

Matthias Freise (Leipzig)

EIN EPITAPH AUF ROM.

Komparatistische Betrachtungen zu einem Thema in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts und in der späten Lyrik von Czesław Miłosz.

Das Gedicht *Epitafium Rzymowi* („Epitaph auf Rom“) von Mikołaj Sep-Szarzyński erschien gedruckt erst nach seinem Tod, 1601. Entstanden ist es zwischen 1569 und 1580, genauer ist es nicht datierbar. Es handelt sich um die Nachdichtung einer lateinischen Vorlage des italienischen Humanisten Janus Vitalis (bekannt unter dem Titel *De Roma*, in der im weiteren zitierten Version aber unter dem Titel *Incerti* erschienen), die in zwei leicht voneinander abweichenden Versionen 1553 und 1554 erschienen war. Die Vorlage ist früh auch von anderen Dichtern in ihrer jeweiligen Volkssprache nachgedichtet worden, so von Joachim Du Bellay (1558) in französischer, von Edmund Spenser in englischer (vermittelt über Du Bellay, in den 1570er Jahren verfaßt), von Francisco Quevedo in spanischer Sprache (vor 1614), sowie von Martin Opitz (1634) auf deutsch¹.

Czesław Miłosz hat sich in mehreren Gedichten der achtziger Jahre sowie in seinen Harvard-Vorträgen, die in dem Band *Świadectwo poezji* („Das Zeugnis der Dichtung“) (1983) publiziert worden sind, mit Seps Gedicht, seiner Vorlage und seinem europäischen Umfeld wie auch allgemein mit dem Topos vom Tod und Fortleben Roms beschäftigt. Im weiteren sollen zum einen die Renaissance- und Barockversionen des Gedichts einer komparatistischen Betrachtung unterzogen werden. Im zweiten Teil dieser Studie werden dann Czesław Miłoszs kulturgeschichtliche Bewertung dieser Versionen, seine lyrische Replik darauf sowie seine Auseinandersetzung mit dem Rom-Topos vor dem Hintergrund der Frage nach der kulturellen Identität in Europa diskutiert.

Der Topos der Reflexionen angesichts einer einst mächtigen, nunmehr zerstörten Stadt über die Vergänglichkeit von Macht und Größe hatte im 16. Jahrhundert eine besondere Aktualität gewonnen. Der Humanismus identifizierte sich mit einem antiken Erbe, dessen reale Überreste in ihrer Dürftigkeit gerade das zu widerlegen schienen, was die Identifikation motivierte: die Überlegenheit der antiken Kultur. Vom Ruf dieser Überlegenheit

¹ Die Gedichte sind am Ende des Beitrages, S. 155– S. 158, abgedruckt.

angezogen, kommt der Humanist nach Rom und muß feststellen, daß das Rom, an das er glaubt, keine Realität hat. Rom in Rom nicht zu finden ist ein Paradox, das der Humanismus- und Renaissance-Kultur gleichsam als Geburtsfehler anhaftet. Diese Kultur mußte bei aller Selbstvergewisserung ihr Selbst außer sich suchen, doch ihrem Identitätsgeber mangelt es an Wirklichkeit². Für die Barock-Kultur war der Topos nicht minder attraktiv³. Sie machte in ihm die Entfremdung, die der neuzeitlichen Kultur eigen war, zum Gegenstand. Verantwortlich war für diese Entfremdung, der wiedererwachten religiösen Gestimmtheit gemäß, die Hybris, in der der neuzeitliche Mensch dem antiken gleicht.

1. Sęp-Szarzyński und seine zeitgenössischen Dichterkollegen

Sęp-Szarzyńskis Version des Grabgedichtes auf Rom wird in der polonistischen Forschung als ein schwächeres Gedicht des Autors eingestuft⁴. Verglichen mit den aufwühlenden Konflikten, die Sęp-Szarzyńskis Gedichte mit religiöser Thematik offenbaren, wirkt es thematisch eher leicht, und im Vergleich mit der sonst bewußt rauhen Sprache und rohen Komposition wirkt es allzu glatt und gefällig. Es wird gleichwohl immer wieder gern in Ausschnitten zitiert, denn zum einen treten die literarischen Verfahren, derer sich Sęp-Szarzyński bedient, in diesem Gedicht besonders klar zutage⁵, und zum anderen scheint der anscheinend bis zum äußersten getriebene Concettismus von *Epitafium Rzymowi* ein Beleg für die Zuordnung des Dichters zum Barock zu sein – eine Zuordnung, die die Forschung gegen manche Vorbehalte erst durchsetzen mußte⁶. Einer Analyse und Deutung als ganzes schien das Gedicht gleichwohl nicht wert zu sein, sei es wegen sei-

² Vgl. Thomas M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London 1982, S. 30: „To be a humanist after Petrarch was [...] to feel an imitative/emulative pressure from a lost source.“

³ Ich betone hier und im weiteren die Kontinuität zwischen Renaissance und Barock, die nicht im Formalen, sondern im Thematischen zu suchen ist. Thematisch war das Barock keine Rückkehr ins Mittelalter und auch keine Abkehr von der Antike.

⁴ Wiktor Weintraub, „Some Remarks on the Style of Mikołaj Sęp Szarzyński“, in: Margarete Woltner/Herbert Bräuer (Hg.), *Festschrift für Max Vasmer*, Wiesbaden 1956, S. 560-569, hier S. 563.

⁵ Vgl. S. 563: „[...] a short poem called *Epitafium Rzymowi*. The poem is not among Szarzyński's best, but, for our purposes, it has the advantage of displaying the poet's method of work especially clearly.“

⁶ Vgl. Claude Backvis, „Some Characteristics of Polish Baroque Poetry“, *Oxford Slavonic Papers* 6/1955, S. 56-71 und Janusz Pelc, „Tradycje literackie twórczości Sępa-Szarzyńskiego“, *Pamiętnik Literacki* 1959, S. 719-722.

ner scheinbaren poetischen Insignifikanz, sei es, weil es sich bloß um eine Nachdichtung handelt.

Die Vitalis-Nachdichtungen Du Bellays und Quevedos werden jedoch in der Romanistik, wie die Spensers in der Anglistik, als Meisterwerke angesehen, und daraus ergeben sich für die polnische Version drei Möglichkeiten: entweder Sęp reicht an die anderen Nachdichtungen nicht heran, oder sein übriges dichterisches Werk steht über *Epitafium Rzymowi* und damit über dem Werk Quevedos, Du Bellays und Spensers, oder aber das Gedicht wird unterschätzt. Die erste Möglichkeit wäre zu prüfen, die zweite wird kaum jemand ernsthaft erwägen, und die dritte wäre eine der Thesen, die ich hier aufstellen möchte.

Die Vitalis-Nachdichtungen haben immer wieder zu komparatistischen Studien angeregt. Verglichen werden v.a. Du Bellay mit Vitalis⁷, Quevedo mit Du Bellay⁸, Spenser mit Du Bellay⁹. Eine allerdings nur oberflächliche komparatistische Studie zu Sęp-Szarzyński und Vitalis gibt es von Graciotti¹⁰. Als gemeinsamer Zug der Vergleiche fällt die Apologie jeweils einer Version des Gedichts, meist der eigentlich fokussierten späteren, oder der ‚eigenen‘, auf¹¹. Wie um dem Verdacht des Epigontums zu begegnen, wird Du Bellay auf Kosten von Vitalis, Quevedo auf Kosten von Du Bellay und sogar Sęp-Szarzyński auf Kosten von Du Bellay gelobt¹². Poetische

⁷ Malcolm Quainton, „Du Bellay and Janus Vitalis“, *French Studies Bulletin* 38/1991, S. 12-15; André Six, „Explication française: Du Bellay, *Antiquités de Rome* – Sonnet III“, *Romance Notes* 8/1967, S. 281-284; Malcolm C. Smith, „Janus Vitalis revisited“, *Revue de Littérature Comparée* 63/1989, S. 69-75 und George H. Tucker, *The Poet's Odyssey. Joachim Du Bellay and the Antiquitez de Rome*, Oxford 1990, S. 159-162.

⁸ Gonzalo Sobejano, „El soneto de Quevedo ‚A Roma sepultada en sus ruinas‘ [esencia y ascendencia]“, *Filología* 22/1987, Nr. 1, S. 105-118 und Mijal Gai, „El arte de imitar con ingenio. Análisis comparativo de un soneto de Quevedo“, *Revue Romane* 21/1986, S. 208-228.

⁹ Margaret W. Ferguson, „‚The Afflatus of Ruin‘: Meditations on Rome by Du Bellay, Spenser, and Stevens“, in: Annabel Patterson (Hg.), *Roman Images. Selected Papers from the English Institute, 1982*, Baltimore/London 1984, S. 23-50.

¹⁰ Sante Graciotti, „La fortuna di una elegia di Giano Vitale, o le rovine di Roma nella poesia polacca“, *Aevum* 34/1960, S. 122-136.

¹¹ Graciotti lobt die aus Italien stammende Vorlage auf Kosten der polnischen Nachdichtung.

¹² Maver betont Seps „sehr geschickte Übersetzung von De Roma des Janus Vitalis“, verglichen mit der die Übersetzung von Du Bellay „nicht im mindesten besser ist“. Giovanni Maver, „Rozważania nad poezją Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego“, *Pamiętnik Literacki* 2/1957, S. 308-333, hier S. 323 (Fn.). Smith stellt fest, Du Bellay habe einiges von der Substanz der lateinischen Vorlage opfern müssen, da das Französische weniger ökonomisch sei als Latein. Malcolm C. Smith, „Looking for Rome in Rome. Janus Vitalis and his disciples“, *Revue de Littérature Comparée* 51/1977, S. 510-527, hier S. 516. Auch Gai betont, in 14 Zeilen auf Französisch dasselbe zu sagen wie auf

Verfahren und kompositorische Besonderheiten werden namhaft gemacht, die die Vorlage ‚nicht hat‘. Darum sei die Nachdichtung ‚gelungener‘, ‚raffinierter‘ usw. Heruntergespielt wird dagegen in der Regel, welches Potential der Vorlage die Nachdichtung nicht realisieren konnte.

Die Komparatistik vergißt, wo sie apologetisch ist, was ihre Stärke sein könnte: Unterschiede nicht zu bewerten, sondern *auszuwerten* – zum einen, um die Sinnintention des jeweiligen Autors kontrastiv zu fixieren, zum anderen, um mögliche kulturelle, aber auch literatursprachliche Spezifika des jeweiligen Umfeldes der Versionen zu bestimmen. Der Vergleich, den ich hier anstellen möchte, dient darum nicht der Feststellung einer Abhängigkeit oder der Bestimmung, in welchem Umfang kulturelle Topoi und literarische Kunstgriffe aus einer ‚Vorbildkultur‘ übernommen wurden. Vorbildkultur für alle genannten Versionen, auch und gerade für die neulateinische, ist ja die römische Antike. Alle Fassungen, auch die des Janus Vitalis, sind bewußtes Nachschaffen. Sie sind allesamt auch metapoetisch aufzufassen, weil die ‚imitatio‘ hier ihre Grundlage, den Mythos Rom, reproduziert und zugleich in Frage stellt¹³.

Das Paradox, Rom in Rom nicht zu finden, von dem das Gedicht in allen seinen Versionen seinen Ausgang nimmt, hat nun aber einen weiten Interpretationsspielraum. Der antike Mythos von der Größe Roms steht gegen die antike Realität des Bürgerkrieges und der degenerierten Kaiserzeit. Der antike Mythos steht zugleich gegen die neuzeitliche Realität des Verfalls, er steht weiterhin gegen den neuzeitlichen Mythos vom Rom der Christenheit. Dieser neuzeitliche Mythos steht wiederum gegen die neuzeitliche Realität des Glaubenskrieges nach der Reformation und der moralisch degenerierten Katholischen Kirche. Dieser Spielraum wird von den Autoren je nach ihrer Sinnintention unterschiedlich und unterschiedlich weit genutzt. Das ändert aber nichts an der fundamentalen Gemeinsamkeit des kulturellen Europa, die uns von Spanien bis Polen, von England bis Sizilien (der Heimat des Vitalis) als Erben Roms ausweist. Dabei ist weniger wichtig, wer was von wem übernommen hat (wie z.B. Ramalho und Smith akribisch verfolgen¹⁴),

Latein, sei unmöglich. Mijal Gai, „Buscando en Roma a Roma – semejanzas y diferencias. Análisis de un soneto de Quevedo“, *Dispositio* 10/1985, S. 97-126.

¹³ Zum Begriff der Imitatio und ihrer allgemeinen Problematik vgl. Greene, *The Light in Troy* (wie Anm. 2), Kapitel 3 und zur Imitatio als „Exhumierung“ Roms in Du Bellays *Antiquitez* ders., Kapitel 11 („Du Bellay and the Disinterment of Rome“). Sonett 3 wird von Greene allerdings nicht behandelt.

