

## ZUR FRAGE DER ZYKLISCHEN KOMPOSITION VON MICKIEWICZS SONETTBUCH (1826)<sup>1</sup>

### 1. Zur Einführung

#### 1.1. Darstellung des Problems

Der vorliegende Beitrag versucht, in einigen Punkten der Gattungstheorie des Gedichtzyklus weiterzukommen<sup>2</sup>, vor allem im Bereich der diegetischen Komponente (der eigenartigen „Geschichte“, die der Zyklus nicht erzählt, sondern vage andeutet); zugleich sucht er nach neuen Gesichtspunkten für ein altes Problem – gibt es einen spezifischen Zusammenhang zwischen den sog. ‚Odessaer‘ Sonetten und den ‚Krimsonetten‘, die in Adam Mickiewiczs Gedichtbuch unter dem gemeinsamen Titel „Sonety“ zum ersten Mal 1826 in polnischer Sprache in Moskau publiziert wurden? Die äußere Form der Sonette ist in beiden Gedichtgruppen die gleiche; in der Reimstruktur erinnern sie an die Sonette Petrarcas<sup>3</sup>. Der Einheit der äußeren Form der Sonette widerspricht die ambige Gattungssemantik; bereits die Kreuzung des Sonetts mit dem Dreizehnsilbler – dem angestammten Versmaß von Tragödie und hohem Epos – erzeugt eine Gattungsvariante des Sonetts von latent labilem und hybridem Charakter. Bei näherem Zusehen weisen die einzelnen Sonette eigenartige Verwandtschaften hier mit der Elegie, dort mit der Dialog-Szene, anderwärts mit allerlei Genres der beschreibenden Poesie, der Ballade oder einer sonstigen kleinen lyrischen Erzählung und vereinzelt sogar mit der Satire auf (das Verhältnis der „Sonette“ zu den Gattungsregeln thematisieren Dmochowski 1827, Mochnacki 1827, Opacki 1970). Ferner ist auf die paradoxe, auf die Zeitgenossen willkürlich wirkende Mischung einer Vielfalt von hohen, mittleren und niedrigen stilistischen Registern zu verweisen (Dmochowski 1827: 73-76; Mochnacki 1827: 86; Brodziński 1827: 89 ff.); eine systematische Untersuchung dieses Bereichs der „Sonette“ steht offenbar noch aus und kann auch hier nicht geleistet werden (vgl. Skubalanka 1984, Kap. VII). Eine erhebliche Spannung zwischen Kohärenz-

<sup>1</sup> Der Beitrag ist die stark gekürzte Version einer größeren, noch unpublizierten Abhandlung; er geht auf Vorträge zurück, die an den Universitäten Konstanz, Salzburg und Grodno gehalten wurden. Zitate aus den Sonetten folgen dem Nachdruck von Mickiewicz 1826 in Landa 1976, halten sich aber an die moderne Orthographie und Interpunktion. Hervorhebungen in den Zitaten sowie allfällige Übersetzungen stammen von R.F. Wir nennen den ersten, namenlosen Zyklus „‚Odessaer‘ Sonette“, den zweiten nach seinem Namen „Sonety Krymskie“ „Krimsonette“. Wo zur Unterscheidung nötig, wird der römischen Ziffer eines Sonetts ein „Od“ bzw. ein „Kr“ vorangestellt. Sonettanfänge werden kursiv gesetzt, Sonettitel in Anführungszeichen.

<sup>2</sup> In Anknüpfung an die Debatten auf der Magdeburger Tagung „Zyklisierung in den slavischen Literaturen“ (18.-20. März 1997) sowie an Fieguth 1997c. In der Polonistik sind die Titel Opacki (1970) und Wantuch (1985) erwähnenswert.

<sup>3</sup> Jedes Sonett besteht aus zwei vierzeiligen und zwei dreizeiligen Strophen (Abweichungen in Od XXII und Kr V). Die Reimfolge ist abba abba bei den Vierzeilern (Abweichungen in Kr II und IV); bei den Dreizeilern ist sie in engen Grenzen variabel.

signalen und Kohärenzstörung besteht in den ‚Odessaer‘ Sonetten (vgl. unten Abschnitt 3.2.). Besonders auffallend sind aber die Unterschiede zwischen den ‚Odessaer‘ und den ‚Krimsonetten‘. Sie sind im Ton, in der Thematik, in der Kompositionsdichte<sup>4</sup>, in der Gestaltung des zyklischen Subjekts und der von diesem angesprochenen ‚zweiten Personen‘, des poetischen Raumes und der Zeit sowie der zyklischen diegetischen Komponenten deutlich verschieden. Es ist daher gar nicht verwunderlich, daß heute die beiden Gruppen von Sonetten im allgemeinen als ganz verschiedene Dichtungen, insbesondere auch als Dichtungen ganz verschiedenen poetischen Ranges wahrgenommen werden (so z.T. auch bereits die Zeitgenossen, darunter Dmochowski 1827).

Selbstverständlich sind die Beziehungen zwischen den beiden Zyklen in der Vergangenheit vielfältig und profund untersucht worden, und nicht wenige Forscher haben ihre Begründungen für die Zusammengehörigkeit beider Zyklen vorgelegt (Pogodin 1912, Furmanik 1927, Żółkiewski 1952, Weintraub 1954, Borowy 1958, Zgorzelski 1961). Allgemein hat aber in den letzten Jahrzehnten das Interesse der Fachwelt an der Frage nachgelassen – teils, weil keine neuen Argumente in Sicht waren, teils aber auch, weil die nationale und internationale polonistische Interpretationspraxis seit langem die ‚Krimsonette‘ als den augenscheinlich inspirierteren und interessanteren Zyklus immer selbstverständlicher ganz für sich und ohne den Bezug zu den ‚Odessaer‘ Sonetten zu betrachten pflegt (Witkowska 1975, Kubacki 1977, Walc 1991, Szymanis 1992, Dopart 1992, und viele andere). Der vorliegende Beitrag sammelt Argumente gegen diese Praxis. In vielen Einzelheiten und auch in vielen prinzipiellen Fragen kann dabei an die Arbeiten der Vorgänger und Kollegen angeknüpft werden. Neu ist hier vor allem der Bezug auf eine kohärente Theorie der Gattung des Gedichtzyklus (was in den bisherigen Stellungnahmen zu den ‚Sonetten‘ höchstens eine marginale Rolle spielte), sowie das Verfahren einer gezielten Untersuchung der assoziativen Verbindungen zwischen den Finalgruppen, Anfangsgruppen und Zentralgruppen beider Zyklen vor einer Betrachtung ihrer allfälligen diegetischen Verbindungen. Die Untersuchung ergibt im wesentlichen die Behauptung, daß der Krimzyklus sich auf den ‚erotischen‘ Zyklus beständig rückbezieht und auf diese Weise die Gestalt einer nicht-linearen, zirkulären kompositorischen und diegetischen Bewegung erzeugt, die beide Zyklen erfaßt. Es wird im Zusammenhang damit die durchaus nicht neue Auffassung vertreten, daß die ‚Sonette‘ eine Poetik der Kontraste, Widersprüche und Paradoxien realisieren. Verbindende Elemente zwischen beiden Zyklen sind nicht zum wenigsten ihr autobiographischer Bezug und ihre poetologische Dimension, die Eigenschaft dieser Dichtung als ‚Poesie der Poesie‘ im Sinne Friedrich Schlegels, die sich mit dem autobiographischen Bezug verquickt (zur poetologischen Dimension v.a. der ‚Krimsonette‘ schreiben Kleiner 1948, t.1., Witkowska 1975, Kubacki 1977, Szymanis 1992 und – besonders kenntnis- und gedankenreich – Dopart 1992). Die Diskussion

<sup>4</sup> In Magdeburg, März 1997, stellte Herta Schmid sogar den zyklischen Charakter der ‚Odessaer‘ Sonette in Frage.

über die Verflechtung beider Zyklen von Mickiewiczs „Sonetten“ soll mit den nachfolgenden Überlegungen womöglich neu in Gang gesetzt werden.

## 1.2. Zur Methodenabhängigkeit des Problems

Das Problem, das wir uns stellen, ist vielleicht nicht immer eines gewesen, jedenfalls wurde es zu Beginn der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der „Sonette“ nicht formuliert, und auch später erstaunlich selten. Der Grund für das Schweigen der Zeitgenossen ist unter anderem darin zu sehen, daß Sentimentalismus wie Romantik grundsätzlich einen spezifischen Zusammenhang von Werk und Leben des Dichters annahmen. Mickiewicz war um 1826 in Polen und in Rußland sehr bekannt, seine biographische Legende allen in Frage kommenden Leserinnen und Lesern geläufig: Der Sänger einer ebenso aussichtslosen wie aufsässigen Liebe zu Maryla war 1824 als polnischer Patriot von den russischen Besatzungsbehörden aus seiner „litauischen“<sup>5</sup> Heimat in die zentralrussischen Gouvernements verbannt worden, gut ein Jahr vor der Dekabristen-Revolte von 1825. Der Moskauer Band der „Sonety“ (Mickiewicz 1826) ist nach Mickiewicz 1822 (mit den berühmt gewordenen „Ballady i Romanse“) und Mickiewicz 1823 (mit „Grażyna“ sowie „Dziady“ II und IV) das dritte Buch des Dichters und das erste in Rußland. In beiden Sonettzyklen lassen sich Anknüpfungen nicht nur an Mickiewiczs „litauische“ Herkunft, Jugend und Liebe finden, sondern auch an seine „litauischen“ Dichtungen, die dem jüngeren, pro-romantischen Publikum verständlich waren. In Mickiewicz (1829) präzisiert und bekräftigt der Autor den Zusammenhang des Doppelzyklus „Sonety“ mit den früheren Dichtungen und mit seiner „litauischen“ Jugend: Die beiden Sonett-Zyklen stehen dort in unmittelbarem Anschluß an „Dziady“ II und IV (so auch in Mickiewicz 1832 und Mickiewicz 1838; erst in Mickiewicz 1844 wird diese Anordnung verändert). Der Romantiker profiliert auf diese Weise sein Leben, Lieben und Leiden in der Poesie, stellt biographische und literarische Zusammenhänge her, und nicht zuletzt vergegenwärtigt er damit auch den poetischen Entwicklungsweg, den er inzwischen zurückgelegt hat. Der schrille Protest des adoleszenten Provinzstudenten Gustaw aus „Dziady“ IV (Mickiewicz 1823) gegen das Erwachsen- und Vernünftigwerden ist selbstbewußteren Formen von Melancholie, Leidenschaft und Exaltation gewichen. Der Dichter der „Sonette“ ist sich seines Platzes in der Weltliteratur der Zeit sicher. Nicht von ungefähr ruft die erste Sonett-Serie explizit die Erinnerung an Petrarca und seine Sonette an Laura auf, die zweite an Goethe und seinen „West-Östlichen Divan“<sup>6</sup> – und alles zusammen wird vom Dichter mit der erinnernden Verge-

<sup>5</sup> „Litauen“, „litauisch“ wird hier – in „ – konsequent nach dem polnischen Sprachgebrauch Mickiewiczs verwendet, der das weiland Großfürstentum Litauen, dem seine polnisch-weißrussische Geburtsregion Nowogródek angehörte, als sein engeres Vaterland ansah.

