

Nachwort

Im wohl berühmtesten polnischen Roman des 20. Jahrhunderts, Witold Gombrowiczs *Ferdydurke*, findet sich eine bissige Parodie auf die verstümmelnde Kanonisierung von Juliusz Słowacki (1809–1849) durch einen Gymnasialprofessor:

„Also, warum erweckt Słowacki in uns Entzücken und Liebe? Warum weinen wir mit dem Dichter, wenn wir das wundervolle seraphische Poem *In der Schweiz* lesen? Warum schwillt in uns die Begeisterung, wenn wir die ehernen, heroischen Strophen des *König Geist* hören? Und warum können wir uns von den Wundern und den Zaubern der *Balladyna* gar nicht losreißen? Und wenn dann die Klagen der *Lilla Weneda* ertönen, warum reißt es uns das Herz in Stücke, warum sind wir bereit, dem unglückseligen König zu Hilfe zu fliegen, zu eilen? Hm ... warum? Darum, meine Herren, weil Słowacki ein großer Dichter war! Walkiewicz, warum? Wiederholen Sie, Walkiewicz – warum? Warum Entzücken, Liebe, weinen wir, Begeisterung, Herz, und fliegen, eilen wir? Warum, Walkiewicz?“

„Darum, weil er ein großer Dichter war“, sagte Walkiewicz.

Die Schüler schnitzten mit ihren Taschenmessern in die Bänke oder machten kleine Kügelchen aus

Papier, so kleine, wie es nur ging, und warfen sie ins Tintenfaß.¹

Juliusz Słowacki als Verkörperung der polnischen Romantik, empfindsam und heroisch zugleich, von einem Glorienschein umflort – das ist der Mythos, der sich im 19. Jahrhundert langsam herausbildet und den auch der charismatische Führer des Zwischenkriegspolen, Marschall Piłsudski, geschickt für die Restauration des polnischen Nationalgefühls vereinigt: Im Jahr 1927 werden die sterblichen Überreste Słowackis in einer pompösen Zeremonie von Paris nach Krakau überführt.

Słowackis Poesie vereinigt phantastische Inspiration mit ungewöhnlicher Sprachgewalt, wirkt aber heute auf viele Leser maniert. Allerdings übersieht eine solche Lektüre, daß man es hier mit einem Dichter zu tun hat, der das Stilmittel des ornamentalen Ballasts absichtlich und gezielt einsetzt. Słowackis künstlerisches Verfahren stützt sich auf eine anti-realistische Poetik. Immer wieder insistiert Słowacki auf dem Gedanken, daß sich die Schönheit einer Erscheinung erst der dichterischen Vorstellungskraft erschließen kann. In einer Notizbucheintragung findet Słowacki die kürzeste Formel für sein Programm: „Schönheit ist alles, was die Materie verengt.“² Auch die Landschaftswahrnehmung unterliegt dieser Regel. In einem Brief aus dem Jahr 1831 an seine Mutter beschreibt Słowacki das Zusammenspiel von ästhetischer Vorlust, realistischer Schau und künstlerischer Erinnerung im Akt des Naturgenusses:

Die Reise hat mir viele Eindrücke beschert, schade nur, daß alles weniger schön scheint als in der Vorstellung – und schließlich bleiben in der Erinnerung zwei Bilder – eins, wie es sein soll, mit den Augen ausgemalt; das andere schöner, schon lange von der Einbildungskraft geschaffen. Irgendwann bildet sich ein drittes, das allerschönste, aus der Einbildungskraft und der träumerischen Erinnerung – und vereinigt in sich alles, was am schönsten in diesen drei Bildern ist.³

Als bedeutendstes literarisches Produkt dieses Vorgangs kann das Poem *In der Schweiz* gelten. Słowackis legendäre Reise durch die Schweizer Berge muß erst das Prisma des romantischen Dichterbewußtseins passieren, bevor sie überhaupt Gegenstand des ästhetischen Erlebens werden kann. Am 31. Juli 1834 bricht Słowacki mit der befreundeten Familie Wodziński zu einer dreiwöchigen Reise durch die Schweizer Berge auf: Die Route führt von Genf über das Berner Oberland nach Luzern. Einzelne Stationen wie etwa die Gießbachfälle oder die Tellskapelle haben Eingang in Słowackis Poem gefunden, allerdings nur als Kulisse.⁴ Der Autor richtet sein Darstellungsinteresse nämlich nicht auf die Aufzählung touristischer Details, sondern auf die eindruckliche Szenerie des romantischen Geschehens.

