

BAND 38

1996

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Renata von Maydell

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. 49/89/2180 2373, Fax 49/89/2180 6263

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel/Fax +43/1/310 70 08

DRUCK

B. Zeuner, Buch- und Offsetdruck
Peter-Müller Str. 43
D-80997 München

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Matthias Freise

**CZESŁAW MIŁOSZS ROMAN „DOLINA ISSY“
UND SEINE PRÄTEXTE „PAN TADEUSZ“
UND „NAD NIEMNEM“**

Vorbemerkungen und Biographisches

Literarische Meisterwerke werfen lange Schatten. Diese Schatten werden in Rezeptionsgeschichten untersucht, die epigonales Schrifttum verzeichnen und verfolgen, wie ein Text das Denken und die Vorstellungswelt nachfolgender Generationen geprägt hat. Andererseits haben herausragende Kunstwerke eine lange Vorgeschichte. Sie nehmen auf und fassen zu einem gültigen Ausdruck zusammen, was zuvor in vielen Generationen nur partiell oder unausdrücklich erlebt, gedacht und beschrieben worden ist. Die Vorgeschichten solcher Werke bestimmen den Inhalt von an der literarischen Produktion orientierten Monographien und Kommentaren. In beiden Fällen soll das Kunstwerk „erklärt“ werden, doch es wird dabei am Kunstwerk selbst vorbeigeschaut, als könne man es nicht „direkt“ erklären. Das anscheinend Vollkommene wird durch das Unvollkommene erklärt, durch den Rohstoff oder durch den Abglanz, als wollte man ein schmiedeeisernes Kunstwerk durch das Erz oder durch den Rost erklären.

Zu diesen beiden traditionellen Methoden der Erklärung trat dann eine dritte hinzu, mit der solchen Mängeln abgeholfen werden sollte – die immanente Textanalyse. Rigoros wird hier das Umfeld, werden das Vorher und Nachher ausgeblendet, um aus dem Textaufbau alleine das zu gewinnen, was die Meisterschaft des Kunstwerkes ausmacht und was aus ihm an Sinn zu gewinnen ist. Das führt auf wichtige und oft überraschende Erkenntnisse, doch es gibt Literaturen, die so stark von außerliterarischen Faktoren geprägt werden, daß auch ihre Meisterwerke immanent, ohne die historische Perspektive, nicht verstanden werden können. Eine solche Literatur ist die polnische. Ihre Geschichte weist aufgrund außerliterarischer Faktoren über alle Epochenschwellen hinweg eine solche Konstanz in den Themen und Methoden auf, daß für sie eine vierte Untersuchungsmethode angebracht ist, die die Vorteile der historischen Betrachtung nutzt, ohne die Mängel des „Vorbeischauens“ in Kauf nehmen zu müssen. Es ist dies die Untersuchung zeitlich weiter auseinanderliegender Werke, die sich gegenseitig erhellen und häufig auch gegenseitig aufrufen. Sie sind füreinander

Prae- oder Posttext, doch zugleich selbständige Kunstwerke. Sie werden auf einem so hohen Niveau rezipiert bzw. schöpfen aus einer so hochliegenden Quelle, daß hier nichts aus den Dorftümpeln und städtischen Abwassergräben der Gebrauchs- und Massensliteratur herausgelesen werden muß.

Im folgenden möchte ich diese Methode auf einige Aspekte von Czesław Miłosz's „Dolina Issy“ (1955) anwenden. Es soll darin also nicht Miłosz's „Tribut der Dankbarkeit gegen die vergessenen Autoren, die nicht zur sogenannten Literatur gezählt werden“¹ aufgearbeitet werden. „Dolina Issy“ soll auf zwei keineswegs vergessene Meisterwerke der polnischen Literatur – auf Mickiewicz's „Pan Tadeusz“ (1834) und auf Eliza Orzeszkowa's „Nad Niemnem“ (1888) – bezogen werden. Dabei werden nicht nur wichtige Aspekte im Sinnaufbau von „Dolina Issy“ deutlich – die Konfrontation mit Miłosz's Roman wie ergänzend auch mit seiner Essayistik vermag auch manches an jenen Meisterwerken zu erhellend, was den Forschern bislang nicht aufgefallen ist.

Die drei Autoren werden literaturgeschichtlichen Epochen zugerechnet, die einander im landläufigen Verständnis recht fremd sind. Mickiewicz's Werk soll zur Romantik gehören, das Werk von Eliza Orzeszkowa zum Positivismus, und Miłosz, in seiner Jugend der „zweiten Avantgarde“ zugerechnet, wird inzwischen als Neoklassizist geführt. Miłosz selbst wehrt sich entschieden gegen solche Etikettierungen. Im Gespräch mit Aleksander Fiut, das dieser unter dem Titel „Czesława Miłosza autoportret przekorny“ (Kraków 1988, im weiteren zitiert als „Gespräch mit Fiut“) publiziert hat, erklärt er nicht nur für sich, sondern generell „diese ganze Nomenklatur“ für sinnlos (S. 66f.). Nun kann man darüber streiten, ob Epochenbegriffe in der Literaturwissenschaft mehr schaden als nützen – im Falle der hier zu untersuchenden Werke helfen sie uns aber wirklich kaum weiter. Alle drei Werke fallen aus dem Rahmen der jeweils vorherrschenden literarischen Strömung. „Pan Tadeusz“ ist aus solch einem Grund oft entweder noch dem Klassizismus oder schon dem Realismus zugerechnet worden.² „Nad Niemnem“ verstößt gegen die erklärte Linie der Positivisten, nicht mehr mit der schmerzlichen jüngeren Geschichte Polens, mit den gescheiterten Aufständen, zu hadern, und „Dolina Issy“ wird von Miłosz als ein Buch gegen jede Zeitströmung, gegen Stil und Geschmack der Nachkriegsliteratur bezeichnet (Gespräch mit Fiut, S. 121).

Für die Autoren von „Pan Tadeusz“ und „Dolina Issy“ fallen einige Parallelen der Lebensumstände im allgemeinen und der Entstehungsumstände der jeweiligen Werke im besonderen ins Auge.³ Miłosz stammt wie Mickiewicz aus der litauischen Provinz, hat wie jener an der Universität Wilna studiert, gehörte dort ebenfalls einem Zirkel an, von dem zumindest ein Teil der Mitglieder auch politische Ziele verfolgten. Ähnlich wie Mickiewicz mußte er aus politischen Gründen Wilna verlassen und kam dann wie er in der Hauptstadt (Mickiewicz in Petersburg, Miłosz in Warschau) mit führenden Vertretern der literarischen

Epoche zusammen. Als mit dem zweiten Weltkrieg die nationale Katastrophe über Polen hereinbrach, die Polen seine Unabhängigkeit kostete, empfand Miłosz sein vorheriges Schicksal, d.h. seine Vertreibung aus Wilna aufgrund des Rechtsrucks in Polen nach Piłsudskis Tod, der mit Rassismus und nationalem Chauvinismus Polens gegen Litauen einherging, als signifikantes Vorzeichen. Auch Mickiewicz deutete in „Dziady III“ (Die Ahnenfeier, dritter Teil) den Filomaten-Prozeß, aufgrund dessen er Wilna verlassen mußte, als Vorzeichen einer nationalen Katastrophe, der Niederschlagung des Aufstandes von 1830/31, die Polen den Rest seiner nationalen Unabhängigkeit gegenüber Rußland kostete.

Miłosz ging wie sein berühmter Kollege *freiwillig* ins Pariser Exil und traf wie jener dort auf Kreise gezwungener Emigranten. Wie Mickiewicz schrieb er dann ein aufsehenerregendes politisches Buch, das auch außerhalb der polnischen Emigrantenkreise sehr populär wurde – „Zniewolony umysł“ (Verführtes Denken). Sah Mickiewicz im politischen Kampf gegen die Besatzungsmacht Polens seine heilige Pflicht, so sah Miłosz die seine in der Aufdeckung der psychosozialen Mechanismen in den Köpfen von Intellektuellen, die sich mit dem kommunistischen Regime arrangieren. „Zniewolony umysł“ ist Miłoszs Pendant zu Mickiewiczs „Księgi pielgrzymstwa narodu Polskiego...“ (Bücher von der Pilgerschaft des polnischen Volkes...). Es ist, wie jenes publizistische Werk Mickiewicz, ein soziales, politisches und psychologisches Dokument ersten Ranges. Miłosz übernahm dann wie Mickiewicz eine Stelle als Professor für slavische Literatur. Beide waren Amateure ohne einen philologischen akademischen Abschluß, die sich aber als führende Dichter ihrer Zeit für die Aufgabe empfohlen hatten. Beide nutzten ihren Lehrstuhl auch dazu, ihre mystischen und metaphysischen Ansichten darzulegen – Miłosz seinen Manichäismus allerdings etwas zurückhalter als Mickiewicz seinen Towianismus.⁴ Das Verfassen von „Dolina Issy“ schließlich fällt wie das von „Pan Tadeusz“ in eine persönliche Krise ihres Autors. Mickiewicz fühlte sich mutlos und vereinsamt, er sah seine politischen Hoffnungen scheitern. Auch Miłosz fühlte sich vereinsamt zwischen den linken französischen Intellektuellen und den ultrakonservativen Emigranten, die ihm gleichermaßen fremd waren. Als Dichter sah er sich mit dem Entschluß zur Emigration am Ende.

All das sind Parallelen, auf die Miłosz keinen Einfluß hatte und die man darum als zufällig bezeichnen muß. Für den Literaturforscher werden sie in dem Maße interessant, in dem der spätere Dichter diese Parallele wahrnimmt und in ihr sein Schicksal, d.h. einen Sinn erblickt. Eine solche Sicht hat Miłosz schon früh entwickelt. Er berichtet, er habe im Basilianerkloster in Wilna in jener Zelle gesessen, in der Mickiewicz nach der Aushebung der Philomaten gefangen war und die durch sein Werk „Dziady“ in Polen allgemein als „Konrads Zelle“ bekannt ist. Miłosz las dort „Die Kartause von Parma“ und fühlte sich vom *genius*

loci erfaßt.⁵ Nicht zuletzt weil er Mickiewicz als Dichter sehr schätzt, hat das Bewußtsein des gemeinsamen Schicksals auch sein Werk geprägt, und dieser Aspekt ist bei der Sichtung und Beurteilung der Bezüge zwischen „Dolina Issy“ und „Pan Tadeusz“ zu berücksichtigen.

Nicht zufällig war Miłoszs Entschluß, nach seiner Emigration ein längeres erzählendes Werk zu schreiben, das in ferner Vergangenheit, in seiner Heimat Litauen, vor dem Hereinbrechen der großen Katastrophe spielt – mag er dabei an „Pan Tadeusz“ gedacht haben oder nicht. Es sei hier kurz auf die Entstehungsgeschichte von „Dolina Issy“ eingegangen. Im Gespräch mit Aleksander Fiut nennt Miłosz „Dolina Issy“ eine „Selbsttherapie“, durch die er die „verschlossenen Venen der Poesie wieder öffnen“ wollte (S. 36). Warum waren dem Dichter Miłosz 1954/55 die poetischen Venen verschlossen und warum erschien ihm gerade „Dolina Issy“ als ein geeignetes Mittel, das Blut wieder zum Fließen zu bringen?

Der Anfang 1951 vollzogene Bruch mit dem kommunistischen Regime in Polen und der damit erworbene Status eines echten Emigranten hat mit Miłoszs Schaffenskrise indirekt zu tun. Miłosz meinte, eine Schuld abtragen zu müssen. Er, kein überzeugter Kommunist, hatte sich als polnischer Diplomat im Ausland ein politisches Schweigen auferlegt, das ihm umso schwerer gefallen war, als die französischen Intellektuellen, mit denen er verkehrte, in kommunistischen Utopien schwelgten. Nun konnte er sein Schweigen brechen, umso mehr, als er sich frei von dem Haß fühlte, der die Opfer des Regimes (zu denen er nicht gehörte) zu blindwütig-einseitigen Urteilen drängte. So schrieb er „Zniewolony umysł“ und war fortan im Westen zum politischen Publizisten gestempelt. Nicht zuletzt um „im Gespräch zu bleiben“ und durch die Publizistik seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können (Gespräch mit Fiut, S. 121), schrieb er weitere Essays und den Roman-Essay „Zdobycie władzy“ (Machtergreifung) – an eine Zukunft seines Dichtens glaubte er nicht. Doch seine „neue Linie“ wurde ihm schnell unerträglich, und er wollte sich von ihr losreißen. Warum dies nicht mit Gedichten geschah, sondern mit einem Prosatext, hat einen ganz „prosaischen“ Grund, der im Gespräch mit Fiut zwischen den Zeilen sichtbar wird.⁶ „Dolina Issy“ war der – offenbar nach Miłoszs eigener Einschätzung gescheiterte – Versuch, ein Publikum zu erreichen, das mit Dichtung, zumal mit unübersetzbarer polnischer Dichtung, nichts anfangen konnte. Seine Wiedergeburt als Dichter datiert er erst auf die Entstehung des „Traktat poetycki“ – geschrieben, wie er sagt, „ohne jede Rücksicht auf den ausländischen Markt“ (Gespräch mit Fiut, S. 121). „Dolina Issy“ nennt er im Unterschied dazu eine „Polemik mit dem Etikett, von dem ich fühlte, daß man es mir anheftete“ (Gespräch mit Fiut, S. 37). Eine Botschaft an seine westlichen Leser also, daß sie sich aufgrund seiner ihnen allein bekannten politischen Publizistik ein falsches Bild von ihm machten.

Soweit die Funktion dieses Buches für Miłosz selbst, mit der seine ostentative Geringschätzung für „Dolina Issy“ erklärt werden kann. Miłosz würde sich sicher gegen einen Vergleich gerade dieses von ihm so gering geschätzten Werkes mit „Pan Tadeusz“ verwahren – und doch: auch der Pariser Emigrant Adam Mickiewicz maß seinem Versepos „Pan Tadeusz“ keine große Bedeutung bei.⁷ Wie „Dolina Issy“ war „Pan Tadeusz“ gegen die literarische Mode geschrieben, und die Reaktion der Leser war zunächst verhalten. In welchem Umfang „Pan Tadeusz“ später rezipiert wurde, wissen wir, doch auch „Dolina Issy“ ist inzwischen das meistgelesene Werk Miłoszs. Polnische Literaturwissenschaftler, die über Miłosz schreiben, verwenden in der Regel die Antonomasie „Der Autor von ‘Dolina Issy’“, auch wenn sie sich mit diesem Werk gar nicht befassen, und obwohl über dieses Werk insgesamt weit weniger geschrieben wird als über Miłoszs Lyrik. Doch Tadeusz Konwicki hat aus „Dolina Issy“ einen Film gemacht, und man kann schon von einem gewissen Ruhm dieses Buches sprechen. Aber ein Vergleich mit „Pan Tadeusz“ und „Nad Niemnem“? Ist das nicht doch ein Sakrileg?

Schon eine flüchtige Lektüre von „Dolina Issy“ fordert indes die Parallele zumindest zu Mickiewicz heraus. Nichts macht Miłoszs Absicht deutlicher als die Episode von Tomasz Diphtherie als kleines Kind, die in einer Rückblende ganz am Ende von „Dolina Issy“ erzählt wird (S. 188).⁸ Wie die Mutter des Erzählers in „Pan Tadeusz“ (I/8-12)⁹ bittet die Mutter von Tomasz die Muttergottes vom Spitzen Tor (Matka Boska Ostrobramska), die Schutzpatronin Litauens, um die Rettung ihres todkranken Kindes und verspricht, im Falle der Heilung zum Heiligtum der Muttergottes nach Wilna zu pilgern. In beiden Fällen wird das Gebet erhört, doch der Ironiker Miłosz muß die Geschichte, die jedes polnische Kind in der Schule auswendig lernt, etwas verfremden – Tomasz Mutter löst ihr Gelübde anders als die des Erzählers in „Pan Tadeusz“ nicht ein. Das Zitat, die Abwandlung, die exponierte Stellung kurz vor Schluß des Romans – all das sind absichtliche Verfahren, nicht dagegen die Tatsache, daß der Vorfall in Miłoszs Kindheit, ebenso wie in der Mickiewicz's, authentisch ist. Das biographische Faktum ist nur eine der vielen merkwürdigen Übereinstimmungen im Leben der beiden Dichter, die aber für den durchaus mystisch gestimmten Miłosz einen Sinn haben und die darum im Sinnaufbau von „Dolina Issy“ eine Rolle spielen.

Miłosz Verbindung zu Eliza Orzeszkowa ist nicht so offensichtlich und auch nicht so eng. Es verbindet ihn mit ihr die Liebe zur litauischen Heimat, vor allem zur Natur. Er teilt mit ihr manche Mythen über dieses Land und seine Bewohner, von denen noch die Rede sein wird. Vor allem aber hat er mit ihr den rigorosen Moralismus gemeinsam – einen ausgeprägten Sinn für Werte, der Eliza Orzeszkowa für viele, auch Intellektuelle, zu einer hohen moralischen Autorität gemacht hatte. Miłosz lebt in einer anderen Zeit, und er fühlt sich eher

als ein Prediger in der Wüste, als lebender Anachronismus. Wie hoch aber auch seine moralische Autorität in Polen ist, zeigt, daß das Denkmal für die Opfer der Danziger Unruhen von 1970, das eine zentrale Forderung der Streikbewegung der „Solidarność“ war, einen Vers von ihm trägt.

Die Entstehungsumstände ihrer Bücher sind denkbar verschieden. Eliza Orzeszkowa hatte ihre Feder an einer langen Reihe von Prosaromanen unterschiedlicher Qualität erprobt, bevor sie an die Abfassung dieses Werkes ging, von dem sie sicher war, daß es sehr gut, ja ihr Meisterwerk würde. Man vergleiche damit die Zweifel Miłosz, der, ohne Erfahrung im Schreiben künstlerischer Prosa, das Buch eigentlich nur für sich selbst schrieb und es seither ungern erwähnt. Bedeutsam ist dabei sicher der Unterschied, daß Orzeszkowa ihr Werk in Litauen schrieb, also wußte, ob sie das Setting und die Sprache richtig getroffen hatte, während Miłosz sich wie Mickiewicz auf seine Erinnerung verlassen mußte.

Die Tradition der polnischen Prosa

Im Gespräch mit Fiut antwortet Miłosz auf die Frage nach seinen Romanen: „Moje powieści? Ale ich nie ma!“ (Meine Romane? Aber es gibt sie gar nicht! [S. 36]). Diese überraschende Antwort erklärt sich zunächst dadurch, daß Miłosz – außer seiner Versdichtung natürlich – weitgehend Essays geschrieben hat, für die er, wenn sie auch z.T. fiktional gestaltet sind („Zdobycie władzy“), nicht den Anspruch auf künstlerische Prosa erhebt. Für „Dolina Issy“ aber trifft das nicht zu. Miłosz hat sich wiederholt gegen die vor allem in deutschen Rezensionen immer wieder geäußerte Behauptung verwahrt, daß „Dolina Issy“ nur eine Autobiographie sei.¹⁰ Da dieser somit fiktionale Text auch keine direkte gesellschaftliche oder politische Botschaft transportiert, ist von seiner primär ästhetischen Funktion auszugehen. Warum soll es dann kein Roman sein?

Auf Befragen bezeichnet Miłosz sein Buch außer als Selbsttherapie auch gern als ein „maskiertes theologisches Traktat“. Er beruft sich dabei auf einen Artikel von Lillian Vallee.¹¹ Noch ein in Fiktion verkleidetes Traktat also? Nein, wir haben es hier mit der Aussage eines Dichters zu tun, der zur Interpretation seiner Werke keine Angaben machen möchte und darum auf andere Deuter verweist. Der Unwille zur Selbstinterpretation kommt im Interview mit Fiut deutlich zum Ausdruck. Sicherlich gibt es in „Dolina Issy“ den von Vallee bemerkten „manichäischen Zug“, doch wird das Buch dadurch bei weitem nicht hinreichend charakterisiert. Die ästhetische Funktion bleibt dominant, das Buch ist kein „philosophisches Traktat“. Miłosz, der, wie er selbst sagt, nur ein durch Schmerz zur Philosophie genötigter philosophischer Amateur ist, hat es sicher gefreut, daß Vallee in seinem Werk ein ihm so wichtiges philosophisches Anliegen aufgedeckt hat. Es handelt sich gleichwohl um einen fiktionalen Prosatext,

den man schon aufgrund seiner Länge als Roman bezeichnen muß. Zu dieser Bezeichnung ringt sich Miłosz in „Ziemia Ulro“ durch. Nur *einen* Roman habe er geschrieben, „Dolina Issy“, denn das sei doch ein Roman und keine „Erinnerungen aus der Kindheit“ (S. 40). Auch in „Prywatne obowiązki“ entschlüpft ihm die Bezeichnung „Roman“ (S. 147).

Miłosz's Zögern, „Dolina Issy“ als Roman zu bezeichnen und sich zu diesem Werk zu bekennen, findet einen tieferen Grund in seinem Selbstverständnis als Dichter und in der funktionalen Unterscheidung, die er zwischen Prosa und Versdichtung macht. Fiut gegenüber bezeichnet er die *Intonation* als den entscheidenden Unterschied zwischen Dichtung und Prosa. Damit meint er weder Metrum noch Vers, sondern jene Dichte, die nach Jurij Tynjanov ein entscheidendes Kriterium der Versdichtung ist. An der *Intonation* könne man, so Miłosz, auch noch das „Prosagedicht“ von wirklicher Prosa unterscheiden. Echter Prosa fehlt die Dichte, sie hat dafür, was Miłosz in Anlehnung an Stendhal „Klarheit“ nennt. Stendhals Ideal von Prosa war der „Code Napoléon“, ein Gesetzestext. Es ist mit der *clarté* also kein Unterschied in der Intention von Dichtung und Prosa fixiert, sondern ein sprachlicher Unterschied. Prosasprache soll, so beruft sich Miłosz auf Stendhal, transparent sein für den Gedanken, auf den es allein ankommt. Da er, Miłosz, kein Philosoph sei, sei die Prosa nicht sein Ausdrucksmittel (Gespräch mit Fiut, S. 43). An anderer Stelle nennt er als ein wesentliches Kriterium für Romanprosa die „Ausbeutung der eigenen Biographie“ (S. 37). Ihn berühre so etwas unangenehm.

Und es gibt ihn doch, den Roman von Czesław Miłosz. Steht er in einer Tradition polnischer Prosa oder stellt sich Miłosz mit diesem Werk außerhalb dieser Tradition? In einem kurzen Essay über Mickiewicz bestreitet er, daß es eine Tradition polnischer Prosa überhaupt gibt.¹² Mit dieser Auffassung steht er nicht allein. So meint Alina Witkowska zu der verbreiteten Ansicht, „Pan Tadeusz“ sei der beste polnische Roman der damaligen Zeit, das sei in Hinblick auf den Zustand der polnischen Romanprosa kein großes Kompliment.¹³ Auch Józef Wittlin ist der Ansicht, daß „die Gipfel der polnischen Literatur aus ihrer Versdichtung wachsen, nicht aus ihrer Prosa“.¹⁴

Schon Henryk Kamieński hatte 1854 im Vorwort zu seinem einzigen Roman „Pan Józef Bojalski“ geschrieben, einen polnischen Roman gebe es nicht und könne es unter den Bedingungen von nationalem Zusammenbruch und nationaler Bedrängnis nicht geben. Man könne Romane nicht auf Luft gründen und im leeren Raum aufhängen.¹⁵ Kamieński vertritt hier nicht etwa die Auffassung, nur die Existenz eines polnischen Staates könne zu polnischen Romanen führen. Man muß seine paradoxe Feststellung folgendermaßen verstehen. Der Verlust der Staatlichkeit Polens hatte zwei wichtige Folgen für die Prosa. Die für die gesamte polnische Intelligenz traumatische Erfahrung des staatlichen Zusammenbruchs und der Emigration, die durch die immer wieder gescheiterten Aufstände

von jeder Generation aktualisiert wurde, machte die Schriftsteller befangen. Sie konnten nicht anders, als dieses Trauma in ihrer Literatur zu verarbeiten. Anstatt über das zu schreiben, was *ist*, konnten sie nur darüber schreiben, was *war* (in der glorreichen alten Zeit), was *sein wird* (wenn das Joch abgeschüttelt sein wird) oder was *sein sollte* (wenn die Russen nicht wären). „Farbe und Leben“ (Kamieński) gewinnen Romane dagegen aus der Anschauung dessen, was *ist*, der sich die polnischen Schriftsteller weitgehend versagten. Bestimmte literarische Gattungen, zum Beispiel der realistische Roman, können im Zustand der Vertreibung nicht gepflegt werden, schreibt auch Miłosz in „Noty o wygnaniu“ (Notizen über die Vertreibung).¹⁶

Die zweite Folge war die Fixierung auf die Sprache. Ohne eine polnische Staatlichkeit war die Sprache zum Kern der nationalen Identität erhoben. Dadurch wurde auch in der Literatur die Sprache, ihre Färbung, ihr Stil, ihr Wortschatz dominant gegenüber ihrem Denotat. Die Sprache verliert so ihre Transparenz, ihren Prosacharakter.

Miłosz, Wittlin und Witkowska berufen sich mit ihren Thesen, es gebe keine polnische Prosa, die diesen Namen wirklich verdient, nicht auf Kamieński. Ist es nicht erstaunlich, daß sie noch über hundert Jahre später zu einer ähnlichen Diagnose kommen wie er? Polen hat sehr wenig gute Romane geschaffen, und einen wirklich großen Roman wie „Die Kartause von Parma“ oder „Krieg und Frieden“ gibt es in der polnischen Literatur überhaupt nicht, schreibt Miłosz in „Mickiewicz and Modern Poetry“ (S. 63). Die polnische Prosa hatte seiner Meinung nach mit zwei Problemen zu kämpfen.

