

IRENEUSZ OPACKI

Lublin

## DIE GESTALT UND DRAMATISIERENDE FUNKTION DES ERZÄHLERS IN DER POLNISCHEN\* EPISCHEN BALLADE

### 1.

In der romantischen Ballade *Rusalki (Elfen)* verwendet Ignacy Kułakowski (1829) gänzlich das für diese Gattung konventionelle Elfenmotiv. Das Gedicht stellt auch keineswegs ein „künstlerisches Ereignis“ in der Balladen-Geschichte dar, ist vielmehr eine nicht besonders gelungene Bearbeitung von Goethes *Erlkönig*. Während die Sonne untergeht und die ganze „Dorfschaft“ die Felder bereits verlassen hat, kehrt auch Halina mit ihrem Kinde ins Dorf zurück. Die anstrengende Tagesarbeit auf dem Felde hat sie müde gemacht und sie beschliesst, den kürzeren Weg querfeldein übers Roggenfeld einzuschlagen. Im Roggen jedoch wohnen boshafte Elfen, betörende Wesen, die besonders gern Kinder ins Verderben locken. Die weiteren Ereignisse verlaufen mithin so, wie sie jeder mit der Elfenwelt vertraute Leser einfach erwartet: die Elfen locken das Kind, das unabwendbar stirbt, ehe die entsetzte Mutter das Roggenfeld durchquert hat, und seine Seele vergrössert den Kreis der im Kornfeld sich tummelnden Geister.

In dieser banalen Ballade befindet sich jedoch ein Fragment, das jeden Forscher, der sich mit der Balladenstruktur befasst, überrascht. In dem Moment nämlich,

---

Alle Balladen von Mickiewicz wurden nach der Übersetzung von Arthur Ernst Rutra (A. Mickiewicz, *Poetische Werke*, Bd. 1, München 1919) zitiert, die Ballade aus *Maria Stuart* von Słowacki nach der Übersetzung von Ludomil German (*Maria Stuart* von Słowacki, Leipzig 1879).

\* Die Schlussfolgerungen über die Struktur der epischen Ballade scheinen auch stark die nichtpolnische (hauptsächlich die deutsche, englische und russische) Ballade zu betreffen. Sie beziehen sich jedoch nur auf eine Richtung in der Balladendichtung, die in verschiedenen Literaturen als Gattung verschiedene Stellungen einnimmt (z. B. in Frankreich überwiegt die lyrische Ballade). Auch die „Gestalt des Erzählers“ scheint sich zu differenzieren, z. B. häufige Ansichten über ein „unpersönliches“ Verhältnis zur Wirklichkeit (G. H. Gerould, *The Ballad of Tradition*, 1957). Deshalb beziehen sich die hier angeführten Schlüsse im Grunde genommen auf die polnische Ballade, wobei sich der Verfasser bemühte, allgemeine Formulierungen zu geben, damit sie als Grundlage der Konfrontierung für vergleichende Forschungen über die epische Ballade verwendet werden könnten.

in welchem Halina müde und abgearbeitet das Kornfeld durchqueren will, geht der Erzähler, der bisher nur die bescheidene Rolle, die Begebenheiten möglichst genau zu schildern, gespielt hat, plötzlich in einen anderen, warnenden Ton über und ruft:

Nie przechodź lanku, nie przechodź żyta,  
 Śmiałość niejedem przyplącił śmiałek.  
 Już żyto w kłosie, a w życie skryta  
 Gromada błędnych, strasznych rusałek!  
 (V, 17–20)

(Geh nicht durchs Feld, geh nicht durchs Korn,  
 Die Keckheit hat mancher Waghals gebüsst,  
 In Ähren steht schon der Roggen, und drinnen hocken  
 In Scharen die irrenden, schrecklichen Elfen.)

Wir wissen, dass Halina diese wohlwollende, von Sorge getragene Warnung des Erzählers überhört hatte, dass sie in den Roggen hineinging, weil sie den Ruf einfach nicht vernahm. Mehr noch, auch die hellhörigen Elfen hat dieses Rufen nicht im geringsten gestört, obwohl es ringsum so stille war, dass man — wie Mickiewicz sagt — hören konnte, „dort im feuchten Gras die Nattern winden sich und schleichen...“

Der Leser hat auch keinen Grund, dem Erzähler nicht zu glauben, wenn er versichert, dass man „im Korn ganz leises Flüstern vernahm“ („A w życie ciche słyhać szeptanie“). Der Erzähler denkt auch gar nicht daran, zu glauben, dass Halina seine warnende Stimme hören könnte. Als er klagt, dass die Heldin doch in den Roggen ging, ist er über ihre unerklärliche Taubheit nicht ein einziges Mal stutzig oder erregt. Ihren Entschluss erklärt er mit völlig abweichenden Beweggründen:

Czy zapomniiała? czy nie lękliwa,  
 Że weszła w żyto w tak strasznej chwili?  
 (V, 21–22)

(Hat sie's vergessen? War sie nicht furchtsam,  
 Dass sie ins Korn ging zur schrecklichen Stunde?)

Sobald es daher den Erzähler nicht wundert, dass er seine Absicht nicht erreicht hat, darf man ruhig annehmen, dass er von vornherein von der Aussichtslosigkeit seines Rufens überzeugt war. Umso mehr ist der Leser überrascht, denn indem der Verfasser das hörbare Geflüster und den ungehörten Ruf einander gegenüberstellt verstösst er gegen die Logik.

Von der Struktur eines literarischen Werkes erwarten wir jedoch nicht die Logik des „gesunden Menschenverstandes“, denn daran sind wir gewöhnt, dass diese „unlogischen“ Konstruktionen sehr bestimmte und äusserst zweckmässige Funktionen in der Literatur ausüben. Nicht Verwunderung ist also am Platz, sondern die Frage nach der strukturellen Bedeutung dieses vergeblichen Warnrufs und nach der Tendenz, die der Erzähler in der Balladendichtung damit ausdrückt. Die

Ballade von Kułakowski, die so armselig und so konventionell ist, dass es kaum lohnt, sie zum Gegenstand unserer Betrachtungen zu machen, und doch wiederum so sehr konventionell, um als typisch und ausreichend unbeholfen zu gelten und zuzugeben, dass sie mit groben Fäden genäht ist, wählen wir zum Ausgangspunkt für die Untersuchungen zu einem Problem, das für die dramatisierte epische Ballade<sup>1</sup> allgemein bezeichnend ist, und zwar zur Frage der Form des Erzählers in dieser Ballade.

## 2.

Unter den zahlreichen, fragmentarisch gemachten Äusserungen über die Form des Erzählers in der Ballade — bis jetzt fehlt immer noch eine eingehende theoretische Untersuchung zu diesem Problem<sup>2</sup> — steht zweifellos die Meinung von seiner „Naivität“ im Vordergrund, die im entsprechenden Zusammenhang als „primitive Naivität in der Haltung des Erzählers, welcher formlos und scheinbar ungeschickt eine Begebenheit schildert, deren Bedeutung über seine Interpretationsmöglichkeiten hinausgeht“ formuliert wird<sup>3</sup>.

Nicht diese Anschauung, die übrigens in den neuesten Forschungen über die polnische Ballade keine normative Gattungsregel darstellt, soll angefochten werden, sondern nur eine der zahlreichen Tendenzen<sup>4</sup>, die gewöhnlich historisch relativiert mit der Konstruktion des Erzählers in romantischen nach dem Muster der Volksdichtungen gebildeten Balladen zusammenhängt.

<sup>1</sup> Die Dramatisierung des epischen Werkes basiert auf den von Irena Ślawińska in ihrer Abhandlung *O prozie epickiej Norwida (Über Norwids epische Prosa)*, „Pamiętnik Literacki“, XLVIII, 1957 H. 2, S. 479) vorgeschlagenen Kategorien: 1) Einteilung in Akte oder Szenen, in zeitlich und räumlich abgegrenzte Einheiten, Konstruktion der geschlossenen und konkreten ganzen Visionen. 2) Die Schilderung der Gestalten ausschliesslich von aussen her: in ihren Gebärden, Bewegungen, Zitaten. 3) Die Theatralisierung des Wortes: Dialog, Monolog der Gestalten, der Nebentext als Grundlage der Wortstruktur, die Anlehnung an Situation und Gebärde, Stilisierung nach der mündlichen Aussage. Es wurden nur diejenigen Aspekte der Dramatisierung berücksichtigt, die mit der Gestalt des Erzählers im Zusammenhang stehen (deshalb wurde z. B. die Problematik der Dialoge weggelassen). Mehr Aufmerksamkeit widmete der Verfasser dagegen dem Bild des Erzählers, und zwar jenen Elementen, die die Dramatisierung der Wirklichkeit bedingen, obwohl sie „an sich“ keine Dramatisierung ausmachen und sogar die Verdichtung der dramatisierten „gegenständlichen Narration“ zerstören (z. B. die Konstruktion der „Spannung der Aufnahme der Schaulage“, die strukturell kein dramatisierender Faktor ist, doch den „Kontakt der theatralischen Aufnahme“ bildet, was in der Folge die Dramatisierung der Wirklichkeit beeinflusst). Die Schilderung der Gestalten durch Gebärde und Kostüm ist als Problem nur möglich, wenn die Theorie des literarischen Werkes von Ingarden angenommen wird; sie bildet auch die Grundlage vorliegender Erwägungen.

<sup>2</sup> Ein skizzenhafter Abriss befindet sich im Fragment der Einleitung von C. Zgorzelski zur Anthologie *Ballada polska* (Wrocław 1962, S. XX–XXII), den historischen Überblick zu diesem Problem gibt die Abhandlung *Ewolucja balladowej opowieści (Evolution der Balladenerzählung)* von I. Opacki, Lublin, 1961.

<sup>3</sup> Zgorzelski, *op. cit.*, S. XXII.

<sup>4</sup> Zgorzelski, *op. cit.*

Es geht vielmehr darum, dass die Frage der „Naivität“ des Erzählers weit über die Grenzen des „unintelligenten Erzählers“ hinauszugehen scheint, dass sie wohl eine umfassendere Regel bildet, für die die Gestalt eines nicht allzu klugen Erzählers nur eine der vielen Abarten darstellt. Nehmen wir beispielsweise *Rusalki (Elfen)* von Kułakowski. Gewiss kann man hier nicht behaupten, dass die Begebenheit über die Interpretationsmöglichkeiten des Erzählers hinausgeht; ist er sich doch der furchtbaren Folgen, die die Handlung Halinas nach sich zieht, völlig bewusst, noch ehe sie begangen wurde. Und doch kommt er uns gleichzeitig als naiver Erzähler vor. Halinas Handlungsweise überrascht ihn und zwingt ihn zu einem naiven Warnruf, weil er von vornherein weiss, dass sie ihn nicht hören wird.

Diese allgemein verbreitete Meinung über die „Naivität“ verdient also eine nähere Untersuchung, welche vielleicht zumindest zu einer breiteren Bestimmung der Prinzipien und der Funktion des Phänomens „erzählerische Naivität“ führen wird und welche uns ermöglicht, durch diesen winzigen Teilabschnitt Probleme herauszuarbeiten, die mit der gesamten Balladenstruktur in ihrer episch-dramatischen Abart<sup>5</sup> verbunden sind.

## 3.

Hier zwei Beispiele für Geständnisse des Erzählers, die in der Balladengeschichte, angefangen von der Romantik bis zur Zeit zwischen den Weltkriegen, immer wieder auftauchen<sup>6</sup>.

1. Kto jest dziewczyna? — *ja nie wiem.*

(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1822)

- (Das Mädchen? — *Ich hab's nicht erfahren.*)

(Mickiewicz, *Das Świtezämädchen*, 1822)

2. *Nie wiem, czy pieśni treść zrozumiała,*

*Czy też gościowi nie-rada?*

(Berwiński, *Tajemnica*, 1841)

- (*Ich weiss nicht, ob sie das Lied hat verstanden,*

*Ob ihr der Gast ist unlieb gewesen?)*

(Berwiński, *Geheimnis*, 1841)

Die zugegebene Unwissenheit, die fast zur Variation einer Wortformel geführt hat, ist nicht immer die Folge eines engen Gesichtskreises des interpretierenden

<sup>5</sup> Bei der Konstruierung der Problematik des „dramatisierenden Aspekts des Erzählers“ waren die Bemerkungen von Sławińska (Kapitel: „Perspektywa narratora“, „Perspektive des Erzählers“) aus der zitierten Abhandlung über die Prosa von Norwid sehr aufschlussreich, ausserdem die Abhandlung von M. Jasińska, *Narrator w powieści (Der Erzähler in Roman)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, 1962, Bd. IV, H. 3.

<sup>6</sup> Vergl. auch die Balladen von Odyniec, *Wesele (Hochzeit)*, 1828), Spasowski, *Pancerny (Der Ritter)*, 1828), Staff, *Ballada o róży nieznaney (Die Ballade von der unbekanntenen Rose)*, 1914), Janowski, *Ballada ze Strachów (Die Ballade aus Gespenster)*, 1897), Tuwim, *Ballada o śmierci Izaaka Kona (Die Ballade vom Tod des Isaak Kon)*, 1915), Leśmian, *Pila (Die Säge)*, 1920), Iłakowiczówna, *Batikowa ballada (Die Batikballade)*, 1926); Alle in vorliegender Untersuchung zitierten Texte sind in der Anthologie *Ballada polska (Die polnische Ballade)*, Wrocław 1962, enthalten.

