

Cyprian Norwid

Vade-mecum

Gedichtzyklus (1866). Polnisch-deutsch
Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt
von Rolf Fieguth

Mit einem Vorwort von Hans Robert Jauss

Baudelaire und
Norwid im
Rezeptions-
zusammenhang

Der Dichter als
unzeitgemäßer
Zeitgenosse des
Second Empire

Poesie in
kritischer Phase:
Kritik der Lyrik
Lyrik in der Krise
Zyklus und Prozeß
Lyrik als Kritik

Norwid:

„Die Poesie als Kraft
hält jegliche Zeit-
bedingungen aus;
aber sie hält sie
nicht gleichermaßen
als Kunst aus.“

Wilhelm Fink Verlag

POESIE IN KRITISCHER PHASE
CYPRIAN NORWIDS GEDICHTZyKLUS »VADE-MECUM« (1866)

§ 1 Zum neuen Vergangenheitsbezug der literarischen Gegenwart.

§ 2 Einige Aspekte der Norwid-Rezeption a) Wandlungen des Norwid-Bildes b) Zur VM-Rezeption.

§ 3 Struktur und Thematik einer ›Poesie in kritischer Phase‹ a) Das Problem eines Strukturprinzips in VM b) Zur Sprache. Konstruktion des poetischen Subjekts (1) Lexik und Phraseologie (2) Syntax, Satzverknüpfung, Interpunktion (3) Poetisches Subjekt c) Komposition und Gattungscharakter d) Thematik (1) Kritik und Gegenwartssicht (2) Vergangenheitsaspekt. Poesiegeschichtlicher Prozeß (3) Zukunftsaspekt.

§ 4 Résumé.

§ 1 Zum neuen Vergangenheitsbezug der literarischen Gegenwart

Im Sommer 1978 veranstaltete der Konstanzer Fachbereich Literaturwissenschaft eine Tagung u.d.T. »Aufstieg und Niedergang der Moderne 1870–1930«. Themenstellung und Zeitangabe in dieser Formulierung sind nur eines von vielen Symptomen für eine bemerkenswerte Veränderung unseres literarischen Bewußtseins. Noch in den 60er Jahren war das landläufige Synonym für »Gegenwartsliteratur, Literatur des 20. Jahrhunderts« der Begriff »Literatur der Moderne«, und ebenso verbreitet wie dieser Begriff war die Überzeugung, daß die literarische Moderne einen unüberwindlichen Bruch mit der »literarischen Tradition« darstelle. Äußerungen wie »die Literatur der Moderne hat weniger Ähnlichkeit mit der Literatur des 19. Jahrhunderts als die Literatur des 19. Jahrhunderts ihrerseits mit den davorliegenden Epochen« gehörten noch zu den vorsichtigeren Formulierungen.¹ Jener Bruch wurde gemeinhin auf die ersten beiden Jahrzehnte unseres Jahrhunderts datiert, wobei freilich nie vergessen wurde, daß es im neunzehnten wichtige einzelne Vorläufer gab – Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Jarry, um nur einige zu nennen – und daß auch bereits die Romantik Vorgriffe auf die Moderne enthielt. Diese Beanspruchung einzelner Vorläufer der Moderne stand nicht im Widerspruch zu einer pauschalen Ablehnung des 19. Jahrhunderts. Jene vereinzelt »Vorstöße ins Unsagbare« (T. S. Eliot) waren zu keiner Zeit des vorigen

Jahrhunderts zur dominierenden Norm geworden; dazu kam es erst im zwanzigsten. Die Ablehnung des neunzehnten bezog sich in erster Linie auf den Realismus und den Naturalismus mit ihrer Verpflichtung auf die Darstellung äußerer Wirklichkeit, aber durchaus auch auf die Klassik und Romantik. Diese bis in die 1960er Jahre aktuellen Anschauungen² haben sich in der Zwischenzeit bekanntlich gründlich geändert. Der einstmals so unüberbrückbar scheinende Bruch zwischen der Moderne unseres Jahrhunderts und der Literatur des neunzehnten ist aus dem heutigen literarischen Bewußtsein fast spurlos verschwunden und hat der Überzeugung Platz gemacht, wonach unsere Gegenwart und das 19. Jahrhundert durch eine »normale« historische Kontinuität verbunden seien.³ Dieser Vorgang scheint es naheulegen, der Rezeptionsgeschichte nicht nur das Studium der jeweils zeittypischen Wandlungen in der Konkretisation einzelner Werke und in der Konkretisation ganzer Epochen zuzuweisen (vgl. Ingarden und Vodička)⁴, sondern darüber hinaus auch die Untersuchung von nachträglichen Wandlungen in der Auffassung epochenübergreifender literarhistorischer Verläufe, Wandlungen, die den Aufbau und späteren Abbau sog. Epochenschwellen mit sich bringen. Der seit den 1960er Jahren offenkundig erfolgte Abbau der früheren Epochenschwelle zwischen »Tradition und Moderne«, die Ausbreitung des Gefühls nahezu bruchloser Verbindung mit der Vergangenheit des 19. Jahrhunderts ermöglicht z.B. eine noch vor 15 Jahren ganz undenkbbare Äußerung wie die von Fritz Raddatz, wonach Heinrich Heine der erste Dichter des 20. Jahrhunderts sei.⁵ Es scheint, daß dieses Aperçu bei aller Überspitzung durchaus geeignet ist, heutzutage gewisse Sympathien zu wecken. Ohne seine Berechtigung oder Nichtberechtigung hier abwägen zu wollen, können wir feststellen: unsere literarische Gegenwart ist auf der Suche nach andersartigen Abgrenzungen gegenüber der literarischen Vergangenheit und nach anderen Anknüpfungen an sie als es die Traditionszertrümmerungen der Avantgarden und Surrealisten wollten; sie sucht nach anderen Vorläufern und Initiatoren als die sog. Moderne der 60er Jahre, und wenn sie die gleichen Dichter in Betracht zieht, also z.B. Baudelaire, so interpretiert sie sie anders als es die Avantgardisten taten.

Diese Konstellation läßt es als legitim erscheinen, im vorliegenden Band das lyrische Hauptwerk eines polnischen Zeitgenossen von Nikolaj Alekseevič Nekrasov (1821–1878) und Fedor Michajlovič Dostoevskij (1821–1881), Gottfried Keller (1819–1890) und Conrad Ferdinand

Meyer (1825–1898), Gustave Flaubert (1821–1880) und Charles Baudelaire (1821–1867) zu präsentieren und in deutscher Übersetzung zu publizieren, das aus heutiger Sicht als frühe Manifestation einer neu verstandenen Gegenwart gelten darf: den Gedichtzyklus *Vade-mecum* (1866)⁶ von Cyprian Norwid (1821–1883).

Seine Lyrik beansprucht unser heutiges Interesse als spezifische Antwort auf ihre Zeit, auf die erste Entfaltung der Industrie- und Massengesellschaft, die Norwid in New York, London und vor allem im Paris des *Second Empire* erlebte. Norwid hat sich seine Antwort in kritischer Auseinandersetzung mit drei damals wie heute aktuellen Reaktionsmöglichkeiten von Lyrik auf die Gegenwart erarbeitet:

1. Dichter leisten Widerstand gegen die Zeit, ihre hohlen Phrasen und falschen Ideale, indem sie hermetisch abgeschlossene, »den Zufall und die Vergänglichkeit besiegende« Kunstwerke schaffen (vgl. XCII. »Zierat«)⁷; 2. andere produzieren harmlose lyrische Schönheit, als wenn nichts gewesen wäre (vgl. VIII. »Lyrik und Druck« sowie LXXXI. »Wiege des Liedes«); 3. wieder andere gehen mit einer künstlerisch bewußt ephemeren, zum alsbaldigen Gebrauch bestimmten versifizierten Publizistik polemisch oder affirmativ auf ihre Zeit ein (vgl. LXIX. »Beginn einer politischen Broschüre«). Norwid überschreitet mit seiner »Poesie in kritischer Phase«⁸ den Horizont dieser Reaktionsmöglichkeiten, indem er seine Einsicht in die Krisenhaftigkeit, Aufhebbarkeit und Geschichtlichkeit aller Zeitphänomene einschließlich der Lyrik, auch der eigenen, nicht nur thematisiert, sondern darüber hinaus zum innovatorischen künstlerischen Gestaltungsprinzip verarbeitet.

Sowohl der Bedeutungsaufbau seiner einzelnen Texte, als auch, im Falle von *Vade-mecum*, die Zusammenordnung der Gedichte zum zyklischen Ganzen⁹ ist von Ironien, Widersprüchlichkeiten, Inkohärenzen, Dunkelheiten, Verschweigungen, semantischen Verdichtungen, Mehrdeutigkeiten und Stilmischungen gekennzeichnet. Sieht man diese Struktureigentümlichkeiten des Zyklus im Zusammenhang mit seinen zahlreichen (oft kritischen) Bezugnahmen auf andere Kunst- und Dichtungskonzepte der Vergangenheit und Gegenwart und mit seinem zeitkritischen und moralistischen Pathos, so wird ihre Funktion deutlich. Sie sind Ausdruck einer Poesiekonzeption, die nicht als geschlossenes System, sondern als Durchgangphase und damit als Bestandteil eines unabschließbaren *poesiegeschichtlichen* Prozesses auftritt, der in die Staats- und Sozialhistorie verwickelt ist. Er reicht weit in die Ver-

gangenheit hinein (Norwid geht mit seinen Bezugnahmen bis zu den jüdischen Psalmisten und der orphischen Dichtung Griechenlands zurück) und weist in eine Zukunft voraus, die die Befreiung der Poesie von »zeitweilig ihr eigenen Diensten und Attributen« und ihre fortschreitende Aufhebung in anderen geistigen Tätigkeiten als gegensätzliche Möglichkeit enthält. (vgl. VM, »An den Leser«)¹⁰. Als Ausdruck des Transitorischen aller Poesie verzichtet die Form dieser Dichtung auf jene Art der Resistenz gegen die Zeit, welche das harmonische, geschlossene, »vollendete« Kunstwerk als seine »Unvergänglichkeit« beansprucht. Gleichwohl ist sie auch nicht als ephemere Beliebigkeit, als *quantité négligeable* gemeint:

Nenn nicht die Lyra das Mindre am Lied,
Das, was nur aufspielt! . . . nein — ihm ist die Lyra
Was dem lebendigen Adler die Feder:
Unzertrennlich ist's, sogar mit dem Blut!

(VIII. Lyrik und Druck)

Sie bezieht eine eigene Art von Dauerhaftigkeit aus ihrer Funktion als Zeichen für den poesiegeschichtlichen Prozeß und dessen unabgeschlossenen Fortgang, für dessen Energie, die »jegliche Zeitumstände aushält«, wenn auch nicht notwendigerweise »als Kunst aushält« (»An den Leser«).

Norwids Provokation des zeitgenössischen Lyrikhorizonts durch die radikale Geschichtlichkeit seiner Poesie in Struktur und Thematik bietet sich nun gewiß als relevanter Bezugspunkt für die Suche unserer Gegenwart nach neu verstandenen literarhistorischen Anfängen und neuen Abgrenzungen zur Vergangenheit an. Dies umso mehr, als die poesiegeschichtliche Perspektive in VM ganz explizit die gesamte europäische Dichtung, Kunst und Philosophie umfaßt — exemplarisch erwähnt werden die Namen Orpheus, Homer, König David, Hesekiel, Jeremias, Aischylos, Sokrates, Plato, Phidias, Cicero, Horaz, Vergil, Dante, Tasso, Kochanowski, Shakespeare, Voltaire, Koźmian, Byron, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Béranger, Musset, Chopin; implizite Anspielungen scheinen auf weitere polnische, französische (Baudelaire?), aber auch deutsche Namen (Goethe, Hegel, Heine, Hoffmann von Fallersleben, Wagner?) zu verweisen. Aber der Norwidsche Geist der Universalität hält uns auch dazu an, seinen engsten und nächsten Kontext wahrzunehmen, die traditionsreiche polnische Poesie und Kultur. Ihren großen Vertretern Kochanowski, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński und

Chopin wie ihren kleineren Geistern hat er mit VM ein bemerkenswertes Denkmal gesetzt: Sie sind hier die primären Ausgangspunkte für die Entfaltung einer gesamteuropäischen Perspektive, ihnen zuerst gilt das grandiose vielstimmige Streitgespräch von Poesie zu Poesie, das Norwid inszeniert, an ihnen entzündet sich viel von jener Zeitkritik, die uns deshalb zurecht als so übernational-epochenbezogen erscheint, weil der nationale Kontext von Norwid bewußt überschritten wird, ohne freilich zu verschwinden. Hinzu kommt hier ein weiterer Gesichtspunkt. Durch die deutsche Übersetzung von Norwids VM wird ein Stück jener polnischen Tradition sichtbar gemacht, mit der sich Schriftsteller auseinanderzusetzen hatten, die das europäische literarische Nachkriegsbewußtsein faktisch mitgestaltet haben: Witold Gombrowicz, Stanisław Jerzy Lec, Julian Przyboś, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, um nur die aus ihren Übersetzungen ins Englische, Französische und Deutsche bekanntesten Gegenwartsautoren zu nennen.¹¹

Cyprian Norwid als bedeutender Schriftsteller des 19. Jahrhunderts ist nun, und das macht seinen Fall besonders interessant, nahezu ausschließlich ein Produkt der Rezeption seiner zu Lebzeiten größtenteils unpublizierten Werke im 20. Jahrhundert. VM, seine »summa poetica«¹², wurde in seiner zyklischen Gestalt sogar erst nach dem 2. Weltkrieg veröffentlicht. Die gegenwärtige Neuordnung des Verhältnisses zum 19. Jahrhundert stellt sich, was die Norwid-Rezeption betrifft, nicht als schlichte Rückwendung zu dem Bewußtsein dar, welches das vergangene saeculum von sich selbst hatte. Das Selbstverständnis der polnischen Literatur zwischen den frühen 1840er und den frühen 1880er Jahren (der Periode Nowidscher Produktivität), aber auch ihr Bild noch in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, war »in Abwesenheit« dieses Dichters zustandegekommen. Für den gegenwärtigen Literaturhistoriker, der sich ihm gegenüber »normal« verhalten und ihn im Kontext seiner Zeit sehen will, ergibt sich die paradoxe Situation, daß er dadurch eben diesen nachträglich verändert. Er setzt zumindest jene epochentypischen Normen und Konventionen in Klammern, die jeweils darüber zu entscheiden pflegen, ob konkrete literarische Regelverletzungen als »interessant«, »innovatorisch«, »legitim«, »fällig« verstanden und akzeptiert werden oder nicht.¹³ Norwids Schriften nämlich, als Beitrag zur »nötigen Wende in der Poesie«¹⁴ gemeint, sind der exemplarische Fall einer von den Zeitgenossen zurückgewiesenen Innovation, die erst aus der literarischen Perspektive unseres Jahrhunderts verständlicher und akzeptabler geworden ist.

§ 2 Einige Aspekte der Norwid-Rezeption

a) Wandlungen des Norwid-Bildes

Cyprian Norwid war in den literarischen Kreisen seiner Zeit kein ganz unbeschriebenes Blatt.¹⁵ In den 40er Jahren hatte der junge Bildhauer, Maler und Dichter sogar kurzfristig als eines der vielversprechendsten Warschauer Talente gegolten. Seine frühen Gedichte, deutlich von Mickiewicz und Byron geprägt, ließen gleichwohl durch einen neuen Ton aufhorchen. Sie waren Ausdruck einer Zeit tiefer Hoffnungslosigkeit nach dem gescheiterten polnischen Aufstand 1830/31 unter einem repressiven russischen Besatzungsregime und zeugten dennoch von geistiger Kraft und intellektuellem Widerstandswillen. Das Patronat der Romantiker Byron, Mickiewicz, Słowacki und Krasiński hat im polnischen Kontext von jeher eine andere Funktion gehabt als die Romantik in Rußland oder in Westeuropa: ihre Dichtungen wurden zeitbezogen, politisch »instrumental« gelesen und verstanden, ihr außerliterarisches zeitgeschichtliches Engagement wirkte unmittelbar ein auf den Stil der Rezeption ihrer Texte, und das geistige Klima der Insurrektion vom November 1830 war durch die Romantik geprägt. Noch nach Jahrzehnten formuliert Norwid diese Romantiksicht selbstkritisch in dem VM-Gedicht »Zierat« (XCII)

Einst dacht ich – daß Lyra und daß Stil

...

