

IV POLSKO-NIEMIECKA KONFERENCJA POLONISTYCZNA

**MIĘDZY OŚWIECENIEM I ROMANTYZMEM**  
**kultura polska około 1800 roku**

Redakcja naukowa:  
*Jakub Zdzisław Lichański*  
przy współudziale:  
*Brigitte Schultze*  
*Hansa Rothego*

S E P A R A T U M



Warszawa 1997

WYDZIAŁ HISTORII I SPOŁECZNOŚCIOZNAWSTWA

# WYDZIAŁ HISTORII I SPOŁECZNOŚCIOZNAWSTWA KATEDRA HISTORII

Wydawnictwo  
Katedry Historii  
Instytutu Historii  
i Socjologii  
Uniwersytetu Warszawskiego

WARSZAWA 1980



Instytut Historii i Socjologii

## Zur Komposition von F.D. Książnins Zyklus *Żale Orfeusza nad Eurydyką* (1783)

Der vorliegende Beitrag<sup>1</sup> nimmt die Einschätzung der ersten Version von Książnins *Żale*-Zyklus zum Ausgangspunkt, die Teresa Kostkiewiczowa in ihrer bis heute wegweisenden Książnin-Monographie gibt. Nach ihrer Auffassung erfülle die Erstpublikation nur eine von zwei Mindestbedingungen des Gedichtzyklus: die Einheitlichkeit (*jednolitość*) des Subjekts der Aussage, und auch diese nur in beschränkter Weise. Die zweite Bedingung, die „deutliche Komposition“ (*wyrazista kompozycja*), sei dagegen gar nicht erfüllt. „Keine Konsequenz entscheidet über die Reihenfolge und die Anordnung der einzelnen Gedichte [...]. In Wahrheit sind die *Żale* nämlich eine völlig freie Anordnung selbständiger lyrischer Gedichte, die lediglich unter einem gemeinsamen Titel stehen und das Titelthema von verschiedenen Gesichtspunkten aus entwickeln“<sup>2</sup>. Diese Einschätzung hat respektable Gründe in Text und Komposition der *Żale*, und sie hat vor allem auch ihren Sinn im Kontext der polnischen Książnin-Rezeption: außer Franciszek Karpiński haben alle früheren Kommentatoren sich bestenfalls mit wohlwollender Skepsis (Kazimierz Brodziński), in der Regel aber ganz ablehnend (von Euzebiusz Słowacki bis Waław Borowy)<sup>3</sup> zu Książnins Orpheus-Zyklus geäußert. Teresa Kostkiewiczowa

<sup>1</sup> Teil eines größer angelegten *work in progress* über F.D. Książnins Entwicklung als zyklischer Dichter von seinen *Erotyki* (1779) bis zu den *Żale* (1787.). Die *Żale* (1783) sind enthalten in *Wiersze Franciszka Dionizego Książnina* [sic!], tom I, Warszawa M. Gröll 1783, S. 161–112. Ihr Text schließt sich dort mit seinen 24 Gedichten (zuzüglich Widmungsgedicht) so unmittelbar an die drei Bücher der Gedichtsammlung *Krotofile i Miłostki* an, daß er quasi deren 4. Buch bildet. Diese Anordnung wird stark variiert in der Ausgabe *Poezye Franciszka Dionizego Książnina* [sic!], tom I. Edycja zupełna, Warszawa M. Gröll 1787, wo eine „gekürzte und verbesserte“ Version der *Żale* (S. 221–255) sich direkt an die vier Bücher der *Liryki* anschließt. Die Ausgabe von 1783 hat sich in den polnischen Bibliotheken nur in 2–3 Exemplaren erhalten und liegt mir dank einem freundlichen Entgegenkommen von Frau Prof. Teresa Kostkiewiczowa und Herrn Dr. Tomasz Chachulski in einer Xerokopie vor. Aus den *Erotyki* wird zitiert nach der Ausgabe *Erotyki Franciszka Dionizego Książnina* [sic!], część I, część II, Warszawa Drukarnia Nadworna 1779 (2 Bde.). Die polnische Orthographie in den zitierten Gedichttexten folgt ohne jede Modernisierung den Vorlagen; Hervorhebungen in den Gedichtziten sind von mir — R.F.

<sup>2</sup> T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*, Wrocław etc. 1971 (Z *Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 25), S. 71.

<sup>3</sup> K. Brodziński, *Pisma...*, Bd. 4 *Proza. Literatura polska* (1822–1823), Poznań 1872, schreibt in seinem Porträt „Książnin“ (370–383), die *Żale* bewiesen „die dem Dichter eigentümliche Empfindsamkeit des Herzens, verbunden mit Geschmack“, doch habe er damit eine „zu schwierige Aufgabe“ auf sich genommen; diese „Threnodien“ könnten nur dann interessieren, wenn der Leser vergesse, daß es „die Stimme des Thrakischen Dichters und Gesetzgebers“ sein solle (S. 375). Diese Formulierung läßt anderen Einschätzungen mehr Raum als das Verdikt Euzebiusz Słowackis, wonach uns die Dichtung als Gefühlsausdruck nicht überzeugen könne, weil fremdes Leiden dargestellt sei (*Dziela*, Bd. 3, Wilno 1824, S. 194). Kurzen Prozeß macht W. Borowy in seiner Einleitung F.D. Książnin, *Wybór poezji*, Wrocław 1948 (BN Seria I Nr. 129): „rzecz zimna i bezbarwna, w której na każdym kroku czuć wymuszenie“ (23); Borowy kommt hier nicht einmal die Möglichkeit in den Sinn, daß man die von ihm bemängelten Qualitäten der Kälte und Farblosigkeit auch als besonders wirkungsvolles Ausdrucksmittel einer Depressionslyrik werten könnte; am selben Ort zitiert Borowy nicht

hat wohl als erste auf die Unterschiede zwischen der — heute sehr schwer zugänglichen — Erstfassung des Werks und der veränderten Fassung von 1787 verwiesen und mit Recht hervorheben wollen, daß die Anordnung der Gedichte 1783 bedeutend ungezwungener sei als in der allseits bekannten Zweitfassung von 1787. Im folgenden soll gleichwohl eine andere Einschätzung vorgebracht und begründet werden. Als fundamental haben sich übrigens bei der hier vorgelegten Interpretation T. Kostkiewiczovas konsequente Suche nach poetologischen Themen und Motiven bei Książnin sowie ihre — oben paraphrasierte — kurze Bemerkung zur Problematik des zyklischen Subjekts der Aussage im *Żale*-Zyklus erwiesen.

### 1. Zum Doppelsinn der zyklischen Komposition der *Żale*.

Die *Żale Orfeusza nad Eurydyką* bestehen in ihrer Erstversion von 1783 — und nur diese betrachten wir hier — aus einem Widmungsgedicht an Franciszek Mikołaj Zabłocki und 24 Klageliedern („Żale“) unterschiedlicher Strophenformen und Versmaße. Das Widmungsgedicht qualifiziert das zyklische Werk als poetisches Opfer an die fortdauernde untröstliche Trauer des Freundes (der ebenfalls Dichter ist) um seine verstorbene „Chloe“; es wird vom Autor als „Teilhaber am Kummer und Zeugen der Verzweiflung“ („uczestnik żalu, a rospaczy świadek“) dargebracht. Wirklich stellt sich denn auch der Zyklus zur künstlerischen Aufgabe, die Emotionsbewegungen des untröstlichen Kummers darzustellen, der nach kurzen Fühllosigkeiten in immer neuen Wellen und Schüben den Trauernden heimsucht. In *Żal* 4 heißt es z.B. vom Kummer (żał):

Czasem zdrętwiawszy, niby się ukoi,  
Znowu się z całym ciężarem obruszy.

Der Kummer, der mit seiner ganzen Last den Trauernden immer neu befällt, ist vom Anfang bis zum Ende des Zyklus ein tragendes Motiv und kommt in mehr oder weniger offener Form in jedem der 24 Gedichte vor. Die zyklische Komposition gibt sich hier in besonderem Maße als lyrischer Ausdruck der in quälender Wiederholung aufkommenden Traueremotionen; insofern ist T. Kostkiewiczovas Eindruck von der „freien Anordnung“ und von der freien Variation des immer gleichen Themas wohlbegründet.

Es wird im Verlauf einer genaueren Kompositionsanalyse aber zu zeigen sein, wie im *Żale*-Zyklus über das bloße Klage- und Trauer-Motiv hinaus ein ganzes Bündel künstlerischer und poetologischer Probleme und Themen zusammengeführt wird: die Darstellung der Metamorphosen des zyklischen Subjekts (das Elemente von Zabłocki, „Orpheus“ und Książnin enthält) und vor allem auch „Chloes/Eurydikes“, des Objekts der Klage; die Darstellung der Trauer als Quelle

---

ohne Ironie Franciszek Karpiński's schulterklopfendes Lob der Książninschen *Żale*. „Usluchał rady mojej i tym sposobem napisał *Żale Orfeusza nad Eurydyką*, które wiersze między dziełami jego z druku wyszły mi zapewne na czele położyć można“ (ibidem).

(„Tränen“) der Poesie; die in der Mitte des Zyklus erfolgende Transformation der statischen Klage zur stationenreichen Wanderung des „Orpheus“ in die (vermeintliche) Unterwelt, welche unverkennbar auf neuplatonische und vergilische Vorstellungen vom *ascensus* und *descensus* des Dichters anspielt.

