

GÜNTER HARTUNG  
JOHANNES BOBROWSKI

Am 2. September 1965 starb, 48 Jahre alt, der Dichter Johannes Bobrowski. Wie groß der Verlust ist, den unsere Literatur durch diesen Tod erlitten hat, ist schwerlich schon erkannt worden; dazu hat sein schmales Werk bisher zu wenig Verständnis, wenn auch genügend Respekt gefunden. Vor allem gilt das für die beiden Gedichtbände «Sarmatische Zeit» (1961) und «Schattenland Ströme» (1962). Trotz einer schönen Besprechung durch Manfred Bieler (NDL 9/1962) und trotz einiger Hinweise sind sie bei uns kaum aufgenommen worden, am wenigsten, leider, von der Literaturwissenschaft. Zu der wachen Passivität, der Anstrengung des Hörens, die sie erwarten, ist man noch wenig bereit, oft auch nicht fähig. Sie galten und gelten weithin als dunkel und verschlüsselt. Doch ist ihre Schwierigkeit ganz anderer Art als die traditionelle Dunkelheit der ‚Moderne‘. Denn nicht wird hier aus Opposition gegen die Sprache der bürgerlichen Warenwelt, der allgemeinen Vertauschbarkeit, die kommunikative Sprache überhaupt zertrümmert, damit das isolierte Ich sich rein ausdrücke, sondern sie wird nur so weit konzentriert und von Eingeschliffenem befreit, daß sie Individuelles, Konkretes genau bezeichnen kann. Ein Beispiel mag das verdeutlichen.

*Die Kirche ‚Lindere meinen Kummer‘*

Über den Wänden,  
Stein, über den Bögen  
die Kuppeln aus Wind, gefügt  
unter den Himmel, alt,  
der mit Fähren und Flößen kommt,  
der vor den Abenden her  
singt, Bienenrauch fährt mit ihm, Atem  
vom Himbeerstrauch, spät –

wenn die Herrin der Felder,  
runden Auges, weißhaarig,  
erstarrt mit den schmalen Armen,  
leicht, eine Esche,  
Hände aus Laub wie Gewölk,  
der Moore bittere Luft  
fängt und den Trunk  
führt an den Mund.

Das Gedicht hellt sich gleich auf, wenn man, ohne vage nach Allgemeinem zu suchen, einfach den Worten folgt und ihre Verbindung zu gegenständlichen Bereichen nachvollzieht. Zwei solche Bereiche bauen sich auf, getrennt durch die Strophenzäsur und den mit großer Akkuratessse gesetzten Gedankenstrich, hinter dem das «wenn» nicht konditional zu fassen ist – wozu unser Sprachdenken neigt –, sondern nur als Zeichen einer Gleichzeitigkeit an immer wiederkehrenden Abenden. Wenn man die Entsprechung zur «bitteren Luft» der Moore wahrnimmt, wird man das «der» der 5. Zeile auf den Wind beziehen; doch zugleich ist zu spüren, warum diese Relativbeziehung nur locker ist: weil die Verbindung, die zwischen der Kirche überm Flußufer, noch als zerstörter, und der Geborgenheit dörflicher Abende besteht, keine von logisch faßbarer Abhängigkeit ist. Eben dieses Gefühl menschlicher Geborgenheit weckt die erste Strophe gegen Ende, in den Benennungen, den Verben, den ruhigen, allmählich verstummenden Wellen des rhythmischen Verlaufs. Es ist eine kleine Insel des Menschlichen, die da erscheint, überall umgeben von unbeherrschter Natur, in die auch die Kirche ragt. Diese Umwelt wird von der zweiten Strophe hervorgerufen, durch Vorstellungen von Herrschaft, Kühle, Strenge und durch den Verlauf ihres Satzes, der das Gedicht mit strenger Bewegung abschließt. Außerordentlich, wie sich im Bildvorgang das Menschliche ins Natürlich-Unfreie zurückverwandelt. Menschlich-Christliches und Natürlich-Heidnisches rücken gegenüber und zusammen. Das Lokale – Sarmatische – ist diskret angedeutet, in den «Kuppeln» der Kirche wie im «runden Auge» der Naturgottheit (womit sowohl Kindlichkeit wie jenes ungreifbar Litauisch-Polnische bezeichnet ist, das etwa in den Kinderbildern Makowskis erscheint). Das Gedicht hat seine eigene Totalität; aber darin sind die rationalen Beziehungen verflüchtigt, um die konkreten zu gewinnen.

Die Sprache dieser Strophen ist alles andere als willkürlich. Immer mehr wird die Sprache unseres gesellschaftlichen Lebens von Wissenschaftlichkeit, zumindest Rationalität bestimmt. Tendenziell dient sie der allseitigen Beziehung der Gegenstände und Bereiche unseres Lebens aufeinander, deren Fungibilität; dies auch dort, wo sie keine logische Ordnung herstellt, sondern nur mit halben Entsprechungen und Formeln gewohnte Verbindungsweisen auflöst. Dichtung aber, die in ihrer Konkretheit menschliche Beziehungen reproduzieren will, wie sie sich in der lebendigen Erfahrung des Subjekts darstellen, darf sich dieser Sprache nicht blind überlassen. Freilich helfen auch jene heute beliebten ‚Poetisierungen‘ nichts, wo also in meist platt rationale Sätze einzelne als poetisch empfundene Wörter und Wendungen eingelegt werden,

die selber schon beliebig verfügbar, Kleingeld geworden sind und ihren vermeintlichen Glanz nur ihrem Alter verdanken, der Tatsache, daß sie nicht mehr Resultat oder Gegenstand lebendiger Erfahrung sind. Keiner, der heute sinnvoll dichten will, ist vom Bemühen befreit, jener Tendenz zum rationalen Denken und Sprechen Rechnung zu tragen, ohne ihr zu verfallen.

Bobrowskis Gedichte gehorchen mit seltener Stärke solcher Anforderung. Ihre langsame, sparsame Sprache, zögernd, ständig angehalten, hat die Knappheit von Reduktionen, ohne daß etwas reduziert würde; ihr fehlen Floskeln und Füllsel, sie ist ganz auf ihren Gegenstand gerichtet. Ihr Bewegungsgesetz aber ist der Aufstieg zum Konkreten. Wie in dem eben zitierten Gedicht steht meist am Anfang ein Substantiv, eine Nennung in fast abstrakter Kahlheit – See, Strom, Dorf, Dämmerung –, die sich dann durch nachgesetzte Attribute, Partizipialkonstruktionen, Inversionen aller Art mit Anschauung füllt. Aus mehreren Bewegungsabläufen ähnlicher Art baut sich das Gedicht als freie, nicht einlinig determinierte Ganzheit auf. Das Verb rückt gern ins Attribut oder in elliptische Einfügungen. Im Vorgang des Gedichts entstehen so Landschaften und Situationen, nicht eigentlich Vorgänge. (Darin liegt, nebenbei, die strukturelle Ähnlichkeit zu manchen der «Buckower Elegien» Brechts begründet.) Der Sprechgestus ist ein stilles Vor-sich-hin-Sprechen.

Um den Verlauf nachzuvollziehen, braucht man die Versenkung in seine einzelnen Schritte ebenso wie den freien Überblick. Die Kommas oder Gedankenstriche sondern sinnschwere, konzentrierte Sprachvorgänge voneinander ab, legen das Tempo fest, schaffen Pausen um die Wörter und Halbsätze, die ähnliches Gewicht haben wie etwa in der Musik Anton von Weberns die einzelnen Töne. Zusätzliche Sprach- und Sinnakzente setzen die Zeilenbrechungen; sie haben für den Aufbau der Gedichte eine geradezu konstitutive Bedeutung. Der rhythmisch freie Vers hat hier eine große Freiheit gewonnen, damit allerdings mehr denn je an die Gefahrenzonen stockenden Verstummens oder prosaischer Rede heranreichend. Er hat, in dieser Gestalt, eine große Ahnenreihe, die bis in die griechische Antike zurückreicht. Man kann bei Bobrowski oft etwas Antikes, Odenhaftes spüren, nicht nur dort, wo sich seine Verse über klassische Strophenformen legen (die sapphische «Ode auf Thomas Chatterton», die alkäische in «Der Muschelbläser»), sondern im Sprachgestus überhaupt, in der natürlichen Gehobenheit des Ausdrucks. Im engeren Zusammenhang ist an Klopstock zu denken, an den zuweilen Fügungen allzu sehr erinnern («In der großen Stille / komm ich zu dir, / schöner Bruder der Wälder, der Hügel / mein Fluß») vor allem aber an den späten Hölderlin der

freirhythmischen ‚Vaterländischen Gesänge‘ und an deren Tradition. Man sehe etwa, wie in dem folgenden hymnischen Entwurf das konkrete Einzelne aus dem Rahmen des Vergleichs herausdrängt, von der Syntax der Periode kaum mehr erfaßt wird (die Zeilen 5–8, die an sich vom vorhergehenden «wenn» abhängig sind) und wie sich daraus Sinn und Notwendigkeit der freien Versordnung ergeben:

«Wie Vögel langsam ziehn –  
Es blicket voraus  
Der Fürst und kühl wehn  
An die Brust ihm die Begegnisse, wenn  
Es um ihn schweiget, hoch  
In der Luft, reich glänzend aber hinab  
Das Gut ihm liegt der Länder, und mit ihm sind  
Das erstmal siegforschend die Jungen.  
Er aber mäßiget mit  
Der Fittige Schlag.» (Kl. Stuttg. Ausg. II 214)

