

# REVISION UND (AUTO-)MIMIKRY IN ADAM MICKIEWICZ' RUSSLAND-KONZEPTION

von Heinrich Kirschbaum (Passau)

Der Beitrag stellt eine erweiterte Fassung der folgenden Publikation dar: Die Staatsgrenzen der Romantik: Zur Funktion des »grenzenlosen« Russlands bei Adam Mickiewicz. In: Gräf, Dennis/Schmöller, Verena (Hg.): Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen. Passau: Stutz 2009, pp. 211-234.

## 1

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tritt die Ausformung des Nationalbewusstseins der europäischen Völker in ihre entscheidende Phase. In den Literaturen der jeweiligen Länder, die sich nun als Nationalliteraturen definieren, erhält der Diskurs des Nationalen und National-Staatlichen seine Prägung. Dabei kommt es zu paradox anmutenden Erscheinungen: Zum einen wandern romantische Topoi und Motive, die zu Ideologemen werden, von Land zu Land, von einer (poetischen) Kultur in die andere. Zum anderen aber wird dieses interliterarische Gemeingut zur Selbstspezifizierung eingesetzt, was eine Abgrenzung von den Literaturen und Kulturen der Nachbarländer impliziert.

Die Besonderheit der Situation Polens, das einst eine mächtige Binnen-»Kolonialmacht« war, bestand darin, dass es nach 1795 keine Eigenstaatlichkeit besaß und zwischen Preußen, Österreich und Russland aufgeteilt war. Die Korrelationen zwischen Dichtung und Ideologie gestalten sich in der Literatur des derart »entgrenzten« Polens umso komplexer, als sie sich mit Verspätung und daher in beschleunigter und kondensierter Form die Errungenschaften der europäischen Romantik aneignen musste. Für zusätzliche literaturhistorische Dramatik sorgt die Tatsache, dass viele zu assimilierende Ideen und Motive aus den Literaturen der »Besatzungsmächte« stammen und bei ihrer Übernahme essenzielle Umdeutungen erfahren. Eine Schlüsselposition nehmen dabei räumliche und zeitliche Grenz- und Grenzenlosigkeitbilder ein. In ihnen manifestiert sich metonymisch die für die Romantik zentrale Thematik des (Un-)Endlichen und gerät zugleich ins Netz aktueller geopolitischer Assoziationen und Konnotationen.

Ein Paradebeispiel für die Diskursüberschreitungen zwischen Politik und Poesie ist das Werk des polnischen Dichters Adam Mickiewicz (1798–1855). Im Folgenden werden exemplarisch zwei Mickiewicz-Texte untersucht, die implizit und explizit die Topoi der grenzenlosen Weite Russlands aufgreifen: das Eröffnungsgedicht des Zyklus der Krimsonette *Stepy Akermańskie* [*Ackermannssteppen*], geschrieben 1826 in der russischen Verbannung, und das Eröffnungsgedicht seiner »russischen« *Digression* [*Ustęp*] zum Drama *Dziady* [*Die Ahnenfeier*] (Teil III) aus dem Jahre 1832, also verfasst nach dem gescheiterten Aufstand von 1830/31. Untersucht wird, wie in beiden Gedichten die geopolitisch aufgeladenen Topoi der (russischen) Grenzenlosigkeit umfunktionalisiert werden. Parallel dazu wird versucht, einige theoretisch-methodische Probleme und Perspektiven der noch jungen Postkolonialismuskforschung in und zu Osteuropa zu konturieren.

## 2

Einige wichtige Aspekte von Mickiewicz' Werk, das sich im Spannungsfeld zwischen den deutschen und russischen poetischen Kulturen entwickelt, können im Kontext postkolonialer Schreibstrategien aufgefasst und untersucht werden. Von den in den Postcolonial Studies herausgearbeiteten Techniken des »Widerstandes« charakterisiert am treffendsten wohl das Verfahren der Mimikry die Situation der polnischen Literatur um 1830. In der Mimikry übernimmt der Kolonisierte einerseits die äußerlichen Formen des Kolonisatoren und ahmt ihn so nach, behauptet andererseits aber seine eigene Alterität.<sup>1</sup> Diese Nachahmung ist eine Art »geheime Rache« des Kolonisierten:<sup>2</sup> Sie durchlöchert die Autorität der Besatzer. Mimikry ist allerdings nicht als »antikoloniale Waffe in den Händen eines selbstbewussten Subjekts«, sondern als »ein Effekt der Risse im kolonialen Diskurs« zu verstehen.<sup>3</sup> Dirk Uffelmann, der die Strategien der polnischen Selbst-Erfindung mit dem Begriff des Perlokutionären zu fassen versuchte,<sup>4</sup> hat an anderer Stelle Mickiewicz' historisches Poem *Konrad Wallenrod* auf verschlüsselte Beschreibungen eines latenten Mimikry-Verhaltens untersucht: Der sich als Litauer erfindende Protagonist, Konrad, schleicht sich in den Deutschen Orden ein und wird zum Großmeister des Ordens, den er dann durch einen Verrat von innen (Mimikry-Verrat) in die endgültige Niederlage gegen Litauen führt.<sup>5</sup>

Es gibt allerdings einen ganz anderen inhaltlichen und damit zusammenhängenden theoretisch-methodischen Aspekt der Mimikry, der bisher in den Postcolonial Studies

1 Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London, New York: Routledge 1994, p. 92.

2 *Ibid.*, p. 86.

3 Cf. Varela, Castro/do Mar, Maria/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript 2005, p. 92.

4 Cf. Uffelmann, Dirk: »Ich würde meine Nation als lebendiges Lied erschaffen«. *Romantik-Lektüre unter Vorzeichen des Postkolonialismus*. In: Gall, Alfred/Grob, Thomas/Lawaty, Andreas/Ritz, German (Hg.): *Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive*. Wiesbaden: Harrassowitz 2007 (Ver-

öffentlichungen des Nordost-Instituts  
 8), pp. 90-107, hier p. 95.

5 Uffellmann, Dirk: »Litauen! Mein  
 Orient!«. In: Kissel, Wolfgang Stephan  
 (Hg.): Orientalismus in den slavischen  
 Kulturen (im Druck).

