, unguter Ehemann, nicht der beste Vater, kein perfekter Liebhaber“ (vgl. Ziejka 1979:63) ist. Tatsächlich unterscheidet sich Szmidt kaum von anderen Offizieren, er macht Fehlentscheidungen, ist verunsichert und ist auch als Privatperson bereits gescheitert. Seine Ehe ist am Ende. Seine Frau hat kein Vertrauen in ihn und charakterisiert Szmidt mit einem vieldeutbaren Satz: „W tobie jest ciągle chaos“ („In Dir ist ein ständiges Chaos“; KP:187).

³⁵⁰ Damit ist wohl die Vermeidung eines Bürgerkrieges gemeint.

³⁵¹ Diese Art von „Heldentat“ hat um 1900 eine Konjunktur in liberalen Kreisen, vor allem unter Studenten: es musste eine gefallene Frau durch Heirat aus ihrem früheren Leben befreit und durch Erziehung ihrer Persönlichkeit entfaltet werden. Dieses Thema wurde auch in der Literatur verarbeitet, so in Aleksander Kuprins Erzählung *Jama* (dt. *Jama – Die Lastergrube*, 1909).

Revolution ist für Miciński nicht nur die materielle Veränderung, sondern eine Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung und eine Veränderung des Inneren im Menschen, seiner Moral. Erst dann kann durch eine ökonomische und gesellschaftliche Wandlung die Unabhängigkeit und Autonomie erreicht werden. Aber wie kann unvermeidliches Blutvergießen in der Revolution der Erbauung einer besseren Welt dienen? Und kann der innerlich unfreie Mensch für die Erschaffung der freien Welt zuständig sein? Auf diese Fragen antwortet der Autor verneinend:

Co do tzw. ludu – tych marynarzy żywionych zgniłym cuchnącem mięsem niby-religii i niby-obowiązku, wybuchających z gwałtownością orkanu, aby nagle w odwiecznym strachu Niezrozumiałego dokoła oraz w nich – wrócić haniebnie do zwiększonej niewoli, – muszę tylko zrobić uwagę: Homo sapiens jest istotą wykarmioną tysiącoleciami strachu – i droga do nadczołowieczeństwa daleka, choćby w tej formie, jaką nam wykazuje harmonia życia pszczoł lub w kontraście dumne wystarczanie sobie andańskich czarnych orłów. (KP:240)

Was das sogenannte Volk angeht – also jene Matrosen, die mit dem faul riechenden Fleisch der Pseudo-Religion und Pseudo-Pflicht gefüttert werden und welche dann mit der Gewaltbereitschaft eines Orkans explodieren können, um dann plötzlich durch die ewige Angst von dem Unbekannten um sie herum und in ihnen drin, voller Scham zu einer noch größeren Unfreiheit zurückzukehren, so muss ich nur auf eins aufmerksam machen: Der Homo sapiens ist ein Geschöpf, welches von tausendjähriger Angst genährt wurde, und der Weg zum Übermenschentum ist weit, sogar im Vergleich zu der Form der harmonischen Lebensweise der Bienen oder im Kontrast dazu zu der stolzen Selbstgenügsamkeit der schwarzen Adler in den Anden.

Als Miciński das Drama schreibt, hofft er noch auf Veränderung, obwohl er im Epilog voller Besorgnis eine Aufteilung der Gesellschaft in zwei Typen – in die Philister und die Todesmutigen (oder der Tollkühnen) – beobachtet:

Spółczeństwo dzieli się już na dwa typy: filistrów i zatracęńców. Istotnego rewolucjonizmu, tworzącego przyszły ustrój moralny i państwowy – jak mało jest! również jak mało jest obywateli utrzymujących wielkie zasady życia narodowego! Nienawisć mą objawiam, w tym dramacie względem monstrualnego zlepieńca, idącego zwartą falangą tych wszystkich, których filozofię, stanowi 6 zł. i gr. 20 – dla tych, których człowiek „jest to głowa i worek z dwiema fizjologicznymi potrzebami”. (KP:239)

Die Gesellschaft teilt sich in zwei Typen auf: Philister und arme Schlucker. Den wahren Revolutionsgeist, welcher die zukünftige Gesellschaftsform moralisch und staatlich ausmacht – so etwas gibt es kaum! Genauso wenig gibt es Bürger, welche die großen Prinzipien für das Leben des Volkes einhalten! Ich offenbare in diesem Drama meinen Hass auf das monströse Gemisch, das in einer Phalange all derer marschiert, die ihre Philosophie für 6 Złoty und 20 Groszy verbreiten, für alle, die den Menschen als „einen Kopf und Beutel mit zwei physiologischen Bedürfnissen“ ansehen.

Im Drama selbst wird die Hoffnung auf Veränderung in Form eines anonymen Schreies artikuliert. Während das Schiff auf Felsen zusteuert und Szmidt sogar die letzten Laternen löscht, damit die Felsen nicht sichtbar sind, erstrahlt ein mystisches Licht, welches das Schiff vor dem Untergang bewahrt. Da ertönt aus dem inneren des Schiffs ein Schrei:

KRZYK:

Nie będziemy bandytami — nie mogąc dźwignąć Nowej Wolnej Rosji — zostaniemy choć ludźmi. (*pancernik znika, zostawiając brylantową smugę*). (KP:238)

DER SCHREI:

Werden wir zu keinen Banditen — wenn wir schon kein Neues Freies Russland errichten können —
so bleiben wir wenigstens Menschen

(*Das Schiff verschwindet und hinterlässt einen brillanten Streifen*).

Dieser Schrei zeugt davon, dass auch unter den revoltierenden Matrosen eine friedfertige Stimmung gereift ist. Unter den Matrosen hat ein Umdenken stattgefunden. Die angestrebte Neue Welt sollte viel gerechter als die alte sein. Das „freie Russland“ umfasst in diesem Verständnis auch eine „freie Welt.“ Diese Worte der Einsicht verhindern eine größere Katastrophe („*Pancernik znika*“ – „*Das Schiff verschwindet*“ und wird nicht von der Zarenarmee gefasst), worauf Szmidt entgegnet: „A jednak zwyciężył Promień!“ („Also hat der Strahl gesiegt!“; KP:238). Dieser Strahl symbolisiert vieles: Liebe, Gewissen, Freiheit oder auch das Seelen-Selbst („*duśa-jaźń*“) – welches als einer der wichtigsten Begriffe in Miciński's Weltanschauung gilt. Das sind alles Ideenkonzepte, die universell und unabhängig von Raum und Zeit existieren können, ähnlich wie das vom Autor formulierte Ziel des Dramas, den freien Menschen zu erwecken („*obudzić Wolnego Człowieka*“; KP:240).

Somit wird aus einem auf den ersten Blick rein russischen Drama, mit einem russischen Thema und russischen Figuren, ein universelles Drama der Menschheit. Das Licht, welches das Schiff vor dem Untergang rettet, trägt den Namen Gewissen (vgl. KP:240). Die Erkenntnis oder das Begreifen, metaphorisch auch das Licht im Menschen, heißt Gewissen. Die Matrosen stehen symbolisch für die gesamte Menschheit der Welt, die bereit sind, das Licht der Erkenntnis in sich zu entdecken und mit Hilfe der Moral über die Gewalt und das Böse zu siegen.

Miciński verfolgte mit seinem Schaffen eine Vision von einer Verbrüderung der Völker, die friedlich miteinander leben würden. Auch das Schiff repräsentiert einen Vielvölkerstaat in Miniatur. Dort leben Russen, Polen, Deutsche und Juden friedlich auf engstem Raum zusammen. So sind die Worte Szmids an die Revoltierenden in Odessa als eine Beschwörung der Verbrüderung zu verstehen:

LEJTENANT SZMIDT Przysięgamy im, że wśród nas nie będzie ani Żyda, ani Ormianina — ani Polaka, ani Tatara, — lecz my wszyscy odtąd będziemy równi, wolni bracia wielkiej swobodnej Rosyi! Przysięgamy! (KP:201)

LEUTNANT SZMIDT Lasst uns ihnen schwören, dass es zwischen uns keine Juden, keine Armenier, keine Polen oder Tataren geben wird, sondern dass wir alle gleich sein werden, freie Brüder des großen freien Russlands! Lasst uns schwören!

przepaści swego przeznaczenia.“ („und dann wird Sibirien zu einer der größten Universitäten des Schmerzes [...] Nämlich hier kann der Mensch zu sich selbst finden und sich als den Herrscher des Abgrunds seiner Vorsehung begreifen“; N:219).

So versöhnlich und begreifbar ist Sibirien im Roman *Xiqdź Faust* nicht mehr, es wird vor allem als ein gnadenloser Ort der Verbannung dargestellt, wo erbarmungslos mit menschlichem Leben umgegangen wird und wo Kälte und Hunger vorherrschen:

Nie każdy wytrzymałby w pustyni nad Leną, gdzie tylko raz na rok przywoził parowiec listy, mąkę i proch. Resztę trzeba było zdobyć samemu. Miejscowość ta zwana Bogodaj, słuszniej była przez katorżnych zwana: Nie daj Bog. Żyliśmy w nędzy i w pracy nadmiernej.” (XF:65)

Nicht jeder konnte in der Wüste an der Lena, wo nur einmal im Jahr ein Dampfer Briefe, Mehl und Pulver brachte, ausharren. Den Rest musste man sich selbst besorgen. Diese Gegend nannte man Bogodaj („von Gott gegeben“, G.G.), berechtigterweise nannten sie die Gefangenen „Gott bewahre“. Wir haben in Elend und übermäßiger Arbeit gelebt.

Ähnlich wie bei Dostoevskij (*Zapiski iz męrtvogo doma*, dt. *Die Aufzeichnungen aus dem Totenhaus*) und Tolstoj (*Vosrkressenie*, dt. *Auferstehung*) wird Sibirien auch bei Miciński zum Inbegriff des allgemeinen Leids, der Unfreiheit und der Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst und mit dem eigenen Gewissen.

Die weit verbreitete Verbannungsliteratur im 19. Jahrhundert und der dadurch entstandene Mythos über Sibirien beeinflusste das Bild von Russland bei den Polen beträchtlich:

Mit Sybiru w istotny sposób kształtował polską wizję Rosji, skłaniał do rozróżnień między Rosją carów a z niewolnymi jej mieszkańcami, do analiz carizmu jako systemu. Wpływał na interpretację narodowej historii i historiozofii, pogłębiał wątki martylogiczne i mesjanistyczne. (Trojanowiczowa 1997:906)

Der Mythos Sibirien hat in einer bestimmten Art und Weise die polnische Vision über Russland mitgestaltet, er hat die Unterscheidung zwischen dem Russland der Zaren und ihren Gefangenen und die Analyse des Zarismus als System befördert. Er beeinflusste die Interpretation der nationalen Geschichte und Historiosophie, festigte die Märtyrer- und Messianismusmotive.

Aber auch die russische Hauptstadt steht im Zusammenhang mit Sibirien, denn von hier sind des Öfteren die Gefangentransporte gestartet. Petersburg verkörpert wie Sibirien für viele Polen in dieser Zeit das Zentrum ihres Leides. Der Stadt wird mit Misstrauen und Vorsicht begegnet. Miciński nimmt Petersburg als eine auf Leichen und – im wahrsten Sinne – auf einem Sumpf gebaute Stadt wahr. So versieht Miciński Petersburg in seiner Vision mit den Merkmalen der Poetik aus der Offenbarung Johannes: „Miasto olbrzymie i posępne jak Lewiatan wyłowiony z bagna morskiego łańcuchem szatańskiej dumnej woli. [...] Cerkwi smutne, błyszczące złe jak zimne, czarne moczary wysp zaśnieżonych“ („Die Stadt ist riesig und finster wie Leviathan, der aus dem Meeressumpf mit der Kette des satanischen Willens gefangen wurde. [...] Die traurigen Kirchen glänzen schlecht wie kalte, schwarze schneebedeckte Sumpfsinseln“; Dźdp:52). Petersburg ist die Stadt der Ge-

fangenen und der Sitz „des bösen Geistes Russlands – des Dämonen-Zaren“ („złego ducha Rosji – Demona Cara”; Dźdp:54). Aber seine Einstellung zu der Stadt ist wie vieles in seinem Schaffen sehr ambivalent. Schon ein Jahr später, 1907, schreibt er, während seines Besuchs in der Petersburger Duma, viele freundliche Eindrücke über die Stadt der Weißen Nächte auf: „Lubię Petersburg. I nawet więcej. Pociąga mnie, jakby dantejski poemat. [...] Pracuję nad aktem czwartym mego *Kniazia*,³⁵⁴ zwiedzam muzea, rozkoszuję się Newą i białymi nocami.” („Ich liebe Petersburg. Und sogar mehr. Es zieht mich an, wie das danteske Poem. [...] Ich arbeite gerade am Vierten Akt meines *Fürsten*, besuche Museen, erfreue mich an der Neva und an den Weißen Nächten“; Miciński 1907:2).

Während der Jahre verändert sich seine Meinung gegenüber der damaligen russischen Hauptstadt mehrmals. Sein letzter Besuch in der nun in Petrograd umbenannten Stadt, bringt neue Reflexionen, wenn auch wenig überraschende, mit sich. Der Sumpfstadt, wie Miciński die russische Stadt nennt, steht der baldige Untergang bevor: „miasto wyrosło na błocie, jak miraż, a szczególnie, jak upadły w gwiazdy demon ...” („die Stadt wuchs auf dem Sumpf, wie ein Trugbild, und geht wie ein Dämon, der in die Sterne gefallen ist, unter...“; Miciński 1917:12). Und wenig später im Text fällt er ein eindeutiges Verdikt für die Hauptstadt: Sie soll sich für ihre Teilnahme an den Teilungen Polens verantworten und als Strafe dafür untergehen (ebd.).

Das Eigene kann im Fremden erkannt werden, deswegen führt die Betrachtung der fremden/ anderen Hauptstadt zu der eigenen. Geschichtlich gesehen übt Petersburg einen großen Einfluss auf Warschau aus. Durch die Teilungen und die russische Vorherrschaft in Warschau sowie der Einwirkung von Katharina II. auf den letzten König Polens mit seinem Wohnsitz in Warschau Stanisław August Poniatowski, wurde die polnische Hauptstadt von Petersburg schließlich „eingesaugt”. Und obwohl Miciński beide Städte negativ bewertet, so bleibt ihm die Hoffnung, eine Zukunftsvision, dass irgendwann die beiden Städte sich wandeln und gar zu heiligen Städten, zum Neuen Jerusalem, werden:

Warszawa nabrała jak Petersburg boskich tchnień w swe przesyte lancami płuca. Warszawa to nie miasto kokot i gieldziary – Petersburg to już nie moczar urzędników, nie motłoch dworników, nie rów okopowy dla forticy Petropawłowskiej – to są miasta Jutrzni. (Dź:56)

Warschau nehme wie Petersburg den göttlichen Lufthauch in seine durch Lanzen durchstochenen Lungen auf. Warschau ist dann keine Stadt der Kokotterie und der Börse – Petersburg ist dann kein Morast der Beamten, keine Ansammlung der Straßenreiniger, kein Graben für die Pertopavlovsk-Festung mehr – stattdessen sind das dann die Städte der Frühmette.

³⁵⁴ Damit ist das Drama *Kniaz Patiomkin* gemeint.

Wie die wechselnde Meinung zu der Stadt Petersburg fällt auch seine Beurteilung über die Russen nicht eindeutig aus. Dabei nimmt der Mensch in seiner historiosophischen Sicht einen besonderen Platz ein. Seine anthropologische Studie gründet sich nicht auf Nationalitäten, Staatsangehörigkeiten oder sozialen Status, sondern der Mensch soll durch einen langen Weg zu sich selbst finden, erst dieser lange Weg der Selbsterkenntnis macht ihn zu einem Menschen.

In Miciński's Debüterzählung *Nauczycielka* (*Die Lehrerin*, 1898) erscheint der Russe in der Rolle des Unterdrückers, der seine Hegemonie gegenüber den Polen auf das Größte demonstriert. In der Erzählung hat die Repression nach dem gescheiterten Aufstand 1863 zugenommen. Die Polen fühlen sich der russischen Macht noch stärker ausgeliefert und müssen sich, um schlimmen Folgen zu entgehen, ihr beugen. Die Unterdrückung äußert sich auch in der Bildung der polnischen Jugend. Die Russifizierungsmaßnahmen werden nicht nur durch die russische Sprache sichtbar, sondern der Jugend soll die Ehrfurcht vor dem russischen Zaren gelehrt werden. Die Autorität des Zaren steht über allem und die Unterwerfung ihm gegenüber soll geschult werden:

Inspektor zjawia się co dni parę, w tornistrach uczennic szuka podręczników do historii polskiej, wszystkie miejsca wolne obsadza Rosyanami.

Jeden z nich, nauczyciel języka rosyjskiego, nieokrzesany grubianin, wyprawia ciągle sceny nauczycielkom i uczennicom. Jeżeli która z uczennic nie wyrecytuje bez zająknięcia wszystkich tytułów J. C. Mości oraz jego rodziny (we wstępnej klasie wyuczenie się ich zajmuje pół roku czasu), albo omyli się w dacie urodzenia jednego z wielkich książąt — dostaje zły stopień na cenzurę.