Wenn aber bei Hölderlin parataktische Lockerungen noch innerhalb eines festen Sprachgefüges auftreten und sich daran reiben, damit die Spannung von Mythisch-Festem und Subjektivem verratend, so wird in Bobrowskis Gedichten die Parataxe absolut, ohne solche Gegensätze im einzelnen auszutragen. Sie erinnern deshalb oft an Trakl. Das aber deutet an, daß sie etwas nicht mehr haben, das bei Hölderlin noch fraglos war: das Aussprechen von etwas Allgemeinem, von einem objektiven Sinn der Vorgänge. Zweifellos hat diese Lyrik damit an allgemeiner Verbindlichkeit verloren. Ihr Wesen ist Benennung, Heraufbringen von Anschauung, Sich-Zurückziehen von deutender Aktivität. Man kann sogar beobachten, daß diese Lyrik gerade dort, wo sie redet, nicht Anschauliches benennt, an evidenter Notwendigkeit verliert, selbst in so groß gemeinten Gedichten wie der «Pruzzischen Elegie» oder in einigen trüb pathetischen Tönen (etwa der Art «Heimat . . . deine Söhne»). Die Legitimität dieser Dichtung aber, ihre innere Stimmigkeit, liegt im Gesellschaftlichen, sogar Politischen beschlossen. Denn ihre innere Form ist die von Erinnerung, und zwar von Erinnerung an eine Welt, die nur so noch heraufzubeschwören ist. Das ist die Welt um das ehemalige Tilsit. Bobrowski entzieht sich seiner Kindheit und dem Gewesenen nicht, eingedenk sowohl der Aufgabe des Dichters, gegenwärtig Vergangenes im Wort zu lösen, als auch des politischen Bereiches, den er damit betritt. Freilich könnte man sagen, daß

Schweigen ratsamer wäre. Doch nützt wie in der Politik auch in der Dichtung das Schweigen über die jüngste Vergangenheit nichts; die Neurosen des zur Stummheit gezwungenen Nationalismus sind um nichts besser als die Ausbrüche des offenen. Sie aber auflösen zu helfen, gewissermaßen zu sublimieren in der Haltung bewußten Angedenkens und damit einem wirklichen Zusammenleben der Völker zu dienen, das ist es wohl, worin Bobrowski seinen «Dichterberuf» gesehen hat. Dichtung kann nichts von dem ‚wiedergutmachen‘, was eine jahrhundertelange Kolonialpolitik und chauvinistische Verbrechen angerichtet haben; aber sie kann durch Aufhellung des Vergangenen Haltungen ausbilden, die Revanchedenken und Nationalismus ausschließen.

Der Gehalt des ersten Gedichtbandes ist mit «Sarmatische Zeit» prägnant bezeichnet. In diesem Titel verschränken sich landschaftliche mit historischen Archetypen. Sarmatia hieß auf der Weltkarte des Ptolemäus die Ebene östlich der Weichsel, obwohl die Sarmaten eigentlich in den südrussischen Steppen an Wolga und Don saßen. Bei Bobrowski deckt der Name auch alles ‚Östliche‘, vor allem die Landschaft östlich der unteren Weichsel, vom Kurischen Haff über Litauen bis in die Sowjetunion hinein, eine Landschaft, deren politische Grenzlinien im Gedicht fehlen. Das Herzgebiet jugendlicher Erfahrung ist freilich das Land um Tilsit (jetzt Sowjetsk) – jene Gegend, in der die litauische Bevölkerung zwangsweise germanisiert wurde – und das damals bürgerliche Litauen, die Täler der Memel (Njemen) und ihrer Nebenflüsse. Die Landschaft der Gedichte jedoch ist nicht natürlich, sondern historisch; heraufgeholt wird sie in ihrem ‚menschlichen Bezug‘, zusammen mit dem, was an menschlicher Arbeit und Geschichte in sie eingegangen ist. So tauchen erinnerungsschwere Bilder herauf: die Fischer am Haff und an den Flüssen, jüdische Händler, Fuhrleute, Bauern, Hirten im abendlichen Gespräch, das wie der Abendwind leicht über dem Fluß hängt, Dörfer, kleine Städte, Flüsse und Heerstraßen, – alles mit dem Augenaufschlag der Kindheit gesehen. Das Kindliche, Archetypische daran entspricht dem Urtümlichen der kleinen Warenwirtschaft, in der jeder in seinem Kreis blieb und die Gesellschaft selber aus dem Naturzustande noch nicht herausgetreten war. Doch wäre die Dichtung nach ihrem eigenen Gesetz falsch, wenn sie von der Not und Unterdrückung schweigen würde, durch die diese Zustände erzeugt und regressiv festgehalten wurden. In der Mitte des Bandes steht darum, einzeln für sich, die «Pruzzische Elegie», eine Ode ohnmächtigen Gedenkens an die ersten Opfer der Unterdrückung im Osten. Sie wird wenig vorher vorbereitet durch ein Gedicht «Gestorbene Sprache», worin Vokabeln der im 18. Jahrhundert mit

den Pruzen ausgestorbenen Sprache erscheinen: Worte als Zeichen fortwährenden Unheils. In die Landschaft eingegangene Not, die Judenpogrome, die Unterdrückung der litauischen Bauern durch den polonisierten Adel und schließlich durch den Zarismus, der Litauen auf dem Stand eines Bauern- und Hirtenlandes festhielt, – das alles geht in die Bilder und Metaphern ein, wenn die «Sarmatische Ebene» als ein Ganzes erscheinen soll: «Und / die Dörfer sind dein. / Dir am Grunde grünend, / mit Wegen, / schmal, zerstoßenes Glas / aus Tränen, an die Brandstatt / gelegt deiner Sommer: / die Aschenspur, // da das Vieh geht / weich, vor dem Dunkel . . .».

Immerhin tendiert Bobrowskis Lyrik doch ein wenig dahin, das Alte so zu sehen, als wäre es das alte Wahre. Dem Kindheits- und Erinnerungsblick scheint das Daseiende selbstverständlich und natürlich gegeben; er sieht darin eher das Immergleiche als seine Widersprüche und die Möglichkeit zur Veränderung. Doch gilt das nur für einige soziale Bereiche, nicht für die unmittelbar politischen Zustände, und schon gar nicht gilt es für das, was eine reaktionäre Politik als die ‚nationalen Belange‘ ausschachtet. Und auch in erster Hinsicht ergänzen die Gedichte einander; ein idyllisches Gedicht auf einen alten Flußfischer wird z. B. wenig später korrigiert – wenn der Ausdruck gestattet ist – durch eins auf die Frauen der Nehrungsfischer.

### *Die Frauen der Nehrungsfischer*

Wo das Haff  
um den Strand lag  
dunkel, unter der Nacht noch,  
standen sie auf im klirrenden  
Hafer. Draußen die Boote  
sahen sie, weit.

Wenn sie kamen – die Alten  
wachten am Ruder, die Söhne,  
wirr vor Schlaf, in den Armen  
des Netzzugs Last –,  
ging durch den Himmel ein heller  
Streif und hing um die Dächer.  
Droben  
wenige Rufe  
trieben im Wind.

Und gering war der Fang.  
Vor Zeiten, sagt man, umglänzte  
hundredschwärmig der Hering  
draußen die Meerbucht, silbern  
schwand er. Die Närrin  
schreit es am Waldrand hin, –  
altes Lied, Gewitter  
reißt's aus der Bläue.

Die beiden ersten Strophen wären, für sich allein, nur die Wiedergabe eines immergleichen Vorgangs und als solche ohne großen Belang, wenn auch immer noch ein gutes Gedicht: Gleich zu Anfang die irritierende, befremdliche Setzung von Strand und Haff; das doppelsinnige «standen sie auf», das die Gestalten auf der Düne hoch gegen den Himmel stellt; schließlich die Evokation fröstelnder Morgenkühle durch wenige vom Wind versprengte Laute. Die letzte Strophe aber zerreißt den Mythos des Unveränderlichen. Die in die Sage geflüchtete Hoffnung auf das Glück, närrisch zwar und vergeblich, sprengt doch jene Zufriedenheit auf, deren Funktion es ist, jede Veränderung zu verhindern.

Die sozialen Implikationen dieser Dichtung kann ein Vergleich deutlicher machen. Es gibt nämlich ein früher sehr bekanntes Gedicht der Agnes Miegel über «Die Frauen von Nidden» (auf der Kurischen Nehrung), das seinem Stoff nach dem Bobrowskischen verwandt ist. Da zieht in das Fischerdorf, das ohnehin von der Wanderdüne bedroht ist, die Pest ein und rafft alle dahin; nur sieben Frauen bleiben am Leben; sie schreiten am vierten Tag aus dem toten Dorf heraus, erklimmen die Düne und bitten sie um den Tod: «Schlage uns still ins Leichentuch, / Du unser Segen, einst unser Fluch. – / Sieh, wir liegen und warten ganz mit Ruh' – // Und die Düne kam und deckte sie zu.»

Das ist eine Ballade voll dekorativer Heroik, in der die Fischer und Frauen wie gleichgeschaltete Automaten auftreten, bewegt wie die Wimpel am Mast und die Glocke im Kirchstuhl durch ein Ungesagtes. Dieses Ungesagte aber ist die Ideologie mythischer Verbundenheit mit Heimat und Boden, und die Frauen sind deren heroische Marionetten. Daß die Selbstaufgabe an die blinde Natur aber ästhetisch so glatt abläuft, gleichsam in einer Stimmung der Selbstverständlichkeit, liegt am Wesen der Ballade selber, die – in ihrer deutschen Tradition – nie ihre düsteren Ursprünge verleugnet hat. Das sind Ursprünge der Ungeschiedenheit; die lyrische innere Form dieser deutschen Ballade zeigt

die Macht des Mythos in Natur und Gesellschaft, und ihre eigentliche Kurve ist die auf den Tod zu. Unvergänglich ausgeprägt hat das Goethes «Erlkönig», dessen Schlußzeile, gereimt auf «Müh und Not», den Gehalt dieser Form fast sentenziös bezeichnet (wie schon das Vorbild, Herders «Herr Olof»). Wie in unserer Zeit die Ballade nur dadurch zu bewahren ist, daß ihre innere Form bewahrt und zugleich ins Bewußte verfremdet wird, mag man an Brechts «Und was bekam des Soldaten Weib» oder auch an Bechers «Ballade von den Drein» sehen; die Ballade der Agnes Miegel zeigt nur um so mehr, wie regressiv diese Form für sich selber geworden ist. Außerdem verrät sie sich selber als ideologisches Kunstgewerbe. An dem Schlußreimpaar, deutlich nach dem Goetheschen Vorbild gebaut, ist verräterisch das «ganz mit Ruh», das sich gut reimt, – und zwar nicht nur auf ein Zudecken, sondern auch auf einen Geisteszustand, der ganz mit Ruh den schlimmsten Tod zu verherrlichen imstande ist, wenn es nur andere sind, die sterben, und nur der Heimatsand, unter den sie kommen.

