

Andreas Degen (Berlin)

Johannes Bobrowski
(1917–1965)

Johannes Bobrowski wurde 1917 in Tilsit in Ostpreußen geboren und wuchs in Königsberg auf. Von den Bildungserlebnissen dieser Stadt und von den Eindrücken, die er während seiner Sommerferien in der archaischen Welt der deutsch-litauischen Memeldorfer sammelte, zehrte er zeitlebens. Dem Abitur 1937 folgte die Einberufung. Nach Kriegsjahren in Polen, Frankreich und Nordrussland als Gefreiter einer Nachrichteneinheit und der folgenden Gefangenschaft im sowjetischen Donezbecken kehrte er 1949 in den Berliner Osten zu seiner Familie zurück. Dort arbeitete er als Lektor, seit 1959 bis zu seinem Tod 1965 im Union Verlag der CDU (der DDR). Sein erst 1961 erscheinender Debütband *Sarmatische Zeit* fand schnell Anerkennung; es folgten zwei weitere Lyrikbände, die beiden Romane und zwei Prosabände (teilweise postum), jeweils (mit einer Ausnahme) fast gleichzeitig in beiden deutschen Staaten. Zum Zeitpunkt seines Todes galt Bobrowski in Ost und West sowie international als einer der markantesten deutschsprachigen Lyriker der Nachkriegszeit.

Mit seinem Versuch, die lyrische Tradition zweier Jahrhunderte auf ihre Modernität hin zu befragen, nimmt Bobrowski innerhalb der Lyrik des 20. Jahrhunderts eine singuläre Stellung ein. In langwierigem Suchen nach einer originellen Ausdrucksweise führte er die neoklassische und naturmagische Unmoderne der 30er und 40er Jahre mit symbolistischen Schreibweisen einerseits und den Odendichtungen Klopstocks und Hölderlins andererseits zusammen und richtete sie auf die Programmatik engagierter Kunst aus. Dabei entwickelte er, auch in Auseinandersetzung mit Paul Celan, eine zunehmende Sprachreflexivität. Experimentell ist seine Lyrik aufgrund dieser eigenwilligen Verschmelzung von Althergebrachtem und Avantgardistischem. Dies kann auch ihre nachhaltige und sehr unterschiedliche Leserkreise umfassende Rezeption und den Erhalt des Preises der „Gruppe 47“ im Jahr 1962 erklären. Mit Bobrowskis Gedichten erlebten das – freilich schon modifizierte – poetische Konzept der Natursprache und der hohe Ton der deutschen Odentradition einen letzten Höhepunkt.

An Bobrowskis Gedichten fällt zunächst die eindringliche Darstellung von Landschaft auf: Der Raum weitet sich, die Natur ist elementar und von zeichenhafter Bedeutung. Trotz ihrer Dunkelheit besticht die Sprache durch rhythmisch-klangmalerische Suggestivität:

Leere Himmel. Es ist
aber gekommen ein Licht
und geht auf den Feldern. Dein Mund
spricht von der Röte – sie ging,
eine Gestalt, auf dem Sand,
ihren Schatten
über sich, in der Luft.
(*Die Ebene bei Shmany* [GW I, 164])

Unter den wenigen theoretischen Bemerkungen Bobrowskis über seine Dichtung findet sich der Hinweis auf Klopstocks Anleitung zur Verlebendigung der Sprache. An anderer Stelle führt er, ausgehend von der Arithmetik der Musik, das Diktum Herders von der Poesie als einer „vollkommen sinnlichen Rede“ (GW IV, 426) an. Mit Gottfried Benn und Hugo

Friedrich gibt Bobrowski 1960 als allgemeine, durchaus aber auch seine eigenen Gedichte kennzeichnende Merkmale moderner Lyrik eine „äußerste Verquickung von Inhalt und Sprache“ (GW IV, 435) sowie Beunruhigung, Dissonanz und Intertextualität an. Ein Jahr zuvor bezeichnete er seine elliptischen Fügungen von Bildern als Beschwörungen und magische Figuren, die einen Assoziationsraum eröffnen wollen: Poesie zielt auf einen alogischen Ausdruckswert, sie ist Anrede und Energie, nicht intellektuelles Spiel. Als theoretisches Fundament dieses Verständnisses von Sprache und ihrer performativen Qualität wirkte vor allem die Philosophie Johann Georg Hamanns. Deutlicher als seine Poetik hat Bobrowski sein Thema erläutert:

