

ROLF FIEGUTH

VON „STRUNA ŚWIATŁA ZU „NAPIS“

WANDLUNGEN IN ZBIGNIEW HERBERTS GEDICHTBÄNDEN¹

Im deutschen Sprachraum sind Zbigniew Herberts Gedichte eher als Individuen mit Familienähnlichkeit wahrgenommen worden, und nicht so sehr, wie im Ursprungsland, als Bestandteile sorgfältig komponierter Gedichtbände.² Die deutschen Nachdichtungen lassen ferner oft nicht die komplexen rhythmischen Spiele erkennen, die für Herberts Lyrik charakteristisch sind. Auch in der reichen polnischen Herbert-Literatur scheint mir das Thema Rhythmus und Metrum bei dem Autor von „Napis“ etwas zu kurz zu kommen – das Stichwort von der „Entmusikalisierung der Welt“, das Ryszard Przybylski in Anleh-

¹ Alle Herbert-Zitate folgen der Ausgabe ZBIGNIEW HERBERT, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982; nach dem Zitat wird die Seite in () angeführt. Zahlen in [] geben die Position des betreffenden Gedichttitels innerhalb des Bandes „Struna światła“ (Lichtsaite) bzw. „Napis“ (Inscription) an. Die Erstausgaben von „Struna światła“ und „Napis“ waren von hier aus nicht beschaffbar. Alle deutschen Übersetzungen stammen vom Verf. – R. F. Der zweite Teil dieses Beitrags ist eine Umarbeitung meines Beitrags: ROLF FIEGUTH, *L'organisation dissolue. Sur la composition et le programme du recueil „Inscription“*, in: *Les nouveaux cahiers franco-polonais*, No. 5: *En hommage à Zbigniew Herbert*. Centre de Civilisation Polonaise de l'Université de Paris-Sorbonne, Varsovie / Paris 2005, S. 43-58. Mit diesem Beitrag knüpfe ich an frühere Arbeiten zur Komposition von Zyklen und Gedichtbänden an: ROLF FIEGUTH, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2001; DERS., *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przełożył MIŁOSZ ZIELIŃSKI, Warszawa 2003; siehe auch den Band: *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. ALESSANDRO MARTINI / ROLF FIEGUTH, Bern 2005.

² Siehe u. a. KAZIMIERZ WYKA, *Składniki świetlnej struny* [1956], in: *Poznanwanie Herberta, wybór i wstęp ANDRZEJ FRANASZEK*, Kraków 1998, S. 25-35; JANINA ABRAMOWSKA, *Wiersze z aniołami*, in: *Poznanwanie Herberta*, Bd. 2, Kraków 2000, S. 167-188; insbesondere JACEK BRZOZOWSKI, *Antyk Herberta* [1992], in: Ebd., S. 240-259, der alle Bände von „Struna światła“ bis „Elegia na odejście“ bespricht, allerdings hauptsächlich in thematischer Orientierung. „Struna światła“ behandelt auch ANDRZEJ SKRENDÓ, *Uwagi z oddali. O tomie „Hermes, pies i gwiazda“ Zbigniewa Herberta*, in: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, hrsg. v. ANNA KAŁUŻA / ALINA ŚWIEŚCIAK, Kraków 2011, S. 81-96.

nung an Leo Spitzer in die Debatte brachte³, hat möglicherweise die Aufmerksamkeit für die Prosodie unseres Dichters beeinträchtigt. Tatsächlich hat Herbert seit seinem Band „Struna światła“ (1956) in das Chaos nach der Katastrophe einen unaufdringlichen poetischen Rhythmus gebracht.

Ich lege hier eine vergleichende Kompositionsanalyse für die Bände „Struna światła“ (1956) und „Napis“ (1969) vor, in der ich prosodische und thematische Gegebenheiten verbinde. „Struna światła“ (1956) war Herberts erster Band, der keineswegs den Charakter eines *tomik debiutancki* hat; „Napis“ (1969) war der letzte vor der Periode *Pan Cogito*. Es wäre ein lohnendes Forschungsprojekt, in dieser Weise die Komposition aller Gedichtbände von Zbigniew Herbert zu untersuchen und nach einer Entwicklung seines Kompositionsstils zu fragen.⁴ Mein Beitrag ist als erstes probeweises Teilstück eines solchen größeren Projekts gedacht.

„Struna światła“ (1956)

In der mir vorliegenden Gestalt begegnen sich in „Struna światła“ der Eindruck kompositorischer Willkür mit zwei nicht allzu scharf ausgeprägten Ordnungsprinzipien: einmal der kompositorischen Belebung und Bedeutungsstiftung durch den Einsatz unterschiedlicher prosodischer, metrischer und rhythmischer Verfahren, und dann – in Verbindung damit – ein spezifisch kompositorischer Einsatz assoziativer thematischer Gruppierungen von Gedichten.

Rhythmische Spiele

Von Herberts polnischen Kommentatoren haben nur einige auf seine metrisch-rhythmischen Spiele und quasi-metrischen Traditionsanspielungen geachtet; am lebhaftesten reagierte Kazimierz Wyka in seiner Rezension von „Struna światła“; er erkannte vier Modelle darin wieder: Różewicz, Miłosz, Jastrun, Przyboś.⁵ Er sah bei allem Respekt für den damals neuen Dichter weniger einen machtvollen eigenen neuen Ton als eine Anlehnung an „fremde Stimmen“, wie Bachtin gesagt hätte. Bei Herbert ist die Vielzahl der „fremden Stimmen“ schon in diesem ersten Band freilich nicht hilflose Imitation, son-

³ Siehe STANISŁAW BARAŃCZAK, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, London 1984, S. 14.

⁴ BRZOZOWSKI, *Antyk Herberta*.

⁵ WYKA, *Składniki świetlnej struny*.

dern aus vielen Gründen wesentliche Eigenschaft seiner Poesie,⁶ die sich inmitten von Trümmern und Katastrophenfolgen ihren Weg ins Ungewisse bahnt – und dies drückt sich auch in seiner Versgestaltung aus, die auch eine Form von Trümmerverwertung und Recycling ist; ich komme darauf zurück. In „Struna światła“ wird die Versgestaltung darüber hinaus zu einem wesentlichen Kompositionsfaktor des Bandes. Gemeint ist die spezifische Verteilung zwischen 22 „freirhythmischen“, ungereimten Kurzzeilengedichten⁷ und zehn Gedichten in „klassischen“ Neunsilblern bzw. in vierhebigen Jamben polnischen Typs, die teilweise reimartige Assonanzen enthalten. Mehrere dieser Neunsilbler- oder vierhebigen Jambengedichte spielen die Rolle kompositorischer Stützpfeiler, zwischen denen die Kurzzeilengedichte angeordnet sind. Die fünf Langzeilengedichte spielen für die Komposition des Bandes eine etwas weniger markante Rolle; mit ihren deutlichen Anklängen an traditionelle Verszeilenformate stärken drei von ihnen die „traditionelle“ Position der Neunsilbler-Gedichte gegenüber den „freien Rhythmen“ der Kurzzeilengedichte, in denen übrigens ebenfalls Fragmente traditioneller polnischer und klassisch-antiker Verszeilenformate aufscheinen.