¹⁴ Américo Da Costa Ramalho, „Poetas Humanistas“, in: ders., *Estudos sobre a época do renascimento*, Coimbra 1969, S. 297-355; Smith, „Looking for Rome in Rome. Janus Vitalis and his disciples“ (wie Anm. 12).

sondern was jeder der Dichter an dem gemeinsamen Erbe profiliert, das ikonisch und synekdochisch in dem Gedicht selbst enthalten ist.

Warum war die lateinische Vorlage des nicht übermäßig bekannten Vitalis bei erstrangigen europäischen Dichtern des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts so beliebt? Ramalho, der die lateinische Version als poetisch schwach einstuft („um epigrama cujo latim não é modelar“¹⁵), um dann „leveza“ und „vigor“ der Quevedo-Bearbeitung zu loben, fragt sich, wie denn ein solches Gedicht so viele prominente Nachdichter finden konnte. Seine Antwort: „[...] numa época em que a Europa tinha os olhos postos em Roma, para atacá-la ou defendê-la“¹⁶. Er macht also den Kampf zwischen Reformation und Gegenreformation für die Aktualität des Rom-Topos verantwortlich. Vitalis habe diesen Topos mehr zufällig als erster aufgegriffen. Der paradoxalen Formulierung, die Vitalis dem Topos gegeben hat, erkennt er keinen Vorbildcharakter zu („dois ou três conceitos felizes“¹⁷).

Janus Vitalis verwendet einen Topos, der sich bis in das augusteische Rom zurückverfolgen läßt. Wir kennen Vergils Apostrophe auf das zerstörte Troja, von dem nur noch der Fluß kündet¹⁸, wir kennen die Diskrepanz zwischen Roms Namen und seinem sittlichen Verfall bei Lukan und Properz¹⁹ und Hildebert de Lavardins Rom-Elegien nach der Zerstörung der Stadt durch die Normannen 1084²⁰. Vitalis faßt diese ganze Tradition in sein paradoxales Epigramm. Ist er damit ein Epigone? Nur insoweit die Renaissancekultur insgesamt epigonal genannt zu werden verdient. Ein originärer Beitrag zu dieser Kultur aber ist das Epigramm allein schon dadurch, daß Vitalis in ihm eine konkrete Position zur Religionskrise des 16. Jahrhunderts bezieht. Er spielt die spirituelle Identität Roms gegen die politische aus, die sich im architektonischen Prunk des Renaissance-Roms niederschlägt. Das Rom der päpstlichen Macht ist, so lehrt das Paradoxon, weniger spirituelles Zentrum der Christenheit als vielmehr doch Erbe des Imperiums. Des weiteren zeigt das Epigramm, daß sich die Kirche in einer Identitätskrise befindet. Die prächtigen Gebäude, von denen der Pilger in Rom nur noch Ruinen vorfindet, sind als Allegorie der zerfallenen Glaubensgemeinschaft zu lesen und der allein übriggebliebene Name der ‚allgemeinen‘ (katholikós) Kirche ist als nunmehr leerer Verweis, als Name ohne lebendigen Träger zu verstehen.

¹⁵ Da Costa Ramalho, „Poetas Humanistas“, S. 313.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Tucker, *The Poet's Odyssey* (wie Anm. 7), S. 61.

¹⁹ S. 81.

²⁰ S. 55-57.

Aber auch der Versbau des lateinischen Gedichts in elegischen Distichen kann durchaus als kunstvoll gelten²¹. Das Gedicht steht, obschon in der lateinischen Originalversion noch nicht wie später bei Sēp mit ‚Epitaph‘ betitelt, durch die Getragenheit der ganz überwiegend aus Spondäen bestehenden Verse in der Tradition der lateinischen Grabrede, z.B. bei Catull. Die Spannung zwischen dem getragenen Hexameter und dem schnelleren, spondäenärmeren Pentameter wird semantisch ausgenutzt: in Vers 11 bis 13 ist das Unwandelbare (11: „restat [...] nominis index; 13: immota“) jeweils im Hexameter, das sich schnell Wandelnde („rapidis fertur in aequor aquis“) dazwischen im einzigen Pentameter ganz ohne Spondäen. Eine weitere Besonderheit der lateinischen Version ist das Ausnutzen jeweils sowohl der abstrakten, begrifflichen, als auch der konkret-sinnlichen Bedeutung der Wörter. Diese Doppelbedeutungen, deren kulturgeschichtliches Werden Bruno Snell am Beispiel der frühen griechischen Literatur so überzeugend dargelegt hat²², illustrieren gleichsam den Weg vom konkreten Ort zum literarischen Topos, von der sinnlich erfahrbaren Größe Roms bis zur Größe Roms in den Köpfen seiner kulturellen Erben. So bezeichnet „saxum“ wohl seit Horaz metonymisch auch ein steinernes Gebäude, ursprünglich aber einen Fels, insbesondere den heiligen Fels des Aventin und damit das spirituelle Zentrum des alten Rom²³. „Praeruptum“ kann sich auf beides beziehen: im Sinne von ‚steil‘ auf den Fels in seiner Erhabenheit, im Sinne von ‚abgebrochen‘ auf die Ruinen in ihrer Dürftigkeit. Auf ähnliche Weise kann man „obrutum“ sowohl sinnlich konkret auf die zerschmetterten und teilweise vergrabenen materiellen Überreste als auch abstrakt auf die vergessen gemachte „Roma victrix“ beziehen²⁴, ebenso „horrentus“ auf

²¹ Kelly kritisiert massiv die Vitalis-Version: „extensive and showy use of polyptoton“ (L.G. Kelly, „Room to move. Latin Elegiacs to Sonnet“, *Romance Languages Annual* 6/1994, S. 110-115, hier S. 110); „horrenti adds little to situ“ (S. 111), „In media Roma in the first two lines is there only for the meter“ (S. 111). Zur Sinnfunktion des Polyptotons siehe unten S. 132f., zu „horrenti“ unten, und zu „media“ sei hier schon gesagt, daß Rom als Mitte der Welt, als imperiales und kulturelles Zentrum thematisiert ist, was die Emphase auf „media“ rechtfertigt. Interessant sind Kellys Bemerkungen zur Transformation elegischer Distichen in die Sonettform.

²² Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946.

²³ U.a. als Ort des Dianatempels. Vgl. *Georges ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch* (Hannover 81913) zu „saxum“ sowie den *Kleinen Pauly* zu „Aventinus mons“.

²⁴ Darin liegt zugleich eine Reminiszenz an den Hector-Traum in der *Aeneis* (Vergil, *Aeneis* II, 290): „ruit alto a culmine Troia“. Vgl. zur Allgegenwärtigkeit der *Aeneis*-Allusionen in Du Bellays *Antiquitez* Dorothy Gabe Coleman, „Allusiveness in the *Antiquitez de Rome*“, *L'Esprit Createur*, 19/1979, Heft 3, S. 3-11, hier S. 8f.

die emporstarrenden Trümmer und zugleich auf die Schrecken verbreitende Weltmacht, und „minae“ auf die emporragenden Mauerzinnen und zugleich auf die Drohungen, die diese Stadt selbst noch als Leiche auszustoßen scheint.

Die meisten übrigen Merkmale des lateinischen Gedichts, insbesondere seine Paradoxien, wurden von Sęp-Szarzyński übernommen und können darum im Zusammenhang mit seiner Version erörtert werden. Darum wird *Epitafium Rzymowi* in zwei Schritten untersucht – zunächst finden die Verfahren Berücksichtigung, die schon Vitalis anwendet, dann die, die bei Sęp-Szarzyński dazukommen.

Grundsätzlich ist zur Funktion der rhetorischen Verfahren in *Epitafium Rzymowi* folgendes zu sagen. Sei es durch Inversionen, durch Enjambements oder durch Alliterationen: der Effekt, den Sęp-Szarzyński immer wieder anstrebt, ist das Paradoxon. Nun könnte man die barocke Lust am paradoxen Formulieren rein rhetorisch – im engeren Sinne der Überredungskunst – auffassen als Herstellung eines scheinbaren Widerspruchs, der durch das Aufdecken der Wahrheit, d.h. durch die Widerlegung der Doxa, verschwindet²⁵. In bezug auf die religiöse Dichtung Sęp-Szarzyńskis wäre dieses Modell insofern inadäquat, als der Erkenntnisgewinn, der an den religiösen Grundparadoxien wie dem menschengewordenen Gott vollzogen werden kann, den Widerspruch nicht beseitigt. Nun ist *Epitafium Rzymowi* zwar kein religiöses Gedicht, aber auch hier gilt, daß die logischen Inkonsistenzen letztlich auf eine unaufhebbare Inkongruenz von Logik und Wahrheit verweisen. Logik kennt weder die Zeit, noch kennt sie den Unterschied zwischen Vorgestelltem und Realem. Diese beiden Parameter werden in *Epitafium Rzymowi* zur Erzeugung der Paradoxien ausgenutzt. Sie sind zugleich konstitutiv für den Sinn. So entstehen Paradoxien in dem Gedicht zum einen durch den Widerspruch zwischen durchgängiger logischer Identität in der Form des Namens und realer Veränderung in historischen und natürlichen Prozessen und zum anderen durch Äquivokationen zwischen abstraktem und konkretem Wortsinn, zwischen ‚epitheton ornans‘ und faktischer Eigenschaft, zwischen der Idee und ihrer Verkörperung, zwischen Vorstellung und Realie.

Wir werten nunmehr die Verfahren der literarischen Rhetorik aus, um sie für eine Deutung fruchtbar zu machen. Wie schon Vitalis, so verwendet auch Sęp-Szarzyński die doppelte Negation, d.h. die Litotes – nicht aus Understatement wie etwa moderne Rhetoriker, sondern weil der Verneinung in

²⁵ Vgl. zu den verschiedenen Auffassungen des Paradoxons insgesamt Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (Hg.), *Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Tübingen 1992.

dem Gedicht insgesamt eine Schlüsselrolle zukommt. Rom ist darin der Topos der Negation, die ganze Kraft, die ganze Macht des antiken Rom wurde nur zur Verneinung aufgebracht, das imperialistische Rom verneinte im Namen der Macht den Raum, die Zeit und alle mögliche Identität außer seiner eigenen. Dieses Verfahren wird ja im Gedicht durch die Hyperbel der Autonegation und Selbstzerstörung Roms ad absurdum geführt. Vorgeführt aber wird es durch die im Gedicht ubiquitäre Negation, mit der Litotes als ihrem Gipfel. Die narzißtische Selbstbejahung und Fremdverneinung des Imperialismus vernichtet mit dem Anderen schließlich auch sich selbst. Sie ist an sich selbst verneinend. Du Bellay, Quevedo und Spenser verzichten auf die Litotes, aber nur Du Bellay schafft ihrer Sinnfunktion einen Ersatz: Die dreifache Wiederholung des „seul“ („le seul monument / seulement / Le Tybre seul“) in der ersten Terzine akzentuiert die Einsamkeit dessen, der alles verneint.

Auch das Polyphton übernimmt Sep-Szarzyński von Vitalis. „Roma, romae, romam, roma, romani“ bei Vitalis; „rzym“ [nom.], „rzyrna, rzymowi, rzym“ [akk.], w rzymie“ bei Sep. Die anderen Autoren haben schon mangels Flexionsendungen nichts Vergleichbares: Du Bellay und Spenser wiederholen ostentativ „Rome“ (zehn bzw. neunmal)²⁶. Während aber bei Du Bellay das Wort „Rome“ im Zentrum eines Geflechts von für den Sinn höchst wichtigen Assonanzen – „nomme, comme, monde, mondaine, monument, consomme, donter, temps“ – steht²⁷, bleibt Spenser nur die affirmative Wiederholung immer desselben Wortes. Quevedo reduziert diese Wiederholung auf fünfmal, so daß sie nicht zur Manier wird, und führt statt der übrigen Nennungen von Rom Synekdochen ein („Aventino, Palatino“) – damit simuliert er gleichsam die Variationsbreite des Vitalis'schen Polyphtons, dessen Funktion es ist, den Topos zu variieren, ihn in unterschiedlichen Aspekten zu betrachten, ihn explizit als Subjekt, Objekt und Teil (gen. part.) vorzuführen.

²⁶ Man kann darüber streiten, ob ein Polyphton nur durch Flexionsendungen oder auch durch analytische Kasus konstituiert sein kann. Daß ein analytisches ‚Polyphton‘ aber eher Wiederholung und Identität suggeriert, zeigt sich bei Katz, der zu Du Bellays *Antiquitez* 3 feststellt: „the word Rome is used ten times“ und dieses Stilmittel als Epizeuxis [nachdrückliche Wortwiederholung] identifiziert! (Richard A. Katz, „The Collapse of the City: The ‚Vision‘ of the *Antiquitez de Rome*“, *L'Esprit Créateur* 19/1979, Heft 3, S. 12-20, hier S. 15). Auch MacPhail identifiziert in der französischen Version nur Wiederholung (Eric MacPhail, „La fuite retournée: Echoes in Du Bellay's Poetry“, *Neophilologus* 79/1995, S. 207-216, hier S. 210): „the repetition of Rome hollows the name of it's significance“.

