

Matthias Freise (Oldenburg)

Czesław Miłosz's *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* als Beispiel für eine architektonische Zyklizität des Sinns

Czesław Miłosz's 1974 erschienener Gedichtband *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* enthält 22 Gedichte sowie eine Reihe von sieben durchnummerierten und mit je eigenen Überschriften versehenen Verstexten unter der gemeinsamen Überschrift *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (Wo die Sonne aufgeht und wo [wörtl.: wohin] sie untergeht). Eine Gattungsbezeichnung fehlt ebenso wie jeder explizite Hinweis auf Zyklizität. In der Sekundärliteratur zu Miłosz finden sich für *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* bislang nur die polnische Bezeichnung ‚poemat‘ und das ihm weitgehend äquivalente englische ‚poem‘ - die Gattungsbezeichnung für einen verssprachlichen Text unbestimmter Länge. Die bisherige Sekundärliteratur favorisiert also den Einheitsaspekt der sieben Abschnitte bzw. Gedichte, und somit hat sich die Betrachtung von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* als Zyklus zu rechtfertigen.

Es erscheint nicht sinnvoll, die Deklaration eines Textkorpus als Zyklus durch den Autor zu einer notwendigen Bedingung für Zyklizität zu machen.¹ Die strukturelle Bestimmung am Textkorpus erscheint trotz gewisser Abgrenzungsschwierigkeiten (s.u.) möglich, zumal zumindest der **Gedichtzyklus** in der Literaturgeschichte recht stabile Gattungsmerkmale aufzuweisen hat. Das größte Problem bei der immanenten Bestimmung von Gedichtzyklen ist ihre Abgrenzung gegen das Verspoem. Dafür haben die Diskussionen auf der Zyklus-Tagung in Magdeburg die folgenden Kriterien ergeben:

- Im Zyklus muß eine kohärente autonome Deutung des einzelnen Gedichtes möglich sein.
- Während beim Versepos die Metastruktur im Text manifest ist und vom Leser nur **nachvollzogen** werden kann, ist der Zyklus davon abhängig, in der und durch die Leseraktivität konstituiert zu werden.
- Traditionell hat das Versepos eine stärkere Tendenz zum durchgängigen Versmaß als der Gedichtzyklus. Im 20. Jahrhundert werden jedoch auch die Versepen prosodisch immer heterogener, so daß hier eine Unterscheidung immer schwieriger wird.

Wie steht es nun mit *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*? Die **Zusammengehörigkeit** der einzelnen Abschnitte oder Gedichte steht aufgrund der gemeinsamen Überschrift, der Durchnummerierung und des durchgängigen lyri-

schen Ich außer Frage. Doch ist diese Zusammengehörigkeit die eines Zyklus oder die eines Verspoems? Die prosodische wie auch stilistische Heterogenität - wir finden gereimte Verse, ungereimte Verse, Prosa, Lexikonartikel, Liedhaftes u.a. - ist für 1974 publizierte Texte kein Unterscheidungskriterium mehr. Wie steht es nun mit der Latenz des Gesamttextes? Dieser ist in der Tat im hohen Maße darauf angewiesen, vom Leser erst hergestellt zu werden. Die, wie wir sehen werden, ausgeprägte Diegesis (syntagmatische Bedeutungsebene) kommt nur mit Hilfe von intertextuellen Bezügen durch aktive Assoziation zustande, und auch die unzeitlichen (paradigmatischen) Verknüpfungen funktionieren nur über gedankliche Transfers in der Rezeption. Das gilt allerdings auch für viele Verknüpfungen **innerhalb** der einzelnen Gedichte/Abschnitte. Nehmen wir aber ein durchgängiges Montageprinzip für das Sujet des Gesamttextes an, so verschwindet die spezifische Differenz zwischen Zyklus und Poem erneut. Was schließlich die innere Kohärenz und Autonomie der einzelnen Gedichte/Abschnitte betrifft, so ist sie zumindest für Nr. 1 (*Postuchanie*) von Miłosz selbst behauptet worden. Dieses Gedicht sei zunächst allein für sich, ohne den Plan einer Verknüpfung oder Fortschreibung entstanden, berichtet er im Gespräch mit Ewa Czarnecka.² Doch kann man den einzelnen Gedichten/Abschnitten ein höheres Maß an innerer Organisiertheit zusprechen als dem Gesamttext, wo doch auch sie stilistisch heterogen und weitgehend assoziativ organisiert sind?