Welch eminente Bedeutung Słowacki der künstlerischen Verfremdung beimißt, zeigt die signalhafte Erwähnung von Delphinen, Zypressen oder Springbrunnen in der freien Schweizer Bergwelt. Gerade der krasse Antirealismus, der sich hier äußert, steht

im Zentrum von Stowackis Programm der sublimierenden Wahrnehmung. Stowackis Naturbeschreibungen lassen sich nicht visuell rekonstruieren, seine Menschen sind nicht aus Fleisch und Blut. Das ist in diesem Fall wörtlich zu verstehen: Stowackis Vorliebe für das Anämische ist vor allem bei seinen Frauengestalten nicht zu übersehen. Später wird Stowacki die Antithese von rot blutender und weiß blühender Frau in seinem Drama *Lilla Weneda* (1839) zur handlungsbildenden Metapher erheben. Bereits im Schweizer Poem bildet das Wechselspiel von Rot und Weiß ein Leitmotiv, das sich durch die Darstellung des Liebesgeschehens zieht. Stowacki konstruiert einen privaten Liebesmythos, den er in verschiedenen Variationen immer aufs neue durchspielt. Dazu gehört auch der Dialog mit anderen literarischen Mustern. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine sinnfällige Dantereminiszenz. Im *Inferno* findet sich die berühmte Schilderung von Paolo Malatestas Liebe zu Francesca da Rimini. Der Akt des glückseligen erotischen Zusammenkommens wird hier literarisch eingeleitet, nämlich durch die gemeinsame Lektüre:

Wir lasen eines Tags zu unserer Lust
Von Lancelot, wie Liebe ihn bestrickte,
Wir waren ganz allein, ohn jede Ahnung.

Mehrmals beim Lesen mußten wir die Augen
Erheben, es entfärbt' sich unser Antlitz;
Doch eine Stelle war's, der wir erlagen.

Die war es, wo der heißbegehrte Mund

Von solchem Liebenden geküsst wurde,
Da küßte dieser hier, der nie von mir

Getrennt sein wird, erbebend mir den Mund,
Galeotto war das Buch und der es schrieb.
An jenem Tage lasen wir nicht weiter.⁵

Stowacki deutet Dantes Vorgabe in ihr Gegenteil um: Der Übergang aus der Literatur in den Bereich des Lebens kommt einem Alptraum gleich. Der sorgfältig konstruierte *locus amoenus*, der die Kulisse der gemeinsamen Lektüre bildet, verwandelt sich in eine wütende Natur, die das erkenntnisbegierige Liebespaar auseinanderreibt:

Wir saßen eines Morgens unter Föhren
Beim Wasserfall, allein, in stillem Sehnen,
Und lasen tränenvoll ein Buch voll Tränen.

[...]

Wie alles nun geschah – oh, wenn ich's wüßte:
Ich nahm sie in die Arme und ich küßte
Den Rosamund der Zitternden. Doch plötzlich
War wie verhext der Wasserfall. Entsetzlich:
Wir waren wie in einer Wasserhöhle,
Es netzten Strahlen uns und feuchte Winde;
Da flohen aus den Blumen wir geschwinde –
Und lasen niemals mehr an jener Stelle.

Die körperliche Annäherung zerstört also nicht nur die Liebesgemeinschaft, sondern auch die schöne Landschaft. Das Gegenteil gilt ebenfalls: Das Zusammenkommen der Liebenden ist nur als Vision in der schönen Natur denkbar, als Spiegelung auf dem See.

Sag, Welle, wolltest du uns gleich verführen?
Nachdem wir uns erst Worte abgerungen,
Sahn in der Welle wir uns fest umschlungen!