Angesichts dessen läßt sich Bobrowskis Idiosynkrasie nicht nur gegen Balladeskes, sondern auch gegen den Reim nachfühlen. Es ist die Zutat zum Konkreten, die Tendenz zum Allgemeinen, die der gute Reim als Einverständnis zweier Gedanken hat und die im Lyrischen der gängigen Ballade zum ideologischen Schein wird, was ihm wohl bewußt widerstand. Seiner benennenden, sehnsüchtig scheuen Hingabe an das Konkrete lag ein solcher Anspruch fern. Jedoch ist auch seine lyrische Subjektivität, als Medium des Konkreten, auf ihren Gehalt zu befragen. Dies zumal dort, wo – was häufig geschieht – ein lyrisches Ich erscheint, das ziemlich scharfe Konturen besitzt. In «Kindheit» etwa wird diesem Ich ein Tagesablauf in der Erinnerung zum Bild aller Kindheitstage, zum archetypischen Tag, der nur im Dichten zu bewahren ist, – zur «Zeit, entgleitender, bitterer / von Vers zu Vers während». Das erinnerte und sich erinnernde Subjekt bewahrt in solchen Gedichten alle Züge seiner sozialen Herkunft. Der Gestus seines Verhaltens zur Natur ist der eines Anschauenden, eines Wanderers vor allem, aber eines Wanderers mit Geborgenheit; am nächsten entspräche ihm das Bild dessen, der für sich Ausflüge unternimmt. «Strom, / alleine immer / kann ich dich lieben / nur». Ausgang und Ziel seiner Fahrten wäre ein «Haus auf dem Ufer», zwischen Strom, Wiese und Wald. Das «Holzhaus» bildet, wenn man das so sagen darf, eine Art Existenzzentrum dieses lyrischen Ichs, solange es der Kindheit und Natur nachhängt. An mehreren Stellen der Gedichtbände, charakteristischerweise vor allem gegen Ende, wird es thematisch. Doch macht es einen Unterschied, ob man das Holzhaus

als Sommersitz, ‚Datsche‘, als «der Wälder / Leben und schöne Vergängnis» bewohnt, oder ob man, litauischer Bauer, sonst nichts zum Bewohnen hat. Das Verhalten stiller Anschauung, der Versenkung ins einzelne, seien es nun Menschen oder Dörfer, auch die zuweilen anklingenden Wandervogeltöne sind sozial bestimmt. Freilich schließt dieses Ferienhafte der Natur gegenüber auch die Freiheit von ihr ein. Dem Wanderer, der die Sorge nicht kennt, steht die Natur nicht als zu unterwerfende entgegen. Einem Fluß folgt er ein Stück; Quelle und Mündung sind ihm als Fernes nah (Die Jura). Ihm, dem die Natur Anschauung, nicht Praxis, Arbeit aufgibt, wird sie sich in ihrem Sosein, in ihrer Stille auf tun. Bobrowskis Naturgedichte sind daher, obwohl sie gerne alte Mythen zitieren, nicht eigentlich mythisch. Ihre Sehnsucht ist es, die Natur selber auszusprechen, sie in ihrem eigenen Leben zu konkretisieren. Doch ist solche Aufgabe dichterisch nur zu lösen, indem sie als unlösbare ausgesprochen wird:

*Immer zu benennen*

Immer zu benennen:  
den Baum, den Vogel im Flug,  
den rötlichen Fels, wo der Strom  
zieht, grün, und den Fisch  
im weißen Rauch, wenn es dunkelt  
über die Wälder herab.

Zeichen, Farben, es ist  
ein Spiel, ich bin bedenklich,  
es möchte nicht enden  
gerecht.

Und wer lehrt mich,  
was ich vergaß: der Steine  
Schlaf, den Schlaf  
der Vögel im Flug, der Bäume  
Schlaf, im Dunkel  
geht ihre Rede – ?

Wär da ein Gott  
und im Fleisch,  
und könnte mich rufen, ich würd  
umhergehn, ich würd  
warten ein wenig.

Solche Intention würde unwahr, wenn sie die Sehnsucht nach dem Einswerden mit Natur, Landschaft und Menschen als bereits gestillt darstellte; wenn sie die Individuation des modernen Dichters vergessen würde, die nicht aus freien Stücken aufzuheben ist. Das geschieht jedoch nicht. Die Perspektive von Ferne und Erinnerung wird mitkomponiert, gleichsam als Glasscheibe zwischen dem sich erinnernden und dem erinnerten Ich. Aber das erinnerte Ich erscheint auch nur als Kind in Harmonie mit seiner Umwelt. Der Widerspruch, von dem hier die Rede ist, wird im Ablauf der Gedichtbände ausgetragen. Beide sind unüberschbar streng komponiert, der erste sogar fast zu greifbar und klar, gewissermaßen als lyrische Autobiographie. «Anruf» benennt Landschaft und Situation des Sich-erinnernden; der erste Teil führt von den Archetypen des Engsten, «Dorf» und «Kindheit», ins Weite, von den Haff-Fischern bis zum Bild der «Sarmatischen Ebene»; dann schließt «Gegenlicht» ihn ab.

### *Gegenlicht*

Dämmerung.

Wie das Grasland  
hertreibt, die breite Strömung,  
Ebenen. Kalt, unzeitig  
der Mond. Ein Flügelschlag nun.

Auf den Ufern der Ströme,  
weit,  
als sie der weite  
Himmel umarmt hielt,  
hörten wir Singen  
im Wälderschatten. Der Ahn  
ging verwachsenen Gräben nach.

Vogelherz, leicht, befiederter  
Stein auf dem Wind.  
In die Nebel  
fallend. Gras und die Erde  
nehmen dich an, eine Spur  
Tod, einen Schneckenpfad lang.

Aber

wer erträgt mich,  
den Mann mit geschlossenen Augen,  
bösen Mundes, mit Händen,  
die halten nichts, der dem Strom  
folgt, verdurstend,  
der in den Regen  
atmet die andere Zeit,  
die nicht mehr kommt, die andre,  
ungesagte, wie Wolken,  
ein Vogel mit offenen Schwingen,  
zornig, gegen den Himmel,  
ein Gegenlicht, wild.

Die kindliche Harmonie mit der Landschaft ist von ihr aufgekündigt worden, erscheint nur noch in der überpersönlichen Erinnerung. Das lyrische Subjekt erfährt sich im Bewußtsein seiner Ferne vom geborgenen «Ahn» als individuiertes. Es ist aus der mythischen Einheit herausgefallen. Dieses Gedicht bereitet sowohl den zweiten Teil vor, die «Pruzzische Elegie», wie auch den dritten, Porträts wahlverwandter Dichter, deren Situation und Schaffen so nachvollzogen werden, daß darin ihr Verhältnis zur Gegenwart und das Werden des sie beschwörenden Dichters selber erscheinen. Aber erst im vierten Teil erhält das, was «Gegenlicht» ankündigte, seinen vollen Ausdruck. Das hier Thematische kündigt gleich die Nennung des Igorliedes an: Es ist das Verhältnis des Dichters zum alten Rußland und zur Sowjetunion. Jetzt wird das Kleinwerden des Ichs vor der Natur («Windmühle» u. a.), seine Hinfälligkeit, Erstarrung, zum Ausdruck und Gleichnis einer subjektiv historischen Erfahrung; der der Schuld. «Sah ich dich nicht mehr an, / Bruder? An blutiger Wand / schlug uns Schlaf. So sind wir / weitergegangen, um alles / blind.» (Kaunas 1941).

Bobrowski hat als Soldat an dem Überfall der faschistischen Armee auf Polen, Litauen und die Sowjetunion teilgenommen; 1949 wurde er aus der Kriegsgefangenschaft entlassen und kam nach Berlin. Aus dieser Gegenwart heraus ist die rechte Erinnerung zu finden. Die Abrechnung mit der Vergangenheit, die nur durch tiefste Subjektivität zur dichterisch allgemeingültigen werden kann, schafft überhaupt erst die Möglichkeit, weiter zu leben und zu dichten. Sie führt schließlich zur «Absage» an die Lockungen aus Feuer und

Blut: «Neues hat nie begonnen. Ich bin ein Mann, / mit seinem Weibe ein Leib, / der seine Kinder aufzieht / für eine Zeit ohne Angst.»

Was sich in diese Formel zusammengezogen hat, bestimmt Bobrowskis ganzes Dichten. Es ist die Liebe. Auch die Liebesgedichte dieses Bandes, sehr schöne Gebilde, vollziehen in ihrer Aufeinanderfolge seine Bewegung mit, gehen von der erinnerten Vergangenheit zur Gegenwart, wandeln ihren Gehalt vom naiv Unbedenklichen der Jugend zum stillen Bewußtsein letztmöglicher Natur. «Auf deiner Schläfe / will ich die kleine Zeit / leben, vergeßlich, lautlos / wandern lassen / mein Blut durch dein Herz.»

Solche Liebe, die nicht Besitz, sondern Einswerden will, kann auch die Haltung des sich Erinnernden bestimmen, der die Erinnerung an seine Heimat von allen Malen der Revanche freihalten will. In ihrem stillen Licht erscheint die Kindheit als aufgehobene; Besitz gäbe es nur im Grab.

Der zweite Gedichtband hat den ersten zur Voraussetzung. Sein Aufbau in drei Teilen, mit Prolog und Epilog, ist dem des ersten ähnlich, gliedert ostpreußisch-litauische von sozusagen westlichen Gegenständen und diese von sowjetischen ab und scheint damit die Kurve des ersten zu wiederholen. Doch ist das, was dort im Prozeß gewonnen wurde, hier schon in der Fragestellung vorhanden. Vergrößernd könnte man sagen, daß nun die naive, reine Erinnerung, die Kindheit abgetan ist, aufgehoben in den Fragen: «Dörfer, / wie will ich leben / noch? In der Ferne weiß ich / endlos rinnender Himmel / Glanz . . .» und: «Damals / in den Mooren, / draußen, ging auf / der Zorn. / Zorn, eine schwere Saat. / Wie will ich rufen / einmal / das Aug mir noch / hell?» Hier wird vom konkreten Heute aus gesprochen; die Erinnerung bringt die Probleme herauf, mit denen jetzt fertigzuwerden ist.