Mag auch ihr Ziel sein in ihnen, sind – Instrumente!

*

Einst dacht ich – daß, wenn kein Sein hat das Volk,
Und wenn dem Worte die Luft fehlt,
Dann der Großdichter rührt am Zenit mit dem Schlüssel,
Und schon strömt der Welt eine leichtere Aura,

...

Ich dachte! – Große Dichter gäb es so viel,
Wie schmerzende Wunden? – und diese würden
Mittels Wundern-von-Form – mittels gelegener Zeit –
Verbunden und bald kurieret – – –¹⁶

Keineswegs das bloße Faktum der Norwidschen Zeitnähe galt also im polnischen Kontext bereits als anti-romantisch; dies war nicht der Grund für den Konflikt mit der Literatur seiner Zeit, der sich bald abzeichnen begann. Norwid verließ Polen 1842 zunächst mit dem Ziel künstlerischer Weiterbildung, bereiste Deutschland, hielt sich längere

Zeit in Italien auf, um sich, mit der Unterbrechung einiger Jahre in New York und London, schließlich auf Dauer in Paris niederzulassen. Er pflegte in all diesen Jahren Kontakte mit den polnischen Exilpolitikern, mit Mickiewicz, Słowacki, Chopin, Krasiński und vielen anderen Vertretern des geistigen Lebens der Emigration, war eine Zeitlang Gast im Salon der Emmy Herwegh, lernte Alexander Herzen und Ivan Turgenev kennen. Seit den 50er Jahren stand aber selbst für die klügsten Köpfe des intellektuellen Polen und viele seiner nächsten Bekannten fest, daß er als Künstler, Dichter und Mensch ein gelegentlich faszinierender, z.T. aber auch ärgerlicher, mitleiderregender und vor allem unverständlicher Außenseiter sei. Interessant ist in diesem Zusammenhang das verächtlich gemeinte Aperçu von Andrzej Edward Koźmian anlässlich der Pariser Premiere von Wagners *Tannhäuser* (1861)

Man hat seine [Wagners] Musik Zukunftsmusik genannt, so wie man bei uns Norwid als Zukunftsdichter betitelt, und es ist dies wahrlich ein Norwidsches Werk: Hegels Philosophie in Musik.

Im selben Jahr berichtet der sehr namhafte und Norwid sogar zugetane Dichter Józef Bohdan Zaleski von einer Begegnung mit ihm

Ein lange nicht gesehener Gast tauchte auf: Cyprian Norwid . . . Für zehn gewöhnliche Schriftsteller könnte er Themen und Formen liefern, aber selbst vermag er von diesem Überfluß keinen Gebrauch zu machen. In seiner Malerei, in seiner Poesie und seiner Prosa ist immer etwas Verkrüppeltes und Kauziges. Ein unerklärliches Phänomen: ein Genie, jedoch eindeutig fehlgeboren.

Seltenheitswert hat in jener Zeit der Versuch Antoni Zaleskis, Norwids Außenseiterposition literarisch zu legitimieren:

Es ist dringend erforderlich, daß wir Samariter endlich die Aufmerksamkeit des lesenden Publikums auf den wirklich verkannten Norwid lenken, der – abstractione facta von seinen zuweilen allzu dunklen oder kühnen Ausdrücken – immerhin ein hervorragendes Phänomen auf dem Felde unserer Literatur ist, und wenn Frankreich sich seinen Nerval, Amerika seinen Edgar Poe und Deutschland seinen Hoffmann und Jean Paul zur Ehre gereichen läßt, warum können wir uns nicht unseres Norwids rühmen. . .¹⁷

Derartige Vorstöße haben im polnischen Verlagswesen wenig Wirkung gezeitigt; die einzige umfangreiche Publikation von Werken gelang dem Dichter 1862/63 im Rahmen der polnischen Abteilung des Leipziger Verlags von F. A. Brockhaus. Seine posthume Wiederentdeckung um 1900 durch Zenon Przesmycki und Wiktor Gomulicki sollte durch das

Vorhandensein dieser Ausgabe angeregt werden.¹⁸ Der Dichter selbst, für seine Umgebung zum lästigen Sozialfall geworden, starb 1883 in einem Altersheim für mittellose polnische Emigranten bei Paris.

Die erste Phase seiner posthumen Rezeption verband diesen Autor, der nach seinen Lebensdaten dem ›tiefen 19. Jahrhundert‹ angehört, in der Vorstellung seiner Landsleute für längere Zeit auf das engste mit der geistigen und literarischen Atmosphäre des frühen 20. Jahrhunderts. Es wurde folgenreich, daß seine Poeme, Dramen, Erzählungen, Gedichte, Traktate und Briefe sowie seine Zeichnungen, Aquarelle und Ölbilder bis nach dem 1. Weltkrieg nur in Zenon Przesmyckis elitärer, ähnlich der deutschen »Insel« sezessionistisch gestalteter Warschauer Zeitschrift »Chimera« zugänglich waren – in nächster Nachbarschaft mit Texten und Präsentationen Kierkegaards, Nietzsches, Verlaines, Baudelaires, Mallarmés, Rimbauds, mit Upanischaden und esoterischen Schriften verschiedener Provenienz. Er fand sich in die Arbeit der Intellektuellen jener Epoche an einer Überwindung der Geist- und Stillosigkeit des 19. Jahrhunderts einbezogen. In dem Werk, das zunächst nachhaltiger als alle anderen das Norwid-Bild prägen sollte, in dem Poem »Promethidion« heißt es

O! Hellas – daß du geliebt warst, seh ich
Heut noch in jedem Marmor-Bruchstück,
Im Nachahmertum, für das ich mich schäme
Meines Jahrhunderts. . .

(Promethidion, Vv. 255–258)¹⁹

Einer von vielen Belegen für diese epochentypische Sicht des Dichters findet sich an unerwarteter Stelle, nämlich in einem ersten deutschen Norwid-Sammelband (Erzählungen und Essays), der zugleich die erste posthume Buchausgabe überhaupt war (1907).²⁰ Der deutschschreibende Pole Jean Paul d'Ardeschah (J. P. Kaczkowski) präsentiert seinen Autor in dieser Edition als »das polyphone Genie, den absoluten Künstler, dem nicht nur die Kunst des Wortes, sondern auch fast alle bildenden Künste geläufig waren, den Epiker, Dramatiker und Lyriker, Bildhauer, Maler und Zeichner . . .« und ferner als »den ersten großen polnischen Dichter, der unmittelbar mit Europa verbindet«, der die politische und nationale Tendenzneigung seiner großen romantischen Vorgänger Mickiewicz, Słowacki und Krasiński überschreitet und der »40 Jahre lang das Werden des neuen Europa vorauslebte«.²¹

Dies schloß andererseits ein von Anfang an, besonders aber in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen²² lebendiges Interesse an Norwid als dem auf moderne, intellektuelle Weise christlichen Denker, dem Kultur-, Geschichts- und Sozialphilosophen, dem »Dichter und Kunder (wieszcz) eines neuen Polen« und einer neuartigen polnischen Gesellschaft nicht aus, in der die geistige Arbeit (darunter die Kunst) und die manuelle Arbeit in eine lebendige Beziehung treten sollten und nationale Eigenart und Universalismus keine unvereinbaren Gegensätze bilden würden.

Dieses Interesse hat in den 30er Jahren zu einer Norwid-Mode mit höchst paradoxen Begleiterscheinungen geführt, die bis in die Gegenwart hinein nachwirkt. Des Dichters und Denkers bemächtigten sich Sympathisanten wie links- und rechtsextremistische Gegner des autoritären Piłsudski-Regimes (dies wiederholte sich in den 60er und fruhlen 70er Jahren unter veränderten Vorzeichen, als Vertreter der offiziellen Linie, Katholiken und Linksoppositionelle bei Norwid ihre Ideen wiederfanden), christkatholische wie proletarische Lyriker, Anhänger traditionalistischer, neoklassizistischer, postavantgardistischer und anderer Poesiemodelle, begabte und talentlose Dichter. Nicht alle literarischen Kreise beteiligten sich freilich an diesen hauptsächlich in ideologischen Kategorien geführten Kontroversen. Wie schon die Futuristen der fruhlen 20er Jahre, bewahrten auch die Avantgarde-Dichter mit prägnanten Ausnahmen (z.B. Jozef Czechowicz) eine unübersehbare Norwid-Reserve. In bestimmten Kreisen der Literaturkritik wurde den ideologischen Vereinnahmungsversuchen eine sachlichere Einschätzung von Norwids Leistung als eines originellen, innovatorischen Lyrikers gegenübergestellt.²³

Diese bis dahin recht kontrovers verlaufende Rezeption trat im 2. Weltkrieg in eine neue und für die spätere Zeit besonders wichtige Phase. Der umstrittene Mode-Dichter der 30er Jahre erwies sich unter den Bedingungen der verheerenden deutschen Okkupation, welche die Existenz jedes Einzelnen und der ganzen Nation bedrohte, als Bestandteil einer lebensnotwendigen geistigen Tradition des Landes.²⁴

Auch vor diesem Hintergrund muß man eine sehr viel spätere Stellungnahme sehen, in welcher der große alte Mann der polnischen Avantgarde-Poesie, Julian Przybo, die frühere Norwid-Reserve seiner Kreise widerrief und nun auch seinerseits den »*Autor des Vade-mecum*« energisch in den Umkreis der modernen Lyrik einbezog. Gegen die seiner-

zeit noch lebendige Ansicht von der allzu schwierigen Poesie Norwids führt er ins Feld, solcher Unverstand könne heute nur noch

von Zurückgebliebenheit und unterentwickelter Empfänglichkeit für Poesie zeugen, jener Empfänglichkeit, welche uns die Evolution der gebundenen Rede im Laufe des letzten halben Jahrhunderts gelehrt hat.

Norwid, »durch die Poesie des gegenwärtigen Jahrhunderts gesehen« sei nicht etwa schwierig, sondern «er scheint als der einzige Dichter des 19. Jahrhunderts« der Praxis der modernen Poesie nahestehen.

Norwid erscheint als modern, denn er reichert seine Sätze mit Bildern an und mobilisiert sie durch die Heranziehung abgelegener Assoziationen, wie dies vor ihm – und lange nach ihm – in unserer Poesie nicht praktiziert worden ist. Er erscheint modern, weil er lyrische Gedichte dramatisch komponiert, aufgrund kontrastierender Zusammenstellungen des ideellen und bildhaften Werkgehalts. Er ist modern in seiner entpoetisiert poetischen Sprache. Und schließlich ist er modern, weil er wie selten einer von unseren Dichtern Verständnis für den historischen Sinn der verstreichenden Tage hatte, nicht nur der Tage sogenannt historischer Ereignisse, sondern auch derer, in deren Alltäglichkeit er den Schatten und Widerschein der Epoche zu sehen verstand.

Diese Zitate sind einer Rezension entnommen, die Przyboś im Frühjahr 1956 publiziert hat²⁵, mitten im Prozeß einer radikalen kulturpolitischen Wende im sozialistischen Nachkriegspolen, die um die Jahreswende 1956/57 ihren Höhepunkt erreichen sollte und die Abkehr von den Orientierungen der Stalin-Ära brachte. Der Hinweis auf die »Evolution der gebundenen Rede im letzten halben Jahrhundert« war in jener Situation eine Absage an die eingängige, allgemeinverständliche Lyrik der soeben vergangenen Ära und ein Plädoyer für die schwierige, komplizierte, anspruchsvolle Poesie der Moderne, zu deren namhaftesten Vertretern der Alt-Avantgardist Przyboś selbst gehörte. Die Betonung von Norwids Modernität diente zugleich als Argument gegen die angebliche Traditions- und Geschichtslosigkeit der modernen Poesie. Przyboś' Ehrenrettung für den »Autor des Vade-mecum« hatte aber noch weitergehende Aspekte. Wie es für jenen historischen Moment charakteristisch war, knüpfte er hier »revisionistisch« an Entwicklungen an, die sich deutlich und kräftig schon früher abgezeichnet hatten, bis sie in der Periode der stalinistischen »Kulturrevolution« 1949 ff. zum Schweigen gebracht worden waren. Przyboś bekräftigt hier lediglich die Evolution des Norwid-Bildes der 30er und 40er Jahre vom ebenso faszinierenden wie umstrittenen »Dichter-Philosophen« zum präkursorischen Lyriker seiner

Zeit und frühen Dichter der Moderne, oder, in der Phraseologie der polnischen Literaturkritik, vom «Autor des Promethidion» zum »Autor des Vade-mecum«.

b) Zur VM-Rezeption

Die Autorität, die dem VM-Zyklus bei Przyboś (und vielen anderen einflußreichen Literaten der Zeit) im Jahre 1956 so offenkundig beige-messen wird, lenkt den Blick auf eine weitere Paradoxie der ohnedies ungewöhnlichen Norwid-Rezeption — die Wirkungs- und Publikations-geschichte von Vade-mecum nach 1900. Vor 1962 gibt es nämlich in Polen keine normale Ausgabe dieses Werks. VM war der polnischen literarischen Öffentlichkeit seit der umfangreichen, Norwid gewidmeten Chimera-Nummer von 1904 ein Begriff — auch d'Ardeschah erwähnt es rühmend in der Einleitung zu seiner deutschen Übersetzung Norwid-scher Prosaschriften. Die 21 Gedichte, die in der großen Norwid-Nummer der »Chimera« abgedruckt waren, figurierten Seite für Seite unter der verkürzten Überschrift »Aus dem Zyklus Vade-mecum«, obwohl weder die Reihenfolge der Gedichte dem Original ganz entsprach, noch auch alle wiedergegebenen Texte dazugehörten.²⁶

Es hat dann bis zum Jahre 1933 gedauert, ehe die meisten Gedichte des Autors, darunter fast alle VM-Texte, in verschiedenen Editionen erschienen waren. Da aus diesen Veröffentlichungen die Komposition von VM auch für Spezialisten nicht erschließbar war, kann es nicht verwundern, daß die zum Zyklus gehörenden Texte Rezeptionsgeschichte im Rahmen der übrigen Norwid-Lyrik gemacht haben. Der Werktitel »Vade-mecum« wird lange Zeit synonymisch verwendet — z.B. für Norwids *gesamte* »reife« bzw. »präkursorische« Lyrik — und der Ausdruck »Zyklus« büßt im Bezug auf VM seine spezifische Eigenschaft als Bezeichnung einer literarischen *Gattung* mit einer bestimmten *Komposition* ein und kehrt seine unspezifischen Bedeutungen als *Kollektivebegriff* (i.S. von »Sammlung, Gruppe von Gedichten«) und als *temporaler Begriff* (i.S. von »Phase« in Norwids schriftstellerischer Biographie, Norwids »Vade-mecum-Periode«) hervor.²⁷

Nachdem die von Zenon Przesmycki geplante Edition durch zwei Kriegsausbrüche vereitelt worden war, hat Waćław Borowy unter Mit-hilfe einiger Kollegen das VM-Manuskript (zusammen mit dem ganzen umfangreichen Norwidiana-Archiv Zenon Przesmyckis) Anfang 1945 in letzter Stunde aus dem von den Deutschen zur Einäscherung bestimm-

ten Warschau gerettet und 1947 in fototypischem Nachdruck veröffentlicht.²⁸ Naturgemäß richtete sich diese Ausgabe in erster Linie an die Norwidspezialisten, jedoch darf ihre Bedeutung für die Norwid- und VM-Rezeption keinesfalls unterschätzt werden. Der Dichter hatte sein Manuskript ursprünglich als Druckvorlage abgefaßt, und die Reinschriftversion der Texte ist trotz zahlreicher späterer Korrekturen, Zusätze und Neufassungen und trotz der technisch nicht optimalen Reproduktion in Borowys Ausgabe ohne besondere Schwierigkeiten lesbar. Diese erste VM-Edition ist auch immerhin in 3000 Exemplaren gedruckt worden. In seinem Vorwort hat Borowy der polnischen literarischen Öffentlichkeit in Erinnerung gerufen, welche Bedeutung der Dichter selbst diesem Werk beimaß. Er zitiert u.a. folgende Äußerungen Norwids:

Die polnische Poesie wird dorthingehen, wohin der hauptsächliche Teil von *Vade-mecum* in Sinn, Gang, Reim und Beispiel verweist.
Wenn mein *Vade-mecum* im Druck erschienen ist, dann erst werden sie sehen und erkennen, was wirkliche Lyrik polnischer Sprache ist . . .
. . . denn es [*Vade-mecum*] war bestimmt, die *nötige Wende in der polnischen Poesie* herbeizuführen . . .