— Ojca swego i domu swego możesz nie znać, ale cesarza i jego rodzinę znać musisz! — głosi ten natchniony apostoł oświaty. (Naucz.:84-85)

Der Schulinspektor erscheint alle paar Tage, dann sucht er in den Tornistern der Schülerinnen nach Lehrbüchern der polnischen Geschichte, und alle freien Arbeitsplätze werden von ihm durch Russen besetzt.

Der eine von ihnen, der Lehrer der russischen Sprache, ein ungehobelter Grobian, macht ständig den Lehrerinnen und Schülerinnen eine Szene. Wenn eine von den Schülerinnen nicht ohne zu stottern die ganzen Titel des Zaren und seiner Familie rezitieren kann (dabei nimmt das Auswendiglernen der Titel in der vorbereitenden Klasse ein halbes Jahr in Anspruch) oder sich im Geburtstag eines der Großfürsten irrt – so wirkt es sich schlecht auf ihre Gesamtnote aus.

– Du kannst deinen eigenen Vater und das Haus nicht kennen, aber den Kaiser und seine Familie musst du kennen! – predigt der inspirierte Bildungsapostel.

In der Erzählung werden die negativen Eigenschaften der Russen, durch die Stereotype des Trinkers, ja gar Säufers („zapach spirytusu bił na trzy łokcie“, „Der Geruch des Spiritus verbreitet sich auf drei Ellen“; ebd.) verstärkt. Das Erscheinen des betrunkenen Schulinspektors wird immer als etwas Bedrohliches gedeutet: Er verkörpert die Zensur und Kontrolle. Wenn seine Auflagen verletzt werden, kann er die Schule jederzeit schließen und die Rebellierenden mit der Zwangsversetzung oder gar Verbannung bestrafen. Vor diesem Hintergrund wirkt die Idee der Verbrüderung als etwas von oben Verordnetes und

Erzwungenes. Das zeigt sich besonders deutlich im folgenden Dialog zwischen dem Inspektor und einer Schülerin:

Inspektor dziś (znów!) przyszedł bardzo ugrzeczniomy, użalił się nad przełożoną, że ma tyle pracy i "chłopotów" – a potem odwiedził drugą klasę; kazał zmówić „modlitwy”³⁵⁵, zadeklamować z uczuciem i zrozumieniem „Borodino”, nareszcie zapytał któregoś:

– Kto to jest Rosyanin ?

Gdy uczennica, drżąc z przerażenia, żeby nie powiedzieć czegoś niestosownego, milczała – inspektor nalegał:

– No, powiedz, powiedz, "gołubuszka", kto to jest Rosyanin?

– Człowiek – odrzekła niepewnym głosem delinkwentka.

– Wot głupost'! ale dla ciebie, dla was, kim jest Rosyanin?

A gdy znów milczała ze spuszczonej oczyma:

– Brat – rzekł łagodnie – brat, wasz brat!

Nieszczęście chciało (bo u nas nieszczęściem jest wszelki wyraz żywszych ludzkich uczuć), że jedna z uczennic wzruszyła na to braterstwo ramionami.

Inspektor - "brat" stał się nagle zielony, przyskoczył do biednej dziewczynki, pieniał się ze złości, tupał nogami i kazał jej postawić dwójkę z rocznego sprawowania. Działo się to w mojej obecności, w mojej klasie!

Gdyby nie obawa narażenia pensji na zamknięcie, kazałabym temu panu wyjść za drzwi.

Ale musiałam milczeć i zaciskać zęby. (Naucz.:92)

Heute (wieder!) kam der Inspektor übertrieben höflich, hatte mit seinem Vorgesetzten Mitleid, weil er viel Arbeit und „Sorgen” hat– und besuchte dann die zweite Klasse: Er befahl das „Gebet” und danach mit viel Gefühl und Verständnis „Borodino” vorzutragen, da fragt er jemanden plötzlich:

– Wer ist das – ein Russe?

Als die Schülerin, aus Furcht etwas Unangemessenes zu sagen, schwieg – beharrte der Inspektor weiterhin:

– Na, erzähl mal, erzähl mal, „mein Täubchen”, wer ist das – ein Russe?

– Ein Mensch – antwortete mit einer unsicheren Stimme die Delinquentin.

– So was Dummes! Und für dich, für euch wer ist das – ein Russe?

Und als sie wieder mit gesenkten Augen schwieg:

– Ein Bruder – sagte er sanft – ein Bruder, euer Bruder!

Unglücklicherweise (da das Unglück bei uns ein großer Ausdruck der menschlichen Gefühle ist) zuckte eine der Schülerinnen wegen dieser Bruderschaft mit den Schultern.

Der „Bruder“-Inspektor wurde plötzlich ganz grün, kam auf das Mädchen zugelaufen, schäumend vor Wut, stampfte mit den Füßen und befahl, ihr in ihrer Jahresarbeit die Note Vier zu geben. Das alles geschah in meiner Gegenwart, in meinem Klassenzimmer!

Wenn ich nicht um eine Schließung der Pension gefürchtet hätte, dann hätte ich ihm die Tür gezeigt. Aber ich musste schweigen und die Zähne zusammenbeißen.

Während in Micińskis erster Erzählung die Russen als Unterdrücker der Polen auftreten und das Bild von den Russen dadurch negativ ist, gibt es in seinen Romanen keine guten Polen und auch keine schlechten Russen. Diese Kategorien heben sich gegenseitig auf. Miciński ist unbarmherzig zu seinen Landsleuten, die er für die missliche Lage Polens verantwortlich macht. Aber auch bei den Russen erkennt er nicht nur negative Eigenschaften von herrschsüchtigen Unterdrückern, sondern er entdeckt auch die Großzügigkeit, das Talent und die Spontanität ihrer Taten und Gefühle.

³⁵⁵ Damit ist wohl auch das als Gebet gebrauchte Lied *Boże cara chrani* (dt. *Gott schütze den Zaren*) angedeutet. Diese Hymne wurde von 1833 bis 1917 als Nationalhymne des Russischen Reiches verwendet.

Interessant ist auch, dass Miciński kein einziges Mal das Negativwort „Moskal“³⁵⁶ gegenüber den Russen verwendet. Adam Mickiewicz dagegen gebraucht diesen pejorativen Begriff mehrmals in seiner Dichtung (man erinnere sich nur an das berühmte Gedicht *Do przyjaciół Moskali*, wo Mickiewicz Tod und Verbannung der Dekabristen thematisiert).³⁵⁷ Auch der russische Schriftsteller und Denker Fëdor Dostoevskij, auf welchen Miciński in seinem Werk von allen russischen Autoren am häufigsten verweist, verbirgt seine schwierige Beziehung zu Polen nicht und schafft in seinem Werk überwiegend ein negatives Bild vom polnischen Volk. Das äußert sich in der abwertenden und beleidigenden Bezeichnung als Ljach. Das berühmteste negative polnische Image findet sich in der dämonisch-bösen Figur des Pëtr Stepanovič Verchovenskij. Sein Vater Stepan Trofimovič Verchovenskij vermutet durch ein kleines Indiz (eine Botschaft der Mutter an einen Polen), dass Petr der Sohn eines Polen ist (PSS 10:24). Bereits diese zweifelhafte Herkunft macht ihn zu einem unsympathischen und fragwürdigen Menschen: „Pëtr Stepanovič Verchovenskij wird auch als eine numinos abstoßende Figur beschrieben. Sein Äußeres, seine Redeweise und sein Benehmen entsprechen seiner ‚Herkunft‘, indem er dem Stereotyp des ‚Polackchen‘, des ‚Ljachs in der Gestalt eines Teufels‘, ähnlich ist“ (Świdarska 2001:332).

Miciński dagegen versucht diplomatisch vorzugehen und strebt in der Erschaffung der polnischen und russischen Charaktere nach einem Gleichgewicht. So tauchen neben den polnischen Opfern der russischen Machtwillkür genauso auch russische auf. Ein geographischer Ort des Martyriums für beide Nationen befindet sich in der Nähe von Petersburg in Schlüsselburg. Hinter den Wänden dieser Burg, auf unterschiedlichen Etagen, befanden sich viele Gefangene, unterschiedlich von der Herkunft und dem sozialen Status. Im Roman *Nietota* im Kapitel *Więzienie nad Ładogą* (dt. *Das Gefängnis am Ladogasee*) werden die Opfer der Monarchie aus verschiedenen Epochen aufgezählt. Maria Aleksiejewna, die Schwester von Peter I., starb in ihrer Zelle an Hunger, und eine Etage unter ihr und ein paar Jahrzehnte später starb, nach vierjähriger Gefangenschaft, der Thronanwärter Ivan VI., ermordet durch die Wachen auf Befehl von Katharina der Großen (N:250-251). Doch zu den russischen Gefangenen der Burg, wie Fürst Golicyn, die Brüder Bestužev und die Brüder Raevskij kommen im Laufe der Jahre noch die polnischen dazu, wie Major Wale-

³⁵⁶ Zum Bild des Russen in der Literatur des 19. Jahrhunderts siehe Bachórz, Józef 1997. *Rosjanin*. In: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Hg. v. Bachórz, J. und Kowalczykowska, A. Wrocław, S. 845-848.

³⁵⁷ Ausführlicher zur Beziehung Adam Mickiewiczs und zur russischen Literatur bei Świdarska, Małgorzata 1999. *Mickiewicz und die russische Literatur. Puschkin, Karolina Pawłowa, Dostojewski*. In: *Von Polen, Poesie und Politik ... Adam Mickiewicz 1798-1998*. Hg. v. Kluge, R.-D. Tübingen, S.267.296.

rian Łukasiński, welcher als polnischer Widerstandskämpfer und polnischer Nationalheld bis heute verehrt wird. Hier finden sich auch die Verbindungen aus der Entstehungszeit des Romans: „Tu jednak żyli myśliciele, którzy rozwiązywali Apokalipsę – Morozow³⁵⁸“ („Doch hier lebten auch Denker, welche die Apokalypse entfachten – wie Morozow“; N:252).

Neben den Verweisen auf historische Märtyrer-Persönlichkeiten aus Russland, erfindet Miciński in seinem Werk positive Russen-Charaktere. Als einer der wichtigsten Beispiele dafür dient der gute und den Polen helfende Doktor Jewanheliew aus der Erzählung *Dęby czarnobylskie* (*Eichen in Czarnobyl*, 1911): „W środowisku polskim uchodził za najlepszego z Polaków, wśród Rosjan – za tajemniczego filatropa, mającego wpływy, kto wie czy aż nie u samego Cesarza?!“ („In dem polnischen Umfeld galt er als der beste Pole, unter den Russen – als ein geheimnisvoller Philanthrop, dessen Einflüsse womöglich sogar bis zum Kaiser reichten?!“; Dcz:149).³⁵⁹

Bereits der Name des Doktors impliziert seine christliche Mission in der Vereinigung der beiden Völker.³⁶⁰ Und so verwundert es nicht, dass seine polnische Geliebte pani Hryniewiecka sterbend an ihn folgende Worte richtet: „Lecz teraz ci powiem rzecz najważniejszą: trzeba nawrócić Rosjan i Polaków na sojuz świętego Jana!“ („Aber jetzt sage ich Dir das Wichtigste: die Russen und Polen müssen zum Bündnis des Hl. Johannes zurückfinden!“; Dcz:194). Der gemeinsame Glaube an Christus und die Taufe (Johannes der Täufer) soll die beiden Nationen miteinander verbinden. Dass dem Doktor Jewanheliew durch sein anständiges Leben diese Mission teilweise geglückt ist, zeigt sich nach seinem Tod. Während der Beerdigung gehen hinter seinem Sarg viele Völker zusammen und

³⁵⁸ Nikolaj Morozov (1854-1946) war ein russischer Freimaurer und Revolutionär, der wegen der Verbreitung revolutionären Gedankenguts insgesamt 25 Jahre in zaristischer Festungshaft verbracht hatte. Er war außerdem ein Naturwissenschaftler, welcher sich mit Astronomie, Chemie und Geschichtswissenschaft beschäftigte. Morozov selbst sah seine Erkenntnisse im Bereich der Chronologieforschung, die er vor allem auf die Bibel anwandte, als seine größte Leistung an. Sein Buch *Die Offenbarung Johannes – Eine astronomisch-historische Untersuchung* erlebte in kurzer Zeit drei Auflagen. Seit Ende 1907 hielt Morozov in den größeren Städten Russlands öffentliche Vorträge über seine Sicht der Offenbarung des Johannes, welche auch Apokalypse genannt wird. Zu einer wachsenden Zahl begeisterter Anhänger kam auch erbitterter Hass und Widerstand aus Kreisen der orthodoxen Kirche hinzu, die bald ein Vortragsverbot bei der Regierung gegen ihn erwirkte. Im Jahr darauf wurde das Buch auf den Index gesetzt und durfte nicht mehr verbreitet werden. Seine weitere Beschäftigung mit einer ähnlichen Thematik brachte Morozov ein weiteres Jahr Festungshaft ein. *Morozov, Nikolaj Aleksandrovič*. In: *Bol'szaja Ėnciklopedija v šestidesjati dwuch tomach*. Bd. 30. Mitotičeskij cykl – muzej knigi. Hg. v. Kondratov, S. A. u.a. Moskva 2006, S.397. Sowie *Morozov Nikolaj Aleksandrovič*. In: *Bol'szaja Sovetskaja Ėnciklopedija*. Bd. 16 Mėzija-Moršansk. 3. Ausg. Hg. v. Prochorov, A. M. Moskva 1974, S.580.

³⁵⁹ Der Kritiker Dębicki verweist in seiner Rezension darauf, dass der russische Doktor Jewanheliew von Miciński mit einem polnischen Gewissen, d.h. ein sehr um Polen besorgten Menschen, versehen wurde. Siehe Dębicki, Zdisław 1911. *Dęby czarnobylskie*. In: *Kurier Warszawski*. Nr. 233 (24 sierpnia), S.4.

³⁶⁰ Der Nachname des Doktors Jewanheliew verweist darauf, dass er ein Mensch des Evangeliums ist, sich also an biblischen Werten und am Glauben orientiert.

symbolisieren somit eine Union: „Symbol jakby przyszłej unii ludów.“ („Als ein Symbol der zukünftigen Vereinigung der Völker“; Dcz:200.)

Auch in den großen Romanen *Nietota*, *Xiqdz Faust* und *Wita* treten „gute“ Russen auf, welche mit den Polen sympathisieren. In *Nietota* begegnet Mag Litwor dem russischen Kapitän Czibisow, welcher einen Strategieplan für den russischen Sieg im russisch-japanischen Krieg entwickelt hat und diesen Mag Litwor anvertraut: „Kapitan Czibisow oddał mi je [plan walki] dobrowolnie, gdym mu ukazał inne w głębinie ludzkości – światło“ („Kapitän Czibisow gab mir den Kampfplan freiwillig, als ich ihm etwas anderes tief in der Menschheit gezeigt habe – das Licht“; N:103). Russland muss zum Wohle anderer nachgeben und keine gewaltsamen Entscheidungen treffen (der Plan beinhaltet die Angriffspunkte für Torpedo auf dem Meer, und Litwor verbrennt den Plan): „Rosja może zatriumfować, ale inaczej“ („Russland kann triumphieren, aber anders“; N:104), so lautet das Urteil von Mag Litwor.

Auch der Pfarrer Faust aus *Xiqdz Faust*, welcher wie Mag Litwor, die Geheimnisse der Welt kennenlernt und an das Licht (gnostische Erkenntnis) im Menschen glaubt, predigt Verbrüderung der gesamten Menschheit, indem er für das erhellende Licht betet: „wiece modlimy sie za światło, które jest potężniejsze niż nienawiść“ („Lasst uns für das Licht beten, welches stärker als der Haß ist“; XF:230). In *Nietota* ist eine der Schlussfolgerungen, die aus der Geschichte und Erfahrung gezogen werden, dass nicht die Russen bereit und offen für eine Verbrüderung sein müssten, sondern dass diese Bereitschaft genauso auch von Polen kommen muss: „[Polacy] mieli iść do Rosji, aby działać w duchu sojuszu bratnim“ („Die Polen müssen zu Russland kommen und gemeinsam im Geist der brüderlichen Einigung zu wirken“; N:131).

In *Xiqdz Faust* wird gerade bei einfachen Menschen das Gebot der christlichen Brüderliebe („Liebe deinen Nächsten“) veranschaulicht. Die humane Seite im Roman zeigt der russische Geleitsoldat Iljicz, welcher die Hauptfigur Piotr nach Sibirien eskortiert: „Nie złym, a nawet poniekąd dobrym człowiekiem był Iljicz, bo zauważywszy, że więzień z trudem stawiał nogę, próbował mu zdjąć walonki“ („Kein schlechter, sondern ein einigermaßen guter Mensch war Iljicz, denn als er merkte, dass der Gefangene nur mit Mühe seinen Fuß aufsetzen konnte, versuchte er ihm selbst die Stiefel auszuziehen“; XF:15). oder „Iljicz pokiwał głową, spróbował miękko zaalarmować Piotra, że ‚czaj styniet‘.“ („Iljicz nickte mit dem Kopf, und versuchte so behutsam Piotr darauf hinzuweisen, dass der Tee kalt wird“; XF:16).