Die einzig mögliche Verbindung mit der Geliebten besteht in der Anbetung „Ave Maria!“ – das Gewicht dieser Worte wird durch die extreme Verkürzung des Hendekasyllabus auf fünf Silben angezeigt. Die erotische Apotheose stellt einen literarischen Kunstgriff dar, der Stowackis Poem mit Petrarcas *Canzoniere* verbindet. Petrarca entwirft im Bild der „heiligen Jungfrau, die aller Gnaden voll ist“, eine Archetypik des Weiblichen:

Drei süße Namen sind in Dir verschlungen:
Kind, Mutter, Verlobte!
O Jungfrau, Hochgelobte!⁶

Die verklarte Geliebte tritt hier als „Universalfrau“ auf, die das maximal gesteigerte Begehren des männlichen Subjekts in allen weiblichen Rollen zu stillen hat. Auch Stowackis Text spielt mit der Vorstellung eines Rollentausches – die Geliebte als Heilige –, allerdings nur in einem metaphorischen Experiment. Den Höhepunkt des Schweiz-Poems markiert eine erotische Szene, deren sexuelle Bildlichkeit kaum verhehlt wird:

Als gestern in der ersten Tageshelle
Du Hals und Antlitz wuschest an der Quelle,
Stand eine Lilie dort, so schlank, gerade,
Und wartete bei dir, daß aus dem Bade
Du stiegst, um im Nu dich zu bedienen,

Und war so strahlend hell und lichtbeschieden.
Wie ich euch sah so weiß beisammenstehen,
Hab einen Traum von Engeln ich gesehen
Und zitterte vor innerer Bewegung
Und rührte an ein Blatt in der Erregung;
Das Blatt berührte andre Blätter leise,
Ein Rascheln war zu hören – von der Quelle
Bist du entsetzt geflohn mit Blitzesschnelle
Und stießest mit dem Schoß auf diese Weise
An manche Blume und zerbrachst den Stengel
Der Lilie – er fiel mitsamt der Blüte.

Der Einbruch des körperlichen Begehrens in die verklarte Engelssphäre führt in die Katastrophe. Die Szenerie des Liebesgeschehens, die weiße Welt der Gletscher und dunstverhangenen Alpentäler, ist ganz auf Sublimation angelegt. Sogar das Symbol des männlichen Verlangens, die schlank und gerade aufstrebende weiße Lilie, wird abseits des eigenen Körpers imaginiert.⁷ Die gefährliche Verbindung von Geliebter und Lilie zerstört nicht nur die Blume, sondern verwandelt auch die idyllische Bergnatur in eine Todeslandschaft. Die gesamte Last der angestauten Schuldgefühle entlädt sich in einer apokalyptischen Szene. Die gefürchtete Bestrafung nimmt kosmische Ausmaße an: Die Sonne selbst könnte ihr Antlitz verändern oder sogar verdunkeln. Der Effekt des Unheimlichen wird vor allem durch eine geschickte Lichtregie erreicht – die vorherrschenden Silber- und Rosatöne werden abgeblendet, plötzlich erscheint das Eis blau, der See schwarz und die Sonne rot. Gerade der sorgfältig vorbereitete Assoziations-

raum des „Roten“ kann nun seine Bedeutung entfalten: „Glühen“ und „Bluten“ werden bei Słowacki zwar nur metaphorisch eingesetzt, die erotische Konnotation beider Verben ist aber unverkennbar. Der Vollzug der Ehe bedeutet nichts Geringeres als die Perversion der christlich verklärten „weißen“ Liebe:

Ich weiß allein noch, wie der Sonne Schimmer
Das Antlitz Christi blutig-rot beschienen,
Als ich an ihren eisig-kalten Finger
Das Ringlein steckte ...

Die *raison d'être* des Schweiz-Poems liegt also nicht in der künstlerischen Wiedergabe eines Landschaftserlebnisses, sondern in der dramatischen Gestaltung von Słowackis subjektiver Liebeskonzeption, nämlich der Unvereinbarkeit von „weißer“ und „roter“ Liebe.

Die Forschung hat lange darüber gerätselt, wer die Adressatin von Słowackis Schweizer Liebeslyrik sein könnte. Während des Sommers 1835, in dem Słowacki wahrscheinlich mit der Arbeit an seinem Schweiz-Poem beginnt, entstehen nämlich in kürzester Zeit weitere Gedichte mit einer ausgeprägten Liebesthematik: *Verwünschung*, *Trennung*, *Gänseblümchen*. Als reales Vorbild der Geliebten wurde immer wieder Słowackis junge Begleiterin auf der Schweizerreise, Maria Wodzińska, genannt. Daneben vermutete man, die *Verwünschung* sei an Eglantine Pattey gerichtet, vor deren zudringlicher Liebe Słowacki im Sommer 1835 aus Genf nach Veytoux flieht. Solche eindimensionalen Deutungsversuche greifen allerdings zu kurz. Słowackis Liebesgedichte

