

ROLF FIEGUTH

FLUSS UND FLÜSSE

LANDSCHAFTSLYRIK BEI CZESŁAW MIŁOSZ IM VERGLEICH MIT FRIEDRICH HÖLDERLIN UND JOHANNES BOBROWSKI

1. Einführung

Zu Beginn meines Beitrags¹ werde ich zunächst eine Reflexion über Miłosz' Verhältnis zur deutschen Kultur präsentieren, sowie die Gründe darlegen, warum ich Friedrich Hölderlin und Johannes Bobrowski als Vergleichsautoren für Miłosz ausgewählt habe. Dem folgt ein kurzer Kommentar zum Verhältnis von Naturlyrik und Landschaftslyrik. Den Hauptteil nimmt eine intensivere Darstellung von Miłosz' Flusslyrik im Vergleich mit Hölderlin und Bobrowski ein, wobei ich die Flusslyrik als Spezialfall der Landschaftslyrik betrachte. Die Hauptthese meines Beitrags ist: bei allen drei Dichtern werden die Landschaft und der Fluss der Kindheit zum Anstoß für geographisch weit ausgreifende poetische Landschaftspanoramen, teilweise auch zu phantastischen und metaphysischen Landschaften, in denen die Heimatlandschaft immer mitschwingt und nachschwingt. In allen Flüssen scheint häufig der eine heimatliche und

¹ Der vorliegende Beitrag wurde in demselben Arbeitsgang wie der Vortrag „Krajobraz i krajobrazy. Liryka C. Miłosza, F. Hölderlina i J. Bobrowskiego“ (für die Posener Konferenz „Miłosz: Wschód-Zachód“, 26.-30. November 2011) geschrieben. Die Wahl des Fluss- und Landschaftsthemas geht auf die Teilnahme an hiesigen Diskussionen zurück (vgl. das Themenheft „Literarische Landschaftsbilder“ der Zeitschrift *Colloquium Helveticum* 38, Fribourg 2007). Inspirierend waren auch die Referate Elżbieta Rybickas, „Homo geographicus. Miłosza autobiografie (rekonesans)“ und Beata Tarnowskas, „Wyzwanie rzucone naturze. Obraz amerykańskiej metropolii w twórczości Czesława Miłosza“ auf der Danziger Konferenz „Czesława Miłosza „Północna strona““ (21.-22. März 2011). Nicht wenige Anregungen und Informationen stammen aus ANDRZEJ FRANASZEK, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011. – Zitate werden (mit Angabe nur der Seitenzahl in Klammern) nachgewiesen nach: CZESŁAW MIŁOSZ, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011; FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Werke und Briefe*, hrsg. v. FRIEDRICH BEISSNER / JOCHEN SCHMIDT, Bd. 1. *Gedichte*. Hyperion, Frankfurt a. M. 1969; JOHANNES BOBROWSKI, *Gesammelte Werke*. Bd. 1. *Die Gedichte*, Stuttgart 1987. Die deutschen Übersetzungen von Miłosz-Zitaten stammen von mir – RF.

ideale Fluss durch – bei Miłosz die Niewiaza, bei Hölderlin der Neckar, bei Bobrowski die Memel mit ihren Nebenflüssen.

Dem sei hinzugefügt, dass das Motiv des Flusses meist auch das Problem der Zeit impliziert – im paradoxen Sinn sowohl der unaufhaltsam verrinnenden Zeit, als auch der Zeitlosigkeit bzw. Überzeitlichkeit. Ferner kommen Weisheiten über das menschliche Leben ins Spiel. Dazu gehört das Paradox, wonach der Fluss einerseits gefesselt ist durch sein Bett, in dem er fließt, andererseits aber in Freiheit strömt und sich sein Bett selbst neu schaffen kann. Dieses Paradox kann sich in der formalen Gestaltung des Flussgedichts, das sich einerseits Fesseln durch seine strophische, metrisch-rhythmische oder sonstige prosodische Formung schafft und andererseits den freien Fluss der Worte demonstriert.

Das Flussmotiv kann sich ferner mit einem metaphysischen Element verbinden, da die Alten im Fluss eine Gottheit sahen, und in seiner Quelle einen Verweis auf den Anfang der Welt. Auch allgemeine Reflexionen über die menschliche Seele und die Kondition des Dichters schließen sich an – hie und da finden Gleichsetzungen zwischen dem Dichter und dem Fluss statt. Dass dies alles sich auch mit historischen und politischen Motiven verbinden kann, liegt auf der Hand.

Was lässt sich über Miłosz' Bezug zur deutschen Kultur und Literatur sagen? Es gab seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im gesamten slavischen Raum, namentlich in den tschechischen Ländern, in Russland und im geteilten Polen, Zeichen des Widerstrebens nicht allein gegen die politische Dominanz Österreichs, Preußens und später des Deutschen Reichs, sondern auch gegen eine wirkliche oder vermeintliche Übermacht des deutschen Kultureinflusses in vielen Bereichen des geistigen Lebens, in den Wissenschaften, in der Philosophie, in der Theologie, in der Musik und auch in der Literatur. Das Phänomen ist bekannt, und es genügen hier Hinweise auf die Befreiungsbemühungen tschechischer und polnischer Wissenschaftler in Prag, Lemberg und Krakau aus deutscher Kulturumklammerung nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867 und der anschließenden Zulassung des Tschechischen bzw. Polnischen als Unterrichtssprache. Ferner sei an die deutliche Reserve gegenüber deutscher Kultur beim älteren Mickiewicz, beim gesamten Słowacki, bei Stefan Żeromski, Maria Dąbrowska und vielen anderen hinzuweisen. Es ist anzunehmen, dass nicht wenige der Gymnasial- und Hochschullehrer Miłosz' diese Einstellung teilten.

Ungleich wichtiger als deutsche Dichter waren für den Dichter Czesław Miłosz – abgesehen von der polnischen – die antike, die französische und die angelsächsische Poesie; gewiss stand ihm sogar auch die russische Literatur

näher als die deutsche.² In seiner Reserve gegenüber der deutschen Poesie und Kultur unterschied er sich von etwas älteren Dichterkollegen wie Tadeusz Peiper (1891), Jarosław Iwaszkiewicz (1894), Julian Tuwim (1894), Julian Przyboś (1901), Mieczysław Jastrun (1903), Józef Czechowicz (1903), Konstanty Ildefons Gałczyński (1905), Stanisław Jerzy Lec (1909). Allerdings ist heutzutage der Hinweis sinnvoll, dass man die Kenntnis deutscher Kultur bei einem gebildeten Polen von Miłosz' Generation auch nicht unterschätzen sollte. Miłosz' Beethovengedicht „Mistrz“ (481) zeugt von der engeren Beziehung zu deutscher Musik. Bemerkenswert ist auch sein Interesse für deutsche Theologen und Mystiker, darunter Martin Luther und Jacob Böhme. Deutsche Philosophie von Kant und Hegel bis Heidegger und Jaspers spielte auch für Miłosz eine markante Rolle. Dass außer Karl Marx auch Friedrich Nietzsche darunter war, darf angenommen werden. Nietzsches Dionysos-Dithyramben lagen jedenfalls seit Anfang des Jahrhunderts in polnischer Übertragung vor³ und waren Miłosz mit Sicherheit bekannt; er wird dazu eine Einstellung gehabt haben wie zur Poesie von Juliusz Słowacki – eine lebhaft interessierte Ablehnung.

Trotz der politischen Spannungen zwischen der Weimarer Republik und der II. Polnischen Republik entstanden in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg prominente und attraktive polnische Übersetzungen aus der deutschen Literatur, darunter namentlich Goethe, Rilke und Thomas Mann.⁴ Der „Zauberberg“ gehörte zu Miłosz' tieferen Leseerlebnissen, und er wird auch andere Texte dieses Autors gelesen haben, darunter „Tonio Kröger“. Die polnischen und später auch französischen Nachdichtungen der Lyrik Goethes, Schillers, Heines, Rilkes und Stefan Georges wird er zur Kenntnis genommen haben. Mit Goethe, Schiller und Hölderlin machte ihn spätestens Oskar Miłosz auf intensivere Weise bekannt, der unter anderem Goethes berühmten „Gesang der Geister über den Wassern“ übersetzt hat.⁵ Aber als es den jungen Czesław Miłosz nach Westeuropa zog, zuerst 1931 und dann 1934-1935, war sein Ziel

² Betreffs Miłosz' Verhältnis zur russischen Poesie siehe meinen Beitrag „Miłosz et les poètes russes de Pouchkine à Pasternak“ (Czesław Miłosz, l'Europe et la Russie. Journée d'études 16 septembre 2011, Coppet VD, Suisse [in Vorbereitung]).

³ Einzelheiten bei JACEK ST. BURAS, Bibliographie deutscher Literatur in polnischen Übersetzungen. Vom 16. Jahrhunderts bis 1994, Wiesbaden 1996.

⁴ Auch zahlreiche andere Autoren der Weimarer Republik wurden übersetzt, darunter Ferdinand Bruckner, Ernst Toller, Erich-Maria Remarque; siehe dazu BURAS, Bibliographie.

