

Ironisch gestimmt?

Der Sprecher in Juliusz Słowackis

Reise ins Heilige Land

Anja Burghardt

Ironie ist damit verbunden, dass das Gesagte nicht wörtlich zu nehmen ist, wobei die ironische Brechung nicht selten auf eine Kritik abzielt und als solche eng mit Werten und Urteilen in Verbindung steht. Diesen Zusammenhang möchte ich im vorliegenden Beitrag anhand von Juliusz Słowackis *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (1839, *Reise ins Heilige Land aus Neapel*, im Folgenden: *Reise*) ausleuchten, einem Text, der durch seinen Humor und manche Ironie auffällt.

Zusammen mit Słowackis *Beniowski* ist dieser epische Reisetext eines der zentralen Beispiele der Gattung des *poemat dygresyjny*, einer besonderen Form des Poems in der polnischen Romantik, das als Paradebeispiel gleichermaßen des romantischen Gattungssynkretismus wie der romantischen Ironie gilt. Der Text fällt allein schon deshalb auf, weil die polnische Romantik sich durch allerlei auszeichnen mag, gewiss aber nicht durch eine ausgeprägte Ironie. Selbst Humor und Komik halten sich – abgesehen von den Komödien Aleksander Fredros und eben von Słowackis v.a. frühen Texten – doch eher in Grenzen. Insbesondere im Abschnitt zu Słowackis *Reise* gehe ich auch der Frage nach, inwiefern es für die Ironie eines als Figur greifbaren Sprechers bedarf. Dies ist insofern für die Erzähltheorie allgemein relevant, als in der narratologischen Forschung für die Stimme (um den Terminus »Erzähler« zu vermeiden) häufig stillschweigend ein personifizierter Erzähler angenommen wird, dem die jeweiligen Wert-Urteile und der ironische Impetus dann fraglos zugeordnet werden, obwohl es dafür aus narratologischer Sicht keine Veranlassung gibt (vgl. die Einleitung zu dem vorliegenden Band).

Ehe ich mich der Analyse von Zusammenhängen zwischen Ironie und Axiologie zuwende, möchte ich einen ersten Eindruck von der Textgestalt so-

wie von den vielfältigen Verweisen auf die Reise-Umstände geben, die den Text prägen. In dem folgenden Zitat aus der Eingangspassage thematisiert der Sprecher die Wahl der Form; angesichts seiner Unfähigkeit, Prosa zu schreiben, greife er zur Dichtung:¹

9

Przypisek winien być pisany prozą,
Lecz ja nie mogę pisać, tylko wierszem;
Kto by pomyślał, że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszym,
A za mną drugi jedzie krok za krokiem:
Rym z parasolem, z płaszczem i z tłomokiem.

9

Ein Nachsatz will in Prosa geschrieben sein,
doch ich kann so nicht schreiben, nur in Versen;
man mag denken, dass mich Reime leiten,
dass ich als erster auf dem Pferd reite,
und hinter mir als zweiter, Schritt für Schritt:
der Reim mit Schirm, Mantel und Reisebündel.

Ganz mag man den schmunzelnden, vielleicht auch ironischen Bekundungen im Poem nicht glauben, dass schieres Unvermögen den Sprecher zur Versform greifen lässt. Allzu versiert scheint die Erzählung seiner Reise von Neapel ins Heilige Land, die – voller intertextueller Anspielungen – kurze Einblicke in fremde Länder und flüchtige Reiseeindrücke aufscheinen lässt. Die anschließende Strophe führt die poetische Selbstreflexion der Wortwahl fort und verknüpft sie nun mit dem, was er von seiner Reise erzählen möchte:

10

Wierście mi jednak, że lepsza od rymu
(Dla śniegów jechać nie mogłem przez Turyn)
Para mnie gnała z Marsylii do Rzymu,
Do Neapolu zaś przywiozł veturyn.

1 Der Text folgt der von Brzozowski/Przychodniak (2009) herausgegebenen Ausgabe der Poeme; Übersetzungen sind soweit nicht anders angegeben von mir. Ich danke Małgorzata Zemła für ihre Hilfe; verbliebene Eigenwilligkeiten und Fehler liegen selbstverständlich in meiner Verantwortung.

Carozze jęgo i cabrioletti

Zalecam wszystkim... zowie się Paretti.

10

Glaubt mir jedoch, dass weniger wegen des Reims
(wegen des Schnees konnte ich nicht über Turin fahren)

Dampf trieb mich aus Marseille nach Rom,
nach Neapel führte dann Veturin.

Seine *Carozze* und *Cabrioletti*

Empfehle ich allen ... man nennt sie Paretti.

Geprägt ist diese Strophe also von einem Spiel mit Realia der Reiseroute wie z.B. den modernen Transportmöglichkeiten oder dem Wetter einerseits, einem Thematisieren der Reime andererseits. Der Erzähler stellt in einem anspielungsreichen Text seinen ersten Reisegefährten vor, nämlich den Reim mit Schirm, Mantel und Bündel. Im Lauf des Poems werden weitere folgen, dann gemeinhin Personen, sporadisch und nicht immer namentlich benannt.

In Słowackis Poem wird mit der spielerischen Reflexion von Textualität nicht zuletzt das Erzählen selbst in den Vordergrund gestellt.² Wie ich zeigen möchte, wird der Erzähler in all seinem Reden, seinen Assoziationen und den oft nur angedeuteten Verweisen auf seine Erlebnisse nicht zu einer charakterisierbaren Person oder Figur ausgestaltet. Meine Kriterien dafür, dass ein Sprecher in einem epischen Text als Figur greifbar wird, sind, dass entweder so viel aus seiner Biografie mitgeteilt wird, dass seine Lebensgeschichte rekonstruiert werden kann (zumindest ein Stück von ihr) oder dass – aufgrund dessen, wie er erzählt und welche Aspekte er für seine Darstellung auswählt – der Text Aufschluss über seine Werte, Überzeugungen, Vorlieben oder dergleichen gibt. Es geht um das Verhältnis von Ironie – und weiter gefasst: dem Humor – zu Werten und Urteilen sowie um die Frage, ob bzw. zu welchem Grade es dafür der Identität eines Sprechers bedarf. Dafür beginne ich mit einer kurzen Darstellung der Gattung des *Poemat dygresyjny*, ehe ich

-
- 2 Roman Dąbrowski (1996) untersucht die Kommunikationssituation und weist auf die bereits von Juliusz Kleiner in den 1920er Jahren unterstrichene besondere Betonung des Dialogischen in diesem Poem hin (vgl. ebd.: 24-28 für seinen kurzen Forschungsüberblick). Maria Kalinowska (2011), die aufgrund des wiederentdeckten Autografen der *Reise* eine weitere Edition des Poems mit ausführlicher Analyse und Kommentierung vorlegt, trägt Realia, die für Słowackis *Reise* relevant sind, zusammen und bettet sie in den Kontext der romantischen Reisen ein. Während Dąbrowskis Analyse dem Sprecher des Poems gilt, fragt Kalinowska nach der Position des Dichters.

den Begriff der Ironie diskutierte, die häufig als zentral für diese Gattung gilt. Im Anschluss an diese begrifflichen und teilweise methodischen Überlegungen steht eine Analyse des humorvollen Tons von Słowackis *Podróż na Wschód* (*Reise nach Osten*), wie der Text in anderen Veröffentlichungen betitelt wurde.³

Die Gattung des Poemat dygresyjny

Gattungen sind insofern in Hinblick auf Werte relevant als sie – wie Liesbeth Korthals Altes (2014) ausführt – gewisse Erwartungen eröffnen und nicht zuletzt den Rahmen des Denkbaren und Möglichen für die imaginäre Welt wie für die Textgestaltung abstecken. In der polnischen Literaturwissenschaft wird das *poemat dygresyjny* als eigenständige Gattung in der Epoche der Romantik betrachtet. Darunter subsumiert werden neben Texten der polnischen Literatur eine ganze Reihe von Werken aus anderen europäischen Literaturen u.a. Puškins *Evgenij Onegin* oder Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*; als Impulsgeber werden Byrons Poeme *Childe Harold's Pilgrimage* und *Don Juan* angeführt, für die so charakteristischen Digressionen freilich Sterne mit seinem *Tristram Shandy*. Jacek Brzozowski (1991) zufolge verbindet das Poem epische Elemente (ein traditionelles Erzählen, Informationen über den Helden und die Handlung) mit lyrischen und diskursiven, den Digressionen, die in wechselndem Ausmaß von der Handlung und dem Helden abschweifen. Die Offenheit der Komposition, die Verweigerung einer Regelmäßigkeit, die in einer revolutionären Verwendung der epischen Elemente (also Fabel, Held, Erzähler) – nicht selten in polemischer Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition (daher auch die Nähe zur Parodie) – hervortritt, gehören ebenso zu den Charakteristika der Gattung wie die Selbstreflexivität, die Abschweifungen, die Literarizität und die stellenweise dezidiert lyrischen Züge sowie (romantische) Ironie. In der Vereinigung all dieser Charakteristika handelt es sich damit um eine typische Gattung der Romantik (ibid.).⁴

