

Nun, in AF III bedurfte es dieser Tarnung nicht mehr; sie wird mit dem Namenswechsel vielmehr als eine solche enthüllt. Eine dokumentarische und zugleich agitatorische Einleitung weist auf die Bedingungen der Gegenwart von 1830 hin: Das Schicksal der Wilnaer Jugend von 1823/24, die das Wagnis büßen mußte, selbständig und unabhängig zu denken, wird zum Gleichnis des gedemütigten polnischen Volkes. Fragmente eines frühen empfindsamen Liebesdramas wandeln sich – in direkter Auseinandersetzung mit Goethes Werk – zum Nationaldrama der »Dresdner Totenfeier«; dessen Sinnmitte Leiden, Aufbruch, Hoffnungen und Triumphe der polnischen Nation geworden sind: – Ein Paradigma, das im polnischen Selbstverständnis gleichermaßen für die Jahre 1848, 1863, 1918, 1945 oder 1989 gültig blieb. – Denn in den bewegenden Wochen jenes friedlichen Aufstandes der »Solidarnosc«, im Herbst 1980, wurde die »Ahnenfeier« in einer Inszenierung des polnischen Fernsehens gesendet; und bereits im März 1968 war in Warschau eine Inszenierung vom Ersten Sekretär der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei Wladislaw Gomulka wegen angeblicher antisowjetischer Anspielungen verboten worden.¹⁶⁾

Die Form, zwischen szenischer Dokumentation und symbolischer Mehrdeutigkeit, ist der romantischen Gattungskonvention mit ihren Offenheiten und dem weitgehenden Verzicht auf überlieferte klassizistische Regeln verpflichtet. Schon 1823 hatte sich Mickiewicz in einem programmatischen Gedicht »Romantik« (Romantyczność) vom spätaufklärerischen Klassizismus seiner Universitätszeit abgegrenzt. Doch eben dieses Romantische, das sich – in der 5. Szene oder den Visionen des Pater Peter in der 3. Szene beispielsweise – in einen messianischen Mystizismus steigern kann, bewahrt das Stück vor jener Trivialisierung, der zumal die deutsche Polenlyrik in zunehmendem Maße ausgesetzt war. Elemente der Phantastik, des Religiösen, Visionen, Traumszenen, biblische Verweise und messianische Gleichnisse schaffen ein Bild der erfahrenen und erlittenen Zeit. Die Geisterwelt eines Mysterienspiels berührt sich mit der realen Geschichte. Die Bedrückungen der polnischen Jugend sublimieren sich zu einer mystischen Metaphysik. Die Gestalt des gekreuzigten Christus wird in der Vision des Pater Peter zum Golgata des gekreuzigten Polen:

»Und er spricht: ›Mich dürstet‹. Sieh, der Österreicher ihn mit Essig tränkt,
Galle reicht der Preuße ihm. Die Mutter Freiheit steht am Kreuz in Gram versenkt.
Da! Ein Moskowiter Söldner sprengt mit seinem Spieß herbei,
Bohrt ihn in den Leib, daß meines Volkes schuldlos Blut vergossen sei.« (V. 59 ff.)

Dieses Messianische im Schaffen von Mickiewicz hat in Dresden zum ersten Male Gestalt angenommen; es wird sich in den folgenden Pariser Jahren immer mehr steigern; – zumal in den Appellen der »Bücher des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft« von 1834, in denen er in ekstatischen Beschwörungen seine im Elend zerstrittenen Landsleute zur Besinnung auf ein Polen der christlichen Idealität zu weisen sucht. Das führte zu Übersteigerungen, die auch im Leben von Mickiewicz zu Konflikten führten. Die »Dresdner Totenfeier« indes bewahrt die Geschlossenheit eines großen künstlerischen Entwurfs, der stets auf Vergegenwärtigung zielt; – so heterogen das poetische Instrumentarium im einzelnen auch ist und sich nicht auf pathetische und religiöse Elemente allein, sondern ebenso auf satirische beruft. Der zaristische Inquisitor und Verfolger Novosiltzoff wird in der 7. Szene vom Teufel gepeinigt; die Warschauer