⁵ O.V. DE L. MIŁOSZ, Chefs-d'oeuvre lyriques du Nord : Angleterre-Allemagne ; texte revu, références établies par JEAN BELLEMIN-NOËL, Paris 1968, S. 136 f.. Dieses Gedicht, wie auch Hölderlins „Hyperions Schicksalslied“, kann als eine Art Grundton der Art von Naturlyrik angesehen werden, wie auch Miłosz sie zuweilen praktizierte.

Frankreich und nicht Deutschland. Es muss nicht eigens betont werden, dass die Jahre der Naziherrschaft in Deutschland und die verbrecherische deutsche Besetzung in Polen, und die Epoche der direkten Nachkriegszeit keine Annäherung an die deutsche Kultur erbringen konnten.

Als Fazit dieses kleinen Exkurses halten wir fest, dass es wenig Grund für die Annahme gibt, Miłosz habe in bemerkenswerter Weise auf deutsche Lyrik reagiert und mit dieser einen Dialog angedeutet.⁶ Umso bemerkenswerter muss es sein, dass trotzdem eigenartige Übereinstimmungen, Parallelen und Kontraste zu deutscher Lyrik bei ihm zu entdecken sind. Das hängt mit Miłosz' Neigung zu Natur- und Landschaftslyrik zusammen, einer Gattung, die auch in der deutschen Poesie reichlich vertreten ist. Ich habe sieben namhafte deutschsprachige Dichter angeschaut, ehe ich meine Entscheidung für Bobrowski und Hölderlin traf. Es waren Peter Huchel und Günter Eich als kritische Fortsetzer älterer deutscher Traditionen des Natur- und Landschaftsgedichts; Paul Celan als Dichter einer verlorenen Heimat (Czernowitz) und Beschwörer von Watt- und Meerlandschaften; Johannes Bobrowski, Manfred Peter Hein und Günter Grass⁷ als Dichter der Sehnsucht nach den Landschaften ihrer Kindheiten an der Szeszuppe, der Angerapp bzw. in der Weichselmündung; und nicht zuletzt Friedrich Hölderlin, der große Patron moderner deutscher Dichtung und auch moderner deutscher Natur- und Landschaftslyrik. Die Entscheidung fiel nach einem längeren Suchprozess wegen der erstaunlichen Parallelen, die sich besonders zu Friedrich Hölderlin, dem Sänger der Flüsse, und Johannes Bobrowski, dem Dichter der „sarmatischen Ebene“, ergaben.

Was wir hier aufzeigen können, sind lediglich „gemeinsame Orte“ zwischen Miłosz und diesen Dichtern, Parallelen, Gemeinsamkeiten und Kontraste, die sich nicht direkter Inspiration verdanken, sondern aus einem schwer zu definierenden gesamteuropäischen Kultur- und Literaturbewusstsein erklärt werden können. Diese beruhen im Wesentlichen auf dem literarischen und geistigen Kulturerbe, das polnische und deutsche Poesie gemeinsam haben: die Welt der antiken Dichtung und ihre Affinitäten zur Natur, die Traditionen der nachmittelalterlichen europäischen Natur- und Landschaftsdichtung seit Dante und Petrarca,⁸ die ihrerseits auf Vergil und Horaz zurückgreifen.

⁶ Nach jetzigem Wissensstand erschiene allenfalls eine nähere Recherche zu Miłosz' Goethe-Rezeption aussichtsreich.

⁷ Grass gehörte zu den deutschen Autoren, die Miłosz kennengelernt hat; siehe: Günter Grass, Czesław Miłosz, Wisława Szymborka, Tomas Venclova, *Die Zukunft der Erinnerung*, hrsg. von MARTIN WÄLDLE, Göttingen 2001.

⁸ Siehe *Le paysage dans la littérature italienne: de Dante à nos jours*, sous la dir. de GIUSEPPE SANGIRARDI, Dijon 2006; KARLHEINZ STIERLE, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München, 2003.

Natur- und Landschaftslyrik sind bedeutende Regionen in jeder europäischen Literatur, wobei die eigentliche Naturlyrik einen allgemein menschlichen Bezug und potentiell metaphysischen Hintergrund aufweist, während die eigentliche Landschaftslyrik die engere Heimat, das eigene Land und die weite Welt umfassen kann. In diesem sehr allgemeinen Sinn lässt sich Miłosz' Natur- und Landschaftslyrik mit allen europäischen Traditionen und Ausprägungen dieses Genres vergleichen, darunter auch mit denen bei Hölderlin und Bobrowski.

Einen zentralen Platz in Miłosz' Lyrik nimmt sicherlich das Litauen seiner Kindheit und Jugend ein, und zwar vom Beginn bis zum Ende. Das Heimweh nach dieser Landschaft, die ihm schon in seiner Wilnaer Gymnasial- und Studentenzeit wegen der gespannten Beziehungen zwischen den neu erstandenen Staaten Polen und Litauen verschlossen war, gehört zu den inspirierenden Energien seiner Poesie. Es gibt in der modernen deutschen Lyrik einen Dichter mit erstaunlich ähnlicher Faszination für litauische Landschaften: Johannes Bobrowski (1917–1965) – er stammte aus Tilsit, fühlte sich der pruzzischen Vergangenheit Ostpreußens und der litauischen Minderheit in Deutschland zugehörig und verbrachte als Kind und Schüler viele Sommermonate bei Verwandten im benachbarten litauischen Memelland (lit. *Klaipėdos kraštas*).⁹ Die dort erlebte pruzzisch-litauische Flusslandschaft wird bei ihm zum Zentrum und Ausgangspunkt seines großen Projekts einer lyrischen Gestaltung des osteuropäischen Landschaftsraums (Plan eines „Sarmatischen Divan“), das in veränderter Form in seinen bekannten drei Gedichtbänden „Sarmatische Zeit“ (1961), „Schattenland Ströme“ (1962) und „Wetterzeichen“ (1966) Gestalt gewann. Bei Hölderlin spielen diese Rolle die württembergischen Heimatlandschaften, denen der Dichter aus poetologischen und existenziellen Gründen sehnsuchtsvolle Gedichte widmet.

Bei allen drei Lyrikern lässt sich feststellen, dass sie gelegentlich ihr heimatliches Landschaftsthema auf kunstreiche Weise mit fernen Landschaften verbinden, aus Sehnsuchtslandschaften auch onirische Phantasielandschaften entstehen lassen sowie mehr oder weniger deutlich auch eine Verbindung zum Motiv der himmlischen Heimat des Menschen herstellen. Ein Thema, das uns bei den Kommentaren zu den Gedichten der drei Lyriker beschäftigen wird, ist die prosodische Gestaltung. Alle drei stehen in einem Spannungsverhältnis zu

⁹ Zu Bobrowski wurden namentlich konsultiert die Kommentare von Eberhard Haufe in seiner Ausgabe der Gedichte, ferner EBERHARD HAUFE, Erläuterungen der Gedichte und der Gedichte aus dem Nachlass, Stuttgart 1998 (Johannes Bobrowski, Gesammelte Werke in sechs Bänden; Bd. 5); REINHARD TGAHRT, Johannes Bobrowski oder Landschaft mit Leuten: eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach am Neckar 1993.

den klassischen Verssystemen ihrer Literaturen. In Deutschland dominierte – wie in England und Russland – seit Martin Opitz das syllabotonische Verssystem. Hierzu setzte sich Hölderlin in Opposition durch seine Rückgriffe auf die Prosodie der altgriechischen Poesie (namentlich auf Pindar, aber auch auf Alkaios und Sappho), woraus er schließlich sein eigenes reimloses rhythmische Idiom schuf,¹⁰ das für Teile der modernen deutschen Poesie vorbildlich werden sollte, darunter für Bobrowski. In Polen war der syllabische Vers das traditionelle System, ähnlich der französischen und italienischen Dichtung, allerdings begann ab der Mitte des 19. Jahrhunderts daneben auch das syllabotonische System eine bedeutende Rolle zu spielen. Prominente Dichter wie Julian Tuwim und Bolesław Leśmian griffen häufig hierauf zurück.¹¹ Miłosz entwickelt ständig neu sein rhythmische Idiom in enger Auseinandersetzung mit beiden Systemen, die er oft unterläuft und in Fragmenten zitiert; auch greift er auf antike Muster zurück, vor allem aber reizt er die Möglichkeiten des Bereichs zwischen Vers und Prosa aus.¹²

2. Vision und Krieg an sarmatischen Flüssen

Das erste Miłosz-Gedicht, das wir näher betrachten wollen, hat visionären oder Traumcharakter. Das an eine Elegie erinnernde umfangreiche Werk knüpft mehrfach an traditionelle polnische Zeilenlängen (meist 11- und 13-Silbler) an und variiert zwischen Reimverzicht, Assonanzen und ausgeprägten Reimpassagen. Es baut in die rhythmische Gestaltung zahlreiche Anklänge an zwei- und dreigliedrige antike Versfüße und ihre Kombinationen (darunter Adonius) ein, was den getragenen Ton und Stil des Texts unterstreicht.¹³ Geschildert wird in traumartigen Bildern ein von Sümpfen gesäumtes Flussgebiet an einer Bucht zur späten Frühlingszeit der nicht völlig dunkel werdenden Nächte. Am Höhepunkt einer Frühlingsseligkeit tritt ein Unbekannter auf, der dem Sprecher-Ich Herrschaft über die Natur in Aussicht stellt – die Herrschaft eines Dichters

¹⁰ WINFRIED MENNINGHAUS, *Hälfte des Lebens: Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt am Main 2005

¹¹ Zum Syllabotonismus in Polen: MARIA DŁUSKA / TADEUSZ KURYŚ, *Syllabotonizm*, hrsg. v. ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA / MARIA RENATA MAYENOWA, Wrocław 1957.