²⁷ Coleman, *The Chaste Muse. A Study of Joachim Du Bellay's Poetry*, Leiden 1980, S. 103 betont die Lauthäufung auf r-o-m bei Du Bellay: „this is emphasizing key words“. Dies sei für die Semantik des Französischen typisch.

Vitalis' Polyptoton „vicit, vincere, victum, victa, victrix“ kann Sep-Szarzyński nur durch die lautliche Ähnlichkeit von „zwalczyć“ („unterwerfen“) (in drei Varianten) und „zwyciężyć“ („siegen“) (in zwei) imitieren, wobei aber die Funktion dieses Polyptotons erhalten bleibt – „zwalczyć“ und „zwyciężyć“ treten beide sowohl in aktivischer als auch in passivischer grammatischer Form auf, so daß das Verfahren bei Sep-Szarzyński wie schon bei Vitalis das Paradox von gleichzeitigem Tun und Erleiden profiliert. Vitalis ist dieses paradoxale Polyptoton so wichtig, daß er, etwas unbeholfen mit „atque“ einsetzend, in Vers 10 wiederholt, was schon in Vers 9 gesagt ist und zwar in einer chiasmatischen Konstruktion, die „victrix“ und „victa“ an der Zäsur einander gegenüberstellt. Darauf verzichtet Sep-Szarzyński. Du Bellay und Spenser verzichten auf das Passivum und damit auch auf das paradoxale Polyptoton von „vincere“. Opitz reproduziert zwar mit „Siegerinn“ und „besiegte“ die Gegenüberstellung von „victa“ und „victrix“, zuvor aber hatte er sich aus semantischen Gründen für eine Variation von „erlegen“ als Äquivalent für „vincere“ entschieden²⁸.

Im engen Zusammenhang mit dem Polyptoton steht die Funktion des epitheton ornans „Roma victrix“. Es wird durch das Paradoxon ad absurdum geführt, denn es wird als bloßer Name, genauer, als leerer singulärer Term entlarvt. Nun ist der Verlust von Sachhaltigkeit bei epitheta ornantia ein bekanntes Phänomen und nur allzu leicht durch die ‚Realisierung‘ ihrer Bildhaftigkeit bloßzustellen. Hier geschieht jedoch noch mehr. Die Invarianz des Namens suggeriert die Konstanz der Eigenschaft. Indem der Name die Eigenschaften in sich aufnimmt, werden „accidentia“ scheinbar zu „essentia“. Die ‚Ewigkeit‘ von Rom konnte aber in Wirklichkeit nie zur geistigen „essentia“ werden; sie mußte der Zeit abgekauft werden um den Preis der ständigen imperialistischen Expansion. Darum muß am Schluß Fortuna ins Spiel kommen: vom antiken Rom einst zur Schutzgöttin erhoben, wendet sich diese Herrin über die Zeit schließlich doch gegen ihr Lieblingskind und offenbart damit ihre wahre Natur.

Sep-Szarzyński orientiert sich an dieser Stelle mit der Formulierung „Rzym niezwyciężony“ („unbesiegt Rom“) an der früheren Version von Vitalis' Epigramm²⁹, in der es an Stelle von „Nunc victa in Roma victrix Roma illa sepulta est“ heißt: „Nunc victa in Roma Roma illa invicta sepulta est“. Die Sinnfunktion des epitheton ornans erscheint hier durch die negative sprachliche Form paradoxal zugespitzt, indem es auf den Syllogismus (non a = a) zurückgeführt wird: „unbesiegt“ = „besiegt“. Zugleich wird so

²⁸ Siehe dazu unten S. 138.

²⁹ Zu den Versionen von Vitalis' Epigramm siehe unten Anmerkung 64.

die vielfache Negation der vorausgehenden Verszeile in das Epitheton hinein verlängert, so daß die Formel schließlich lautet:

Prämisse: es sei nicht non a	[-(a)]
non a ist a;	[(-a) = a]
conclusio: es sei nicht a.	[=> (a)]

Damit wird die Notwendigkeit des Nichtseins von Rom „erwiesen“. Vitalis' Chiasmus aus Vers 10 („*victrix/victaque*“) ersetzt Sep-Szarzyński durch den komplizierteren Chiasmus zwischen Vers 10 und 11: „w Rzymie [...] rzym [...] / to jest ciało w swym cieniu leży pogrzebiony“ („in Rom [...] Rom/d.h. der Körper in seinem Schatten liegt begraben“). Schon syntaktisch korrekt gelesen ist hier ein Paradoxon zu finden. Der Schatten hat das, was ihn wirft, unter sich begraben. Materielles – das, was Schatten wirft – und immaterielles – der Schatten selbst – haben die Plätze getauscht. Das läßt sich zunächst synekdochisch lesen als ein Verborgensein, dabei aber doch Enthalten-Sein des konkreten Ganzen in seinem Überrest. Dann kann man es als Kommentar zum Mythos Rom lesen: Rom hat den Mythos seiner selbst geschaffen, der als sein Schatten allein noch existiert und in dem es „begraben liegt“³⁰.

Die chiasmische Formulierung spielt nun zusätzlich die Verwirrung stiftende Ambivalenz aus, was nun an Rom der Körper und was der Schatten ist. Denn bei korrekter syntaktischer Zuordnung ist zwar das siegreiche (frühere) Rom der Körper, der im besiegten (jetzigen) Rom, dem Schatten früherer Zeit, begraben liegt, aber der Chiasmus suggeriert die Gültigkeit auch der umgekehrten Erklärung: ist nicht gerade das mit dem seiner Sachhaltigkeit verlustig gegangenen Epitheton bezeichnete Rom der Antike, die „*Roma victrix*“, und mit ihm das Epitheton selbst, ein Schatten, ein leeres Wort geworden? Und ist nicht das Trümmerfeld als das einzig noch materiell Vorfindliche Roms ‚Körper‘, sein Leichnam, aus dem der Geist entwichen ist? Entspricht das nicht viel eher dem Topos des Epitaphiums, zu dem die Wendung gehört: wir haben hier nur noch den Körper, die Seele, die einst hier war, ist ins Schattenreich geflohen? Doch dieses Paradoxon läßt sich auflösen. Der Körper, die mächtige Stadt Rom, liegt in ihrem Schatten begraben, insofern Rom in seinem Mythos, der durch das Epitheton „*victrix*“ zum Ausdruck kommt, erhalten blieb und für uns heute vorfindlich ist. Grabstätte für das alte Rom ist dann nicht mehr das Trümmerfeld, sondern der alles konservierende Mythos, der im Epitheton zum Ausdruck kommt. Als Metonymie bzw. Metapher aufgefaßt können Ruinenfeld wie Grabstätte

³⁰ Zum Schatten als Negation von Licht und damit zugleich als Negation des epitheton ornans „*Roma clara*“ siehe unten S. 143.

sowohl Schatten-Seele als auch Körper, sowohl Hades als auch Mausoleum, sowohl im Humanismus wiederauferstandener Mythos als auch toter Leichnam sein. Das Ruinenfeld ist der zugleich materielle und immaterielle Zeitschatten, den Rom aus der Geschichte in die Gegenwart wirft.

Die Akkumulation oder Diärese: „okrąg murów i [...] / Teatra i kościoły i słupy“ („der Ring der Mauern und [...] die Theater und Kirchen und Säulen“) kulminiert bei Sęp-Szarzyński wie schon bei Vitalis in einer paradoxalen *constructio kata synesin*: „Haec sunt Roma / To są Rzym“. Beide Verfahren zusammen haben die Funktion, die Identität zwischen dem Ganzen und der Summe seiner Teile sowohl zu behaupten als auch in Frage zu stellen. Der Widerspruch, der damit zum Ausdruck kommt, hat seine Wurzel in der Funktion von Namen überhaupt. Der Name verleiht Einheit, Singularität und Dauer, indem er unter Ausblendung der Vielgestaltigkeit und Veränderlichkeit der dinglichen Wirklichkeit eine immaterielle Idee vom Ganzen schafft. Rom als Idee ist nun aber seither mit der Wirklichkeit in Widerspruch geraten, und damit scheint der Name nicht mehr in der Lage zu sein, den aufgezählten Überresten Einheit zu gewähren. Darum der Plural. Zugleich aber lebt die Idee, aller dürftiger Realität zum Trotz, im Namen doch weiter und findet in Mauer, Theater und (heiligem Tempel-) Fels zwar keine volle Repräsentation mehr, dafür aber einen gültigen zeichenhaften Ausdruck. Der Dreischritt von der Ansammlung dinglicher Realität über die Konstitution von Identität durch den ihr verliehenen Namen bis zur nur noch zeichenhaften Vertretung dieser Identität in der dinglichen Welt löst den Widerspruch von Einheit und Vielheit, den die *constructio kata synesin* zum Ausdruck bringt, auf³¹. Du Bellay hat von allen Bearbeitern der lateinischen Vorlage diese Problematik am besten erfaßt, denn er ergänzt: „C'est ce que Rome *on nomme*“, und dieses „*nomme*“ reimt auf „Rome“ in Zeile 1, und dieses Paar wiederum steht dem anderen Reimpaar der ersten Quadriene gegenüber: „n'apperçois/tu vois“. So steht der Name, aus der Sphäre der Ideen, dem sichtbaren, aber ohne den Namen nicht als Rom identifizierbaren Gemäuer gegenüber.

In allen Versionen des Gedichtes spielt der Tiber eine entscheidende Rolle. Bei Vitalis ist er „*nominis index*“, d.h. ein Zeichen, das auf keine materielle Realität, sondern nur noch auf einen Namen verweist. Der Fluß ist zum Zeichenkörper eines leeren singulären Terms geworden. Doch die lateinische Version läßt immer auch den sinnlichen Ursprung von ‚bloßen‘

³¹ Hier wird schon die Funktion der Zeit für die Lösung der Paradoxien bzw. umgekehrt die Leugnung der Zeit durch die Logik (die sich daraufhin mit Paradoxien herum-schlagen muß) deutlich. Dieser Aspekt wird in der Version Sęp-Szarzyńskis am deutlichsten.

Zeichenmaterien aufscheinen. So auch hier: der Tiber verweist nicht nur auf den Namen. Er trägt ihn, metonymisch gesprochen, auch in die Welt hinaus („fertur in aequor aquis“), und er symbolisiert gleichzeitig durch Anspielung auf die Zeit-Paradoxie Heraklits die Zeit selbst als einzig wahre Herrin über Rom und damit als wahre Identität der von Rom als Schutzgöttin verehrten Fortuna. Schließlich fungiert der Tiber trotz des Gegensatzes, in den er zu der unbeweglichen Stadt gestellt wird, auch als Gleichnis für die Stadt, insofern sie es eben doch verstanden hat, sich wie der Fluß zu verändern und dadurch zu bleiben: sie wechselte die Religion und wandelte sich vom imperialen zum spirituellen Zentrum, und gerade dadurch blieb sie, was sie war: Mittelpunkt der Welt.

Die oxymorale Pointe des Gedichts – das Oxymoron hier verstanden als verdichtete Form des Paradoxons – ist in allen Versionen gleich: das Unbewegte kommt ins Wanken, das ständig Bewegte aber bleibt. In Epimythion-ähnlicher Verallgemeinerung erscheint Rom als ein Lehrstück über die Macht der Zeit³². Diese Paradoxie läßt sich auf Zenos Paradoxien von Bewegung und Ruhe zurückführen. Dabei wird einerseits die Hybris des antiken Rom deutlich, bloße Dauer als Ewigkeit zu deuten und der Zeit selbst widerstehen zu wollen, andererseits aber zugleich die fortdauernde Existenz Roms als ein Ergebnis der Wandelbarkeit, des gelungenen Aufgreifens einer neuen Zeit und ihrer Idee, des Christentums (vgl. das noch heute gebräuchliche Epitheton ‚Ewige Stadt‘).

Für den Untergang des alten Rom machen Vitalis, Opitz und Sęp-Szarzyński Fortuna verantwortlich, Du Bellay und Spenser die Unbeständigkeit der Welt, Quevedo niemanden. In der Verbindung mit der Apostrophe an Roms „grandeza“ und „hermosura“ forciert Quevedo damit den eben zuletzt genannten Sinn der Pointe. Du, veränderte christliche Roma, bleibst und dauerst, du, starre antike Roma, mußt untergehen. Du Bellays und Spensers Verweis auf die Unbeständigkeit („inconstancie“) der Welt ist logisch gesehen redundant, er rechtfertigt sich bei Du Bellay aber durch die Äquivalenzstellung als Reimwort zu „resistance“, an der sich wiederum Sinn entzündet. Gerade durch Wandel („inconstance“) leistet man der Zeit Widerstand („resistance“), man schlägt die Zeit mit ihren eigenen Waffen. Von Fortuna als Herrin der Zeit war oben schon die Rede, hier erscheint sie zusätzlich als die Erzeugerin von Paradoxien. Man muß beide Argumente verbinden, um zu verstehen: die Zeit ist wesentlich für das Entstehen von

³² Die Funktion des letzten Verspaares als Moral betont Ingrid G. Daemrlich, „The Function of The Ruins Motif in Du Bellay’s *Les Antiquitez de Rome*“, *Neophilologus* 59/1975, S. 14-21, hier S. 17.