Erzählers. Sie tritt auch infolge von Unkenntnis der Tatsachen als Ergebnis einer nur fragmentarischen Berührung mit der dargestellten Wirklichkeit auf, besonders deutlich aber dann, wenn der Erzähler eingesteht, dass er den weiteren Handlungsverlauf nicht kennt (z. B. in Balladen von Spasowski, Tuwim, Iłłakowiczówna<sup>7</sup>). Hinzu kommt eine andere häufig vorkommende Form des Balladenberichtes<sup>8</sup>:

1. Na szlaku słycać tętent podkowy,  
Widać, że szlakiem *ktos* jedzie.  
(Spasowski, *Pancerny*, 1828)

(Hufschlag hört man auf dem Wege,  
Es reitet wohl *jemand* die Strasse.)  
(Spasowski, *Der Ritter*, 1828)

2. Nagle chwyciły ją ramiona  
Czyjeś żelaznej mocy ...  
(Ciepliński, *Trujące kwiaty*, 1912)

(Plötzlich fassten sie *jemandes* Arme  
Mit stählerner Kraft ...)  
(Spasowski, *Giftblumen*, 1912)

Diese Geneigtheit, in den Bericht Worte einzuschieben, die von der Unkenntnis der Situation zeugen, wie *jemand*, *etwas*, *ein gewisser*, *wunderlich*, *geheimnisvoll*, führt hier und da zu weiteren Schritten. Als Beispiel sei die Balladendichtung von Leśmian angeführt, in der einerseits die Tendenz beobachtet wird, Neubildungen einzuführen, die „nichts Genaueres“ — wie: Spuk-nicht Spuk — angeben, oder Tautologien, wie: „die Scheune — scheunet“, „Gott — vergottet“, andererseits die Tendenz, „rätselhafte Formeln“<sup>9</sup> in Refrainform einzuführen:

A ty śpiewaj, śpiewulo —  
A ty zgaduj, zgadulo!  
(Leśmian, *Mak*, 1920)

(Und du singe, Singerin —  
Rätsel rate, Rätsellöserin!)  
(Leśmian, *Mohn*, 1920)

<sup>7</sup> Das hängt damit zusammen, dass der Balladenerzähler nur einen Teil der Begebenheiten beobachten kann; dies beeinflusst die Konstruktion der Balladenhandlung, die in der Regel unmittelbar in ihrem Höhepunkt gezeigt wird, wobei die Exposition in die Aussagen der Gestalten oder, wenn auch seltener, in die kurzen Berichten des Erzählers, der sie von „Zeugen“ erhielt, verlegt wird. Ausführlicher behandelt wird dieses Problem in der Abhandlung von I. Opacki, *Teoria ballady polskiej (Theorie der polnischen Ballade)*, die demnächst in der *Poetyka. Zarys encyklopedyczny, (Poetik, ein enzyklopädischer Abriss)* hrsg. von M. R. Mayenowa erscheinen wird.

<sup>8</sup> Vgl. auch: Mickiewicz, *Lilie (Lilien)*, 1820, Borkowski, *Królowna toni (Königin des Abgrundes)*, 1834, Jaśkowski, *Ballada, jakich wiele (Eine gewöhnliche Ballade)*, 1838, Magnuszewski, *Rezeda, (Reseda)*, 1840, Ujejski, *Rebeka (Rebekka)*, 1852, Jaśkowski, *Pod wrotami (Vor dem Tore)*, 1876, Gliński, *Kniaziowa (Die Fürstin)*, 1901, Husarski, *Ballada zbójnicka (Räuberballade)*, 1922.

<sup>9</sup> Darüber schrieb W. Kubacki, *Komentarz do Leśmiana (Kommentar zu Leśmian)*, „*Twórczość*“, 1949, Nr. 2.

Das Ausmass dieser Unwissenheit des Erzählers wird deutlicher, wenn wir diese mit der in der Ballade dargestellten Welt, welche durch die darin handelnden Personen enthüllt wird, in Zusammenhang bringen.

A przy Bugu, u wybrzeży  
*Jakiś* człowiek, blady, bosy  
 Na wilgotnym piasku leży

Dziewczę drżące przybieżało:

— „Gdzieś ty, *Jasku*, co się stało?”

(Wolski, *Topielec*, 1847)

(An dem Flussufer des Bug  
 Liegt *ein* Mensch, blass und bloss  
 Auf dem feuchten Sande

Eilte ein zitternd Mädchen herbei

— „Wo bist du, *Jasiek*, was ist geschehen?”

(Wolski, *Der Ertrunkene*, 1847)

Modre oczy cud-królowny  
 dwa boże gońce

Wyleciały na niebiosa  
 na złote słońce!

Wyleciały jak orlice,  
 śmiałyymi loty,

Utonęły w tarczy słońca,  
 w jasności złotej!

„Mrok tajemnic mię otacza,  
 groza bez końca:

Tęsknię jeno a wyglądam —  
 nie widzę słońca!

Ślepe oczy słę na błękit  
 skargą daremną ...”

(Ostrowska, *Cud-królowna*, 1901)

(Blaue Augen der schönen Königstochter  
 wie zwei göttliche Boten,

Flogen gen Himmel  
 zur goldenen Sonne!

Flogen wie zwei Adler  
 in kühnem Flug,

Ertranken im Sonnenring  
 im goldenen Schein!

„Dunkles Geheimnis umhüllt mich,  
 Grauen ohne End’:

Schmachte und schaue nur aus  
 und seh’ nicht die Sonne!

*Blinde* Augen send’ ich ins Himmelsblau  
 vergeblich klagend ...”

(Ostrowska, *Die schöne Königstochter*, 1901)

Überall weiss hier der Erzähler weniger, als die Balladenhelden!<sup>10</sup> In der Ballade von Wolski wird der am Bug liegende Mensch als irgend „jemand“ bezeichnet; es muss also erst das Mädchen aus dem Dorfe kommen, um festzustellen, dass der Ertrunkene ihr Geliebter „Jasiek“ ist. Ostrowska führt in ihrer Ballade dank dieser Unwissenheit des Erzählers den Leser auf falsche Fährte: der Erzähler gibt unzweideutig zu verstehen, dass die Königstochter zum Himmel schaut (ihre Augen werden mit denen des Adlers auf Grund der bekannten Bezeichnung „Adleraugen“ verglichen), am Schluss jedoch stellt es sich heraus, dass sie blind ist. Es wird aber notwendig gemacht, dass sie das selbst von sich aussagt.

Tatsachen, die in den zitierten Balladen über den Wissensbereich des Erzählers hinausgehen, sind jedoch der Art, dass sie in keinem Fall seine Interpretationsmöglichkeiten übersteigen. Dafür sind sie zu einfach: wie das Wiedererkennen einer Gestalt oder das Wissen um ihre Blindheit... Sie enthüllen mangelhafte Orientierung des Erzählers in der beobachteten Welt, deren Grund in den unzureichenden Informationen über diese Welt liegt, enthüllen, dass der Erzähler in dieser Welt „unbewandert“ ist, was zum Hauptgrund seiner Naivität wird.

Dies ist gleichzeitig für die Struktur dieser Balladen bedeutsam. Die Erschütterung der epischen Haltung des Erzählers, die durch den Verlust der Attribute des klassisch epischen „Allwissens“ eingetreten ist, mehr noch, die starke und unmittelbare Betonung, dass man in der Welt, von der man spricht, sich nicht auskenne, das alles verschiebt die epischen „Kräfteverhältnisse“ zwischen dem Erzähler und der dargestellten Welt. Der Erzähler hört auf, in dieser Welt zu herrschen und sich frei in ihr zu bewegen, wird zu einem ihr untergeordneten Element: die Balladenhelden überragen ihn oft an Wissen, seine Orientierung als Erzähler ist unmittelbar davon abhängig, was ihm die Gestalten „mitteilen“!

Dies führt zu einer weit offenkundigeren Autonomisierung der dargestellten Welt, als in einem typisch epischen Werk. Diese Welt beginnt, den erzählten Gang zu lenken und dessen Problematik zu bestimmen. In diesem Punkt nähert sich die Ballade den Prinzipien, nach denen die Welt im Drama aufgebaut ist, in der die konstruierten Gestalten — vom Erzähler unabhängig geworden — in den Vordergrund rücken. Der Erzähler spielt eine untergeordnete Rolle und das vor allem deshalb, weil er durch sein mangelhaftes Wissen nicht mehr imstande ist, dem Leser eine vollständige, interpretierende Auskunft über das vermittelte Weltbild zu erteilen. Diese Welt spricht für sich selbst. Indem der Erzähler gesteht, diese Welt nicht zu kennen, lenkt er zugleich die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese dargestellte Welt und versucht — ähnlich wie im Drama — den Empfänger und diese Welt unmittelbar einander gegenüberzustellen.

Kein Wunder also, dass die dramatisierte Ballade sehr oft die den Erzähler äusserst einengende doppelte Richtung einschlägt. Die erste führt zur Balladen-Pan-

<sup>10</sup> Vgl. auch: Chodźko, *Maliny* (Himbeeren, 1829), Jaśkowski, *Pod wrotami* (Vor dem Tore, 1876), Konopnicka, *Prześlizna Maud* (Die wunderschöne Maud, 1896), Przysiecki, *Czarny brylant* (Der schwarze Brillant, 1921).

tomime: der Erzähler interpretiert oder erklärt mit keinem einzigen Wort die Wirklichkeit, sondern beschränkt sich nur auf einen „reinen Bericht“ über den Gang der Ereignisse und auf die Informierung über Kostüme und Gebärden der Gestalten. Er verwandelt sich gleichsam in einen „Spiegel“, dessen Oberfläche das objektive, äussere Geschehen widerspiegelt, welches die volle Bedeutung der Intrige vermitteln soll. Die Sprache wird — im Zusammenhang mit ihren verschiedenartigen Funktionen in der Dichtung — in ihrer Funktion äusserst begrenzt und dient fast ausschliesslich zur Vermittlung von „sachlichen“ Auskünften:

Pan młody na łożu leży:  
 Z serca szczerą krew mu bieży,  
 Rękoma po łożu chwyta,  
 Pierśmi robi, zęby zgrzyta,  
 . . . . .  
 Przy nim krwią zboczona  
 Stoi młoda żona;  
 W rękę ostry nóż ścisza ...  
 (Zmorski, *Dziwy*, 1841)

(Der junge Herr im Bette liegt:  
 Aus seinem Herzen reines Blut strömt,  
 Mit den Händen fasst er das Bett,  
 Atmet schwer, zähneknirschend,  
 . . . . .  
 Bei ihm steht blutbespritzt  
 Die junge Gattin;  
 Mit scharfen Messer in der Hand ...)  
 (Zmorski, *Wunderdinge*, 1841)

Die zweite Richtung führt zur völligen Ausschaltung des Erzählers, zur Monolog- und Dialog-Ballade. In diesem Fall wird alles, Intrige, Szenerie, äussere und innere Charakteristik der Gestalten, durch den Mund der Helden ausgesagt<sup>11</sup>:

— „Synu mój! synu! czemu od rana  
 Jesteś tak smutny? twarz obłąkana,  
 Miecz krwawą splamiony skazą?”  
 — „O matko! syn twój zabił sokoła,  
 Dlatego dzisiaj twarz niewesoła,  
 Dlatego we krwi żelazo”.  
 — „Synu mój! synu! po twym sokole  
 Nie miałbyś takich zgryzot na czole  
 I miecz nie taki czerwony!”  
 — „O matko! matko! zabiłem konia!”  
 . . . . .

<sup>11</sup> Diese Ballade ist eine Bearbeitung der berühmten Ballade von Eduard, die Analyse des Originals gibt die oben zitierte Untersuchung von G. H. Gerould.

– „Synu mój! synu! źleś się obronił;  
Może byś po twym koniu łyzy ronił,  
Bładości inna przyczyna”.  
– „O matko! matko! ojca zabiłem!”  
. . . . .

– „Synu mój! synu! w czarnej żałobie  
Została matka; i cóż po sobie  
Zostawi matce zabójca?”  
– „O matko moja! o matko miła!  
Przekleństwo tobie, tyś mnie namówiła,  
Żem zabił ojca”.

(Słowacki, Ballada z *Marii Stuart*, 1830)

„Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot,  
Edward, Edward.

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot,  
Und gehst so traurig her! – O!”

„O ich hab' geschlagen meinen Geier tot,  
Mutter, Mutter.

O ich hab' geschlagen meinen Geier tot,  
Und keinen hab' ich wie er – O!”

„Dein's Geiers Blut ist nicht so rot  
Edward, Edward!

Dein's Geiers Blut ist nicht so rot,  
Mein Sohn, bekenn' mir frei – O!”

„O ich hab geschlagen mein Rotross tot,  
Mutter, Mutter!

O ich hab' geschlagen mein Rotross tot,  
Und 's war so stolz und treu – O!”  
. . . . .

„Dein Ross war alt und hast's nicht not,  
Dich drückt ein and'rer Schmerz – O!”

„O ich hab geschlagen meinen Vater tot,  
Mutter, Mutter!”

„Und was willst du lassen deiner Mutter teu'r?  
Mein Sohn das sage mir – O!”

„Fluch will ich euch lassen und höllisch Feuer  
Mutter, Mutter!

Fluch will ich euch lassen und höllisch Feuer,  
Denn Ihr, Ihr rietet's mir! – O!”

(Słowacki, Ballade aus *Maria Stuart*, 1830)

Im Gegensatz zur Ballade *Dziwy (Wunderdinge)* von Zmorski tritt der Erzähler nicht ein einziges Mal auf; die Rolle, den Leser dieser anklagenden Ballade mit der Intrige bekanntzumachen, übernehmen die am Dialog teilnehmenden Personen. Der Dialog informiert über die dramatischen Requisiten (das blutbefleckte Schwert) und über das Aussehen der Gestalten. Durch den Dialog, der hier nicht nur die unmittelbare Bedeutung der Wortschicht hervorhebt, wird auch ein Kommentar

durch den Erzähler überflüssig. Die oppositionelle Gegenüberstellung der rhetorischen, nach sentimentaler Art gebauten syntaktischen Phrase, die ein gefühlsbetontes, wohlwollendes Verhältnis der Mutter zu ihrem Sohne vermittelt und der in ihren Äußerungen häufig eingeflochtenen „zärtlichen“ Worte („mein Sohn“, „mein lieber Sohn“) einerseits, verbunden mit der dem Staatsanwalt eigenen Kühle in der logischen Entwicklung eines ganzen Systems von „Fragen in der Art des Untersuchungsrichters“, die die ausweichenden Antworten des Sohnes entlarven andererseits (bezeichnend ist ihr Wort: „schlecht hast du dich verteidigt“), liefert das vollständige Bild einer kühlen, raffinierten Intrigantin und bereitet den Boden zu ihrer Anklage vor, die ihr Sohn zum Schluss ausspricht. Dieselbe gefühlsbetonte Beschwörung ihres Sohnes, die sich symmetrisch aufgebaut, in den Worten der Mutter entwickelt, wird auf dem Hintergrunde seines wirklich weichen Gemüts gezeigt (bis zum Schluss will er seiner Mutter die Anklage ersparen und alles stillschweigend auf sich nehmen) und gewinnt eine völlig andersartige Bedeutung. Bei einer psychologisch so komplizierten Intrige erübrigt sich ein Kommentar des nicht orientierten Erzählers, weshalb er auch gänzlich ausgeschaltet wird.

Aber nicht diese beiden extremen Lösungen, die aus der Stellung des unwissenden Erzählers und der dargestellten Wirklichkeit gegenüber Ratlosen sich ergibt, sind für uns interessant. Uns interessieren hauptsächlich die Fälle, in denen die Unwissenheit des Erzählers zu einem in der Struktur der epischen Ballade unmittelbar zählenden Element, zu einem strukturell bedeutenden und fruchtbaren Faktor wird, in denen nicht Beschränkung oder Ausschaltung, sondern das Herausheben seiner Position als Erzähler, die Betonung der Elemente und der Konsequenzen seiner Unwissenheit zu einem wichtigen Faktor der Balladenkomposition wird. Es geht um die Beantwortung der Frage, ob und warum die Unwissenheit des Erzählers in der dramatisierten epischen Ballade ein wertvolles Element ist?