¹² Ausführlicher hierzu ROLF FIEGUTH, „Oskar i Czesław Miłosz – dwaj dysydenci nowoczesności“ (Danziger Konferenz „Czesława Miłosza ‚strona północna““, 21-22 März 2011), in Druck.

¹³ Bereits die erste Zeile „Tak pięknej wiosny jak ta już od dawna“ (So schön wie dieser war der Frühling schon lange) kombiniert Amphibrachys, Daktylen und Trochäus. Der Halbvers „Krzykiem triumfu“ ist ein Adonius.

über seine Dichtung, aber auch Ruhm und soziale Macht eines Herrschers über die Zukunft. Diese Szene wird abgelöst durch die Visionen revolutionären Schreckens: der Leichnam eines grauhaarigen Ausbeuters und Unterdrückers („okrutnik“) wird an der Uferallee „abgelegt“, eine Schülergruppe singt dazu ein teils fröhliches, teils tragisches Lied. Aus Booten werden Gestalten auf den Sand geworfen, auf den Dünen wird von den Mördern martialisch ein Marienhymnus gesungen. Angesichts dieser Schreckensvisionen zweifelt das Ich an der Welt, an sich selbst und an der in seine and gegebene Herrschaft.¹⁴ Das Ende erinnert von ferne an ein gereimtes Opernfinale:

Po trzykroć winno się obrócić koło
ludzkich zaślepień, zanim ja bez lęku

spojrze, na władzę, śpiącą w moim ręku,

na wiosnę, niebo i morza, i ziemie.

Dreimal muss drehen sich das Rad
menschlicher Verblendungen, ehe
ich furchtlos

die Machr betrachte, die in meiner
Hand schläft,

Den Frühling, den Himmel und die
Meere, und Lande.

Po trzykroć muszą zwyciężyć kłamliwi,
zanim się prawda wielka nie ożywi
i staną w blasku jakiejś jednej chwili

wiosna i niebo, i morza, i ziemie.

Dreimal müssen die Lügner siegen,
ehe die große Wahrheit sich belebt
und im Glanz eines einzigen

Augenblicks stehen
Frühling und Himmel, und Meere,
und Lande

(87 f.)

Es kann hier nur angedeutet werden, dass dieses visionär in eine nahe verheerende Zukunft blickende Gedicht dem bekannten Vorkriegskatastrophismus entspricht und mit manchen hymnisch-depressiven Hölderlin-Gedichten verglichen werden könnte. In unserem Zusammenhang ist es von Belang als Wahrnehmungshintergrund für ein wenige Jahre später, aber in einer völlig veränderten historischen Situation entstandenes Flussgedicht von 1940.

Es handelt sich um „Rzeka“/„Fluss“, einen Text, der sich mit seinen zahlreichen Dreizehnsilblern und seiner trotz unreiner Reime erkennbaren Paarreimstruktur deutlich traditioneller ausnimmt als „Powolna rzeka“ / „Langsamer Fluss“. Das hat unter anderem mit der ironisch-kritischen Verwendung des panegyrisch-klassizistischen Tonfalls zu tun, der sich in den ersten fünf Zeilen geltend macht:

¹⁴ Ich vernehme in diesem Gedicht einen Anklang an Juliusz Słowackis Dichtungen „Agamemnon's Grab“ und „König-Geist“.

Wisło, rymem polotnym tyle opiewana,	Wechsel, mit hochfliegendem Reim vielbesungen
W koliach lamp, w żagli kwiatach,	Mit Lampen bekettet, überhäuft mit Blumen der Segel,
uśmiejach i pianach,	Mit viel Lächeln und Schäumen,
Modrooka Wiselko! Ukaż się –	Blauäugiges Weichlein! Zeig dich – als wirkliche.
prawdziwa	Möge dein Wasser keinen Kummer fortspülen
Niech twoja woda żadnej goryczy nie zmywa	Möge es Erinnerung schenken – kein Vergessen.
I pamięć niechaj da – nie zapomnienie.	Wenn auch anders von dir die Denkmal- steine
Choć inaczej o tobie pomników kamienie	Sprechen, wir wissen, was du bist: ein schrecklicher, leerer Fluss,
Mówią, wiemy, czym jesteś: straszna, pustą rzeką,	Über die Ebenen ergossen, und schaut seit Jahrhunderten
Po równinach rozlaną, patrzącą od wieków	Auf ein Land des Unrechts und der Klage. Diese Weiß- und Rubinfarben
Na kraj krzywdy i żalu. Te biele, rubiny	Deiner Morgenfrühen, die Sterne, Bögen, Seraphen
Twoich poranków, gwazdyy, łuki, serafiny	Deiner Dichter – ein Abgrund ist es, der sich auftut
Twoich poetów – przepaść to, co się rozwarła,	In Vergessenheit.
Zapomniana. (164)	

Die alten panegyrischen Redefiguren sollen, so scheint es, mit einer Poetik der nüchternen, kritischen Wahrheit konfrontiert werden. Und in der Tat, ‚wie mit Peitschenschlag hat der Blitz des Jahrhunderts‘ („błysk stuleci jak chłaśnięcie biczem“) die Szene der Besatzungswirklichkeit erhellt:

Otośmy na ziemi	So sind wir auf der Erde,
Płaskiej, potratowanej. Widnokrąg zasnuty	Der flachen, getretenen. Der Horizont ist verhangen
Dymem czy ludzkim smutkiem.	Von Rauch oder menschlicher Trauer.
Wronich prmad nuty	Schreihe von Krähschwärmen
Ciągną się bnad rżyskami i wozy wojenne	Ziehen über die Stoppelfelder und Militärwagen
Warczą na pustej szosie. W okna ruin ciemne	Röcheln auf leerer Chaussee. In dunkle Ruinenfenster.
Wiatr niesie piasek. Tylko z głośnym szykiem	Treibt der Wind Sand. Nur mit lautem Gezisch
Trze się o wiatr, krzycząca nieznany językiem	Reibt sich am Wind, schreiend in unbekannter Sprache
Czerwono-czarna flaga. (164)	Die rot-schwarze Fahne.

Und etwas später wird eine erschreckend gefügig gemachte Häftlingsgruppe ins Bild gebracht. Diese wirklichkeitszeichnenden Verse heben sich durch eine eminente lyrische Konkretheit hervor, die durch eine bestimmte Auswahl der Realitätsaspekte erzeugt wird: statt des Krachens der Bomben der Sand, der in die dunklen Ruinenfenster fegt, statt des deutschen Gebrülls der Besatzer das kreischende Knattern ihrer schwarzen Nazifahne – und später, in einer hier nicht zitierten Stelle, statt der Hiebe auf die Häftlinge die müde Hand des Befehlshabers, der die Nagaika trägt. Aber zwischen diese Wirklichkeitsszenen wird auch eine prächtige Landschaftsschilderung eingeschoben – wie zur Ironie, doch zugleich wie zur Wahrung letzter Hoffnung:

<p>Już wieczór. Pustkowiami sinymi dziewanny Schodzą na dół ku Wiśle. Chwiejące się bramy Obłoków już otwarte na ogród lazuru.</p> <p>Fala zaraz różowo przygaśnie do wtóru Dymiącym słońca miedziom. Głosy się odezwą Ostatnie, pójdzie echo płaszczyzną bezbrzeżną, Sznur dzikich gęsi z nieba hasło swoje nada I w karłowatych sosnach, w jałowców osadach Noc powoli głębokie doliny wystrzyże.</p>	<p>Schon ist es Abend. In blauen Ödflächen die Königskerzen. Steigen zur Weichsel herunter. Schwankend Sind die Tore Der Wolken offen schon zum lasurenen Garten.</p> <p>Gleich wird rosa die Welle erlöschen im Chor Mit den rauchenden Kupfern der Wolken. Letzte Stimmen Werden ertönen, ihr Echo über die randlose Ebene gehen, Eine Schnur wilder Gänse wird vom Himmel ihr Stichwort geben, Und in den Kümmerkiefen, in den Wacholdergebüsch Wird langsam die Nacht tiefe Täler ausschneiden.</p>
---	---

(164 f.)

Hier, wie auch in anderen Passagen in diesem Gedicht, wird mit erhabenen lyrischen Redefiguren nicht gespart, und die korrekten Dreizehnsilbler schreiten feierlich in angedeuteten Paarreimen einher.

In diesem Weichsel-Gedicht verbindet sich die Anklage gegen die grausamen deutschen Besatzer mit einer unübersehbar deutlichen historiosophischen Kritik an der jahrhundertelangen auch früheren sozialen und nationalen Unterdrückung, denn skandalöserweise ist die Weichsel schon immer Zeugin des Unrechts. Man sieht in diesem Gedicht ein paradoxes Bestreben, das Miłosz immer wieder beseelt. Er strebt sowohl nach dem Erfassen des einmaligen *hic et nunc*, des konkreten individuellen bedichteten Gegenstands, andererseits und zugleich aber auch nach der Fixierung seiner Zeitlosigkeit oder Überzeitlichkeit.