3 Die unterschiedlichen Titel des Poems versammeln Brzozowski/Przychodniak (2009: 380).

4 Słowackis *Reise*, die immer wieder als ein Beispiel für die Gattung angeführt wird, wurde allerdings ursprünglich mit dem Untertitel »unvollendetes Poem« (*poemat nieukończony*) veröffentlicht. Zunächst wurden nur die Gesänge I-VII veröffentlicht, Juliusz Słowacki: *Pisma pośmiertne* [Nachgelassene Schriften], red.: Antoni Małecki, 3 Bd., Lwów 1866; die Reise in Bd. 1, 121-184. Zur Diskussion der Gattungszugehörigkeit der *Reise* vgl. auch Dąbrowski (2016), Kalinowska (2011: 83-100).

Im Weiteren werde ich – sofern ich nicht das Polnische zur Bezeichnung verwende – von »abschweifendem« oder auch »reflektierendem« Poem sprechen. Die manchmal verwendete Übersetzung »Epos« scheint aus verschiedenen Gründen problematisch. Zum einen ist der übliche polnische Terminus dafür »epos« bzw. »epopoeja« (letztere verwendet Słowacki selbst einmal im Text), nicht »poemat« (die Gattungsbezeichnung, unter dem die *Reise* veröffentlicht wurde).⁵ Zum anderen ist der Text so heterogen und fragmentarisch, dass die Gattungsbezeichnung selbst schon ironisch wäre, da unter Epos gemeinhin ein epischer Text verstanden wird, der Legenden oder historische Helden vor dem Hintergrund von für die jeweilige Volksgemeinschaft wichtigen Umbrüchen einbindet (vgl. beispielsweise Janusz Sławiński 1998: 138). Das ist in der *Reise* nicht gegeben. Von der Form her gibt es zwar verschiedene Verweise auf das Epos, beispielsweise das typische Element des Musen-Anrufs. Allerdings kann der Sprecher auch ziemlich verärgert über seine Muse sein, etwa, wenn sie ihn grade wieder an den Streit mit seinem Breslauer Verleger erinnert (5. Gesang, V. 67). Bereits in der ersten Strophe wird die Muse angerufen (was abgesehen von Homer beispielsweise auch in Byron's erstem Gesang von *Childe Harold's Pilgrimage* gegeben ist, einem wichtigen Referenztext für Słowackis Poem). Słowacki beendet den ersten Gesang damit, dass der Sprecher mitteilt, er werde morgen seine »Odyssee« antreten und dann auch selbige anstimmen können. In dem steten Wechsel aus einem Aufrufen der Gattung des Epos und deren Brechung wird die textuelle Reflexion zur Ironisierung des Epos, so auch mit dem Verweis auf Mickiewicz' Poem *Pan Tadeusz*, das über dessen Beginn »Ojczyzna moja« (»Meine Heimat«) aufgerufen wird (vgl. im 3. Gesang, V. 229). Das Poem ist durchzogen von einem solchen Spiel mit Dichtung, denn auch für die anderen in Słowackis Gattungssynkretismus vom Sprecher benannten Genres lassen sich solche Brechungen beobachten: beispielsweise die Ode (5. Gesang, V. 47) oder die Idylle (9. Gesang, V. 25⁶) werden genannt, wobei die entsprechenden Textpassagen begleitet sind

5 Marek Piechota (1991) diskutiert die Gattungsbezeichnung im Lauf des 19. Jahrhunderts, wobei er als weitere Variante das heroische Poem (*poemat heroiczny*) anführt. Die *Reise* insgesamt als ein solches einzuordnen würde insofern eine ironische Brechung in die literaturwissenschaftliche Diskussion selbst hineintragen, als der Text das heroische Poem humorvoll reflektiert.

6 Hier wird die Idylle (*sielanka*) explizit benannt; die Strophen 2-7 versetzen typische Idyllen-Elemente nach Akrokorinth, die eigens kommentiert werden: der Leser habe solche, ihm bekannten bukolischen Bilder sicher nicht in Griechenland gesehen: »Już wiesz, jakie są obraz sielanek.../Lecz nie widziałeś ich na greckiej ziemi!«, V. 25f.

von jeweils typischen Gattungsmerkmalen, die zugleich konterkariert werden. Ich benutze die Gattungszuordnung des reflektierenden Poems hier vor allem als eine Art »Kurzform«, die wichtige Grundzüge des Textes, also Gattungssynkretismus und eine in der Ironie gründende schwierige axiologische Festlegbarkeit, bereits benennt.

Für Slowackis *Reise* interessant ist diese Gattungsbestimmung insofern, als sie mit einer zweiten konkurriert, nämlich der möglichen Einordnung des Textes als Reiseliteratur, die mit dem Haupttitel *podróż* (Reise) benannt ist. Auch bei der Reiseliteratur handelt es sich um eine synkretistische Gattung, deren Synkretismus allerdings darauf gründet, dass sich keine bestimmte Form herausgebildet hat, die die Vielzahl von Elementen, Stilen und Darstellungsweisen aus anderen Gattungen, von der Genauigkeit ethnografischer Aufzeichnungen bis hin zur ornamentalen Vermittlung von Stimmungen, synthetisiert.⁷ Grundlegend unterschieden wird in der Fachliteratur zwischen fiktionaler Reiseliteratur und Reisetexten, denen eine reale Reise des Autors zugrunde liegt, auf die – wie künstlerisch überformt auch immer – der Text zurückgeht. Und in diesem Sinne handelt es sich auch bei Slowackis *Reise* um einen nicht rein-fiktionalen Reisetext, denn der Dichter reiste vom Herbst 1836 bis zum Januar 1837 von Italien über Griechenland und Ägypten nach Palästina. Mit der Verfassung des Poems dürfte er noch während der Reise begonnen haben; abgeschlossen hat er es spätestens im Winter 1839/1840 in Paris.⁸

Mit dieser doppelten Zuordenbarkeit des Poems werden die zwei folgenden Erwartungen geweckt, die bestimmte Werte-Ebenen aufgreifen: Mit der Bezeichnung »Reise« (*podróż*), die in allen Veröffentlichungen titelgebend war, schwingt zumindest ein Rest von Realitätsgehalt bzw. einer Referenz auf die Wirklichkeit mit, so dass – um Rainer Grübels Wertungsgattungen heranzuziehen (Grübel 2001, vgl. dazu die Einleitung zu dem vorliegenden Band) – der epistemische Wert (also u.a. das, was wahr ist in der erzählten Welt) auch eine außerliterarische Realität betrifft; das Erzählte findet

7 Für einen Überblick über verschiedene Typologien vgl. Kamionka-Straszakowa (1991: 698).

8 Maria Kalinowska (2011) rekonstruiert die Reiseroute, 48–56. Das genaue Entstehungsdatum ist umstritten, Brzozowski/Przychodniak (2009) diskutieren unterschiedliche Datierungen und argumentieren dafür, dass der Text zwischen September 1836 (auf der Insel Syra) und Dezember 1839 in Paris entstanden sein muss (386). Kalinowska (2011) legt demgegenüber einen späteren Zeitpunkt für das Ende der Arbeit an der *Reise*, Frühjahr 1840, nahe (vgl. 361).

dadurch ein Korrektiv, denn das Dargestellte muss denkbar in der Realität sein (selbst wenn diese den Rezipienten⁹ unbekannt sein mag). Andererseits tritt mit dem für das abschweifende Poem charakteristischen Ton des Textes von Anfang an eine spielerische Unterhaltung in den Vordergrund, die für die Frage danach, welche Maßstäbe und Ideale der Darstellung für die Textgestalt wirksam sind, bedeutend ist. Hier ist dann eine weit über alltägliche Erfahrungen hinausgehende Fantasie möglich.¹⁰ In Hinblick auf Fragen der Axiologie treten so das Spielerische und mit der metaliterarischen Reflexion die Literatur selbst als Werte hervor. Die Auswirkungen von Gattungszuschreibungen in Verbindung mit der Ironie auf die Axiologie des Textes werden in den weiteren Überlegungen verschiedentlich thematisiert.