## 4.

Die Ballade, in der sogar strukturelle Einzelheiten sehr leicht zur Schematisierung erstarrten, schuf in ihrer Entwicklungsgeschichte noch eine schemenhafte Formel, die im Bericht bei der Ankündigung irgend einer Änderung der Zustände auftaucht<sup>12</sup>:

1. *Wtem drzwi kościoła trzasły,*  
(Mickiewicz, *Lilie*, 1820)

(Da kracht das Tor am Gotteshaus.)  
(Mickiewicz, *Lilien*, 1820)

<sup>12</sup> Vergl. auch: Januszkiewicz, *Meliton i Ewelina* (*Meliton und Ewelina*, 1821), Mickiewicz *Pani Twardowska* (*Frau Twardowska*, 1820) Borkowski, *Królowa toni* (*Die Königin des Abgrundes*, 1834), Ossoryja, *Tonący* (*Der Ertrinkende*, 1844), Miron (Michaux), *Ballada* (*Ballade*, 1884), Konopnicka, *Prześlizna Maud* (*Die wunderschöne Maud*, 1896), Jasnorzewska-Pawlikowska, *O kacie Październiku* (*Vom Scharfrichter Oktober*, 1922).

2. *Wtem promyk niebieski wyleciał spod deski*  
(Ujejski, *Anty-Lenora*, 1849)  
  
(*Da flog ein blauer Strahl unterm Brett hervor.*)  
(Ujejski, *Anti-Lenore*, 1849)
3. *Nagle chwyciły ją ramiona*  
(Ciepliński, *Trujące kwiaty*, 1912)  
  
(*Plötzlich fassten sie die Arme*)  
(Ciepliński, *Giftblumen*, 1912)

Mit den Wörtern „da“, „plötzlich“ wird naturgemäss vor allem das unerwartete Eintreten eines neuen Ereignisses in der dargestellten Welt ausgedrückt. Aber nicht nur das, besonders, wenn man die folgende Konvenienz des Erzählers berücksichtigt<sup>13</sup>:

1. *Burzy się, wzdyma, pękają tonie,*  
*O niesłychane zjawiska!*  
(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)  
  
(*Aufschwillt die Welle, öffnet die Schlünde,*  
*Wunder, o nimmer erlebet!*)  
(Mickiewicz, *Das Świtezmädchen*, 1821)
2. *Jasny Boże! Co się oto stało?!*  
(Tetmajer, *Ballada o Janosiku i Szalamonównie Jadwidze*, 1905)  
  
(*Lichter Gott! Was ist geschehen?!*)  
(Tetmajer, *Ballade von Janosik und Jadwiga Szalamon*, 1905)
3. *Błysło — Boże! Czy to błysk sztyleta?*  
(Bałucki, *Ślub*, I wersja, 1862)  
  
(*Es blitzte — o Gott! Blitzte ein Dolch?!*)  
(Bałucki, *Traung*, 1. Fassung, 1862)
4. *Wielki Boże ... Oltarz gorze ... Płonie obrus Iniany!*  
(Husarski, *Ballada o organiście*, 1922)  
  
(*Grosser Gott! ... Der Altar brennt! ... Das leinene*  
*Altartuch brennt!*)  
(Husarski, *Ballade vom Organisten*, 1922)

Die Kette von ähnlichen Äusserungen der Überraschung weist neben der bereits erwähnten „Vorherrschaft“ der dargestellten Welt über dem epischen Erzähler auf noch ein anderes Merkmal in den wechselseitigen Beziehungen zwischen Erzähler und geschilderter Welt hin, und zwar auf die zeitlichen Verhältnisse. Die Konstruk-

<sup>13</sup> Vgl.: Strzelnicki, *Królowa balu* (*Die Ballkönigin*, 1846), Jaśkowski, *Pod wrotami* (*Vor dem Tore*, 1876), Tetmajer, *Ballada o Cyganie* (*Ballade vom Zigeuner*, 1910), Staff, *Ballada o złotych kulach* (*Die Ballade von den goldenen Kugeln*, 1914), Leszczyński, *Turniej śpiewaków* (*Wettkampf der Singer*, 1916), Szymański, *Ballada hiszpańska* (*Spanische Ballade*, 1936).

tion des Erzählers in derartigen Balladen unterstreicht die Aktualität der Beobachtung. Die zeitliche Distanz zwischen dem Erzähler und der im Bericht gezeigten Wirklichkeit verschwindet. Es beginnt — nach Zgorzelski — „die Vergegenwärtigung des Verlaufes der Ereignisse und die Aufführung des Ganzen auf der Bühne vor den Augen des Lesers in den Kategorien einer mit dem Bericht gleichzeitigen Wirklichkeit“<sup>14</sup>. Die Ballade nimmt zum zweiten Mal die Eigenschaften des Dramas an, dieses Mal die des Zeitenablaufs, d. h. der fort dauernden „Gegenwart“ im Gegensatz zur typisch epischen „Vergangenheit“. Denn nur bei Darstellung des aktuellen Erlebens und Beobachtens können die Geschehnisse den Beobachter überraschen.

Die gefühlsbetonten Ausrufe des Erzählers weisen auf einen weiteren, der Konstruktion der dramatisierten Ballade eigentümlichen Zug hin. Durch sie wird die Persönlichkeit des Erzählers konkretisiert. Er ist keine Abstraktion, sondern wird zum mehr oder weniger konkreten Menschen, der eine grössere oder kleinere Anzahl von Charaktereigenschaften besitzt. Manche Eigenschaften aber werden zu einer sich wiederholenden Konstruktions-Regel, und zwar diejenigen, die als Komplex den beteiligten Beobachter, den aktiven Empfänger einer Vorstellung kennzeichnen, den der Gang der geschauten Begebenheiten völlig in Anspruch nimmt und der lebhaft und emotionell reagiert<sup>15</sup>:

1. Panno, Panno, czy nie strach?  
(Mickiewicz, *Uciezka*, 1830—1831)  
(Mädchen, Mädchen, graut dir nicht?)  
(Mickiewicz, *Die Flucht*, 1830—1831)
  
2. O wojewodo, strzeż się ty,  
Mężowie często ślepi!  
Po nocy w ogień lecą ćmy ...  
Nad żoną czuwaj lepiej.  
(Jankowski, *Żona wojewody*, 1892)  
  
(O Woiwode, sei auf der Hut!  
Ehemänner sind oft blind!  
Nacht, wenn Nachtfalter zum Licht fliegen ...  
Bewache besser deine Frau.)  
(Jankowski, *Die Frau des Woiwoden*, 1892)

Ähnlich wie in Kułakowskis *Rusalki* (*Elfen*, 1829) haben die Balladenhelden auch diese Ratschläge nicht befolgt. Doch wurde eine für die dramatisierte, epische Ballade wichtige Eigentümlichkeit des Erzählers offenbar, und zwar seine lebhaft und spontane Reaktion auf den Verlauf der aktuell beobachteten Ereignisse. Da-

<sup>14</sup> Zgorzelski, *op. cit.*, S. XXI—XXII.

<sup>15</sup> Vgl. Rydel, *Bajka o Kasi i królewiczu* (*Märchen von Kasia und dem Königssohn*, 1904), Czerwieński, *Ballada karnawalowa* (*Karnevalballade*, 1881), Niemojewski, *Walcownia* (*Waltzwerk*, 1895), Tetmajer, *Ballada o Janosiku i Szalamonównie Jadwidze* (*Ballade von Janosik und Jadwiga Szalamon*, 1905), Szymański, *Ballada hiszpańska* (*Spanische Ballade*, 1936).

durch wächst der Erzähler in dieser — unter den bisher vorkommenden wohl am längsten dauernden — Balladenart zum Faktor, der in der Balladenwelt das Spiel der Spannung reguliert. Jedes plötzliche, überraschende Ereignis, jede schärfere Wendung im Handlungsgang wird durch die lebhaftere Reaktion des Erzählers eigens betont; er übernimmt die Funktion des Resonanzbodens, in dem die Spannungen „gestimmt“ werden, die unter anderen die geschilderte Welt konstruieren. Infolge des „Spannungszustandes“, der zwischen Erzähler und der von ihm dargestellten Welt besteht, und infolgedessen, dass der Erzähler gleichsam die „Augen“ des Lesers darstellt, mit denen er auf die ihm vorgeführte Wirklichkeit schaut, wird der auf den Gang der beobachteten Ereignisse lebhaft reagierende Erzähler für den Leser zum Führer in den Spannungen der Ballade, also zum Faktor, der die Richtlinien für die Aufnahme der geschilderten Fabel für das aktualisierende und „emotionalisierende“ Nacherleben derselben vorschreibt.

Hier gelangen wir zu einem der wichtigsten Momente und Werte, die der geschilderte Erzählertypus für die Ballade hat. Dieser ist ein Sensations-Erzähler, der die „Emotion“ einführt und stark herausstreicht. Hier entsteht das Hauptgebiet der „Buntheit“ und Anziehungskraft der Ballade, hier wird das Spiel der Spannungen und Überraschungen in den Vordergrund gerückt. Diese befinden sich naturgemäss in der dargestellten, verselbständigten Wirklichkeit. Doch bedeutet dies noch nicht das Sensationelle in einem Werk, wenn es eine derartige Wirklichkeit bietet. Die sensationellen Elemente können z. B. verwischt werden durch die farblose Beobachtungsweise eines auf diese Aspekte der Wirklichkeit unempfindlichen Erzählers. Und hier kommt es völlig klar zum Ausdruck, wie wichtig die Rolle des Erzählers bei der Konstruierung der geschilderten Welt ist. Der Balladen-Erzähler hebt diese sensationellen Elemente heraus, reagiert auf sie und wird eben deshalb zum eigentlichen Schöpfer der Sensation, weshalb er auch für diese in der Ballade bürgt.

## 5.

Dass der Erzähler die überraschenden Elemente hervorhebt, die Wirklichkeit aktuell beobachtet und die in ihr vorkommenden Wandlungen ihn überraschen, erklärt noch nicht alles. Die Überraschung und ihr Widerhall beim Erzähler erscheint nämlich nur als Folge dessen, wie er sich in den gegebenen Umständen mit der Welt berührt. Betrachten wir also die konstruktionellen Bedingungen der „Überraschung“ des Erzählers ein wenig genauer, prüfen wir auch von diesem Gesichtspunkt aus den vor kurzem zitierten Satz von der „Aufführung des Ganzen auf der Bühne“.

Die lange Kette der an die Balladenhelden gerichteten Ratschläge des Erzählers enthielt neben der Äusserung einer starken Reagierung des Erzählers auf die beobachteten Erscheinungen noch ein Element: die Nichtbefolgung der Ratschläge. Es schien, als ob sie die Empfänger gar nicht gehört hätten, obwohl —

wie z. B. in der einleitenden Analyse von Kułakowskis *Rusalki (Elfen)* bewiesen wurde — die Umstände für die Hörbarkeit der Ausrufe sehr günstig waren.

Das weist auf spezifische Umstände hin, in denen sich die Erzählung entwickelt, besonders, wenn man diese Erscheinung mit der „Naivität“ des Erzählers verbindet. Dieser rufende, warnende Erzähler kann mit einem naiven Theaterzuschauer verglichen werden, der von dem Verlauf der Ereignisse fasziniert, aus voller Brust auf die Bühne ruft: „Hamlet, gib acht, der Degen ist vergiftet!“ Obgleich im Theaterraum allgemeine Stille herrscht, reagiert Hamlet nicht auf die von der Galerie kommenden, wohlwollenden Ratschläge<sup>16</sup>.

Diese Stellung des Erzählers führt zu Folgerungen, die zu weitgehend sind, führt dazu, dass die Fabel der Ballade, ähnlich wie im Theaterstück, „illusorisch“ wirkt, führt zu der Vorstellung von zwei gegensätzlichen Elementen in der Balladenstruktur: dem „realen“ Zuschauer und der von ihm beobachteten „illusorischen“ Wirklichkeit, in der die Schauspieler auftreten, die nach einem bestimmten Text spielen.

Derartige Anschauungen sind nicht ganz unbegründet. Eine Reihe von Balladen, in denen die bereits zitierten „Ratschläge des Erzählers“ enthalten sind, veranlasst uns zu einer solchen Interpretation des „Konstruktionsmusters“. Zusätzliche und zahlreiche dafür sprechende Beweise kennt auch die Geschichte der Ballade, in der Beispiele für die unmittelbare Auswertung der Theatermotive häufig vorkommen, so u. a. *Ballada (Ballade, 1921)* von Przysiecki, die das Macbeth-Motiv verwertet (charakteristisch sind die Worte: „Im alten leeren Theater begann die seltsame Ballade“, „Im leeren Theater die matte Morgendämmerung“), so die Ballade *Czarny hrabia (Der schwarze Graf, 1921)* von Wierzyński, die auf dem Motiv einer Theateraufführung aufgebaut ist, so die Ballade *Szara dama (Die Dame in Grau, 1933)* von Boroński, die sich um die „rachsüchtige Theaterdame“ konzentriert, wobei sich das Ganze wie im Theater abspielt und der Erzähler zu den ständigen Theaterbesuchern zählt. Nicht ohne Bedeutung ist auch, dass zahlreiche Balladen als sangbare Einlagen in Dramentexte eingeschoben sind, wie z. B. die Ballade aus *Maria Stuart (1830)* von Słowacki, *Pieśń Molni (Molnias Lied)* aus *Halszka* von Kraszewski (1835), die Ballade aus dem Einakter *Strachy (Gespenster, 1897)* von Józef Jankowski, Balladen aus Sarneckis *Szklana Góra (Der gläserne Berg, 1897)*, Wyspiańskis *Legenda (Legende, 1904)*, Tetmajers *Zawisza Czarny (Zawisza der Schwarze, 1905)*. Das bewirkt, dass sich in der Ballade das eigentliche theatralische Elemente auch auf einem von den vorerwähnten Balladen abweichenden Wege einschleicht, und zeugt unzweideutig davon, wie nahe sich die Ballade in ihrer Geschichte mit dem Theater berührte.