Die Komposition des Zyklus ist also in ihrem Doppelsinn zu sehen: als frei angeordneter poetischer Ausdruck des unkontrollierten Flutens der Traueremotionen, und als geregelte zyklische Anordnung poetologischer Themen und Motive. Das Moment der geregelten zyklischen Anordnung soll im folgenden besonders betrachtet werden.

## 2. Von Kniaźnin über Zabłocki zu Orpheus, von Chloe zu Eurydike: Metamorphosen von Subjekt und Objekt der Klage (*Żale* 1–5).

Das Widmungsgedicht ist als Ansprache an den trauernden Freund Zabłocki in 7 vierzeiligen Strophen aus Elfsilblern (7 4Z 11)<sup>4</sup> gehalten, eine Strophenform, die schon in den *Erotyki* häufig das freundschaftliche Gespräch und den Gedankenaustausch mit diesem Freund signalisiert hatte<sup>5</sup>. Die folgenden sieben Gedichte haben in deutlichem Kontrast dazu andere, mehr dem klagenden Gesang angemessene Formate, doch ist bereits an dieser Stelle anzudeuten, daß die Vierzeiler-Strophe aus Elfsilblern im weiteren Verlauf des Zyklus erstaunliche Funktionswandlungen durchmachen wird.

Ab *Żal* 1 „Żyłem, iakoby nie żyłem...“ tritt ein ambiguisiertes lyrisches Ich in Kraft: die poetischen Worte sind diejenigen Kniaźnins, doch sind sie in offener Fiktion dem trauernden Witwer Zabłocki in den Mund gelegt. Der sich daraus ergebende grundsätzliche Doppelsinn ist bei der Lektüre mitzudenken: jede lyrische Formulierung des trauernden Witwers ist auf einer zweiten Bedeutungsebene auch lyrische Äußerung des zyklischen Subjekts Kniaźnin. *Żal* 1 „Żyłem, iakoby nie żyłem...“ (6 4Z 8) und *Żal* 2 „Utnę iey włosy, ten warkocz złoty...“ (8 4Z 3x10+5)<sup>6</sup> sind ausgesprochen lyrische Klagetexte, die entsprechend der Fiktion der Witwer zunächst in gemeinsamer Trauerrunde am Sarg der Verstorbenen spricht. Dies darf aus *Żal* 3 „Wierna družyno, przyjaciele moi...“ (8 4Z 2x(11+8)) rückgeschlossen werden, wo der Trauernde seine Freunde anspricht, sie milde auf die Vergleichenheit ihrer Trostbemühungen verweist und sie bittet, ihn allein zu lassen. Der Witwer verabschiedet dabei den Freund Filon — gemeint ist damit offensicht-

---

<sup>4</sup> Im folgenden schematisieren wir die Angaben der strophisch-metrischen Gestaltung der einzelnen Gedichte (Strophenform und Zeilenformate) nach dem Schema (7 4Z 11) — das Gedicht besteht aus sieben Strophen à 4 Zeilen, die Elfsilbler sind. Die Angabe (8 4Z 2x(11+8)) ist zu lesen als 8 vierzeilige Strophen, von denen jede aus einem Elfsilbler, einem Achtsilbler, einem Elfsilbler und einem Achtsilbler besteht.

<sup>5</sup> Die *Żale* (1783) sind offenkundig die vollständige Neuarbeitung einer kleinen Serie von Trauergedichten auf den Tod von F. Zabłockis Ehefrau Kasia (einer Schauspielerin) im 8. und 9. Buch von Kniaźnins *Erotyki* (1779).

<sup>6</sup> Das Motiv des goldenen Zopfs, den der Witwer der Verstorbenen zur Erinnerung abschneidet, ist wohl die Transformation des Motivs der goldenen Haare, welche die Eröten sich in ihrer Trauer abschneiden, um damit die Leiche der verstorbenen Kasia zu bedecken: *Er.* 8.27 *Pogrzeb*.

lich Książnin selbst — speziell mit dem Argument, dieser könne ihn nicht trösten, wenn er doch selbst weine. Dies ist im Sinne einer poetisch-semiotischen Pragmatik unverkennbar ein Witz, der freilich keinerlei Humoreffekt hervorbringt: der Dichter schickt sich hier in Worten, die ja er dem Witwer in den Mund gelegt hat, gewissermaßen selbst fort.

Der einzige „grausame Freund“, der dem von seinen Freunden verlassenem Witwer nun noch bleibt, ist sein Kummer, den der Dichter natürlich nach wie vor mitempfindet und äußert:

Odeszli wszyscy, sam ieden zostaie,  
I ze mną żal mój, przyjaciel okrutny.  
Jakby nie dosyć, żem tęskny i smutny,  
Jeszcze mi rozpacz podaie. (*Żal 4*)

— und man möchte daraus den Schluß ziehen, daß zwar Filon-Książnin nun fort ist, jedoch als „mein Kummer, der grausame Freund“ dennoch präsent bleibt.

Die Eingangsfiktion, wonach Zabłocki mit eigenen Worten um seine „Chloe“ trauert, umfaßt, außer dem Widmungsgedicht, die Texte *Żal 1–5*. In *Żal 5*, einem in seiner strophisch-metrischen Gestaltung (3 4Z 10) ausgesprochen „lyrischen“ Gedicht, wird die Mutation des ambigen Subjekts der Klage zum Rollensubjekt des Orpheus vollzogen — entsprechend mutiert das Objekt der Klage „Chloe“ zur direkt angesprochenen „Eurydike“. Eine Ansprache an Orpheus in der 2. Person („Cóż ci, Orfeiu, dziś po tey sławie“) wird durch die zweite Strophe (in der Orpheus in der 1. Person Eurydike anspricht) *nachträglich* zur Selbstansprache des Orpheus umfunktioniert:

Cóż ci, Orfeiu, dziś po tey sławie,  
Którey zazdrościł świat prawie cały?  
Że nie był jeszcze do tych czas taki,  
Jakim cię znano na całe Traki?

Ach **Eurydyko!** przy **twey** piękności  
**Przeszedłem** szczeble **mey** pomyślności  
[...]  
(*Żal 5*)

Ab diesem Moment werden die weiteren *Żale* des Zyklus vom Rollen-Ich des Orpheus gesprochen, der die Eurydike klagend anredet oder klagend von ihr spricht. Aus einem doppelsinnigen lyrischen Subjekt (Zabłocki, Książnin) wird hier ein dreifachsinniges: durch die „Redemaske“ des Orpheus sind immer auch noch die Stimmen Zabłockis und Książnins zu hören.

Es versteht sich von selbst, daß das nunmehr explizit angeschlagene Orpheus-Thema ein ganzes Bündel poetologischer Motive in den Zyklus einführt, von denen noch ausführlicher zu reden sein wird<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> An diesem Punkt kann nur summarisch darauf hingewiesen werden, daß der Orpheus-Mythos mehrfach bereits in den *Erotyki* verwendet worden war, und zwar mit Rückbezügen auf Horaz und Kochanowski: im

### 3. Eurydikos „poetologische Vergeistigung“ in Orpheus' Klage (*Żale* 6–11)

*Żal* 6 (7 4Z 11+2x8+11) bringt in einer weiteren Ansprache an Eurydike die zunächst nicht sonderlich überraschende Idee zum Ausdruck, daß er, Orpheus, der Eurydike nicht wert gewesen sei, da er das Glück mit ihr gar nicht hinlänglich zu schätzen gewußt habe. Motive einer Vergeistigung der Eurydike lassen aber aufforchen. Eurydikos „Güte und Süße, ihre Schönheit und ihre liebe Anziehungskraft“ waren „nicht für den Menschen geschaffen“ (1. Strophe); die von „himmlischen Händen geschaffenen“ Eigenschaften ihres Körpers und Herzens „begannen für mich das goldene Zeitalter zu flechten“; an ihr hatte er, ohne es zu wissen, eine Gottheit. Das sind klare und deutliche Hinweise auf eine neuplatonische Tradition der poetischen Liebesauffassung<sup>8</sup>, die in den *Erotyki* und in den *Krotofile i Miłostki* zwar auch immer mitschwang, aber nie ganz offenkundig gemacht worden war. Die letzte Strophe hat einen poetologischen Unterton:

Szczęśliwszy byłem, niżelim rozumiał.  
 Ach! ieślim kiedy nie umiał  
 wielbiać ciebie, szanować;  
 Potrafię teraz na wieki żałować!

Sie läßt sich *auch* in dem Sinne verstehen, daß Orpheus zu Eurydikos Lebzeiten nicht die rechten Liebesgedichte zustandebrachte, nun aber für immer die angemessenen Trauergedichte hervorbringen werde. Es ist nicht unerlaubt, aus dieser Aussage auch den Nebensinn eines Bezugs auf den Dichter Kniaźnin selbst und auf seinen langen Abschied von der erotischen Poesie herauszulesen<sup>9</sup>.

Der poetologische Nebensinn der Strophe wird aktiviert durch den nachfolgenden *Żal* 7 „Moja iedyńa“. Hier beklagt sich Orpheus bei Eurydike, daß er in ihr die Bezähmerin seiner ungestümen Seele verloren habe: „Myśl sama twoim rozkazem/Wracać mi pokóy musiała:/Twey radzie za każdym razem/Tryumf przyznała” —

Dziś, sam niepokóy ią budzi,  
 I targa na wszystkie strony:

---

wesentlichen wird dort die Zaubermacht der orphischen Kithara beschworen (1.26 *Zrażona miłość*; 1.33 *z Horacyusza*; 1.37 *Do lutni*; 6.18 *Wieyska i mieyska miłość*; 7.30 *Orfeusz*). Das poetologische Potential des Orpheus-Mythos darf allein schon deshalb auch bei der Lektüre der *Żale* nicht unterschätzt werden.