Paradoxien verantwortlich. Sie ist der Logik der Identität grundsätzlich inkongruent.

Auch ein narrativ-perspektivisches Verfahren verwenden alle Versionen außer der Quevedos: wir betreten zu Beginn des Gedichts gemeinsam mit dem Pilger bzw. Fremden bzw. novus advena die Stadt, um sie am Schluß mit dem Lauf des Tiber in Richtung Meer, dem Sinnbild für die Weite der Welt, wieder zu verlassen. Diese Bewegung ist nicht unerheblich für die Deutung, denn sie profiliert das Verhältnis von ‚urbs‘ und ‚orbis‘ als ein wechselseitiges: nicht nur führen alle Wege nach Rom, sondern es gehen auch alle Wege von Rom aus. Warum bleibt Quevedo in Rom³³? Der Fluß bekommt bei ihm eine ganz andere Funktion. Er führt nicht hinaus aus der Stadt, er endet, indem er sie ‚bewässert‘, gleichsam in der Stadt, um an ihrem Grab („sepultura“) zu weinen. Sein Rauschen spielt das Requiem dazu. Zum allgemein stärker nekrologischen Charakter der spanischen Version kommt hier die Vorstellung vom Tod als dem Ende alles diesseitigen, als dem Ende der Zeit³⁴. Darum muß auch der Fluß, der Fluß des Heraklit, hier enden. Das jetzige Rom ist ja nicht mehr zeitlich und damit diesseitig, es ist durch die christliche Spiritualisierung jenseitig und außerzeitlich geworden wie das Himmlische Jerusalem. Darum braucht der Tiber die Stadt in der diesseitigen Wirklichkeit nicht zu verlassen.

Doch nicht nur Quevedo nutzt den nekrologischen Charakter des Themas für die Sinnbildung. Das „sepulta est“ findet sich in allen Versionen außer bei Du Bellay und bei Opitz. Es verweist auf die Gattung der Grabinschrift und macht die mit Inschriften bedeckten antiken Ruinen gleichsam allesamt zu Grabsteinen. Zusätzlich läßt die Metapher Leichnam (cadaver, trup) bei Vitalis und Sep-Szarzyński den Topos mit antropomorpher, hyperbolischer und mythologischer semantischer Energie auf. Mythologisch verweist sie auf den Titan, der nach dem Gigantenkampf unter der Insel Sizilien begraben wurde, durch den Ätna aber weiterhin atmet und mit Erdstößen immer wieder versucht, sich zu befreien (Ovid, *Metamorphoses*, V. 346-353)³⁵.

³³ Sobejano verweist in bezug auf Quevedo auf „suna conciencia registradora que se dirige [...] al ‚peregrino‘ inicialmente, y sólo al final a ‚Roma‘“ (Sobejano, „El soneto de Quevedo ‚A Roma sepultada en sus ruinas‘“ [wie Anm. 8], S. 109). Die Aufmerksamkeit bleibt in Rom, der Fluß gehört zu den „personajes immanentes“ (ebd.) des Gedichts.

³⁴ Zur Zeitlichkeit im Gedicht siehe unten S. 140f.

³⁵ Vgl. zu diesem Motiv Ovids und seiner Verarbeitung bei Du Bellay Walter Pabst, „Ehrfurcht und Grauen vor Rom. Zur Stilisierung des *caput mundi* in *Les antiquitez de Rome*“, *Romanistisches Jahrbuch* 24/1973, S. 77-91, hier S. 80f. Rom als „zerstückelter Leichnam“ weist bei Du Bellay auf barocke Motive voraus. Die Vermittlung dieses Motivs über Vitalis erwähnt Pabst nicht.

Ziehen wir die Parallele, so ist an diesem Ort eine gewaltige Kraft und Macht verschüttet, die zu befreien zu einer Rückkehr in die Barbarei führen könnte, zu einer erneuten Unterjochung durch einst mühsam gebannte Kräfte, hier: durch den Imperialismus („imperiosa minas“).

Opitz verwendet das Verb „ligt“, das auf den ersten Blick blasser zu sein scheint als „sepulta est“, das aber durch den Reim auf „besiegt“ das Liegen auf dem Schlachtfeld akzentuiert. Roms Leichnam wurde also bei Opitz nicht begraben, sondern zerfällt vor unseren Augen zu ‚Abraum‘. Darum nennt er Roms Überreste auch „Aaß“. Auf einen eher tierischen als menschlichen Kadaver verweist auch das dreimalige „erlegt“. In der lautlichen und etymologischen Nähe zu diesem Wort liegt ein weiterer Grund für die Wahl des Wortes „ligt“ für „sepulta est“. Rom liegt wie ein erlegtes Tier am Boden. Das Imperium hat erlegt und wurde schließlich erlegt – ist das bei Opitz schon ein Verweis auf die Wölfin, die als jagendes und immer auch von Menschen gejagtes Tier nicht nur zum Emblem, sondern auch zum Symbol für das unablässig kriegführende Imperium Romanum wird?

Bei Sęp-Szarzyński ist der Gedanke des „sepulta est“ etwas abgeschwächt zur Würde bzw. Größe, die diesem Leichnam noch entströmt. Dafür setzt er hier eine Reihe neuer wirkungsvoller rhetorischer Mittel ein, so v.a. das harte Enjambement zwischen Vers 5 und 6, durch das das Subjekt des Satzes „trup“ („Leichnam“) von seinem attributiven Kontext getrennt und mit Hilfe einer äußerst kühnen Inversion einem eigentlich nicht ihm, sondern dem Objekt des Satzes gehörenden zweiten Genitivattribut – „szczęścia“ („des Glücks“) gehört zu „poważność“ („Würde“) – zugesellt wird. Das Ergebnis ist die paradoxale Kontamination von „trup“ und „szczęście“, also die grammatisch gar nicht fundierte Genitivmetapher ‚Leiche des Glücks‘. Der Leichnam macht sich gleichsam selbständig, er löst sich aus seinem konkreten Kontext „miasto“ („Stadt“) und verallgemeinert sich zum Sinnbild für das paradoxale Wirken der Fortuna, als deren Produkt „trup szczęścia“ hier verstanden werden muß.

Die Wendung „vasta theatra situ“, d.h. der Verweis auf einen zentralen Bereich antiker Kultur mit großem Vorbildcharakter für die Neuzeit, begegnet uns außer bei Vitalis nur bei Opitz und Sęp-Szarzyński. Bei Vitalis findet sich hier eine raffinierte doppelte Verweisstruktur. Zum einen gebraucht er „situ“ metonymisch für „Bau“ und spielt damit auf Horaz’ *Exegi monumentum* an: „regali [...] situ pyramidum altius“³⁶. Dann ist auch „vasta“ metonymisch zu verstehen im Sinne von „ungeheuer groß“. In diesem Fall

³⁶ Horaz’ *Exegi monumentum*, in: *Q. Horati Flacci Opera*, hg. von Stephanus Borzsák, Leipzig 1984, S. 100f. Zu Du Bellays Bezug auf das Horaz-Gedicht vgl. Katz, *The Collapse of the City* (wie Anm. 26), S. 12.

sind diese Monumente, wie die Pyramiden für Horaz, ehrfurchteinflößend als Dokumente einstiger kultureller Leistung, im Unterschied zu diesen aber eben kein Monument „aere perennius“, sondern dem Verfall preisgegeben. Zum anderen ist „situ“ gemeinsam mit „vasta“ wörtlich zu verstehen als „wüste, leere Orte“, an denen sich einst Theater befunden haben. In diesem Fall werden zusätzlich die Konnotationen von „situ“: „durch langes Liegen in Vergessenheit geraten sein“, „Rost oder Schimmel angesetzt haben“ sowie „geistig eingerostet sein“ (senectus vita situ) aktiviert³⁷, die den Niedergang der antiken Dramatik anzeigen und ein neuzeitliches Ausfüllen des kulturellen Vakuums anmahnen. Bei Opitz stehen die „Lustspielhäuser“³⁸ im „scheine“, was sich äußerst effektiv auf „Steine“ reimt. Das Massive, Materielle steht dem bloßen, leeren Anschein gegenüber. Beides bildet jedoch nicht nur einen formalen Kontrast – „scheine“ ist das immaterielle Echo (Echoreim!) der einstigen „Steine“. Zugleich paßt der bloße Anschein von Anwesenheit, wie er hier zum Ausdruck kommt, zum Lustspielhaus, der Produktionsstätte von bloßem Anschein, von Fiktionalem. So wird der Mythos Rom selbst zu einem fiktionalen Drama, das die Stelle der massiven materiellen und politischen Realität des antiken Roms vertritt. Bei Sep-Szarzyński koexistiert in der Wendung „Teatra i kościoły“ („Theater und Kirchen“) die antike mit der christlichen Epoche sowohl materiell (Gebäude) als auch geistig (Verweiskfunktion der Gebäude als Inbegriff und Gefäß der jeweiligen Kultur) und sogar sprachlich (man beachte die alte Form *teatrum*, pl. *teatra*).

Damit sind wir bei den Verfahren, die sich nur bei Sep-Szarzyński finden. Insbesondere seine Reime sind sinnfunktional. Das sind sie zweifellos auch bei Quevedo, Du Bellay, Opitz und Spenser, aber auf eine je eigene Weise, die ich nicht in aller Ausführlichkeit für jede Version darlegen kann³⁹. Nur so viel zum Vergleich: alle fünf Versionen weisen Echo- oder Inklusions-Reime auf: bei Sep-Szarzyński ist das der Reim „pielgrzymie/Rzymie“ („Pilger/Rom“), bei Quevedo „Palatino/latino“, bei Du Bellay „comme/consomme“, bei Opitz das eben erwähnte „Steine/scheine“ und bei Spenser „funerall/fall“. Das sind keine mutwilligen Sprachspielereien, sondern Verweise auf das dem Topos zugrundeliegende Verhältnis der Inklusion. Dieses Verhältnis aber deuten die Dichter verschieden. Für Spenser sind Teil und Ganzes, d.h. im Falle von „fall“ und „funerall“ Geistiges und Ma-

³⁷ Nebenbedeutungen von „situ“ nach *Georges ausführlichem Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch*.

³⁸ Das Wort *Theater* hatte sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Deutschen noch nicht durchgesetzt.

³⁹ Zur Sinnfunktion des Reims bei Du Bellay vgl. aber oben S. 135.

terielles, letztlich identisch. Für den Spanier Quevedo ist die materialisierte Äußerlichkeit sofort öffentliche politische Geste (Hügel als Regierungssitz; „reinaba“ Palatino) und gerade dadurch zugleich geistig („blasón“ latino)⁴⁰. Du Bellays Echo-Inklusion ist paradoxaler. Sie besteht zwischen der fortwährenden Identitätsvernichtung durch die Zeit („temps, qui tout consume“) und dem Satz der Identität („comme“). Die Zeit schafft Identität (genauer, sie schafft ihre epistemologische Grundlage, die Dauer) und widerlegt sie zugleich. Sęp-Szarzyńskis Echoreim „Pielgrzym/Rzym“ fungiert zum einen als metonymisch motivierte Volksetymologie – ein „pielgrzym“ ist einer, der nach „Rzym“ unterwegs ist – zum anderen verweist er auf das Verhältnis von imperialem und christlichem Rom. Bei Quevedo präsentiert der Reim „peregrino/Aventino“ dieses Verhältnis als einen Gegensatz – der Aventin ist seit Augustus der Sitz der Kaiserresidenzen gewesen – die Echo-Inklusion bei Sęp-Szarzyński läßt es eher als eine Wandlung erscheinen. Auf Wandlung deutet auch Sęp-Szarzyńskis zweiter Echoreim „niezwyciężony/zwyciężony“. Das antike Unbesiegte Rom als entleertes ‚epitheton ornans‘ trägt bereits das besiegte Rom in sich.