Und die ebendort zitierten Angaben des Dichters über den Charakter seines Zyklus und der angestrebten Wende klangen im zweiten Nachkriegsjahr ungemein aktuell:

Der Teil der Moral und der Pflichten hat bei unseren Dichtern die Stelle einer Ausnahme und einer kleinen Anmerkung [. . .] Daher: malerische Schönheit hat die Oberhand gewonnen – aber das ist nach meiner Meinung *vorbei*. –
In der vollkommenen Lyrik muß es sein wie beim Gipsabguß: erhalten bleiben müssen und dürfen nicht mit dem Messer geglättet werden diejenigen Ränder, wo Form sich mit Form verfehlt und Höcker läßt.

Eine auf der menschlichen Moral beharrende, anti-ästhetische (unmalerische), dinghafte, ungeglättete Poesie wurde hier präsentiert – das entsprach 1947 einer gesamteuropäischen Anforderung an Lyrik; der sensible Kritiker und Wissenschaftler hat diese Stellen mit Bedacht angeführt.

Die Wirkung von *Vade-mecum* zwischen 1947 und 1962, dem Jahr der ersten Buchausgabe im Lande,²⁹ läßt sich wie folgt formulieren: der Zyklus wird nun nicht mehr, wie zuvor, als vages Synonym, sondern als gegebenenfalls nachprüfbare Quintessenz und Summe des Eigenartigen und Zukunftweisenden, Innovatorischen an Norwids Lyrik insgesamt rezipiert. Man lernt in dieser Zeit der Neuorientierung nicht nur, diese

Lyrik »durch die Poesie des gegenwärtigen Jahrhunderts zu sehen« (Przyboś), sondern auch umgekehrt die moderne Dichtung »durch Norwid zu sehen und wiederzuerkennen, wie stark der Dialog mit dem Autor des *Vade-mecum* in die »Evolution der gebundenen Rede« unserer Zeit faktisch eingegangen war. Dies betraf namentlich so einflußreiche polnische Lyriker wie Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński, Czesław Miłosz, Krzysztof Kamil Baczyński u.v.a., aber auch die jüngeren wie Tadeusz Różewicz und Zbigniew Herbert. Besonders charakteristisch sind in diesem Zusammenhang die Norwid-Assoziationen, die im Jahre 1956 die Kritiker Jan Błoński und Kazimierz Wyka anlässlich des poetischen Débuts von Miron Białoszewski, einem unter »Eingeweihten« schon damals berühmten Sprachexperimentator und Spätfuturisten, formulieren:

Białoszewski ist ein Intellektueller in der Küche. Man ist geradezu an Norwid erinnert; dieser brachte es auch zuwege, aus einer Coiffure, einer Visite, einer dümmlichen Bemerkung im Salongespräch Vieldeutigkeit herauszuschlagen; und zwar, weil alles für ihn etwas bedeutete, jede Geste zu einer hohen Bedeutung gerann. Wie für Białoszewski, der über Mythologie meditiert vor dem Kiosk in Wołomin.³⁰

»Dem kann man hinzufügen« – schreibt K. Wyka – »daß Białoszewskis philosophische Lyrik, obwohl ich mir ihrer völlig eigenständigen Herkunft gewiß bin, ebenfalls an Norwid erinnert. Ihr ist alles Malerische gänzlich ausgewaschen und sie ist auf die konnotative und rigoristische Aufeinanderfolge gedanklicher Behauptungen reduziert. Sie erinnert an so manche derartige Kristallisation im *Vade-mecum*.³¹

Für die literarische Bewußtseinsbildung der Zeit war nun aber die Norwid-Rezeption nicht nur im Zusammenhang mit der Aufarbeitung und Fortentwicklung der eigenen polnischen Moderne wesentlich. Mindestens im selben Maße spielte sie in die nach langjähriger Isolierung jetzt neu einsetzende intensive Auseinandersetzung mit den europäischen und internationalen Traditionen des 19. und 20. Jahrhunderts hinein. Norwid hatte nach eigenem Verständnis einen Ausweg aus der Fixierung der polnischen Romantik auf die nationalen Probleme gesucht. Kein Kenner der Materie wird Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki und Zygmunt Krasiński ihren bleibenden europäischen Rang als Dichter und Dramatiker sowie als Schöpfer eines ganz eigenständigen Typs der Romantik absprechen. Daß aber dieses große kulturelle und künstlerische Erbe die Nachgeborenen auch zum Provinzialismus verführen konnte, hat sich die polnische Intelligenz des 20. Jahrhunderts immer wieder

vor Augen geführt, und das Interesse an Norwid nach 1900 ist namentlich mit dadurch motiviert, daß er dieses Problem als erster bedeutender Zeitgenosse des 19. Jahrhunderts klar erkannt, formuliert und in seine Werke einbezogen hat. VM ist nur ein Beispiel für das grundsätzliche Bestreben seines Autors, die innerpolnischen Probleme in den Horizont der großen geistigen und ästhetischen Fragen seiner Zeit einzubeziehen. Dieser »Universalismus« Norwids wurde ab der zweiten Hälfte der 50er Jahre in Polen unter dem Aspekt der großen kulturellen Öffnung nach außen zu einem vieldiskutierten Thema. Es erschienen zahlreiche »komparatistische« Beiträge, die Norwids »Beeinflussung durch die« oder »typologische Nähe zu den« allerverschiedensten internationalen Größen des 19. und auch des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen suchten. Dabei zeugen nicht nur »anachronistische« Vergleiche wie die mit Mallarmé, Rimbaud, Rilke und T. S. Eliot, sondern auch die geistesgeschichtlichen und literarhistorischen Zusammenordnungen mit den verschiedenen Traditionen in der französischen und deutschen Philosophie und Literatur in erster Linie von der *gegenwartsbezogenen* Lebendigkeit Norwids in den Diskussionen dieser Jahre, und zwar unabhängig von der methodischen und philologischen Stichhaltigkeit all dieser Versuche.³²

Spezifische Bedeutung gewinnen diese Debatten nun für die VM-Rezeption. Noch vor der ersten volkspolnischen Veröffentlichung des Werks in Buchform versucht Maciej Żurowski, es in engeren Bezug zu Théophile Gautiers *Emaux et Camées* zu bringen;³³ wie in polemischer Auseinandersetzung damit behauptet Juliusz Wiktor Gomulicki in seiner VM-Ausgabe von 1962 eine – z.T. auch kritisch-antithetische – Anknüpfung des Werks an Charles Baudelaires *Les fleurs du mal*, und zwar nicht nur in einzelnen Gedichten, sondern auch in der gesamten Konzeption und Komposition des Zyklus. Im Zusammenhang mit der VM-Rezeption, um die es uns in diesem Abschnitt ausschließlich geht, ist es eher unerheblich, daß Norwids Gautierkenntnis nachgewiesen ist, seine Baudelairekenntnis dagegen bestenfalls indirekt wahrscheinlich gemacht werden kann. Unbestreitbar ist nämlich die *Wirkung* dieser ersten und der beiden folgenden (1966 und 1969) Gomulickischen VM-Editionen gerade im Zusammenhang mit seiner sensationellen und kontroversen Baudelaire-These.³⁴ Diese »philologische Konstruktion« in Verbindung mit der Tatsache der Publikation hat die bis dahin weitgehend durch den »Clan der Norwidisten unter den Dichtern, Kritikern und Literarhistorikern« (Wyka) vermittelte Autorität des Werks mit einem Schlag für die darauf freilich schon lange vorbereitete breite lite-

rarische Öffentlichkeit sichtbar gemacht. Gomulickis These ist trotz allen denkbaren und auch tatsächlich vorgebrachten Einwänden deshalb so wirksam geworden, weil man Anfang der 60er Jahre an das Ende einer ersten recht hektischen Phase der Aufarbeitung westlicher Moderne gelangte. In dieser Situation war die Herstellung einer Analogie zwischen Baudelaire's *Les fleurs du mal* als dem Auftakt der französischen und westeuropäischen Moderne und Norwids VM höchst aktuell. Man konnte jetzt in diesem Zyklus den lange verlorengegangenen Anfang einer eigenen und möglicherweise auch andersartigen Moderne wiederfinden als es die war, die Baudelaire initiiert hatte. Darin drückte sich keineswegs nur das Bedürfnis nach polnischer Selbstdefinition (übrigens ein gut europäisches Bedürfnis, das sich immer unbeschwerter auch bei uns artikuliert) aus, sondern auch bereits die Anfänge jenes großen literarischen Bewußtseinswandels, von dem eingangs die Rede war: eine Skepsis gegenüber jener Variante der Moderne, deren Texte immer nur auf sich selbst und ihre Sprache zurückzuweisen scheinen.³⁵

Was sich in Stellungnahmen von Literaturkritikern und Wissenschaftlern schon seit geraumer Zeit abgezeichnet hatte, wurde aufgrund von Gomulickis Ausgaben jedenfalls zum Gemeingut der polnischen literarischen Öffentlichkeit und hat so inzwischen auch Eingang in die Praxis der Literaturgeschichtsschreibung gefunden: Nicht mehr nur unspezifisch die Lyrik des »Autors von *Vade-mecum*«, sondern konkret dieses Werk ist in den Rang einer großangelegten frühen Manifestation moderner polnischer und europäischer Poesie hineingewachsen.³⁶

Gomulickis Baudelaire-These hatte aber in Verbindung mit seinen VM-Editionen noch einen weit konkreteren Effekt für die Rezeption des Werks. Er betrifft die *Wahrnehmung seiner Gattungseigenschaften*, und das heißt insbesondere seiner *Komposition als Zyklus*. Ausgehend von der seines Erachtens »streng logischen« Komposition der *Fleurs du mal* hat Gomulicki mit massiv vorgetragenen Argumenten versucht, transparente Aufbauprinzipien für das Werk Norwids nachzuweisen. Danach entspreche das durchgehende Prinzip der Verbindung der einzelnen Gedichte untereinander den Regeln des Dominospiels: jeder »Stein« (Text) ist sowohl mit dem früheren als auch dem späteren durch Übereinstimmung der »Augenzahl« (Themen, Motive) verbunden. Ein höhergeordnetes Kompositionsprinzip sei den *Fleurs du mal* entlehnt: der deutlichen Gliederung in 5 Teile bei Baudelaire entspreche eine »stillschweigende« Gliederung in 10 Teile à 5 Texte. (Die Wiedergabe der

von Gomulicki gesehenen Parallelen in der Gestaltung von Anfang und Ende bei beiden Zyklen ist hier nicht erforderlich). Übergreifend sei schließlich – und das ist eine von Gomulicki in seiner zweiten VM-Ausgabe neu vertretene These – die in beiden Zyklen an Dantes *Divina Commedia* anknüpfende Vorstellung von einer Reise des Dichters durch die Hölle der Gegenwart.³⁷

Unter dem Aspekt der *VM-Rezeption*, um den es in diesem Kapitel ausschließlich geht, sind Gomulickis wirkungsvolle Thesen von nicht geringem Interesse. Denn hier wird im Zusammenhang mit der Suche nach einer Orientierung gegenüber der polnischen und westeuropäischen Tradition der Moderne nicht nur Rang und literarhistorische Funktion eines Werks ex post bestimmt, sondern es wird ihm im gleichen Kontext eine gattungsspezifische Gestalt übergestülpt, die des »durchkomponierten Zyklus«. Nachdem in der früheren VM-Rezeption die unspezifisch kollektivbegriffliche (»Sammlung von Gedichten«) und sogar temporale (»Gedichte aus Norwids VM-Periode«) Bedeutung überwogen hatte, tritt nun die gattungsspezifische überspitzt und übermächtig in Funktion. Niemand, der die philologische Stichhaltigkeit der Thesen dieses hochverdienten Norwid-Herausgebers kritisieren wollte, würde ihren Rezeptionseffekt übersehen können. Immerhin verhindern sie, in jeder verfügbaren VM-Ausgabe abgedruckt, daß der unprofessionelle Leser, der Literaturlehrer, der angehende Literaturstudent bzw. Dichter unmittelbar mit dem labyrinthischen Bedeutungsaufbau dieses Werks konfrontiert und dadurch von ihm abgeschreckt wird. Vielmehr erleichtern sie ihm den Zugang durch Identifikationsangebote (»Reise durch die Hölle der Gegenwart«) und durch die Behauptung kompositorischer Übersichtlichkeit.

§ 3 *Struktur und Thematik einer ›Poesie in kritischer Phase‹*

a) Das Problem des Strukturprinzips in VM

Im Folgenden soll nun nach einem »vereinheitlichenden Strukturprinzip« (Mukařovský) von VM gefragt werden, ohne die offenkundigen Widerstände zu überspielen, welche die Einzeltexte des Werks und ihre Zusammenordnung zu einem Ganzen einer gattungsmäßigen und interpretatorischen Festlegung leisten. Zu diesem Zweck soll wenigstens andeutungsweise der Zusammenhang zwischen den hier gegebenen

sprachlichen und kompositorischen Verhältnissen in den Blick gerückt werden.

Den Ausgangspunkt soll dabei die strukturalistische These von der »allgemeinen imperativen Absichtlichkeit« des Kunstwerks bilden, die auch Unabsichtliches mit einschließt, indem alle seine Elemente und Eigenschaften zusammen seinen Stil und seine Struktur bilden – natürlich ausgenommen nachweisliche äußere Einwirkungen wie z.B. die verlorengegangenen Seiten im VM-Manuskript. Diese These ist hier anwendbar, wenn man ihren Zusammenhang mit der Auffassung vom geschlossenen, in jedem Teil teleologisch auf seine Ganzheit eingestellten Kunstwerk problematisiert.³⁸ Diese Auffassung ist übrigens nicht auf den Umkreis der klassischen idealistischen Ästhetik und ihrer Harmonievorstellungen beschränkt, sondern findet sich mutatis mutandis auch in weiten Bereichen der Moderne wieder, wenn man an ihr Ideal des »absoluten«, hermetisch geschlossenen Kunstwerks denkt, das jede über die Kunstspäre hinausweisende Bedeutung verweigert.

Mit seinem VM hat Norwid aber offenkundig eine andere Art von Kunstwerk und damit auch eine andere auktoriale Absichtlichkeit impliziert. Dieser Zyklus verkörpert den Typus des offenen Kunstwerks, das seine Einzelteile nicht restlos integriert, dessen Fragmente nicht einhellig auf eine Teleologie des Werkganzen verweisen, sondern sich oft genug gegen die Vorstellung von Harmonie (vgl. V), Kohärenz (vgl. XC) und Ganzheit (An Walenty Pomian Z.) überhaupt und speziell dieses Werks kehren.

Sein Bewußtsein von der Fähigkeit *gestörter* künstlerischer Form und *gestörten* Sinnzusammenhangs, Funktionalität und Bedeutungshaltigkeit zu entwickeln, hat Norwid einige Jahre vor der Abfassung von VM in einer Interpretation von Juliusz Słowackis »zerrissener«, »zusammenhangloser« Verserzählung *Beniowski* formuliert:

Und dieses Buch der Reime von verschiedenen großen Schmerzen, *Beniowski* genannt, gilt als poetischer und abgebrochener Roman! [. . .] Bei den venezianischen Inquisitoren gab es Tische mit einer runden Öffnung in der Mitte, und diese Öffnung war mit einem Helm bedeckt: um den Tisch herum schrieben die Beamten auf, was der aus dem Helm herauschauende Kopf sagte, während man den Körper des derart aufgestellten Schuldigen unter dem Tisch folterte. So war denn wenig Sinn in diesem Sprechen, aber das Wort und die Idee, welche die abgerissenen Ausdrücke verband, war G e w a l t. [. . .] So wüßte ich die Reime des *Beniowski*, die scheinbar keinen Zusammenhang und Fluß haben, mit nichts anderem zu vergleichen.

(Über Juliusz Słowacki, V)³⁹

Die große ästhetische Bedeutung, die der Dichter den unintegrierten »Resten« in seinem VM selbst beimaß, erhellt bereits aus seiner schon zitierten Vorstellung von der »vollkommenen Lyrik«, die Fehlformen enthalten muß, welche nicht geglättet werden dürfen. Dies korrespondiert mit im Zyklus selbst artikulierten ästhetischen Ideen. Danach wird das Lied erst zum »Werk«, wenn es *n i c h t* »geschlossen und rhythmusklingend im Kreis ist wie Sphären«, wenn es nicht »in Regenbogenpaläste, auf Regenbogenwege den Leser lockt,/Daß ihm die Welt dort sich schließe, wo er das Buch schließt.« (An Walenty Pomian Z.). Danach ist die vollkommene Form dazu bestimmt, sich selbst aufzulösen oder zerstört zu werden – vgl. das Motiv der reifen Ähre, die ihre Körner verstreut, und die Zerstörung von Chopins Flügel, dem Sinnbild der vollkommenen Kunst, am steinernen Pflaster der Zeitgeschichte, in »Chopins Fortepiano« (XCIX).