Anscheinend ist es Bobrowski sehr schwer geworden, in der Großstadt zu leben. Der Gegensatz seines jetzigen Lebens zu dem, worin sich Kindheit und Natur verbanden, zittert in vielen Gedichten dieses Bandes nach, wird auch, auf verdeckte Weise, geradezu thematisch, wie z. B. in den Gedichten auf Brentano in Aschaffenburg und Hölderlin in Tübingen.

### *Hölderlin in Tübingen*

Bäume irdisch, und Licht,  
darin der Kahn steht, gerufen,  
die Ruderstange gegen das Ufer, die schöne  
Neigung, vor dieser Tür

ging der Schatten, der ist  
gefallen auf einen Fluß  
Neckar, der grün war, Neckar,  
hinausgegangen  
um Wiesen und Uferweiden.

Turm,  
daß er bewohnbar  
sei wie ein Tag, der Mauern  
Schwere, die Schwere  
gegen das Grün,  
Bäume und Wasser, zu wiegen  
beides in einer Hand:  
es läutet die Glocke herab  
über die Dächer, die Uhr  
rührt sich zum Drehn  
der eisernen Fahnen.

Wie die anderen Gedichte auf Dichter verschränkt auch dieses kunstvoll Porträthafte mit Subjektivem. Der beschworene Schatten ist gegenwärtig in schattenhaften Zitaten: Mit «Wiesen und Uferweiden» schließt die Ode auf den Neckar, das abschließende Wort des Gedichtes ist das von «Hälfte des Lebens». Aber das ganze Gedicht läßt in der Antithetik seiner Strophen das letztere durchscheinen, ist ja selber von einem, dem wie Hölderlin oder Brentano das Leben in zwei Hälften zerbrach. Im Bilde des kranken Dichters, der im Tübinger Turm seine zahllosen Strophen auf die Jahreszeiten schrieb, sinnt er der Aufgabe nach, das Grün von Uferweiden in Einklang zu bringen mit dem Leben in Stadt und Steinen.

Was in diesen Gedichten als Natur erscheint, liegt weitab von jenem spießertlichen Drang ins Grüne, der schon entfremdete Konvention geworden ist. Die außermenschliche Natur soll Gleichnis und Quelle von Haltungen werden, die den Menschen mit seiner Natur versöhnen, ihm seine Menschlichkeit zurückgeben können. Sie wird nicht mythisiert oder schlicht anthropologisiert; in der Annäherung an sie, dem Eingehen in ihre Bewegungen – so wie sich der Wald in Felder und Wiesen öffnet, der Strom um den Berg legt, der Wind Rufe aufnimmt – darin erscheint etwas vom rechten Verhalten der Menschen zueinander. Gewaltsames An-sich-Reißen verurteilt zum Draußenbleiben (Der

Adler). In solchem Sinne wird nun das Bild des archaischen, zaubernden Jägers, das die «Sarmatische Zeit» eröffnete (Dorf), wieder zurückgenommen:

. . . Ein Jäge  
war ich, einfing mich  
aber das Gras.

Lehr mich reden, Gras,  
lehr mich tot sein und hören,  
lange, und reden, Stein,  
lehr du mich bleiben, Wasser,  
frag mir, und Wind, nicht nach. (Ebene)

Doch sprechen deshalb auch die stillsten, abgewandtesten Verse nie einen Überdruß an der Individuation aus, der sie à la Benn geradenwegs zurücknehmen möchte. Es geht um ihre Sublimierung zu neuen Verhältnissen der Leichtigkeit und Stille. Die reine, unvergeistigte Natur im Menschen wäre nur zerstörerisch: «Leute, ihr redet: Vergessen – / Es kommen die jungen Menschen, / ihr Lachen wie Büsche Holunders. / Leute, es möcht der Holunder / sterben / an eurer Vergeßlichkeit.» Ebenso zerstörerisch wäre es, die außermenschliche Natur zu vergötzen. Weil sie das nicht tun, sondern alles auf menschliches Verhalten beziehen, haben Bobrowskis Gedichte auch Legitimation zu einer behutsamen, nicht systematisch festgelegten Symbolik, in der etwa die Moore für den heimtückischen Überfall, Wölfe für die Faschisten und Windbruch für alles gewaltsam zerstörte Leben stehen können. Das im Bilde oder Symbol aufscheinende Ideal ist nicht die reine, sondern die versöhnte Natur, wie im Legendengleichnis vom Ahn, dem die Bienen übers Wasser folgen, oder im Bild des alten Mannes, der Blätter über die Tiefe streut. Gestus versöhnter Natur ist die Liebe. Doch ist das nicht die Liebe, auf die sich bequem die Mörder berufen, die Liebe aus Vergessenheit und Schwäche. Wer sie anruft, muß auch Auschwitz und Buchenwald auf sich nehmen. In der Mitte dieses Bandes stehen drei große jüdische Dichterinnen: Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs. Ihre Liebe tritt, eine weiße Gestalt, aus der Mitte des Grauens. Aber sie nur anrufen zu dürfen, setzt das härteste Selbstgericht voraus. Es wird immer wieder vollzogen. Der letzte Teil des Bandes gilt wieder der Zeit, als der Dichter im Gefolge der Wölfe ging, ein «hölzerner Schatten, / beschlagen mit Eisen, umflogen / vom fallenden Licht.» Doch so wie

er damals den sowjetischen Widerstand erfuhr und nun im Gedicht nachvollzieht, so weiß er auch, daß heute Liebe nichts vergessen und verzeihen darf, was neues Unheil in sich trägt; sein Humanismus schließt den Kampf gegen das Böse ein, weicht ihm nicht aus (Tod des Wolfes).

Die einfachen Archetypen, in die sich dieser Humanismus hüllt, wo er sich nicht in bestimmter Negation ausspricht, diese Archetypen des biblischen Menschenpaares, des Hirten, des Schnitters, «der denkt, die Sense zu klopfen», sind kein Zurück zum Archaischen, sondern Gleichnisse für das rechte Verhalten in der Gegenwart. Auch die Religiosität in den Gedichten ist keine, die sich im Besitz weiß und damit die Liebe schon verrät. Nur als Sehnsucht, die die Liebe und die Arbeit für sie bestätigt, taucht sie auf, als Hoffnung im «mörderischen concentus der Welt»: «Frieden / ist uns versprochen». So wird im einleitenden, größten Gedicht der Wachtelschlag vor der «fliegenden Finsternis» ersehnt, als die Bestätigung eines Gefühls, das nur in der Sehnsucht danach echt ist und das es doch möglich macht, den sarmatischen Traum von Gewalt und Krieg, umkämpften Grenzen und mythischem Schicksal versinken zu lassen.

Solche Haltung erlaubt die innigste Nähe zur Heimat, weil sie die Sehnsucht danach vom Unheil rein hält. Mit einem Gedicht auf Mickiewicz schließt Bobrowskis letzter Band ab. Auch hier, im Porträt eines Mannes, mit dem er Nähe und Ferne zu Litauen teilte, gibt er trotz aller Konkretheit des Zitierten («Krimsonette», bes. I. und XIV.) sein Subjektivstes. Es erscheint ein Mickiewicz ohne jenes Ideal im Epilog des «Pan Tadeusz», das dem Augenblick gilt, wenn die Adler der Nation «auf des Blitzes Schwingen / An Chrobrys führen Grenzen niederstürzen, / Wenn sie, vom Fleisch schon satt, von Blut noch triefen / Und endlich ihre Flügel ruhen lassen . . .» (Nachdichtung v. H. Buddensieg) – ein stillerer Dichter, einer, der sich ins Glück gewöhnt und sagt: es ist ganz leicht.

Von diesem Dichter durften wir noch viel erwarten. In seinem letzten Band kündigten sich Entwicklungen an, die über das Bisherige noch hinausgeführt hätten. Schon fand man ein neues Sprechen, gerichtet nicht mehr nur an Strom und Haus, sondern an ein gegenwärtiges Du, an die ‚einfachen Leute‘ sogar. Die Gedichte sind zwar dunkler geworden; aber das verdanken sie dem Bestreben, das beschworene Konkrete mit einem Sinn zu füllen, der über die bloße Subjektivität hinausführte, der deuten, aussagen, verändern will. Und sonderbar eingesprengt darin finden sich einige noch schwache Versuche einer ganz neuen Einfachheit des Objektiven. Eins der merkwürdigsten, das einzige

in Reimen (und wohl schon im Zusammenhang mit dem Roman «Levins Mühle» entstanden), enthält eine einfache Bitte um Nachsicht und ist ein Ausdruck des Vertrauens auf die Freunde, die uns Leben und Grab leichter machen werden.