6 Cf. Bloom, Harold: *The Anxiety of  
 Influence*. New York: Oxford UP 1973.

kaum angesprochen wurde: das Intertextualitätsmoment. Bhabha spricht von Imitation und Simulation, von Mimikry und Farce, von demselben und doch nicht ganz demselben. Indem man aber das Territorium der Parodie und der Imitation betritt, befindet man sich bereits mitten in der Intertextualitätsproblematik. Für die Bestimmung des intertextuellen Verhältnisses zwischen Mimikry und ihrem Gegenstand scheinen einige Aspekte der Revisions- und Limitationstheorie Harold Blooms nützlich. Bloom versuchte die als positivistisch verworfene Einflussforschung mit Freuds Theorien zu verbinden: Intertextualität sei als Waffe und Schlachtfeld der »Einfluss-Angst« (*anxiety of influence*), der Revision und Limitation prätextueller Einflüsse zu verstehen.<sup>6</sup> Der Prätext wird als »Vatertext« angesehen, den es zu übertreffen (intertextuell zu töten) gilt. Mit seiner Theorie hat Bloom auf das Problem der Erstinspiration aufmerksam gemacht. Im Falle von Mickiewicz bekommt die Revisions-einstellung als die sich ein- und ausgrenzende Limitation des Einflusses eine zusätzliche Motivation: Die Prätexte, die den jungen Mickiewicz inspirieren und überwunden werden müssen, stammen v.a. aus der Literatur der »Besatzungsmächte«. Für die Fragestellung des vorliegenden Beitrages ist dabei v.a. von Relevanz, dass dieses antikolonial und revisions-strategisch günstige und leistungsfähige Parodieren zugleich autoparodistisch ist. Autotex-tualität wird zu Automimikry.

### 3

Die Idee des oben erwähnten Poems *Konrad Wallenrod* und des darin dominierenden mimikryhaften Verratsmotivs entsteht nicht zufällig während eines Russland-Aufenthalts. 1825 ist Mickiewicz in Odessa, das er nach Aufhalten in Petersburg und Moskau als seinen Verbannungsort bestimmt. Dort gibt es seinerzeit bereits eine starke polnische Dia-spóra. Im Sommer 1825 reist Mickiewicz von Odessa aus auf die Krim. Mit ihm reisen der General und polizeiliche Provokateur Jan Witt, ein Pole, und dessen Geliebte, die Informan-tin und Agentin der russischen Geheimpolizei Karolina Sobańska, in die sowohl Puškin als auch Mickiewicz verliebt waren und ihr Gedichte schrieben.

In Bezug auf *Konrad Wallenrod* und Karolina Sobańska stellt sich auch die Frage nach der Genese des Verratsmotivs, das eng mit mimikryhafter antikolonialer Doppelstimmigkeit zusammenhängt. Es geht möglicherweise auf Mickiewicz' Erlebnisse in Russland zurück. In der russischen Kultur der 1820er Jahre etablierte sich nach den Ereignissen von 1812, als die Polen enthusiastisch beim Napoleon-Feldzug nach Russland mitmachten, die Vorstel-lung von den Polen als den inneren Verrätern Russlands. Diese Verratstheorie dürfte Mi-ckiewicz bekannt gewesen sein. Eine weitere außerliterarische Quelle für das Verratsmotiv könnte Mickiewicz' Erfahrung sein, dass viele Polen, denen er in Russland begegnete, vom Literaten Tadeusz Bulgarin bis zum General Witt, in russischem Dienst standen, teilweise aber Doppelaktivitäten betrieben. Man denke in dieser Hinsicht v.a. an Mickiewicz' große Liebe, die Topagentin Karolina Sobańska, die einerseits Polen ausspionierte, ihnen aber andererseits auch half.

Nach der Krimreise entsteht – neben *Konrad Wallenrod* – auch der Zyklus der Krimso-nette, die in Moskau geschrieben und publiziert wurden und Mickiewicz berühmt machen. Die Krimsonette werden als Texte der neuen Literatur rezipiert und lösen eine Diskussion über die neue Poetik aus. Nach ihrem Erscheinen entbrannte sowohl in Polen als auch in Russland ein Zeitschriftenkrieg um die sog. Romantik: Die russische und polnische roman-tische Literatur etablieren sich gegen ihre Kritiker in gegenseitiger Übereinstimmung.<sup>7</sup>

Den Krimsonetten ist das Motto des *West-östlichen Divans* vorangestellt: »Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen.« Es handelt sich dabei um ein pa-ratextuelles Sich-Einschreiben in die orientalistische Tradition der europäischen Romantik im Allgemeinen und in ihre Goethe'sche Ausformung im Einzelnen: Die Erstausgabe des Goethe'schen *Divans* erschien 1819 und zählte Mitte der 1820er noch zu Bestsellern des Orientalismus. Die eigentlichen Prätexte der Krimsonette sind allerdings die orientalischen Poeme Byrons und teilweise ebenfalls die südlichen Poeme Puškins. Byron war aber eine li-terarisch wie politisch umstrittene Figur. Deshalb instrumentalisiert Mickiewicz – Intertextualität bedeutet hier weniger Dialog als Instrumentalisierung, verfremdende Verwendung – mit Goethe eine andere, weniger problematische Autorität. Man könnte dahinter eine antikoloniale Revisionsstrategie vermuten: Mickiewicz benutzt den Deutschen Goethe, um

7 Aus postkolonialistischer Sicht wäre auch wichtig, dass Mickiewicz aus Russland heraus und nicht zuletzt mit der Hilfe russischer Literaten und Literaturkritiker zum polnischen Nationaldichter wird. In dieser Hin-sicht wäre noch zu fragen, inwieweit die polnischen Autoren in ihren (meta)literarischen Polemiken in allen drei »Besatzungsgebieten« die Zuge-hörigkeit zum jeweiligen Besatzungs-gebiet ausspielen.

8 Mickiewicz, Adam: Sonety. Moskwa:  
 Nakł. autora, Druk. Uniwersytetu.  
 1826, p. 29.

9 Mickiewicz, Adam: Ein Lesebuch für  
 unsere Zeit. Weimar: Thüringer Volks-  
 verlag 1955, p. 162.

in Polen den englischen Byronismus zu etablieren und somit den Einfluss des Deutschen Goethes auf die polnische Literatur zu reduzieren.