Die ungeglätteten Reste, Fehlformen und Inkohärenzen in VM entwickeln freilich eine etwas andere Semantik als die Zerissenheit von Słowackis *Beniowski*. Sie indizieren einerseits zwar auch die Störung von Eintracht, Ganzheit und Harmonie der Epoche, sie zeigen die »Zeitbedingungen« an, welche die Poesie um den Preis »aushält«, »an Kunst zu verlieren«, indem sie die »Tätigkeiten anderer und ihr verwandter« (namentlich der falsch oder schwach entwickelten Publizistik) übernehmen muß. Andererseits befähigen sie die Gesamtstruktur aber auch zur Ausübung der Funktion eines *Zeichens für den unabgeschlossenen poesiegeschichtlichen Prozeß*, der sowohl die Möglichkeit einer Reinigung der Poesie »von zeitweilig ihr eigenen Diensten und Attributen« in einer künftigen »normaleren Epoche« als auch ihre Aufhebung in eben diesen »fremden Funktionen« enthält (»An den Leser«).

Das vereinheitlichende Strukturprinzip dieses Werks kann demnach gerade nicht in einem »streng logischen« Aufbau gesucht werden, sondern vielmehr in einer Dialektik von einheitsstiftenden und einheitsstörenden Faktoren. Dieses vereinheitlichende Strukturprinzip, das den »dysfunktionalen« Faktoren die Funktion der *Darstellung* von Einheitsstörung verleiht, ist auf allen Ebenen des Werks nachweisbar: in der Sprachverwendung (Lexik, Syntax, Satzverknüpfung, Stilistik), im Aufbau des »poetischen Subjekts« und seiner Absichtlichkeit, in der komplexen Gattungsstruktur der Einzeltexte und ihrer Zusammenordnung zu einem Ganzen, und es steht in funktionalem Bezug zum thematischen Bereich mit seiner expliziten Zeit- und Poesiekritik aus der

provozierenden Perspektive eines weit in die Vergangenheit reichenden und zugleich in die Zukunft weisenden poesiegeschichtlichen Prozesses (s.u. d)).

b) Zur Sprache. Konstruktion des poetischen Subjekts

An der Sprache der Gedichte des Zyklus (die hier nur sehr pauschal und ausschnitthaft charakterisiert werden kann) fallen zunächst ihre erlesene, oft ungewöhnliche Wortwahl, ihr Hang zu Archaismen, namentlich biblischen, ihre wohlgeformten, ›rollenden‹ Perioden, ihre zahlreichen rhetorischen Fragen und ihre sublimes Ironien auf. Sie vermitteln den ersten Eindruck einer einheitlich monologischen, nicht selten lehrhaften, erhabenen poetischen Diktion, die nicht nur einen energischen auktorialen Stilwillen anzeigt, sondern auch ein hohes Maß an Textkohärenz erwarten läßt.

Freilich machen sich gegen diesen Eindruck und diese Erwartungen sehr bald auch mehr oder weniger wirksame Störfaktoren bemerkbar. Auf der Ebene der

(1) Lexik und Phraseologie mögen Neologismen wie

- Die Erde ist [. . .] kuglig
(Zum Eingang. Gemeinplätze)
- Es war im Vaterland lorbeern
(I. Erhoben beifallgeschwollene Hände. . .)
- Und ohne das Rückwärts-Knarren der Ironie
(XXXV. Ironie)
- Ver-Moses-en sich unsere Stirnen
(LI. Moralitäten)
- Du überwartest alle?
(LXXXIV. Warum)
- Gainzen Chor menschlicher Mit-Tränen und Mit-Seufzer
(An Walenty Pomian Z.)

für manchen Geschmack noch als poetische Kühnheiten, für andere aber bereits als unschöne Extravaganzen wirken. Dagegen produzieren Formulierungen wie

Ach! . . . gibt's denn keinen Ort auf der Welt/ Mehr für die Unschuld?/Und wann? . . . vergessen den *Landkreis*/ die Menschheitsplagen⁴⁰
(XVII. Ländliche Welt)

Aber wenn dich im Jahr Menschen verraten/Das dreihundert-sechzigste-Mal?
. . . *Reicht mir's an Herz nicht*, und ich müßte heucheln/Wär ich nicht dumpf,
wie ein Fels.

(XXIX. Gleichgültigkeit)

Aber woher? ist deine Macht gekommen, / *Schöffe!* ephemerer Zwiste

(XL. Zensor-Kritiker)

Für einen *Proberstein* reicht's an Vergangenheit, / Sie reichte hin, um zu merken, was? wehtut.

(XLI. Königreich)

Und manchmal ein Gipfel der gestrigen Ära/Heute – *berührt den Kot*. . .

(XLII. Ideen und Wahrheit)

Dort versiebenfacht sich der Klang, dort verdreifacht er sich / Und *dekliniert* sich selbst an sein Ende. . .

(LXXXI. Wiege des Liedes)

daß [. . .] . . . vielleicht / Die zwei Knöpfe *am Kreuz* gar nicht da wärn.

(XC. Zwei Knöpfe [hinten])

»störende« semantische bzw. stilistische Nebenwirkungen, die vor dem Hintergrund des stilistischen Erhabenheitsduktus keine sofort einsichtige Funktion zu haben scheinen.

Weit dichter gesät sind derartige Störmomente im Bereich von (2) Syntax, Satzverknüpfung, Interpunktion.

Hier sind zunächst einige Beispiele für Norwids zahlreiche »unschöne« *grammatische Konstruktionen* zu nennen. Einer der vielen unpoetischen Schachtelsätze, deren Konstruktion durch die Verszeilengrenzen noch besonders hervorgehoben wird, lautet:

Und dachte – daß die durch ihre Balsame/Verschwägerten Unstimmigkeiten/
Bewirken – daß wir verspätete Wahrheiten nicht haben –

(XCII. Zierat)

Charakteristisch sind folgende Anhäufungen von (im Original oft einsilbigen) Formwörtern

Kein so ein irgendwas, irgendwo, / Wo

(II. Vergangenheit)

Das ist etwas und um Etwas immerhin

(XLIV. Etwas)

Wie wenn wer einem

(LIV. Wie . . .)

Drum sind unsere nicht unsere

(LXXXI. Wiege des Liedes)

Daß, wenn wie. . .

(XC. Zwei Knöpfe [hinten])

Freilich lassen sich gerade solche Stellen mit Roman Jakobson als Belege für die »Poesie der Grammatik« anführen – nicht umsonst hat er zwei VM-Texte in diesem Kontext analysiert⁴¹ – doch hebt das ihren

Charakter als ungeglättete Fehlformen keineswegs ohne weiteres auf. Im Zusammenhang mit weiteren Spezifika in Satzbau und Satzverknüpfung soll zunächst Norwids *poetische Interpunktion* kommentiert werden (die archaisierend »unkorrekte« poetische Orthographie des Originals muß hier außer Betracht bleiben). Seine kraß regelwidrige, überreichliche Zeichensetzung führt generell zu einer extremen Zerstückelung der syntaktischen Einheiten, die ja in der Verssprache üblicherweise durch Zäsur und Zeilenbrechung ohnehin bereits empfindlichen Neu-Segmentierungen unterzogen sind. *Sie wird dadurch zu einem der effektivsten Verfahren zur Darstellung von Uneinheitlichkeit im Rahmen der prinzipiellen Dialektik von einheitsstiftenden und einheitsstörenden Faktoren.* Freilich hebt nicht erst das generelle vereinheitlichende Strukturprinzip ihre primäre Dysfunktionalität auf. Vielmehr verhilft die Interpunktion ihrerseits oftmals Satzteilen, die sie »willkürlich« isoliert, zur Entfaltung von oft »störenden« Bedeutungen, die sonst in der Semantik des gesamten Satzes bzw. der Satzverknüpfung verschwinden würden. Vgl. etwa den so entstehenden grammatikalischen und stilistischen Doppelsinn⁴² von

»Und nichts war's« (I nic; vgl. im Deutschen das noch vulgäres

»Da hat sich nichts abgespielt«)

Frauen, verzaubert in tote Formeln,/Traf Tausende ich (. . .) . . .

sie entschritten, träumend . . . // *Und nichts war's* – das ich von ihnen nahm in mein Inn'res

(I. Erhoben beifallgeschwollne Hände. . .)

«was für ein Schreck« (oto strach)

Aber *was für ein Schreck* – eilt schweigend heran . . . / Bergwärts, irgendwo, barsten die Gletscher,/Schon überschwemmt sind hundert Feuerstellen

(XVII. Ländliche Welt)

»Ach wo« (A g dzież)

Du denkst vielleicht, daß die goldene Zeit/Kampflos, selbst, kommt zu der Menschheit./ *Ach wo?* . . . führen zuerst die Tugenden hin,/ . . .

(XXXV. Ironie)

»Aber woher« (Skądże)

(. . .) doch die Kraft der Kritik/Ist deren Besitz, sie hat ererbt ihn/ Von denen, die ihr Werk überlebt hat!!/ *Aber woher?* ist deine Macht gekommen,/ Schöffe! ephemerer Zwiste

(XL. Zensor-Kritiker)

»Gott weiß« (A Bóg sam zna)

Dort ist empfangen das Volkslied, gleichwie vom Boden/ Der durch und durch gesänftigten Tiefe/Seinen Lauf nehmend, und sein Taufenschluchzen,/ *Gott weiß es allein!* . . .

(LXXXI. Wiege des Liedes)

Derartige Beispiele zeigen nun die Notwendigkeit an, den Eindruck von der einheitlich erhabenen, monologischen Diktion erheblich zu modifizieren.

Dem hohen Stil wirken andere, recht unerhabene Stile entgegen, dem monologischen Prinzip der dozierenden poetischen Rede mit rhetorischen Apostrophen und Fragen ein ausgeprägt polyphonisches kolloquial-dialogisches Prinzip von Anrede, Frage, Einrede und Gegenrede, ein Prinzip der – oft ironischen, satirisch-entlarvenden – Konfrontation unterschiedlicher Reden und Redeweisen. Diese Prinzipien wirken sich auf Syntax und Satzverknüpfung aus. Ein sehr charakteristischer Zug ist die *Umwandlung des normalen Konditionalsatzgefüges*, z.B.

Ach! nicht beendet noch ist der Geschichte Arbeit-/Wie die Mühsal der Schuler, die den Fels emporstemmt;/*Aus weichst du* – gleich fällt er dir neu auf den Nacken,/*Hin setz dich* – es bricht dir den Hals sein Lasten . . .

(III. Sozialismus)

Die zudeckende? . . . wiederum anders erfreuet;/*Zeig ihr den Quell der Tränen?*
. . . wird sie entgegnen

(XXIV. Verwaisung)

Du! – der ein Mann-der-Tat-/*Verachtest die Intention?* – *das Duell preise!*
Und ruf: daß auf der Höhe der Zeit du!

(XLIV. Etwas)

An den ursprünglich monologischen wenn-dann-Konstruktionen wird hier durch die Verwendung von Frage und Imperativ generell die appellative und damit dialogische Funktion hervorgekehrt, zugleich nehmen sie aber auch den Charakter (ironisch) zitierter, »fremder« Rede und auktorialer oder ebenfalls »fremder« Gegenrede an. Besonders hart gefügt ist im folgenden Beispiel die Konfrontation von ironisch zitierter und auktorialer Rede durch die Auslassung eines logisch erforderlichen »nicht«:

Einem verheerten Volk sag:/Es soll sich bereichern, so schnell es kann. [. . .]
Lehr es, daß es mit einem Schritt springe/ Aus den fatalen Schlachtbänken der
Geschichte an die Werkbänke,/*Dann lehrst du's, daß es lacht, wie es trauert,*
Und erlöset die Menschheit. . . sondern Automaten.

(LXIII. Der Arbeiten-Stime)

Andere syntaktische Mittel der Herstellung solcher Konfrontationen sind z.B.

die Verstärkung der Grenze zwischen den Teilen eines Satzgefüges, vgl.

Vor diesen Gifthauchen schützen wir unser gutes Volk/Und haben christliche
Empörung/*Für Sinn . . . der verrät'risch durch Reime maskieret*
(XCVIII. Kritik)

(wodurch dem >zitierten Redner< nicht nur das selbst schon zweifelhafte
Postulat der sinnfreien Poesie, sondern darüber hinaus die Empörung
gegen Sinn überhaupt satirisch unterstellt wird)
oder der häufige Fall
polemischer auktorialer Fortführung zitiertes »fremder« Satzperioden,
vgl.

Ich treff einen Führer – frag ihn: »Was gibt's Neues,/Und, was? geht vor? . . .«/
Er drauf zu mir – »Die Epoche schließt die Tagen ein/ in die Zeitläufte:/
wir tun nichts. . . « Drauf tret ich beiseite/ (:Und brumme, bekloffen:)/
Weil, es gibt, scheint's, Führer für Arbeitstage/ Und – für Feiertage!
(XXV. Ferien)

Jegliche Schwierigkeiten endet ein Duell./(*Besonders nicht in der Geschichte
und nachts*).

(XLIV. Etwas)

Gerade dieses Verfahren kann aber auch in einer Weise verwendet werden,
daß die *Grenzen zwischen fremder und auktorialer Rede unkenntlich
gemacht und damit die Textkohärenz zersetzt wird*, vgl. die letzte
Strophe des in dieser Hinsicht besonders charakteristischen Gedichts
»Zwei Knöpfe (hinten)« (XC)

Den Nutzen – erkennt der Wilde,/Doch die Gesamtharmonie kann er nicht be-
greifen,/Wie der Kranke aufstehn nicht kann und sein Bett auf sich nehmen./
Er – kann nicht sehen. . . *daß, wenn wie Gräber, /Oder wie Schlafröcke, die
Menschen fett wärn? . . . vielleicht/Die Zwei-Knöpfe am Kreuz gar nicht da
wärn!*

wo nicht entscheidbar ist, ob der unterstrichene Einschub, »daß . . .
fett wärn« auktoriale Rede und der Rest zitierte Rede sein soll oder
umgekehrt, und wo die »Gesamtharmonie« des Texts massiv gestört
und »unbegreiflich« wird. Am deutlichsten kommt die Verwischung
der Replikengrenzen in dem als Stimmengewirr in einem Salon gestal-
teten Gedicht »Der letzte Despotismus« (XCVI) zur Geltung; die Zei-
chensetzung vereitelt den Versuch, die einzelnen Textstücke eindeutig
bestimmten »Spechern« zuzuordnen.

(3) Poetisches Subjekt

Die hier skizzierte Dynamik der Widersprüchlichkeit zwischen dem
Gestus vereinheitlichender erhabener Diktion und »subversiver« Stilviel-
falt, zwischen monologischer und dialogischer Sprechhaltung verweist

u.a. auf die eigenartige Konstruktion des poetischen Subjekts und seiner Absichtlichkeit in diesem Werk einschließlich seines Verhältnisses zum Leser. Es drängt sich zunächst der Eindruck eines (gelegentlich irritierend) souveränen, seinem Leser mit sehr hohem Anspruch gegenüber tretenden poetischen Sprecher-Ichs auf.

Du, klagst über die Dunkelheit meiner Rede:/ – Hast auch die Kerze du selbst entzündet?/Oder hat dir immer der Zimmerdiener/Das Leuchten gebracht?
... Sieh – daß ich dich besser kenne.