<sup>6</sup> Das Petrarca-Motto „Quand' era in parte altr'uom da quel qu'io sono“ steht in Mickiewicz (1826) auf dem Titelblatt direkt unter dem das gesamte Buch, also beide Zyklen, betreffenden Titel „Sonety Adama Mickiewicza“; zahlreiche spätere Ausgaben (z.B. Mickiewicz 1955) ordnen es eindeutig nur dem ‚Odessaer‘ Zyklus zu; erst Mickiewicz 1971 stellt den Zustand des Erstdrucks wieder her. Zum Petrarkismus in den ‚Odessaer‘ So-

genwärtigung des eigenen biographischen und poetischen Werdegangs verwickelt.

Die romantische Verschränkung von Poesie und Lebenslegende integriert aus zeitgenössischer Perspektive den Moskauer Doppelzyklus in das bisherige Œuvre des Autors und schafft auch die wesentliche Verbindung zwischen den beiden Sonettzyklen – ungeachtet einer romantischen Poetik der Kontraste, Widersprüche und zerbrochenen Zusammenhänge. Die „Sonette“ erschienen den ersten polnischen Kritikern zwar als allgemein schwer verständlich; die besondere Schwierigkeit, den Zusammenhang zwischen den beiden Zyklen zu verstehen, stellte sich ihnen jedoch angesichts jenes spezifischen autobiographischen Zusammenhangs offenbar nicht als Problem (vgl. Dmochowski 1827; Borowy 1958, t. 1, S. 229).

Diese Sichtweise übertrug sich in der Regel auf die positivistischen Mickiewicz-Forscher (Kallenbach 1897, Chmielowski 1898); nur einige späte Vertreter der Richtung stießen auf die Spannung zwischen Lebensrealität und widersprüchlicher poetischer Komposition (Pogodin 1912, Furmanik 1927). Mit besonderer Schärfe sollte sich die spezifische Zusammenhanglosigkeit zwischen den beiden Zyklen dann bei einer auf Werkimmanenz orientierten formalistischen, strukturalistischen oder von Ingardens Lehren angeleiteten Lektüre abbilden, wie letztlich auch die vorliegende Untersuchung in dieser methodischen Tradition steht. Beispiele für derartige Lektüren sind allerdings nicht sehr reichlich zu finden (Weintraub 1954; Borowy 1958; Zgorzelski 1961– alle drei sehen das Problem und schlagen eine Lösung dafür vor)<sup>7</sup>. Die jüngeren Dekonstruktivisten haben offenbar Mickiewicz's „Sonette“ als Fundgrube zur Illustration ihrer immer schon vorgefaßten These, Zusammenhang sei ohnehin lediglich Fiktion oder Legendenbildung des Autors bzw. der Interpreten, noch nicht recht vorzuführen gewagt (z.B. Szymanis 1992).

Der heute gängigen Wahrnehmung der „Sonette“ als zweier eigener Gedichtgruppen wird hier die Behauptung entgegengesetzt, daß beide Sonettserien sich auf die Gattungsform des Gedichtzyklus beziehen und daß sich von daher auch ihr eigenartiger Zusammenhang begründen läßt. In der polnischen Poesie ist die Gattung des Gedichtzyklus seit Janicki und Kochanowski etabliert und auch in der Lyrik des Sentimentalismus und der Vorromantik praktiziert worden (F. Karpiński, F.D. Kniaźnin), die den jungen Mickiewicz stark geprägt hat. Zur Begründung des behaupteten Bezugs der „Sonette“ auf die Gattung des Gedichtzyklus sollen die Regeln dieser Gattung im folgenden mit dem Blick auf eine Analyse der „Sonette“ dargelegt werden.

---

netten vgl. u.a. Borowy 1958, t. 1, S. 195-212. — Die zweite Gruppe hat ein eigenes Titelblatt, enthaltend die Bezeichnung „Sonety Krymskie“ sowie darunter das Goethe-Motto in deutscher Sprache „Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen“, mit der ebenfalls deutschen, nicht korrekten Herkunftsbezeichnung „G ö t h e im Chuld Namah“.

<sup>7</sup> Die gattungstheoretisch und gattungshistorisch orientierten Ansätze bei Kleiner (1948) und Opacki (1970) scheinen die Wahrnehmung des Problems nicht zu begünstigen.

## 2. Zu den Regeln der Gattung des Gedichtzyklus (in Bezug auf die „Sonette“)

Das generelle Problem der Aufstellung von Gattungsregeln (Interpretationsregeln, die das Zyklen interpretierende Subjekt aus den Zufällen seiner literarhistorischen Empirie ableitet) kann hier nicht diskutiert werden. Aus Platzgründen können die Gattungsregeln des Gedichtzyklus im wesentlichen auch nur thesen- und stichwortartig formuliert werden (vgl. Fieguth 1997c); lediglich die umstrittene Frage nach einer spezifisch konstituierten zyklischen Diegese soll in mehreren Anläufen vertieft werden.

### 2.1. Auktoriale Intention und Signalisierung

Eine zyklische Komposition muß vom Autor zu einem beliebigen Zeitpunkt des Schaffensprozesses als solche konzipiert worden sein, und sie muß es dem Leser auf irgendeine Art und Weise zu erkennen geben. Mickiewicz tut dies durch die Motti, die er seinen Zyklen voransetzt, und durch die Nummerierung der Gedichte; als Signal für die Zusammengehörigkeit der ‚Odessaer‘ Sonette und der ‚Krimsonette‘ kann die gleichartige äußere Sonettform betrachtet werden. Auch die Entstehungsgeschichte spricht für diese Absicht. Überdies hat Mickiewicz in allen Ausgaben zu Lebzeiten dafür gesorgt, daß beide Zyklen zusammen und in unveränderter<sup>8</sup> Reihenfolge publiziert wurden.

### 2.2. Typen der Beziehungen zwischen den Einzelgedichten

Jedes Einzelgedicht muß in seiner präzisen Position innerhalb des Zyklus durch Beziehungen zu anderen Gedichten motiviert sein; es steht in der Regel zugleich in Direktbeziehungen, Nahbeziehungen und Distanzbeziehungen zu anderen Gliedtexten. Die Beziehungen können unzeitliche sein und auf thematischer und/oder poetischer Äquivalenz in Gestalt von Ähnlichkeit oder Kontrast beruhen (Terminologie von Wolf Schmid 1984). Schon auf der Ebene der Beziehungen zwischen den einzelnen Gliedgedichten stellt sich die Frage nach der zyklischen Diegese – Verbindungen zwischen den Einzeltexten können sich gewiß auch aus deren (direktem, metaphorischem, metonymischem, allegorischem oder anderem) Beitrag zur Projektion einer zeitlich und räumlich charakterisierten Situation und eines zyklischen Subjekts ergeben, d.h. aus ihrem gemeinsamen Beitrag zu einer zyklischen Diegese bzw. zu einem zyklischen Grundmythos oder auch zu kleineren diegetischen Komponenten innerhalb des Zyklus.

### 2.3. Die Regel der Relationsvariierung

Es muß trotz der Verflechtung des Einzelgedichts in Direkt-, Nah- und Distanzbeziehungen zu den anderen Gliedtexten eine hinlängliche Spannung be-

---

<sup>8</sup> Zur vorübergehenden Rolle des früher entstandenen Sonetts ‚Przypomnienie‘ (*Lauro! czyliż te piękne...*) an verschiedenen Stellen des Doppelzyklus ab der Zweitpublikation Mickiewicz 1829 s. Mickiewicz 1971: 252.

stehen zwischen der Autonomie des Einzeltexts und der Komposition des zyklischen Ganzen. Diese Spannung muß u.a. durch eine Variierung der Relationstypen zwischen den Gedichten hergestellt werden. In vielen Fällen wird eine möglicherweise allzu deutlich werdende zeitlich-diegetische Verbindungslinie unterbrochen, indem zwischendrein unzeitliche Verbindungstypen in den Vordergrund gestellt werden. Die obligatorische Verbindung zwischen zwei benachbarten Gedichten A und B kann z.B. durch das In-Beziehung-Setzen dominanter Komponenten von A mit regressiven Komponenten von B hergestellt werden, oder umgekehrt. Es können Kontrastbeziehungen eingeführt werden, wo Similaritätsbeziehungen erwartet werden durften; auch können Beziehungen zwischen direkt benachbarten Gedichten durchaus lediglich aufgrund regressiver Merkmale beider Textpartner gestiftet sein, und dergleichen mehr. Das Spiel der ständigen Umkodierungen von Dominanten und Regressiven ist von zentraler Bedeutung für die Konstitution und die Interpretation von Gedichtzyklen. Das Umkodierungen von Dominanten und Regressiven kommt dem Umstürzen von Hierarchien gleich und führt zu „Revelationen“ verborgener Sinnkomplexe; dies macht die Gattungsform für die Romantik besonders interessant.

#### 2.4. Kompositorisch mehrdeutige Gruppierungen innerhalb der zyklischen Gesamtkomposition: Dreiergruppen, Subzyklen, zyklische Stränge, Final- und Initialgruppen

##### 2.4.1. Direktbeziehungen und Dreiergruppen

Das Phänomen der Gruppierungen innerhalb der zyklischen Gesamtkomposition ist in der Fachliteratur wohlbekannt. Selten beachtet wird jedoch ihre grundsätzliche kompositorische Vieldeutigkeit. Die kleinste Gruppierung ist die Dreiergruppe, bestehend aus dem Einzeltext, dem ihm unmittelbar vorangehenden und dem ihm unmittelbar folgenden Gedicht; wir sprechen hier von Direktbeziehung. Bereits die Dreiergruppe ist durch kompositorische Ambiguität gekennzeichnet, weil im Regelfall ab dem zweiten Gedicht des Zyklus jeder Einzeltext zugleich Nachfolgedicht in einer Dreiergruppe und Vorgängergedicht in der nächsten Dreiergruppe ist.