Der Verweis auf Goethe ist allerdings nicht bloß ein Vorwand. Goethes Text ist auch der gemeinsame intertextuelle Nenner zwischen Mickiewicz und Byron. Für alle vier (Goethe, Byron, Mickiewicz, Puškin) ist das Goethe'sche Motiv der Flucht in die Fremde charakteristisch. Aber Mickiewicz' lyrischer Held ist nicht nur Flüchtling, er ist zugleich Gefangener. Das verleiht dem Gedicht eine besondere (anti-)koloniale Note, die dadurch noch an Gewicht gewinnt, dass die romantische Literatur vor dem Hintergrund der Biografie als Manifestation von Lebensgestaltung gelesen und geschrieben wird.

Mickiewicz' Gedichtzyklus beginnt mit dem Sonett *Stepy Akermańskie*, in dem die hier interessierende Topik des Grenzenlosen programmatisch dominiert:

Wpłynąłem na suchego przestwór Oceanu,  
 Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,  
 Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,  
 Omijam koralowe ostrowy burzanu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;  
 Patrę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;  
 Tam z dala błyszczą obłoki? tam jutrzienka wschodzi?  
 To błyszczą Dniestr, to wzeszła lampa Akermanu.

Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żorawie [sic],  
 Których by nie dościgły żrenice sokoła;  
 Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską pierś dotyka się ziola.  
 W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie,  
 Że słyszałbym głos z Litwy, – Jedźmy, nikt nie woła.<sup>8</sup>

Ich schwimm in eines Wiesenmeeres Breiten;  
 Der Wagen muß im Grünen fast versinken,  
 Den Blumenschau von Graseswogen trinken,  
 An Riffen von Gestrüpp vorübergleiten.

Es dämmert; nirgends will ein Pfad mich leiten;  
 Die Sterne such ich, die dem Schiffer winken;  
 Sind's Wolken dort? Ist's, Abendstern, dein Blinken?  
 Der Dnjestr glänzt im Steppenmeer, dem weiten.

Wie still! Ich hör des Kranichzuges Rauschen  
 Hoch, wie nicht Falkenblick vermag zu dringen;  
 Ich hör den Käfer Blüt' um Blüte tauschen,

Die Schlange sacht durchs dichte Gras sich schlingen,  
 Ach, aus der Heimat könnt' ich hier erlauschen  
 Den Gruß – doch weiter! keiner will mich klingen!<sup>9</sup>

Die Grenzenlosigkeit ist hier zunächst eindeutig positiv konnotiert. Es kommt zu einander metaphorisch unterstützenden Variationen von bildsemantischen Feldern des Unendlichen (Steppe – Ozean – Nachthimmel), die für Elementarkräfte wie Erde Wasser oder Luft stehen, die ihrerseits das Grenzenlose der Natur verkörpern. Dominant ist hier wie auch in anderen Krimsonetten das Bild der Bewegung ins Grenzenlose, und zwar auf einer Palette von Motivvariationen, die von Reise und Flucht bis hin zu Expansion und Verbannung ins Grenzenlose reicht.

Nachdem in den beiden Quartetten die berauschte grenzenlose Weite und Ferne des trockenen Ozeans beschrieben wird, scheint sich die lyrische Handlung im ersten Terzett zu verlangsamen. Man denke an die Betonung der Stille im Vers 9 (»jak cicho!« [wie still!]) und dann weiter, eigens hervorgehoben durch ein Enjambement, im Vers 13 (»W takiej ciszy!« [»In einer solchen Stille!«]). Diese vier Verse andauernde Stille, die eine weitere Metonymie der Endlosigkeit darstellt, bereitet die tragische Klimax des Gedichts vor: Die Flucht des Gefangenen in die grenzenlose Ferne mündet in die Nostalgie nach Litauen. In den Endver-

10 Darauf wird noch später eingegangen.

11 Auch in den in Moskau geschriebenen und nachträglich »Odessaer« genannten Sonetten deutet nichts auf Russland hin (cf. Fieguth, Rolf: Mickiewicz's Russland – anhand der Sonette und des »Epischen Abstands« von *Dziady III*. In: Wiener Slawistischer Almanach 44 [1997], pp. 211-236, hier p. 214).

12 Mickiewicz, Adam: *Dziela*. Warszawa: Czytelnik 1955, Bd. 2, p. 69f. (im Weiteren wird diese Ausgabe als Mickiewicz 1955a zitiert).

13 Cf. Mickiewicz 1826, p. 47, Anm. 1.

14 Cf. etwa Dmochowski, Franciszek Salezy: Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej [Überlegungen zum heutigen Zustand, zum Geist und zu den Bestrebungen der polnischen Poesie] sowie ders.: Uwagi nad »Sonetami« pana Mickiewicza [Überlegungen zu den »Sonetten« des Herrn Mickiewicz]. In: Billip, Witold (Hg.): *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818-1830*. Antologia. Wrocław et al.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1962, pp. 53-65 bzw. pp. 69-79.

15 In diesem Sinne sollte auch die sog. Kresy-Literatur neu gelesen werden: Als Kolonialliteratur, die auf raffinierte Weise ihren impliziten Imperialismus legitimiert (als Freiheitskampf, Bewahrung der Nation usw.) und auch mit der russischen Kolonialliteratur verglichen werden könnte. Cf. dazu auch Bakula, Bogusław: *Colonial and Postcolonial Aspects of Polish Discourse on the Eastern »Borderlands«*. In: Korek, Janusz (Hg.): *From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*. Huddinge: Södertörn Academic Studies 2007, pp. 41-60.

sen kulminiert die Topik des Grenzenlosen im gegenseitigen Echo von Fern- und Heimweh. Das im Motiv des Fernwehs ausgetragene Pathos der Unendlichkeit bzw. Grenzenlosigkeit impliziert sowohl den Aspekt der Freiheit als auch den der Unerreichbarkeit. Der Umkehrung des Fernwehs ins Heimweh entspricht die Verschmelzung der Sehnsucht nach dem Süden (u.a. dem orientalischen Süden) mit der Sehnsucht nach dem Norden. Die Sehnsucht nach dem Süden erhält bei Mickiewicz sowohl orientalische als auch mediterrane Züge: Während Goethe orientalische Versformen nachahmt, verwendet der Petrarkist Mickiewicz die Sonettform in ihrer strengen italienischen Ausprägung. Somit wird das Orientalische in einen klassizistischen Rahmen eingeschrieben. Die strenge Form kontrastiert außerdem mit der besungenen Euphorie der freien bzw. befreienden Grenzenlosigkeit. Dies verleiht Mickiewicz' Allegorie zusätzliche Dramatik, welche die endlose Einsamkeit des romantischen Helden betont.