In anderen Verfahren des Gedichts wird Sęp-Szarzyńskis Profilierung der Zeit und in ihr v.a. der Metamorphose, noch deutlicher. So in der bereits erwähnten Wendung „Teatra i kościoły“. Nicht nur wurden vielfach antike Theater zu Kirchen umgebaut⁴¹, es ließe sich auch an den Übergang von der Theaterkunst in den religiösen Bereich der Mysterienspiele denken, wie im Falle der polnischen Dramatik des 15. und 16. Jahrhunderts, oder an die sakrale Funktion der ursprünglichen griechischen Theaterkunst. Die Wendung „Teatra i kościoły“ profiliert darum keinen unversöhnlichen Gegensatz, sondern eine Metamorphose. Das Palindrom „mur-rum“ („Mauer-Schutt“) und die Anapher „stupy stłuczone“⁴² („zerbrochene Säulen“) präsentieren Paradoxien von Aufrichten und Destruktion, von architektonischen Horizontalen („mur“) und Vertikalen („stupy“), die schließlich in Formlosigkeit übergegangen sind. Palindrom und Anapher sind hier im Sinne von Wandlung, als Metamorphose, aufzulösen. Beide gehören ins Sinnzentrum, in dem sich die Raum- und die Zeitstruktur des Gedichts treffen. Der Bewegung vom Erblicken der Gebäude durch den eintreffenden Pilger bis zum Abfluß des Tiber ins Meer⁴³ entspricht die Metamorphose Roms selbst, wie sie in unnachahmlicher Kürze das Palindrom zum Ausdruck bringt. Aus

⁴⁰ Zu Verfahren und Bild der Inklusion bei Quevedo vgl. Gai, „El arte de imitar con ingenio“ (wie Anm. 8), S. 210.

⁴¹ Z.B. das römische Theater in Verona.

⁴² Man beachte zur Lautähnlichkeit die altpolnische Form *stupy*.

⁴³ Vgl. oben S. 136 zur ‚Bewegung‘.

Gebäuden wird Schutt, und der Weg von der architektonischen (und zugleich künstlerischen?) Form zur Formlosigkeit, zur a-morphe setzt sich fort in dem Sand, den der Tiber laut Vers 12 ins Meer transportiert. Aus Schutt wird Sand. Und so ist es auch kein Zufall, daß der Fluß, seit Heraklit Sinnbild für die Zeit, den Sand schließlich mit sich in die Unendlichkeit des Meeres hinaus trägt. Die Zeit ist der Gegner der Form. Wie der Tiber die antiken Trümmer zu Sand zernagt, so ebnet die Zeit jede vom Menschen geschaffene Form schließlich ein. Die von ihr gestiftete Metamorphose ist entropisch, ist man versucht zu sagen. Die Metamorphose Roms kann aber auch umgekehrt als eine Aussaat der Rom-Idee interpretiert werden. Rom wird vom Fluß zu Körnern zermahlen und in die Weite des Ozeans hinaus transportiert. Das Meer trägt diese Idee an alle (kulturellen) Ufer der Welt. Rom als Brennpunkt des Imperiums existiert nicht mehr, doch dafür ist heute überall Rom.

In den verschiedenen Versionen des Rom-Gedichts wird also einerseits von den kulturellen Erben in allen Teilen Europas viel Übereinstimmendes zum Mythos Rom gedacht, es wird auch vielfach Analoges durch unterschiedliche literarische Verfahren realisiert. Zugleich aber werden in analogen Verfahren unterschiedliche Sinnstrukturen angelegt, und es werden sogar durch andere Verfahren ganz neue Sinnfäden geknüpft. In dieser „Einheit in Vielfalt“, um mit dem barocken Dichtungstheoretiker Sarbiewski zu sprechen⁴⁴, gewinnen die bei aller kultureller Einheit des Raumes und der Epoche doch bestehenden Unterschiede zwischen den Nationalkulturen eine gewisse Gestalt.

Janus Vitalis arbeitet v.a. mit Polyptoton, Chiasmus und Inversion, ferner mit konkret-abstrakten Doppelbedeutungen, also mit versteckten Realisierungen von Metaphern. Damit nutzt er besonders die syntaktische Flexibilität des Lateinischen. Für die Sinnintention bedeutet das: sein Gedicht unterstreicht die Vielgestaltigkeit und Vertauschbarkeit von Gegenstand und Begriff, problematisiert wird die Identität, Schlüsselwort im Gedicht hierfür ist „nominis index“.

⁴⁴ Sarbiewskis barocke Dichtungstheorie *De acuto et arguto*, die 1627 und damit früher entstand als die entsprechenden Theorien Gracians und Tesauoros, ist lateinisch und polnisch ediert in: Maciej Kazimierz Sarbiewski, *Wykłady poetyki (praecepta poetica)*, Wrocław u.a. 1958. Vgl. dazu Renate Lachmann, „Die ‚problematische Ähnlichkeit‘. Sarbiewskis Traktat *De acto et arguto* im Kontext concettistischer Theorien des 17. Jahrhunderts“, in: dies. (Hg.), *Slawische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij (1894-1977)*, München 1983, S. 87-114.

Du Bellays Fassung lebt von ihren rhetorischen Wiederholungen und ihren Antithesen⁴⁵. Auf den Sinn wirkt sich das insofern aus, als die logische und die appellativ-rhetorische Funktion dominant werden. Du Bellay will das Paradoxon auflösen, es wird in eine ‚Wahrheit‘ überführt, die die Doxa (die Größe und Überlegenheit der römischen Kultur) als Schein widerlegt. Schlüsselwort ist „quel orgueil, quelle ruine“⁴⁶. Ferner ist das Gedicht stark durch Assonanzen geprägt, durch die die Homonymie-Tendenz des Französischen genutzt wird. So kommt ein dichtes Geflecht von durch lautliche Ähnlichkeit motivierten semantischen Beziehungen zustande, das die All-durchdringung des Mythos suggeriert (zumal das Wort „Rome“ als lautliches master-pattern figuriert). Die hier überaus reichliche Verwendung rhetorischer Mittel, die eher schon an den barocken Concettismus erinnert, ist ansonsten für Du Bellay untypisch⁴⁷ und erklärt sich wohl aus der schon stärkeren Barockneigung der Vorlage.

Quevedo verkettet v.a. Synonyme und Synekdochen. So betont er die kulturelle Kontinuität und das synekdochische Recht der Ruinen, Rom zu vertreten⁴⁸. Viel deutlicher als bei den anderen Autoren ist bei ihm der Nekrolog-Charakter des Gedichtes. Sprachlich verschaffen Hyperbata und zahlreiche andere Klammerungen von Zeilenpaaren und Strophen dem Topos-einen im übertragenen und wörtlichen Sinne die Grabstätte umgrenzenden Rahmen, der ikonisch die Stadtmauer realisiert. Die Strophen des Sonetts werden auf raffinierte Weise abwechselnd durch Vertikalität und durch Horizontalität charakterisiert: auf die horizontale Pilgerreise (1. Quadrine) folgt die Vertikale der Hügel Aventin und Palatin (2. Quadrine); auf die horizontale Bewegung des Tiber (1. Terzine) folgt die (metaphorische) Vertikale der Größe und Schönheit Roms (2. Terzine)⁴⁹. Schlüsselworte bei Quevedo sind darum zum einen „cadáver son las que ostentó murallas“, zum anderen das vertikal-horizontale „[y]ace, donde reinaba, el Palatino“.

⁴⁵ Neu gegenüber der Vorlage ist bei Du Bellay z.B. die Antithese zwischen *nouveau* und *vieux* (vgl. Quainton, „Du Bellay and Janus Vitalis“ [wie Anm. 7], S. 14).

⁴⁶ Auch für Six, „Explication française“ (wie Anm. 7), S. 282, bildet diese Antithese das Zentrum des Gedichtes.

⁴⁷ Vgl. Katz, *The Collapse of the City* (wie Anm. 14), S. 15: „there is [...] incessant use of figures of classical rhetoric“. Katz leitet diese Besonderheit bei Du Bellay aus der Suggestion durch den Topos ab.

⁴⁸ Zur Dominanz der Synekdoche in der spanischen Version vgl. Gai, „El arte de imitar“ (wie Anm. 8), S. 217.

⁴⁹ Maria Litsardaki, „Une ville onirique: étendue et verticalité dans les *Antiquités de Rome* de Du Bellay“, *Œuvres et Critiques* 21/1996, Heft 2, S. 98-108, hier S. 99 stellt fest, die Stadt Rom besitze zwei wahrhaftig poetische Dimensionen, die Vertikalität und die Rundung. Demnach hat Du Bellay die Rundung der Bögen in die Poetik des Topos eingebracht und Quevedo die Vertikale sowie das Rund der Stadtmauer.

Opitz betont durch die Verwendung des sechsfüßigen Jambus mit symmetrischer Zäsur sowie durch semantische Oppositionen innerhalb von Reimen die Gegensätze innerhalb des Rom-Topos. Stehen und Liegen, Tod und Leben, Schein und Realität stehen bei ihm antinomisch und paradoxal einander gegenüber. Sein Schlüsselwort ist die Reimopposition „Aaß der Stadt / Der [...] leben in sich hat“.

Hauptmerkmal der englischen Fassung von Spenser ist das durchgängige semantische Analogieverhältnis zwischen den Reimwörtern, das um so erstaunlicher ist, als das Gedicht in den früheren Versionen von Gegensätzen lebte. Erst im Epimythion taucht der Gegensatz auch im Reim auf. So wird die ‚Moral‘ von der erzählten Geschichte getrennt, in der der fließende Tiber – durch „fall“ – und die feste Stadt – durch „funerall“ – identisch bleiben. Eine solche affirmative Sinnbildung brandmarkt jede Abweichung von der Identität als Hybris. Sprachlich wird die Poetik der Identität durch das Fehlen von Flexionsendungen für „Rome“ suggeriert. So scheint hier aus der Variation eine affirmierende Wiederholung immer desselben zu werden.

Sęp-Szarzyński schließlich operiert ganz massiv mit der paradoxalen Seite des Topos, er läßt keine Gelegenheit ungenutzt, durch Enjambements und Inversionen Paradoxien zu erzeugen oder zu verstärken. Mit Hilfe von diachronen Verkettungen („słupy – rum – z piaskiem“) („Säulen – Schutt – mit Sand“) und dem Palindrom „mur – rum“ löst Sęp-Szarzyński die Paradoxie der gegenseitigen Inklusion von Rom-Mythos und Rom-Topos sowie das Identitätsproblem der neuzeitlichen Kultur grundsätzlich anders als die Autoren der anderen Versionen. Zeit und Identität verbinden sich bei ihm zu einem Verständnis von Kultur als *Metamorphose*, die alle Identitäten und Inklusionen durchdringt⁵⁰. Sęp-Szarzyńskis Schlüsselwort ist „Rzym [...] (To jest ciało w swym cieniu) leży pogrzebiony“.

Das Gedicht von Sęp-Szarzyński hatte das Rom, das der Pilger heute vorfindet, als „Schatten“ bezeichnet. Daran kann man nun auch allgemeine Überlegungen zum Umbruch in der europäischen kulturellen Orientierung knüpfen. Auf die römisch-lateinische Rationalität, die *clarté*, folgte die christlich-lateinische Spiritualität, gleichsam ‚Roma obscura‘. Dieser Dualismus funktioniert nicht nur in bezug auf die Opposition zwischen heidnischer Antike und christlicher Kultur, sondern auch in bezug auf den Übergang von der Renaissance- zur Barockkultur, auf den die Gedichte zu beziehen sind. Das Barock zeigt eine Abkehr von der rationalen Erneuerung durch die Renaissancekultur und ist damit hinsichtlich der *clarté* eine ‚Schattenkultur‘. Das Gedicht ist so gesehen ein Kommentar auf das Ende

⁵⁰ Vgl. oben S. 139 zur unterschiedlichen Sinnfunktion der Echoreime.

der Renaissance: die Rationalität hat sich selbst besiegt. Wie ist das zu verstehen? Der Sieg der Rationalität in der Antike bestand darin, das Triebhafte unter Kontrolle gebracht zu haben. Das Ringen darum kommt im Mythos vom Titanenkampf der olympischen Götter unter der Führung von Zeus zum Ausdruck, und der durch Zeus unter der Insel Sizilien begrabene Titan stößt bis heute durch den Schlund des Ätna seinen bedrohlichen Atem aus. Darauf spielen die „imperiosas minas“ des Vitalis und die entsprechenden Passagen der Nachdichtungen an. Aber Rom schien doch berufen, als Erbin Griechenlands vermittels der dort ‚entdeckten‘ Rationalität die Titanen in Schach zu halten? Wie ist es möglich, daß Rom nun selbst mit dem begrabenen Titanen assoziiert wird? Die Lösung dieser Frage ist in einer tiefgreifenden Wandlung im Verhältnis zwischen der Rationalität und der sinnlich-triebhaften Seite des Menschen zu suchen: in großen historischen Zyklen kehrt sich ihre Hierarchie um. Was den Menschen zu vernichten droht und ihn in den Zustand der Ausgeliefertheit versetzt, entspringt im Wechsel mal seiner einen, mal seiner anderen Seite. Der Sieg der Rationalität versklavt den Menschen regelmäßig schließlich ebenso wie der Sieg seiner triebhaften Seite. Die olympischen Götter werden zu Titanen und umgekehrt.