Daraus kann man jedoch keine radikalen Schlüsse ziehen. Fälle, in denen das Theater in der Ballade „heraufbeschwört“ wird, kommen zwar ziemlich häufig

<sup>16</sup> Hier tritt deutlich die Rolle des Erzählers im Aspekt des Lesers auf. Für den Leser bildet er die „Augen des Zuschauerraums“ er selbst „spielt“ die Rolle des Zuschauers und zwingt auch den Leser, diese Stellung anzunehmen.

vor, bilden aber keine Regel. Die auf dem Motiv des Theaters aufgebauten Balladen entstanden in ganz bestimmten Situationen (die zwei vorerwähnten von Wierzyński und Boroński wurden z. B. den „Theatermännern“ Horzyca und Osterwa gewidmet) und sind kulturhistorisch bedingt, entstanden hauptsächlich in der Zeit zwischen den Weltkriegen, als das Theater u. a. auch die Ballade unmittelbar beeinflusste, was nicht verwundert, wenn man weiss, wer das damalige Theater organisiert hatte. Umso weniger berechtigt dies zur Annahme, im Theater ein allzu wörtlich aufgefasstes Konstruktionsmuster der dramatisierten epischen Ballade zu sehen.

Das Vorhandensein dieser „theatralischen“ Balladen ist nicht geringzuschätzen. Es lohnt zu erwägen, welchen Faktoren sie ihr Entstehen als völlig regulären Bestandteil ihrer Gattung in den gegebenen Zeitabschnitten verdanken. Es lohnt, zu fragen, ob es vielleicht eine allgemeinere Regel gebe, im Rahmen derer die oben erwähnte Abart eine der möglichen Verwirklichungen als äusserste Schlussfolgerung dieser Regel ist. Einige Zitate mögen das Problem veranschaulichen:

Rozpuściła na wiatr włoski  
I łzami skropiła lica.

.....  
Wtem z lasu, gdzie dwór się bieli  
(Mickiewicz, *Rybka*, 1820?)

(In den Wind ihr Haar entfloss,  
Tränen feuchten ihre Wangen.

.....  
Da — vom Walde her, vom Schloss)  
(Mickiewicz, *Fischchen*, 1820?)

Któż to tam leci, przemija lasek,  
Przybywa do wrót i staje?  
Patrzej — na oczy światłość mu padła,  
Miecz nosi męski u boku,  
Lecz twarz niemeńska, lecz twarz wybladła  
I łzy niemeńskie ma w oku.

(Kraszewski, *Pieśń Molni z Halszki*, 1835)

(Wer kommt dort gelaufen, reitet am Wald vorbei,

Kommt vor das Tor und hält?

Sieh, das Licht fiel auf seine Augen,

Er trägt ein ritterlich Schwert an der Seite,

Doch unritterlich bleich ist das Gesicht

Und unmännliche Tränen hat er im Auge.)

(Kraszewski, *Molnia's Lied aus Halszka*, 1835)

Ale któż tam w oddali

Po pieniącej się fali

Chybkie czółno nieprawnie kieruje?

I w tak nagłej godzinie

Tak nieprędko tu płynie!

(Ossoryja, *Tonący*, 1844)

(Aber wer ist's, dort in der Ferne,  
Auf der schäumenden Welle,  
Wer lenkt dort den schwankenden Kahn?  
Wer kommt so langsam herbei,  
Obwohl die Stunde so drängt!)

(Ossoryja, *Der Ertrinkende*, 1844)

Róg dzwoni, koń parska, skowyczą ogary  
I charty się wiją na smyczy.  
Daleko — daleko, gdzie las ten sosnowy  
Niezwiędłą zielenią się patrzy,  
Brzmi trąbka myśliwska, róg dzwoni kniaziowy,  
Wciąż cichszy, wciąż dalszy, wciąż rzadszy.

(Gliński, *Kniazkowa*, 1901)

(Es tönt das Horn, es schnaubt das Pferd, es winseln Schweiss Hunde,  
Windhunde winden sich an der Koppel.

Weit, weit, wo der Tannenwald  
Das unverwelkte Grün zeigt  
Tönt die Jägertrumpete, tönt des Fürsten Horn,  
Immer stiller, entfernter, seltener.)

(Gliński, *Die Fürstin*, 1901)

Alle zitierten Bruchstücke schildern eine dem Gesetz der Raumperspektive nach konstruierte Wirklichkeit. Sie zeigen „nähere“ und „weiter gelegene“ Gegenstände, und mit ihrer Entfernung steht auch die Deutlichkeit und Genauigkeit des geschauten Bildes in engem Zusammenhange. In *Rybka (Fischlein)* von Mickiewicz ist Krysia, die im Vordergrund steht, sehr eingehend geschildert (sogar ihre Tränen sind sichtbar!), der entfernte Hof dagegen wird als weisser Block gezeigt. In *Tonacy (Der Ertrinkende)* von Ossoryja wird die Undeutlichkeit der Silhouette, die in der Ferne im Kahn fließt (die nahen Gegenstände werden ins Einzelne gehend dargestellt: „der verstörte Blick, das bleiche Gesicht“), von den entgegengesetzten Wort „dort-hier“ begleitet, die die Perspektive veranschaulichen.

Am deutlichsten treten diese Dinge in den zitierten Balladenfragmenten von Kraszewski und Gliński auf. Hier wird die Bewegung der Gegenstände im Raum geschildert. Bei Kraszewski wird die Dynamik der Perspektive des nahenden Gegenstandes gezeichnet; davon hängt auch ab, dass er in die Augen fällt. Anfangs ist er ein unbestimmter, beweglicher Klumpen, indem er sich nähert und beleuchtet wird, treten Einzelheiten der Kleidung und des Gesichtes auf. Umgekehrt in der Ballade von Gliński: Anfangs sieht man die Windhunde an der Koppel und hört das Winseln der Schweiss Hunde und das Schnauben des Pferdes. Dann rücken diese Gegenstände in die Ferne, an ihre Stelle treten nur die lautesten, von weitem hörbaren Klänge (das Horn, die Trompete), die immer stiller werdend, schliesslich verstummen (der nächste Vers lautet: „Nicht gleich legen sich diese Klänge zu einem Lied zusammen — draussen herrscht Stille“).

Sucht man hier nach dem Faktor, der die Struktur der dargestellten Wirklichkeit bedingt, so sieht man an erster Stelle wiederum die Gestalt des Erzählers. Er

ist ein konkretisierter, *quasi* „realistisch“ aufgefasster Beobachter, ist in einem räumlich bestimmten Beobachtungspunkt gestellt, und das entscheidet darüber, dass der „Plan räumlich und scharf sichtbar“ bleibt. Der Beobachtungspunkt des Erzählers im Raum beschränkt auch seine Sehweite, der Erzähler kann sich nur darüber äussern, was in seinem Blickfeld geschieht. Diese Feststellung ist für unsere Betrachtungen äusserst wichtig.

Alles das führt dazu, dass das Wissen des Erzählers begrenzt ist, weil er durch seinen Beobachtungsposten beengt, nicht weiss, was darüber hinaus geschieht.

Poszły drużki — puknął *ktoś* w okienko;  
Ona wyszła — lży fartuszkciem ściera  
I na *Stacha* żałośnie spojiera.  
(Bałucki, *Zaślubiny*, 1874)

(Die Freundinnen gingen, es klopfte *jemand* ans Fenster;  
Sie ging hinaus, mit der Schürze die Tränen trocknend  
Und blickt mit Wehmut auf *Stach*.)  
(Bałucki, *Traung*, 1874)

Nocami *ktoś* pod oknem szeptał krótkie hasła,  
Potem stapał po schodach i drzwi jego szukał ...  
(Przysiecki, *Czarny brylant*, 1921)

(Nachts flüsterte *jemand* kurze Worte,  
Stieg dann die Treppe hinauf und suchte seine Tür ...)  
(Przysiecki, *Schwarzer Brillant*, 1921)

Hier wird offenbar, wie sehr das Wissen des Erzählers von der Lage seines Beobachtungspostens abhängig ist; ungenau und unbestimmt ist nämlich immer das, was ausserhalb seines Blickfeldes liegt. Wenn nur ein kleines Hindernis die Aussicht erschwert, wird der Gegenstand plötzlich undeutlich, unbestimmt, verschwommen, das Geschaute vertritt das Gehörte:

... — *dźwięk podkowy*,  
Brytan, jakby głosu nie miał,  
Zawył z cicha i oniemiał.  
Skrzypnęły dolne podwoje,  
*Stapa ktoś w przysionkach długich*  
I otwiera się drzwi troje,  
Troje drzwi, *jedne po drugich*.  
Wchodzi jeździec cały w bieli  
I usiada na pościeli.  
(Mickiewicz, *Ucieczka*, 1830—1831)

... — *Hufe schallen ...*  
Wie beraubt der Stimme, *brummt*  
*Leis der Hund nur und verstummt*.  
Auf tun sich des Tores Flügel,  
Durch den Schloßhof hört man's *wandern*,  
*Dreimal klirrend fällt der Riegel*,  
Dreimal, *einer nach dem andern*.

Reiter kommt in weissem Kleid,  
Setzt aufs Bett sich ihr zur Seit.

(Mickiewicz, *Die Flucht*, 1830–1831)

Jetzt sehen wir, warum wir bei der Betrachtung des Erzählers immer wieder an den „Theaterzuschauer“ denken. Es wird auch verständlich, warum unter gewissen kulturhistorischen Bedingungen Balladen entstehen konnten, die unmittelbar die Theaterwelt darstellten. Diese Chance schuf die Gestalt des realistisch betrachtenden Erzählers, der die Strukturprinzipien der in der Ballade geschilderten Welt ähnlich gestaltet hat wie auf der Theaterbühne mit ihrer Vielschichtigkeit und Tiefe, ihren Farb- und Toneffekten, mit denen die Begebenheiten vermittelt werden, je nachdem sie sich auf der Bühne oder hinter den Kulissen abspielen<sup>17</sup>.

Warum dieser Erzähler vom Entwicklungsgang der Ereignisse so oft überrascht wird, wird dann deutlich, wenn wir die Frage auf dem Hintergrund der Erscheinungen betrachten, die mit dem Aufbau der Handlung zusammenhängen.

Die Handlung ist eine Kette von Ereignissen, die sich aus Wirkung und Gegenwirkung, aus mindestens zwei einander „entgegengestellten Kräften“ ergibt. Die Stellung des Erzählers führt es mit sich, dass er nicht den ganzen Handlungsablauf sehen kann; von den zwei Schichten der Handlung sieht er nur die eine, und zwar diejenige, die mit der „oppositionellen Kraft“ verbunden ist und sich in seinem Blickfeld befindet. Dank dessen tritt die für die Ballade charakteristische „Verletzung der Handlung“ ein, wodurch sich die Ballade wieder dem Aufbaugesetz des Dramas nähert. Der Erzähler beobachtet nur den Lauf einer Schicht, die Gegenhandlung sieht er nur in den Momenten, in denen die beobachtete Handlung mit der Gegenhandlung unmittelbar zusammenprallt. Dank dessen zerfällt das Ganze in eine Vordergrunds- und eine verdeckte Handlung, wobei die letztere in dieser Gleichung für den Erzähler die „Unbekannte“ darstellt; sie enthält eine ganze Reihe von Momenten der „oppositionellen Kraft“, die den unmittelbaren Zusammenprall beider vorbereiten. Hier entsteht jenes „Spiel der Überraschungen“; die ausserhalb des Blickfelds stehende verdeckte „oppositionelle Kraft“ kann in einem ganz unerwarteten Augenblick und auf völlig unerwartete Weise in diesen Kampf eingreifen. Erst jetzt wird sie vom Erzähler entdeckt; kein Wunder, dass dieser sein Überraschtsein zum Ausdruck bringt.

Hier haben wir es mit einem für die Konstruktion der Balladenhandlung äusserst charakteristischen Merkmal zu tun: mit dem spezifischen Rhythmus der Begebenheiten in der Ballade, der sich aus den gegensätzlichen Momenten der Ruhe und starken Spannungsdynamik zusammensetzt. Der Erzähler, in dessen Blickfeld sich nur eine der streitenden Kräfte befindet, muss sich darauf be-

<sup>17</sup> In der Ballade geht diese Erscheinung noch weiter: der Erzähler schaut auf die Wirklichkeit „mit den Augen der Gestalten“, was zu lyrisch gefärbten Darstellungen führt. In dem uns interessierenden Aspekt hat aber diese ähnliche Folgen wie die beschränkte Beobachtung. Über diese Methode schrieb A. Chorowiczowa, *Ze studiów nad artyzmem „Ballad i romansów” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki”, 1923, S. 70 ff.

schränken, ihre „Schicksale“ lediglich zu referieren. Er beobachtet die Wirklichkeit, in der manchmal nichts geschieht (wenn nur diese eine streitende Kraft im „Blickfelde“ bleibt) und manchmal ein heftiger Zusammenprall beider Kräfte, und damit eine Überraschung ausgelöst wird (wenn im bestimmten Moment auch die zweite Gegenkraft auf der „Bühne“ erscheint). Dieses so entstandene Ereignis, welches als „Melodie der Balladenhandlung“ bezeichnet werden könnte, basiert auf dem Wechsel von Statik und Dynamik, auf dem Spiel der Überraschungen. Letzteres tritt z. B. in *Świtezianka (Das Świtez Mädchen)* von Mickiewicz (1821) deutlich auf. Diese Ballade ist auf der verdeckten Handlung der Nixe aufgebaut, die den Gang der Ereignisse lenkt, auf der Häufung zweier Überraschungen (der Gespensterscheinung und ihres Wiedererkennens) und auf der veränderlichen Stimmung (Sorglosigkeit und Anmut am Anfang, Furcht des einsam heimkehrenden Schützen, Grauen des stürmischen Sees, die entzückende Erscheinung der Wassergöttin und der tragische Schluss der Handlung). Wie ein Echo auf dieses Gedicht mutet die über hundert Jahre jüngere *Ballada o trzech rzezimieszkach (Ballade von den drei Beutelschneidern)* 1937) von Szenwald an, die zwar auf völlig anderen Motiven aufgebaut ist, doch durch die Melodik ihrer Handlung an *Das Świtez Mädchen* stark erinnert. Diese Melodik setzt sich zusammen aus den statischen Szenen des Kartenspiels und denen des Verbrechens und der inneren Wandlung dreier trübsinniger Räuber.

Hier sieht man deutlich, wie wichtig der Erzähler bei der Konstruktion der Spannungen in der Ballade ist. Aber er entscheidet nicht nur darüber, dass die dramatisierte Ballade über die Möglichkeiten verfügt, Spannungsmomente in Form von grellen Lichtern zu zeichnen, die sowohl durch die Statik der eingeflochtenen Szenen als auch durch die Reaktion des Erzählers unterstrichen werden; er reguliert auch diese Spannung, indem er die Beschränkung seines Beobachtungspostens dazu benutzt, retardierende Momente einzuführen, die die sichtbare Tat von den sichtbaren Folgen trennen, wodurch freilich die Spannung noch mehr dynamisch wird:

Okropne spojrzanie zatopił w rycerza  
 I znowu broń nabił, i znowu wymierza.  
 Wymierzył — grom ryknął! Nieszczęsna poblada,  
 I rumak, i zbroja w kurzawie przepadła.  
 Wtem lekki wiatr wionie i tuman rozniesie,  
 I rumak bez jeźdźca pomyka po lesie.  
 (Filleborn, *Pogoń*, 1847)

(Den schrecklichen Blick auf den Ritter gerichtet,  
 Lud er aufs neue, legt wieder an.