Sozialkritische Töne vermeidet Johannes Bobrowski in seinen zahlreichen Fluss- und Landschaftsgedichten aus dem baltischen und russischen Raum. Selbst das bloße Kriegsgeschehen kommt in seinen Flussgedichten selten vor. Eine der Ausnahmen ist „Wetterzeichen“, wo es mit geradezu expressionistischer Macht geschildert wird - hieraus die betreffenden Fragmente:

der Sommer kam
mit Ermattungen, mit
Blut in den Augen, zuckenden
Schläfen, den Mund voll Rost,
aber er führte die Hände
meinem Fluss, der den Feuern
geht im Schatten der Fische,
im Schatten des Schilfs entgegen,
im Schatten der Bäume -

Flamme, flieg, die Küsten
fahren einwärts ins Land,
lautlos, wehend von Dünen,
um das verlassene Meer
sinken die Steine - Feuer,
leg in den Sturm die Schwingen
wie Rauch, er trägt vor den Wettern
dich, vor der rasenden Stille,

ehe die Himmel brechen,
die siedenden Wetter, zerbrochen
die Lüfte dann, auf dem Sand
reglos der Fluss

und der Hügel getroffen.
(98 f.)

Das Gedicht spricht ein anderes poetisches Idiom als Miłosz' „Fluss“, es ist in kurzen, reimlosen freirhythmischen Zeilen mit zahlreichen Enjambements gehalten und erinnert darin sehr an Hölderlin. „Mein Fluss“, von dem hier die Rede ist, verweist wohl auf die Memel, aber diese dramatische lyrische Szene ist derart visionär gehalten, dass sie auch für andere Flüsse der „sarmatischen Ebene“ gilt. Man kann sie apokalyptisch-existenziell, aber auch zeitkritisch auf die Kriegswirklichkeit bezogen lesen, und diese zweite Möglichkeit ist in unserem Zusammenhang von größerem Interesse. Kein Zweifel, dass hier der Sommer den Fluss in den Tod führt. Der Sommer mag Züge eines apokalyptischen Engels haben, aber er hat auch die eines deutschen Fanatikers „mit Blut in den Augen, zuckenden Schläfen“. Der Tod des Flusses mag an ein Weltende erinnern („die Küsten fahren einwärts ins Land“; „die Himmel brechen“), aber

auch an eine schwere Luftbombardierung („auf dem Sand reglos der Fluss und der Hügel getroffen“).

Doch anders als bei Miłosz geht es in diesen Passagen nicht um die Individualisierung einer konkreten historischen Situation, sondern um die poetisch abstrahierende und verallgemeinernde Darstellung des existenziellen Kriegs- und Vernichtungserlebnisses. Überdies schwingt im Motiv des toten Flusses das Thema der verlorenen, gleichsam gestorbenen Heimat mit. Insgesamt praktiziert Bobrowski hier eine Poetik, die sich eher mit Miłosz' Vorkriegs-Katastrophismus verbinden lässt, als mit seinem Weichsel-Gedicht.

3. Vézère und Garonne

Aus einer späteren Periode, den Jahren seines französischen Exils (1951-1960), stammt Miłosz' Gedicht „Notatnik: Dordogne“ / „Notizbuch: Dordogne“. Es handelt sich dabei erkennbar um einen weiteren Versuch, zu einer individualisierenden poetischen Erfassung eines Flusses zu gelangen, hier der französischen Vézère.

Die erste Strophe (bestehend aus 9- und 11-Silblern) nimmt Bezug auf Motive der prähistorischen Höhlenzeichnungen, für die die Gegend um Les Eyzies, „Welthauptstadt der Vorgeschichte“,¹⁵ berühmt ist:

Ptak, bestia płowa albo jelen myślą ku przodkom swoim nie wracają.	Vogel, fahles Untier oder Hirsch denken nicht an ihre Vorfahren zurück.
Ptak, bestia płowa ani jelen żyją i giną a nie znają czasu. (370)	Vogel, fahles Untier oder Hirsch leben und vergehen, aber kennen keine Zeit.

Wir werden jedoch noch sehen, dass es nicht einfach um abstrakte Zeitlosigkeit geht, wie sie bei vielen Flussgedichten angesprochen wird.

Ab der zweiten Strophe zieht ein neuer Rhythmus ein: die nun verwendeten 8-Silbler erwecken den Eindruck einer Stilisierung auf liedhafte Ballade oder Volkslied.

Nad Wezerą zamki błyszczą a wyżej, wykuta w skale, pustelnia stoi strażnicza od tamtej wojny, Stuletniej.	An der Vézère blitzen Burgen, droben, in Fels gehauen wacht eine Einsiedelei seit dem anderen Krieg, dem Hundertjährigen.
--	--

¹⁵ Der Name des Orts erscheint unter Miłosz' Gedicht; zur Prähistorie siehe: http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Eyzies-de-Tayac-Sireuil

Na gallo-romańskie łuki bluszcz kładzie wędrowne liście. Kobiety piorą bieliznę w słonecznej wodzie Wezery. (370)	Auf gallo-romanische Bögen legt der Efeu wandernde Blätter. Frauen waschen Wäsche im sonnigen Wasser der Vézère
---	--

Die hier evozierte Volkstümlichkeit wirkt jedoch angesichts der Prähistorie geradezu ‚modern‘, d. h. der Eindruck der ‚Zeitlosigkeit‘ eines ‚ewig unwandelbaren Volkslebens‘ wird hier gerade nicht in vollem Ernst erzeugt. Vielmehr werden Anspielungen auf das Mittelalter, den Hundertjährigen Krieg (und damit zugleich auch auf den Zweiten Weltkrieg), die gallo-romanische Epoche mit Elementen des Volkslebens bunt gemischt. Die Prähistorie, die Geschichte und die Gegenwart werden auf diese Weise zu jener kompositen Art von Überzeitlichkeit oder Synchronie vereint, die wir schon von „Langsamer Fluss“ kennen. Dies wird durch den steinzeitlichen Pfeil in der Hand der Mädchenstatue vor dem Museum für Prähistorie versinnbildlicht:

Na smutek czy na wesele znaleźli kamienną strzałę. Oddali kamienną strzałę dziewczynie w bramie muzeum. (370)	Zur Trauer oder zur Freude Fanden sie einen Pfeil von Stein. Sie gaben den Pfeil von Stein dem Mädchen im Tor des Museums.
---	---

Weitläufig vergleichbar ist dieses Gedicht mit Hölderlins „Andenken“, das von der schönen Garonne und von der Dordogne spricht, deren rechter Nebenfluss Miłosz’ Vézère ist. Es ist erstaunlich zu sehen, wie sehr auch Hölderlin in seinem französischen Flussgedicht zumindest in den ersten Partien an konkreter Individualisierung gelegen ist – selbst wenn jede Einzelheit symbolische Bedeutung haben sollte:¹⁶

Dort, wo am scharfen Ufer
Hingehet der Steg und in den Strom
Tief fällt der Bach, darüber aber
Hinschauet ein edel Paar
Von Eichen und Silberpappeln;
Noch denket das mir wo und wie
Die breiten Gipfel neiget
Der Ulmwald, über die Mühl,
Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum.
(194)

¹⁶ Vgl. JOACHIM SCHMIDT, Erläuterungen, in: HÖLDERLIN, Werke und Briefe, Bd. 1, S. 123.

Zusätzlich bringt er, wie der polnische Dichter, ein Moment überzeitlicher Folklore der Gegend ein:

An Feiertagen gehn
Die braunen Frauen daselbst
Auf seidnen Boden,
Zur Märzenzeit,
Wenn gleich ist Nacht und Tag,
Und über langsamen Stegen,
Von goldenen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehen.
(194 f.)

Zwischen dem angedeuteten Volksliedton in Miłosz' Flussgedicht und den hymnisch-dionysischen Anklängen in Hölderlins Prosodie und Motivik lässt sich zumindest im Bereich der Funktionen eine Vergleichbarkeitsbeziehung herstellen: in beiden Gedichten wird unter anderem mit rhythmischen Mitteln auf die konkrete Topographie der Flüsse ein Element der (metaphysischen) Überzeitlichkeit projiziert.

Wir übergehen die Klage des hölderlinschen Dichters über die Abwesenheit der Geliebten und der Freunde, die Themen dichterischer Inspiration durch den Wein, die Freundschaft, die Liebe und durch die schönen Taten der wagemutigen Seefahrer – und den berühmten Satz „Was bleibt aber, stiften die Dichter“. Hervorzuheben ist dagegen in unserem Zusammenhang das Motiv des geographischen Ausgreifens. Dieses nimmt seinen Anfang vom impliziten schwäbischen Ausgangspunkt, von dem aus der Dichter sich dank dem Boreas oder Nordostwind an die Dordogne und die Garonne versetzt, um von da aus über die See nach Amerika („zu Indiern“) zu schweifen. Dieses geographische Ausgreifen ist ein besonderes Merkmal Hölderlinscher Landschaftslyrik; vergleichbare Beispiele werden wir im weiteren Verlauf aber auch bei Miłosz und Bobrowski finden.