Die Selbständigkeit oder Unselbständigkeit von unter einer gemeinsamen Überschrift publizierten künstlerischen Texten ist schon eine Frage der Interpretation. Man kann aus Puškins *Evgenij Onegin* Strophen herauslösen und sie als vollendete Gedichte deuten. Als Gedichte tauchen solche Strophen nicht selten in Anthologien auf. Der zentrifugale Versroman, das zentrifugale Versepos sind schon Grenzfälle zum Gedichtzyklus. Selbst eine vom Autor verantwortete Gattungsbezeichnung ist Gegenstand und nicht Mittel der Interpretation. Sorgfältig hat der Deuter abzuwägen zwischen den jeweils herrschenden Gattungskonventionen einerseits und dem mehr oder weniger starken Impuls eines Kunstwerks, sich solchen Zuschreibungen zu entziehen, andererseits. Mit anderen Worten, die Frage nach der Zyklizität ist eine doppelseitige: sie gilt nicht nur dem Zusammenhalt zwischen auf den ersten Blick selbständigen Texten, sondern auch der inneren Differenzierung eines größeren, integrierten Textes. Damit hängt es nicht von der Entscheidung der Alternative zwischen Zyklus und Versepos ab, ob wir die Zyklizität von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* untersuchen dürfen. Hier wie in vielen anderen Fällen der Versdichtung im 20. Jahrhundert ist die Frage nach der Gattung unentscheidbar.

² Renata Górczyńska (Ewa Czarnecka): *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. New York 1983, 163.

An ihrer Stelle möchte ich eine andere Frage in den Mittelpunkt meiner Überlegungen stellen, eine Frage, die in Magdeburg gleichfalls diskutiert wurde. Muß einem Zyklus ein zyklischer Grundmythos zugrunde liegen, eine Wandlung in einem imaginären Raum und einer imaginären Zeit? Ich verschiebe damit meinen Fragehorizont von der Frage nach dem literarischen Zyklus hin zur Frage nach literarischer Zyklizität. Anstelle der kompositionellen Manifestationen von Zyklizität kommt so ihr Sinn-Fundament in den Blick. Doch die Konzeptionen von literarischem Sinn wie auch von ‚zyklischen Grundmythen‘ bedürfen der näheren Erläuterung.

Michail Bachtin unterscheidet in bezug auf die Form eines Sprachkunstwerks zwischen Komposition und Architektonik. Er knüpft dabei an den von Plotin bis Dilthey ausdrucksästhetisch, seit Potebnja dann eher apophatisch verstandenen Begriff der „inneren Form” an. Die Architektonik im Sinne Bachtins ist die im Lichte des Sinns gedeutete Gestalt eines Textes. Sie kann nur im Zusammenhang mit der Sinnintention des Kunstwerks sichtbar werden. Die Architektonik ist das Bindeglied zwischen der künstlerischen Form und dem menschlichen Sinn, ohne den ‚Kunstobjekte‘ eben sinnlose Gebilde bleiben. Sinn ist das, um dessen Willen Kunstwerke sind. Die Funktion der Architektonik in der Ästhetik ist vergleichbar mit der Funktion der Einbildungskraft als Bindeglied zwischen der Gegenstandsform und dem menschlichen Sinn-Apriori der Räumlichkeit und Zeitlichkeit für die **Erkenntnis** (Kant, Heidegger).³

Ich würde nun im Sinne Bachtins zwischen einer kompositionellen und einer architektonischen Zyklizität unterscheiden und sagen, daß ein erkennbarer kompositioneller Zusammenhang zwischen ansonsten selbständigen Texten noch keine Zyklizität im architektonischen Sinne herstellt, weil der Bezug von Zyklizität auf Sinn noch fehlt. Die Anordnung von Material ist eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung dafür, daß eine künstlerische Form zu Architektonik im Sinne Bachtins wird. Zyklizität im architektonischen Sinne liegt nur dann vor, wenn dem kompositionellen Zusammenhalt der Texte eine nicht-kontingente, d.h. eine **absolute** Diegesis des Sinns zugrunde liegt. Meistens, aber nicht obligatorisch, ist diese Sinn-Bewegung mit einer kontingenten Bewegung des lyrischen Ich oder des lyrischen Helden in Zeit und/oder Raum verknüpft wie z.B. reisen, altern, zu einer Einsicht gelangen, Illusionen verlieren. Diese kontingente Bewegung kann aber nicht allein die Einheit des Zyklus schaffen, denn auch ein latenter Text wie der des Zyklus gewinnt seine Daseinsberechtigung nur durch den Bezug auf menschlichen Sinn.