Zielte — Ein Donner rollte! Die Unglückliche erblasste,  
 Ross und Rüstung verschwanden in der Staubwolke.

Da kommt ein leiser Wind und verweht die Wolke  
 Ross ohne Reiter trabt durch den Wald.)

(Filleborn, *Die Verfolgung*, 1847)

Mit der „Staubwolke“<sup>18</sup>, die zwischen Erzähler und Ritter entsteht, zudem der Vater der „Unglücklichen“ schoss, wird das Element der ungeduldigen Erwartung, ob der Schuss nicht gefehlt, eingeführt, wodurch sich die Spannung verdichtet. Manchmal wird dieses Verfahren zum Konstruktionsprinzip einer ganzen Ballade wie z. B. in *Zaślubiny* (*Die Trauung*, 1874) von Bałucki. Im ersten Teil beobachtet der Erzähler die Vorbereitungen zu Zosia's Trauung und die Ankunft ihres „unglücklichen Verehrers“; Zosia will ihn begleiten, beide verschwinden im Walde. Der zweite Teil zeigt die Mutter, die durch das lange Ausbleiben der Tochter beunruhigt, vor das Haus tritt und vergeblich nach ihr ruft. Im dritten Teil sehen wir die Mutter, die der Spur der Tochter folgend, auf die Lichtung gelangt und dort ihre ermordete Tochter findet. Verfolgt man die Reihenfolge der zeitlichen Elemente, so kommt man zur Überzeugung, dass der Mord gerade zur Zeit, als der Erzähler die Mutter beobachtete, verübt wurde. Also auch hier erschien das retardierende Moment, welches die Spannung steigerte und die abschliessende Überraschung einführte.

Diese Faktoren der Sensation in der Konstruktion der Balladenfabel stützen sich darauf, dass infolge der den „Gesichtskreis beschränkenden“ Lage des Erzählers die Spannung den Gang der Ereignisse die ganze Zeit begleitet. Deshalb sollte man nicht vom Wechsel der statischen und dynamischen Momente in der Spannungslinie der Ballade sprechen, sondern vom Wechsel der starken und der Gipfelspannung. Denn auch wenn im „sichtbaren Teil“ Stille herrscht, sinkt die Spannung nie ganz herab. Wir wissen, dass die verdeckte „oppositionelle Kraft“ (Gegenhandlung) etwas vorbereitet, denn die Beobachtungen werden vom Bewusstsein einer unbekannteren „hinter der Bühne“ wachsenden Gefahr begleitet. Dadurch sind statische Momente gleichzeitig Momente der dynamisierenden Retardierung, Momente eines unruhigen, weil in der Regel passiven Wartens auf die Tätigkeit des ausserhalb des Blickfelds stehenden verborgenen „Gegners“. Die Ballade benutzt mit grosser Genauigkeit dieses Element, indem sie die Kräfte auf die offene und verdeckte Handlung geschickt verteilt. Im sichtbaren, offenen Teil bleibt gewöhnlich eine weniger gefährliche, passive Kraft; die andere, wirklich bewegende Kraft der Handlung wirkt im Verborgenen und lässt sich nur ab und zu auf der vom Erzähler beobachteten Bühne sehen. Hier eben werden die „Elemente der Überraschung“ im höchsten Grade in Bewegung gesetzt, hier entsteht die Spannung, die den ganzen Verlauf der Handlung begleitet, wie in *Świtezianka* (*Das Świtezianmädchen*) (verborgenes Handeln der Wassernixe), wie in *Lilie* (*Lilien*) von Mickiewicz (Handlung des Herrn), wie in der schwachen, aber gerade deshalb für die Popularität derartiger Lösungen zeugenden Ballade von Ordon *Z tematu ludowego* (*Aus volkstümlichem Thema*, 1869), die lediglich das passive, unruhige Warten der Kasia auf die Rückkehr ihres Geliebten Jaś schildert.

<sup>18</sup> Wie sehr „bühnenhaft“ dieser Griff ist, braucht nicht eigens kommentiert zu werden.

## 6.

Aber zwischen dem Erzähler und der in der dramatisierten epischen Ballade geschilderten Welt besteht nicht nur eine „emotionelle“ Beziehung, die zur Steigerung der Spannungen führt. Parallel dazu besteht auch die zweite Art der Beziehungen des Erzählers zur Welt. Diese wird durch andere Faktoren bedingt, aber sie begleitet diese stets und „ergänzt“ die vorerwähnte. Wir zitieren<sup>19</sup>:

1. Jakiż to chłopiec piękny i młody?  
Jaka to obok dziewica?  
(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)  
(Wer ist der Jüngling, lieblich zu schauen?  
Wer ist daneben die Dieren?)  
(Mickiewicz, *Das Świtez Mädchen*, 1821)
2. Co to za światło w tym oknie błyska?  
Czyjaż je ręka zapala?  
(Korzeniowski, *Światelko*, 1821)  
(Was für ein Licht schimmert im Fenster?  
Wessen Hand zündet es an?)  
(Korzeniowski, *Das Licht*, 1821)
3. Kogoż to kocha Piotr Plaksin?  
Tanię, Anisję czy Żenię?  
(Tuwim, *Piotr Plaksin*, 1915)  
(Wen also liebt Peter Plaksin?  
Tania, Anisja oder Żenia?)  
(Tuwim, *Peter Plaksin*, 1915)

Eine Reihe von Fragen, die in der Geschichte der polnischen Ballade auftauchen, weisen auf manche bereits behandelte Probleme hin, wie auf die Spannung (die die Ungewissheit ausdrückt), die nur eine andere Form der „Unwissenheit“ des Erzählers ist, nicht aber so unmittelbar wie das einfache Gestehen derselben wirkt; wie auf das Problem der melodischen Rhythmisierung der Ballade: eine Reihe konzentrierter Fragen — derartige Häufungen werden von der Ballade bevorzugt — bildet eine ausgedehnte Phrase, die nach einem symmetrisch wiederkehrenden Intonationsschema gebaut ist und auch die Einführung der Anapher begünstigt, was in der Ballade ihrer „sangbaren“ Tendenz wegen besonders angebracht ist.

Aber nicht nur diese Probleme allein interessieren uns. Es geht darum, was diese Fragen für die Stellung des Erzählers in Bezug auf die Dramatisierung Neues

<sup>19</sup> Vgl.: Odyniec, *Trzy krzyże pod Brykowem* (*Drei Kreuze bei Brykow*, 1828), Spasowski, *Pancerny* (*Der Ritter*, 1828), Kraszewski, *Pieśń Molni z Halszki* (*Molnia's Lied aus Halszka*, 1835), Bałucki, *Ślub*, wersja I (*Die Trauung*, 1. Fassung, 1862), Asnyk, *Czary* (*Zauberei*, 1870), Wierzbicki, *Straszny rybak* (*Der schreckliche Fischer*, 1901), Tuwim, *Piotr Plaksin* (*Peter Plaksin*), 1915, Husarski, *Ballada o organiście* (*Ballade vom Organisten*, 1922), Hłakowiczówna, *Batikowa ballada* (*Batikballade*, 1926).

bringen. Sie sind doch für die Balladenstruktur kennzeichnend und dem Balladendichter wohlbekannt; haben doch Słowacki und Odyniec, als sie die Balladenmode verspotteten, eben diese üblich gewesene Struktur angegriffen, indem sie diese in den Fragen des Refrains in der bekannten *Romantyczność, czyli Epilog do Ballad* (*Romantik oder der Epilog zu den Balladen*, 1831) parodierten:

Czy to pies?

Czy to bies

(Ist's ein Hund?

Ist's ein Teufel?)

Obwohl so unbarmherzig ausgelacht<sup>20</sup>, starb diese Form nicht aus. Bezeichnend ist, dass sie sich mehr als hundert Jahre lang in der Geschichte der polnischen dramatisierten epischen Ballade erhalten hat<sup>21</sup>. Warum?

Obwohl es scheinbar keinen semantischen Unterschied gibt zwischen der Feststellung „Wer ist das Mädchen? Ich weiss es nicht“ und der Frage: „Was für eine Maid ist es?“ — in beiden Formulierungen gestehen die redenden Personen ihre Unwissenheit — so ist doch dieser Unterschied in Wirklichkeit riesig gross. Er bezieht sich auf die Haltung des Sprechers, auf sein Verhältnis zur Frage seiner eigenen Unwissenheit. Die feststellende Formel weist auf die passive Haltung, auf die blosser Feststellung hin. Die fragende Formel zeugt dagegen von seiner aktiven, „suchenden“ Haltung, von seiner Wissbegierde, er stellt Fragen, um sie zu beantworten. In einem solchen Zusammenhang stehen eben die Fragen in den Balladen:

Któż jest młodzieniec? — *Strzelcem był w borze*,  
(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)

(Wer ist der Jüngling? — *Schütz aus der Heide*)  
(Mickiewicz, *Das Świtezmädchen*, 1821)

Kogo do pala przykuto,  
tysiącem ran pokuto?

... *na pozostałej osnowie*

*niech tkacz opowie.*

(Błakowiczówna, *Batikowa ballada*, 1926)

<sup>20</sup> Das betonte auch die frühromantische Kritik. F. S. Dmochowski schrieb 1825: „Herr Witwicki hat die ganze Ballade *Paź i rycerz* (*Der Page und der Ritter*) in Fragesätzen gefasst, so dass man in einigen Dutzenden Versen achtunddreissig Fragezeichen finden kann“. (*Uwagi nad terażniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej — Bemerkungen zum heutigen Stand, Geist und den Tendenzen der polnischen Poesie* in: *Mickiewicz w oczach współczesnych*, Warszawa 1962, S. 62). Zwei Jahre später setzte er fort: „Es erschienen die Nachahmer von Mickiewicz und Odyniec, die — ohne ihr Talent zu besitzen — wähten, dass sie vortreffliche Romantiker sind, wenn sie nur in ihren Balladen ... in Fragesätzen sprechen“. (*Uwagi nad „Sonetami“ Pana Mickiewicza — Bemerkungen zu den „Sonetten“ des Herrn Mickiewicz, ibid.*, S. 70.)

<sup>21</sup> Diese Frage kommt nicht nur für die polnische Ballade in Betracht, in Bezug auf die deutsche schrieb darüber unlängst R. Wildbolz im Artikel *Kunstballade* (*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 19582, Bd. I, S. 902 f.), ohne das Problem eingehender zu behandeln.

(Wen hat man an den Pfahl gebunden,  
Wen tausendmal durchstochen?  
... auf der übrigen Kette  
soll es der Weber erzählen.)

(Iłakowiczówna, *Die Batik-Ballade*, 1926)

Ähnlich ist es in den übrigen hier zitierten Fällen. Eine derartige Fragestellung zeigt den Erzähler im neuen Lichte. Er ist jetzt nicht nur der „Resonanzboden der Spannung“, er ist auch ein Mensch, der mit der beobachteten Wirklichkeit um das Recht ringt, sie zu kennen, er ist ein Erzähler, der metaphorisch als „Detektiv“ bezeichnet werden kann. Angesichts einer ihm bisher unbekanntem Wirklichkeit oder wenigstens der unbekanntem Elemente einer bekannten Wirklichkeit sucht er Probleme zu lösen, die ihn daran hindern, zum eigentlichen „Kern“ der Wirklichkeit zu gelangen. Deshalb treten in der Balladenerzählung so oft Formeln der „erzählerischen Vermutung“ auf, die nicht selten mit den bereits behandelten Fragen auftreten<sup>22</sup>:

*Pewnie* kochankiem jest tej dziewczyny,  
*Pewnie* to jego kochanka.

(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)

(Jede Bewegung *will* wahrlich erklären,  
dass für einander sie glühten.)

(Mickiewicz, *Das Świtez Mädchen*, 1821)

Na jej czarnej brwi  
*Niby* kropla krwi:  
Któż wie, z jakiej to przyczyny?  
Od maliny lub kaliny?

*Może* to nie krew?

(Chodźko, *Maliny*, 1829)

(Auf ihrer schwarzen Augenbraue  
*Wie* ein Tropfen Blut,  
Wer weiß, woher?  
Von der Himbeere oder dem Schneeball?  
*Vielleicht* ist's kein Blut?)

(Chodźko, *Himbeeren*, 1829)

Któż wie, czym go żywiła? *Może* własną urodą?

(Iłakowiczówna, *Batikowa ballada*, 1926)

(Wer weiss, womit sie ihn nährte? *Vielleicht* mit ihrer  
Schönheit?)

(Iłakowiczówna, *Batik-Ballade*, 1926)

Manchmal — was in der Balladendichtung eine sehr weitgehende Konsequenz der hier gezeigten Regel der „Gestalt des Erzählers“ ist — erscheint der Erzähler

<sup>22</sup> Vgl. auch: Korzeniowski, *Światelko* (*Licht*, 1821), Ossoryja, *Tonący* (*Der Ertrinkende*, 1844), Asnyk, *Czary* (*Zauberei*, 1870), Wolska, *O Doli królownie* (*Von der Königstochter Dola*, 1903), Przysiecki, *Czarny brylant* (*Der schwarze Brillant*, 1926).

als echter "Detektiv", als Gestalt, die „Intrigen aufspürt“ und bei Augenzeugen oder mit dem Gang der Ereignisse besser vertrauten „Einheimischen“ das Notwendige auskundschaftet<sup>23</sup>.