In einer der kurzen Notizen, die er in „Prywatne obowiązki“ publiziert hat, kommt Miłosz auf das eine Problem zu sprechen. Wenn, so schreibt er, Lukács und Fichte Recht hätten mit ihrer These, die Gattung des Romans gehöre in das Zeitalter der Schuld, dann hätten die Polen überhaupt keinen Roman (S. 141). Die Nichtanwendbarkeit der an den Romanen der Hauptexponenten realistischer Prosa – Balzac, Dickens, Dostoevskij – durchaus verifizierbaren These vom Zusammenhang zwischen Schuldbewußtsein und Romanprosa auf die polnische Literatur bedeutet nicht, daß die Polen ein Volk ohne Schuld gewesen wären – es ging um das *Bewußtsein* von Schuld. Das aber konnte die polnische Intelligenz aufgrund des Zusammenbruchs der Nation und der Unterdrückung durch die Nachbarvölker nicht entwickeln. Sie suchten und fanden die Schuld bei den Russen und Deutschen¹⁷ und stellten sich diesen „Mächten des Bösen“ kollektiv gegenüber. Sie konnten darum lange kein, auch kein soziales, Schuldbewußtsein entwickeln.

Das zweite Problem, mit dem die polnische Prosa zu kämpfen hatte, umschreibt Miłosz metaphorisch als „nicht gelungenes Einrichten der Stimme“ (nie-ustawienie głosu).¹⁸ Immer, wenn die polnische Sprache auf dem Wege war, ihren grundlegenden Prosarhythmus, die Basis für alle stilistischen Abwei-

chungen, zu finden, traten Faktoren auf, die dem entgegenwirkten. Schon Górnicki, Rej und Kochanowski hatten keinen normalsprachlichen Hintergrund, sondern fanden eine sprachliche Disziplinlosigkeit vor, die sie zu bändigen versuchten und die gleich nach ihnen, im sogenannten Sarmatischen Barock, wieder ausuferte. Den zweiten Versuch zur Disziplinierung der Sprache unternahmen Krasicki, Fredro und Mickiewicz, doch schon bei Krasiński, Słowacki und endgültig bei Norwid glitt die Sprache wieder in barocke Formlosigkeit hinüber. Auch die „realistische“ Prosa des 19. Jahrhunderts, in anderen Literaturen der Hort sprachlicher Normalität, verlor sich in Polen oft in einem unbezähmbaren Hang zur Stilisierung in einem ausufernden, altertümelnden Plauderstil, der sog. „Gawęda“, so bei Sienkiewicz und Reymont. Ein hemmungsloser Stilisierer der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts war, so Miłosz, Waclaw Berent und sprachlich vollends wieder im Barock schwelgt seiner Meinung nach die künstlerische Prosa Gombrowicz.¹⁹ Zwar hatten auch andere Literaturen immer wieder Phasen eines sprachlichen Manierismus – so in der russischen Literatur die Ornamentale Prosa der 20er Jahre. Diese wurden jedoch als erfrischende Auflockerungen eines in seiner Normalität erstarrten Prosastils erlebt. Zu einer solchen Normalität ist es in Polen, so Miłosz, nie gekommen, und darum hat es dort keine echte, keine prosaische Prosa gegeben.

Zwei Einwände gegen dieses Argument Miłosz's sind in Erwägung zu ziehen – Einwände, die sich allerdings gegenseitig aufheben. Praktiziert Miłosz nicht selbst, so lautet der eine Einwand, einen Neoklassizismus, von dessen Warte aus jede nichtklassische, jede nicht-formstrenge Literatur als „schlechte Stilisierung“ empfunden werden muß? Charakterisiert Miłosz's Urteil wirklich einen Grundzug der polnischen Literatur und nicht nur ihn selbst? Das Etikett des Klassizismus hat Miłosz im Gespräch mit Fiut zurückgewiesen. Man habe seine Skepsis gegenüber der experimentellen Avantgarde als Klassizismus mißverstanden (S. 67). Doch so einfach ist dieser Einwand nicht zu entkräften. Miłosz's Skepsis gegenüber der Avantgarde gründet sich auf dasselbe Werturteil wie seine Problematisierung der Geschichte der polnischen Prosa, auf die Klage über den Mangel an sprachlicher Disziplin, und die kann durchaus mit dem Kampf der Klassiker mit den Romantikern zu Beginn des 19. Jahrhunderts verglichen werden, auch wenn Miłosz diese Parallele nicht ziehen möchte (Gespräch mit Fiut, S. 66). Hier interessiert daran v.a. die Frage, ob Miłosz nur in seinen Werturteilen oder auch in seiner schriftstellerischen Praxis für sprachliche Disziplin sowie für Normalität und Transparenz der Prosasprache eintritt.

Das verneint S. Balbus,²⁰ der nicht nur Miłosz's „naives Versepos“ „Świat“, sondern auch „Dolina Issy“ eine Stilisierung nennt. Darin liegt der zweite Einwand, der den ersten aufhebt: praktiziert Miłosz nicht selbst die Stilisierung, die er in der polnischen Prosa beklagt? Nun faßt Balbus diesen Begriff allerdings viel weiter als Miłosz selbst, er ist für ihn fast identisch mit „Intertextualität“.

Für Miłosz bezeichnet *Stilisierung* nur einen uneigentlichen Sprachstil, durchgängige „Fremde Rede“, hinter der das sprachliche Bewußtsein der Autorinstanz überhaupt nicht sichtbar wird. Keine Stilisierung ist für ihn dagegen die Einarbeitung fremder Texte in einen als eigenen noch erkennbaren Text. Dennoch hat, wie zu zeigen sein wird, Balbus grundsätzlich Recht, wenn er „Dolina Issy“ eine Stilisierung nennt, nämlich insofern, als man diesem Roman ansieht, daß er aus der Feder eines Dichters stammt, denn er enthält für Versdichtung charakteristische Strukturmerkmale. Das verstärkt die Parallele zwischen „Dolina Issy“ und „Pan Tadeusz“, denn auch dem Versepos von Mickiewicz wird eine Grenzstellung zwischen, oder, genauer, ein Zugleich von Dichtung und Prosa bescheinigt.²¹

Wie stellt sich Miłosz zu der Frage der Sprachbehandlung bei Mickiewicz? Wenn es, so schreibt er, überhaupt einen Orientierungspunkt für ein stilistisches Gleichgewicht in der polnischen Literatursprache gebe, so sei das die Sprache Mickiewiczs. Mickiewicz hätte somit, wenn er, etwa wie Puškin in Rußland, zur künstlerischen Prosa übergegangen wäre, zum Begründer der polnischen Prosa-sprache werden können:

W przyszłość natomiast był wmierzony Puszkina. Od niego zaczyna się wielka rosyjska proza [...] i dlatego, że „Eugeniusz Oniegin“ jest powieścią z „problematicznym bohaterem“ („Prywatne obowiązki“, S. 96).

Auf die Zukunft war dagegen Puškin ausgerichtet. Von ihm nimmt die große russische Prosa ihren Ausgang [...] auch deshalb, weil „Ewgenij Onegin“ ein Roman mit einem „problematischen Helden“ ist.

Aber Mickiewiczs „Pan Tadeusz“, das so oft mit „Ewgenij Onegin“ verglichen wird, öffnete keine Perspektiven, es war nicht auf die Gattung der Zukunft, die Prosa, ausgerichtet, sondern auf die der Vergangenheit, die altpolnische Idylle.²² Oder ist Mickiewicz doch zur Prosa übergegangen, wie Jan Lechoń meint, dem eine französische Prosaübersetzung die Romanqualitäten von „Pan Tadeusz“ offenbart haben:

[...] owych dwanaście tysięcy najpyszniejszych wierszy polskich okazały się zarazem boską powieścią o żelaznej konstrukcji [...] – kiedy się je [szczegóły] czyta w prozie, nie sposób pomyśleć, aby mogły być też cudownym wierszem – powieścią, w której Mickiewicz z lekkością mistrza już nie sztuki, ale życia, przechodził od homerowego patosu [...] do francuskiej lekkości.²³

[...] jene zwölftausend üppigsten polnischen Verse erwiesen sich gleichzeitig als ein göttlicher Roman mit stählernem Aufbau, [...] –

wenn man sie [die Einzelheiten] in Prosa liest, kommt man nicht auf den Gedanken, daß das auch zauberhafte Verse sein könnten – als ein Roman, in dem Mickiewicz mit der Leichtigkeit eines Meisters schon nicht mehr der Sprache, aber des Lebens vom Homerischen Pathos [...] zur französischen Leichtigkeit übergang.

Schon T. Żeleński (Boy) hatte auf die Prosaqualitäten von „Pan Tadeusz“ verwiesen, allerdings mit der Absicht, den Denkmal-Mickiewicz, den polnischen Homer mitsamt seinem Nationalepos vom hohen Sockel zu holen.²⁴ Welche Position nimmt Miłosz hier ein? Liegt in den *Prosaqualitäten* von „Pan Tadeusz“ die Tradition, an die er mit „Dolina Issy“ anknüpft? Keinesfalls. In „Ziemia Ulro“ stellt er ausdrücklich fest, es seien nicht die Prosaqualitäten, die er an dem Werk schätze. Als Prosa gelesen sei „Pan Tadeusz“ eine Erzählung wie von Walter Scott, mit einer recht dümmlichen Handlung.²⁵ Daher der Unglaube vieler Ausländer, die das Werk nur in Übersetzung lesen, daß es sich um ein Meisterwerk handeln soll (S. 134). Zudem versteht Miłosz unter „Prosa“, wie schon erwähnt, keine stringente Fabel mit psychologisch glaubwürdigen Figuren, sondern eine Transparenz der Sprache, die Dichtung nicht haben kann und darf. So stimmt er in den allgemeinen Tenor der Gattungsbestimmung von „Pan Tadeusz“ ein – es sei eben das letzte Epos der europäischen Literatur. Miłosz Desinteresse für die Prosaqualitäten von „Pan Tadeusz“ hat jedoch noch ein tiefer liegendes Motiv. Mickiewicz hat in der Emigration immer wieder geäußert, seine Heimat könne nun nur noch die polnische Sprache sein, und Miłosz versteht das so, daß diese Heimat nur durch den Blick auf die Sprache selbst, mithin nur in der Dichtung zu konservieren war. Die Transparenz der Prosa macht die Sprache austauschbar und die notwendige Bindung an sie und durch sie an die Heimat geht verloren. Diese Sicht verrät Miłosz, wenn er den Unterschied zwischen sich und dem Emigranten und Prosaisten Vladimir Nabokov – der scheinbar spielend vom Russischen zum Englischen übergegangen war – vehement herausstreicht.²⁶ Nur als Dichter konnte Miłosz in der Emigration Pole bleiben, und dasselbe nimmt er für Mickiewicz in Anspruch.

Sprache und Stil in „Dolina Issy“ im Vergleich mit den Praetexten

Es ist auf den ersten Blick ein fragwürdiges Unternehmen, Sprache und Stil eines Romans mit denen eines Versepos vergleichen zu wollen. Doch ist zwar „Pan Tadeusz“ kein Roman, so ist es für Miłosz gleichwohl einer der in der polnischen Literatur seltenen Fälle ausgeglichener Sprachbehandlung und darum möglicherweise doch ein sprachliches Vorbild für „Dolina Issy“.

Wie hat Miłosz seinen Roman sprachlich gestaltet? Er verwendet eine schlichte Syntax, wenig Partizipialkonstruktionen, kurze Sätze. Deutlich ist die Nähe zur gesprochenen Sprache. Werden Wahrnehmungen oder Gedanken von

Figuren wiedergegeben, dann wird die Unmittelbarkeit des Gedankens oder Eindrucks durch Einwortsätze und andere Sätze ohne Prädikat gesteigert:

Pociąg, uległość. Może pociąg do tego co szorstkie i złośliwe?
(S.61)

Drang, Willfähigkeit. Vielleicht der Drang zum Rauhen und Bösar-
tigen?

Die Schlichtheit der Sprache ist dem kindlichen Erleben der Hauptfigur Tomasz angemessen. Es handelt sich weitgehend um personal perspektiviertes Erzählen, ohne daß jedoch die erlebte Welt durch die Kind-Perspektive allzu sehr verfremdet würde. Gelegentlich wechselt die Perspektive zu einer Erzählerfigur, die mehr weiß und mehr verstanden hat als der 12 bis 13-jährige Tomasz, aber auch dann bleibt die Sprache schlicht, bleiben die Sätze kurz. So verweist die Schlichtheit über das Bewußtsein des Hauptperspektivträgers hinaus auf eine objektive Qualität der beschriebenen Welt. Eine Ausnahme von dieser sprachlichen Grundqualität ist die Rekonstruktion der Gedanken des Vorfahren Hieronim Surkont im 30. Kapitel. Sie ist zugleich ein Bericht über die Auseinandersetzung zwischen Arianismus und Protestantismus im 16. Jahrhundert. Es wird gezielt im Unklaren gelassen, ob der hier ganz andere Sprachstil durch Tomasz's Lektüre eines alten Buches, das jenem Hieronim gehört hatte, durch das Bewußtsein des Hieronim selbst oder gar durch die manichäischen Interessen des Autors motiviert ist. Jedenfalls setzt hier massive Stilisierung ein. Biblische Sprache, gelehrte wissenschaftliche Abhandlung mit ihren typischen Wendungen (Ze szczupłych danych można wywnioskować..., S. 78 [aus den mageren Angaben kann gefolgert werden...]), sogar mit einer Fußnote – der einzigen des ganzen Buches –, thomistische *disputatio quaestionis*, lateinische Titel theologischer Streitschriften finden sich hier zu einer stilistischen Collage zusammen, die auf Miłosz's späteren Zyklus „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada“ (Wo die Sonne aufgeht und wo sie untergeht) vorausweist. Dem stilistischen Kontrast entspricht der Kontrast im Setting. Über das ganze Buch haben wir es mit einer überschaubaren, abgeschlossenen Welt zu tun. Im 30. Kapitel rasen wir plötzlich kreuz und quer durch Europa. Der Spanier Servetus wird von Calvin in Genf verbrannt. Dann heißt es:

Został po nim szept po różnych krajach i gęsie pióra skrzybiały w Bazylei, Tubindze, Wittenberdze, Strassburgu, Krakowie [...] (S. 76)

Es blieb nach ihm ein Flüstern in verschiedenen Ländern und die Gänsefedern kratzten in Basel, Tübingen, Wittenberg, Straßburg und Krakau [...]

und:

Jakub Paleolog w Transylwanii i na Morawach układał wielkie dzieło swego życia już jawnie w obronę Hiszpana [d.i. Servetus] (S. 76).

Jakobus Palaeologus ließ in Transsilvanien und Mähren sein großes Lebenswerk schon offensichtlich zur Verteidigung des Spaniers drucken.

Durch diesen Kontrast macht Miłosz deutlich, daß Litauen im 16. Jahrhundert nicht der Krähwinkel mit stillstehender Zeit war, als der es sich in der Handlungsgegenwart präsentiert, sondern im europäischen Konzert der politischen und religiösen Auseinandersetzungen eine wichtige Rolle spielte. Auch die Schwedenwälle, Befestigungsanlagen aus der Zeit der Schwedenkriege (17. Jahrhundert) sollen daran erinnern, daß Litauen nicht von Anbeginn der Zeiten ein von Europa vergessener Winkel war, sondern in eine Art Dornröschenschlaf gefallen ist, aus dem es 1939 erwachen wird.²⁷

Im übrigen Text von „Dolina Issy“ finden wir kaum Stilisierungen. Der Erzähler gibt eine Kostprobe des merkwürdigen Polnisch, in dem Litauer wie das Hausmädchen Antonina sprechen (S. 15), einige Wörter Litauisch der Kinder, mit denen der kleine Tomasz spielt. Romuald spricht mit seinen Brüdern einige Sätze ostpolnischen Dialekt. Der Erzählertext selbst und die wörtliche Rede der übrigen Figuren sind normales Polnisch. Wie sorgfältig Miłosz auch einer archaisierenden Stilisierung aus dem Wege geht, zeigt ein Vergleich des Daches vom Pfarrhaus mit einer Arche, altpoln. „korab“. Miłosz braucht den Vergleich hier, mit genau dem Wort „korab“, für einen intertextuellen Bezug. Um nicht den Eindruck einer Stilisierung zu erwecken, setzt er hinzu:

[...] podobnym do korabia *na obrazkach* (S. 11).

[...] der Arche *auf Heiligenbildchen* ähnlich.

Welche Vergleichsmomente finden sich nun zu den beiden anderen Werken? In „Prywatne obowiązki“ hatte Miłosz den Hang der polnischen Prosa zur Stilisierung beklagt und ihr „Pan Tadeusz“ als Vorbild hingestellt. Und in der Tat hat auch Mickiewicz sein Versepos trotz des regionalen Bezugs und der Ausrichtung auf die Vergangenheit nicht stilisiert. Sicher gibt es in „Pan Tadeusz“ einiges an lokaler und archaischer Lexik, die jedoch nicht zur Stilisierung dient. An lokaler Lexik haben wir z.B. Pflanzennamen. Gerade Pflanzen aber werden in jeder Region anders genannt, hier gibt es häufig keine überregionale Norm. Die veralteten Wörter aber bezeichnen zumeist altertümliche Gegenstände, die gar keinen modernen Namen besitzen. Ansonsten ist „Pan Tadeusz“ weitgehend

normsprachlich, wobei man allerdings nicht vergessen darf, daß die Norm stark durch dieses Werk geprägt worden ist, so daß mancher Regionalismus zur Hochsprache und mancher Archaismus durch seine Verwendung in „Pan Tadeusz“ wieder gebräuchlich wurde.

Auch die Syntax ist in „Pan Tadeusz“ eher schlicht. Trotz der Verssprache wird die natürliche Wortfolge weitgehend beachtet. Ansonsten wird in der Mickiewicz-Literatur häufig die vor dem Hintergrund des Klassizismus revolutionäre Niedrigkeit bzw. Alltäglichkeit des Wortschatzes hervorgehoben. Dem entspricht der fast umgangssprachliche Lakonismus in „Dolina Issy“.

Hat Miłosz also doch die Transparenz reiner Prosa angestrebt? Eine Besonderheit seines Stils spricht dagegen. Die Intonation steigt und fällt aufgrund der kurzen Sätze regelmäßig. Oft beginnt der Satz mit dem Verbum des Hauptsatzes oder einem anderen semantisch besonders gewichtigen Wort. Damit befinden wir uns gleich zu Beginn des Satzes auf dem Intonationskamm, von wo die Intonation dann bis zum Ende des Satzes abfällt. Das regelmäßige Atmen der Intonation nähert die Prosa von „Dolina Issy“ der Verssprache an. In solcher Regelmäßigkeit ist eine poetische Qualität des Textes verborgen, die ihn dem regelmäßigen 13-Silber von „Pan Tadeusz“ ähnlich macht.²⁸

Eine Besonderheit von „Pan Tadeusz“ ist das extensive Realien-Lexikon. Die Namen von Pilz- und Baumarten, Kulturpflanzen, Haushaltsgegenständen und sogar Fliegenarten werden in kunstvoller Weise aneinandergereiht. Häufig sind sie durch Mikrosujets verknüpft. Berühmte Beispiele für solche Mikrosujets sind der Gemüsegarten mit den komplizierten nachbarschaftlichen Beziehungen seiner „Bewohner“ und die Pilze als unterschiedlichstes „Geschirr“ auf dem „grünen Tischtuch der Waldwiese“. Die weitgehende Antropomorphisierung dieser Realien darf nicht dazu verleiten, ihre Nennung nur durch ihre metaphorische Funktion zu motivieren. Diese Funktion besteht zwar, und sie ist wichtig für den Parallelismus zwischen Naturordnung und Gesellschaftsordnung in „Pan Tadeusz“. Deutlich ist aber auch die Lust zu erkennen, die vielen Namen überhaupt zu *nennen*. Das kann auf Mickiewicz's Ausspruch bezogen werden, nur noch die Sprache könne jetzt seine Heimat sein. Die Sprache im maximalen Umfang ihrer Lexik zu enthalten und dadurch zu bewahren, wäre damit eine Funktion von „Pan Tadeusz“. Diese Vermutung wird durch die folgende Überlegung bestärkt.

Die Reihungen von Realien dienen nicht dazu und können auch gar nicht dazu dienen, die Landschaft zu beschreiben.²⁹ Das klingt paradox, doch erstens verhindern die langen Listen die Ausprägung einer die Landschaft visuell bestimmenden *Dominante*, und zweitens verhindern die Mikrosujets die Wahrnehmung der Landschaft als Landschaft. Auch die Verbindung zwischen Handlung und Realien, die die Konkretheit der Dinge durch den Umgang mit ihnen steigern könnte, ist nur schwach entwickelt.³⁰ Das hat zur Folge, daß die Auf-

zählungen von Realien keine wahrgenommenen Dinge evozieren, sondern *als Wörter* erscheinen. Es ist also nicht so, wie in vielen Monographien zu lesen ist, daß Mickiewicz die Realien in der Posener Gegend gesehen hat und darum einige von ihnen keinen Bezug zu Litauen haben. Sie haben überhaupt keinen Bezug zu einer *bestimmten* Landschaft, denn sie stammen aus der Sprache. *Als Wörter* waren sie Mickiewicz teuer, und die Mikrosujets kaschieren das auf geniale Weise. Mickiewicz hat seinen Wortlisten durch die Mikrosujets Leben eingehaucht. Die Realien haben also nicht in erster Linie die Funktion, die litauische Landschaft zu evozieren.

Nun gibt es allerdings in „Pan Tadeusz“ Naturschilderungen, deren Visualität Mickiewicz den Ruhm eines unerreichten Meisters der Naturbeschreibung eingetragen haben, z.B. die Schilderung des Gewitters im X. Buch. Ist damit die obige Überlegung hinfällig? Nein, denn die dingliche Konkretheit, die zugunsten anderer Funktionen zurückgenommen ist, ist nicht identisch mit der Visualität des reinen sinnlichen Eindrucks. Man kann sogar sagen, daß die dingliche Konkretheit auch zugunsten der reinen Sinnlichkeit des Eindrucks zurückgenommen ist, und zwar gerade in Schilderungen wie der des Gewitters. So argumentiert jedenfalls Stanisław Witkiewicz in „Mickiewicz jako kolorysta“ von 1885,³¹ der Mickiewicz als einen Vorläufer des Impressionismus bezeichnet, eben weil er nicht Dinge, sondern reine sinnliche Eindrücke, v.a. Farbeindrücke, beschrieben habe. Das heißt aber nicht, daß Mickiewicz durch die äußerste Konkretheit des sinnlichen Eindrucks eine *bestimmte* Landschaft evoziert. Die poetische Kraft der Gewitterschilderung rührt vielmehr daher, daß er bis in die Lautinstrumentierung seines Textes hinein die sensuelle *Essenz* eines Gewitters erfaßt.

Es geht Mickiewicz also nicht um das konkrete So-Sein der Realien, sondern um den *gerade ihrer Sinnlichkeit* innewohnenden Sinn. Das hat Miłosz erkannt, dessen Ärger über „unlitauische“ Realien bei Mickiewicz darum auch eher verhalten ist – darauf komme es nicht an, denn „Pan Tadeusz“ sei ein durch und durch metaphysisches Epos („Ziemia Ulro“, S. 133).³²

An anderer Stelle weist Miłosz allerdings darauf hin, daß „Dolina Issy“ im Unterschied zu „Pan Tadeusz“ botanisch absolut korrekt sei. Józef Mackiewicz, der in der Literatur ausschließlich nach sachlichen Ungenauigkeiten fahndet, habe ihm das bescheinigt.³³ Die suggestive Visualität der Natur, die den entsprechenden Passagen von „Pan Tadeusz“ eine große Autonomie verleiht, hat er dagegen für „Dolina Issy“ nicht angestrebt. Die Natur ist hier eng an die Handlung gebunden, und ihre Wahrnehmung läuft über den Reflektor Tomasz, das Erlebnis ihrer Schönheit erscheint als sein niemand anderem zugänglicher Privatbesitz. Das Urwalddickicht ist *Tomaszs Reich*.³⁴

Die präzise beobachtete Natur und ihre Einbindung in die Handlung läßt eher „Nad Niemnem“ als „Pan Tadeusz“ als Vorbild für „Dolina Issy“ erscheinen. Eliza Orzeszkowa hat, ganz im Geist der naturalistischen Bestrebungen ihrer

Epoche, umfangreiche Feldstudien zu ihrem Roman betrieben, wie sie im Brief an L. Méyet vom 11.8.1886 schreibt.³⁵ Miłosz orientiert sich in seinen Naturbeschreibungen daran. Zweifel seien dagegen angemeldet an der Ansicht J. Krzyżanowskis, Orzeszkowas Naturbeschreibungen seien „an Mickiewicz geschult“.³⁶ Zu groß sind hier die Unterschiede in der literarischen Verarbeitung der Naturanschauung.

Die Erzählerrede in „Nad Niemnem“ und „Dolina Issy“ verbindet die sprachliche Normalität ohne den in der polnischen Prosa so häufigen Hang zum Stilisieren. Es trennt sie der Aufbau der Sätze. Orzeszkowas Erzähler drückt sich in Sätzen von „epischer Breite“ aus – in langen Perioden mit Einschüben, vermittelt eines Semikolons angehängten Fortsetzungen und vielen Partizipien und Epitheta:

Czarne koronki i gładkie pasma jasnych, siwiejących włosów żalobną ramą otaczały twarz jej o rysach wydatnych i prawidłowych, delikatną bladością okrytych i zmaconych ledwie dostrzegalnymi zmarszczkami, które zbiegały się w drobne snopy około wielkich, smutnych oczu i chłodnych, dumnych ust (S. 75).³⁷

Schwarze Spitzen und glatte Strähnen hellen, ergrauenden Haars umgaben als Trauerahmen ihr Gesicht von ausgeprägten Gesichtszügen, bedeckt von zarter Blässe und getrübt durch kaum wahrnehmbare Fältchen, die in kleinen Garben um die großen, traurigen Augen und die kalten, stolzen Lippen zusammenliefen.