*Dorfmusik*

Letztes Boot darin ich fahr  
keinen Hut mehr auf dem Haar  
in vier Eichenbrettern weiß  
mit der Handvoll Rautenreis  
meine Freunde gehn umher  
    einer bläst auf der Trompete  
    einer bläst auf der Posaune  
Boot werd mir nicht überschwer  
hör die andern reden laut:  
dieser hat auf Sand gebaut

Ruft vom Brunnenbaum die Krähe  
von dem ästelosen: wehe  
von dem kahlen ohne Rinde:  
nehmt ihm ab das Angebinde  
nehmt ihm fort den Rautenast  
    doch es schallet die Trompete  
    doch es schallet die Posaune  
keiner hat mich angefaßt  
alle sagen: aus der Zeit  
fährt er und er hats nicht weit

Also weiß ichs und ich fahr  
keinen Hut mehr auf dem Haar  
Mondenlicht um Brau und Bart  
abgelebt zuendgenarrt  
lausch auch einmal in die Höhe  
    denn es tönet die Trompete  
    denn es tönet die Posaune  
und von weitem ruft die Krähe  
ich bin wo ich bin: im Sand  
mit der Raute in der Hand

Der Abschied vom Leben geschehe so leicht, wie es vielleicht einst auf dem Dorfe die natürliche Regel war. Die Ausfahrt ist langsam, er ist im Sand. Doch hat er nicht auf Sand gebaut; ihm bleibt die Raute, das alte, östlich-sarmatische Symbol reinen Lebens. Die Freunde bewahren sie ihm, dem, der sich Freunde erworben hat; so wie ihre Zeilen – Waisen in den Strophen – den mythischen Zwang des Reimes suspendieren, so macht ihre gelöste, freie Bewegung den Abschied leicht, weil sich in ihrem Verhalten etwas von dem zeigt, das einen guten Fortgang des Lebens still und beruhigend versichern darf. –

«Wir fischen hier im Trüben diesmal», heißt es zu Anfang von «Levins Mühle», «wir fangen etwas, ohne vorgreifen zu wollen, etwas, was uns ganz wunderbar leicht eingeht, es sind ein paar Figuren dabei, von denen wenigstens eine ganz so schön aussieht wie wir, aber sicher noch ein paar mehr». Die eine Figur, die ganz so schön aussieht wie der Erzähler Bobrowski, ist sicher jener erst im Schlußkapitel eingeführte Maler Philippi im culmerländischen Briesen, ein «Künstlerblut», wie ihn die bürgerliche Reputation einordnet, ein «akademischer Maler» aber auch, der obendrein dichtet, und zwar so wie der Lyriker Bobrowski: «Kraut, gelb, Wölbung / der Lippen im Mittag, / trockne Gewässer / die Düfte, Nebel und einst / der Schnee, / ich sprech in den Wind». Aber obwohl er in den Wind spricht, gibt er nicht auf; zum Bürgermeister sagt er «Alter Kunde» und zum Polizeimeister «Nimm dir nicht zuwenig raus», mit Rittmeister Lojewski redet er nicht mehr, um den für seinen Polenhaß zu strafen, und auch mit dem bösen Helden der Geschichte möchte er schon nicht mehr reden, wegen dessen Antisemitismus. Doch kann er ihn nicht in Ruhe lassen: «Nein», antwortet er auf eine derartige Zumutung, und dieses Nein soll dann als letzter Satz des Romans gelten. «Wir brauchen immer lustige Personen», heißt es daher zur Begründung der Existenz von Philippi; diese Feststellung wird sogar in den Rang eines «Satzes», d. h. einer verdichteten Aussage über das Romangeschehen erhoben. Sie enthält allen Hintersinn, den die ‚lustigen Personen‘ der alten Dichtung in sich bargen. In der Gestalt Philippis hat der Erzähler Bobrowski sich selber in die Vergangenheit zurückprojiziert, und damit sowohl seine hartnäckige Opposition gegen das Miserable wie auch das ironische Bewußtsein von deren Vergeblichkeit.

Im Roman gibt es aber noch eine Gestalt, die dem Dichter Bobrowski nahesteht: Das ist der alte Weismantel, der «die Lieder weiß» und darunter eben auch jene «Dorfmusik». Jeder kennt ihn, er gehört nirgends hin, redet Deutsch und Polnisch durcheinander und trägt sich wie ein Litauer. «Er wird singen,

dort und dort, überall, wo er Unrecht findet, davon gibt es übergenug, er wird also übergenug zu singen bekommen.» Repräsentiert Philippi den modernen, individuierten Dichter in bürgerlicher Zeit, dann Weismantel dessen archaisches Urbild, den Sänger des Volkes. Er steht über den bloß nationalen Gegensätzen; am nächsten bei den Zigeunern, denen ja seit Beginn des bürgerlichen Zeitalters die Liebe der Dichter galt, weil sie das vollendet Antibürgerliche, frei Schweifende, die Opposition gegen die unmenschliche Ordnung der Warengesellschaft zu verkörpern schienen. Mit den Vernichtungsaktionen der Nazis ist dann diese Ordnung planmäßig über sie hergefallen. In Bobrowskis Roman erscheinen Weismantel und die Zigeuner, die Juden und alle ‚Asozialen‘ wie unter dem Bann der faschistischen Vernichtung: als Verschollene. Sie kommen von nirgendwoher und gehen ins Dunkle fort; wir sehen ihnen nach mit der Hand auf dem Gartenzaun. Und doch sind sie es, auf denen die Hoffnung liegt. Weismantel löst den Kampf gegen die Unterdrücker aus, zu dem sie sich vereinigen. «Wie kommt es», wird am Ende gefragt, «daß seine Lieder fröhlicher geworden sind? / Es ist doch da etwas gewesen, das hat es bisher nicht gegeben. Nicht dieses alte Hier-Polen-hier-Deutsche oder Hier-Christen-hier-Unchristen, etwas ganz anderes, wir haben es doch gesehen, was reden wir da noch. Das ist dagewesen, also geht es nicht mehr fort.»

Das ist nun der Kern der «culmerländischen Geschichte», die hier erzählt wird. Ihre Fabel läßt sich etwa so wiedergeben: Ein deutscher Hof- und Mühlenbesitzer, vom Erzähler «mein Großvater» genannt – «ein Mann und ein Deutscher und mein Großvater» –, Ältester der Baptistengemeinde Neumühl am Unterlauf der Drewenz (Drwęca), hat im Frühjahr 1874 die Mühle seines jüdischen Konkurrenten Levin vom Wasser wegschwemmen lassen und sorgt nun, im Sommer, dafür, daß man ihm nichts beweisen kann. Zu diesem Zweck gründet er die «Malkener Union von 1874», verbündet er sich mit dem evangelischen Pfarrer des Nachbardorfes Malken, über diesen mit Landrat und Kreisrichter, bis die Klage Levins abgewiesen wird und er, ruiniert, wieder nach Osten wandern muß. Doch haben er und seine Marie, die Tochter des Zigeuners Habedank, Verbündete gefunden. Es sind Zigeuner, Zirkusleute, Musikanten, Halbkossäten und Häusler – Deutsche und Polen, aber mehr Polen als Deutsche. Wenn sie auch dem Betroffenen nicht helfen können, sorgen sie doch dafür, daß der Betrüger nichts davon hat und schließlich als Unterlegener in die Kreisstadt Briesen abzieht, wo er seinen Haß auf Juden und Polen zu einem universalen Nationalismus ausweiten wird.

Diese Fabel besitzt exemplarischen Charakter. Ebensogut könnte die Ge-

schichte auch woanders spielen, etwa «um Osterode herum, dann aber später, oder um Pultusk herum, dann aber früher, . . . meinetwegen auch im Waldland um den Wyszyter See oder noch weiter nördlich, nach Litauen hinauf, dann müßte aber der Glinski Adomeit heißen und der Pilchowski, der jetzt Pilch heißt, Wilkenies und später Wilk, was ebenso litauisch ist, aber nicht so auffällt . . ., oder die Geschichte könnte auch im Lettischen spielen, dann aber auch früher, solch eine Geschichte ist das». Das ist ein kleiner Abriß des großdeutschen Kolonialwesens im Osten. Unsere Geschichte ist exemplarisch für jene Form kapitalistischer Unterdrückung, die mit den Mitteln des »Nationalen Abwehrkampfes« vorgeht. Deren Gestus ist, aufs knappste beschrieben: «behalten wollen, mehr haben wollen, besser sein wollen». Denn nicht steht lediglich die nationalistische Ideologie zur Verhandlung, sondern deren soziales Wesen, ihre Funktion, wo sie praktiziert wird, und damit ihre Folgen in der Gesellschaft. «Bobrowskis Culmerland ,ist eine kleine Welt, in der die große ihre Probe hält'. Geprobt werden hier z. B. Modelle des Verhaltens im Umgang mit dem sogenannten nationalen Gegner, vor allem das Modell der verfolgenden Unschuld, die Existenzen vernichtet, Brände anlegt, den ,Nationalen Abwehrkampf' aggressiv vom Zaune bricht und es nachher nicht nur nie gewesen sein will, sondern Wert darauf legt, daß die Betroffenen es gewesen sind» (K. Krolop, «Freiheit»/Halle/Saale/13. 2. 1965). So geht Historisches durch die einfache Geschichte hindurch und schafft einen Ausblick auf die jüngste Vergangenheit ebenso wie auf jene Leute in Westdeutschland, die alles Interesse auf die bestehenden Grenzen lenken und von den bitteren Erfolgen unserer imperialistischen Politik nur das geglaubt wissen möchten, daß die Russen und Polen daran schuld sind. Der 15. Satz, der nicht zur Handlung gehört – «wenn auch zu uns» – dieser Kernsatz lautet: «Die Sünden der Väter werden heimgesucht an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied. / Da reden wir also über die Väter oder Großväter und müßten doch wissen, daß diese Väter oder Großväter ihrerseits ebenfalls Kinder sind, im dritten oder vierten oder siebenundzwanzigsten Glied. Da gibt es kein Ende, wenn wir erst anfangen herumzusuchen. Da finden wir Schuldige über Schuldige und halten uns über sie auf und nehmen uns unterdessen vielleicht stillschweigend aus.» Bobrowski hat ein originales Mittel gefunden, auch die Vorgeschichte dieser Haltungen in den Roman hineinzunehmen. Das leisten fünf «Geistererscheinungen», die der Großvater hat, und zwar immer dann, wenn seine Aktionen auf einem Höhe- oder Wendepunkt sind. Bei ihnen holt er sich Stärke. Sie reichen aus der Frühzeit des polnischen Staates bis zum Tode seines Vaters

im Jahre 1853, der anscheinend vom Blitz getroffen wurde, vielleicht aber auch nicht, sondern vom Blitz provozierten Deutschenhasses; zumindest kann jemand wie «mein Großvater» es so auslegen, um seinen Groll anzufachen. Da ist der älteste Ahn, Jastrzemb (eigentlich Jastrzomb, «Habicht»), ein Krieger in der Gunst Boleslaw Chrobrys und dessen Helfer im Krieg gegen die Polanen, der aber verschwimmt mit einem anderen, 300 Jahre später, einem in Groll und Haß erstarrten Graukopf, und wieder auflebt in dem «Habicht» Poleske des frühen 16. Jahrhunderts, der «Sein Recht» und seine Beute von den Danzigern holen will, diesem bürgerlichen Gesockse, das sich «breit um die Bucht herumgesetzt hat und den Hintern ausstreckt gegen die Republik» und das ihn doch fängt und kurzerhand köpfen läßt. «Mein Recht» sagt auch Großvater Bobrowski und gründet die Malkener Union gegen Juden, Zigeuner, «Polacken» oder Katholiken, was für ihn dasselbe ist. Der Geist, der ihn in der Stunde der Unionsgründung besucht, ist der Kr[z]ysztof, der «fromme Wilde» aus Bobrowo, der sich vor Bialken an eine Weide gehängt hat, weil die Insurrektion gegen Zygmunt III. Wasa und dessen Gegenreformation mißlang und er unter den Jesuiten nicht weiterleben wollte. In diesen Figuren – die aussehen, als seien sie nach den finstersten Gestalten Mickiewicz' modelliert – pflanzt sich das Unheil fort, aus der polnischen in die deutsche und aus der feudalen in die bürgerliche Zeit, wo «Mein Recht» und «mein Geld» eins werden.