Zu schreiben habe ich begonnen am Ilensee 1941, über russische Landschaft, aber als Fremder, als Deutscher. Daraus ist ein Thema geworden, ungefähr: die Deutschen und der europäische Osten. Weil ich um die Memel herum aufgewachsen bin, wo Polen, Litauer, Russen, Deutsche miteinander lebten, unter ihnen allen die Judenheit. Eine lange Geschichte aus Unglück und Verschuldung, seit den Tagen des deutschen Ordens, die meinem Volk zu Buch steht [...]. (GW IV, 335)

Auch wenn diese Programmatik manches verschweigt –, zu schreiben hatte er um 1935 in Königsberg begonnen, über heimatliche Landschaft, Mythen, soziale Außenseiter, woraus aber bis zu den Landschaftsoden von 1941, die vermittelt von Ina Seidel 1944 in der Zeitschrift *Das Innere Reich* erschienen, nicht viel geworden war – umreißt sie doch treffend sein für einen Autor um 1960 ungewöhnliches Projekt eines 'Sarmatischen Divan'. Unter dem Vorzeichen deutscher Schuld und unter Verwendung verschiedener Stoffbereiche sollte der mit dem antiken Namen 'Sarmatien' bezeichnete Kulturraum zwischen Weichsel und Schwarzem Meer kaleidoskopartig dargestellt werden. Auch wenn das Mitte der 50er Jahre gereifte Projekt so nicht durchgeführt wurde, blieben die Ausrichtung auf diesen Raum und auf die Geschichts- und Erinnerungsthematik bestimmend. Zwar schöpfte Bobrowski wie Peter Huchel, Günter Eich oder Ingeborg Bachmann aus der Tradition der Naturlyrik, jedoch um mit ihr Historisches, Existentielles, später auch Poetologisches darzustellen. Mehr als ein Naturdichter ist er ein Dichter des Eingedenkens und Vergegenwärtigens. Weder die zyklische Zeit der Natur noch die statische Zeit des Mythos prägen seine Lyrik, sondern die unumkehrbare Zeit der Geschichte mit ihren traumatischen Zäsuren. Das Vergangene ist vergangen – es kann (und muss) jedoch, um Orientierung, Einsicht, auch Trost zu geben, erinnert werden. Die im Krieg zerstörte Vielvölkerwelt Osteuropas soll imaginativ vor Augen gestellt werden. Da ein Abschreiten der Erinnerungsorte unmöglich ist, greift das lyrische Ich auf sein Bildgedächtnis zurück. Das Erinnerungsgeschehen der Gedichte geht von der Erfahrung der memelländischen Kindheitswelt und ihrer mitverschuldeten Zerstörung aus: Bobrowski verstand die Abtrennung der deutschen Ostgebiete als gerechte Strafe für den Vernichtungskrieg. Seine Anrufung Sarmatiens steht damit in der Ambivalenz von Verlust und Schuld, Trauer und Sühne. Die Evokation des Vergangenen, Zentralereignis vieler seiner Gedichte, folgt dem moralischen Anspruch des Mahnens: Eine l'art pour l'art lehnte er ab. Ob und wie dieser Anspruch mit seiner oft hermetisch erscheinenden Dichtung erfüllt wurde, ist ein viel diskutiertes Problem.

Das lyrische Schaffen des Autors lässt sich in zwei Phasen unterteilen: eine lange, durch Krieg und Gefangenschaft geprägte literarische Inkubationszeit bis 1952, aus der etwa 200 Gedichte erhalten sind, die später als ungültig zurückgehalten, aber aufbewahrt wurden, und die Phase der souveränen eigenständigen Lyrik bis 1965. Diese ist zum Großteil in die drei vom Autor selbst zur Publikation gebrachten Bände *Sarmatische Zeit*,

Schattenland Ströme und *Wetterzeichen* (je etwa 70 Gedichte) eingegangen. Nicht mehr autorisiert sind der Nachlass-Band *Im Windgesträuch* und – bis auf 17 Gedichte – die satirische Xenien-Sammlung *Literarisches Klima*, die in Doppeldistichen vor allem Vertreter der zeitgenössischen Literaturszene in Ost und West porträtiert.