Solche Sätze wären bei Miłosz undenkbar. Allerdings ist die Häufung der Epitheta an dieser Stelle auch ein Signal der Ironie, die der Erzähler gegen die hier beschriebene Person – die Witwe Andrzejs und Mutter Zygmunts – walten läßt.

Miłosz muß als Dichter das sprachliche Material „transformieren“, das Lebens-Material „destillieren“ (Gespräch mit Ewa Czarnecka, „Podróżny świata“, S. 108). Ihm ist darum die Gesprächigkeit solch breiter Prosa zuwider:

Przecież nie będę czytać tej bebeczowości nie przedestylowanej (S. 108).

Ich werde doch diesen undestillierten Plunder nicht lesen.

In „Dolina Issy“ besteht sein Ausweg aus der Geschwätzigkeit der Prosa im sprachlichen Lakonismus. Nicht nur der Erzähler, auch die Figuren sind geradezu mundfaul, werfen ein, zwei Worte hin, lassen Subjekt oder Prädikat weg:

– Każdy Polak to nasz wróg. – Surkonty to Litwiny od wieku wieków. – Jaki on Litwin, jeżeli pan?

Józef przysunął dzbanek i nalał sobie piwa. Zapytał: – Ty – w niego chciałeś?

Chłopak miał minę obojętną. – Nnnie, mnie było wszystko jedno (S. 58).

– Jeder Pole, das [ist] unser Feind. – Surkonts, das [sind] Litauer seit Jahrhunderten. – Was für ein Litauer, wenn ein Herr?

Józef nahm den Krug und goß sich Bier ein. Fragte: – Du – wolltest auf ihn? Der Bursche hatte eine gleichgültige Mine. – Nnnein, mir war alles gleich.

Orzeszkowas Romane aber gehören für ihn zur langen Liste polnischer Geschwätzigkeit, was etwas unfair ist, denn von den stilisierten Ergüssen anderer Positivisten ist sie zumindest in „Nad Niemnem“ weit entfernt. Andererseits bringt Miłosz in Kapitel 6 von „Dolina Issy“ einzelne Strophen von Volksliedern unter, was diesem Kapitel die Atmosphäre von „Nad Niemnem“ verleiht, das von solchen Liedern durchsetzt ist. Sie dienen Orzeszkowa nicht nur als dokumentarisches Material, sondern erfüllen wichtige konstruktive und Sinnfunktionen. Die leitmotivische und Sinn-Schlüssel-Funktion mancher dieser Lieder beschreibt Krzyżanowski („Tradycje literackie polszczyzny“, S. 604). Noch nicht beobachtet wurde, daß sie zugleich in einem thematischen und formalen Oppositionsverhältnis zu den Gedichten Alfred de Mussets stehen. Diese Gedichte, wie die Volkslieder im Block vom Textfluß abgesetzt, sind auf Französisch zitiert. de Mussets Ästhetizismus steht wie das snobistische Französisch in schroffem Kontrast zu den Volksliedern, so wie die romantische, von de Mussets Gedichten begleitete Jugendliebe Justynas zum snobistischen Zygmunt mit ihrer aufkeimenden Liebe zum „bäuerlichen“ Jan kontrastiert.

Bei Miłosz sind die Lieder dagegen nicht zur Entschlüsselung der Fabel zu gebrauchen. Sie prägen, wie schon gesagt, das sechste Kapitel, und das führt uns auf eine weitere Eigenart von „Dolina Issy“. Die ausgesprochen kurzen Kapitel haben aufgrund einer insgesamt weniger stringenten Fabel eine große thematische Autonomie. Ihre Folge ist mal assoziativ, mal anekdotisch motiviert. Dabei ist die Chronologie durchaus eingehalten, aber der Erzähler springt scheinbar mutwillig zwischen verschiedenen Handlungssträngen hin und her.

So beginnt die Geschichte von Baltazar, der zweitwichtigsten Figur des Romans, in Kapitel 10-12, wird erst in Kapitel 38, dann in Kapitel 56 fortgesetzt und findet ihren Höhepunkt und ihr Finale in Kapitel 62-64 (von insgesamt 70). Die Autonomie der einzelnen Kapitel ist auch stilistischer Art. Jedes hat seine besondere Stimmung der Figuren und Atmosphäre des Setting, und so findet sich das Schauer-Melodram von Magdalena neben der von Afanas'ev geborgten Bären-Anekdote, der an Camus „L'étranger“ erinnernde sinnlose Mord Baltazars neben Geschichten von der Jagd und vom Angeln. Die stilistische und thematische Autonomie der kurzen Kapitel sowie das Zerschneiden der Handlungs-

fäden geben „Dolina Issy“ die „poetischen“ Qualitäten eines Montage-Sujets, während die im Vergleich zu „Nad Niemnem“ ausgeprägtere Perspektivierung den Prosacharakter dieses Romans stärkt.

Im sechsten Kapitel finden sich neben den Volksliedern Volksbräuche und Volksglauben, Wahrsagerei und die Nacherzählung eines weiteren Liedes, dessen Fabel Bürgers „Leonore“ entstammt, sowie die wohl schönsten Naturbeobachtungen des ganzen Romans. Der breite Fluß wird thematisiert, und Tomasz, das herrschaftliche Kind, besucht immer häufiger die bäuerlich-litauische Familie Akulonis, spielt mit den Kindern, lernt von ihnen Angeln. Mit all diesen Details evoziert Miłosz in diesem Kapitel die Welt von „Nad Niemnem“. Tomaszs Ausflüge vom Herrenhaus zur Familie Akulonis sind ein Echo auf Justynas Besuche bei Anselm Bohatyrowicz und seinem Neffen Jan – allerdings ist die große Liebesgeschichte zwischen Justyna und Jan hier reduziert auf ein kindlich-erotisches Abenteuer mit Onuté Akulonis. Wie Justyna bei den Bohatyrowiczs lernt, mit der Sichel umzugehen, so Tomasz bei Akulonis, die Angel zu gebrauchen, allerdings auch hier nicht mit den wichtigen Folgen, die das in „Nad Niemnem“ für die Fabel hat (Justyna wird Jan heiraten und wird bei ihm bäuerliche Arbeit tun müssen, was auch ihr Wunsch ist). Der Parallelismus zwischen Blumen und Kirche schließlich (Pfingstrosen, die Antonina für die Kirche pflückt) rufen die Eingangsszene von „Nad Niemnem“ auf – Justyna, die auf dem Heimweg von der Kirche Blumen pflückt.

Lechitismus

Lechitismus ist ein Begriff, der sich vom Namen „Lech“ des sagenhaften Stammvaters der Polen herleitet. Słowacki porträtiert Lech und seine Krieger („Lechici“) in „Lilla Weneda“ als blutrünstige Barbaren, die das christliche Volk der Wenden unterwerfen. Bei Miłosz sind „Lechici“ jedoch keine imperialistischen Aggressoren. In neuerer Zeit ist „Polentümelei“, wie man Lechitismus annäherungsweise eindeutschen könnte, eher in der Form eines *regressiven* Nationalismus zu finden, der, so Miłosz, das polnische Geschichtsverständnis, aber auch das thematische Material und den Stil der polnischen Literatur entscheidend geprägt hat. Dieser regressiv Nationalismus ist eine besondere Spielart des Provinzialismus – eine Mischung aus Selbstmitleid, Groll und Anmaßung, ein Herausstreichen des eigenen Märtyrertums und ein Hausieren mit den eigenen Wunden. Miłosz unterscheidet in ihm zwei Komponenten – die Regression in die vermeintliche Idylle der Vergangenheit und die trotzige Geste der Auflehnung gegen die politischen Realitäten. Obwohl der so verstandene Lechitismus mit dem von Mickiewicz geprägten polnischen religiösen Messianismus manches gemeinsam hat, nimmt Miłosz Mickiewicz vom Vorwurf des Lechitismus ausdrücklich aus. Darin pflichtet ihm Irena Sławińska bei.³⁸ Die apokalypti-

schen Höhen, zu denen sich Mickiewicz's „Ahnenfeier“ aufschwinge, seien zwar aus regional begrenzten Traditionen und Glaubensvorstellungen gewonnen, haben aber dennoch eine universale Reichweite. Der Lechitismus habe als Provinzialismus keine solche Reichweite. Bei ihm sei nicht nur das künstlerische Material, sondern auch das künstlerische Ziel nur im nationalen Bezug zu finden. Ein kleiner Ausschnitt analysierter Wirklichkeit kann dagegen nach Sławińska durchaus eine allgemeinemenschliche Problematik bergen (S. 105). Nach Miłosz waren im Unterschied zu Mickiewicz Słowacki und Norwid typische Lechitisten. Der Sinnbezug ihrer Werke tendiert zu spezifisch polnischen Anliegen wie dem Martyrium der geknechteten Nation, so weit diese Autoren den historischen oder geographischen Umfang vorgestellter Wirklichkeit auch wählen. Zur weiteren Geschichte des Lechitismus bis in die jüngste Vergangenheit seien noch einige Stichworte gegeben.

Nach Miłosz huldigt von den Autoren des Positivismus v.a. Eliza Orzeszkowa dem Lechitismus. Doch auch die anderen, vermeintlich von der revolutionären Romantik geheilten polnischen Positivisten huldigten ihm: Prus in „Omyłka“, Żeromski in „Mogiła“ und „Echa leśne“. In der Epoche des „Jungen Polen“ (Młoda Polska) verstärkt sich der Lechitismus noch (Wyspiański, „Noc listopadowa“), in der Zwischenkriegszeit schwächt er sich wieder ab. Interessant ist, daß Miłosz auch Gombrowicz nicht vom Vorwurf des Lechitismus ausnimmt. Hat sich nicht gerade Gombrowicz in seinen Tagebüchern immer wieder mit beißender Ironie über die „Polnische Krankheit“, über den Provinzialismus und das Selbstmitleid in der polnischen Kultur lustig gemacht? Ja, aber auch ein militanter Anti-Lechitist ist ein Lechitist. Gombrowicz's Spott, seine Stilisierung, sein Anti-Pan-Tadeusz („Trans-Atlantyk“) zeigen, so Miłosz, seine negative Abhängigkeit von den alten polnischen Denk- und Schreibmustern. Doch wie steht es mit Miłosz selbst? In seinen katastrophistischen Gedichten aus den dreißiger Jahren hat man Lechitismus wahrnehmen wollen (Polens Untergang steht [wieder einmal] bevor!). Miłosz verwahrt sich dagegen in „Ziemia Ulro“, S. 276f. Nie sei es ihm um Polen oder überhaupt um die politische Situation gegangen, sein Katastrophismus habe eine universale metaphysische Endzeitqualität. Wir können das hier nicht durch Analysen seiner frühen Gedichte nachprüfen. Was aber den regionalen Bezug von „Dolina Issy“ betrifft, so können wir uns an dieser Stelle erneut auf Irena Sławińska berufen, die in „Obraz poety i jego gospodarstwo“ eine Parallele zieht zwischen Mickiewicz's Universalismus und der Tragweite des Sinns von „Dolina Issy“ (S. 105). Die hier im weiteren anzustellenden Beobachtungen am Text des Romans werden diese Einschätzung bestätigen.

In „Pan Tadeusz“ vermeidet Mickiewicz die weinerlich-trotzige Geste des Lechitismus weniger durch die Universalität seiner Problemstellung als vielmehr dadurch, daß er seine beiden Komponenten, die bukolische Idylle und den Hero-

ismus der Auflehnung, auseinanderzuhalten versteht. Sie sind zwar beide vorhanden, aber sorgfältig voneinander separiert. Die nostalgische Idylle, als die sich das Leben in Soplicowo präsentiert, wird durch die Napoleonischen Truppen, die doch die nationale Befreiung bringen sollen, nicht gerettet, sondern bedroht. Mickiewicz sah in Napoleon, wie Wiktor Weintraub herausstreicht, durchaus nicht nur den nationalen Befreier Polens, sondern auch den Bannerträger einer säkularen Nationalideologie, der Polen als von Rußland unterworfenen Nation selbst zum Opfer gefallen war.³⁹

In „Nad Niemnem“ steht dem Symbol der großen harmonischen Familie von Bohatyrowicze – dem Grab der Gründereltern auf einer Anhöhe über dem Fluß – auf der anderen Seite, ebenfalls auf einer Anhöhe, das Symbol des brutalen Eindringens der Weltgeschichte in dieses entlegene Tal gegenüber. Dort befindet sich das gemeinsame Grab von mehreren im Aufstand von 1863 Gefallenen. In der Beschreibung dieses Heldengrabes hat der Lechitismus eine vollendete Formulierung gefunden. Von den gefallenen Helden des Aufstandes von 1863 heißt es:

Albo w zamian nie otrzymanych wawrzynów otrzymywałyżby ich kości dar wiecznego pod ziemią gorzenia i wyrzucania na świat niewidzialnych iskier? (S. 291)

Aber haben ihre Knochen anstelle der nicht erlangten Lorbeeren nicht die Gabe erworben, auf ewig unter der Erde zu brennen und unsichtbare Funken in die Welt zu senden?

Der Lechitismus bringt aber den Sinnaufbau dieses sorgfältig durchkonstruierten Romans nicht in Schieflage, weil in der Handlung der Personen zwar der Aufstand von 1863, aber nicht der Konflikt mit der Besatzungsmacht, der sich in ihm entladen hatte, eine Rolle spielt. Das kommt schon im Setting dadurch zum Ausdruck, daß sich das Grab *jenseits* des Flusses befindet. Wie in „Pan Tadeusz“ ist die Gegenseite des Konflikts praktisch ausgeklammert, und wie dort führt auch hier der (abwesende) gemeinsame Feind schließlich zu einer Verbrüderung zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen auf dieser Seite.

Orzeszkowas Wald mit dem Heldengrab findet ein komisches Echo in „Dolina Issy“, durch das Miłosz einen bissig-ironischen Kommentar zu der lechitischen Seite von „Nad Niemnem“ abgibt. Auch in „Dolina Issy“ ist im 7. Kapitel von einem alten, sagenumwobenen Grab die Rede. Der Wald des Orzeszkowa'schen Heldengrabes ist zu einem kleinen Wäldchen geschrumpft, und die im Freiheitskampf gefallenen Helden sind zu einem Oberhirten geworden, der an einem zu großen Stück Käse erstickt ist. Durften die Helden auf Anweisung Moskaus nicht auf einem richtigen Friedhof begraben werden, so wurde auch der Oberhirte wegen seiner ungewöhnlichen Todesursache nicht auf

einem Friedhof beerdigt. Doch warum ist der Oberhirte gerade an einem Stück Käse erstickt? Weil der Käse in „Pan Tadeusz“ eine wichtige Sinnfunktion hat. Wir haben es hier mit einer intertextuellen Dreierbeziehung zu tun. Das Haus des alten Matyjasz in „Pan Tadeusz“ zeugt von einer kriegerischen Vergangenheit. Heute aber ist das Waffenarsenal des alten Haudegens und Aufständischen (Teilnehmer an der Konföderation von Bar⁴⁰) verdeckt durch ein Regal, auf dem Käselaike gelagert werden. Dies und noch einige andere Details zeigen, daß „Maciej Królik“ (Maciej Kaninchen), so sein Spitzname, häuslich und friedlich geworden ist. Miłosz, der Orzeszkowas Aufständischengrab in ein Oberhirtengrab verwandelt, verweist mit dem „Tod durch Käse“ auf eben diesen Wandel von kriegerischer zu häuslicher Mentalität, die offenbar auch „tödlich“ sein kann.

Doch damit ist die parodistische Intertextualität zu „Nad Niemnem“ noch nicht zu Ende. Das Grab, das in „Nad Niemnem“ die Fähigkeit hat, die Menschen mit unsichtbaren Funken fürs Heldentum zu entzünden, erschreckt in „Dolina Issy“ Pakienas, einen alten Weber, mit nächtlichen Spuk. Als er spät von einer Feier heimkehrt, verfolgt ihn vom Wäldchen her eine Rauchsäule. Die Rauchsäule verweist auf die lechitische Adaption des jüdischen Mythos vom Auserwählten Volk, auf den Messianismus also. Die Rauchsäule, in der Jahwe dem Volk vorausgeht und den Weg weist – diese Funktion soll in Orzeszkowas Roman das Grab der gefallenen Helden erfüllen. Die Blitze, die die Knochen bei Orzeszkowa aus der Erde senden, werden bei Miłosz zum bösen Spuk, der die Menschen nicht in Ruhe läßt. Pakienas kann das „traumatische“ Erlebnis nicht vergessen, wie Anselm in „Nad Niemnem“, der das Gemetzel von 1863 überlebt hat und mit dem Pakienas die Schwermut und das Alter-Kavalier-Sein (starokawalerstwo) gemeinsam hat. Darüberhinaus hat Pakienas einen ins Ausland emigrierten Bruder, dem die Erinnerung an jene Nacht schnell vergangen wäre, wenn er nicht wie Pakienas das Wäldchen jeden Tag sehen müßte, wie es in „Dolina Issy“ heißt (S. 22). Dieser scheinbar überflüssige Einschub findet seinen Sinn im intertextuellen Bezug zu der Geschichte des Bruders von Benedykt, dem Pendant zu Anselm auf dem Herrenhof in „Nad Niemnem“. Benedykt hütet die Erinnerung, die ihn nicht losläßt. Er will den Wald, der das Heldengrab birgt, nicht verkaufen. Sein Bruder dagegen, der nach Rußland ausgewandert ist und sich dort eine bürgerliche Existenz aufgebaut hat, beschwört ihn, alles zu verkaufen und auch auszuwandern. Dieser Bruder ist in „Nad Niemnem“ zum Verräter stilisiert. In „Dolina Issy“ ist aus dem Verräter ein ganz normaler Mensch geworden, der in Brooklyn Hosen bügelt. Darin liegt eine Spitze gegen die Tendenz des Lechitismus zur politischen Polarisierung.

Von Miłoszs bissigen Witz gegen den Lechitismus zeugen auch die Begleitumstände von Pakienas' nächtlichem Spukerlebnis. Pakienas kehrt gerade von einem „geselligen Abend“ von der anderen Seite des Flusses zurück – dem

„geselligen Abend“, den die Aufständischen 1863 jenseits des Flusses mit russischen Truppen hatten, verdankt das Heldengrab seine Entstehung... Der Russizismus „wieczorynka“ für „Abendgesellschaft“ unterstreicht, daß Pakienas' geselliger Abend tatsächlich eine Travestie jenes Gemetzels ist.

Ein Aufständischengrab finden wir in „Dolina Issy“ zwar nicht, aber immerhin das Grab der „Witwe eines Aufständischen“. Tomaszs Großmutter Brońcia Dilibin hatte einen schon etwas älteren Mann geheiratet, Artur, den „der Nymbus durchlebten Märtyrertums“ umgab (S. 51), weil er am Aufstand von 1863 teilgenommen hatte, worauf sein Gut konfisziert wurde. Der Bezug ist schon hier vollkommen parodistisch, denn Artur war ein leichtsinniger Schwerenöter, dem der Verlust des Gutes nichts ausmachte, weil er „über die Besitztümer seiner Verwandten verfügte“. An Großmutter Dilibins Grab schlägt Tomasz nun vor, auf den Grabstein weißeln zu lassen:

„Wdowa po powstańcu 1863 roku“. Bo była z tego dumna (S. 149).

„Witwe eines Aufständischen des Jahres 1863.“ Weil sie stolz darauf war.

Der „Chronist“ schiebt nun einen seiner seltenen Exkurse in die Zukunft ein. Theatralisch „läßt er die Feder sinken“ und denkt an die Menschen, die diesen Ort nach vielen Jahren besuchen werden. Was werden sie denken?

„Jaki śmieszny stary krzyż“. „Te drzewa warto wyciąć, po co one tu potrzebne.“ (S. 149).

„Was für ein lächerliches altes Kreuz.“ „Diese Bäume sollte man abholzen, wozu sind sie hier nötig.“

Gnadenlos demontiert Miłosz die heiligen Gedenken an die Aufständischen, an denen sich Generationen von unterdrückten Polen aufgerichtet haben. Die Gleichgültigkeit und Belustigung der Nachfahren ist hart abgesetzt gegen die sentimentalistische Stilisierung der Erzählerrede, und die Bäume, die in sentimentalistischer Tradition das Grab beschatten, sollen entfernt werden – sie sind überflüssig.

Der Topos „Das Grab im Wald“ ist in „Dolina Issy“ noch in einer weiteren Schwundstufe zu finden. Das Grab des Gründerpaares und das Aufständischengrab, die bei Orzeszkowa die beiden Punkte des Sinnursprungs bezeichnen, sind in der Topographie von „Dolina Issy“ in der Dimension geschrumpft zum Familiengrab von Tomaszs Vorfahren auf der einen Seite und dem Holzkreuz mit dem traurigen, moosbewachsenen Christus auf der anderen Seite der „Schwedenwälle“. Im Vergleich zu „Nad Niemnem“ wird hier die objektive, auktoriale Sicht zum personalen Blickwinkel von Tomasz, und die Vorfahren

„aller“ werden zu den Vorfahren von Tomasz. Der Fluchtpunkt nationaler Trauer schließlich wird, auch das nicht ohne Ironie, zum „moosbewachsenen, traurig dreinblickenden Jesus“ (S. 11).

Doch es gibt in „Dolina Issy“ auch einen ernsthaften Gedanken zum Lechitismus. Angesichts ihres Enkels Tomasz fragt sich Großmutter Dilibin, die „Witwe eines Aufständischen“:

Wnuk. Dobra krew czy zła krew? Męskość i burzliwość Artura czy jej lęk przed ostrością wszystkiego, co tu na ziemi w nas uderza? Czy krew tych – dzikusów? (S. 126).

Ein Enkel. Gutes oder schlechtes Blut? Die Männlichkeit und das aufbrausende Wesen Arturs oder ihre Furcht der Schärfe von allem, was uns im Leben einen Schlag versetzt? Ob er das Blut dieser – Wilden hat?

Artur und Großmutter Dilibin vertreten hier die beiden Seiten des Lechitismus. Aufstand oder Regression in die Idylle, das ist die Alternative, vor der die Polen immer wieder standen, und vor der auch Tomasz stehen wird. Miłosz Roman gibt auf Großmutter Dilibins Frage keine Antwort. Tomasz Zukunft wird im unklaren gelassen.

Die Tradition der Idylle

Eine Konstante der polnischen Literatur, die „Pan Tadeusz“ wesentlich prägt, ist nach Miłosz die Idylle (polnisch und im weiteren: Sielanka):

A jest „Pan Tadeusz“ najdoskonalszą destylacją i zamknięciem całej sielankowej poezji staropolskiej („Prywatne obowiązki“, S. 96).

Aber „Pan Tadeusz“ ist die vollkommenste Destillierung und der vollkommenste Abschluß der ganzen altpolnischen Idyllen-Dichtung.

Allgemein äußert sich Miłosz zu dieser Konstante im Gespräch mit Fiut (S. 133f.), vor allem aber in „Prywatne obowiązki“ (S. 69, 71, 96 und 141). Die gesamte polnische Kultur sei ihrem Wesen nach bukolisch (S. 71), der „Geist der polnischen Poesie“ sei die Idylle (S. 141). Er beruft sich dabei auf Kazimierz Brodziński, der das „als einziger des gesamten Jahrtausends“, wie Miłosz pathetisch formuliert, erkannt habe (S. 141). Brodziński hatte 1818 in der Abhandlung „O klasyczości i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej“⁴¹ zwischen Klassik und Romantik vermitteln wollen und als „Kompromiß“ vorgeschlagen,

Werke zu schaffen, die den Geist der polnischen Poesie am besten auszudrücken vermöchten – Idyllen eben.

Unter den Untersuchungen zur umfangreichen polnischen Tradition der „Sielanka“⁴² gibt es allerdings keine, in der Brodziński's These affirmiert würde. Es überwiegen die vorsichtig distanzierenden bis negativen Urteile. So nennt M. Kridl⁴³ die theoretischen Schriften Brodziński's eklektisch und konfus; die These von der Idylle als dem Hauptzug der polnischen Seele begrenze und verenge die nationale Literatur. Doch Kridl, der Brodziński eine „Unfähigkeit, exakt zu argumentieren“ bescheinigt, argumentiert hier selbst ungenau. Nicht um den Hauptzug der polnischen Literatur soll es sich ja handeln, sondern um den Hauptzug der polnischen Seele, der in der *Literatur* auf vielfältige Weise zum Ausdruck kommen kann. Kridl's Ungenauigkeit wird verständlich, wenn man sieht, welche praktische Schlußfolgerung Brodziński selbst aus seiner These gezogen hat. Er schrieb fortan gattungsmäßig strenge, an die antiken Vorbilder angelehnte Eklogen und Idyllen. Mit einem solchen Programm wären in der Tat die Entwicklungsmöglichkeiten der polnischen Literatur und die Perspektiven der in Polen eben aufblühenden Romantik verengt worden.