4. Entgrenzte und hybride Topographien

Ein deutliches geographisches Ausgreifen findet sich in den nächsten beiden Miłosz-Beispielen „Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku“ / „Auf das Lied eines Vogels an den Ufern des Potomac“ und „Przed krajobrazem“ / „Vor der Landschaft“.

Das Gedicht auf den Vogel am Potomac verwendet zumeist Elfsilbler mit einer Andeutung von Reimen und lässt den syllabotonischen jambischen Fünfheber anklingen. Es gehört zu den nicht allzu vielen, aber markanten

Texten, in denen Miłosz amerikanische Landschaft, hier am Potomac-Fluss, mit litauischen Erinnerungen vermischt. Die Vermischung geschieht hier im Modus des abgewiesenen Vergleichs bzw. der abgewiesenen Erinnerung an die biographische litauische Vergangenheit, die aber gerade durch die Abweisung deutlich ins Wort kommt – man ist an die Figur des negativen Vergleichs aus der slavischen und baltischen Folklore erinnert:¹⁷

Po cóż mi wspominać	Wozu mich erinnern
Żółte od liści młodziutkich Ponary, Zapach wilczego łyka migdałowy, Echa po lasach od wrzasku cietrze- wi?	An Ponary, gelb von jungem Laub, An den Mandelgeruch des Seidelbast, An den Birkhahnschrei, der durch die Wälder hallt?
Po cóż mi znowu iść w te ciemne sale	Wozu erneut in die dunklen Klassenzimmer
Gimnazjum króla Zygmunta Augus- ta	Des König-Zygmunt-August-Gymnasiums
Albo o sosny potrać biczyskiem	gehen, Oder mit der Peitsche an die Kiefern klat- schen
Na drodze z Jaszun, jak ongi Słowacki?	Auf dem Weg von Jaszuny, wie einst Słowacki?
Nad Mereczanką nasze to zabawy Były, czy dworzan króla Władysława,	Ob an der Mereczanka wir feierten, Oder die Hofleute König Władysławs,
Nasze miłości i nasze rozstania	Ob es unsere Amouren und unsere Trennun- gen
Czy też miłości z pieśni Filomatów,	Waren, oder die aus den Liedern der Philo- mathen,
Już nie pamiętam.	Weiß ich nicht mehr.

(154)

Die durch Abweisung und vorgebliches Vergessen gleichsam in Klammern gesetzte Erinnerung wird frühzeitig in die nähere oder frühere Vergangenheit verlängert: Ponary als Ort deutscher Massenvernichtungsaktionen 1941–1944 bei Wilna; Zygmunt August als Namenspatron von Miłosz' Gymnasium und zugleich als Herrscher des 16. Jahrhunderts; Słowacki als Romantiker des 19. Jahrhunderts). Dies setzt sich explizit fort in einer geographischen Erweiterung (die Mereczanka als Nebenfluss der Memel), sowie in weiteren Erinnerungs-

¹⁷ Hinweise auf die Entdeckung und Beschreibung dieser Figur seit Jakob Grimm und N.I. Gnedič gibt FELIX J. OINAS, Karelian-Finnish Negative Analogy: A Construction of Slavic Origin, in: *The Slavic and East European Journal* 20, Nr. 4 (Winter 1976), S. 379-386, hier S. 379 (mit Dank an Jens Herlth für die Information).

springen. Angesprochen werden hier das 17. Jahrhundert König Władysławs¹⁸, die 1820er Jahre der Philomathen, des studentischen Bundes, dem der Romantiker Adam Mickiewicz angehört hatte.

Diese Vermischung der angesprochenen historischen Epochen hat einen Effekt der Überzeitlichkeit zur Folge, den Flussgedichte nicht selten erzeugen. Das Paradox der im Modus der Abweisung vergegenwärtigten – privaten oder historischen – Vergangenheiten reflektiert sich in einem Konflikt der Poetiken, denn die Pracht der amerikanischen Flusslandschaft mit Park und Magnolienbaum steht im Widerspruch zum kargen Reiz litauischer Landschaften.¹⁹ Von ferne erinnert dies an den viel ausgeprägteren Konflikt der Poetiken im Weichselgedicht der Kriegszeit. Der Konflikt der Poetiken endet mit einer paradoxen Ansprache an den Vogel,²⁰ der die Erinnerung ausgelöst hat (254 f.):

Cóż możesz wiedzieć o zmianie pokoleń	Was kannst du wissen über den Wechsel der Generationen
I o następstwie form w ciągu jednego	Und über die Aufeinanderfolge der Formen im Lauf eines
Ludzkiego życia? Tamte moje ślady	Menschlichen Lebens? Meine früheren Spuren
Zatarł nie tylko pęd zim i jesieni.	Hat nicht nur das Rasen der Winter und Herbstes verwischt.
Ja byłem świadkiem nieszczęść, wiem co znaczy	Ich war Zeuge von Unglücksschlägen, weiß, was es heißt
Życie oszukać kolorem pamiątek.	Das Leben mit der Farbe der Erinnerungen zu betrügen.
Radośnie słucham twoich ślicznych nut	Freudig höre ich deine hübschen Laute
Na wielkiej, wiosną odnowionej ziemi.	Auf der großen, vom Frühling erneuerten Erde.
Mój dom sekunda: w niej świata początek.	Mein Haus ist Sekunde: darin der Beginn der Welt.
Śpiewaj! Na perłę popielatych wód	Sing! Und auf die Perle der aschfarbenen Wasser
Syp rosę pieśni z brzegów Potomaku!	Streu den Tau des Lieds von den Ufern des Potomac!

¹⁸ Frühere Könige des Namens Władysław kommen auch in Frage.

¹⁹ Vgl. damit Adam Mickiewicz' „Krimsonett XIV: Pielgrzym“.

²⁰ Hier besteht ein Zusammenhang mit Miłosz' großartiger „Ode an den Vogel“ („Oda do ptaka“, 1959), S. 469 f.. Übersetzung in: CZESŁAW MIŁOSZ, Gedichte 1933–1981. In der Übertragung von KARL DEDECIUS / JEANNINE LUCZAK-WILD. Mit einem Nachwort von ALEKSANDER FIUT, Frankfurt a. M. 1982, S. 129 f.

„Perle der aschfarbenen Wasser“ meint wohl die besondere Farbe der erinnerten sarmatischen Flüsse, spielt aber gewiss auch auf die Asche der Toten an, die sie mit sich führen.

In seiner Problematisierung oder sogar poetischen Aufhebung der fließenden Zeit entspricht der Text einer mächtigen Tradition des europäischen Flussgedichts; hier wird sie mit einer epiphanischen Aufhebung der räumlichen Trennung von Flüssen und Weltgegenden verbunden.

Ein weiteres Beispiel für die Vermischung nordamerikanischer und litauischer Flusslandschaft ist das berühmte Gedicht „Przed krajobrazem“ / „Vor der Landschaft“ (1969) – sicherlich einer der Höhepunkte in Miłosz’ Landschaftslyrik.

Hier wird zunächst eine eindeutig nordamerikanische Fluss- und Gebirgslandschaft geschildert, die eine dreifache Wasserscheide darstellt: Flüsse fließen von hier in Richtung Pazifik, in Richtung Atlantik, und in die ferne Richtung des Nordmeeres. Mit einiger Sicherheit ist der kanadische Berg Snow Dome gemeint.²¹ Der nach Norden fließende Fluss Athabasca mobilisiert die Erinnerung des Litauers:

Na tym stoku świerk, jodła i cedr, na
tamtym sosnowe bory.
Błyszczy dział wód spływających w za-
chodni i wschodni ocean.

Tylko jedna stężona rzeka struży się pro-
sto na północ,
Gdzie przezroczysta szarość w złotawej
górskiej bramie,
Szarość ogromnej ciszy, blade jeziora,
I bagienna jedlina jeszcze tysiąc mil

Aż do granicy, pustki polarnej.

(612)

Auf dieser Seite Fichte, Tanne und Ze-
der, auf der anderen Kiefernwälder.
Es blitzt die Scheide der Gewässer, die
in den westlichen und den östlichen
Ozean fließen.

Nur ein Fluss kämpft sich angespannt
geradeaus nach Norden,
Wo transparentes Grau in goldfarbenem
Bergportal schwebt,
Grau ungeheurer Stille, bleiche Seen,
Und sumpfiger Tann noch tausend Mei-
len

Bis zur Grenze, zur Polarwüste.

Dies ruft die mythische Vorstellung von der Einheit des eigenen Körpers mit der Erde auf:

W moich snach ziemia była jednością mo-
jego ciała,
Tutaj nad Athabasca i wszędzie gdzie
żyłem, wędrowni.

(612)

In meinen Träumen war die Erde die Ein-
heit meines Körpers,
Hier am Athabasca und überall, wo ich
lebte, ich Wanderer.