Die Gedichte bis 1952 sind trotz deutlicher Schwächen bemerkenswert. Viele der später tragenden Motive, Themen und Schreibverfahren werden in ihnen erarbeitet. Sie sind formal sehr unterschiedlich, in ihrer Klassizität aber raffiniert und von hoher Musikalität. Häufig werden Landschaften oder Kunstwerke dargestellt. Sie zeugen von einer Abschottung des lyrischen Ich gegen die Grausamkeiten des Krieges und, in den Jahren der Gefangenschaft, sowohl von einer Suche nach Halt in überzeitlichen Werten und Werken als auch von einer tiefen Verwurzelung in der ostpreußischen Heimat. Außergewöhnlich ist ein beginnendes Aufbrechen der emotional-moralischen Abschottung angesichts zerstörter russischer Bauten und Ikonen (vgl. die Gedichte von 1941). Es kommt dabei, die spätere Naturdarstellung vorwegnehmend, zu einer Wechselwirkung zwischen dem lyrischen Ich und der zerstörten Umgebung. Dennoch wirken die Gedichte dieser ersten Phase epigonal, nicht selten banal; – auch deshalb, weil sie Zerstörung in harmonische Formen zu pressen versuchen und bei aller formalen Artistik ziellos erscheinen.

Die Darstellung russischer Landschaft sah Bobrowski 1952 als abgeschlossen an. Sein künftiger Weg schien ihm eher in einer moralisierenden Ausdeutung bildender Kunst zu liegen, als ihm mit *Städte sah ich im stäubenden / Wind* unerwartet der Durchbruch zum alten Thema und zur neuen freirhythmischen Ausdrucksweise gelang. Beides bestimmte sein weiteres Schaffen bis zu seinem Tod. In den Vordergrund trat die Eroberungsgeschichte Osteuropas, exemplarisch 1952 in der gewichtigen *Pruzzischen Elegie*. Ihre romantische Verehrung der durch den Deutschen Orden vernichteten Pruzzen kann in Analogie zur Vernichtung der Juden verstanden werden, freilich auch als Ausweichen vor dem brisanteren Thema. Wegen ihrer feierlichen Beschwörung des „Volkes“ wurde die *Elegie* in der West-Ausgabe von *Sarmatische Zeit* gestrichen. Celan, der die Übereinstimmungen der Gruppierung in der Ost-Ausgabe des Bandes mit seinem Band *Mohn und Gedächtnis* erkannt haben muss – die *Pruzzische Elegie* nimmt die Position der *Todesfuge* ein, davor bzw. danach folgt jeweils ein Titel *Gegenlicht* –, reagierte 1963 bitter (auch wegen der identifikatorischen Judengedichte des ehemaligen Wehrmachtssoldaten Bobrowski) mit einer *Pariser Elegie*, die unter dem Titel *Hüttenfenster* in seinem Band *Die Niemandsrose* stand.

Die Gedichte aus den Jahren 1952 bis 1961, enthalten in den Bänden *Sarmatische Zeit* und *Schattenland Ströme*, behandeln in erster Linie im Sinne des sarmatischen Projektes die Geschichtslandschaft Osteuropas in einer subjektiven, andeutenden, bildhaften Sprache. Bis auf Ausnahmen (vgl. das sachliche Gedicht *Bericht*) sind sie durch eine begrenzte Anzahl wiederkehrender Naturbilder und eine stark rhythmisierte Sprache gekennzeichnet. Sie sind in der Regel reimlos, ohne festes Metrum und häufig in drei Versgruppen angeordnet. Der feierliche Duktus der Ode ist erhalten, Enjambements, Alliterationen, Vokalhäufungen, Appositionen kommen häufig vor. Lange gegliederte Sätze wechseln mit kurzen. Altertümliche Wörter, ungewöhnliche Wortbildungen etwa durch substantivische Ableitung auf Ge-, -ig oder -los sowie die Intensivierung von Verben durch Präfigierung bzw. Komposita fallen auf. Die evozierte Landschaft wirkt elementar, die Naturphänomene sind, auch wenn sie konkret benannt werden, auf Archetypisches reduziert. Anzeichen neuzeitlicher Zivilisation wie Maschinen oder Telegraphenmasten fehlen. Diese Reduktion ist weniger aus den Gegebenheiten östlicher Landschaft als aus dem Umstand, dass diese erinnert und zeichenhaft verwendet wird, abzuleiten. Die trotz ihrer Sinnlichkeit abstrakt zusammengesetzten Bilder

stützen Bobrowskis Interesse an paradigmatischen Aussagen. Authentifizierende Spezifika (Namen, Zitate, Idiomatisches) verdecken nicht, dass es um Exemplarisches geht: Seine Poetik des Eingedenkens zielt auf eine Aktualität des Vergangenen, mithin auf Übertragbarkeit sozialer Konstellationen und Verhaltensweisen.