Im letzten Roman Miciński's *Wita* wird gleich am Anfang die Überzeugung, dass die Verbrüderung kein unbewusster und schon gar nicht ein gewaltsamer Akt sein sollte, sondern dass die Slawen zu ihr durch die mystische Erkenntnis gelangen werden, dargelegt: „przyszłe zbratanie powstać może nie na cofaniu się wstecz ku stanom niemowlęctwa i barbarji, ale na tle Humanizmu i Wiedzy” („die zukünftige Verbrüderung kann nicht im Säuglingsstatus und der Barbarei entstehen, sondern soll sich auf Humanismus und Wissen gründen“; W:7). Unter dieser Maxime macht sich die Hauptfigur Wita auf dem Weg durch östliche Gebiete (kresy) des Russischen Reiches. Witosława, kurz von Fürst Józef nur Wita genannt („Vita Nuova mej duszy“; W:41), wird als eine Idealistin im Dienste Polens beschrieben, welche das untergehende Schiff Polens retten soll: „Wita ma siłę serca, która każe jej od świata ulubionego Centaurów, Amazonek, i Lucyfera – zwracać się ku rzeczywistej ojczyźnie, jakkolwiek ta jest biedną i uwstecznią“ („Wita hat die Stärke des Herzens, verwurzelt in ihrer Lieblingswelt der Zentauren, Amazonen und Luzifers – und wendet diese Stärke für das Vaterland an, welches so notleidend und zurückentwickelt ist“; W:161). Die polnische Figur Wita kann auch als eine Allegorie Polens während der Polnischen Teilungen gedeutet werden (vgl. Gutowski 1980:91). Ähnlich zu anderen Romanen benötigte sie auf ihrem Weg zur Wahrheit Unterstützung und Belehrung. Wita trifft auf ihrer Mission viele Menschen, von welchen sie vieles lernt und somit zu neuen Erkenntnissen gelangen kann. Eine von diesen „hellen“ slawischen Gestalten ist Denys Szczerbin, welcher als „kozak i patrijot polski” („Kosake und polnischer Patriot“; W:6) vorgestellt wird. Szczerbin ist zwar Ukrainer, aber gleichzeitig ist er Vertreter des Vielvölkerstaates des Russischen Reiches. Durch seine Lieder und Musik will er Einfluss auf das russische Volk nehmen und es so von der Idee der Verbrüderung mit Polen überzeugen:

Słynął jako znachor, był jednak tylko myślącym i miłującym przyrodę osadnikiem. Religią jego był obrót ziemi dokoła słońca, przemiana ziemi wiosną i zimą, punkty równonocne i elipsy. Poza to jednak mocą swej pieśni starał się wpłynąć na lud rusiński w kierunku braterstwa z Polakami. I trzeba przyznać, że nie będąc szlachcicem, miał wielki poważnie u szlachty polskiej. (W:18)

Obwohl er als ein Heiler bekannt war, war er tatsächlich nur ein aufmerksamer und die Natur liebender Siedler. Seine Religion waren die Erdumdrehungen um die Sonne, der Wechsel der Erde im Frühling und Winter, die Tagundnachtgleiche und Ellipsen. Außerdem versuchte er mit der Kraft seines Liedes auf das ruthenische Volk bezüglich der Verbrüderung mit Polen einzuwirken. Und man muss zugestehen, dass, obwohl er kein Edelmann war, er die Anerkennung beim polnischen Adel genoss.

Wita siedelt sich bei dem Kosaken Szczerbin an, und er erzieht sie im Geiste der polnisch-ukrainischen Solidarität und der slawischen Vereinigung.

Eine weitere slawophile Orientierung lernt Wita bei dem Russen Kambilow, welcher ein naher Freund ihres Vaters ist, kennen. Seiner Meinung nach, zeichnen sich für Polen zwei Wege ab: Einmal, sich der preußisch-österreichischen Expansion zu unterstellen oder ausgehend von der ethnischen Nähe zu Russland, gemeinsam gegen den germanischen Andrang zu kämpfen (vgl. W:175-176). Dieses Mitfühlen und die Sorgen um die Zukunft Polens werden durch sein vornehmes Gewand und die edle Ausstrahlung unterstrichen: „Jego wysoka postać w biało-seledynowym rosyjskim bojarskim żupanie z rubinowym krzyżem na łańcuchu złotym czyni wrażenie proroka“ („Seine große Gestalt im weiß-zartgrünen russischen Bojaren-żupan³⁶¹ mit einem rubinroten Kreuz auf einer langen Kette verleiht ihm die Ausstrahlung eines Propheten“; W:176). Das Aussehen und die Ausstrahlung sprechen seiner Figur die Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit zu. Außerdem verdeutlicht seine Position, dass auch in den oberen russischen Kreisen den Polen freundlich zugewandte Menschen waren. In *Wita* sind Szczerbin und Kambilow wichtige Beispiele positiver Slawen-Figuren, welche in der Funktion der moralischen Unterstützer der Hauptfigur Wita auftreten. Auch im letzten Roman ist die Hoffnung auf ein friedliches und gegenseitig verständnisvolles Miteinander der beiden Völker sehr präsent.

5.3 Zusammenfassung

Imagologisch betrachtet deutet Miciński Russland durch die Augen eines polnischen Patrioten. Russland und russische Geschichte stehen bei ihm immer im unmittelbaren Kontext mit Polen und der polnischen Geschichte. Sein Streben nach Verständnis und Gemeinsamkeiten zwischen den slawischen Völkern bedeutet nicht, dass er die Größe der Unterschiede, vor allem in der Mentalitätsfrage, unterschätzt und ausblendet. Gerade der imagologische Blickwinkel auf sein Werk hilft, die Besonderheit von Nähe und Fremde zu Russland in seinem Werk besser zu erfassen und zu begreifen.

Die Imagenes (Bilder) von den Russen sind immer unter der Berücksichtigung des polnischen Geschichtskontextes zu betrachten. In seinem Revolutionsdrama *Kniaź Patiomkin* zeigt Miciński verschiedene russische Charaktere, welchen allen das menschliche Bedürfnis nach Freiheit und Glück gemein ist. Im Verlauf des Dramas verbinden sich die unterschiedlichen Persönlichkeiten zu einem Volk, um für eine gemeinsame Freiheit zu

³⁶¹ Żupan ist ein langes, immer gefüttertes Kleidungsstück, das von fast allen Männern der polnisch-litauischen Adelsschicht getragen wurde und eine typische männliche Kleidung vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts darstellt. Bis heute ist der żupan als Teil polnischer und ukrainischer Trachten erhalten. Siehe dazu Sieradzka, Anna 2003. *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*. Warszawa, S.83

kämpfen. Schlussendlich ist dann die Revolution keine rein russische, sondern eine universale Sache.

Sibirien ist bei Miciński – der Tradition der polnischen Romantik folgend – als ein Ort des polnischen Martyriums, aber – und das ist die Deutung Micińskis – mit der Möglichkeit der Reintegration (im Sinne der Wiederherstellung, Wiedergeburt) beschrieben. Aber primär bedeutet Sibirien eine schwere Prüfung, denn es ist ein kalter und harter Verbannungsort, welcher jeglichen Freiheitsgeist brechen sollte. Die Möglichkeit der Verbannung in die Weiten Russlands ist ein imposantes Machtmittel der russischen Herrschaft. Die Entscheidungsgewalt geht von der Hauptstadt Petersburg aus. Die ambivalente Beziehung zu der russischen Stadt, mit dem Hauptsitz der Macht, teilt Micińskis mit anderen russischen Autoren (insbesondere mit Dostoevskij). Miciński vergleicht Petersburg mit der polnischen Hauptstadt und sehnt bei allen negativen Geschichtsmomenten eine positive Zukunft für beide Städte herbei. In seinem prosaischen Werk schafft Miciński überwiegend positive Russen-Figuren, die den polnischen Charakteren helfen und ihnen eine geistige Stütze auf ihrem schwierigen Weg zu Freiheit und Selbstfindung sind.

Der imagologische Aspekt in Micińskis Werk bezüglich Russland entspricht dem Ziel der interkulturellen Hermeneutik, durch eine Fremdanalyse zur Selbstanalyse zu gelangen. Die Aussage von Zbigniew Kaźmierczyk über Russlands Stellung in Mickiewiczs und Miłoszs Werk eignet sich auch für Tadeusz Miciński: „Rosja i Rosjanie dali bowiem polskim twórcom (jakże odmienną!) sposobność wglądu w dzieje Polski, w mentalność Polaków i samych siebie“ („Russland und Russen gaben den polnischen Autoren eine (auch abweichende!) Möglichkeit des Einblickes in die polnische Geschichte, in die polnische Mentalität und in sich selbst“; Kaźmierczyk 2016:27).

6 Fazit und Ausblick

Gerade für die Slawistik im deutschsprachigen Raum erscheint eine komparatistische Studie des Werkes von Tadeusz Miciński verlockend und interessant, weil durch diese methodische Vorgehensweise sowohl der historische als auch der gesellschaftlich-kulturelle Kontext zweier Länder – Polen und Russland – verglichen werden kann. Außerdem wird die Mehrsprachigkeit des slawischen Studienfachs mitberücksichtigt. Des Weiteren stellt die sympathisierende Haltung Micińskis gegenüber Russland und der russischen Kultur, unter besonderer Berücksichtigung der schwierigen geschichtlich-politischen Lage, eher eine herausragende Ausnahme als die Regel dar. Dementsprechend verleiht diese Tatsache der Untersuchung einen interessanten interdisziplinären Aspekt.

Die hauptsächlich in polnischer Sprache erschienenen wissenschaftlichen Aufsätzen und Monografien zu Micińskis Schaffen ließen die Wissenschaftler/innen zumeist davor zurückscheuen, das Werk insgesamt unter einem kohärenten Thema zu untersuchen. Meistens konzentrierten sich die Literaturwissenschaftler/innen respektive Polonisten/Polonistinnen in ihren Analysen auf eine bestimmte Gattung aus dem Schaffen des Autors. Die vorliegende Arbeit widmet sich den verschiedenen Formen des Werkes des polnischen Autors.

Bei all der Vielzahl von Themen, Stoffen und Motiven war es wichtig, einen dominanten Aspekt auszuwählen. Die komparatistische Vorgehensweise mit dem Fokus auf ein bestimmtes Hauptthema – wie die Rolle Russlands in Micińskis Werk – hilft, mögliche Abschweifungen und größere Vertiefungen in andere Themenbereiche (wie der Gnosis, griechische Mythologie usw.) zu vermeiden. Dennoch ist es in der Arbeit zu den Einschüben anderer Themenkomplexe (u.a. *jurodstvo*) gekommen. Diese wurden aber in den Kontext des Hauptthemas eingebettet.

Aus der kurzen biographischen Analyse wurde ersichtlich, dass Russland Miciński seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit begleitet hat. Dabei spielen familiäre Gründe – etwa der Wohnort der Verwandtschaft – und auch seine persönlichen Erfahrungen durch Reisen nach Russland eine entscheidende Rolle. Auf seiner ersten großen Reise in die Tiefen des Russischen Reiches stellt Miciński einen direkten Kontakt mit dem Ideologen Nikolaj Nepljuev und seiner religiösen Brudergemeinschaft her. Das alles hinterlässt einen nachhaltigen Eindruck bei Miciński. Noch lange nach diesem Aufenthalt besteht ein reger Briefkontakt mit einem weiteren geistigen Ideologen der Vozdvižensk-Gemeinschaft, Aleksander Nečitajlo. Das sind die ersten direkten Kontaktbeziehungen

mit russischen Denkern, die Micińskis bereits davor bestehende Idee der Verbrüderung auf religiöser Grundlage nicht nur geistig nähren, sondern auch die Möglichkeit ihrer Verwirklichung aufzeigen. Es entspricht auch seiner durch die Romantik beeinflussten Befürwortung des Konzepts der aktiven Tat und der daraus resultierenden Reintegration der Polen.

Auch die Idee der slawischen Verbrüderung hat ihren Ursprung für den polnischen Autor in der polnischen Romantik. Micińskis Auseinandersetzung mit dem polnischen Messianismus beeinflusste ihn in der eigener Ideengenesen nachhaltig. Im zweiten Kapitel wird gezeigt, wie stark die polnische Romantik, aber insbesondere Adam Mickiewicz und Juliusz Słowackis Werk und ihre philosophischen Überlegungen, Miciński inspiriert haben. In Mickiewicz findet Miciński ein Vorbild, welches zu seinen Lebzeiten – in komparatistischen Begriffen sprechend – eine Reihe von genetischen, also direkten Kontaktbeziehungen zu russischen Autoren hervorgerufen hat. Mit Słowacki verbinden Miciński nicht nur viele typologische Zusammenhänge, ähnliche Motive (die *chata*- als Schlüsselwort für das Haus aller Slawen) und auch die vergleichbare Verarbeitung von Themen, etwa die enge Verbindung von Religion und Politik, sondern auch philosophische Überlegungen wie die Idee vom Aufbau eines slawischen Jerusalems. In seiner publizistischen Schrift *Fundamenty Nowej Polski* greift Miciński die messianistischen Vorstellungen Słowackis auf und entwickelt diese weiter fort. Aber es ist die Rezeption des Werkes von Adam Mickiewicz und seiner Ansichten zum polnischen Messianismus, die eine geistige Brücke zum russischen Kulturbetrieb und zu Polen um die Jahrhundertwende vom 19. auf das 20. Jahrhundert schlägt. Die Lektüre Mickiewiczs beeinflusst in dieser Zeit auch russische Dichter wie Vladimir Solov'ëv und Vjačeslav Ivanov und bringt sie dazu, sich mit der polnischen Frage zu beschäftigen. Der polnische Messianismus bildet somit einen wichtigen Verbindungspunkt zwischen russischen Autoren des Fin de Siècle und Tadeusz Miciński. Vladimir Solov'ëvs Idee der slawischen Einheit durch die Synthese der westlichen und östlichen Kultur mit dem Christentum zeigt Miciński einen möglichen Weg zur Verbindung von Russen und Polen auf. Während sich zwischen Solov'ëv und Miciński ein geistig-passiver Kontakt herausbildet, lernt Miciński Vjačeslav Ivanov persönlich auf einer Gedenkveranstaltung zu Ehren Vladimir Solov'ëvs kennen. Somit tritt der russische Philosoph posthum in der Rolle eines Kontaktvermittlers auf. In Ivanov, anknüpfend an Solov'ëvs Ideen, entdeckt Miciński einen weiteren Verfechter der Idee der slawischen *sobornost'*, bei der die slawischen Völker gleichwertige Rechte haben sollen.

Durch diese Gedanken vom slawischen Zusammenhalt, die sich auch bei russischen Denkern und Dichtern seiner Zeit zu einem wichtigen Diskurs herausbilden, fühlt sich Miciński geistig unterstützt und thematisiert die Idee der slawischen Verbrüderung, unterstrichen durch die besondere Rolle Russlands, immer wieder sehr enthusiastisch in seinem Werk.

Um das Russische – in Gestalt russischer Denker, Dichter, historischer Persönlichkeiten oder Künstler – in seinem Werk sichtbar zu machen, greift Miciński verstärkt zur Intertextualität. Durch verschiedene Intertexte in Form von Zitaten, Allusionen, Referenzen und Reminiszenzen entstehen so in seinem Werk klare Bezüge zur russischen Literatur, Kultur und auch Geschichte.

Am stärksten äußert sich der Russland-Bezug im Drama *Kniaź Patiomkin*. In der vorliegenden Arbeit wird diesem Drama besondere Aufmerksamkeit gewidmet, weil es die meisten Anhaltspunkte für das Erkenntnisinteresse bietet. Das Drama setzt sich mit einem damals brandaktuellem Thema auseinander, welches 1917 in Russland seinen Höhepunkt erreicht und einen substantiellen Wandel mit sich bringt – dem Thema der Revolution. Das Drama *Kniaź Patiomkin* über die historisch belegte Matrosenmeuterei kann als Collage – im Sinne Julia Kristevas auch als ein „Mosaik aus Zitaten“ – bezeichnet werden. Die Referentialität im Drama ist explizit markiert. Außerdem wird die Intensität der Intertextualität durch die Autoreflexivität verstärkt. Miciński selbst nennt die zitierten Quellen. Eine bestimmte Auswahl der Intertexte, wie die Übersetzung eines Gedichtsabschnitts oder die Paraphrasierung des Prätextes mit einer deutlichen namentlichen Markierung der Quelle, betont die Selektivität der Intertextualität. Durch einen ähnlichen Kontext des Post- und Prätextes, wie das Thema der Revolution, wird Dialogizität hergestellt und der Grad der Intertextualität erhöht.