Was aber ist eine ‚absolute Diegesis des Sinns‘, was ist **architektonische** Zyklizität? Das zu demonstrieren eignet sich kaum ein Text besser als Miłoszys *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, weil dieser Textcorpus durch solche Bö-

³ Vgl. dazu Matthias Freise: Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Bern/Frankfurt 1993, Kap. III (Die ästhetischen Grundlagen des frühen Bachtin).

gen des Sinns mehrfach überdeterminiert ist, ja geradezu eine Hypertrophie von architektonischer Zyklizität entwickelt. Ich möchte an *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* zum einen diese zyklische Architektonik, d.h. die **innere** Zyklizität, vorführen, zum anderen aber auch die allgemeinen und spezifischen Sinnimplikationen einer solchen Architektonik diskutieren. Zyklische Architektonik ist ja mehr als nur gedeutete Zyklizität, sie ist die gestalthafte Sinnbasis des Ganzen und somit eigentlich der Schlußstein für die allseitige Interpretation eines Textcorpus. Eine architektonische Bewertung verlangt *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* insbesondere darum, weil formale, also kompositorische Merkmale von Zyklizität kaum zu entdecken sind. Allenfalls ein durchgängiges lyrisches Ich ist auszumachen, aber auch das wird zeitweilig zum von außen betrachteten lyrischen Helden. Ansonsten sind die sieben Abschnitte oder Kapitel oder Gedichte von sehr unterschiedlicher Länge. Es sind in sie ganze fremde Texte eingebettet, z.B. ein Gedicht von Teodor Bujnicki. Auch sonst sind sie ein Genre-Mix von Versen und Prosaabschnitten, von gereimten und ungereimten Versen, von Elegischem, Liedhaftem, Narrativem, Bukolischem, Realistischem und Phantastischem, auch ein Sprachmix von außer Polnisch auch Litauisch, Latein und der sogenannten Prostańmowa, der auf weißrussischen Dialekten basierenden Amtssprache des Großfürstentums Litauen vor der Realunion mit Polen.

In meine Erarbeitung der zyklischen Architektonik von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* beziehe ich die Monographie von Leonard Nathan und Arthur Quinn ein, welche die beiden Übersetzer Miłoszs ins Englische - unter kritischer Begleitung durch den Autor - und langjährigen Kollegen Miłoszs in Berkeley dank ihrer ‚Insider‘-Informationen zu einer Art Autorkommentar machen konnten. Weiterhin beziehe ich mich auf die überaus detailreiche Monographie von Jolanta Dudek, die ausschließlich *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* gewidmet ist. Meine eigene analytische und interpretatorische Arbeit soll sich in der Mitte halten zwischen der straffen, aber äußerst knappen Darstellung bei Nathan und Quinn und der materialreichen, aber etwas unstrukturierten Darstellung bei Dudek.⁴

Die Überschrift *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* bietet bereits eine Reihe von Möglichkeiten an, einen Sinnbogen zu ziehen. Wichtig ist dabei, daß wir solch einen Bogen von Anfang an von der Sinn-Seite her motivieren. So offenbaren die narrativen Passagen zwei Orte des Geschehens: Litauen im Osten und die kalifornische Pazifikküste im Westen. Die Wahl dieser Orte ist realistisch, nicht aber künstlerisch und damit auch noch nicht architektonisch durch den früheren und den späteren Wohnort des Dichters motiviert. Vielmehr verleiht umgekehrt die Architektonik des Werkes dem Wohnortwechsel des Dich-

⁴ Leonard Nathan/Arthur Quinn: *The Poet's Work. An Introduction to Czesław Miłosz*. Cambridge, Mass. 1991; Jolanta Dudek: *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1995.