So liefern die Analyse der unterschiedlichen Versionen des Rom-Gedichtes und ihr Vergleich Hinweise auf Formen der kulturellen Einheit des ‚christlichen Abendlandes‘ und auf die Universalität und Kontinuität der Kultur im Übergang von der Renaissance zum Barock. Es werden aber zugleich die spezifischen Unterschiede von Sprache, Mentalität und kulturellem Selbstverständnis im Europa der ‚Diadochen‘ Roms dokumentiert. Zur Renaissance bzw. zum Humanismus gehört das Gedicht schon durch den Topos und seine metapoetische Funktion für das Selbstverständnis des Humanismus. Schon zum Barock gehörig ist die Pilgerfahrt zum ‚Leichnam‘ des Kulturvorbildes nicht zuletzt aufgrund seiner ‚Nekromantik‘, wie sie besonders in der spanischen Version deutlich wurde⁵¹. Sie ist mehr als nur ein typisches Stilmittel, denn sie zeigt, daß die Kontinuität und das Fortleben der Kultur in dieser Epoche selbst in Frage steht. Statt ‚ars longa vita brevis‘ wird mehr und mehr die Sterblichkeit kultureller Entwürfe wahrgenommen, man erlebt die eigene Kultur als Verfallkultur, die sich vom „Aaß“ der Hochkultur ernährt. Kulturelles Erbe wird dann nicht mehr wie in der Renaissance als Apotheose, als grandiose Fortsetzung und Überhöhung

⁵¹ Gai, „El arte de imitar“ (wie Anm. 8), S. 215, stellt fest, daß Du Bellay, anders als zuvor Vitalis und später Quevedo, die direkte Anspielung auf den Tod vermeidet. Die Frage nach dem Barockcharakter des Gedichts scheint mehr eine Frage des ‚wo geschrieben‘ als des ‚wann geschrieben‘ zu sein.

des nach wie vor gültigen Paradigmas erlebt (tendenziell noch bei Du Bellay und Spenser), sondern zunehmend als Ausfleddern der Konkursmasse einer an ihren eigenen Voraussetzungen zugrunde gegangenen Kultur.

2. Czesław Miłosz's Auseinandersetzung mit Sęp-Szarzyński und dem Rom-Mythos

In den achtziger Jahren findet sich unter Miłosz's Gedichten eine neue Version, eine Reformulierung des alten Topos. In dem schon im Titel auf *Epitafium Rzymowi* Bezug nehmenden Gedicht *Epitafium* (1986) polemisiert Miłosz teils mit seiner Vorlage, teils deutet er sie. In dem Gedicht *Rue Descartes* (1980) greift er gleichfalls den Mythos vom alten und neuen Rom in seiner gesamten Paradoxie auf. Er stellt in diesem Gedicht zudem aktuelle und biographische Bezüge her. In *Świadectwo poezji* (1983) gibt er einen kulturgeschichtlichen Kontext für die Gedichte, wobei er *Rue Descartes* eingehend kommentiert. Dabei wird deutlich, wie widersprüchlich das kulturelle Erbe für Miłosz ist.

Miłosz bezieht sich ganz ausdrücklich auf Sęp-Szarzyński und sein Rom-Gedicht. Zum einen stellt er seinem eigenen *Epitafium*-Gedicht die beiden ersten Zeilen des Barockgedichts als Motto voran. Zum anderen nimmt er es in *Świadectwo poezji* zum Beispiel für die „kulturelle Osmose“ in Europa, für die tiefe Verwandtschaft auch zwischen den entlegentesten Kulturen Europas⁵². Mit diesem Beispiel will Miłosz nicht nur zum Ausdruck bringen, daß gerade das Rom-Gedicht des Vitalis in seinen verschiedenen nationalen Versionen die kulturelle Einheit Europas und die geistige Nähe seiner Eliten dokumentiert. Gerade die Version Sęp-Szarzyńskis soll auch dokumentieren, daß Polen zu dieser Kultur- und Wertegemeinschaft gehört, daß es aus dieser Gemeinschaft nicht ausgeschlossen werden darf. Es geht dabei zum einen um Polen als kleines Land, dessen Beitrag oft übersehen wird⁵³, zum anderen aber auch um das östliche Mitteleuropa, das aus der Perspektive der ‚kulturellen Zentren‘ insgesamt als Niemandsland erscheint:

⁵² Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1987 (¹Paris 1983), S. 12.

⁵³ Unter diesem Aspekt nennt er in *Świadectwo poezji*, S. 9, Polen gemeinsam mit Holland und Belgien.

[...] na wschód od Niemiec na białym tle mógłby figurować napis *Ubi leones* i ta dziedzina zwierząt leśnych oznaczała zarówno Pragę, [...] jak Warszawę, Budapeszt czy Belgrad. Dopiero dalej na wschód pojawiała się na mapie Moskwa⁵⁴. Östlich von Deutschland könnte auf weißem Hintergrund die Aufschrift *Ubi leones* figurieren, und diese Abteilung von Waldtieren bezeichnete sowohl Prag wie auch Warschau, Budapest oder Belgrad. Erst weiter östlich zeigte sich auf der Karte Moskau.

Zugleich aber legt Miłosz gegen den politischen und kulturellen Imperialismus, die Hegemonie Roms, die diese Einheit doch anscheinend erst möglich gemacht hat, Widerspruch ein. Dem Gedicht *Epitafium* zufolge lohnt es sich nicht mehr, seine kulturelle Identität in Rom zu suchen; man solle sich eher auf die von Rom unterdrückten und vernichteten kleinen Regionalkulturen besinnen. Das suggeriert schon der gegenüber der barocken Vorlage Sęp-Szarzyńskis signifikant veränderte Titel. „Rzymowi“ ist weggelassen, d.h. nicht Rom ist eines Totengedenken, eines Nachrufes würdig, sondern die von Rom vernichteten Regionalkulturen Europas. Damit verknüpft der Miłosz-Leser natürlich die Apologie litauischer vorchristlicher Mythen und Riten z.B. in *Rodzinnna Europa*, *Dolina Issy* und *Ziemia Ulro*. Ist Miłosz nun Kosmopolit oder Volkstümler, ist seine kulturelle Identität auf das litauische Dorf Szetejne oder auf Rom ausgerichtet? Bestimmt litauischer Volksglaube oder römischer Katholizismus seine spirituelle Orientierung?

Miłosz verweigert die Entgegensetzung der Fixierung auf die Regionalkultur auf der einen Seite und der Orientierung auf eine von den regionalen Besonderheiten abstrahierende, vom überregionalen kulturellen Zentrum verantwortete Gesamtkultur auf der anderen Seite. Doch wie kann man dazugehören, ohne unterworfen zu werden; wie kann man kulturell Abendländer und zugleich Litauer sein?

Die Stärke von Dichtung liegt darin, daß sie die Einheit von Gegensätzen paradoxal zum Ausdruck bringen kann. Nur paradoxal kann insbesondere die menschliche Identität verstanden werden, denn sie besteht nicht in einer in sich ruhenden Einheit, sondern in einem Bezugsgeflecht, in dem das Eigene nicht nur eigen und das Fremde nicht nur fremd ist. Das gilt gerade auch für kulturelle Identität. Ihre Voraussetzung ist die Berührung mit dem Fremden, das zugleich lockt und droht, die kulturelle „Schismogenese“⁵⁵, der jede Kolonialkultur unterworfen wird und die man als mörderischen Konflikt oder aber als Dialog erleben kann. Allen kulturellen Identitätsstiftungen ging eine solche Schismogenese voraus: der griechischen die Be-

⁵⁴ Miłosz, *Świadectwo poezji* (wie Anm. 52), S. 9.

⁵⁵ Gregory Bateson, „Kulturkontakt und Schismogenese“, in: ders., *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1981.

gegnung mit Persien/Vorderasien, der römischen die Begegnung mit der griechischen Kultur usw. Nur wer sich als Mitte erlebt und darum niemandem begegnet, muß wie Narziß im eigenen Spiegelbild ertrinken, oder, nach Sep-Szarzyński, im eigenen Schatten begraben werden. Das ist das Schicksal imperialer und kultureller Zentren⁵⁶. Miłosz kommentiert in *Epitafium*, aber auch in *Rue Descartes*, die ambivalente Begegnung des ‚Provinzlers‘ aus der Kolonie mit der geliebt-verhaßten Vorbildkultur. Erläutert und um biographische Elemente angereichert wird diese Begegnung in *Świadectwo poezji*.

Kulturell betrachtet, verstehen wir heute unter Europa die Erbmasse Roms einschließlich der von den Erben ihrerseits politisch, wirtschaftlich oder kulturell kolonialisierten Länder. Mit den spanischen Konquistadoren, mit Napoleon, mit dem Britischen Weltreich ist darum Europa kulturell weit über seine geographischen Grenzen hinaus gewachsen. Das Zentrum dieser Kolonialisierung hat sich mit der Zeit verschoben, nicht aber seine Botschaft. Sie ist von der Dominanz der Rationalität geprägt. Zu Lebzeiten von Mickiewicz, als dessen Schüler sich Miłosz in *Świadectwo poezji* bezeichnet, hatte sich das geographische Koordinatensystem, in dem der Siegeszug der Rationalität sich bewegte, bereits verschoben. Zwar kennt noch Tadeusz in *Pan Tadeusz* den Süden als die geordnete, aber seelisch tote Heimat der Caesaren und stellt ihm den wilden, barbarischen, aber lebendigen Norden, d.h. Litauen, gegenüber. Zugleich aber wird in dem Versepos Napoleon als der Herold der Rationalität erlebt, der von Westen nach Osten zieht und Litauen zwar militärisch die Befreiung, spirituell aber den Untergang bringt.

Eine ganz analoge Topographie findet sich bei Miłosz⁵⁷. In *Świadectwo poezji* sieht er sich in einem doppelten europäischen kulturellen Koordinatensystem: der Nord-Süd-Achse mit Bezug auf Rom und der Ost-West-Achse mit Bezug auf Paris bzw. Frankreich. Die Nord-Süd-Achse wird immer schwächer, aber Miłosz kannte noch das Latein der Liturgie und der Theologie, die lateinischen Dichter, die in der Schule gelesen wurden und die südländisch anmutenden barocken Kirchen von Wilna⁵⁸. In der Ost-West-Achse, die die Nord-Süd-Achse ablöste, wurden manche ihrer Züge bewahrt, und einer verstärkte sich noch: die Dominanz der Rationalität. Der französische Klassizismus, die französische Philosophie, der französische Roman wirkten nun als Vorbilder, machten Paris zum Mythos der Intellek-

⁵⁶ Vgl. oben das zur Litotes und zum Wort „seul“ bei Du Bellay Gesagte.

⁵⁷ Zum Vergleich zwischen Miłosz und Mickiewicz vgl. Matthias Freise, „Czesław Miłosz's Roman *Dolina Issy*‘ und seine Prätexte *Pan Tadeusz* und *Nad Niemen*“, *Wiener Slavistischer Almanach* 38/1996, S. 171-234.

⁵⁸ Miłosz, *Świadectwo* (wie Anm. 52), S. 6f.

tuellen im Osten Europas und Französisch nach dem römischen Latein zur neuen Weltsprache. Der avantgardistische Umsturz in der Dichtung und Malerei des 20. Jahrhunderts erscheint in *Świadectwo poezji* als letzte Etappe der Romanisierung Europas, nach der seine Rationalisierung an ihr Ende gekommen zu sein scheint:

Teraz wydaje się już to być okres zamknięty albo dobiegający końca [...] ⁵⁹.

Jetzt scheint das schon eine abgeschlossene oder an ihr Ende kommende Periode zu sein.

Wie ist es zu diesem Ende gekommen? Es fand in den Köpfen derer statt, die selbst als Pilger nach Rom, d.h. nunmehr nach Paris gekommen waren, um Rom, d.h. das kulturelle Europa des 20. Jahrhunderts, zu suchen. Sie fanden dieses Europa nicht mehr und wurden damit auf sich selbst, auf ihre eigene Identität zurückgeworfen.

Dieses Erlebnis beschreibt Miłosz in dem Gedicht *Rue Descartes*. Das lyrische Ich erlebt sich in Paris, der ‚Hauptstadt der Welt‘, als Barbar aus der litauischen Kulturprovinz, wie andere Parispilger aus Marokko, Rumänien und Vietnam. Sie schämen sich ihrer ‚irrationalen‘ regionalen Gebräuche und saugen begierig die an den Pariser Universitäten gepredigten universalen Ideen auf. Doch es zeigt sich, daß diese ‚römischen‘ Ideen die Kulturprovinzler zuweilen zu Mördern machen. In *Świadectwo poezji* führt Miłosz diesen Gedanken näher aus. Die Pol-Pot-Mörder von Kambodscha waren Zöglinge der Sorbonne, ihre Lehrer die Pariser Salonkommunisten der fünfziger und sechziger Jahre. Und so wird auch das lyrische Ich zum Mörder, zum Mörder an einer Wasserschlange, die in Litauen als heilig gilt.