Gedichte aus dem engeren biographischen Radius der memelländischen Kindheitssommer bestimmen in *Sarmatische Zeit* und *Schattenland Ströme* jeweils die erste Textgruppe. Der weitere, durch Zerstörung und Verfolgung gezeichnete sarmatische Raum der Kriegszeit steht im Zentrum der Gedichte der jeweils dritten Textgruppe. Zwischen den Texten des sarmatischen Zusammenlebens einerseits und seiner Zerstörung andererseits ist in beiden Bänden eine Gruppe von Gedichten eingefügt, die bekannten Personen, meist Künstlern aus früherer Zeit, gewidmet sind. Anhand weniger, oft entlegener Details aus Leben oder Werk werden diese in einer zwischen Anrede und Selbstaussage stehenden Redeweise in die Gegenwart gestellt und auf ihr Verhalten in existentiellen und künstlerischen Krisen befragt. Der intimen Sprache dieser Gedichte, die aus Bildgedichten (vgl. etwa *Rembrandt [Drei Selbstbildnisse]*) vor 1952 entwickelt ist, geht es nicht um Porträtiertung oder Verehrung, sondern Anverwandlung. Eine strenge Unterscheidung von Personen- und Landschaftsgedichten ist jedoch nicht sinnvoll, da Landschaftsgedichte häufig verdeckt (etwa durch Zitate oder Orte) auf Personen anspielen und die Personengedichte das gleiche System von Naturzeichen verwenden (vgl. *Der Wachtelschlag*, *Trauer um Jahnn*).

Die nicht immer markierte Grundsituation der Gedichte, aus der heraus Vergangenes vergegenwärtigt wird, ist eine defizitäre. Veranschaulicht wird dies durch den Motivkomplex Fremde, Wanderschaft, Heimatlosigkeit. Er weist den Sprecher als von Geschichte gezeichnet aus, insofern seine Wanderschaft Folge meist unbenannter katastrophischer (historischer) Einbrüche ist, dargestellt etwa als Unwetter oder Flut. Die ersten beiden Gedichtbände, deren Binnenordnung sehr genau komponiert ist, unterstreichen diese Situation in ihren Auftaktgedichten: In *Sarmatische Zeit* noch von der künftig verlorenen Heimat, in *Schattenland Ströme* schon von der Situation des eingedenkenden Dichters her. Der Motivkomplex Wanderschaft speist sich aus verschiedenen Quellen und ist vielfältig anschließbar. Biographisch verweist er auf die infolge des Krieges verlorene ostpreußische Heimat bzw. auf Bobrowskis Kriegs- und Gefangenschaftsstationen zwischen Atlantik und Don, literarisch auf Hölderlin und die Romantiker, religiös auf die Erwartung einer Heimkehr ins himmlische Paradies, philosophisch auf Unbehaustsein als Signatur der Moderne. Analogien sind möglich zum sarmatischen Nomadentum, zum Judentum (wanderndes Gottesvolk, Ahasver-Motiv, russische Verfolgung), allgemein zu Situationen der Ausgrenzung und Zerstörung (vgl. die Trias jüdisch-christlich-heidnischen Unbehaustseins in *An Nelly Sachs*). Bobrowski verwendet das Universalmotiv Wanderschaft auch metaphorisch für Wahrnehmungs- und Sprechprozesse (vgl. *Sprache*).

Der Status des lyrischen Ichs ist dementsprechend nicht leicht festzulegen: Einerseits besteht die Fiktion eines individuellen, auf den Autor rückführbaren Erlebnisdrucks, andererseits versteht sich das Ich als exemplarisches, das sich als historischer Zeuge und Betroffener (Verlust) an seine betroffenen „Landsleute“ (GW IV, 480) wendet, um sie über die Vorgeschichte (Schuld) aufzuklären (*Kathedrale 1941*, *Wetterzeichen*). Diese Sprechhaltung und der von ihr aufgezeigte Zusammenhang von eigenem Tun und späterem Ergehen erinnert an die Propheten des Alten Testaments. Deutlicher als der Anspruch, den Zusammenhang von Vernichtungskrieg und Vertreibung selbstkritisch vorzuführen, tritt die romantisch-vitalistische Vorstellungen transportierende Trauer um den Verlust von Einheit, Ursprung, Geborgenheit und die Beschwörung der einstigen Lebenswelt hervor. Ob kritisch

oder melancholisch, die erinnernde Evokation ist konstitutiv für die Lyrik Bobrowskis. Eine dualistische Zeitstruktur zwischen defizitärem Jetzt (Trennung, Schweigen, Vergessen) und erfülltem Einst (meist in der Vergangenheit, später auch in der Zukunft liegend) ist signifikant und unterscheidet die Gedichte grundsätzlich von der zeitgenössischen Lyrik. An der Möglichkeit, das Abwesende vorübergehend vor Augen zu stellen, hat sich die Leistungsfähigkeit poetischer Sprache zu messen. Die Evokation hebt den defizitären Status quo nicht auf, gibt aber Orientierung und damit Perspektiven auf Veränderung.