ters einen Sinn. Zufällige biographische Fakten werden zu Sinn gebildet, und zwar auf zwei Ebenen: zum einen im geistig-seelischen Kosmos des lyrischen Ich und zum anderen in der kosmologischen Dimension des Sinns der Welt. Zwischen den beiden Ebenen herrscht ein strenger Parallelismus, der keinesfalls in den Begriffen Innenwelt und Außenwelt beschrieben werden darf. Wie im Mythos, wie in der metaphysischen Dichtung des Mittelalters ist zwischen Mensch und Menschheit nicht geschieden, das lyrische Ich geht Wege exemplarisch für den Menschen überhaupt. Und so ist der Weg vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Fall, wie etymologisierend übersetzt werden muß, im absoluten Raum des Sinns eine Vertreibung aus Arkadien, und in der absoluten Zeit der Weg vom Goldenen Zeitalter zum Eisernen, der Weg auch vom Einssein des Menschen mit Gott zu seinem Fall. Man wird vielleicht in der Reise vom Aufgang der Sonne zum Untergang nur eine Metapher für Kindheit, Alter und Tod sehen, aber Miłosz bewegt sich in der absoluten Zeit, in der das Altern und Sterben des Menschen umgekehrt die Folge seines metaphysischen Falls ist, wie im Buch Genesis beschrieben. Wir sehen: der Sinn ist primär, die Realität - Sonnenlauf, Lebenslauf - ist seiner absoluten Struktur nachgebildet. Einen wirklichen Weg, der eine Richtung und ein Ziel hat, gibt es nur auf der Ebene des Sinns, und wenn die sogenannte Realität ihm nicht nachgebildet ist, finden wir nur Leere und Chaos. Mit Aufgang und Untergang ist also eine kosmische Ordnung inauguriert, und sie ist die Bedingung für echte Zyklichkeit des Sinnes, für die Architektonik der Zyklichkeit.

Miłosz prominentestes Vorbild im Beharren auf einer Sinn-Ordnung im vollen Bewußtsein der Kopernikanisch-Newtonschen Wende in der Vorstellung vom Kosmos ist William Blake. Wichtigster Unterschied zu Blake ist, daß der Bogen bei Miłosz wesentlich im Denken gezogen wird. Die Kosmologie ist nur mehr appräsent. Ist das ein Zeichen von Rückzug in die Innerlichkeit, ein Zeichen von Defätismus? Nein, es setzt nur eine neue Verteidigungslinie gegen den ortlosen Newtonschen Raum und gegen die physikalische Zeit, der nie eine Stunde schlägt. Das Bewußtsein ist hier nicht als ein Ort der Innerlichkeit oder der psychischen Vorgänge thematisiert, sondern im Sinne der Phänomenologie als der Ursprung von Sinn. Der absolute Ort ist hier, d.h. dort, wo der Sinn entspringt, die absolute Zeit entsprechend dort, wo sie entspringt. Der Aufgang der Sonne ist nun zum einen ein Bild für den Ursprung von Sinn, zum andern ist die Sonne selbst, wie bei Blake, das kosmologische Analogon zum bewußtseinsphänomenologisch verstandenen Sinnursprung. Die Sonne ist der kosmologische Ursprung von Raum - den sie durch ihr Licht öffnet - und Zeit, deren absolutes Maß sie ist. Wo die Sonne aufgeht, ist der Ursprung von Sinn, und wo sie untergeht, ist sein Fall ins Nichts.

Dazu kommen dann die Begriffe Heimat und Fremde. Litauen ist nicht Heimat, weil Miłosz dort aufgewachsen ist - faktisch hat er in seinem Arkadien nur eine ganz kurze Zeit verbracht -, sondern auch hier verhält es sich umge-

kehrt: Litauen ist für das aus sich selbst vertriebene Europa, für das Europa, das seinen Ort nicht mehr kennen will, das verlorene Urbild. So zumindest interpretiert Miłosz in *Ziemia Ulro* die metaphysische Reise seines entfernten Verwandten, des französischen Schriftstellers und Mystikers Oskar de Miłosz, nach Litauen, in dem Oskar Miłosz selbst nie gewohnt hat, aus dem er sich aber „spirituell seit Jahrhunderten vertrieben fühlte“. Um diese spirituelle Vertreibung seit Jahrhunderten geht es auch Czesław Miłosz, und seine eigene Emigration ist von ihr nur ein Abbild, keineswegs zufällig, sondern in notwendiger Entsprechung zum kosmischen Geschehen. Kalifornien ist der Ort der Entfremdung und Verleugnung, des Untergangs des Sinns, weil hier die Sonne untergeht und weil Amerika, weit davon entfernt, Blakes ersehntes neues Atlantis zu werden, ein ortloser Raum, ein Nirgendwo für Jedermann ist und schließlich auch, weil hier das nachkopernikanische Denken den in seiner Inertia liegenden sinnentleeren Relativismus schon am weitesten getrieben hat.