##### 2.4.2. Nahbeziehungen und Subzyklen

Mehrere direkt aufeinanderfolgende Gedichte können einen „Subzyklus“ bilden; diese stehen dann in „Nahbeziehungen“. Eine charakteristische Form des Subzyklus ist die Rahmenkomposition: zwei mehr oder weniger markant aufeinander bezogene Gedichte umschließen zwei oder mehr andere Gedichte, die in anderen Zusammenhängen untereinander stehen. Subzyklen sind jedoch aus mehreren Gründen kompositorisch vieldeutig. Ein und dasselbe Gedicht kann zwei benachbarten oder ineinander verschränkten Subzyklen zugleich angehören. Eine wichtige Ursache für die Vieldeutigkeit der Grenzen zwischen den Subzyklen ist das Zusammenspiel von unzeitlich-assoziativen und zeitlich-diegetischen Verbindungen zwischen den Gliedtexten.

Nicht selten schwankt der Subzyklus zwischen dem Status einer rein kompositorischen Struktur und dem Status der „Phase“ einer angedeuteten zyklischen Diegese. Unzeitliche Zusammenhänge zwischen mehreren Gliedgedichten ergeben oftmals eine andere Delimitierung eines Subzyklus als die zeitlich-diegetischen Verbindungen zwischen denselben Gedichten, die dann u.U. noch ein oder zwei Gedichte mehr oder weniger umfassen. Auf diese Weise kommt es zu Verschiebungen zwischen assoziativ zusammengehöriger Gruppe und phasenbildender Gruppe. Weil die Subzyklen einander nahezu grundsätzlich überlappen, kommen verschiedene Kommentatoren eines Zyklus meist zu verschiedenen Abgrenzungen der Subzyklen.

#### 2.4.3. Zyklische Stränge

Von den Subzyklen unterscheiden wir „zyklische Stränge“, die sich aus verschiedenerlei Beziehungen zwischen meist nicht benachbarten Gliedgedichten des Zyklus ergeben und ähnlich den Subzyklen sowohl unzeitlich als auch zeitlich-diegetisch konstituiert sind. Sie können etwa durch Gemeinsamkeiten der Gedichttitel, der Darbietungs- und der Vers- und Reimform, der stilistischen und gattungsmäßigen Charakteristika sowie durch thematische und diegetische Zusammenhänge miteinander verbunden sein. Bei zyklischen Strängen ist es eher möglich als bei Subzyklen, daß im Einzelfall eine zeitlich-diegetische Verbindung zwischen den ihnen angehörenden Gliedgedichten besonders ausgeprägt ist.

Naturgemäß wird bei jeder Interpretation der ‚Odessaer‘ Liebessonette der Versuch unternommen, die Texte nach den unterschiedlichen Damen und den entsprechenden Liebesepisoden zu gruppieren, die in den Gedichten vergegenwärtigt sind (vgl. dazu ausführlich Kleiner 1948, t.1: 505ff.). So könnten z.B. die Sonette III, IV, V und XIV auf ein und dieselbe Frau bezogen und zur Andeutung des Verlaufs einer zusammenhängenden Liebesgeschichte, d.h. zu einem zyklischen Strang zusammengefaßt werden. Im Krimzyklus tritt in den Sonetten V, IX, XIII, XV und XVI der Mirza auf; auch hier lassen sich Andeutungen eines spezifischen diegetischen Ablaufs vom unmotivierten Auftauchen bis zum geheimnisvollen Verschwinden dieser Gestalt zusammenfassen. Da die Gliedgedichte eines Strangs aber immer zumindest teilweise durch Distanzbeziehungen verbunden sind, ihr Zusammenhang also stets durch andere Themen, Motive und diegetische Linien unterbrochen wird, ist die Wahrscheinlichkeit gering, daß die diegetischen Zusammenhänge über einen nicht-dominanten Andeutungscharakter hinausgelangen.

#### 2.4.4. Final- und Initialgedichte

Eine besondere Form der Distanz-Beziehung verbindet das Schlußgedicht (bzw. die Gruppe der Schlußgedichte) und das Anfangsgedicht (bzw. die Gruppe der Anfangsgedichte) eines Zyklus. Es kann arbeitshypothetisch als obligatorische Gattungsregel des Gedichtzyklus postuliert werden, daß das Zyklus-Finale sich in irgendeiner Weise auf den Zyklus-Beginn zurückbeziehen muß; zumindest sollte jede konkrete Zyklusanalyse gezielt nach einer solchen Rückverbindung suchen. Dieses Postulat steht im Zusammenhang mit der

These, daß Komposition und diegetische Zusammenhänge im Gedichtzyklus die Gestalt einer nicht-linearen, *idealiter* zirkulären Bewegung haben sollten.

## 2.5. Das zyklische Subjekt

### 2.5.1. Das zyklische Subjekt im Verhältnis zu den anderen ersten, den dritten und zweiten Personen

Von einem Gedichtzyklus wird erwartet, daß die Identität der lyrischen Subjekte der einzelnen Gedichte untereinander und mit dem Subjekt des Zyklus garantiert sei (so Kostkiewiczowa 1971:71 und sinngemäß Wantuch 1985: 61). In den „Sonetten“ erzeugen die genieästhetische Leserlenkung, die kunstvolle Suggestierung des poetisch-autobiographischen Bezuges (vgl. Szymanis 1992) und die dementsprechende Interpretationstradition den Eindruck, die Identität zwischen dem zyklischen Subjekt – dem starken Ich des Dichters – und den Subjekten der Einzelsonette sei in besonderer Weise ausgeprägt. In Wahrheit liegen die Dinge aber komplizierter, denn die lyrischen Subjekte der Einzelgedichte sind durchaus nicht notwendigerweise untereinander identisch, und auch die Identität des einzelnen lyrischen Subjekts mit dem zyklischen Subjekt kann sich auf recht verschiedene Weise manifestieren: als ‚realistische‘ Identität (in XVIII. „Do D.D. Wizyta“ meinen wir den Dichter Mickiewicz nahezu unverfälscht schimpfen und wüten zu hören), aber auch als uneigentliche, tropische oder symbolische und mythische Identität (der Mirza in den „Krimsonetten“). Das zyklische Subjekt ist also eine Resultante aus den verschiedenen lyrischen Subjekten der Einzelsonette. Dies ist kein *specificum* des romantischen Zyklus, sondern offenbar prinzipielles Gattungsmerkmal (Fieguth 1997a und 1997c).

Die Verhältnisse in Mickiewicz's „Sonetten“ sind auch hier gattungsgerecht. Statt des immer gleichen, mit dem zyklischen Subjekt identischen lyrischen Ichs treten in einzelnen Sonetten „fremde lyrische Subjekte“ auf – z.B. ein anonymes, mit dem auktorialen zyklischen Subjekt offenbar nicht identisches lyrisches Ich (Od IX. „Strzelec“ oder Kr IV. „Burza“), der ins Polnische übersetzte Petrarca, der krimtatarische Mirza, streng genommen auch der „Pilger“ der „Krimsonette“. Sie lassen sich zwar alle in unterschiedlichem Grad als zweite Ichs des zyklischen Dichters identifizieren, aber das hebt die „Fremdheit“ dieser Subjekte nicht völlig auf. Keine geringe Rolle spielen auch die dargestellten „lyrischen Helden“ (der Schütze in Od IX. „Strzelec“, der Reisende in Kr IV. „Burza“) – auch hier haben wir es augenscheinlich mit Doppelgängern oder anderen Ichs des zyklischen Subjekts zu tun. Ein besonderes Problem namentlich des ‚Odessaer‘ Zyklus sind die „zweiten Personen“ – die angedichteten Freunde oder Geliebten bzw. die fiktionalen Adressaten; hier muß der Hinweis genügen, daß die grammatische zweite Person in den ‚Odessaer‘ Sonetten von einer besonderen Vielfalt und Vieldeutigkeit gekennzeichnet ist (dazu Kleiner 1948, t.1:549-552), die nicht ohne Rückwirkungen auf die Instabilität des zyklischen Subjekts bleiben kann.

### 2.5.2. Zur metapoetischen Dimension im Bereich des zyklischen Subjekts

Im Prinzip kommt dem zyklischen Subjekt all das zu, was sich in dem betreffenden Zyklus an metapoetischer und poetologischer Reflexion vorfindet; das lyrische Subjekt des Einzelgedichts, das metapoetisch verwendbare Formulierungen gebraucht oder in einem mythopoetischen Zusammenhang gezeigt wird, steht in besonderer Nähe zum zyklischen Subjekt. Jede zyklische Verbindung eines Einzelgedichts zu anderen Gliedgedichten, die das lesende Subjekt entdeckt, ist im Ansatz bereits ein Hinausgehen über den konkreten lyrischen Text und die Einnahme eines metapoetischen Standpunkts; die betreffende Bewegung wird auf das zyklische Subjekt als ihren Urheber projiziert. Der Zyklus schafft sich auf diese Weise sein Subjekt, das sich zugleich als Produkt einer progressiven Bedeutungs- und Sinnakkumulation kundtut. Das metapoetische und autoreferentielle Moment wird aber in besonderer Weise durch die „fremden Subjekte“ aktualisiert, vor allem, wenn es sich um „fremde“ Dichter wie den mehrfach zitierten Petrarca der ‚Odes-saer‘ Sonette oder den eigenartigen anonymen Mirza in den ‚Krimsonetten‘ handelt. Das Zitieren fremder Dichter oder fremder Dichtungsweisen ist als Einführung eines metapoetischen Standpunkts zu werten und verweist besonders prägnant auf das zyklische Subjekt als das Subjekt der Zitations-Prozedur.