An dieser Stelle ist es angebracht, Herberts „freirhythmische Kurzzeilen“ näher zu charakterisieren. Sie stehen im Übergangsbereich zwischen den numerischen und nicht-numerischen Systemen des Versbaus, und es ist zutreffend, aber unzureichend, sie als „syntagmatische Verse“ zu bezeichnen.⁸ Ich schlage folgende Definitionsschritte vor. Erstens: sie sind reimlos, aber neigen zur Strophenbildung; sie meiden Enjambements oder verwandte Verformungen der „natürlichen“ syntaktischen Segmentierung und werden daher auch „syntagmatische Verse“ genannt; sie enthalten ein tonisches Prinzip mit zumeist drei oder zwei Ikten pro Zeile bei in spürbaren Grenzen schwankender Silbenfüllung. Zweitens: Die Herbertsche Kurzzeile ist darüber hinaus *per definitionem* von schwacher Normativität. Sie erfordert geradezu ständige Regelüberschreitungen, die aber als solche erkennbar und spürbar bleiben. Es

⁶ Entfremdetes Sprechen bzw. Sprechen in fremden Stimmen gehört zu den Prinzipien moderner Poesie, die auf das absolute Eigentum des Autors an seinem Text und seinem Stil verzichtet. Schon Mickiewicz („Zdania i uwagi“) oder Norwid kennen dieses Sprechen. Artur Sandauer schützt Unkenntnis dieses Prinzips vor, wenn er Herbert mangelnde Originalität vorwirft: ARTUR SANDAUER, *Głos dzielony na czworo* (Rzecz o Zbigniewie Herbercie), in: DERS., *Poeeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, S. 313-342. BARAŃCZAK, *Uciekinier z utopii*, spricht korrekt von „Rollen-“ oder „Masken-Poesie“.

⁷ Kurzzeilengedichte sind oft gemischt mit anderen prosodischen Formen; entscheidend für unsere Zählung ist die Dominanz des Kurzzeilenprinzips in einem Gedicht.

⁸ Zum Problemfeld der gesamten polnischen Metrik siehe u.a. MARIA DŁUSKA, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962, und LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.

gibt hier Unterschreitungen durch Ein-Ton-Zeilen, Überschreitungen durch Vier- oder Mehrton-Zeilen, sowie nicht wenige Brechungen durch den Einschub von traditionell metrischen Zeilen oder Prosa-Zeilen.

Idealtypisches Beispiel für die „freirhythmische Kurzzeile“ sind folgende Fragmente aus „Białe oczy“ (S. 13):

- | | |
|-----------------------------|-------|
| (1) wieczorem rośnie słupek | 3-Ton |
| (2) świtem pleśnią usta | 3-Ton |
| (3) coraz bliżej | 2-Ton |
| (4) o skroń głębiejąca | 2-Ton |
| (5) o ściszenie powiek | 2-Ton |

Diese Art der Zeilengestaltung hat ihre Geheimnisse, denn die Zahl der Silben kann bei gleicher Iktenzahl von Zeile zu Zeile anschwellen. Zudem lässt sie zahlreiche Anspielungen auf Fragmente traditioneller metrischer Verszeilen zu – so sind die Zeilen (1) und (2) 7-silbig, könnten also als erste Vershälfte des traditionellen Dreizehnsilblers (7+6) interpretiert werden; Zeilen (4) und (5) sind 6-silbig, können also als zweite Vershälfte des traditionellen Elfsilblers (5+6) oder Dreizehnsilblers gelesen werden. (3) ließe sich in diesem Sinn als Anspielung auf den zweiten Hemistych der Zäsurvariante des Neunsilblers (5+4) verstehen. Auch Anspielungen auf Fragmente syllabotonischer oder antiker Versmaße sind denkbar.⁹ Durchaus sinnvoll wäre hier die Einschätzung, dass Herberts dominierendes Versmaß in „Struna światła“ sich gewissermaßen aus Trümmern metrischer Traditionen aufbaut.

Wie schon angedeutet, stehen diesem dominierenden Herbertschen Kurzzeilenvers in „Struna światła“ zahlreiche Gedichte in anderen Maßen gegenüber, auch in traditionelleren Metren. Diese prosodische Oppositionsgruppe setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen: syllabischen Metren (11+13) in [29] „Stołek“; langzeiligen Freirhythmen in [36] „Wrózenie“, Annäherungen an den Hexameter in Fragmenten von [30] „Zimowy ogród“ und in [31] „Ołtarz“. Aber führend in dieser Oppositionsgruppe sind die Gedichte in Neunsilblern, die oft an vierhebige Jamben erinnern, sowie „tatsächliche“ polnische vierhebige Jamben. Es sind zumeist strophische Gedichte mit so etwas wie ruinierten Reimen; charakteristisch sind metrumgerechte Inversionen der normalen Wortfolge und hochtönende Metaphern, die im Vergleich zu den Kurzversgedichten einen deutlich archaischen Zug aufweisen – siehe eine Zeile wie

Jak echa cień twych słów daremność
i wiatr w pokojach pustych strof
(„Poległym poetom“, S. 12)

⁹ Etwa Adonius (Daktylus + Jambus, 5 Silben) oder die häufige Anordnung Trochäus + Daktylus + Trochäus (7 Silben).

In „Struna światła“ sind es 10 solcher Gedichte unter 37 Texten oder Kleinzyklen des gesamten Bandes: [5] „Poległym poetom“ (vierzeilige Strophen, Reimassonanzen); [9] „Mój ojciec“ (zwei achtzeilige + zwei vierzeilige Strophen, Reimassonanzen) [13] „Do Marka Aurelego“ (drei achtzeilige Strophen, Reimassonanzen); Fragmente in [16] „Architektura“, [21] „Las Ardeński“ (fünf achtzeilige Strophen, Reimassonanzen); [23] „Drży i faluje“ (vier dreizeilige Strophen + eine vierzeilige Strophe, Reimassonanzen); [26] „Wersety panteisty“ (vier dreizeilige + drei zweizeilige Strophen, Reimassonanzen); strophische Fragmente mit Reimassonanzen in [27] „Kłopoty małego stwórcy“; [28] „Ballada o tym że nie giniemy“ (unregelmäßige Kurzstrophen, Reimassonanzen); starke strophische Fragmente in vierhebigen Jamben in [32] „Wawel“.

Position und Funktion dieser Gedichte in der Komposition von „Struna światła“ sind markant und hochgradig ambivalent zugleich. Unüberhörbar ist in ihnen ein Akzent der Ironie, spielen sie doch eine formale Ganzheitlichkeit vor, die etwas Verfehltes und Falsches an sich zu haben scheint, besonders auch in mancherlei Passagen von erhöhtem poetischem Pathos. Sehr deutlich ist der ironische und autoironische Akzent in „Poległym poetom“, das von der Unmöglichkeit spricht, Nekrologe auf die gefallen Kameraden zu dichten, während in der gleichfalls 9-silbigen „Ballada o tym że nie giniemy“ Ironie nicht zu spüren ist. Es reflektiert sich in dieser prekären Ganzheit und Ordnung paradoxerweise auch eine authentische poetische Sehnsucht nach Ganzheit trotz der Katastrophe, die alles zerstört und alles in Frage gestellt hat. Ein Kernsatz in der letzten Strophe von „Drży i faluje“ lautet:

z atomów punktów włosów komet
buduję trudną nieskończoność
pod szyderstwami Akwilonów
porty kruchemu wznoszę trwaniu

Es ist sicherlich kein Zufall, dass gerade dieser Satz in ironiefunkelndem 9-Silbler gehalten ist – Zuversicht gibt es bei Herbert höchstens im Modus ironischer Selbstbezweiflung. Der Neunsilbler oder vierhebige Jambus ist in „Struna światła“ bei näherer Betrachtung nicht so sehr „fremde Rede“, als vielmehr ein beschädigtes anderes Register der aus Trümmern gefügten Rede des Dichters. Dass zwischen Kurzzeilen und Neunsilblern ein verborgener Zusammenhang besteht, bezeugt der Beginn von „Wersety panteisty“ (36 f.), denn hier zerfallen zwei Neunsilbler in vier Kurzzeilen:

Zatracć mnie gwiazdo	5-Silb (2. Halbvers des 11-Silblers; Adonius)
– mówi poeta –	4-Silb
przeszyj mnie strzałą odległości	9-Silb (5 + 4)
wypij mnie źródło	5-Silb (2. Halbvers des 11-Silblers; Adonius)

– mówi pijący –	4-Silb
do dna mnie wypij do nicości	9-Silb (5+4)

Zur thematischen Gliederung

Es wurde schon gesagt, dass die Neunsilbler-Gedichte mitsamt den Gedichten in vierhebigen Jamben eine unregelmäßige Reihe von Stützpfeilern für die Komposition des Bandes bilden, zwischen denen mehrere meist in Kurzversen gehaltene Texte angeordnet sind. Damit kommen wir nun zum Thema einer lockeren und keineswegs immer konsequenten thematischen Gliederung des Bandes: das neunsilbig-jambische [5] „Poległym poetom“ schließt den unmittelbar auf den Krieg bezogenen Eingangsteil des Bandes ab und bildet zugleich den Auftakt einer kleinen Gruppe von Nachkriegsgedichten in Kurzzeilen, die ihrerseits von dem gleichfalls in Neunsilblern gehaltenen [9] „Mój ojciec“ abgeschlossen wird.¹⁰ In dieser Gruppe verdient ein „Tandem“ besondere Hervorhebung. Das ungemein skeptische Gedicht [7] „Czerwona chmura“ über den beginnenden Wiederaufbau des zerstörten Warschau als neuerliche Zerstörung – sowie das kaum zuversichtlichere autothematisch-poetologische Gedicht [8] „Napis“, das zugleich ein Liebesgedicht ist und mit den außerordentlich dilemmatischen Zeilen endet:

gdy wyschnie źródło gwiazd	3-Ton
będziemy święcić nocom	3-Ton
gdy skamienieje wiatr	2-3-Ton
będziemy wzruszać powietrza	3-Ton

(„Napis“, S. 15)

An die besagte Gruppe grenzt ein erster Block mit Gedichten zu antiken Themen: [10] „Do Apollina“, [11] „Do Ateny“, [12] „O Troi“, zu denen auch das diesen Block abschließende Gedicht in Neunsilblern „Do Marka Aurelego“ gehört, das Henryk Elzenberg gewidmet ist und heimlich auf [9] „Mój ojciec“ zurückverweist. Es sind notabene alles Gedichte der beschädigten, zerstörten, nach der Katastrophe nicht mehr einholbaren und dennoch mit Nostalgie betrachteten Antike. Insbesondere gilt dies für das Troja-Gedicht, das auf das zerstörte Warschau verweist.¹¹ Ihnen folgt ohne allzu großen Sprung eine

¹⁰ Es ist bemerkenswert, dass sowohl WYKA, *Składniki świetlnej struny*, als auch BRZOWSKI, *Antyk Herberta*, und SKRENDÓ, *Uwagi z oddali*, den Anfang von „Struna światła“ mehr oder weniger banal finden, während er mich als eigenartig stilisierte Evokation der Kriegs- und direkten Nachkriegszeit besonders interessiert.

¹¹ In ihrer eindrucksvollen Monographie formuliert MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń 2013, S. 73, etwas zu entschieden: „Herberta trudno byłoby nazwać katastrofistą – jeszcze trudniej „poetą

längere lockere Reihe von Gedichten zum Thema gestorbener oder sterbender Werte. Sie beginnt mit dem Thema der „gestorbenen Religionen“ [14] „Kapłan“ und des vom Tod belasteten Schönen¹² – [15] „O róży“, [16] „Architektura“ – und setzt sich fort im Motiv der obsessiven Einwirkung der Toten auf die Lebenden ([17] „Struna“, [18] „Zobacz“, [19] „Cmentarz“, [20] „Testament“, [21] „Las Ardeński“ – 9 Silb, [22] „Mama“). Eine Art Abschluss dieser Gruppe bildet das Gedicht [23] „Drży i faluje“, das vom Kompass in der Welt der Katastrophen und vom Bau von Häfen im gebrechlichen Lauf der Welt spricht und damit den Akzent einer Zuversicht im völlig Ungewissen setzt – allerdings im kaum verheimlichten Ironiemodus des Neunsilblers.

Es folgt eine längere Gruppe von Gedichten, die mehr oder weniger deutlich um das Thema des sinnlos gewordenen „Philosophierens“ kreisen:¹³ [24] „Uprawa filozofii“, [25] „*** (Pryśnie klepsydra)“, [26] „Wersety panteisty“, [27] „Kłopot małego stwórcy“ [28] „Ballada o tym że nie giniemy“ (alle drei mit längeren Passagen neunsilbiger Strophen); ihnen schließen sich ohne allzu großen thematischen Bruch zwei prekäre Liebesgedichte an, an denen die Verwendung traditioneller Elf- und Dreizehnsilbler ([29] „Stołek“) bzw. freier Langzeilen ([30] „Zimowy ogród“) auffällt. Das Finale des Bandes bildet dann eine zweite Serie von Gedichten, die außer [36] „Wrózenie“¹⁴ einen Bezug zur Antike aufweisen: [31] „Ołtarz“, [32] „Wawel“, [33] „Przypowieść o królu Midasie“, [34] „Fragment wazy greckiej“, [35] „Nike która się waha“, [37] „Arijon“.

In möchte hier nicht im Einzelnen auf diese komplexen und teilweise viel interpretierten Texte eingehen und mich auf eine Bemerkung beschränken:

spełnionej apokalipsy“.

¹² Zu Herberts Thema des Schönen inmitten einer von Katastrophen ruinierten Welt vgl. Maria Berkan-Jabłońska's Kommentar zu „Struna światła“: MARIA BERKAN-JABŁOŃSKA, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008, S. 124-129.

¹³ Zu Herberts Verhältnis zur Philosophie siehe: RYSZARD PRZYBYLSKI, *Między cierpieniem a formą* [1978], in: *Poznawanie Herberta* 1998, S. 81-127, besonders S. 81-83. Der Verf. spricht hier von Herberts „drei Todesstößen“: gegen die stoische Idee von der inneren Harmonie des Geistes; gegen die franziskanische Idee von der Harmonie der Welt; und gegen die Idee eines absoluten Zielmoments der Geschichte. Richtig daran ist gewiss, dass Herbert diese drei Punkte für durch die Katastrophe zerstört und damit für tot hält. Przybylski unterschätzt aber Herberts ironiestiftende Sehnsucht nach diesen Ideen – siehe dazu: KARL DEDECIUS, *Uprawa filozofii*. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości [1975], in: *Poznawanie Herberta*, hrsg. v. ANDRZEJ FRANASZEK, Kraków 1998, S. 128-168, wo Herberts Kontakte mit Henryk Elzenberg in einem vielleicht etwas zu optimistischen Geist dargestellt werden.