<sup>8</sup> Das neuplatonische Element ist gewiß— auch über die petrarkistische Tradition in den Zyklus hineingekommen, in der Kniaźnin als erotischer Dichter gesehen werden muß.

<sup>9</sup> 1779 läßt Kniaźnin seinen Großzyklus *Erotyki* mit einer mehr als deutlichen Verabschiedung des erotischen Themas ausklingen; 1783 publiziert er eine völlig umgewandelte Variante des erotischen Themas in Gestalt der Gedichtsammlung *Krotofile i Miłostki* (dt. etwa: Späße und Liebeleien); der sich daran eng anschließende *Żale*-Zyklus wiederholt den Gestus des Abschiedes von der Liebeslyrik (vgl. Anm. 1).

Umysł mój rzuca się, trudzi,  
Nie ukoiony.

Żałość w tym sercu srożeie,  
Bodzie go zewsząd, przesywa;  
Na mieysce zbiegłej nadzieie  
Rospaczy wzywa.

Innerhalb der Poetik dieses Zyklus, der mit den Mitteln poetischer Expressivität bewußt sehr sparsam umgeht, fällt der hier sonst ungewöhnliche strophisch-metrische Ausdruck eines Ungestüms der Klage auf: auf zwei Elfsilbler folgt eine Serie von sechs vierzeiligen Strophen 3x8+5, die dann wieder durch zwei Elfsilbler abgeschlossen wird. Was vom Standpunkt späterer Lyrikauffassungen aus Inbegriff formaler Ordnungs- und Symmetriebildung sein mag, ist hier offenkundiger strophisch-metrischer Ausdruck seelischer Aufgewühltheit und Unordnung: dem „Orpheus“ fehlt die seelische Ordnungskraft seiner „Eurydike“. In der poetischen Darstellung dieser Aufgewühltheit wird aber zugleich auch eine ungezähmte poetische Inspiration angedeutet.

Statt einer poetischen *Inspiration* überkommt den Klagenden in *Żal 8* aber eine neue Traueremotion, nämlich die lebhaftere *Erinnerung* an den letzten Todeskampf der Geliebten („Kiedy ów zamróz po iey białym cieie/Szedł, wyciskaiąc zimny pot na czele: [...]; /Kiedy, sinieiąc, wargi się zcinały,/Chciała coś wyrzec, słowa zapadały [...]). Dieses starke Erinnerungsgefühl reißt ihn aus aller Poesie — er *singt* nicht mehr Eurydike *an*, er *spricht* wieder *von* ihr, und dieses Sprechen in heftiger Traueremotion geschieht in vierzeiligen Elfsilbler-Strophen. Es fehlt an dieser Stelle nur wenig, und die Orpheus-Eurydike-Fiktion wäre auf die Eingangsfiktion zurückgeführt (Zabłocki klagt um seine „Chloe“), so ähnlich ist *Żal 8* in Tonfall und strophisch-metrischer Gestaltung dem Widmungsgedicht an Zabłocki. Lediglich zwei Anrufungen an die Götter (statt an Gott) erhalten die Orpheus-Eurydike-Fiktion hier noch aufrecht — die Klage der Sterbenden an die Götter, warum sie so jung sterben und so stark leiden müsse, die andere des Trauernden:

Bogowie, srodzy równie iak wspaniali,  
Życiem mię ieszczce na to darowali;  
Abym znał lepiey, iak wielem utracił,  
A tę ich łaskę wiecznemi łzy płacił. (*Żal 8*)

Die Anrufung der Götter schlägt dann aber in *Żal 9* zur großen, mehr und mehr lästerlichen Klage des Orpheus an die Götter, und vor allem an den Vater der Götter und Menschen aus, daß sie nicht fühlen, daß sie ungerührt das Elend des Menschen ansehen, daß sie in ihrem Glück dem armen Menschen sein kleines Glück nicht gönnen, daß sie grausam und ungerecht sind — lästerliche Klage, die nunmehr mit der Strophenform 3x10+8 alle Zeichen inspirierten lyrischen Sprechens oder gar Singens an sich tragen und damit die Erwartung nunmehr einlösen, die in *Żal 7* aufgebaut worden war:

Gdy Eurydykę w tych ręku miałem,  
Tchnąłem roskoszy waszey udziałem.

Na cóż mi bóstwa to szczęście dały,  
Jeśli odebrać ie miały? (*Żal 9*)

Die trauerinspirierte Poesie des *Żale*-Zyklus erreicht nach dieser Eruption einen ersten poetischen Höhepunkt in *Żal X*, wo die Klage ganz zum leisen, fast tonlosen Gesang wird, in einem Gedicht aus meist dreihebigen Achtzeilern, deren Rhythmus stellenweise an dreihebige Daktylen bzw. Amphibrachen erinnert:

*Żal X*

Uszła mi życia moiego  
Pociecha i słodycz cała:  
Na boleść serca tkliwego  
Pamięć iey tylko została.

Światu i sobie nie miły  
Jedyną żalność mą czuję;  
Rozum i zmysły i siły  
Pamięć mi sama zaymuie.

Obrazem, który straciłem,  
Sztylet ponawia dotkliwy.  
Przykra pamięci! iak byłem,  
Już ia nie będę szczęśliwy.

Szczęśliwość ową noc grzebie:  
Próżne tam za nią me chęci.  
Czemużem, straciwszy ciebie,  
Nie stracił razem pamięci?

Im Vordergrund dieser lyrischen Klage steht eine neuerliche starke Traueremotion, das Nicht-Vergessen-Können, die allzu lebhaftige Erinnerung an die Geliebte. Aber gerade die auffallende Hervorhebung des Erinnerungsthemas indiziert einen verborgenen poetologischen Gehalt. Kniaźnin kannte mit Sicherheit den wesentlichen Teil der antiken Überlieferungen über Orpheus sowie die sog. orphischen Hymnen. Man darf daher die Hervorhebung der Erinnerung getrost als Anspielung auf Mnemosyne verstehen, die nach antiker Vorstellung nicht nur die Mutter der Musen ist, sondern gerade in der Orphik eine wesentliche Rolle spielt; nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang auch die Rolle platonischer und neuplatonischer Theorien von Gedächtnis und Erinnerung.

In der zyklischen „Geschichte“ der Trauer um „Eurydike“ bezeichnet dieses Gedicht einen gewissen Wendepunkt: das poetische Subjekt löst sich hier endgültig von der Klage an der Leiche ab und macht sich fortan auf die Suche nach „Eurydikēs“ Seele. Wie ein verwaister Vogel traurig in die Fremde fliegt, „so fliege ich ich nach dir,/Du mein Licht, du meiner Seele Zier“<sup>10</sup> — so heißt es unter Verwendung neuplatonischer Motive im folgenden *Żal 11*.

---

<sup>10</sup> „tak i ia za tobą,/Moie ty światło, duszy mey ozdobo“ (*Żal 11*).

Żal 11 wartet nach dem fast tonlosen Klagelied Żal 10 mit Ton und Stil der inspirierten hohen Trauerode auf: er besteht aus drei ungleich langen Strophen (14; 12; 14), die jeweils mit dem Refrain enden: „Moia pociecho, Eurydyko miła!”. Seine Elfsilbler sind in feierlich getragenen Rhythmus gehalten; sie realisieren in unregelmäßiger Folge bald vier, bald fünf Hebungen — vgl. die zweite Strophe<sup>11</sup>:

O <b>g</b> dyby <b>i</b> eszcze,/ <b>p</b> odług mey <b>n</b> iedoli,	4 Ikten (2+2)
<b>B</b> óg mi dozwolił / <b>u</b> żyć <b>w</b> łasney <b>w</b> oli;	5 Ikten (2+3)
G <b>d</b> yby nam <b>n</b> iebios/ <b>w</b> yroki <b>n</b> atrętne,	4 Ikten (2+2)
<b>A</b> by <b>r</b> az <b>m</b> ogły / <b>o</b> kazać się <b>ch</b> ętne,	4/5 Ikten (2/3+3)
(Ter <b>a</b> z mię <b>b</b> owiem/ <b>w</b> szys <b>t</b> kie opuśc <b>i</b> ły,	4 Ikten (2+2)
Odi <b>a</b> wszy <b>r</b> azem/ <b>s</b> er <b>c</b> e, <b>r</b> oz <b>u</b> m, <b>s</b> il <b>y</b> !)	5 Ikten (2+3)
<b>N</b> ie kamien <b>i</b> em ia,/ <b>a</b> ni dr <b>z</b> ewem <b>i</b> akiem,	5 Ikten (2+3)
Nie <b>m</b> arnym kwiatem,/ <b>a</b> ni błęd <b>n</b> ym pt <b>a</b> kiem,	5 Ikten (2+3)
<b>A</b> le stał <b>y</b> m się/ <b>ł</b> zami <b>t</b> ylko, <b>ł</b> zami!	4/5 Ikten (2+2/3)
<b>B</b> ym się gorz <b>k</b> iem/ <b>z</b> ale <b>w</b> ał zdroj <b>a</b> mi	4 Ikten (2+2)
Na <b>z</b> awsze: <b>b</b> oś mię/ na <b>z</b> awsze rzuci <b>ł</b> a,	4 Ikten (2+2)
<b>M</b> oia pocie <b>c</b> ho, /Euryd <b>y</b> ko mi <b>ł</b> a! (Żal 11)	4 Ikten (2+2)