Die Idylle der Grenzenlosigkeit wird aber geografisch und somit auch historisch konturiert. Es kommt zu einer (post-)kolonialen Verschmelzung zweier Geometonymien Polens – derjenigen Litauens und jener der nicht explizit genannten Ukraine<sup>10</sup> – und zu einer paradox anmutenden Verortung des Ortlosen, die eine Politisierung nach sich zieht. Der eher metaphysische romantische Diskurs des Unendlichen kulminiert und endet in der scheinbaren Konkrettheit des Geohistoriosophischen. In diesem reziproken Diskursecho erfährt auch das politisch und historisch aufgeladene Aktuelle eine weitere Idealisierung und Entkonkretisierung.

Das (anti-)kolonial konnotierte Geopolitische manifestiert sich auch in der Figur des Verschweigens: Mickiewicz übergeht Russland<sup>11</sup> nicht nur im Sinne eines Verschweigens, sondern vielmehr als geopoetisches Überspringen oder – wenn man an die im Sonett dominierenden Vogelbilder (Falken, Kraniche) denkt – ein Überfliegen: von Litauen auf die Krim und zurück. In diesem Kontext scheint die Anmerkung im Vorwort zu *Konrad Wallenrod* (das parallel zu den Krimsonetten entstand) wichtig, Litauen reiche bis zur Krim-Halbinsel:<sup>12</sup> Die Sehnsucht nach dem Unendlichen und Grenzenlosen in den Krimsonetten ist metonymisch und intertextuell mit der nostalgischen Erinnerung des Kolonisierten an seinen ehemaligen Kolonisatorenstatus verbunden. Ebenso aussagekräftig ist Mickiewicz' Anmerkung zur Verwendung des Wortes »burzan« (Straußengras, V. 4) als Ukrainismus,<sup>13</sup> der auf den Ex-Kolonisator und nicht auf den Kolonisierten verweist: Der Gefangene wird zum Eroberer. Mickiewicz' Held befindet sich nicht im Land der Kolonisatoren, sondern in einem Land, das einst von Polen selbst kolonisiert wurde. Mit mimikrischer Doppelstimmigkeit beschreibt Mickiewicz das Ex-Litauen, das sich auf der Nord-Süd-Achse von der Ostsee bis zur Krim und im Osten bis zur Wolga erstreckte. Die Westgrenze ist bezeichnenderweise nicht markiert. Am Beispiel der *Digression* wird später zu zeigen sein, wie Mickiewicz den Kolonisierten zum Kolonisatoren macht. In dieser Perspektive ist auch die Anverwandlung eines Ukrainismus zu sehen: Die sprachliche Entlehnung ist koloniale Aneignung und Expansion zugleich. Von den Zeitgenossen kritisierte »Provinzialismen«<sup>14</sup> wie »burzan« oder – als Paradebeispiel – der aus dem belorussischen entlehnte Titel des Dramas *Dziady [Ahnenfeier]* sind als »Kolonialismen« und Ausdruck kolonialer Hybridität zu interpretieren. Vor dem Hintergrund des kolonialstrategischen geopoetischen Kampfes (der lexikalischen Expansion), hier um Südrussland bzw. die Ukraine (und um Litauen) gerät die scheinbar unpolitische romantische Topik des Unendlichen ins Magnetfeld (anti-)kolonialer geohistoriosophischer Anspielungen. Die Literatur des kolonisierten Polens funktioniert als kolonisierende, unter der Mimikrymaske des Unterdrückten verbirgt sich der Invasor.<sup>15</sup>

#### 4

Fünf Jahre nach den Krimsonetten und *Konrad Wallenrod* wird die (anti-)koloniale Grenzenlosigkeitstopik bei Mickiewicz erneut virulent. 1829 verlässt er Russland, Ende 1830 beginnt in Warschau der Aufstand, den russische Truppen erst im August 1831 niederschlagen. Damit ist der Traum vom freien Polen geplatzt. Viele Teilnehmer der Rebellion werden nach Sibirien verbannt. Mickiewicz, der sich damals in Dresden aufhält, schreibt 1832 an den messianischen *Büchern des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft* und zeitgleich am dritten Teil seines Dramas *Die Ahnenfeier*, dem er die sog. *Digression [Ustęp]* anfügt.

16 Mickiewicz, Adam: Die Ahnenfeier.  
 Übers. und hg. v. Walter Schamschula.  
 Köln et al.: Böhlau 1991,  
 p. 412f.

17 Ibid., p. 416f.

18 Cf. Alfred Galls Überlegungen zur  
 Konfrontation mit dem Imperium: Die  
 literarische Auseinandersetzung zwi-  
 schen Adam Mickiewicz (*Dziady*) und  
 Aleksandr S. Puškin (*Mednyj vsadnik*).  
 In: Ressel, Gerhard/Stahl, Henrieke  
 (Hg.): Die Slaven und Europa. Frank-  
 furt/M. et al.: Lang 2008, pp. 79-103,  
 hier pp. 81-84, zur Schilderung Russ-  
 lands als einem »amorphen Gebilde«  
 und »Raum der Unterdrückung«.

19 Mickiewicz 1991, p. 414f.

Der Held der *Digression* trägt autobiografische Züge: Ein nach Russland verbannter Pole, der in Petersburg den Maler und Mystiker Józef Oleszkiewicz trifft und das Petersburger Hochwasser von 1824 als göttliche Bestrafung Russlands vorhersagt. Mit Blick auf die Grenzenlosigkeitsproblematik ist das Auftaktgedicht der *Digression, Droga do Rosji* [*Der Weg nach Russland*], von Bedeutung, in dem der Weg des Verbannten ins russische Exil beschrieben wird:

Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie  
 Leci kibitka jako wiatr w pustynie;  
 I oczy moje jako dwa sokoły  
 Nad oceanem nieprzejrzanym krążą,  
 Porwane burzą, do ładu nie zdążą  
 A widzą obce pod sobą żywiły,  
 Nie mają kędy spocząć, skrzydła zwinąć,  
 W dół patrzą, czując, że tam muszą zginąć.  
 Oko nie spotka ni miasta, ni góry,  
 Żadnych pomników ludzi ni natury;  
 Ziemia tak pusta, tak nie zaludniona,  
 Jak gdyby wczora wieczorem stworzona.