### 2.5.3. Das zyklische Subjekt und die Raum- und Zeitdarstellung

Die nichtlinearen, nicht-statischen Eigenschaften des zyklischen Subjekts sind unter anderem auch darauf zurückzuführen, daß es durch die gattungsspezifische Darstellung nichtlinearer, zirkulärer oder hybrider Zeit- und Raumverhältnisse mit konstituiert wird. Die lyrischen Helden, fremden Sprecher, Subjekte, die angesprochenen Personen und auch das zyklische Subjekt sind jedenfalls immer in irgendeiner Weise in poetischen Zeitansichten und Raumgestalten (Ingarden 1997) lokalisiert; der zirkuläre und hybride Charakter der Zeit- und Raumverhältnisse schlägt mit Notwendigkeit auf die Konstitution des zyklischen Subjekts zurück: es entspringt aus einer Verschränkung von mehreren Zeit- und Raumsphären, denen es zugleich angehört und zwischen denen es oszilliert. Häufig handelt es sich um eine Oszillation zwischen „realen“ und mythologischen bzw. mythischen Zeit- und Raumsphären, deren Verschränkung durch intertextuelle Verweisungssysteme (incl. explizite Fremdzitate) verkompliziert wird.

In den ‚Sonetten‘ sind die Zeitebenen und die Räume hochgradig hybridisiert. Das russische *hic et nunc* (Od XIII. *Pierwszy raz jam niewolnik...*) wird beständig mit Fragmenten unterschiedlicher Zeit- und Raumverhältnisse gemischt und gekreuzt, die sich auf die autobiographische Vergangenheit (die ‚litauische‘ Jugend), auf ferne literarische Reminiszenzen (explizit: Petrarca; implizit der gesamte Zeitraum europäischer Liebeslyrik seit der Antike; in den ‚Krimsonetten‘ der ganze Bereich der orientalischen Poesie) beziehen kann; entsprechend werden auch die russischen mit ‚litauischen‘ Raumansichten vermischt, im Krimzyklus durch sehr prägnante taurische

und einmal (XIV) auch wieder „litauische“ ersetzt und geradezu verdrängt (vgl. Fieguth 1997b)<sup>9</sup>. Motiviert werden diese Konstruktionen durch das Thema der Erinnerung. Es wird ein eigener imaginärer Erinnerungsraum geschaffen, für den die „Erinnerungskirche“ (*pamiątek kościół*) aus Od VII. „Z Petrarki“ als Stichwort dienen kann.

Die Hybridisierung von Raum- und Zeitvorstellungen wirkt sich auf alle anderen Ebenen des Zyklus aus – im Fall der „Sonette“ besonders auch auf die „hybridisierte“ Sprache namentlich der „Krimsonette“ mit ihrem für die Zeitgenossen irritierenden Reichtum an orientalischem Wortgut, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann. Sie wirkt sich auf die Konstitution des zyklischen Subjekts aus, das am Schluß des zweiten Zyklus jünger ist („poeto młody“ – Kr XVIII. „Ajudah“) als in der Mitte ersten Zyklus („Moje miejsce, gdzie są przeszłości smętarze“ – Od XII. „Do...“; vgl. auch das Erinnerungsgedicht Od VIII. „Do Niemna“). Es liegt auf der Hand, daß dieses Phänomen sich auch auf die diegetische Komponente des Zyklus auswirken muß, die ihrerseits wiederum die Konstitution des zyklischen Subjekts mit beeinflußt.

## 2.6. Das Zusammenspiel zeitlich-diegetischer und unzeitlicher Komponenten

### 2.6.1. Diegetische Komponenten und diegetische Gestalt

Die Frage nach der generellen Rolle der diegetischen Momente im Gedichtzyklus ist komplex und strittig. Für die weitere Diskussion der Frage werden hier folgende methodologische Prämissen vorgeschlagen: eine Definition von Gattungsregeln umfaßt alle obligatorischen und fakultativen sowie ferner alle distinktiven und alle konstitutiven Komponenten, Eigenschaften und Merkmale der betreffenden Gattung; distinktive Merkmale müssen nicht notwendigerweise dominante Eigenschaften sein. Dieser Prämisse folgend werden die diegetischen Komponenten des Gedichtzyklus als obligatorische, distinktive, aber nicht-dominante Gattungsmerkmale bezeichnet. Jede Zyklusinterpretation zeigt, daß neben unzeitlichen Verbindungen auch zeitlich-diegetische Verbindungen zwischen den Gliedtexten eines Zyklus vorkommen und bei der Konstitution der Subzyklen und nicht zuletzt auch bei der Relationsvariierung eine nicht unwichtige Rolle spielen (vgl. unten 3.1. und 3.2.). Überdies wird in aller Regel das zyklische Subjekt in einem nicht-linearen Wandlungsprozeß gezeigt, der sich in imaginären Raumgestalten und in imaginären Zeitansichten zuträgt; dies erzeugt mit Notwendigkeit diegetische Effekte, Phänomene und Epiphänomene, die allerdings immer wieder von unzeitlichen, assoziativen Verklammerungen zwischen den Gliedgedichten überformt werden.

Müssen diese Komponenten sich notwendigerweise zu einem übergreifenden diegetischen Zusammenhang zusammenschließen? Vielleicht wird

<sup>9</sup> Mochnacki (1827):83 nennt die Krimsonette ein „Labyrinth der Jahrhunderte, Generationen und der Kultur“, wobei er hauptsächlich die zahlreichen kulturhistorischen Reminiszenzen im Auge hat, die in der vorliegenden Analyse eine sicher zu geringe Rolle spielen.

dieser Fall sich letztlich als ein fakultatives Gattungsmerkmal erweisen; gleichwohl ist es ein geradezu idealtypisch zu nennendes Charakteristikum vieler Gedichtzyklen verschiedener Epochen, daß ein zumindest diffuser größerer diegetischer Zusammenhang aus diesen Komponenten sich herstellt. Es ist sinnvoll, für diesen größeren Zusammenhang den Begriff der Figur oder der Gestalt heranzuziehen und von diegetischen Gestalten zu sprechen, die von oft recht heterogenen diegetischen Komponenten konstituiert werden können. Der Begriff der diegetischen Gestalt reflektiert den Umschlag von Momenten zeitlich-diegetischen Ablaufs in die unzeitliche Komposition, der sich immer wieder beobachten läßt.

Das Vorhandensein diegetischer Komponenten und Gestalten ist ein notwendiges Unterscheidungsmerkmal des Gedichtzyklus im Vergleich zu einem Gedichtbuch. Andererseits unterscheidet die notwendigerweise nicht-dominante Funktion der diegetischen Komponente den Gedichtzyklus von der epischen Dichtung (etwa vom Poem).

### 2.6.2. Charakteristika der zyklischen diegetischen Gestalt

Die wichtigste Eigentümlichkeit der zyklischen diegetischen Gestalt bezieht sich sicherlich auf die gattungsspezifische nicht-lineare Zeitdarstellung. Eine diegetische Komposition, die Anfang, Mitte und Ende eines Ablaufs hervorhebt, ist nicht hinlänglich gattungsspezifisch. Im Vordergrund sollte vielmehr ein iterativer oder zirkulärer Ablauf stehen; überdies ist es denkbar, daß die zyklische diegetische Gestalt die Linearität des Zeitablaufs durch eine Synchronie von „realer“ und imaginärer (mythischer oder mythopoetischer) Situation überwindet, zwischen denen eine zirkuläre oder oszillierende Bewegung entsteht. Die zyklische „Diegese“, in deren Zentrum das zyklische Subjekt steht, „erzählt“ mehr oder weniger offen immer auch vom Entstehen dieser Poesie (und der Poesie überhaupt). In vielen Zyklen läßt sich daher eine nicht-mythische und eine mythopoetische Variante der zyklischen Diegese unterscheiden. Es ist weiterhin zu erwarten, daß die zyklische diegetische Gestalt einfach bleibt und sich von Komplikationen und Verwicklungen im Stil der dramatischen oder novellistischen Intrige fernhält. Es wäre daher vollkommen gattungswidrig, wenn man aus der letzten Partie des ‚Odessaer‘ Zyklus eine Intrige der Art herausläse, daß der Dichter sich zuerst Illusionen über den friedfertigen Charakter seiner Geliebten macht (XIII), von ihr nach dem Durchleben einiger angenehmer Situationen (XIV-XVI) durch ihre Salongespräche mit anderen Herren auf die Folter gespannt (XVIII, XIX) und schließlich durch einen anderen Liebhaber ersetzt wird (XX).

### 3. Illustrationen aus den einzelnen Zyklen

Im Interesse besserer Übersichtlichkeit der Darlegung wurde bei den obigen Abschnitten 2.2. bis 2.4. auf die Diskussion von Beispielen aus den „Sonetten“ verzichtet; dies soll in den folgenden beiden Studien wenigstens teilweise nachgetragen werden.

### 3.1. Die zyklischen Verflechtungen eines Gliedgedichts (Od XVIII. „Do D.D. Wizyta“)

Die in Od XVIII geschilderte satirische Szene um die Mißstimmung des heimlichen Liebhabers, der am späten Abend den Abschied des letzten der vielen anderen Besucher im Salon seiner Dame nicht erwarten kann, ist mit dem direkt folgenden Gedicht XIX. „Do wizytujących“ durch eine thematische Ähnlichkeit („unerwünschte Besucher“) und einen gattungsmäßigen Kontrast verbunden (der Situationsschilderung in XVIII folgt die satirisch-belehrende Ansprache an einen potentiellen Besucher in XIX). Eine ganz ähnliche Verbindung besteht auch zu dem vorangehenden Sonett XVII. „Dobrywieczór“ – über das gemeinsame Thema der Nöte verheimlichter und daher trister Liebe und über den gattungspoetischen Kontrast zwischen gnomischer, regelhafter poetischer Formulierung (XVII) und poetisch-satirischer Situationsschilderung (XVIII)<sup>10</sup>. Eine deutliche Distanzbeziehung – über das Thema der tristen Liebe, aber auch über die poetische Situationsschilderung – verbindet XVIII mit VI. „Ranek i wieczór“. VI seinerseits verweist deutlich auf die Dreierserie XV-XVII (Dzieńdobry, Dobranoc, Dobrywieczór; die Serie geht dem Sonett XVIII direkt voran) voraus, und zwar über die im Titel genannten Tageszeiten. Insbesondere aber bereitet das Sonett XVIII über sein Thema des mißglückten Besuches zusammen mit dem Sonett XIX. „Do wizytujących“ die Finalserie vor, die um das Thema des Abschieds kreist (vgl. XX. „Pożegnanie. Do D.D.“, XXI. „Danaidy“ und XXII. „Ekskuza“).