Dort, wo die Sonne aufgeht, und dort, wo sie untergeht - die Grundlage dieses Gegensatzes ist eine Analogie, die mit dem Begriff Horizont bezeichnet ist. Northrop Frye weist in seiner Blake-Deutung diesem Begriff einen prominenten Platz in Blakes gesamter Kosmologie zu.⁵ Die klangliche Analogie zwischen den Wörtern *horizon* und der Blakeschen „Gottheit“ *Urizen* erwähnt Frye nicht - vielleicht weil sie allzu evident ist. Wie dem auch sei, Miłosz greift diese Verbindung auf und macht den Horizont im Sinne Urizens, des Gottes des leeren Raumes und des blinden Willens, zum Symbol der sinnentleerten physikalischen Welt. Der Horizont, an dem die Sonne sowohl aufgeht als auch untergeht, verweist damit bei Miłosz auf die als ganze gefallene Welt.

Andererseits verweist der Titel bei Miłosz auf den Psalm 113 („Laudate, pueri, Dominum“), dem in der Struktur von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* eine Schlüsselstellung zukommt (vgl. den Titel des dritten Abschnitts *Lauda* sowie die Gebetsfolge des Vesper-Breviers). Den vierten Vers dieses Psalms hat Miłosz selbst in seiner Psalmenübersetzung mit *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* wiedergegeben.⁶ Aus diesem Verweis folgt, daß der gefallenen Welt der Bezug auf den echten, den Sinn-Kosmos nach wie vor offensteht, und zwar über das Wort Gottes einerseits und über das Gotteslob der Menschen andererseits. Als biblischer Text ist der Psalm Wort Gottes, als liturgischer ist er zugleich Gotteslob. Von Horizont zu Horizont ist die Welt zwar eine gefallene, aber über das menschliche Bewußtsein doch noch auf Sinn bezogen. Darum ist Miłoszs Versepos wesentlich ein Szenario des Bewußtseins und nicht wie bei Blake oder

⁵ Northrop Frye: *Fearful Symmetry*. Princeton 1972. Miłosz hat diese Monographie gelesen und zitiert sie mehrfach in *Ziemia Ulro*.

⁶ Die Psalmenübersetzung ist später als der Zyklus entstanden (vgl. *Podróżny świata*, S. 157). In den früheren polnischen Übersetzungen von Psalm 113 lautet dieser Vers wie folgt - Kochanowski: „Gdzie zarze wschodzą i gdzie zapadają“; Biblia Tysiąclecia: „Od wschodu słońca aż po zachód jego“.

Milton ein rein kosmologisches. Heilsgeschehen ist nach Miłosz nur durch die Vermittlung des Bewußtseins möglich.

Ich fasse das bisher Gesagte zusammen: Natur- und Seelengeschehen werden als parallele, vom Sinn her begründete Vorgänge verstanden. Biographische Fakten erhalten von dort ihren Sinn und werden zum Exemplum des absoluten kosmischen und seelischen Geschehens. Mit der unanschaulich-mathematischen Auffassung der Natur fällt nach Miłosz, der hier Blake folgt, der Mensch und gleichursprünglich die Welt selbst vom Sinn ab. Doch auch in der gefallen Welt vermittelt das menschliche Bewußtsein einen Bezug auf den ihm nunmehr transzendenten absoluten Sinn. Dieser Rahmen des gesamten Poems ergibt sich aus dem Wortlaut der Überschrift, aus ihren intertextuellen Implikationen und ihrer Wechselwirkung mit dem Text des Poems selbst, vor allem den Psalmen-Zitaten und den Blake-Zitaten am Ende des letzten Abschnitts.

Der durch die Überschrift gesetzte Rahmen markiert das Sinngeschehen als einen zu durchschreitenden Weg durch den absoluten Raum und die absolute Zeit des Sinnes. Damit ist dieses Geschehen ein wesentlich zyklisches, und die durch es konstituierte Architektonik ist ein Zyklus der Sinngestalt oder inneren Form. Grundlage des Sinnbogens ist die Unterteilung des Poems bzw. die Abfolge innerhalb des Zyklus von sieben durchnummerierten Abschnitten oder Gedichten mit je eigenen Überschriften, in denen sich ihrerseits viele Sinnbezüge verknöten, aber das betrifft schon die Interna der einzelnen Abschnitte, auf die ich hier nicht näher eingehen kann. Oben war bereits die Rede davon, daß der Bogen des Sinns in *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* mehrfach überdeterminiert ist. Ich möchte nun die verschiedenen Wege, die der Sinn hier simultan geht, vorstellen. Angesichts des Parallelismus zwischen kosmischem und seelischem Geschehen muß jeder dieser Wege sich auf beide Ebenen zugleich beziehen, kann nicht bloß ‚objektives‘ kosmisches Geschehen oder aber ‚subjektives‘ Sinnerlebnis sein. Darum scheiden rein objektive kosmologische Wege wie die *Sieben Orcs der kosmischen Geschichte* von Blake ebenso aus wie psychoanalytische oder andere nur Ich-zentrierte Erkenntniswege.