Über Schnee und fort in immer wild'res Land  
 Die Kibitka fliegt wie Sturm im Wüstensand;  
 Meine Augen, einem Paar von Falken gleich,  
 Das der Sturm entriß dem fernen Kontinent,  
 Schwebend auf des Meeres fremdem Element,  
 Spähend unter sich nur auf ein fremdes Reich,  
 Ihre Flügel auszuruhen ist da kein Ort,  
 Schauend wissen sie: es wär ihr Ende dort.  
 Und das Auge sieht keinen Berg und keine Stadt,  
 Denkmal, das Natur und Mensch geschaffen hat.<sup>16</sup>

Wie das Land, so die Menschen:

Spotykam ludzi –z rozrosłymi barki,  
 Z piersią szeroką, z otyłymi karki;  
 Jako zwierzęta i drzewa północy  
 Pełni czerstwości i zdrowia, i mocy.  
 Lecz twarz każdego jest jak ich kraina,  
 Pusta, otwarta i dzika równina.

Menschen seh ich da, mit breiten Schultern meist,  
 Breitgewachsen ihre Brust, die Nacken feist;  
 Wie ein wildes Tier, wie Holz von Mitternacht,  
 Strotzend von Gesundheit, Rüstigkeit und Macht.  
 Eines jeden Antlitz wie der Landschaft Bild:  
 Eine weite Fläche, offen, leer und wild.<sup>17</sup>

Die Beschreibung Russlands als form- und geschichtslose *terra incognita* und *tabula rasa* wird in einem aphoristisch anmutenden Zweizeiler zusammengefasst:<sup>18</sup>

Kraina pusta, biała i otwarta  
 Jak zgotowana do pisanía karta.

Öde ist das Land und weiß und ausgebreitet  
 Wie ein Stück Papier zum Schreiben vorbereitet.<sup>19</sup>

Die in Mickiewicz' mystisch-religiöse Historiosophie eingebundene Topik der russischen Geschichtslosigkeit bekommt hier eine metapoetische Komponente: Es ist ungewiss, wer – Gott oder Teufel – was auf dieses Papier schreiben wird. Die *tabula rasa* wird zur *fabula rasa*:

Czyż na niej pisać będzie palec Boski,  
 I ludzi dobrych używszy za głoski,  
 Czyliż tu skryśli prawdę świętej wiary,

20 Ibid.

21 Cf. Uffelmann 2009.

22 Mickiewicz 1991, p. 418f.

Ze miłość rządzi plemieniem człowieczem,  
 Ze trofeami świata są: ofiary?  
 Czyli też Boga nieprzyjaciel stary  
 Przyjdzie i w księdze tej wyrze mieczem,  
 Ze ród człowieczy ma być w więzy kuty,  
 Ze trofeami ludzkości są: knuty?

Schreibt sich einst darauf der Finger Gottes ein,  
 Werden gute Menschen seine Lettern sein,  
 Schreibt er dort den Glauben ein, der heilig macht,  
 Was den Stamm der Menschen leite, sei die Liebe,  
 Sind der Welt Trophäen, Opfer dargebracht?  
 Oder zeigt der alte Widersacher seine Macht,  
 Der sich mit dem Schwert in seine Seiten schriebe,  
 Da die Menschheit unter'm Bann der Knechtschaft steh,  
 Und die Knute sei des Menschenstamms Trophäe?<sup>20</sup>

Die Leerstelle Russland wird zum narrativ offenen Ende, allerdings fehlt eine Geschichte: Das offene Ende wird zum offenen Anfang. Mickiewicz' charakteristische Poetik des Fragmentarischen wird in seiner Russland-Konzeption *ad absurdum* geführt. In Uffelmanns Lesart<sup>21</sup> schreibt in *Konrad Wallenrod* der Erzieher, der Konrad zum »Litauer« macht, »entgegen der romantischen Hypostasierung« »auf einer tabula rasa«. In *Droga do Rosji* wird Russland als eine »falsche« *tabula rasa* dargestellt. Mickiewicz' Russland-Konstrukt ist ein Antikonstrukt, es findet – im Gegensatz zur polnisch-litauischen Identität – eine Anti-Erfindung Russlands statt. Die *tabula-rasa*-Topik wird im Bild Russlands als einer Raupe weiter metaphorisiert:

Ciało tych ludzi jak gruba tkanica,  
 W której zimuje dusza gąsiennica,  
 Nim sobie piersi do lotu wyrobi,  
 Skrzydła wyprzedzić, wytcze [sic] i ozdobi;  
 Ale gdy słońce wolności zaświeci,  
 Jakież z powłoki tej owad wyleci?  
 Czy motyl jasny wzniesie się nad ziemię,  
 Czy ćma wypadnie, brudne nocy plemie?

Dieser Menschen Leib wie grobes Tuch gewebt,  
 Darin eine Seidenraupe überlebt,  
 Ehe sie zum ersten Fluge sich bereitet,  
 Ihre Flügel ausschmückt, spannt und spreizt und breitet;  
 Strahlt jedoch die Sonne mit der Freiheit Licht,  
 Welch Insekt kommt aus der Puppe dann ans Licht?  
 Ist's ein heller Falter schwebend auf der [sic!] Erden,  
 Soll's ein Kind der Nacht, ein dunkler Falter werden?<sup>22</sup>

Das angebliche Potenzial Russlands beruht allerdings auf seiner Unvorhersehbarkeit (die ihrerseits einen weiteren Aspekt der russischen Grenzenlosigkeit darstellt). Mickiewicz' Frage nach Russlands Zukunft ist eine rhetorische. Mit der vorgeblichen Offenheit des russischen Weges (*tabula-rasa*-Topik, Raupenmetaphorik) legitimiert Mickiewicz (s)ein zivilisatorisches Eingreifen. In der Beschreibung der Grenzenlosigkeit Russlands nimmt Mickiewicz' Held die Perspektive des Kolonisatoren ein, die in paradoxer Weise auf die Perspektive der Konquistadoren zurückverweist: Die Verbannung wird zur zivilisatorischen Mission. Allerdings stirbt der Kolonisateur bzw. Missionar in der end- und grenzenlosen Weite Russlands:

Wicher, wdarłszy się do cichego boru,  
 Po bryłach lodu i po śniegów puchu,  
 Jak Napoleon biega bez oporu,  
 W końcu zdrętwiały, upada bez ducha.