¹⁴ „Wrózenie“ scheint ein „Fremdkörper“ in dieser Reihe zu sein; die Interpretation dieses Gedichts von TOMASZ BUREK, *Herbert – linia wierności* [1984], in: *Poznawanie Herberta*, hrsg. v. ANDRZEJ FRANASZEK, Kraków 1998, S. 169-183, ist sicherlich nicht das letzte Wort zu diesem Text.

während die erste Antiken-Gruppe in „Struna światła“ ganz überwiegend in der Hoffnungslosigkeit des katastrophistischen Gesamtduktus in diesem Gedichtband verharret, ist in der zweiten Antiken-Gruppe trotz der fortdauernden tiefen Skepsis und Ironie ein kleines Mehr an Lebenszugewandtheit zu spüren, die aus der ruinierten und damit zweifelhaften Überzeitlichkeit der antiken Kunst und Kultur gewonnen wird. Lächelnder Sarkasmus schließt den Band ab in dem Gedicht „Arijon“, „helleński Caruso / koncertmistrz antycznego świata“ – nach meiner Einschätzung andeutungsweise eine autoparodistische Projektion der eigenen Dichterrolle.

Dieser rasche Durchgang durch die Komposition von „Struna światła“ sollte uns Herberts katastrophistischen Hintergrund bewusst machen, der im deutschen Sprachraum wohl schneller untergegangen ist als im polnischen. In Deutschland wurde der Dichter als der intelligent skeptische neoklassische Kulturdichter wahrgenommen, aus dem sich Mut zum Leben nach den Katastrophen gewinnen lässt; in Polen wird an ihm gegenwärtig eine metaphysische Dimension entdeckt.¹⁵ Es riecht aber in „Struna światła“ nach Krieg, Verbrennungsöfen und Ruinenstaub. Der Autor geht offenkundig davon aus, dass die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts als Individual- und als Kollektiverlebnis sowohl die Gesellschaft als auch den Dichter und den Einzelmenschen anthropologisch ruiniert hat: seine Liebesfähigkeit, seine Moral, Philosophie, Religion sowie insbesondere sein Verhältnis zu Literatur und Kunst sind zerstört. Mit dieser katastrophistischen Konzeption stand der Dichter in der polnischen Literatur keineswegs allein – siehe Czesław Miłosz und Tadeusz Różewicz in ihrer Opposition gegen Julian Przyboś. Vor allem aber sollten wir uns bewusst machen, dass Herbert damit ältere katastrophistische polnische Traditionen fortschreibt, darunter – wie mir scheint – nicht nur die von Cyprian Norwid, sondern auch die von Juliusz Słowacki, aber das steht auf einem anderen Blatt¹⁶. Für Herberts „Struna światła“ lässt sich sagen: Es ist der Umgang mit diesem Ruin, der das eigentliche poetische Problem ist. Die Komposition des Bandes, die auf den ersten Blick regellos erscheint, sich als von der metrisch-rhythmischen Gestaltung und von der Anordnung der Themen her als sorgfältig gebautes Projekt einer zumindest provisorischen Ordnung im völlig Ungewissen erweist, ist eine Antwort auf dieses Problem.

¹⁵ Siehe MIKOŁAJCZAK, *Pomiędzy końcem i apokalipsą*.

¹⁶ Über Zbigniew Herberts Verhältnis zur polnischen romantischen Tradition wird in Polen noch nicht sehr lange debattiert. Im Vordergrund steht dabei sein angenommenes Verhältnis zu Cyprian Norwid, dem frühen Überwinder der nationalen Romantik, siehe den Band: *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, hrsg. v. MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK, Kraków 2011. Ein systematischer Vergleich zwischen Słowackis und Herberts Katastrophismus könnte ein fruchtbares Forschungsthema sein.

„Napis“ (1969)

Der Band „Napis“ (1969) wird in der Literaturkritik nicht allzu häufig kommentiert. Er steht etwas im Schatten sowohl der vorangegangenen Bücher „Struna światła“ (1956) „Hermes, pies i gwiazda“ (1957) und „Stadium przedmiotu“ (1961), als auch der Serie von Gedichtsammlungen ab „Pan Cogito“ (1976). Nach „Stadium przedmiotu“ musste „Napis“ möglicherweise eine gewisse Enttäuschung hervorrufen; es fehlten darin Gedichte von der Eindruckskraft solcher Texte wie „Apollo i Marsjasz“, „Mona Liza“, „Powrót prokonsula“, „Tren Fortynbrasa“. Der tiefere Grund ist wohl darin zu suchen, dass Herbert in „Napis“ gerade nicht eine Fortschreibung von Ton und Stil der früheren Bände anstrebte. Apollo und das Apolinische stehen hier nicht im Vordergrund. Vielmehr ging es um eine Art konstruktiven Abbau des Klassiker-Image, das die Literaturkritik und das Publikum ihm inzwischen verschafft hatten – wohl nicht ganz gegen seinen Willen.¹⁷

Im Vorgriff auf das Ergebnis unserer Analyse kann gesagt werden, dass in diesem Band die formale und semantische Konstruktion des Bandes von der relativ einfachen Grundidee einer *Auflösung* geleitet ist,¹⁸ die dem Aufbau von etwas Neuem vorauszugehen hat. Ähnlich wie in „Struna światła“ betrifft dies jede religiöse, philosophische, politische, aber auch ästhetische und poetische Sicherheit. Es betrifft hier jedoch insbesondere die formale Komposition des Bandes, die nicht eine heimliche Ordnung ins Chaos bringt, sondern selbst den Zerfall von Ordnung verkörpert.

Vielfalt der prosodischen Gestaltung

Stark verändert gegenüber „Struna światła“ ist in „Napis“ der Bestand und das Arrangement der prosodischen Gestaltungen: die Vielfalt der Formen, auch der traditionellen Elemente, ist deutlich größer und das kompositorische Arrangement der Gedichte deutlich komplexer geworden. Nur noch drei von vierzig Texten weisen den Neunsilbler oder vierhebigen Jambus auf, der in „Struna światła“ das kompositorische Gerüst markiert hatte; hier prägt er auffällig den übertrieben lyrischen und pathetischen [1] „Prolog“ und erscheint dann nur

¹⁷ Kritisch beleuchtet wird dieses Klassiker-Image von BARAŃCZAK, *Uciekinier z utopii*, im Kapitel „Nieporozumienia“, S. 5-29.

¹⁸ Der hier vertretenen These von der Auflösung als Grundidee könnte der Titel „Napis“ widersprechen, deren Sinn in die Richtung der Inschrift auf einem Monument oder Grabstein entspricht – vgl. die Widmung des Bandes – „pamięci Ojca“ (Vater zum Gedenken). Aber auch diese Bedeutungstendenz steht im Gesamtzusammenhang des Bandes unter erheblichem Ironieverdacht.

noch in [10] „Śmierć pospolita“¹⁹ und in [11] „Zimowy ogród“, zwei auf ihre Weise besonders gewichtigen Gedichten. Der Kurzzeilenvers, der in „Struna światła“ dominiert hatte, ist jetzt in der Minderheit: nur noch acht Gedichte repräsentieren ihn. Dieser Rückgang wirkt sich in einer gewissen Hervorhebung der betreffenden Gedichte aus, auch besteht das Finale des Bandes aus drei Kurzzeilengedichten. Dominanz beanspruchen dagegen fünfzehn Gedichte im Langzeilenvers sowie 14 Prosaminiaturen – beides Neuerungen gegenüber „Struna światła“, die allerdings bereits in den dazwischen erschienenen Gedichtbänden aufgetreten waren.

Die Prosaminiaturen können zunächst wie der Einbruch eines fremden Elements in den Bezirk der Lyrik wirken. Dazu trägt ihre unterschiedliche Stilisierung bei, in der man eine ironische Transposition der Tonlage in kurzen Lesebuch- oder Kalendergeschichte wiederzuerkennen glaubt²⁰, wie sie auch bei Bertolt Brecht oder Sławomir Mrożek auftritt. Bei näherer Betrachtung erweist sich aber die Spannung zu den Gedichten als geringer. Auch die Gedichte weisen ja fast regelmäßig eine ironische Stilisierung auf. Zwischen Kurzzeilenversen und Prosaminiaturen besteht oft dann keine besonders markante prosodische Spannung, wenn die syntaktischen Einheiten der Miniatur relativ kurz sind.