Der heimliche poetologische Gehalt der orphischen Trauer um die Geliebte läßt sich hier besonders deutlich zeigen: der Dichter wünscht sich, nur noch Tränen und nur noch Quelle zu sein, welche dem Wanderer (wie es in der nächsten Strophe von der zum Vergleich herangezogenen Quelle heißt, die aus der zu Stein gewordenen Niobe fließt) süße Labung aus Bitterkeit verschafft („Słodycz przechodniom z goryczy dobywa“). Hier wird auch das bereits in den *Erotyki* eingeführte poetologische Stichwort des „jęk“<sup>12</sup> verwendet, das dort den Klang der Dichterlaute zwischen Entzückensruf, Lachen und Schluchzen bezeichnete, an dieser Stelle aber zum reinen Laut der lyrischen Klage umgestaltet wird:

...przychodzień daleki

Gdyby się skłonił do żywego zdroiu,

Jękbym mu donosił [sic!] przy czystym napoiu:

Że to lzy męża, któregoś rzuciła,

Moia pociecho, Eurydyko miła! (Żal 11)

<sup>11</sup> Im nachfolgenden Text bedeuten / Zäsuren, **fett unterstrichene** Vokale obligatorische, nur **fette** Vokale fakultative Betonungsstellen; bei der Angabe der Betonungsstellen wird berücksichtigt, daß zu Kniaźnins Zeiten Enklitika wie się oder mię, mi etc. zu den unmittelbar vorangehenden Wörtern gezählt, d.h. als Endsilben einer einzigen Akzentgruppe behandelt wurden und demzufolge eine Umakzentuierung des vorangehenden Wortes zur Folge haben können — vgl. „okazać się“; vor der Zäsur gilt das auch für Wortgruppen anderer Art, vgl. „Nie kamien**i**em ia“.

<sup>12</sup> Vgl. in den *Erotyki* das poetologische Gedicht 1.37 *Do lutni*, wo die Wortverbindung des „przyjemny ięk“ (angenehme Klage) der Laute eingeführt wird.

Man wird bereits an dieser Stelle sagen dürfen, daß Eurydike als Gegenstand einer Liebe, die in eine den Liebenden ganz beherrschenden trauernden Erinnerung umschlagen mußte, gerade auch nach ihrem Tod die Quelle seiner poetischen Kraft bleibt.

#### 4. Die Wanderung des Orpheus und ihre Stationen. Das Motiv des poetologischen *ascensus* und *descensus* (*Żale* 12–23)

*Żal* 12 realisiert gleichsam einen poetischen „jęk“, wie er auf der impliziten metapoetischen Ebene von *Żal* 11 angekündigt wurde. Das Gedicht zeigt „Orpheus“ auf dem Beginn einer langen Wanderschaft, die als Motiv die zweite Hälfte des Zyklus bis zum Ende prägen wird. Diese Wanderung ist der Irrweg des verzweifelt Trauernden in der Einöde, aber auch mystische Wanderung der klagenden Seele des Dichters, die der Seele der Geliebten nachstrebt, welche zugleich die Quelle seiner poetischen Kraft ist. Es ist bei Kniaźnin auch nicht abwegig, bei den Stationen von „Orpheus“ Wanderung sowohl an polnische Landschaft, als auch an das „Programm“ eines labyrinthischen Ganges durch die verschiedenen Abteilungen eines empfindsamen Landschaftsgartens zu denken.

An ihrem Anfang, in *Żal* 12, führt die Wanderung durch idyllische Landschaft, die durch eine Szene mit fröhlich tändelnden Hirtinnen und Hirten angedeutet wird. Auf diesen Anblick reagiert der trauernde Dichter mit größter Melancholie. Man kann dem Text in seiner strophisch-metrischen Gestaltung (7 4Z 2x11+2x8) und in seinen Motiven die Zugehörigkeit zum Kreis der erotischen Lyrik der *Erotyki* und namentlich auch der *Krotofile i Miłostki* ansehen, nur daß die Melancholie des von der erotischen Fröhlichkeit Ausgeschlossenen im Rahmen des *Żale*-Zyklus einen ganz konkreten Hintergrund erhält und damit dann jenen lyrischen Ton der Untröstlichkeit hervorbringt, der Jahrzehnte später für Mickiewiczs *Dziady* IV so charakteristisch werden soll:

Dla nich są nieba wyroki laskawsze,  
Ja zaś i zawsze, i zawsze, i zawsze  
Wzdycham, a ieszcze strapiony,  
Niczym iuż nie pocieszony!

Przykra i owszem sama mi uciecha;  
Przykra mi nawet, że się kto uśmiecha.  
Wybaczcie smutney niedoli,  
W którey mię cały świat boli. (*Żal* 12)

Das Gedicht rückt noch einmal die anderen Menschen in den Blick („Tych, widzę, ludzi zabawa gromadzi“) und macht sie sogar zu Zeugen und Hörern der Dichter-Klage<sup>13</sup>. Damit evoziert es vorerst zum letzten Mal die Situation der

---

<sup>13</sup> In der letzten Strophe tritt ein „verwunderter Alter“ in Erscheinung, der noch nie solche Klage um eine verstorbene Frau vernommen hat. Es besteht übrigens eine gewisse Verbindung zu *Żal* 4: thematisch durch das Motiv des Abschieds von den anderen Menschen (dort von den Freunden, hier von den fröhlichen

Gemeinschaft des Dichters mit den Freunden, und es signalisiert zugleich die Aufkündigung dieser Gemeinschaft. Anschließend geht „Orpheus“ in die vollkommene Einsamkeit.

Žal 12 steht in besonders engem thematischen Zusammenhang mit dem folgenden Žal 13 „Žalu! ty teraz mey czulości panem...“, mit dem es gemeinsam die rechnerische Mitte des 24 gezählte Gedichte umfassenden Zyklus bildet.

Žal 13 gehört aus zwei thematischen Gründen zu den zwei zentralen Gedichten des Zyklus. Es besiegelt einen weiteren Wendepunkt in der „Geschichte“, die der Zyklus darstellt: „Orpheus“ hat jetzt die Menschen verlassen und befindet sich auf seiner Wanderung in die Einsamkeit. Der zweite Grund ist ein poetologischer: der Dichter hat sich einem neuen Herrn unterstellt, dem Kummer:

Žalu! ty teraz mey czulości panem:  
 Służę, lzy piiiąc, które mi podaiesz.  
 Choć udręczone coraz serce kraiesz,  
 Chcę iść za moim tyranem.

Idąc, gdzie nie wiem, dokądże ia zaydę?  
 Posłuszny tobie, błędny i stroskany,  
 Szukam utraty, szukam mey kochaney:  
 Szukam, ale iey nie znyadę.

(Žal 13)

— und dieser neue Herr hat viel gemeinsam mit dem Herrn, dem sich der zyklische Dichter der *Erotyki* und der *Krotofile i Miłostki* unterstellt hatte: dem Tyrannen und „Mörder“ Kupido. Dieses alte Herrschaftsverhältnis war Gegenstand des ersten Gedichts des ersten Buches von *Krotofile i Miłostki* gewesen, dessen drei Büchern sich die *Žale* (1783) als heimliches „4. Buch“ anschließen<sup>14</sup>.

Innerhalb der *Žale* selbst verbindet eine thematische und zugleich eine poetische Äquivalenz diesen motivisch und positionell zentralen Žal 13 mit Žal 4: in Žal 4 war der Kummer der einzig verbliebene „grausame Freund“ gewesen, hier ist er der 'neue Herr' des Dichters; gemeinsam ist beiden Gedichten die metrisch-strophische Form 3x11+8; ferner bestehen thematische Assoziationen zu den „Gebetsgedichten“ an Zeus (Žal 9; die Sonne (Žale 15 und 23) und an Pluto (Žal 22).

Die anschließenden Texte „erzählen“ von der traurigen Wanderung durch die Nacht (Žal 14; unstrophisch, im feierlich-lyrischen Wechsel von Elf- und Achtsilblern) und durch den darauf folgenden, nicht weniger trübseligen Tag (Žal 15, der in die ganz und gar lyrische strophisch-metrische Gestaltung 8 4Z 8 wechselt); sie knüpfen in einigen Motiven an *Erotyki* 8.34 *Do gwiazd* und 8.36 *Do słońca* an.

---

Menschen überhaupt), poetisch durch die strophisch-metrische Ähnlichkeit: Žal 4 hat die Strophenform 3x11+8; Žal 12 — 2x11+2x8.

<sup>14</sup> Der Rückbezug des für den *Žale*-Zyklus zentralen Žal 13 auf das erste, programmatische Gedicht des Haupttexts von *Krotofile i Miłostki* (KiM 1.1.) ist überdies eines der stärksten Argumente für den engen zyklisch-assoziativen Zusammenhang zwischen den *Krotofile i Miłostki* und den *Žale*. Die Austauschbarkeit dieser Herren (Kupidos und des Kummers) ist gewiß von Anfang an ein heimliches Merkmal von Kniaznins gesamter zyklischer erotischer Dichtung.