²¹ [http://en.wikipedia.org/wiki/Snow_Dome_\(Canada\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Snow_Dome_(Canada))

Diese Vorstellung geht über in eine großartige kosmisch-geologischer Transformation der eigenen Dichterpersone. Das Ganze erinnert an mythische Vorstellungen von der Entstehung der Menschenwelt aus gigantischen Titanen- und Drachenkämpfen:

<p>Opierałem rękę o spiętrzenia gór. Delty kroili mnie w upale smoczycy bojowisk. I czekałem, nie mając w języku wyrazów, Żeby nazwać to wszystko co moje i ziemi, Aż duch jakiś, z wulkanicznych mutacji poczęty, Krzyknie i odczaruje nasze prawdziwe imię.</p>	<p>Ich stützte die Hand auf die Schichtung der Berge. Mündungsgebiete schnitten mich zu in der Hitze von Drachenkampflätzen. Und da ich in der Sprache keine Wörter hatte, Zu benennen alles was mein und der Erde ist, Wartete ich, dass ein Geist, aus Vulkanmutationen empfangen, Schreie und entzaubere unseren wahren Namen.</p>
---	--

(612)

Bemerkenswert an diesem Gedicht ist der Verzicht auf Periphrasen und Metaphern, wie sie in „Rzeka“/ „Fluss“ (1940) das Bild prägten, und die Konzentration auf die Mythologisierung. Hervorzuheben ist ferner die stark erweiterte prosodische, metrisch-rhythmische Gestalt. Die ersten vier Zeilen sind jeweils aus zwei kürzeren, 8-9-silbigen Verszeilen zusammengesetzt, deren rhythmischer Grundimpuls – außer in der ersten Hälfte der ersten Zeile – durch jeweils drei Hebungen und durch Varianten des dreigliedrigen Versfußes (Anapäst, Daktylus, Amphibrachys) gekennzeichnet ist.²² Charakteristisch ist auch das mehrfache Auftreten des Adonius (-vv-v).²³ Diese Zusammengesetztheit bringt möglicherweise poetisch-formal die Idee der Wasserscheide zum Ausdruck, aber auch die paradoxe mythische Idee der Einheit von Körper und Erde.

An dieser Stelle ist an Hölderlins geopoetisch weit ausgreifende Flussgesänge zu erinnern, auch wegen der Kontraste und Parallelen in der prosodischen Gestaltung. Nehmen wir das große Gedicht, „Der Ister“. Hier hat sich der schwäbische Dichter von zwei Zwängen befreit – von der früheren Festlegung auf feste antike Strophenformen (z. B. die alkäische Strophe), aber auch von einer anfänglich sehr engen Nachahmung der metrisch-rhythmischen Prozedu-

²² Na tym stoku świerk, jodła i cedr, || na tamtych sosnowe bory. / Błyszczą dział wód spływających || w zachodni i wschodni ocean. / Tylko jedna stężona rzeka || struży się prosto na północ, / Gdzie przezroczyta szarość || w złotawej górskiej bramie.

²³ „Blade jeziora“; „Aż do granicy, pustki polarnej“.

ren Pindars, den Hölderlin intensiv studierte und experimentell übersetzte. Die prosodische Gestaltung von „Der Ister“ empfindet in freier Anlehnung Pindars poetisches Idiom nach, in souveräner Kombination antiker Versfüße und metrischer Versatzstücke zu frei schwingenden, oft kurzen Verszeilen mit zahlreichen Enjambements. Dies alles unterstreicht den hymnischen Charakter des Gedichts, das die Donau anruft und poetisch aufruft – und zwar in einer intimen und geradezu persönlichen Weise.

Das antikisierend-hymnische Moment steht im Einklang mit den mythologischen Motiven: die Ströme sind Kinder des Himmels. Die ersten drei Strophen sind zwar je unterschiedlich metrisch-rhythmisch gestaltet, weisen aber die gleiche Länge auf: je 20 Zeilen; die vierte bricht mit der 12. Zeile ab. Diese auffällige metrische und strophische Gestaltung mag mit dem Motiv der Wasserscheide zwischen Donau und Rhein zusammenhängen:

Der scheint aber fast
Rückwärts zu gehen und
Ich mein, er müsse kommen
Von Osten.
Vieles wäre
Zu sagen davon. Und warum hängt er
An den Bergen gerade? Der andre,
Der Rhein, ist seitwärts
Hinweggegangen. Umsonst nicht gehn
Im Trocknen die Ströme.
(197)

Diese poetisch verklausulierten Worte beziehen sich recht konkret auf die eigentümlichen Verhältnisse zwischen den Wassern der Donau und des Rheins.²⁴ Nicht nur das Motiv der Wasserscheide ist beiden Gedichten gemeinsam, sondern auch die weite, „fernangekommene“ geographische Perspektive des lyrischen Sprechers:

Wir singen aber vom Indus her
Fernangekommen und
Vom Alpheus
(196)

Dieses Motiv wird fortgeführt und verstärkt durch einen mythologischen Strang in Hölderlins Gedicht – die Anspielung auf die Legende von Herkules,

²⁴ Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Wasserscheiden_in_Deutschland#Rhein-Donau-Wasserscheide

der an die Quelle der Donau reiste, um dort Bäume für den Olympos zu holen:²⁵

Man nennet aber diesen den Ister.
Schön wohnt er. Es brennet der Säulen Laub,
Und reget sich. Wild stehn
Sie aufgerichtet, untereinander; darob
Ein zweites Maß, springt vor
Von Felsen das Dach. So wundert
Mich nicht, daß er
Den Herkules zu Gaste geladen,
Ferglänzend, am Olympos drunten,
Da der, sich Schatten zu suchen
Vom heißen Isthmos kam,
Denn voll des Mutes waren
Daselbst sie, es bedarf aber, der Geister wegen,
Der Kühlung auch. Darum zog jener lieber
An die Wasserquellen hieher und gelben Ufer.
(196 f.)

Zugleich aber ist die Schilderung des Ister ein komplexes mythisches Modell der Verbindung zwischen Göttern und Erde und der menschlichen Seele. Die Ströme sind himmlische Zeichen bei der Erschaffung der Welt aus dem Chaos, in der sich zunächst die Götter wiederfinden sollen:

Umsonst nicht gehn
Im Trocknen die Ströme. Aber wie? Ein Zeichen braucht es,
Nichts anderes, schlecht und recht, damit es Sonn
Und Mond trag im Gemüt, untrennbar,
Und fortgeh, Tag und Nacht auch, und
Die Himmlischen warm sich fühlen aneinander.
Darum sind jene auch
Die Freude des Höchsten. Denn wie käm er
Herunter? Und wie Hertha grün,
Sind sie die Kinder des Himmels.
(197)

Dann sind aber auch die Ströme vielfach mit den Menschen verbunden; ohne sie gälte für die Erde unbewohnbare Landschaft und Zeitlosigkeit:

Unwirtbar wär es, ohne Weile;
(198)

²⁵ Die Herkules-Geschichte entstammt Pindars 3. Olympischem Siegeslied, dessen Anfang Hölderlin übersetzte; siehe JOACHIM SCHMIDT, Erläuterungen, S. [127].

Und schließlich ist der Strom mitsamt den Geistern, die ihn begleiten – der Höchste, und „ein anderer da“ – ein Bild zugleich des menschlichen Lebens und der menschlichen Seele, vor allem der vielschichtigen Seele des Dichters, deren „Strom“ unberechenbar bleibt:

Angehen soll der Tag
 In der Jugend, wo er zu wachsen
 Anfängt, es treibet ein anderer da
 Hoch schon die Pracht, und Füllen gleich
 In den Zaum knirscht er, und weithin hören
 Das Treiben die Lüfte,
 Ist der zufrieden;
 Es brauchet aber Stiche der Fels
 Und Furchen die Erd,
 Unwirtbar wär es, ohne Weile;
 Was aber jener tuet, der Strom,
 Weiß niemand.
 (197 f.)

Der Strom verbindet also als ein himmlisches Zeichen „im Trockenen“ Irdisches und Göttliches. Er ist auf komplexe Weise ein Bild der sich selbst unbekannt menschlichen Seele und heimlich auch ein mythologisches Selbstporträt des Dichters, der in kosmischer Art mit dem gigantischen Ister, einem der ‚Kinder des Himmels‘, assoziiert wird.²⁶ In alledem lässt sich eine polemische Anspielung auf Platons Seelenlehre vermuten: dem treibenden „anderen“ und dem ‚niemandem bewussten‘ Strom steht keine explizit genannte zügelnde Vernunft gegenüber.

Bemerkenswerte Gemeinsamkeiten gibt es auch zwischen Miłosz’ „Vor der Landschaft“ und Johannes Bobrowskis „Von den Strömen“ (112 f.). Am deutlichsten scheint auf den ersten Blick die Verwandtschaft dieses Gedichts – wie auch anderer Bobrowski-Gedichte – mit dem metrisch-rhythmischen Idiom Hölderlins zu sein. Aber die freie Kombination dreigliedriger Versfüße mit zweigliedrigen und der Einsatz von Adonius und Chorjamben ist bei Bobrowski transparenter als bei dem großen Württemberger und erinnert bei näherem Zusehen durchaus auch an rhythmische Verfahrensweisen bei Miłosz. Verbindend wirkt zudem der aktuelle Ort des Gedichts, der in der Fremde angesiedelt ist. Bei Miłosz ist es der Grenzbereich zwischen USA und Kanada, hier ein unbekannter See oder eine unbekannt Bucht phantastisch fern der

²⁶ Noch deutlicher wird dies in motivähnlichen Hölderlin-Gedichten wie „Der gefesselte Strom“ und „Ganymed“ (96-98).

Heimat des Dichters.²⁷ Bei Hölderlin war dieses Moment der Fremdheit durch die Einblendung des Indus-, Alpheus-, Isthmos- und Herkules-Motivs erzeugt worden.