Wie ist das möglich? Verbietet nicht auch die ‚römische‘ Identität das Morden, sind nicht die zivilisierten ‚Römer‘ eher noch restriktiver in dem, was verboten und erlaubt ist? Die Heimat zu verlassen und Rom, das Zentrum, zu suchen heißt nicht nur, seine eigene kulturelle Herkunft zu verleugnen. Es heißt auch, überhaupt einen tiefen inneren Bezug zur Menschlichkeit zu verlieren, denn in der Tiefe setzt dieser Bezug eine spirituelle Heimat voraus, die nicht auf rationalem Wege erworben werden kann. Das betrifft insbesondere die Fähigkeit zur Schuld, also zum moralischen Empfinden. Rationalität kennt keine Schuld. Sie findet für alles eine hinreichende Begründung. So konnten die Roten Khmer im Namen der Rationalität fast ein ganzes Volk ausrotteten. Dem lyrischen Ich aber ist nun die Gabe der Schuld zurückgegeben, einer Schuld, die vom rationalen Standpunkt aus gar nicht existiert: eine Schlange getötet zu haben, die dem litauischen Volksglauben nach heilig war. Und dieses Schuldgefühl ist, so Miłosz in

⁵⁹ S. 8.

Świadectwo poezji, tiefer als alle Schuldgefühle, die die Römisch-Katholische Kirche ihm in der Kindheit eingeflößt hat.

Und darum findet Miłoszs Lyrisches Ich wie sein barocker Vorgänger paradoxerweise Rom nicht in Rom, d.h. das Europa der Rationalität und der universalen Ideen nicht in Paris, seiner Hauptstadt. Die Identität von Paris präsentiert sich ihm ganz unrationale, ganz sinnlich – in den langen Broten, dem Wein in Tonkrügen und dem kehligen Gelächter. Hier, im Herzen des Imperiums, in der Straße, die den Namen des einflußreichsten Erneuerers von Rationalität in der Neuzeit trägt, findet man nicht „Ehre, Größe und Ruhm“, sondern pure Sinnlichkeit. Wo aber ist das Imperium mit seinen Werten geblieben? Was ist aus Rom geworden? Die Trümmer Roms sind in Paris Trümmer im übertragenen Sinne, nämlich durch das avantgardistische Generalverfahren der Dekontextierung vergangene Kunstwerke: Denkmäler, von denen man nicht mehr weiß, wen sie darstellen, Arien, deren Text man nicht versteht, und Redewendungen, deren Ursprung im Dunkeln liegt. Derlei Kulturtrümmer von Ehre, Ruhm und Größe lassen sich in Paris von dem, der sie sucht, noch allenthalben finden.

Im weiteren wird in dem Gedicht auf zwei europäische Kulturmythen angespielt, auf einen älteren vom Besuch in der Unterwelt und einen jüngeren von Petersburg als der aus der Ratio seines Gründers geborenen Stadt. Zunächst zu letzterem. Ein Symbol Petersburgs und seiner die Natur bändigenden Ratio ist in der russischen Literatur das Granit der Ufereinfassungen, das hier allgegenwärtige irrationale Element Wasser in seine Schranken verweist. Miłosz ist ein Kenner der russischen Literatur. Ihm ist dieser Mythos, den v.a. Puškin im *Mednyj vsadnik* („Der eherne Reiter“) verarbeitet hat, darum bestens bekannt. Er führt mit der Anspielung darauf die Ost-West-Achse der Orientierung an der französischen Rationalität über Warschau hinaus bis nach Rußland und verweist auf den rationalen Sündenfall gerade auch in Osteuropa. Er aktualisiert ihn für das 20. Jahrhundert durch das Beiwort „szorstki“ („rauh“). Die sinnliche Qualität des Steins verweist auf eines der Hauptanliegen der literarischen Avantgarde, die Spürbarkeit des Materials wieder herzustellen. Dieses Anliegen drückte Šklovskij, dessen Theorie der ‚Formalen Schule‘ sich auf die Avantgardedichtung bezog, mittels der figura etymologica ‚den Stein steinern machen‘ aus. So erscheint die russische Avantgarde als Fortsetzung des petrinischen Rationalismus in Rußland.

Der Mythos vom Besuch in der Unterwelt wird im Gedicht in der Form der Rückkehr aus unterirdischen Ländern gestaltet. Das Wort „podziemny“ („untergründig“) verweist dabei weniger auf den politischen Untergrund (podziemie) als vielmehr auf die in den kulturellen Untergrund abgedrängte praerationale Kultur, zu der Dostojewskijs Paradoxalist aus den *Aufzeich-*

nungen aus dem Untergrund ebenso gehört wie die mystische Lyrik von Miłosz (zur Zeit seines ersten Paris-Besuchs) in Paris lebendem und auf französisch dichtendem väterlichen Freund und Verwandten Oskar Miłosz. Man kann aber auch umgekehrt sagen, der Dichter selbst tauche nunmehr aus dem Schattenreich der Rationalität auf, in dem er selbst lange Zeit zugebracht hat, und erblickt „im Licht“ (w *świelle*), wie sich „das Rad der Jahreszeiten dreht, dort, wo die Imperien fielen“. Die Zyklizität der Welt erweist sich in diesem Bild, ähnlich wie bei Sep-Szarzyński im Bild des Flusses, als stärker als alle vom Imperium zum Zwecke der Selbstverewigung aufgebotene Rationalität. Durch diese gleichsam mystische Vision erfährt das lyrische Ich eine spirituelle Umkehr, in der sich auch die kulturellen Hierarchien umkehren:

I nie ma już tu i nigdzie stolicy świata, / I wszystkim obalonym zwyczajom
wrócono ich dobre imię.
Und es gibt schon weder hier noch irgendwo die Hauptstadt der Welt, / Und allen
gestürzten Gebräuchen ist ihr guter Name zurückgegeben.

Identität wird nicht mehr vom Zentrum verliehen, weil es das Zentrum nicht mehr gibt, ja vielleicht nie real, sondern immer nur in den Köpfen der Pilger gegeben hat. Aller vom Zentrum diskreditierter ‚Aberglaube‘ ist wieder in sein Recht gesetzt⁶⁰.

Was aber bedeutet die ‚Gabe der Schuld‘ für das lyrische Ich? Sie ist die Gabe der Identität, die erst nach der Erkenntnis der eigenen Verstrickung, nach dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies, empfangen werden kann. Auf den Sündenfall im Buch Genesis verweist in dem Gedicht schon die Schlange, auf die damit verbundene Lehre von der Erbsünde die Rede von der Sühne im ganzen Leben:

I co mnie w życiu spotkało, było słuszną karą, [...]
 Und was mir im Leben widerfuhr, war eine gerechte Strafe

Krieg, Vertreibung, Exil, die ganze brutale politische Geschichte des 20. Jahrhunderts, ist ein Produkt der totalen Hegemonie von Rationalität, von Rom. Das Lyrische Ich hat sich durch seine einstige Huldigung an Rom, d.h. durch seine Pilgerfahrt nach Paris und seine anfängliche Orientierung an der Avantgarde, selbst dieser Rationalität schuldig gemacht. Darum ist das Erleiden ihres Produkts, des menschenverachtenden 20. Jahrhunderts, eine „gerechte Strafe“. In *Świadectwo poezji* fügt Miłosz kommentierend hinzu: „für uns aus Wilna, Warschau oder Budapest haben die

⁶⁰ Auch in diesem Punkt ist Miłosz der gelehrige Schüler von Mickiewicz, der in *Romantyczność* den Aberglauben des einfachen Volkes über die Rationalität der klassizistischen Dichterprofessoren stellt.

universalen Ideen längst ihren Reiz verloren“ (S.11), noch nicht jedoch für die jungen Mörder aus Kambodscha. Er sieht also Ostmitteleuropa in einer Vorreiterrolle. Der Paradigmenwechsel kultureller Identität geht von hier aus. Ostmitteleuropäer sind die ersten, die Rom nicht mehr suchen, die sich von Rom aus kulturell auf den Heimweg gemacht haben. Die Rückkehr der Schuldfähigkeit, die in *Rue Descartes* thematisiert wird, ist ein wichtiges Indiz dafür, daß mit der Avantgarde und ihrem ‚alles ist erlaubt‘ zugleich die Hegemonie der Rationalität, die Hegemonie von Descartes, zu Ende ist.

Darum also lohnt es sich nach Miłosz heute nicht mehr, zurückzukehren. Ist aber die Rückkehr zum eigenen Ursprung nicht doch auch heute noch notwendig für das Erringen einer kulturellen Identität? Schauen wir uns Miłoszs Gedicht *Epitafium* genauer an. Die Hauptthese der Vorlage, der Gedichte von Janus Vitalis, Sęp-Szarzyński und den anderen Nachdichtern ihrer Zeit war, daß der Pilger nach Rom kommt, kommen muß, zum in der Vorstellung übermächtigen Ursprung der eigenen Identität, und daß er diese Macht dann in ihrer der Zeit unterworfenen Körperlichkeit als so heruntergekommen und abgewirtschaftet erlebt wie das erwachsene Kind die greisen Eltern. So entstand für das alte kulturelle Denken Identität: nach dem Bruch mit den übermächtigen Eltern, und dem darauf folgenden kulturellen Exil, kommt man, erwachsen geworden, zurück, denn das Erbe muß angetreten werden, wenn die Macht der Eltern sich in Ohnmacht verwandelt hat, wenn die Metropole der Vorbildkultur zum Ruinenfeld geworden ist. Nicht im Festhalten und auch nicht im Lossagen wurde Rom zu meiner Identität, sondern im Erlebnis von Trennung und Rückkehr, einem Erlebnis, das nur die Zeit verschaffen kann, die Zeit, die der Logik nicht zugänglich und deswegen paradoxal ist.

Dieses Erlebnis scheint nun nach Miłosz heute nicht mehr möglich, wenn man Rom in Rom nicht mehr suchen soll. In der Tat, es lohnt sich nicht mehr, wie früher das Erbe anzutreten, denn Rom, das Rom der Rationalität und planmäßigen Ordnung, ist heute überall. Rom hat tatsächlich die ganze Welt besiegt. Im kulturellen Projekt der Neuzeit, das sich bis in das 20. Jahrhundert fortschreibt, unterlagen ihm alle nicht auf Rationalität ausgerichteten Kulturen. Nun geht die Epoche der von Rom inaugurierten Rationalität ihrem Ende zu. Dieses Ende erwarten die nach wie vor von ihr unterdrückten kleinen Völker sehnsüchtig. Zu dieser Deutung, die die Hegemonie Roms bis in die Gegenwart verlängert, sind einige Erläuterungen notwendig. Erstens spielt Miłosz auf den Mythos von der *translatio imperii*, von Moskau als dem Dritten Rom an. Die Sowjetunion, als letzter imperialer Nachfolgestaat des alten Imperium Romanum, war 1986 zwar noch nicht zerfallen, seine Hegemonie in Osteuropa geriet, zumal im Polen der Soli-

darność, aber schon ins Wanken⁶¹. Die kommunistische Ideologie als rationale Begründung menschlicher Identität (die Ökonomie bestimmt das Bewußtsein etc.) und die Überhöhung der Sowjetunion als Mutterland des Kommunismus, das die ganze Welt aus der Barbarei (des Kapitalismus) befreien muß, erscheint als letzte Transformation des römischen Staatsgedankens und des Kulturimperialismus. Auf Moskau und die Sowjetunion verweist in *Epitafium* insbesondere die Wendung „swoje przeglądy wojska, święta i parady“ („seine Truppenschauen, Feiertage und Paraden“), mit der auf die Truppenaufmärsche auf dem Roten Platz zu hohen kommunistischen Feiertagen („swoje święta“) angespielt wird. „Przeglądy wojska“ enthält darüberhinaus noch eine Allusion auf Mickiewicz. In *Dziady – Ustęp* benutzt Mickiewicz die Beschreibung einer Truppenschau in Petersburg zur Demonstration des unmenschlichen Disziplin- und Ordnungswahns im zaristischen Imperium.

Als Zwischenstufe zwischen Rom und Moskau erscheint bei Miłosz das Frankreich der Aufklärung, der napoleonischen Feldzüge, der Stadt Paris als Welthauptstadt der (rationalen) Kultur und der Salonkommunisten der fünfziger und sechziger Jahre⁶². Dieses Frankreich ist auch in *Epitafium* gegenwärtig: in den „Triumphbögen“ und dem Imperatorenlorbeer ist auch das napoleonische Frankreich mitgemeint⁶³. Auch „Ruhm“ (vgl. „chwala“ in *Rue Descartes*) taucht in *Epitafium* versteckt in der Redensart „chwala im [den Imperien] za to“ wieder auf. Die Imperien fallen, und dafür sollte man sie nicht nur rühmen, wie Miłosz die gebräuchliche Lexik der Grabrede ironisiert, ihnen bleibt auch als Entschädigung für die verlorene Macht der Ruhm.