(IX. Dunkelheit)

Dieser Eindruck wird keineswegs durch die gelegentlich eingesetzten fiktionalen Sprecher (ganz zu schweigen von den vielen *dargestellten* Sprechern und ihren Reden) gemildert, denn in »Rollengedichten« wie XI, XXXVI, LX, LXVII, XCVIII bleibt die ironische oder »tiefsinnige« Intention des poetischen Subjekts des Werkganzen durchaus erkennbar. Gegen ihn kehren sich vielmehr zuerst die erwähnten »subversiven« sprachlichen Eigentümlichkeiten, sodann aber auch die zahlreichen sarkastischen Invektiven gegen das Bild vom göttlich inspirierten, vom Schicksal und der Geschichte privilegierten Dichter, dem »neun Jungfrauen die Tintenfässer bringen« (»An Walenty Pomian Z.«). Dagegen wird das Bild vom Autor als »sterblichem Menschen« gesetzt, dem »das Glück immer unverstandener wurde«, dem Arbeiter an Statuen und Texten, der sich gegen Verzweiflung, Depression und Wahnvorstellungen »Geistesfestigkeit« erarbeiten muß. Nicht zufällig enthält das fünfzigste Gedicht des hundert nummerierte Texte zählenden Zyklus die folgende, als Ansprache des poetischen Subjekts an sich selbst formulierte Passage

(Wenn alle dich vergessen haben)

Dann – o! dann – wird Sinn und Faden des Lebens,/Und die dramatische Spur Deines Seins,/Eingedrungen in seinen zweiten Aber-Anfang,/Als Du erwachen genugsam.// Denn jetzt mußt überall Du Dein Nicht-Ich/Noch mit dem Gewissen umfassen;/Und Du bist Nicht-Dein Verstand und Hoffnung/Und Du bist Deine Bezweiflung.

(L. Nahstehende)

Die Absichtlichkeit des dichterischen Ichs umfaßt hier die Absichtlichkeit seines Nicht-Ichs, des Lesers – und modifiziert sich zur »dramatisch«-dialogischen Absichtlichkeit, zur Einstellung auf Verstand, Hoffnung (und Sprache) anderer Bewußtseine, zur »Selbstbezweiflung«.⁴³

c) Komposition und Gattungscharakter

Entsprechend wird man auch keine Zusammenordnung der VM-Texte ohne prägnante Modifikationen »imperativer Absichtlichkeit«, ohne unintegrierte Reste, ohne bewußtes »Verfehlen von Form mit Form« erwarten und suchen können. Es ist richtig, daß Norwid von seinen »hundert kleinen Versen allerverschiedensten Baus, durch kunstreichen Faden zusammengefaßt«⁴⁴ gesprochen hat. Jedoch relativiert er die Vorstellung vom stringenten Aufbau des Werks ausdrücklich in seinem Gedicht »Finis«, das bezeichnenderweise *nicht* das Schlußgedicht ist (Nr. XCVII)

Habe mir selbst die Grube des Verrats gegraben,
Da ich ein Stück aus meinem Leben ende, endend Vade-mecum,
Das aufgefädelt hundert Perlen hat,
Die logisch ineinander, so wie Trän' in Träne, rinnen.

— denn die ›Logik‹ des Ineinanderrinnens von Tränen kann hier ja wohl nicht gut unironisch verstanden werden. Freilich wird man diese Stelle auch nicht als hinreichenden Beleg für eine regellose, emotionale und spontane Zusammenstellung der Gedichte ansehen dürfen.

Schöpferische Arbeit, das ist Axiom und Zufallstreffer
(Fünf Grundrisse, I, v. 34)⁴⁵

sagt er an anderer Stelle. »Axiom und Zufallstreffer«, »kunstreicher Faden« und die ›Logik ineinanderrinnender Tränen‹ kennzeichnen eine eigentümlich relativierte Absichtlichkeit beim Aufbau einzelner Texte wie des ganzen Werks. Dieses setzt sich planvoll in ein asymmetrisches Verhältnis zu voraussehbaren Erwartungen des Lesers, der nach einer »künstlerischen Einheit in der Widersprüchlichkeit« (Mukařovský) sucht oder, mit Norwids Worten, die »widerläufigen Hälften versöhnen« will. (Nr. XC.). Es regt diese Suche z.T. aktivierend' an, teils läßt es zu, daß der Leser seine Einheitserwartungen auf es projiziert, jedoch oft genug suggeriert es ihm Nicht-Einheit und Widersprüchlichkeit.

Diese Eigenheiten des Aufbaus verweisen auf den komplexen *Gattungscharakter* der Einzeltexte (ihre Zugehörigkeit zur Grundgattung Lyrik ist in den meisten Fällen problematisch) *und des gesamten Werks*. Als ein Ganzes steht es sicherlich in einer engen Beziehung zur traditionsreichen Gattung des *Gedichtzyklus*. Dieser Behauptung widerspricht nicht, daß Norwid selbst die *Gattungsbezeichnung* »Zyklus« —

darin offenbar ganz im Einklang mit dem Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts – nicht verwendet, sondern statt dessen gelegentlich von »Sammlung« (zbiór, zbiorek), noch lieber aber von seinen »hundert Argumenten«, »hundert Paragraphen«, »hundert Rhapsoden«, »hundert Versen allerverschiedensten Baus« spricht.⁴⁶ Für die Beziehung des Werks auf die Gattungsform des Zyklus spricht jedenfalls die *Numerierung* der (allerdings lückenhaft erhaltenen) Gedichte von I bis C sowie die Tatsache, daß ihre Aufeinanderfolge und die wechselseitigen motivischen Beziehungen nicht benachbarter Gedichte beim Leser immer wieder die Vorstellung und Erwartung von »kunstvoll« zyklusgerechter Komposition nähren (was jedoch zuwiderlaufende Wahrnehmungen keineswegs ausschließt; vgl. unten). Hier ist etwa der Anfang (I–IV), die Passage XVII–XX und das Finale und seine langfristige Vorbereitung zu nennen. Der Anfang, vorbereitet durch das unnumerierte Gedicht »Gemeinplätze«, thematisiert in Nr. I die »dürftige Gegenwart« des Dichters zwischen einer (von vielen unverstandenen) Vergangenheit großer poetischer Vorläufer und der Zukunft des Enkels; dieses Gedicht »generiert« Titel und Thema »Vergangenheit« (II), ferner das Thema einer problematischen Gegenwarts- und Zukunftserwartung (III. Sozialismus) sowie das Thema »Zeit (Dauer) und Nutzen von Handarbeit und Kunst« (IV. Bildwerk und Schuhwerk). In der Passage XVII–XX folgt auf eine bildkräftige, von ihrer subtilen Ironie nicht beeinträchtigte Evokation paradiesischer »Ländlicher Welt« eine parodistisch-satirische Behandlung des Naturmotivs (»Naturalia«), dem in XIX das Motiv der Großstadt (»Larve«) gegenübergestellt wird; die kleine Sequenz findet ihren Ausklang in der ironischen Frage des Gedichts XX, »warum die Welt nicht wie Eden sei«. Sie stellt nachträglich assoziative und motivische Beziehungen zu dem Großstadtgedicht XIII her und bereitet die Großstadtmotive in XCV, XCVI und XCIX vor; das Naturmotiv des Gedichts »Ländliche Welt« wird in den zahlreichen Pflanzenmotiven der übrigen Gedichte, insbesondere aber in LXXXI (»Wiege des Liedes«) wieder aufgegriffen. Das Finale, dessen langfristige Vorbereitung durch die Verschränkung der Motivlinien »Poesie und geistiges Schaffen« und »Tod« etwa ab Nr. LXXVIII wir hier übergehen müssen, wartet geradezu mit ostentativer kompositorischer Raffinesse auf. »Finis« (XCVII) ist trotz seiner Anspielung auf den Leser, der das Buch wohl schon längst zugeschlagen hat, und trotz seines Titels nicht das letzte Gedicht. Ihm folgt eine höchst boshaft fingierte Feuilleton-Kritik des

eigenen Zyklus (XCVIII. »Kritik. Auszug aus einer Zeitschrift«), deren Funktion sich freilich nicht in einer Satire auf die unsachliche zeitgenössische polnische Literaturkritik erschöpft, sondern darüber hinaus anzeigt, daß die gesamte Poesie dieses Zyklus der Kritik unterliegt. Der Kritik gleichsam entzogen sind dann die Gedichte XCIX und C mit den dialektisch gestalteten Ideen von der Vollkommenheit und der Zerstörbarkeit der Kunst (»Chopins Fortepiano«) und von der »Ganzheit eines reifen Lebens«, deren Symbol die »gleichsam gesegnete Tat« eines christlich-friedfertigen Todes ist (»Auf den Hinschied von Józef Z. sel. . .«). Diese kunstvolle Vervielfältigung von »Abschlüssen« – zu denen dann noch der »Epilog« und das Briefgedicht »An Walenty Pomian Z.« kommen – bezeichnet nicht »Abgeschlossenheit«, sondern die das Werk prägende Dialektik von Schließen und Öffnen, Vollendung und Fehlform.

Würde nun die in derartigen Passagen zutagetretende auktoriale Absichtlichkeit die Komposition des Werks durchweg prägen, so hätte seine Beziehung zur Gattungsform des Zyklus einen unproblematisch innovatorischen Charakter. Seine Kohärenz würde nicht, wie im traditionellen Zyklus, auf der Einheitlichkeit der fiktionalen Situation des lyrischen Subjekts (Trauer um die frühverstorbene Tochter in den »Threnodien« des Jan Kochanowski bzw. die Reise des Dichters durch die Krim in den »Krimsonetten« des Adam Mickiewicz), der Thematik und der Form der Gedichte beruhen. Dafür wäre die spezifische Kohärenznorm der Gattung »Zyklus« durch andersartige Mittel der Kontextbindung erfüllt, nämlich durch die assoziative Logik der Anordnung von Motiven und Themen.

Diese Bedingungen sind aber nicht hinreichend gegeben. Die Zusammenordnung der Gedichte stiftet oft genug Inkohärenz. Besonders deutlich wird dies bei Texten, deren einzige offenkundige Verbindung miteinander durch die Titelformulierungen hergestellt wird – vgl. bei »In Verona« (VI) und »Addio!« (VII) den gemeinsamen italienischen oder bei »Sphinx« (XV) und »Narziß« (XVI) den gemeinsamen griechisch-mythologischen Bezug. Die mit diesen Titeln geschaffenen Kohärenzenerwartungen werden enttäuscht – Spezifisches darüber hinaus scheint diese Texte nicht zu verbinden. Kontextstörend wirkt etwa auch die Nachbarschaft der Gedichte mit den sinnverwandten Titeln »Geheimnis« (LII) und »Rätsel« (LIII), deren »dunkler« Bedeutungszusammenhang sich erst aufgrund komplizierter Allegoresen aufhellen

läßt. Keinerlei förmliche Anhaltspunkte für eine Verbindung, nicht einmal in den Titelformulierungen, bieten die drei Gedichte »Dunkelheit« (IX), »Beamte« (X) und »Pilger« (XI). Die Reihe dieser Beispiele braucht nicht fortgesetzt zu werden. Zu offenkundig ist für jeden Leser des Werks, welchen Widerstand die VM-Texte generell ihrer Zusammenordnung zu einem Ganzen leisten. Diese »zentrifugalen« Kräfte des Werks wirken seinem Bezug auf die Gattung des durchkomponierten Zyklus entgegen und aktivieren die Bedeutung des Werktitels »Vademecum« als Bezeichnung der nicht-literarischen Gattung des Vademecum (i.S.v. »Sammlung besinnlicher oder heiterer Maximen für die Wechselfälle des Lebens« oder »Leitfaden für ein bestimmtes Wissensgebiet«). Als Gattung impliziert das Vademecum keine besonderen kompositorischen Kohärenznormen.

Ohne für das ganze Werk prägend zu sein, findet die Gattung »Vademecum« in diesem Werk doch mancherlei Bestätigung. Der didaktische, moralistische und erbauliche Zug vieler Gedichte gehört durchaus in diesen Zusammenhang. Nicht zu unterschätzen ist das immer wiederkehrende Motiv der getrösteten oder in sublimen Ironie aufgehobenen Enttäuschung:

Gefühl besucht ohne Ironie
Wege, die fremdes Leiden geschlagen,
Doch wer eher dort war, weiß von ihr,
Daß sie der notwendige Schatten des Seins ist.
(XXXV. Ironie)

Der Gattungscharakter des Werks ist mithin geprägt durch zahlreiche Merkmale der Gattung Zyklus, deren kompositorischer Vereinheitlichungstendenz Inkohärenzen »subversiv« entgegenwirken. Ostentativ »wohlkomponierten« Textfolgen stehen Sequenzen gegenüber, die keinerlei einsichtigen kompositorischen Regeln zu folgen scheinen; in einer ausführlicheren Analyse, für die hier nicht Raum ist, ließe sich sogar zeigen, wie in Textsequenzen, die erkennbaren Bauplänen folgen, »störende« Gedichte eingebaut sind, die den Eindruck kompositorischer Absichtlichkeit relativieren.

d) Thematik

In den letzten Abschnitten haben wir die Dialektik von einheitsstiftenden und einheitsstörenden Faktoren im Bereich von Sprache, Komposition und Gattungsmerkmalen skizziert und dabei immer auch

schon die einzelnen *Themen* als derartige Faktoren in die Betrachtung mit einbezogen. Weitere Spannungsmomente treten nun dadurch hinzu, daß sich gegen die im Gesamtbereich der Themen (Lexik und Phrasologie, Syntax, Satzverknüpfung, Konstruktion des poetischen Subjekts etc. etc.) wirksamen Störfunktionen eine Tendenz zu einer eigenen Syntagmatik geltend macht. Diese können wir mit aller Vorsicht unter einem Stichwort wie »Moralistische Zeit- und Poesiekritik aus der Perspektive eines unabgeschlossenen historischen Prozesses« zusammenfassen, wobei die Formulierung »Tendenz zu einer eigenen Syntagmatik« einschließt, daß zuwiderlaufende Themen möglich sind (vgl. den ahistorischen Zug mancher Gedichte, z.B. LXXX. »Große Worte«) und ferner die Themen der einzelnen Gedichte unterschiedlich starke Verselbständigungstendenzen gegenüber der erwähnten Syntagmatik entwickeln. Anzumerken ist schließlich, daß der Katholik Norwid seinen Moralismus und seine Sicht des historischen Prozesses aus seinem Festhalten an einer lebendigen, unfertigen höheren (göttlichen) Wahrheit ableitet (s.u. d) (3)), und daß sein Geschichtsverständnis, anders als die »triumphale Geschichte«,⁴⁷ auch die sozialen Verhältnisse und die Leiden und Tränen der Menschen mit einbezieht (vgl. die Sequenz XCIII–XCV). Die so verstandene tendentielle »Syntagmatik der Themen« steht nun zu der sich auf *allen* Ebenen des Werks zutragenden »Dialektik von Einheitsstiftung und Einheitsstörung« in einem funktionalen Wechselverhältnis: Jene *motiviert* diese; diese erfüllt jener gegenüber die Funktion eines *poetischen Zeichens*. In einer anderen Terminologie ausgedrückt: »Die zeit- und poesiekritische sowie historische Thematik wird nicht im Rahmen einer unbeirrt souveränen poetischen Struktur gestaltet, sondern schlägt »störend« auf diese zurück und bildet erst so mit ihr eine dialektische Einheit.«

Im Folgenden konzentrieren wir uns auf die tendenzielle Syntagmatik der Themen, ohne freilich die bisher vorgebrachten Gesichtspunkte ganz außer Acht zu lassen.

(1) Kritik und Gegenwartssicht.

Die in VM verarbeiteten zeitgeschichtlichen und zeitkritischen Themen sind von großer Vielfalt. Sie umfassen geistige Tätigkeiten wie Publizistik, Philosophie, Kunst und Literatur, namentlich die Poesie der Gegenwart und der Vergangenheit. Sie reichen von den Realia der polnischen Wirklichkeit im geteilten Land, in der Verbannung (Sibirien) und in der Emigration (Westeuropa) bis zur übernationalen zeitgenös-

sischen Zivilisation, von der sozialen Schicht der Bauern und Arbeiter bis zu den Salons und Boudoirs der Aristokratie. Charakteristisch für Norwids Gegenwartssicht ist der polemisch gegen die nationale Nabelschau gerichtete universelle Zusammenhang, in die er die polnischen Probleme rückt. Folgende Strophe aus »Beginn einer politischen Broschüre« (LXIX) läßt sich als kritischer Kommentar zum polnischen Insurgententum, darüber hinaus aber zu jedem blinden politischen Aktionismus lesen:

Man soll nicht den Stil auf Straßenton stimmen,
Noch die Bibel mit Glacé-Handschuh anfassen,
Rührselig tugendhaft sein, doch gemein sein praktisch,
Die Leere des Sinns durch ein Schärmützel füllen,
Und dann retirieren . . . – wengleich – heroisch! – – –

Das Gedicht »Verwaisung« (XXIV) kritisiert »zwei Zivilisationen«, von denen die eine, offenbar die technisch-naturwissenschaftliche, »alles entdecken will« und den Menschen sagt

Wartet . . .
Vollend ich meiner Entdeckungen Reihe,
Werd etwas – auch euch ich sagen . . .

und von denen die andere »alles bedecken will« mit der »prächtigen Livree« von Kultur und Ideologie. Das ist gewiß auf die moderne Massenkultur des *Second Empire* gemünzt, ebenso gut aber auch auf die gedankenlose Begeisterung vieler Landsleute des Dichters an deren »Fortschrittlichkeit«. Nicht nur die polnischen, sondern die europäischen »Realpolitiker« überhaupt trifft seine Invektive gegen eine Einstellung, wonach ein »verheertes Volk« aus den »Schlachtbänken der Geschichte« an die »Werkbänke« getrieben und die geistigen Perspektiven auf später verschoben werden sollen (LXIII. Der Arbeiten-Stirne). Gesamteuropäisch ist auch die Kritik eines an die sibirischen Verbannten (unter denen man sich deportierte polnische Aufständische vorstellen mag) gerichteten Gedichts, für die nach ihrer Rückkehr lediglich ein »anderes Sibirien« bereitsteht, ein »Sibirien des Gelds und der Arbeit, wo frei ist – das Grab« (XXXVII. Zweierlei Sibirien).