Die Landschaft von Bobrowskis Gedichten ist kein geographischer Raum, sondern ein Imaginationsraum für Geschichte. Sie liegt nicht vor Augen, sondern im Gedächtnis. Sie wird durch die Brille historischer Zeugenschaft gesehen: „jenes Uferland Daubas [...] / noch verfärbts uns die Blicke“ (*Die Daubas* [GW I, 70]). Die Bedeutungsbelegung der Naturbilder bewegt sich im Übergangsbereich von literarischer Tradition und individueller Setzung des Autors. Ihr Zeichenwert ist nicht konventionell, auch nicht – wie im Symbolismus – willkürlich, sondern aus der historischen Betroffenheit des Sprechers abgeleitet. Die Naturzeichen können als allegorisch-emblematisch aufgefasst werden, da sie hinsichtlich der Grundsituation der Gedichte prinzipiell auflösbar und innerhalb des Gesamtsystems der Lyrik Bobrowskis relativ einheitlich besetzt sind. Die Natur wird bereits als zeichenhafte erinnert, ihre einst wahrgenommene Ausdrucksgestalt hat sich unterdessen hinsichtlich des Schicksals des Sprechers als zeichenhaft erwiesen und wird von diesem weitergegeben: als übertragbare Chiffre, die durch Verdichtung und Kombination verschiedener Bildbereiche ab 1960 zunehmend hermetisch wird: „An der Wand die Schatten / reden mit Stimmen: / Wie werden wir uns kleiden / für den Tag?“ (*Haus* [GW I, 201]). Die Bildzeichen markieren häufig nur noch Intensitäten innerhalb eines kommunikativ-emotionalen Wertigkeitsdualismus. Dieser ist freilich aus der traditionellen Natursymbolik und der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert etablierten Raum- und Bewegungssemantik abgeleitet. Auch bei Bobrowski sind Eis, Kälte, Starre, Dunkelheit, Nebel, Leere, Enge, Begrenzung, Schweigen, Abwärtsbewegung negativ, Licht, Wärme, Wachstum, Bewegung, Weite, Sichtbarkeit, Entgrenzung, Ruf, Aufwärtsbewegung positiv besetzt. Das Haus als traditionelles Bild für Heimat, Geborgenheit, Bindung steht dem Weg als Bild für Unterwegssein, Fremde, aber auch Verbindung antithetisch gegenüber: Im Blick des geschichtsbetroffenen lyrischen Ichs wird das eine zum Zeichen von verlorener Einheit und Vergangenheit, das andere zum Zeichen defizitärer Gegenwart, aber auch von Möglichkeit. Die Bedeutung der Zeichen ist nicht einsinnig festgelegt. Sie wird innerhalb eines gewissen Spielraumes durch die Kombination mit Parallel- und Gegenbildern im jeweiligen Text austariert. Die Chiffrierung setzt an den Landschaftselementen als Wahrnehmungsphänomenen an: Glockengeläut als Zeichen lebendiger Tradition bzw. Summe von Erfahrungen, d.h. Präsenz verschiedener Zeiten, ergibt sich zum einen aus dem anredenden Charakter des Klangs, zum anderen aus dem polyphonen Charakter dieses Klangs, mit dem die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen veranschaulicht werden kann. Früher gab es solche lebendige Tradition (vgl. *Die Ebene, Kindheit*), jetzt sind hingegen die „Glockenmünder“ (GW I, 124) zersprungen, Früheres nur mehr schwacher Nachhall (vgl. *Unter dem Nachtrand, Pruzzische Elegie*).