23 Mickiewicz 1991, p. 416f.

24 Cf. Boele, Otto: *The North in Russian Romantic Literature*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1996, pp. 70-81.

25 Gemeint ist der Jahrestag (26. August) von der Schlacht bei Moskau (26. August 1812). Am 26. August 1831 wurde Praga (der Vorort von Warschau) eingenommen.

26 Puškin, Aleksandr S.: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. T. tretij. *Stichotvorenija 1827–1836* [Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3: Gedichte 1827–1836]. Moskva: Izd.-vo Akademii Nauk SSSR 1957, p. 224.

27 *Ibid.*, p. 223.

28 Cf. Mickiewicz 1955a, II, p. 564.

Und der Wind reißt in den furchterstarrten Kiefernwald  
 Über Eisestrümmen, über Schneeflaum, ohne Halt  
 Wie Napoleon, so ohne Widerstand,  
 Bis er leblos in der Ferne hinstürzt, ausgebrannt.<sup>23</sup>

Der Vergleich mit Napoleon erinnerte den zeitgenössischen Leser an den missglückten Russland-Feldzug, an dem die Polen teilnahmen. Neben den historischen werden hier aber auch metaliterarische Konnotationen und Assoziationen aufgerufen. Napoleon, ein Kind, Ideal und Idol der Romantik, wird zu ihrem tragischen Opfer: Er findet in der Unendlichkeit Russlands, die ihn lockte und verführte, sein Ende. Mickiewicz demontiert hier die romantischen Topoi der Grenzenlosigkeit in einer allegorischen Beschreibung des Todes der Romantik und des romantischen Helden.

Die Topoi des Todes in der russischen Winterwüste tauchen in der russischen Literatur nach 1812 häufig auf.<sup>24</sup> So etwa in Puškins Gedichten *Klevetnikam Rossii* [An die Verleumder Russlands] und *Borodinskaja godovščina* [Der Jahrestag von Borodino]<sup>25</sup> als eine Art poetisch-politisches Echo auf den polnischen Aufstand. Die Gedichte erschienen in der Broschüre *Na vzjatje Varšavy* [Auf die Eroberung Warschaus], in der Puškin Stellung zu den polnischen Ereignissen von 1830 bezieht. Mickiewicz empörten diese Gedichte und waren ein Anlass für die Entstehung der *Digression*. In Puškins Gedichten werden die Ereignisse von 1830/31 und 1812 parallelisiert. Puškin mahnt den Westen:

I čto ž? Svoj bedstvennyj pobeg,  
 Kičas' oni zabyli nyne;  
 Zabyli russkij štyk i sneg,  
 Pogrebšij slavu ich v pustyne.<sup>26</sup>

Und was nun? Ihre jämmerliche Flucht  
 haben sie großtuerisch vergessen;  
 vergessen die russischen Bajonette und den Schnee,  
 der ihren Ruhm in der Wüste begrub.

Die Schneewüste Russland ist (wieder) bereit, die feindlichen Invasoren zu verschlingen:

Tak vysylajte nam, vitii,  
 Svoich ozoblennyh synov:  
 Est' mesto im v poljach Rossii,  
 Sredi nečuždyh im grobov.<sup>27</sup>

So schickt uns, Redner,  
 Eure erbitterten Söhne:  
 Für sie ist Platz auf Russlands Feldern  
 zwischen den ihnen bekannten Gräbern.

Diese Topik greift Mickiewicz in seinem *Weg nach Russland* auf. Vor dem Hintergrund einer antikolonialen mimikryhaften Puškin-Subtextualität spielt sich eine autotextuelle Tragödie ab.

In *Konrad Wallenrod* ist nämlich »wiatr w pustynie« [Sturm im Wüstensand] der metaphorische Inbegriff romantischer Einsamkeit, v.a. aber auch der Verlorenheit des Protagonisten und »Verräters« Konrad im feindlich besetzten Heimatland.<sup>28</sup> Das Poetologische verschmilzt mit dem Perlokutionären. In der *Digression* wird es dann in der Russland-Topik verortet, die zum Ort einer romantischen Autodekonstruktion wird. In *Droga do Rosji* schlägt Mickiewicz eine autotextuelle Brücke zu dem oben besprochenen Krimsonett. Neben dem Bild des durch die Steppe fahrenden Wagens (in *Droga do Rosji* eines Polizeischlittens) wiederholen sich sowohl einige Motive als auch ihre konkrete lexikalische Gestaltung wie etwa im Fall des metonymisch die Weite repräsentierenden Ozeans. Die »Fluren des trockenen Ozeans« (»suchego przestwór Oceanu«) aus *Stepy Akermańskie* kehren in *Droga do Rosji* in den Bildern des unermesslichen Ozeans [oceanem nieprzejrzany] wieder. War im Krimsonett der Steppenozean als metonymisch motivierte Metapher der lang ersehnten

29 Mickiewicz 1955a, III, p. 273.

30 Mickiewicz 1955a, II, p. 129.

Grenzenlosigkeit positiv konnotiert, wenn auch nicht ohne warnende Vorahnungen und Andeutungen (etwa im Schlangenmotiv), so wird das Bild in *Droga do Rosji* zum bedrohlichen chaotischen Element umgedeutet. An einer weiteren Stelle der *Digression* setzt Mickiewicz die Bildumkodierung fort: Nun steht es für den Ozean von polnischem Blut und Tränen (»Ocean naszej krwi i łez«<sup>29</sup> [ein Ozean unserer Blut und Tränen]). Dieses Motiv wiederum war bereits in *Konrad Wallenrod* anzutreffen, und zwar in der idiomatischeren Form »morze krwi« [Meer von Blut].<sup>30</sup> Dort bezieht es sich bezeichnenderweise aber auf die Deutschen, an denen sich der Neo-Litauer Konrad rächt. Doch auch in seiner Umkodierung in *Droga do Rosji* bleibt das Rachemotiv (und Rache-Motivation) erhalten: Nun trifft es »Russland«.