sind gerade nicht Ausdruck eines realen Begehrens oder Zurückweisens, sondern müssen als künstlerische Sublimation sorgfältig einstudierter Gefühlslagen verstanden werden.⁸ Man darf zwar annehmen, daß Słowackis unglückliche Jugendliebe zu Ludwika Śniadecka (1802–1866) alle späteren Liebeserlebnisse archetypisch präfiguriert.⁹ Aber auch in diesem Fall ist sich Słowacki der literarischen Prägung seiner Gefühle sehr wohl bewußt. In einem autobiographischen Fragment gesteht der Dichter: „Nachdem ich mich in Ludwika verliebt hatte, schuf ich mir einen Charakter, der dem düsteren Charakter von Byrons Helden ähnlich war.“¹⁰ Zu Słowackis Liebetheatralik gehört nicht nur die eigene inszenierte Gleichgültigkeit beim realen Abschied von der Geliebten, sondern auch die dichterische Verwertung dieses Auftritts im Drama *Maria Stuart*.¹¹ Am 3. Oktober 1837 berichtet Słowacki seiner Mutter vom „einzigen großen Verlangen“, das ihn auf seiner Orientreise heimgesucht habe – nämlich die Handlung von Byrons Verserzählung *Lara* nachzuspielen:

Ich bedauerte ein wenig, daß ich nicht mit Gold gespickt war, denn mir kam ein romantischer Gedanke – ich wollte auf dem Markt von Kairo eine hübsche Abessinierin kaufen, sie als Pagen verkleiden und ein neuer Lara mit einer neuen Gulnara sein ... Mich dünkte sogar, ich hätte dieses unglückliche Mädchen, das niemanden außer mir auf dieser Welt hätte, wahnsinnig lieben können.

Es ist für Słowackis Liebeskonzept bezeichnend, daß die „wahnsinnige Liebe“ nicht etwa die Initialzün-

dung für das romantische Geschehen bildet, sondern sich umgekehrt als Folge der literarischen Vorstellungskraft einstellt. Deshalb ist es auch müßig, nach lebendigen Adressatinnen für Słowackis Liebeslyrik zu suchen. Viel wichtiger sind die Gedankenspiele des Dichters, in denen sich die Schichten der Erinnerung mehrfach überlagern. Verschiedene Eindrücke aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Fiktion und Realität verschmelzen zu einem Bild und verwandeln sich in eine romantische Szene. In einem Brief vom 7. November 1834 verwendet Słowacki für die Beschreibung dieses Vorgangs explizit die Theatermetapher:

Ich möchte euch alle, ihr Lieben, an einem Orte zusammenbringen – in einer wohlbekannten Gegend – und dies, damit ich euch in Gedanken um so leichter fände – wie die auf der Bühne agierenden Personen in einem Theaterstück, das mir meine Erinnerung beständig vorspielt. Und ich möchte die Schauspieler und die Kulissen sehen, sonst ist die Illusion nicht vollkommen – denn ich gebe zu, wenn ich jetzt an euch denke, muß ich euch zusammenführen und euch Worte in den Mund legen wie den Personen meiner Phantasie – meine eigenen Worte, Worte, die ich von euch hören möchte.¹²

Kohärenz darf man in Słowackis szenischer Erinnerungsarbeit nicht suchen: Seine Liebesgedichte wechseln unvermittelt von der Idylle (*Die Gänseblümchen*) über den Schmerz der *Trennung* zur *Verwünschung*. Dieselbe Sprunghaftigkeit spiegelt sich auch

in Słowackis Träumen über Ludwika Śniadecka: So wird der Dichter im Libanongebirge von seiner Geliebten auf die Stirn geküßt, erklimmt aber gleich darauf einen der höchsten Felsen und stößt eine „gewaltige Verwünschung“ gegen sie aus.¹³ Und noch 1842 (Słowacki steht schon über zehn Jahre nicht mehr in Kontakt mit seiner Jugendgeliebten) gestaltet er in einem Traum den Gedanken, daß sich unter dem maskenhaften Antlitz jeder wunderschönen Frau keine andere als Ludwika verbirgt:

Vor kurzem hatte ich einen herrlichen Traum ... Mir träumte, wir sollten uns am Fuße einer großen, einer riesigen Treppe, in der Vorhalle eines Schlosses, begegnen ... Ich wußte, ich würde sie dort treffen – ich nahm also alle Kraft und alle Energie zusammen und trat zu ihr, und nachdem ich in ihr Gesicht – das leider schon veränderte! – geblickt hatte, kreuzte ich die Arme und wollte zu ihr sprechen ... Aber kaum hatte ich die ersten Worte hervorgebracht, entrang sich mir ein heftiges Schluchzen, und ich sank auf die Stufen vor ihr wie Dante vor Francesca. Da nahm sie, die voller Mitleid vor mir stand, mit der Hand die gleichsam nebelhafte Maske vom Gesicht, die sie so verändert hatte – und sah mich, schöner denn je, eine ganze Weile an. Dann stieg sie langsam die Stufen hinan ... und ich vernahm den Widerhall ihrer Schritte – immer höher – entwindend – bis er schließlich vollends verklang.¹⁴

Es ist bezeichnend, daß Słowackis schöpferische Phantasie oft auf Abschiedsszenen zugravitiert –

die Thematik tritt programmatisch im Titel eines seiner berühmtesten Gedichte auf: *Trennung*. Die Situation des lyrischen Ich in den meisten Texten Słowackis ist durch Einsamkeit gekennzeichnet. Aber gerade der einsame Ort wird literarisch produktiv: Auf dem Meer vor Alexandria, „über hundert Meilen entfernt von der Küste“, entsteht eine melancholisch gestimmte Hymne, in der das Schauspiel des Sonnenuntergangs in eine existentialistische Reflexion *avant la lettre* mündet. Und über dem reimlosen Erinnerungsgedicht an das Schweizer Liebeserlebnis steht – signalhaft die Distanz anzeigend – der Titel *Vom Nil*. Ferne bringt hier sprachbildende Sehnsucht hervor. Die maximale Entrückung von vertrauten Orten und Menschen kann jedoch nur der Tod garantieren. Vor allem in Słowackis Spätwerk drängt die Vorstellung vom eigenen Tod immer wieder an die Bewußtseinsoberfläche. Den Auftakt zu einer ganzen Reihe von Todesgedichten bildet Słowackis poetisches Vermächtnis *Mein Testament*, das um das Jahr 1840 entstanden ist. Bereits hier taucht die Möglichkeit der Umwandlung der „Brotverzehrter“ in „Engel“ auf. Dieser Gedanke wird zum zentralen Credo von Słowackis mystischer Metaphysik, die ihre philosophische Formulierung im Traktat *Genesis aus dem Geiste* (1844) gefunden hat. Das Motiv der Seele, die als Schwalbe dem Körper entfliegt, gestaltet Słowacki im Gedicht *Nichts mehr, kein Los kann mich schrecken auf Erden*:

Wird's einmal Nacht für das Leben, befreie,
Schöpfer, die Schwalbe, die Seele – und gib,
Daß sie, zum Lichte entfliehend, sich freue,
Daß sie mit freudigen Augen es sieht.

Der Tod wird als Erlösung von der Mühsal des Lebens gefeiert. Sterben bedeutet mithin keinen Abschluß, sondern den Übergang zu einer neuen geistig-ästhetischen Existenzform. Symbolisch drückt Słowacki diesen Gedanken in der Sargmetapher der „Brettermuschel“ aus (*Ich geb euch diese Krone des Erinnerns*): Der Körper muß erst zugrunde gehen, bevor er – Botticellis Göttin der Schönheit gleich – einer Muschel entsteigen kann. Eine Bestätigung für seine Theorie findet Słowacki nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in der Religion. Untergang und Apokalypse verweisen in Słowackis Vorstellungswelt immer auch auf die Auferstehung; Leiden ist untrennbar mit der Hoffnung auf Erlösung gekoppelt. Gerade das Ostergeschehen bietet sich zur sinnstiftenden Veranschaulichung dieses Zusammenhangs an (*Man flocht den Kranz aus den verruchten Dingen*). Daß sich die Loslösung der Seele vom Körper bei Słowacki oft mit dem Bild des Fliegens verbindet, folgt einer tieferen Logik. Die Vogelperspektive, die das lyrische Ich in den Gedichten *Gibt mir von der Erde eine Meile* oder *Wenn die Nacht die Welt in Ruhe hüllt* einnimmt, erlaubt die Erfahrung äußerster Freiheit:

Wenn die Nacht die Welt in Ruhe hüllt,
Lauscht mein Geist dem Himmel, und ich hebe

Meine Hände schon zur Sonne – schwebe
Strahlend wie von Feuern, lichterfüllt.