Landschaft als Wahrnehmungsphänomen heißt, nicht die Natur an sich, sondern die Weise ihres Erscheinens ist für das Ich in einer spezifischen Situation von Bedeutung. Die von Hamann und Hölderlin beeinflusste Vorstellung einer historischen Chiffrensprache der Natur geht von einem Dialogverhältnis zwischen Subjekt und Objekt aus. Ein markanter Sinnesreiz wird als Ausdrucksgestalt verstanden und situationsgemäß gedeutet. Wahrnehmen und Erinnern sind analoge Vorgänge, die z.B. durch Überblendung dargestellt werden:

Spieße und Stangen,
gegen den Himmel, Moosfahnen,
ein Wäldchen,
das den Hügel herabkommt.
Ein Heerzug.
[...]
(*Friedhof* [GW I, 25])

Ein eingeschränkter Wahrnehmungsraum weist auf eine verschärfte Krisensituation, insofern Wahrnehmung, also Vergegenwärtigung, reduziert ist:

Aus der fliegenden Finsternis,
tief,
eh die Gewässer
tönen,
[...]

Wachtel, ich hörte gern
deinen Ruf,
einfach, er trat
vor die Dämmerung,
[...]
(*Der Wachtelschlag* [GW I, 76])

Wie hier erscheint Natur als Ausdruck häufig dynamisch und anthropomorph. Auch die in den zitierten Versen vorgenommene Visualisierung akustischer Phänomene, durch die der Anredegestus gegenüber dem einfachen Tierlaut hervorgehoben wird, ist charakteristisch. In *Sprache* (GW I, 177) wird der Anredegestus der Erscheinung von Baum und Stein durch Parallelstellung zum Wort „Sprache“ im Bau der Versgruppen unterstrichen:

Der Baum
größer als die Nacht
mit dem Atem der Talseen
mit dem Geflüster über
der Stille

Die Steine
unter dem Fuß
die leuchtenden Adern
lange im Staub
für ewig

Sprache
abgehetzt
mit dem müden Mund
auf dem endlosen Weg
zum Hause des Nachbarn
(GW I, 177)

Nicht mehr ein geschichtsbetroffenes lyrisches Ich, sondern die Sprache steht hier in der Metaphorik des Wanderns. Das Geschehen wird (wie die Vorstellung von Heimat insgesamt) aus dem räumlichen in einen kommunikativen, zeitübergreifenden Bereich verschoben, für den nicht zuletzt auch die Personengedichte stehen. Die Kombination verschiedener Bildbereiche, die sich wechselseitig ergänzen und erweitern und die assoziativ erschlossen werden müssen, nimmt in der späten Lyrik zu. So werden in *Hechtzeit* (GW I, 150) die Bilder Baum (Sichtbarkeit, Wachstum), Vogelruf (akustisches Signal) und Öffnen der Augen (Erwachen, Sich-Anschauen) zu einem komplexen Zeichen verbunden:

Ein Baum
aus Vogelrufen
schlägt seine Augen auf.

Solche Zusammenführung disparater Elemente, sei es als Montage, Überblendung, Zitation (oft aus der Bibel) oder Gegenbildlichkeit, ist ein von Bobrowski auf allen Textebenen angewandtes Verfahren, das nicht zuletzt an Hamanns Cento-Poetik ausgeformt wurde.

Gemäß Bobrowskis Sinnespoetik erhält das Vergegenwärtigungsgeschehen in der dreigliedrigen Prozessstruktur zahlreicher Gedichte ein formales Äquivalent. Diese Struktur ist dem dreigliedrigen Bau der Ode, in Sonderheit Hölderlins „Tönwechsel“, entlehnt und lässt die Gedichte (und Prosatexte wie *Rainfarn*) einen spannungsreichen zeitlich-rhetorischen Prozess durchlaufen. Der Anfang ist charakteristischerweise statisch-zeitlos und eher visuell, der Schluss dynamisch und sprachlich-akustisch. Die erste Phase, in der sich der Sprecher in Form von Apostrophen dem visuellen Raum des Gedichtes entlang zeichenhafte Details nähert, ist, wie in *Dorfkirche 1942*, durch Nominalstil, Spitzenstellung eines Einzelwortes und aufgelöste Syntax gekennzeichnet:

Rauch
um Schneedach und Balkenwand.
Über den Hang hinab
Krähenspuren. Aber der Fluß
im Eis.

Dort
Aufschein, zerstürzt
Stein, Gemäuer, der Bogen,
geborsten die Wand,

wo das Dorf stand
gegen den Hügel, der Fluß
sprang im frühen Jahr,
ein Lamm, vor der Tür,
eine runde Bucht
war für den Wind,
der auf den Höhen umher
geht, finster, der eigene
Schatten, er ruft, rauhstimmig
die Krähe
schreit ihm zurück.
(GW I, 132)