Besonders einleuchtende Beispiele für seine europäische Verallgemeinerung polnischer Probleme finden sich unter seinen poesiekritischen Bemerkungen und Gedichten. In »Zierat« (XCII) geht er von seiner früheren falschen »instrumentalen« Einschätzung der nationalen Romantik aus; seine »heutige« Einschätzung trifft aber ebenso gut die

zeitgenössische westeuropäische Poesie, darunter den französischen *Par-nasse* und den frühen Symbolismus:

Ach! . . . ich war irr und selber krank:
Mehr lockt ein andres die Lyren —
Sie sind für die Wahrheiten . . . was am Fenster die Stores,
Sie halten die Strahlen ab,
Die das Gemälde ausbleichen,
Mit seinen malachitnen Paysagen,
Mit seinen Quellen von Amethyst,
Mit seinen Hirtinnen in Gaze . . .
Mit seiner Erde . . . so — Erd nie berührte!

Das Thema »Poesie« unter den Gegenständen Norwidscher Zeitkritik führt uns auf ein anderes Charakteristikum seiner Gegenwartssicht: auf seine Diagnose falscher, vermeintlicher Zeitgenossenschaft und falscher, vereitelter Kommunikation, auch im Medium der Poesie. Gegenwart heißt auf polnisch »współczesność«, wörtlich »Mitzeitigkeit, Gleichzeitigkeit, Zeitgenossenschaft«; da die Kommunikationssysteme, die Konversation, die Publizistik und die Poesie aber »das Ihrige nicht tun« (»An den Leser«), gibt es keine allgemeine »Mitzeitigkeit« oder »Zeitgenossenschaft«, ebenso wie es keine authentische polnische Gesellschaft gibt.

Wie wenig Menschen gibt's, wie gibt's fast keine,
Die sich offenbaren möchten! . . . Sie gehn vorüber, vorüber,
Stoßen sich ab im Tanze oder vertrauten Vergnügen,
Lügen fließend, täuschen einander herzlich;
Nicht Gleichzeitige, noch Freunde, noch Bekannte, da sie
An den Händen sich fassen, in enger Umarmung speichelnd.
Ein Abgrund zwischen ihnen kocht, ozeant,
Und auf seinen Schäumen sind sie; nahe einander? . . .

. . . .

(LV. Der [häusliche] Kreis)

Ungleichzeitig ist das zeitgenössische agrarische Polen und die Frühphase der technisierten Massengesellschaft im Paris des *Second Empire*, in Amerika und England. Dies wird in VM u.a. ausgedrückt durch den Gegensatz zwischen den beiden Gedichten über die bäuerliche Urheimat der Poesie »Ländliche Welt« (XVII) und »Wiege des Liedes« (LXXXI) auf der einen Seite — und den beiden urbanistischen Gedichten über London (XIII) und Paris (XIX) auf der anderen Seite.

Von der ländlichen Welt, die mit großer poetischer Schönheit evoziert wird

O! Landschaft, atlasweiß von Apfelblüten
Gleichst einer Bräutlichen, die
An den Spiegeln des Mondes
Aus-träumt, etwas, verborgen,
Vom Morgen, geheimnisvoll,
Vom unenträtselten Nichts! . . .

heißt es am Schluß mit unüberhörbarer Ironie

Ach! . . . gibt's denn keinen Ort auf der Welt
Mehr für die Unschuld?
Und wann? . . . vergessen den Landkreis
Die Menschheitsplagen!

(XVII. Ländliche Welt)

Im übernächsten Gedicht wird der Leser aus dieser Welt utopischer Geschichtsferne und utopischer poetischer Schönheit in eine wirklichere Welt versetzt, ins zeitgenössische Paris –

Zwei Bewegungen und Gesten, zwei nur:
Fabrikanten, die etwas mit Verzweiflung jagen,
Und Arbeiter, soeben ausgezahlt,
Die – Triumph verspüren . . .

Zwei Konvulsionen, und zwei Bilder:
Der vorab aufgekaufte Himmel,
Oder – die Fabrik-Ekstase
Um ein Stück Brot!

(XIX. Hauptstadt)

Ungleichzeitig sind ferner auch der Dichter und die Gesellschaft – sowohl die anachronistische polnische, wo immer »die Bücher zu spät, die Taten aber zu früh erscheinen (LXXI. »Zeit und Wahrheit«), als auch die westeuropäische, in der der »Panteismus des Drucks« (I) regiert, wie Norwid die von uns heute so genannte »Herrschaft der Massenmedien« bezeichnet.

Diese Ungleichzeitigkeiten und Widersprüche kann die Poesie nach Norwids Überzeugung nicht »durch ihre Balsame verschwägern« (XCII. »Zierat«), nicht durch die Hegels klassischem Kunstideal folgende Fiktion eines versöhnten Gegensatzes von »Wahrheit und Kunstgestaltung« beantworten. Sie kann den Leser nicht durch die Vorspiegelung einer in schöner Eintracht mit der Regel stehenden poetischen Rede die Illusion vermitteln

An dieser Eintracht, wie an untrüglichem Gepräge,
Erkennst du: das Einzelne verkehrt mit dem Gesetz,
Der Geist? – mit der Letter, nächtliche Tiefe mit Tageshelle!

(XC. Zwei Knöpfe [hinten])

Entsprechend kann auch keine harmonische Synchronie mit dem Leser vorausgesetzt werden. Der Leser muß vielmehr als jemand gedacht werden, der durch »Mitarbeit mit dem Dichter« (»An Walenty Pomian Z.«) überhaupt erst die Voraussetzungen für »Mitzeitigkeit« (współczesność) schafft.

(2) Vergangenheitsaspekt. Poesiegeschichtlicher Prozeß

Zu diesen Voraussetzungen gehört die Erarbeitung eines geschichtlichen Bewußtseins, einer Fähigkeit zur Wahrnehmung heutiger Zeitumstände und heutiger Poesie als *Phase eines weit in die Vergangenheit zurückreichenden und in die Zukunft vorausdeutenden un abgeschlossenen historischen Prozesses*. In diesem Zusammenhang wendet sich Norwid gegen die im Heute Befangenen –

Vergangenheit – ist ein heute, nur etwas weiter:
Hinter den Rädern das Dorf,
Kein so ein irgendwas, irgendwo,
Wo niemals Menschen waren! . . .

(II. Vergangenheit)

aber auch gegen die »unverständner Vergangenheit Zugewandten« (I) und die Zukunftsoptimisten und Fortschrittsgläubigen:

O! nicht beendet noch ist der Geschichte Arbeit,
Gewissens-durch-glüht noch nicht der Erdball

(III. Sozialismus)

Polemisch gegen den zeitgenössischen literarischen Horizont, namentlich gegen den sinn- und gedankenlosen nationalen Traditionskonsum gerichtet ist die poesiegeschichtliche Dimension des Zyklus. Die direkteste und unverblümteste Provokation war in dieser Hinsicht der Rückgriff auf lateinische Auffassungen von Poesie und Rhetorik, den Vorbildern des Warschauer Klassizismus, gegen den die Romantik Mickiewicz und seiner Anhänger sich in den 1820er und 30er Jahren hatte durchsetzen müssen. Gegen die Genieauffassung der Romantik wird die mühsame Arbeit etwa Vergils an der Sprache gesetzt. In dem Gedicht »Götter und Mensch« (LXI) heißt es am Anfang ironisch:

Heut sind die Autoren wie Gott,
Sie müssen nur hauchen, gleich entsteht ein großes Werk

Dieser Idee des göttlich inspirierten Genies steht die menschliche Arbeit Vergils gegenüber:

Auch von Vergilius' formvollen Liedern
Duftet noch her eines Menschen Begeisterung.
Er! Gab zwanzig Jahr Arbeit für einen Tag,
Für einen Tag der Schöpfung!

Mit dieser Äußerung zum Ideal des Dichters korrespondiert das nächste (LXII) Gedicht »Zündendes Feuer« (Zapał), wo das Heilige Feuer der Vorzeit kontrastiert wird mit den Zündhölzchen (zapałki) der Gegenwart – zum Zeichen der heutigen Unmöglichkeit eines naiven Feuers der Begeisterung und der Inspiration bei Dichtern und Lesern:

Doch ging's mit dem Heiligen Feuer wie mit der Himmels-Gabe:
Nach der Legenden Zeiten kamen die historischen,
Das Göttliche Feuer auf hörte zu sein der Geschichte Marke.
(Indessen haben wir – billige chemische Zündhölzchen. . .)

Gegen das Kunstideal der romantischen Poesie wird ferner das moralisch-didaktische Ideal der römischen Literatur gesetzt. Dies läßt sich an einem Gedicht exemplifizieren, das zum kompositorischen Zentrum des Zyklus gehört. Ein zeitgenössischer Erfolgsschriftsteller sinnt hier nach:

»Woher? Kommt es, daß in des Augustus Tagen,
Da die Rhetorik blühte in Prosa und Reim,
Da man also die Wahrheit suchte in Reim und Prosa,
Niemand was wußte noch kannte über Rom hinaus:
Was? Judäa, die goldmundige, kündet' der Welt –
Was? David sang oder Jeremias mit Schrecken –
Was? Hesekiel . . . war ihnen unbekannt so sehr,
So lautlos für ihre stolz-gefetteten Ohren . . . «
(LII. Geheimnis)

Provokativ ist hier zum einen die Zusammenfassung der augusteischen Phase der römischen Literatur mit der Formulierung »blühende Rhetorik in Reim und Prosa« – der Begriff der Poesie fehlt hier keineswegs zufällig; zusätzlich wird der römischen »Rhetorik in Prosa« und der römischen »Rhetorik in Reimen« unterschiedslos die Funktion der *Wahrheitssuche* zugeschrieben. Diesem rationalen und moralistischen Literaturideal wird die alttestamentarische religiöse Poesie der Psalmen Davids und der Propheten Hesekiel und Jeremias entgegengehalten.

Der rational-philosophischen Wahrheitssuche Roms (und seines griechischen Vorbilds) wird das biblische Zeugnis der Wahrheit des lebendigen Gottes gegenübergestellt. Aus der Spannung dieser beiden Prinzipien lebt für Norwid unser geistiges Bewußtsein. Versteckter ist der polemische anti-romantische Bezug in dem Gedicht »Wiege des Liedes« (LXXXI), das an die spätrömantischen »gegenwärtigen Volkslieddichter« gerichtet ist. Titelformulierung und Bedeutungsaufbau des Texts scheinen auf den ersten Blick eine begeisterte hochromantische Hymne auf das Volkslied als Wiege der Poesie, als ihren Ursprung und ihre Quelle zu enthalten, die von den Spätromantikern nur nicht ausgeschöpft werde. Im ironisierenden Kontext des gesamten Zyklus wird aber sowohl der Titel als auch der Gedichttext semantisch dynamisiert: die »Wiege« des Liedes ist nicht nur sein Ursprung, sondern gleichzeitig auch ein Instrument zu seiner Einschläferung; der wie in begeistertem Trancezustand gestammelte Anfang der vierten Strophe

Drum sind unsere nicht-unsere Lieder
Sondern ein Göttliches sammelt sich hier;
Drum, schlaf ich gleich. . . träum nicht ich – was? ich träum

nimmt eine geradezu satirische Färbung an, und hinter der Schlußzeile des Gedichts

– Gott weiß es allein

schaut höhnisch die umgangssprachliche Floskel »weiß Gott« hervor.

Freilich geht es bei der Entfaltung der dichtungsgeschichtlichen Dimension in VM keineswegs nur oder hauptsächlich um Polemik gegen die nationale Romantik und ihre Epigonen. Vielmehr geht es um die Geschichtlichkeit aller Poesie, auch der eigenen. VM demonstriert, zitiert und assoziiert eine Fülle außerliterarischer und literarischer Stile, Sprechweisen und Kommunikationsformen und versetzt sie in ein kritisches Spannungsverhältnis der wechselseitigen Poetisierung und Entpoetisierung. Diese Pluralität der Sprechweisen und -formen nimmt im Zusammenhang der (problematischen) zyklischen Form der ganzen Dichtung u.a. die *Funktion eines Zeichens für die Gesamtheit der Sprache aller Epochen und Schichten* an. Eine derartige Idee hatte der Dichter einige Jahre zuvor in anderem Zusammenhang entwickelt:

Kochanowski hatte nur eine Sprache, Mickiewicz eine, Zygmunt [Krasinski] eine, Bohdan [Zaleski], Malczewski und jeder dieser Pfeiler des nationalen

Worts eine – aber Słowacki Juliusz hatte alle Sprachen der Jahrhunderte, Zeiten, Gesellschaften, Typen und Geschlechter.

(Über Juliusz Słowacki, VI)

Verbunden mit den expliziten Erwähnungen von Dichtern vieler Länder und Epochen (vgl. oben § 1) wird die »störende«, Inkohärenzen im Aufbau der Einzeltexte wie in ihrer Zusammenordnung zu einem Werkzeugen schaffende sprachliche Vielfalt zum *Zeichen für einen unabgeschlossenen poesiegeschichtlichen Prozeß*.

(3) Zukunftsaspekt

Dieser Prozeß hat freilich nicht nur eine Vergangenheitsdimension und ist nicht nur auf die inkohärente, von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen bestimmte Gegenwart bezogen, sondern verweist auch in die Zukunft. Wenn der Leser des VM immer als der Zukünftige, der Nachkomme, der späte Enkel angesprochen wird, so hat dies zum einen etwas mit der Aufforderung an den Zeitgenossen zu tun, sich die Voraussetzungen für »Mitzeitigkeit« erst zu erarbeiten. Zum andern entspringt es auch direkt der Konzipierung des Werks als »auf der Schwelle eines neuen Zyklus (»Phase«) der Poesie« (vgl. Anm. 46) stehend.

Die Zukunftsdimension von Norwids »Poesie in kritischer Phase« beruht insbesondere auf der prinzipiellen Offenheit des Bedeutungsaufbaus, in der programmatischen Unfertigkeit seines Ideals dichterischer Arbeit an der Sprache. »Keinen besonderen Stil« (auch i.S.v. »einen bedenklichen, mittelmäßigen Stil«) habe er, gibt er vor, ihm lasse sich »wildeste Unkorrektheit« vorwerfen, denn

Die *Nachkommen* sind nicht nur Gräber aus Stein,
Von geduldigem Meißel gehau in Vollendung:
Sie sind zuerst Zeitgenossen, deren Bestimmungen
Vom vorläufigen, jetzigen Wort abhängen;
Aufhört beredt zu sein verspätete Rede!

(LXXXVIII. Kein besonderer Stil)

Bereits in den Słowacki-Vorlesungen hatte Norwid den Gedanken einer in die Zukunft gerichteten Sprache der Poesie formuliert:

[. . .] alle Dichter, die etwas Fortschritt einbrachten, pflegten in Entzweiung mit ihrer Gesellschaft zu leben, denn wie wäre es auch möglich, wenn man die Gesellschaft in die Zukunft versetzt und ihr die Sprache künftiger Gefühle bringt, sich mit der Mitwelt klar zu verständigen – wie könnte man ungestört mit Menschen reden, deren Sprache man schafft?