Unter mir nur Trauer, Schlaf und Nacht,
Über Polen erstes Morgengrauen,
Hinter Ochsenpflügen beten Bauern,
Betend halt ich über ihnen Wacht.

Wichtiger noch als die mühelose Überbrückung der Distanz zum Vaterland erscheint dabei die Tatsache, daß sich die Dichterseele der Menschheit in organisch-kraftvoller Weise, im ausgesäten „Korn des Geistes“ mitteilt.

Bereits auf seinen ausgedehnten Reisen der dreißiger Jahre erfährt Słowacki erhöhte geographische Punkte als Geburtsorte eines Freiheitsgefühls, das die ideale Geistexistenz vorwegnimmt. In einem Brief vom 17. Februar 1837 erklärt Słowacki seiner Mutter die Bedeutung des „hohen“ Orts:

Der Gipfel des Faulhorns, die Kuppel des Petersdoms, der Vesuv, die Pyramiden waren für mich wie die höchsten Zweige eines Baums, auf denen ich armer Wandervogel mich für eine Weile niederließ, um mich auszuruhen.

Dieselbe Reihe („Faulhorn – St. Peter – Pyramiden – Gipfel“) findet sich auch in Słowackis Reisetagebuch.¹⁵ Der Übereinstimmung von *journal intime* und Korrespondenz mit der Mutter kommt in Słowackis Leben programmatische Bedeutung zu. Słowacki führt in seinen Briefen an die Mutter (sie machen die Hälfte der gesamten Korrespondenz des Dichters aus) einen Rechenschaftsbericht von einer

Ausführlichkeit, die er in seinen Tagebuchnotizen nur ausnahmsweise erreicht. Private Aufzeichnung und Brief werden zum Medium eines Selbstentwurfs, der auch das poetische Schaffen lenkt. Słowacki präsentiert sich immer wieder als politischer Autor, dessen künstlerische Laufbahn das Schicksal Polens spiegelt. Eine kurze autobiographische Notiz aus dem Jahr 1832 zeugt von stolzem Selbstbewußtsein:

Die Revolution brach aus – die erste dichterische Stimme, welche das Volk vernehmen konnte, war Słowackis Gesang, der das ehrwürdige Kriegerlied der Polen auferstehen ließ, das älteste Denkmal ihrer Sprache. Das erste Wort des alten Liedes in der neuen Hymne übte auf die Aufständischen eine elektrische Erschütterung aus. Die Auferstehung des Volkes war die Zeit der Auferstehung der poetischen Träume Słowackis.¹⁶

Im Gedicht *An die Mutter* wiederholt Słowacki dieses Wunschbild, das er in seinen letzten Lebensjahren zu einer mystischen Vision ausgestalten wird. Die politische Aspiration nimmt in Słowackis privater Werthierarchie einen äußerst hohen Rang ein: Der Dichter stellt seine Treue zum Vaterland über die Liebe zu seiner Mutter. Allerdings macht sich in beiden Fällen eine eigenartige Dialektik von Nähe und Distanz bemerkbar: Das Gegenstück zu Słowackis bisweilen exzentrisch anmutenden Loyalitätsbeteuerungen – das Bildnis der Mutter in seinem Brustmedaillon gilt ihm als madonnengleiches Heiligtum¹⁷ – bildet die Tatsache, daß er den größten Teil seines

erwachsenen Lebens fern von Vaterland und Mutter verbracht hat.

Verzeih's, daß er zugrunde sich gerichtet,
Daß er verloren ging, verzeih es, Liebe!
Wenn er dabei nicht Gott verlassen müßte,
Wär er bei dir nun, wo er immer bliebe.