Der ersten, durch trügerische Ruhe und Einheit gekennzeichneten Phase folgt die Aufspaltung in räumliche („dort“), vor allem zeitliche („stand“) Differenzen. Das Gedicht wird in der mittleren Phase episch, vermehrt treten Prädikate auf, oft wird auch in personaler Hinsicht (Hervortreten des Ichs) Differenz deutlich: Aus Anrufen und Anschauen ist Vergegenwärtigung des Vergangenen geworden. Der dynamische, resümierende Schluss wechselt wieder in die Gegenwart („war für den Wind // der [...] umher / geht“), in der das Vergegenwärtigte nun als Erinnerung enthalten ist. Die Evokation, missglückt oder gelungen, schlägt sich in sprachlich-kommunikativen Bildern oder in Zitaten am Gedichtende nieder: „so wird / reden der Sand, und wird / schreien der Stein, und wird / fliegen das Wasser“ (*Antwort* [GW I, 185]). Für die häufig sentenzenhafte Schlussformel werden metrische Formen der antiken Odendichtung wie der Adonius („fliegen das Wasser“) oder der Choriambus („schreit ihm zurück“) verwendet.

Mit den seit 1952 entstehenden Gedichten versuchte Bobrowski lange vergeblich, an die Öffentlichkeit zu treten. Erfolg hatte er bei Peter Huchel, der 1955 einige Gedichte von ihm in der renommierten DDR-Zeitschrift *Sinn und Form* abdruckte und, was sich als entscheidend erwies, an westdeutsche Anthologien und Zeitschriften vermittelte. Obgleich Bobrowski Ende der 50er Jahre in der BRD zunehmend Anerkennung fand (nicht nur als exzeptioneller Autor aus dem Osten), schlugen seine Versuche, (im Westen) einen eigenen Band herauszubringen, fehl. Über seine Freundschaft zu Günter Bruno Fuchs, Robert Wolfgang Schnell und Christoph Meckel fand er 1959 Anschluss an die Westberliner Literaturszene und Kontakt zur „Gruppe 47“. Wenige Monate vor Ablauf der Frist, die er sich für einen Debütband gesetzt hatte, schloss er Mitte 1960 einen Vertrag mit der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart. Dort erschien *Sarmatische Zeit* im Februar 1961; erst danach im Union Verlag Berlin die DDR-Ausgabe. Beide Ausgaben wie die im folgenden Jahr (Stuttgart) bzw. 1963 (Berlin) erscheinenden Ausgaben von *Schattenland Ströme* hatten eine Auflage von 3000 Exemplaren (*Wetterzeichen* dann schon jeweils etwa doppelt soviel). Erst der Preis der „Gruppe 47“ kurz nach dem Mauerbau machte Bobrowski auch in der DDR bekannter und für deren Kulturpolitik interessant. Der eigentliche Eintritt Bobrowskis in das literarische Feld der DDR vollzog sich mit Erscheinen seines Romans *Levins Mühle* 1964. Anfang der 60er Jahre wurde Bobrowski zu einem wichtigen Mittler in den festgefahrenen deutsch-deutschen Literaturverhältnissen. Die auch von seinem Prosawerk getragene öffentliche Anerkennung ging gegen Ende der 70er Jahre deutlich zurück, in der BRD früher als in der DDR.

Die Zeit um 1960 stellte eine Zäsur in der lyrischen Entwicklung Bobrowskis dar. Für die zunehmend abstraktere, kargere, aber auch drängendere Sprache der nun entstehenden Gedichte, die zum Großteil in *Wetterzeichen* aufgenommen wurden (nur noch chronologisch angeordnet), dürfte die schwierige, dennoch intensiver als mit jedem anderen zeitgenössischen Autor geführte Auseinandersetzung mit der Dichtung Celans mitverantwortlich sein. Spuren einer Celan-Rezeption finden sich bei Bobrowski von 1954 an (vgl. *Heimat, Die Spur im Sand*) bis zu *Wiedererweckung* (1964). Bobrowski teilte Celans reduktionistisches und, wie er meinte, ästhetizistisches Sprach- und Dichtungsverständnis nicht, sah in Celan jedoch die jeder Kritik enthobene Stimme eines Überlebenden. Auf Celans Initiative kam es 1959 zu einem kurzen Briefwechsel. Wenig später, nach Erscheinen der ersten beiden Gedichtbände Bobrowskis, schlug Celans Interesse in Ablehnung um. Grund waren neben dem 'raunenden Ton' vor allem Bobrowskis vereinnahmende Evokationen des Jüdischen, die seit 1954 in größerer Zahl entstanden waren. Bis etwa 1960 folgten diese Gedichte einem positiv gewendeten Klischee des Ostjudentums, das lyrische Ich identifizierte