Tadeusz Miciński wendet in seinem Werk häufig die mehrfache Reminiszenz an. Im Drama *Kniaź Patiomkin* ist es die Bezugskette Bal'mont-Wilde-Dostoevskij. Dabei ist es für den Leser wichtig, die geistige Verbindung zwischen den Autoren zu erkennen, um daraus die richtigen Schlüsse für die Auswahl der Intertexte zu ziehen, was wiederum entscheidend zur Deutung des Posttextes beiträgt. Die Intertexte, sowohl reale als auch fiktionale, treten in *Kniaź Patiomkin* in einer Wechselbeziehung auf, vervollständigen sich gegenseitig und geben so die dargestellte Epoche aus der Sicht des Zeitzeugen Tadeusz Miciński wieder. Dabei helfen gerade die markierten Intertexte nicht nur die Atmosphäre und Stimmung des Lebens in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts wiederzugeben, sondern auch Micińskis eigene Position zur Revolution zu deuten.

Einen besonderen Platz im Drama nimmt der russische Schriftsteller Fëdor Dostoevskij ein. Miciński interessiert sich ähnlich wie Dostoevskij für historiosophische und metaphysische Fragestellungen. Deswegen wundert es nicht, dass es zu zahlreichen Verweisen auf den Klassiker der russischen Literatur kommt. Dostoevskijs Name löst bestimmte Assoziationen aus, ist mit entsprechenden Allusionen verknüpft, weckt zugleich aber auch gewisse Erwartungen beim Leser. Einerseits behandelt Dostoevskij bedeutende philosophische Fragen, andererseits hat er nie seine antipolnische Haltung verborgen. Doch auch seine Darstellungen von Russland und Russen ist sehr widersprüchlich und kontrovers. Das erklärt, warum Miciński so häufig auf Dostoevskij verwies. Auch für Micińskis Schaffen ist die Ambivalenz sehr prägend. Das schlägt sich in seiner Dualismus-Theorie nieder.

Der Name Fëdor Dostoevskijs wird auch im Prosawerk hervorgehoben. Die Referenz auf Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* in *Xiqdz Faust* ruft Assoziationen des Prätextes im Posttext hervor. Das äußert sich auch durch Analogien zwischen den Figuren aus Dostoevskijs und Micińskis Roman.

Obwohl es Tadeusz Miciński sehr wichtig ist, seine Intertexte deutlich zu markieren und auf die Originale zu verweisen, gibt es auch Beispiele für den Gebrauch von intertextuellen Titeln ohne direkten Verweis auf den Prätext. So wird in *Nietota* der Name Ivan Turgenevs nicht erwähnt, dennoch alludiert der Titel des einen Unterkapitels auf den wortgleichen Titel einer Erzählung von Turgenev. Der Vergleich des Prä- und Posttextes führt dann zum Ergebnis, dass zwar thematisch eine Ähnlichkeit besteht, ansonsten aber semantische und strukturelle Unterschiede überwiegen.

Die vielen namentlichen Bezüge russischer Autoren in Micińskis Romanen sollen das Gerüst des kulturellen Intertextes verstärken. Die Referenz-Autoren pflegen außerliterarische Beziehungen zueinander und zwischen ihren Werken besteht ein kontextueller Zusammenhang. So wurden in dieser Arbeit die monokausalen Beziehungen zwischen den Autoren Ivan Turgenev und Vsevolod Garšin, Fëdor Dostoevskij und Lev Tolstoj sowie Fëdor Dostoevskij und Nikolaj Nekrasov angesprochen.

Die untersuchten Romane *Nietota* und *Xiqdz Faust* beziehen sich auf Russland als einen geographischen, aber auch kulturellen Raum, wobei die Intertexte eine wichtige Stütze zur Beschreibung dieser Räume bilden. Der Verweis auf die russischen Autoren und intertextuelle Spuren reflektiert einerseits das große literarische Erbe Russlands, andererseits bedeutet ihr Einfügen in den polnischen Kontext das zu einem Dialog zwischen pol-

nischer und russischer Literatur und in weiteren Sinne auch zwischen Polen und Russland kommt.

Die Intertextualität bedeutet indes auch eine Referenz auf die Kultur. Deswegen ist es wichtig, diesen Aspekt im vierten Kapitel der Arbeit vorzustellen. Die religiöse Thematik wurde deshalb ausgewählt, weil der religiöse Diskurs ein wichtiger Bestandteil von Miciński's Schaffen ist. Auch seine historiosophische Weltsicht ist nicht von der christlichen Religion zu trennen. Dabei vermischen sich bei ihm christliche Dogmen mit gnostischen Vorstellungen über Gut und Böse. Miciński konstruiert schließlich, angelehnt an die Gnostik, eine eigene Idee vom Dualismus: Die Idee von der Synthese zwischen Luzifer als Verkörperung des Irdisch-Materiellen und Christus (oder auch Emanuel) als einem überirdischen Idealisten. Während Christus die höheren, absoluten, und überdauernden Werte repräsentiert, verkörpert Luzifer die Aktivität, die sich in Revolte und Energieausbruch freisetzt. Christus ist dagegen nicht nur der Ausdruck der allgegenwärtigen Liebe, sondern auch der Passivität und Trägheit. Diese Synthese soll sich auf den Menschen übertragen. Die beiden gegensätzlichen Kräfte und das menschliche Leben sollen sich am „lucyferyzm chrystusowy“ orientieren. In dieser dualistischen Bestrebung nimmt das Sacrum eine besondere Position ein. Deswegen ist es nicht verwunderlich, dass im russischen Diskurs der orthodoxe Glaube mit seinen verschiedenen Deutungen der Heiligkeit bei Miciński besonderes Interesse weckt. Ein Beispiel für die Verwirklichung der Vermischung des Sakralen mit dem Dämonischen findet der polnische Autor im spezifisch russischen Phänomen des *jurodstvo* (Narren in Christo) der russisch-orthodoxen Religion. Der *jurodivyj* verkörpert viele gegensätzliche Eigenschaften, die aber nicht widersprüchlich, sondern im Einklang mit seiner Mission stehen. Für die vorliegende literaturwissenschaftliche Arbeit ist daher wichtig, das *jurodstvo* nicht nur als kulturell-geschichtlichen Begriff zu verstehen, sondern es in seiner Funktion als Systemreferenz und als den Bezug zur Literatur der russischen Klassiker zu betrachten.

Wieder einmal ist es Fëdor Dostoevskijs Werk und dessen Auseinandersetzung mit dem *jurodivyj* und die heiligen Alten (*starcy*), das Miciński sich als Vorbild nimmt. Besonders stark wird dies im Revolutionsdrama *Kniaź Patiomkin* deutlich, in dem der Bezug zum *jurodivyj* durch das Werk Dostoevskijs vollzogen wird. Als Intertexte konnten *Brat'ja Karamazovy* und *Idiot* (insbesondere die Figur des Fürsten Myškin im Vergleich mit Leutnant Szmidt) ausgemacht werden. Im Drama fällt der Begriff des *jurodivyj* zweimal, aber insgesamt ließen sich drei eindeutige *jurodivyj*-Figuren – Leutnant Szmidt, der Bewohner des Mülleimers und Mitienko – identifizieren.

In einem weiteren Drama *Bazylissa Teofanu czyli w mrokach złotego palacu* wird das Sacrum thematisiert, wenn auch nicht mehr durch einen expliziten Bezug auf das *jurodstvo*. Der Glaube synkretischen Charakters und das Sakrale stehen im Mittelpunkt des Dramas und es treten viele Repräsentanten des religiösen Lebens auf: Mönche, Eremiten, Weisen sowie andere Anhänger des nichtchristlichen Glaubens.

Die Heiligkeit und *imitatio christi*, zwei prägende Eigenschaften eines orthodoxen *jurodivj*, finden sich in der Hauptfigur der byzantinischen Kaiserin Teofanu wieder. Auch wenn das Phänomen des *jurodstvo* hier nicht so stark wie im vorherigen Drama auftritt, verweist der Schauplatz der Handlung Byzanz auf den Ursprungsort des Heiligen Russlands und somit auf einen großen christlich-orthodoxen Kulturraum. Durch das Auftreten historisch nachweisbarer Persönlichkeiten wie des Kiewer Fürsten Svjatoslav und der Fürstin Ol'ga wird der Beginn des Erstarkens der slawischen Hegemonie gezeigt. Am Ende des Dramas lässt Miciński durch den Fürsten Svjatoslav seine Idee von der slawischen Einheit („Słowiańszczyzna“) verkünden.

Die Idee der slawischen Verbrüderung setzt sich auch im Prosawerk Micińskis fort. Im Roman *Wita* spielt der christliche Glaube eine wichtige Rolle und das Christentum als Oberbegriff bildet einen essentiellen Annäherungspunkt slawischer Völker mit unterschiedlichen Konfessionen. Die Idee der unierten Kirche ist eine dieser Stufen zur Verbrüderung. Das Sacrum tritt im Roman in der Gestalt eines alten russisch-orthodoxen Mönches auf, des *starec* Ignatij. Die Verhaltensmuster des *starec* ähneln denen eines *jurodivj*. Ignatij veranschaulicht hier einen Religionssynkretismus, weil sein Glaube an das Absolute über den orthodoxen Kanon hinausgeht. Der Roman *Wita* zeigt, dass bei Miciński das Sacrum einer universalen und synkretischen Weltvorstellung unterliegt.

Die Hinwendung zur Orthodoxie ermöglicht, dass die kulturelle Funktion der Intertextualität auf außerliterarische Bereiche der Kultur ausgedehnt wird. Dafür wird wieder eine doppelte Reminiszenz angewendet. In *Nietota* löst das Erscheinungsbild eines orthodoxen Mönchs Assoziationen mit einem bestimmten Bild des russischen Malers Michael Nesterov aus und zeigt somit das kulturelle Verständnis Micińskis über Russland auf eine eindrucksvolle Weise. Der Text wird so zum Makrotext. Die implizierten kulturellen Bilder evozieren einen bestimmten historischen Kontext und erfüllen die Definition der Intertextualität eines „Gedächtnisraumes“ (Lachmann).

Die Betrachtung des imagologischen Aspekts im Schaffen Tadeusz Micińskis ist für das Thema der vorliegenden Arbeit unabdingbar. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass Miciński Russland durch die Augen eines polnischen Patrioten gesehen hat. Russland und

die russische Geschichte erscheinen in seinem Werk, aber auch in der Publizistik, immer vor dem Hintergrund des polnischen Kontextes. Der imagologische Blickwinkel ermöglicht die Fremdheitserfahrung eines polnischen Schriftstellers, der Russland einen besonderen Platz in seinem Werk verleiht, besser zu erfassen und zu begreifen.

In der Arbeit wurde festgestellt, dass die Bilder von Russen und Russland bei Miciński untrennbar mit dem polnischen Geschichtskontext verbunden sind. Die unterschiedlichen russischen Charaktere eint das gleiche menschliche Bedürfnis nach Freiheit und Glück. Die Revolution, die keine rein russischen, sondern vorrangig universale Ziele verfolgt, wird in *Kniaź Patiomkin* zum Katalysator der Verbrüderung der Völker.

Natürlich darf vor dem Hintergrund der polnischen Geschichte, aber auch der Literaturgeschichte, Sibirien als russischer Ort des polnischen Martyriums nicht fehlen. Miciński versucht diesem Schreckensort aber etwas Gutes abzugewinnen, indem er daraus die Möglichkeit der Reintegration schöpft. Ein weiteres wichtiges Bild der russischen Herrschaft stellt die Hauptstadt Petersburg dar. Miciński bewertet ähnlich wie die russischen Autoren (insbesondere Dostoevskij), die er gerne zitiert, die russische Hauptstadt sehr ambivalent. Aber durch seinen persönlichen Vergleich der russischen, fremden Hauptstadt mit der eigenen polnischen Hauptstadt will er nicht nur das Fremde sichtbar machen, indem er das Andere mit dem Eigenen vermischt, sondern auch das Eigene besser begreifen. Micińskis Werk verweist gerade durch das dort zu findende Russlandbild darauf, dass das polnische Volk und die von ihm getroffene (u.a. politischen) Entscheidungen in der Vergangenheit auch für die angespannte Situation zwischen den zwei „slawischen Brüdervölkern“ mitverantwortlich sind. Während er aber die Behandlung durch die russische Herrschaft gegenüber dem polnischen Volk als unfair anprangert, betont er immer wieder durch die zahlreichen Intertexte die Bedeutung und Größe der russischen Kultur und die Güte des einfachen russischen Volkes. Diese Hassliebe zu Russland verarbeitet Miciński durch unterschiedliche imagotype Bilder sowohl von Russen als auch von Polen. Aber insgesamt schafft Miciński in seinem prosaischen Werk überwiegend positive Russen-Images, welche den polnischen Hauptfiguren ihr Mitgefühl zeigen und sie in ihrer Selbstfindung und in ihren Freiheitsbestrebungen unterstützen.

Micińskis „fremder Blick“ auf Russland erreicht eine Innenperspektive, indem er in seinem Werk gerade solche russischen Autoren, die dafür bekannt waren, ein Negativbild von Polen und von dem polnischen Volk in ihrem Werk zu zeichnen, namentlich markiert. Im Kontext eines polnischen Werkes werden sie rehabilitiert. Durch literarische Mittel versucht Miciński eine von seiner Seite gewollte Versöhnung und Vergebung zu

initiiieren. Zitate und Allusionen aus bekannten russischen Werken, vermischt mit der Philosophie der Autoren in einem neuen Kontext, in dem der Verbrüderungsgedanke hochgepriesen wird, verleihen diesen russischen Autoren eine neue Deutungsmöglichkeit. Das alles verdeutlicht, wie tief Miciński in der russischen Kultur und Literatur verwurzelt ist, denn er setzt die Bezüge auf russische Autoren strategisch und funktional ein. Diese fügt er geschickt in den eigenen philosophischen Kontext ein. Die daraus entstehende Verbindung unterstützt seine persönlichen ideologischen und politischen Standpunkte.

Bezugnehmend auf den Haupttitel der vorliegenden Arbeit „Tadeusz Miciński und Russland“, hofft die Verfasserin gezeigt zu haben, dass die Realisierung des russischen Themas in Micińskis Schaffen eine Schlüsselrolle einnimmt. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Russland hilft, sein vielschichtiges Werk besser zu verstehen. Auch wenn seine Vorstellungen von einer slawischen ebenbürtigen Einheit Utopie geblieben sind, hat er dennoch mit seinem Werk ein Wunschweltbild hinterlassen, in dem verschiedene Religionen, Kulturen und Künste eine Einheit bilden und auf ein Neues Leben hoffen lassen, dass sich die „Nachbarvölker“ Polen und Russland irgendwann verstehen und friedlich koexistieren werden.

Selbstverständlich konnten nicht alle Forschungsmöglichkeiten rund um das Thema Miciński respektive Polen und Russland in dieser Arbeit beleuchtet werden. So kann ein weiteres Untersuchungsthema die polnische Frage in Bezug auf weitere russische Schriftsteller sein. Dementsprechend könnte auch die Stellungnahme der russischen Autoren zur polnischen Frage im Vergleich mit der polnischen Literatur betrachtet werden. Dadurch würden sich viele weitere neue Aspekte, interessante Ansichten sowie Deutungen der polnischen und russischen Literatur ergeben.

Im Besonderen auf Tadeusz Miciński bezogen bietet sich eine Vergleichsstudie mit weiteren russischen Schriftstellern, z. B. mit dem Symbolisten Dmitrij Merežkovskij, an. Vor allem der Vergleich der literarischen Verarbeitung des Luzifer-Motivs und seines Antagonismus zu Christus könnte ein interessanter Ansatz für folgende wissenschaftliche Arbeiten sein. Merežkovskijs Denken war von den philosophischen Vorstellungen Dostoevskijs beeinflusst. Der Einfluss Dostoevskij könnte einer der Anhaltspunkte für den Vergleich der Werke von Merežkovskij und Miciński bilden.

In der vorliegenden Arbeit wird Fëdor Dostoevskijs Einfluss auf Miciński nicht erschöpfend betrachtet. Die Beschreibung und Erläuterung des Einflusses von Dostoevskijs Werk auf Micińskis Schaffen bedarf einer unabhängigen Monographie unter dem Titel „Miciński und Dostoevskij“. Die Erforschung der typologischen Zusammenhänge und der

genetischen Beziehung zwischen den Autoren stünde dann mehr im Fokus und könnte noch deutlicher erläutert werden. Auch die Funktion der Polyphonie bei den beiden Autoren und das Motiv des Doppelgängers könnte gesondert und ausführlich untersucht werden.

Für die deutschsprachige Slawistik findet sich ein weiteres interessantes Thema für die zukünftige Erforschung von Micińskis Schaffen. Dieses bezieht sich auf Micińskis Hinwendung zur slawischen Mythologie und auf sein Interesse für die slawischen Sonnengottheiten. In diesem Zusammenhang ergibt sich eine Anknüpfung an den Ostseeraum, insbesondere an die slawische Kultstätte Kap Arkona auf Rügen – die Jaromarsburg. Der Danziger Literaturwissenschaftler Tadeusz Linkner hat bereits mehrere Studien zu den oben genannten Themen veröffentlicht. Dennoch würde es sich lohnen, die Rolle des Ostseeraums im Werk Micińskis aus der Perspektive der deutschen Kulturwissenschaft zu betrachten und daraus neue Erkenntnisse abzuleiten.