Miłosz versteht Brodziński's These nicht als poetisches Programm, sondern als Identifizierung einer *Hauptströmung* der polnischen Literatur. Das gilt zunächst natürlich für die Zeit vor Brodziński, bis zum Beginn der Romantik. Die Liste der Idylendichtungen gerade unter den Hauptwerken der polnischen Literatur ist erstaunlich lang. Schon Rejs „Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego“ (Das getreue Bild des Lebens eines rechtschaffenden Menschen, 1558) mündet in das horazische Lob des Landlebens und enthält auch manche idyllischen Landschaften. Kochanowski's „Pieśń świętojańska o Sobótcie“ (Johannistag-Lied, 1586) ist eine Sielanka,⁴⁴ Szymon Szymonowicz schuf mit seinen „Sielanki“ (1614) ebenso sein Meisterwerk wie Szymon Zimorowicz mit dem Idyllenkranz „Roxolanki“ (Ruthenische Mädchen, 1654). Idyllen schufen die Barockdichter Samuel Twardowski, Maciej Sarbiewski (auf Latein), Stanisław Trembecki, Adam Naruszewicz; fast ausschließlich bukolische und georgische Dichtung verfaßten zur Zeit des Sentimentalismus Franciszek Karpiński und Dionizy Kniaźnin, im Klassizismus Kajetan Koźmian und schließlich Brodziński selbst. Allen Epochenschwellen zum Trotz blieb die Sielanka 350 Jahre lang die Dominante der polnischen Literatur.

Innerliterarisch ist diese Dominanz vielleicht mit dem großen Einfluß des Lateinischen, auch der lateinischen Dichtung, seit dem Humanismus zu erklären. Im Humanismus gewann die polnische Literatur ihre Dynamik und ihre europäische Wirkung, und die literarischen Konstellationen ihrer Geburtsstunde bestimmten fortan ihren Charakter.⁴⁵ Außerliterarisch ist die Dominanz der Idylle in der älteren polnischen Literatur mit der kaum städtischen und wenig zentra-

listischen sozialen Organisation des Adels und der wirtschaftlichen Prosperität Polens als Agrarland zu erklären.

Doch die Sielanka hatte schon zu Brodzińskis Zeit, wie seine Kritiker bemerken, ihre Dynamik verloren. Auf der Genre-Speisekarte von Romantik, Realismus, Symbolismus, Avantgarde und Neorealismus hatte sie erst recht keinen Platz mehr. Wie kann dann Miłosz Brodzińskis These aufgreifen und auf das 19. und 20. Jahrhundert ausdehnen? Der „bukolische Reflex“ der polnischen Kultur, nach dem das alte Polen „die prädestinierte gute Ordnung, den Garten des Schöpfers“ räumte („Prywatne obowiązki“, S. 69), ging nach der Zerstörung dieser Ordnung in den Untergrund. Er wurde zu einer Unterströmung, die die Gattungen aller folgender Epochen bukolisierte. Noch der Lechitismus ist, so Miłosz, ein Produkt dieses bukolischen Reflexes. Er ist die Empörung und das Weinen eines in die Kälte der politischen Realitäten ausgesetzten Paradieskindes.⁴⁶ Die Betrachtung von „Dolina Issy“ vor dem Hintergrund der beiden anderen Meisterwerke wird diese Unterströmung der neueren polnischen Literatur in der Romantik, im Positivismus und in der Literatur nach dem Ende der Avantgarde verfolgen. Die Idylle manifestiert sich hier in den ihren antiken Vorbildern und deren neuzeitlichen Imitationen *fremden* Gattungen des Versepas und des Prosaromans, in Epochen zudem, die sich anti-antikisierend und gesamt europäisch gesehen auch als ausgesprochen antiidyllisch präsentieren – in der Romantik und im Realismus. Das zeigt die Stärke und Langlebigkeit dieser Tendenz in der polnischen Literatur.

Kein poetisches Programm ist die Dominanz der Idylle in der polnischen Literatur für Miłosz, sondern eine Tatsache, der man sich als polnischer Schriftsteller zu stellen hat. Die Grundlage der Idylle ist die Affirmation der Welt (Gespräch mit Fiut, S. 134). Arkadien ist ja dem Mythos nach bewohnt, an die Möglichkeit einer „arkadischen“ Welt unter Einbeziehung des Menschen wird also geglaubt. Mit der stofflichen und sinnlichen Konkretheit der beschriebenen Landschaft ist zudem verbürgt, daß Schönheit, Friede und Harmonie möglich und auch wirklich sind, getreu der Logik, nach der auch ein Traum seine materiellen Voraussetzungen in erlebter Wirklichkeit hat. Nun hat die polnische Gesellschaft über die Jahrhunderte ihre Unschuld nicht verloren oder zumindest kulturell nicht zur Kenntnis genommen, daß sie ihre Unschuld verloren hat. Der gemeinsame äußere Feind wirkte verbindend, so daß der *polnische* Löwe friedlich neben dem *polnischen* Schaf zu liegen scheint.⁴⁷

Kazimierz Wyka hatte Miłosz in einer Rezension des Gedichtbandes „Ocalenie“ (Rettung, 1945) vorgeworfen, von Arkadien nur zu träumen, um einen Vorwand für seine Haltung der ästhetischen Kontemplation und der egotistischen Isolierung zu haben.⁴⁸ In einer scharfen Replik dagegen betont Miłosz die Universalität des arkadischen Mythos, der sich nicht auf die falschen Schäferinnen des Rokoko reduzieren läßt. Mit ihrem Traum vom *locus amoenus* ziehen

sich die Dichter durchaus nicht in eine private Glückseligkeit zurück, sondern geben der Menschheit ihr Gesicht, indem sie ihr ihre Bestimmung vor Augen führen.⁴⁹ Damit ist der offensive, der gestalterische Sinn der „idyllischen“ Affirmation der Welt bezeichnet.

Mythos Litauen

„Niemand kann mich verdächtigen, dem snobistischen Litauen-Kult zu huldigen“, verkündet Miłosz in „Prywatne obowiązki“ (S. 64). Das hat er wahrhaftig nicht nötig, denn er ist von dem Mythos Litauen, mit dem mancher Pole Eindruck schinden will, wahrhaft durchdrungen. Was hat es mit diesem Kult auf sich?

Seit Mickiewicz gilt Litauen als der Prototyp der verlorenen Heimat. Die „Westverschiebung“ Polens 1945 hat nur über ein ganzes Volk gebracht, was einige schon exemplarisch vorerlebt hatten. Die Zwangsumsiedlung aus dem Gebiet des ehemaligen Großfürstentums Litauen, das an die UdSSR fiel, in die ehemaligen deutschen Ostgebiete war für die Polen vielleicht noch traumatischer als die Vertreibung für die Deutschen, denn Groß-Litauen ist auch die Heimat des polnischen Werte- und Geschichtsbewußtseins – nicht nur als Geburtsland seiner großen Schriftsteller. So mußten Kmicic und Wołodyjowski, die Helden von Sienkiewiczs populärer Romantrilogie, einfach von einem Gutshof in Litauen stammen (vgl. „Ziemia Ulro“, S. 86).

Seit Mickiewicz und Słowacki gilt der Osten auch als die Heimat der „Propheten und Führer des Volkes“ (polnisch: z.B. *Wieszcz*). Das machte sich Polens Diktator Józef Piłsudski zunutze. Ein wichtiges Element des Piłsudski-Kultes im Polen der Zwischenkriegszeit war seine Herkunft aus Litauen. Miłosz geht auf die „Weißen“ der litauischen Herkunft halb ernst, halb scherzhaft in „Ziemia Ulro“ ein (S. 84f.). Es gebe in Polen zwei Kastensysteme, ein gewöhnliches der mehr oder weniger adeligen Geburt und ein spezielles der Herkunft. Bei einem Treffen mit Gombrowicz, der sich gern auf seine adelige Herkunft berief, entgegnete Miłosz ihm, er komme doch aus Zentralpolen. Das war ein echter Schlag für Gombrowicz, berichtet Miłosz, und Gombrowicz hatte nichts eiligeres zu tun, als ihm die Herkunft seiner Vorfahren von den Ufern der Niewiaża, dem Herzen Litauens, darzulegen. In seinem Essay über Gombrowicz („Prywatne obowiązki“, S. 110-122) meint Miłosz belustigt, nach seinem Tod sei Gombrowicz selbst zu einem *Wieszcz* erhoben worden – hatte sich dieser doch in „Ferdydurke“ über den Propheten-Kult lustig gemacht. Jerzy Jarzębski schließlich macht in „Być wieszczem“ – in scherzhaftem Ton – Miłosz selbst zum Konkurrenten Gombrowiczs um die Würde eines *Wieszcz*.⁵⁰ Offenbar entkommt man in Polen dem Mythos der Herkunft nicht.

Für Miłosz ist Litauen tatsächlich der verlorene Ort einer glücklichen Kindheit, zu dem es keine Rückkehr gibt. Den Verlust der Heimat hat Miłosz gleich mehrfach, gleichsam in drei Stufen, erlebt und jedesmal als eine menschliche wie dichterische Krise thematisiert: seine durch nationalistische polnische Kreise betriebene Vertreibung aus Wilna, die ihn 1937 nach Warschau führte, sein Bruch mit Volkspolen, vollzogen 1951 mit dem Austritt aus dem Diplomatischen Dienst, der ihn zu einem „echten“ Emigranten in Paris machte, und sein Abschied von Europa mit Antritt der Professur in Berkeley. So überlagerten sich metonymisch drei geographische und kulturelle Räume: Litauen wurde zum Sinnbild für Polen, Litauen und Polen wurden zum Sinnbild für die Alte Welt, für Europa.⁵¹

Umgekehrt ist Polen das Herzstück des mit der letzten Emigration zurückgelassenen europäischen Werte- und Geschichtsbewußtseins – es gibt wohl kein Volk, das von der eigenen Geschichte und den in ihr aufbewahrten Werten so besessen ist – und das Herzstück dieses polnischen Traditionalismus ist, wie gesagt, Litauen. Und Miłosz spitzt den Mythos der Herkunft noch zu. Das Herz Litauens ist das Tal der Niewiaża. Es ist damit für Miłosz zugleich der Prototyp des *locus amoenus*. Stolypin, der Kanzler des russischen Riesenreiches, habe das Tal der Niewiaża als den landschaftlich schönsten Ort des Reiches zu seiner Sommerresidenz erwählt. Den Bericht von L. Jucewicz, dem Etnographen und Folkloresammler Litauens, über die Schönheit dieses Tales müsse heutzutage jedes Kind in Litauen in der Schule lesen – in einer Übersetzung aus dem Polnischen ins Litauische! (Gespräch mit Fiut, S. 151). Damit verrät Miłosz zugleich, daß für ihn, wie schon für Mickiewicz und Orzeszkowa, die kulturelle Identität dieses Mittelpunktes der Welt polnisch ist, auch wenn er, anders als jene, in „Dolina Issy“ immerhin *echte* Litauer auftreten läßt.⁵² Er meint es den Litauern schuldig zu sein, den Mangel an ethnischer Realistik bei Mickiewicz und Orzeszkowa auszugleichen.

Klar ist, und Miłosz spricht es im Gespräch mit Fiut auch aus (S. 35), daß das „Tal der Issa“ das fikionalisierte Tal der Niewiaża ist. Die besondere Schönheit des Tales der Niewiaża war ein gängiger Topos. Das zeigt die Erzählung „Das namenlose Grabmal am Niemen“ des Reiseschriftstellers Teodor Triplin. Triplin reproduziert allgemein bekannte Litauen-Mythen und kommt dann auf das „schöne, fruchtbare und reiche“ Land an der Niewiaża zu sprechen. Man könne von der Schönheit dieses Landstrichs eigentlich gar nicht berichten, weil man der Übertreibung verdächtigt würde. Die Wasser singen und klingen, die Berge sind von blühenden Hainen bekränzt usw. usw.

Doch Litauen ist nicht nur der *locus amoenus*, es ist auch der *locus metaphisicus*. Diesen Mythos schürt Miłosz bei jeder sich bietenden Gelegenheit. Es beginnt mit der These mancher Linguisten, die litauische Sprache sei unter den lebenden indogermanischen Sprachen die archaischste und darum dem Latein sehr

ähnlich. In die mystische Frühzeit der europäischen Kultur verweist auch die Tatsache, daß die Litauer die „letzten Heiden in Europa“ waren – daran knüpfen sich Vorstellungen vom unverbildeten Naturvolk, das Sonne und Mond zu Gottheiten hat und im Einklang mit der Natur lebt. Solche Archaik verbindet die Litauer erneut mit den antiken Vorstellungen vom Volk der Arkadier. Für die neuere Zeit hat v.a. Andrzej Niemojewski die metaphysischen Qualitäten Litauens dargelegt. Miłosz diskutiert sein Buch „Dawność a Mickiewicz“ (1918) in „Ziemia Ulro“ (S. 113-118) ausführlich, denn es ist für seine eigene dort entwickelte Konzeption des *locus metaphysicus* wichtig. Niemojewski stellt dem nüchternen, rationalen Kronpolen das metaphysische, zur Phantastik neigende Litauen gegenüber. Und in der Tat bringt ersteres hervorragende Mathematiker und philosophische Logiker hervor, letzteres dagegen *Wieszcz*. Litauer sind mystisch gestimmt, Kronpolen aufklärerisch. Man sollte das nicht als Völkerpsychologie abtun. Es ist ein Mythos, den die Menschen sich selbst geben und der darum nach dem Gesetz der *self fulfilling prophecy* funktioniert.⁵³ Außerdem vertritt Niemojewski die These, der Zerfall der religiösen Spiritualität in Europa müsse den Winkel des Kontinents zuletzt erfassen, in dem das Christentum am spätesten Fuß gefaßt hat – Litauen.

Wenn Miłosz die Thesen Niemojewskis auch nicht ausdrücklich affirmiert, so entwickelt er sie in „Ziemia Ulro“ doch weiter – zum Mythos der „spirituellen Heimat“. Er berichtet, wie der in Weißrußland geborene französische Dichter Oskar Miłosz, sein geistiger Vater und entfernter Verwandter, 1922 nach Litauen fuhr, um seine „spirituelle Heimat“ aufzusuchen. O. Miłosz, nach dem Urteil Czesław Miłoszs ein Mystiker vom Format Swedenborgs, fühlte sich zu einer „bestimmten geistigen Familie gehörig“ und im spirituellen Sinn „seit Jahrhunderten vertrieben“, und diese Reise war eine Art Heimkehr für ihn. „Ziemia Ulro“ ist Miłoszs Metaphysik. Er verteidigt darin u.a. den Geist der Sakralität gegen Autoren wie Beckett, die „nur in der Blasphemie, das Sakrale noch berühren“ („Ziemia Ulro“, S. 250). Für Miłosz bleibt dagegen, wo die religiöse Spiritualität nicht mehr greifbar scheint, als letzter Rest von Seele im Menschen seine Verwurzelung in der Heimat, in ihren Gebräuchen und ihrem Lebensrhythmus bestehen. Und so verbinden sich der Mythos Litauen und der Mythos Heimat zum Mythos von der Heimat Litauen.⁵⁴

Litauische Idyllen

Litauens Anspruch, der eigentliche *locus amoenus* Europas zu sein, hat bereits Mickiewicz angemeldet – im Wettstreit zwischen dem Grafen und Telimena auf der einen Seite und Tadeusz auf der anderen Seite um die größere Schönheit Italiens oder Litauens (III/530-653). Zitronenbäume, Zypressen und der blaue Himmel über dem „Garten der Cäsaren“ (III/536) markieren den antiken, den

Vergilischen *locus amoenus*, dem die sentimentalistisch und im Geiste des Rokoko gestimmten „Weltbürger“ Telimena und Hrabia huldigen. Die Gegenposition vertritt Tadeusz – und hier begehrt Mickiewicz wissentlich einen Verstoß gegen das von ihm entworfene Bild der naiven und unbedarften Psyche seines Helden:

Był on prostak, lecz umiał czuć wdzięk przyrodzenia / i patrząc w las ojczysty rzekł, pełen natchnienia / [...] (III/578f.).

Er war ein Simpel, aber er konnte die Anmut der Natur fühlen / und er sprach, auf den heimatlichen Wald schauend, voller Inspiration / [...]“.⁵⁵

Tadeusz scheint eine Autor-Apostrophe an den Leser aufzunehmen, in der es hieß:

A przecież wokoło nich ciągnęły się lasy / Litewskie! tak poważne i pełne kraszy (III/548f.).

Aber schließlich erstreckten sich um sie her die Wälder / Litauens! so ehrwürdig und voller Schönheit.

Die „Natürlichkeit“ litauischer Bäume wird der „Künstlichkeit“ italienischer Hartlaubgewächse gegenübergestellt. Der Paradigmenwechsel von „lieblich und glatt“ zu „herb und rau“ entspricht der „nordischen“, d.h. ossianischen Spielart der Romantik. So stellt Tadeusz auch den stürmischen und bewölkten Himmel Litauens über das eintönige Blau des Himmels über Italien (III/630-653). Zum antiken *locus amoenus* aber bleibt die Bindung insofern in Kraft, als hier statt dem „lieblichen“ Arkadien Vergils das rauhe, von einem wilden und barbarischen Volk bewohnte Arkadien des Ovid und des Pausanias aufgerufen wird.

Nun berichtet allerdings Miłosz im Gespräch mit Fiut, daß ihn schon in seiner Jugend geärgert habe, wie ungenau die Flora Litauens in „Pan Tadeusz“ beschrieben sei. Als Beispiel führt er Rotbuchen (buk) an. Sie gebe es in Litauen nicht, die Vegetationsgrenze für Rotbuchen verlaufe weit südlich davon. Er sei, so fügt Miłosz scherzhaft an, damals eben eher auf die Natur als auf die Literatur gestimmt gewesen. Doch das von ihm gewählte Beispiel wird „unversehens“ zu einer Komponente des literarischen Sinns. Gleich zu Beginn von „Dolina Issy“, in der einleitenden Beschreibung der Landschaft Litauens, heißt es:

[...] brak całkowicie buków, granica ich zasięgu przebiega o wiele dalej na południe (S. 7).

[...] Rotbuchen fehlen ganz, die Grenze ihres Verbreitungsgebietes verläuft viel weiter südlich.

Einzig von den Rotbuchen sagt der Erzähler von „Dolina Issy“ ausdrücklich, daß sie *nicht* in Litauen wachsen – weil Mickiewicz sie in „Pan Tadeusz“ dort wachsen läßt. Ein indirekter Hinweis darauf, daß Mickiewicz sein litauisches Arkadien „versüdtlicht“ hat. Das bringt Mickiewicz selbst in eine Analogie zu Telimena und dem Grafen, die die falschen, lieblich-südlichen Bäume preisen.

Auch in „Nad Niemnem“ gibt es eine Stellungnahme zur geographischen Breite Arkadiens. Der Hausherr von Korczyn pflanzt seiner – nach der Besseren Gesellschaft und der Exotik ferner Länder dürstenden – Frau zuliebe in seinem Garten exotische Pflanzen, sogar Ananas an. So wird auch hier auf das romantisch-elitäre Fernweh der in Petersburg „in den höchsten Kreisen“ verkehrenden Telimena aus „Pan Tadeusz“ angespielt. In allen drei Fällen macht Litauen dem im doppelten Wortsinne klassischen Süden sein Recht, der *locus amoenus* zu sein, streitig. Der Mythos wird bestätigt und modifiziert. Ja, es gibt diesen Ort, doch er liegt nicht im Süden, sondern im Norden. Der Süden hat seine Rolle ausgespielt, seine Bewohner, noch mehr aber die, die als Touristen dorthin strömen, sind nicht mehr auf archaische Weise mit dem Boden ihrer Heimat verwurzelt wie noch der Bauer der Frühzeit der Römischen Republik, der schon für Vergil eine Figur aus einer verlorenen alten Zeit war.

Exponent der Verehrung des falschen, des künstlichen südlichen Arkadiens ist in „Nad Niemnem“ Zygmunt, der eingebildete, talentlose Künstler. Er behauptet, nur der Süden gebe ihm Inspiration. In Rom, in Florenz finde er die „Schönheiten einer herrlichen Natur“ (S. 436), in Litauen dagegen nur „Gewöhnlichkeit, Langeweile und schlechte Laune“ (S. 437). Seine Mutter, die sich weigert, ihr Gut zu verkaufen und damit ihre Verwurzelung aufzugeben, antwortet ihm mit einer Apologie der Natur Litauens, die der Tadeuszs in „Pan Tadeusz“ ähnlich ist:

Czy tu ziemia nic nie rodzi? czy tu słońce nie świeci? czy tu królestwo trupów? że żadnego błysku piękna i życia dokoła siebie znaleźć nie możesz? (S. 441).

Bringt die Erde hier nichts hervor? Scheint die Sonne hier nicht? Ist hier das Reich der Toten? Kannst du denn um dich herum keinen Funken Schönheit und Leben finden?

Idyllen überhaupt

Es gibt kaum einen Artikel zu „Dolina Issy“ und kaum eine Monographie, in der nicht erwähnt würde, daß dieser Roman eine heile Welt, einen Garten Eden, eine Idylle entwirft. Doch niemand geht auf die metaphysischen Implikationen ein, die das für Miłosz hat. Natürlich mag Miłosz nicht seinen eigenen Roman deuten, aber seinen Äußerungen zu den metaphysischen Qualitäten von „Pan Tade-

usz“ kann man entnehmen, welchen Stellenwert die „Sielankowość“, die Idyllik, auch in „Dolina Issy“ hat.

Angeregt von G.R. Noyes, der Mickiewicz mit dem englischen *metaphysical poet* Thomas Traherne verglichen hat, entwickelt Miłosz in „Ziemia Ulro“ (S. 133) seine Vorstellung von „Pan Tadeusz“ als metaphysischem Epos – allerdings eher in Andeutungen als in ausformulierten Gedanken.⁵⁶ Metaphysisch sei „Pan Tadeusz“, weil sein Gegenstand die Ordnung [„ład“, nicht „porządek“, also *gute Ordnung, Harmonie*] der Existenz als Bild des reinen *Daseins* [„Byt“, groß geschrieben] sei. Das sei keine Folge der patriarchalischen Ordnung, meint Miłosz. Hier muß man ergänzen, daß diese umgekehrt aus jener fließt. Man erinnere sich: Die Rangordnung „nach Amt, Alter und Geschlecht“ (bei Tisch, beim Spaziergang) wird in „Pan Tadeusz“ von allen freiwillig eingehalten, aus dem Harmoniebedürfnis aller Personen heraus. Der Richter (Sędzia) steht für die Ordnung ein, weil man es „von alters her“ so gemacht hat, und so haben wir als zweiten Faktor der Metaphysik von „Pan Tadeusz“ die Zeit. Nach Miłosz ist sie in „Pan Tadeusz“ als zyklische Zeit verstanden. Zu S. Goszczyński habe Mickiewicz 1849 gesagt, der Kalender und das Brevier seien die wichtigsten Bücher des Menschen (Gespräch mit Fiut, S. 126). Also sind Landwirtschaftsjahr und Kirchenjahr die Zyklen, in denen die menschliche Existenz ihre Ordnung, ihre Harmonie findet. Von der sakral geordneten Zeit unterscheidet Miłosz die mechanisch gemessene Zeit der Uhren. Zeit als harmonische Ordnung ist nicht meßbar, sondern nur erfahrbar. Daß dieses Konzept auch religiöse Implikationen hat, zeigt der Hinweis auf die *Sakralität* der Zeit. Der Bauernkalender allein reicht nicht, es muß der Ritus hinzukommen, der den Sinn der Zeit zur Anschauung bringt. Erst dann wird Ordnung zu Harmonie.

Analoges sagt Miłosz – in Andeutungen – auch von der *dinglichen* Welt in „Pan Tadeusz“. Die Gurken und Melonen im Gemüsegarten seien nicht bloße Symbole, wie die „bloß-noch-Symbole“ in der degenerierten literarischen Form des „Symbolismus“, denn sie seien zugleich in ihrer ganzen Fülle sie selbst. Die symbolische Bedeutung des Gartens liegt dabei nicht allein in der Anthropomorphisierung der Pflanzen, deren „Zusammenleben“ zum Abbild der Gesellschaft wird. Entscheidend für den Parallelismus zwischen Gemüsegarten und Gesellschaft ist zum einen die Verwurzelung der Pflanzen im Boden und zum anderen die Etymologie des Wortes „ogród“ (Garten), ursprünglich „durch einen Wall geschütztes Stück Land“.⁵⁷ Der Garten *bedeutet* darum nicht nur „Obhut“, er ist sie auch, und er *bedeutet* nicht nur Harmonie, sondern *ist* angeschaute Harmonie. Und so liegt der Sinn nicht jenseits der sinnlichen Erfahrung, sondern in ihr. Harmonische Ordnung kann nur sichtbare Ordnung sein.

Auch dieses Argument hat religiöse Implikationen. Darum bezeichnet Miłosz die Welt von Mickiewiczs Epos unter Rückgriff auf das Bild des Gemüsegartens als „Garten des Herrn“.⁵⁸ Man sieht, wie wichtig es ist, daß der Gemüsegarten

gerade von Zosia gehegt wird, denn sie erscheint als weiße, zarte Lichtgestalt, mithin als *Engel*. Die Gegenwart des Sakralen im Garten kommt bei Miłosz in „Dolina Issy“, Kapitel 6 zum Ausdruck. Die „Himmelsschlüsselchen“ (pln. wtl.: Schlüsselchen des heiligen Petrus) und gleich darauf die Pfingstrosen, die Antonina schneidet, um sie in die Kirche zu bringen, schaffen einen markanten Parallelismus zwischen Garten und Religion.