Der Roman hat jene Art von Hintergründigkeit, die Tabus untergräbt. Wenn es gleich zu Anfang vom Dorf Neumühl heißt: «Und ich müßte sagen, die dicksten Bauern waren Deutsche, die Polen im Dorf waren ärmer, wenn auch gewiß nicht ganz so arm wie in den polnischen Holzdörfern, die um das große Dorf herum lagen. Aber das sage ich nicht. Ich sage statt dessen: Die Deutschen hießen Kaminski, Tomaszewski und Kossakowski und die Polen Lebrecht und Germann. Und so ist es nämlich auch gewesen . . .», dann ergänzen und korrigieren die Sätze einander, nicht indem sie die nationalen Gegensätze vertuschen, sondern indem sie auf die tieferliegenden sozialen Gegensätze verweisen, also die Schablone ‚Hier-Deutsche-hier-Polen‘ zerstören. Gerade darum hat ja die Gegenaktion der Unteren einen so großen Wert, weil sie mehr ist als Nationalitätenkampf, weil sie für den rechtlosesten von allen eintritt. Diese Gegenaktion, beginnend mit einem Lied Weismantels auf den Neumühlener Vorfall und endend mit dem Sommerfest, auf dem die ‚Groß-Deutschen‘ Prügel beziehen, hat auch ihre Tradition, nur daß sie sich nicht in der Erscheinung einsamer Geister, sondern in der lebendigen Erinnerung des

Volkes manifestiert. Es ist die Erinnerung an den Januaraufstand von 1863 und damit an die ganze Tradition des polnischen Freiheitskampfes, die hier zur Tat wird und einen kleinen Sieg erringt: «Etwas ganz Neues. Und wir verfluchtige Hundezucht können verdammtnochmal sagen, wir sind zum Deiwel noch eins dabeigewesen Donnerschlag.» Das ist die Figur der Weltgeschichte (Goethes Worte zur Kanonade von Valmy!) in dieser Dorfgeschichte. Sie eröffnet die Perspektive auf eine Revolution, die allen Unterdrückten Freiheit bringen wird, auch den Juden. Deshalb darf der Erzähler auch dem Weiszmantel Vorwürfe machen, wenn er über dem Nationalen das Soziale vergißt. Hier freilich ist es noch eine Aktion für Levin, nicht mit ihm. So wenig der Erzähler den Antisemitismus auch armer Polen verschweigt, so wenig erläßt er uns das bittere Gefühl, mit dem Levin das auf ihn gemünzte Lied anhören muß: «Hei, hei, hei, hei / macht das Judchen ein Geschrei». Levin macht kein Geschrei, weil er weiß, daß es ohnehin nichts nützt. Die beiden, der Jude Levin und seine Marja, werden keine Heimat finden, nicht in Rożan, wo Levins Familie die Zigeunerin nicht aufnehmen wird, und auch nicht im sarmatischen Osten. Sie gehen ins tiefste Dunkel, und ihnen gilt die Liebe des Dichters.

In einer Erzählung Bobrowskis heißt es einmal: «Ich will nicht unsichtbar sein, sagen wir uns, nicht ungesehen von den Leuten. Es ist nichts: Beobachter sein, der Beobachter sieht nichts.» Das bezeichnet Intention und Problem seines Erzählens genau. Denn wie sollte ein Roman «für uns» erzählt werden, wenn der Erzähler nicht selber zu den Betroffenen gehörte, sich aus der Parteinahme und aus dem Streit heraushielte? Er würde weder die anderen verstehen, da sie sich ihm nicht öffnen, noch sich selber, da er keine wirklichen Beziehungen zu den anderen besitzt. Das ist zwar ein altes Problem und auch anders zu lösen; hier aber stellt es sich neu durch den bewußt gewählten politischen Bereich des Romangeschehens. Jenes feine Gefühl für die Voraussetzungen, über heikle Dinge überhaupt mitreden zu können, das Bobrowskis Lyrik bestimmte, half auch die innere Form seines Romans prägen. Es leitete zunächst die Wahl des Schauplatzes. «Und nun überlege ich nur», heißt es kurz vor Schluß, «ob es nicht doch besser gewesen wäre, die ganze Geschichte weiter nördlich oder noch besser viel weiter nordöstlich spielen zu lassen, schon im Litauschen, wo ich alles noch kenne, als hier in dieser Gegend, in der ich nie gewesen bin . . .». Wenn sie doch «hier» abläuft, dann zunächst deswegen, weil die Geschichte der Beziehungen zwischen Deutschen und Polen am meisten von Nationalismus belastet ist und hier die ärgsten Probleme

liegen, und weiter deswegen, weil eben dadurch jenes subjektive Moment ins Spiel kommt. Denn der «Großvater», dessen Nachname nie genannt wird, heißt doch wohl auch Bobrowski; sein jüngster Vorfahr, von dem genaueres gesagt wird, ist jener Krzysztof aus Bobrowo. Dieses Bobrowo (Bobrau) aber liegt am Ostrande des Romangebietes, westlich der Straße von Strasburg (Brodnica) nach Rehden (Radzyń Chełmiński), unweit von Malken und jenem Tillitz-Zarosle (T.-Rosenhain), wo des Erzählers Urgroßvater zu Hause war; und das Bialken des Romans dürfte jenes Bialkowo an der Drwęca sein, das der Mündung des Neumühlener Fließes gegenüberlag. Es ist die polnische Heimatlandschaft des deutschen Erzählers, die den Raum hergibt. Wieweit die erzählten Vorgänge im Sinne einer Biographie Bobrowskis Wirklichkeit waren, ist dabei natürlich gleichgültig; wichtig allein ist, daß der Name des Dichter-Erzählers auf dem Titelblatt steht und also in den Roman integriert werden kann.

Die Sichtperspektive, die durch «Mein Großvater» gegeben ist, wird den ganzen Roman hindurch beibehalten. Ihr entspricht sowohl die ständige Aufrechterhaltung des geschichtlichen Abstandes wie auch die unmittelbare Gegenwartigkeit der erzählten Vorgänge, die technisch auf dem ständigen Präsens, dem starken Gebrauch erlebter Rede usw. beruht. Der Gefahr bloßer Subjektivität wirkt die Tendenz entgegen, nicht nur das Urteil des Erzählers mit hineinzunehmen, sondern auch die Vorgänge selber dem Urteil freizugeben. «Feste Urteile hat man schon gern, und vielleicht ist es manch einem egal, woher er sie bekommt, mir ist es jetzt nicht egal, deshalb werde ich die Geschichte auch erzählen. Man soll sich den klaren Blick durch Sachkenntnis nicht trüben lassen, werden die Leute sagen, denen es gleich ist, woher ihre Urteile kommen, und das hat schon etwas für sich, die Kunst zum Beispiel wäre ohne dieses Prinzip nicht so heiter, wie Schiller sich das denkt, aber wir werden doch lieber Sachkenntnis aufwenden und genau sein, das heißt also, uns den klaren Blick trüben.» Solche Opposition gegen den Pragmatismus des Allgemeingültigen beherrscht die Erzählweise durchaus. Ihr Ziel ist das Konkrete; und zwar nicht das Konkrete als Ergebnis des Ganzen, sondern die Konkretheit jedes einzelnen Ablaufs. Wenn z. B. eine Gestalt eingeführt wird – etwa auf S. 8 der Prediger Feller –, geschieht das auf eine Weise, die den Vorgang (er kommt auf das Gehöft des «Großvaters» zu) nicht sistiert, sondern ihn begleitet, als sei der Erzähler ständig um ihn herum. Auf ähnliche Art bleibt auch die ganze verzweigte Handlung auf dem Schauplatz des Culmer Ländchens immer gegenwärtig. Das Mittel dazu ist ein eigentümlicher,

bisher kaum erprobter Erzählfortgang in Assoziationen, der Gleichzeitigkeit von Vorgängen durch räumliche Sprünge bewältigt. Es handelt sich dabei um eine erzählerische Assoziation, keine subjektive, vom Wort her angelegte, sondern eine möglichst objektive, wie sie sich im Vorgang volkstümlichen Erzählens einzustellen pflegt. Ihre offene Subjektivität schafft die Lücken um die Vorgänge, die es ermöglichen, mit dem Urteil dazwischenzukommen. Die Schwierigkeiten, die es bereitet, viele Gestalten in ihrer Bewegtheit nahe vor Augen zu halten, bekennt der Erzähler auf eine Weise ein, daß er sie dadurch schon behebt. Ein Modell dafür ist die Geschichte des «ersten Satzes», der zu Anfang die geographischen und sozialen Umstände genau bezeichnen soll. «Die Drewenz ist ein Nebenfluß in Polen»: da sind Mißverständnisse möglich, sowohl über die Hauptgestalt wie über die nationalen und sozialen Verhältnisse – «Am Unterlauf der Weichsel, an einem ihrer kleinen Nebenflüsse, gab es in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein überwiegend von Deutschen bewohntes Dorf»: Auch dieser Satz, der ohnedies den ersten zur Ergänzung braucht, schließt Mißverständnisse nicht aus und muß noch weiter erläutert und damit ergänzt werden. Durch das abwägende Urteil darüber, was zu erzählen ist, bleibt das Erzählte in ständiger Bewegung und füllt sich doch mit konkretem Gehalt.