Zunächst wende ich mich dem Begriff der Ironie zu, wobei ich auch die romantische Ironie beleuchten werde.

Ironie oder »vergnügliche Kurzweil in attischem Salz dargeboten«

»Attisches Salz« bezeichnete im 19. Jahrhundert ein scherzhaftes Reden. Der Sprecher des Poems benennt so die Ausführungen eines Mitreisenden (5. Gesang, V. 139), dem er allerdings an dieser Stelle wenig abgewinnen kann, was offenbar vorrangig der Person des Mitreisenden, nicht dieser Redeweise geschuldet ist. Es gibt also eine Reflexion auch des nicht-ernsthafte[n] Redens in dem Poem. Für die folgenden Beobachtungen zur Ironie stütze mich u.a. auf Philippe Despoix/Justus Fetscher (2001), die darlegen, dass bereits bei Cicero ein »feiner Witz« mit dem »gespielte[n] Ernst des ganzen Stils der Rede« verbunden wird, »bei der man anders redet, als man denkt.«¹¹ Im Weiteren

- 9 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung sind in diesem Beitrag, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer alle Geschlechter mitgemeint.
- 10 Tatsächlich gelingt es Słowacki in der *Reise* Gespenster einzuführen, wobei sich am Ende einer längeren Geisterpassage das Ganze als Traum entpuppt. Kalinowska (2011) fasst die Differenz zwischen der *Reise* und Słowackis zweitem reflektierendem Poem, *Beniowski*, vor allem in dem jeweiligen Hintergrund, vor dem die Ironie entfaltet wird, und zwar im Fall *Beniowskis* einem sarmatisch-romantischen Paradigma der polnischen Kultur, für die *Reise* hingegen eine europäische Tradition von Reisetexten (84).
- 11 Despoix/Fetscher (2001: 204). Vgl. zum Ironie-Begriff auch Ernst Behler (1998), der auf die lange Geschichte der Ironie hinweist und ihren »ungewöhnlich breiten Spielraum« betont. Ironie bezieht sich demnach »auf bestimmte Argumentationsweisen (Sokrates), Redefiguren der Rhetorik (Cicero, Quintilian), literarische Ausdrucksformen (Cervantes, Th. Mann), kritische Mitteilungsformen in Theologie und Philosophie

werde ich von einer solchen Verschiebung des Gemeinten (eher als der häufig angeführten Verkehrung ins Gegenteil), die sich aus der Ironie ergibt, ausgehen. Wesentlich ist m.E. die von Quintilian betonte Wichtigkeit der Rezeptionsseite für ein Verständnis von Ironie.

Zur Konkretisierung von Ironie möchte ich ein recht eindeutiges Beispiel aus Heines *Wintermärchen* anführen.¹² Im zweiten Kapitel zitiert der Erzähler einen Mitreisenden, der die Errungenschaft des Zollvereins als Fortschritt beschreibt:

»Der Zollverein« – bemerkte er –
 »Wird unser Volkstum begründen,
 Er wird das zersplitterte Vaterland
 Zu einem Ganzen verbinden.

Er gibt die äußere Einheit uns,
 Die sogenannt materielle;
 Die geistige Einheit gibt uns die Zensur,
 Die wahrhaft ideelle –«¹³ (V. 33-40)

Wie durch verschiedene Textsignale deutlich wird und bereits zuvor angedeutet wurde, lehnt der Erzähler offenkundig die Zensur ab. Er verbündet sich gewissermaßen mit jenen Lesenden, die die Zensur ebenso wie er ablehnen,

(F. Schlegel, Kierkegaard), Strukturprinzipien der Dichtung (G. Lukács, C. Brooks) und dekonstruktive Elemente der Sprache (Derrida, deMan)«. Er führt die folgende Grund-Definition an, die alle diese Bereiche fasst: »[D]urch die I[ronie wird] das Gegenteil des Gemeinten geäußert« bzw. »das Gegenteil von dem zu verstehen [gegeben], was man sagt« (599) Angesichts der weiten Auffächerung dieser Grundbedeutung lasse sich die Ironie kaum anders als durch ihre historischen Formen bestimmen, wobei er drei Phasen ausmacht, und zwar »die rhetorisch-stilistische, die literarische und die philosophische, die aber ineinander greifen.« (599f.); vgl. ausführlich zu den unterschiedlichen Spielarten der Ironie auch Behler (1997), zu Schlegels Ironie hier das 4. Kapitel, 12-114. Für Ironie im Kontext der polnischen Literatur vgl. Włodzimierz Szturc (1992).

- 12 Parallelen zwischen Heines *Wintermärchen* und Słowackis *Beniowski* arbeitet Stefan Karyn (1930) heraus.
- 13 Heine (1844: 580). Wie Bernd Kortländer (2009) ausführt, ist die Zielrichtung des von Heine selbst als »[v]ersifizierte Reisebilder« benannten Textes »eine Kritik des deutschen Obrigkeitsstaates sowohl hinsichtlich seiner ideologischen und historischen Wurzeln als auch seines Erscheinungsbildes« (o.S.). Despoix/Fechner (2001) verweisen neben E.T.A. Hoffmann auf Heinrich Heine als »Musterbeispiele einer reflektierten Aufnahme des Konzepts Ironie in die Dichtung« (198).

gegen den Einheitswahn des »Passagiers«. Diese Verbindung zwischen Sprecher und Leser, die notwendig erscheint, damit das nicht-wörtlich Gemeinte als solches aufgenommen wird, werde ich der Kürze halber als »Pakt der Ironie« bezeichnen.¹⁴ Dieser ist insofern mit Werten – in anderen Fällen auch mit Wissen – verbunden, als die Ironie nur für diejenigen erkennbar ist, die dieselben Werte teilen (also hier: die Freiheit des Wortes). Wer dies nicht tut, dem bleibt sie verschlossen; dem bleibt auch die Entstehung von Vielschichtigkeit und Doppelbödigkeit, die der Ironie innewohnt, verborgen.¹⁵

Bei einem selbstreflexiven Text eines Dichters aus der Romantik bedarf es einer zumindest kurzen Reflexion des Begriffs der – von Schlegel begründeten – romantischen Ironie. Grundsätzlich weitet sich hier das für die Ironie sonst übliche, oben benannten Charakteristikum einer Verschiebung des gemeinten derart über den Text insgesamt aus, dass sich das eigentlich Gemeinte nicht mehr eindeutig festlegen lässt.¹⁶ Schlegels Ironiebegriff erhält seine Komplexität dadurch, dass er Sprache und Denken aufs Engste miteinander verknüpft. Karl Heinz Bohrer (2000) verweist darauf, dass Schlegel Ironie als »Empfindung« auffasst, und zwar »für einen Dissens zwischen wahrgenommener Welt und ihrem verschlossen bleibenden Sinn« (31). Zugleich insistiert Bohrer darauf, dass der »Charakter dieser Ironie als Sprachform« (13) wesentlich für ein Erfassen von Schlegels Auffassung ist, dass nämlich »Philosophie sich auch als ein Stil kundtue« (16). Das Rätselhafte, die Unverständlichkeit von Schlegels Ausführungen über die Ironie wird wesentliches Moment des Begriffs. Sprachliche Kommunikation wird Bohrer zufolge hier