Die Auseinandersetzung mit Tadeusz Micińskis facettenreichem und hoch intertextuellem Werk bietet für zukünftige slawistische Studien weitere interessante Interpretationsmöglichkeiten und neue Erkenntnisse über den Autor und sein literarisches Erbe.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Für die Arbeit relevante Bibliografie von Tadeusz Miciński nach Veröffentlichungen geordnet:

1896. Nauczycielka. In: *Czas*, nr 62-74.
1897. *Współczesna młodzież polska*. Odczyt. Kraków.
1899. O spuściźnie duchowej. In: *Życie*, nr 7.
1902. *W mroku gwiazd*. Kraków.
1903. *Noc Rabinowa*. In: *Ateneum*.
1903. *Roman einer Lehrerin*. Aus dem Poln. übers. v. Clara Hillebrand. Leipzig.
1904. *Noc św. Jana*. In: *Krytyka*, t. 2.
1905. *Manifest cara*. In: *Krytyka*, t.2, z.12.
1906. *Do źródeł duszy polskiej*. Lwów.
1907. *Białe Noce*. (*Wspomnienia z pobytu w Dumie*). In: *Ludzkość*, nr. 28,30,32,36,38,40,42,48.
1909. Forteca Marmurów. In: *Tygodnik Ilustrowany*, nr 7.
1910. Czarnobylskie dęby. In: *Tygodnik Ilustrowany*, nr 39-43.
1910. *Nietota*. Kraków.
1910. Tężyzna narodu. In: *Tygodnik Ilustrowany*, nr 24.
1910. *W poszukiwaniu życia nowego*. In: *Tygodnik Ilustrowany*, nr 45.
1911. *Dęby czarnobylskie*. Warszawa.
1912. *Kwiat dobroci kobiecej*. In: *Tygodnik Illustrowany*, nr 5.
1912. *Złota Praga*. In: *Świat*, nr 3.
1912. *Życie i twórczość w Hellerau*. In: *Tygodnik Ilustrowany*, nr 30.
1913. *Miasto pod Witoszą*. In: *Świat*, nr 3.
1913. *Nieszczęścia w Tatrach*. In: *Turysta Polski*, nr 19.
1914. *Cierniowy wieniec Bułgarii*. In: *Świat*, nr 1.
1914. *Głosy polskich pisarzy*. In: *Kłosa Ukrainskie*, nr 9-10.
1915. *Wykłady o polsce*. In: *Echo Polskie* nr 8.
1916. *Ku czemu Polska idzie?* In: *Miasto świętego Jana. Zeszyt zbiorowy*. Moskwa.
1917. *Baltazarowe widmo przed Rosją*. In: *Polskie Siły Zbrojne*, nr 3.
1930. *Wita*. Warszawa. [W]
1931. *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*. In: *Pisma pośmiertne*, Cykl 1: *Lucyfer*. Warszawa.
1931. *Pisma pośmiertne T. Micińskiego*, cykl pierwszy *Lucyfer: Niedokonany. Kuszenie Chrystusa pana na pustyni, Mené – Mené – Thekel – Upharisim! Quasi una phantasia*. Hg.v. Artur Górski i Czesław Latawiec, Warszawa.
1957. *W mroku gwiazd i inne poezje*, oprac. Jan Józef Lipski, Warszawa.
1978. *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu*. In: *Utwory dramatyczne*. Bd. II. Hg. und bearb.v. Wróblewska, Teresa. Kraków. [BT]
1980. *Termopile polskie: Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*. Bd III. Hg. und bearb.v. Wróblewska, Teresa. Kraków.
1984. *Utwory dramatyczne: Mściciel Wenety, Królowna Orlica, Scena z „Hamleta“*. Bd. IV. Hg. und bearb.v. Wróblewska, Teresa. Kraków.
1980. *Poezje*. Hg. und bearb. v. Jan Prokop, Kraków.

1985. Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni. In: *Poematy prozą*. Hg. v. Wojciech Gutowski. Kraków, S. 71-130.
1985. *Poematy prozą*. Hg. v. Wojciech Gutowski. Kraków
1996. Książ Patiomkin. In: *Utwory dramatyczne*. Bd. I. Hg. und bearb.v. Wróblewska, Teresa. Kraków. [KP]
2007. *Nietota. Księga tajemna Tatr*. Kraków. [N]
2008. *Xiądz Faust*. Hg. und. berab. v. Gutowski, Wojciech. Kraków . [XF]

Andere Primärliteratur

Polnische Autoren nach Namen geordnet:

- Brzozowski, Stanisław 1907. *Współczesna krytyka literacka w Polsce*. Stanisławów-Warszawa.
- Brzozowski, Stanisław 1910. *Legenda Młodej Polski*. Lwów. 1910.
- Górski, Artur 1898. *Cykl artykułów pt. Młoda Polska*. In: *Życie*, nr 15–16, 18–19, 24–25.
- Górski, Artur 1908. *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*. Kraków.
- Górski, Artur 1918. *Ku czemu Polska szła*. Warszawa.
- Kraśiński, Zygmunt 1999. *Nie-Boska komedia*. Kraków.
- Mickiewicz, Adam 1955. *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego. Pisma polityczne z lat 1832-1835*. Warszawa.
- Mickiewicz, Adam 1991. *Die Ahnenfeier. Ein Poem/Dziady Totenfeier*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen von Walter Schamschula. Vorwort von Hans Rothe. Zweisprachige Ausgabe. Köln.
- Mickiewicz, Adam 1997. *Konrad Wallenrod*. Kraków.
- Miłosz, Czesław 1990. *Rodzina Europa*. Warszawa.
- Lange, Artur. 1890. *Modernizm*. In: *Tygodnik Ilustrowany*. Serie V. Bd. I., S. 202 -203.
- Prus, Bolesław 1961. *Lalka*. Bd. 1-3. Warszawa.
- Przybyszewski, Stanisław 1994. *Ferne komm ich her... Erinnerungen an Berlin und Krakau*. Aus dem Pol. übers. v. Matwin-Buschmann, R. In: Ders. *Werke, Aufzeichnungen, Briefe*. Bd 7. Aufzeichnungen. Hg. v. Stümann, O. Paderborn.
- Siedlecki, Franciszek 1925. *Zakon braci słonecznych*. In: *Wiadomości Literackie*, nr 12.
- Słowacki, Juliusz 1959. *Poematy*. Hg.v. Krzyżanowski, Julian. Wrocław.
- Słowacki, Juliusz 1952. *Beniowski*. Wrocław.
- Słowacki, Juliusz 1954. *Genezis z Ducha*. Lwów.
- Słowacki, Juliusz 1998. *König-Geist (Król Duch)*. Aus dem Poln übers. v. Walter Schamschula. Frankfurt a. M.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy 1925. *Formalnie wartości dzieł Micińskiego*. In: *Wiadomości literackie*, nr 12. Warszawa.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy 1959. *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Warszawa.
- Zdziechowski, Marian 1888. *Mesjaniści i słowianofile*. Kraków.
- Zdziechowski, Marian 1914. *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*. Bd. I. Kraków.
- Żeromski, Stefan 1925. *In memoriam Tadeusza Micińskiego*. In: *Wiadomości Literackie*, nr. 12. Warszawa, S. 1.

Russische und andere Autoren

- Bal'mont, Konstantin 1969. *Stichotvorenija*. Leningrad.
- Bal'mont, Konstantin 1904. *Poëzja Oskara Uajl'da*. In: *Vesy* nr1. Moskva, S. 25.
- Berdjaew, Nikolai 1935. *Das Schicksal des Menschen in unserer Zeit*. Luzern.
- Berdjajew, Nikolai 1925. *Die Weltanschauung Dostojewskijs*. München.
- Berdjaev, Nikolaj 1983. *Die russische Idee. Grundprobleme des russischen Denkens im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Sankt Augustin.
- Berdjaev, Nikolaj 1999. *Sud'ba Rossii. Sočinenija*. Moskva.
- Berdjaev, Nikolaj 1994. *Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva v dvuch tomach*. Bd. 2. Moskva.
- Cervantes Saavedra, Miguel de 2000. *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. In der Übersetz. v. Braunfels, Ludwig. Zwei Teile. Hg. v. Toman, R. Köln.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1986. Faust. Teil I. In: Ders. *Weimarer Klassik 1798-1806*. Bd. 6.1. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. Hg. v. Lange, Victor. München.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1986. Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Erster Teil 31. Januar 1827. In: Ders. Band 19. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe. Hg. v. Schlaffer, Heinz. München, S. 205-209.
- Ivanov, Vjačeslav 1917. Vselenskoe delo. In: Ders. *Rodnoe i vselenskoe. Stat'i* (1914-1916). Moskva, S. 5-18.
- Ivanov, Vjačeslav. 1974. Avtobiografičeskoe pis'mo. In: *Sobranie sočinenij*. Bd. 2). Brjussel', S. 7-10.
- Ivanov, Vjačeslav. 1987. Pol'skij messianizm kak živaja sila. In: *Sobranie sočinenij*. Bd. 4. Brjussel', S. 659-665.
- Dostoevskij, Fëdor M. 1972-1990. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad. [PSS]
- Dostoevskij, Fëdor M. 1992. *Rede über Puškin am 8. Juni 1880 vor der Versammlung des Vereins „Freunde russischer Dichtung“*. Aus dem Russ. übersetzt von Braun, V. Hamburg.
- Dostojewskij, Fjodor 1922. *Die Beichte Stawrogin. Drei unveröffentlichte Kapitel aus dem Roman „Die Teufel“*. Zum ersten Mal ins Dt. übertr. u. hg. v. Eliasberg, Alexander. München.
- Dostojewski, Fjodor 2013. Die Dämonen. Erstdruck In: *Russkij vestnik 1871/72*. Textgrundlage der Ausgabe: Dostojewski, Fjodor. *Die Teufel*. 3. Bde. Übers. von Röhl, Hermann. Leipzig 1920. Berlin.
- Garšin, Vsevolod 2008. Krasnyj cvetok. In: Ders. *Rasskazy, Skazki, stichotvorenija*. Moskva, S. 194-211.
- Gorkij, Maksim 1950. Na dne. In: Ders. *P'esy 1901-1906*. Aus: *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Bd. 6. Moskva, S. 103-177.
- Gorkij, Maksim 1951. *Za mir i demokratiju. Očerki, Pamflety, Stat'i, Reči, Pis'ma*. Moskva.
- Gorki, Maxim. 1957. *Nachtasyl*. Übertrag. v. Scholz, August. Leipzig.
- Günther, Hans 1993. *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart.
- Merežkovskij, Dmitrij 1991. M. Ju. Lermontov. Poët sverchčelovečestva. In: Ders. *V tichom omute. Stat'i i issledovanija raznykh let*. Moskva, S. 378-415.
- Lermontov, Michail 1954. *Stichotvorenija 1832-1841*. Bd. 2. In: Ders. *Sočinenija v šesti tomach*. Moskva.

- Lermontov, Michail 1957. Geroj našega vremena. Bd. 6. In: Ders. *Sočinenija v šesti tomach*. Moskva.
- Lérmontoff, Michail 1852. *Der Held unserer Zeit. Kaukasische Lebensbilder*. Aus dem Russ. übers. v. Boltz, August. Berlin.
- Nekrasov, Nikolaj 1981. Rycar' na čas. In: Ders. *Stichotvorenja 1855-1866*. Bd. 2. In: Ders. *Polnoe sobranie sočinenij v 15-ti tomach*. Hg. v. Chrapčenko. Leningrad, S. 56.
- Nietzsche, Friedrich 1999. Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Beobachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Colli, Giorgio u. Montinari, Mazzino. München.
- Puškin, Aleksander 1940. Egipetskie noči. In: Ders. *Polnoe sobranie sočinenij*. Tom 8. Moskva, S. 261-277.
- Puškin, Aleksander 1959. Žyl na svete rycar' bednyj... In: Ders. *Stichotvorenija 1823-1836*. Aus: *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*. Bd. 2. Hg. v. Blagogo, D. u. a. Moskva, S. 248-249.
- Rosanow, Wassilij 2009. *Dostojewskis Legende vom Großinquisitor. Versuch eines kritischen Kommentars* (mit zwei Vorworten, einem Nachwort, fünf Beilagen und zwei Etüden „Über Gogol“). Hg. v. Grübel, R. Aus dem Russ. von Grübel, R. u. a. Oldenburg.
- Ryleev, Kondratij 1956. *Stichotvorenija, Stat'i. Očerki. Dokladnyje zapiski. Pisma*. Moskva.
- Solowjew, Wladimir 1953. Mickiewicz. In: Ders. *Erkenntnislehre. Ästhetik. Philosophie der Liebe*. Siebter Band. Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew. Hg. u. überst. v. Szyłkarski, W. Freiburg im Breisgau, S. 422-431.
- Solowjew, Wladimir 1954. L'Ideé Russe. Die Russische Idee. In: Ders. *Una Sacta. Schriften zur Vereinigung der Kirchen und zur Grundlegung der universellen Theokratie*. Zweiter Band. Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew. Hg. u. überst. v. Szyłkarski, W. Freiburg im Breisgau, S. 26-92.
- Solov'ëv, Vladimir S. 1991. Mickevič. In: Ders. *Filosofija iskusstva i literaturnaja kritika*. Moskva, S. 371-379.
- Solov'ëv, Vladimir 1999. *Rossija i vselenskaja cerkov'*. Minsk.
- Solov'ëv, Vladimir S. 2001. Kritika otvlečennych načal. In: *Sočinenija*. Tom tretij 1877-1881. Aus: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvacati tomach*. Sočinenija v pjatnadcati tomach. Hg. v. Nosov, A. (u.a.). Moskva, S. 7-362.
- Solov'ëv, Vladimir S. 2011. Čtenija o bogočeloveke. In: Ders. *Sočinenija*. 1878-1882 Bd. 4. Aus: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvacati tomach*. Sočinenija v pjatnadcati tomach. Hg. v. Nosov, A. (u. a.). Moskva, S. 9-168.
- Solov'ëv, Vladimir S. 1967. Russkaja ideja. In: *O christianskom edinstve. O rakolw, Velikij spor, dogmatičeskoe razvitie Cerkvi, russkaja ideja, Rossija i Vselenskaja Cerkov', pi'ma, neizdannij material*. Fototipičeskoe izd., Nachdruck der Ausg. S.-Peterburg 1911, Brjusel' 1967, S. 219-249.
- Šmidt- Očakovskij, Evgenij 1926. *Lejtenant Šmidt. «Krasnyj admiral»*. *Vospominanija syna*. Praga.
- Tolstoj, Lev 1982. Čem ljudi živy. In: Ders. *Povesti i rasskazy 1876-1886*. Aus: *Sobranie sočinenij v dvacati dvuch tomach*. Band 10. Hg. v. Chrapčenko, M. Moskva, S. 234 -259.
- Tolstoj, Lev 1957. *V čem moja vera?* In: Ders. *Proizvedenija 1879-1884*. Aus: *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*. Bd. 23. Hg. v. Čertkov, V.G. Moskva, S. 304-465.

- Tolstoj, Lev 1983. Za čto? In: Ders. *Povesti i rasskazy 1903-1910*. Aus: *Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach*. Bd.16. Hg. v. Chrapčenko, M. Moskva, S. 228-251.
- Wilde, Oscar 1935. The soul of Man under Socialism. In: *The posthumous work of Oscar Wilde*. Hamburg, S. 95-169.
- Wilde, Oscar 1970. *Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading*. Engl. u.dt. Übertrag. v. Mund, Elfriede. Leipzig.

Sekundärliteratur

Zu Methode und Theorie: Komparatistik, Imagologie und Intertextualität

- Antor, Heinz 2013. Diegese. In: *Metzler Lexikon. Literatur-und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg.v. Nünning, Ansgar. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, S. 138.
- Assmann, Aleida /Assmann Jan 1998. *Schrift und Gedächtnis*. In: *Schrift und Gedächtnis*. Hg. v. Assmann, A./ Assmann, J./Hardmeier, Chr. München.
- Bachtin, Michail 2000. „Problemy tvorčestva Dostoevskogo”1929. In: Ders. *Sobranie sočinenij* (tom 2). Moskva.
- Bachtin, Michail 1975. „Slovo v romane”. In: Ders. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*. Moskva, S. 71–230.
- Bachtin, Michail 1979. *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.
- Barthes, Roland 2001 . *Image, music, text. Essays*. Übers.v. Heath, Stefan. 22. Aufl., New York.
- Baumann, Uwe 2013. Quellen- und Einflussforschung. In: *Metzler Lexikon. Literatur-und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg.v. Nünning, Ansgar. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, S. 631.
- Beller, Manfred 2006. *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischer Imagologie*. Göttingen.
- Beller, Manfred 2013. Fremdbilder, Selbstbilder. In: Zymner, R. /Hölter A. (Hg.). *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart/Weimar, S. 94-99.
- Bernheimer, Charles 1995. Introduction. Anxieties of Comparasion. In: Ders. (Hg.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore/London, S. 1-17.
- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily 2013. *Intertextualität eine Einführung*. Grundlagen der Germanistik 53. Hg. v. Lubkoll, Christine u. a. Berlin.
- Bloom, Harold 1997a. Preface. In: Ders. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2. Aufl. New York.
- Bloom, Harold 1997b. *Eine Topographie des Fehllesens*. Frankfurt a. M.
- Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hg.) 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen.
- Buß, Angelika 2006. *Intertextualität als Herausforderung für den Literaturunterricht. Am Beispiel von Patrick Süskinds „Das Parfum“*. Frankfurt a.M.
- Clayton, Jay/Rothstein Eric (Hg.). 1991. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison.
- Corbineua-Hoffmann, Angelika 2013. *Einführung in die Komparatistik*. 3. Neu bearb. Aufl. Berlin.