Neben diesem Parallelismus ist das eine selbe Ziel die wichtigste Gemeinsamkeit aller zur Zyklizität von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* gehörenden Wege. Ein Leitfaden zur Bestimmung dieses gemeinsamen Zieles ist erneut die Überschrift. Nach ihr ist das Ziel des Weges der Sonnenuntergang. In der absoluten Zeit des Sinnes bewegt sich die untergehende Sonne auf einen Tiefpunkt, auf den Nadir des Sinnes, den Tod, zu. Der Nadir des Jahreskreises, der Winter, bestimmt denn auch Überschrift und Setting des letzten Abschnitts: *Dzwony w zimie*. Dieser tiefste Punkt des Verlöschens von Sinn ist im liturgischen Jahr der Vorabend von Ostern, und das Glockenläuten „von allen Kirchtürmen“ in Abschnitt sieben setzt genau an diesem tiefsten Punkt die Heilsgewißheit, die Auferstehung, an. Die Auferstehung erfolgt nicht **nach** dem Nadir,

sondern **im** Nadir: in der Mitte der Nacht. Auf der kosmologischen Ebene ist der Tod das Jüngste Gericht, das Miłosz ausdrücklich nicht als Vernichtungsorgie mit anschließendem harten, aber gerechten Urteilsspruch modelliert, sondern in der Tradition der griechischen Kirchenväter (Origenes, Gregor von Nyssa, Maximus Confessor) als universale Wiedereinsetzung des Sinns (Apokatastasis). Ist das Ziel auf der kosmologischen Ebene die Apokatastasis, so ist es entsprechend auf der Ebene des Bewußtseins die Apokalypsis, d.h. die Ent-Hüllung des Sinns.

Dem Abend, genauer gesagt dem Vorabend jenes Tief- und Wendepunktes, entspricht ein anderer sinnzentrierter Zyklus: die Vesper, eine Gebetfolge, die am Vorabend hoher Feiertage in der Liturgie zu beten ist. Vor allem zur Eröffnung und zum Schluß sind die Parallelen zu Miłosz markant. Die Vesper beginnt mit „Herr, öffne mir meine Lippen, damit mein Mund Dein Lob verkünde“. Dem entspricht das Hauptthema des ersten Abschnitts von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada (Postuchanie)* - die Berufung des lyrischen Ich zum dichterischen Sprechen. Den Abschluß der Vesper bildet das „Magnificat“, in dem es unter anderem heißt: „Mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter“ und „er erbarmt sich über alle“. Die Heilsgewißheit und der Jubel über die Erlösung prägen den Sinn von *Dzwony w zimie*. Offensichtlich wird die Parallele in der Zeile „Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut“. Ihr entspricht in *Dzwony w zimie* der Kirchgang der Magd Alźbieta⁷ und ihre Mithilfe bei der Läuterung des lyrischen Ich. Alźbieta hat als Fürsprecherin des lyrischen Ich die Funktion Mariens, der Sprecherin des „Magnificat“ (nach Lukas 1, 46-55). Ein noch radikalerer Sinn-Weg, auf den *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* gleichfalls bezogen ist, ist der ‚Weg nach innen‘ der Mystikerin und Kirchenlehrerin Theresa von Avila. Therasas meditativer Weg durch die ‚sieben Kammern‘ führt nach innen, aber nicht zu einem etwaigen Ich-Kern oder einer Ich-Substanz. Nach Theresa von Avila begegnet uns dort vielmehr etwas, das nicht aus uns selbst stammen kann. Auch dieser Weg in die Festung des Ich entpuppt sich als Weg der Öffnung in bezug auf den Sinn, als Weg zur unmittelbaren Gotteschau, d.h. Sinn-Schau.