-
- 14 Eckhard Schumacher (2000) führt für die rhetorische Ironie-Definition unter Rückgriff auf Hans Gadamer an, dass sie ein »tragendes Vorverständnis« voraussetzt (91). Er betont zudem, dass in der Rhetorik über Ironie etwas zu verstehen gegeben werden soll. Sie steht damit im Gegensatz zur Ironie-Konzeption Schlegels, die sich mit ihrer »Form der Unentscheidbarkeit« (99) zwischen Ernst und Scherz vielmehr als ein stetes Oszillieren zeigt (vgl. 92-105); zur romantischen Ironie s.u.
 - 15 Wie Schumacher (2000) darlegt, ist eine nicht-verstandene bzw. nicht-verstehbare Ironie ein Verstoß gegen die »perspicuitas«, der zu »obscuritas« führt (91f.).
 - 16 Schumacher (2000) legt überzeugend dar, dass Festlegungen bei Schlegels Spielart der Ironie tatsächlich unmöglich werden. In ihrem Unterminieren von Intentionalität (vgl. dazu 95) eröffnet Ironie demnach »ein fundamentales Problem der Kontrollierbarkeit von sprachlichen Äußerungen« (113), verabschiedet werde damit ein »feststehender Begriff des Verstehens« (119). Er schlägt (auch vor dem Hintergrund von Paul de Mans Lesart der Schlegelschen Ironie und deren Rezeption) vor, Ironie im Schegelschen Sinne und also diese spezifische Spielart der romantischen Ironie als eine Aufforderung zur immer neuen Lektüre zu betrachten (vgl. 117-120).

ebenso als theoretisches Problem präsentiert (13) wie ein spezifischer Subjektivismus, der mit der Notwendigkeit eigenwilliger Ausdrucksweisen verknüpft ist (14).¹⁷

Die Nähe von Sprache und Denken tritt auch bei Manfred Frank (2007) hervor, der die Zusammenhänge von Witz, Allegorie, Fragment und Ironie in Schlegels Denken aufzeigt. Diese verweisen einerseits auf die Unmöglichkeit, das Absolute zu erfassen, andererseits implizieren sie in den Details und im Individuellen einen steten Verweis auf das Absolute. Unter Betonung, wie sehr die Romantik von der »Entdeckung der Vielschichtigkeit, der Ungeborgenheit, der Inkonsequenz, der Widersprüchlichkeit des menschlichen Charakters« (129) getragen ist, »was sie radikal modern macht« (ibid.), zeigt Frank die Zusammenhänge der genannten Denkfiguren bei Schlegel auf. Die Ironie erscheint hier gleichsam als Synthese von Witz, Allegorie und Fragment. Frank führt aus, dass ein Kern von Schlegels Konzeption darin besteht, dass es unmöglich ist, die Unendlichkeit auszudrücken und dass sich nur vermittels von Bruchstücken auf sie verweisen lässt, ehe er fortfährt:

»So korrigiert die Ironie lächelnd die falsche Wertschätzung einer atomisierten Welt, indem sie – vorderhand nur im Reich des Imaginären – das als nichtig verhöhnt, was sich als substantielle Realität aufspreizt.«¹⁸ (137)

In solcher Form allerdings findet sich in der polnischen Romantik die Ironie kaum, auch nicht die romantische Ironie. Maria Żmigrodska (1991),¹⁹ eine der wichtigsten Expertinnen für die polnische Romantik, führt über die Ironie in Kunstwerken der polnischen Romantik aus:

-
- 17 »Anders gesagt: dass eine Wahrheit überhaupt nicht außerhalb der Sprache existiert, daß eine solche absolut sprachinterne Wahrheit folglich immer nur nach dem jeweils höchst Zufälligen des semantisch-metaphorischen Ausdrucksvermögens hervortritt[.]« (14) Das geht u.a. damit einher, dass Schlegel Worte loslöst von ihrem Autor, dabei »dem einzelnen Wort eine semantische Autonomie« sowie »eine nur dem intuitiven Verstehen« gegebene Zugänglichkeit zuschreibt (15; für Schlegels Verpflichtung der Kunst in Form seines spezifischen Allegorie-Verständnisses auf die Wahrheit vgl. auch Frank 2007: 124). Mit etwas anderer Akzentuierung unterstreicht Schumacher (2000) die enge Verbindung von Sprache und Erkenntnis in der Ironie. Er betont die Wichtigkeit der »implizierten Verunsicherung des eigenen Standpunkts« (105), auf die Schlegel in seinem »Über die Unverständlichkeit« über den Stil des Textes hinweist.
- 18 Zum Übergang der Philosophie in Kunst, der allein es möglich ist, dass »sich Unendlichkeit im Endlichen selbst darstellt« (123) vgl. Franks weitere Ausführungen (123-125).
- 19 Kalinowska (2011) skizziert ihre Lesart von Słowackis romantischer Ironie v.a. über die Rückbindung an die Gattung des reflexiven Poems (84-86).

»Ironia – w szerokim rozumieniu tego słowa – występowała więc nierzadko w utworach romantycznych, ale rzadko była to romantyczna ironia artystyczna sensu stricto. Pojawić się ona mogła w jednym tylko, dość wąskim nurcie estetyki i praktyki literackiej epoki, który w imię estetycznej autonomii sztuki odrzucał zaangażowanie w problemy ideowe lub przynajmniej poddawał je regułom ironicznej gry sprzeczności.« (381)

»Die Ironie – in einem weiten Verständnis dieses Wortes – fand sich also nicht selten in romantischen Werken, aber selten war sie eine künstlerische romantische Ironie sensu stricto. Sie konnte in nur einer einzigen, recht begrenzten Richtung der Ästhetik und Praktik der Literatur der Epoche erscheinen, der im Namen der ästhetischen Autonomie der Kunst eine Beteiligung an den ideellen Problemen zurückwies oder wenigstens mit den Regeln eines ironischen Spiels der Widersprüchlichkeit hinterfragte.«

Die Ironie wurde vor allem als eine Theorie des künstlerischen Schaffens aufgefasst, die sich (unter Abkehr von Zuschreibungen einer prophetischen Rolle des Dichters) auf Autonomie und Souveränität des Dichters und – im Einklang mit der romantischen Vorstellung von Individualität – auf die Freiheit der Kreativität berief (Żmigrodska 2002: 201). Wesentlich werden das ästhetische Spiel mit der Wirklichkeit und letztlich die Autonomie des Kunstwerks – die »buffonerie« des Geistes liegt eben darin, dass der Dichter sich von der Wirklichkeit löst. Damit sind auch die wesentlichen Werte benannt, die hinter der romantischen Ironie stehen.

Wie Żmigrodska (1991) betont, gibt es neben Schlegels – philosophischem und auf die Gestalt bzw. Gestaltungsweise des Kunstwerks abhebendem – Begriff der romantischen Ironie die Verfahren in der deutschsprachigen Literatur der Romantik. In diesen finden sich Witz und Humor; eines der wichtigsten Merkmale ist hier die Illusionsbrechung einer kohärenten erzählten Welt, was eine lange Tradition in der europäischen Literatur hat. Diese Spielart der Illusionsbrechung, bei der das Ausstellen des Literaturstatus ein häufiges Merkmal ist, ist bereits in meinem Eingangszitat aus Słowackis *Reise* angeklungen. Häufig hat sie einen witzigen Effekt, weicht aber von dem oben angeführten auf der rhetorischen Tradition fußenden Ironie-Verständnis ab; eine Verschiebung zwischen Gemeintem und Gesagtem lässt sich auch hier nicht festmachen. In den Vordergrund rücken die spielerischen Verfahren der Illusionsbrechung.

In Polen stand die Entwicklung der romantischen Ironie eher unter dem Einfluss Jean Pauls, und zwar vor allem dem Begriff des Humors (Żmigrodska 1991: 381). Hier ist denn auch Słowacki zu verorten, der wohl wichtigste Vertreter, dessen Individualismus Żmigrodska betont (vgl. 382).²⁰ Abgesehen von Jean Pauls spezifischer Auffassung des Begriffs, ist Humor weiter gefasst als Ironie.²¹ Zum einen schließt er nicht notwendig einen Pakt zwischen Sprecher und Zuhörer ein, wie das bei der Ironie der Fall ist. Es ist für den Humor und verwandte Register also deutlich schwieriger, bestimmte Urteile und Werte auszumachen. Außerdem muss nicht notwendig ein indirektes Sprechen, eine Bedeutungsverschiebung impliziert sein wie für die Ironie dargelegt.