Das Sonett XVIII ist mit den anderen hier genannten Gedichten nicht nur unzeitlich verklammert, sondern bedient zusammen mit ihnen auch einige der zyklisch-diegetischen „Stränge“ des Zyklus – es ist Teil der fragmentarischen „Geschichte“ heimlicher trister Liebe, die sich längere Zeit hinzieht und schließlich im Mißklang endet, wird auf paradoxe Weise aber auch in die nicht weniger fragmentarische „Geschichte“ einer fröhlicheren Liebe einbezogen. Der diegetische Zusammenhang zwischen den Bruchstücken dieser „Geschichten“ ist gattungstypisch unverbürgt, er hat – auch schon auf dem Niveau der zyklischen Stränge – mehr den Charakter einer diegetischen Gestalt als den eines diegetischen Ablaufs.

Die fröhlichere „Geschichte“ setzt spätestens ein mit XIII. *Pierwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli*, dem Danksonett an eine Geliebte, die kein Herzweh verursacht, und findet ihre auf charakteristische Weise unverbürgte Fortsetzung in XIV. *Luba! ja wzdycham, pamięć niebieskiej pieśczoty*, dem Sonett, das der (derselben?) Geliebten für eine erste Nacht dankt. Die Dreierserie XV-XVII (Dzieńdobry, Dobranoc, Dobrywieczór) scheint diese „Geschichte“ fortzuführen, indem sie die intime Nähe mit der (derselben?) Geliebten am Morgen (XV) und vor dem Schlafengehen (XVI) schildert.

Bei XVII. „Dobrywieczór“, das sich als Fortsetzung dieser Serie anbietet, kommt es nun zu einem bemerkenswerten Auseinanderklaffen zwischen un-

<sup>10</sup> Hier ist das gemeinsame Thema beider Texte die „heimliche Liebe“, und im Gegensatz zu dem wütenden Ton in XVIII ist XVII eine Mischung aus stiller Reflexion und melancholischer Ansprache an die Geliebte.

zeitlicher und zeitlich-diegetischer Kohärenzbildung. Ohne Zweifel bilden XV-XVII (Dzieńdobry, Dobranoc, Dobrywieczór) kraft ihrer gleichartigen Titel einen unzeitlichen, thematischen Zusammenhang; sie bilden einen eigenen kleinen Subzyklus. Der Zusammenhang der drei Gedichte XV, XVI und XVII wird in XVII. „Dobrywieczór“ durch einen expliziten Rückbezug auf die vorangegangene Sonette noch bekräftigt:

Niechaj dzieńdobry wschodzi tym co społem żyją,  
 Objaśniać pracę, która ich ręce jednoczy;  
 Dobranoc niech szczęśliwych kochanków otoczy,

Gdy z rozkoszy kielicha trosk osłodę piją;  
 A tym co się kochają i swą miłość kryją,  
 Dobrywieczór niech przyćmi zbyt wymowne oczy.  
 (Od XVII „Dobrywieczór“)

– zugleich wird aber mit denselben Formulierungen gerade dieses Gedicht der anderen, tristen „Geschichte“ zugeordnet: „A tym co się kochają i swą miłość kryją,/Dobrywieczór niech przyćmi zbyt wymowne oczy.“

Die kompositorische Mehrdeutigkeit von XVII. „Dobrywieczór“ liegt damit am Tage. Zum einen gehört es mit seinen unzeitlichen (sic!), assoziativen Verbindungen der Dreiergruppe von Tageszeitgedichten an, zum anderen ist es auf das engste auch mit XVIII. „Do D.D. Wizyta“ verbunden (vgl. Zgorzelski 1961: 111). Die Dreiergruppe aber wird durch ihre Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen diegetischen zyklischen Strängen quasi zerrissen – oder vielmehr, wie man mit noch besseren Gründen sagen könnte, die Dreiergruppe zwingt mit unzeitlichen Mitteln die beiden verschiedenen diegetischen Stränge, die „triste“ und die „fröhliche“ Liebesgeschichte, poetisch zusammen.

Die zyklischen Verflechtungen von Sonett XVIII sind also recht vielfältig; sie illustrieren ein gattungsspezifisches Zusammenspiel von unzeitlichen und zeitlich-diegetischen Momenten, sowie die ambige Konstitution von Subzyklen und zyklischen Strängen.

### 3.2. Diegetische und nichtdiegetische Komponenten im ‚Odessaer‘ Zyklus

Zur Illustration von Abschnitt 2.6. wurde der ‚Odessaer‘ Zyklus gewählt, weil hier besonderer Interpretationsbedarf besteht. In den ‚Odessaer‘ Sonetten wird oberflächlich die diegetische Gestalt eines einfachen, unzyklisch linearen Ablaufs erzeugt: durch die Herausarbeitung und auffallende Positionierung der Themen Anfang, schwieriger Verlauf, kurzes Glück und böses Ende in der Liebe. Andererseits wird die Gestalt dieses linearen Ablaufs durch zahlreiche Gegenkräfte und Gegenbewegungen deformiert und schließlich – das ist die Hauptthese dieses Abschnitts – zum Teil einer zirkulären, zyklischen diegetischen Gestalt transformiert. Zu den wichtigsten Gegenbewegungen gehört dabei der Zusammenhang mit den „Krimsonetten“, auf den im folgenden Kapitel 4 eingegangen werden soll (beachte insbesondere die Abschnitte 4.2. und 4.7.).

Das erste Sonett I. „Do Laury“ spricht vom Anfang einer Liebe, die quälenden Hindernisse auf dem Weg zum Vollzug der Liebe sind explizite oder implizite Themen der Sonette II, IV, V, VI; das Glück der Liebe ist Thema der Sonette X, XIII, XIV, XV; das ungute Ende einer Liebe wird vom zornigen Dichter in XX ausgesprochen. Dem Glück der Liebe ist zumindest in X. „Błogosławieństwo z Petrarki“ die Preisung der poetischen Inspiration zugeordnet, dem zornigen Abschied an die Geliebte korrespondiert in XXI. „Danaidy“ und in XXII. „Ekskuza“ eine Herabsetzung der Liebeslyrik und schließlich sogar eine – interpretationsbedürftige und offensichtlich nicht endgültige – Absage an die Poesie überhaupt.

Die Verkettung all dieser diegetischen Andeutungen ergibt freilich keinen linearen zeitlichen Ablauf, sondern lediglich die markante diegetische Gestalt eines solchen. Der prägnant angedeutete Ablauf wird nämlich durch zwei Sachverhalte konterkariert: er ist (a) Ergebnis einer Montage und Vermischung erkennbar unterschiedlicher diegetischer Fragmente; und er wird (b) gleichsam durchkreuzt durch nicht-lineare Kompositionsstrategien. Gleichwohl bleibt der Ablauf als Gestalt sichtbar und auf seine Weise bedeutungstragend; von besonderer Bedeutung ist er für die poetische Darstellung des Abflauens der lyrischen Inspiration, das eines der wichtigen Themen des ‚Odessaer‘ Zyklus ist.

### 3.2.1. Das Prinzip der Montage verschiedener diegetischer Fragmente

Im Abschnitt 3.1. wurde eine Fusionierung von Fragmenten einer tristen und einer fröhlichen „Liebesgeschichte“ im letzten Drittel des Zyklus vorgeführt. Es gibt nicht wenige weitere Beispiele für dieses Verfahren. In den ersten 6 Sonetten wird zwar oberflächlich Beginn und anfänglicher Ablauf einer gegenwärtigen problematischen Liebe angedeutet, – z.B. durch die Verwendung der Wortes „gestern“ (*wczora*) in III. *Nieuczona twa postać*. Aber der gänzlich unvermittelte Einschub vergangener Episoden wird spätestens in den Sonetten IV. „Widzenie się w gaju“ und V. *Potępi nas świętoszek* deutlich, deren jugendlich-naive Protagonistin so gar nicht zu der unnahbaren „Laura“ paßt, die in I, (II) und VI entworfen wird. Ein Oszillieren zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird durch eine auffällige Mischung der Verbaltempora Präteritum und Präsens justament in den Rahmengedichten des ersten Subzyklus I. „Do Laury“ und VI. „Ranek i wieczór“ poetisch angedeutet. Keine heimliche, sondern eine ganz offene Rückwendung in die literarisch und biographisch erinnerte Vergangenheit wird im zweiten Subzyklus VII-X vorgenommen, wobei in den Petrarca-Paraphrasen neuerlich ein 21 e Fusionierung mit einer anderen Zeit vorgenommen wird – die Petrarca-Zeit wird mit der eigenen poetisch-biographischen „litauischen“ Vergangenheit des zyklischen Dichters untermischt (vgl. auch unten 4.5.2.).

Es werden also die unterschiedlichsten Bruchstücke und Fragmente kunstvoll und künstlich zu einer diegetischen Gestalt mit deutlich markierten Phasen „Anfang“, „krisenhafter Verlauf“, „Höhepunkt und Erfüllung“ und „Ende“ zusammengefaßt.

### 3.2.2. Linearität, Repetitivität und abebbende Inspiration

Durchkreuzt wird die diegetische Gestalt des linearen Ablaufs durch eine Vervielfachung und anti-lineare Positionierung von Sonetten zu den Themen „Anfang der Liebe“, „Hindernisse der Liebe“ und „Verzicht auf Liebe“. Das Thema „Anfang der Liebe“ wird außer in I andeutungsweise in der Petrarca-Paraphrase VII, explizit in der Petrarca-Paraphrase X und in XIII formuliert. Das Thema „Verzicht auf Liebe“ wird keineswegs erst am Ende des Zyklus angeschlagen. Schon in IX. „Strzelec“, wo der Liebende vor dem endgültigen Verlassen der Heimat den Begleiter der Geliebten erschießen will, tritt es in Erscheinung. Vor allem aber wird es im Zentrum des 22 Sonette umfassenden Zyklus besonders prägnant herausgearbeitet, in den Gedichten XI. „Rezygnacja“ und XII. „Do...“. In XI thematisiert der Dichter seine Unfähigkeit zur Liebe angesichts seiner Erinnerung an vergangene Liebe und seiner inneren Verwüstung; in XII. „Do...“ weist er ein liebeswilliges Mädchen aus diesem Grund ab.