Miłosz' und Bobrowskis lyrische Subjekte nehmen einen erhöhten topographischen Standpunkt ein, von dem aus mehrere Ströme (und bei Bobrowski der aus ihnen entstandene See) geschildert werden:

Von den Strömen
gekommen der See, gegangen
durch Zähne und Klauen, Brandung,
Küsten, dieser Wälder aus zitternder Luft –
aufgerichtet ist
mit faltigem Rückenfell
die hohe Ebene, bräunlich
mit Schründen, Abstürzen –
(112)

Wie in vielen anderen Flussgedichten, so wird auch hier die Zeit aufgehoben:

hier
ist eine Wolke die Zeit,
groß, gestiegen über
den Himmel und reine Lüfte
trinkend, atmend, die Regen des Lichts.
(112)

Die Aufhebung der Zeit stiftet die Sehnsucht nach der nicht erreichbaren Geburtsheimat:

Inseln immer, das weißt du,
über den Wassern, über
der Ferne, dort bist du geboren,
zu einer Zeit, die ein Vogel
war, gefiedert mit zahllosen
Farben zwischen
Ocker und Rosa, es war
ein Vogel, du weißt.
(112)

²⁷ Wahrscheinlich stammt die Inspiration zu einer fernen Phantasielandschaft von Saint-John Perse, dem das Motto des Gedichts entnommen ist: „Ce n'était pas assez que tant de mers, ce n'est pas assez que tant de terres eussent dispersé la course de nos ans. Saint John Perse“ (112).

Es gilt, in der Fremde zu leben mit einer

Strömung,
weiß, noch wenn es dunkelt
weiß, ohne Heftigkeit, dicht
unter das Herz gelagert.

(113)

Auch das Moment der mythischen Überhöhung der Dichterpersion, das deutlich bei Miłosz, verklausuliert bei Hölderlin erschienen war, ist hier bei Bobrowski gegeben:

Aber du tratst vor die Ebene,
die Gebirge herauf
bist du gegangen hinter den Trägern, du tratst
vor den Schlaf, vor die Ebene,
die unter weißen Lidern
erwachte, zu eines grünen
Tieres Gesang, des Bewohners
fliegender Wälder, der
seine Flügel nicht weiß.

Dort
leb, deine Augen gehn
über der See, eine Strömung,
weiß, noch wenn es dunkelt
weiß, ohne Heftigkeit, dicht
unter das Herz gelagert,
redend, Finsternis, aus
Stimmen die Segel, gehalten
von Männern mit Federhemden
und roten Haarschöpfen, abends

unter dem Wind.

(112 f.)

Schließen wir diesen Abschnitt ab mit einem Kommentar zu dem Miłosz-Gedicht „Rzeki“/„Flüsse“ (1980), einem weiteren Höhepunkt seiner Landschaftslyrik.

In seiner prosodischen Gestaltung ist dieses Gedicht mit „Vor der Landschaft“ verwandt, namentlich wegen der auffällig langen Zeilen, die auf die poetische Prosa der Psalmen, auf die „proza wersetowa“ verweisen und damit anscheinend einen Gegensatz zu Hölderlin und Bobrowski schaffen. Diese Langzeilen erinnern in ihrem gegliederten Bau speziell an gewisse längere

antike Verszeilen,²⁸ ohne sie nachzuahmen - wobei noch deutlicher kürzere antike metrische Formate mitschwingen, darunter in freier Kombination Jamben, Trochäen, Anapäste, Amphibrachen, Daktylen:

Rzeki	Flüsse
Pod rozmaitymi imionami was tylko sławiłem, rzeki!	Unter verschiedenen Namen habe nur euch ich gerühmt, Flüsse!
Wy jesteście i miód i miłość i śmierć i taniec.	Ihr seid Honig und Liebe und Tod und Tanz.
Od źródła w tajemnych grotach bijącego spośród omszałych kamieni,	Vom Born, der in heimlichen Grotten unter bemoosten Steinen sprudelt,
Gdzie bogini ze swoich dzbanów nalewa wodę żywą,	Wo die Göttin aus ihren Gefäßen lebendiges Wasser gießt,
Od jasných zdrojów na murawach, pod którymi szemrzą poniki, Zaczyna się wasz bieg i mój bieg, i zachwyty i przemijanie.	Von den hellen Quellen auf den Wiesen, unter denen die Wasserstrudel plätschern, Beginnt euer und mein Lauf, Entzücken Vergehen.
(768)	

Auf diese Weise wird der an antike Traditionen anklingende hymnisch-preisende Ton durchaus auch mit dem Ton der Gedichte Hölderlins und Bobrowskis vergleichbar. Aus dem Vergleich ergibt sich der Eindruck eines freieren Fließens der den Flüssen gewidmeten Verse des polnischen Dichters als bei den hymnisch gestauten Kurzzeilen der beiden Deutschen. Miłosz' wunderbares Gedicht ist wie eine lyrische Synthese vieler Motive und Themen, die hier schon angesprochen wurden, darunter namentlich die poetische Gleichsetzung der Flüsse, des Prinzips Fluss, mit dem Prinzip des fließenden Lebens: „Ihr seid Honig und Liebe und Tod und Tanz.“ Damit einher geht die Verbindung mit dem Mythisch-Göttlichen und mit dem eigenen Leben des Dichters.

Angesprochen werden aber auch die ganz irdischen Empfindungen des Naturliebhabers, Schwimmers, Kajakfahrers und Liebenden, der zugleich Dichter ist und diese Eindrücke zur poetischen Inspiration ausbaut:

Na słońce wystawiałem twarz, nagi, sterujący z rzadka zanurzeniem wiosła, I mknęły dębowe lasy, łąki, sosnowy bór,	Der Sonne setzte ich das Gesicht aus, nackt, und tauchte selten zum Steuern das Ruder ein, Und es zogen die Eichwälder vorbei, die Wie- sen, der Kiefernwald,
--	--

²⁸ 15 Silben umfassen Versus Sapphicus maior, Versus Elegiambus, und Versus Iambelegus; 16 Silben Versus Asclepiadeus maior; 18 Silben Versus Archilochius.

<p>Za każdym zakrętem otwierała się przede mną ziemia obietnicy, Dymy wiosek, sennie stada, loty jaskółek-brzegówek, piaskowe obrywy. Powoli, krok za krokiem, wstępowałem w wasze wody I nurt mnie podejmował milcząco za kolana, Aż powierzyłem się, i uniósł mnie, i płynąłem Przez wielkie odbite niebo triumfalnego południa. I byłem na waszych brzegach o zaczęciu letniej nocy, Kiedy wytacza się pełnia i łączą się usta w obrzędzie.</p>	<p>An jeder Biegung eröffnete sich mir das Land der Verheißung, Der Rauch der Dörfchen, schläfrige Herden, die Flüge der Uferschwalben, die Steilwände aus Sand. Langsam, schritt für Schritt, trat ich in eure Wässer Und die Strömung nahm mich schweigend auf an den Knien, Bis ich mich anvertraute, und trug mich fort, und ich schwamm Durch den großen gespiegelten Himmel des triumphalen Mittags. Und ich war an euren Ufern zu Beginn der Sommernacht, Wenn sich der Vollmond erzeigt und die Lippen sich finden im Ritual.</p>
--	---

(768)

Weiter begegnen wir hier neuerlich dem alten Paradox, wonach das Fließen des Flusses an die dahinschwindende Zeit, an die Vergangenheit der eigenen Biographie und der kollektiven Legenden erinnert und zugleich Zeitlosigkeit symbolisiert:

<p>Z biciem we wszystkie dzwony zatopionych miast odchodzimy Zapominanych witają poselstwa dawnych pokoleń. A pęd wasz nieustający zabiera dalej i dalej. I ani jest ani było. Tylko trwa wieczna chwila.</p>	<p>Mit dem Läuten aller Glocken versunkener Städte gehen wir fort. Die Vergessenen werden begrüßt von Abordnungen alter Generationen. Doch euer unablässiges Strömen entführt weiter und weiter. Und kein Jetzt und kein Früher. Nur der ewige Augenblick dauert.</p>
---	---

(769)

Die Schilderung der Flüsse und ihrer unmittelbaren Uferlandschaft enthält Eichenwälder, Wiesen, Kiefernwald, sandige Steilwände, Uferschwalben. Darin können durchaus mehrere europäische oder nordamerikanische Flüsse wiedererkannt werden. Ein mit den Landschaften der alten Rzeczpospolita und mit Miłosz vertrauter Leser wird darin allerdings sofort auch eine Anspielung auf litauische oder polnische Flüsse vermuten. Das bedeutet keine Interpretationsunsicherheit oder Kontroverse – vielmehr hat der Dichter hier einen bemerkenswerten poetischen Verallgemeinerungsgrad anvisiert.

5. Epilog: Sehnsuchtsgedichte

Als kleine Koda seien drei Gedichte unserer drei Dichter über ihre Heimat- und Sehnsuchtsflüsse zusammengestellt: Hölderlins „Der Neckar“, Bobrowskis „Die Jura“, und Miłosz’ „W Szetejniach“/ „In Szetejnie“ (1994).