Größer ist allerdings der prosodische Kontrast zwischen Prosaminiatur und Langzeilengedicht, und zwar hauptsächlich wegen des dort häufig auftretenden Enjambements und anderer Störungen der „natürlichen“ syntaktischen Segmentierung und Ordnung.

Damit kommen wir zu einem weiteren verskundlichen Exkurs. Der Langzeilenvers in „Napis“ ist rhythmisch deutlich variantenreicher und daher weniger markant als der Kurzzeilenvers. Er enthält ebenso oft 3-4 Ikten wie noch viel längere Zeilen, von denen nicht wenige rhythmische Prosa sind. Eine bedeutende Rolle bei der rhythmischen Gestaltung der Langzeitverse spielt allerdings, wie gesagt, die Neigung zum Enjambement, das sich zu deutlicher Zerstörung syntaktischer Ordnung steigern kann. Nicht selten kann überdies

¹⁹ Es ist PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI, *Śmierć, czyli o niedoskonałości* [1995], in: *Poznanie Herberta*, hrsg. v. ANDRZEJ FRANASZEK, Kraków 1998, S. 280-303, Recht zu geben, dass das Todesthema dem spezifisch Herbertschen Katastrophismus zugrunde liegt und dass namentlich „Śmierć pospolita“ zu den gewichtigsten Gedichten zu diesem Thema gehört. Einleuchtend ist auch seine Interpretationsidee als Anspielung auf ein älteres, vielleicht niederländisches Gemälde. Unerörtert bleibt die Anspielung des Titels auf den Terminus „Rzeczpospolita“ – siehe S. 294-298.

²⁰ Eher an Kinderbücher denkt WIESŁAWA WANTUCH, *Prozy poetyckie*, in: *Czytanie Herberta*, hrsg. v. PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI / Piotr Śliwiński / EWA WIEGANDT, Poznań 1995, S. 167-178.

eine Langzeile als Kombination von zwei Kurzzeilen verstanden werden; auch sind Mischungen mit dem Kurzzeilenvers an der Tagesordnung. Ein Beispiel, das übrigens eine Anspielung auf das *Shtetl* enthält :

Stanęliśmy w miasteczku Gospodarz	3-Ton
kazał stół wynieść do ogrodu pierwsza gwiazda	6-Ton (= 4+2)
zapłonęła i zgasła łamał się chleb	4-Ton (= 2+2)
słychać było świerszcze w lebiadach wieczoru	5-Ton (= 3+2)
„Postój“ (S. 177)	

Wenn die Kurzzeilengedichte nicht selten Anspielungen auf Fragmente traditioneller Verszeilen enthalten, so beziehen sich analoge Anspielungen in den Langzeilengedichten oft auf ganze traditionelle Zeilenformate ; sieben Gedichte sind besonders stark davon betroffen. Ein Beispiel:

Nie była to ścieżka prawdy lecz po prostu ścieżka	14-Sil (6+8) = 3+3 Ton
z rudym korzeniem w poprzek igliwiem po boku	13-Sil (7+6) = 3+2 Ton *
a las był pełen jagód i duchów niepewnych,	13-Sil (7+6) = 3+2 Ton *
Nie była to ścieżka prawdy bowiem nagle	12-Sil (6+6) = 3+2 Ton
traciła swoją jedność i odtąd już w życiu	13-Sil (7+6) = 3+2 Ton *
cele nasze niejasne	7-Sil = 3 Ton
Na prawo było źródło	7-Sil = 3 Ton
„Ścieżka“ (S. 179)	

Die am Ende mit einem Stern versehenen Zeilen erinnern an traditionelle 11- oder 13-Silbler. Deutlicher als bei den anderen Langzeilenversen ist hier zugleich auch die Verwandtschaft zu den Kurzzeilenversen – nicht nur die 13- oder 11-Silbler, sondern auch die anderen Langzeilen scheinen aus zwei Kurzzeilenversen zusammengesetzt zu sein.

Die prosodische Gestaltung der Prosaminiaturen ist keineswegs einheitlich – man vergleiche die kurzen syntaktischen Einheiten in [18] „Dom poety“, die sich an Herberts Kurzzeilenverse anschließen lassen, mit den langen Satzperioden in der Mythologie-Satire [25] „Cernunnos“, die sich solchen Anschlüssen entziehen. Es liegt auf der Hand, dass die Prosa-Miniaturen die auch in den Gedichten vorhandenen narrativen Elemente des Bandes erheblich stärken.

Verschränkte Themenkreise

Auf prosodischem Gebiet besteht in „Napis“ also ein besonders komplexes Arrangement von offenen Kontrasten und heimlichen Übergängen – und dies wiederholt sich auch auf der thematischen Ebene. Charakteristisch ist eine besonders große Vielfalt von Themenkreisen, die sehr viel seltener als in „Struna światła“ mit kohärenten Gedichtgruppen zusammenfallen. In aller Regel

wird vielmehr ein einzelner Themenkreis in Texten angesprochen, die voneinander getrennt sind und auf diese Weise andere Themenkreise einbinden – es hängt gewissermaßen alles miteinander zusammen. Die griechische und lateinische Antike – schon in „Struna światła“ auf das Engste mit den Problemen der polnischen und europäischen Epoche nach Auschwitz verbunden – wird hier implizit und explizit mit dem jüdischen sowie mit dem christlichen Thema verschränkt, aber auch mit Anspielungen auf polnische Traditionen. Bei dieser Gelegenheit kommen auch das Mittelalter und die polnische Romantik ins Bild.

Der Beginn des Bandes wirkt besonders „wohlgeformt“. Der quasi szenische Dialog zwischen zweifelndem und verzweifelter Dichter und optimistischem Chor im „Prolog“ ist in vierhebigen Jamben gehalten, ihm folgen düstere Dichterträume in traditionsnahen Langzeilen ([2] „Wyspa“²¹ und [3] „Zejsćie“²²), sowie ein hoch ironisches Erwachen des Dichters in einer tragisch-trivialen installationsartigen Bühnenwirklichkeit ([5] „Przebudzenie“; Langzeilen).²³ Markant gestaltet ist auch das Finale von „Napis“ mit drei Gedichten²⁴ zu metapoetischen Themen, die alle in Kurzzeilen gehalten sind und damit wie ein rhythmisches Ausklingen der zuvor übermächtigen Prosaminiaturen wirken. Beginn und Finale sind übrigens verbunden durch formalen Kontrast (quasi traditionelle Verse gegen freie Kurzzeilenverse) und thematische Ähnlichkeit (die Poesie als Thema).

Tendenzen der Auflösung

Es besteht eine formale Teilung des Bandes in zwei fast gleich lange Hälften. Die erste Hälfte enthält in ihrer großen Mehrheit Gedichte, in der zweiten überwiegen die Prosaminiaturen mit ihren Kontrasten und Übergängen zu unterschiedlich gestalteten Gedichten. Dies ergibt eine gewisse Tendenz und Dynamik: die Poesie löst sich im Verlauf des Bandes gleichsam in der Prosa auf,

²¹ „Wyspa“ spielt auf Arnold Böcklins berühmtes Bild „Toteninsel“ an und soll nach Auskunft des Dichters auch an KZs erinnern (BARAŃCZAK, *Uciekinier z utopii*, S. 127). Nicht unbeabsichtigt ist wohl die Übereinstimmung zwischen den „groby między eterem i solą“ und Paul Celans „Luftgräbern“ als Chiffre für die vergasten und verbrannten Juden.