«34 Sätze über meinen Großvater» ist der Untertitel dieser Geschichte in 15 Kapiteln. In jedem der «Sätze» liegt ein Schritt der Handlung sozusagen geronnen vor. Der Erzähler verlangt von ihnen «schlagende Kürze und Gefühl» und benennt damit dasjenige, was man allgemein des «Gestische» nennen müßte: die Verdichtung von Vorgängen und Verhaltensweisen zu knappen, sinnfälligen Sprachgebärden, die unablösbar von ihrem Gehalt sind. Sie bekommen natürlich erst von ihrem Kontext her vollen Sinn, rafften ihn aber dafür auch dicht zusammen, wie das Philippische «Nein» am Ende oder das «Na also!» zum Abschluß der Malkener Union. Würde man die «Sätze» hintereinander aufschreiben, dann erhielte man ein konkretes Gerüst der Fabel; was anfangs als artistische Spielerei erscheinen könnte, enthüllt sich im Verlauf der Geschichte als ein Mittel zu ihrer erzählerischen Stringenz und Durchsichtigkeit.

Alfred Kurella hat in seinem Gedenkartikel zum Tode des Dichters («Sonntag», 12. 9. 1965) nicht auf die Behauptung verzichtet, die Prosa des Romans zeige äußerliche, ungerechtfertigte Annäherungen an den Modernismus: «Ein gewisses Kokettieren mit dem Nicht-einfach-erzählen-können . . .; eine nicht immer ganz glaubwürdige Naivität . . .». Diese Anwürfe treffen den Roman

jedoch nicht. Das, worauf sie zielen, ist durch den Gegenstand des Romans gefordert und wird gerechtfertigt durch das, was es leistet. Diese Dorfgeschichte forderte, sollte ihr Gehalt zur Anschauung kommen, die Nähe zu jenem volkstümlichen Erzählen, das in den kapitalistischen Ländern des Westens längst zerstört wurde, aber im Osten noch lebendig war, ein Erzählen aus lebendiger Erfahrung, das Rat und Antwort weiß und das Erzählte zugleich mit dem Urteil darüber darbietet. Bobrowskis assoziative, parataktische Erzählweise bewahrt diese Einheit von Anschaulichkeit und Urteil und holt damit längst totgeglaubte Möglichkeiten wieder herauf. Weil sie gestische Sicherheit, Unmittelbarkeit, Luft um die Vorgänge braucht, läßt sie den klassischen, hypotaktischen Satzbau selten zu; die Sätze erhalten Gewicht vom Gehalt an Konkretem, nicht von der logischen Konstruktion. Freilich öffnet das alles nicht das Vergangene nach, als wäre es noch unmittelbar zu greifen. Der moderne Erzähler spricht sozusagen durch das Medium des Volkserzählens, er vereinigt gewissermaßen die Perspektiven Philippis und Weiszmantels in sich. Er verrät keine simple Naivität, sondern eine wiedergewonnene, eine, die genauem Bescheidwissen entspringt und von der Liebe zum Volk inspiriert ist.

Bobrowskis Roman ist kein Experiment, wenn man darunter das Produkt unbedenklicher Setzung neuer Formen versteht; er ist es jedoch – wie alle bedeutenden Werke – in dem Sinne, als das Ergreifen neuer Gegenstände immer auch das Aufheben von Konventionen bedeutet. Wie sehr jedoch Bobrowski die Probleme seiner neuartigen Erzählweise von ihren Gegenständen her durchdacht hat, bevor er den Roman schrieb, können seine Erzählungen zeigen. Diese Geschichten – die natürlich auch für sich jeden Eigenwert besitzen – sind, jedenfalls die veröffentlichten, von 1959 bis 1964 entstanden. Von einer Suche nach dem angemessenen Stil verraten sie nur wenig, eigentlich nur noch darin, daß sie das Problem des Erzählens von vielen Punkten aus angehen, es gewissermaßen experimentell einkreisen. Gleichwohl scheint der Dichter lange gesucht zu haben, bis er seine innere Form fand. 1954 und 1955 hatte er für den Kinderbuchverlag, bei dem er damals Lektor war, Gustav Schwabs «Sagen des klassischen Altertums» bearbeitet und dabei den Text «in vorsichtiger Weise heutigem Sprachempfinden angeglichen», ohne dabei Neues zu bringen; noch seine Neuerzählung des Volksbuches vom Hans Clauert, dem märkischen Eulenspiegel, die 1956 im gleichen Verlag erschien, wies eher eine Diskrepanz zwischen Stoff und Erzählweise auf, besaß ein humanistisch geglättetes Deutsch, das dem Erzählten einen leicht altväterischen Gestus aufnötigte.

Anscheinend fand er sich als Erzähler an den Gegenständen seiner Lyrik. 1960 bis 1962, also in der Zeit der Gedichtbände, sind die ersten Geschichten datiert, die im alten Ostpreußen oder Litauen spielen. Sie korrespondieren mehrfach mit der Lyrik. Zum Beispiel erwähnt ein 1961 zu Ehren von Nelly Sachs veröffentlichtes Gedicht (unverändert in «Schattenland Ströme») den altslawischen Gott Perun – «der versengt und geschwemmt / war, der Holzpfehl Perun, / in die Erde auch ist er gegangen, unter / den Dnepr» –, der deutschen Lesern kaum bekannt sein dürfte (allenfalls aus der Quelle, der Nestorchronik), aber doch im Gedicht nicht aus Willkür erscheint; vielleicht war es die Dunkelheit des damit angelegten Sinns, die Bobrowski veranlaßte, daraus eine Geschichte zu machen (Die Seligkeit der Heiden), in der das Gegeneinander der Religionen hintergründigen Ausdruck gewann. Natürlich verbot es sich, den Stoff lyrisch zu behandeln, da in den Gedichten die alten Mythen nur als verdämmernde Ganzheiten, als zitierte Archetypen erscheinen können, nicht etwa als Balladenfabeln wie bei der Agnes Miegel. Auf ähnliche Weise verhalten sich auch die Porträtgedichte zu den Geschichten, die K. U. Boehlendorff, den jungen Schopenhauer, Dietrich Buxtehude, Hamanns Königsberger Kreis und einen armen vergessenen Königsberger Poeten wie Geister zitieren. Erscheinen dort, in den Gedichten, die Gestalten zugleich mit dem Verhältnis zu ihnen, wie eingesenkt ins Subjekt, so werden hier stets Zitate, geographische Details, historische und biographische Einzelheiten zu genauen Erzähl skeletten gefügt, denen dann innerer Monolog und sparsamste epische Notizen, wie Regieangaben, ein schattenhaftes eigenes Leben verleihen. In gewissem Sinne kann man, obwohl keine der Geschichten das subjektive Moment draußen hält, doch auch in der Hinwendung zur Epik jene Wendung zum Objektiven finden, die auf andere Art Bobrowskis zweiter Gedichtband zeigte.

Die Aufgabe bestand darin, aus dem Erinnernten solche in sich ruhenden, dennoch von Urteil und Gefühl gleichsam durchlüfteten und beiden offenstehenden Konkretheiten zu gewinnen, die Leben und Lage der Unteren zur Anschauung brächten. Der soziale Aspekt ist ganz eindeutig. Er offenbart sich auch, gesondert, in einer unerwartet scharfen Attacke auf die Rilkesche Erlesenheit (Interieur), bestimmt aber ebenso die Sicht auf Kant wie auf Litauen oder Westberlin. Schwieriger zu verstehen ist jedoch, wie er die Erzählweise geformt hat.

Man betrachte dazu «Im Guckkasten: Galiani», eine Szene aus dem Venedig des 18. Jahrhunderts. Nicht daß hier konventionell erzählt würde; konventio-

nelles Erzählen wird vielmehr selber thematisch: Dem entlegenen, historisch beziehungslosen Gegenstand entspricht eine Sicht wie in einen Guckkasten, ein ruhiger Aufbau der Umgebung wie von Theaterkulissen, eine Beschreibung von Menschen als Puppen, der ruhige Beobachterstandpunkt des Erzählers, dessen vorgebliche Allwissenheit nur Willkür ist. Eine alte Geschichte ist ins Präsens gerückt worden und offenbart dadurch ihre Entlegenheit ebenso wie das Veraltete eines Klassizismus, der sie heute als Geschichte naiv erzählen wollte. «Unser goldener Vogel dort oben, wo das Rötlich-Grau in das finstere Blau übergeht, hebt sich erschrocken aus seinem ruhigen Flug, wie mit einem Satz, über das Bild hinaus. / Er ist fort. Und eine Zeit ist vergangen. Man holt sie nicht zurück». Dieses Prosastück, äußerlich reines *L'art-pour-l'art*, ist ein genaues Urteil über den Formalismus.

Es wird ergänzt durch ein anderes: «Dunkel und wenig Licht». Ein Westberliner Kleinbürger stellt da nächtliche Betrachtungen an, und da er es mit sich allein nicht aushält, geht er in die Kneipe, um Gespräche zu haben. Die bekommt er auch. Aber was er hier von vielleicht sechs oder sieben Leuten hört, ist kein Stenogramm des Normalen, sondern ein kleiner Längsschnitt durch die heutigen Arten mündlichen Erzählens. Das reicht von dem anschaulich knappen Rapport einer merkwürdigen Begebenheit über die verhunzte Bildungssprache, die nichts mehr genau fassen kann und darf, bis zu der unerträglichen Erfolgsbilanz des Spießers; am größten aber ist die Perversion des Erzählens dort, wo der Mensch daraus verschwindet: Da erzählt einer im Stil des Guckkastens vom «Frankreichfeldzug» und offenbart damit wider Willen die unbewältigte Gegenwart des Barbarischen in dieser Gesellschaft wie in ihm selber.