Hölderlins Gedicht ist in alkäischer Strophe gehalten; ihr eignet ein eher vieldeutiger Charakter, der Trink- und Liebeslieder, philosophische Lyrik und Hymnen umfasst. Die Bindung der Jugend des Dichters an den Fluss und seine Landschaft erhellt aus den ersten beiden Strophen

In deinen Tälern wachte mein Herz mir auf
Zum Leben, deine Wellen umspielten mich,
Und all der holden Hügel, die dich
Wanderer! kennen, ist keiner fremd mir.

Auf ihren Gipfeln löste des Himmels Luft
Mir oft der Knechtschaft Schmerzen; und aus dem Tal,
Wie Leben aus dem Freudebecher,
Glänzte die bläuliche Silberwelle.
(53 f.)

Aber schon ab der dritten Strophe fliegt der Sinn des Dichters fort zum Rhein, und ferner in die Welt Griechenlands und des homerischen Kleinasiens:

Zum goldenen Paktol, zu Smirnas
Ufer, zu Ilions Wald. Auch möcht ich

Bei Sunium oft landen, den stummen Pfad
Nach deinen Säulen fragen, Olympion!
Noch eh der Sturmwind und das Alter
Hin in den Schutt der Athenertempel
(54)

Im Traumland Ionien dann wird der Neckar zur wehmütigen Erinnerung:

Zu euch, ihr Inseln! bringt mich vielleicht, zu euch/
Mein Schutzgott einst; doch weicht mir aus treuem Sinn/
Auch da mein Neckar nicht mit seinen/
Lieblichen Wiesen und Uferweiden.
(54)

Von Johannes Bobrowski, dessen Kindheit und Jugend von der Szeszuppe, der Jura und der Memel geprägt war und der sich deshalb in etwa mit den litauischen Sehnsüchten von Miłosz vergleichen lässt, stammt das Gedicht „Die Jura“ (ein rechter Nebenfluss der Memel oder Nemona), das manche Motive mit Miłosz’ „Flüssen“ gemeinsam hat:

Die Jura

Deine Wasser
hart vor dem Wald,
unterströmig,
voll der weißen Kälte der Quellen
sommers.

Nur um Mittag
steigt an die Fläche leise
mit den glänzenden Flossen
der Fisch, ein alter Räuber. Er kehrt
wieder unter Mond. Und er eilt nicht,
wenn der wilde Otter
im Wurzelgewirr,
tief im Geflecht der Finsternis lärmt.

In der großen Stille
komm ich zu dir,
schöner Bruder der Wälder, der Hügel,
mein Fluß.

In der Stille des jungen Tags
im Beerengesträuch
komm ich den Sandpfad. Mein Kahn
folgt deinem Herzlaut, dem immer
jähem Wassergeräusch
unter der Kühle.

Uferweide, bitterer Geruch,
ein Grün wie aus Nebeln,
Und der Tau. Es hockt im verwachsenen Hang
vor dem Dorf im Gebüsch
der Graukopf, mit klammen Fingern
malt er deine Röte, dein Grün, die fremde
Bläue, den Silberlaut:

Einst/erhob ein großer
Gott der Fluren, ein Hartmaul
das Gesicht. Über dem Uferwald
stand er
in der Schwärze der Opferstatt,
glänzte vom Fett,
sah in den Wiesen das rötliche Erz,
und die Quellen
schossen hervor, seiner Blicke
sandige Spur.

Wer entzündet die späten

Feuer des Jahres, wo der Strom,
Nemona, geht, aus breiten
Lungen schreit vor dem Eis,
das herabfällt? Aus offenen Himmeln
stürzt es, es fällt ein gelber
Rauch vor ihm her.
(9 f.)

Auch hier haben wir das Motiv des Dichters, der sich in mehrfacher Weise mit seinem Fluss identifiziert – als Fisch im Wasser des Flusses, als Kahnrunderer auf dem Fluss, und als alter Maler, der die heidnisch-mythischen Ursprünge dieses Flusses und aller Flüsse wieder aufleben lässt, mit deutlichen Anklängen an vorchristliche pruzzische und litauische Götter-Vorstellungen.

Miłosz' anrührendes Altersgedicht über die Wiederbegegnung mit seiner litauischen Kindesheimat ist in seinem ersten Teil auch eine Art Flussgedicht, das zugleich an die Mutter und an den Fluss – das polnische Wort „rzeka“ ist weiblich - gerichtet ist. Hier ist Miłosz in der prosodischen Gestaltung mit der Zeilenlänge am weitesten von seinen gesamten Flussgesängen gegangen. Äußerlich ist dies lyrische „proza wersełowa“, aber die zwischen 23 und 39 Silben schwankenden Langzeilen zerfallen rhythmisch in kleinere Einheiten, in denen sich traditionelle Halbverse und traditionelle Verszeilenformate wiederfinden, und selbstverständlich jede Menge Anspielungen auf antike Versfüße und Versfußkombinationen. Wir verzichten hier auf einen weiteren Kommentar und zitieren zum Abschluss den Beginn dieses Gedichts:

W Szetejniach

I

Ty byłaś mój początek i znów jestem
z Tobą, tutaj gdzie nauczyłem się
czterech stron świata.

Nisko za drzewami strona Rzeki,
za mną i budynkami strona Lasu,
na prawo strona Świętego Brodu,
na lewo Kuźni i Promu.

Gdziekolwiek wędrowałem, po jakich
kontynentach, zawsze twarzą
byłem zwrócony do Rzeki.

In Szetejnie

I

Du warst mein Anfang und wieder
bin ich bei Dir, hier wo ich die vier
Himmelsrichtungen lernte.

Tief hinter den Bäumen die Richtung des
Flusses, hinter mir und den Gebäuden die
Richtung des Waldes, rechts die Richtung
der Heiligen Furt, links Schmiede und
Prahm.

Wo ich auch wanderte auf den Kontinen
ten, immer stand ich mit dem Gesicht
zum Fluss.

Czując aromat i smak rozgryzionej
białoczerwonej soczystości ajeru.

Fühlte das Aroma und den Geschmack
des weißroten Safts der Ackerwurz, die
ich aufbiss.

Słyszac stare pogańskie pieśni żeńców
wracających z pola, kiedy słońce
pogodnych wieczorów dogasało
za pagórkami.

Hörte die alten heidnischen Lieder der
Schmitter, die vom Feld zurückkehrten,
wenn die Sonne der heiteren Abende
hinter den Hügeln unterging.

[...]

[...]

(1110)

6. Zusammenfassung

Der Beitrag machte es sich zur Aufgabe, Miłosz' Flusslyrik in ihrer keineswegs linearen Entwicklung von der Vorkriegszeit bis in seine letzten Jahre in einigen Aspekten zu charakterisieren, darunter auch im Bereich ihrer prosodischen Gestaltung – und diese Charakteristiken in lockerer Weise mit vergleichenden Kommentaren zu Flussgedichten Hölderlins und insbesondere Bobrowskis zu verbinden, d.h. Parallelen und Kontraste aufzuzeigen. Ich räume gern ein, dass die vergleichende Betrachtung von Gedichten, die offenkundig nicht in einem absichtsvollen Dialogverhältnis stehen, einer besonderen Begründung bedarf. Die Parallelen und verbindenden Kontraste, die wir gezeigt haben, offenbaren eine europäische Gemeinsamkeit, die wir in unserem fachspezifischen literaturwissenschaftlichen Alltagsgeschäft manchmal unterschätzen, und die auch zwischen Dichtern, Dichtungen und Nationalliteraturen bestehen kann, die sich gewissermaßen den Rücken zukehren. Es ist, wie oben schon angedeutet, die gemeinsame Tradition der Antike, und die nachantike Tradition der europäischen Natur- und Landschaftslyrik, die die allgemeinste Basis dafür schafft. Eine interessante Spur ist die prosodische Gestaltung der Gedichte, die bei allen drei Dichtern sehr deutliche Anklänge an die Antike aufweist, auch wenn das äußere, typographische Bild vor allem der späteren Miłosz-Gedichte ein völlig anderes ist als bei Hölderlin und Bobrowski.

Allen drei Dichtern gemeinsam ist die Distanz zur syllabotonischen Metrik, die im 19. Jahrhundert die russische, deutsche und englische Lyrik dominierte und tiefe Spuren auch in der polnischen Lyrik des Positivismus und der *Młoda Polska* hinterlassen hatte. Zugleich tut aber auch die geographische Nachbarschaft – und das parallele Erleben der Katastrophen des 20. Jahrhunderts – das Ihrige dazu. Der Ostpreuße Bobrowski hatte Litauisches und Polnisches aus familiengeschichtlichen Gründen in seinem Horizont und teilte mit Miłosz das Erlebnis des Zweiten Weltkrieges (trotz aller Verschiedenheit ihrer jeweiligen

Situation), des Aufbaus des Sozialismus und insbesondere auch die Trauer um die – aus sehr verschiedenen Gründen – verlorene Heimat. Es soll jedoch nicht bestritten werden, dass Miłosz' Landschafts- und Flussgedichte sich sehr wahrscheinlich noch sehr viel zwangloser mit angelsächsischer, französischer – und sicher auch russischer – Lyrik konfrontieren ließen, ganz zu schweigen von der mächtigen Bindung an die heimische polnische Poesie.

RAUMPROJEKTIONEN