Die Wanderung führt den Dichter weiter zu dem Bergahorn, unter dessen Schatten der Dichter „prowadzony miłości zrządzeniem/Bóstwom w niey moie pierwszy raz obaczył” (*Żal* 16), und wo er Eurydike auf seiner Laute sein Herz eröffnet hatte. Die hier erweckten Erinnerungen an die Wonnen der Liebe verbinden sich recht deutlich mit den Erinnerungen an die Todeszuckungen der Geliebten in *Żal* 8; die gleiche strophisch-metrische Gestaltung beider Gedichte (Vierzeiler aus Elfsilblern) bekräftigt als poetische Äquivalenz ihre thematische Verbindung. Zugleich setzt sich in den *Żale* 14–16 die „Vergeistigung” der erinnerten realen Gefährtin auf eine diskret angedeutete mystische Weise fort: in ihr lebte eine Gottheit, die mit ihr nicht gestorben sein kann; sie, nicht die Sonne, war das wahre Licht und die wahre Spenderin des Lebens (*Żal* 15)<sup>15</sup>.

Die Andeutungen auf die Landschaft in den *Żale* 14–16 sind so beschaffen, daß sie einerseits zu der „Realität” des „Orpheus” nicht im Widerspruch stehen, andererseits aber ohne Schwierigkeiten sowohl auf literarisch-anakreontische Motive, als auch auf die polnische Gegenwartsrealität bezogen werden können. Recht prägnante Realitätspartikel finden sich erstaunlicherweise in *Żal* 14, Kniaźnins kleiner Hymne an die Nacht: die Nacht, die Mutter des Schlafes, die „pod swoie cienie/Powszechne tulisz milczenie”, begegnet dem traurigen Wanderer mit Hundegebell, mit dem „Getöse und Piepsen” der Eule, und das Mondlicht, das hell durch die Zweige scheint, ist bleich und leer und wird Eurydike nie wieder mit seinen Strahlen auf die Erde zeichnen. *Żal* 15 richtet sich an die Sonne, die gleich aufgehen und die Glücklichen aufwecken wird, so daß die ganze Welt wieder lacht („I świat się cały rozśmieie”), die er aber in seinem Unglück nicht mehr wie früher preisen und verehren kann; bei dieser Gelegenheit erfahren wir explizit, daß die Wanderung in eine Gebirgsgegend geführt hat:

Ledwoś blask rzucił **na góry**,  
Rzesza w tych lasach ukryta  
Zgodnym cię okrzykiem wita:  
Ja ieden niemy, ponury. (*Żal* 15)

Die Position des Bergahorns (jawor), an den der Wanderer in *Żal* 16 gelangt, wird zwar im Text selbst nicht angegeben; er wird aber durch die zyklische Nachbarschaft des Gedichts mit *Żal* 15 und *Żal* 17 in eine Bergwelt einbezogen<sup>16</sup>. Das Motiv des Gebirges ist hier deshalb relevant, weil damit zugleich auch — diskret und andeutungsweise — das vergilische und neuplatonische Thema eines mystischen *ascensus* des Dichters eingeführt wird.

*Żal* 17 „Gaie Izmaru, byłyście mi lubie!...” versetzt uns nun unzweideutig in die thrakische Bergwelt<sup>17</sup>. Wir können hier von einer Metamorphose der Landschaft

<sup>15</sup> Die *Żale* 14–16 präsentieren sich besonders „vor-romantisch” in dem ganz präzisen Sinne, daß sie zahlreiche Motive und Tonfälle aus Gustavs Liebesklage in Mickiewiczs *Dziady* IV vorwegzunehmen scheinen.

<sup>16</sup> „Jawor” vertritt in der poetischen Sprache häufig die Platane der antiken Poesie; überdies bedeutet „jawor” Bergahorn (auch mit „klon jaworowy” bezeichnet), im Gegensatz zu „klon (polny)” (gemeiner oder Feldahorn).

vom polnischen *hic et nunc* (1783) zur mythisch-thrakischen Landschaft sprechen, die zur „Vergeistigung“ der verstorbenen Geliebten und zur Transformation des lyrischen Doppel-Ich in die Figur des Dichters Orpheus in Parallele steht.

Von alters her kennt die Poesie das Motiv des Berges, auf dem der Dichter die göttliche Inspiration für seine Poesie empfängt. Hier in den Hainen des Berges Ismaros, so sagt es Kniaźnins Orpheus, hat einst seine Laute die Bäume zum Tanzen gebracht, mit der Kraft seiner Liebe zu Eurydike, von der wir aus vorangegangenen *Żale* wissen, daß er sie als Gottheit empfand; heute begegnet ihm dort die Gottheit nicht mehr, und sein Klagegesang hat keine Kraft mehr:

Dziś tu posepno: a gdy tęskne tony  
Z ięczęcey lutni żałość dobyć pragnie;  
Ledwo się który wierzchołek zielony  
Z niechcenia nagnie.

Statt seliger poetischer Inspiration empfindet er hier seine Entzweiung mit der ganzen Welt („rozbrat z całym światem“). Der *ascensus* hat in weitere mystische und poetische Leere geführt; nun entschließt der Dichter sich, dem Grund seiner Trauer weiter nachzugehen („Póydę za moiey powodem żałości!“) und sich an einem Ort zu verstecken, „gdzie dla okropności/Myślą nie byłem“. Was dieser Ort sein soll, die tiefste Einöde, in der er nun hausen und verderben will, oder „tatsächlich“ die Unterwelt, in der sich Eurydikés Schatten befindet, wird zunächst in der Schwebel gelassen.

In den *Żale* 18–22 sind die Fortsetzung und die letzte Phase dieser Wanderung einer trauernden Dichterseele dargestellt. Zwar zeichnen sich die einzelnen Stationen der letzten Wanderphase deutlich ab: das Betreten einer Höhle (*Żale* 18 und 19), die der Dichter als Eingang in die Unterwelt empfindet, ihre Durchquerung (*Żale* 19–22), und schließlich das Erreichen einer sonnenbeschienenen Wiese (*Żal* 23); doch werden diese Stationen nicht erzählt, sondern sind in das fortwährende lyrische Selbstgespräch des Dichters eingelassen. Es handelt sich um „performative“ Ankündigungen oder Selbstaufforderungen zum Weitergehen im Imperativ, im perfektiven Futur oder im Präsens der 1. Person, um Anreden und Fragen an die Geliebte, oder als emotionale Reaktionen auf die Phasen des Weges. Die dabei verwendeten Verbformen bedeuten allesamt aktuales Präsens, auch wenn zum Ausdruck diverser Modalitäten manche nicht-präsentische Formen verwendet werden. Im einzelnen präsentiert sich dies wie folgt:

Das Betreten der Höhle:

Gdzież ta pod ziemię pieczara prowadzi?  
Strach mię cofając, wniść do niej nie radzi;  
Lecz każe smutek, a żałość popycha.

<sup>17</sup> Der Autor informiert uns darüber in einer Fußnote zu dem Gedicht: „Izmar góra w Tracyi, gdzie Orfeusz naywięcey przebywał“.

**Idę!** niech moją rospacz tam ukrytą,  
Niech resztę serca dokonaią żale!...

[...] (Żal 18)

Das weitere Vordringen in das Innere der Höhle:

Czy tu nie będzie ma miła?  
Zażby [sic!] to mieysce dla żywych być miało?

**Ciągnie mię iakaś w głąb siła.**

Może to cień iey: **postępujemy śmiało!**

**Dokąd prowadzisz błędnego,**

O ty na zawsze rozdzielona ze mną,  
Cienia szukaiąc twoiego,  
Trącam się tylko o samą noc ciemną.

**Jużem utracił i drogę:**

**Kędyż mam ruszyć krok mey żalości?** (Żal 19)

Der Gang bis zum Ende der Höhle, und der Ausgang aus der Höhle:

**Póydę na koniec przez mgły i bezdroże,**

Tam, gdzie żywego nie znaią człowieka. (Żal 21)

Cóż to? czy nowy świat mi się otwiera?

Umarłem już to?...czyli ieszczce żyję?...

**Jakaś poświata przez mgły się przedziera,**

**I w oczy biie.**

**Cóż to za łąka?...i ten las zielony?...**

Słodkie to iakieś, lecz smutne polecie.

Ach! co ia widzę? wszakżem omylony...

Jestem na świecie. (Żal 23)

Bei alledem wird, wie bereits an diesen knappen Zitaten zu sehen ist, eine eigentümliche Ambivalenz des Status der Wanderung und ihrer Stationen erzeugt. Es ist die Wanderung des hiesigen und heutigen Dichters (Zabłockis? Kniaźnins?) in die menschenferne Einsamkeit von Trauer, Sehnsucht und Wahnvorstellung, die ihn quer durch eine düstere Berghöhle wieder an das Sonnenlicht führt; es ist die mystische Wanderung des Orpheus aus seiner thrakischen Heimat in die Unterwelt, um dort Eurydike zurückzugewinnen, und nicht zuletzt ist es auch der mystische *ascensus* und *descensus* des inspirierten Dichters überhaupt.

In *Żal 18* verweisen nicht nur die lebensfeindliche Sphäre, nicht nur die Felsen und düsteren Tannen, die darin dargestellt sind<sup>18</sup>, auf eine poetologisch relevante Gebirgsgegend; auch die Formulierung

---

<sup>18</sup> „Ani ptak mignie, ani wiatr powienie”; „Ledwo tu blade gdzie promień dolata:/Między skał przerwą te iody posępne/Zdaią się bronić weyście niedostępne./Tu się nieszczęsny uchylę od świata!” (*Żal 18*).