²² Auch „Zejsćie“ spielt wohl auf ein Gemälde an, das aber nicht identifiziert werden konnte.

²³ Bemerkenswert sind in den drei Gedichten die Anspielungen auf die Kunstarten Malerei und Theater. Ferner ist auch eine Reaktion auf Miłosz nicht unwahrscheinlich. Die Dialogform des „Prolog“ erinnert an Miłoszs „Pieśń“ (aus der Sammlung „Trzy zimy“), siehe CZESŁAW MIŁOSZ, *Poezje*, Bd. 1, Paris 1981. (*Dzieła zbiorowe*, Bd. 1), S. 12 ff., manches andere an Miłosz' Gedichte „Miasto“ und „Rzeka“ aus „Ocalenie“ (Ebd., S. 62-65).

²⁴ „*** (zasypiamy na słowach)“, „Dlaczego klasycy“, „Co będzie“.

und diese Auflösung schwingt dann gewissermaßen in den drei Kurzzeilengedichten des Finales aus.

Das Motiv der Auflösung ist implizit im ganzen Band vorhanden. Besonders explizit wird es in [8] „Pożegnanie miasta“ sowie in der Prosaminiatur [29] „Próba rozwiązywania mitologii“. „Pożegnanie miasta“ spricht von der Enttrümmerung einer im Krieg zerstörten Stadt.²⁵ In einigen Details lässt der Text an einen Dokumentarfilm oder eine Wochenschau-Sequenz denken:

„Pożegnanie miasta“

Kominy salutują ten odjazd dymami

po rzece płynie barka drżą szyby i zawodzą
tynk układa na bruku szary wieniec
ciągną się włosy kurzu prawie w nieskończoność
na wyspie w huku świateł w czarnych linach
krab katedry ślepy ociekający sadzą

kamienne usta chorów
głowy proroków muszle i szczękane kości
pamiątka po psalmie do gwiazdy róży i kielicha

środkiem miasta z pośpiechem ubogich pogrzebów
po rzece płynie barka naładowana gruzem
(S. 178 f.)

Die zerstörte Kathedrale ist nicht nur Symbol der vernichteten Religion, sondern auch der ruinierten Poesie: „eine Erinnerung an den Psalm an Rose und Kelch“. Das Gedicht erinnert an poetische Reaktionen Różewicz gegen den „soz-konstruktivistischen“ Aufbauoptimismus eines Julian Przyboś. Die Pointe liegt hier in dem Paradox, dass eine Stadt die Abfuhr ihrer eigenen Substanz begrüßt, die in Trümmer gefallen ist, sich aufgelöst hat. Alles befindet sich im Zustand der Enttrümmerung: die Stadt, die Gegenstände, die Erinnerung an das Sterben, das Leben, die Philosophie, Mythologie, die Religion, und namentlich auch die Poesie.

Auf andere Weise explizit wird das Motiv der Auflösung in [29] „Próba rozwiązywania mitologii“:

Bogowie zebrali się w baraku na przedmieściu. Zeus mówił jak zwykle długo i nudnie. Wniosek końcowy: organizację trzeba rozwiązać, dość bezsensownej konspiracji, należy wejść w to racjonalne społeczeństwo i jakoś przeżyć. Atena chlipała w kącie.

²⁵ Der Leser darf hier an eine beliebige, polnische oder nichtpolnische im Krieg zerstörte Stadt denken; laut Katarzyna Herbert imaginierte der Dichter hier ein zerstörtes Paris.

Uczciwie – trzeba to podkreślić – podzielono ostatnie dochody. Posejdon był nastawiony optymistycznie. Głośno ryczał, że da sobie radę. Najgorzej czuli się opiekunowie uregulowanych strumieni i wyciętych lasów. Po cichu wszyscy liczyli na sny, ale nikt o tym nie chciał mówić.

Żadnych wniosków nie było. Hermes wstrzymał się od głosowania. Atena chlipała w kącie.

Wracali do miasta późnym wieczorem, z fałszywymi dokumentami w kieszeni i garścią miedziaków. Kiedy przechodzili przez most, Hermes skoczył do rzeki. Widzieli, jak tonął, ale nikt go nie ratował.

Zdania były podzielone; czy był to zły, czy, przeciwnie, dobry znak. W każdym razie był to punkt wyjścia do czegoś nowego, niejasnego.

(S. 193)

Diese Mixtur aus antiken Motiven und einem total modernen Ton und Stil lässt erneut an eine Satire von Sławomir Mrożek denken. Der Schlüsselsatz – „die Organisation muss aufgelöst werden, Schluss mit der sinnlosen Konspiration, wir müssen uns in diese rationale Gesellschaft eingliedern und irgendwie darin überleben“ – kann wörtlich verstanden werden als Abschied der Gottheiten von der Idee einer absoluten Trennung zwischen göttlicher Welt und moderner Menschenwelt. Aber im Gesamtzusammenhang des Bandes geht es hier eher um die Frage, wie man sich zum Tod, zu den Verheerungen von Krieg und Holocaust sowie zur „neuen Realität“ der Kommunisten und anderer Totalitärer verhalten soll. Die „Auflösung“ betrifft die sog. sicheren Werte der Weltanschauungen und Religionen, vor allem aber die Erinnerung an die Schrecken des Krieges: es ergeht ihr wie dem großen Fisch in [7] „*** (jest świeża jakby dzisiejsza)“ – das heißt, auch sie beginnt sich aufzulösen. Nicht zuletzt ist es die Poesie selbst, die sich in einem Zustand der Auflösung befindet, um „irgendwie zu überleben“ – vgl. dazu auch die Prosaminiatur über das leere Haus des Dichters [18] „Dom poety“. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Selbstmord des Hermes in [29] „Próba rozwiązania mitologii“, der antiken Götterfigur, der Herbert sich am nächsten fühlte.²⁶

Das polnische Thema

Auffallend sind in „Napis“ die lyrischen Kommentare zur Geschichte und näherhin zur Religionsgeschichte, die immer auch deutliche Bezüge zur Gegenwart enthalten²⁷ und in ihrer Anordnung klarerweise die historische Chronolo-

²⁶ BRZOZOWSKI, Antyk Herberta, S. 250.

²⁷ In der antimythologischen Göttermminiatur [29] „Próba rozwiązania organizacji“ ist der Bezug auf polnische Widerstandsgruppen der späteren 1940er Jahre so stark, dass das historische Element nahezu untergeht.

gie auflösen.²⁸ Dazu gehört es, dass in „Napis“ eine kompakte Gruppe von Texten zu polnischen Mythen und Legenden ([19]-[22]) einer Gruppe zu antiken Themen ([23]-[30]) vorangeht.

Die kleine polnische Suite wird bezeichnenderweise eingeleitet durch den Rückgriff auf einen romantischen Insurrektionsmythos, den patriotischen Tod des jungen Grafen Juliusz Małachowski im Jahre 1831 – siehe die Prosaminiatur [19] „Wąwóz Małachowskiego“²⁹ – und fährt fort mit bäuerlichen Themen: die Prosaminiatur [20] „Księża i chłopci“ erzählt fast im Märchenton vom Streit zwischen Priestern und Bauern, im lyrischen Langzeilengedicht (mit starken metrischen Traditionsanklängen) [21] „Opłotki“³⁰ wird traditionelle Bauernwelt beschworen, und die satirische Prosaminiatur [22] „Diabeł rodzimy“ erzählt von der allmählichen Verbauerung des christlichen Teufels.³¹

Das antike Thema

Erst nach dieser traditionell polnischen Gruppe folgt eine kompakte Serie ([23]-[30]) zu antiken Motiven. Einschränkend sei jedoch hinzugefügt, dass das antike Thema in „Napis“ bereits in [12] „Na marginesie procesu“ auftauchte, und zwar in Gestalt des „blassen“ Pilatus, während das Langzeilengedicht [15] „Longobardowie“ bereits von der Zerstörung der antiken Welt durch die nihilistischen Eroberer aus dem germanischen Norden sprach und zugleich auf die Gegenwart des 20. Jahrhunderts anspielte.