Co to ma znaczyć? — różni ludzie plotą,  
Cóż, kiedy nikt nie był na dnie:  
Biegają wieści pomiędzy prostotą,  
Lecz któż z nich prawdę odgadnie?  
(Mickiewicz, *Świtez*, 1820)

(Was das bedeute? — 's ist manches im Schwange,  
Aber — wer sah, was die Tiefe gebar?  
Sagen sind wohl bei der Menge im Gange,  
Doch wer errät es, was daran wahr?)  
(Mickiewicz, *Świtez*, 1820)

I dla sąsiadów to tajemnica;  
Ich powieść — niezrozumiała.  
Mówią wszelako, że tu dziewica  
Młoda i piękna mieszkała.  
(Korzeniowski, *Światelko*, 1821)

(Und für die Nachbarn ist's ein Geheimnis;  
Ihr Bericht ist unverständlich.  
Man spricht aber, dass hier eine junge  
Und schöne Jungfrau lebte.)  
(Korzeniowski, *Das Licht*, 1821)

Ale co nucił? ... Nikt mi nie umiał  
Powiedzieć z tego ni słowa;  
(Berwiński, *Tajemnica*, 1841)

(Was er aber sang? ... Niemand wusste  
Mir darüber ein Wort zu sagen;)  
(Berwiński, *Das Geheimnis*, 1841)

Die hier dargestellten konventionellen Arten des Balladenberichts — sowohl die Fragen und „Vermutungen“ als auch die mehr oder weniger verbreitete Methode der „Zeugenaussagen“ — führen nicht unmittelbar zur Dramatisierung der Wirklichkeit in der Ballade. Ihre Funktion ist nicht zu unterschätzen — bestätigen sie doch die Objektivität und „Glaubwürdigkeit“ des Berichts, stellen den Leser gleichsam „unmittelbar“ der dargestellten Welt gegenüber, zwingen ihn, den Worten des Erzählers nicht blind zu glauben. Indem sie aber diese Funktionen erfüllen, sprengen sie gleichzeitig die Einheit der dramatischen Wirklichkeit, führen zu Ab-

<sup>23</sup> Vgl. auch: Spasowski, *Pancerny* (*Der Ritter*, 1828), Bałucki, *Ślub* (*Die Trauung*, 1862), Jankowski, Ballada ze *Strachów* (*Die Ballade aus Strachy* (*Gespenster*), 1897), Kasprowicz, *Pieśń o burmistrzance* (*Das Lied von der Bürgermeisterstochter*, 1908), Tuwim, *Piotr Plaksin* (*Peter Plaksin*, 1915), Przysiecki, *Czarny brylant* (*Der schwarze Brillant*, 1921), Iłakowiczówna, *Legenda* (*Die Legende*, 1934).

schweifungen, entwirren die Intrige erst auf Umwegen, was der dramatischen Verdichtung in der Komposition widerspricht<sup>24</sup>.

Und doch werden gerade sie zur Grundlage der dramatischen Form in der Balladenwelt. Sie vermitteln am vollkommensten das „forschende“ Verhältnis des Erzählers zur beobachteten Welt; heben auch eine für die Dramatisierung der Ballade äusserst wichtige Tatsache hervor, und zwar, dass der Bericht in dem Moment durchgeführt wird, in dem die Wirklichkeit erkannt wird. Der Bericht wird zum Sammelregister der grundsätzlichen Etappen der Erkenntnis: der Beobachtung einer Erscheinung, der Frage nach ihrem Sinn, des Häufens von Prämissen und der Interpretationsversuche. Folgende Zitate mögen dies beweisen<sup>25</sup>:

1. A znać pancerny, bo na nim zbroja  
Jak drugi księżyc przyświeca  
(Spasowski, *Pancerny*, 1828)

(s ist wohl ein Ritter, denn seine Rüstung  
Leuchtet wie ein anderer Mond.)  
(Spasowski, *Der Ritter*, 1828)

2. Wszyscy bawią wesoło  
Prócz tej, czyje wesele.  
I nie dziw! Panna Młoda  
Jak róża, jak jagoda.  
Jak chwast w zimie Pan Młody.  
Niski, łysy, pękaty —  
(Odyniec, *Wesele*, 1828)

(Alle sind vergnügt und lustig,  
Nur die eine nicht, die heiratet.  
Kein Wunder! Die Braut  
ist schön wie eine Blume.  
Und der Bräutigam — wie Unkraut im Winter  
Klein, kahlköpfig und dick —  
(Odyniec, *Hochzeit*, 1828)

<sup>24</sup> Über diese Tendenzen in der Ballade schreibt C. Zgorzelski (*op. cit.* S. XIX–XX). Ein typisches Beispiel dafür bildet *Pieśń o burmistrzance* (*Lied von der Bürgermeisterstochter*) von Kasproicz, worin einige „vermutende Fragen“ des Erzählers in dem mit der Handlung nicht verbundenen breit ausgearbeiteten Motiv der „untreuen Gattin“ ihren Abschluss finden. Dadurch wird aber ein stimmungsvoller Hintergrund gebildet und das retardierende Moment, das gleichzeitig die Spannung steigert, eingeführt. Hier kann man auch den Unterschied zwischen der dramatischen und dramatisierten Ballade deutlich sehen. In der dramatisierten Ballade haben nur gewisse strukturelle Gebiete, die in die dieser Gattung fremden und dem Dramatischen oft widersprechenden Elemente eingeflochten sind, den dramatischen Charakter; z. B. — in diesem Fall — die Entwicklung der Handlung durch Abschweifungen.

<sup>25</sup> Vgl. Mickiewicz, *Świtezianka* (*Das Switezmädchen*, 1821), Chodźko, *Nieznamomy* (*Der Unbekannte*, 1829), Jaśkowski, *Pod wrotami* (*Vor dem Tore*, 1876), Przysiecki, *Czarny brylant* (*Der schwarze Brillant*, 1921), Zahradnik, *Ballada o błękitnej róży* (*Ballade von der blauen Rose*, 1921).

3. Ej! zerował gdzieś na grobie  
 Wpóśród bojowiska:  
 Krwawą rękę trzyma w dziobie  
 Na niej pierścień błyska!  
 (Syrokomla, *Kruk*, 1855)

(Er suchte Nahrung wohl im Grabe  
 Auf dem Schlachtfelde:  
 Eine blutige Hand hält er im Schnabel,  
 Darauf schimmert ein Ring!)  
 (Syrokomla, *Der Rabe*, 1855)

Die angeführten Fragmente von Berichten sind in Bezug auf die Komposition zweigliedrig: sie enthalten die „Schlussfolgerung“, Interpretation und „Prämisse“, den Beweis, der die Grundlage für die Schlussfolgerung darstellt. Hier haben wir einen typisch rationalisierten Satzbau, den des „logischen Denkens“, der durch die Verwendung von begründenden Bindewörtern („weil“, „denn“) auch stilistisch als solcher angesehen werden muss. Der Bericht nimmt also die Form des „lauten Denkens“, in dem die Prämissen häufig vorkommen, an: der Rabe suchte im Grabe seine Nahrung, weil er eine blutige Hand im Schnabel hält; die Braut ist traurig, weil der Bräutigam kahlköpfig und dick ist.

Darin liegt der Kern des Prinzips, das zur dramatischen Gestaltung der Balladenwirklichkeit führt. Dadurch, dass der Bericht als Register der Wirklichkeitserforschung gestaltet wird, dringt die Wirklichkeit in ihrer „nackten“, objektiven Gestalt in den Bericht ein. Sie erscheint nicht als bereits interpretiert, sondern als Prämisse der Interpretation, als ihr objektives Argument, als reine Tatsache. Die charakteristische kompositionelle Zweigliedrigkeit der oben zitierten Fragmente ist nämlich gleichbedeutend mit einer völligen Abgrenzung zweier „Wirklichkeitszonen“ in der Ballade: in der einen dominiert der Erzähler (Folgerungsglied), in der anderen die „nackte“ Wirklichkeit (Begründungsglied). Hier eben, bei der Berührung mit der „Begründung“, wird der Leser zum Zeugen der objektivierten autonomen Wirklichkeit, die von dem subjektivisierenden Blick des Erzählers unabhängig ist, wird er zum Zeugen einer Schauausstellung.

Die ganze dramatische, konstruktive Kraft des „Erzählers als Detektiv“ wird aber erst dann offenbar, wenn man sich bewusst wird, dass die Wirklichkeit durch die Eigenart des Berichtes, der als Registrierung des Erkenntnisprozesses aufgebaut ist, nicht voll ist, sondern aus einzeln herausgegriffenen Elementen der vom Erzähler beobachteten und erforschten Welt besteht. Sie setzt sich zusammen aus Prämissen, also ausschliesslich aus Bestandteilen der Folgerung und des Augenscheins; enthält nichts Zufälliges und Überflüssiges — dem Erzähler fällt nur das in die Augen, was ihm erlaubt, die Wirklichkeit zu erkennen und was in ihr bedeutsam ist. Hier nähern wir uns der dramatischen Wirklichkeitsverdichtung und der dramatischen auf dem Prinzip der Notwendigkeit und Zweckmässigkeit basierenden Konstruktion dieser Wirklichkeit. Über die Zweckmässigkeit der im

Bericht verwendeten Elemente dieser Welt entscheidet von vornherein das, dass sie zu einem bestimmten Zweck gewählt werden, dass sie von der beobachteten Welt und den darin auftretenden Erscheinungen sprechen und zeugen. Diese Wirklichkeit ist so zusammengesetzt, dass sie eine gewisse Interpretation aufzwingt, das ist die Wirklichkeits-Prämisse<sup>26</sup>.

Verfolgt man dieses aus der Gestalt des Balladenerzählers sich ergabende Prinzip im Bereich der Darstellung der Wirklichkeit, so werden seine dramatischen Tendenzen ganz offenbar<sup>27</sup>.

1. *Ręce lamie, narzeka.*

(Zan, *Cyganka*, 1819)

(*Sie ringt die Hände und klagt.*)

(Zan, *Zigeunerin*, 1819)

2. *Zosi wianek ... Ręce zalamala*

I znów dalej w chłodny las leciała.

(Bałucki, *Ślub*, 1861)

(Zosia's Kranz ... *Sie rang die Hände*

Und lief weiter in den kühlen Wald.)

(Bałucki, *Die Trauung*, 1861)

3. *Zalamala ręk splecionych ciasno krag,*

zakrzyknęła, aż pod bólem rumak kłakł ...

(Hakowiczówna, *Łowy króla Władysława*, 1934)

(*Sie rang krampfhaft die Hände*

Schrie, dass das Ross vor Schmerz in die Knie sank ...)

(Hakowiczówna, *Die Jagd des Königs Władysław*, 1934)

Die in der Geschichte der polnischen Ballade immer wieder auftretende Geste des Händeringens zeugt hinreichend von der dramatischen, theatralischen Funktion und der Form, wie sich die Balladengestalten gebärden. Hier gibt es ganze Gruppen ähnlicher Gebärden: sei es, dass der Held von Schmerz ergriffen zu Boden fällt, mit den Händen den Kopf hält, sich die Haare aus dem Barte reisst oder sich die Haare rauft. Ebenso „ausdrucksvoll“ ist auch die Mimik: das Gesicht verzerrt sich „schrecklich“, wird blass und rot, Tränen fließen von den Wangen, der ausdrucksvolle Blick, der zärtlich, drohend oder verzweifelt sein kann. All das bewirkt, dass die Balladengestalten „spielen“, an Bühnengestalten erinnern, „redendes“

<sup>26</sup> Die Interpretation des Erzählers kann verschiedene verallgemeinernde Stufen erreichen: sie kann sich nur auf die Erkenntnis des Einzelfalls beschränken, sie kann ihm auch mehr allgemeine Perspektiven verleihen, hier eröffnet sich die Möglichkeit, in die Erzählung allerlei Sentenzen einzuflechten, die in manchen Perioden der Balladenentwicklung, als sie eine Gattung mit „der These und Moral“ bildete, Mode waren.

<sup>27</sup> Vgl. auch: Mickiewicz, *Rybka* (Fischchen, 1820), Bielowski, *Zaprzędana* (Die Verkaufte, 1838), Pięnkiewicz, *Balladka ludu ukraińskiego* (Ballade des ukrainischen Volkes, 1838), Ossoryja, *Tonący* (Der Ertrinkende, 1844), Gałczyński, *Romanca o trzech siostrach emigrantkach* (Ballade von drei Schwestern-Emigrantinnen, 1928).

stark rhetorisches Gebärdenspiel ausführen<sup>28</sup>. Es geht hier nicht um die Beurteilung dieser sehr demonstrativen „Schauspielkunst“, sondern um die Feststellung, dass hier das Prinzip der vollen Dramatisierung wirkt.

Ähnlich „spielt“ das Kostüm mit. Wenn die Heldin verzweifelt ist, erscheint natürlich „Helene im vernachlässigten Gewande“ (*Leszek der Weisse* von Niemcewicz). Wenn jemand von weiter Reise zurückkehrt, ist er natürlich „staubbedeckt“ oder reitet auf dem schäumenden Ross. Es gibt auch Konventionen, die nur für bestimmte Literaturperioden gültig sind; die weiße und schwarze Rüstung z. B. kommt immer in sentimental und romantischen, manchmal auch in den späteren Balladen als Zeichen von „Edelmut“ oder „Rachsucht“ vor. Das ist ein stark betontes Theaterkostüm, welches mit Gebärdenspiel verbunden die Gestalt nach den eben in der Ballade aufgeführten Prinzipien konstruiert:

A z całej postaci wyczytasz widomie,  
że ...

(Jankowski, Ballada ze *Strachów*, 1897)

(Und aus der ganzen Gestalt liest du deutlich heraus,  
Dass ...

(Jankowski, Ballade aus *Gespenster*, 1897)

Das Ende des Zitats hängt schon von der Problematik bestimmter Balladen und vom Typus der darin auftretenden Helden ab; unverändert bleibt eines — das übersichtlich ausdrucksvolle „Spiel“ und die Kostüme der Gestalten.

Es gibt natürlich auch Requisiten. Sie traten bereits in dem zitierten Fragment aus *Kruk (Rabe)* von Syrokomla (1855) als blutige Hand, die das Mädchen als die Hand ihres Geliebten wiedererkennt, da der ihm von ihr geschenkte Ring darauf ist, auf. In der Duma aus *Astolda* von Mostowska (1807) fällt eine ähnliche Rolle der Rüstung, in Potockis *Arthur und Minwana* (1818) — der blutbefleckten Schärpe zu. Hinzu kommen noch unzählige grüne oder welkende Kränze, ganze oder zerdrückte Lilien, blutbefleckte Dolche, Ringe, die als Andenken teuer sind, die die ganze Geschichte der polnischen Ballade durchziehen. Alle diese Einzelheiten sind konventionell, spielen im Gang der Handlung einzelner Balladen eine bestimmte Rolle, charakterisieren die Helden, kurz stellen typische dramatische Requisiten dar:

O tej biednej burmistrzance,  
Co na brzegu siadła  
I żahuje, i narzeka,  
Nieszczęsna, pobladła.  
U stóp wianek poszarpany,  
Zmięta lilia biała ...

(Kasprowicz, *Pieśń o burmistrzance*, 1908)

<sup>28</sup> Dasselbe tritt bei den Didaskalien auf, die auf die Stimmenmodulation des Sprechenden hinweisen; in der Regel ist das die theatralische „ausdrucksvolle“ Stimme: zärtlich, düster, Grabstimme, Totenstimme usw.