Ist der Weg in Miłoszs Poem diesem Weg eher allgemein durch seine Komposition äquivalent (Siebenzahl, Durchlaufen von Stadien, Ziel des Weges), so ist ein anderer Sinn-Weg sehr deutlich und in vielen Einzelheiten präsent: der existenzielle Weg von der Kindheit zum Alter, natürlich weder biologisch noch biographisch, sondern seinem Sinn nach verstanden. So ist Kindheit: in eine Welt hineingeboren werden und in ihr aufgehoben sein, dort sein, wo der Sinnursprung ist und darum in seinem eigenen Sinn ruhen. Kosmologisches Äquivalent dazu ist das Himmlische Jerusalem, dem in *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Wilna, das „Jerusalem des Nordens“, entspricht. Alter ist demgegenüber:

⁷ „Alźbieta“ ist weißrussisch statt poln. „Elźbieta“ - die weißrussischen Dienstmädchen waren die niedrigste ‚Kaste‘ im alten Wilna.

Grenzen überschritten haben, vom Ort des Sinns vertrieben sein und auf ihn sehnsuchtsvoll zurückblicken, Schuld auf sich geladen haben und sich dem Nichts des Sinns, dem Tod, gegenübersehen. Kosmologisches Äquivalent dieses Seelenzustandes ist Babylon, und dem entspricht bei Miłosz San Francisco, die sündhafte Stadt, die Stadt des (babylonischen) Völker- und Kulturgemischs, die Stadt des Exils, der Naturkatastrophen (Erdbeben, vgl. den Fall Babylons in der Offenbarung Johannis) und des babylonischen Turmes (in Abschnitt sieben: „Wieża San Francisco”, d.h. „The Pyramid”). Auch der Weg von Jerusalem nach Babylon (und in der Imagination wieder zurück) ist ein geistiger und kosmischer Weg zugleich.

Ein weiterer Sinn-Weg durch die absolute Zeit, der sich gerade aufgrund seiner Siebenzahl und offensichtlichen Zyklizität als Komponente der Sinn-Zyklizität von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* anbietet, ist der Mythos von den sieben Tagen der Schöpfung. Dieser Weg der Schöpfung reguliert zwar in gewisser Weise den spirituellen (Sabbat) und lebensweltlichen Rhythmus der Menschen, doch ein Weg auch auf der Ebene des Bewußtseins ist der liturgische Wochenzyklus zunächst nicht. Hier greift Miłosz auf Augustinus zurück. Augustinus zieht erstens in *Civitas dei* eine Parallele zwischen dem Schöpfungszyklus und der irdischen Pilgerschaft des Menschen - eine naheliegende Parallele vor dem Hintergrund der Begrenztheit alles Irdischen, Geschaffenen. Sie impliziert, daß die Schöpfung aus der absoluten Zeit heraus fortwährend die irdische Welt und ihre Zeitlichkeit erschafft. Zweitens zieht Augustinus in *De doctrina christiana* eine Parallele zwischen den sieben Tagen der Schöpfung und dem geistigen Weg des Menschen zu Gott. Dabei zeigt der Tag der Ruhe das spirituelle Einswerden mit Gott an.

Ganz konkret als Weg zu Gott und Weg der Umkehr profiliert sich Miłoszs Poem zu Beginn des siebten Teils (*Dzwony w zimie*). Durch zahlreiche Anspielungen auf Paulus, durch Verweise vor allem auf den Ersten Korintherbrief, wird der Weg nach Siebenbürgen (Siedmiogród, erneut die Siebenzahl) für das lyrische Ich bzw. den lyrischen Helden zum Weg nach Damaskus. Zentrale Bedeutung kommt hier den häretischen manichäisch-sozianischen Vorstellungen Miłoszs zu, die unter anderem in *Dolina Issy* mit Siebenbürgen verknüpft sind. Der Entschluß, umzukehren und nicht nach Siebenbürgen zu reisen, kommt einer Abkehr, einer Wandlung vom Kritiker zum Prediger der kirchlichen Lehre gleich, enthält aber zugleich eine Kritik an Paulus vom Standpunkt der Apokatastasis aus. Im Unterschied zu Paulus' Auffassung im Ersten Korintherbrief halten die griechischen Kirchenväter in ihrer Lehre von der Apokatastasis die Vergebung **aller** Sünden am Jüngsten Tage für eine immanente Notwendigkeit der Heilslehre. Diesen Aspekt der Apokatastasis profiliert Miłosz in seinen Paulus-Allusionen in *Dzwony w zimie*.