Was aber verkörpert Rom für Miłosz? Er bezeichnet das Imperium mit dem gebräuchlichen allegorischen Bild der Wölfin, das sodann poetisch realisiert wird. Zunächst wird Rom damit zum unersättlichen Tier, dann gar zur Bestie. Die zur Bestie gewordene Rationalität unterwirft alles und besiegt so sich selbst. Der dann noch wahrnehmbare Atem („spirent imperiosas minas“), und darin denkt Miłosz den Verweis der Vorlagen auf den

⁶¹ Auch an dieses Imperium ist die universale Botschaft des Vitalis und seiner Nachdichter gerichtet, die Smith zusammenfaßt: „[T]he more strenuously a nation aspires to military supremacy, the more assuredly it consigns itself to ruin.“ (Smith, „Janus Vitalis revisited“ [wie Anm. 7], S. 75).

⁶² Zur *translatio imperii* von Rom nach Paris vgl. Richard Cooper, „Poetry in ruins. The literary context of du Bellay's cycles on Rome“, *Renaissance Studies* 3/1989, S. 156-166, hier S. 164.

⁶³ Nicht nur Napoleon, auch Du Bellays Gedichtversion stellt für Miłosz diesen Bezug her: Du Bellay führt die „arcz“ in den Kreis der erwähnten Überbleibsel Roms ein.

Titanenkampf weiter, besteht nicht mehr aus den Ausdünstungen einer gebändigten Bestie, sondern aus den Schreien ihrer Opfer, die wir noch „in der Luft hören“. Die von Rom gehütete Macht der Rationalität hat Sinnlichkeit und Spiritualität verschüttet, aber die Schreie sind noch hörbar und der bröckelige Lehm der Götterfiguren ist noch spürbar. Diese Spürbarkeit ist nicht mit der von der Avantgarde geforderten neuen Spürbarkeit identisch, denn diese ist Selbstzweck und soll nur auf sich selbst verweisen. Lehm ist dagegen das Material von Götterfiguren, verweist also auf die spirituelle Identität der alten Kulturen und über die Assoziation des Materials mit dem Stoff, aus dem Gott den Menschen formte, auch auf die Geschöpflichkeit des Menschen.

Die Erwähnung der gleichfalls von den unterworfenen Völkern aufbewahrten Holzschilde verstärkt den Eindruck, die Mittel zum Schutz seien unzureichend gewesen, wie schon die bröckeligen Götterfiguren nicht gegen den übermächtigen Feind hatten schützen können. Holz und Lehm als warme, aber vergängliche Materialien werden in dem Gedicht dem kalten, aber dauerhaften Marmor der imperialen Bauten gegenübergestellt. Auf diese Weise wird die Botschaft des Barockgedichts umgedreht. Nicht Roms Bauten verfallen, sie stehen fest und unverändert und bedürfen insofern keines Epitaphiums. Die Kultgegenstände der unterworfenen Völker dagegen zerfallen und bedürfen der Grabrede, die allein ihr Gedächtnis bewahrt. Und so kehrt sich auch die Funktion der Zeit um. Zunächst erscheint ihre Erwähnung bei Miłosz als deutendes Wiederaufgreifen des Bildes vom Fluß in den Versionen des Rom-Gedichtes aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Doch hier ist die Zeit auf der Seite des Vergänglichen. Sie urteilt vernichtend über das, was Dauer beansprucht – darin trifft sich Miłosz mit seinen Vorgängern, aber sie urteilt zugleich – und das ist neu – rehabilitierend über das, was auf Dauer nicht hoffen konnte, was eigentlich dem schnellen Verfall preisgegeben war. War aber die Zeit bei Vitalis und seinen Nachahmern für den Verfall zuständig, so ist sie es bei Miłosz nicht. Vom keine Unterschiede machenden Allesvernichter wird sie zum Richter, der bestraft und belohnt. Sie ist zu einer geistigen, einer menschlichen Größe geworden. Darum muß das Wort „czas“ („Zeit“) in Miłoszs Gedicht metonymisch verstanden werden. Die Kultur im Wandel der Epochen, der Blickwinkel der Menschen im Wandel der Zeit führt zur Revidierung von Urteilen, die durch das blinde Wirken der Naturkräfte gefällt zu sein schienen. Gegen dieses Wirken hat sich die neuzeitliche Welt der Rationalität als Erbin Roms inzwischen gut gewappnet – weniger durch das Konservieren antiker Gebäude als vielmehr durch die Technisierung der menschlichen Lebenswelt. Gegen das Urteil eines neuen Denkens, einer neuen Kultur aber ist sie machtlos. Insofern ist Miłoszs Gedicht auch eine Grabrede auf die Neuzeit, und wie im

Mittelalter auf dem Forum Romanum Ziegen geweidet wurden, so werden unsere Nachkommen einst achtlos über die Götzenbilder der neuzeitlichen Kultur hinweggehen. Das vermag nach Milosz die Zeit mit ihrem „verächtlichen, aber bedächtigen Urteil“.

Janus Vitalis: *Incerti*

Qui Romam in media quaeris novus advena Roma,
 Et Romae in Roma nil reperis media,
 Aspice murorum moles, praeuptaque saxa,
 Obrutaque horrenti vasta theatra situ:
 Haec sunt Roma: viden' velut ipsa cadavera tantae
 Urbis adhuc spirent imperiosa minas?
 Vicit ut haec mundum, visa est se vincere: vicit
 A se non victum ne quid in orbe foret.
 Nunc victa in Roma victrix Roma illa sepulta est.
 Atque eadem victrix, victaque Roma fuit.
 Albula Romani restat nunc nominis index,
 Quin etiam rapidis fertur in aequor aquis.
 Disce hinc quid possit fortuna: immota labascunt,
 Et quae perpetuo sunt agitata manent.⁶⁴

Sęp-Szarzyński: *Epitafium Rzymowi*

Ty, co Rzym wpośród Rzyma chcąc baczyć, pielgrzymie,
 A wżdy baczyć nie możesz w samym Rzyma Rzymie,
 Patrzaj na okrag murów i w rum obrócone
 Teatra i kościoły, i słupy stłuczone:
 Te są Rzym. Widzisz, jako miasta tak możnego
 I trup szczęścia poważność wypuszcza pierwszego.
 To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło,
 By nic niezwalzonego od niego nie było.
 Dziś w Rzymie zwyciężonym Rzym niezwycięzony
 (To jest ciało w swym cieniu) leży pogrzebiony.
 Wszystko sie w nim zmienilo, sam trwa prócz odmiany
 Tyber, z piaskiem do morza co bieży zmieszany.
 Patrz, co Fortuna broi: to sie popsowało,
 Co bylo nieruchome; trwa, co sie ruchalo.⁶⁵

⁶⁴ Janus Vitalis, „Incerti“, in: *Antonii Terminii Contursini Lucani, Iunii Albinii Terminii senioris, Molsae, Bernadini Rotae equitis Neapolitani, et aliorum illustrium poetarum Carmina, Venetiis M.D.LVIII* (Bibliothèque Nationale Paris, Yc 7964), Folio 64 recto. Diese zweite Version des Epigramms wird hier verwendet und abgedruckt. Eine erste, nach überwiegender Meinung (außer Tucker, *The Poet's Odyssey*“ [wie Anm. 7]) schwächere Version findet sich in *Iani Vitalis Panormitani sacrosanctae Romanae ecclesiae elogio*, Roma o.J. (dat. 1552 oder 1553). Tucker zeigt aber (ebd.), daß Du Bellay sich seiner Nachdichtung bewußt, nämlich in Kenntnis beider Versionen, an der Version von 1554 orientiert.

⁶⁵ Mikołaj Sęp Szarzyński, *Rymy abo wiersze polskie oraz cykl erotyków*, Wrocław u.a. 1973, Nr. 36, S. 52.

Du Bellay: *Antiquitez de Rome*, 3

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome
 Et rien de Rome en Rome n'apperçois,
 Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois,
 Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.

Voy quel orgueil, quelle ruine: & comme
 Celle qui mist le monde sous ses loix,
 Pour donter tout, se donta quelquefois,
 Et devint proye au temps, qui tout consomme.

Rome de Rome est le seul monument,
 Et Rome Rome a vaincu seulement.
 Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,

Reste de Rome. O mondaine inconstance!
 Ce qui est ferme, est par le temps destruit,
 Et ce qui fuit, au temps fait resistance.⁶⁶

Quevedo: *A Roma sepultada en sus ruinas*

Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!,
 y en Roma misma a Roma no la hallas:
 cadáver son las que ostentó murallas,
 y tumba de sí propio el Aventino.

Yace, donde reinaba, el Palatino;
 y limadas del tiempo las medallas,
 más se muestran destrozó a las batallas
 de las edades que blasón latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
 si ciudad la regó, ya sepultura
 la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma! En tu grandeza, en tu hermosura,
 huyó lo que era firme, y solamente
 lo fugitivo permanece y dura.⁶⁷

⁶⁶ Joachim Du Bellay, „Les Antiquitez de Rome“, in: ders., *Œuvres poétiques*, hg. von Henri Chamard, Paris 1970, S. 5f.

⁶⁷ Francisco de Quevedo, *Obras completas*, Bd. 2: *Obras en verso*, Madrid 21978 (1967), S. 515.

Spenser: *Ruines of Rome*, 3

Thou stranger, which for Rome in Rome here seekest,
 And nought of Rome in Rome perceiu'st at all,
 These same olde walls, olde arches, which thou seest,
 Olde Palaces, is that which Rome men call.

Behold what wreake, what ruine, and what wast,
 And how that she, which with her mightie powre
 Tam'd all the world, hath tam'd herselfe at last,
 The pray of time, which all things doth deuowre.

Rome now of Rome is th'onely funerall,
 And onely Rome of Rome hath victorie;
 Ne ought saue Tyber hastning to his fall

Remaines of all: O worlds inconstancie.
 That which is firme doth flit and fall away,
 And that is flitting, doth abide and stay.⁶⁸

Opitz: *Auff die verwüstete Stadt Rom*

Kom/ der du Rom in Rom jetzt suchst O newer Gast/
 Und mitten doch in Rom Rom nicht zu finden hast/
 Schaw an der Mawren Werck/ die ungehewren Steine/
 Die Lustspielhäuser hier so bloß noch stehn im scheine.

Diß ist Rom. Sihst du nicht wie noch diß Aaß der Stadt/
 Der abraum gleichsam drewt/ und leben in sich hat?
 Die Welt war nun erlegt/ Rom wolt' auch sich erlegen/
 Damit nichts unerlegt zu sehn sey allerwegen.

Ach! Daß die Siegerinn in der besiegten ligt!
 Rom/ ein Rom ist es nur das hat und ward besiegt.
 Die Tiber/ die noch Rom vom Namen zeigt/ bleibet/

Der Fluß so diesen Tag sein Wasser Seewerts treibet.
 Was kan deß Glückes macht! Was standthafft ist vergeht;
 Und was ohn unterlaß bewegt wird/ das besteht.⁶⁹

⁶⁸ Edmund Spenser, „Ruines of Rome. By Bellay“, in: *The Poetical Works of Edmund Spenser*, hg. von J.C. Smith und E. de Selincourt, London/New York/Toronto 1965, S. 509.

⁶⁹ Opitz, Martin, *Auff die verwüstete Stadt Rom*, in: *Florilegium variorum epigrammatum*, in: *Weltliche Poemata 1644 Zweiter Teil, Mit einem Anhang: Florilegium variorum epigrammatum*, Nachdruck Tübingen 1975, S. 34f.

Miłosz: *Epitafium*

*Ty, co Rzym wpośród Rzyma chcąc baczyć, pielgrzymie,
A wždy baczyć nie możesz w samym Rzyma Rzymie...*

Sęp-Szarzyński (Według Ianusa Vitalisa z Palermo)

W Rzymie, czy naprawdę warto szukać Rzymu?
Imperia upadają i chwała im za to.
Giną razem z przepychem marmurów ozdobnych
I laurem nad czołami okrutnych cesarów.
Wielbiła siebie samą niesyta wilczyca,
Swoje przeglądy wojska, święta i parady,
I słusznie, że jest popiół, i co nam do niego.
My słyszymy w powietrzu płacz więzionych ludów,
Które konania bestii widzieć nie zdążyły
I niosą co zostało z drogich im pamiątek.
Nie łuki triumfalne, nie okola murów,
Dla nich drewniane tarcze, kruche bogi z gliny
I czas, z jego wzgardliwym a nierychłym sądem.⁷⁰
(1986)

⁷⁰ Czesław Miłosz, *Kroniki*, Paris 1987, S. 24.