Mickiewicz greift in *Droga do Rosji* weitere Bilder des Krimsonetts auf, etwa das Falkenmotiv, das allerdings eine komplexe autotextuelle Umfunktionalisierung erfährt. In *Stepy Akermańskie* blieb es als das potenziell Bedrohliche hinter der idyllischen Kulisse: »Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żórawie, / Których by nie dościgły źrenice sokoła« [Lasst uns anhalten! – wie still! – ich höre die Kraniche ziehen, / Die Falkenpupillen nicht erfassen könnten]. In *Droga do Rosji* vergleicht Mickiewicz dagegen die Augen seines Helden mit Falken (»I oczy moje jako dwa sokoły« [Und meine Augen wie zwei Falken]). Der in die Grenzenlosigkeit Verbannte wird selbst zum Raubvogel.

In *Stepy Akermańskie* und *Droga do Rosji* tritt das – auch in *Konrad Wallenrod* anzutreffende – Bild des Falken bzw. des Falkenblicks in die endlose Ferne auch im thematischen Komplex der Gefangenschaft und Heimwehs auf. Die Verwandlung in einen Raubvogel in *Droga do Rosji* entspricht auf metaphorischer Ebene der Metamorphose des Kolonisierten zum Kolonisatoren, der, wie schon im Napoleon-Bild, seinen Tod findet: Die Falkenaugen sind dem Tode im grenzenlosen Ozean (Russlands) geweiht. Fatalistische und pessimistische Konnotationen oder Bedeutungsschattierungen werden nun automimikrisch auf sich selbst bezogen. Es findet ein autotextueller Untergang der romantischen Bilderwelt statt. Dadurch erreicht Mickiewicz eine neue Dramatisierungsstufe: Die romantische Idylle wird zur romantischen Hölle. Der Ton der Invektivensatire vermischt sich mit einem fatalistischen Pessimismus, das Tragische wird durch die Beimischung satirisch-parodistischer und – in den Krimsonetten – intertextuell-autoparodistischer Elemente zusätzlich hervorgehoben.

Auch das Bild des Schmetterlings unterliegt einer autotextuellen Umkodierung. In *Stepy Akermańskie* schmückte es die ozeanische Steppenidylle: »Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie« [Ich höre, wie sich der Schmetterling auf dem Gras wiegt]. In *Droga do Rosji* wird dem das Bild Russlands als Raupe gegenübergestellt, aus der sowohl ein heller Schmetterling [motyl jasny] als auch ein Nachtfalter schlüpfen kann. Und auch auf der syntaktischen Ebene kommt es zu einer autotextuellen Umdeutung: Im Vers »Oko nie spotka ni miasta, ni góry« [Das Auge begegnet keiner Stadt und keinem Berg] wird die Syntax des Krimsonetts aufgegriffen: »Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu« [Schon bricht die Dämmerung herein: / Nirgendwo eine Straße oder ein Hügel]. Das romantische Bild der Grenzenlosigkeit wird zu einem negativen allegorischen Kulturosophem demontiert. In dieser (anti-)kolonialen autotextuellen Abrechnung vollzieht sich zum einen die bereits angesprochene spätrromantische Demontage der romantischen Topoi der Grenzenlosigkeit, des Fernwehs und dergleichen, also derjenigen Topoi, für die sich Mickiewicz in den 1820er Jahren begeisterte.

Zum anderen geht es Mickiewicz in seinen masochistisch anmutenden autotextuellen Abschwörungen aber auch darum, eine »falsche« Grenzenlosigkeit aufzuzeigen, um die wahre Grenzenlosigkeit, die bei ihm für das Phantom Polen reserviert ist, zu rehabilitieren. Das Motiv der Flucht aus der Zivilisation in die Natur – im Falle der Krimsonette: in die Steppen – wurde in der romantischen Dichtung durch den Kulturautor Byron etabliert. Die freie Steppe wird in der *Digression* zur Wüste: Das Grenzenlose im Bild der Wüste impliziert sowohl die Unendlichkeit der Leiden des flüchtigen Dandys als auch deren Ausweglosigkeit. In *Droga do Rosji* intensiviert Mickiewicz genau diese Komponente: Bei seiner Halb-Pilgerschaft und Halb-Gefangenschaft durch die Weltwüste (samt ihrer biblischen Allusionen, v.a. in Bezug auf die ägyptische Gefangenschaft), für die Russland metonymisch steht, wird der (polnische) Flüchtling, Gefangener, Pilger und Invasor zum Propheten. Man könnte in diesem Kontext auch Mickiewicz' Nomadisierung Russlands betrachten, die nicht nur die Barbarisierung Russlands und damit seine eigene missionarisch-zivilisatorische Haltung legitimiert. Russlands Nomadentum ist auch eine Karikatur der polnischen Pilgerschaft. Die



31 Cf. dazu Fieguth, Rolf: Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz (1798–1855). Freiburg: Univ.-Verl. 1998. Die historiosophische Eschatologie Polens, die den Haupttext des Dramas dominiert, wird somit zur latenten Folie, vor deren Hintergrund die *Digression* gelesen und interpretiert werden darf. Zu einer alternativen Interpretation cf. Uffelmann, Dirk: Teleologie statt Kausalität in Mickiewicz' *Dziady*. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch 39 (1993), pp. 159-175.

32 Cf. Zadencka, Maria: Zeichen der Exterritorialität. Ukraine-Bilder in den Werken polnischer Romantiker. In: Gall 2007, pp. 311-329, hier p. 328.

33 Cf. *ibid.*, pp. 315-322.

34 Cf. in dieser Hinsicht auch das paronymische Potenzial von *morze* bzw. *mare* [Meer] – *Maria*.

35 Gall 2008, p. 89.

36 Mickiewicz 1955a, II, p. 70.

Karikatur Russlands als vagabundierendes Chaos (vgl. das Motiv Russlands vor der Schöpfung) rettet das Pathos der polnischen Pilger- und Prophetenmission.

Die *Digression* wurde von Mickiewicz explizit in den kompositorischen – und damit auch semantischen – Kontext der *Dziady III* gestellt,<sup>31</sup> wo er – man denke nur an die messianische *Große Improvisation* – eine andere Unendlichkeit entwirft. Nicht zu vergessen ist auch, dass Mickiewicz parallel zu *Dziady III* an den *Büchern der polnischen Pilgerschaft* arbeitet, in denen er eine Vision Polens als eine Art neues Jerusalem jenseits der Grenzen von Zeit und Raum formuliert. Doch dieses politisch nicht existente Polen als gelobtes Land, als eine Art Reich Gottes braucht seine irdische Parodie, ein Gegenmodell der Grenzenlosigkeit, und dieses Gegenmodell ist das russische Reich.