Schließlich weisen Miłoszs Monographien und Übersetzer Nathan und Quinn in ihrer mit Hilfe des Dichters entstandenen Deutung von *Gdzie wschodzi*

słońce i kędy zapada auf einen weiteren, sehr persönlichen Sinn-Weg hin. Es ist ein Weg der Sinn-Suche, wobei nacheinander verschiedene Seinsbereiche auf ihre Sinn-Fähigkeit hin befragt werden. Da sich ein Bereich nach dem anderen als nicht tragfähig für den Sinn erweist, bezeichnen Nathan und Quinn diesen Weg als ‚via negationis‘. Es wird demonstriert, daß alle Suppositionen für Sinn chimärisch sind. Damit ist die ‚via negationis‘ durchaus, da muß Nathan und Quinn widersprochen werden, skeptizistisch. So wird in *Pamiętnik naturalisty* die Inhärenz des Sinns in der Natur und in Bildern der Natur, wird die pantheistische Natur- wie die in ihrem Kern paganistische Heiligenverehrung abgewiesen. In *Lauda* schlägt der Versuch fehl, den Sinn im Material der Sprache zu finden oder aufzuheben. *Nad miastami* bringt die Destruktion der Sinn-Welt der Ideen, der Universalien, und in *Mała pauza* scheitert die Absolut-Setzung der Heimat als Ort des Sinns. In *Oskarżyciel* schließlich wird das **Ich** als Hort des Sinns destruiert. Damit ist der letzte, der cartesianische Hort für Sinngevißheit gefallen.

Die ‚via negationis‘ ist der Sinn-Weg der Philosophie, und zwar gleich in mehrerer Hinsicht. Ganz offensichtlich klingen in ihr Grundmotive der europäischen Philosophie an: die griechischen Naturphilosophen, Platos Ideenlehre, der Universalienstreit, Herders Sprachphilosophie. Strukturbildend sind für sie jedoch gerade **die** zwei philosophischen Konzeptionen, die sich selbst als **Weg** zum Sinn verstanden: Hegels Dialektik sowie der Weg des methodischen Zweifels von Descartes. **Dialektisch** ist die ‚via negationis‘ insofern, als in jedem Abschnitt eine Möglichkeit von Sinn angeboten wird, die bei konsequentem Verfolgen des Sinn-Ziels zusammenbricht, worauf dann aus der Negation des vorigen ein neuer, vermeintlich tragfähigerer Sinn ersteht, an dem sich das ganze Verfahren wiederholt. Miłoszs ‚via negationis‘ lehnt sich damit an die Argumentation der *Phänomenologie des Geistes* an, und das nicht nur formal, sondern stellenweise auch inhaltlich. **Cartesianisch** ist sie aber insofern, als auf der Suche nach einem wirklich tragfähigen Sinn-Grund alle nur vermeintlichen Substanzen, in phänomenologischer Radikalisierung des Cartesianismus auch die *res cogitans*, das Ich, beiseitegeräumt werden. Doch was ist das Ziel der ‚via negationis‘, sei sie nun dialektisch oder cartesianisch verstanden? Wir kennen es schon, es ist der Nadir des Sinns, den wir durchschreiten müssen. Die Affirmation der Apokalypse, von der im siebten und letzten Abschnitt des Poems die Rede ist, meint genau dies. Der lyrische Held muß am Sinn verzweifeln und wird doch erlöst, indem der Sinn ihm **geschenkt** wird. Wie Descartes in der *Dritten Meditation*, wie Theresa von Avila sieht er sich im Kern seines Ich als nicht sinn-mächtig, wie jenen begegnet ihm dort etwas, das nicht aus ihm selbst stammen kann. Die einzig angemessene Haltung diesem geschenkten Sinn gegenüber ist das Staunen, von dem es am Schluß von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* heißt, es allein könne ihn vielleicht retten.

Soweit die verschiedenen Aspekte der inneren, der architektonischen Zyklizität von *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Ich zähle die verschiedenen Sinn-Wege noch einmal auf: Tages-, Wochen- und Jahreskreis als Sinn-Zyklen, der existenzielle, der liturgische, der meditative und der intellektuelle Weg sowie im Bild des Paulus der moralische Weg: die Kehre. Ich glaube, damit haben wir einen ziemlich vollständigen Katalog möglicher Zyklizität des Sinns, einen Katalog, an dem sich jede kompositionelle Zyklizität, sei es des inneren Zusammenhangs oder der äußeren Verbindung, messen lassen muß.

FN 1 (S. 127): "In bezug auf die polnische Dichtung ist wie in bezug auf die französische die Bezeichnung 'Zyklus' ohnehin erst sehr spät aufgekommen."