Daß diese beiden Resignationsgedichte in das Zentrum des ‚Odessaer‘ Zyklus gestellt werden, hat seine Auswirkung auf die emotionale Färbung des Ganzen. Sie korrespondieren nicht nur mit dem zornigen Valet an die Liebe im Finale des Zyklus (XVIII—XXII), sondern auch mit der ansehnlichen Zahl von Sonetten, welche die negativen oder sehr gemischten Gefühle darstellen, die die Liebe verursacht (II, V, VI, XVII). Es liegt auf der Hand, daß diese trüben Gefühle sich mittelbar oder unmittelbar auch auf die Bewegungen in der Sphäre der poetischen Inspiration auswirken.

Andererseits ist schwerlich zu übersehen, daß die beiden zentralen Resignationsgedichte XI und XII von Gedichten entgegengesetzter Stimmung und Tonart eingerahmt sind, X. „Błogosławieństwo z Petrarki“ und XIII. *Pierwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli*. Das Sonett X. „Błogosławieństwo z Petrarki“ preist und segnet den Beginn der Liebe und den Beginn der poetischen Inspiration aus der Perspektive einer inzwischen vergangenen längeren Zeit. In XIII. *Pierwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli* dankt das müde und still gewordene Dichterherz für eine Liebe ohne Tränen, Begeisterung und Angst.

Zweifellos dominiert bei dieser kontrastreichen Rahmenkomposition der vierteiligen Zentralgruppe des Zyklus das Prinzip der unzeitlichen Verklammerung. Dennoch sind auch hier regressive zeitlich-diegetische Komponenten wahrnehmbar. Wer kann z.B. die Möglichkeit ausschließen (oder beweisen), daß entgegen erstem Anschein das ein Liebesangebot zurückweisende Sonett XII. „Do...“ und das von resigniertem Liebesglück sprechende Sonett XIII. *Pierwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli* zwei Anfangsphasen derselben Liebesepisode darstellen sollen (vgl. Kleiner 1948, t.1: 501)?

Zeitliche Aspekte mischen sich aber noch auf andere Weise in die ganze Komposition. Die Kreuzung zwischen der Gestalt des linearen Ablaufs einer Liebe und der anti-linearen Multiplikation von Motiv und Thema des Anfangs, des schwierigen Ablaufs und problematischen Endes von Liebe entfaltet einen einfachen Sinn: der zyklische Dichter ist dazu „verdammte“, diese

Abläufe wieder und wieder – zyklisch – zu erleben. Die Zeit ist also keineswegs aufgehoben. Aus einer linearen diegetischen Gestalt wird eine zirkuläre. Dies bezieht sich besonders auch auf die poetologische Dimension der zyklischen Diegese, wie bestimmte Formulierungen des vorletzten ‚Odessaer‘ Sonetts unmißverständlich zum Ausdruck bringen:

Danaidy! rzucałem w bezdeń waszej chęci  
Dary, pieśni, i we łzach roztopioną duszę;  
Dziś z hojnego jam skąpy, z czulego szyderca.

A choć mię dotąd jeszcze nadobna twarz nęci,  
Choć jeszcze was opiewać i obdarzać muszę,  
Lecz dawniej wszystko dałbym, dziś wszystko – prócz serca.

Die Liebesaffären und die Liebesgedichte sind also keineswegs an ein Ende gekommen, sondern es wird mehr oder weniger immer so weitergehen – wenn auch mit immer geringerer poetischer Inspiration, mit immer weniger „Herz“, wie der Dichter formuliert. Das Finalgedicht XXII. „Ekskuza“ scheint dem zwar zu widersprechen – hier wird jeder Art von Poesie entsagt und in pathetischer Geste der Bardon, das Instrument der Poesie, seiner Saiten beraubt und in den Fluß des Vergessens geworfen; aber der Bezug zum Finalgedicht der „Krimsonette“ XVIII. „Ajudah“ erweist die Aufhebbarkeit dieser Geste (vgl. unten 4.2.).

Insgesamt kann man aber von einem Abebben der lyrischen Inspiration sprechen, die im ‚Odessaer‘ Zyklus poetisch dargestellt wird – diesem Abebben wird die Darstellung eines mächtigen Flutens der Inspiration in den „Krimsonetten“ folgen, deren Finalgedicht dann wieder deutlich auf die Liebesonette zurückverweist. In ihrer poetologischen Dimension ist die „Diegese“ des ‚Odessaer‘ Zyklus als Teilphase einer zirkulären oder oszillierenden Gesamtbewegung zu verstehen, deren übrige Phasen durch den Krimzyklus angedeutet werden.

#### 4. Zur Verkettung der beiden Zyklen

Im folgenden werden die beiden Zyklen weiter nach ihren unzeitlichen und zeitlich-diegetischen Verbindungen befragt. Nach einer Darstellung der „allgemeinen“, nicht notwendigerweise kompositionsspezifischen Rückbezüge des Krimzyklus auf den ‚Odessaer‘ Zyklus über die erotischen Themen und Motive folgt eine Serie von gezielten Untersuchungen über die Beziehungen zwischen den Finalgruppen, den Anfangsgruppen, den beiden Sonetten Nr. 8, den zweiten Subzyklen und den Zentralgruppen beider Zyklen und schließlich über die diegetischen Verbindungslinien, die zwischen ihnen bestehen. Aus Platzgründen können diese Untersuchungen nur einen andeutenden Charakter haben.

#### 4.1. Relationsvariiierung bei der Verbindung beider Sonettzyklen: die sekundären erotischen Motive in den „Krimsonetten“

Ein für die Frage des Zusammenhangs zwischen Mickiewiczs beiden Sonettzyklen besonders wichtiges Exempel einer zyklischen Verbindung durch dominante und regressive Momente der Verbindungspartner sind die erotischen Themen und Motive in den ‚Odessaer‘ Sonetten und in den ‚Krimsonetten‘ (zu diesem Zusammenhang s. bereits Furmanik 1927). Diese Motive sind primär in den Liebesonetten und in aller Regel sekundär in den ‚Krimsonetten‘. Gleichwohl stellen sie relevante Verbindungen zwischen den beiden Zyklen her. Die überaus häufigen sekundären erotischen Motive der ‚Krimsonette‘ fungieren zunächst als Anzeichen eines generellen Rückverweises auf die Liebesonette. Der Vergleich des Meeres in Kr II. ‚Cisza Morska‘ mit einer schlafenden, vom Liebesglück träumenden jungen Braut erinnert deutlich an Od XV. ‚Dzieńdobry‘, wo die nackt schlafende Geliebte beschrieben wird; in Kr III. ‚Żegluga‘ wird auf der Bildebene eine kühne erotische Vorstellung erzeugt (‚padam na piersi okrętu./Zdaje się, że pierś moja do pędu go nagli‘), die in keinem Gedicht des ‚Odessaer‘ Zyklus gewagt wird. In diesen Bereich gehören die Harems-Motive in VI - IX sowie die frappant erotischen ‚pieszczoty wschodniej odaliski‘ in XII. ‚Ałusztą w nocy‘, u.v.a. Teilweise nehmen diese allgemeineren assoziativen Verbindungen auch bereits eine präzisere kompositorische Bedeutung an: die Sonette des Liebeszyklus Od XV. ‚Dzieńdobry‘ und Od XVI. ‚Dobranoc‘ finden im Krimzyklus ihre thematisch-kompositorischen Äquivalente insbesondere in Kr XI. ‚Ałusztą w dzień‘ und Kr XII. ‚Ałusztą w nocy‘.

Diese unzeitlichen Verbindungen beeinflussen natürlich auch die poetologische Dimension des Doppelzyklus: Wir können allgemein sagen, daß der Liebeszyklus einen langen und widerspruchsvollen Abschied von der erotischen Poesie und vom erotischen Thema darstellt und daß dieser lange Abschied auf der sekundären Ebene des Krimzyklus bis in das Finalsonett hinein fortgesetzt wird.

#### 4.2. Der Bezug der Finalgruppen. Die beiden Zyklen als Sinnbilder von zwei Phasen poetischer Inspiration

Bei der gezielten vergleichenden Untersuchung der Anfänge, Zentren und Schlüsse setzen wir bei den Finalgedichten ein – nicht zuletzt zur Illustration der Gattungsregel der besonderen Rückverbindung zwischen Zyklusfinale und Zyklusbeginn (vgl. oben 2.4.4.).

Diese Regel wird in den ‚Sonetten‘ auf scheinbar ‚ungehorsame‘ Weise befolgt. Sowohl bei den ‚Odessaer‘ Sonetten als auch beim Krimzyklus wird sie nicht realisiert – zwischen dem Finale des erotischen Zyklus und seinem Beginn sind keine besonderen Beziehungen zu sehen, und ebenso steht es bei den ‚Krimsonetten‘<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> In Kr XVIII und I kommen allerdings die Motive Koralle und Meer vor.

Anders verhält es sich mit den beiden Finalgedichten der Liebessonette und der Krimsonette: Beide sind ausgesprochen metapoetisch, beide verwenden das auffällige Motiv des Bardons: Od XXII. „Ekskuza“ spricht von der Geste des Dichters, der dem Bardon die Saiten abreißt und das stumme Instrument der Poesie in den Lethe-Fluß wirft, in Kr XVIII steht dem die doppelsinnige Geste des Dichters gegenüber, der den Bardon *a u f h e b t* („podniesie“), das heißt ihn wieder hervorholt, und ihn höher hält (d.h. in erhabenerem Ton „singt“), um dadurch die Leidenschaften „in den Abgrund des Vergessens“ zu stürzen, aber unsterbliche Lieder zu schaffen (zu diesem Zusammenhang der beiden Finalgedichte s. auch Pogodin 1912: 391, Kleiner 1948, t.1.: 526, Anm. 2; Żółkiewski 1952: 93 und insbesondere Weintraub 1954: 110). Kr XVIII. „Ajudah“ vergleicht die Leidenschaften, die das Herz des Dichters aufrühren, mit den schäumenden Wellen des Meeres<sup>12</sup>:

Trąca się o mieliznę, rozbiją na fale,  
 Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi,  
 Zdobędą ład w tryumfie i na powrót, zbiegi,  
 Mieć za sobą muszle, perły i korale.

Podobnie na twe serce, o poeto młody!  
 Namiętność często groźne wzburza niepogody,  
 Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody

Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni  
 I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni,  
 Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni.