Die Realität fordert allerdings auch ihren Tribut: Noch lange wird Słowacki von Schuldgefühlen verfolgt, weil er nach dem mißlungenen Novemberaufstand 1830 ins Ausland abgereist ist. Der Dichter sucht Kompensation in einer poetischen *translatio imperii*: Schon früh macht er den Anspruch geltend, ein polnischer Shakespeare zu werden.¹⁸ 1832 merkt Słowacki in einem Brief an, Goethe sei nur gestorben, um ihm Platz zu machen. Die Bemerkung ist zwar in einem ironischem Ton gehalten, steht aber nicht so isoliert da, als daß sie als bloßer Witz abgetan werden könnte. Seiner Mutter gesteht Słowacki in einem Brief, daß er als Kind oft zu Gott gebetet habe, er möge ihm ein elendes Leben in Not und Verachtung bescheren, wenn er ihm nur unsterblichen Ruhm nach seinem Tod gewähre.¹⁹ Die Grenze, die Słowackis byronistischen Wunschtraum von der sentimental Pose trennt, ist schnell überschritten. Słowacki ist sich dieser Gefahr wohl bewußt, weiß sie aber auch gezielt seinen Zwecken dienstbar zu machen. Gegenüber seiner Mutter spottet Słowacki etwa über den „verrückten“ Einfall seiner Genfer Verehrerin Eglantine Pattey, nach seinem Tod sein Herz in einer silbernen Urne nach Polen zu tragen.²⁰ Acht Jahre später aber eignet sich Słowacki diesen

Einfall an und bringt ihn in eine ungebrochen romantische Tonlage. Am 16. Februar 1841 schreibt er aus Paris an seine Mutter:

Und jetzt schreibe ich Dir ohne Exaltierung und einfach, daß Du den ersten Platz in meinem Herzen einnimmst – wenn ich sterbe, dann ordne ich an, mein Herz zu verbrennen und es Dir zu bringen, denn seine Asche gehört niemandem anderen.

Das Gedicht *Mein Testament*, das etwa zur gleichen Zeit entsteht, widmet diesem Motiv eine ganze Strophe:

Und eines Nachts kommt, Freunde, und verbrennt
Mit Aloe mein armes Herz, um's jener
Zurückzugeben, die's mir einst geschenkt –
So weiß die Welt die Mütter zu entlönnen ...

Daß Bescheidenheit nicht eben die auffälligste Charaktereigenschaft Słowackis darstellt, läßt sich auch am Zeithorizont ablesen, während dem der Autor mit Lesern seiner Lyrik rechnet. Im Gedicht *Des Dichters größter Ruhm* verleiht Słowacki seiner Überzeugung beredten Ausdruck, noch lange im Bewußtsein der Nachwelt präsent zu bleiben:

Jahrhundertern wird dieses Blatt berichten
Von Schmerz und Leiden.

Unter diesen Umständen kann die Tatsache, daß Słowacki ständig mit dem nur wenig älteren polnischen Nationaldichter Adam Mickiewicz (1798–1855) rivalisiert, kaum erstaunen. Mickiewicz's berühmtes

Verdikt über Słowackis Poesie hat den Jüngeren jahrelang umgetrieben: Seine Gedichte seien wie ein schöner Tempel, in dem aber kein Gott wohne. Mickiewicz hat seine gönnerhaft-herablassende Haltung gegenüber Słowacki zeitlebens nicht aufgegeben. In seinen Vorlesungen über die slavischen Literaturen am Collège de France aus den vierziger Jahren erachtet er es sogar für unnötig, den Namen Słowackis überhaupt zu erwähnen.²¹ Słowacki seinerseits schwankt zwischen Aggression und Anerkennung: Bald schimpft er Mickiewicz einen „Holzklotz“ und „Lakaiken“, bald schickt er ihm seine Werke zur Begutachtung.²² Auf alle Fälle hält Słowacki eine sorgfältig kalkulierte Distanz zu seinem Rivalen. Am 30. Juli 1832 berichtet er seiner Mutter: „Mickiewicz ist heute in Paris angekommen, aber ich gehe nicht als erster zu ihm; wenn er mich kennenlernen will, bitte sehr ...“ 1834 erscheint Słowackis Drama *Kordian* anonym in Paris – mit Genußtuung registriert der Autor, daß sein Werk Mickiewicz zugeschrieben wird. Damit ist für Słowacki der Beweis erbracht, daß er Mickiewicz als Dichter ebenbürtig ist.²³

Zumindest für einen berühmten Zeitgenossen hat sich dieses Problem nicht gestellt. Bereits 1840 er setzt Zygmunt Krasiński (1812–1859) die statische Oben-Unten-Perspektive auf das Verhältnis zwischen Mickiewicz und Słowacki durch eine dynamische Sichtweise – als Kuriosum ist anzumerken, daß Krasiński sich selber zwar nicht explizit, aber in einer hinreichend deutlichen Anspielung als Synthese der beiden Dichter versteht:

Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki sind zwei Meister, aber in verschiedenen Sphären, die sich auf den ersten Blick widersprechen, dabei aber vollkommen miteinander harmonieren und zum Zusammenfluß streben. Wenn sie aber zusammenfließen, wird ein dritter Meister erscheinen. In unserer Literatur gab es die Notwendigkeit Adams, es gibt die Notwendigkeit Juls, und es wird die Notwendigkeit dieses dritten geben. Ich halte Juliusz aber nicht für höher als Adam, sondern für seinen logischen Nachfolger. Adam könnte noch einmal so viele große, bedeutende und erhabene Werke schaffen, wie er sie der Welt bereits gezeigt hat (und ich glaube, daß es so sein wird), aber immer würde Juliuszs Geist eine Weiterentwicklung, eine unbedingt notwendige Folge von Adams Geist sein und bleiben, auch wenn er ihn äußerlich zu bekämpfen scheint. Das ist eine optische Täuschung unserer Epoche. Vielleicht bewahrheitet sich dereinst mein Vorgefühl, wenn sich die Welt von unserer Zeit entfernen wird.²⁴

Krasińskis Deutung ist von prominenter Seite bestätigt worden. Cyprian Norwid (1821–1883), der faustische Erneuerer der polnischen Poesie, weist anläßlich einer Pariser Gedenkveranstaltung für Słowacki im Jahr 1882 darauf hin, daß Słowacki nicht Mickiewicz bekämpft habe, sondern die gefährliche Uniformität der Kultur – Słowackis schöpferische Tätigkeit bilde daher nicht einen Gegensatz, sondern eine Ergänzung zu Mickiewiczs Werk.²⁵

Beide Zeugnisse räumen nicht nur mit einer falsch verstandenen Rivalität auf, sondern machen vor allem eines auf hervorragende Weise deutlich: daß die polnische Romantik ohne Słowackis Dichtung ein Torso geblieben wäre.

Ulrich Schmid

- ¹ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, München 1983, 52f.
- ² Alina Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, 235.
- ³ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1962, I, 79.
- ⁴ Für eine realistische Lektüre, welche die einzelnen Handlungsorte von Słowackis Poem geographisch identifiziert, vgl. Wacław Kubacki, „W krajobrazie kochanków“, in: *Poezja* 185 (1981), 35–50.
- ⁵ Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*. Übersetzt von I. und W. von Wartburg, Zürich 1963, S. 99f.
- ⁶ Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Übersetzt von Karl Förster, Mainz 1987, 239.
- ⁷ Auch in *Anbelli* wird die Lilie mit der Männlichkeit, die Rose hingegen mit der Weiblichkeit in Verbindung gebracht. Verschoben taucht dasselbe Motiv des Begehrens in der Vorrede zu *Lilla Weneda* auf. Słowacki weist hier darauf hin, daß er beobachtet habe, wie Bauern ihren Hunger mit Lilienstengeln stillten. Vgl. Juliusz Słowacki, *Dziela*, Wrocław 1952, II, 277, VII, 290.
- ⁸ Ewa Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa, Kraków 1994.
- ⁹ Leszek Libera, „Schweizer Lyrik Słowackis: *Rozłączenie*“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 52 (1992), 333–354.

- ¹⁰ Juliusz Słowacki, *Dziela*, Wrocław 1952, XI, 164.
- ¹¹ Ebd., XI, 159f., XIII, 98.
- ¹² *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1962, I, 266.
- ¹³ Ebd., I, 369.
- ¹⁴ Ebd., I, 483.
- ¹⁵ Juliusz Słowacki, *Dziela*, Wrocław 1952, XI, 185.
- ¹⁶ Ebd., XI, 182.
- ¹⁷ Ebd., XIV, 262.
- ¹⁸ Juliusz Kleiner, *Słowacki*, Wrocław, Kraków 1958, 45, 64, 75.
- ¹⁹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1962, I, 94f. Dieselbe Formulierung verwendet Słowacki auch in einer autobiographischen Notiz (*Dziela*, Wrocław 1952, XI, 162).
- ²⁰ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1962, I, 187.
- ²¹ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1960, 478, 506.
- ²² *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1962, I, 37, 269.
- ²³ Ebd., I, 239.
- ²⁴ Brief vom 18. Mai 1840 an Roman Załuski. In: Zygmunt Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, Warszawa 1991, I, 341.
- ²⁵ Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, 11 Bde., Warszawa 1971, X, 272.