- Donat, Sebastian (u.a.) 2013. Westslawischer Raum. In: Zymner, R. /Hölter A. (Hg.). *Handbuch Komparatistik. Theorien, Ansätze Arbeitsfelder, Wissenspraxis.* Stuttgart/Weimar, S.41-42.
- Đurišin, Dionýz 1976. *Vergleichende Literaturforschung.* 2. Aufl. Berlin.
- Dyserinck, Hugo 1966. Zum Problem der „images“ und „mirages“ und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* nr 1, S. 107-120.
- Dyserinck, Hugo 1991. *Komparatistik. Eine Einführung.* 3. Aufl. Bonn.
- Emerson, Caryl 2006. Answering for a Central and Eastern Europe. In: *Comparative Literature in the Age of Globalization.* Hg. v. Saussy, H. Baltimore, S. 203-211.
- Fausser, Markus 2008. *Einführung in die Kulturwissenschaft.* 4. Aufl. Darmstadt.
- Fischer, Manfred S. 1981. *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie.* Bonn.
- Friedman, Susan S. 1991. Wievings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author. In: *Influence and Intertextuality in Literary History.* Hg. v. Clayton, J./Rothstein, E. Madison, S. 146-179.
- Genette, Gérard 1993. *Palimpsestes. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Übers. v. Bayer, W. / Hornig, D. Frankfurt a. M.
- Gernd, Helge 1996. Komparatistik. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung.* Hg.v. Brednich, R.W. Bd. 8. Berlin, S. 106-111.
- Grabovszki, Ernst 2011. *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger.* Wien.
- Grivel, Charles 1983. Serien textueller Perzeption. Eine Skizze. In: *Dialog der Texte. Kolloquium zur Intertextualität.* Hg. von Schmid, W./Stempel, W.-D. Wien, S. 53-83.
- Hansen-Löve, Aage A. 1983. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. In: *Dialog der Texte.* Hg.v. Schmid, W./Stempel, W.-D. Wien, S. 291-360.
- Hakkarainen, Marija-Leena 1994. *Das Turnier der Texte: Stellenwert und Funktion der Intertextualität in Werk Bertold Brechts.* Frankfurt a. M.
- Harth, Dietrich (Hg.) 1994. *Fiktion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik.* Frankfurt a. M.
- Helbig, Jörg 1996. *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität.* Heidelberg.
- Holthuis, Susanne 1993. *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption.* Tübingen.
- Jakobs, Eva-Maria 1993. „Das kommt mir so bekannt vor...“: Plagiate als verdeckte Intertextualität. In: *Zeitschrift für Germanistik* nr 3., S. 377-390.
- Janssen, Carmen V. 2000. *Textile in Texturen. Lesestrategien und Intertextualität bei Goethe und Bettina Brentano von Armin.* Würzburg.
- Karrer, Wolfgang 1985. Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Hg. v. Broich, U/ Pfister M. Tübingen, S. 98-116.
- Kasperki, Edward 2010. *Kategorie komparastystyki.* Warszawa.
- Konstantinović, Zoran 1988. *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblick.* Bern.
- Koppen, Erwin 1985. Komparatistik für Ahnungslose. Zehn typische Anfängerfragen und der Versuch, sie in Kürze zu beantworten. In: *Neohelicon* 12, S.165-175.

- Kristeva, Julia 1972. Probleme der Textstrukuration. Aus dem Frz. überst. v. Rehbein, Irmela und Jochen. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hg. V. Blumensath, H., Köln, S. 243-262.
- Kristeva, Julia 1972. Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. Übers. V. Korinman, M. u. Stück, H. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. III. Hg.v. Ihwe, J. Frankfurt a. M., S. 345-375.
- Kristeva, Julia 1977. Der geschlossene Text. Übers. V. Zima, P. In: *Textsemiotik als Ideologiekritik*. Hg. V. Zima, P. Frankfurt a.M., S. 194-229.
- Kristeva, Julia 1990. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a. M.
- Kristeva, Julia 1996. Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. von Kimmich, D./Renner, R./Stegler, B. Stuttgart, S. 334-348.
- Küster, Lutz 2000. Zur Verbindung von Intertextualität und Interkulturalität: Literaturdidaktische Anregungen auf der Basis von Michel Tourniers Robinsonade. In: *Zeitschrift für Fremdsprachenforschung* 2, S. 25-53.
- Lachmann, Renate (Hg.) 1982. *Dialogizität*. München.
- Lachmann, Renate 1984. Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: *Das Gespräch*. Hg. von Stierle, K./Warning, R. München, S. 133-138.
- Lachmann, Renate 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.
- Lachmann Renate/ Schahadat, Schama 1995. Intertextualität. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hg. von Brackert, H. / Stückrath, 6. Aufl., Hamburg, S. 678-684.
- Lampart, Fabian 2013. *Geschichte der Literaturkomparatistik*. In: Zymner, R. /Hölter A. (Hg.). *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart/Weimar, S. 263-284.
- Leerssen, Joep 1984. *Komparatistik in Großbritannien 1800-1950*. Bonn.
- Leskovec, Andrea 2011. *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt.
- Lotman, Jurij 2002. *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury*. Sankt Petersburg.
- Markiewicz, Henryk. Entwicklungsprobleme und Ergebnisse der vergleichenden Literaturforschung in Polen. In: *Ziegegeist*, S. 128-139.
- Martinez, Matias 1996. Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. von Arnold, H./Detering, H. München, S. 430-445.
- Moi, Toril (Hg.) 1986. *The Kristeva Reader*. Oxford.
- Moser, Christian 2019. ‚Weltliteratur‘ im Spannungsfeld von theoretischen Reflexion und Übersetzung. In: Moraldo, S. (Hg.). *Komparatistik gestern und heute. Perspektiven auf eine Disziplin im Übergang*. Göttingen, S. 121-138.
- Obendiek, Edzard 2000. *Der Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur*. Göttingen.
- Osthues, Julian 2017. *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Bielefeld.
- Pfister, Manfred 1985. Konzepte der Intertextualität. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg.v. Broich, U/ Pfister, M. Tübingen, S. 3-30.
- Pizer, John 2000. „Goethe’s Word Literature Paradigm and Contemporary Cultural Globalization“. In: *Comparative Literature* 52, S. 213-227.
- Perri, Carmela 1978. *On Alluding*. In: *Poetics* 7, S. 289-307.
- Pleiner, C. M. 1999. *Du übttest mir das feurige Lied: Eros und Intertextualität bei Claire und Iwan Goll*. Frankfurt a. M.

- Plett, Heinrich 1991. *Intertextuality*. Berlin.
- Reichardt, Ulfried 2012. *Globalisierung. Literaturen und Kulturen des Globalen*. Berlin.
- Remak, Henry H.H. 1973. Definition und Funktion der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Hg. v. Rüdiger, H. Stuttgart, S. 11-54.
- Riffarette, Michael 1984. *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*. In: *Critical Inquiry* 11, S. 141-162.
- Rößler, Elke 1999. *Intertextualität und Rezeption: Linguistische Untersuchungen zur Rolle von Text-Text-Kontakten in Textverstehen aktueller Zeitungstexte*. Frankfurt a.M.
- Schahadat, Schama 1995a. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Błoks*. Frankfurt a. M.
- Schahadat, Schama 1995b. Intertextualität: Lektüre-Text-Intertext. In: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hg. von Pechlivanos, M. et al. Stuttgart, S. 366-377.
- Schmeling, Manfred 2000. Literarischer Vergleich und interkulturelle Hermeneutik. Die literarischen Avantgarden als komparatistische Forschungsparadigma. In: *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinität und Interkulturalität in den Komparatistiken*. Tübingen, S. 190-195.
- Schmid, Wolf/ Stempel, Wolf-Dietrich (Hg.) 1983. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien.
- Schulte-Middelich, Bernd 1985. Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg.v. Broich, U/ Pfister, M. Tübingen, S. 197-242.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich 1979. Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik. Zum Verhältnis von einzelsprachigen Literaturen und Vergleichender Literaturwissenschaft. In: *Arcadia* 14. Hg.v. Rüdiger, H. Berlin, S. 223-236.
- Schwarze, Michael 2004. *Imagologie, komparatistische*. In: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Nünig, A. 3., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, S. 284-286.
- Smirnov, Igor P. 1983. Das zitierte Zitat. In: *Dialog der Texte*. Hg.v. Schmid, W./Stempel, W.-D. Wien, S. 273-290.
- Spivak, Gayatri Ch. 2003. *The Death of a Discipline*. New York.
- Stempel, Wolf-Dieter 1983. *Intertextualität und Rezeption*. In: *Dialog der Texte*. Hg.v. Schmid, W./Stempel, W.-D. Wien, S. 85-109.
- Stocker, Peter 1998. *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn.
- Syndram, Karl U. 1991. *The Aesthetics of Alterity. Literature and the Imagological Approach*. In: *Yearbook of European Studies* 4, S. 177-191.
- Świdarska, Małgorzata 2001. *Studien zu literaturwissenschaftlichen Imagologie. Das literarische Werk F.M. Dostoevskij aus imagologischer Sicht unter besonderen Berücksichtigung der Darstellung Polens*. München.
- Tomiche, Anne/Zieger, Karl (Hg.) 2007. *La recherche en littérature générale en comparée en France en 2007*. Valenciennes.
- Van Tieghem, Paul 1931. *La littérature comparée*. Paris.
- Vosskamp, W. 1995. Einführung. In: *Germanistik und Komparatistik*. DFG Symposion 1993. Hg. v. Birus, H. Stuttgart, S. 11-15.
- Weisstein, Ulrich 1977. Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik; ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? In: *Neohelicon* 1, S. 93-123.
- Wellek, René 1963. The Crisis of Comparative Literature. In: Ders. *Concepts of criticism*. New Haven, S. 282-295.

- Zima, Peter V. 1992. *Komparatistik*. Tübingen.
- Zima, Peter V. 2011. *Komparatistik*. 2., überarb. und ergänzt. Aufl. Tübingen.
- Zymner, R. /Hölter A. (Hg.) 2013. *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart.
- Žirmunskij, Viktor 1979. Epičeskoje tvorčestvo slavjanskich narodov i problemy sravnitel'nogo izučenija eposa. In: Ders. *Sravnitel'noje literaturovedenije. Vostok i zapad*. Leningrad.

Monographien, Artikel, Lexioneinträge usw.

- Ash, John 1995. *A Byzantine Journey*. London.
- Bachórz, Józef 1997. Rosjanin. In: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Hg. v. Bachórz, J. und Kowalczykova, A. Wrocław, S. 845-848.
- Bachtin, Michail 1987. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M.
- Bachtin, Michail 2008. Fransua Rable v istorii realizma. Materialy k knige (1930-1950-eg.) In: Ders. *Sobranie sočinenij*. Bd. 4. Moskva.
- Bajda, Justyna 2007. Sacrum. In: *Epokie Literackie. Wielki Leksykon literatury polskiej*. Wrocław, S. 711.
- Bajko, Marcin 2004. Kresy, Bizancjum i „życie nowe“ w „Wicie“. In: *Bizancjum, prawosławie, Romantyzm: tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*. Hg. von Jaroslawa Ławskiego i Krzysztofa Korotkich. Białystok.
- Bajko, Marcin 2009. Symbolika ognia w „Śnie srebnym Salomei” Juliusza Słowackiego. In: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inne*. Pod. red. Hg. v. Halkiewicz-Sojak, G./Paprockiej-Podlasiak, B. Toruń. S. 123-146.
- Bajko, Marcin 2011. Nacjonalizm i kosmopolityzm. In: *Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej*. Pod red. Hg. von K. Stępnik, K./ Gabryś, M. Lublin, S. 239-251.
- Bajko, Marcin 2012. *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*. Białystok.
- Bajko, Marcin 2016. Tadeusza Micińskiego zmagania z Rosją. In: *Między rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku*. Hg. v. Karpowicz-Słowikowskiej, S. u.a. Gdańsk, S. 157-177.
- Badowska, Katarzyna 2017: Eros et musica. Pieśń tryumfującej miłości jako opowieść o klęski wyzwolin z egzystencyjalnej pustki. Próba lektury przez pryzmat orfizmu. In: *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*. Hg. v. Ławski, J. u.a. Białystok, S. 379-406.
- Balcerzan, Edward 1982. *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków.
- Baranov, Andrej 2009. Russkaja klassičeskaja literatura v chudožestvennom soznanii predstavitelej pol'skogo modernizma. In: *Russkaja kul'tura v pol'skom soznanii. Sbornik statej polskich i rossijskich isledovatelej*. Hg. v. Filatova, N.M. und Chorev, V.A. Moskva, S. 159-167.
- Batowski, Henryk 1956. *Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny*. Wrocław.
- Baur, Ferdinand Ch. 1831. *Das Manichäische Religionssystem nach den Quellen neu untersucht und entwickelt*. Tübingen.
- Belford, Barbara: *Oscar Wilde. Ein paradoxes Genie. Eine Biographie*. Zürich 2000.
- Benz, Ernst 1938. Heilige Narrheit. In: *Kyrios. Vierteljahresschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Osteuropas*. Hg. v. Koch, H. Königsberg, S. 1-55.
- Bernštejn, Evgenij 2004. Russkij mif ob Oskare Uajl'de. In: *Ėrotizm bez beregov. Sbornik statej i materialov*. Hg. v. Pavlova, M. M., S. 26-49.

- Bezubik, Krystyna 2013. *Tatry huczą gnozą! O gnozie w twórczości prozatorskiej Tadeusza Micińskiego*. Kraków.
- Bittner, Konrad 1929. *Herders Geschichtsphilosophie und die Slawen*. Reichenberg.
- Blagova, Tat'jana 1995. *Aleksej Chomjakov i Ivan Kireevskij. Rodonačalniki slavjanofil'stva*, Moskva.
- Bobiliewicz, Grażyna 2008. Tadeusz Miciński i Rosja. Skic do tematu. In: *Slavia Orientalis* 58, S. 247-260.
- Boniecki, Edward 1993. *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*. Warszawa.
- Boniecki, Edward 2000. „Duch się we mnie wicherzy.” Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka. Warszawa.
- Borowski, Andrzej 2001. Sarmatyzm. In: *Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole*. Hg. v. Borowski, A. u.a. Kraków, S. 175-179.
- Brang, Peter 1977. *I.S. Turgenev: sein Leben und sein Werk*. Wiesbaden.
- Brzozowska, Sabina 2009. *Człowiek a historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*. Opole.
- Bujnoch, Josef 1993. Geschichte und Vorgeschichte der Missionierung Russlands. In: *Millennium, Russiae Christianae. Tausend Jahre Christliches Rußland. Vorträge des Symposiums anlässlich der Tausendjahrfeier der Christianisierung Rußlands in Münster vom 5. bis 9. Juli 1988*. Hg. v. Birkfellner, Gerhard. Böhlau, S. 25-42.
- Cieszkowski, August 1908. *Prolegomena do historiozofii*. Poznań.
- Czabanowskiej-Wróbel, A.(Hg.) et al. 2004. *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*. Kraków.
- Davids, Adelbert 2002. *The Empress Theophano. Byzantium and the West at the Turn of the First Millennium*. Cambridge.
- Davis, Richard H. 2014. *The “Bhagavad Gita”. A Biography*. Princeton.
- De Lazari, Andrzej 2000. *W kręgu Fiodora Dostojewskiego*.
- De Lazari, Andrej (Hg). 1999-2007. *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Łódź.
- Dębicki, Zdzisław 1928. *Tadeusz Miciński*. In: *Portrety*. Seria II. Warszawa, S. 45-63.
- Dieckmann, Eberhard 1986. *Nachwort*. In: *Lew Tolstoj. Späte Erzählungen*. Aus dem Russischen übers. v. Asemissen, H. Berlin.
- Dietrich, Wolfgang (Hg.)1994. *Russische Religionsdenker. Tolstoj, Dostojewski, Solowjew, Berdjaew*. Gütersloh.
- Dobrowolski, Antoni Bolesław 1958. *Mój życiorys naukowy*. Wrocław.
- Durylin, Sergej 1949. *Nesterov-portretist*. Leningrad.
- Estés, Clarissa Pinkola 1996. *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. London.
- Eliasberg, Alexander 2011. *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts*. Bremen.
- Feldman, Wilhelm 1985. *Współczesna literatura polska*. Bd.2. Kraków.
- Filipkowska, Hanna 1972. Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski. In: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Bd. I. Hg. von Kirchner, H./Żabicki, Z. Wrocław.
- Flis, Elżbieta 2010. „Polskość jest wyznaniem“. Miciński w przedniu i w dobie wielkiej wojny. In: *Południowa Słowiańszczyzna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Hg. von red. Stępnik, K. / Gabryś, M. Lublin, S. 147-159.
- Flis-Czeriak, Elżbieta 2008. *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Lublin.
- Flis-Czeriak, Elżbieta 2016. Do źródeł duszy polskiej i duszy rosyjskiej. Metafizyczna historiozofia a pragmatyka polityczna w twórczości Tadeusza Micińskiego. In:

- Między rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku.* Hg. v. Karpowicz-Słowikowskiej, S. u.a. Gdańsk, S. 139-156.
- Floryńska, Halina 1976. *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii J. Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu.* Wrocław.
- Freynik, Thomas 2000. *Die Todesproblematik im Schaffen des F.M. Dostoevskij.* Hamburg.
- Galkin, Aleksander 2001. *Obraz christa i koncepcija čeloveka v romane F.M. Dostoevskogo „Idiot“.* In: *Roman F.M. Dostoevskogo „Idiot“.* *Sovremennoe sostojanie izučenija.* Hg. v. Kasatkina, T. A. Moskva, S. 319-336.
- Gall, Alfred 2007. *Der polnische Messianismus: Sakralisierung als Säkularisierung.* In: *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive.* Hg. v. Gall, A. Wiesbaden, S. 48-82.
- Gall, Alfred 2007. *Einleitung.* In: *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive.* Hg. v. Gall, A. Wiesbaden, S. 7-21.
- Gauss, Galina 2015. *Die Beeinflussung seines Werkes und seiner Historiosophie durch die russische Literatur am Beispiel des Dramas Kniaź Patiomkin (Fürst Potëmkin, 1906).* In: *Junge Slavistik im Dialog IV. Beiträge zur VII.–IX. Slavistischen. Studentenkonferenz.* Hg. v. Weigel, A. u. a. (Schriftenreihe Studien zur Slavistik Bd. 33). Hamburg, S. 79-92.
- Gauss, Galina 2015. *Die „slawische Frage“ bei Tadeusz Miciński. Ursprung, Weiterentwicklung und Äußerung.* In: *Ostblicke 6.* Berlin 2015, S. 57-74.
- Gauss, Galina. 2016. *Die Kategorie des jurodstvo im Russlandbild Tadeusz Micińskis am Beispiel des Dramas Kniaź Patiomkin.* In: *Grenzräume – Grenzbewegungen.* Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Basel 2013| Frankfurt (Oder) und Słubice 2014. Bd. 2. Hg. v. Frieß, N. u.a. Potsdam, S. 261-274.
- Gerigk, Horst-Jürgen 2016. *Literaturnoe masterstvo Dostoevskiego v razvitii. Ot „Zapisok iz męrtvogo doma“ do „Brat’ev Karamazovyh“.* Übers. aus dem Dt. und redakt. v. Lappo-Danilevskij, K. Sankt-Peterburg.
- Głowiński, Michał 1997. *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej.* Wrocław.
- Głowiński, Michał 2005. *Dionysos, Narziß, Prometheus, Marcholt, Labyrinth.* Aus dem Poln. Conrad, C. Frankfurt a. M. 2005.
- Goerd, Wilhelm 1984. *Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke.* Freiburg.
- Grimm, Werner 2006. *Verklärung.* In: *Calwer Bibellexikon. L-Z. Bd. 2.* Hg.v. Betz, O. u. a. Stuttgart, S. 1411.
- Grinin, Leonid 2010. *Ličnost’ v istorii: évolucija vzgljadov.* In: *Istorija i sovremennost’*, nr. 2. Volgograd, S. 38-39.
- Grzymała-Siedlecki, Adam 1913. *Xiądz Faust.* In: *Museion* nr 5, S. 47-54.
- Gutowski, Wojciech 1995. *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza szatana w literaturze Młodej Polski.* In: *Stulecie Młodej Polski.* Hg. von Podrazy-Kwiatkowskiej, M. Kraków.
- Gutowski, Wojciech 1979. *Chaos czy ład.* In: *Studia o Tadeuszu Micińskim.* Hg. v. Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków, S. 227-273
- Gutowski, Wojciech 1980. *W poszukiwaniu życia nowego. Mit i światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego.* Warszawa.
- Gutowski, Wojciech 1992. *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach.* Kraków.
- Gutowski, Wojciech 1994. *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku.* Toruń.
- Gutowski, Wojciech 2002. *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej.* Bydgoszcz.

- Gutowski, Wojciech 2002. *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*. Kraków.
- Gutowski, Wojciech 2008. *Posłowie. Synteza – niedokananie – „skok w przyszłość”...O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*. Kraków, S. 459-521.
- Hellgardt, Ernst 1993. Zahlensymbolik. In: *Literaturlexikon*. Bd. 14. Hg. v. Killy, Walther. Güthersloh, S. 498-501.
- Helsztyński, Stanisław 1973. *Przybyszewski*. Warszawa.
- Hertz, Paweł 1959. *Zbiór poetów polskich XIX. wieku*. Warszawa.
- Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter. 2000. *Tadeusz Miciński*. In: *Porträts. Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bd. 4. Hg. von Dedecius, K. Zürich, S. 536-542.
- Hutnikiewicz, Artur (Hg.). 2000. *Literatura polska XX wieku*. Przewodnik encyklopedyczny A – O. Warszawa.
- Hutnikiewicz, Artur 1994. *Młoda Polska*. Warszawa.
- Igliński, Grzegorz 2005. *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*. Warszawa.
- Isupov, Konstantin 2006. *Narrentum im Christo*. In: *Lexikon der russischen Kultur*. Hg. v. Franz, N. Aus dem Rus. übers. v. Brederlow, Nina. Darmstadt, S. 318-319.
- Ivanov, Sergej 1994. *Vizantijskoje jurodstvo*. Moskva.
- Ivinskij, Dmitrij 2003. *Puškin i Mickiewicz. Istorija literaturnych otnošenij*. Moskva.
- Jagiello, Michał 1979. Wstęp. In: *Listy o stylu zakopiańskim 1892-1912*. Kraków, S. 10-15.
- Janion, M. 2006. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków.
- Janion, M. 1998. Vorwort. In: *Polnische Romantik. Ein literarisches Lesebuch von Hans Peter Hoelscher-Obermaier*. Aus Poln. übers. Altmyer A. Frankfurt a. M., S. 9-42.
- Jocz, Artur. 2005. *Pomiędzy Lucyferem i Arymanem – gnostyczna historiozofia Tadeusza Micińskiego*. In: *Przegląd Religioznawczy*, nr. 4., S. 21-31.
- Jourdan, Fabienne 2015. Orpheus (Orphik). In: *Reallexikon für Antike und Christentum*. Band 26. Stuttgart, Sp. 576-613.
- Karasińska, Maria 1999. *Dlaczego Bizancjum? Historia jako vehiculum*. In: *Na schodach Klio*. Hg. von Ratajczakowa, D. Poznań, S. 125-147.
- Kawyn, Stefan 1960. *Walka romantyków z klasykami*. Wrocław.
- Kaźmierczyk Zbigniew 2016. *Rosja Mickiewicza i Miłosza*. In: *Między rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku*. Hg. v. Karpowicz-Słowikowskiej, S. u.a. Gdańsk, S. 21-47.
- Kiejzik, Lillianna 2009. *Russkaja filosofija v pol'skom soznanii*. In: *Russkaja kul'tura v pol'skom soznanii. Sbornik statej polskich i rossijskich isledovatelej*. Hg. v. Filatova, N.M. und Chorev, V.A. Moskva, S. 283-291.
- Kirill (Brżezovskij, Anatolij). 1907. *Odinacat' dnej na Potëmkinie*. Sankt Peterburg.
- Kjetsaa, Geir 1999. *Lev Tolstoj. Dichter und Religionsphilosoph*. Aus dem norweg. übers. v. Hempen, U. Gernsbach.
- Kladova, Natal'ja 2009. *F.M. Dostoevskij i N.A.Nekrasov: tvorčeskij dialog. Monografija*. Moskva.
- Kleiner, Juliusz 1998. *Zygmunt Krasiński. Studia*. Kraków.
- Kohl, Norbert 1976. *Oscar Wilde. Leben und Werk in Daten und Bildern*. Frankfurt a. M.
- Kolbuszewski, Jacek 1982. *Tatry w literaturze polskiej 1805-1939*. Kraków.
- Kologrowow, Igor 1958. *Die heiligen Laien. Die Narren in Christus (Jurodowyje)*. In: Ders. *Das andere Russland. Versuch einer Darstellung des Wesens und der Eigenart russischer Heiligkeit*. München.

- Kononova, Žanna 2015. *Perevodčeskaja dejatel'nost' K. Bal'monta v kontekste razvitija russkoj perevodčeskoj školy*. Naukovi zapiski CHNPU im. G.S.Skovorodi.Charkiv, S. 101-110.
- Koschmal, Walter 1990. Przekształcenie noweli w poemat proza „Pieśń tryumfującej miłości” I.S.Turgieniewa i Micińskiego. In: *Rocznik Komisji Historyczno-Litrackiej*, nr 27. Wrocław, S. 171-176.
- Koschmal, Walter 2000. Der Zyklus als latenter Text. Tadeusz Micińskis Gedichtsammlung W mroku gwiazd. In: *Zyklusdichtung in den slawischen Literaturen*. Beiträge zu internationalen Konferenz. 18.-20. März 1997 Magdeburg. Hg. v. Ibler, Reinhard Frankfurt a. M., S. 261-276.
- Kopaliński, Władysław 1985. Koczobryk. In: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa, S. 496.
- Kozikowski, Edward 1961. *Między prawda a plotka. Wspomnienia o ludziach i czasach minionych*. Kraków.
- Kozyrev, Illya 2011. *Moskau – das dritte Rom. Eine politische Theorie mit ihren Auswirkungen auf die Identität der Russen und die russische Politik*. Göttingen.
- Królikiewicz, Grażyna 1999. Die Literatur der Romantik. In: *Polnische Literatur. Annäherungen*. Hg. v. Walecki, W. Oldenburg, S. 123-141.
- Krzyżanowski, Julian 1963. *Neoromantyzm Polski*. Warszawa.
- Krzyżanowski, Julian (Hg.) 1984. *Literatura polska XX wieku*. Przewodnik encyklopedyczny A–M. Bd. I.Warszawa.
- Kuderowicz, Zbigniew 1979. Historia i wartości integrujące. Koncepcje historiozoficzne w publicystyce Tadeusza Micińskiego. In: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Hg. von Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków, S. 159-194.
- Kuderowicz, Zbigniew 1988. *Das philosophische Ideengut Polens*. Bonn.
- Kuderowicz, Zbigniew 1980. *Artyści i historia*. Wrocław.
- Kuprijanovskij, Pavel/Molčanova, Natal'ja. 2014. Bal'mont. In: Diess. *Žizn'zamečatel'nych ljudej. Serija biografij*. Moskva.
- Kurczak, Justyna 2000. *Historiozofia nadziei. Romantyczne słowianofilstwo polskie*. Łódź.
- Kurkiewicz, Marek 2004. *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego*. Bydgoszcz.
- Kuźma, Erazm 1979. Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego. In: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Hg. von Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków, S. 195-226.
- Kveselevič, Dmitrij 2005. Mat' In: *Tolkovyj slovar' nenormativnoj leksiki russkogo jazyka*. Moskva, S. 419.
- Kwiatkowski, Jerzy 1977. Od katastrofizmu solarnego do synów słońca. In: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Hg. von Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków.
- Küster, Jürgen 1984. *Der Narr als Gottes Leugner*. In: Mezger, Werner (Hg.). *Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zu Narrenidee*. Kulturgeschichtliche Forschungen. Band 3. Remscheid, S. 97-134.
- Kwiatkowski, Jerzy 1995. *O poetach polskich XX wieku*. Kraków
- Langer, Dietger 2010. *Polnische Literaturgeschichte. Ein Abriss*. München.
- Lebedewa, Jekatherina 2008. Russische Träume. Die Slawophilen – ein Kulturphänomen. In: *Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung*. Bd. 4. Hg. v. Lebedewa, J. und Lehmann-Carli, G. Leipzig.
- Leonhardt-Aumüller, Jacqueline 1993. „Narren um Christi willen“. München.
- Lepianka, Józef 1992. Lutosławski, Wincenty. In: *Słownik psychologów polskich*. Hg. v. Kosnarewicz, E. u.a. Poznań, S. 136-137.

- Lettenbauer, Wilhelm 1972. Die polnische Romantik. In: *Die europäische Romantik*. Frankfurt a. M., S. 479-523.
- Lichačev, Dmitrij/Pančenko, Aleksander 1976. „Smechovoj mir“ drevnej Rusi. Leningrad.
- Lichačev, Dmitrij/Pančenko, Aleksander 1991. *Die Lachwelt des alten Russland*. Aus dem Russ. Übers. v. Uhlenbruch, Bernd. Eingel. u. hg. v. Lachmann, Renate. München.
- Lipič, Tamara 2008. K charakteristike slavjafil'stva. In: *Naučnyje vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*. T. 8 nr. 4. Belgorod, S. 151-157.
- Linkner, Tadeusz 1987. *Z mare tenebrarum na Słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*. Gdańsk.
- Linkner, T. 2001. Faust lucyferyczny T. Micińskiego w dramacie „Koniec Wenety” i powieści „Xiądz Faust”. In: *Postacie i Motywy Faustyczne w literaturze polskiej*. Tom drugi. Hg. v. Krukowska, H. u. Ławski, J. Białystok, S. 65-99.
- Linkner, Tadeusz 2002. Mitologia słowiańska w «Król-Duchu» Juliusza Słowackiego. In: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, Hg. von Kuziak, M. Słupsk, S. 151-184.
- Linkner, Tadeusz 2003. *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*. Gdańsk.
- Linkner, Tadeusz 2016. *Z juweniliów Tadeusza Micińskiego*. Gdańsk.
- Lorenz, Erika 1994. *Teresa von Ávila. Eine Biographie*. Freiburg.
- Luisier, Annette 2005. *Nikolaj Nekrasov. Ein Schriftsteller zwischen Kunst, Kommerz und Revolution*. Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas Bd. 11. Hg. v. Guski, A. u.a. Zürich.
- Ławski, Jarosław 1995. *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*. Białystok.
- Ławski, Jarosław 2003. Erudycja – indywiduacja – inicjacja. O „Xiędzie Fauście” Tadeusza Micińskiego. Tezy o powieściowej wyobraźni. In: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*. Hg. v. Wojciech Gutowski. Toruń, S. 167-189.
- Ławski, Jarosław 2017. Wstęp. In: *Proza Tadeusza Micińskiego*. Białystok, S. 17-30.
- Maciejewska, Irena (Hg.) 1992. *Młoda Polska*. Warszawa.
- Magdziak-Miszewska, Agnieszka (Hg.) 2002. *Polacy i Rosjanie*. Warszawa.
- Marciniak, Przemysław 2004. W Bizancjum czyli nigdzie. W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu Tadeusza Micińskiego. In: *Bizancjum – Prawosławie – Romatyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*. Hg. von Ławski, J./Korotkich, K. Białystok, S. 587-593.
- Marx, Jan 1997. Tadeusz Miciński. In: Ders. *Młoda Polska*. Warszawa, S. 513-605.
- Mickiewicz, Agata 2016. *Tituł Nietoty Tadeusza Micińskiego. Sens „tajemny” powieści*. In: *Czytać Micińskiego. Studia*. Hg. v. Barczak, A. u.v.a. Siedlce, S. 71-79.
- Medvedeva, Ol'ga 1989. *Pravda fakta i pravda istorii. Sravnitel'noje literaturovedenie i russko-pol'skie svjazi v XX veke*. Moskva, S. 92-104.
- Medvedeva, Ol'ga 1996. Čelovek v prostranstve. Russkije i Rossija v proze Tadeusza Mičin'skogo. In: *Put' romantičnyj sovershil*. Hg. von Choreeva, V. Moskva, S. 281-299.
- Miedwiediewa, Ol'ga 2003. Tadeusz Miciński i Rosja: wędrówka w przestrzeni duchowej. In: *Toronto Slavic Quartal* (Spring 4). Toronto, S. 1-15.
- Meerson, Ol'ga 2001. Christos ili „Knjaz'-Christos“? Svidetel'stvo Generala Ivolgina. In: *Roman F.M. Dostoevskogo „Idiot“*. *Sovremennoe sostojanie izučenija*. Hg. v. Kasatkina, T. A. Moskva, S. 42-52.
- Meletinskij, Elizar (Hg.) 1996. *Mifologija. Illjustrirovannyj encyklopedičeskij slovar'*. Sankt-Peterburg.