Die Muscheln, Perlen und Korallen, welche die Wogen der Leidenschaften zurücklassen, sind ein unübersehbarer Rückverweis auf die ‚Odessaer‘ Sonette. Es wird in Kr XVIII. „Ajudah“ heimlich sogar etwas zur zyklischen Struktur der beiden Sonettensammlungen zu verstehen gegeben: die Muscheln, Korallen und Perlen, Sinnbilder der „unsterblichen Lieder“, liegen, vom Meer zurückgelassen, zufällig auf dem Sand, sind aber auch von der Bewegung der Wellen gleichgerichtet, und die „Lieder“ verflechten sich zum Kranz, der die Schläfe des Dichters schmückt.

Das letzte Krimgedicht ist in dieser Interpretation als Aufforderung zur erneuten Lektüre der Liebessonette zu lesen – als die Muscheln, Korallen und Perlen, die die vergessenen Leidenschaften des Dichters hinterlassen haben.

#### 4.3. Das Erinnerungsthema und die Anfänge der Zyklen

Ein Vergleich der Anfänge beider Zyklen scheint zunächst weniger ergiebig zu sein als der Vergleich der Finalgedichte. Aufschlußreicher wird er, wenn wir ihn unter dem Aspekt des Erinnerungsthemas durchführen. Die Erinnerung spielt im Bedeutungsaufbau der Liebessonette eine bemerkenswerte

<sup>12</sup> Die Metaphorik der Wale, der triumphierenden Eroberungszüge und fluchtartigen Rückzüge muß hier unerörtert bleiben.

Rolle, wie oben unter 3.2.2. bereits herausgestellt. Die lyrische Evokation der russischen Liebschaften wird von Anfang an mit der Erinnerung an die „litauischen“ Liebschaften vermischt und parallelisiert –

Ledwim ciebie zobaczył, jużem się zapłonił,  
W nieznanem oku dawnej znajomości pytał (Od I)

– das macht das besondere Kolorit und kompositorische Profil der Initialgruppe I–VI in den Liebessonetten aus. Der zweite Subzyklus VII–X verbindet die Petrarca-Reminiszenz mit weiteren litauischen Reminiszenzen. Danach nimmt die kompositorische Vordergrundsbedeutung des Erinnerungsthemas ab, obwohl es nicht völlig verschwindet. Man kann die These wagen, daß die erste Hälfte, einschließlich des Gedichts XI. „Rezygnacja“, ihre lyrische Bewegung aus dem Erinnerungsthema gewinnt, daß sie Inspirationspoesie sein soll kraft der lyrisch beflügelnden Erinnerung, während die zweite Hälfte eine von „nur“ sehr gegenwärtigen Emotionen getragene Lyrik darstellt, eine Wirklichkeitspoesie der gemischten Gefühle.

Analog zum Liebeszyklus sind auch die ersten beiden Subzyklen des Krimzyklus in besonderer Weise vom Erinnerungsthema geprägt. Es seien hier nur Kr I. „Stepy Akermańskie“ (das Motiv der Sehnsucht nach der Stimme aus Litauen), II. „Cisza morska“ (Hydra der Erinnerungen am Grund des Meeres) sowie VI. „Bakczysaraj“ (Erinnerung an frühere Macht und Herrlichkeit der Krimkhane), VIII. „Grób Potockiej“ (Erinnerung an eine Polin im Harem, die zugleich als Erinnerung an eine der polnischen „Danaiden“ in Odessa zu werten ist) erwähnt. Eine bedeutsame Verbindung schafft namentlich das Motiv der Stimme der Geliebten, die in Od I. „Do Laury“ sich in die Erinnerung des Dichters singt, und die „Stimme aus Litauen“, auf die das Dichterohr in Kr I. „Stepy Akermańskie“ vergeblich lauscht („nikt nie woła“). Weintraub, der im Unterschied zu manch anderen Kommentatoren den Bezug der beiden Finalgedichte sah, täuschte sich, als er formulierte: „Poetry has its own time sequence, and in poetry Mickiewicz forgot all the Danaides, once he set his foot on Crimean soil“ (110). Denn im markanten Unterschied zum erotischen Zyklus bleibt die Erinnerung (einschließlich des mehr oder weniger vergeblichen Vergessenwollens) sowohl an die „Danaiden“ als auch an verschiedene andere Dinge ein wichtiges Thema des gesamten Krimzyklus, auch in der zweiten Hälfte (X. „Bajdary“, XIV. „Pielgrzym“, XVII. „Ruiny zamku w Bałakławie“ (historische Erinnerungen), XVIII. „Ajudah“ (Erinnerung an die Leidenschaften des Dichterherzens)) – offenkundig ist bei diesem Dichter die Inspirationspoesie nicht vom Erinnerungsmotiv zu trennen.

4.4. Die beiden Sonette Nr. VIII und ihre kompositorischen Verflechtungen. Das kryptopatriotische Motiv in den „Sonetten“

Das Krimsonett „Grób Potockiej“ beschwört die Erinnerung an die geheimnisvolle Polin im Harem der Krimkhane, die früh an den „owady pamiątek“ starb, welche an ihrem jungen Herzen zehrten. Dieses Sonett trägt im Krim-

zyklus die Nr. 8; die Nr. 8 des ‚Odessaer‘ Zyklus ist ‚Do Niemna‘, das Gedicht einer melancholischen Rückerinnerung an die ‚litauische‘ Laura. Ich halte diese gleiche Numerierung aus vielen Gründen für keinen Zufall, auch wenn die Herstellung einer Verbindung zwischen zwei Gliedtexten beider Zyklen sonst nicht auf identischer Zählung beruht. Die Herstellung der sehr diskreten Verbindung zwischen der Niemen-Laura und der Harem-Potocka hat private Motive (es ist die Verbindung zwischen dem erinnerten ‚litauischen‘ und dem erlebten gegenwärtigen Liebesleben) und kryptopatriotische Motive. Die letzteren seien hier kurz kommentiert. Die geheimnisvolle Potocka war der Legende nach in den Harem der Krimkhane gelangt und dort früh an ihrem Heimweh nach Polen gestorben – nach Polen, wohlgemerkt, nicht nach Litauen („Tam na północ ku Polsce świecą gwiazd gromady...“). Das Liebessonett VIII. ‚Do Niemna‘ bezieht sich natürlich auf die ‚litauische‘ Heimat des Dichters. In der patriotischen Mythologie Adam Mickiewicz wird hier ein heimlicher Zusammenhang gestiftet – zwischen der Erinnerung an den ‚litauischen‘ Niemen, die „rzeka domowa moja“, und der Erinnerung an das Polen der Potocka, nach dem sie sich tot sehnte.

Das Niemen-Sonett des Liebeszyklus steht selbstverständlich außerdem noch in einer besonderen thematischen Beziehung zu Kr XIV. ‚Pielgrzym‘, wo ausdrücklich ‚Litauen‘ und die rauschenden Wälder und die Moore des Nowogródek-Landes (Nowogródzczyzna) in Erinnerung gerufen werden, und mit ihnen auch die ‚litauische‘ Geliebte („którą kochałem w dni moich poranku“).

Aber damit nicht genug. Das Liebes-Sonett VIII. ‚Do Niemna‘ enthält noch eine Formulierung –

...Gdzież są tamte zdroje  
[...]  
Wszystko przeszło, a czemuż nie przejdą łzy moje!?“  
(Od VIII. ‚Do Niemna‘)

–, die mit Kr VI. ‚Bakczysaraj‘ in Verbindung steht:

To fontanna haremu, dotąd stoi cało  
I perłowe łzy sącząc woła przez pustynie:  
»Gdzież jesteś, o miłości, potęgo i chwało!?  
Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie,  
O hańbo! wyście przeszły, a źródło zostało«.

Die assoziative Verbindung zwischen dem Niemen-Sonett des Liebeszyklus und dem Bakczysaraj-Gedicht des Krimzyklus stärkt das Thema der Erinnerungs-Melancholie; sie ist zugleich eine der Komponenten eines versteckten patriotischen Bezuges, der in beiden Zyklen hergestellt wird, und zwar auf eine ziemlich durchtriebene Weise.

Weitere Komponenten sind die Ketten- und Gefangenschaftsmotive in Od V. *Potępi nas świętoszek* („ona i nadzieje/Chce odstraszyć, co chwila brząkając kajdany/Którymi ręce związał nam los oplakany“) sowie Od XIII. *Pierw-*

*szy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli.* Beide sind charakteristische Motive petrarkistischer Lyrik, und ihre erotische Besetzung ist auch in den „Sonnetten“ unverkennbar. In Mickiewicz's Poetik schließt dies einen patriotischen Nebensinn keineswegs aus. Dieser beruht hauptsächlich auf einem sehr versteckten System von Parallelen zwischen der persönlichen Gefangenschaft des Dichters (Motiv der Ketten und der Resignation) und der gemeinsamen „Gefangenschaft“ Litauens, Polens und der Krim, die unter russischer Fremdherrschaft stehen.

Die kryptopatriotische Dimension ist auch an der Figur der Mirza abzulesen, der eine wichtige und vielfältige Rolle im Krimzyklus spielt. Als episodische Figur ist er dem Dichter Cicerone auf der tatarischen Krim, Auskunftsperson über die muslimischen Mythen der Gegend, Bergführer, zugleich heimlicher Leidensgenosse des Dichters, dessen litauisch-polnisch-weißrussische Heimat genau so unter dem Joch der großrussischen Herrschaft steht wie die krimtatarische Heimat des Mirza. Dieser Zusammenhang wird äußerst verschlüsselt hergestellt – die deutlichste Anspielung findet sich in den Terzinen von XIII. „Czatyrdah. Mirza“, wo der fromme Muslim den Berg als „Minarett der Welt“, als Wächter Edens, als Dragoman („Übersetzer“) zwischen der Schöpfung und Gott bezeichnet – als Dragoman, der nur lauscht, aber der Schöpfung gegenüber schweigt, auch gegenüber den Gläubigen Allahs, die unter den Giaurs (den Russen) leiden:

Nam czy słońce dopieka, czyli mgła ocienia,  
Czy sarańcza plon zetnie, czy gjaur pali domy;  
Czatyrdahu, ty zawsze głuchy, nieruchomy,

Między światem i niebem jak drogman stworzenia,  
Podesławszy pod nogi ziemię, ludzi, gromy,  
Słuchasz tylko, co mówi Bóg do przyrodzenia.