Exterritorialität und Außerzeitlichkeit Polens gehen in einander über. Das Phantom Polen wird sowohl historiosophisch konstruiert als auch eschatologisch entworfen. In diesem Sinne ist es nicht nur überzeitlich, sondern auch a(anti-)zeitlich. Es ist zeitlich grenzenlos nicht im Sinne einer Ausdehnung, sondern der Aufhebung der Grenzen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass man sogar zur Beschreibung der zeitlichen bzw. atemporären Grenzenlosigkeit zum Gebrauch räumlicher Bilder verurteilt ist, die sofort ins Netz geopolitischer (anti-)kolonialer Raumassoziationen geraten.

An dieser Stelle würde ich gerne an zwei weitere aktuelle postkolonialistische Beiträge anknüpfen, welche an der polnischen Romantik ausprobiert wurden. Maria Zadencka machte zwei Richtungen in den Ukraine-Beschreibungen polnischer Romantiker fest.<sup>32</sup> Während die eine, »optimistischere« Schreibstrategie Rousseaus und Herders Konzepten einer primitiveren Zivilisation folgte (Zaleski, Chodakowski, Padurra), geht die zweite, die im Mittelpunkt von Zadenckas Betrachtung steht, in eine entgegen gesetzte, »pessimistische« Richtung (Goszczyńskis *Zamek Kaniowski* [*Das Schloss von Kaniow*], Słowackis *Żmija* [*Die Schlange*], Olizarowskis *Zawerucha* u.a.), welche im Byronismus wurzeln. Die Ukraine wird dabei als eine zivilisatorische Wüste dargestellt. Als Ausgangs- bzw. Auslösetext einer solchen postkolonialen Geopoetik der Ukraine bestimmt Zadencka Malczewskis poetische Erzählung *Maria*:<sup>33</sup> Das hier vorgegebene Musterbild eines exterritorialen Meeres<sup>34</sup> scheint viele Themen und Schreibmodi der (anti-)kolonialen polnischen Ukraine- und Selbstdiskursivierungen vorgegeben zu haben. Es stellt sich die Frage, ob man Malczewskis Poem als einen Prätext von *Ackermannsteppen* einstufen kann. Wie dem auch sei – man kann von der Prätextualität *Marias* für Mickiewicz' Russland-Beschreibungen in der *Digression* ausgehen. Wenn im ersten Krimsonett die nicht beim Namen genannte Ukraine als Metonymie auftrat, so wird in der *Digression* die negative Ukraine-Beschreibung metonymisch auf Russland übertragen.

In seiner Interpretation von Mickiewicz' *Ustęp* spricht Alfred Gall von »inbetweenness«.<sup>35</sup> Gall sieht den Motivkomplex der Pilgerschaft in der *Digression* wie auch in den *Büchern des polnischen Volkes...* als »Ausdruck der Überzeugung, dass die in der Gegenwart feststellbare Ortlosigkeit – im übertragenen Sinne dann die Ortlosigkeit der Polen – ein Zwischenstadium ist, auf das unweigerlich eine in messianistischer Entfaltung der Geschichte ruhende Epoche folgen wird«: Der Pilger verkörpere ein Existenzmodell, das sowohl die Ortlosigkeit und die Situation der Emigranten und Vertriebenen, aber auch die Staatenlosigkeit der Nation auffängt und im Durchgangsstadium kompensiert. In den Krimsonetten fehlte noch das politische Moment, die eindeutige Markierung der Steppen als russisch. Dieses Fehlen war aber nur teilweise politisch bedingt (cf. oben die Überlegungen zum Verschweigen Russlands), entscheidend waren die romantischen, durch Goethe und Byron inspirierten Erlebnisse des Weiten und Grenzenlosen. Anders in *Droga do Rosji*, das auf die Krimsonette Bezug nimmt. Hier wird die Zugehörigkeit dieser Weiten zum russischen geopolitischen und geohistorischen Raum expliziert, sie ist Bestandteil der poetischen Sinnbildung. Die zu entmystifizierende russische Weite wird zum Antiort oder Unort einer »falschen« Grenzenlosigkeit.

Vor diesem Hintergrund wirkt die Exterritorialität und Außerzeitlichkeit der polnischen »inbetweenness« umso universeller. Mickiewicz' Russland-Bild ist keine Grotteske, sondern eine Satire, denn anders als in der Grotteske wird in der Satire eine moralische Alternative bzw. das Richtige impliziert. Sein Vorwort zu *Konrad Wallenrod* schließt Mickiewicz mit einem Schiller-Zitat: »Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muss im Leben untergehen«.<sup>36</sup> Polen, das bei Mickiewicz durch Litauen vertreten ist, ging infolge der drei Teilungen unter. Nach dem traumatischen Erlebnis von 1830/31 kommt es zu einer Erweiterung dieser Po-

len-Nostalgie zu einer Polen-Eschatologie. Die Idylle »Polen« – die Mickiewicz nicht ohne bittere Selbstironie im Versepos *Pan Tadeusz* beschreiben wird – hat und braucht keine Grenzen, keine zeitlichen und keine räumlichen, denn jegliche zeitliche und/oder territoriale Begrenzung würde auch eine Erreichbarkeit des romantischen Ideals bedeuten, was dieses bloß diskreditieren würde. Dem auf falsche Weise grenzenlosen Russland kommt im Kontext von Mickiewicz' Polen-Konzeption eine besondere Rolle zu: Der Russland-Diskurs wird zum – die (anti-)koloniale und revisionistische Schreibstrategie begünstigenden – rhetorischen Blitzableiter und (Ventil-)Raum, an dem sich die polnische Romantik demontiert und gleichzeitig als Alternative und Kontrast, als wahre Romantik im Allgemeinen und als echte Grenzenlosigkeit im Besonderen konstituiert.



**Heinrich Kirschbaum** (geb. 1974) studierte Ost-, West-Südslavistik und Italianistik in Regensburg und Triest. Promotion an der Universität Regensburg zum deutschen Thema bei Osip Mandel'stam (2007). Akademischer Rat an der Professur für Slavische Literaturen und Kulturen der Universität Passau. Arbeitsschwerpunkte: russisch-polnisch-deutsche Interkulturalität, russische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Romantik, Formalismus, postsowjetische Wissenschaftskultur.  
Kontakt: heinrich.kirschbaum@uni-passau.de.