Ein Rückgriff auf Ironie im Sinne Schlegels würde also, wie bereits angedeutet, darauf hinauslaufen, den ästhetischen Wert des Textes zu diskutieren.²² Das soll hier nicht Gegenstand sein. Auch die von Żmigrodska betonte metatextuelle Spielart von »romantischer Ironie« ist für die Analyse, welche Rolle Ironie und Humor in Hinblick auf Werte haben (können), zu vielfältig und läuft auf eine Reflexion der Rolle des Künstlers und seines Werkes hinaus, so dass ich ihr im Folgenden nicht weiter nachgehe. Hier möchte ich lediglich anhand von ausgewählten Passagen aus der *Reise* einige Spielarten von Humor und verschiedentlich eine Tendenz zur Groteske vorstellen sowie einzelne ironische Passagen und ihre Wirkung auf Fragen der Axiologie reflektieren.²³ Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Frage nach dem ironischen Pakt und inwiefern dieser an die Figur eines Sprechers gebunden ist.

Liesbeth Korthals Altes (2014) spielt die unterschiedlichen Ebenen von Ironie-Trägern in einem literarischen Werk durch, vom Autor (und damit

20 Kalinowska (2011) merkt allerdings an, dass sich nicht nachweisen lässt, ob Słowacki die deutsche romantische Ironie rezipiert hat (85). German Ritz (2010) hält an dem Terminus »romantische Ironie« für Słowacki fest, »weil die Ironie [...] nicht nur Darstellungsmittel, sondern Fundament des ganzen Textes ist und dessen poetologische Begründung liefert« (129). Im Zusammenhang mit Słowackis Ironie wird immer wieder auf Ariost als Inspirationsquelle verwiesen, vgl. dazu Szymdowa (1959).

21 Jean Pauls Reflexion des Komischen würdigt beispielsweise Karlheinz Stierle (1976).

22 Jakob Steinbrenner (2005) führt aus, dass innerhalb der Wertungen über die Kunst (gegenüber meta-theoretischen Diskursen, also Wertungen von Kunsttheorien, und Wertungen, die sich in Kunstwerken zeigen) dies die häufigste Spielart ist, in der Werte im Bereich des Ästhetischen reflektiert werden (vgl. 595).

23 Gizela Reicher-Thonowa (1933) unternimmt eine umfassende Untersuchung von Słowackis Ironie, die sie allerdings auffasst als »eine gewisse psychische Disposition« (1).

auch den Institutionen des Literaturbetriebs, also des Verlages, der Literaturkritik, aber auch der literarischen Gattungen) über den Erzähler bis hin zu den Figuren. Wie sie verdeutlicht, ist es für die Lektüre eines literarischen Textes – und insbesondere für die Auffassung der in ihm gegebenen Werte – wesentlich, auf welcher Ebene die Lesenden die Ironie verorten. Dafür ist die Frage wichtig, inwiefern der Sprecher als eine Figur greifbar wird, der eine bestimmte Haltung zugeschrieben werden kann.

Ironie, Witz und Humor in Słowackis *Reise*

Słowackis *Reise* ist geprägt von Aspekten des Unterwegs-Seins, des Transitorischen.²⁴ Die acht Gesänge (Pieśni) von unterschiedlicher Länge, die großteils einen eigenen Titel tragen,²⁵ lassen die Reiseroute bestenfalls aufscheinen; rekonstruieren lässt sie sich eigentlich nur aufgrund von Briefen und Tagebuchaufzeichnungen.²⁶ So unterschiedlich wie die Titel der einzelnen Gesänge sind, ist auch das, was erzählt wird. Man erfährt das eine oder andere über Neapel, etwas von der Schiffsreise nach Korfu; vor allem schildert der Erzähler dann die Reise durch Griechenland – großteils zu Pferd. Geografisch kommt die Reise über Griechenland nicht hinaus, so dass vor allem der Zielort, das Heilige Land und – in Briefen immer wieder erwähnt – Jerusalem nicht als Gefilde, die der Erzähler sieht, geschildert werden. Spätestens ab dem dritten Gesang allerdings wird Ägypten und – unspezifischer: – werden Elemen-

24 Vgl. Thomas Grobs Beitrag in dem vorliegenden Band für eine Reflexion der vielseitigen Offenheit, die mit dem Reisen und dem Schreiben darüber einhergehen kann und die sich auch in Słowackis Poem spiegelt.

25 Die Titel der Gesänge: Pieśń I. Wyjazd z Neapolu (Abreise aus Neapel, 50 Strophen); Pieśń III. Statek parowy (Dampfschiff, 40 Strophen); Pieśń IV. Grecja (Griechenland, 61 Strophen); Pieśń V. Podróż konna (Reise zu Pferde, 46 Strophen); Pieśń VI. Nocleg w Vostizy (Übernachtung in Vostizy, heute Egio, 42 Strophen); Pieśń VII. Megaspilleon klasztor (Das Mega Spileon-Kloster, 38 Strophen); Pieśń VIII. Grób Agamemnona (Das Grab Agamemnons, 32 Strophen; dieses Grab, das auch als Grab der Klytaimnestra bezeichnet wird, befindet sich in Mykene); Pieśń IX [ohne Titelzusatz] (25 Strophen). Einen zweiten Gesang gibt es nicht. Unklar ist, ob Słowacki einen solchen plante, aber dann doch nicht vollendete. Brozowski/Przychodniak (2009) gehen davon aus, dass der Text als Fragment konzipiert war (286).

26 Für die (geplante) Reiseroute, die dem Tagebuch entnommen ist, vgl. Brzozowski/Przychodniak (2009: 737); die zitierten Briefe geben nähere Auskunft über die Route danach u.a. auch nach Palästina und Jerusalem (738); vgl. auch Kalinowska (2011: 48-56).

te der osmanischen bzw. arabischen Kultur immer wieder in Beschreibungen verwoben, so dass das Reiseziel auch in Griechenland bereits präsent ist, vor allem aber ist mit dem letzten Vers des Poems das Ziel erreicht. Das Poem endet mit den folgenden Versen: »²⁷ Darüber hinaus ist das Heilige Land über etliche Bibel-Bezüge vergegenwärtigt.²⁸

Nahezu schwindelerregend ist in dem Text die Verschränkung von Orten mit Lektüren literarischer Texte, die zudem mit Mythen, Legenden und zeitgeschichtlichen oder auch lange zurückliegenden historischen Ereignissen verknüpft werden. Eine Landschaftsbeschreibung beispielsweise ist mit klassischen Elementen der Idylle, wie Abendstimmung, Laute und dem Hund als Begleiter des Schäfers nach Mesolongi verlegt, erhält also mit Bergen und Meer eine nicht gerade typische Idyllen-Umgebung (was, wie oben erwähnt, der Sprecher selbst kommentiert). Der Eindruck des Berges von Lepanto (das heutige Nafpaktos) wird damit beendet, dass er als »die Gesichter der Nibelungen-Kolosse, die in nördlichen Liedern beschrieben werden« (»Takię olbrzymie twarze Nibelungi/W północnych pieśniach opisują«, 3. Gesang, V. 103f.) verbildlicht wird. Solche Verschränkungen von Realia und Texten prägen das gesamte Poem und werden beispielsweise im achten Gesang über das Grab der Klytemnästra in Mykene²⁹ mit Gedächtniskultur verbunden. Und selbst die Ernsthaftigkeit der Frage, auf welche Weise und mittels welcher Medien die Erinnerung an die Vergangenheit aufrechterhalten werden kann (Anlass ist ein zerstörtes Denkmal in Chersones, 4. Gesang, V. 240ff.), wird hier gebrochen. Denn die Erzählgegenwart (teilweise tatsächlich im Präsens) wechselt mit der Erinnerung an Lektüren in der eigenen Kindheit, die das Gelesene so lebendig werden ließen, dass sie dem Kind im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen standen. Ähnlich wird nun hier der – zu Słowackis Zeiten ja erst kürzlich ausgefochtene – Freiheitskampf der Griechen über die Nennung einzelner Helden für den Sprecher lebendig. Indem er die ganze Passage mit dem Verweis auf kindliche Leseerlebnisse und Anspielungen

27 Słońce... już było bliskie swego wstania;/Myślałem, że w tym wiekopomnym kraju/Stanie w piorunach – jak Bóg na Synaju.« (IX, V. 148-150) »Die Sonne ... war ihrem Aufgehen schon nah;/Ich dachte, dass sie in diesem ewigen Land/in Blitzen steht – wie Gott auf dem Sinai.«

28 Kalinowska (2011) bettet das Poem in den Kontext von Griechenlandreisen wie auch des Phil-Hellenismus ein, vgl. insbesondere das Kapitel »Grecja romantyków« (15-47).