Zum anderen aber hat dieser Cicerone und Bergführer auch noch eine erhebliche symbolische Bedeutung. Halb ist er Seelenführer des Dichters, halb ist er dessen *alter ego*, denn er tritt selbst als lyrisches Ich auf. Hierzu ausführlicher in den folgenden Abschnitten.

#### 4.5. Die zweiten Subzyklen. Mirza und Petrarca als zwei *alter ego* des zyklischen Subjekts

Die gezielte vergleichende Untersuchung der ersten Partien beider Zyklen hat u.a. das Ergebnis einer Distanzverbindung zwischen den Sonetten Nr. 8 erbracht; auf dem gleichen Weg gelangt man zur Entdeckung einer paradoxen Analogie zwischen dem Mirza des Krimzyklus und dem Petrarca des ‚Odessaer‘ Zyklus. Der Mirza tritt zuerst in den Sonetten Kr V und Kr IX auf; diese rahmen die Bakczysaraj-Gedichte VI, VII und VIII ein und bilden so den zweiten Subzyklus in den „Krimsonetten“. Analog tritt Petrarca als Verfasser und „fremder“ lyrischer Sprecher der ‚Odessaer‘ Sonette VII. „Z Petrarki“ und X. „Błogosławieństwo. Z Petrarki“ auf, welche Anfang und Ende

autobiographischen „Geschichte“, indem er deren Phasen mehrfach vermischt und vertauscht. In der biographischen Realität war die Krimreise ein Höhepunkt seines odessitischen Liebeslebens, dessen Trübung erst danach erfolgte. Restbestände der „realen“ Verhältnisse sind u.a.<sup>15</sup> die zwar sekundären, aber gleichwohl höchst eindrucksvollen erotischen Motive im Krimzyklus, die unter 4.1. angesprochen wurden. Die poetische Vermischung und Vertauschung der biographischen Phasen läuft in der poetischen Komposition des Doppelzyklus auf eine zyklische Pointe hinaus: alles hier Geschilderte wiederholt sich beständig, das Oszillieren der Seele zwischen Fremde und Heimat, zwischen Gegenwart und Erinnerung, das Erleben und Erleiden der Liebe, der Anstrom und das Verebben der poetischen Inspiration, das Erreichen metaphysischer Höhen und die Rückkehr in sehr menschliche Gefilde.

Das letzte Krimgedicht XVIII. „Ajudah“ wurde unter 4.2. als Aufforderung zur erneuten Lektüre der Liebessonette interpretiert. Die erneute Lektüre der Liebessonette enthebt aber die Leidenschaften des Dichters dem Vergessen, läßt diese ganzen Geschichten wieder Wirklichkeit werden, wiederholt diese Geschichten. Es besteht also kein Verhältnis einer einsinnigen Aufeinanderfolge zwischen den beiden Zyklen, sondern ein Verhältnis des Auf und Ab, des Wieder und Wieder.

In diesem ihrem oszillierenden, repetitiven, zirkulären Verhältnis der diegetischen Komponenten beider Zyklen zueinander versinnbildlichen sich symbolisch zwei Phasen eines poetischen Inspirationsprozesses, der immer wieder neu in Gang kommt: die erotische Erregung und die anschließende Befreiung von dieser Gemütsbewegung ist eine erste Phase, der die zweite Phase folgt – die mythopoetische Reise des Dichters in das Reich des Hohen und Erhabenen, die anschließend wiederum in die niedrigeren Gefilde des Menschlichen führt. Diese Reise erinnert an den *ascensus*, das *восхождение*, wie der russische symbolistische Dichter Vjačeslav Ivanov es nannte – und dem *ascensus* folgt der *descensus*, das Ivanovsche *нисхождение*, die Rückkehr aus dem Bereich des Hohen und Göttlichen<sup>16</sup> in den Bereich der Menschen – in den Bereich der poetischen Kostbarkeiten, welche die Stürme sehr menschlicher Leidenschaften zurücklassen; die Rückkehr in den menschlichen Bereich ist der Anfangspunkt des Wiedererlebens menschlicher Leidenschaften, denen eine künftige neue Reise in das Reich des Erhabenen folgt. Es wird auf diese Weise auf der symbolischen Ebene eine zyklische, mythopoetische Geschichte vom Dichter, seinen Inspirationsprozessen und ihren Ergebnissen angedeutet.

<sup>15</sup> Daß die Krimreise in Begleitung einer schönen Frau stattfindet, wird nur in Kr XIV. „Pielgrzym“ verraten: „U stóp moich kraina dostatków i kraszy, / Nad głową niebo jasne, obok piękne lice; / Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice / Dalekie, i niestety! jeszcze dalsze czasy“.

<sup>16</sup> Vielleicht geht Kleiner 1948, t.1: 535 zu weit mit der Formulierung „Krym dał Mickiewiczowi rewelację religijną“; daß das Göttliche hier aber als Quelle poetischer Inspiration aufgetan wird, kann ihm schwerlich abgesprochen werden. Zu V. Ivanovs Theorie des *ascensus* und *descensus* (*восхождение и нисхождение*) s. Fieguth 1994.

## Literaturverzeichnis

- Billip, W. (Hrsg.) 1962. *Mickiewicz w oczach współczesnych*. Wrocław etc.
- Borowy, W. 1958. *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin.
- Brodziński, K. 1827. *Artykuł nadestany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej“ umieszczonych*. Nachgedruckt Billip 1962, 87-93.
- Chmielowski, P. 1898. *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t.1-2. Warszawa.
- Dmochowski, F.S. 1827. *Uwagi nad Sonetami Pana Mickiewicza*. Nachgedruckt Billip 1962, 66-79
- Dopart, B. 1992. *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*. Kraków.
- Fieguth, R. 1994. К вопросу о категории возвышенного у В.И. Иванова. *Cahiers du monde russe* 35, 155-170.
- 1997a. Zur Komposition von F.D. Kniaźnins Zyklus *Żale Orfeusza nad Eurydyką* (1783). In: Lichański, J.Z., B. Schulze, H. Rothe (Hrsg.). *Między oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*. Warszawa, 101-121.
- 1997b. Mickiewicz's Rußland – anhand der „Sonette“ und des „Epischen Abstands“ von „Dziady III“. *Wiener Slavistischer Almanach – Sonderband* 44, 211-136.
- 1997c. Toter Dichter, in die Bewegung verliebt. Tadeusz Różewicz's Gedichtzyklus *Twarz* (1964). *Zeitschrift für slavische Philologie* 56, 360-413.
- Furmanik, St. 1927. Ze studiów nad sonetami Mickiewicza. *Rocznik Koła Polonistów Śluchaczy Uniwersytetu Warszawskiego*. Warszawa.
- Gabor, Geraldine, E.-J. Dreyer. 1989. Nachwort. *Petrarca* 1989.
- Ingarden, R. 1997. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Hrsg. R. Fieguth und E. Swiderski. Tübingen. (Gesammelte Werke. 13.)
- Kallenbach, J. 1897. *Adam Mickiewicz*. T.1-2. Kraków.
- Kleiner, J. 1948. *Mickiewicz*. T. 1. Lublin.
- Kostkiewiczowa, Teresa 1971. *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Wrocław etc.
- Kubacki, W. 1977. *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa.
- Landa, S. (Hrsg.) 1976. *Sonety Adama Mickiewicza – Адам Мицкевич. Сонеты*. Leningrad (АН СССР. Литературные памятники).
- Mickiewicz, A. 1822. *Poezye....* T. 1. Wilno.
- 1823. *Poezye....* T. 2. Wilno.
- 1826. *Sonety Adama Mickiewicza*. Moskwa. Reprint Landa 1976.
- 1828-1836. *Poezje*. T.1-8. Paryż.
- 1829. *Poezye. Wydanie nowe, pomnożone*. T.1-2. Petersburg.
- 1832. *Poezje Adama Mickiewicza. 5 tomów w jednym....* Warszawa, Poznań.
- 1838. *Poezje. Przejrane i poprawione przez autora*. T. 1-8. Paryż.
- 1844. *Pisma Adama Mickiewicza na nowo przejrane, dopełnione i za zezwoleniem jego w tym siódmym z kolei wydaniu do druku podane*. T.1-4. Paryż.
- 1955. *Dziela*. T. 1 *Wiersze*. Warszawa („Wydanie jubileuszowe“).
- 1971. *Dziela Wszystkie*. I, 1. *Wiersze 1817-1824*. Wrocław etc. (Red. Czesław Zgorzel-ski).
- 1972. *Dziela Wszystkie*. I, 2. *Wiersze 1825-1829*. Wrocław etc. (Red. Czesław Zgorzel-ski).
- Mochnacki, M. 1827. O *Sonetach* Adama Mickiewicza. Nachdruck Billip 1962, 80-86
- Opacki, I. 1970. Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie. In: Głowiński, M. (Hrsg.). *Studia z teorii i historii poezji. Seria II*. Wrocław, 71-128.
- Petrarca, F. 1989. *Canzoniere* [zweispachig italienisch-deutsch]. Basel, Frankfurt am Main.
- Погодин, А.И. 1912. *Адам Мицкевич. Его жизнь и творчество*, т. 1. Moskva, 367.
- Schmid, W. 1984. Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs. In: Grübel, R. (Hrsg.). *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz*. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Er-

- zählung im 19. und 20. Jahrhundert. Amsterdam, 79-118. (Studies in Slavic Literature and Poetics. 6.)
- Skubalanka, Teresa 1984. *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław etc. (Vademecum polonisty.)
- Sudolski, Z. 1995. *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1995.
- Szymanis, E. 1992. *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegendy*. Warszawa.
- Walc, Ja. 1991. *Architekt arki*. Chotomów.
- Wantuch, Wiesława. 1985. O poetyce cyklu lirycznego. In: Balcerzan, E., S. Wysłouch (Hrsg.). *Miejsca wspólne*. Warszawa, 42-62.
- Weintraub, W. 1954. *The Poetry of Adam Mickiewicz*. 's-Gravenhage.
- Witkowska, Alina 1975. *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa.
- Zgorzelski, Cz. 1961. *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*. Lublin.
- Żółkiewski, St. 1952. *Spór o Mickiewicza*. Warszawa.

Freiburg/Schweiz  
rolf.fieguth@unifr.ch

Rolf Fieguth