(Von der armen Bürgermeisterstochter,  
 Die am Ufer sitzt,  
 Und bereut und klagt,  
 Die Unglückliche, Blasse.  
 Ihr zu Füßen das zerfetzte Kränzlein,  
 Die zerdrückte weisse Lilie ...

(Kasprowicz, *Das Lied von der Bürgermeisterstochter*, 1908)

Dies sind Didaskalien zum Monolog der „Selbstverdammung“, der im nächsten Vers beginnt. Bereits achtzig Jahre früher sahen diese Didaskalien sehr ähnlich aus:

Alfred ...  
 Sunąć wkoło wzrok ponury,  
 Dumał, gdzie wieków pamiętne jodły  
     Czarne szczyty w nieba wiodły;  
 A miecz i szyszak obok puklerza  
 Leżały u nóg rycerza.

(Fredro, *Alfred*, przed 1821)

Alfred ...  
 Düsteren Auges umherschauend  
 Träumte er dort, wo hundertjährige Fichten  
     schwarz in den Himmel ragten;  
 Schwert und Helm neben dem Schild  
     Lagen dem Ritter zu Füßen.

(Fredro, *Alfred*, vor 1821)

Wenn hier auch eine andere Problematik behandelt wird, ist der Monolog genauso düster, und die zu Füßen liegenden Requisiten symbolisieren ebenfalls die vom Helden verworfenen Werte.

In solchen Bedingungen konnte bereits die Ballade-Pantomime entstehen, die sich nur des Gebärden-, Kostüm- und Requisitenspiels bedient. Zu ihr gehört die bereits erwähnte Ballade *Dziwy* (*Gespenster*, 1841) von Zmorski, die in der Form von drei „lebenden Bildern“ konstruiert ist. Das erste stellt ein vor dem Altar knieendes Brautpaar dar; sein Gewand glänzt von Gold, sie weint. Das zweite — den im eigenen Blut sich badenden jungen Herrn, bei dem seine junge Frau mit dem blutbefleckten Messer steht. Im dritten schwimmt eine Braut im Hochzeitskleid auf dem See. Der Kommentar des Erzählers ist hier überflüssig, es genügt vollkommen die „Sprache“ der Kostüme, Gesten und Requisiten. Wie zur Bestätigung dessen, wie sehr das alles für die Ballade zutrifft, entstand auch eine Abart der dramatisierten epischen Ballade, die sich auf der „Belebung eines Gemäldes“ u. a. stützt. Sie schilderte einen umgekehrten Prozess: rekonstruierte den Verlauf der Ereignisse auf Grund der Dynamisierung der „redenden Bilder“. Verbreitet war sie besonders in der Periode „Młoda Polska“ (Junges Polen) und zwischen den beiden Weltkriegen. Hierzu gehören *Ballada o witeziu* (*Die Ballade von einem Ritter*, 1912) von Waclaw Wolski, *Slawa, miłość i morza dalekie* (*Ruhm, Liebe und weite Meere*, 1928) von Baliński mit dem bezeichnenden Untertitel: „Ballade über die

Reliefs von Takht-e-Bostan" und *Batikowa ballada* (*Batik-Ballade*, 1926) von Ila-kowiczówna. Letztere ist wohl die typischste: der Erzähler beobachtet, wie eine „Geschichte in Bildern" auf einem Gewebe entsteht und dynamisiert sie zu einer belebten Kette von eng miteinander verbundenen Ereignissen der Handlung. Hier schaltet sich der „Erzähler als Detektiv" ein, der auf Grund statischer „Szenen-Aufnahmen" den Verlauf einer tragischen Geschichte wiedergibt, wobei die auf dem Gewebe fixierten Gebärden, Kostüme und Requisiten ihm diesen Verlauf verraten haben. Diese Abart ist ein Prüfstein, der zeigen soll, wie „ansprechend" die Gestaltungen des visuellen Bereichs der Balladenwelt sind und wie sehr sich die „theatralischen Gebärden des Dichters" darin zeichnen.

## 7.

Die skizzenhaften Erwägungen über die Gestalt des Erzählers, welche die dramatisierenden Tendenzen in der epischen Ballade bewirkt, führten scheinbar zum Widerspruch mit den bereits festgestellten Ansichten über den Charakter der Ballade als literarischer Gattung. Nach der üblichen, vielfach wiederholten Anschauung<sup>29</sup> ist die Ballade als Gattung sehr unbeständig und elastisch und unterliegt unter dem Einfluss verschiedenartiger Literaturströmungen im Laufe ihrer Geschichte sehr grossen Veränderungen. Diese Anschauung wurde übrigens erschöpfend bewiesen und nichts scheint sie zu widerlegen.

Eine ähnliche Situation gestaltet sich auf dem breiteren Gebiet der Forschungen über das Problem der literarischen Gattungen. Da die Diskussion über die Forschungsmethode der Gattungen sich erst im Anfangsstadium befindet, ist die Lage hier weniger eindeutig. Im Laufe der Diskussionen sind aber Behauptungen von der Veränderlichkeit der literarischen Gattungen aufgetaucht, sodass wir gezwungen sind, diese Gattungen in ihrer historischen Entwicklung<sup>30</sup> zu betrachten, und wir müssen, wenn auch nur auf diskutabile Weise mit ihnen rechnen ohne Rücksicht darauf, ob diese Behauptungen, deren Richtigkeit noch schwer zu beurteilen ist, zutreffend sind. In unserem Fall tritt die Frage auf, ob unsere skizzenhaften Erwägungen über die Gestalt des Erzählers für oder gegen diese These sprechen.

<sup>29</sup> Vgl. M. Ohlischlaeger, *Kunstballade*, [in:] *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 1934<sup>1</sup>, Bd. 3, S. 51–52; C. Zgorzelski, *op. cit.*, S. VII–VIII, und auch die zitierte Untersuchung von Wildbolz.

<sup>30</sup> Vgl. C. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady* (*Duma, die Vorgängerin der Ballade*), Toruń 1949, S. 4–5; I. Opacki, *Genologia a historycznoliterackie konkrety* (*Gattungslehre und literargeschichtliche Konkreta*), „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1959, Bd. II, H. 1, S. 91–96; I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji* (*Die Kreuzung der Gattungsformen als Determinante der Evolution der Poesie*), „Pamiętnik Literacki", 1963; J. Trzynadlowski, *O zjawiskach międzygatunkowych w utworach literackich* (*Über die Zwischengattungserscheinungen in den literarischen Werken*), „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1962, Bd. V, H. 1; J. Trzynadlowski, *Zmienność i stałość gatunku literackiego* (*Veränderlichkeit und Bestand der literarischen Gattung*), „Prace Polonistyczne", 1962.

Dem Anschein nach sprechen sie gegen dieselbe: es wurde doch auf einige Regeln bei der Gestaltung des Erzählers in der epischen Ballade hingewiesen, die uns als unveränderlich erscheinen und in einer beschreibenden, gleichsam „überzeitlichen“ Weise aufzufassen sind. Es ist zwar nicht schwer, Gegenbeweise zu finden: man kann doch beweisen (und dies ist auch in der bisherigen Balladenforschung gemacht worden), dass sich diese Gattung nicht nur auf die episch-dramatische Richtung beschränkt, dass es ausgeprägte, rein dramatische (dialogisierte) und lyrische Arten gibt. Das genügt grundsätzlich zur Bestätigung der These von den verschiedenartigen Erscheinungen der Balladengattung in der Dichtung. Nichtsdestoweniger beweist schon das in der Arbeit zitierte Material, dass die hier analysierte Balladengattung besonders dauerhaft ist und in allen Perioden der Geschichte der polnischen Ballade auftritt. Man könnte immer — wenn auch nur „provokatorisch“ — die Hypothese aufstellen, dass diese Ballade die „echte“ ist, andere Unterarten dagegen nur ephemeres, vorübergehend am Rande der Gattung auftauchen. Ein solcher Standpunkt würde sich übrigens mit manchen bisherigen Untersuchungen über die Ballade decken; es unterliegt keinem Zweifel, dass dieser Balladentypus immer noch bis auf den heutigen Tag bei Definitionsversuchen herangezogen wird<sup>31</sup>.

Von einer so weitreichenden Diskussion wird man aber hier absehen müssen, da sie über die Problematik dieser Skizze zu sehr hinausgeht. Es wäre aber zweckmäßig, zumindest ganz allgemein zu überprüfen, wie das hier gestellte Problem der Gestalt des Erzählers in der dramatisierten epischen Ballade unter diesem Aspekt aussieht.

Entgegen allem Anschein stellt diese Gattung, diese Form keine festen, steifen Regeln auf. Im Gegenteil, gerade sie erlaubt uns zu behaupten, dass die dramatisierte epische Ballade ihrem Wesen nach elastisch ist, sich den Grundsätzen verschiedener literarischer Strömungen, den „zeitlichen Umständen“ anpasst und immer neue Probleme aufzunehmen imstande ist.

Es wurden ganz allgemein genommen drei feststehende Merkmale der Gestalt des Erzählers in dieser Balladenart festgestellt: a) seine „Naivität“ infolge seines Kontakts mit der ihm bisher unbekanntem Wirklichkeit, b) seine Konkretisierung als Persönlichkeit in Bezug auf seine Eigenschaften als emotionell „engagierten Beobachter“; dadurch wird bewirkt, dass er für den Leser den „Kanon des Erlebens“ der Balladenfabel konstruiert, c) seine Konkretisierung als die beobachtete Wirklichkeit „erkennendes Subjekt“, wodurch die Narration nicht selten die Form des „lauten Denkens“ annimmt.

Ferner wurde erwogen, auf welche Weise eine solche Gestalt des Erzählers in der Ballade die dramatisierenden Tendenzen in ihrer Abart beeinflusst, wobei

<sup>31</sup> Vgl. die Definition von Wildbolz (*op. cit.*), auch die in Polen allgemein zitierte Definition von Kleiner: „Die Ballade ist eine kurze epische Versdichtung, die eine ungewöhnliche Begebenheit mit lyrischer Färbung und der Tendenz zur dramatischen, dialogisierten Form, darstellt“. J. Kleiner, *Ballada*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, 1958, Bd. 1, S. 196.

man sich nur auf allgemeine Behauptungen beschränkte und nur solche Merkmale herausgesucht wurden, die mit dem „Charakter des Erzählers“ zusammenhängen. Mit der Aufzählung dieser Merkmale wird der Reichtum in der Ausführung der hier entworfenen „Regeln für den Erzähler“ weder erschöpft noch so weit beschränkt, dass man von einer „Norm“ sprechen könnte, welche für diese Gattungsart die mit den Entwicklungsgesetzen der Literatur in Widerspruch stehenden Grenzen bestimmt. Den einfachen und hinreichenden Beweis dafür liefert die Tatsache, dass die hier dargestellten Merkmale in sehr verschiedenartigen Balladen beobachtet wurden, in der früh- und späromantischen Ballade, in der Zeit des Positivismus, des „Jungen Polen“, zwischen den Weltkriegen, in der sehr spezifischen Ballade des „Skamander“-Kreises mit ihren Nebenformen: der Form der *Provinz* (Tuwim) und der sensationell-abenteuerlichen Form von Przysiecki einschliesslich. Zu beantworten ist noch eine andere Frage von grundsätzlicher Bedeutung, warum das eingetreten ist, weshalb die dramatisierte epische Ballade die Programme so verschiedenartiger Literaturströmungen und -schulen in sich aufnehmen konnte.

Die Antwort darauf liefern die bereits charakterisierten Merkmale des Erzählers und sein Verhältnis zur geschilderten Wirklichkeit.

Der Erzähler, der die Wirklichkeit im Erkenntnisprozess schildert, bewirkt, dass in die Schicht der in der Narration dargestellten Gegenstände die „nackten“ Elemente dieser Wirklichkeit eindringen. Es wurde aber nicht bestimmt, was für eine Wirklichkeit das ist, weil sie in der geschichtlichen Entwicklung Veränderungen unterworfen ist und auf den für einzelne literarische Strömungen und Schulen charakteristischen Motiven basiert, angefangen von romantischen Nixen bis zum provinziellen Telegraphisten, vom sentimental Ritter bis zum Hüttenarbeiter.

Es wurde auch bewiesen, dass der Erzähler eine in ihrem Rahmen konkretisierte Persönlichkeit ist. Die Bezeichnung „in ihrem Rahmen“ ist besonders zu betonen. Neben dem ständigen Merkmal des „beteiligten Zuschauers“ besitzt er gewöhnlich auch andere, historisch bedingte, veränderliche Züge, die ihn nicht selten von einer „persönlichen Seite“ her bezeichnen. Er kann also ein „Erzähler aus kleinländlichen Verhältnissen“ (*Maliny* — „Himbeeren“ von Chodźko), ein mittelalterlicher Moralist (*Lilien* von Mickiewicz), ein Fürsprecher in Sachen des Volkes (Balladenbilder von Konopnicka), ein provinzieller Zuträger (*Piotr Plaksin* — *Peter Plaksin* von Tuwim)<sup>32</sup> sein. Diese veränderlichen Merkmale sind historisch bedeutsam und veränderlich.

Es wurde gezeigt, dass der Erzähler die Wirklichkeit in zwei Narrationsgliedern — als Tatsache-Prämisse und als Interpretations-Schlussfolgerung — darstellt, und auf die dramatisierende Rolle des ersten Gliedes hingewiesen. Es besteht aber auch das zweite Interpretationsglied, das sowohl historisch veränderlich

<sup>32</sup> Vgl. I. Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści (Evolution der Balladenerzählung)*, Lublin 1961.

als auch bedeutsam ist und in dem auch die Forderungen der literarischen Strömungen und Schulen realisiert werden. Die Interpretation kann nämlich in verschiedenen Richtungen verlaufen, so z. B. in der der sentimentalischen Gefühlsreflexion:

Ach, ileż żalu, jak wczesny skon  
Młodości i urody!

(Konopnicka, *Prześlizna Maud*, 1896)

(Ach wieviel Lied, wie früher Tod  
der Jugend und der Schönheit!)

(Konopnicka, *Die wunderschöne Maud*, 1896)

der didaktischen Reflexion:

Może ich srogie ścigają jędze? ...

— Nie przejrzyć strasznej zasłony!

Czytamy tylko w praw świętych księdze:

„Nie sądz, nie będziesz sądzony!” —

(Łapsiński, *Krzywosąd*, 1829)

(Vielleicht verfolgen sie schreckliche Megären? ...

— Man kann den furchtbaren Vorhang nicht lüften!

Wir lesen nur im Buch der heiligen Gesetze:

„Richte nicht, auf dass du nicht gerichtet werdest!”)

(Łapsiński, *Das falsche Gericht*, 1829)

der pseudo-philosophischen Reflexion:

Wszystko, niestety! marzeniem,

Co się uśmiecha nadzieją;

I z nadzieją, i z wspomnieniem

Zawsze ły się nasze leją.