Miłosz versteht „Pan Tadeusz“ als radikale Gegenposition gegen abstrakte, „reine“ Ordnungsbegriffe.⁵⁹ Man muß den Blick von der Sonne [des reinen Geistes, der Abstraktion] abwenden, weil sie alles und darum nichts ist, und weil man, in die Sonne schauend, die Erinnerung an die Dinge verliert, die man gesehen hat. Man muß sich zu den Dingen hinunterbeugen, wo der Strahl von der Erde zurückgeworfen wird, schreibt Miłosz in dem Gedicht „Słońce“ (Die Sonne), das den Zyklus „Świat (Poema naiwne)“ abschließt. Das hat schon A. Fiut in „Wygnanie z rajū“⁶⁰ als künstlerisches Programm verstanden. Macht die Aufforderung, sich der dinglichen Welt zuzuwenden, die zur Zeit von Thomas von Aquin revolutionär und zur Zeit des Symbolismus noch angebracht war, heute noch Sinn? In „Ziemia Ulro“ (S. 250f.) meint Miłosz – ja, denn Autoren wie Beckett zeigen, daß die Literatur und mit ihr das Denken abstrakt geworden sind und sich darum in einer leeren Egozentrik verlieren. Was den Bühnenfiguren Becketts fehlt, ist eine Herkunft, eine Heimat, deren Boden sie hervorgebracht und geprägt hat. Ihnen fehlt Geschichte, verstanden nicht als chronologische Bewegung auf etwas hin, sondern als geistige Bewegung auf etwas zurück. Ohne eine solche Bewegung gibt es keine Harmonie und auch keine Sinninhärenz der wahrgenommenen Welt. Dieser Sinnursprung von Raum und Zeit, denn nichts geringeres ist hier angesprochen, ist universalisiert, für die ganze Menschheit, ausgesprochen im Mythos von Arkadien und im Mythos vom glücklichen Landleben. Das ist die metaphysische Botschaft der Idylle, und das ist der Grund, warum immer noch Idyllen geschaffen werden können, auch heute, wo viele meinen, wir lebten nach dem Ende der Geschichte: es bedürfte nur, daß wir uns *erinnerten*.

Es ist also keine Verzerrung der Realität, wenn in „Pan Tadeusz“ immer schönes Wetter zu sein scheint, wenn uns Mickiewicz „nur Spätsommer und Frühling darbietet, Soplicowo, vom Licht übergossen, mit Speisen und Trank in Fülle“,⁶¹ und es ist auch nicht das „verlorene Paradies“, wie viele schreiben, sondern es ist die Heimat: da, wo der Sinn von Zeit und Raum ist. Die Bewohner von Mickiewicz's Arkadien leben zwar nicht auf der Insel der Seligen – sie werden durchaus von der Weltgeschichte berührt. Doch alle zerstörerische Dynamik der Geschichte verstehen sie in eine Art Gesellschaftsspiel abzuleiten, in Kollisionen innerhalb eines Talons fest definierter Figuren und Funktionen, die immer neue, aber eingegrenzte und darum überschaubare Konstellationen ergeben, wie die Figurengruppen auf dem Tafelaufsatz („Arcyserwis“), der darum im

letzten Buch von „Pan Tadeusz“ so ausführlich beschrieben wird (XII/ 26-135). Der Tafelaufsatz ist als Kunstgegenstand ein „Bild im Bild“ von „Pan Tadeusz“, das die Intentionen des „letzten Epos“ zusammenfaßt und anschaulich macht.

Rousseauistische Assoziationen weckt in „Pan Tadeusz“ das *Paradies im Paradies* – das Urwald Dickicht, dessen Beschreibung einen großen Teil des 4. Buches einnimmt (IV/ 477-565). Hier hat die menschliche Zivilisation die Tiere noch nicht verdorben. Sie leben hier friedlich und in wohlgeordneten Verhältnissen zusammen. Wie im Gartenerden herrschen Liebe und Eintracht zwischen Raubtieren und zahmen Tieren, und „wie die Väter im Paradies lebten, so leben heute die Enkel“ (IV/547). Die Erwähnung von „Königreichen“ und „Hauptstädten“ der Tiere und Pflanzen zeigt an, daß es hier nicht nur um unberührte Natur, sondern auch um ein soziales Utopia geht – das Dickicht ist das Vorbild für die Menschen, die Mickiewicz's fiktive Welt bevölkern.

Andererseits präsentiert sich das Dickicht durch eine Allusion auf Vergils „Aeneis“ auch als Hades. Bei Vergil heißt es vom Eingang zur Unterwelt:

Vögel nicht einmal können sich ohne Gefährdung mit ihren Schwingen darüber bewegen; so furchtbare Dunstmassen quollen / vor aus den finsternen Schlünden und stiegen zum Himmelsgewölbe. (6. Gesang, V. 239-40)

Bei Mickiewicz lesen wir:

A z wnętrza [głębokich jezior] ciągle dymi, zionąc woń plugawą, / od której drzewa wkoło tracą liść i korę (IV/498-99).

Aber aus dem Inneren [der tiefen Seen] kommt ständig Rauch, abscheulichen Gestank ausdünstend, / von dem die Bäume ringsum Blätter und Rinde verlieren.

Dieses wenig idyllische Motiv bewirkt zusammen mit der Beschreibung des Tierfriedhofs nicht nur eine schauerromantische Färbung dieser Passage.⁶² Es ist unmittelbar funktional für die Charakterisierung des Dickichts als *locus metaphisicus*. Hier, im Herzen der Natur, berührt sich, in der Tradition Vergils und Dantes, die sichtbare Welt mit der Transzendenz des Schattenreiches.

Bei Orzeszkowa finden wir der Kulturlandschaft am Niemen gegenüber einen dunkel herüberdrohenden Wald, in dem sich das Grab der Aufständischen befindet. Zwar ist dieser Wald kein von Menschen unberührtes Dickicht. Gleichwohl kann man von der in ihm verborgenen Grabstätte eine Parallele ziehen zum Tierfriedhof im Herzen des Dickichts bei Mickiewicz. Das gemeinsame Grab für Angehörige zweier Gesellschaftsschichten, die nur in ferner Vergangenheit oder aber im Tod friedlich beieinander sind, erinnert an den gemeinsamen Friedhof der Tiere, die einander außerhalb des paradiesischen Dickichts Feind waren.

In „Dolina Issy“ kehrt das unberührte Dickicht des Mickiewicz'schen „Tierreservats“ wieder. Es ist in Miłosz's Roman eine für den Sinnaufbau wichtige Verbindung mit der Denk- und Erlebniswelt von Tomasz eingegangen, denn es existiert zunächst nur in seiner Phantasie. Die Anregung für sein Phantasiereich bekommt Tomasz durch eine auf dem Tisch ausgebreitete Karte der Besitztümer seines Großvaters. Auch hier gibt es also einen Parallelismus zwischen der „arkadischen“ Gesellschaft, die die fiktive Welt des Romans bevölkert, und dem „Reich“ (państwo, S. 101; vgl. „królestwo“ [Königreich] bei Mickiewicz) des Dickichts. Es ist ein Parallelismus, der auf einen signifikanten Unterschied verweist. Es ist Tomasz's ausgedachtes „Reich“, und darum herrscht er in ihm allein – und einsam:

Tomasz miał swoje państwo. [...] sam w nim mógł wszystko urządzić (S. 101).

Tomasz hatte sein Reich. [...] er konnte in ihm selbst alles einrichten.⁶³

So hat jeder *locus amoenus* in seinem Herzen noch einen *locus metaphysicus*, an dem die Fäden aus der Transzendenz, der er sich verdankt, befestigt sind.

Die Metaphysik der Idylle nimmt Miłosz nicht nur für „Pan Tadeusz“, sondern auch für „Nad Niemnem“ in Anspruch. Miłosz verweist in seiner „Geschichte der polnischen Literatur“ (Köln 1981) auf den Idyllencharakter von Eliza Orzeszkowa's Roman. Die gütige und freundliche Welt der Orzeszkowa lasse uns, Menschen einer industriellen Zivilisation, etwas neidisch werden (S. 249). Mit fast denselben Worten wie Kallenbach die Welt von „Pan Tadeusz“, charakterisiert J. Krzyżanowski die Welt von „Nad Niemnem“. Aus der Natur sind Schmutz und schlechtes Wetter verbannt, alles ist mit Sonnenlicht überglänzt, Mensch und Natur sind vereint, mit einem Wort: Sielanka („Tradycje literackie polszczyzny“, S. 603). Krzyżanowski findet die Verbindung von Realismus und Sielanka in „Nad Niemnem“ ungewöhnlich. Der Realismus stehe doch für Natürlichkeit und die Sielanka für Künstlichkeit. Er meint, das Problem zu lösen, indem er die „fast photographische Beschreibung“ dem Realismus und die folkloristischen Elemente der Lieder und Bräuche der Sielanka zurechnet. Zwischen beidem schaffe Orzeszkowa eine „untrennbare Einheit“ (alles S. 603). Krzyżanowski zeigt die Dichotomie von Realismus und Idylle, ihre Einheit kann er nur behaupten. Wodurch wird sie möglich? Durch die, man verzeihe den unwissenschaftlichen Ausdruck, *Güte* der Orzeszkowa, durch das Wohlwollen auch für parodierte Figuren, dem die Erzählhaltung durchgängig verpflichtet ist. Selbst den nach Petersburg ausgewanderten Bruder Benedikts – er ist in der Axiologie des Lechitismus ein Verräter – bestimmt vorrangig die wohlmeinende Sorge um seinen Bruder. Das Menschenbild, das so entworfen wird, ist nicht

antirealistisch. Orzeszkowa verzichtet nicht darauf, die Schwächen und Fehler ihrer Figuren *darzustellen*, sie verzichtet nur darauf, sie durch sie zu *diskreditieren*. Die daraus resultierende Idylle ist nicht künstlich, weil in ihr die bitteren Tatsachen nicht unterschlagen, sondern nur aus einer einführenden Perspektive heraus dargestellt werden.

Auch Miłosz Idylle verdankt sich neben der Naturschönheit des Settings der Überschaubarkeit des sozialen Gefüges und der Familiarität der sozialen Beziehungen. Charakteristisch ist die gutmütig-schlitzohrige Art, in der Großvater Surkont die Abordnungen aus Pogiry, die strittiges Weideland fordern, mit Wodka und Würsten bewirtet, bis die den Grund ihres Besuches vergessen haben. Großvater Surkont ist auch deshalb der Hauptexponent des *locus amoenus* in „Dolina Issy“, weil er an Vaters Statt über die heile Welt des Haupthelden Tomasz wacht und weil ihn als Sonderling, aber auch als gutmütigem, weicherzigem Großvater die Konflikte des polnischen Kleinadels, die aus Standesdünkel bei Heirat und Erbschaft entstehen, nicht oder nicht mehr interessieren. In diesen Punkten gleicht er seinem Prototyp, dem Richter in „Pan Tadeusz“. Der Richter ist der Onkel, nicht der Vater des bei ihm aufgewachsenen Tadeusz, hat mit den Konflikten der Fabel nichts zu tun und hält die idyllische Welt in Ordnung. Das Äquivalent der beiden in „Nad Niemnem“ ist Benedykt Korczyński. Ihm aber bleibt der Konflikt nicht wie seinen Kollegen erspart. Zwar ist auch er nicht der Vater der jugendlichen Hauptheldin Justyna, doch er führt einen erbitterten Streit mit seinem Sohn Witold, einem ungestümen Verfechter neuer sozialer Ideen, dem in den beiden anderen Werken keine Figur entspricht.

Die Ordnung nach Amt, Alter und Geschlecht, auf die der Richter in "Pan Tadeusz" so großen Wert legt und die von allen gern eingehalten wird, hält auch Benedykt Korczyński ein, wie das Fest zeigt, das alljährlich auf Korczyn gegeben wird:

Gospodyni domu [...] dała znak wstania od stołu. Z najstarszego przy stole miejsca powolnym ruchem podniosła się wdowa po Andrzeju Korczyńskim (S. 74).

Die Herrin des Hauses [...] gab das Zeichen, die Tafel aufzuheben. Vom ältesten Platz am Tisch erhob sich mit langsamer Bewegung die Witwe Andrzej Korczyńskis.

Die Menschen, die zu diesem Fest eingeladen sind, sind solcher Wertschätzung jedoch gar nicht würdig. Das Fest auf Korczyn ist zum Ritual einander fremder Menschen erstarrt, es ist die leblose Imitation der geselligen Tafelrunden in „Pan Tadeusz“. Durch den Kontrast weist Eliza Orzeszkowa auf die Veränderung der polnischen Adelsgesellschaft hin.

In „Dolina Issy“ schließlich hat Großvater Surkont jede Behandlung nach Amt und Würde aufgegeben:

Każdego kto przyjeżdżał Pan Surkont przyjmował świadcząc mu grzeczności zupełnie niedostosowane do rangi i stanowiska. Wiadomo, że inaczej trzeba odnosić się do szlachcica, Żyda i chłopca, a on tę zasadę obchodził [...] (S. 13).

Jeden, der zu Besuch kam, empfing Herr Surkont mit einer Höflichkeit, die Rang und Stellung überhaupt nicht angepaßt war. Bekanntermaßen muß man sich zu einem Adeligen anders verhalten als zu einem Juden oder zu einem Bauern, aber er umging diesen Grundsatz.

Die drei Werke zeigen hier nacheinander Leben, Erstarrung und Aufgabe der altväterlichen Ordnung.

Wo aber bleiben in den drei Werken die typischen Familienkonflikte der ländlichen Adelsgesellschaft? Miłosz erwähnt im Gespräch mit Fiut die Memoiren von Frau z Puttkamerów Żółtowska, der Urenkelin der von Mickiewicz angebeteten Maryla (S. 164f.). In ihnen sei fast ausschließlich von solchen Konflikten die Rede. In „Pan Tadeusz“ existiere diese Seite der alten Welt nicht, und auch für seine Großeltern habe sie nicht existiert, und in diesem Punkt seien sie in „Dolina Issy“ getreu porträtiert. Doch sie existieren sehr wohl in „Pan Tadeusz“, und ebenso in „Nad Niemnem“ und sogar in „Dolina Issy“. Im nächsten Kapitel wird von ihnen die Rede sein.

Letztlich aber gefährden nicht die Familienzwise die Harmonie der drei Idyllen. Es ist die Weltgeschichte, die über ihre Krähwinkel zwar immer erst nach Ende der Handlungsgegenwart hinwegrollt, doch als Geist der Zeit wie ein kalter Wind in sie hineinweht, ohne indes die Idylle schon zu zerstören. In „Pan Tadeusz“ liegt die weltgeschichtliche Zukunft in Napoleons Einmarsch und seiner von Maciej prophezeiten Niederlage. Der Wind des Zeitgeistes für die Handlungsgegenwart ist hier der tragische Konflikt der düster-romantischen Figur Jacek Soplica. Mit seinem Auftritt kann von einer Sielanka keine Rede mehr sein, schreibt Józef Kallenbach.⁶⁴ In „Nad Niemnem“ spielt die dumpf-gedrückte Stimmung im Lande nach der Niederlage im Freiheitskampf die Rolle des widrigen Zeitgeistes. Bei Miłosz schließlich ist in der tragischen Figur Baltazars der Zeitgeist des Existenzialismus eingefangen. Baltazar sieht sich mit der vollkommenen Sinnlosigkeit seiner Existenz konfrontiert, der weder heidnische noch christliche Beschwörung abhelfen kann. Er begeht einen sinnlosen Mord und zündet sein Haus an. Miłosz hing dem Existenzialismus in der Nachkriegszeit durchaus an, wie das Projekt eines existenzialistischen Filmes zeigt, den er gemeinsam mit Jerzy Andrzejewski gleich nach dem Krieg plante.⁶⁵

Zwischen den tragischen Figuren Jacek und Baltazar gibt es noch eine weitergehende Analogie, die allerdings nicht leicht zu entdecken ist. Baltazar wirtschaftet auf Grund und Boden, der eigentlich den Surkonts gehört, und diese Unsicherheit trägt einiges bei zu seiner existenziellen Haltlosigkeit. Auch Jacek gehört streng genommen Soplicowo nicht. Als Horeszko, der Widerstandskämpfer, von den Russen enteignet wurde, wurde Jacek der Besitz für seine schändliche Mithilfe bei der Eroberung des Schlosses übergeben. Der Enteignung durch die Russen in „Pan Tadeusz“ entspricht die drohende teilweise Enteignung der Surkonts im Zuge der Litauischen Bodenreform. Baltazar soll die Enteignung verhindern helfen, so wie Jacek sie rückgängig machen will, indem er Tomasz mit Zosia verheiratet. Man könnte den Parallelismus zwischen den tragischen Helden deuten als Ausfaltung einer Möglichkeit, die das Sujet von „Pan Tadeusz“ enthält. Jacek, der sich, wie bei Miłosz Baltazar, durch seine Mordtat selbst entwurzelt hat, könnte in seiner Verzweiflung wie jener den *locus amoenus*, der ihm gar nicht richtig gehört, zerstören.

Der Antagonismus zwischen reichen und armen Herrschaften

Der eigentliche Ort der Handlung ist in allen drei Werken ähnlich strukturiert. Es gibt einen ausgeprägten Dualismus zwischen einem Herrenhaus und einem „Zaścianek“. Im Herrenhaus wohnt eine wohlhabende Adelsfamilie mit Gesinde und Diensthofen, die die Haus- bzw. Feldarbeit auf den ausgedehnten Gütern besorgen. Der „Zaścianek“ ist ein Dorf, in dem verarmte Adelige leben, die alle Haus- und Feldarbeit selbst verrichten müssen auf einem Stück Land, das meist gerade zum Existenzminimum ausreicht. Miłosz weist im Gespräch mit Fiut, S. 166f. darauf hin, daß es in Litauen immer schon und bis 1939 dieses Gegenüber „zwischen *Soplicowo* und *Dobrzyń*“ – so heißen die entsprechenden Orte in „Pan Tadeusz“ – gab. In „Nad Niemnem“ heißen die entsprechenden Orte *Korczyn* und *Bohatyrowicze*, und in „Dolina Issy“ *Ginie* und *Pogiry*. In „Pan Tadeusz“ liegt der *locus amoenus* am Herrenhaus. Hier wird gut und nach alter Sitte gewirtschaftet, hier werden, wie es sich gehört, zuerst die Pferde und dann die Gäste versorgt, hier gibt es Essen in Fülle und werden üppige Feste gefeiert und hier herrscht der Geist von Friedfertigkeit und Versöhnung. *Dobrzyń* ist dagegen recht verwarlost, die Häuser sind alt und ihre Balken angefault (VI/437), und die Bewohner sind streitsüchtig. Allerdings ist man stolz auf seine Adelstitel, durch die allein man sich noch von den Bauern unterscheidet.

In das Grundschema der Opposition zwischen Gut und Zaścianek haben Orzeszkowa und Miłosz jeweils sinnhaltige Modifikationen eingebaut. So hat Eliza Orzeszkowa die Zuordnung in wesentlichen Elementen ausgetauscht. Die Absicht dazu signalisiert sie schon im Namen des Herrenhofes *Korczyn*, das der Lautgestalt nach mit dem „falschen“ Äquivalent in „Pan Tadeusz“, dem

Zaścianek *Dobrzyn*, assoziiert wird. Vor allem aber ist bei ihr das Herrenhaus in einem schlechten Zustand. Viele Zaunpfähle sind verfault. Das alte Haus versinkt von Jahr zu Jahr mehr im Boden, hat aber mit seinem Schindeldach und den hellen Fensterscheiben durchaus nicht das Aussehen einer Ruine.⁶⁶ Zwar wird alles sorgfältig ausgebessert, aber Neu- und Erweiterungsbauten gibt es nicht (S. 23.). Die Bewohner leben in Zwietracht, die aber nur im Untergrund schwelt und nicht offen ausgetragen wird. Geldsorgen und Intrigen vergiften das Leben. Das einzige Fest, das gefeiert wird, hat eine so beklemmende Atmosphäre, daß Justyna, die Hauptheldin, das Weite sucht. Dabei landet sie in Bohatyrowicze, dem Zaścianek von „Nad Niemnem“. Er ist in jeder Hinsicht das Gegenteil von Korczyn – Eliza Orzeszkowa liebt scharfe Kontraste – und darum eher dem Herrenhof von „Pan Tadeusz“ ähnlich. In Anspielung auf dessen Eingangsszene versorgt Jan Bohatyrowicz, als er mit Justyna zu seinem Haus kommt, zuerst die Pferde, obwohl es ihn mit Macht zu der jungen Frau hinzieht.

Seine Harmonie verdankt der Zaścianek von „Nad Niemnem“ vor allem seiner Insellage. Eliza Orzeszkowa hat es geschafft, die beiden landschaftlichen Prototypen des *locus amoenus* miteinander zu kombinieren – das liebliche Flußtal und die einsame Insel. Nicht im wörtlichen Sinne leben die Bewohner von Bohatyrowicze auf einer Insel, sie haben aber über lange Zeit ein unberührtes Dasein inmitten einer kaum erschlossenen Wildnis geführt. Die Begründer ihrer Dorfgemeinschaft hatten sich im 14. Jahrhundert vor gesellschaftlichen Zwängen in die Wildnis am Niemen geflüchtet. Dieses Paar, Jan und Cecylia, stammte „aus dem Land an der Weichsel“, also aus Zentralpolen. Das entspricht dem historischen Faktum masowischer Einwanderung in die „Wildnis“ am Unterlauf des Niemen in jener Zeit. In Orzeszkowas Version leben sie und ihre Nachkommen in jahrhundertelanger Isolation wie eine große Familie.

Die nachbarlichen Verhältnisse sind hier freundschaftlich-rauh, und darin hat Orzeszkowa wiederum Merkmale des Mickiewicz'schen Zaścianek übernommen. Streit ist nicht selten, doch er wird offen und laut ausgetragen und danach herrscht wieder Eintracht. Noch augenfälliger ist die Namensgleichheit aller Bewohner. So wie in *Dobrzyn* alle „Maciej“ heißen, so heißen in Bohatyrowicze alle „Bohatyrowicz“, und wie bei Mickiewicz, so nennen sich auch bei Orzeszkowa die Bewohner darum gegenseitig nur mit phantasievollen Spitznamen. Es sind also alle eine große Familie, und Orzeszkowas Kombination von Kontrast und Übernahme hat eine klare Tendenz – der *locus amoenus* ist zum sozial unterprivilegierten und materiell schlechter gestellten Zaścianek hinübergewechselt. Bei den einfachen Menschen, die von ihrer eigenen Hände Arbeit leben, die den Boden selbst bestellen, findet man die ursprüngliche Güte, die die von Geld und Nichtstun korrumpierten „Herren“ längst verloren haben. Wie zum Beweis hat auch der sorgsam gehegte Garten voller heimatlicher Pflanzen, das zentrale Symbol des „Gartens Gottes“ in „Pan Tadeusz“, zum Zaścianek hinübergewech-

selt. Die Beschreibung des Bauerngartens am Haus von Jan und Anselm Bohatyrowicz (S. 123f.) erinnert in vielem an den Garten in Soplicowo, während Benedykt Korczyński den Garten am Herrenhaus, wie schon erwähnt, mit den exotischen Pflanzen des „falschen“ Arkadiens ausgestattet hat. Telimena, die in „Pan Tadeusz“ dem Grafen gegenüber von der exotischen Flora Italiens schwärmt, hat gleichsam das Herrenhaus übernommen.

Das Äquivalent des nominellen Haupthelden von „Pan Tadeusz“, des etwas einfältigen jungen Tadeusz, ist in „Nad Niemnem“ die kluge und herzensgute Hauptheldin Justyna. Die engagierte Frauenrechtlerin Orzeszkowa hat die Figur des jugendlichen Haupthelden also durch eine Frau ersetzt. Während Tadeusz willenloses Werkzeug für die Pläne seines Vaters und auch für die Ränke Telimenas ist, treibt Justyna die Handlung fast im Alleingang vorwärts. Vor allem strebt sie vom Herrenhaus nach Bohatyrowicze, zum neuen *locus amoenus*. Sie ist der Perspektivträger für diesen Wechsel und seine sozialen Implikationen.

Die soziale Wendung der Fabel bei Eliza Orzeszkowa zeigt sich vor allem darin, daß sie den wesentlichen Handlungsimpuls von „Pan Tadeusz“, den Streit um Land (und das darauf liegende Schloß), zu einem Konflikt zwischen Herrenhaus und Zaścianek macht. Die Leute vom Zaścianek sind beim Streit um Weideland, der sich auf urpolnische Weise in endlosen Prozessen hinzieht, nicht mehr nur Hilfstruppe, sondern Partei. Doch es kommt zu keinem „Zajazd“ (Durchsetzung eines Rechtsanspruchs auf Land in Selbstjustiz), und das Herrenhaus bleibt Sieger, was dadurch abgemildert wird, daß man nun miteinander kooperieren will.

In „Dolina Issy“ ist das Gegenüber von Herrenhaus und Zaścianek zum Teil weiter modifiziert, zum Teil dem Setting von „Pan Tadeusz“ wieder angenähert. Modifiziert ist es, weil der Zaścianek erstmals durch echte Litauer vertreten wird. Mit den landlosen Polen, so heißt es im Text, ist man ins reine gekommen – durch Orzeszkowas sozial optimistischen Roman, wie man vorwitzig ergänzen könnte. Die neuen Antagonisten leben im litauischen Dorf. Damit korrigiert Miłosz zunächst einmal das rein polnische Setting von „Pan Tadeusz“ und „Nad Niemnem“, das ethnische Litauer durchaus als chauvinistisch bezeichnen könnten. Zum zweiten modernisiert er den Konflikt zu einem auch ethnischen Konflikt und bringt damit nach dem Streit zwischen Adelsherren und dem Streit zwischen Arm und Reich die dritte Version von sozialem Sprengstoff ins Spiel.