- Melkowski, Stefan 1974. Źródła duszy polskiej w kolorze czarnym i czerwonym według Tadeusza Micińskiego. In: *Poezja*, nr 5, S. 20-34.
- Melkowski, Stefan 1974. Źródła duszy polskiej w kolorze czarnym i czerwonym według Tadeusza Micińskiego. In: *Poezja* (5). Warszawa. S. 22-26.
- Měšťan, Antonin 1993. Vjačeslav Ivanovs Slavophilentum. In: *Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. (Beiträge des IV Internationalen Vjačeslav Ivanov Symposium)*. Hg. v. Potthoff. Heidelberg, S. 267-276.
- Miązek, Bonifacy 1998. Mickiewicz in Towiański-Kreis. Darstellung der Problematik. In: *Adam Mickiewicz. Leben und Werk*. Hg. v. Miązek, B. Frankfurt a. M., S. 254-262.
- Miłosz, Czesław 1981. *Geschichte der polnischen Literatur*. Aus dem Engl. und Poln. überstzt. von Arthur Mandel. Köln.
- Mironowicz, Antoni 1999. Kościół prawosławny na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej (1596-1918). In: *Prawosławie. Światło wiary i źródło doświadczenia*. Hg. v. Leśniewski, J. Lublin, S. 139-171.
- Mróz, Tomasz 2017. Nieukończony doktorat Tadeusza Micińskiego o nieśmiertelności duszy w filozofii Platona. In: *Pamiętnik Literacki* (108), S. 135-148.
- Müller, Ludolf 1998. Fjodor Michailowitsch Dostojewski – sein Leben als Roman. In: *Fjodor Michailowitsch Dostojewski – Dichter, Denker, Visionär*. Hg. v. Setzer, H., Müller, L., Kluge, R.-D. Tübingen, S. 11-44.
- Nelepko, Elena 2005. Imena i maski v drame Tadeuša Miciń'skiego «V mrake Zlotogo Dvorca, ili Bazilissa Teofanu». In: *Tvorčast' Zof'i Nalkoŭskaj i slavjanskija kul'tury: materyjaly mižnarodnyj navuk. kanf. 17-18 maja 2004*. Hg.v. Musienki, S., S. 260-272.
- Nielepko, Helena 2016. Rosja i Rosjane w dramacie Książ Patiomkin Tadeusza Micińskiego. In: *Między rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku*. Hg. v. Karpowicz-Słowikowskiej, S. u. a. Gdańsk, S. 179-186.
- Niciński, Konrad 2011. Kwestia słowiańska w publicystyce Tadeusza Micińskiego podczas I wojny światowej i w latach ją poprzedzających. In: *Nacjonalizm Polski do 1939 roku. Wizje kultury polskiej i europejskiej*. Hg. von Stępnik, K./Gabryś M. Lublin, S. 253-261.
- Nowicki, A. 2004. Tadeusza Micińskiego subiektywizacja i pluralizacja lucyferyzmu. Posłowie. In: *Tadeusz Miciński. Nietota*. Warszawa.
- Ottovordemgentschenfelde, Natalia 2004. *Jurodstvo: Eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des Narren in Christo. Jurodivyj in der postmodernen russischen Kunst*. Europäische Hochschulschriften Reihe XVIII Vergleichende Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.
- Pigoń, Stanisław 1964. Niesamowite spotkania literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski. In: Ders. *Miłe życia drobiazgi*. Warszawa.
- Pilch, Urszula 2010. *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki-Miciński*. Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (Hg.) 1973. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Wrocław u.a.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria 1979. Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą. In: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Hg. von Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków, S. 131-158.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria (Hg.) 1979. *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków.

- Podraza-Kwiatkowska, Maria 1985. *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria (Hg.) 1995. *Stulecie Młodej Polski*. Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria 2001. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków.
- Polakowska, Anna 2002. Miciński, Tadeusz. In: *Dawni pisarzy Polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*. Tom 3. Mia-R. Hg. v. Loth, Roman. Warszawa, S. 13-16.
- PoljubarjariNova, Larissa N. 2011. Russisches Sektierertum als Motiv und Intertext. In: *Eigen und fremdkulturelle Literaturwissenschaft*. Hg. v. Kemper, Dirk u.a. München, S. 235-249.
- Popiel, Magdalena 2001. Księga Bylejaka. O Nietocie Tadeusza Micińskiego. In: *Lektury Polonystyczne II. Od realizmu do preekspresjonizmu*. Hg.v. Matuszek, Gabriel. Kraków, S. 172-198.
- Poročkina, Irina 1983. *L. N. Tolstoj i slavjanskie narody*. Leningrad.
- Próchniak, Paweł 2004. Kategoria »jurodstwa« w Kniaziu Patiomkinie Tadeusza Micińskiego. Prolegomena. In: *Bizancjum – Prawosławie – Romatyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*. Hg. von Ławski, J./Korotkich, K. Białystok, S. 577-586.
- Próchniak, Paweł 2006. *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*. Lublin.
- Próchniak, Paweł 2007. Tadeusz Miciński. In: *Młoda Polska, Historia Literatury Polskiej (VII-VIII)*. Teil 1 u. 2. Hg. von Bałus, W. Warszawa.
- Późniak, Telesfor 1966. *Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich*. Wrocław.
- Prokop, Jan 1965. O pierwszych polskich ekspresjonistach. In: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. I. Hg. v. Kwitkowski, J., Żabicki, Z. Warszawa.
- Prokop, Jan 1978. *Żywiol wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Warszawa.
- Ratajczakowa, Dobrochna 2006. Historia i gnoza. Tadeusz Miciński „Termopile polskie”. In: *Diess. W krystale i płomieniu. Studia i skice o dramacie i teatrze*. Bd. 2. Wrocław.
- Pyczek, Waclaw 1999. *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*. Lublin.
- Rancour-Laferrriere, Daniel 1995. *The Slave Soul of Russia. Moral Masochism and the Cult of Suffering*. New York.
- Ritz, German (Hg.) 2010. *Geschichtsentwurf und literarisches Projekt. Studien zur polnischen Hoch- und Spätromantik*. Wiesbaden.
- Rzońca, Wiesław 2005. *Norwid a romantyzm polski*. Warszawa.
- Rzewuska, Elżbeta 1971. *Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micinskiego*. In: *O prozie polskiej XX wieku*. Hg. von Hutnikiewicz, A. Wrocław.
- Samolis, Georgij 1982. *Lejtenant Šmidt*. Moskva.
- Sandoz, Ellis 2000. *Political Apocalypse. A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor*. 2 überarbt. Ausg. Wilmington.
- Schimmel, Annemarie 1995. *Rumi: Ich bin Wind und du bist Feuer. Leben und Werk des großen Mystikers*. 9. Aufl. München.
- Scherf, Walter 1995. Vasilisa die Wunderschöne. In: *Ders. Das Märchenlexikon*. Zweiter Band L-Z. München, S. 1252-1257.
- Schruba, Manfred 2011. Russland als Schauplatz der polnischen Gegenwartsliteratur (Sławomir Mrozek, Janusz Głowack, Jacek Dukaj). In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* Bd. 68, Heft 2, S. 359-375.
- Schultze, Brigitte 2000. Prometheus in Polen. Nationalisierung und Internationalisierung des Mythos um 1900. In: *Internationalität nationaler Literaturen*. Beiträge zum

- ersten Symposion des Göttinger Sonderforschungsbereichs 529. Hg. v. Schöning, U. Göttingen.
- Serebrennikov, Nikolaj 2002. *Gimn Rossii „Bože, Carja chrani!...“ Tver’*.
- Shneidman, Noam N. 1984. *Dostoevsky and Suicide*. Oakville
- Sieradzka, Anna 2003. *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*. Warszawa.
- Sierosławski, Stanisław 1910. Wrażenie Literackie. In: *Słowo*, nr 366.
- Skoczyński, Jan 1994. *Wartość pesymizmu. Studia i szkice o Marianie Zdziechowskim*. Kraków.
- Smirnov, Igor 1991. *O drevnerusskoj kul’ture, russkoj nacjonal’noj specyfike i logike istorii*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderbd. 28, Wien.
- Smolitsch, Igor 1940. Aus dem altrussischen Mönchtum (11.-16. Jahrhundert) Gestalter und Gestalten. In: *Das östliche Christentum*. Heft 11. Hg. V. Wunderle, G. Würzburg, S. 41-62.
- Snyder, Louis L. 1984. *Macro-Nationalisms. A History of the Pan-Movements*. Westport.
- Sobieraj, Sławomir 2002. *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*. Siedlce.
- Sobieraj, Sławomir 2005. Tadeusz Miciński wobec Rosji i Rosjan. Między literaturą a ideologią. In: *Europa a Rosja. Przeszłość, teraźniejszość, przyszłość*. Hg. v. Gancewski, J. U. Sobczak, J. Elbląg, S. 351-367.
- Sobieska, Anna 2007. Tajemnica Posyjskiego Symbolizmu: Aleksander Błok i Młoda Polska. In: *Ruch Literackie XLVIII*. Warszawa, S. 195-211.
- Sobolczyk, Piotr 2005. *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*. Toruń.
- Sobolczyk, Piotr 2017. Miciński i Cervantes o kryzysach swoich epoch. In: *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*. Hg. v. Ławski, J. u.a. Białystock, S. 497-514.
- Sokołowski, Mikołaj 2004. *«Król-Duch» Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska*. Warszawa.
- Sosnowski, Jerzy 2004. Niedokonany. Satanizm i apokatastasis w poemacie Tadeusza Micińskiego. In: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*. Hg. von Czabanowska-Wróbel, A. /Próchniak, P./ Stala, M. Kraków.
- Stacheev, Boris F. 1973. O po’lskom romantizmie v sopostovlenii s russkim romantizmom. In: *Pol’skij romantizm i vostočnoslavjanskije literatury*. Hg. Žmigorodskaja, M. u.a. Moskva, S. 7-26.
- Städtke, Klaus (Hg.) 2011. *Russische Literaturgeschichte*. 2 aktual. Aufl., Stuttgart.
- Staćzak, Renata 2009. *Elementy Kabaly żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Warszawa.
- Stenborg, Lennart 1972. *Studien zu der Erzähltechnik in den Novellen V.M. Garšins*, Uppsalla.
- Stender-Petersen, Adolf 1993. *Geschichte der russischen Literatur*. Übers. v. Krämer, W. 5. Aufl. München.
- Stepanjan, Karen 2001. Jurodstvo i bezumie, smert’ i voskresenie, bytie i nebytie v romane „Idiot“. In: *Roman F.M. Dostoevskogo „Idiot“*. *Sovremennoe sostojanie izučenija*. Hg. v. Kasatkina, T. Moskva 2001, S. 137-162.
- Stepanjan, Karen 2015. Izmenenie iměn (Rycar’ Pečal’nogo obraza, Rycar’ bednyj i Francisk Assizkij v prostranstve romanov „Don Kichot” i „Idiot”). In: *Imja v literaturnom proizvedenii. Chudožestvennaja semantika i funkcija*. Hg. v. Sazanova, L. I. Moskva, S. 251-267.
- Stepanjan, Karen 2016. *Šekspir, Bachtin, Dostoevskij. Geroi i avtory v bol’schom vremeni*. Moskva.

- Stur, Jan 1920. *Tadeusza Micińskiego „Książ Piatomkin“, „Nietota“, „Xiądz Faust“*. Poznań, S.10-15.
- Sundtrup, Rudolf 1998. Zahlensymbolik. In: *Lexikon des Mittelalters (LMA)*. Bd. 9. Hg. v. Angermann, Robert. München, Sp. 443-457.
- Ślisz, Andrzej 1968. *Prasa polska w Rosji w dobie wojny i rewolucji (1915-1919)*. Warszawa.
- Świdarska, Małgorzata 1999. Mickiewicz und die russische Literatur. Puschkin, Karolina Pawlowa, Dostojewski. In: *Von Polen, Poesie und Politik ... Adam Mickiewicz 1798-1998*. Hg. v. Kluge, R.-D. Tübingen, S. 267-296.
- Szyłkarski, Wladimir 1948. *Sołowjew i Dostojewskij*. Bonn.
- Šiškin, Andrej (Hg.) 2006. *Bašnja Vjačeslava Ivanova i kul'tura Serebrjanogo veka. Sbornik statej*. Sankt-Peterburg.
- Šwidziński, Jerzy [Hg.] 1991. *Mickiewicz o Puszkynie*. Poznań.
- Thompson, Ewa 1987. *Understanding Russia. The holy fool in Russian culture*. Lanham.
- Treugutt, Stefan 1974. Napoleon Bonaparte jako bohater polskiego romantyzmu. In: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr. 5 (17), S. 37-44.
- Tomkowski, Jan 2016. Świat gnozy Tadeusza Micińskiego. In: Ders. *Szkice młodopolskie*. Warszawa, S. 73-96.
- Trojanowiczowa, Zofia 1997. Syberia. In: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Hg. v. Bachórz, J. und Kowalczykowa, A. Wrocław, S. 901-909.
- Tuczyński, Jan 1969. *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk.
- Tynecki, Jerzy 1976. *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*. Łódź.
- Uffelmann, Dirk 1999. *Die Russische Kulturosophie*. Frankfurt a. M.
- Uspenskij, Boris. 1991. *Semiotik der Geschichte*. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse Sitzungsberichte, Bd. 579. Wien.
- Uspenskij, Boris 1994. Car' i samozvanec: samozvančestvo v Rossii kak kul'turno-istoričeskij fenomen. In: Ders. *Izbrannye trudy*. Bd. 1. *Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*. Moskva, S. 75-109.
- Uspenskij, Boris 1994. Rol' dual'nych modelej v dinamike ruskoj kul'tury (do konca XVIII veka). In: Ders. *Izbrannye trudy*. Bd. 1. *Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*. Moskva, S. 219-253.
- Vasmer, Max 1973. *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. Moskva.
- Vengerov, Semën 1897. Narodničestvo. In: *Ėnciklopedičeskij slovar' Brokgauza i Efrona*. Bd. XXa. Nakaznyj ataman – Nejasyti. Sankt Petersburg, S. 586-587.
- Walas, Teresa 1986. *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*. Kraków.
- Walicki, Andrzej 2006. *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*. Warszawa.
- Walicki, Andrzej 2002. *Rosja, katolicyzm i sprawa polska*. Warszawa.
- Wasilwski, Zygmunt 1938. Mit Tadeusza Micińskiego. In: *Kurier Poznański* (476).
- Weiss, Tomasz 1974. *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*. Warszawa.
- Weithmann, Michael W. 1995. *Balkan-Chronik. 2000 Jahre zwischen Orient und Okzident*. Regensburg.
- Wierbicki, Andrzej 1983. *Wschód-Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie pozbiorowej*. Warszawa.
- Wróblewska, Teresa 1979. Recepcja czyłe nieporozumienia i mistyfikacje. In: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Hg. von Podraza-Kwiatkowska, M. Kraków, 7-82.
- Wróbel-Best, Jolanta. 2012. *Misteria czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*. Kraków.

- Wróbel-Best, Jolanta 2017. W kręgu intertekstualności epoki. Nietota Tadeusza Micińskiego i Wielki Gatsby F. Scotta Fitzgeralda. In: *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*. Hg. v. Ławski, J. u.a. Białystok, S. 427-451.
- Wölfen, Uwe 2002. Adam Mickiewicz und Südslawen. In: *Sendung und Dichtung. Adam Mickiewicz in Europa*. (Beiträge zur Osteuropaforschung; Bd. 5). Hg. v. Krasnodębski / Garsztecki. Hamburg, S. 55-65.
- Wöll, Alexander 1999. *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, hg. v. Schmid, Wolf. Bd.17. Frankfurt a. M.
- Wyka, Kazimierz (Hg.). 1967-1977 Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. In: *Literatura okresu Młodej Polski*. Bd. I-IV. Kraków.
- Wyka, Kazimierz 1977. *Młoda Polska*. Bd. I-II. Kraków.
- Wytzens, Günther 1998. Adam Mickiewicz. Der große Dichter der polnischen Nation. In: *Adam Mickiewicz Leben und Werk*. Hg. von Miązek, B. Frankfurt a. M., S. 13-71.
- Zarych, E. (Hg.) 2005. *Encyklopedia literatury polskiej*. Kraków.
- Ziejka, Franciszek 1979. „Książ Patiomkin” Micińskiego a tradycja polskiego dramatu o rewolucji. In: *Miesięcznik Literacki* Nr. 7. Builetyn Polonistyczny 23, 1980, 3 (77).
- Ziejka, Franciszek 1995. Bizancjum modernistów. „W mroku złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu“ Tadeusza Micińskiego w kontekście literatury europejskiej o tematyce bizantyjskiej. In: Ders. *Nasza rodzina w Europie*. Kraków, S. 60-86.

Internetquellen

<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/642611>(Stand 4.10.2018).

<https://encyklopedia.interia.pl/literatura-polska/news-filomaci-i-filareci,nId,2086025>
(Stand 21.05.2019)

<http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-313.htm> (Stand 28.11.2019)

<https://www.projekt-gutenberg.org/dostojew/karamaso/karamaso.html> (Stand 12.05.2020)

<https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-krzeptowski-sabala-1809-1894-gawedziarz-muzykant-spiewak> (Stand 20.04.2020)

<http://tolstoy.ru/creativity/journalismguide/170.php> (Stand 30.03.2020)

<https://polona.pl/item/wasilissa-priekrasnaja-bazilissa-tieofanu-ili-w-mrakie-zolotogo-zamka-tragedija-w-5,MzMwNTY0ODQ/2/#info:metadata> (Stand 20.04.2020).

<http://hallart.ru/culturallifeofbashkortostan/nesterov-art-masterpieces> (Stand 12.12.2019)

http://www.citeaux.net/zchronik/Monchtum02.htm#_ftnref3 (Stand 16.03.2020)