Den Hauptschlüssel für Bobrowskis Erzählen gibt die Geschichte «Rainfarn», die das schon zitierte Verdikt über den Beobachter enthält. Als gäbe es das, daß der Rainfarn am Johannistage unsichtbar macht, streicht der Erzähler durch eine Stadt und sieht von ihr und den Vorgängen darin nur die Außenseite, also gar nichts. «Muß man das andere Ende finden? / Ohne den Rainfarn an der Mütze oder in den Schuhen, denke ich, muß man es schon, aber mit dem Rainfarn und jetzt zu Johanni wohl nicht. Ungesehen, also allein – da gelangt man ans Ende nicht. Da hat man dann auch wohl niemals angefangen. Da ist man weit fort.» Jedenfalls sieht man nicht das Wichtigste. Die Stadt ist Tilsit, Bobrowskis Heimat, in seiner Kindheit Grenzstadt zum bürgerlichen Litauen. Da kommen Leute, ein paar Familien, Litauer, gehen auf die Memelbrücke zu, beschimpft von deutschen Nationalisten, gehen über die Brücke

hinweg und können erst wieder stehenbleiben und atmen, wo Deutschland zu Ende ist. Nur wenn man nicht unsichtbar, unbeteiligt wäre, könnte man mit ihnen sprechen, sie verstehen und für sie eintreten. «Lauft, Leute, möchten wir sagen, und das könnten wir schon tun. Und den flotten Kerlen entgegentreten, die sich mit ihren Stiefeln und ihren Reden großtun, hinter den Familien her. / Aber wir haben das ja nicht getan. Nicht einmal das Sträußlein Rainfarn nahmen wir von der Mütze, um es fortzuwerfen . . .»

Diese Selbstkritik, subjektiv und zugleich allgemeingültig, bestimmt die Intention des Erzählens. Sie liegt nicht nur der Wahl der Stoffe zugrunde, sondern formt vor allem das erzählerische Verhalten zu ihnen, schafft jene schwer beschreibbare Synthese von objektiver Konkretheit und Subjektivität, die sich ihrerseits wieder der besonderen Erzählperspektive verdankt.

Das wäre nun an einer der litauisch-ostpreußischen Geschichten zu zeigen. Ich wähle die kürzeste von ihnen:

#### *Litauische Geschichte*

Das ist Škuodas. Eine Ortschaft mit Steinhäusern, vor dem Wald. Die Bartuva kommt herein mit Wiesen um sich herum. Und das ist der See, in den sie ihr helles Wasser bringt. Dort steht die Holzbrücke, noch eben vor der Mündung, denn die Straße läuft dicht am Seeufer hin, gleich hinter dem Schilf.

Hier wird der Bettler gestanden haben, ein alter Mann, Morkus gerufen, jeden Abend, um ein paar erbettelte Groschen ins Wasser zu werfen. Der See sollte sich über die Ufer heben. Er soll sich anstrengen, und er soll etwas dafür haben, Groschen für Groschen, er soll über das Ufer treten, das ist nicht leicht, und bis in die Straßen kommen und vor das große Haus, wo der Zarengeneral wohnt, leise bis an die Treppe und dann mit großem Schwall herum um das Haus, über die Zäune. Da sitzt der General oben auf der Terrasse, schwarz und rot um das Gesicht, der Teufel, und hat es nicht gleich gemerkt, und jetzt kann er nicht fort, überall ist das Wasser, und nichts wird ihn hinwegtragen über das Brausen und Schäumen, ersaufen wird er mit seinem Haus, denn er ist aus Eisen.

Jeden Abend, bis du tot warst, Morkus.

Er ist auf den Friedhof gegangen und hat sich zwischen den Gräbern ausgestreckt. Das Wasser ist nicht gekommen. Die Groschen haben nicht erreicht.

Der Eiserne ist irgendwann umgekommen, in seinem Bett, weil ihm der Himmel die Blattern angehängt hat. Dann ist er verrostet, irgendwo in der Erde,

unter einem krummen Mauerwerk und einer kupfernen Platte. Und nach ihm ist es auch bald aus gewesen mit dem Zaren.

In dem Jahr hat es Feuer gegeben in Škuodas, und wer sich zu fürchten hatte, hat sich gefürchtet und ist davongelaufen. Dann hat man den Wald geschlagen, bis über die Hänge hinauf, und Häuser gebaut bis an die Wassermühle. Das ist Škuodas am Bartuvaflüßchen. Dort weiß man noch von Morkus und seinen Groschen, erbettelt auf den litauischen Straßen und in den See geworfen, Abend für Abend.

Der Kern ist eine kleine Volkssage, knapp wie eine Anekdote. Zur Geschichte wird sie erst durchs Erzählen, dessen Mittel und Schritte genau zu verfolgen sind. – Auch wenn es Bernd Jentzsch nicht bezeugt hätte («Sonntag», 12. 9. 1965), müßte man annehmen, daß Bobrowski seine Schauplätze von der Landkarte abgelesen hat; diesen Gestus hat die einleitende Ortsangabe, die gewissermaßen das dort Gesehene knapp in Anschauung umsetzt und damit den Schauplatz schafft. Zwei Sätze leiten dann die eigentliche Fabel ein. Auch in ihnen ist der Erzähler gegenwärtig, im Potentialis des ersten und in der erlebten Rede des zweiten, dessen einfaches Präteritum und einfache Gestalt das Thema nennen und absetzen. Was nun folgt, ist außerordentlich: Der Erzähler geht ins Präsens und in die Gedanken des Bettlers hinein wie in einem inneren Monolog, der doch aber durch die Anwesenheit des Erzählers vorher, die ihn vorbereitete, zugleich wieder objektiviert wird. Derart erscheint der Haß des Volkes gegen die zaristische Fremdherrschaft noch in der nutzlosesten Wut so groß, daß man sicher ist, er wird einst das Wasser überlaufen lassen. – Wenn die Geschichte des Bettlers bitter ruhig ausgeklungen ist, werden die Ereignisse bis zur Gegenwart schnell referiert, im dahinstellenden Perfekt, Chronikton, bis wir schließlich wieder im Škuodas des Anfangs sind, das aber jetzt historisch geworden ist, beladen mit Vergangenheit. Diese im Eingedenken lebendige Vergangenheit schafft die Verpflichtungen für die Zukunft.

Die Stärke dieser Geschichte beruht auf der Fähigkeit des Erzählers, in die Menschen und ihre Situationen hineinzukommen, sie von innen her zu reproduzieren. Er enthält sich des Kommentars, läßt die Vorgänge sprechen, erzählt im Präsens wie alle Volkserzähler, seine Zutaten sind knappe Angaben über die Lokalität und – wenn Dialog vorherrscht – einige Regiebemerkungen. Überall wird Vergangenes in die Perspektive auf die Gegenwart gerückt; von der Revolution ist keine dieser Geschichten entfernt. Sie spielen in Regionen, wo die Not so groß, das Leben so schwer ist, daß es selber nach der Revolution

zu rufen scheint, die dann freilich die ganze sein muß. Was in der Lyrik Bobrowskis wie Verklärung des Alten anmutete, fehlt hier ganz. Alles liegt weit ab von jener Idyllisierung der Heimat, die auch noch Siegfried Lenz' Steinbeck-sche Kurzgeschichten «So zärtlich war Suleyken» versandelt; vielmehr gewinnt alles Grauen, das solche gewaltsam zurückgehaltenen Zustände in sich haben, bedrohlich Gestalt: Brutalität des Besitzenden, Mord aus Haß und Neid, Versicherungsbetrug, moralische Herzlosigkeit, die stumpfe Rache des Altenteilers und der Antisemitismus der Kleinbürger. Die stärkste dieser Geschichten ist sicher «Mäusefest», eine außerordentliche Dichtung. Die eine Szene, die aus der Sicht des einsamen alten Juden erzählt wird, läßt alle folgenden ahnen: Der junge Soldat, der hereinkommt und den wir nur von außen sehen, weil er keinen Anteil nimmt, wird immer unbeteiligt bleiben und deshalb ein Verbrecher werden; ihm stehen nur Güte und Resignation entgegen, die zwar das Höhere, aber auch das Schwächere sind. So steht es hier überall mit der Liebe, die aber dennoch nicht aufhört, Liebe zu sein: die Liebe der alten Litauerin, deren Sohn geschäftstüchtiger Amerikaner geworden ist, oder die der Rosa Lipmann zu ihrem armen Mann oder die jener Lina, die selbst als Geschändete und Beraubte noch das Unheil verhüten will, das den Räuber treffen könnte. —

Irgendwo las oder hörte man, Bobrowski sei bei einer Lesung in Westberlin gefragt worden, was denn an seinen Arbeiten eigentlich sozialistisch sei; darauf habe er geantwortet: «Können Sie mir sagen, was daran nicht sozialistisch ist?» Das war mehr als eine rhetorische Finte, so wie der Sozialismus mehr ist als Ideologie. Er nimmt alle Hoffnungen der Unterdrückten in sich auf. Freilich fehlen in Bobrowskis Arbeiten das Proletariat und die Theorie, wo sie zur materiellen Gewalt wird. Doch ist das eine Sache seiner Gegenstände und der damit gegebenen Erfahrungen, und außerdem ist dieses Fehlen nicht derart, daß dadurch vom Proletariat abgelenkt würde, daß Bobrowskis Welt sozusagen dagegen abgesperrt bliebe; sie ist vielmehr offen für die Revolution und das ganze Volk. Ein großer Künstler hat hier sein Eigenstes, seine Individualität darin gefunden, für die anderen dazusein. «Aber wie geht man von sich selber fort? Wenn ich dort gewesen bin und dort und dort und immer nur, wo ich jetzt bin, bei mir? Da könnte ich noch hinzusetzen: Und bei meinen Leuten. Aber das brauche ich nicht. Es ist ohnehin das gleiche. Und es ist auch, denke ich, schon gesagt.»