(Über Juliusz Słowacki, VI)

In seinem VM-Gedicht »Zeit und Wahrheit« (LXXI), einer satirischen Abrechnung mit der gedankenlosen Rezeption dichterischer Werke und dem publizistischen Betrieb, formuliert er dieses Prinzip wie folgt:

In jedem Land teilt anders sich mit die Wahrheit,
Wenn sie auch überall hat immer denselben Feind,
Und dieser ist Lüge, ist Faulheit und Hoffart,
Und Nerven-Ekel, der stillhält, um seine Ruhe zu haben,
Wenig achtend (obwohl dies fast der Keim des Wissens),
Daß das Wort erst Ziel ist, dann Mittel,
Und wir, die Sprache heut formend, gar nicht raten,
Welche? Freuden und Leiden man in ihr wird künden
In hundert Jahren . . . daß also Freuden, Gebete, Schmerzen
Ein sich schließen in Lakonismen nicht lassen,
Weil sie nach künftigen seufzen, wie Quellen schluchzend,
Zu denen andre noch kommen, ihre Krüge zu füllen,
Und werden trinken, Kühlung schöpfend aus ihrem Krüge;
Oder – da keinen Quell sie gefunden, kommt aus dem Mund ihnen
– Schaum!

Norwids Arbeit an der Sprache, für die das Wort zuerst Ziel ist, wurde von den Zeitgenossen als zumindest sinnverdunkelnde, wenn nicht sinnentleerende Verrenkung der Sprache empfunden. In einer Posener Rezension zu dem berühmtesten VM-Text »Chopins Fortepiano« (XCIX) aus dem Jahre 1865, kurz nachdem dieses Gedicht einzeln in einer Sammelpublikation erschien, wird in Anspielung auf Norwids Neologismen die Frage gestellt, ob es »überhaupt auf polnisch, oder vielleicht in irgendeinem jugoslawischen Dialekt geschrieben« sei. Sie kulminiert in den Sätzen

Freilich, um gerecht zu sein, findet man in jedem seiner Gedichte einen schönen Gedanken, ein erhabenes Gefühl, ein kühnes und wahrhaft poetisches Bild; aber was soll es, unsere Öffentlichkeit, die viele andere Dinge zu tun hat, zu lästigen Studien zu zwingen wie über die Chöre des Aischylos; was soll es, mit Gewalt nebelhafte Buchstabenrätsel zu bilden und den Sätzen alle Glieder auszurenken, absichtlich jeglichen Rhythmus und Harmonie, jegliche grammatischen Konstruktionen, die eigentlichen Wortformen und -bedeutungen und selbst die elementarste Interpunktion zu vergewaltigen.⁴⁸

Im 20. Jahrhundert, ganz besonders nach Veröffentlichung des Zyklus VM, wurde Norwids Arbeit an der Sprache, wie bereits angedeutet, als Vorgriff auf die Sprachdeformationen der modernen Lyrik empfunden. Eine derartige Behandlung der Sprache in der modernen Lyrik wird gelegentlich als Reaktion auf den Umstand interpretiert, daß die Rezep-

tionsgeschichte dem einzelnen Werk immer neue Bedeutungen zuweist. Eine entsprechende Absicht läßt sich auch bei Norwid belegen. Im Zyklus selbst ist die Rede davon, daß der Dichter »nicht durch eigene Türen« in die Nachwelt eintritt (LXX), und davon, daß »manchmal ein Gipfel der gestrigen Ära / Heute – berührt den Kot« (XLII). In seinen Vorlesungen zu Juliusz Słowacki heißt es

Das Lesen eines Autors beruht darauf, aus ihm herauszulesen, woran er schuf, sowie herauszulesen, was durch die Arbeit der Jahrhunderte darauf gewachsen ist.

Für ihn hat also ein Autor nicht »etwas geschaffen« (stworzył), sondern »an etwas geschaffen«(tworzył), was nicht geschlossen und fertig, sondern offen ist für immer neue Bedeutungszuweisungen. Hieraus hat er augenscheinlich für seinen Zyklus die Konsequenz gezogen, von vornherein ein Bedeutungsgefüge zu konzipieren, das dem Leser seine Offenheit für künftige Bedeutungen ständig demonstriert. Zugleich enthält aber Norwids Einsicht in die Unabschließbarkeit der Bedeutungszuweisungen innerhalb des fortschreitenden dichtungsgeschichtlichen Prozesses eine Sinnperspektive, die den anti-metaphysischen Einstellungen der poetischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts ebenso fremd ist wie der Ideologie jener heutigen anti-avantgardistischen polnischen Dichterguppen, die Norwid als Zeugen für ihren Kampf gegen die lyrische Routine der Epigonen der Avantgarde beanspruchen und die das publizistische und zeitkritische Moment an VM und die darin enthaltene Poesiekritik herausstellen.⁴⁹ Das obige Zitat aus den Słowacki-Vorlesungen lautet in voller Länge

Das Lesen eines Autors beruht darauf, aus ihm herauszulesen, woran er schuf, sowie herauszulesen, was durch die Arbeit der Jahrhunderte darauf gewachsen ist. Das ist der Schatten, der aus dem Schoße der allerunvollendetst höheren Wahrheit auf das Papier der Literatur fällt, und zeugt davon, daß es außer unseren Worten noch das Leben des Wortes gibt.

(Über Juliusz Słowacki, III)

Die erwähnte Offenheit der Norwidschen Texte enthält also insofern ein Infragestellen der eigenen Poesie, als die Perspektive der Rezeptionsgeschichte mit ihren ständig neuen Bedeutungszuweisungen in den Bedeutungsaufbau des Zyklus einbezogen wird; gleichzeitig ist das historische Leben des dichterischen Wortes Sinnbild und Zeugnis für das Leben des Wortes Gottes. Die Sinnperspektive, auf die hier verwiesen wird, vermittelt jedoch gerade keinen abschließenden Sinn; die höhere

Wahrheit hat das Prädikat »allerunvollendetst«; die Heilsgeschichte wird hier nicht mit dem Blick auf ihr Ziel einbezogen, sondern mit dem Blick auf ihr *Fortschreiten*.

§ 4 *Résumé*

Es wurde herausgearbeitet, daß das aus Norwids Vorwort zu VM bezogene Stichwort von der »Poesie in kritischer Phase« in doppeltem Sinn den Zyklus selbst betrifft: VM ist ein zeit- und dichtungskritisches Werk; dabei geht es nicht von einer eigenen festen geschlossenen Dichtungskonzeption aus, die lediglich gegen die anderen Poesiemodelle ausgespielt wird, sondern es exemplifiziert in seiner eigenen Struktur die kritische Phase der Poesie, seine eigene Geschichtlichkeit und Aufhebbarkeit. Die Analyse der Gegenwarts-, Vergangenheits- und Zukunftsdimension des Zyklus ergibt, daß an die Stelle eines eigenen distinkten, geschlossenen Dichtungsprogramms die Konzeption eines fortschreitenden dichtungsgeschichtlichen Prozesses tritt, in welcher die Aufhebung der Poesie, auch der eigenen, mitgedacht ist, die gerade auch die eigene Poesie in eine »kritische Phase« bringt. Mit dieser Interpretation ist nun eine neue Grundlage gewonnen sowohl für die Beantwortung der Frage nach der literarhistorischen Einordnung des Zyklus als auch der Frage nach den Ursachen von Norwids gegenwärtiger Aktualität.

Wenn es richtig ist, daß sich in den letzten Jahren ein literarischer Bewußtseinswandel vollzogen hat, in dessen Verfolg das Bild vom Bruch zwischen Tradition und Moderne gegen das Bild von der Entwicklungskontinuität zwischen dem 19. Jahrhundert und der literarischen Gegenwart ausgewechselt wurde, so ist es unmittelbar plausibel, warum die Norwidsche poetische Konzeption eines dichtungsgeschichtlichen Prozesses besonders aktuell ist, aktueller als die avantgardistischen Vorstöße ins Unsagbare und die hermetisch geschlossenen poetischen Gegenwelten der kürzlich zuendegegangenen Moderne.

Komplizierter stellt sich die Frage nach der literarhistorischen Einordnung Norwids in sein 19. Jahrhundert dar. Freilich ist die genetische Verbindung seiner ausdrücklich gegen die Romantik gerichteten poesiegeschichtlichen Konzeption mit dem Gedankengut der Romantik, gerade auch der deutschen Romantik kaum zu übersehen. Eine Klärung und Präzisierung dieses genetischen Zusammenhangs steht noch aus und ist gewiß eine lohnende Aufgabe.⁵⁰ Das Problem der literarhistorischen Funktionalität dieser Konzeption wird damit aber nicht gelöst. Keines-

falls darf ein Lösungsversuch sich zur Aufgabe machen, die Diskrepanz des VM-Zyklus zum zeitgenössischen polnischen und wohl auch zum weiteren europäischen Erwartungshorizont zu entschärfen. Darauf läuft aber das Postulat Zofia Stefanowskas hinaus, wonach wir unsere Vorstellungen von der polnischen Romantik so zu verändern hätten, daß Norwid darin aufgeht.⁵¹ Näher zu liegen scheint mir eine Einordnung des 1866 zunächst abgeschlossenen VM-Zyklus nicht in den literarischen Realismus (auch dies wurde von anderer Seite vorgeschlagen), sondern in die vom Realismus dominierte Epoche, und zwar unter die verschiedenen, untereinander vielleicht nicht immer zusammenhängenden Ansätze einer poetischen Opposition gegen den Realismus.

Von einer solchen Einordnung kann man sich eine plausible Funktionalisierung sowohl der romantischen als auch der anti-romantischen und ferner der über diese Alternative hinausweisenden Elemente in VM versprechen. Gewiß geht es dabei nicht darum, alle Elemente in unterschiedlicher Weise funktional auf den Realismus zu beziehen – etwa die anti-romantischen und die nichtromantischen Elemente im Sinn der Herstellung irgendeiner Beziehbarkeit auf die Epoche des Realismus überhaupt, und die romantischen im Sinn einer funktional-oppositiven Beziehbarkeit auf den Realismus. Vielmehr muß auch an die Möglichkeit gedacht werden, daß VM ebenfalls Aspekte enthält, die überhaupt keine primären funktionalen Beziehungen zum Realismus und zu den Entscheidungen unterhält, zu denen er auffordert, sondern die in primären funktionalen – positiven oder negativen – Beziehungen zu anderen literarischen Alternativen zum Realismus stehen. Hier wäre zum einen der explizite negative Bezug zu nennen, in den VM sich zur epigonalen polnischen Spätromantik setzt, zum andern der Bezug auf den französischen Parnasse oder den französischen Symbolismus, den die polnische komparatistische Norwid-Forschung behauptet.

Eine derartige, zugegeben recht komplizierte, literarhistorische Verortung des Zyklus sucht den Fehler zu vermeiden, dieses Werk, mit dem Norwid so offenkundig die Konsequenzen aus dem literarischen, moralischen und politisch-historischen Bankrott der polnischen Romantik ziehen und eine Wende in der polnischen Poesie herbeiführen wollte, der Romantik zuzurechnen. Sie bietet ferner den Vorteil einer Erklärung für die Rezeptionsverweigerung, die VM vonseiten seiner wenigen zeitgenössischen Leser erfuhr, die denn auch seine Drucklegung nicht für notwendig hielten – und schließlich den Vorteil der Anschließbar-

keit an die faktische Rezeptionsgeschichte, die zuerst die isolierten VM-
Texte zusammen mit Norwids übriger Poesie, und dann, nach dem
2. Weltkrieg, Vade-mecum als Zyklus gemacht hat.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Julian Przyboś, *Sens poetycki*, Bd. II («O pojęciu awangardy» [Über den Begriff Avantgarde]), S. 9 f. — Erheblich entschiedener sind entsprechende Äußerungen im deutschen Sprachraum. Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik* (1951) unterstreicht das »Abstrakte, Anti-Humanistische, Atheistische, Anti-Geschichtliche« der modernen Poesie. — Hugo Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik* (1956), Hamburg 1967 ordnet ihr »Traditionsbruch«, »Absterben des echten Kontinuitätsbewußtseins«, »Abstoßung alles Vergangenen« (S. 64 f.) bzw. die Verwendung von »Resten einer geborstenen Vergangenheit« (S. 168) zu. Helmut Motekat, *Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jh.*, Frankfurt a.M. 1962 etabliert einen Gegensatz zwischen dem experimentellen »Vorstoß in das Ungesagte« beim modernen Dichter und den »organischen Abwandlungsvorgängen« literarischer Innovationen des 18. und großer Teile des 19. Jh.s. — Vgl. dazu auch H. U. Gumbrecht (1978), »Modern, Modernität, Moderne« in R. Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe* [im Druck], der von einem »radikalen Wandel im Zeiterleben« und von der Unmöglichkeit spricht, die »Gegenwart als Epoche durch Festlegung ihres Beginns in der Vergangenheit« abzugrenzen (S. 22).
- ² J. Sławiński (1965), *Literatur als System und Prozeß*, München 1975 postuliert, das naturalistische Drama sei 1965 stärker »vergangen« als die mittelalterliche Moralität (S. 162).
- ³ Charakteristisch dafür ist der allgemeine Auftrieb, den die Literaturgeschichte seit Ende der 60er Jahre nach langer Befangenheit erhalten hat, das neue Interesse an zuvor abqualifizierten Richtungen wie Realismus, Naturalismus, Gründerzeit sowie die neuartige Klassikaneignung. Dies ist nicht mehr ein frei arrangierender Umgang mit den »Resten einer geborstenen Vergangenheit«, sondern durchaus der Ansatz zu einem (vielleicht fragwürdigen) neuen Kontinuitätsgefühl. (Vgl. aber Gumbrecht (1978), V, 2. e), S. 29)
- ⁴ Felix Vodička hat bekanntlich Ingardens Begriff der Konkretisation übernommen und für die strukturalistische Methodik literarhistorischer Forschungen nutzbar gemacht; er postuliert auch eine Konkretisation ganzer Epochen. (F. Vodička, *Struktura vývoje* [»Konkretizace literárního díla« (1941)], Praha 1969, S. 217)
- ⁵ F. J. Raddatz, Heine. Ein deutsches Märchen. Essay, Hamburg 1977, S. 149
- ⁶ Bei der Datierung auf 1866 halte ich mich an J. W. Gomulicki, vgl. seine Kommentare zu C. Norwid, *Pisma Wszystkie* [Sämtliche Schriften; fortan abgekürzt PWSz zitiert], Bd. 2, Warszawa 1971, S. 375 und Bd. 11, 1976, S. 103, auch wenn die früheste Jahreszahl im Manuskript 1859 (An Walenty Pomian Z.) und die späteste 1865 («An den Leser») lautet. (Borowy)
- ⁷ Römische Ziffern mit oder ohne Titelangabe beziehen sich auf Vade-mecum.
- ⁸ In seinem Vorwort »An den Leser« formuliert Norwid, daß sich »die polnische Poesie [. . .] in einem kritischen Augenblick befindet«, und zwar zwischen gegenwärtigen Bedingungen »zeitweilig ihr eigener Dienste und Attribute«, die

sie z.B. von der schwach entwickelten Publizistik übernehmen muß, und einer künftigen »normaleren Epoche«. Der Zyklus selbst wird hier als Ausdruck eines Bewußtseins der Krise der Poesie und als Medium der Zeit- und Poesiekritik, eben als »Poesie in kritischer Phase« verstanden.