29 Der erste Teil dieses Gesangs ist der einzige Passus aus der *Reise*, den Słowacki zu Lebzeiten veröffentlichte, und zwar unter dem Titel Grób Agamemnona (Das Grab Agamemnons, so die im Polnischen übliche Bezeichnung für diese Grabstätte).

auf eine Jugendliebe³⁰ einleitet, erhält die hymnenartige Darbietung der Kriege in Griechenland (zurückgehend letztlich bis zu den Perserkriegen im 5. Jahrhundert. v. Chr.) eine selbstironische Brechung:

37

I tak czytałem niegdyś walkę Greka,
Jak dziecko, które czegoś chce – i czeka.

38

Chce z głębi wody ślad srebrzysty dostać
(Rankiem ... kąpała się Lutka w tej wodzie),
Czeka, czy biała i powiewna postać
(Widać aleje i lipy w ogrodzie)
Może spod wielkiej jarzębiny wstanie
I wyjdzie... Dziwnie uczące czytanie! (IV, w. 221-228)

37

Und so las ich einst von dem Kampf der Griechen
Wie ein Kind, das etwas will – und wartet.

38

Es will aus der Tiefe des Wassers eine silberne Spur finden
(am Morgen ... badete Lutka in diesem Wasser),
es wartet, ob eine weiße und luftige Gestalt
(zu sehen sind die Allee und die Linden im Garten)
sich vielleicht unter dem großen Vogelbeerbaum erhebt
und hinausgeht ... Eine seltsam lehrreiche Lektüre!

30 Die Herausgeber verweisen immer wieder auf Słowackis Biografie für die von dem Sprecher genannte Jugendliebe, also auf Ludwika Śnjadecka (erstmal: 752, zu V. 115-144 im ersten Gesang). Insgesamt halte ich es für sekundär, dass sich die verschiedenen Kosenamen auf eine reale Geliebte beziehen, da – insbesondere im ersten Buch – sie mit verschiedenen literarischen Heldinnen in einer Reihe erscheint. Relevant würde das freilich, wenn man die Figur des Sprechers über den Autor rekonstruieren wollte. Vorlage dafür wäre der Sprecher in Byrons *Childe Harold's Pilgrimage*, der in der Rezeption gemeinhin mit dem Autor gleichgesetzt wurde. Um für Słowackis Persona eine ähnliche Ergänzung vornehmen zu können, wäre aber danach zu fragen, was in der damaligen Zeit über ihn als bekannt vorausgesetzt werden konnte (zumindest in der Emigration in Paris). Meines Wissens gibt es dazu wenig Dokumente. Wichtiger ist vermutlich die Geste: mit solchen Verweisen wird eine Kontinuität zwischen Sprecher und Autor nahegelegt.

Während die Erinnerungen aus der Rückschau vielleicht auch ein wenig belächelt werden, schiebt der Schlussvers die Leseerfahrung und die – vielleicht doch interessantere – Erscheinung der Angeboteten ineinander.

Eines von Słowackis zentralen Verfahren für den humorvollen Ton ist die witzige und teilweise ins Groteske gehende Verschränkung von Gegensätzen, so beispielsweise in der folgenden Szene auf der Schiffsreise:

13

Tam pod żelazną kolumną komina
Siedział Grek w czapce czerwonej i Turek
Wzajemnie dymy rzucając z bursztyna;
A między nimi z tłomoków pagórek
Żółtych i czarnych – a koło tej góry
Kuchnia, kuchciki, kucharze i kury. (III, w. 73-78)

13

Dort unter der Eisensäule des Schornsteins
saßen ein Grieche mit roter Mütze und ein Türke
gemeinsam Rauch auswerfend aus ihren Bernsteinmundstück-
Pfeifen;
Und zwischen ihnen aus einem Hügel von Bündeln heraus
gelb und schwarz – sowie bei diesem Berg
die Küche, Küchenjungen, Köche und Hühner.

Neben der abschließenden Alliteration mit ihrem Anklang an eine *figura etymologica*, in der die Hühner gleichsam dafür gemacht scheinen, zu einem Mahl zubereitet zu werden, lässt der Kontrast von Dampferqualm und den beiden Rauchern das eine wie das andere schrumpfen bzw. ins Übergroße wachsen. Wenn im weiteren Text von der »Hölle« (piekła) der Zweiten Klasse unter Deck die Rede ist – der man sich durch eine entsprechend teurere Fahrkarte entziehen kann –, wird dieser monströse Rauch mit dem Getummel von Menschen zwischen Reisebündel- und vermutlich Warenbergen wieder aufgerufen. Oft genug wird das Nebeneinander von Gegensätzlichem (wie hier mit dem Rauch des Schornsteins und dem der Pfeifen) oder auch von Alltagsgegenständen und Metaphysischem spätestens dann grotesk, wenn man es sich ausmalt. Das jedenfalls sollen die Lesenden tun. So gibt es im siebten Gesang in einer Leseransprache die Aufforderung, all das »vor sich zu sehen«, denn dann kann der Leser ebenso zum Reisenden werden. Solche Bild-Kaskaden, in denen der Sprecher teilweise auf andere Künste Bezug nimmt,

lassen einerseits die Frage hervortreten, auf welche Weisen sich die Wirklichkeit sprachlich einfangen lässt. Andererseits tritt in Ihnen der Spaß am Spielerischen hervor, so dass sie als Affirmationen dafür erscheinen, wie wichtig der ludische Wert ist – ganz allgemein, sicher aber für das Erzählen. Beides findet sich z.B. in folgender Strophe:

17

A jeśli kiedy mój przyjaciel Szekspir
Na złą myśl zagna rymy buntownicze,
Położę jaki suspir albo ekspir,
Z muzyki znaku milczenia pożyczę
I Muzę moją w rymowym balecie
Na zakręconym wstrzymam piruecie. (I, w. 97-102)

17

Und wenn einmal mein Freund Shakespeare
mich in üblem Gedanken zu Aufstandsreimen verleitet,
dann werde ich als Suspiratio oder Ekspiratio setzen,
werde mir die Zeichen des Schweigens aus der Musik ausleihen,
und meine Muse in ihrem Reimballett
unterbreche ich in ihrer geschraubten Pirouette.

Suspiratio und Ekspiratio, Bezeichnungen für Pausen in der Musik des Barock, werden so als Mittel der Intertextualität thematisiert. Die am Strophenende erwähnte Pirouette scheint dabei insofern als treffliches Bild für den Text, als sich eine motivische bzw. thematische Motivierung aus Sprache, Erlebnissen und Intertexten ständig die Hand geben: Der fünfte Gesang beispielsweise nimmt die Reise zu Pferde als Anlass für einen steten *Don Quijote*-Subtext mit ausgesprochen komischen Effekten.

In einer Passage scheint Ironie deutlich und unmittelbar auf, ohne vorrangig auf die Kunst bezogen zu sein:

28

Wierzę w republik ojca jedynego,
Robespi[j]era (to »Trybuny« wina,
Że został ojcem). *Credo* w Mochnackiego,
Rzeczpospolitej jedynaka syna,
Co wielkich marzeń nie przestając snować,
Przez Dyktatora dał się ukrzyżować. (IV, w. 163-168)

28

Ich glaube an die Republik des einzigen Vaters,
 Robespierre (die »Tribüne« ist schuld,
 dass er Vater wurde). *Credo* an Mochnacki,
 der Republik einzigen Sohn,
 der kein Ende findet mit neuen großen Träumen,
 für die er sich vom Diktator kreuzigen ließ.

Die Ironie gründet in der Vermischung von säkularer mit der sakralen Sphäre, und zwar wird ausgerechnet einer der Führer der Französischen Revolution sakralisiert; damit wird dessen politische Position und Selbstherrlichkeit entlarvt. Verweigert der Sprecher schon Robespierre die Verehrung, so gilt das erst recht (markiert durch das lateinische Glaubensbekenntnis) für Mochnacki, einer der führenden Literaturkritiker, Journalist und Aktivist im Novemberaufstand, der wie viele andere, auch Slowacki selbst, nach Frankreich emigrierte.