sich umstandslos mit den Opfern. Dies änderte sich zuerst in *Kaunas 1941* (1957/1958), in dem Bobrowski einen Pogrom, den er während seiner Kriegszeit beobachtet hatte, verarbeitete. In den hermetischen Gedichten des Bandes *Wetterzeichen* tritt dann das konkrete Eingedenken mehr und mehr hinter die Reflexion über die Möglichkeit solchen Eingedenkens in der Poesie zurück. Die Sprache selbst wird nun wegen ihres Anteils an den historischen Verbrechen und wegen des Zynismus ihrer Schönheit angesichts des Verderbens fragwürdig, jedoch weniger radikal als bei Celan (*Selbdritt, selbviert; Tübingen, Jänner*) oder Bachmann (*Keine Delikatessen*): „umher / geht meine Sprache und ist / rostig von Blut“ (*Gertrud Kolmar* [I, 116], vgl. auch *Nachtfischer*). Zuletzt schließt Bobrowski auch die Möglichkeit, das Wort zu verweigern, nicht aus:

[...]
 Es war eine Furt,
 sandig, Wirbel zogen, das Licht
 starr. Es war ein Baum.
 Abend. Ein Mund,
 der sich dem Salz versagte.
 [...]
 (*An Hölty* [GW I, 216])

Texte

Gesammelte Werke in sechs Bänden. Hg. von Eberhard Haufe, Bd. I–IV, Berlin, Stuttgart 1987.
 [GW]
 Eberhard Haufe: Johannes Bobrowski. Erläuterungen der Gedichte und der Gedichte aus dem Nachlass, Stuttgart 1998 (Gesammelte Werke, Bd. V).

Forschungsliteratur

Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Helmut Peitsch, Klaus Völker (Hgg.): *Unverschmerzt. Johannes Bobrowski, Leben und Werk*, München 2004.
 Andreas Degen: *Johannes-Bobrowski-Bibliographie*, 2002. <http://www.johannes-bobrowski-gesellschaft.de/jb/bibliographie.html>
 Ders.: *Dichten als Fischen. Zu einer zentralen Erinnerungsmetapher bei Johannes Bobrowski*. In: Bernd Neumann, Dietmar Albrecht, Andrzej Talarczyk (Hgg.): *Literatur, Grenzen, Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*, Würzburg 2004, S. 41–56.
 Eberhard Haufe: *Bobrowskis Konzeption eines „Sarmatischen Divans“ und die Genese der Gedichtbandtitel „Sarmatische Zeit“ und „Schattenland Ströme“*, Vaasa 1989.
 Ders.: *Bobrowski-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, Würzburg 1994.
 Jürgen Henkys: *Bobrowskis Jona-Strophe. Hinweise zur Interpretation eines Nachlaßgedichtes*. In: Gerhard Rostin, Eberhard Haufe, Bernd Leistner (Hgg.): *Johannes Bobrowski. Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk*, Berlin 1975, S. 167–188.
 Renate von Heydebrand: *Engagierte Esoterik. Die Gedichte Johannes Bobrowskis*. In: Dies., Klaus Günther Just (Hgg.): *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1969, S. 386–450.

Jürgen Joachimsthaler: *Abschied von der „Innerlichkeit“*. Zu Johannes Bobrowskis Lyrik während des Krieges. In: *Convivium* 1995, S. 49–64.
 Alfred Kelletat: *Adnotationen zu Johannes Bobrowskis Widmungsgedicht „An Klopstock“*. In: *Text & Kontext* 6, 1978, H. 1/2, S. 372–387.
 Bernd Leistner: *Johannes Bobrowski. Studien und Interpretationen*, Berlin 1981.
 Fritz Minde: *Johannes Bobrowskis Lyrik und die Tradition*, Frankfurt/Main 1981.
 Reinhard Tghart: *Johannes Bobrowski oder Landschaft mit Leuten*. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach/Neckar 1993.
 Oliver Schütze: *Natur und Geschichte im Blick des Wanderers. Zur lyrischen Situation bei Bobrowski und Hölderlin*, Würzburg 1990.
 John P. Wieczorek: *Paul Celan and Johannes Bobrowski. Legitimacy and Language*. In: Graham Jackman (Hg.): *Finding a voice. Problems of language in East German society and culture*, Amsterdam-Atlanta 2000, S. 191–212.
 Gerhard Wolf: *Beschreibung eines Zimmers. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski*, Berlin 1971.

Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von
Ursula Heukenkamp
und
Peter Geist

ERICH SCHMIDT VERLAG