Auch der „kluge Wortführer des Zaścianek“, in „Pan Tadeusz“ durch den alten Maciej und in „Nad Niemnem“ durch Anselm vertreten, ist nun ein Litauer: Józef Czarny. Er ist, wie Maciej in „Pan Tadeusz“, ein Gegner des bewaffneten Konflikts mit dem Herrenhaus und stellt darum auch den jungen Masilius zur Rede, der eine Granate unter Tomasz's Bett geworfen hatte. Die Granate, die nicht explodiert, ist eine Schwundstufe des glimpflich ausgehenden Zajazd in „Pan Tadeusz“ – in Arkadien sind alle Granaten Blindgänger. Gegen Gewaltan-

wendung ist Czarny, weil der Konflikt um Land, der uns auch hier wieder begegnet, diesmal ohne Zweifel zugunsten des Zaścianek ausgehen wird. Hier bezieht Miłosz die litauische Bodenreform in seine Fabel ein, durch die den Herrenhöfen ein Großteil ihres Besitzes genommen und an die landlose Bevölkerung verteilt wurde.

Wieder angenähert an „Pan Tadeusz“ ist das Setting von „Dolina Issy“ im Vergleich zu „Nad Niemnem“ insofern, als der *locus amoenus* nun wieder am Herrenhaus liegt. Der Grund dafür ist eindeutig: Tomasz wohnt dort. Tomasz ist die zu Tadeusz – man beachte die Namenähnlichkeit – und Justyna analoge Figur des jungen Haupthelden in „Dolina Issy“. Er ist allerdings keine Figur, die Grenzen überschreitet wie Justyna in „Nad Niemnem“, er ist aber auch nicht das zentrale *Objekt* von Handlung wie Tadeusz. Er erlebt den Fall Magdalenas, die Blasphemie Domcios und die Dreiecksgeschichte zwischen Helena, Romuald und Barbarka, ohne selbst involviert zu sein, nur als Betrachter. Das ist nicht nur eine Konsequenz aus dem episodischen Aufbau von „Dolina Issy“. Vielmehr enthält es eine zentrale Aussage zur Genese des *locus amoenus*. In „Pan Tadeusz“ werden Glück, Friede, Freiheit und Harmonie aus fremden Händen empfangen, aus Händen, die größtenteils (Jacek Soplica) oder ganz (Napoleon) im Hintergrund bleiben.⁶⁷ In „Nad Niemnem“ werden dieselben „höheren Güter“ durch beherztes Handeln selbst errungen, gegen den Widerstand der Umgebung (Justyna) und um den Preis des eigenen Lebens (das Grab der Aufständischen). In „Dolina Issy“ schließlich werden solche Güter nur durch Kontemplation erworben, durch Tomasz's Naturbeobachtung, durch seine Phantasievorstellungen und überhaupt durch die sinnliche Erfahrung:

Szczęśliwość to także dotyk – bosymi stopami Tomasz przebiegał od gładkości desek podłogi, do chłodu kamiennej posadzki korytarza i do okrągłości bruku na ścieżce, gdzie obsychała rosa (S. 17f.).

Glück, das ist auch Berührung – mit nackten Füßen lief Tomasz über die Glätte der Fußbodenbretter, zur Kälte des Steinfußbodens im Flur und zur Rundung des Kopfsteinpflasters auf dem Weg, wo der Tau trocknete.

Ganz bewußt ist das Verhältnis der Hauptfigur zum *locus amoenus* jedesmal anders motiviert. Justynas Aktivität ist eine Antwort auf Tadeusz's Passivität und damit zugleich auf den politischen und sozialen Fatalismus, der in der passivischen Idyllenkonstruktion zum Ausdruck kommt. Tomasz's Kontemplativität ist eine skeptische Antwort auf den tolstojanisch anmutenden sozialen Optimismus von Eliza Orzeszkowa, die Justyna zur Sichel greifen läßt und meint, damit sei die Verwurzelung ebenso wiederherzustellen wie der soziale Friede.⁶⁸

Gleichwohl gibt es zwischen adeligen Großgrundbesitzern und verarmten Adeligen einen großen Standesunterschied, der in allen drei hier behandelten

Werken eine Rolle spielt. In „Pan Tadeusz“ und „Nad Niemnem“ ist er der Auslöser des zentralen Konflikts, in „Dolina Issy“ ist er zu einer Episode unter anderen geschrumpft. Harte Konflikte beschwörte der Standesunterschied immer dann herauf, wenn es ans Heiraten ging. Geheiratet werden mußte standesgemäß. Das zwang die Beteiligten oft zu hartherzigen Schritten. So mußte der alte Horeszko dem jungen Jacek Soplica die Hand seiner Tochter Ewa verweigern, obwohl die beiden sich liebten. Diese Entscheidung setzt all das Unheil in die Welt, von dem die Fabel von „Pan Tadeusz“ lebt. Das meiste davon liegt allerdings in der nur indirekt mitgeteilten Vorgeschichte, und das ist ein Kunstgriff, mit dem Mickiewicz die große Tragik von Liebe, Mord und Reue aus der Idyllik der Handlungsgegenwart heraushält.⁶⁹ Die erzählte Geschichte ist dann nur noch dazu da, in der Generation der Kinder, vertreten durch Tadeusz Soplica und Zosia, die Tochter Ewas aus einer unglücklichen Ehe, die damals verweigerter Verbindung doch noch zustande zu bringen. Es ist das Einfädeln dieser Ehe für Jacek also nicht nur ein Akt der Versöhnung zwischen den seitdem verfeindeten Familien, sondern eine persönliche Genugtuung. Sein Sohn soll bekommen, was ihm verweigert wurde.⁷⁰

Der Antagonismus zwischen Herrenhaus und Zaścianek ist in „Pan Tadeusz“ nicht mit der unstandesgemäßen Heirat gekoppelt. Er kommt dort durch den Zajazd nur zum Ausbruch. Anlaß für den Zajazd ist traditionsgemäß der Streit um Besitz, doch charakteristischerweise nicht zwischen Großgrundbesitzern und Landlosen, sondern zwischen zwei durchaus vermögenden Familien – Horeszko und Soplica. Der Zaścianek, obwohl sozial potentiell der Opponent, stellt nur „Hilfstruppen“ von Leuten, die keine Schlägerei auslassen.

Entsprechend dem veränderten Frontverlauf wird in „Nad Niemnem“ der abgelehnte Ehebewerber im Zaścianek angesiedelt. Es ist Anselm Bohatyrowicz, dem Marta einen Korb gab, weil man ihr eingeredet hatte, das harte bäuerliche Leben in Bohatyrowicze würde sie nicht ertragen können. Seitdem haben sich die Fronten wie in „Pan Tadeusz“ verhärtet und wie dort ist dann die jüngere Generation aufgerufen, den Fehler von damals zu korrigieren, allerdings aus eigener Kraft. Immer wieder zeichnet Eliza Orzeszkowa den Kontrast zwischen Marta und Justyna, stellt Fehler und Korrektur einander gegenüber. Zur überscharfen Kontrastierung trägt bei, daß Marta eine alte Jungfer geworden und ihr damaliger Bewerber unverheiratet geblieben ist. Justyna hat dagegen gleich drei Bewerber. Als sie auch noch die beste Partie der ganzen Gegend, den reichen, aber Morphiumsüchtigen Rózyk abweist, hat die Liebe endgültig über den Standesdünkel gesiegt.

Auch in „Dolina Issy“ taucht die Geschichte von der nicht standesgemäßen Heirat auf. In den Kapiteln 32, 40, 54-55 und 60 wird die Dreiecksgeschichte zwischen Romuald, seiner Magd Barbarka und Tomasz's Tante Helena erzählt. Helena wäre standesgemäß, doch sie ist schon verheiratet, und so muß es bei

heimlichen Stelldichein bleiben.⁷¹ Barbarka, mit der Romuald auch ein Verhältnis hat, zu heiraten, würde Romualds standesbewußte Mutter nicht zulassen. Barbarka nimmt ihr Schicksal beherzt in die Hand. Sie ohrfeigt Romuald, verjagt Helena und setzt durch, daß Romuald seiner Mutter eröffnet, er wolle Barbarka heiraten. Die Alte tobt, ist aber machtlos. Wir haben es auch hier mit einer feinen Abstufung gegenüber den Praetexten zu tun. In „Pan Tadeusz“ fädelt der Vater die nicht standesgemäße Heirat ein. In „Nad Niemnem“ setzt die Vertreterin des höheren Standes sie durch, und in „Dolina Issy“ gelingt das schon der Vertreterin der niedrigeren Standes. Barbarka ist so zugleich das Äquivalent Justynas und Jans, und Romuald sowohl Jans als auch Justynas. Das bestätigt sich darin, daß Romuald sein unverheirateter Bruder Dyonizy gegenübergestellt wird, genau wie seiner beherzteren Standesgenossin aus Eliza Orzeszkowas Roman die altjungerliche Marta. Beide, Marta und Dyonizy, hatten sich den Einwänden gegen den möglichen Ehepartner gefügt und blieben unverheiratet.

Die Jagd

Die Hauptbeschäftigung der Männer in „Pan Tadeusz“ – die Welt von „Pan Tadeusz“ ist weitgehend eine Männerwelt – ist, wie bekannt, die Jagd. Geht man nicht auf die Jagd, so bereitet man sich auf sie vor oder streitet über ihre Ergebnisse. Von allen Jagdszenen in „Dolina Issy“ erinnert die von Kapitel 35 am meisten an „Pan Tadeusz“. Es ist wie die erste Jagd in Buch II von Mickiewiczs Epos eine Hasenjagd mit Hunden. Auch der Wettstreit der Hunde, der bei Mickiewicz ganze Kapitel füllt, kehrt hier wieder. Die wesentliche Erfahrung von Tomasz ist aber, daß die Jagd für viele Menschen keine größere Bedeutung als Wodka oder Kartenspiel hat, also nicht die existenzielle Bedeutung, die sie für Tomasz haben soll. Das ist als ein Kommentar zu „Pan Tadeusz“ zu lesen, wo die Jagd nur Zeitvertreib ist. Wenn sie das für Tomasz nicht ist, was ist sie für ihn dann? Eins steht fest: Tomasz tut in der Handlungsgegenwart von „Dolina Issy“ außer Beobachten und Lesen nur eins: er geht immer wieder auf die Jagd – auf Vipern, Hasen, Auerhähne, Birkhähne, Schneehühner, Enten, Habichte, Eichhörnchen und schließlich auf Hirsche.⁷² Warum? Das erklärt uns eine unscheinbare Episode im 7. Kapitel:

Tomasz, z otwartymi ustami, w osłupieniu gapił się na nią [Iasicę] i męczyło go żądanie. Mieć. Gdyby w rękę trzymał strzelbę strzeliłby, bo nie można tak trwać, *kiedy podziw wzywa*, żeby to, co go wywołuje *zachować na zawsze* (S. 21).

Tomasz vergaffte sich verblüfft, mit offenem Mund, in es [das Wiesel] und es quälte ihn die Begierde. Haben. Wenn er eine Schußwaffe in der Hand hielte, würde er schießen, weil es nicht so dauern

kann, *wenn das Staunen ihn nötigt*, er möge das, wodurch es hervorgerufen wurde, *für immer aufheben* [Kursiv: M.F.].

Hier liegt der Keim für Tomasz's Jagdleidenschaft. Welche Gründe später auch immer dazukommen oder vorgeschoben werden – etwas anderes, als den Moment der Offenbarung von Naturschönheit („wenn das Staunen ihn nötigt“) zu verewigen, hat er nie gewollt. Er will für immer aufheben, und er kennt dafür kein anderes Mittel als das Besitzergreifen, und das heißt in bezug auf Naturschönheit: Töten. Miłosz baut schon sehr früh im Roman eine Gegenposition dazu auf, den Großvater Surkont mit seiner Liebe zu Pflanzen und seiner Bibliothek. Surkont verabscheut die Jagd, in seinem Haus gibt es weder Jagdhunde noch Schußwaffen (S. 13). Tomasz liebt zwar den Großvater und interessiert sich auch für Pflanzen, doch die Motive für die Abneigung des Großvaters gegen die Jagd kennt oder versteht er nicht. So meint er, die Menge der sich verborgenden Lebewesen nur durch die Jagd erreichen zu können, und er lernt von Herrn Romuald das Jagdhandwerk.

Seine erste Jagd mit Stöcken auf giftige Schlangen ist recht erfolgreich, doch hier spielen noch andere Motive hinein. Nicht Aufbewahren durch Besitzen will er hier, sondern „wie der Ritter das Böse [„Zło“, groß geschrieben] vernichtet“ (S.90), will er Borkuny von den Giftschlangen befreien. Wie Georg der Drachentöter besiegt er die Schlangen, und dabei ist sein Stock das Äquivalent zur Lanze des Heiligen. Sobald er aber mit dem Gewehr auf die Schlangen schießt, verfehlt er sie, sie scheinen sich in Luft aufzulösen. Warum? Mit der Waffe hat er sich selbst zum Werkzeug des Bösen gemacht und darum das Recht verloren, das Böse zu besiegen. Seine Ähnlichkeit mit dem Heiligen verschwindet und mit ihr sein Jagdglück. Das ist der Auftakt zu einer Serie von Jagdepisoden mit weitreichenden Konnotationen. So zeigt Herr Romuald Tomasz, wie man Habichte mit einer Pfeife anlockt und sie dann abschießt (Kap. 34). Später versucht sie Tomasz mit seiner Stimme zu locken. Zweimal gelingt es ihm, ein drittes Mal nicht. Dann verliert er durch den Stimmbruch die Fähigkeit, mit seiner Stimme Habichte anzulocken (Kap. 53).

Soweit die Fakten. Nun zum Hintersinn. Nur durch den Lockruf kann man Habichte zu Gesicht bekommen. Die von Romuald angelockten Habichte sind jung,⁷³ der Lockruf läßt sie nach einem Gefährten suchen. Statt ihn zu finden, werden sie erschossen. Das Fehlen eines Gefährten ist nun aber das große Problem des im Grunde seines Herzens einsamen jungen Tomasz. Der Lockruf erwirbt so die zusätzliche Bedeutung des Rufes eines einsamen Menschen auf der Suche nach Gefährten. Die zweite Episode der Habichtjagd bestätigt diese Vermutung. Die Habichtfamilie hat ihr Nest im Dickicht, sie fliegt zum Schlafen zusammen – eine Idylle, die darauf verweist, wie sehr Tomasz eine solche Familiengeborgenheit fehlt. Auf sein Locken kommt ein junger Habicht, ruft und wartet auf Antwort. Tomasz wird wie ein Artgenosse zum Dialog eingeladen. Er

antwortet auf diese Geste der Freundschaft, indem er die Flinte zum Ohr hebt – sie tritt gleichsam an die Stelle des Ohres, seiner Kommunikationsbereitschaft – und schießt.

Zwei Tage später ruft Tomasz erneut den Habicht-Ruf. Es schmerzt dabei in der Kehle – ein Hinweis auf den unbewußten anderen Schmerz, den zu töten, der – dem Sinn der Geste nach – sein Freund hätte werden können. Das zeigt sich auch in der Bedeutung, die er in dem Ruf zu verstehen meint: Sehnsucht, Aufforderung („*teżknota, wezwanie*“, S. 150). Tomasz fühlt sich selbstvergessen in die Habichtseele ein und ruft wieder. Jener antwortet, kommt und wird abgeschossen:

Zamiast towarzysza czy matki, których zaproszenie tak wyraźnie do niego się kierowało, olbrzymia istota pochyliła się nad nim, porażonym niemocą (S. 151).

Statt eines Gefährten oder der Mutter, deren Einladung sich so deutlich an ihn gerichtet hatte, beugte sich ein riesiges Wesen über ihn, den von Schwäche Gelähmten.

Der Erzähler nimmt die Perspektive des durch den Ruf betrogenen Habichts ein. Betrogen ist aber auch Tomasz, ist seine Sehnsucht nach Gefährten, nach der Mutter, deren Urgeste des sich liebevoll über den Hilflosen Beugens hier die Geste des Mörders ist. Der verletzte Habicht streckt Tomasz seine Krallen entgegen. Ein drittes Mal gelingt es Tomasz nicht, einen Habicht anzulocken. Die möglichen Gefährten kommen nicht mehr. Warum durchläuft er gerade jetzt den Stimmwechsel? Hier ist keine Reife signalisiert, sondern der Verlust der Unschuld und der Offenheit für Freundschaft: „Seine Stimme vergrößerte sich“ (Głos mu zgrubiał, S. 151) – ihm geht nicht nur physisch, sondern auch seelisch die Fähigkeit verloren, die jungen Habichte zu sich zu rufen.

Viel ist geschrieben worden über Tomasz's dreifache Initiation in die Welt der Religion, des Todes und der Sexualität.⁷⁴ Zum Beleg werden Ereignisse angeführt, die Tomasz als Zuschauer erlebt: Magdalenas Liebe und Tod, der Tod von Großmutter Dilbinowa, das Liebesverhältnis von Tante Helena mit Romuald, Domcios Blasphemie. Doch wenn Tomasz das alles auch sieht und sich Gedanken darüber macht, so liegt darin doch insofern noch keine Initiation, als diese durch eigenes Handeln vollzogen werden muß. Als Handelnden aber erleben wir Tomasz fast ausschließlich bei der Jagd. Auch Tomasz selbst hat nur nach der Jagd den Gedanken, „nunmehr schon fast eingeweiht zu sein“ („teraz już wtajemniczony prawie“, S. 97). Ist damit die These von der dreifachen Initiation widerlegt? Nein, aber diese Initiation findet auf eine andere Weise statt als bisher vermutet. Sie ist als Hintersinn in Tomasz's Jagdabenteuern angelegt.

So ist die Auerhahnjagd in Kapitel 41-42 eine verschlüsselte Initiation in die Welt der Sexualität. Die formale Brücke dorthin schlägt die *Balz*, während der allein der Auerhahn beschlitten werden kann. Die konkrete Ausgestaltung der Episode festigt und stützt diese Brücke. Schon die Vorbereitungen zur Jagd, ja sogar schon die Beschreibung der Jahreszeit ist von einer Atmosphäre der Sexualität geprägt. „Dieser Frühling war wie kein anderer“,⁷⁵ heißt es zu Beginn von Kapitel 41, „wegen der Plötzlichkeit der Schneeschmelze und der „ungestümen Kraft der Sonne“ (S. 115). Diese Hitzigkeit und Leidenschaft der Natur ruft bei Tomasz die Lust hervor, mit seiner Umgebung zu verschmelzen, vor Entzücken zu schreien. Doch in das Reich der Vögel muß man sich leise hineinschleichen. Damit ist der Weg der Initiation bezeichnet. Tomasz darf mit auf die Auerhahnjagd, bei der das kunstvolle Anschleichen das Entscheidende ist. Seine Freude darüber wird mit der eines Liebhabers verglichen, dem sein Liebesgefühl wichtiger ist als das Objekt seiner Liebe. Die Würde, an der Jagd teilzunehmen, erwirbt man sich nach Tomasz's Meinung durch „Passion“ und durch ein „Treuegelöbniß“ (ślubowanie, vgl. „ślub“ – Trauung). Als erstes nähert sich Tomasz Eiern in Vogelnestern. Nach Begutachtung dieser Fruchtbarkeitssymbole bringt er Barbarka, der von ihm heimlich verehrt, einen Blumenstrauß. Wer aber bei Barbarka das sexuelle Hausrecht hat, zeigt Romuald's Tätigkeit in dieser Szene – er begutachtet den Lauf seiner Flinte.

Tomasz macht sich mit Romuald auf den Weg. Beim Waldhüter öffnet eine Frau: ihr Mann sei nicht da, er übernachtete im Wald, und sie bittet sie herein. Doch das Angebot der Frau ist nach der Logik der Initiation eine Prüfung, eine Falle. Später hat das ironische Lächeln des Waldhüters – Tomasz geht auch ins Dickicht? – eine zweideutige Note. Was aber sieht Tomasz im Dickicht?

Tomasz rozróżniał w jego wnętrzu jaśniejsze pnie i wijące się korzenie zwalonych drzew, płatawisko nagiej łozy, łomu i wykrotów (S. 119).

Tomasz unterschied in seinem Inneren hellere Stämme und sich windende Wurzeln umgestürzter Bäume, ein Gewirr von nackten Weiden, Bruchholz und liegenden Bäumen.

Geradezu unzünftig liegen die „nackten“ Bäume ineinander verschlungen auf dem Waldboden. Dann nähert man sich dem Auerhahn. Sein Balzgeräusch klingt zunächst wie ein unterdrücktes Seufzen, dann wie das Entkorken einer Flasche. Nach einigen weiteren Details mit erotischem Subtext dringen wir mit der Balzbewegung des Auerhahns, seinem rhythmischen, sich beschleunigendes Klopfen zum Kern der Angelegenheit vor. Tomasz pulsiert es in den Schläfen, „bis der Rhythmus in der Brust damit ineins fließt“. Dann müssen die beiden sich dem Auerhahn mit Sprüngen nähern in den kurzen Momenten, in denen er

taub ist. Die grotesken Bewegungen, die sie dabei machen, sind gleichsam ihr antwortender Balz-Tanz: er balzt, und sie hüpfen dazu. Schließlich schießt Romuald, und der Auerhahn ist tot. Damit ist das Initiationsritual beendet. Tomasz findet es schade, daß man sich einer anderen Kreatur nur tötend nähern kann.

Auch in die Welt des Glaubens und des Todes wird Tomasz handelnd, bei der Jagd, eingeweiht.⁷⁶ Die Schlüsselkapitel hierzu sind die Entenjagd (Kap. 47-48) und der Abschluß eines Eichhörnchens (Kap. 58). Bei den Enten wird zunächst wieder ein Identifikationsverhältnis zu Tomasz aufgebaut. Es sind keine Küken mehr, sondern Jungenten, die im Begriff sind, flügge zu werden. Als ihnen Gefahr droht, verlieren sie ihre Schwimm-Ordnung hinter der Mutter, und gleichzeitig sagt Romuald zu Tomasz: „Paß auf, sonst nimmst du ein Bad!“, Vielleicht verliert der junge Tomasz auch gerade die Orientierung; der mögliche Fall in den Teich bringt ihn allerdings noch deutlicher in eine Analogie zu den Enten. Tomasz schießt dann blindlings in die auffliegenden Enten. Er stellt daraufhin fest, daß er Lebewesen in Dinge verwandelt, und überlegt dann, daß diese Dinge vielleicht vorher Philosophen- oder Entdecker- Enten waren, daß sie eine individuelle Persönlichkeit hatten.

Aufgrund dieser Überlegung kann sich Tomasz dann auch in die Persönlichkeit einer lebenden Ente einfühlen:

[...] lekkie wygięcie liścia kryje głowę ptaka. Zdradziło ją to, że nie siedziała nieruchomo, ale poprawiła się. Już podniósł łufę, ale rozmyślił się i ułaskawił. Bo tak umierająca ze strachu, a przy tym tak pewna że już się dobrze schowała (S. 135).

[...] die leichte Biegung eines Blattes verbirgt den Kopf eines Vogels. Es verriet sie, daß sie nicht unbeweglich saß, sondern sich zu rechtsetzte. Er hob schon den Lauf, aber er überlegte es sich anders und begnadigte. Weil sie so vor Angst starb und außerdem so sicher war, daß sie sich gut versteckt hatte.

Die Einfühlung läßt ihn sie verschonen. Er schenkt ihr das Leben, und das macht sie „miteinander irgendwie für immer verbunden“ (S. 136). Damit ist der Weg gewiesen, wie anders, ohne Bezwingen, Gemeinschaft mit anderen Wesen möglich wird. Der Ausspruch Dyonizys über Wiktor, „dem sich die Enten auf den Kopf setzen können, wenn er seine alte Flinte läd“ (S. 136), ist in diesem Kontext durch die schlechte Flinte nur *motiviert*. In der Sinnstruktur hat er die Funktion, die Idee der Gemeinschaft mit Tieren zu evozieren.

Nun läuten Kirchenglocken. Die religiösen Implikationen der Enten-Begnadigung kommen Tomasz in den Sinn. „Seine“ Ente freut sich nach der eben ausgestandenen Angst. Hat sie ihm, Tomasz, zu danken oder Gott, der ihn nicht hat schießen lassen?⁷⁷ Religiöse Implikationen hat auch eine Nebengeschichte, die Tomasz Entengagd versteckt kommentiert. Am See steht eine Ruine, in der

einmal eine heidnische Priesterin gelebt haben soll. Als die Kreuzritter kamen, hat sie sich lieber im See ertränkt, als sich zu ergeben. Durch ihre Todesart tritt die Priesterin mit den Enten in eine Analogie, und damit gerät Tomasz, der auf die Enten schießt, in ein Analogieverhältnis zu den Kreuzrittern.⁷⁸ Erneut findet er sich unversehens in der Rolle der Mörder.

Die folgenden Kapitel sind wie ein Echo auf die Sinn-Implikationen der Entenjagd. Heidnische mystische Vorstellungen von der Natur, der vom Christentum inaugurierte Gegensatz zwischen Mensch und Natur, die Sterbesakramente für Großmutter Dilibin, ihr Tod – das alles liegt jenseits von Tomasz's Horizont oder wird von ihm nur beobachtet. Verstanden aber hat er, was er durch eigene Tat auf dem See erlebt hat, und das wird Folgen haben.

Auch bei der Tötung des Eichhörnchens geht es nicht nur um Tod und Leben, sondern auch um den Glauben. Das Furchtbare am Tod des Eichhörnchens ist für Tomasz, daß es gebetet hat – es hatte in seiner Agonie die Hände gefaltet – aber von Gott nicht erhört werden kann, weil es keine Seele hat. Es wird zu Nichts, und das macht seinen Tod schrecklicher als den von Großmutter Dilibin. Es können hier nicht alle Implikationen dieser Überlegung erörtert werden. Es sei nur erwähnt, daß es auch hier eine kommentierende Nebengeschichte – eine Begegnung mit Rehen – und ein Echo gibt. Mit Macht überfällt Tomasz sein Gewissen, er fastet streng. Eine Art Ostermahl bewirkt schließlich das Wunder seiner Auferstehung. So muß man die folgenden Zeilen deuten:

[...] osłabł zupełnie i kręciło mu się w głowie, kiedy wstawał. Zjadł kwaśnego mleka z kartoflami na kolację i nigdy ich zapach (polane masłem) nie wydawał mu się tak *czudowny*. Bóg zesłał mu na pocieszenie myśli, jakie dotychczas nigdy go nie nawiedzały. Lubił rozkraczać nogi, stojąc na trawniku, pochylać się i patrzeć przez ich bramę na drugą stronę; tak odwrócony, park okazywał się niespodzianką. (S. 169, Hvh.: M.F.).