Jeszcze tu, widzę, nie postął nikt żywy:/Od wieków te mgły nikomu nieznanę./Pierwszy tu wszedłem, i pierwszy zostaną:/Bo też i pierwszy takim nieszczęśliwy.

läßt deutlich eine berühmte Kochanowski-Stelle anklingen, in der es ganz explizit um eine poetische „Erstbesteigung“ gegangen war:

I wdarłem się na skałę pięknej Kalijopy,  
Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy.  
(Do Piotra Myszkowskiego; *Psalterz Dawidów*)<sup>19</sup>

Das Motiv der ersten und höchsten Leistung auf dem Gebiet der poetischen Trauer wird noch einmal aufgenommen durch die Aufschrift „Już tu Orfeusz płakał Eurydyki!“, die Orpheus für eventuelle Nachfolger („Jeżeli kogo żal podobnie dziki/Do tego lochu przywiedzie w rospaczy“) in den Felsen ritzt, ehe er in die Höhle eintritt<sup>20</sup>. Unverkennbar ist, daß hier das Thema der poetischen Inspiration nicht mehr nur eine Nebenrolle spielt, sondern sogar für einen Moment offen in den Vordergrund tritt. Unverkennbar wird die vergilische und neuplatonische Vorstellung vom inneren Zusammenhang zwischen dem mystischen Aufstieg (*ascensus*) des inspirierten Dichters in die Gefilde des Apoll<sup>21</sup>, und seinem mystischen Abstieg (*descensus*) in die Bereiche der Unterwelt eingeblendet<sup>22</sup>.

Man mag die Behauptung von der mystisch-poetischen Einblendung akzeptieren oder auch nicht, doch ist es unverkennbar, daß Książnin hier in poetischer Weise ein deutliches Bewußtsein vom Wert seiner Melancholie- und Depressionsdichtung formuliert. Spätestens im zweiten Teil seines *Żale*-Zyklus weiß er jenen Ton untröstlicher Melancholie anzuschlagen, der auch die weltberühmten Texte Wilhelm Müllers in der von Franz Schubert vertonten *Winterreise* charakterisiert; er greift in diesem Gebiet vielem vor, was vier Jahrzehnte später der junge Mickiewicz im 4. Teil seiner *Dziady* (1823) mit so viel größerer Wirkung (und fraglos mit viel größerer poetischer Begabung) artikulieren wird. Hier verstummt auch die Frage, ob Książnin dies alles denn auch in hinlänglicher Authentizität selbst erlebt und erlitten habe.

Die *Żale* 19 und 20 sind im wesentlichen lyrische Anrufungen Eurydikides, die der Dichter in der dunklen Höhle ausspricht. Er verstärkt in sich Trauer und Sehnsucht durch die Angst, die ihn in der nachtschwarzen Finsternis der Höhle

<sup>19</sup> Es handelt sich um das Widmungsgedicht zur poetischen Psalmenparaphrase, in der Jan Kochanowski voller Stolz die eigene poetische Leistung rühmt.

<sup>20</sup> Es soll nicht ausgeschlossen werden, daß hier (und an anderen Orten) eine Dante-Anspielung vorliegt.

<sup>21</sup> Auf die Verbindung des Thrakers Orpheus mit dem delphischen Orakel des Apoll weist Książnin eigens in der Fußnote zu *Żal* 5 hin.

<sup>22</sup> Zur Konzeption von mythopoetischem *ascensus* und *descensus* vgl. Victor Terras, *The aesthetic categories of ascent and descent in the poetry of Vjačeslav Ivanov*, in: Thomas Eekman, Dean S. Worth (Hg.), *Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA...*, Columbus/Ohio 1983 (UCLA Slavic Studies, vol. 4), S. 393–408, und R. Fieguth, *K voprosu o kategorii vozvyšennogo u V.I. Ivanova*, in: *Cahiers du monde russe* XXXV, 1994, S. 155–170). Der Verweis auf Ivanov ist hier sinnvoll, weil er mit Książnin eine profunde Kenntnis der antiken Poesie teilt.

befällt — umso emotionaler geraten ihm die Anrufungen der toten Geliebten; erwähnenswert ist hier eine neue Erinnerung an die Sterbestunde der Geliebten (*Żal* 20, Strophe 2)<sup>23</sup>, welche durch den Rückbezug auf das gleiche Motiv in *Żal* 8<sup>24</sup> den „Zablocki“-Strang des Zyklus aktiviert. Ferner imaginiert der Dichter in der Höhle einen Aufenthalt in der Unterwelt, wo er nun den Schatten der Verstorbenen anruft, in der Hoffnung, sie habe noch nicht vom Wasser der Lethe getrunken; er stellt sich auch vor, wie sie als Wesen der Unterwelt sich darum bekümmert, ob er sie vielleicht vergessen habe.

In diesen Anrufungen demonstriert der Dichter sich seine poetische Einbildungs- und Beschwörungskraft, zu der ja wesentlich das Gedächtnis gehört, das in beiden Gedichten so lebhaft thematisiert wird. In dieser Demonstration liegt ein poetologisches Element beschlossen.

Explizit zutage tritt das poetologische Thema im nachfolgenden *Żal* 21:

Lutni! tyś ieszczē przy boku została:  
 Żal mój i rospacz w tobie ufa samey.  
 Ty, któraś iękiem opoki wzruszała,  
 Musisz poruszyć i piekielne bramy.

Miłość, iest to rzecz nieprzewyciężona:  
 Zna ią i Pluton, zna i Persefona.  
 Miłość, a przy niey żałość ieszczē taka,  
 Zmiękczy Minosa, zmiękczy i Eaka<sup>25</sup>.

Przypomnę sędziom, co cierpieli sami,  
 Gdy się z rodziną swoją rozstawali;  
 Przypomnę lży ich temi memi łzami,  
 A ich się miłość nad nami użali.

Tu kiedy ięk twój twarde serca ruszy,  
 Lub wrócić raczy duszę moiey duszy;  
 Lub, ieśli prawo ich nie przełamane,  
 I ia przynaymniey z nią razem zostanę.

Die orphische Laute ist charakterisiert durch den „jęk“, den wir schon aus *Żal* 11 kennen. Aber hier ist er nicht mehr stille lyrische Klage, vielmehr versetzt er Berge; er soll nun auch die Höllentore bezwingen, die Richter der Unterwelt erweichen, und Eurydike, „die Seele meiner Seele“, zurückbringen. Diese Kraft wird er haben, weil Liebe (miłość) und Trauer (żałość) ihn unterstützen. Das poetologische Lauten-Thema ist also eingebaut in die „zyklische Handlung“. Das Gedicht ist in der „unlyrischen“ strophisch-metrischen Form der vierzeiligen Strophe aus

<sup>23</sup> „Ty, z którą razem ledz mieliśmy w grobie:/I gdy się, przebóg! rozstawala, ze mną,/Wzięliśmy pamięć z sobą, i po sobie/Żałość wzajemną“ (*Żal* 20).

<sup>24</sup> Dem thematischen Rückbezug entspricht der poetische nur zum Teil. *Żal* 8 besteht aus Strophen zu 4 Elfsilblern; die vierzeilige Strophe von *Żal* 20 aus drei vollen Elfsilblern und einem Fünfsilbler (gleichsam die erste Hälfte einer elfsilbigen [5+6] Zeile).

<sup>25</sup> „Minos“ und „Eak“ sind die beiden Höllenrichter.

Elfsilblern gehalten, die normalerweise Gesprächs- oder Reflexionsprosa anzeigt; es ist ja auch ein Text der Absichtserklärungen („Póydę na koniec przez mgły i bezdroże...”) und metapoetischen Reflexion. Es knüpft durch seine Form an *Żal* 16 (Besuch des Bergahorns und Erinnerung an die Wonnen der Liebe mit Eurydike), *Żal* 8 (Erinnerung an das Sterben der Geliebten) und schließlich auch an das Widmungsgedicht *Do F.M. Zabłockiego* an.

Im sichtlich gewollten Kontrast zu *Żal* 21 zeigt in *Żal* 22 „Skoro mię puści iędz rota...”. die besonders lyrische Form der vierzeiligen Strophe aus Achtsilblern erneut die Verwirklichung der Poesie an, von der in *Żal* 21 nur gesprochen wurde. Die Verwirklichung der Poesie, genauer gesagt die Verwirklichung der poetischen Beschwörung, vollzieht sich vor unseren Augen und Ohren auf paradoxe Weise. Zwar setzt der Dichter auch hier seine Absichtserklärungen zunächst fort: „Skoro mię puści iędz rota,/[...] Stanę przed tronem Plutona.//Upadnę przed nim i powiem:”, geht dann aber über zu dem Gebetsgesang zur Laute, der Pluto erweichen soll, weil dieser die Liebe kennt:

Xiążę ciemności niezmierny!  
Padam przed tobą: ty bowiem  
Znasz miłość...bądź miłosierny!  
[...]  
(*Żal* 22)

Dieser Gebetsgesang an den Fürsten der Finsternis steht strophisch-metrisch und thematisch in einem deutlichen Äquivalenzverhältnis zu dem ebenfalls in vierzeiligen Strophen aus Achtzeilern gehaltenen traurigen und Hymnus an die Sonne in *Żal* 15, die der Dichter in seinem tiefen Unglück nicht mehr anbeten kann, da er dazu die mystische Inspiration durch das Licht Eurydikens und die poetische Kraft nicht mehr hat:

Przedtym z całej moiej siły  
Niosłem ci wielbienia, dzięki.  
Dziś żale tylko, dziś ięki:  
Dar mi twój nawet nie miły.  
[...]  
Prawy twój obraz straciłem  
W mey Eurydyce! ta była  
Światłem, ta życiem darzyła:  
W iey twarzy ciebie widziałem (*Żal* 15)

Statt im früheren „orphischen” Sinn die Sonne zu preisen<sup>26</sup>, die unbeirrt weiterscheint, betet der Dichter nun lästerlicherweise den Herrn der Finsternis an,

<sup>26</sup> Ein ganz eigenes Kapitel ist das Verhältnis des Książnischen Orpheus-Zyklus zu den antiken Überlieferungen und poetischen Bearbeitungen der Gestalt des Dichters Orpheus und zu den sog. orphischen Dichtungen. Die Gedichte des Książnischen Orpheus an die Nacht, die Sonne, an Zeus und an Pluto, und auch das in vielen Gedichten auffallend stark hervorgehobene Motiv der Erinnerung (Mnemosyne) knüpfen mit Sicherheit — wenigstens im Sinn einer freien Assoziation — an die entsprechenden Motive der orphischen Hymnen an; dagegen ist es wohl Książnische *licentia*, wenn er seinem Orpheus andichtet, vor Eurydikens

denn dieser kennt die Liebe, seit er Persephone geraubt hat. Doch wie schon das Gebet an den Vater der Götter und Menschen (*Żal* 9; 3x10+8), so gerät dem Dichter auch das Gebet an den Fürsten der Unterwelt zur Lästerung, denn auch ihn stellt sich unser Dichter letztlich als fühllos und unerbittlich vor:

Ale on twardy, kamienny,  
Mimo swey nawet miłości...  
Wyrok będzie nie odmienny,  
Bo tam nie znaią miłości.

Siedzi na tronie, by wryty:  
Jak ten gład nic nie złamie,  
Gład ten, mówię, nie użyty,  
O który wspieram me ramię. (*Żal* 22)

Doch in der soeben zitierten letzten Strophe wird nun die Imaginierung des Pluto zur poetischen Vergegenwärtigung: für einen lyrischen Moment sitzt Pluto nicht mehr „dort“ (tam), sondern hier auf dem Thron, wenngleich „wie eingeritzt“ bzw. „wie angewurzelt“ („by wryty“).

Diesem Moment folgt in der poetischen Darstellung unmittelbar der Moment der Erleuchtung zu Beginn von *Żal* 23. Unser Dichter hat, gestützt auf einen Fels in der dunkelsten Tiefe der Höhle, seine gebetsartige Bitte an den Herrn der Unterwelt imaginiert (*Żal* 22). Plötzlich sieht er Licht, und gleich darauf eine sonnenbeschiedene Wiese und einen Wald. Einen Moment hofft er, eine Erleuchtung zu erleben, in das Elysium gelangt zu sein (*Żal* 23: „Cóż to? czy nowy świat mi się otwiera?/ Umarłem już to?...czyli ieszczce żyję?...“). Diesen zweiten lyrischen Moment lang kann sich der Dichter einbilden, vom Thron des Höllenfürsten aus direkt nach Elysium vorgedrungen zu sein. Doch dann hat ihn nur die gewöhnliche Erde wieder, die von der gewöhnlichen Sonne beschienen wird<sup>27</sup>. Das tief enttäuschende Wiedererkennen der gewöhnlichen Sonnenwelt mündet in eine Fortsetzung der zugleich hymnischen und lästerlichen Ansprache an die Sonne von *Żal* 15:

Słońce! ty wracasz dar mi twarzy swoiey,  
Na to, żem znowu światłość iey obaczył,  
Bym na nią patrząc, a nie widząc moiey,  
Bardziej rospaczył? (*Żal* 23)

Im Weg durch die dunkle Höhle und in der enttäuschenden Wiederbegegnung mit der sonnenbeschiedenen Welt wird übrigens der in den *Żale* 14 und 15 dargestellte Weg durch die dunkle Nacht und in den sonnigen Tag zyklisch wiederholt und gesteigert.

---

Tod ein Sonnenhymniker gewesen zu sein.

<sup>27</sup> Wir dürfen daraus schließen, daß er nach seinem Pluto-Hymnus seinen Weg durch die Höhle bis zu ihrem Ausgang fortgesetzt hat; es ist jedoch poetisch nicht gleichgültig, daß dies nicht eigens gesagt wird, sonst käme das Moment der jähren Erleuchtung nicht zustande.

## 5. Die Traumerzählung vom gescheiterten Gang in die Unterwelt (Żal 24 und seine Verbindung zu Żal 1)

Erst die Wiederbegegnung mit der Sonnenwelt (Żal 23), diese tiefste aller Enttäuschungen (wohl die eindrucksvollste Kniaźninsche Motiv-Erfindung in diesem Zyklus), bringt dem Dichter den Schlaf. Und nun erlebt er den vergeblichen Gang in die Unterwelt neu, ein drittes Mal nach dem Weg durch die Nacht (Żal 14) und dem Weg durch die Höhle (Żal 22): im Traum erhält er nach den bekannten Motiven des Mythos von Orpheus Eurydike aus der Gewalt der Unterwelt zunächst zurück, und verliert sie dann endgültig (Żal 24).

Den Traum erzählt der Dichter in der Vergangenheitsform in durchaus epischer Weise, d.h. die Form des einsamen lyrischen Selbstgesprächs mit seiner Einstellung auf das aktuelle Präsens wird hier aufgegeben zugunsten eines Berichtens im epischen Präteritum mit viel ausmalendem Schildern und Erzählen. In unserem Zusammenhang ist nicht wichtig, was hier „originell“ und was bekannten epischen und lyrischen Werken der Antike entnommen ist, wichtig ist vielmehr, daß hier ein sehr deutlicher Kontrast zwischen der 'lyrischen Abstraktheit' der vorangegangenen *Żale* und der epischen Konkretheit dieses letzten *Żal* aufgebaut wird. Alles dient hier dem veranschaulichenden Erzählen: die Unterweltszene mit den drei Richtern, die um das „unsterbliche Buch“ herumsitzen; die Massen von Bittstellern; das in direkter Rede dargestellte lange Gespräch mit den Richtern; die Parzen, die sich nach dem Spruch der Richter bereits wieder anschicken, Eurydikens Lebensfaden zu spinnen; Eurydike, die, zunächst nur als Schatten auf Orpheus Schultern gelegt, immer mehr an Gewicht zunimmt; weiter die nahezu humoristisch geschilderten Fehlleistungen des Orpheus: sein Ausrutschen, sein unwillkürliches Umschauen nach Eurydike, die ihm von den Schultern geglitten ist; schließlich Eurydikens lebensnahe Reaktion auf dieses Ungeschick des Gatten („Ach! mężu! krzyknęła“) und endlich der Hinauswurf des Pechvogels aus der Unterwelt:

Już tylko ieden krok posunąć miałem.  
 W tym się mi iakoś powinęła noga:  
 Padłem; i razem owa mi przestroga  
 Z myśli mi wypadła! Jedyńie troskliwy,  
 Czy nie obraził traf iey nieszczęśliwy;  
 Obeyrzałem się. Ach! mężu! krzyknęła:  
 I mgła ią gęsta razem mi odieła.  
 Chciałem tuż za nią...ale duch ponury,  
 Co stał na straży, pchnął nagle do góry:  
 I trząsnął za mną drzwiami żelaznemi.  
 A ia sam ieden zostałem na ziemi.

Man beachte den Kontrast zwischen dem unrühmlichen Ausgang dieser Wanderung in die Unterwelt und den Strophen 7–8 von *Żal* 18, in denen „Orpheus“ enthusiastische Rettungsphantasien für Eurydike entwickelt hatte<sup>28</sup> und die eines der prägnantesten Beispiele einer „zyklischen Ironie“ des Dichters Kniaźnin darstellen, der man bereits in den *Erotyki* mehrfach begegnen kann.

Die Episierung der Traumerzählung hat zwei bemerkenswerte Aspekte.

Zum einen entfaltet sie eine episch-poetische Gegenkraft gegen die Tatsache, wonach dies alles ja nur ein Traum gewesen ist. Mit beträchtlicher illusionsästhetischer Energie signalisiert sie, daß die Erfindungen und Sehnsüchte der Dichter zwar Fiktionen sind, aber ihre eigene Wahrheit und Realität haben. Nicht von ungefähr wird die am Schluß von *Żal 23* entworfene Schlaf- und Traumsituation am Beginn von *Żal 24* halb fortgesetzt, halb aber auch dementiert durch die Formulierung „Sen to, czy iawa?”.

Zum anderen verändert sich mit dem Wechsel vom präsentischen Selbstgespräch zum Präteritum des epischen Berichts auch die dargestellte poetisch-semiotische Pragmatik des Texts. Aus dem einsamen Selbstgespräch wird eine Erzählung an jemanden. Ein lyrisches oder dramatisches Selbstgespräch in völliger Einsamkeit ist sicherlich vorstellbar; dagegen erzeugt ein episches Erzählen, das ausmalt, schildert, erklärt und vorausdeutet<sup>29</sup>, mit Notwendigkeit einen zumindest imaginären Zuhörer. Damit rückt das Problem der Einsamkeit des Trauernden inmitten seiner Freunde neu in den Blick, das in der ersten Phase des Zyklus eine so wichtige Rolle gespielt hatte.