Auf eine zweistrophige Ausführung zu Mochnackis Ideen, die durch Übertreibungen überspitzt bzw. mit absurden Vorschlägen konterkariert werden, nicht ohne abermals ein *Credo* und das »Amen« einzuführen, fährt der Sprecher fort:

32

Wierzę, że idą ludy jako chmura
 Pełna błyskawic na trony zachwiane,
 [...]

33

Wierzę, że jeszcze żyje dziś Kanarys,
 Bo właśnie teraz wracam z jego domu;
 Bo sam widziałem, jak błękitów farys
 Od ogniowego opalony gromu
 W Patrasie grecką dowodzi flotyllą,
 Wierzę, bo sam go widziałem przed chwilą. (IV, w. 187-198)

32

Ich glaube, dass Menschen wie Wolken ziehen
 voller Blitze auf schwankende Throne,
 [...]

33

Ich glaube, dass Kanarys heute noch lebt,
 weil ich grade aus seinem Haus komme;
 weil ich selbst gesehen habe, wie ein Ritter von Himmelblau
 aus einem feuerspeienden Kanonenschuss
 in Patras die griechische Flotte befehligt,
 ich glaube, weil ich ihn vor einem Augenblick gesehen habe.

Die religiöse Sphäre des Glaubens wird in diesem zweiten Schritt komplett profaniert, wenn der Sprecher abschließend davon spricht, dass er Kanarys, ein Held aus dem griechischen Freiheitskampf, grade erst gesehen hat und dessen Beschreibung in eine doppeldeutige Wendung kleidet – hier übersetzt als »feuerspeienden Kanonenschuss«: Kämpferprobt ist er, er kann aber auch einfach dreckig sein von dem Geschützfeuer. Zudem teilt der Sprecher mit, dass er gerade erst bei Kanarys zu Besuch gewesen sei und Augenzeuge der Ereignisse geworden ist. Glaube hingegen bezieht sich nicht auf visuell Wahrnehmbares, er gilt Dingen, die sich dem Wissen entziehen. Diese Inkongruenz bzw. die ironische Verschiebung (von Gesagtem zu Gemeintem) lässt also hervortreten, dass der Sprecher eine Trennung von Religion und Staat ebenso für wertvoll erachtet, wie er die Differenzierung von Glauben und Sinneseindrücken oder gar Wissen für wünschenswert hält.

Insgesamt scheint die Ironie, wie gesagt, im landläufigen Sinn, nicht im Sinne der romantischen Ironie, zwar eine Rolle in dem Poem zu spielen, nicht aber primäre Trägerin des leichten Tons zu sein.³¹ Lassen sich für die Ironie Werte feststellen, die dem Pakt mit dem Leser zugrunde liegen, fällt das für den deutlich präsenteren Humor allerdings schwer. Freilich stehen auch hier Urteile hinter dem Gesagten und wenn diese nicht irgendwie verständlich werden, bleibt auch das Gewitzte unverständlich. Oft gründen sie allerdings eher in der Wortwahl (Überspitzungen, ein Registerwechsel in Lexik oder Grammatik und dergleichen) oder auch in dem Kontrast des »Hohen«

31 Ironie ist nicht notwendig witzig, auch wenn das ironisch Gesagte meist so formuliert ist, dass es lustig erscheint. Das liegt aber häufig daran, dass die Ironie mit der Verwendung überspitzter, absurder oder grotesker Formulierungen für die Darstellung dessen, was ironisiert wird, zusammengeht. Żmigrodska (1991) verweist denn auch auf den stellenweisen Sarkasmus von Stowacki (382). Das zeigt eine gewisse Parallele zur Parodie, deren Witz häufig darin gründet, dass das Parodierte ad absurdum geführt wird.

und »Niederer«. In Hinblick darauf, welche Werte oder was für ein Wertesystem der Sprecher hat, ist Humor also weniger aufschlussreich als Ironie.

Die Figur des Sprechers

Allerdings gibt es in Slowackis *Reise*, wie gezeigt, Passagen, die von Ironie getragen sind. Wie steht es nun mit dem ironischen Pakt? Auf den ersten Blick mag man annehmen, dass es dafür eines Sprechers bedürfte, der mit seinem Wertesystem und damit als Figur greifbar wird, damit eine solche Verständigungsebene zwischen ihm und den Lesenden gegeben sein kann. Wird also der Sprecher als eine Figur greifbar und wenn, welche Werte prägen sein Erzählen? Für die *Reise* erweist sich eine solche Bestimmung als schwierig, wenn nicht unmöglich. Betrachtet man alltägliche Verwendungen von Identität – wie auch von Person, Subjekt und anderen Begriffen aus dem Kontext zur Beschreibung von Persönlichkeit – die meist aus der Psychologie kommen,³² so wird die Einheit der Person als grundlegend aufgefasst.³³ Diese hat gewissermaßen zwei Facetten: zum einen die Abgrenzbarkeit gegen andere, zum anderen eine gewisse Kohärenz, die gemeinhin als eine Kontinuität über die Zeit gefasst wird. Manfred Frank (1988) beispielsweise beschreibt das Individuum als ein Wesen, das Bedeutungsveränderungen erfahren kann. Es ist eingefügt in einen intersubjektiven Verständigungsrahmen und entwirft sich sprechend auf den Sinn seiner Welt hin (vgl. 17).

Die *Reise* zeigt allerdings auch, dass weder Humor noch Ironie darauf angewiesen sind, dass ein Sprecher als eine näher identifizierbare Figur greifbar

32 Vgl. den Eintrag »Individualität« im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Hg.: J. Ritter. Gernot Böhme (1997) gibt in seinem Handbucheintrag einen weitreichenden Überblick. Von den von Anton Hügli (2010) angeführten Identitätsbegriffen sind für literaturwissenschaftliche Belange in erster Linie die Ausführungen zur personalen Identität und zum sozialpsychologischen Begriff der Identität relevant; vgl. auch die Beiträge in dem von Odo Marquard herausgegebenen Band zur Identität (1976), begrifflich grundlegend Dieter Henrich (1976).

33 Vgl. dazu beispielsweise auch die entsprechenden Einträge in umfassenden Wörterbüchern wie dem Duden oder Wahrig; Kluges etymologische Wörterbuch weist auf die Herkunft von mittellateinisch »idem«, also »derselbe« hin, vgl. auch den Eintrag »identity« im *Oxford English Dictionary*, im *Wielki słownik języka polskiego* der polnischen Akademie der Wissenschaften finden sich unter dem Eintrag »tożsamość« u. a. der Hinweis auf Eigenheit (własna) und auf Einzigkeit (jednakowość).

wird. Als Grundlage für die Identifizierbarkeit einer Person lässt sich ansetzen, dass sie sich von anderen unterscheiden muss und dass das, was wir von ihr erfahren, eine gewisse Kohärenz aufweisen muss, derart, dass sich beispielsweise eine Meinung oder auch einige Momente aus dem Leben in einen größeren Zusammenhang fügen. Was wir von dem Sprecher in der *Reise* aus dem Text erfahren (abgesehen davon, dass er offensichtlich einen Spaß daran hat, mit literarischen Formen zu spielen), genügt nicht für eine Identitätskonstitution in diesem Sinne. Das Geschilderte gibt kurze Einblicke in die von ihm zurückgelegten Wege, hier und da gibt es Kommentare über Mitreisende, seltener die Menschen, die wohl von den Wegen aus zu sehen gewesen sein dürften, oder wir erhalten Fragmente von den Orten, die er besucht. Es fehlt eine Kohärenz in dem Ganzen, die es erlauben würde, hier eine Figur in einem Erleben, das beispielsweise zu einer Veränderung führt, oder auch von bestimmten Positionierungen getragen ist, zu lesen. Das beinhaltet auch die Selektion dessen, was der Sprecher erzählt, oder welche Assoziationen in den Text einfließen. Sie erlauben keine Rückschlüsse auf spezifische Vorlieben (der Hellenismus ist abermals zu wenig spezifisch, zumal auch dieser nicht unhinterfragt übernommen wird), die zur Vorstellung einer Figur führen könnten. Neben den genannten intertextuellen Bezugnahmen, zu denen auch einschlägige Texte der europäischen Romantik gehören, positioniert sich der Sprecher, der selbst ein Autor ist, gegen den Klassizismus. Da die *Reise* aber bereits auf der Höhe der polnischen Romantik geschrieben wurde, ist das nicht verwunderlich. Auch daraus lässt sich also insofern keine Identität ableiten, als sich der Sprecher in dieser Positionierung nicht sehr von vielen seiner Zeitgenossen unterscheidet. Liest man den Text des Poems als Ergebnis eben dieser Reise und so gesehen selbst-reflexiv, so tritt über den Text deutlicher eine Poetik hervor, in der sich vor allem ein sprachlicher Bilderkünstler abzeichnet – auch das genügt nicht, ihn als Figur zu lesen. Wenn doch, wäre es nur ein Aspekt seiner Person, nämlich sein Status als Autor. Als Reisender, dessen Erlebnisse Einfluss haben könnten auf seine Persönlichkeit, wird er nur in seiner transitorischen Identität greifbar.³⁴