- ⁹ Laut Gomulicki (PWsz, Bd. 2 u. 11) arbeitet Norwid auf ein Angebot des Leipziger Brockhaus-Verlages hin etwa ab Juli 1865 an seinem Zyklus, indem er teils früher (frühestens ca. 1847, hauptsächlich 1858 ff.) entstandene Gedichte übernimmt bzw. neu redigiert, teils neue Texte eigens für diesen Zweck verfaßt.
- ¹⁰ VM = Vade-mecum
- ¹¹ Vgl. R. Fieguth, »Polnische Literatur in Deutschland zwischen 1956 und 1968«, in H.-D. Weber (Hg.), Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung, Stuttgart 1978, S. 101–120
- ¹² Formulierung des ersten VM-Monographisten Z. Jastrzębski, »Pamiętnik artysty. (O Vade mecum Cypriana Norwida)« [Tagebuch eines Künstlers. (Über C. N.s VM)], in: Roczniki Humanistyczne Bd. VI, 1956–7, H. 1, Lublin 1958, S. 99
- ¹³ Die Schwierigkeiten des Literarhistorikers mit Norwid thematisiert Zofia Stefanowska, »Norwidowski romantyzm« [Die Norwidsche Romantik], in: Pamiętnik Literacki 1968, Heft 4
- ¹⁴ Brief an Karol Ruprecht vom Nov. 1868
- ¹⁵ Zur Biographie des Dichters vgl. Gomulicki, PWsz Bd. 11, S. 7–172 sowie die beiden im Anhang zu diesem Band abgedruckten (auto)biographischen Dokumente. Eine erste englischsprachige Norwid-Monographie stammt von George Gömöri, Cyprian Norwid, New York 1974
- ¹⁶ Bei diesem und den folgenden VM-Zitaten werden die Hervorhebungen Norwids (anders als im Textteil) nicht berücksichtigt.
- ¹⁷ Die vorstehenden drei Zitate entstammen Gomulicki, PWsz, Bd. 11, S. 91 u. S. 472 sowie PWsz, Bd. 8, S. 552
- ¹⁸ Poezye Cypriana Norwida. Pierwsze wydanie zbiorowe. Biblioteka Pisarzy Polskich. t. XXI, Lipsk F. A. Brockhaus 1863 [Dichtungen von C. N. Erste Sammelausgabe. Bibliothek Polnischer Schriftsteller Bd. XXI, Leipzig . . .]
- ¹⁹ PWsz, Bd. 3, S. 442. — Zu Zenon Przesmyckis »Chimera« s. J. Łuczak-Wild, Die Zeitschrift Chimera und die Literatur des polnischen Modernismus. Slavica Helvetica Bd. 1, Luzern 1969
- ²⁰ Cyprian Norwid. Eine Auswahl aus seinen Werken. Übersetzt und eingeleitet von J. P. d'Ardeschah, Minden i. W. 1907. — Dieser Band hatte in Deutschland kaum ein veröffentlichtes Echo, doch liegen briefliche Reaktionen von Richard Dehmel, André Gide und Henri Bergson vor (Antoni Zaleski [d.i. J. W. Gomulicki], »Trzy głosy o Norwidzie« [Drei Stimmen über Norwid] in: Poezja 1971, S. 18–22)
- ²¹ J. P. d'Ardeschah, »Pro Norwid«, in C. Norwid (1907), S. III–V
- ²² Zur ideologischen Debatte um Norwid hat wesentlich St. Brzozowski, Legenda Młodej Polski [Die Legende des Jungen Polen], Lwów 1910 beigetragen. Die Rezeption durch die Dichter zwischen den beiden Weltkriegen hat Wojciech Jekiel gründlich und anregend erforscht. Seinen Informationen bin ich sehr verpflichtet. Einschlägig für das Thema ist ferner die von Z. Stefanowska besorgte Ausgabe W. Borowy, O Norwidzie. Rozprawy i notatki [Über N. Abhandlungen und Notizen], Warszawa 1960, namentlich die »Norwidiana 1921–1935«. Sehr hilfreich sind schließlich Bibliographien und Forschungsüber-

- sichten bei J. Łuczak-Wild, »Polnische Norwidiana 1945–1969« in: ZfslPh, Bd. XXXV, 2, 1971, S. 337–395 und Bd. XXXVI, 1, 1971/72, S. 153–226 sowie Z. Łapiński, »Norwidiana 1956–1970«, in: Pamiętnik Literacki 1971, Heft 3, S. 304–318. Zur Nachkriegsrezeption vgl. auch Jan Błoński, »Norwid wśród prawnuków« [N. unter den Urenkeln], Twórczość XXIII, 5, Mai 1967, S. 67–94.
- ²³ Vgl. die polemischen Beiträge der »Formalisten« Manfred Kridl, (»O lirykach Norwida« [Über N.s lyrische Gedichte] in: Droga 1933, nr. 11) und K. W. Zawodziński (»Odkrywająca i zakrywająca Norwidologia« [»Entdeckende und zudeckende Norwidologie«, ebenda). Wojciech Jekiels Grundthese ist, daß die Dichter bei der Norwid-Rezeption den Kritikern und Wissenschaftlern vorausgeeilt sind, so daß das Interesse am *Lyriker* N. sich intensiver darstellt als nur aufgrund der Sekundärliteratur. Jekiel verweist auch auf satirische Reaktionen gegen die Norwid-Mode der 30er Jahre, z.B. in W. Gombrowicz's berühmtem »Ferdydurke« (Über das zunehmende polonistische Interesse an N.s Lyrik s. auch Jastrzębski (1958), S. 8 f.)
- ²⁴ Dies betraf selbstverständlich nicht Norwid allein, sondern die polnische Tradition überhaupt, namentlich Mickiewicz, vgl. Julian Przyboś, Czytając Mickiewicza [Mickiewicz lesend], Warszawa 1950 u.ö. Speziell zu Norwid schreibt Jastrzębski (1958): »... während des letzten Krieges [...] gab Norwids Poesie uns einen starken Rückhalt – sie wurde nicht nur gelesen, sondern man knüpfte an sie an ...« (S. 43). – Charakteristisch für solche Anknüpfungen war die Lyrik des in Polen unvergessenen, in den Kämpfen des Warschauer Aufstandes gefallenen Dichters Krzysztof Kamil Baczyński (1921–1944), vgl. K. Wyka, »List do Jana Bugaja« [Brief an Jan Bugaj (d.i. Baczyński); 1943], in K. Wyka, Rzecz wyobraźni [Die Sache der Einbildungskraft], Warszawa 1977 (2. Aufl.), S. 58–71
- ²⁵ J. Przyboś, »Zdumiewający poeta« [Ein erstaunlicher Dichter], in: Przegląd Kulturalny 1956, Heft 12, S. 5 (Rezension einer Lyrik-Auswahl). – Wojciech Jekiel zitiert St. Napierski (Próby 1937): »Neben der traditionellen Poesie hat es immer eine andere Poesie gegeben, zumindest seit Pindars Zeiten. [...] In diesem Sinne ist und bleibt Norwid wohl auch der größte polnische Avantgardist, unabhängig davon, daß einige fähige Dichter ihn heute vulgarisieren. ...«
- ²⁶ Chimera 8, 1904, S. 297–313. Die volle Überschrift auf S. 297 lautet allerdings korrekt »Aus dem Zyklus ›Vade-mecum‹ (1865) und aus späteren lyrischen und ironischen Werken«.
- ²⁷ Vgl. die bei Jastrzębski (1958) zitierten Äußerungen, wonach »die Jahre, in denen VM entstand, als Periode »voller schöpferischer Reife« angesehen wurden« (St. Cywiński, 1924) und Norwid »in diesen Jahren einen ganz ungewöhnlichen Zyklus lyrischer Gedichte hervorgebracht« habe (S. Windakiewicz, 1937); (S. 8)
- ²⁸ Cyprian Norwid, Vade-mecum, Podobizna autografu [Facsimile der Handschrift]. Z przedmową Waława Borowego [Mit einem Vorwort von W. Borowy], Warszawa 1947. Über die Rettung des Manuskripts (und vieler anderer wertvoller Norwidiana) aus dem Keller des verstorbenen Przesmycki im Januar 1945 vgl. W. Borowy, »O autografie Vade-mecum« [Über die VM-Handschrift], in: Borowy (1960), S. 323 ff., Anm. 2
- ²⁹ Die von K. Sowiński in England aufgrund von Borowys Facsimile-Edition besorgte erste Buchausgabe von VM (C. N., Vade-mecum. Do druku przygotował Kazimierz Sowiński. Ilustracje C. Norwida, Tunbridge Wells (Kent) 1953)

scheint in Polen kaum gewirkt zu haben (Information von M. Głowiński); dem VM-Monographisten Jastrzębski (1958) war sie nicht einmal zugänglich, dagegen kannte er Tymon Terleckis ausführliche Rezension dieser Ausgabe in der Pariser Emigrantenzeitschrift *Kultura*, 1954, Mai, nr. 5/79, S. 61–75

³⁰ Jan Błóński, »Obroty rzeczy« [Die Wendungen der Dinge], in: *Przegląd Kulturalny* 1956, nr. 30 (hier zitiert nach K. Wyka (1977), S. 137 f.)

³¹ K. Wyka (1977), »Na odpust poezji« (1956) [Auf zur Kirmes der Poesie], S. 137 f.

³² Vgl. die Darstellung bei J. Łuczak-Wild (1971/72), S. 184 ff. »Anachronistische« Vergleiche mit Norwid finden sich insbesondere bei J. W. Gomulicki, »Norwid poeta europejski« [Der europäische Dichter Norwid], in: *Nowa Kultura* 1958, nr. 21, S. 1 und nr. 22, S. 3 f. sowie bei Jan Błóński (1967).

³³ M. Żurowski, »Norwid i Gautier«, in: J. Z. Jakubowski, J. W. Gomulicki (Hg.), *Nowe Studia o Norwidzie*, Warszawa 1961, S. 167–190

³⁴ Gomulickis VM-Editionen von 1962 und 1969 (beide Warszawa) sind Einzelausgaben; seine Edition C. Norwid, *Dzieła zebrane* [ab hier abgekürzt DZ; Gesammelte Werke], Warszawa 1966 ist die erste Sammelausgabe, in deren Rahmen VM integral erscheint. In DZ, Bd. 2 finden sich die ausführlichsten Kommentare des Herausgebers. —

Gomulicki ist keineswegs der erste, der eine Verbindung zwischen N. und Baudelaire herstellt. Schon vor dem 2. Weltkrieg gab es in dieser Frage den Gegensatz zwischen rezeptionsgeschichtlich motivierten typologischen Zusammenstellungen mit Baudelaire (St. Napierski, *Cienie na wietrze*, Warszawa 1928, S. 60 — Information von Wojciech Jekiel; S. Kofaczkowski, »Ironia Norwida« (1933) in idem, *Portrety i zarysy literackie*, Warszawa 1968) und Versuchen der Herstellung genetischer Verbindungen (Edouard Krakowski, *L'Europe romantique. Trois destins tragiques: Slowacki, Krasinski, Norwid*. Paris 1931, S. 194; Borowy nennt dies sarkastisch »Märchen aus 1001 Nächten« — Borowy (1960), S. 190). Dieser Gegensatz entbrannte aufgrund von Gomulickis Baudelaire-These mit voller Schärfer; A. Lisiecka, »O baudelairyzmie ›Vademecum‹« (*Twórczość* 1968, nr. 3, S. 77–89) stellt sie weitgehend in Abrede. (Vgl. auch das Referat dieser Auseinandersetzungen bei J. Łuczak-Wild (1971/72), S. 199–202)

³⁵ Vgl. die Aufsatzsammlungen zur zeitgenössischen Lyrik von K. Wyka (1977 [1. Auflage 1959]) und Zbigniew Bieńkowski, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967

³⁶ J. Z. Jakubowski, *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu* [Die polnische Literatur vom Mittelalter bis zum Positivismus], Warszawa 1974, schreibt: »Der Zyklus *Vademecum* war ein Ereignis in der Geschichte der polnischen Poesie, das wahrlich den Charakter eines Umbruchs besitzt. Er war das, was die etwa im gleichen Zeitraum veröffentlichten *Blumen des Bösen* (1859) Baudelaires für die französische und europäische Poesie waren, obwohl er sich in philosophischer und weltanschaulicher Hinsicht grundsätzlich von ihnen unterschied.« (S. 516)

³⁷ Vgl. Gomulicki, DZ, Bd. 2

³⁸ Die zitierte Formulierung der These stammt von M. Červenka, *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, München 1978, S. 61 und hat dort eher Zitat- und Verweischarakter. Erst der dort angeführte Aufsatz J. Mukařovský, »Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst« (1943; dt. von Gisela Riff) in J. M., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974, S. 31–65 stellt hinlänglich klar, daß die Reduktion des Kunstwerks »auf die

- reine Absichtlichkeit«, wie sie bei Formalisten und Strukturalisten durch Begriffe wie »Stilisierung«, »Deformation« (hinzuzufügen wäre noch »Verfremdung« und »Entautomatisierung«) innerhalb der Schule selbst ab einem bestimmten Zeitpunkt Unbehagen bereitet. (S. 40 f.) Mukafovský unterscheidet weiter zwischen »spontanen« und »absichtlichen« Unabsichtlichkeiten des Autors (S. 44), etabliert die *Spannung* zwischen Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit, zwischen »Bedeutungsvereinheitlichung und [der] Negation dieser Vereinheitlichung« als *Wirkungsbedingung* des Werks und postuliert überdies die ständige *Verschiebung* der »Grenze zwischen Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit« »in der Entwicklung« (augenscheinlich sowohl die Einzelwerk-Konkretisation als auch die Entwicklung der betreffenden Kunst); – S. 64 f.
- ³⁹ Die »Vorlesungen über Juliusz Słowacki« (gehalten 1860, gedruckt 1861 in Paris) werden hier und im Folgenden nach PWSz Bd. 6, S. 405–475 zitiert.
- ⁴⁰ Die Hervorhebungen in diesen und allen folgenden Norwid-Zitaten sind von mir (R.F.).
- ⁴¹ R. Jakobson, »Przeszłość Cypriana Norwida« [N.s Gedicht »Vergangenheit«] in: Pamiętnik Literacki 1963, Heft 2, S. 449–556; idem, »Czułość Cypriana Norwida« [N.s Gedicht »Empfindung«] in: For Wiktor Weintraub. Essays in Polish Literature, Language and History presented on the occasion of his 65th birthday, 's-Gravenhage, Paris 1975, S. 227–237
- ⁴² Die Idee zu den nachfolgenden Beobachtungen verdanke ich Dorota Pisarkówna.
- ⁴³ Vgl. dazu auch Norwids spöttische Selbstcharakteristik als »Intentionsinvalide« (inwalida intencji), der keinen Einfluß darauf hat, ob und wie die anderen ihn verstehen (PWSz, Bd. 6, S. 598–601 »Jasność i ciemność« [1850]). – Auf den polyphonischen Charakter der Norwidschen Lyrik verweist unter Bezugnahme auf Michail Bachtin M. Głowiński, »Norwidowska druga osoba« [Die Norwidsche zweite Person], in: Roczniki Humanistyczne, Bd. XIX, Heft 1, Lublin 1971, S. 127–133, wo er auch eine didaktische Entfunktionalisierung der Form des Exemplums zugunsten einer Diskussion mit dem Leser bei Norwid nachweist.
- ⁴⁴ Brief an Henryk Merzbach vom 7. 6. 1866 (PWSz, Bd. 9, S. 228)
- ⁴⁵ PWSz, Bd. 3, S. 480
- ⁴⁶ Das Wort »Zyklus« verwendet er übrigens nur in temporalem Sinn (»Phase«). In einem brieflichen Kommentar zur Ablehnung seines VM durch den Brockhaus-Verlag heißt es: »VM ist eine Sache auf der Schwelle eines neuen poetischen Zyklus in Polen [. . .] deshalb je ne puis ouvrir une seconde phase de la poésie sans que j'aie heurté la spécialité des hommes d'affaires« (Brief an J. I. Kraszewski, Mai 1866, PWSz Bd. 9, S. 217)
- ⁴⁷ Zur »triumphalen Geschichte« und zu den von ihr »ausgelassenen Tränen« s. »Über Juliusz Słowacki«, V, PWSz Bd. 6, S. 447
- ⁴⁸ Gomulicki, DZ, Bd. 2, S. 689 f.
- ⁴⁹ Vgl. den polemischen Norwid-Gedenkartikel von J. Markiewicz, »Inwalida intencji« [Der Intentionsinvalide], in: Poezja 1971, nr. 9, S. 99–102, sowie R. Fieguth, »Norwid a atmosfera literacka naszym lat«, in: Hans Rothe (Hg.), Beiträge zur Alexander-Brückner-Tagung Februar 1978 (im Druck).
- ⁵⁰ Vielversprechend erschiene mir außer einer sorgfältigen Aufklärung von Norwids Auseinandersetzung mit ihm hauptsächlich wohl über August Cieszkowski vermitteltem Hegelschem Gedankgut eine Verbindung zu Friedrich

Schlegel, vgl. H.-D. Weber, Über eine Theorie der Literaturkritik. Die falsche und die berechtigte Aktualität der Frühromantik, München 1971

- ⁵¹ Zofia Stefanowska (1968); vgl. auch eadem, »Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego« [Norwid als Schriftsteller des Kaufmanns- und Industriezeitalters], in: Literatura. Komparatystyka. Folklor, Księga poświęcona J. Krzyżanowskiemu, Warszawa 1968, S. 423–460