[...] er war völlig entkräftet und es drehte sich ihm im Kopf, wenn er aufstand. Zum Abend aß er Sauermilch mit Kartoffeln und nie war ihm ihr Duft (mit Butter übergossen) so *wunderbar* erschienen. Gott schickte ihm zum Trost Gedanken, die ihm noch nie zuvor gekommen waren. Er liebte es, auf der Wiese stehend die Beine zu spreizen, sich hinunterzubeugen und durch ihr Tor auf die andere Seite zu schauen: so umgedreht erwies sich der Park als eine Überraschung.

Nach dem Sauermilch-Kartoffel-Mahl sieht Tomasz die Welt neu, mit anderen Augen. Äußerliche Motivierung dafür sind Bewußtseinstrübungen wegen zu strengem Fasten. Doch es hat wirklich eine innere Wandlung stattgefunden – nicht daß sich Tomasz's Charakter verändert hätte, aber er nimmt jetzt sein Anderssein an und schenkt sich damit die Welt neu. Das Anderssein ist keine der in Litauen so häufigen Schrulligkeiten, sondern ein Eigentlichsein: „vielleicht sieht

ja auch Gott die Welt durch die gespreizten Beine, oder nach einem noch viel längerem Fasten“, denkt Tomasz (S. 169). Anders zu schauen ist er mithin nicht nur berechtigt, sondern durch Gott verpflichtet. Tomasz betet: laß mich *Deine* Welt erkennen, wenn es Dir gefällt, mich zu erleuchten. Und die Erkenntnis, die wichtigste, die Tomasz in „Dolina Issy“ macht, stellt sich gleich darauf ein:

[...] musiał dbać o swoją pozycję wśród ludzi, a tę zdobywało się przez zřęcznořć w zabijaniu (S. 170).

[...] er mußte sich um seine Position unter den Menschen bemühen, und die erwarb man sich durch Geschicklichkeit im Töten.

Was hier als eine logische Abfolge dargestellt wird, erscheint im Text weit verstreut – nicht nur in auseinanderliegende Episoden zerrissen, sondern in ihrer zwar nicht zeitlichen, aber logischen Folge umgestellt. So geschieht manches von dem, was aus Tomasz's „Einweihung“ folgt, schon viel früher als das eben Geschilderte. Miłosz verwischt seine Spuren und wird doch nicht unglauwürdig, denn Tomasz ist unbewußt schon lange, was er noch gar nicht begreift und lange nicht akzeptieren kann. Welche Folgen hat die „Einweihung“?

Um sie darzustellen, greift Miłosz ein weiteres Jagd-Motiv aus „Pan Tadeusz“ auf – das Verfehlen des Tieres im entscheidenden Moment, wenn es dem Jäger gegenübersteht. Tomasz ist wie Tadeusz jung und unerfahren. Tadeusz verfehlt auf der Bärenjagd gemeinsam mit dem Grafen das Tier und kommt dadurch in Lebensgefahr (IV/640). Ihn rettet Jacek Soplicas gezielter Schuß aus dem Hintergrund. Hier ist die Jagd nur Hintergrundscenario für sujetwichtige Entwicklungen. Soplica, der den alten Horeszko durch einen erstaunlich genauen Schuß getötet hatte, muß nun durch einen ebenso erstaunlichen Schuß das Leben seines Verwandten, des Grafen, retten. Das Sujet zeigt erneut, daß die Fäden aus dem Hintergrund gezogen werden, und Tadeusz ist wieder einmal passiv in bezug auf das eigene Glück. Tadeusz schießt vorbei, und nach der Jagd heißt es nur:

Hrabia też i Tadeusz jadą nieweseli / Wstydżądź się, że chybili i że się cofnęli: / Bo na Litwie – kto zwierza wypuści z obławy, / Długo musi pracować, nim poprawi sławy (IV/852-855).

Der Graf und auch Tadeusz reiten mißmutig / sie schämen sich, daß sie vorbeigeschossen und kehrt gemacht haben: / denn in Litauen muß, wer bei der Jagd ein Tier verfehlt, / lange daran arbeiten, seine Ehre wiederherzustellen.

Bei Miłosz ist das Verfehlen der Beute selbst sujetwichtig. Es geschieht dreimal, zweimal auf der Birkhahnjagd in Kapitel 57 und einmal auf der großen Hirsch-

jagd in Kapitel 65, der letzten Jagd von „Dolina Issy“. Auf der Birkhahnjagd scheint Tomasz sein Ziel zunächst vor lauter Aufregung zu verfehlen. Stutzig macht nur, daß er überhaupt nicht richtig zu zielen scheint. Er erwartet, daß er „irgendwie durch ein Wunder trifft“ (S. 161). Die Wunder aber gibt Gott, wie wir seit der Jagd auf Vipern wissen, nur für seine, für die gerechte Sache.

Dann schießt man auf Schneehühner. Ein Stoßgebet von Tomasz: „Gott gib!“, und Gott verweigert ihm erneut seine Unterstützung. Tomasz war sich so sicher, er will überhaupt nicht wahrhaben, daß das Schneehuhn ruhig weiterfliegt. Bei der Brotzeit spürt er plötzlich die Fremdheit der beiden Jäger, die er begleitet:

W nich jest coś innego niż w nim (S. 163).

In ihnen ist etwas anderes als in ihm.

Dann versteht er: er konnte nicht schießen. Aber warum? Er weiß, er ist anders, aber wer ist er dann?, „kim jest?“ (S. 164). Schließlich die große Treibjagd mit Hunden, der Bärenjagd in „Pan Tadeusz“ ähnlich, auch darum, weil Tomasz wie Tadeusz wohlweislich an einer Stelle postiert wird, wo das Tier am wenigsten zu erwarten ist. Tomasz ist guter Dinge, er beobachtet kleine Tiere. Um so unerwarteter ist für ihn das neuerliche Scheitern. Tomasz gibt die Flinte ab, seine Verzweiflung ist vollkommen. Doch er ist nicht an seinem Unvermögen gescheitert, sondern weil er eigentlich gar nicht töten *will*. Und wird er zwar in der Fabel für seinen Fehlschuß durch die Nichtachtung der Anderen bestraft, so wird er durch Miłosz im Sujet der lose aneinandergereihten Episoden dafür belohnt. Die lang ersehnte Mutter kommt endlich und schließt ihn in ihre Arme. Diesen Trick läßt der Drahtzieher noch durch seinen Helden verwundert kommentieren:

Tomasz miał skończonych trzynaście lat i dokonał odkrycia: że po prawdziwej rozpaczy przychodzi zwykle prawdziwa radość [...] (S. 186)

Tomasz war jetzt dreizehn Jahre alt und machte eine Entdeckung: daß nach wahrhaftiger Verzweiflung gewöhnlich eine wahrhaftige Freude kommt.

Eine klassische Entblößung des Verfahrens.

Der lange Weg in die Bibliothek

Was sich unbewußt längst geformt hat, muß zu Bewußtsein, und dies zu Handlung werden. Tomasz muß lernen, daß Aufbewahren nicht im Besitzen durch tö-

ten, sondern allein in der Erinnerung möglich ist. Großvater Surkont ist für ihn dabei die entscheidende Orientierungshilfe. Er liebt die Pflanzenwelt und verabscheut die Jagd. In seinem Haus gibt es kein einziges Gewehr. Die vegetarische Note von „Dolina Issy“ korrigiert gleichsam das Arkadien Mickiewiczs – die Jagd, das Töten von Tieren, ist im Paradies fehl am Platze, und Tomasz mehrfaches Scheitern bei dem Versuch, auf der Jagd ein Tier zu töten, gründet auch in Miłoszs „strengerer“ Auslegung des *locus amoenus*. Aber das Beispiel des Großvaters weist nicht nur den Weg weg von der Jagd, es zeigt auch die Alternative – die Bibliothek, den Aufbewahrungsort des zu Erinnernden. Die Annäherung an sie mit Hilfe des Großvaters hat eine längere Vorgeschichte. Es beginnt beim Dreschen, mit der Entfremdung von den Altersgenossen (Kap. 27). Tomasz fühlt nun in der Gegenwart der anderen Kinder seine Fremdheit als „Herrensöhnchen“. Die anderen Kinder meiden ihn, und seine Versuche beim Mähen mit der Sense ernten spöttische Bemerkungen der Erwachsenen – ein Seitenhieb auf „Nad Niemnem“, wo es der „Herrentochter“ Justyna allzu leicht gelingt, die Leute aus Bohatyrowicze von ihrem Geschick mit der Sichel zu überzeugen.

Der zweite Schritt weg von den „normalen“ Menschen hin zum Großvater wird ausgelöst durch ein Gespräch Antoninas in der Gesindestube, das Tomasz mit anhört. In früherer Zeit hätten die Herren Mädchen aus dem Gesinde manchmal befohlen, auf Bäume zu klettern und „Kuckuck“ zu rufen, um dann auf sie zu schießen. Diese Szene geht gleich drei Verbindungen ein. Erstens mit Sexualität – Tomasz erinnert sich, Mädchen, die auf Bäume kletterten, von unten unter die Röcke geschaut zu haben. Zweitens mit Vögeln, mit denen Tomasz immer wieder in Kontakt treten will, insbesondere mit dem Auerhahn, weil bei ihm auch Sexualität unterschwellig im Spiel war. Drittens mit der Jagd, genauer: dem Töten bei der Jagd. Es entsteht ein Zusammenhang, der besagt, daß er, der ja auch „Herr“ ist wie die, die damals auf die Mädchen schossen, im Grunde nichts anderes tut als jene, wenn er bei der Jagd auf junge Vögel schießt. Das grausame Spiel von früher ist ein verfremdetes Bild seiner eigenen Jagd und der Perversion seiner Liebe zur anderen Kreatur ins Töten. Tomasz hat das unterschwellig verstanden, denn er nähert sich „aus diesen und anderen Gründen“ (S. 69) dem pazifistischen Großvater an und beginnt sich für dessen „grünes Königreich der Pflanzen“ zu interessieren. Auf welcher Seite der Großvater steht, unterliegt keinem Zweifel. Tomasz soll lieber Bauer werden als „Soldat oder Pirat“, jene verniedlichten Kinderversionen des Mordens.

Der nächste Schritt zur Erinnerung ist nur symbolisch angezeigt. Tomasz bekommt einen Uhu geschenkt. Für ihn, der ja mit Vögeln besonders verbunden ist, ist dieser Eulenvogel geradezu ein Totemtier, nicht nur weil er Klugheit und Bildung symbolisiert. Tomasz identifiziert sich mit dem Uhu („utozsamijac się

niejako z puchaczem“, S. 73), weil das Tier bei der Berührung mit einem Rentierfell Zuckungen bekommt:

Widocznie dotyk do krótkiej sierści przywoływał wspomnienia wszystkich jego przodków [...] (S. 73).

Augenscheinlich rief die Berührung mit dem kurzen Fell die Erinnerungen an all seine Vorfahren herbei.

Die Klugheit dieses Vogels besteht darin, daß er sich erinnert! Zwei versteckte Linien gehen von hier aus. Zum einen zum Beginn von Kapitel 6, wo von dem Glück die Rede ist, das Berührung bedeutet, Berührung der nackten Füße mit Dielen und Pflastersteinen (s.o. S. 180). Erinnert und damit aufbewahrt wird also nichts Abstraktes, sondern konkrete sinnliche Erfahrung, die aber voller Bedeutung ist, wie für den Uhu. Die andere Linie führt zum Bärenfell, von dem kurz zuvor die Rede war:

Kiedy [Tomasz] był zupełnie mały sadzano go na niedźwiedzim futrze i wtedy święty spokój [...] Skóra, zszargana i pogryziona przez mole, pochodziła od ostatniego chyba niedźwiedzia w okolicy, upolowano go dawno, jeszcze w dzieciństwie dziadka (S. 71).

Als er [Tomasz] noch ganz klein war wurde er auf ein Bärenfell gesetzt und dann war heilige Ruhe [...] Das Fell, abgenutzt und von Motten zerfressen, stammte vom wohl letzten Bären der Gegend, gejagt wurde er vor langer Zeit, als der Großvater noch ein Kind war.

Im Unterschied zum Rentierfell erregt das Bärenfell den Uhu nicht (S. 73), wohl aber Tomasz. *Ihn* erinnert die Berührung an früheste Kindertage und indirekt auch an *seine* Vorfahren. Noch eine andere Dimension des Erinnerns kommt hier ins Spiel. Das Signalwort „ostatni“ („der letzte“, d.h. der letzte Bär) verweist auf „Pan Tadeusz“, wo dieses Wort leitmotivisch fungiert. Und so ist es nicht abwegig, das Erbe des Bärenfells als *literarisches* Erbe zu verstehen. Die Bärenjagd „vor langer Zeit“ – sie fand auf den Seiten von Mickiewiczs Epos statt. Das Bärenfell „möge ein *Andenken* sein an die heutige Vergnügen“, sagt der Kammerherr in „Pan Tadeusz“ (V/548). Was geschieht mit dem Bärenfell? Der Kammerherr spricht es dem Grafen zu, der es aber aus verletztem Stolz ablehnt, danach verliert sich seine Spur... bis es in „Nad Niemnem“ wieder auftaucht, im Zimmer von Benedykt Korczyński. Dort hängt es neben ein paar alten Familienfotos an der Wand (S. 509). Darüber hängt ein Paar gekreuzter Flinten, wie zur Erinnerung an den Streit, ob der Bär in „Pan Tadeusz“ mit der „Salagasówka“ des Asector oder der „Sanguszkówka“ des Rejent erlegt wurde. Schließlich landet das Bärenfell, alt und mottenzerfressen, in „Dolina Issy“,

beim Großvater Surkont, und Tomasz liegt darauf, die Weihen der Familien- und der Literaturgeschichte empfangend. Diese Geschichte ist natürlich fiktiv, aber als Emblem von Familientradition soll das Bärenfell in „Dolina Issy“ genau eine solche Assoziationskette auslösen.

Jetzt ist Tomasz bereit für den entscheidenden Schritt. Er betritt die Bibliothek und holt sich Bücher, bis er mit dem Buch des Servetus aus dem Besitz seines Vorfahren Hieronim Surkont tief in die Familiengeschichte eintaucht. Hier schließt sich der bereits erwähnte Exkurs ins 16. Jahrhundert an, der die Geste des Erinnerns realisiert, mit dem also Tomaszs Perspektive nicht verlassen, sondern gewaltig erweitert wird, so daß sie mit der des Erzählers verschmilzt. Hier eröffnet sich für Tomasz der Ausweg aus dem Dilemma zwischen der Unmöglichkeit, so zu sein wie die „einfachen“ Kinder Domcio oder Onuté, und der Unmöglichkeit, wie ein „Herr“, wie Herr Romuald, auf die Jagd zu gehen. Statt in eine Traumwelt zu flüchten, hat er nun den Weg gefunden, wie man „für immer aufheben“ kann, ohne zu töten. Er kann auf diesem Weg seine Identität und vielleicht das Glück gewinnen, das ihm nicht, wie Tadeusz, geschenkt wird, das er sich aber auch nicht einfach nehmen kann, wie Justyna.

Aufbewahren

Das Aufbewahren des Vergangenen also ist der entscheidende Gedanke, auf den die „Einweihungen“ Tomasz im Verlauf des gesamten Romans hinführen. Was wäre leichter, als die metapoetische Parallele zu ziehen und das Schreiben von „Dolina Issy“ zum fernen Ergebnis von Tomaszs schmerzlichem Selbsterfahrungsprozeß zu machen. Doch Miłosz will nicht Proust kopieren, er bricht seinen Bericht ab mit einer Bemerkung, deren leichte Ironie nicht zu überhören ist:

Pozostaje ci życzyć szczęścia, Tomasz. Twoje dalsze losy pozostaną na zawsze domysłem, nikt nie odgadnie co z ciebie zrobi świat ku któremu dążysz (S. 196).

Es bleibt, dir Glück zu wünschen, Tomasz. Dein weiteres Schicksal bleibt für immer Vermutung, niemand wird erraten, was die Welt, in die du strebst, aus dir machen wird.

Auch ohne voreiligen Biographismus sind wir mit dieser Bemerkung wieder bei Miłosz selbst und seinem schriftstellerischen Tun angekommen. Wir wissen nicht, was Tomasz machen wird – Miłosz jedenfalls beschließt, sich zu erinnern. In diesem Punkt weicht sein Arkadien und das Mickiewicz von dem Orzeszkowas deutlich ab. Die beiden Exilschriftsteller beziehen sich nachdrücklich auf die Vergangenheit, während Eliza Orzeszkowa eine gegenwärtige Idylle entwirft. Dabei hat sich diese Welt, wie Miłosz betont, vom 18. Jahrhundert bis

1939 kaum verändert (Gespräch mit Fiut, S. 157f.). Sie hat also noch lange nach 1811/12, der Handlungsgegenwart von „Pan Tadeusz“, ihre soziale Struktur und ihren Lebensrhythmus behalten⁷⁹ und auch nach Tomasz Weggang – die authentische Geschichte Magdalenas soll sich 1921 zugetragen haben – noch 18 Jahre existiert.

Mickiewicz betont in „Pan Tadeusz“, daß die von ihm beschriebene Welt endgültig vergangen ist, wie bekannt, dadurch, daß er das Attribut „der/die/ das letzte...“ leitmotivisch wiederholt. Der Vorabend des Einmarsches der napoleonischen Truppen ist eine Zeitenwende, die nicht nur als „Völkerfrühling“ für Litauen, sondern auch als ein Untergang zu deuten ist. Wie oben erwähnt (S. 160), hegte Mickiewicz gegenüber Napoleon durchaus zwiespältige Gefühle. Auch diesen Keim möglichen Sinnes entfaltet Miłosz. Zunächst einmal übernimmt er von Mickiewicz den für das Funktionieren der Idylle wichtigen Kunstgriff, die Handlung am Vorabend umwälzender historischer Ereignisse abbrechen zu lassen. Damit schafft er wie Mickiewicz keineswegs eine falsche Idylle. Beide Texte *spielen* mit dem Wissen des Lesers von dem, was dann geschah. Sie steigern mit der Süße der Idylle zugleich den Schmerz über ihren Verlust, gerade weil sie ihn mit keinem Wort erwähnen.

Allerdings spricht Miłosz den Einmarsch der Deutschen in Litauen 1941 an und durchbricht dafür zum zweiten Mal die strenge Beschränkung des Erzählberichts auf die Handlungsgegenwart:

[...] dwadzieścia lat później, kiedy w generalskim samochodzie pełnym pleców i termosów[...] przejeżdżał [niemiecki oficer] ulicami jednego z miast Europy Wschodniej, zdobytego właśnie przez armię Führera (S. 25).

[...] zwanzig Jahre später, als im Generalsfahrzeug voller Plaids und Thermosflaschen [der deutsche Offizier] die Straßen einer der osteuropäischen Städte durchfuhr, die gerade durch die Armee des Führers eingenommen worden waren.

Doch Miłosz will mit diesem Ausflug in die Zukunft keineswegs auf die Zerstörung Arkadiens hinweisen. Nicht Hitlers Einmarsch markierte ja das Ende der alten Zeit, sondern schon mit dem Einmarsch der Roten Armee 1939 ist das alte Litauen gestorben.⁸⁰ Der Einmarsch der Deutschen ist jedoch geeignet, einen Parallelismus zwischen Napoleon und Hitler herzustellen, um rückwirkend an Mickiewicz's Schicksalsdatum 1812 den Gegensatz zwischen dem „metaphysischen Osten“ und dem „rationalistischen Westen“ herauszuarbeiten.⁸¹ Darum hat Miłosz in „Dolina Issy“ die Deutschen auch nicht als mordende Barbaren dargestellt, sondern als „Menschen des Handels, der Erfindungen und der Wissenschaft“ (S. 9). Die – anscheinend harmlosen – Teufel stellen sich die Menschen an der Issa in Kleidung und Gestalt wie Immanuel Kant vor (S.9).

Warum, so fragt sich der Erzähler, sollten sie, die doch unsterblich sind, gerade Kleidung aus dem 18. Jahrhundert tragen? Der Teufel wird „Niemczyk“ (kleiner Deutscher) genannt, „weil er auf der Seite des Fortschritts ist“ (S. 9). Auf der Seite des Fortschritts aber war auch Napoleon. Der philosophische Rationalismus des 18. Jahrhunderts, für den Napoleon und Kant stehen, hat im Westen jene alte Metaphysik zersetzt, deren letzte Zuflucht Litauen war. Darum hat Oskar Miłosz in Litauen seine spirituelle Heimat gesehen und nicht im aufgeklärten Frankreich, in dessen Sprache er doch dichtete. Der letzte *locus amoenus* war auch der letzte *locus metaphysicus*. Das gibt dem Verlust des Vaterlandes, mit dem „Pan Tadeusz“ anhebt, einen umfassenderen Sinn. Jetzt hat nicht mehr nur der Dichter, der Erzähler, das lyrische Ich die Heimat verloren und damit seine Verwurzelung, sondern Europa, das Abendland, hat mit Litauen den letzten Rest seiner „Heimatlichkeit“,⁸² seiner Verwurzelung in seiner eigenen Geschichte verloren. Unter diesem Aspekt ist „Dolina Issy“ die Umkehrung von „Pan Tadeusz“. Das individuelle Schicksal des Dichters ist zum kollektiven Schicksal Europas geworden, das kollektive Erinnern des polnischen Volkes ist dagegen zu einem individuellen, vereinzelt Erinnern geworden:

Powiadając nie wie się, jaki wybrać czas, terażniejszy czy przeszły, jakby to co minęło nie było całkowicie minione dopóki trwa w pamięci pokoleń – czy tylko jednego kronikarza (S. 10).

Erzählend weiß man nicht, welche Zeit man wählen soll, Gegenwart oder Vergangenheit, als ob das, was vergangen ist, nicht ganz vergangen wäre, solange es dauert im Gedächtnis der Generationen – oder nur des Chronisten allein.

Nicht zufällig taucht kurz nach dieser Bemerkung im Text das Bild der Arche auf. Der Dichter sieht sich selbst, soweit er Chronist ist, als Arche, auf der die Welt des alten Litauen – in Sprache gefaßt – die Flut des Zweiten Weltkrieges überdauert hat. Zugleich ist der Vergleich des Pfarrhauses mit einer Arche eine Anspielung auf „Pan Tadeusz“.⁸³ Dort sah die alte jüdische Schenke „wie eine Arche aus“, und Mickiewicz spielt nicht nur direkt mit dem (alttestamentlich-jüdischen) biblischen Motiv der Arche Noah durch die Aufzählung der vielen Tierarten, die dort untergebracht sind („und Amphibien wenigstens je ein Paar“, IV/182). Schon er verallgemeinert dieses Bild, wie später Miłosz, zum Motiv des kulturellen Aufbewahrens:

Stara [karczma], wedle dawnego zbudowana wzoru, / Który był wymyślony od tyryjskich cieśli, / A potem Żydowie po świecie roznieśli: / Rodzaj architektury obcym budowniczym / Wcale nie znany; my od Żydów dziedziczym (IV/172-176).

Die alte [Schenke], gebaut nach dem alten Muster, / das einst von den Zimmerleuten aus Tyrus erfunden, / und später von den Juden auf der ganzen Welt verbreitet wurde: / eine Art der Architektur, die fremden Baumeistern / ganz unbekannt ist, wir haben sie von den Juden geerbt.

Das Aufbewahren geschieht nicht nur mechanisch oder gewohnheitsmäßig – die Schenke sieht zugleich wie ein Heiligtum aus, sie erinnert an den Tempel Salomos auf dem Berg Sion (IV/183-186). Und so ist auch Miłosz's Erinnern, und aus seiner Sicht rückwirkend auch das Mickiewicz's, ein heiliger Akt. Das Aufzählen all der Gräser- und Pilznamen ist ein Gebet wie die Große Litanei der Osterliturgie, und die Zubereitung von Kaffee ist nicht weniger heilig als die Bereitung des Heiligen Abendmahls.

Weil aber das Aufbewahren durch Erinnern bei allen drei Autoren eine so wichtige Rolle spielt, finden wir in allen drei Texten Menschen, die sich erinnern wollen. In „Pan Tadeusz“ ist das vor allem Gerwazy, der Rächer der Horeszkos. In „Nad Niemnem“ ist das Justyna, die Menschen, die vergessen wollen – Benedykt in Korczyn und Anselm in Bohatyrowicze – zwingt, sich zu erinnern. In „Dolina Issy“ ist das schließlich Tomasz, der dieses Erinnern jedoch erst mühsam lernen muß. Weiterhin finden wir in allen drei Texten in zentraler Sujetfunktion Gegenstände, die den Verweis auf die Vergangenheit in sich tragen und damit die Erinnerung wachhalten. In „Pan Tadeusz“ ist es das verfallene Schloß, um das man sich streitet. In „Nad Niemnem“ ist es das Gräberpaar zu beiden Seiten des Flusses – auf der einen Seite das Grab der Gründer, auf der anderen das der Aufständischen von 1863. In „Dolina Issy“ schließlich ist es das Buch aus dem Besitz des Hieronymus Surkont, das sich zwar in der Fabel nicht so in den Vordergrund drängt, dessen Sujetfunktion jedoch nicht geringer ist als die seiner Pendants bei Mickiewicz und Orzeszkowa.