In den zuletzt zitierten Schlußzeilen von *Żal 24* schildert „Orpheus”, wie er im Traum aus der Unterwelt auf die Welt zurückgestoßen wurde, und dort nun ganz allein geblieben ist. Damit wird die Untröstlichkeit der Trauer um Eurydike bekräftigt: die Trauer fängt hier neu an, wo er sie endgültig verloren hat, der Zyklus der Trauer nimmt kein Ende, und der Trauernde bleibt ganz allein auf der Welt zurück, „został sam ieden na świecie”.

Aber *Żal 24* ist kein Selbstgespräch mehr wie in den vorangegangenen *Żale*, sondern eine klagende Erzählung, die er an jemanden richten muß, sonst wäre sie — auch poetisch — sinnlos.

Es gehört wenig Phantasie dazu, um sich vorzustellen, daß wir hier wieder in die Eingangsfiktion des Zyklus zurückversetzt sind: es ist hier wieder die Stimme „Zabłockis”, der seinen Freunden erneut sein Leid klagt, indem er ihnen seinen traurigen Orpheus-Eurydike-Traum im Präteritum erzählt. Der Stimme „Zabłockis” substituiert sich heimlich, aber unverkennbar und nachhaltig die höchst selbstironische Seite des Bildes, das „Kniaźninek” sowohl in den *Erotyki*, als auch in den *Krotofile i Miłostki* von sich selbst entworfen hat: das Bild des ewigen Pechvogels *in eroticis*, des permanenten „Christophorus der Liebe”<sup>30</sup>, dem ständig entgleitet, was er da trägt — in diesem Fall der Körper der Eurydike, der ihm aufgeladen wurde.

<sup>28</sup> „Zostałbym i tak szczęśliwszy./By, nic nie rzekła, z samego ziawienia:/Tu bowiem ciebie schwy- ciwszy./Jużbym się trzymał i nie puścił cienia.// Choćby on nawet i zniknął,/Zniknienie iego byłoby mi drogą./Gdzieby przedemną umykał,/Tędy za moją brałbym się niebogą” (*Żal 18*).

<sup>29</sup> Der älteste Richter der Unterwelt bekräftigt noch einmal warnend die bekannte Bedingung, unter der Orpheus Eurydike wieder an die obere Welt bringen darf; unser Erzähler kommentiert dies mit folgender epischer Vorausdeutung: „To rzekł, i westchnął: mnie serce zadrżało./**Wiedział on pewnie, co nastąpić miało**;/I westchnął na ten stan mój oplakany”.

<sup>30</sup> In den *Erotyki* stilisiert der Dichter sich einmal als „Christophorus der Liebe”: „Czy się mądrości puklerzem zasłonisz./Będziesz tlejącym w ogniu filozofem:/Czy się do kniei z umartwieniem schronisz./Miłość noszącym zostaniesz Krzysztofem” (5.29 *Słabość ludzka*).

Das in der lyrischen Erzählung verwendete „gesellige“ Präteritum verweist dabei deutlich zurück auf das Präteritum, das in *Żal* 1 dominiert, wo es geheißen hatte:

Żyłem, iakoby nie żyłem!  
 Ona mi chwilę żyć dała:  
 Gdy ią podwoić myśliłem,  
 Znikła i ta mi nie cała.  
 Kosztując tylko słodyczy,  
 Trochę iey pokosztowałem:  
 Gdy użyć więcej chęć życzy,  
 Ledwie dotkniętą stradałem.  
 etc. (Żal 1)

– und mit diesem Rückbezug ist der zyklische Kreis geschlossen<sup>31</sup>, sind wir auch wieder auf das ursprüngliche zyklisch-lyrische Subjekt zurückbezogen, auf Książnin selbst.

Gewiß hat hier der Dichter der Aufklärungsepoche den Mythos entmythologisiert und die Unterwelt der Orpheussage zur einsamen Höhle in realer Landschaft bzw. zum Traum seines Helden rationalisiert. Er hat aber nichts getan, die reale Welt zum Ort des Trostes und des langsam verheilenden Leidens schönzureden. Kein metaphysischer und kein naturphilosophischer, aber — und das ist besonders bemerkenswert — auch kein mythopoetischer Trost wird in Aussicht gestellt. Die rettende, erlösende und verwandelnde Wirkung des „Ächzens“ („jęk“) der Laute, die der Dichter sonst mehrfach beschworen hatte, ist ihm in seinem Traum *Żal* 24 mit keiner Silbe in den Sinn gekommen. Książnins Orpheuszyklus ist eine Dichtung der metaphysischen, existentiellen und poetischen Trostlosigkeit und Untröstlichkeit. Zum anderen aber ist gerade dieses Schlußgedicht mit seinem Zug ins unerhabene Epische, gesellig Narrative nicht ohne Belang für das hier in Rede stehende poetisch-mystische *ascensus-descensus*-Motiv: nach dem Aufstieg in die gegenwärtige Verlassenheit der alten orphischen Höhen, und dem geträumten Abstieg der trauernden und sehnenenden Seele in eine fiktive Unterwelt kehrt der Dichter wenigstens zur Geste der Mitteilung seiner poesiestiftenden Trauer an die Mitmenschen zurück.

## 6. Schlußbemerkung

Die hier vorgeschlagene Interpretation von Książnins *Żale* (1783) konnte vor allem aus Platzgründen nicht ganz vollständig präsentiert werden. Theoretische Überlegungen zum poetischen Zyklus<sup>32</sup> mußten ausgelassen werden, ebenso der

<sup>31</sup> Zusätzlich verweist *Żal* 24 in seiner epischen Gestaltung zurück auf *Lament Wenery* (*Krotofile i Miłostki* 3.10), ein ebenfalls episches „Idyll“, das zu den gewichtigsten Vorausdeutungen auf die *Żale* innerhalb der ganzen *Krotofile i Miłostki* gehört.

<sup>32</sup> Einzelthemen dieser zyklustheoretischen Überlegungen sind u.a.: zyklisches und lyrisches Subjekt; „zyklische Ironie“; thematische und poetische (strophisch-metrische und positionelle) Äquivalenzen; Spezifika zyklischer Darstellung von Zeitabläufen, „Handlungen“ und personalen Relationen; Nachbarschafts- und Distanzbeziehungen zwischen Gedichten; das Problem des autonomen Einzelgedichts und seines zyklusbildenden Wertes...

Rückbezug der *Żale* auf Kniaźnins Großzyklus *Erotyki* (1779) sowie auf den besonders eng mit den *Żale* verbundenen Zyklus *Krotofile i Miłostki* (1783). Aus dem gleichen Grund mußte ein Vergleich des Textes von 1783 mit den veränderten *Żale* von 1787 hier gänzlich unterbleiben. Weiter klärungsbedürftig ist die Frage nach Kniaźnins Verhältnis zu seinen antiken Vorlagen, insbesondere zu Vergil und der platonischen Tradition, aber auch die Frage nach seiner Dante- und Petrarca-Rezeption.

Aus Raumgründen mußte auch darauf verzichtet werden, nach der Klärung des geregelten und poetologischen Aspekts der zyklischen Komposition ihren emotionalen und freien Aspekt erneut nach Gebühr zur Geltung zu bringen (vgl. oben § 2). Trotz all dieser nicht unerheblichen Einschränkungen kann aber die Interpretation auch in der vorliegenden Form beanspruchen, die Frage der Wertung dieses Zyklus auf einige neue Grundlagen zu stellen:

Die Hervorhebung des geregelten und poetologischen Aspekts der zyklischen Komposition der *Żale* schafft in jedem Fall eine neue Situation für die künstlerische Wertung des Werks. Ein markanter dichtungsgeschichtlicher Entwicklungswert kommt Kniaźnins Elaborierung des metamorphotischen und mehrdeutigen zyklischen Subjekts<sup>33</sup> zu, das als poetischer Ausdruck einer identitätsspaltenden Selbstentfremdung verstanden werden muß. Ein nicht geringerer literarhistorischer Entwicklungswert und wohl auch ein gewisser spontaner Anmutungswert darf Kniaźnins *Żale* als vergleichsweise frühem polnischen Beispiel einer zyklischen Depressions- und Melancholiedichtung zugeschrieben werden; eine genauere Erforschung des Melancholiethemas in literaturkritischer Begriffsbildung und poetischer Praxis des polnischen 18. Jahrhunderts ist freilich weiterhin ein Desideratum.

Ein Kniaźninsches poetologisches Grundthema verdient im Vorfeld der Romantik ganz besondere Beachtung: eine Dichtung begibt sich aller metaphysischen und mythopoetischen Hilfen, indem sie diese in offener Fiktionsbildung letztlich nur noch herbeizitiert, und setzt, im klaren Bewußtsein des Scheiterns, auf die realitätsverändernde und realitätsstiftende Kraft des ganz menschlichen poetischen Wortes und Gefühls.

---

<sup>33</sup> Es ist möglich, daß Kniaźnin in diesem Punkt z.B. auf Jan Kochanowskis neulateinische *Elegien* zurückgegriffen hat, wo das lyrische und das zyklische Ich ebenfalls sehr eigenartigen Metamorphosen unterliegt; insbesondere ist hier aber auf die Verhältnisse des zyklischen und des lyrischen Ich in den *Erotyki* zu verweisen.

Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11

Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11

Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11

Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11

Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11

Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11

Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11

Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11  
Die Philosophie des Kant (1797) 11