Die kompakte antike Serie betont eher die negativen als die positiven Seiten des Altertums und seiner modernen Nachwirkungen: das gilt von [24] „Tusculum“ mit dem Motiv der schändlichen Evasion des Cicero,³² der satirischen Prosaminiatur über den gehörnten Keltengott Cernunnos als einzigen Dissidenten bei der Machtergreifung der römischen Götter in den Provinzen – und

²⁸ Vgl. hierzu das Motiv der vernichteten Zeit ([3] „Zejsście“ („aż do zatoki gdzie wesóły tłum / ptaków i ludzi topi ciężki zegar“, S. 175) und [33] „Zegarek na rękę“.

²⁹ Ich vermute in diesem Gedicht eine sehr verborgene Anspielung auf die Judenvernichtung in Kazimierz Dolny.

³⁰ Dieses Gedicht, im Zentrum des Bandes angesiedelt, lässt paradoxerweise sein lyrisches Subjekt mit den Stimmen Maria Konopnickas, Bolesław Leśmians und Stanisław Grochowiaks sprechen.

³¹ „Bardzo szybko opuścił go zapach siarki. Zaczął pachnieć niewinnie sianem. Rozpił się trochę. Opuścił zupełnie. Jeśli wejdzie do obory, nie zawiąże krowom ogonów. Nie drażni nawet nocą babskich sutek. // Ale przeżyje wszystkich. Uparty jak kąkol, leniwy jak łopuch.“ („Diabeł rodzimy“, S. 189).

³² Dieses Cicero-Porträt enthält vielleicht eine Polemik gegen Czesław Miłosz und seine kalifornische Idylle.

als Vorbild des christlichen Teufels ([25] „Cernunnos“), über die Illusion eines Zusammenhangs zwischen menschlichen Katastrophen und dem Fortblühen der Natur ([26] „Góra naprzeciw pałacu“), über die Hoffnungslosigkeit des antiken Todesverständnisses ([27] „Brzeg“ und [28] „Curatia Dionisia“), vom Auflösungsbeschluss der Gruppe um Zeus in der bereits besprochenen Prosaminiatur [29] „Próba rozwiązania mitologii“, und schließlich von der neuerlich stark an Mroźek erinnernden Modernisierung und kompletten Banalisierung des Mythos von Orestes und Elektra in der Miniatur [30] „Brak węzła“. Nur die zweite Hälfte der Miniatur [23] „Ozdobne a prawdziwe“ widerspricht der Resignation; von den richtigen Göttern heißt es dort:

Uciekali ze spalonych miast, uczepieni fali żeglowali na odległe wyspy. W zebranych łachmanach przekraczali granice czasów i cywilizacji. Tropieni i tropiący, spoceni, krzykliwi, w nieustannym pościgu za uciekającą ludzkością. (S. 190)

Das jüdische Thema

Das jüdische Thema, eng mit dem christlichen verbunden, steht in „Napis“ keineswegs im Vordergrund, aber es ist implizit und auch explizit vorhanden, was im Erscheinungsjahr von „Napis“ (1969) angesichts der offiziellen antizionistischen Kampagne seinen Sinn hatte. Am deutlichsten kommt es zur Sprache in dem Kurzzeilengedicht [16] „Epizod z Saint-Benoît“, wo es zugleich auch mit dem christlichen Thema verbunden ist. Es beschreibt vorgeblich zwei mittelalterliche Kleinskulpturen an Säulenkapitellen in einer alten französischen Abteikirche. Sie zeigen, wie der Satan und der Erzengel um Max Jacob kämpfen, indem sie seinen Leib zerreißen. Wer es wissen will, kann wissen: Max Jacob war katholischer Mönch, Maler und Dichter jüdischer Herkunft, den im Zweiten Weltkrieg in deutschem Auftrag französische Polizisten aus rassischen Gründen in ein französisches Sammellager verbrachten, wo er verstarb.³³ Herbert liefert diese Information nicht mit; expliziter wird er nicht zum jüdischen Thema.

Aber das Gedicht steht in deutlicher thematischer Beziehung zu zwei Foltertexten, dem Kurzzeilengedicht [13] „Przesłuchanie anioła“, sowie zu der Prosaminiatur [37] „Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich“, Beschreibung eines rheinländischen mittelalterlichen Bildes, das die Annagelung Christi ans Kreuz durch Knechte von sehr

³³ MIKOŁAJCZAK, *Pomiędzy końcem i apokalipsą*, S. 328, Anm. 89, bringt eine sehr gehaltvolle Bemerkung zum symbolistischen Profil des Künstlers und Dichters Max Jacob, versteckt aber sein jüdisches Schicksal.

deutscher Mentalität darstellt. Man könnte einwenden, eine Lektüre dieses Texts im jüdischen Kontext sei reine Spekulation, wenn ihm nicht die Prosaminiatur [36] „Praktyczne przepisy na wypadek katastrofy“ voranginge, wo explizit die Rede ist von den „Ghettos, Schränken und Kellern“, die der „Wirbel“ der Katastrophe erfasst.³⁴ Dass auch diese Miniatur in ihrem Ton an Sławomir Mrożek denken lässt, steht auf einem anderen Blatt. Christus als „Galiläer“, also als Jude, erscheint übrigens explizit in dem Langzeilengedicht [12] „Na marginesie procesu“.

Das christliche Thema

Ein in „Struna światła“ nur sehr knapp vertretener Themenkreis spielt in „Napis“ eine hervorstechende Rolle – es ist das Thema der christlichen Religion, das hier, wie wir gesehen haben, zugleich auch mit dem jüdischen Thema verschränkt wird. Einer der Schlüsseltexte ist das Langzeilengedicht [12] „Na marginesie procesu“³⁵, in dem der Prozess Jesu aus einer für polnische Leser ausgesprochen provokanten Perspektive des realpolitisch und rechtspositivistisch vorgeblich nüchtern urteilenden Beobachters kommentiert wird, der die Positionen der jüdischen und der römischen Seite einschätzt und vor allem die Massenleidenschaften um den unbedeutenden Fall dieses Galiläers kritisiert³⁶. Ihm folgt in Kurzzeilen die poetische Schilderung einer Folterung, und zwar eines Engels ([13] „Przesłuchanie anioła“³⁷, sowie das Langzeilengedicht [14] „Sprawozdanie z raju“, in dem auf satirische Weise jüdisch-christlich metaphysische mit sozialistisch säkularen Paradiesideen sowie mit Anklängen an totalitäre Arbeitslager verbunden werden.

Ferner besteht eine starke thematische Distanzbeziehung zu zwei ekphrastischen Texten besonderer Art, die bereits besprochen wurden, weil sie auch das jüdische Thema implizieren: [16] „Epizod z Saint-Benoît“ sowie [37]

³⁴ „Ulokować się jak najdalej od centrum, w pobliżu lasu, morza lub gór, zanim ruch wirowy, potężniejący z minuty na minutę, nie zacznie zsypywać do środka, dusząc w gettach, szafach, piwnicach“ (S. 196). – Eine andere Anspielung auf das jüdische Schicksal könnte in der Formulierung „szatańskie piece / ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji“ am Schluss von [9] „Ścieżka“ (S. 180) zu finden sein.