Schließlich finden wir in allen drei Texten Menschen, die durch ihr hohes Alter lebende Zeugnisse der Vergangenheit sind. In „Pan Tadeusz“ hat der alte Maciej noch 1768 bei den Konföderierten von Bar mitgekämpft und verkörpert historische Kontinuität, was in Polen seit 200 Jahren immer nur heißen kann: das Weiterreichen der Waffen an die nächste Generation von Aufständischen. In „Nad Niemnem“ wird ein ganzer Apparat von Kontinuität aufgefahren. Der Aufstand von 1863 ist im Bewußtsein der älteren Generation noch präsent und muß nicht gesondert erinnert werden. Doch er hat in der Familiengeschichte und Mentalität der drei Brüder Korczyński noch viel ältere Quellen wieder freigelegt:

We wszystkich trzech ozwała się naraz krew żołnierzy spod Baru i Samosierry, to zaś, co w pokoleniu najbliższym zadrzemało było i tylko przez sen niekiedy płakało, w nich uderzone dzwonem czasu krzyknęło [...] (S. 51f.).

In allen dreien erwachte gleichzeitig das Blut eines Soldaten von Bar und Samosierra, das aber, was, in der vorigen Generation eingeschlummert zu sein schien und nur im Schlaf manchmal aufweinte, schrie in ihnen auf, angeschlagen von der Glocke der Zeit [...].

Auch hier also, eine „eingeschlafene“ Generation überspringend, die Konföderation von Bar. Doch das reichte nicht, es mußte auch noch erwähnt werden, daß Benedykts Großvater ein Legionär in Diensten Napoleons war (S. 49) – nach der Logik der *literarischen* Genealogie war das Tadeusz Soplica. Damit nicht genug – Eliza Orzeszkowa mußte auch noch den uralten, senilen Jakób auftreten lassen, „der schon fast neunzig ist und sich an die Franzosen erinnert“ (S. 121), also an den Feldzug von 1812, von dem er dann immer wieder dieselbe Anekdote erzählt, wie er als Kind den Vormarsch und später den Rückzug der Truppen erlebte. Wer denkt da nicht an Mickiewicz's Kindheitserlebnisse! Jakób ist sein Altersgenosse. Daß Orzeszkowa den Aufstand von 1830/31 überspringt, ist nicht weiter verwunderlich. Wer an ihm teilgenommen hat, ist emigriert, *ihre* Helden aber müssen in Litauen geblieben sein.

Miłosz ist mit „lebenden Reliquien“ zurückhaltender. Allerdings ist jener Hieronym Surkont, aus dessen Besitz das häretische Buch aus dem 16. Jahrhundert in die Bibliothek gelangt ist, zweifellos ein Vorfahr von Großvater Surkont. Der Großvater selbst hat dezidiert keine Aufständischen-Vergangenheit. Das entspricht seiner vegetarischen, friedliebenden und somit latent pazifistischen Persönlichkeit. In der anderen, der väterlichen Linie jedoch konnte sich Miłosz ein ironisches Anknüpfen an die Tradition der „lebenden Reliquien“ nicht versagen. Tomasz's Großmutter hat Artur Dilibin, den Ex-Aufständischen von 1863, geheiratet. Dessen Vorfahr hat unter Napoleon in Spanien und Italien gekämpft – von 1812 ist hier nicht die Rede, die Anspielung auf „Pan Tadeusz“ wäre zu offensichtlich. Zu seinen Vorfahren zählt angeblich auch Emilia Plater, die polnische Jeanne d'Arc des Aufstandes von 1831. Sein Vater und sein Onkel schließlich kämpfen zur Zeit der Romanhandlung unter Piłsudski gegen Rußland. Miłosz verlängert also die Aufständischen-Genealogie noch in die Handlungsgegenwart hinein, allerdings mit einem Augenzwinkern – „alle Dilibins waren ein wenig Abenteurer“ (S. 52f.). Über die „lebenden Reliquien“ kann sich Miłosz nur lustig machen. Sein eigenes Aufbewahren ist, wie sein Roman, ohne jede Sentimentalität.

Wenn alle persönlichen Erinnerungen schwinden und alle Grabinschriften verwittert sind, gibt es noch eine letzte Form des Erinnerns: die Archäologie. Sie ist allen drei Werken mit den Überresten der Schwedenkriege des 17. Jahrhunderts verbunden. Diese von Sienkiewicz so ausdauernd besungene glorreiche Zeit wird in „Pan Tadeusz“ durch eine Kanonenkugel in Erinnerung gerufen. Sie dient bei dem alten Maciej als Türstütze und hat somit, ganz im Geist der sonstigen Veränderungen des Zaścianek in „Pan Tadeusz“, von einer kriegerischen zu

einer zivilen Nutzung gefunden. In „Nad Niemnem“ dienen die „Schwedenwälle“, Befestigungsanlagen aus jenem Krieg, als Zeugnis von Waffengängen, an die man sich 1863 gern erinnerte (S. 52). Eine pervertierte, weil nicht mehr von der Identifikation und vom Bewußtsein des Erbes getragene Beziehung zu den Schwedenwällen entwickelt Zygmunt, der nach dem Vorbild der großen Kulturnationen Ausgrabungen in den Schwedenwällen durchführen läßt (S. 217), an denen er allerdings bald das Interesse verliert.

Und auch in „Dolina Issy“ tauchen die Schwedenwälle auf. Sie grenzen den Friedhof, wo Tomasz Ahnen begraben liegen, vom Park ab, in dem das merkwürdige Kreuz steht. Manchmal findet man hier noch Überreste von Rüstungen (S. 11). Auch hier also eine Schwundstufe des Verweises auf die heroische Vergangenheit, und eine winzige Korrektur: nicht unbedingt müssen diese Wälle auf die heroische Verteidigung Polens gegen die „ungläubigen“, weil protestantischen Schweden verweisen. Der Erzähler notiert, sie könnten auch von den Schweden selbst aufgeschüttet worden sein. Diese Korrektur ist angesichts der Sympathie für die protestantischen Häretiker, die in den historischen Kapiteln von „Dolina Issy“ spürbar ist, nur allzu verständlich.

Damit schließt der Vergleich von Miłosz Roman mit seinen so viel höher eingeschätzten Praetexten. Es sollte deutlich geworden sein, daß „Dolina Issy“ sich mit diesen Texten durchaus messen kann, auch wenn dieser Roman weder die poetische Vollendung von „Pan Tadeusz“ noch das geradezu mathematische Konstruktionsgerüst von „Nad Niemnem“ hat. Miłosz kann und will Mickiewicz und Orzeszkowa nicht kopieren, er schafft etwas ganz eigenes, und zwar gerade dadurch, daß er sich umfassend auf beide bezieht. Angesichts dieser Sachlage wird nun wohl niemand mehr behaupten wollen, „Dolina Issy“ sei nur eine Autobiographie. Es ist ein höchst artifizielles Kunstwerk, und ich hoffe, mit dieser Arbeit einen Teil der Schuld jener deutschen Rezensenten abgetragen zu haben, über die sich Miłosz so ärgerte, weil sie alle geschrieben hatten, „Dolina Issy“ bestehe nur aus Czesław Miłosz Kindheitserlebnissen.

A n m e r k u n g e n

- 1 Miłosz Überlegungen zur zweiten, korrigierten Ausgabe von *Dolina Issy* in *Prywatne obowiązki* (Private Verpflichtungen), Olsztyn 1990, 147.
- 2 Beides macht wenig Sinn, da es sich nicht um ein Übergangswerk handeln kann. Den Klassizismus hatte Mickiewicz selbst lange vorher abgelegt, und die Romantik dauerte in der polnischen Literatur noch bis 1863.

- 3 Auf einige biographische Parallelen zwischen den Dichtern weist Wojciech Pogonowski hin in „Miłosz i Mickiewicz“, *Poezja* 1981 Nr.7, 3-18.
- 4 Von seinen mehr schlecht als recht ins philologische Programm der Universität passenden Vorlesungen über Manichäismus berichtet Miłosz in *Ziemia Ulro* (Das Land Ulro), Warszawa 1982, 45.
- 5 *Prywatne obowiązki*, 147.
- 6 „Dolina Issy zu schreiben, war eine verrückte Sache, weil es so verrückt gegen die Mode war“ (Gespräch mit Fiut, 121).
- 7 Vgl. Miłosz, *Ziemia Ulro*, 133.
- 8 Zitate aus *Dolina Issy* nach der Ausgabe Paris 1980.
- 9 Hier wie im weiteren werden Zitate aus *Pan Tadeusz* mit einer römischen Zahl für das Buch und einer lateinischen Zahl für den Vers nachgewiesen.
- 10 Vgl. *Prywatne Obowiązki*, 147; Gespräch mit Fiut, 343.
- 11 Lillian Vallee, „The Valley of Issa: An Interpretation“, *World Literature Today* 52, Nr 3, 1978.
- 12 Włodzimierz Bolecki präsentiert in „Proza Miłosza“, (*Pamiętnik Literacki* 1984, Nr.2) einseitig nur Miłoszs Aussagen zum „Niedergang der Prosa“, so als habe die polnische Prosa einmal eine Glanzzeit erlebt. Wo Miłosz von wirklich großer Prosa spricht, bezieht er sich aber durchweg auf die russische Romanprosa des 19. Jahrhunderts.
- 13 *Mickiewicz, słowo i czyn*, Warszawa 1986, 170. Auch Miłosz nennt in „Mickiewicz and Modern Poetry“ *Pan Tadeusz* den besten polnischen Roman (*Adam Mickiewicz, Poet of Poland*, Ed.: M. Kridl, New York 1951, 57-65, hier: 63.) Auch aus seinem Mund ist das kein großes Kompliment, wie seine Bemerkungen zu den Romanqualitäten von *Pan Tadeusz*, s.u. 151, zeigen.
- 14 „Pan Tadeusz“, *Adam Mickiewicz, Poet of Poland*, 66-88, hier: 67.
- 15 H. Kamieński, *Pan Józef Bojalski*, Warszawa 1955, 49.
- 16 Publiziert in der Aufsatzsammlung *Zaczynając od moich ulic* (Von meinen Straßen ausgehend), Paris 1980, 47.
- 17 Vgl. *Prywatne obowiązki*, 69.
- 18 *Ogród nauk* (Garten der Wissenschaften), Paris 1981, 139f. und *Prywatne obowiązki*, 96.

- ¹⁹ Gombrowicz's Tagebücher nimmt Miłosz von diesem Urteil ausdrücklich aus.
- ²⁰ *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
- ²¹ Vgl. den Anfang von Miłosz's Gedicht „Ars poetica?“ (*Poezje*, Warszawa 1982, S. 337f.): *Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej, / która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą. (Immer habe ich mich nach einer noch aufnahmefähigeren Form gesehnt / die weder allzusehr Dichtung noch allzusehr Prosa wäre).*
- ²² Zu Mickiewicz's und Miłosz's Stellung innerhalb dieser Tradition s.u. Anmerkung 42 sowie das Kapitel "Idyllen überhaupt", 170ff.
- ²³ *O literaturze polskiej*, New York, 1946, 17.
- ²⁴ T. Żeleński, *Pisma*, t.4, Warszawa 1957, 277.
- ²⁵ Die Herkunft des *plot* von *Pan Tadeusz* von Walter Scott's Romanen *Waverley* und *Rob-Roy* hat zuerst K. Wojciechowski in: *Pan Tadeusz Mickiewicza a romans Walter Scotta*, Kraków 1919, beschrieben.
- ²⁶ *Prywatne obowiązki*, 65.
- ²⁷ Zu den intertextuellen Bezügen der Schwedenwälle s.u. 60.
- ²⁸ Vgl. oben 147 zur Intonation als Kriterium für den Unterschied zwischen Dichtung und Prosa.
- ²⁹ Unter den vielen Stellungnahmen zur Antropomorphisierung in *Pan Tadeusz* kommt der folgenden Überlegung am nächsten Wacław Kubacki, „Uwagi nad poetyką «Pana Tadeusza»“, in ders., *Lata terminowania*, Kraków 1963. Kubacki ist der Ansicht, Mickiewicz habe mit seinen Antropomorphisierungen nur „die tote Trockenheit von Beschreibungen vermeiden“ wollen.
- ³⁰ Pilze werden immerhin gesammelt. Aber noch im Pilzesammeln verrät sich die *sprachliche* Funktion der Realien, denn das Sammeln hat als Umgang mit Dingen eine gewisse Abstraktheit, wie das Sammeln von Wörtern. Auch war Mickiewicz die Liste der Pilze, die eßbar sind und darum gesammelt werden, noch zu kurz. Die Bindung der Liste an die Tätigkeit des Sammelns von Pilzen schränkte den Sammler von Wörtern zu sehr ein. So mußte der gedeckte Tisch als Mikrosujet für die nicht genießbaren Pilze dazukommen.
- ³¹ Zuletzt in ders., *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1949, 112-147.
- ³² Näheres zu dieser anderen, metaphysischen Funktion der Realien s.u. 171f.
- ³³ Miłosz im Gespräch mit Ewa Czarnecka, in dies., *Podróżny świata*, New York 1983, 106.

- ³⁴ S.u. 174.
- ³⁵ Bedenkt man, daß Miłosz solche Studien nicht machen konnte und sich ganz auf sein Erinnerungsvermögen verlassen mußte, ist seine Fehlerlosigkeit bei der Wiedergabe der Realien erstaunlich.
- ³⁶ Nachwort zu *Nad Niemnem* in der Orzeszkowa-Gesamtausgabe von 1947, wieder abgedruckt in ders., *Tradycje literackie polszczyzny*, Warszawa 1992, 470.
- ³⁷ Zitate aus *Nad Niemnem* nach Warszawa (Czytelnik) 1962.
- ³⁸ „Obraz poety i jego gospodarstwo“, *Poznawanie Miłosza*, 99-112, hier 105. Die polnische Fassung weicht erheblich ab von dem gleichnamigen Beitrag in *World Literature Today* 52/3 (1978), dessen Übersetzung sie angeblich ist.
- ³⁹ W. Weintraub, *The Poetry of Adam Mickiewicz*, 'S-Gravenhage 1954, 247f. Ähnlich schon Zygmunt Szwejkowski, *Pan Tadeusz – poemat humorystyczny*, Poznań 1949, 7-10.
- ⁴⁰ Die Konföderation von Bar (1768) war der erste polnische Aufstand gegen die politische Bevormundung Polens durch Rußland, kurz vor der ersten Teilung Polens.
- ⁴¹ „Über Klassik und Romantik sowie den Geist der polnischen Poesie“, zuletzt als Nr. 10 der *Biblioteka Narodowa*, Ser. 1, Kraków o.J..
- ⁴² L. Kamykowski, „Sielanka polska“, *Prace historyczno-literackie ku czci I. Chrzanowskiego*, Kraków 1938; R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966; T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975; J. Solołowska, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978; J. Olejniczak, *Arkadia i mate ojczyzny*, Kraków 1992. Szwejkowski beruft sich dagegen auf Brodziński, wenn er in *Pan Tadeusz – Poemat humorystyczny* in einer Reihe von Merkmalen den Idyllencharakter von *Pan Tadeusz* aufweist. Dieser Charakter verbinde *Pan Tadeusz* mit der Tradition der gesamten altpolnischen Literatur, 75.
- ⁴³ „A survey of Polish literature and culture“, The Hague 1967, 209-211.
- ⁴⁴ Die Sielanka steht allerdings nicht im Zentrum von Kochanowskis Dichtung – vielleicht weil er kosmopolistischer orientiert war als die meisten anderen polnischen Dichter. Zu Kochanowskis Verhältnis zur Idyllen-Tradition vgl. Janusz Pelc, *Jan Kochanowski*, Warszawa 1980 387-395.
- ⁴⁵ Die Treue der Nationalliteraturen zu ihrer „Taufepoche“ ist ein Faktor in der europäischen Literaturentwicklung, dem noch wenig Beachtung geschenkt worden ist. Die Gedankenlastigkeit der deutschen Literatur wurde durch

Goethe und Schiller inauguriert, die *clarté* der französischen Literatur durch Racine, die Fixierung auf die innere Zerrissenheit des Individuums in der russischen Literatur durch Puškins *Evgenij Onegin* usw.

- 46 J. Olejniczak schreibt in *Arkadia i małe ojczyzny*, 102, Brodzińskis Urteil zwar keine universale Relevanz für die polnische Literatur zu, sieht ihn aber als einen Vorläufer von polnischen Autoren des 20. Jahrhunderts, die wie Miłosz aufgrund ihrer persönlichen Situation (Emigration) und der allgemeinen politisch-sozialen Situation (Zerstörung und Versklavung ihrer polnischen Heimat) eine Neuauflage der Idylle inszenierten.
- 47 Darum die zahllosen Verbrüderungsgeschichten zwischen Volk und Adel, zwischen Bauern und Intelligenz in der polnischen Literatur bis hin zu Wyspiańskis *Wesele*.
- 48 „Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie“, abgedruckt in *Poznanwanie Miłosza*, Kraków 1985, 15-41, hier 37. Zu den mehr politischen als künstlerischen Implikationen dieses Vorwurfs vgl. J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny*, Kraków 1992, 198.
- 49 In „List półprywatny o poezji“ (1946), abgedruckt in: Czesław Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Paris 1985, hier: 87-89.
- 50 In: *Czesław Miłosz*, Hg.: Wiesław Paweł Szymański, Warszawa u.a. 1987 (*Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 786), 97-118.
- 51 Darum lautet der Titel von Miłoszs Autobiographie *Rodzinna Europa* (heimatliches Europa) – in der deutschen Übersetzung mit dem unerträglich militärstrategischen Titel „West-östliches Gelände“ versehen (man setzte wohl auf das Etikett des politischen Essayisten von „Verführtes Denken“, das Miłosz selbst so gerne abstreifen wollte).
- 52 Miłosz weist darauf hin, daß im Bewußtsein der in Litauen lebenden Polen – oder der polnisch sprechenden Litauer – zwischen ihrer polnischen und litauischen Identität kein Widerspruch bestand. Seine Generation sei die letzte, für die gelte: *gente Lituanus, natione Polonus* (Gespräch mit Fiut, S. 153). Daraus erklären sich auch die krassen Unterschiede in den nationalen Anteilen, die von den Volkszählungen von 1897 durch russische Behörden und 1923 durch litauische festgestellt wurden (vgl. L. Raschke-Raschkes, *Die Bevölkerung Litauens nach ihrer nationalen Struktur, Berufsgliederung und gesellschaftlichen Schichtung*, Berlin (Diss) 1931, 8-12) – die einen fragten nach *gente*, die anderen nach *natione*.
- 53 Vgl. Miłosz im Gespräch mit Fiut, 157: „Zamiast rzucić prawo, które mnie obrzydło okropnie, skończyłem i dostałem dyplom, żeby nie narazić się na zarzut, że ja ‘kroniarz’“ (Statt Jura, das mir schrecklich verleidet war, zu schmeißen, habe ich es beendet und das Diplom bekommen, um mich nicht dem Vorwurf auszusetzen, ich sei ein ‘Kronpole’).

- ⁵⁴ Zum Mythos Litauen vgl. jetzt auch: Maria Zadencka, *W poszukiwaniu utraczonej ojczyzny*, Uppsala 1995. Auf den Seiten 123-139 referiert Zadencka einige kritische Äußerungen Miłoszs über den Ethnizismus.
- ⁵⁵ Die Inspiration muß ihm hier der Dichter einhauchen, damit er zu seiner *porte-parole* wird.
- ⁵⁶ Im Gespräch mit Fiut, 126f., wiederholt er diesen Gedanken, verweist jedoch weitgehend auf *Ziemia Ulro*.
- ⁵⁷ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.
- ⁵⁸ Der Titel von Miłoszs Essay-Sammlung *Ogród nauk* (Garten der Wissenschaft) ist, legt man einen modernen, antimetaphysischen Wissenschaftsbegriff zu Grunde, ein ironisches Oxymoron.
- ⁵⁹ Der Towianismus war für Mickiewicz eine so verhängnisvolle Metaphysik, weil er einen abstrakten Begriff von der kosmischen Ordnung implizierte.
- ⁶⁰ Abgedruckt in *Poznanwanie Miłosza*, Kraków 1985, 311-338, hier: 335.
- ⁶¹ Józef Kallenbach, *Mickiewicz*, Poznań 1918, Bd. 2, 176f.
- ⁶² Für die aus dem stilistischen Rahmen von *Pan Tadeusz* fallende schauerromantische Note in der Beschreibung des Dickichts ist Mickiewicz's Freund Stefan Witwicki verantwortlich, der sie im Rohentwurf verfaßt hat.
- ⁶³ „Rząd“ ist auch: Regierung, also Tomasz regiert sein Reich.
- ⁶⁴ *Mickiewicz*, Bd. 2, 161.
- ⁶⁵ Gespräch mit Fiut, 110f. Andrzejewski schrieb gleichzeitig an seinem existenzialistischen Roman *Popiół i diament* (Asche und Diamant).
- ⁶⁶ Das ist eine Anspielung auf die Beschreibung der Schloßruine in *Pan Tadeusz*. Ihr Dach ist teilweise zerstört, von den trüben Scheiben hängen nur noch Scherben in den Fenstern.
- ⁶⁷ Über die Passivität der Gesellschaft von *Pan Tadeusz* hat sich Norwid in einem vielzitierten Brief an J.I. Kraszewski lustig gemacht: „Jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im Ojczyznę“ (sie essen, trinken, sammeln Pilze und warten, daß die Franzosen ihnen ein Heimatland machen. [C. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1972, Bd. 9, 223]).
- ⁶⁸ Die Unterschiede der Motivierung sind zugleich Belege für die unterschiedlichen Poetiken. Justynas beherzte Grenzüberschreitung dokumentiert den Realismus von *Nad Niemnem*, die affirmative Sujetkonstruktion von *Pan Tadeusz* ist ein Relikt des Klassizismus, und die Erlebniszentrierung von *Dolina*

Issy weist zurück auf den impressionistischen Modernismus der Jahrhundertwende.

- ⁶⁹ Nach Zygmunt Szwejkowski, *Pan Tadeusz – poemat humorystyczny*, Poznań 1949, S. 27, wird dieser Effekt auf andere Weise erzielt. Die Zerstückelung der Vorgeschichte und und der späte Bericht über sie, am Ende der Haupt-handlung, nehmen ihr, so Szwejkowski, die Schärfe. Zwar ist die Zerstücke-lung nicht allzu groß, wird doch das meiste im Zusammenhang der Beichte Jaceks in Buch X mitgeteilt. Der Verstoß gegen die natürliche Chronologie wirkt aber zweifellos entschärfend, wie Lev Wygotkij in *Psychologija is-kusstwa* am Beispiel von Ivan Bunins Erzählung „Legkoe dychanie“ (Leichter Atem) dargelegt hat.
- ⁷⁰ Zur Zwiespältigkeit von Jaceks Motiven vgl. Szwejkowski, *Pan Tadeusz – poemat humorystyczny*, 18f.
- ⁷¹ Miłosz scheut sich nicht, mit dem Namen der Tante auf die älteste Dreiecks-geschichte der Weltliteratur anzuspielen.
- ⁷² Auch die Jagd-Episoden sind über den ganzen Roman verteilt: Kapitel 34-35, 41-43, 47-48, 53, 57-59 und 65 handeln davon.
- ⁷³ Fast alle Tiere, denen Tomasz begegnet und/oder die er tötet, sind Jungtiere – wie er.
- ⁷⁴ Vgl. A. Fiut: „«Dolina Issy» – przypowieść o wtajemniczeniu“, *Znak* 1981 Nr. 4/5, S. 470-485, J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny*, 208.
- ⁷⁵ Mit diesen Worten beginnt Bruno Schulz' Erzählung „Wiosna“, ein Text mit einer von Erotik geladenen Atmosphäre.
- ⁷⁶ Die beiden Bereiche sind so eng miteinander verbunden, daß eine getrennte Behandlung künstlich wirken würde.
- ⁷⁷ Als Bindeglied zur Welt des Glaubens zeigt sich schon hier das Gewissen. Diese Verbindung wird in der Eichhörnchen-Geschichte konkretisiert.
- ⁷⁸ Die balladeske Nebengeschichte verweist auf Mickiewiczs Ballade „Świteś“, in der die nach der Niederlage ihrer Männer schutzlosen Frauen lieber Was-serpflanzen im Świteś-See werden, als von den Siegern geschändet zu wer-den. Als Wasserpflanzen leben die Frauen und Töchter im See weiter. Wer aber die Arme ins Wasser streckt, um die Pflanzen auszureißen, muß sterben.
- ⁷⁹ Waren die Befürchtungen von Mickiewicz hinsichtlich der Umgestaltung Li-tauens durch die Russische Regierung in seinen Anmerkungen zu *Pan Tadeusz* I/148-9 also unbegründet? Für begründet hält sie Alina Witkowska, *Mickiewicz, słowo i czyn*, 152. Miłosz betont dagegen die hartnäckige Dauer der Lebensart – bis 1939. Dadurch macht er *Dolina Issy* an Stelle von *Pan Tade-*

usz, wenn schon nicht zum *letzten Epos*, so zumindest zur *endgültig letzten litauischen Idylle*.

- ⁸⁰ Die Nachkriegsgeschichte Litauens zeigt, daß dieses Ereignis auch das historisch folgenreichere war.
- ⁸¹ Darum kommen die Deutschen auch mit „Plaids“ und „Thermosflaschen“ – zwei Fremdwörter, eins davon französischer Herkunft.
- ⁸² Vgl. den Titel von Miłosz's Autobiographie: *Rodzina Europa*.
- ⁸³ Mit seinen umfangreichen Sammlungen von Flora und Fauna gleiche *Pan Tadeusz* der Arche Noah, schreibt Alina Witkowska, *Adam Mickiewicz, słowo i czyn*, 153.