34 In der Forschung ist zwar meist von einer Figur die Rede, häufig wird hier aber die Position Słowackis rekonstruiert, wofür dann auf andere Werke bzw. auch auf seine Briefe zurückgegriffen wird, vgl. beispielsweise Kalinowska (2011: 95f., 98–100 sowie 125–141) oder Ziemia (2006: 174–177). Vor allem aber sind – so auch bei Dąbowski (1996), der dezidiert eine Charakterisierung des Sprechers vornimmt – diese Schilderungen derart vage und betonen gar die Widersprüchlichkeit der Figur, dass ich vorschlagen möchte,

Wie oben skizziert, erhalten die Assoziationen zu Literatur, zu früheren Reisen und persönlichen Erinnerungen, die sich allerdings nicht zu einer Lebensgeschichte fügen, einen großen Raum. Oft genug entsteht der Eindruck, als wäre es so wichtig nicht, ob die Lesenden diesen Gedankenreisen bis ins Detail folgen können. Betont wird vielmehr, das Imaginationsangebot wahrzunehmen. Dafür sind die Bilder eindrücklich genug und das Ganze sicher so unterhaltsam im Ton ausgestaltet, dass es die Lesenden genießen können. Abgesehen von der Freiheit als Wert lassen sich kaum spezifische Werte, ganz zu schweigen von einem Wertesystem, festmachen, die es erlaubten, dass wir den Sprecher als Figur ansehen.

Insgesamt also scheint der Wert im Erzählen selbst zu liegen. Dabei erlauben sowohl die Gattung des *Poemat dygresyjny* wie auch die der Reise freie Assoziationen, einen Reichtum an Fantasie und Verbindungskunst. Indem verschiedentlich der Erzähllakt in den Vordergrund tritt, verstärkt durch Humor und Ironie, rückt die Kommunikationssituation ins Zentrum. Für die Ironie ist das insofern aufschlussreich, als es offensichtlich keiner bestimmten Personen bedarf, damit diese entstehen kann. Weder der Sprecher noch die Zuhörer/Leser müssen irgendwie in einer Identität greifbar werden: Ihre »Ironie-Gemeinschaft« gründet auf einem kleinen Ausschnitt geteilten Wissens, Urteilens und Wertens, den der Text selbst punktuell etabliert.

Literatur

Śłowacki, Juliusz: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, in: ders., *Poematy*. Tom 1: *Poematy z lat 1828-1839*, red.: Brzozowski/Przychodniak, Poznań 2009, S. 269-393.

Bachórz, Józef/Kowalczykowska, Alina (red.) (1991): *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław ⁴2009.

Behler, Ernst (1997): *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn et al.

Behler, Ernst (1998): »Ironie«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hg.: Gerd Ueding, Bd. 4, Tübingen, S. 599-624.

Böhme, Gernot (1997): »Identität«, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel, W. 686-697.

eher von einem Sprecher auszugehen, der im Reden bzw. im Dialog gegeben ist, sich aber nicht zu einer charakterisierbaren Figur formt.

- Bohrer, Karl Heinz (2000): »Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Das Problem«, in: ders. (Hg.), *Sprachen der Ironie. Sprachen des Ernstes*, Frankfurt a.M., S. 11-35.
- Brzozowski, Jacek (1991): »Dygresyjny poemat«, in: Bachórz/Kowalczykowa (red.) 1991, S. 195-198.
- Brzozowski, Jacek/Przychodniak, Zbigniew (2009): »Objaśnienia wydawców«, in: Juliusz Słowacki: *Poematy*, t. 1, Poznań, 736-774.
- Dąbrowski, Roman (1996): *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w »Podróż do Zemi Świętej z Napolu«, »Beniowskim« i »Królu-Duchu«*, Kraków.
- Dąbrowski, Roman (2016): »O Heroikomicie w »Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu« Juliusza Słowackiego«, in: *Prace Polonistyczne* LXXI, S. 57-67.
- Despoix, Philippe/Fechner, Justus (2001): »Ironisch/Ironie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Hg.: Karlheinz Barck et al. Stuttgart/Weimar, S. 196-244.
- Frank, Manfred (1988): »Subjekt, Person, Individuum«, in: ders. (Hg.), *Individualität*, München (Poetik und Hermeneutik 13), S. 3-20.
- Frank, Manfred (2007): »Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst«, in: ders., *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*, Frankfurt a.M., S. 117-138.
- Grübel, Rainer Georg (2001): *Literaturaxiologie: zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden.
- Heine, Heinrich (1844): »Deutschland. Ein Wintermärchen«, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Hg.: Klaus Briegleb, Bd. 4, München 1997, 571-644.
- Henrich, Dieter (1976): »Identität – Begriffe, Probleme, Grenzen«, in: Odo Marquard (Hg.) 1976, S. 133-186.
- Hügli, Anton (2010): »Identität«, in: Christian Bermes/Ulrich Dierse (Hg.), *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Hamburg, S. 131-148.
- Kamionka-Straszakowa, Janina (1991): »Podróż«, in: Bachórz/Kowalczykowa (red.) 1991, S. 698-703.
- Kalinowska, Maria (2011): *Juliusza Słowackiego Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu. Glosy*, Gdańsk.
- Kawyn, Stefan (1930): *Słowacki – Heine: (Beniowski – Niemcy, baśń zimowa); Paralela*, Lwowie.
- Korthals Altes, Liesbeth (2014): *Ethos and narrative interpretation: the negotiation of values in fiction*, Lincoln.
- Kortländer, Bernd (2009): »Heinrich Heine – »Deutschland. Ein Wintermärchen«, in: *Kindlers Literatur Lexikon*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Hg.: Heinz

- Ludwig Arnold. Stuttgart/Weimar, zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: <http://www.kll-online.de> (30.3.2021).
- Marquard, Odo (Hg.) (1976): *Identität*, München (Poetik und Hermeneutik 8).
- Piechota, Marek (1991): »Epopoeja (Epos, Poemat heroiczny)«, in: Bachórz/Kowalczykowa (red.) 1991, S. 236-240.
- Reicher-Thonowa, Gizela (1933): *Ironija Juljusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków.
- Ritz, German (2010): »Romantische Ironie als Form des Ausbruchs aus dem neuen Modell der nationalen Literatur und als ihre Erweiterung«, in: ders. (Hg.), *Geschichtsentwurf und literarisches Projekt. Studien zur polnischen Hoch- und Spätromantik*, Wiesbaden, S. 125-156.
- Schumacher, Eckhard (2000): »Die Unverständlichkeit der Ironie«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Sprachen der Ironie. Sprachen des Ernstes*, Frankfurt a.M., S. 91-120.
- Sławiński, Janusz (1998): »Epos«, in: Michał Głowiński et al. (red.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław et al., S. 138-140.
- Steinbrenner, Jakob (2005): »Wertung/Wert«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hg.: Karlheinz Barck et al., Bd. 6, Stuttgart/Weimar, S. 588-617.
- Sterle, Karlheinz (1976): »Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie«, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München (Poetik und Hermeneutik 7), S. 237-268.
- Szmydtowa, Zofia (1959): *Ariostyczna droga Słowackiego*, Warszawa.
- Szturc, Włodzimierz (1992): *Ironia romantyczna: pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa.
- Ziemba, Kwiryna (2006): *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i cięgi dalsze*, Gdańsk.
- Żmigrodska, Maria (1991): »Ironia romantyczna«, in: Bachórz/Kowalczykowa (red.) 1991, S. 377-385.
- Żmigrodska, Maria (2002): *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red.: Maria Kalinowska/Elżbieta Kieślak, Warszawa.