³⁵ Vgl. TOMASZ GARBOL, Chrystus w poezji Zbigniewa Herberta, in: Herbert i znaki czasu, Bd. II, hrsg. v. ELŻBIETA FELIKSIĄK, Białystok 2002, 199-217.

³⁶ Diese aufreizend objektivistische, von Staatsraison getragene Stimme spielt auf einen in Volkspolen nicht seltenen Diskurstyp an und stellt als besonders markanter Fall von „fremder Rede“ eine deutliche Anknüpfung an die Prosaminiaturen dar.

³⁷ Siehe zu diesem Gedicht die nachdenkliche Interpretation von JANINA ABRAMOWSKA, Wiersze z aniołami, in: Czytanie Herberta, S. 65-79, hier S. 72 f.

„Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich“. Die Symbolkraft der Kreuzigung Christi wird hier nicht entleert – auch nicht durch die sehr unfromme Prosaminiatur [22] „Diabeł rodzimy“, die satirisch die Transformation des christlichen Teufels in eine Art kernpolnisches Bauernwesen („Uparty jak kłokol, leniwy jak łopuch“ S. 189) darstellt³⁸. Alle religiösen Wesen und Motive, die in „Napis“ erscheinen – die antiken, die volkstümlichen, die jüdischen und die christlichen – treten je auf ihre Weise in die Sphäre der Menschen ein, und ein Rest christlicher Auferstehungshoffnung wird hier vielleicht in eine menschlich symbolische Überlebenshoffnung transformiert.

Die Schlussgedichte in „Napis“

Die Frage nach dem Überleben wird in den letzten drei Gedichten in Bezug auf die Poesie überhaupt und auf diesen Dichter gestellt. Es sind keine Rollengedichte, und kein vierhebiger Jambus relativiert hier die Rede des Dichters. Er spricht in Kurzzeilenversen, von denen man mit gleichem Recht sagen kann, dass sie der Auflösung der Lyrik in Prosa widerstehen, wie dass sie die Prosa der vorangegangenen Miniaturen in gewisser Hinsicht aufnehmen und ausklingen lassen. Das titellose Gedicht [38] *incipit* „zasypiamy na słowach“³⁹ spricht von der Auflösung der Verbindung zwischen dem sprechenden Subjekt und seinem Wort, zwischen dem Wort und dem Wort, und vom Verlust der „schönsten Metapher der Welt“. Aber die Rede ist auch von der Hoffnung auf künftige Ergänzung der „Krüppelsätze“ und auf kommende Sicherheit:

trzeba śnić cierpliwie
w nadziei że treść się dopełni
że brakujące słowa
wejdą w kalekie zdania
i pewność na którą czekamy
zarzuci kotwicę
(„***zasypiamy na słowach“, S. 198).

Dieser letzten Strophe des Gedichts „***zasypiamy na słowach“ folgt der vielleicht bekannteste Text des Bandes, [39] „Dlaczego klasycy“. Unter Berufung auf die lakonische Würde eines Thukydides spricht er sich gegen eine

³⁸ Eine andere Herleitung des Teufels (aus dem keltischen Gott Cernunnos) ist die Grundlage der satirischen Prosaminiatur [25] „Cernunnos“.

³⁹ Alfred Sproede bespricht diesen Text im Nachwort zu seiner Übersetzung: ZBIGNIEW HERBERT, *Monsieur Cogito et autres poèmes*. Traduction du polonais et postface de ALFRED SPROEDE, Paris 1990, S.137 f.

bestimmte Empfindsamkeit polnischer Nachkriegslyrik aus, die auch ihm selbst nicht fremd ist:

jeśli tematem sztuki
będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą

to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety
(„Dlaczego klasycy“, S.199 f.)

Das Überleben der Poesie nach dem Tod des Dichters ist die Frage, die das Schlussgedicht stellt:

co stanie się z wierszami
gdy odejdzie oddech
i odrzucona zostanie
łaska głosu

czy opuszczę stół
i zejdę w dolinę
gdzie huczy
nowy śmiech
pod ciemnym lasem
(„Co będzie“, S. 200).

Mit dieser Reminiszenz an Dantes „Inferno“ stellt sich das Gedicht berühmten anderen postmortalen Dichtervisionen entgegen wie Horazens Ode II, 20, *incipit* „Non usitata nec tenui ferar“ und Jan Kochanowskis „Pieśń“ II, 24, *incipit* „Niezwykłym i nie lada piórem opatrzone“. Anstelle einer sublimen Transformation imaginiert Herbert den Abstieg vom Operationstisch in ein höchst ungewisses Dichter-Jenseits.

* * *

Als Grundidee des Bandes „Napis“ wird in diesem Beitrag das Thema der Auflösung angesehen, die einem positiv Neuen voranzugehen hätte. Die Entfernung zum ersten Band, „Struna światła“, ist in dieser Hinsicht nicht sehr groß. Diese Idee gilt in beiden Bänden auch für die Stimme des Dichters, die sich nicht selten in Stimmen „anderer“ Mentalitäten, Stile, Poetiken und sogar Kunstarten aufzulösen scheint. Die Vielheit der Stimmen in beiden Bänden

dient offenkundig der Erzielung eines anderen Tons als die ironiegestützte diskrete Erhabenheit, die für die Bände von „Hermes, pies i gwiazda“ und „Stadium przedmiotu“ charakteristisch gewesen sein mag. Das für Herbert typische zurückgenommen Erhabene weicht in „Napis“ einem vielfältig variierten Ton der „Verstimmung“, einer neu gefassten Subjektivität, die den Zweifel, die Wut und den Sarkasmus hegt und sich aus einer Erinnerungs- und Trauerarbeit speist. Es handelt sich dabei übrigens um eine nicht allzu intime Subjektivität, trotz der kleinen Folge von Texten [31] bis [35],⁴⁰ die recht private Phobien und Reflexionen andeuten und damit das Schlussgedicht „Co będzie“ vorbereiten, das die Frage nach dem Schicksal dieser Poesie nach dem Tod des Dichters stellt. Eine seltene humoristische Note bringt dabei das Gedicht [32] „Układała swe włosy“ ein, wo der Liebhaber angesichts des allzu langen Verbleibs der Geliebten im Badezimmer in seinem Bett zur Salzsäule erstarrt.

Aber diese Art von poetischen Subjektivitätseffekten wird von einer formalen Subjektivität überdeckt: die starke Präsenz des Dichter-Subjekts als Arrangeur von Kompositionsverfahren und als Urheber der gesamthaften Kompositionsbewegungen in jedem der beiden Bände resultiert in einer ganz spezifischen Subjektivität. Jenseits der expliziten Wörter, Formulierungen, Verszeilen und Strophen erwirkt das komplexe Spiel der prosodischen und rhythmischen Gestaltungen und das Zusammenwirken der Gedichte und sonstigen Texte für jeden der beiden Bände einen Raum eigener Semantik: In „Struna światła“ die diskrete Einführung von Rhythmus und heimlicher Ordnung in eine Welt des immer noch heillosen Chaos nach der Katastrophe, in „Napis“ die Einbringung von Chaos und Auflösung in die Ordnungsfassade des falsch vernarbten Katastrophen-Chaos.

⁴⁰ „Świt“, „Układała swe włosy“, „Kropka“, „Zegarek na rękę“, „Chińska tapeta“.