(Kropiński, *Alkar i Emina*, przed 1844)

(Immer, wo die Hoffnung winkt

blieb leider nur Traum;

Mit der Hoffnung und Erinnerung

Fliessen immer neue Tränen.)

(Kropiński, *Alkar und Emina*, vor 1844)

der patriotischen Reflexion:

Lecz obcego nie przywdział turbana,

Bo strój obcy pohańbia Polaka!

(Gaszyński, *Gość Czeceńca*, 1833)

(Doch den fremden Turban setzte er nicht auf

Denn das fremde Gewand schändet den Polen!)

(Gaszyński, *Der Gast des Tschetschenen*, 1833)

Diese Kette könnte man noch vervollständigen — hier wurden nur einige, und zwar die am meisten schematischen und gebräuchlichen Typen der Interpretation des Erzählers, die am auffälligsten im Dienste „ihrer Zeit“ standen, herausgegrif-

fen. Aber auch das genügt, um festzustellen, dass die Gestalt des Erzählers in der dramatisierten epischen Ballade keine normative, die Entwicklung und das Leben dieser Gattungsart beschränkende Regel ist. Sie ist im Gegenteil ein offenes Tor, welches die Mannigfaltigkeit dichterischer Ausführung und die Aufnahme verschiedener Losungen und Programme ermöglicht<sup>33</sup>. Darin liegt wohl auch die Hauptursache für die so grosse Lebendigkeit dieser Balladenabart.

Darin liegt auch die Ursache einer anderen Erscheinung, und zwar, dass sie so ungleichen dichterischen Wert besitzen. Es gibt wenig literarische Gattungen, die eine so grosse Wertskala dichterischer Ausführungen enthalten, sich vom Meisterwerk bis zum ausgesprochenen Machwerk, von der Dichtung, die nach dem Höchsten strebt, bis zum billigsten „Schlager“ bewegen.

Die dramatisierte epische Ballade, die die Welt mit den Augen des „interessierten Erzählers“ sieht, neigt stets zu sensationellen Tendenzen. Die Gestalt des Erzählers und die Tendenz der Fabel beeinflussen sich gegenseitig, je nach dem Gesichtspunkt, von dem aus das Ganze betrachtet wird.

Eine Handlung fordert die Gestalt des „interessierten“ Erzählers, der „beteiligte“ Erzähler schafft die natürlichen Bedingungen zu einer sensationellen Handlung. Aber diese Sensation kann verschiedenartig sein, eine Kriminal- oder Liebesgeschichte, mit den Augen des Halbintellektuellen aus der Vorstadt gesehen. Es kann auch eine sensationell ungewöhnliche Seite der Welt sein, die mit den Augen des Forschers gesehen wird, der zu dieser beobachteten Wirklichkeit den philosophischen Schlüssel sucht. In beiden Fällen äussert und realisiert sich auf natürliche Weise die hier skizzenhaft gezeichnete Gestalt des Erzählers; er bildet nämlich ein weites Konstruktionsgerüst. Und das ist auch zum grossen Teil der Grund dafür, dass neben echten Balladendichtungen ebenfalls balladenhafte Machwerke, neben künstlerisch hochstehenden auch Kabarettballaden entstehen, dass die philosophische Ballade von Leśmian überraschenderweise — mit gleichem Recht — neben der sensationellen, exotischen Geschichte vom Brillantendiebstahl und der Rache der Göttin in der Ausführung von Przysiecki stehen kann.

Übersetzt von *Mieczysław Urbanowicz*

<sup>33</sup> Sie führt auch zu verschiedenen literarischen Gattungen: der hier skizzierte Erzählertypus ist charakteristisch nicht nur für die Ballade. Wir begegnen ihm z. B. auch in der romantischen Verserzählung (vgl. das System der „Erzählerfragen“, das von Byron eingeführt und von den Dichtern verschiedener Nationen aufgenommen wurde). Aber hier entsteht auch ein für den Evolutionscharakter der Balladengattung sehr wichtiges Problem. Die Gestalt des „interessierten, erlebenden und kommentierenden Erzählers“ führt die Ballade in die Nähe verschiedener mit ihr benachbarter Gattungen; sehr gern verschwägert sie sich mit ihnen, wobei die Art der „Nachbargattung“ von den Tendenzen der betreffenden literarischen Strömung abhängt. In der Epoche der Empfindsamkeit war es die Elegie (man bezeichnete nicht selten die Ballade als Elegie), zur Zeit der Romantik — die Verserzählung, das Drama und die Plauderei, in der Epoche des Positivismus — das dichterische „Bild“ und die Satire, zur Zeit der Neuromantik — Märchen usw. Auch unter diesem Gesichtspunkt ist also die hier geschilderte Gestalt des Erzählers für die Ballade historisch fruchtbar.

## KSZTAŁT I FUNKCJE DRAMATYZACYJNE NARRATORA W POLSKIEJ BALLADZIE EPICKIEJ

### STRESZCZENIE

#### 1.

W balladzie Ignacego Kułakowskiego *Rusalki*, osnutej wokół popularnego w okresie romantyzmu motywu niebezpieczeństwa, jakie dla życia człowieka stanowi zetknięcie się z boginkami, istnieje moment paradoksalny: narrator głośnymi okrzykami ostrzega bohaterkę przed niebezpieczeństwem, ta zaś, chociaż panuje przedwieczorna cisza, nie reaguje na te okrzyki. O jakich tendencjach ballady epickiej świadczy ta pozorna nielogiczność?

#### 2.

Jednym z najpopularniejszych sądów o kształcie balladowego narratora jest sąd o jego „naiwności”, pojmowanej jako ograniczenie horyzontów myślowych, wskutek czego nie rozumie on w pełni relacjonowanych wydarzeń. Ballada Kułakowskiego rzuca inne światło na zagadnienie „naiwności” — narrator zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa grożącego bohaterce. Mimo to zdobywa się na „naiwne” okrzyki. Warto więc przyjrzeć się uwarunkowaniom, zakresowi i funkcji „naiwności” narratora w balladzie epickiej.

#### 3.

Analiza materiału balladowego z lat 1819—1939 pozwala na wydobycie kilku trwałych konwencji narracyjnych, rzucających światło na rolę naiwności narratora i jej kształt w balladzie epickiej. Jako wstęp do zagadnienia interesujące są dwie konwencje-formuły: a) proste przyznanie się narratora do niewiedzy (formuła „nie wiem”); b) nasywanie narracji zaimkami i epitetami nieokreślonymi (typu: „ktoś”, „coś”, „jakiś”, „tajemny”, „nieznany”). Ta enigmatyczność narracji wiedzie niekiedy do nasywania jej „formułą zagadki” (Leśmian). Z kolei porównanie zakresu wiedzy o świecie przedstawionym w balladzie, ujawnianego przez narratora i postaci ballady, wypada zdecydowanie na niekorzyść narratora. Prowadzi to do wniosku o nieepickim układzie stosunków między narratorem i balladową rzeczywistością. Narrator nie porusza się w niej swobodnie, nie zna jej, dzięki czemu ona się autonomizuje, co zbliża balladę do zasad dramatu. Narratorskie „wyznanie niewiedzy” wiedzie do skupienia uwagi czytelnika bezpośrednio na samych faktach, do bezpośredniej konfrontacji go ze światem przedstawionym. Narrator staje się elementem podrzędnym, co sprawia, że ballada chętnie dąży w dwu kierunkach: a) ballady-pantomimy, w której narracja ogranicza się do przekazania „suchej” informacji o „wyglądzie świata”; b) ballady dialogowej, opartej wyłącznie na wypowiedzeniu postaci.

#### 4.

Dla niniejszych rozważań interesujące są jednak tylko te wypadki, które nie eliminują roli narratora, lecz właśnie wysuwają na czołowe miejsce jego „naiwność” i „niewiedzę”, akcentując je bezpośrednio. Jaką rolę pełni taki narrator? Poddano analizie dwie dalsze konwencje narracyjne: a) nasywanie narracji przysłówkami, sugerującymi nagłość zjawiska („wtem”, „nagle”); b) narratorskie wykrzyknienia, ujawniające zaskoczenie. Prowadzi to do wniosku, że narracja prowadzona jest współcześnie z tokiem relacjonowanych wydarzeń, co sprawia odejście ballady od epickiej kategorii „przeszłości” i zbliżenie się do dramatycznej „teraźniejszości”. Trzecia konwencja narracyjna — to rady i przestrogi narratora, kierowane w formie okrzyków do postaci balladowych, które z reguły nie reagują na nie. Te trzy konwencje narracyjne pozwalają na wydobycie stałych cech ta-

kiego narratora: to „obserwator zaangażowany, aktywny odbiorca widowiska”. Dzięki takiej postawie narrator staje się rezonerem balladowych napięć, staje się „narratorem sensoryjnym”, wydobywającym elementy emocji i niespodzianki, które stanowią fundament „atrakcyjności” ballady.

## 5.

Fakt, że relacjonowane wydarzenia zaskakują narratora, zmusza do pytania o przyczynę tej możliwości. Analiza opisów balladowych ujawnia dwa zjawiska: a) opis jest kształtowany na zasadzie „perspektywy przestrzennej” (przedmioty „bliższe” i „dalsze”); b) opis zjawisk dynamicznych, zachodzących w świecie ballady opiera się o dwa zmysły obserwacji: wzroku i słuchu. W wyniku analizy można ustalić, że zjawiska te są zdeterminowane przez „realistyczne” potraktowanie narratora jako obserwatora, umieszczonego w określonym przestrzennie miejscu, co ogranicza zasięg jego „widzenia” w dwóch aspektach: a) perspektywy przestrzennej; b) posługiwania się zmysłem wzroku lub słuchu w zależności od tego, czy zjawiska są dla narratora widoczne, czy ukryte za jakąś „przesłoną przestrzenią”. To zbliża balladę do ukształtowania na wzór „widowiska teatralnego” z jego „głębią sceny” i zasadami przekazywania zjawisk scenicznych (efekty wzrokowe) i zakulisowych (efekty dźwiękowe). Takie usytuowanie narratora prowadzi też ku specyficznej budowie akcji: z dwu sił walczących ze sobą narrator stale obserwuje tę, która przebywa w zasięgu jego obserwacji, drugą zaś tylko w momentach starć bezpośrednich; dzięki temu akcja ballady zostaje rozbita na dwa plany (dwie równoległe połówki), gdyż bezpośrednio ukazane są tylko dzieje jednej z dwóch sił antagonistycznych. To zbliża balladę do budowy akcji właściwej widowisku dramatycznemu (wątek sceniczny i zakulisowy). Tu też jawi się motywacja „narratorskich zaskoczeń” (nie zna „drugiej połówki” akcji) oraz specyficzny rytm balladowych wydarzeń oparty na przeplocie statyki (gdy „na scenie” widoczna jest tylko jedna siła opozycyjna, wyczekująca na działanie przeciwnika) i ostrej dynamiki (gdy nagle „zza kulis” wkracza siła druga i dochodzi do starcia). Tutaj również tkwi źródło „balladowych napięć” — „na scenie” ukazywana jest zazwyczaj siła bierna, zaś siła, będąca rzeczywistym motorem akcji, zostaje usunięta poza kulisy, co sprawia, że nawet w momentach statycznych panuje atmosfera niewiadomego, a grożącego w każdej chwili niebezpieczeństwa. Teatralność tych zasad konstrukcyjnych poświadcza historia ballady, stale ocierająca się o dramat, a niekiedy sięgająca wprost ku motywom teatru.

## 6.

Konwencje narracyjne ujawniają nie tylko „emocyjny” stosunek narratora do balladowego świata. Analizie poddano schematy: a) narratorskich pytań; b) narratorskich przypuszczeń („może”, „zapewne”). Ujawniają one „poznawczy” stosunek narratora do świata ballady. Narrator jawi się jako osobowość „dociekająca”, co niekiedy prowadzi do „detektywistycznej” metody w ukazywaniu świata (metoda „wywiadu”). Poznawczy stosunek narratora do świata w połączeniu z faktem współczesnego przeprowadzania narracji z tokiem wydarzeń sprawia, że staje się ona rejestrem „procesu poznania” rzeczywistości przez narratora. Staje się specyficznie dwudzielna: obejmuje „człon przesłanki” i „człon wniosku”. Uwagę skupiono na „członie przesłanki”, w którym zawiera się obiektywny obraz rzeczywistości. Tu tkwi podstawa dramatyzacji kształtu balladowego świata: a) przesłanka przekazuje rzeczywistość „nagą”, jeszcze nie zinterpretowaną; b) przekazuje tylko te elementy rzeczywistości, które są wnioskodawcze. To sprawia, że rzeczywistość ballady składa się tylko z elementów „mówiących”, podobnie jak rzeczywistość teatralna. Toteż ukształtowanie postaci jest teatralne: „mówiące gesty”, „mówiący kostium”, „mówiący przedmiot” (rekwizyt). Poświadczaniem „teatralizacji” budowy rzeczywistości stała się odmiana ballady, oparta o chwyt „ożywienia malowidła” — narrator, obserwując rzeczywistość jakby utrwaloną na płótnie, rekonstruuje tok wydarzeń, tak dalece to malowidło jest „wymowne”, oparte o gest „scenicznego aktora”.

## 7.

Wydobyte tu cechy „stałe” narratora w epickiej balladzie udramatyzowanej w historii ewolucji gatunku zostają wypełnione, dookreślone przez cechy zmienne, wynikające już nie z tendencji wewnętrznych gatunku, lecz z nakazów poszczególnych prądów literackich: a) obok cechy „obserwatora zaangażowanego” narrator posiada zazwyczaj jeszcze inne, relatywne historycznie cechy osobowości; b) kształt „rzeczywistości mówiącej” wypełniany jest przez motywy zgodne z tendencjami poszczególnych epok literackich; c) drugi człon narracji („człon wniosku”) wypełniany jest częstokroć przez sentencje pozostające na usługach „swojej epoki”, co sprawia, że ballada epicka w swej odmianie udramatyzowanej stanowi najtrwalszy nurt gatunku, bo służy z łatwością jako odmiana poezji programowej kolejnym okresem historycznym.

Zarysowany kształt narratora wydaje się także uzasadniać fakt zarówno popularności, jak i nierówności artystycznej ballady. Jej fundamentem w świetle tych rozważań jest „narrator zaintrygowany”. Takim narratorem może być zarówno człowiek szukający filozoficznego klucza do rzeczywistości, jak i plotkarz podpatrujący sąsiadów przez dziurkę od klucza. To wydaje się wyjaśniać, dlaczego obok ballad ambitnych są ballady kabaretowe, obok ballad filozoficznych — ballady kryminalne.

*Ireneusz Opacki*